بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره پنجاه و چهارم، پاییز ۱۳۹۸

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
کارشناس و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استاد دانشگاه تهران
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۳۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های **A4** و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **تأملی در مفهوم «مقتضای حال» و گسترهٔ آن در علم معانی** ۱

قاسم بستانی/ کامله بوعذار

✍ **تحلیل بازتاب اندیشه‌های پیشگویانه در افسانه‌های ایرانی**..... ۲۱

علی‌اکبر اخوه/ آسیه ذبیح‌نیا عمران/ فاطمه کوپا/ علی پدرام میرزایی

✍ **تحلیل تحولات خانوادهٔ ایرانی در منتخبی از رمان‌های فارسی بر اساس نظریهٔ تضاد**..... ۴۵

حمید رضایی/ ابراهیم ظاهری عبده‌وند

✍ **نقش‌های زنانه در رمان‌های «پیرزاد» و «وولف» با تکیه بر نقش‌های کهن‌الگویی یونگ** ۷۵

مریم رامین‌نیا/ منا علی‌مددی/ مریم بای

✍ **تحلیل گفتمان انتقادی داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی**..... ۱۰۷

علیرضا مقدم/ محمدحسن کریمی/ رحمان صحراگرد/ شهرزاد شاه‌سنی

✍ **بازنمایی مؤلفه‌های مذهبی گفتمان انقلاب اسلامی در رمان‌های شاخص جنگ**..... ۱۳۵

هاشم صادقی محسن‌آباد/ منوچهر اکبری

داوران این شماره

دکتر احمد خاتمی/ استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حسن ذوالفقاری/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مجتبی منشی‌زاده/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر همایون جمشیدیان/ دانشیار دانشگاه گلستان
دکتر نجمه دری/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر فرهاد طهماسبی/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر مریم عاملی رضایی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سهیلا فرهنگی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر محمدرضا موحدی/ دانشیار دانشگاه قم
دکتر اصغر احمدی/ استادیار پژوهش جهاددانشگاهی
دکتر بیتا رضائی/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر زینب صابرپور/ استادیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجت عباسی/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر طاهره کوچکیان/ استادیار دانشگاه پیام نور

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و چهارم، پاییز ۱۳۹۸: ۲۰-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵
نوع مقاله: پژوهشی

تأملی در مفهوم «مقتضای حال» و گسترهٔ آن در علم معانی

قاسم بستانی *
کامله بوعذار **

چکیده

این مقاله، تأملی در مفهوم مقتضای حال در علم معانی، تبیین گسترهٔ آن نزد بلاغیون متقدّم و بررسی نظرهای بلاغت‌پژوهان جدید دربارهٔ گستردگی یا محدودیّت مفهوم حال است. هدف از این بررسی، پرداختن به پرسش‌هایی است که ضمن ایجاد زمینهٔ تعامل میان اندیشه‌های زبان‌شناختی بلاغیون متقدّم و جدید در توجّه به عناصر فرامتنی، رویکرد متفاوت علم معانی را در پرداختن به این عناصر مورد توجه قرار می‌دهد؛ پرسش‌هایی مانند اینکه «حال» در علم معانی شامل چه عناصری است و آیا امکان مقایسه میان «مقتضای حال» و رویکردهای کاربردشناختی در زبان وجود دارد؟ روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و پس از بیان نظرهای بلاغیون متقدّم و جدید دربارهٔ مقتضای حال به این نتیجه می‌رسد که رویکرد متفاوت بلاغیون در توجّه به عناصر فرامتنی سخن، به دو دلیل توجّه به حال پیش از ایراد سخن و کارکرد بلاغی و زیباشناسی آن در علم معانی است.

واژه‌های کلیدی: علم معانی، حال، مقتضای حال و بلاغت، عناصر فرامتنی.

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه علوم قرآن و حدیث، شهید چمران اهواز، ایران gbostanee@yahoo.com
** کارشناسی ارشد علوم قرآن و حدیث، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران K.boezar@yahoo.com

مقدمه

با رشد و گسترش رویکردهای کاربردشناختی در زبان، بررسی‌های قابل توجّهی در بازخوانی رویکردهای متناظر در منابع متقدّم اسلامی شکل گرفت. از جمله این رویکردها، مفهوم مقتضای حال در علم معانی است که به عنوان موضوع عمده این علم، در مقایسه با زبان‌شناسی نقش‌گرا و بافت موقعیّتی در معناشناسی بررسی شد و پرسش‌هایی درباره گستره این مفهوم و محدودیّت عناصر آن در مقایسه با بافت را مطرح ساخت. پرسش‌هایی مانند:

- «حال» در علم معانی شامل چه عناصری است؟
- آیا این مفهوم تنها مخاطب و سطح آگاهی او را در برمی‌گیرد؟
- متقدمان علم بلاغت چه گستره‌ای برای «حال» در نظر گرفته‌اند؟
- آیا امکان مقایسه میان «مقتضای حال» و رویکردهای کاربردشناختی در زبان وجود دارد؟
- چه تفاوتی میان رویکرد بلاغیون و زبان‌شناسان دربارهٔ ویژگی‌های خاص موقعیت کاربرد کلام وجود دارد؟

پرداختن به این پرسش‌ها از این جهت اهمیّت دارد که با طرح نظریّه‌های علمای اسلامی و بازخوانی آنها در فضای پژوهش‌ها و پرسش‌های کنونی، زمینه تعامل آنها با مطالعات جدید فراهم می‌آید و از درون این بررسی‌ها می‌توان نگاه کاربردی‌تری به این نظریّه‌ها داشت.

برخی در مطالعات خود در پاسخ به این پرسش‌ها، رأی به محدودیت مقتضای حال به اطلاعات مخاطب داده و برآنند که از نظر علمای بلاغت، گویی عوامل دیگر حاکم بر متن، تأثیری در شیوهٔ بیان ندارد و یا در جریان ارتباط تنها برای پدیدآورنده، نقش مؤثر قائل بوده‌اند. عده‌ای دیگر نیز بر اساس سخن بلاغیون، «حال» را برابر موقعیّت یا آنچه در اصطلاح زبان‌شناسان «بافت» نامیده می‌شود، قرار داده‌اند.

درباره این موضوع، مقاله‌هایی همچون «علم معانی و دستور نقش‌گرای هلیدی» از

فاطمه صالحی، «جایگاه رعایت مقتضای حال و مخاطب در نظریه‌های ادبی سنتی و نوین» از اکبر صیادکوه، «هرمنوتیک، معانی و بیان، سخن‌کاوی» از پروانه فخام‌زاده، «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن» از تقی پورنامداریان، «حال و مقام در دانش بلاغت» از حجت رسولی و «بازنگری مبانی علم معانی و نقد برداشت‌های رایج آن» از محمدرضا امینی و «مروری بر مقتضای حال» از حمید طاهری تدوین شده است.

هدف این نوشتار، نشان دادن ظرفیت مقتضای حال در علم معانی در فراگرفتن تمامی عناصر فرامتنی بر اساس سخنان بلاغیون متقدّم و همچنین تبیین رویکرد متفاوت علم معانی در پرداختن به این عناصر و دلایل برداشت رایج از محدودیّت مقتضای حال به دانایی مخاطب است.

علم معانی

در تعریف سنّتی علم معانی آمده است: «علم معانی، اصول و قواعدی است که با آنها کیفیّت مطابقت سخن با مقتضای حال شناخته می‌شود، تا سخن بر وفق غرضی که برای آن بنا نهاده می‌شود، باشد» (هاشمی، ۱۴۱۴: ۳۶). برخی نیز در تعریفی کوتاه، آن را «دانش حال‌های سخن» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۶) تعریف کرده‌اند. به این معنا که در این دانش، دگرگونی‌هایی را که به بایستگی حال در سخن پدید می‌آید، می‌کاویم (همان). چنان که در این تعاریف مشاهده می‌شود، موضوع عمده در علم معانی، مقتضای حال و مقام است.

موضوع علم معانی

نقطه‌ای که علم معانی را با پژوهش‌های جدید زبان‌شناسی پیوند می‌دهد، آن است که موضوع علم معانی، الفاظ از حیث افاده معانی ثانوی است که همان معانی مقصود متکلّم است، در آن هنگام که سخن خود را مشتمل بر نکات و خصوصیّاتی می‌سازد تا مطابق و بایسته با حال سخن باشد (هاشمی، ۱۴۱۴: ۳۹). توضیح آنکه کلامی که محل توجه بلاغیون باشد، همواره دو معنی در بردارد: یکی معنی لغوی که کلام از حیث لفظ و ترکیب به حسب وضع بر آن دلالت دارد و دیگری معنایی است که متکلّم در نظر گرفته و کلام را به دلیل افاده آن معنی بر لطائف و خصوصیاتی که مطابق با مقتضای

حال باشد، مشتمل می‌گرداند. این معنی را نظر به اینکه مدلول کلام در مرتبه ثانی است، معنی دوم گویند. مثلاً هرگاه متکلّم بلیغ در حال انکار مخاطب یا شک او، نسبت به «قیام زید» گوید: «ان زیداً قائم»، قطعاً غرضش از القای این سخن، رد انکار مخاطب یا دفع شک از او است و از همین جهت، کلام را با قید تأکید که مقتضای حال انکار یا شک است می‌آورد. چنان که ملاحظه می‌شود از کلام مزبور، دو معنی بیرون می‌آید: معنی اولش، ثبوت قیام برای «زید» است که از حاقّ لفظ فهمیده می‌شود و معنی دومش، همان رد انکار و دفع شک است که متکلّم قصد کرده و این معنی از قید تأکید که مقتضای مقام است، مستفاد می‌گردد (رجایی، ۱۳۷۹: ۱۷).

بر این اساس در دانش معانی، معانی اول الفاظ و عبارات، بالإصاله مورد نظر نیست و منظور اصلی و مقصود بالذات، معانی دوم و کاربرد مجازی آنهاست (همان؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۰۷). با توجه به آنچه گذشت، هدف علم معانی، شناساندن معانی و کاربردهای ثانوی جملات است که متکلّم به مقتضای حال مخاطب بیان کرده است. از این‌رو دانش معانی با کاربردشناسی که با چگونگی کاربرد زبان توسط سخنگویان ارتباط دارد و در یک مفهوم محدود، به چگونگی دستیابی شنونده به معنی مورد نظر سخنگو می‌پردازد (ایچیسون، ۱۳۸۰: ۱۴۹)، دارای افق‌های مشترک است.

در معانی سعی بر آن است تا مخاطب در تعیین معنای مجازی و اغراض ثانوی کلام -با توجه به کاربرد آنها- دچار ابهام نشود و این کار را با دو اصل اساسی انجام می‌دهد: بیان وجوب مطابقت کلام با حال شنوندگان و جایگاهی که سخن در آن ایراد می‌گردد و بیان معانی ضمنی سخن به کمک قرائن (عتیق، ۱۴۱۷: ۲۸).

مطابقت سخن با حال مخاطب

یکی از اصول عمدهٔ علم معانی آن است که با هر انسانی به مقدار استعدادش در فهم و بهره‌اش از زبان و ادب سخن گفته شود (همان). این اندرز که گفته می‌شود «کلّم الناس علی قدر عقولهم» در دانش معانی ارزش بنیادین دارد. آرمانی است که سخنور به یاری کاربردهای ویژه‌ای که در معانی بررسی می‌شود، می‌خواهد بدان دست یابد (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۷).

در کتاب «الصناعتین» در صفت کلام بلیغ به این اصل اساسی نیز اشاره شده است: «و شایسته است که اندازهٔ معانی را بشناسی و بتوانی بین آنها و میزان فهم شنوندگان و

بین حالات، توازن برقرار کنی و برای هر طبقه‌ای، سخنی و برای هر حال، مقامی جدا در نظر بگیری، تا آنجا که اندازه معانی را با اقتضای مقامات و استعداد شنوندگان را برحسب حالات بسنجی» (عسکری، ۱۴۱۹: ۱۳۵).

بیان معانی ضمنی به کمک قرائن

پس از بیان لزوم برقراری توازن میان معانی سخن با حال شنوندگان و جایگاهی که سخن در آن ایراد می‌گردد، در مرحلهٔ بعد، علم معانی به کمک قرائن حالیه که در موقعیت ایراد سخن وجود دارد، به استنباط اغراض متکلّم از عبارات و جملات می‌پردازد؛ چه آنکه گاه کلام از معنایی که برای آن وضع شده، خارج می‌گردد تا معنایی جدید را برساند که از سیاق کلام دانسته می‌شود و «حال سخن» به آن معنا رهنمون می‌شود (عتیق، ۱۴۱۷: ۳۱). به عبارتی در هر ارتباط کلامی جدی، مخاطب، هنجارگریزی و عدول متکلّم را از معنای ظاهری الفاظ و عبارات، معنی‌دار تلقی می‌کند و به کمک قرائن حالیه و دانسته‌های پیشین به استنباط مقصود متکلّم می‌پردازد. این نکته‌ای است که به تفصیل در کاربردشناسی مطرح است. از آن جمله نظریهٔ پل گرایس است که به «فرضیهٔ استنباطی» معروف است. او در این نظریه کوشید تا نشان دهد که هر ارتباط یا گفت‌وگویی مبتنی بر همکاری و توافقی ضمنی میان طرفین ارتباط یا گفت‌وگو است. به اعتقاد او، در هر ارتباط سالمی، اصولی از سوی طرفین رعایت می‌شود و اگر بپذیریم در هر ارتباطی، اصل همکاری برقرار است و گوینده نمی‌خواهد مخاطبش، پیام او را تحریف‌شده دریافت کند، تخلّف از این اصول معنی‌دار تلقّی می‌شود (صلحجو، ۱۳۷۷: ۱۶-۱۸) و مخاطب به جست‌وجوی پیام و معنایی غیر از آنچه به وسیله جملات ظاهری ادا شده، می‌پردازد (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۹).

علم معانی نیز می‌کوشد احوالی را که سخن به بایستگی آنها دگرگون می‌شود، به مخاطب بشناساند و هنجارگریزی و عدول متکلّم را از معانی الفاظ و عبارات به اقتضای آن احوال، برای مخاطب روشن سازد.

بدیهی است این دو اصل از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند و درک معانی اغراض ثانوی کلام، در گرو فهم و پذیرش همزمان هر دو اصل است. نکتهٔ مشترکی که در این دو اصل هم‌پوشانی

قابل توجهی با رویکردهای بافت‌گرا و نقش‌گرا در تحلیل زبان دارد، توجه بـه عناصـری چـون مطابقت با حال (مقتضای حال) در معنایابی متن است که در ادامه به آنها می‌پردازیم.

اقتضای «حال» و «مقام»

این دو اصطلاح را به طور مشخص سکاکی در قرن هفتم مطرح کرد و از آن پـس بـه عنوان جزء لاینفک تعریف بلاغت درآمد (رسولی، ۱۳۸۷: ۱۱۵)؛ هر چنـد پـیش از وی ایـن مفاهیم در قالب الفاظ و عبارات دیگری در تعریف بلاغت راه یافتـه بـود. برخـی بـر ایـن باورند که نخستین بـار ارسـطو در کتـاب «فـن‌خطابـه»، مفهـوم حـال را بـه کـار بـرد و بنیان‌گذاران علم بلاغت، در تعریف بلاغت از ارسطو تأثیر پذیرفتند (همان).

در تعریف حال گفته شـده اسـت: «امـری کـه مـتکلّم را وادار مـی‌سـازد بـر وجهـی مخصوص سخن گوید» (تهانوی، ۱۹۹۶، ج۲: ۶۱۶) یا «چیزی که متکلّم را وادار مـی‌کنـد بـه اینکه با کلامی که به وسیله آن مراد خود را بیان می‌کند، یک خصوصیتی بیاورد، که آن خصوصیت مقتضای حال است» (هاشـمی، ۱۴۱۴: ۳۹). چنان که منکر بودن، حالی است که اقتضای تأکید را دارد و تأکید، مقتضای چنین حالی اسـت (تهـانوی، ۱۹۹۶، ج۲: ۶۱۶) و در توضیح حال آمده است: «کلام از لحاظ شأن گوینده و شنونده، موارد و مقامات مختلفـی می‌یابد که به اقتضای آن مقامات، اطوار و حالات مختلفی پیدا مـی‌کنـد؛ چـه آنکـه هـر موردی مقتضی یک طرز سخن گفتن است. به طور مثال در موقعی باید کلام را با تأکیـد آورد و در موقع دیگر، بدون تأکید؛ مقامی مقتضـی ایجـاز سـخن اسـت و مقـامی دیگـر مقتضی تفصیل و اطناب؛ با اشخاص دانشمند و باهوش به نوعی باید تکلم کرد و با مردم نادان و ناآگاه به نوعی دیگر؛ در ترکیب عبارات، جایی سزاوار وصل جملات است و جایی دیگر شایسته فصل. اینگونه مقامات که هر کدام کیفیت خاصی برای سـخن اقتضـا دارد، احوال خطاب و آن خصوصیات را مقتضای احوال می‌نامند» (رجایی، ۱۳۷۹: ۱۷).

بنابراین با توجه به آنچه درباره حال گفته شد، می‌تـوان گفـت حـال، مجموعـه‌ای از

ویژگی‌های مخاطب و حالات او از بی‌اطلاعی، انکار، تردید، ذکاوت، غباوت و شرایط وی از ضیق وقت، علاقه و روحیات خاص او و... را در برمی‌گیرد که متکلّم بلیغ با لحاظ این خصوصیّات، در جهت مؤثر سخن گفتن می‌کوشد.

هر «حالی» می‌طلبد متکلم بر وجهی خاص و متناسب با آن، کلام خود را عرضه کند. این نکته‌ای است که در آثار سنّتی بلاغی از آن با نام «مقام» یاد شده است. چنان که پیشتر نیز اشاره شد، در کتاب «الصناعتین» در تبیین صفات سخن بلیغ آمده است: «و شایسته است که اندازه معانی را بشناسی و... برای هر طبقه‌ای، سخنی و برای هر حال، «مقامی» جدا در نظر بگیری» (عسکری، ۱۴۱۹: ۱۳۵). خطیب قزوینی نیز در ادامهٔ تعریفی که از مفهوم بلاغت ارائه می‌دهد، می‌گوید: «مقامات سخن متفاوت است. پس مقام تنکیر با مقام تعریف متفاوت است و مقام تقیید کلام و مقام تقدیم با مقام تأخیر و مقام ذکر با مقام حذف و مقام قصر با مقام خلاف آن و مقام فصل با مقام وصل و مقام ایجاز با مقام اطناب و مساوات متفاوت است. و همچنین خطاب قرار دادن فرد باهوش با خطاب قرار دادن فرد کندذهن متفاوت است. و این‌چنین از ترکیب هر کلمه‌ای با کلمهٔ دیگر، مقامی حاصل می‌شود» (قزوینی، ۲۰۰۰: ۳۲-۳۳).

به بیان دیگر، متکلم بلیغ با در نظر گرفتن شرایطی که در آن واقع شده و «حال» نامیده می‌شود، خصوصیّاتی را مناسب با «حال» در کلام خود لحاظ می‌کند. به عبارتی، بسته به شرایط و حالی که متکلّم در آن واقع شده، موقعیّت یا وضعیّتی در ذهن او نقش می‌بندد. این موقعیّت یا ویژگی و خصوصیّت که کلام باید متناسب با آن شکل بگیرد، «مقام» خوانده می‌شود (رسولی، ۱۳۸۷: ۱۲۰). به طور مثال در مقابل «حال انکار»، «مقام تأکید» به وجود می‌آید.

برخی در تبیین مفهوم «مقام»، آن را نه یک چارچوب و قالب، بلکه جملگی موقعیّت متحرّک اجتماعی دانسته‌اند که گوینده، شنونده و خود کلام و عناصر دیگری که در ارتباط با عمل تکلّم هستند، جزئی از آن به حساب می‌آیند (بلحبیب، بی‌تا: ۲-۳).

توجّه به «حال» و «مقام» نزد بلاغیّون از جمله اصول مهم در بلیغ و مؤثّر سخن گفتن به شمار می‌آید. برخی در ارزیابی توجّه بلاغیّون به این مفاهیم گفته‌اند که بلاغیّون

مسلمان، با طرح مسئلهٔ مقام، هزار سال پیشتر از زمان خود حرکت کرده‌اند؛ چرا که مسئلهٔ «مقام» و «مقال» در عصر جدید از پایه‌های اساسی در تحلیل معنا به شمار می‌آید (حسان، ۱۹۹۴: ۳۳۷). امّا باید به این نکته توجّه داشت که نگرش بلاغی دانشمندان علم معانی به متن و توجّه آنها به حال و مقام، رویکردی زیباشناختی است؛ به این معنا که حال و مقام نزد آنان تا آنجا مورد توجّه است که سخن را متصف به وصف بلاغت سازد (صالح، بی‌تا: ۹).

در دههٔ اخیر با استفاده از روش‌شناسی و آموزه‌های زبان‌شناسی جدید و تعمّق در روش‌های تحلیل کلام، پژوهش‌ها و بازنگری‌های نقّادانه‌ای در آثار بلاغی سنّتی صورت گرفته است و آثار پژوهشی قابل توجّهی در تطبیق و مقایسهٔ آرای بلاغت‌شناسان متقدّم اسلامی، با نظریه‌های برخی از زبان‌شناسان غربی صورت گرفته است. از جمله موضوعات مورد بازبینی در این بررسی‌ها، تعریف حال، تعیین عناصر و گسترهٔ مفهومی آن با توجّه به آرای بلاغی سنّتی و تطبیق آن با نظریه‌های جدید است که بررسی آن می‌تواند بیانگر گستردگی و شمول نظریّهٔ حال و مقام به تمامی عناصر پیش‌زمینهٔ سخن باشد.

بررسی گسترهٔ مفهومی حال

در سخنان قدما، حال به طور عام و بدون لحاظ قید یا محدودیّتی مطرح شده و اجزای آن تعیین نشده است؛ هر چند در آثار متأخر بلاغی، گرایش کلی بر آن است که مراد از حال، «حال شنونده» است. چنان که صاحب «جواهر البلاغه» در تعریف کلام بلیغ گفته است: «کلام بلیغ، سخنی است که متکلّم آن را به شیوه‌ای که متناسب با حال مخاطبان است، صورت بندد» (هاشمی، ۱۴۱۴: ۳۹) و همچنین گفته‌اند: «بلاغت سخن، مطابقت آن با حالی است که در آن ایراد می‌شود به شرط فصاحت و سخن با حال مطابقت نمی‌یابد مگر آنکه بر وفق عقل مخاطبان و در نظر گرفتن درجات آنها در قدرت بیان باشد» (المراغی، ۱۴۱۴: ۳۵).

در تعریف علم معانی نیز در برخی آثار بلاغی چنین آمده است: معانی، دانشی است که به یاری آن، حالات گوناگون سخن به منظور هماهنگی با اقتضای حال شنونده یا خواننده شناخته می‌شود (تجلیل، ۱۳۶۲: ۱؛ آهنی، ۱۳۶۰: ۹).

در نظریّه‌های بیان‌شده در برخی دیگر از آثار بلاغی، هر چند حال و مقتضای حال به طور کلی و بدون قید به کار رفته است، در توضیح و شرح مثال‌ها، گویا فقط به حال شنونده نظر داشته‌اند. این گرایش کلی در علم معانی به محدود ساختن حال به «حال شنونده» و مسکوت گذاشتن عناصر دیگری که در وقوع سخن مؤثر است، در بررسی‌های اخیر بلاغت‌پژوهان مورد نقد واقع شده است. چنان که گفته شده است: «در بلاغت سنّتی، حال خطاب که شیوه و کیفیّت بیان سخن را تعیین می‌کرد، در واقع همان میزان اطلاعات مخاطب و مراتب هوشیاری و دانایی او بود. سخن به ایجاز یا اطناب، یا مساوات و به تأکید یا عدم تأکید گفتن، ناشی از همین حال مخاطب بود. بنابراین متکلّم بلیغ، متکلّمی بود که هم مخاطب یعنی میزان اطلاعات و هوش او را درست تشخیص دهد و هم بتواند به اقتضای آن تشخیص و مناسب با آن، با مخاطب سخن گوید» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۲۰).

همچنین گفته شده که در بلاغت قدیم، بافت حاکم بر تولید متن، محدود به حال مخاطب و حال مخاطب هم محدود به میزان هوش و دانش او می‌گردید (همان). بنابراین در برداشت‌هایی که شارحان متون اولیّه بلاغی و بلاغیون متأخر از کلمهٔ حال کرده‌اند، آن را صرفاً به حال شنونده و در تعیین حال شنونده، تنها به آگاهی یا ناآگاهی او از مفاد خبر قناعت کرده‌اند (امینی، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۳).

آنچه تا اینجا دربارهٔ محدودیت مفهوم «حال» در علم معانی گفته شد، موضوعی است که در غالب آثار بلاغی مشهود است. در نقد و بررسی‌هایی که بلاغت‌پژوهان متأخر از این موضوع به عمل آورده‌اند، دو نظر مطرح شده است که در ذیل آنها را بررسی می‌کنیم.

گستردگی مفهوم حال

در نظرهای جدید، اعتقاد کلی بر آن است که دستاوردهای دانش زبان‌شناسی، این

آمادگی ذهنی را ایجاد کرده است که بپذیریم مفهوم «حال» بسیار گسترده است (امینی، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۳) و گفته‌اند «می‌توان آن را برابر حال و هوا، چگونگی اوضاع و به عبارت دیگر، موقعیّت یا آنچه در اصطلاح زبان‌شناسان «بافت» نامیده می‌شود، دانست. این موقعیّت می‌تواند شامل هر عنصر دخیل در ارتباط باشد. می‌تواند شنونده، گوینده، موضوع، زبان، زمان، مکان و هر قرینه و پدیده مؤثر دیگر را در بربگیرد» (همان). برخی معتقدند که این گستردگی از لابه‌لای سخنان بلاغیون متقدّم و تعریف آنها از حال دریافت می‌شود: «حال چیزی است که باعث و انگیزه خصوصیّت و کیفیّتی خاص در سخن می‌شود» (هاشمی، ۱۴۱۴: ۳۹).

در این نظریّه‌ها با تأکید بر این نکته که واضعان علم معانی با ژرف‌اندیشی عالمانه و شگفت‌انگیزی در تعریف خود از «حال» و «اقتضای حال» آن را عام، کلی و بدون قید آورده و گفته‌اند سخن باید مطابق با مقتضای حال باشد، انتقاد را متوجّه شارحان این آثار دانسته‌اند که با برداشت‌های نادرست، محدودیت‌هایی را برای مفهوم «حال» فرض کرده و آن را مترادف «حال شنونده» آورده‌اند. حال آنکه حال بسیار گسترده‌تر و اعم از حال شنونده بوده، بر کلیّه عناصری که موقعیت ایراد سخن را به وجود می‌آورد، دلالت داشته است (امینی، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۴). از همین‌رو از مقتضای حال به مقتضای اوضاع و احوال نیز تعبیر شده است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۷).

محدودیت «مقتضای حال» به رعایت «حال مخاطب»

برخی پژوهشگران در انتقادهای خود نسبت به بلاغت قدیم و محدودیّت بافت حاکم بر تولید متن به حال مخاطب و همچنین محدودیّت حال مخاطب به میزان هوش و دانش او، گفته‌اند که در علم معانی نه درباره کیفیّت تشخیص و ارزیابی این حال سخن می‌رود و نه درباره بافت حاکم بر قرائت متن. این وضع نشان می‌دهد که از نظر علمای بلاغت می‌بایست مشکلی در تشخیص و ارزیابی حال مخاطب از طرف متکلّم در میان نباشد. ثانیاً عواملِ دیگر حاکم بر تولید و قرائت متن، تأثیری در کیفیّت شیوه بیان از جانب متکلّم و فهم معنای متن از جانب مخاطب نداشته باشد (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۲۰).

عده‌ای نیز در تحلیل محدودیّت «مقتضای حال» به رعایت «حال مخاطب» می‌گویند گویا تصور بیشتر بلاغیون سنّتی ماست که مخاطب در جریان تعامل ارتباطی، کلّاً تأثیرپذیرنده است؛ در حالی که ارتباط زبانی، امری دوسویه است و اگر هر کدام از دو سوی این ارتباط، شرایط لازم را احراز نکنند، این عمل کامل نیست. بنابراین منطقی است که رعایت مقتضای حال را از فضای محدود رعایت «مقتضای حال مخاطب» به رعایت حال خطاب یا سخن گسترش دهیم (صیادکوه، ۱۳۸۵: ۱۱۸).

نقد و بررسی

پایه‌گذاران بلاغت و علم و معانی برای بیان سخن بلیغ، حال را به عنوان معیاری جهت احتراز از خطا در ادای مقصود در نظر گرفته‌اند و با دقّت در نخستین آثاری که در تدوین اصول و مبانی علم معانی نوشته شده است، درمی‌یابیم که حال و مقام بدون قید و محدودیّت، به عنوان ملاکی جهت احتراز از خطا در بیان مقصود، به صورت عام به کار رفته و قابلیّت آن را دارد که شامل تمام عناصری گردد که موقعیّت حاکم بر سخن را به وجود می‌آورد؛ هر چند گرایش غالب در آثار بلاغی که در شرح و تلخیص متون اولیّه نوشته شد و همچنین پژوهش‌های متأخّر، محصور نمودن اقتضای حال، به میزان دانایی و هوش و ذکاوت مخاطبان است.

با توجه به رواج نظرهای کاربردشناختی در حیطه زبان و توجّه دقیق در این رویکردها به نقش مخاطب و عوامل فرامتنی در تکوین و فهم متن، به نظر می‌آید که بلاغت اسلامی و به‌ویژه علم معانی که متکفّل بررسی حالات گوناگون سخن به بایستگی کاربرد و مقتضای حال است، جنبه‌های تأثیرگذار و تعیین‌کننده در شیوهٔ بیان و فهم متن همچون مکان و زمان، محیط پیرامون، سخن، موضوع سخن رویدادها و روابط مؤثّر در نحوهٔ عرضهٔ سخن و روابط طرفین سخن و... را مسکوت می‌گذارد و عملاً اقتضای حال را در حالات مخاطب و میزان هوش و دانایی او محصور می‌نماید.

بر این اساس در پژوهش‌های متأخّر بلاغت‌پژوهان، کوشش بر آن است که مفهوم اقتضای حال و قابلیّت‌های علم معانی در تحلیل مسائل زبانی و ادبی هم‌پای نظریه‌های کاربردشناختی زبان گسترش یابد و گسترهٔ مفهومی حال از محدوده‌ای که غالب آثار

بلاغی برای آن فرض نموده‌اند، فراتر رود. درباره تطبیق مفهوم «حال» با مفاهیمی چون «بافت» در نظریّه‌های جدید و توسعه دادن «حال» به تمامی عناصر بافت، نکات مهمی وجود دارد که باید در نظر گرفت.

نتیجهٔ مقایسه و تطبیق دو مفهوم «مقتضای حال» در معانی سنّتی با «بافت موقعیتّی» در مطالعات زبان‌شناسی آن است که این دو مفهوم، در اهتمام به جنبهٔ اجتماعی زبان با یکدیگر اشتراک دارند. اما با توجه به تعریفی که از حال ارائه شده است (تعریف تهانوی)، دلالت آن اخصّ از بافت موقعیتی دانسته شده است؛ چرا که «در ملاحظات بلاغی، توّجه به مقام یا مقتضای حال، بر ایراد سخن، پیشی می‌گیرد»، زیرا سخن در قالب مقتضایش ریخته می‌شود. حال آنکه در مطالعات زبان‌شناسی، بافت موقعیّتی و عناصر آن، «پس از تولید سخن» در فهم کلام مورد توجّه قرار می‌گیرد و سخن جزئی از بافت به حساب می‌آید و جدا از آن نیست (صالح، بی‌تا: ۶).

برای درک بهتر این تفاوت باید گفت که مظاهر تأثیر بافت خارجی بر تعبیرات زبانی را برخی بر دو وجه دانسته‌اند: «وجه نخست از حیث ایجاد (احداث) سخن و آن امری است که به گوینده تعلق دارد و دیگری از حیث تفسیر و تأویل کلام که به مخاطب تعلق می‌گیرد» (محمد یونس علی، ۲۰۰۷: ۱۶۶).

به نظر می‌آید که در علم معانی سنّتی، تأثیر حال و عناصر آن، در وجه نخست یعنی هنگام ایراد سخن مورد توجّه است؛ زیرا علم معانی -چنان که پیشتر گفته شد- حاوی اصول و قواعدی است که به گوینده، شیوه بیان سخن بلیغ و موارد استعمال انواع جمله‌ها را از حیث تطابق با اقتضای حالات مختلف می‌آموزد. در حالی که در زبان‌شناسی، بافت موقعیّتی، ابزاری برای توصیف معنا و فهم و تفسیر متن است.

بر این پایه، با توجّه به اینکه «حال» در علم معانی، معیاری است که پیش از ایراد سخن و در جهت احتراز از خطا در بیان مراد مقصود، مورد سنجش و ارزیابی متکلّم بلیغ قرار می‌گیرد، محصور نمودن عناصر حال به حال شنونده و اکتفا به ویژگی‌هایی چون هوش و دانایی او، در بیانات بلاغیون، براساس قواعدی که به کارگیری آنها در زبان، رایج و متداول است، قابل توجیه است. به این معنا که حال، مفهومی است که

گسترهٔ آن به واقع تمام عوامل مؤثّر در معنای سخن را در برمی‌گیرد؛ اما مؤثّر بودن حال پیش از ایراد سخن در علم معانی و کارکرد زیباشناختی آن در بیان سخن بلیغ، موجب محدود شدن دایرهٔ آن به برخی از عناصر برجسته در این میان (از جمله مخاطب و قدرت درک او) می‌شود. در ادامه، علل محدودیّت مفهوم حال به دانایی مخاطب در دانش معانی به تفصیل بیان خواهد شد.

علل محدودیّت مفهوم حال به دانایی مخاطب

توجه به حال پیش از ایراد سخن

در بررسی‌های زبان‌شناختی -همان‌گونه که پیشتر گفته شد- توجّه به بافت موقعیّتی و تمام عناصر آن، برای فهم و تفسیر دلالت سخن یا متن است. وقتی ما با متنی روبه‌رو هستیم، برای فهم کامل و منسجم از عبارات و جمله‌های آن، بررسی بافت حاکم بر آن متن و کندوکاو در عناصر آن، امری ضروری است و میسّر؛ در حالی که در مقام ایراد سخن، توجّه و تسلّط آگاهانه بر تمام عناصر فرامتنی حاکم بر سخن به آسانی میسّر نیست. توضیح آنکه بر اساس قواعد زبان‌شناسی، گویندگان زبان به جهت استفادهٔ متداول از زبان، بسیاری از اصول ارتباطی را به طور ناخودآگاه رعایت می‌کنند. از جمله این اصول ارتباطی، در نظر آوردن عوامل و عناصر حاکم بر موقعیّت گفت‌وگو در حین ایراد سخن و عرضه سخن بر اساس آن عوامل و عناصر است.

در توضیح این قاعده در زبان‌شناسی گفته شده که این موضوع، طبیعت تفکر انسان را نشان می‌دهد؛ بدین معنا که ذهن آدمی همواره تجارب سازمان‌یافتهٔ گذشته را که با موضوع سخن مرتبط باشد، به خدمت می‌گیرد و انتظار ایجاد می‌کند (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۳۲). همچنین این ویژگی مشترک در ذهن انسان‌ها موجب می‌شود که در مراودات زبانی، همواره توافق‌های ضمنی میان متکلّم و شنونده درباره موقعیّت حاکم بر گفت‌وگو برقرار باشد و اطلاعاتی به طور طبیعی و ناخودآگاه در لایهٔ تحتانی‌تری از ارتباط زبانی

رد و بدل شوند که بازشناخت آنها در حین سخن گفتن دشوار است.

با توجه به آنچه گفته شد، اکتفای علمای علم معانی در تبیین مفهوم اقتضای حال به حال مخاطب، می‌تواند بدین دلیل باشد که تمام گویندگان زبان -که دارای توانش ارتباطی معمولی باشند- به دلیل استفادهٔ متداول از زبان، عناصر حال از جمله زمان، مکان، اشیای پیرامون، رویدادها، موضوع سخن و... را به طور طبیعی رعایت می‌کنند؛ از این‌رو نیازی به آموزش مستقیم رعایت این عناصر ندارند و همچنین مقیّد ساختن متکلّم به رعایت نکات فوق و توجّه دقیق به تمام عناصر حال و رعایت اقتضای آنها در حین ایراد سخن، نه تنها او را متکلّف و سردرگم می‌سازد، بلکه چنین امری میسّر نیست؛ زیرا رعایت این نکات گاه با زبان درآمیخته است و هر گوینده زبانی، آنها را بدون نیاز به آموزش رعایت می‌کند. چنان که گفته شده است: «رفتارهای هنری در معانی، گاه آنچنان سرشتین است و با تاروپود سخن درآمیخته است که بازیافت و بازشناخت آنها آسان نیست و در شمار روش‌هایی است که سخنگویان به زبان نیز از آنها در گفت و شنود با دیگران بهره می‌جویند» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۷).

هر چند علم معانی و باب‌های مختلف آن به تمام عناصر مؤثّر در وقوع سخن نمی‌پردازد، گفته شده بسیاری از کاربردهایی که در معانی مورد بحث قرار می‌گیرد، مانند آنکه جمله‌های امری را در چه معانی مختلفی می‌توان به کار برد تا بعداً به مقتضای حالات مختلف، یکی از آن انحا را به کار بریم، یا در جمله خبری برای چه مقصودی باید گزاره را بر نهاد مقدم داشت تا در مواقع ضروری از این امکان بهره‌برداری کنیم و...، بدیهی است و اهل زبان به طور طبیعی از آنها آگاه هستند و ذکر آنها در علم معانی از باب تذکار و خودآگاهی است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

بنابراین سخن آن عده از پژوهشگران که گفته‌اند محدودیّت بافت حاکم بر متن به مخاطب (در علم معانی) بیانگر آن است که علمای بلاغت، عناصر و عوامل دیگر را در کیفیّت شیوهٔ بیان و فهم معنای متن بی‌تأثیر می‌دانند، صحیح نمی‌نماید.

همچنین در نقد نظر برخی از بلاغت‌پژوهان معاصر که محدودیّت رعایت مقتضای حال را به حال مخاطب و خواننده، به معنای نادیده‌انگاری دوسویه بودن عمل ارتباط زبانی نزد بلاغت‌شناسان متقدّم دانسته‌اند، باید گفت نمی‌توان با قطعیت چنین

اظهارنظری کرد؛ زیرا از فحوای کلام برخی از بلاغیون می‌توان دوسویه و متقابل بودن بلاغت را استنباط کرد. چنان که در «البیان و التبیین» جاحظ نقل می‌شود: «بهره‌مندی از بلاغت، این‌قدر کافی است که شنونده از سوء افهام گوینده و گوینده از سوء فهم شنونده به تنگ نیاید» (جاحظ، ۱۹۶۸: ۸۷).

در این سخن، بلاغت امری دوسویه و پویا میان گوینده و شنونده است و به طور طبیعی عمل فهماندن (إفهام) متکلّم و عمل فهم از سوی شنونده، بر اساس اصول ارتباطی باید از نقطه مشترک و مورد توافقی میان آن دو آغاز شود، مانند زبان مشترک، زمینه‌های قبلی، باورهای مشترک، چگونگی رابطهٔ گوینده و شنونده و... . به نظر می‌آید بلاغیون متقدّم، این نقطه مشترک میان گوینده و شنونده یا نویسنده و خواننده را -که به طور قطع اثر تعیین‌کننده‌ای در شیوه بیان سخن و فهم معنای آن دارد- به دلایلی که ذکر شد، از جمله بدیهی و طبیعی بودن رعایت این امور در حین سخن گفتن و فهم سخن و کارکرد زیباشناختی حال نزد آنان، مسکوت گذارده‌اند.

کارکرد زیباشناختی حال

مقتضای حال در علم معانی، معیاری برای بلاغت و رسایی معنای سخن به شمار می‌رود، نه توصیف و تحلیل معنای آن؛ چنان که در زبان‌شناسی چنین است. درباره رویکرد خاص و متفاوت بلاغیون به مفهوم اقتضای حال می‌توان گفت هر چند بلاغیون در پژوهش‌های زبانی خود به مسئله مهم «مقام» دست یافته‌اند، آنان در بررسی این مفهوم، آن را به روش و طریقت خاص خود تطبیق داده‌اند؛ به این معنا که توجهشان به مقام در جهت تشخیص صحت و خطای سخن (احتراز از خطا) یا زیبایی سخن و عدم آن است. از این‌رو رویکرد آنها به مقام یا مقتضای حال، رویکردی معیاری است، نه توصیفی (صالح، بی‌تا: ۹). به این معنا که مقام در علوم بلاغت، ملاک و معیاری (زیباشناسانه) است که با مراعات آن، سخن بلیغ و با عدم مراعاتش، سخن غیر بلیغ شناخته می‌شود (همان: ۱۰). این نگاه دانشمندان علم معانی به حال، به عنوان معیاری زیباشناختی، موجب تفاوت کارکرد این مفهوم در علم معانی با دانش‌های زبان‌شناسی می‌شود.

دربارهٔ محدود ساختن حال مخاطب به میزان هوش و دانایی او در اغلب آثار بلاغی می‌توان به این نکته اشاره کرد که در بلاغت، سخن از شگردها و ترفندهای کلام بلیغ و

ادبی است. از این‌رو در تبیین ویژگی‌های مخاطبان، خصوصیّات و شرایط لازم در فهم سخن «بلیغ» و «ادبی» را متذکر می‌شود و از دیگر شرایط فهم سخن که عامه مردم در محاورات روزانه و معمولی خود به کار می‌گیرند، سخنی نمی‌گوید.

شاید انتظاری چنین از علم معانی -که تمام شرایط لازم در فهم و زبان را در برداشته باشد- به جهت نقیصه‌ای در علم معانی سنّتی باشد و آن «عدم تفکیک حوزه زبان از ادبیات» است (اکبری بیرق و هدایتی، ۱۳۸۹: ۳). توضیح آنکه زبان در نقش ادبی فقط باید به جنبه‌های زیباشناختی توجّه کند؛ اما علمای بلاغت به‌ویژه در بخش معانی به دلیل عدم تفطن به این موضوع، حوزه زبان و ادب را خلط کرده و این فن را انباشته از مسائلی کردند که ارتباطی به هنر و ادبیات ندارد (همان).

در توضیح بیشتر این مسئله باید به تاریخچهٔ علم معانی و تصریح برخی از محققان علوم بلاغی به تأثیرپذیری آن از آیین سخنوری یونان توجّه کرد. توضیح آنکه آیین سخنوری و خطابه ابتدا در یونان عصر باستان رواج پیدا کرد و با آثار دانشمندان بزرگی چون افلاطون و ارسطو، سیر کمالی خود را پیمود. یونانیان در دادگاه‌ها برای غلبه بر قاضی و حریف و اقناع طرف مقابل، متوسّل به خطابه و سخنوری می‌شدند. این رونق سبب شد مبادی این فن به طور مستقل و به روشی دقیق در آثار برخی عرضه شود (طاهری، ۱۳۸۲: ۸۴).

افلاطون در «گرگیاس» و ارسطو در «ریطوریقا»، مهم‌ترین نکته را در فن خطابه، توجّه سخنور به روحیّات و حالات شنونده و اقناع و ترغیب او دانسته‌اند (همان). برخی بر این باورند که این همان مطلبی است که در عصر عباسی، در علم معانی به صورت سخن گفتن به مقتضای حال مخاطب مطرح شد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۰۳). همزمان با اخذ فلسفهٔ یونان، آیین سخنوری و خطابه نیز به جهان اسلام راه یافت و بی‌تردید علم معانی که در اسلام علم مستقلی به حساب می‌آید، متأثر از قوانین و اصول خطابه و آیین سخنوری یونان است و مسلمانان در تدوین معانی از آن بهره‌ها جستند و به احتمال قریب به یقین «به اقتضای حال سخن گفتن» دگرگون شده یا تعبیری از «سخن مؤثر گفتن» خطابه یونان است (طاهری، ۱۳۸۲: ۸۵).

به زعم برخی از پژوهشگران، تعجیل علمای پیشین مسلمان در اخذ و اقتباس علوم از جمله اصول دانش معانی، موجب شده است که در تدوین علوم بلاغی کمتر تأمّل کنند و همین مسئله سبب بروز مشکلات متعددی در علم معانی شد. آنان بدون توجّه به اینکه اقتضای حال صرفاً خاصّ سخنوری است و برای کاربرد اصول آن در ادبیّات، ترفندها و تغییراتی خاص لازم است، این اصول را به عرصهٔ ادب کشاندند و شاید برای جبران بعضی عدم تطابق‌های اصول آیین سخنوری با ادب باشد که اقتضای حال گوینده و اقتضای موضوع را بدان افزودند (همان).

با توجه به آنچه گفته شد، یکی از مشکلات علم معانی، عدم تفکیک بین مخاطبان خطابه و مخاطبان متون ادبی است که دو حوزهٔ جدا از هم هستند و رعایت اقتضای حال در آنها با هم متفاوت است. همین اثرپذیری از اصول فن خطابه در یونان می‌تواند دلیلی برای محدودیّت «حال» در علم معانی سنّتی به حال شنونده باشد؛ چه آنکه در خطابه و سخنرانی، به جهت موقعیّت شفاهی سخن و حضور مخاطب در طی سخن و همچنین جنبهٔ اقناعی سخن خطیب و سخنران در شیوهٔ بیان خود از حالات مخاطب، پرسش‌ها و عکس‌العمل او به سخنانش، شیوه سخن گفتن خود را سامان می‌دهد. از این‌رو در فن خطابه، مخاطب نقش تعیین‌کننده و مهمی دارد. تصور می‌رود اهمیّت یافتن مخاطب در میان عناصر حال و محدود ساختن رعایت اقتضای حال به مخاطب در غالب آثار بلاغی از تأثیرات خطابهٔ یونان بر علم معانی است.

نتیجه‌گیری

در این نوشتار به نظرهای بلاغیون متقدّم در تعریف علم معانی و به‌ویژه موضوع عمدهٔ آن، اقتضای حال پرداخته شد و پس از آن، وظیفهٔ علم معانی، تعیین معنای مجازی و اغراض ثانوی کلام به کمک دو اصل اساسی بیان وجوب مطابقت کلام با مقتضای حال شنوندگان و معانی ضمنی سخن به کمک قرائن دانسته شد. بر این اساس و با توجه به نقش عمدهٔ «اقتضای حال» در علم معانی، این موضوع و گسترهٔ مفهومی آن مورد بررسی قرار گرفت.

بررسی این موضوع در پژوهش‌های پیشین به شکل‌گیری دو نظر در این‌باره منجر شد که یکی گستردگی و عام بودن مفهوم حال و ظرفیّت و امکان آن برای طرح در کنار مفاهیمی همچون بافت و دیگری محدودیّت مفهوم اقتضای حال به حال مخاطب و بی‌توجّهی بلاغیون متقدّم به عواملِ دیگر حاکم بر تولید و قرائت متن است.

عواملی چون توجّه به مقتضای حال به عنوان معیاری در احتراز از خطا پیش از ایراد سخن، کارکرد بلاغی و زیباشناسی حال و تأثیرپذیری علم معانی از فضای شفاهی فن خطابه در توجه به مخاطب موجب شده است رویکرد علم معانی به اقتضای حال متفاوت و محدودتر از رویکرد زبان‌شناسان به بافت باشد. این موضوعی است که در پژوهش‌های متناظر و تطبیق مفهوم اقتضای حال و بافت باید مورد دقّت محقّقان قرار گیرد.

با وجود مسائلی که علم معانی با آن مواجه است، اقتضای حال مفهومی است که قابلیّت آن را دارد که مانند بافت موقعیّتی، تمام عناصر حاکم بر سخن را شامل گردد. آموزه‌های جدید زبان‌شناسی با امکانات و افق‌های وسیع آن می‌تواند ظرفیت‌های بنیادین و بالقوه علم معانی را در تحلیل آثار ادبی و درک زیباشناختی آنها، فعلیت بخشد.

منابع

آهنی، غلامحسین (۱۳۶۰) معانی بیان، چاپ دوم، تهران، بنیاد قرآن.

اکبری بیرق، حسن و روجا هدایتی (۱۳۸۹) «علم معانی سنتی در بوته نقد»، مطالعات زبانی بلاغی، شماره ۱، صص ۹-۲۲.

امینی، محمدرضا (۱۳۸۸) «بازنگری مبانی علم معانی و نقد برداشت‌های رایج آن»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شماره ۳، صص ۵۹-۷۵.

ایچیسون، جین (۱۳۸۰) مبانی زبان‌شناسی، ترجمه محمد فائض، چاپ دوم، نگاه، تهران.

بلحبیب، رشید (بی‌تا) «أثر عناصر غیر اللغویه فی صیاغه المعنی»، مغرب، مکتبه الشامله.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷) «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره اول، صص ۱۱-۳۷.

تجلیل، جلیل (۱۳۶۲) معانی و بیان، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

تهانوی (۱۹۹۶) کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تحقیق علی دحروج، بیروت، بی‌نا.

جاحظ، أبی عثمان عمربن بحر (۱۹۶۸) البیان و التبیین، بیروت، دار الاحیاء.

حسان، تمام (۱۹۹۴) اللغه العربیه معناها و مبناها، دارالبیضاء، دارالثقافه.

رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۹) معالم البلاغه، چاپ پنجم، شیراز، مرکز دانشگاه شیراز.

رسولی، حجت (۱۳۸۷) «حال و مقام در دانش بلاغت»، پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۲۶، صص ۱۱۵-۱۲۷.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳) معانی، تهران، میترا.

---------- (۱۳۸۷) بیان و معانی، چاپ سوم، تهران، میترا.

صالح، محمد سالم (بی‌تا) «أصول النظریهٔ السیاقیة الحدیثة عند علماء العربیة»، قابل دسترسی در پایگاه اینترنتی: http: //www.kau.edu.sa/Files/372/Researches

صالحی، فاطمه (۱۳۸۶)، «علم معانی و دستور نقش‌گرای هلیدی»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۲۲، صص۳۲ـ۴۱.

صلح‌جو، علی (۱۳۷۷) گفتمان و ترجمه، تهران، مرکز.

صیادکوه، اکبر (۱۳۸۵) «جایگاه رعایت مقتضای حال و مخاطب در نظریه‌های ادبی سنتی و نوین»، مجله علوم اجتماعی دانشگاه شیراز، دوره بیست و پنجم، شماره سوم، صص ۱۱۸-۱۳۲.

طاهری، حمید (۱۳۸۲) «مروری بر اقتضای حال»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۶۵، صص ۸۴-۸۷.

عتیق، عبدالعزیز (۱۴۱۷ هـق) علم المعانی، قاهره، دار الآفاق العربیه.

عسکری، ابی‌هلال حسن بن عبدالله (۱۴۱۹ هـق) الصناعتین الکتابه و الشعر، تحقیق محمدعلی البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت، المکتبه العصریه.

فخام‌زاده، پروانه (۱۳۷۹) «هرمنوتیک، معانی و بیان، سخن‌کاوی»، مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، شماره ۹۱، صص۵۶۳-۵۹۲.
قزوینی، جلال‌الدین محمد بن عبدالرحمن (۲۰۰۰) الایضاح، بیروت، دار و مکتبه الهلال.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۸) زیباشناسی سخن پارسی (بیان)، تهران، مرکز.
لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۱) «درآمدی به سخن‌کاوی»، مجله زبان‌شناسی، سال نهم، شماره اول، صص ۹-۳۹.
محمد یونس علی، محمد (۲۰۰۷) المعنی و ظلال المعنی، چاپ دوم، بیروت، دارالمدار الإسلامی.
المراغی، احمد مصطفی (۱۴۱۴) علوم البلاغه، چاپ سوم، بیروت، دارالکتب العلمیه.
هاشمی، احمد (۱۴۱۴) جواهر البلاغه، بیروت، دارالفکر للطباعه و الو التوزیع.
یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳) گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، تهران، هرمس.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و چهارم، پاییز ۱۳۹۸: ۴۳-۲۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل بازتاب اندیشه‌های پیشگویانه در افسانه‌های ایرانی

علی‌اکبر اخوه*
آسیه ذبیح‌نیا عمران**
فاطمه کوپا***
علی پدرام میرزایی****

چکیده

پیشگویی یا آپوکالیپس، کشف و شهود و اعلان واقعه‌ای در آینده، بدون در نظر گرفتن وقوع یا عدم وقوع آن است. اغلب اندیشه‌های آپوکالیپسی در افسانه‌های ایرانی و در باور عامه، به سبب نگرانی انسان از آینده و دفع اضطراب به وجود آمده و انگیزهٔ اصلی پیدایش این نوع مکاشفه‌ها، فشارهای روانی واردشده بر آدمی است؛ به گونه‌ای که این اندیشه‌ها در ارتقای روحیهٔ امید به آینده ایفای نقش می‌کنند. در افسانه‌های ایرانی، نقش‌های متفاوت آپوکالیپسی و کارکردهای متعدد آن به سبب وجود خود افسانه پدید آمده‌اند. اکثر این مفاهیم با ویژگی‌های مادی و طبیعی افسانه، پیوندی ناگسستنی دارند. تناسب حالت‌های طبیعی با نقش‌های آنان در باور عامه، سبب اصلی بروز این مکاشفه‌هاست. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و استواری بر چارچوب نظری می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که شاخص‌ترین قِسم مکاشفه‌ها در افسانه‌های ایرانی چیست؟ مطابق دستاوردهای تحقیق، بیشترین نوع مکاشفهٔ موجود در افسانه‌های ایرانی، مربوط به «الهام» و کمترین آن، استفاده از زبان خواب و رؤیا به عنوان مهم‌ترین ابزار تجلی آن در این‌باره است.

واژه‌های کلیدی: اندیشه‌های پیشگویانه، الهام، رؤیا، آپوکالیپس، مکاشفه.

*نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران e.aliakbar1348@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران asieh.zabihnia@gmail.com
***استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران f.kouppa@yahoo.com
****دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران Ali.pedram.mirzaei@gmail.com

مقدمه

آنچه هویت انسان‌ها را تثبیت می‌کند، فرهنگ سرزمینشان و پایبندی بدان است. سرزمین ایران از این حیث با پیشینهٔ فرهنگی خود بر تارک گسترهٔ گیتی می‌درخشد. یکی از پربارترین گونه‌های فرهنگ سرزمین ما، فرهنگ عامه است. فرهنگ عامه دارای شاخه‌های فراوانی است. «فرهنگ عامه، یکی از معادل‌هایی است که برای واژهٔ «folklore» برگزیده‌اند که از «folk» به معنی مردم یا توده و «lore» به معنی دانش و دانستن ترکیب شده است. در زبان فارسی برای آن عبارتی چون مجموعهٔ اطّلاعات مردم، معلومات توده و دانش عوام و ترکیباتی از این قبیل را به کار می‌برند» (حاجی‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۴۷). یکی از قالب‌های پرکاربرد در فرهنگ عامه، افسانه است. افسانه در سرزمین ما مانند درخت تنومندی است که گویی با ریشه‌های ستبر و تنهٔ تنومند خود، شاخه‌هایش جای‌جای ایران را فراگرفته است. زمینهٔ پژوهش در افسانه‌ها، بسیار فراگیر است، به گونه‌ای که می‌توان آنها را در شکل‌های نوشتاری گوناگون بررسی کرد.

از موضوعاتی که در افسانه‌ها می‌توان بررسی کرد، پیشگویی است. پیشگویی‌ها ریشه در باورهای عامیانه دارد. گذشتگان، خود می‌دانستند که موجوداتی ضعیف هستند؛ بنابراین به ابزار دفاعی مادی و معنوی گوناگونی روی می‌آوردند؛ شماری از ابزار معنوی آنان، باورهایشان بوده است. چنین مردمی با روی آوردن به چنین باورهایی دست‌کم در خیال خود، دیوارهایی برای حفظ خود ایجاد کرده‌اند. یکی از این باورها که بدان چنگ زده‌اند، باور آنها به پیشگویی بوده است. آنها نسبت به حال و آیندهٔ خود احساس خطر می‌کرده‌اند، پس به هر چیز متوسل می‌شده‌اند تا خود را از آسیب‌های احتمالی دور دارند. ترس از آسیب سیل، زلزله و توفان، ابتدایی‌ترین آنها بوده است. بنابراین با تمسک به پدیده‌هایی مانند ستاره‌شناسی و غیره به پیشگویی روی می‌آوردند.

دربارهٔ آپوکالیپس در آثار پژوهشی این‌چنین آمده است: «در دوران مسیحیت اولیه، افرادی که در یک حالت خلسه، دارای قدرت بیان پاره‌ای از کلمات فصیح می‌شدند، پیشگو نامیده می‌شدند و این امر باعث گسترش تفکر پیشگویان «مرتبط با خدا» و دارای آموزش‌های ویژه که مربوط به دورهٔ قبل از مسیح بود می‌گردید. این افراد گاهی کاریزماتیک نیز نامیده می‌شدند. از سوی خداوند، پیام‌های قابل فهمی به آنها الهام

می‌شد. آنها با افرادی که به صورت نامفهومی با زبانی صحبت می‌کنند که قابل فهم برای شنوندگان نیست، تفاوت زیادی دارند» (اسکینر، ۱۳۸۴: ۷۷).

با وجود گستردگی چنین پیشگویی‌هایی، این پدیده به عنوان یک باور در افسانه‌ها نیز نمود پیدا کرد. بارزترین نمونه‌های آن را می‌توان در شاهنامه فردوسی یافت. برای مثال، هنگامی که اسفندیار خواهان بخشی از حکومت از پدر خود است، پدرش دست به دامان پیشگویان می‌شود تا آیندهٔ اسفندیار را پیش‌بینی کنند و راه رهایی را بدو بنمایند:

بخواند آن زمان شاه، جاماسپ را — همان فال‌گویان لهراسپ را
برفتند با زیج‌ها بر کنار — بپرسید شاه از گو اسفندیار
که او را بود زندگانی دراز — نشیند به شادی و آرام و ناز
به سر برنهد تاج شاهنشهی — برو پای دارد بهی و مهی

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۷۱۳)

هنگامی که گشتاسپ این پیشگویی را می‌شنود، نگران می‌شود و از جاماسپ راه چاره می‌جوید، وی می‌گوید:

ورا هوش در زاولستان بود — به دست تهم پور دستان بود

(همان)

از آنجا که وجود عنصر پیشگویی در گفتار و رفتار برخی از قهرمانان افسانه‌های موجود در مجموعهٔ نوزده جلدی «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» اثر علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان قابل بازیابی است، با روش توصیفی- تحلیلی به این امر می‌پردازیم و پاسخ به این پرسش‌ها را پی می‌گیریم:

- اندیشه‌های پیشگویانه در افسانه‌های ایرانی چگونه نمود می‌یابد؟
- عمده‌ترین مفاهیم و مضامین آپوکالیپسی در افسانه‌های ایرانی چیست؟

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ پیشینهٔ پیشگویی به پژوهش‌های زیر دست یافتیم:

میرزا نیکنام و صرفی (۱۳۸۱)، مقاله‌ای به نام «پیشگویی در شاهنامه فردوسی» در مجلهٔ مطالعات ایرانی منتشر کرده‌اند. نویسندگان این مقاله به سیزده دسته‌بندی در زمینهٔ پیشگویی‌های موجود در شاهنامه اشاره نموده‌اند.

گرجی (۱۳۸۳)، مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل آپوکالیپس در آثار عرفانی- وحیانی و نقش آن در گفت‌وگوی فرهنگ‌ها» منتشر کرده است. نویسنده در این جستار، در عرصهٔ مکاشفات جهانی و مکاشفه‌های عرفانی به پژوهش پرداخته و به این بازخورد دست یافته است که مکاشفه‌ها نزد حکما و عرفا به عنوان صاحبان آثار عرفانی- ادبی و در کتاب‌های مقدس از بن‌مایه و جریان ثابتی پیروی می‌کند و آن ویژگی منحصربه‌فرد مکاشفه‌ها با توجه به ساختار فکری، قومی و فرهنگی ملت‌ها و فرهنگ‌هاست. وی همچنین مقاله‌ای (۱۳۸۴) با عنوان «مکاشفه‌های پیشگویانه (Apocalyptic) هشت کتاب سهراب سپهری» منتشر کرده است. در این پژوهش، نویسنده ضمن نقد و تحلیل این نوع ادبی در گذشته و عوامل پیدایش آن، هشت کتاب سپهری را از دیدگاه تجلیات مکاشفه‌های پیشگویانه در چند زمینه مانند رؤیا، تفأل، تطیر و... بررسی و تحلیل کرده است. آنچه در این پژوهش بدان توجه شده، بررسی ابزار تجلی در اثر سهراب سپهری است.

کلباسی اشتری (۱۳۸۵) نیز در مقاله‌ای با عنوان «عناصر و نوشته‌های پیشگویانه در عهد عتیق» به بررسی فشردهٔ دو نوشتهٔ اصلی از نوشته‌های پیشگویانه عهد عتیق پرداخته است و مبادی و ساختار آنها را تبیین گردانیده و در ضمن آن، مختصات اندیشه‌های منجی‌گرایانه و آخرالزمانی را نیز در کتاب مقدس روشن کرده است.

ساندرمن و حسینی آصف (۱۳۸۷)، مقاله‌ای با عنوان «بهمن یشت» منتشر کرده‌اند. این اثر که در اصل به زبان پارسی میانه بوده، به صورت چکیده‌ای از یک متن پیشگویانه درآمده، ولی رونوشت پارسی میانهٔ آن به خط پهلوی محفوظ مانده است.

گرجی (۱۳۸۷)، مقاله‌ای با عنوان «شاه نعمت‌الله ولی و ادبیات آپوکالیپسی» در نخستین همایش ملی ایران‌شناسی ارائه کرده و به چاپ رسانده است.

نوریان و داودی مقدم (۱۳۹۲) در مقالهٔ «مفهوم آپوکالیپس و ارتباط آن با سبک‌شناسی با توجه به داستان خواب گنج مثنوی از دیدگاه ادبیات مکاشفه‌ای»، حکایت یادشده از دفتر ششم را نقد و تحلیل کرده و ضمن رمزگشایی برخی از مفاهیم سمبلیک و تمثیلی آن، به بیان مشابهت سبک این حکایت با عناصر داستان‌های مکاشفه‌ای و موتیف‌های مشترک آن با موتیف‌های کلی این نوع ادبیات پرداخته‌اند.

درّی و قائدزادهٔ خمیری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «پیشگویی در گرشاسپ‌نامهٔ حکیم اسدی توسی» به این موضوع می‌پردازد که در گرشاسپ‌نامه، پیشگویی نمودی وسیع دارد و پیشگویی ستاره‌شناسان را خالی از واقعیت نمی‌داند.

گذشته از اینها در جستارهای خارجی، مقاله‌هایی وجود دارد که اغلب آنها به آپوکالیپس از منظر اندیشه‌های آخرالزمانی پرداخته‌اند. در مقالهٔ «بعد از پایان آپوکالیپس[1]» (۱۹۹۹) اثر جیمز برگر[2]، تفکرات آپوکالیپسی تا دهه‌های پایانی قرن ۲۰ به سختی جزءِ ثابت فرهنگ آمریکایی آمده است. نویسنده اشاره می‌کند که اخیراً رسانه‌ها به پیشگویی‌ها و نشانه‌ها می‌پردازند و هشدار می‌دهند که پایان جهان نزدیک است.

همچنین سارا رابینسون[3] در پایان‌نامه‌ای با عنوان «ادبیات فاجعه یهودیان: پیشگویی، بابل و یک انوک[4]» (۲۰۰۵) به بررسی کتاب خنوخِ یک می‌پردازد که نوعی مکاشفهٔ یهودی است.

دیوید ار.هلم[5] در مقالهٔ «رویکرد ادبیات مکاشفه‌ای[6]» (۲۰۰۹) برای تبیین آپوکالیپس بر این باور است که آپوکالیپس یک الهام است و خداوند آن را در انجیل نوعی پرده‌برداری و نیز پایان دادن به تاریخ بشر می‌داند.

ریچارد ای تیلور و دیوید ام هووارد جی آر[7] در مقاله‌ای به نام «تعبیر ادبیات آپوکالیپتیک[8]» (۲۰۱۶) یادآوری می‌کنند که پس از نیمهٔ قرن ۲۰، ادبیات آپوکالیپسی از سایهٔ فضل و کمال کتاب مقدس به پیشخوان تحقیق‌ها وارد شده است و تنها بخش کوتاهی از ادبیات می‌تواند در این آثار نمود یابد و بنا به درخواست ناشران، تنها منابع انگلیسی را در برمی‌گیرد، هر چند اغلب دوست دارند در ادبیات مکاشفه‌ای یهود تحقیق کنند تا با کمبود منابع برای مطالعه روبه‌رو نشوند.

همان‌گونه که از عناوین مقالات یادشده مشهود است، تاکنون پژوهش مستقلی

1. After the end representations of post apocalypse
2. James Berger
3. Sarah Robinson
4. The orgins of jewls apocalyptic literature: prophey Babylon and 1 enoch
5. David R. Helm
6. An Apocalypse To Apocalyptic Literature: A Primer For Preachers
7. Richard A Taylor & David M Howard Jr
8. Interpreting Apocalyptic Literature

درباره تفکرات آپوکالیپسی در افسانه‌های ایرانی انجام نشده است و تحقیق حاضر می‌تواند فتح بابی در این زمینه باشد.

مبانی نظری تحقیق

بخش گسترده‌ای از فرهنگ مردم و ادبیات شفاهی ایران را افسانه‌ها تشکیل می‌دهد. «افسانه‌های عامیانه، آینهٔ تمام‌نمای تجربه‌های زندگی، سنت‌ها و رفتارهای مردم در درازنای تاریخ هستند. می‌توان گفت که بیم و امیدها، کشمکش‌های انسان با طبیعت یا با انسان‌های دیگر و با خود، در این گونهٔ ادبی بازتاب پیدا کرده است. هر چند امروز افسانه‌ها را خیالی می‌پنداریم، روزگاری آنها، بخشی از باورهای حقیقی انسان بوده‌اند» (محمدی و قایینی، ۱۳۸۰: ۷۰). افسانه‌های چاپی فولکلور، معمولاً داستان‌هایی هستند که برای کودکان مفید به نظر می‌رسند و غالباً ساختار روایی دارند (سیک، ۱۳۸۹: ۹۳). این نشانهٔ پویایی مردم یک جامعه است که می‌توانند اینگونه کالبد فرهنگ خود را جاودانگی ببخشند. از همین‌رو افسانه از قالب‌هایی بوده که از دیرباز میان مردم به عنوان یک جریان ادبی عامیانه رواج داشته است. گسترهٔ ادبیات فولکلور یا عامیانه در ایران چشمگیر است. مردم، این گونهٔ ادبی را برای سرگرمی و با هدف اندرزگویی، آن هم اغلب به طور غیر مستقیم به خوبی به کار می‌بردند.

جایگاه افسانه‌ها در تیپ‌شناسی آرنه- تامپسون

از وقتی پژوهشگرانی چون پراپ، آرنه و تامپسون به ریخت‌شناسی و تیپ‌شناسی قصه‌ها روی آوردند، این ضرورت در میان پژوهشگران دیگر به‌ویژه ایرانیان پدیدار شد که به این طبقه و دسته‌بندی‌ها، اقبال قابل توجهی داشته باشند. از همین‌رو مقاله‌های متعددی در همین زمینه نگارش یافت. در نوشتهٔ پیشِ رو نیز این ضرورت احساس شد. بنابراین با بررسی کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی» اثر مارزولف دریافتیم که برخی از افسانه‌ها در این رده قرار می‌گیرند. مارزولف به این بازخورد دست یافته است که انسانی که قصه می‌گوید، خود مظهری است مشخص از کل وجود انسانی و ما از راه قصه‌ای که بازمی‌گوید، می‌توانیم نگاهی به ضمیر وی بیفکنیم. هنگامی که آنتی آرنه در ابتدای این

قرن، اثر خود را به عنوان فهرست تیپ‌های قصه منتشر کرد، این اقدام کوششی بود تا رشتهٔ تحقیق در قصه‌ها که بر اثر فعالیت‌های به اصطلاح «مکتب فنلاندی» در ابتدای قرن بیستم قوت و رسوخی یافته بود، به ابزار قابل اطمینانی مسلح کند. این ابزار می‌بایست ما را قادر سازد تا مقادیر هنگفتی از متون حکایی را در زمینهٔ فرهنگ هند و اروپایی که در بایگان‌های ملی گرد آمده بود، به صورت منظم و با شیوه‌ای علمی مورد تحقیق قرار دهیم. نظم و ترتیبی که وی اختیار کرد، به کمک ترجمه و گسترش آن توسط استیث تومپسون، قبول بین‌المللی یافت (مارزولف، ۱۳۷۱: ۱۰). این امر در مقوله‌های زیر صورت می‌گیرد و به هر کدام از آنها شمارهٔ تیپ‌های معینی به صورت پیوسته و مسلسل به قرار زیر اختصاص داده است:

- ۱ تا ۲۹۹، قصه‌های مربوط به حیوانات
- ۳۰۰ تا ۱۱۹۹، قصه‌های به معنی اخص
- ۱۲۰۰ تا ۱۹۹۹، قصه‌هایی که جنبهٔ شوخی دارند
- ۲۰۰۰ تا ۲۳۹۹، قصه‌های مسلسل
- ۲۴۰۰ تا ۲۴۹۹ برای قصه‌های طبقه‌بندی نشده

مثلاً قصهٔ گرگ و بزغاله‌ها دارای شمارهٔ ۱۲۳ و قصهٔ سنگ صبور با شمارهٔ ۸۹۴ و... . بدین نحو هزاران قصهٔ بین‌المللی و محلی که در همه جا انتشار یافته‌اند، دارای شمارهٔ تیپی می‌شوند (مارزولف، ۱۳۷۱: ۱۱). از نظر سهم ایران، چه به عنوان سرزمینی که قصه‌ها از آنجا ایجاد شده و چه به عنوان موضعی که قصه‌ها را به نقاط دیگر انتقال داده، نقص عمده‌ای به چشم می‌خورد؛ تا به امروز هنوز فهرستی از قصه‌های ایرانی در دست نیست که بتوان آن را در فهرست آرنه- تامپسون جای داد (همان: ۱۶). اما بنا بر دیدگاه مارزولف می‌توان برای برطرف کردن این نقیصه، چنین طبقه‌بندی را به قصه‌های ایرانی تعمیم داد. در این جستار نیز می‌توان کد یادشده را برای افسانه‌های پیشگویانه ایرانی در نظر گرفت.

پیشگویی (آپوکالیپس)

پیشگویی در معنای لغوی یعنی از پیش گفتن. یعنی اتفاقات را قبل از وقوع گفتن. اختلاف این کلمه با پیش‌بینی، ناچیز است و اغلب به عنوان واژگانی مترادف است. اما پیش‌بینی بیشتر برای وقایع عمومی‌تر و پیشگویی بیشتر برای وقایع با مقیاس بزرگ‌تر و

مهم‌تر به کار می‌رود. پیشگویی به زبان ساده، سخن گفتن از آینده یک شخص یا یک گروه یا یک قوم و ملت است و یا سخن از حادثه‌ای است که قرار است در آیندهٔ دور یا نزدیک اتفاق بیفتد. در فرهنگ معین، پیشگو به آنکه قبل از وقوع امور از آنها خبر دهد، گفته می‌شود (معین، ۱۳۶۸: ذیل واژگان). دهخدا در لغت‌نامه، پیشگویی را به عنوان عمل پیشگو، کهانت، عرافت و غیب‌گویی معرفی کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژگان). چنان که این امر در شاهنامه، فردوسی را بر آن داشت تا بر اساس حرکت اختران و افلاک، به نقش آنان بر آیندهٔ آدمیان بپردازد تا جایی که «پیشینیان افلاک را در پدید آمدن، رشد و مرگ آدمی و نیز تیره‌بختی و خوشبختی او و هر آنچه به او مرتبط می‌شده، مؤثر می‌دانستند» (حلبی، ۱۳۷۸: ۱۲).

اصطلاح آپوکالیپس مأخوذ از واژهٔ یونانی Apocalypsis به معنای «آشکار گردیدن و پرده‌برداری از چیزی» است (رادفر، ۱۳۶۸: ۸۳). مکاشفه ادعای ظهور اموری است که اکنون پوشیده و مکتوم است، ولی در آینده آشکار خواهد شد. پس آپوکالیپس می‌تواند به معنی نوعی مکاشفهٔ پیشگویانه به شمار آید که با توجه به فرهنگ جامعه و با تکیه بر باورها، حوادث آینده و گذشته با ابزار مختلف، رؤیت و در قالب هنر و ادب و با زبان رمزی و سمبلیک بیان می‌شود. این اصطلاح از زبان یونانی مشتق شده است و از نظر لغوی به معنی «کشف کردن» است (اسکینر، ۱۳۸۴: ۲۸).

تفاوت پیشگویی، الهام و تلقین

در پی تعریف پیشگویی شایسته است با پرداختن به تعاریف الهام و تلقین، به مقایسه آنها عنایت داشته باشیم:

الهام، مصدر باب «افعال» از ریشه «لهم» است. فرهنگ‌نویسان عربی، «لَهْم» را «بلعیدن به یک‌باره» و «بلعیدن» معنا کرده‌اند. الهام به عنوان یکی از گونه‌ها و مراتب وحی الهی است. این واژه در زبان فارسی و با اثرپذیری از عربی به معنای در دل افتادن، در دل افکندن، در دل افکندن نیکی، در دل افکندن چیزی، در دل افکندن چیزی از سوی خداست که وی را به انجام یا فروگذاری چیزی وادارد. الهام را می‌توان القای بی‌واسطهٔ

یک معنا، معرفت یا انجام دادن کاری در دل انسانِ برگزیده خوانـد کـه از سـوی خـدا و فرشته صورت می‌پذیرد (خرمشاهی، ۱۳۷۷: ۸۴).

تلقین یا وانمود[1]، فرایندی روان‌شناختی است که به وسـیله آن، یـک شـخص افکـار، احساسات یا رفتار شخص دیگری را هدایت می‌کند. همچنین به فرایندی گفته می‌شـود که از طریق آن، پاسخی غیر انتقادی بر اثـر محرکـی برانگیختـه شـود. در روان‌شناسـی اجتماعی معمولاً این فرایند را به رابطه‌ای نسبت می‌دهنـد کـه در آن فـرد یـا گـروه، از نمادها به عنوان محرک استفاده می‌کند تا پاسخ‌های غیر انتقادی را در افراد یا گروه‌های دیگر یا در حالت وانمود به خود، در خود بیدار کند. بـه عبـارتی دیگـر تلقـین عبـارت از فرایند ارتباط است که به پذیرش راسخ قضیهٔ مـورد ارتبـاط در غیـاب زمینـه‌هـایی کـه منطقاً بـرای پـذیرش آن کـافی باشـند منجـر مـی‌شـود (گولـدو، ۱۳۸۴: ۲۶۴). تلقـین‌هـا، پیشنهادهایی هستند که در یک مجموعه وسیع تر جاسازی شده، بی‌آنکـه از ظـواهر امـر مشخص باشد، گوینده نقطه‌نظری را به صورت غیر علنی به مخاطب خود وانمود می‌کند (ریچاردسون، ۱۳۹۶: ۱۰۲).

گسترهٔ آپوکالیپس و ادبیات آپوکالیپتیک

پدیده‌هایی که در ادبیات زمینهٔ بروز می‌یابند، به فراخـور پذیرنـدگان آنهـا گسـترش می‌یابند. از این‌رو «ادبیات آپوکالیپتیک به عنوان یکی از انـواع ادبـی یـا سـبک ادبـی در حوزهٔ متون دینی و عرفانی مطرح است که از قـرن دوم مـیلادی رسـماً بـه عنـوان یـک اصطلاح ادبی به کار رفته است و علمای یهود با استفاده از جنبه‌هـای سـمبلیک و رمـوز مختلـف، آن را در اسـلام و مسـیحیت رواج دادنـد» (Reddish, 1995: 3). پـنج عنصـر در سبک آپوکالیپتیک برجسته است: ۱- مکاشفه ۲- عامل وحی ۳- نشـانه‌هـا و نمادهـا ۴- گیرندهٔ وحی و مخاطب ۵- ارتباط. البته تصاویری که ادیبان و حکیمان ایرانـی از مدینـهٔ فاضله و ناکجاآباد در آثار متعدد خویش عرضه داشته‌اند، بیان و صـورتی دیگـر از همـین آیندهٔ تعالی‌بخش و متفاوت با جهان امروز در ادبیـات آپوکالیپتیـک اسـت کـه سـعی در ایجاد آرامش برای بشر و تحمل رنج‌های کنونی دارد (Reddish, 1995: 427).

1. suggestion

بحث و بررسی

اندیشه‌های پیشگویانه یا آپوکالیپس در افسانه‌های ایرانی

تفکرات آپوکالیپسی در افسانه‌های ایرانی به سبب داشتن ویژگی‌های گوناگون و گاه متضاد، چندوجهی است. این اندیشه‌ها در افسانه‌ها قابل قبول است و نقش یاریگر قهرمانِ افسانه‌ها را ایفا می‌کند. گاهی نیز نقش پیام‌آور را برعهده دارد و واسطه‌ای میان خدا و انسان است. در روایت‌های دینی، بر اساس تجربهٔ زیستی انسان در طبیعت و با در نظر داشتن سود (مادی یا معنوی) و اهمیتش برای انسان، در قالب افسانه‌های تعلیمی و اندرزی ظاهر شده است. در فرهنگ عامه و باورهای مردمان نیز حضور اندیشه‌های شهودگرایانه در جهان واقع و محیط زندگی انسان بازنمایی شده است. تفکرات آپوکالیپسی در افسانه‌های ایرانی، دو خاستگاه مهم دارد: خاستگاه اساطیری و خاستگاه دینی. همچنین در فرهنگ عامه و باورهای مردمی نیز نقشی مثبت دارد. به نظر می‌رسد با وجود تأثیرپذیری زیاد از دین، نقش‌های متغیری داشته و گاه در باور مردمان همچنان خاستگاه اساطیری آن را حفظ کرده است.

ارتباط آپوکالیپس با مذهب و جهت‌گیری مذهبی

از آنجا که ما انسان‌ها اغلب احساس کمبود انرژی می‌کنیم و برای جبران این کمبود سعی در تسلط بر دیگران و ایجاد درگیری داریم تا انرژی را از دیگران برباییم و بر انرژی خویش بیفزاییم، برای دستیابی به قدرت و کسب پیروزی سعی در شکست دیگران داریم تا انرژی آنها را به دست آوریم و انرژی خود را دوچندان سازیم. برای پیشگیری از این وضعیت به توصیهٔ تمام پیامبران و اربابان مختلف باید آن انرژی درونی خویش را بیابیم و نیرو بخشیم و طریقهٔ برقراری ارتباط با نیروی متعالی‌تر و بالاتر را تجربه کنیم (ردفیلد، ۱۳۹۰: ۵-۶). وقتی به نیروی باطنی خویش دست یافتیم و به نیروی خارج وجودمان اعتقاد پیدا کردیم، جهت حرکتمان مشخص می‌شود. در اینجاست که الهامات درونی ما که اغلب آن را به صورت حدس و گمان به حساب می‌آوریم، به وضوح در برابرمان مجسم می‌گردد (همان: ۹).

باور آپوکالیپسی از دیرباز در ادیان و تمدن‌های دیگر نیز رایج بوده است؛ از جمله باور ایرانیان باستان و زرتشتیان به رستاخیز. چنان که در امور آخرالزمانی، آنها بر این

باور بودند که نخست استخوان کیومرث برانگیخته شود، سپس آنِ مشی و مشیانه و سپس آنِ دیگر کسان برانگیخته شود. سپس همهٔ مردم برایستند، چه پرهیزکار، چه در وند مردم (بهار، ۱۳۶۲: ۲۳۸). همین باور در کلام حضرت علی(ع) نیز نمایان است: «تا آن زمان که پروندهٔ این جهان بسته شود و خواست الهی فرارسد و آخر آفریدگان به آغاز آن بپیوندد و فرمان خدا در آفرینش دوباره دررسد. آنگاه آسمان را به حرکت درآورد و از هم شکافد و زمین را به شدت بلرزاند و تکان سختی دهد که کوه‌ها از جا کنده شود و در برابر هیبت و جلال پروردگاری بر یکدیگر کوبیده و متلاشی شود و با خاک یکسان گردد. سپس هر کس را که در زمین به خاک سپرده شده است، درآورد و پس از فرسودگی، تازه‌شان گرداند و پس از پراکنده شدن، همه را گردآورد. سپس برای حسابرسی و روشن شدن اعمال از هم جدا سازد. آنها را به دو دسته تقسیم فرماید؛ به گروهی نعمت‌ها دهد و از گروه دیگر انتقام گیرد» (علی‌بن ابی‌طالب، ۱۳۸۰: ۲۰۸-۲۰۹).

نقش و سهم مذهب رسمی به صورت مستقیم در قصه اندک است. کسانی که در زندگی مردم عادی معرف مذهب به شمار می‌روند و با وجود آنکه به صورت ضمنی نامی از این مقامات برده می‌شود، نمی‌توان مدعی شد که مذهب در قصه‌های عامیانه مقام برجسته‌ای دارد. اما هرگاه که انسان به صورت مستقیم به خداوند روی می‌آورد تا از وی کمک بخواهد، در قصه آن حالت عمیق و خالص مذهبی نمایان می‌شود. این امر نیز با توسل به دعا به آن صورت مقرر انجام نمی‌گیرد، بلکه اغلب با وساطت یکی از مؤمنین یا مقدسین صورت می‌پذیرد. برداشت عامیانهٔ مردم‌پسند از دین به خصوص در قالب مقدسین و یا اگر بخواهیم مطلب را ساده‌تر بیان کنیم، در این شخصیت‌های مؤمن مورد پرستش تجلی پیدا می‌کند. مثلاً در این مورد باید گفت که خضر کاملاً جنبهٔ اسلامی یافته است. مذهب شیعه که در ایران رواج دارد، به خصوص در نقش مردم‌پسند حضرت علی(ع) و همچنین شخصیت‌هایی مانند امام(عج)، امام رضا(ع) و حضرت ابوالفضل متبادر به ذهن می‌شود (مارزولف، ۱۳۷۱: ۴۴).

در مجموعهٔ مورد پژوهش نیز چنین ویژگی یادشده‌ای در چندین افسانه دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان از ذکر نام خضر در افسانهٔ «به دنبال نخود سیاه» یاد کرد. در این افسانه با ماجرای دخترعمو و پسرعمویی روبه‌رو می‌شویم که عاشق یکدیگرند، اما خانواده‌شان با ازدواج آنها موافق نیستند. به همین دلیل آنان سر به بیابان می‌گذارند و

در غاری پناه می‌گیرند و هنگامی که پسرعمو برای یافتن شکار بیرون می‌رود، دیوی می‌آید و به دلربایی از دختر می‌پردازد و سرانجام موفق می‌شود دل دختر را به دست آورد. دیو، دختر را به از میان بردن پسر وادار می‌کند. در راه، جوان در دو مرحله با خضر روبه‌رو می شود و با پیشگویی آیندهٔ وی به جوان هشدار می‌دهد که از این دختر پرهیز کند (درویشیان و خندان، ۱۳۸۴، ج۱۷: ۵۲۳-۵۲۶). تا اینکه جوان خود آشکارا به نقش خضر در زندگی‌اش پی می‌برد.

روش‌های پیشگویی

روش پیشگویی حوادث آینده با اخترشناسی از یکسو به دلیل رازآمیزی آسمان و کهکشان‌ها و با توجه به باور «النجوم دلالت علی الحادثات» و از سوی دیگر به دلیل ناتوانی انسان در مقابل نیروهای قهری طبیعت، همواره مورد توجه انسان‌ها در تمام ادوار بوده و از آن به عنوان وسیله‌ای برای آرامش و کم کردن بیم از وقایع طبیعی بهره می‌گرفتند. مجموعهٔ آثار پیشینیان نشان می‌دهد که این علم دو وجه داشته که یکی از آن دو به دلایل مختلف نکوهیده شده است. گونهٔ نخست، «علم احکام نجوم» یا طالع‌بینی است که به دلیل اتکا به باورهای غیب‌گویی نادرست و مطالعهٔ ستارگان و احوالات آن به صرف پیش‌بینی با صدور احکام دربارهٔ سرنوشت اشخاص و اقوام، مذموم و یا فاقد ارزش اخلاقی است. نوع دیگر، علم نجوم تعلیمی یا ستاره‌شناسی است که مبنای علمی دارد و غالب مکاشفه‌های پیشگویانهٔ صادق در این دسته می‌گنجد. به هر روی هر کدام از این دو نوع پیش‌بینی در نجوم با نشانه‌های رستاخیز، امارات قیامت و فتنه‌های آخرالزمان پیوند دارد که از نظر روش پیشگویی حوادث آینده با اخترشناسی از یکسو به دلیل رازآمیزی آسمان پیوند دارد (هدایت، ۱۳۲۲: ۶).

از جستارهای موجود چنین برمی‌آید که اعتقاد به ستارگان در ذهن مردم عادی، همچنان به قوت خود باقی مانده است. رویارویی مدعیان اخترشناسی و طالع‌بینی با مردان خدا، یکی از وقایع متعارف در زندگی قدیسان است (هاآاو و وین، ۱۳۷۸: ۱۹۴). گذشته از اینها در زمینهٔ پیشگویی آینده، مسئلهٔ سروش‌های غیبی نیز مطرح بود (همان: ۱۹۶)، ولی همراه با توسل به روش‌هایی چون طالع‌بینی، غیب‌گویی، تاس‌اندازی و مانند اینها، این وحشت آزاردهنده نیز در دل‌ها وجود داشت که مبادا پیام‌ها یا اخبار

دریافت‌شده از ناحیهٔ یکی از شیاطین باشد (هاآاو و وین، ۱۳۷۸: ۱۹۸). در خلال قرون، پیشگویان و منجمان همانند حرکات سیارگان به‌ویژه زحل و مشتری را مهم و باارزش می‌دانسته‌اند. به عنوان مثال نسترادا‌موس از این روش جهت تعیین تاریخ حوادث آینده استفاده نمود (اسکینر، ۱۳۸۴: ۵۴-۵۵).

نگاه به آثار ادبی آپوکالیپتیکی قدما و متأخران ادب فارسی نشان می‌دهد که عمده‌ترین حالات بروز و تجلی اندیشه‌های پیشگویانه در دو حوزهٔ گفتاری و شنیداری، متعدد است. چنان که از این میان می‌توان به چنین شیوه‌هایی اشاره کرد: از طریق خواب و رؤیا، مکاشف، راوی دانا یا نویسنده، از زبان امور مربوط به ماوراءالطبیعه چون سروش، ندای غیبی، به صورت تفأل و تطیر، به صورت براعت استهلال به‌ویژه در متون حماسی، از طریق نجوم و اخترشناسی، از طریق موبد و کهانت (پیشگویی) و عرافت (پسگویی)، گمان و حدس، با حروف ابجد، اعداد و علم سیمیا و ریاضت باطنی و فراست درونی (گرجی، ۱۳۸۴: ۷۲-۷۳).

در این بخش از نوشتهٔ پیشِ رو با آوردن چکیده‌ای از برخی از افسانه‌ها به واکاوی ویژگی یادشده در آنها می‌پردازیم و از آنجا که در بازیابی اندیشه‌ها مکاشفه‌ای (آپوکالیپتیک) به نمونه‌های مشابهی دست یافتیم، افسانه‌های یادشده را با توجه به برخی از راه‌ها و شیوه‌های پیشگویی قابل بازیابی، از فرازمینی به زمینی دسته‌بندی می‌کنیم. گاهی عامل پیشگویی، سروش غیبی (فرازمینی) و گاهی حیواناتی مانند گربه، کبوتر، مار و غیره (زمینی) هستند. در مطالعه و بررسی کتاب مورد پژوهش به شیوه‌های گوناگونی در زمینهٔ پیشگویی برمی‌خوریم. آنچه این پیشگویی‌ها را می‌تواند در یک زمره قرار دهد، همان ویژگی خارق‌العاده بودن آن یا امور ماوراءالطبیعه است. این ویژگی افسانه‌هایی است که امور غیر عادی در آنها نقش بسزایی را ایفا می‌کند. در این نوشته برای سهولت کار به بازیابی نمونه‌های آپوکالیپتیک به شرح زیر می‌پردازیم:

مکاشفه به کمک الهام و سروش

در بررسی افسانه‌های مورد پژوهش، سبک نوشته و کنش‌های شخصیت، تداعی‌کنندهٔ این است که به شخصیت‌های داستان الهام شده باشد؛ زیرا پس از اجرای همان کار، وضعیتی برای شخصیت اصلی و گاهی غیر اصلی داستان رقم می‌خورد که نمی‌توان گفت این سرنوشتِ از پیش تعیین‌شدهٔ آنهاست. زیرا اگر شخصیت داستان به

خواستهٔ فردِ آگاه واکنش مثبت نشان نمی‌داد، چنین بازخوردی نصیبش نمی‌شد. این گونه از آپوکالیپس را در افسانهٔ «آب حیات و بختک» می‌توان بازیافت. این افسانه در تیپ‌شناسی آرنه- تامپسون دارای کد (۴) ۴۶۵* است. در این افسانه، اسکندر در پی آب حیات است. گویا به وی ندایی می‌رسد تا در پی آب حیات برود. به دست آوردن آب حیات در افسانه‌ها و نیز در داستان‌های دینی هم به چشم می‌خورد. حتی در ادبیات شاعران نیز به عنوان یک کهن‌الگو نمود پیدا کرده است:

در افسانهٔ «آب حیات و بختک»، با عنایت به ندای سروش و یا ندای غیبی، این ذهنیت در مخاطب پیش می‌آید که این مکاشفه از طریق الهام صورت گرفته است؛ زیرا گویندهٔ داستان در افسانهٔ یادشده، اینگونه یادآوری می‌کند که: «اسکندر شنید». کاربرد واژهٔ «شنیدن» تداعی‌کنندهٔ همین نکته است که به وی الهام شده است؛ چنان که در کتاب می‌خوانیم: «می‌گویند اسکندر که بر عالم حکم می‌کرد، شنید که آب حیات هست و هر کس از آن بخورد، عمر جاویدان می‌کند. عزم کرد، آب حیات را به دست بیاورد. با سپاه بسیار به سمت ظلمات حرکت کرد» (درویشیان و خندان، ۱۳۸۷، ج۱: ۵۱).

با بررسی افسانه پی می‌بریم که اسکندر با زحمت زیاد به آب حیات دست می‌یابد. پس می‌توان گفت که تا این بخش از افسانه با پیشگویی صورت گرفته شده برای اسکندر، همخوانی دارد. ولی چون غلامی که اسکندر برای مراقبت از آب گمارده است، سهل‌انگاری می‌کند و آب حیات با نوک زدن کلاغ به مشک بر زمین می‌ریزد و اثرش از بین می‌رود، پیش‌بینی یادشده دربارهٔ اسکندر تحقق نمی‌یابد و وی عمر جاودان ندارد، بلکه فقط کلاغ و غلام که قطره‌ای از آن آب را خورده بودند، زندگی طولانی می‌یابند. آنچه می‌توان در این افسانه بدان اشاره کرد، این است که چون اسکندر در زمرهٔ نیکان جای نمی‌گیرد، نمی‌تواند از آب حیات بنوشد. وجود همین نکته در افسانه، خود گونه‌ای از پیشگویی و تأکید بر این است که اسکندر به دلیل قرار نگرفتن در زمرهٔ نیکان نمی‌تواند آب حیات بنوشد. همین موضوع در داستان اینگونه آمده است: «خلاصهٔ کلام اینکه فقط دو نفر جاندار توانستند آب حیات بخورند که یکیش آن غلام سیاه بود و بختک شد و همیشه هست. دومی هم کلاغ است که آب حیات از گلویش پایین رفت و عمر پانصد ساله پیدا کرد. ولی اسکندر حریص، هیچ‌چیز گیرش نیامد و گرفتار مرگ شد

تا خاک گور چشمش را پر کند» (درویشیان و خندان، ۱۳۸۷، ج۱: ۵۲).

همچنین افسانهٔ «پدر هفت دختر و پدر هفت پسر» که در دسته‌بندی آرنه- تامپسون دارای کد ۹۲۳ B * است، دربارهٔ یکی از دخترانی است که برای اثبات توانمندی دختران و برتری خود بر پسرعمویش به پدرش پیشنهاد می‌کند تا همراه پسرعموی خود برای به دست آوردن بهره و سود راهی شود. پس از رسیدن به دوراهی، دختر از راه دشوار و پسر از راه آسان می‌رود. دختر نزد یک آهنگر می‌رود و در آنجا کار می‌کند. آهنگر به دختر بودن وی شک می‌کند، ولی دختر از سوی سگ‌ها از این موضوع آگاه می‌شود و مانع فهمیدن آنها می‌شود. سپس با ترک آنجا و آگاه شدن از وضعیت گدایی پسرعموی خود، با او به شهر خود بازمی‌گردد و پدر و عموی خود را از توانمند بودن خود و ناتوان بودن پسرعموی خود آگاه می‌کند (همان، ۱۳۸۹، ج۲: ۷۳-۷۵).

در این افسانه، کشف و شهود دختر از طریق الهام و نیز راهنمایی حیوان سخنگو صورت می‌گیرد. آنچه ماجرا را رقم می‌زند، سخت‌کوشی دختر است. هر چند نتیجه امر برایش آشکار است، رسیدن به آنچه برای دختر مکاشفه می‌شود، جز با تلاش حاصل نمی‌شود. درست است که در افسانه‌ها، عنصر تخیل و خرق عادت به عنوان ویژگی اصلی آن است، ولی برای دستیابی به سعادت، تلاش فراوان لازم است.

چنین کنش‌هایی، این موضوع را به ذهن ما متبادر می‌کند تا به مکاشفه‌ای بودن این حوادث پی ببریم و بر این باور باشیم که دلیل دستیابی به نتایج موجود در پایان داستان به غیر از امور غیر عادی، چیز دیگری نمی‌تواند باشد.

بازیابی مکاشفه‌ای از راه خواب و رؤیا

این شیوهٔ مکاشفهٔ پیشگویانه از شیوه‌های رایج پیشگویی در افسانه‌هاست. در اینگونه افسانه‌ها، فردی برجسته یا معنوی و یا نورانی در خوابِ شخصی نیک‌ضمیر می‌آید و به وی کاری را سفارش می‌کند که عمل بدان نتیجه‌ای پیش‌بینی شده در پی دارد. در این افسانه‌ها هیچ‌گاه نتیجهٔ کار آشکارا بیان نمی‌شود، ولی شخصیت یادشده به کاری ترغیب می‌شود که اثر مطلوبی برایش دارد. هر چند مستقیماً در افسانه به نیک‌نهادی شخصیت داستان اشاره نشده، از سیر داستان می‌توان پی‌برد که وی به دور از آلودگی روحی و جسمی است. هرن بر این باور است که: «مدارک زیادی قاطعانه حاکی از این هستند که

ضمیر ناخودآگاه، غیب‌گویانه و پیش آگاهی‌دهنده را دریافت کند. کاربرد دیگر این تکنیک، مواجهه با نیروی ماورای طبیعی ناخودآگاه است برای دریافت اطلاعات غیر قابل دسترس. این دومین کارکرد پیشگویانهٔ این روش است» (ملبورن و هرن، ۱۳۷۹: ۲۱).

این شیوهٔ یادشده را می‌توان در افسانهٔ «سنگ‌های بلورین» دریافت. جایگاه افسانهٔ سنگ بلورین در رده‌بندی آرنه- تامپسون با کد B ۹۷۶ * است. در این افسانه، محمد چوپان هنگام چوپانی در بیابان خوابی می‌بیند و ناگهان از خواب می‌پرد و گاوها را به صاحبانش برمی‌گرداند. هر چند وی مورد اعتراض مردم و مادرش واقع می‌شود، با چنین پاسخی به راه خود ادامه می‌دهد تا به نتیجه برسد: «خوابی دیده‌ام. می‌خواهم بروم دنبال خوابم» (درویشیان و خندان، ۱۳۸۵، ج۷: ۳۱۷).

وی پس از اینکه اتفاقی با دختر پادشاه روبه‌رو می‌شود، با تدبیر او از گرفتاری‌های پیش‌آمده رهایی می‌یابد و هنگام دیدار با مادر خود خوابی را که دیده بوده، بازگویی می‌کند: «خواب دیده بودم به پادشاهی رسیده‌ام. روی تخت نشسته‌ام و یک پسر روی زانوی راستم و یک دختر هم روی زانوی چپم» (همان: ۳۲۱).

همچنین این شیوهٔ پیشگویی در افسانهٔ «شاه عباس و سه خواهر» قابل بازیابی است. کد این افسانه در رده‌بندی آرنه- تامپسون (۳-۲) ۱۱۵۲ است. در سیر این افسانه با این کنش روبه‌رو می‌شویم که هنگامی که دختر از دور «کچل» را دید، به او گفت: «ای پسر تو کجا بودی؟ مدت‌ها بود که به دنبال تو می‌گشتم». کچل با شگفتی سراپای دختر را برانداز کرد و گفت: «ای دختر زیبا، تو مرا از کجا می‌شناسی؟» دختر گفت: «هفت سال است که هر شب تو را در خواب می‌بینم» (همان، ج۸: ۳۳۱). در اینگونه افسانه‌ها به قهرمانان داستان الهام می‌شود که خواب خود را آشکار نمی‌کنند، تا زمانی که به نتیجه مکاشفه‌ای آن دست یابند. در بررسی هر دو افسانه به این نکته می‌توان دست یافت که رازها باید پنهان بماند تا نتیجهٔ آن تحقق یابد. این شیوهٔ یادشده همان شیوهٔ عرفاست که هنگام قرار گرفتن در حالت مکاشفه نباید اسرار را فاش کنند.

به هر روی ساختار چنین پیشگویی‌هایی در افسانه‌های یادشده به نظر می‌رسد که بیشتر به شیوهٔ تخیلی و سوررئالیستی نزدیک است. اینکه شخصیت اصلی داستان با

خواب و رؤیا به سویی کشانده می‌شود که آیندهٔ خوبی برایش رقم بخورد، شاید بتوان گفت حکایت شیوهٔ سوررئالیستی دارد؛ زیرا در عالم واقع چنین پیش‌آمدهایی رخ نمی‌دهد و از آنجا که افسانه نیز آمیخته با تخیل است، پس چنین عنصری نیز با آن عجین شده است.

بازیابی مکاشفه‌ای از طریق موبد (پیر روشن ضمیر)

بهره‌گیری از راهنمایی‌های پیر، به عنوان یک کهن‌الگو هم در متون عرفانی و هم در متون دیگر مانند افسانه‌ها بر کسی پوشیده نیست. مواجهه با پیر روشن‌ضمیر و انسان کامل و مصاحبت با او، حکم اکسیری را دارد که موجبات تحول روح و جان آنها را فراهم می‌کند و در پرتو هدایت وی، راه صدساله را یک‌شبه می‌پیمایند (سجادی، ۱۳۶۸: ۲۱۶). در چنین متونی، پیر دانا در وضعیتی ظاهر می‌شود که بصیرت، درایت، ذکاوت، اتخاذ تصمیم و برنامه‌ریزی و امثال آن ضروری می‌نماید. بدین ترتیب پیر از طرفی مبین معرفت، تفکر، بصیرت، درایت و الهام و از طرف دیگر بیانگر خصایل خوب و میل به یاوری است که اینها شخصیت روحانی او را به قدر کافی روشن می‌کند (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۲-۱۱۸).

مکاشفه از این طریق در افسانه‌های ایرانی نیز قابل بازیابی است. افسانهٔ «جادوگر» دارای کد *۳۰۳* در طبقه‌بندی آرنه- تامپسون، درباره فرزند مرد ثروتمندی است که پس از سال‌ها با خوردن سیب درویشی به دنیا می‌آید، با این شرط که پس از مدتی فرزند مرد ثروتمند نزد درویش برود. هر چند برای وی دوری از فرزند ناخوشایند است، نمی‌تواند درویش را منصرف کند، تا اینکه ناگاه چشمش به پیرمرد نورانی که خواجه خضر بود می‌افتد. پیرمرد به پسر چندین سفارش می‌کند. او به همه سفارش‌ها عمل می‌کند و از دست درویش رهایی می‌یابد و پس از روبه‌رو شدن با دختری که دیو وی را طلسم کرده بود، دختر را نجات می‌دهد و به سوی پدرش که از پیرمرد غیب‌دان شنیده که کور شده است، می‌رود و با همان شیوهٔ درمانی که از پیرمرد آموخته بود، چشم پدر را بهبود می‌بخشد و پس از آن جانشین پدر می‌شود (درویشیان و خندان، ۱۳۸۷، ج۳: ۴۹۳-۴۹۶).

مکاشفه از طریق حیوانات سخنگو

یکی دیگر از امور خارق‌العاده که در افسانه‌ها در پیشگویی ایفای نقش می‌کنند، حیوانات هستند. این حیوانات تنها با نیروی ماورایی به سخن گفتن با قهرمان افسانه

می‌پردازند. البته این حیوانات را به عنوان یک کهن‌الگو در ادبیات می‌توان دید. در این مجموعه افسانه‌ها، «گربه‌ای که جن بود و کبوتر» از همین دسته از حیوانات هستند که قدرت ماورایی دارند. اینگونه افسانه‌ها در ردیف حیوانات مددکار با کد ۵۵۴ در تیپ‌شناسی آرنه- تامپسون جای می‌گیرد. پیشگویی‌های آنان با پشت سر گذاشتن چند مرحلهٔ دشوار و سازنده محقق می‌شود.

در افسانهٔ «آسوکهٔ مرد تاجر» از دختری می‌گوید که پس از سفر خانواده‌اش به حج و قصد تعرض عمویش به او و معرفی شدن وی از سوی همان عمو به عنوان دختری بی‌آبرو، برادرش به دستور پدر، مأمور کشتنش می‌شود؛ ولی در همین هنگام دو کبوتر از برادر می‌خواهند که دختر را نکشد و به جای این کار با کشتن خودِ کبوترها و ریختن خون آنها روی لباس دختر به پدر وانمود کند که وی را کشته است. پس از آن دختر به غاری پناه می‌برد و به خواندن قرآن می‌پردازد. پسر شاه از صاحب صدا خوشش می‌آید و با وی ازدواج می‌کند و صاحب دو فرزند می‌شود و پس از آن مورد سوء قصد از سوی وزیر قرار می‌گیرد (درویشیان و خندان، ۱۳۸۷، ج۱: ۸۵-۸۷).

در این افسانه، پیشگویان در هیئت دوکبوتر نمایان می‌شوند و برادر از زبان آنان می‌شنود که نباید خواهر خود را بکشد. مکاشفه‌ای که بدین شکل صورت می‌پذیرد، به آیندهٔ درخشان دختر ختم می‌شود. سرنوشت دختر برای دو کبوترِ سخنگویِ پیشگو، آشکار است. ضمن اینکه در چاه، معجزه‌ای برای دختر روی می‌دهد. همان‌گونه که پیشتر نیز در گرمابه با تیز شدن تاس او به شکل معجزه‌آسایی از دست عموی پلیدش رهایی می‌یابد. اینکه چرا باید برای دختر چنین سرنوشتی رقم بخورد، به نیک‌خویی او بازمی‌گردد. دخترِ این افسانه، انسان پاک‌نهادی است. پس از عالم غیب به او یاری می‌رسد. کبوترانی که نماد صلح و آرامش هستند، در برابر کشتن دختر، راه دیگری را پیشنهاد می‌کنند که به سرنوشت خوبی برای آن دختر می‌انجامد.

همچنین در افسانهٔ «امیر زن است نه مرد، چشمان امیر تو را کشت» با داستان دختر خارکش پیری آشنا می‌شویم که پدرش، برادری تاجر دارد که در زمان تنگدستی، به او کمک نمی‌کند و خارکن و زنش از غصه کور می‌شوند. دختر اندوهگین به خرابه‌ای می‌رود که در آنجا گربه‌ای است. آن گربه هم جن است. دختر پس از زاییدن گربه به

درخواست آن گربه، نزدش می‌ماند. پس از گذشت چهل روز، گربه با دادن یک دست لباس مردانه به او رفتاری پیشنهاد می‌کند که منجر به روبه‌رو شدن دختر با شاهزاده می‌شود. شاهزاده پس از پی بردن به اینکه این فرد دختر است، عاشق وی می‌شود و با او ازدواج می‌کند (درویشیان و خندان، ۱۳۸۷، ج۱: ۲۵۱-۲۵۲). در این افسانه می‌بینیم که اندیشه‌های پیشگویانه یا آپوکالیپسی به چند شکل نمایان می‌شود. نخست اینکه برای دختر آشکار است که او می‌تواند با جست‌وجو و طی مراحلی، هم خود به سعادت برسد و هم خانواده را به سعادت برساند. دیگر اینکه پیشگوی اصلی، جنی است در شمایل یک گربه و از آنجا که در باور عامیانه گونه‌ای از گربه را جن می‌دانند (هدایت، ۱۳۹۵: ۱۱۷)، پس برای گربه با ویژگی یادشده کاملاً آشکار است که دختر با پشت سرگذاشتن مراحل چهل‌روزه، آیندهٔ روشنی دارد. چنین مکاشفه‌هایی، کار هر کسی نیست. نیاز به دلی پاک و باطنی نیک با عزمی راسخ دارد. دختر خارکن با پیمودن این راه دشوار، چنان سیمرغ عطار یا عارفی است که به مرحله کمال دست می‌یابد.

نتیجه‌گیری

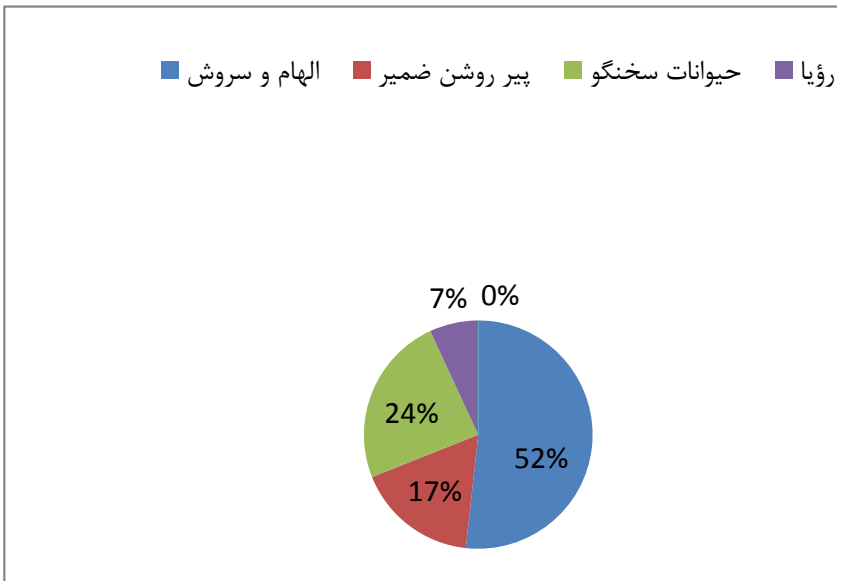
از واکاوی در زمینهٔ عنصر آپوکالیپس یا اندیشه‌های پیشگویانه در افسانه‌های ایرانی در کتاب «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» می‌توان دریافت که انسان‌ها بر اساس باورهای خود به این گمان رسیده‌اند که افراد یا امور ماوراءالطبیعه‌ای که در سیر داستان حضور دارند و سرنوشت را با اشاره‌های خود تغییر می‌دهند، در خدمت نیکی و نیک‌اندیشی هستند. با بررسی این افسانه‌ها می‌توان دریافت که انسان در زندگی خود با تضادهای گوناگونی روبه‌روست. نیکی و بدی، بن‌مایهٔ بارز افسانه‌های ایرانی است. پس برای پیشگوی موجود در افسانه‌ها آشکار است که راه پیشنهادی وی برای انسان نیک‌اندیش به خیر ختم می‌شود؛ زیرا پیشگوی یادشده، دارای اندیشه‌های شهودگرایانه است. او مانند عارفی است که به کشف و شهود رسیده است. برای وی آیندهٔ درخشان فردی با ویژگی‌های مدارا و سادگی بسیار اهمیت دارد. بنابراین زمینه را برای به سامان شدن زندگی چنین فردی با راهنمایی‌های خود فراهم می‌آورد.

وجود عنصر پیشگویی یا مکاشفه‌ای و یا آپوکالیپتیک، در این کتاب با تعمیق در آن قابل بازیابی است؛ زیرا بیشترِ پیشگویی‌ها در افسانه‌های یادشده مستقیماً بیان نشده است، بلکه قابل بازیابی و تحلیل است. چنان که قهرمان افسانه با اجرای راه‌های پیشنهادی، به وضعیتی دست می‌یابد که مخاطب با خواندن افسانه بدان پی می‌برد. این جایگاهِ مطلوب برای قهرمان داستان و شاید نامطلوب برای ضدِ قهرمان، با حالت مکاشفهٔ فردی با اندیشهٔ شهودگرایانه در داستان پیوند دارد. به عبارتی دیگر اینگونه به نظر می‌رسد که فردی که به قهرمان داستان، راهی را پیشنهاد می‌کند، خود به کشف و شهود رسیده یا اینکه این اندیشهٔ پیشگویانه به خود قهرمان افسانه الهام شده است یا در قالب پند و اندرز به وی گوشزد می‌گردد. بنابراین همهٔ این کنش‌های موجود در افسانه‌ها برآمده از همان کشف و شهودی است که فرد آگاه بدان دست یافته است. از این‌رو این آثار مکاشفه‌ای یا آپوکالیپتیک برای فرد یا نیروی القاکننده، کاملاً آشکار است. ولی ما با تأمل در سیر افسانه بدان پی می‌بریم.

پس از بررسی و بازیابی در مجموعه مورد تحقیق، می‌توان پیشگویی‌های موجود را در دسته‌بندی‌های گوناگون جای داد و آنها را با جدول و نمودار گویاتر کرد. چنین عنصری را در لایه‌های درونی افسانه باید یافت. چنان که از جدول و نمودار زیر می‌توان به میزان و درصد به کارگیری شیوه‌های گوناگون پیشگویی پی برد:

جدول ۱- تعداد شیوه‌های پیشگویی در افسانه‌های ایرانی

ردیف	روش پیشگویی	تعداد افسانه‌ها
۱	الهام	۳۰
۲	حیوانات سخنگو	۱۴
۳	فرد روشن‌ضمیر و آگاه	۱۰
۴	رؤیا	۴



شکل ۱- نمودار درصد شگردهای پیشگویی در افسانه‌ها

آنچه در این افسانه‌ها قابل بازیابی است، این است که در مجموعهٔ «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران»، میزان بهره‌گیری از روش‌های پیشگویی در افسانه‌ها با مضمون غیر تکراری به ترتیب بالاست: روش پیشگویی الهام از بسامد چشمگیری برخوردار است و پس از آن حیوانات سخنگو، فرد آگاه و روشن‌ضمیر و در رتبهٔ آخر خواب و رؤیا قرار دارد.

منابع

اسکینر، استفن (۱۳۸۴) پیشگویی‌های آخر زمان، ترجمهٔ علی نظری نایینی و شعلا المعی، چاپ دوم، تهران، المعی.

بهار، مهرداد (۱۳۶۲) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ دوم، تهران، توس.

حاجی‌زاده میمندی، مسعود (۱۳۸۴) الگوی پژوهش در فرهنگ عامه، یزد، شورای پژوهشی اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان یزد با همکاری انتشارات علم نوین.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۸) سی قصیدهٔ ناصرخسرو، تهران، پیام نور.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۷) دانشنامه قرآن و قرآن‌پژوهی، تهران، دوستان و ناهید.

درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان (۱۳۸۴) فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، جلد هفدهم، تهران، کتاب و فرهنگ.

---------- (۱۳۸۵) فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، جلد هفتم، چاپ دوم، تهران، کتاب و فرهنگ.

---------- (۱۳۸۵) فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، جلد هشتم، چاپ دوم، تهران، کتاب و فرهنگ.

---------- (۱۳۸۷) فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، جلد اول، چاپ چهارم، تهران، کتاب و فرهنگ.

---------- (۱۳۸۷) فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، جلد سوم، چاپ سوم، تهران، کتاب و فرهنگ.

---------- (۱۳۸۹) فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، جلد دوم، چاپ سوم، تهران، کتاب و فرهنگ.

دری، نجمه، محمدنور قائدزاده خمیری (۱۳۹۳) «پیشگویی در گرشاسب‌نامهٔ حکیم اسدی توسی» مطالعات ایرانی، شمارهٔ ۲۶، پاییز و زمستان، صص ۴۸-۶۳.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.

رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۸) فرهنگ بلاغی و ادبی، تهران، اطلاعات.

ردفیلد، جیمز (۱۳۹۰) پیشگویی آسمانی، ترجمه میترا معتضد، چاپ هفتم، تهران، البرز.

ریچاردسون، جری (۱۳۹۶) ارتباط و ان. ال. پی، ترجمه مهدی قراچه‌داغی. تهران، آسیم.

ساندرمن، دابلیو (۱۳۸۷) «بهمن یشت»، ترجمهٔ سیدحسین حسینی آصف، دو فصلنامهٔ هفت آسمان، تابستان، صص ۱۷۱-۱۷۸.

سجادی، سید جعفر (۱۳۶۸) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ هشتم، تهران، طهوری.

سیک، پیری (۱۳۸۹) ادبیّات فولکلور ایران، ترجمهٔ محمّد اخگری، چاپ سوم، تهران، سروش.

علی بن ابوطالب (۱۳۸۰) نهج‌البلاغه، ترجمهٔ محمد دشتی، چاپ دوم، قم، صفحه نگار.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۳) شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران، قطره.

کلباسی اشتری، حسین (۱۳۸۵) «عناصر و نوشته‌های پیشگویانه در عهد عتیق»، فصلنامهٔ دانشگاه قم، شمارهٔ ۴، صص ۱۴۵-۱۷۲.
گرجی، مصطفی (۱۳۸۳) «نقد و تحلیل آپوکالیپس در آثار عرفانی- وحیانی و نقش آن در گفت‌وگوی فرهنگ‌ها»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شماره ۴ تابستان، ۱۴۵-۱۶۶.
---------- (۱۳۸۴) «مکاشفه‌های پیشگویانهٔ هشت کتاب سهراب سپهری»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۵، پاییز و زمستان، صص ۶۵-۸۴.
گولدو، کولب (۱۳۸۴) فرهنگ علوم اجتماعی، ترجمه محمدجواد زاهدی، چاپ دوم، تهران، مازیار.
مارزولف، اولریش (۱۳۷۱) طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران، سروش.
محمّدی، محمّدهادی و زهره قایینی (۱۳۸۰) تاریخ ادبیّات کودکان ایران، جلد ۱، تهران، چیستا.
معین، محمد (۱۳۸۶) فرهنگ معین، چاپ چهاردهم، تهران، زرین.
ملبورن، دیوید و کیث هرن (۱۳۷۹) اسرار خواب و رؤیا، ترجمهٔ مرجان مؤیدنیا، تهران، اهورا.
میرزا نیکنام، حسین و محمدرضا صرفی (۱۳۸۱) «پیشگویی در شاهنامه» مجلهٔ مطالعات ایرانی، شمارهٔ ۲، پاییز، صص ۱۵۳-۱۷۲.
نوری، بیتا، فریده داودی مقدم (۱۳۹۲) «مفهوم آپوکالیپس و ارتباط آن با سبک‌شناسی با توجه به داستان خواب گنج مثنوی» فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) شمارهٔ ۲ تابستان، صص ۴۲۵-۴۳۷.
هاآاو، لئو و آلن وین (۱۳۷۸) پیشگویی آینده، ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران، نشرنی.
هدایت، صادق (۱۳۲۲) «یادگار جاماسپ»، مجله سخن، سال اول، شماره ۳، صص ۱۶۱-۱۶۷.
---------- (۱۳۹۵) فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران، گردآورنده جهانگیر هدایت، چاپ هفتم، تهران، چشمه.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸) چهار صورت مثالی، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد، آستان قدس رضوی.

Berger, James. (1999) After the end representations of post apocalypse, Minneapolis. University Of Minnesota Press.
Reddish, Mitchell. (1995) Apocalyptic Literature, a Reader, richmond, Hendrickson Publishers.
Robinson, Sarah (2005) The orgins of jewls apocalyptic literature: prophey Babylon and 1 enoch Master Thesis University of South Florida.
Taylor,Richard A, David M Howard Jr. (2016) Interpreting Apocalyptic Literature, grandrapids, kergel publiction.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و چهارم، پاییز ۱۳۹۸: ۷۳-۴۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تحولات خانوادهٔ ایرانی در منتخبی از رمان‌های فارسی بر اساس نظریهٔ تضاد

حمید رضایی*
ابراهیم ظاهری عبده‌وند**

چکیده

تغییر و تحولات جامعه و به‌ویژه خانواده، بر اساس نظریه‌های مختلف از جمله نظریهٔ تضاد بررسی و تبیین می‌شود. بر مبنای این نظریه، در جامعه و بین گروه‌های مختلف، نگرش‌ها و علائق متفاوت وجود دارد که از طریق قدرت، بینشان نظم ایجاد می‌شود و ثبات اجتماعی تأمین می‌گردد؛ اما توزیع نابرابر منابع، سرانجام سبب ایجاد کشمکش و تضاد بین آنان می‌شود. هدف این پژوهش نیز تفسیر و تحلیل تحولات خانوادهٔ ایرانی در رمان‌های «تالار آیینه» از امیرحسن چهل تن، «سمفونی مردگان» از عباس معروفی و «نیمهٔ غایب» از حسین سناپور بر اساس این نظریه و با روش توصیفی- تحلیلی است و به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود: در دوره‌های مختلف چه عواملی موجب تضاد در خانواده‌های ایرانی شده است؟ تضاد بر اساس چه منافعی بوده است؟ گروه‌های زیر سلطه، برای رهایی خود از چه منابعی استفاده کرده‌اند؟ و این تضاد موجب چه تغییراتی در خانواده شده است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ابتدا تضاد و تنش در خانواده‌های فرادست جامعه و سپس متوسط و بعد فرودست ایجاد شده است؛ این تضادها در اثر آشنایی با مدرنیته بوده و در آغاز، شخصیت پدر، نقش عاملیت را در این زمینه برعهده داشته

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران faanid2003@yahoo.com
** نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، ایران zaheri@sku.ac.ir

CC BY NC

است. اما در ادامه، دیگر اعضای خانواده، به‌ویـژه شخصـیت پسـر و سـپس دختـر و همسر، به نظم موجود اعتراض کرده‌اند. پدر از نظم موجـود سـود مـی‌بـرد و دیگـر اعضای خانواده، زیر سلطه‌اش قرار دارند. او برای ادامهٔ تسـلط خـود، منـابعی ماننـد قدرت و ثروت را در اختیار دارد و گـروه زیـر سـلطه بـرای رهـایی، از سـرمایه‌هـا و منابعی مانند سرمایهٔ اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی استفاده کرده‌اند. شخصیت پـدر به دنبال حفظ قدرت و اقتدار خود در خانواده است و دیگر اعضای خانواده به دنبال دستیابی به فردیت و استقلال هستند که تضاد ناشی از ایـن امـر، موجـب تغییـر و تحولاتی در ارزش‌ها و هنجارهای خانواده به‌ویژه در زمینهٔ ازدواج، تحصـیل و شـغل شده و با فروپاشی سامان گذشتهٔ خانواده‌ها، نظم جدیدی شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: رمان، خانواده، نظریهٔ تضاد، اقتدار و فردگرایی.

مقدمه

خانواده به عنوان یکی از مهم‌ترین نهادها در ایران، از گذشته‌های دور تاکنون همواره دچار تغییر و تحول شده است. در ایران باستان، شکل اصلی خانواده، گسترده بود و اعضای خانواده در یک مکان، تحت سرپرستی رئیس خانواده به سر می‌بردند. در این دوره، انواع مختلف ازدواج مانند تک‌همسری، چندهمسری، ازدواج استقراضی، ازدواج با دو زن و ازدواج با محارم وجود داشته است. از نظر جایگاه نیز زنان معمولاً جایگاه فرودست‌تر از مردان داشته‌اند. با ورود اندیشه‌های اسلامی و پس از آن، ورود عنصر تازیک، ترک و مغول، نهاد خانواده نیز دچار تغییراتی شد؛ چنان که در این دوره، زنان حق مالکیت یافتند؛ ازدواج استقراضی و ازدواج با محارم منسوخ شد؛ ازدواج، اصل و اساس تشکیل خانواده شمرده شد و تفاوت‌های اجتماعی به تفاوت‌های خانوادگی (اصل و نسب و هویّت خانوادگی) معطوف گشت. مبنای بیشتر ازدواج‌ها، معمولاً بر اساس روابط اقتصادی، سیاسی و خویشاوندی بود و به عشق و محبت طرفین کمتر توجه می‌شد. معمولاً زنان به فعالیّت‌های سنتی و دستی می‌پرداختند و فعالیّت آنان، بیشتر درون خانه انجام می‌شد. آنان فعالیّت‌هایی در بیرون از خانه هم انجام می‌دادند که بیشتر به شکل دسته‌جمعی بود. همچنین خانواده‌ها، بیشتر تمایل به داشتن فرزند مذکر داشتند، میزان زاد و ولد بالا بود و خانواده، یک واحد تولید و مصرف محسوب می‌شد. از دورهٔ قاجار، در پی آشنایی ایرانیان با مدرنیته، تغییر و تحولات فرهنگی و اجتماعی زیادی در خانواده ایجاد شد؛ به گونه‌ای که خانواده از نظر ساختار، بُعد و کارکرد، بسیار متفاوت از گذشته شد.

بر اساس نظریه‌های مختلفی مانند نظریهٔ تضاد، این تغییر و تحولات خانواده بررسی شده است. در این رویکرد، این نظر وجود دارد که در خانواده، منابع مهم در اختیار پدر قرار دارد و از طرق مختلف، وی سعی می‌کند بر اعضای خانواده نظارت کند؛ اما فرزندان و همسر نیز می‌کوشند تا از طریق به دست آوردن سرمایه‌های مختلف اقتصادی، فرهنگی و حتی سیاسی، نظم موجود را تغییر دهند.

در عرصهٔ ادبیات نیز به این موضوع توجه شده است و داستان‌نویسان کوشیده‌اند تا در آثار ادبی خود، این مسائل خانواده را بازنمایی کنند و بازتاب دهند. در واقع آثار ادبی و به‌ویژه رمان‌ها، ضمن بازتاب وضعیت جامعه، در نهادینه کردن نگرش‌های مختلف و

ایجاد رویکردهای جدید، نقش بسیار مهمی دارند. بر این اساس در این پژوهش کوشش می‌شود تا بر مبنای نظریهٔ تضاد، تغییر و تحولات خانواده در ایران بر اساس رمان‌های منتخب فارسی تفسیر و تحلیل شود.

در این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ داده می‌شود:

- بر اساس رمان‌های مورد بررسی در سیر تاریخی از مشروطه تاکنون، در کدام یک از طبقات جامعه، خانواده‌ها دچار تضاد شده‌اند؟
- چه عواملی در ایجاد تضاد بین اعضای خانواده نقش داشته است؟
- تضاد بر اثر چه منافعی بوده است؟
- کدام‌یک از اعضای خانواده از نظم موجود در خانواده سود می‌برد؟
- کدام اعضا زیر سلطه قرار دارند؟
- گروه مسلط، چه منابعی در دست دارد و گروه زیر سلطه، برای رهایی خود از چه منابعی استفاده کرده است؟
- در نتیجهٔ این امر، چه ارزش‌ها و هنجارهایی در خانواده تغییر کرده است و آیا خانواده به تعادل رسیده یا فروپاشیده است؟

روش پژوهش و انتخاب داستان‌ها

برای جمع‌آوری اطلاعات، از روش کتابخانه‌ای استفاده شده و روش تحلیل نیز توصیفی- تحلیلی بوده است. در انتخاب رمان‌ها به آثاری توجه شد که جزء رمان‌های مهم در ادبیات فارسی باشند -با توجه به دریافت جایزهٔ ادبی- و موضوع خانواده نیز از موضوع‌های محوری آنها باشد. آثار انتخابی عبارتند از: «تالار آیینه» از امیرحسن چهل‌تن، «سمفونی مردگان» از عباس معروفی و «نیمهٔ غایب» از حسین سناپور.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در هیچ کدام از پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه، بر اساس نظریهٔ تضاد به تفسیر و تحلیل تغییر و تحولات خانوادهٔ ایرانی در رمان‌های یادشده پرداخته نشده است. اما در برخی از آثار، مسئلهٔ خانواده بررسی شده است؛ از جمله می‌توان از این پژوهش‌ها نام برد:

مقالهٔ «بررسی تأثیر مدرنیته بر جایگاه پدر/ شوهر در خانوادهٔ ایرانی با تکیه بر رمان‌های فارسی» نوشته صفری و ظاهری عبدوند (۱۳۹۶) که نویسندگان آن به این نتیجه رسیده‌اند که تأثیرپذیری شخصیت‌های پدر از مدرنیته، در داستان‌ها به شکل‌های مختلفی بوده است: عده‌ای هیچ تغییری نکردند، برخی با وجود دلبستگی به سنت‌ها، برخی از ارزش‌های جدید را پذیرفتند و تعدادی نیز به سبب مدرن شدن، هنجارهای تازه‌ای را در خانواده دنبال می‌کردند.

عاملی رضایی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل سیر تاریخی سیمای خانواده در رمان از ابتدا تا دههٔ ۵۰»، موضوع خانواده را در رمان فارسی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که «در رمان‌های تاریخی، تلفیق فرهنگ سنتی با فرهنگ مدرن و تقابل واقع‌گرایی با تصور آرمانی از عشق به چشم می‌خورد. در این رمان‌ها، خانواده مانند اجتماع به سمت چندپارگی و انشقاق پیش می‌رود». همچنین این پژوهشگر در مقالهٔ «بررسی و تحلیل ساختار مناسبات خانوادگی در رمان‌های اجتماعی دههٔ ۶۰» (۱۳۹۲) نتیجه گرفته است که «در آثار این دهه، به دلیل غلبهٔ گفتمان جمع‌گرا و توجه نویسندگان به مسائل اجتماعی، عموماً شاهد تأثیر مستقیم مسائل اجتماعی و سیاسی در نهاد خانواده هستیم. روابط و مناسبات خانوادگی به عنوان مضمون اصلی رمان، طرح نمی‌گردد و بیشتر به عنوان مضمونی حاشیه‌ای در کنار توجه به سایر مسائل اجتماعی یا به عنوان بازتابی از این مسائل مطرح شده است».

از نظر میرعابدینی در کتاب «صد سال داستان‌نویسی»، عباس معروفی در رمان «سمفونی مردگان»، تراژدی فروپاشی یک خانوادهٔ سنتی ایرانی را حول جنون و از دست‌رفتگی یک روشن‌فکر شکل می‌دهد (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۸۷).

عسگری حسنکلو در کتاب «نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تأکید بر ده رمان برگزیده»، دربارهٔ وضعیت خانواده در رمان «نیمهٔ غایب» می‌نویسد: «تقابل سنت و تجدد از این نظر، درون‌مایهٔ اصلی اثر را تشکیل می‌دهد. خانوادهٔ فرهاد، خانوادهٔ فرح و پدر سیندخت، نماد گروهی هستند که ریشه در سنت‌ها و عرف رایج در جامعه دارند و فرهاد و سیندخت و فرح و الهی و ثریا و دانشجویان در گروه دیگری هستند که خواهان

نوجویی و تحول هستند» (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۷: ۲۲۸).

چاو و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل مقایسه‌ای دو رمان سمفونی مردگان و خانهٔ ادریسی‌ها با تأکید بر مضامین اجتماعی» به مسئلهٔ خانواده توجه نشان داده‌اند؛ اینکه تقابل سنت و مدرنیته موجب ایجاد تقابل نسلی در خانواده‌ها شده است.

حسینی و گلمرادی (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان نیمهٔ غایب بر اساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو»، به بررسی انواع مختلف سرمایه‌ای که زنان برای تغییر در وضعیت خود به کار برده‌اند، پرداخته‌اند.

مبنای نظری پژوهش

جامعه‌شناسان، پیدایش نظریه‌های تضاد را به کارل مارکس، جرج زیمل و مارکس وبر نسبت می‌دهند و از ابتدای دههٔ ۱۹۶۰، رالف دارندورف با ترکیب نظر این اندیشمندان، شاخهٔ جدیدی از نظریهٔ تضاد را به نام «تضاد دیالکتیکی» به وجود آورد. لوئیس کوزر، شاخهٔ خاص را به نام کارکردنگری تضاد پایه‌گذاری کرد و در ادامه نیز اچ ترنر، نظر دارندورف و کوزر را با هم ترکیب کرد و الگویی جدید ارائه داد. کالینز، برینگتون، جفری پیچ، چارلز تیلی و رایت، از دیگر نظریه‌پردازان در این زمینه هستند (لهسائی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۱-۲۱).

تضادگرایان بر این باور هستند که در جوامع، گروه‌ها[1] برای مبارزه با یکدیگر سازمان‌دهی می‌شوند؛ زیرا در هر جامعه، ثروت و قدرت کافی برای ارضای همهٔ جمعیت وجود ندارد. کسانی که صاحب قدرت و ثروت هستند، سعی می‌کنند تا از طریق نظارت بر عموم شهروندان، آنان را به سمت حمایت از امتیازهای خویش سوق دهند. مردمی که قدرت کمی دارند، برای از بین بردن این محدودیت‌های تحمیلی وارد مبارزه می‌شوند. آنان خواهان به دست آوردن سهم کامل خود از ثروت و قدرت‌اند (قنادان و دیگران، ۱۳۷۵: ۲۷۸-۲۷۹).

بر اساس این دیدگاه، فرایند اجتماعی نه برحسب همکاری میان افراد و گروه‌ها، بلکه برحسب تضاد منافع و ستیز برای دستیابی به آن توضیح داده می‌شود. از نظر نظریه‌پردازان مکتب تضاد، جوامع از گروه‌های متضاد تشکیل شده‌اند و آنچه جامعه را

حفظ کرده، نه اجماع و توافق عمومی، بلکه اجبار است. برخی گروه‌ها از برخی دیگر، بهرهٔ بیشتری می‌برند. پرسش‌های قابل طرح در این زمینه، این است که کارکرد برای چه کسانی؟ چه کسانی از نظم موجود بیشتر بهره می‌برند؟ چگونه گروه مسلط جامعه، توانایی حفظ موقعیت خود را دارد؟ (عضدانلو، ۱۳۸۶: ۳۱۳).

تضادگرایان معتقدند که رفتارهای فرهنگی در ارتباط با درک تضاد و تنش میان گروه‌های رقیب بهتر شناخته می‌شود. این تضاد، همواره حالتی خشونت‌آمیز ندارد و می‌تواند در صوری مانند گفت‌وگوهای میان کارگران و کارفرمایان، مجادله‌ها و بحث‌های سیاسی، رقابت‌های میان گروه‌های مذهبی، بحث در زمینهٔ شیوهٔ تخصیص بودجه در امور مختلف و بسیاری از زمینه‌های مشابه باشد. جامعه‌شناس تضادگرا می‌خواهد بداند چه کسانی سود می‌برند؛ چه کسانی قربانی می‌شوند؛ چه کسانی بر دیگران تسلط دارند؛ گروه‌های مسلط چگونه به امتیازات ویژه نایل شده و آنها را حفظ کرده‌اند؛ چگونه مدارس، مساجد، کلیساها و وسایل ارتباط جمعی را برای حفظ امتیازات خود حفظ می‌کنند؛ جامعه با وجود تضاد، چگونه توانسته است به تعادل دست یابد و عوامل مؤثر در ایجاد تعادل کدامند؟ این گروه به تضادهایی توجه دارند که مثلاً میان شهرها و حومه‌ها و سیاه‌ها و سفیدها وجود دارد. مهم این است که نهادهای نیرومند جامعه مانند خانواده، حکومت، مدرسه و وسایل ارتباط جمعی در مقابل این تضادها، چه موضعی اتخاذ می‌کنند و چه رفتاری دارند. تضادگرایان، جامعه را به مثابه عرصهٔ نبردی مرکب از گروه‌های مخالف می‌دانند که انسجام آن نه از طریق اعتقادها و ارزش‌های مشترک، بلکه به گونه‌ای اجباری و قهرآمیز صورت می‌گیرد و ثبات نه تنها نشانهٔ سلامت جامعه نیست، بلکه نوعی وقفهٔ موقتی از نظر پیدایش خصومت‌هاست. هر بخش از جامعه معمولاً برای دگرگونی وضع خود فعالیّت می‌کند. هر جامعه معمولاً در حالت تنش و تضاد قرار دارد و ثبات اجتماعی ناشی از اعمال فشار گروهی بر گروه دیگر فرض می‌شود (محسنی، ۱۳۹۶: ۶۵-۶۶؛ آزاد ارمکی، ۱۳۸۶: ۲۳).

در زمینهٔ مکتب تضاد، شخصیت‌های مختلفی نظریه‌پردازی کرده‌اند. چنان که مارکس بر این اعتقاد بود که کشمکش و تضاد، بزرگ‌ترین عامل تغییرات تاریخی است. کشمکش‌ها، در بنیانی‌ترین شکل خود، درگیری‌های گروه‌های اجتماعی برای دستیابی به ثروت، قدرت، اعتبار، حیثیت و منابع باارزش دیگر است (عضدانلو، ۱۳۸۶: ۲۰۱). از نظر

وی، هرچه نابرابری توزیع منابع کمیاب در یک نظام بیشتر باشد، تضاد منافع بین بخش‌های مسلط و زیر سلطه بیشتر است. هرچه بخش‌های فرودست بیشتر از منافع جمعی خود آگاه شوند، احتمال اینکه مشروعیت توزیع نابرابر منابع کمیاب را مورد شک قرار دهند و احتمال اینکه سازمان یابند و تظاد آشکاری را علیه بخش‌های مسلط نظام شروع کنند، بیشتر است (اچ ترنر و بیگلی، ۱۳۸۴: ۲۱۸-۲۲۰).

جورج زیمل، متغیرهای قدرت و منزلت اجتماعی را به مثابه منابع کمیابی که محرک رقابت و تشدید تضاد میان گروه‌های اجتماعی است، به متغیر اقتصادی مارکس افزود. به نظر کاسر، از کارکردهای مهم تضاد میان گروه‌های اجتماعی، تقویت همبستگی است. والرشتاین، جهان اول (کشورهای پیشرفتهٔ غربی) را به عنوان طبقهٔ مسلط جهانی و جهان سوم (کشورهای توسعه نیافته) را به مثابهٔ طبقهٔ کارگر یا طبقهٔ استثمارشده بررسی کرد (عضدانلو، ۱۳۸۶: ۳۱۳-۳۱۴).

گفتنی است که علاوه بر تضاد بین گروه‌های مختلف در یک جامعه یا حتی در سطح بین‌المللی، ممکن است تضاد در بین اعضای یک گروه ایجاد شود؛ چنان که این نوع تضاد در نهاد خانواده، به عنوان یکی از گروه‌های نخستین[۲] جامعه دیده می‌شود. علاوه بر تضاد بین فرزندان با والدین، در نهاد خانواده، تضاد میان مرد/ شوهر و زن/ همسر، شدت بیشتری دارد. در نظریهٔ تضاد بیان می‌شود که مردان، زنان را تحت انقیاد و زیردست آورده‌اند تا امتیاز و تسلط خود را در جامعه حفظ کنند. از این دیدگاه، زنان به دلیل وابستگی به مردان، در مقایسه با آنان، قدرت کمتری دارند. همچنین مردان برای نظارت بر زنان، از قدرت اقتصادی و سیاسی استفاده می‌کنند (صفری و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۸۵).

کالینز از جمله نظریه‌پردازانی است که به بررسی این موضوع در نهاد خانواده و مسئلهٔ قشربندی جنسیتی پرداخته است. او دربارهٔ علت تضاد بر این باور است که «کشمکش برای این در روابط اجتماعی پیش می‌آید که تحمیل خشونت‌آمیز به وسیلهٔ یک شخص یا چندین شخص، همیشه در یک زمینهٔ کنش متقابل انجام می‌گیرد. کالینز معتقد بود که آدم‌ها درصدد دستیابی به بیشترین حد منزلت ذهنی‌اند و توانایی‌شان در این زمینه، بستگی به منابعی دارد که خود در اختیار دارند و نیز منابعی که آدم‌های دیگری که با آنان سروکار دارند. به نظر کالینز، آدم‌ها در پی نفع شخصی خودشان

هستند و از آنجا که منافع آنان ممکن است ذاتاً با هم تعارض داشته باشد، برخورد آنان به خاطر تعارض منافع امکان‌ناپذیر است» (ریتزر، ۱۳۷۴: ۱۷۲).

کالینز، خانواده را مانند سایر نهادهای موجود در جامعه، ساختاری متشکل از قدرت و سلطه می‌داند؛ نابرابری موجود در آن را به عنوان تابعی از سرمایه‌های فرهنگی در نظر می‌گیرد و تداوم این نابرابری را وابسته به گفت‌وگوها و شعائری می‌داند که فعالیّت جنسیتی هر کدام از زوجین را مشخص می‌کند؛ فعالیّت‌هایی که خود تابعی از سرکوب و ثروت مادی است که در اختیار دارند (ترنر، ۱۳۸۴ به نقل از: ناصری و ناصری، ۱۳۹۵: ۱۰۴). او معتقد است که استفاده از نیروی فیزیکی، منابع مادی و نمادین، بسیار بااهمیت هستند. وقتی یک جنس، قوّهٔ قهریه را در دست داشته باشد، می‌تواند این قدرت را برای اعمال سلطه در برخوردهای جنسیتی به کار برد و یک نظام نابرابر جنسیتی را ایجاد کند. بنابراین جنس ضعیف باید استراتژی‌هایی را برای کاهش این قدرت به کار برد. وقتی مردان در تقسیم کار جنسیتی، امتیازاتی داشته باشند، احتمال بیشتر می‌رود که در موقعیت نخبگان قرار گیرند که این امر سبب افزایش نابرابری بین دو جنس می‌شود (زنجانی‌زاده، ۱۳۸۶: ۵۷).

در زمینهٔ قشربندی جنسیتی و ایجاد تضاد در خانواده، او معتقد است: «خانواده نیز چون سایر نهادها، ساختاری از قدرت و سلطه است که موجب تقویت بسیاری از نابرابری‌ها می‌شود و در نقش‌های جنسیتی، خانواده میزان زیادی از تسلط جنس مرد بر زن، در زمینهٔ شغل و انجام کار دیده می‌شود. کالینز پس از تشریح و توضیح نابرابری‌های جنسیتی، درصدد تبیین این نابرابری‌ها برمی‌آید. از نظر او، دو دسته عوامل وجود دارد که به تفاوت‌هایی در الگوهای نابرابر جنسیتی منجر می‌شود: ۱- اشکالی از سازمان اجتماعی که بر میزان استفاده از زور و فشار تأثیر می‌گذارد و ۲- موقعیت بازار کار زنان و مردان. زمانی استفاده شخصی از زور محدود می‌شود که زنان در یک بازار کار از برابری‌های جنسی یا سایر منابع (مثل زمینهٔ خانوادگی، دانش، مهارت‌های اجتماعی یا حرفه‌ای، مالکیت و سایر موارد) برای چانه‌زنی بر سر منزلت، پاداش‌ها، مشارکت اجتماعی و موقعیت اجتماعی استفاده کنند» (امینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۹۲). از نظر کالینز،

که یک جنس وسایل زور را کنترل می‌کند، این جنس توان بهره‌گیری از ایـن قـدرت را برای تسلط بر جنس مقابل دارد و از این طریق می‌تواند یـک نظـام جنسـیتی نـابرابر را ایجاد کند (امینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۹۲).

بحث و بررسی

در این پژوهش ابتدا خلاصه‌ای از هر رمان ارائه می‌گردد و سـپس تغییـر و تحـولات خانواده بر اساس نظریهٔ تضاد، تفسیر و تحلیل می‌شود:

خلاصهٔ رمان «تالار آیینه»

حوادث رمان «تالار آیینه»، مربوط به دورهٔ مشروطه است. در این رمان، خانوادهٔ میرزا احمد، شخصیت‌های محوری داستان هستند کـه از طریـق آنـان، فعالیّـت‌هـای سیاسـی جامعه در آن دوره و تغییر و تحولات درونی خانواده نشان داده مـی‌شـود. میـرزا احمـد، جزء فعالان سیاسی، به طرفداری از مشروطه، جلساتی را در خانهٔ خود برگـزار مـی‌کنـد. همچنین راوی، از بگیر و ببندها و ترورهای مختلف در این دوره، گزارشی مـی‌دهـد و از طریق گفت‌وگوهای بین زنانی که در مجالس و دورهمی‌های مختلف شـرکت مـی‌کننـد، تصویری از گفتمان‌های مختلف سیاسی ارائه می‌دهد تا اینکه سرانجام مجلـس بـه تـوپ بسته می‌شود. در عرصهٔ خانواده نیز میرزا احمد، صاحب زنی بیمار اسـت کـه مـی‌میـرد. خواهرش به دلیل مشکلات خانوادگی مدتی با او قطع رابطه می‌کنـد؛ امـا هنگـام مـرگ شاه‌زمان، همسر میرزا، دوباره به خانهٔ برادر برمی‌گردد و کـدورت‌هـا را کنـار مـی‌گـذارد. میرزا دو دختر دارد که می‌کوشد متناسب با تغییرات به وجود آمده، آنان را تربیت کنـد. دختران نیز به سبب این امر، اندک تغییراتی در زندگی خود به وجود می‌آورند.

تحلیل تغییر و تحولات خانواده در رمان «تالار آیینه» بر مبنای نظریهٔ تضاد

در رمان «تالار آیینه»، خانوادهٔ به تصویر کشیده شـده، جـزء طبقـهٔ فرادسـت جامعـه است. میرزا احمد در نقش همسر/ پدر، به سبب آشنایی با مؤلفه‌های مدرنیته، همان‌گونه که در عرصهٔ سیاست به دنبال تغییر در نظم موجود است، در نهاد خانواده نیز بـه دنبـال ایجاد تغییرات است. گفتنی است که در دورهٔ یادشده، تغییرات، بیشتر از بالا و از جانـب روشن‌فکران یا اصلاح‌طلبان جزء طبقهٔ حاکم انجـام شـد و در ایـن رمـان نیـز تغییـر در

خانواده از طریق پدر که مظهر همان بخش حاکم و روشن‌فکران است، انجام می‌شود. خانوادهٔ ایرانی از مشروطه به بعد، در زمینه‌های گوناگون دچار تغییرانی شد؛ مانند تغییر در سن ازدواج، افزایش نرخ طلاق، کاهش بُعد خانواده، ممنوعیت در انتخاب همسر دوم و آزادی در انتخاب همسر (آزاد ارمکی، ۱۳۹۳: ۷۲).

این تحولات به سادگی نبوده، بلکه همواره تنش‌ها و تضادهایی را در خانواده به دنبال داشته است. در رمان «تالار آیینه»، تضاد در نهاد خانواده، بین میرزا احمد با همسر و خواهرش واقع شده و موضوع مورد تنش نیز ازدواج و اختیار دادن به دختر در انتخاب همسر است. میرزا احمد، هر چند از نظم موجود سود می‌برد، به دنبال تغییر در رابطهٔ اقتدار بین اعضای خانواده است. او می‌خواهد دخترانش آنگونه که خودشان می‌خواهند، تصمیم بگیرند و در این زمینه استقلال داشته باشند. اما در مقابل، همسر و خواهرش، که زیر سطلهٔ اویند، به عنوان شخصیت‌های حافظ نظم موجود، مخالف این امر هستند و می‌خواهند میرزا احمد، همچنان در رأس قدرت در خانواده باقی بماند، خود تصمیم‌گیرندهٔ نهایی در مسائل خانواده باشد و بکوشد خانواده، کارکرد سنتی خودش را در زمینهٔ ازدواج مانند دیگر زمینه‌ها حفظ کند. میرزا احمد هم منابع اقتصادی در اختیار دارد و هم سرمایهٔ اجتماعی و فرهنگی که بر اساس آنها، به دنبال تغییر وضعیت خانواده است؛ اما تنها منبع همسر و خواهرش برای رسیدن به خواستهٔ خود، روابط احساسی موجود در نظام خانواده است که در این زمینه نمی‌تواند چندان راهگشا باشد.

فخرالحاجیه در نقش عمه خانوم و شاه‌زمان در نقش همسر، با فعالیّت‌های سیاسی میرزا احمد مخالف هستند. از نظر آنان، فعالیّت‌های سیاسی پدر و نوع نگرش جدید او، موجب ایجاد تزلزل در بنیاد خانواده شده است؛ چرا که پدر برای آموزش دخترانش معلمی آورده است تا به آنان زبان فرانسه و هندسه بیاموزد (چهل‌تن، ۱۳۶۹: ۷۰) و آنان را با آثار ادبی نو و اروپایی آشنا کند. چنان که شاه‌زمان به میرزا در این زمینه می‌گوید: «دخترها هوایی شده‌اند. مرتب اعلان و شب‌نامه می‌خوانند. سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک و روزنامهٔ روح‌القدس می‌خوانند» (همان: ۸۰) و به صورت محدود سعی می‌کند تا آنان را وارد فعالیّت‌های سیاسی مانند شرکت در تظاهرات‌ها یا پخش اعلامیه‌های سیاسی نماید. نتیجهٔ این امر، دستیابی به استقلال و فردگرایی دختران بوده است؛ موضوعی که سبب می‌شود آنان برای نوع زندگی‌شان، خودشان تصمیم بگیرند. شاه‌زمان مخالف

فعالیّت سیاسی و اجتماعی دخترانش است و از شوهرش می‌خواهد تا فعالیّت‌های بیرون از خانه‌اش را به درون خانه نیاورد. در واقع او خواهان همان نقش سنتی زن در خانه است: «راحتشان بگذار که از نیمهٔ راه و بدون مرد هم هر غروب، چراغ‌ها را روشن کنند» (چهل‌تن، ۱۳۶۹: ۸۷).

فخرالحاجیه نیز مخالف نوع اندیشهٔ برادر است. بدین سبب برادر را بابی می‌نامد و بدین صورت، تنفر خود را از نوع فعالیّت‌های وی و همفکرانش نشان می‌دهد: «از وقتی پای این بابی‌ها توی این خانه باز شده، اگر راه دستم باشد، پا بگذارم اینجا» (همان: ۹۱). او دربارهٔ مسائل خانواده معتقد است که برادر نباید به دخترانش در زمینهٔ ازدواج، چندان اختیار دهد. اما میرزا احمد در زمینهٔ ازدواج می‌خواهد دخترانش، خودشان تصمیم بگیرند: «به ازدواج با هیچ مردی اجبارشان نمی‌کنم» (همان: ۲۶۵). در مقابل فخرالحاجیه از اینکه برادرش به فرزندانش اجازه می‌دهد تا خودشان تصمیم بگیرند، تعجب می‌کند. او در این زمینه می‌گوید که زن نباید چیز زیادی یاد بگیرد؛ چراکه پس از آن از هیچ مردی تمکین نمی‌کند (همان: ۲۶۵). بین این افراد، تضاد شدید صورت نمی‌گیرد؛ زیرا «هنگامی که یک گروه، منافع حقیقی خود را تشخیص دهد (بنابراین ادراک روشنی از اهداف خود داشته باشد)، احتمال تضاد خشونت‌آمیز زیاد خواهد بود» (اچ ترنر، ۱۳۸۲: ۱۲۴).

حال آنکه در داستان یادشده، شخصیت‌های زن داستان هنوز با منافع گروه خود آشنا نشده‌اند و حتی به دنبال حفظ نظم موجود هستند. از نظر نتیجه، در پایان داستان دیده می‌شود که میرزا احمد، دخترانش را در انتخاب همسر آزاد می‌گذارد و دختران در کنار نقش سنتی در خانواده، به فعالیّت‌های بیرون از خانه مانند فعالیّت‌های سیاسی و اجتماعی می‌پردازند و اعلامیه چاپ می‌کنند و آنها را نیز پخش می‌کنند (چهل‌تن، ۱۳۶۹: ۱۳۷). بنابراین باید گفت که این تضاد درون خانواده، در نهایت به تغییرات فرهنگی و اجتماعی محدود منتهی می‌شود. بر اساس دیدگاه مارکس، «هرچه تغییرات اجتماعی که توسط بخش حاکم اعمال می‌شود، روابط موجود بین زیردستان را بیشتر جدا کند، احتمال اینکه دستهٔ دوم از منافع حقیقی‌شان آگاه شوند، بیشتر است» (اچ ترنر، ۱۳۸۲: ۱۱).

در این داستان نیز پدر، مظهر بخش حاکم، دست به تغییراتی می‌زند که موجب

آگاهی دخترانش از منافعشان می‌شود و بدین ترتیب بین آنان با مادر و عمه‌شان نیز تضاد به وجود می‌آورد؛ البته تضادی که شدت و نارضایتی شدیدی به وجود نمی‌آورد. با این حال با این آگاهی‌بخشی، نظم موجود در خانواده و الگوهای سنتی آن تغییر می‌کند.

جدول ۱- تغییر و تحولات خانواده در رمان «تالار آیینه» بر مبنای نظریهٔ تضاد

دورهٔ تاریخی خانوادهٔ مورد بررسی	مشروطه
نوع طبقهٔ خانواده	طبقهٔ فرادست
عوامل ایجادکنندهٔ تضاد	آشنایی با مدرنیته
هنجارها و ارزش‌های مورد تضاد	تضاد بین اقتدارگرایی پدر با استقلال و فردیت دختران در زمینهٔ ازدواج
شکل تضاد	گفت‌وگو و مسالمت‌آمیز
افراد درگیر در تضاد	تضاد بین پدر با همسر و خواهر
افراد زیر سلطه	شاه‌زمان، عمه‌خانم و دختران میرزا احمد
افراد مسلط	به ترتیب میرزا احمد در نقش پدر، شاه‌زمان در نقش مادر و عمه‌خانم
نفع‌برنده از وضع موجود و وضع تغییریافته	پدر در هر دو وضعیت و دختران پس از تغییر
منابع برای حفظ نظم موجود یا تغییر	سرمایهٔ اقتصادی اجتماعی و فرهنگی در اختیار پدر برای ایجاد تغییر
نقش و رویکرد نهادهای مختلف در زمینهٔ تضاد در خانواده	احزاب سیاسی مشروطه‌خواه موافق با ایجاد تضاد و تغییر هستند.
نتیجهٔ تضاد	اندک تغییراتی در هنجارها و ارزش‌های مورد نظر خانواده در زمینهٔ ازدواج

خلاصهٔ رمان «سمفونی مردگان»

در جنگ جهانی دوم و با ورود نیروهای بیگانه به ایران، یوسف، یکی از فرزندان جابر، با دیدن چتربازهای روس، به قصد تقلید از آنان، چتر پدربزرگ را به خود می‌بندد، از پشت‌بام خانه به زمین می‌افتد که به سبب آسیب دیدن، به موجودی بین انسان و حیوان تبدیل می‌شود. آیدا، دختری زیباست که در نتیجهٔ بدخلقی‌های پدر و اورهان، برادرش، به دنبال فرار از این محیط عذاب‌آور، با انوشیروان آبادانی ازدواج می‌کند. آیدین، فرزند تیزهوش خانواده به سبب اعتقاداتش، همواره با پدر درگیر است. پدر با

راهنمایی ایاز پاسبان، کتاب‌های او را می‌سوزاند. وی از ترس پدر و ایاز، به فردی بـه نـام میرزائیان پناه می‌برد. در آنجا عاشق سورملینا می‌شود و با هم ازدواج می‌کننـد. اورهـان پسر دیگر خانواده، به دلیل داشتن ویژگی‌های مورد نظر پدر، مورد توجه اوسـت. پـس از مرگ پدر، قصد تصاحب حجره و از بین بردن آیدین را دارد. وی با خوراندن مغز چلچلـه به آیدین، او را دیوانه می‌کند. اورهان پس از پانزده سال مـی‌فهمـد کـه آیـدین دختـری دارد که می‌تواند ادعای ارث پدر را داشته باشد. بنابراین تصمیم می‌گیرد آیدین را بکشد تا ارث او را تصاحب کند.

تحلیل تغییر و تحولات خانواده در رمان «سمفونی مردگان» بر مبنای نظریهٔ تضاد

در رمان «سمفونی مردگان»، خانوادهٔ مرکزی جزء طبقهٔ متوسط قدیم شهری جامعـه، یعنی بازاریان سنتی دورهٔ رضاشاه و محمدرضاشاه است. برخلاف رمان «تالار آیینـه» کـه پدر خود برای تغییر خانواده، اقداماتی را انجام داد، در ایـن رمـان، تغییـرات فرهنگـی و اجتماعی در نهاد خانواده، متأثر از عوامل بیرونی مانند مدرسه و نظام آموزشـی و شـدت تنش است و در پی آن، ایجاد تغییر و تحولات در نهاد خانواده بسیار بیشتر است. در این رمان، حفظ جایگاه پدر در رأس سلسله‌مراتب قدرت در خانواده در تقابل بـا فردگرایـی و استقلال‌طلبی فرزندان قرار گرفته است. مسائل مورد تنش بیشتر شـامل مبـاحثی چـون ازدواج، ادامه تحصیل، نوع مطالعه، یافتن کار و نوع کـار اسـت. از نظـر روایـت معروفـی، آشنایی برخی از اعضای خانواده با ارزش‌هـا و مؤلفـه‌هـای مدرنیتـه از طریـق مدرسـه و مطالعه، سبب شده است تا گروهی به دنبال خواسته‌هـای جدیـدی برونـد کـه ایـن امـر موجب ایجاد تضاد شده است. از نظر دارندورف، قدرت و اقتدار همزمـان بـا هـم، منـابع کمیابی هستند که زیرگروه‌های درون یک گروه بزرگ، برای آنها سبقت‌جویی می‌کنند و می‌جنگند و هرم‌های خاص فقط می‌تواند برحسب دو نوع نقـش فرمـانروا و فرمـانبر کـه دسته فرمانروایان، منافعی در نگهداری وضع موجود و دستهٔ فرمانبران، منافعی در توزیـع مجدد قدرت یا اقتدار دارند، مشخص شوند (اچ ترنر، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

در رمان یادشده، پدر به عنوان فرمانروا به دنبال حفظ اقتدار خود در خـانواده اسـت، اما اعضای دیگر خانواده به‌ویژه آیدین، در پی توزیع مجدد مسـئلهٔ اقتـدار هسـتند. پـدر کسی است که از نظم موجود سود می‌برد و بر دیگـران تسـلط دارد. در مقابـل، اعضـای

خانواده، قربانی این نظم شده‌اند چنان که آیدین و سپس آیدا در پی ایجاد تغییر هستند. از نظر کالینز، «بزرگسالان، انواع منابع از جمله تجربه، تنومندی و توانایی جسمی و توانایی برآوردن نیازهای جسمانی جوان را در اختیار دارند. برعکسِ آنان، فرزندان کم‌سن و سال، تنها چیزی که در اختیار دارند، همان جاذبهٔ جسمانی‌شان است. این به آن معناست که فرزندان کم‌سال، احتمالاً تحت چیرگی بزرگسالان درمی‌آیند؛ اما همین بچه‌ها وقتی به بلوغ می‌رسند، منابع بیشتری به دست می‌آورند و بهتر می‌توانند در برابر بزرگسالان مقاومت کنند. در نتیجه کشمکش میان نسل‌ها افزون‌تر می‌شود» (ریتزر، ۱۳۷۴: ۱۷۵).

در رمان «سمفونی مردگان» نیز پدر با استفاده از منابعی که در اختیار دارد، مانند تأمین مالی، قدرت جسمانی و اقتدار در خانواده، به دنبال زیر سلطه درآوردن آیدین و آیداست. او حتی گاهی از خشونت -هم خشونت جسمانی و هم خشونت روانی- استفاده می‌کند. گفتنی است که خشونت خانوادگی در ایران دلایلی دارد؛ از جمله اینکه این امر ریشه در ساختار اجتماعی و سیاسی ایران دارد که همواره خشونت به مثابهٔ یک راه‌حل اختلافات و سلطه وجود داشته و به رسمیت شناخته می‌شده است و بازتولید این پدیده در خانواده، در شکل خشونت خانوادگی بوده است (عبدی، ۱۳۹۳: ۱۱۲).

در این داستان نیز خشونت به عنوان یک راهکار برای حفظ سلطه به کار گرفته می‌شود و پدر، آیدین و آیدا را به شکل‌های مختلف مانند قطع رابطه، ندادن هزینه‌های زندگی، خشونت لفظی، احساسی و حتی جسمانی شکنجه می‌دهد. از نظر تضادگرایان، «گروه‌های قدرتمند با سلطه بر گروه‌های تحت سلطه و اجبار نمودن آنان برای سازگار شدنشان با هر گروه سیاستی که از نظر گروه‌های حاکم در جهت جلب بهتر منافع آنهاست، از نظم اجتماعی حراست می‌کنند» (ورسلی، ۱۳۷۸: ۸۳). پدر نیز چنین می‌کند و از تمام ابزار برای حفظ نظم موجود استفاده می‌کند. در آغاز آیدین و آیدا نیز نمی‌توانند چندان در مقابل پدر بایستند؛ زیرا منبعی در اختیار ندارند. در ادامه آیدین می‌کوشد تا به منابعی برای دستیابی به قدرت برسد؛ چنان که از خانه فرار می‌کند و با کار در کارخانه و سپس ساختن تابلو، هزینهٔ زندگی را تأمین می‌کند و بدین ترتیب قدرت بیشتری برای بیرون رفتن از زیر سلطهٔ پدر به دست می‌آورد.

جابر در نقش پدر و به عنوان صاحب قدرت و اقتدار در خانوادهٔ سنتی، با هرگونه تغییر که موجب آسیب رساندن به جایگاه و منزلت او در خانواده می‌شود یا بنیان خانواده را دچار مشکل می‌کند، مخالف است. او دربارهٔ کارکرد خانواده معتقد است که خانواده، مسئولِ آماده کردن فرزندان برای یادگیری شغل آینده‌شان است: «معتقد بود که پسر بزرگش باید راه پدر را پیش بگیرد» (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۲۲). بنابراین می‌خواهد پسران خود را برای کار در آینده آماده کند و بدین سبب مخالف به مدرسه رفتن آنان است؛ زیرا به مدرسه رفتن، به معنای واگذاری این کارکرد خانواده، به این نهاد جدید است. از جمله مسائل مورد توجه جامعه‌شناس تضادگرا، این است که «نهادهای نیرومند جامعه، مانند خانواده، حکومت، مدرسه و وسایل ارتباط جمعی، در مقابل این تضادها، چه موضعی اتخاذ می‌کنند و در نهایت چه رفتاری دارند» (محسنی، ۱۳۹۶: ۶۶).

در رمان «سمفونی مردگان»، اکثر اعضای خانواده مانند پدر، اورهان در نقش پسر و برادر و در برخی موارد مادر، به مقابله با تغییرات برمی‌خیزند. اما نظام آموزشی جدید مانند مدرسه، از تغییرات به وجود آمده در خانواده حمایت می‌کند و به همین سبب، شخصیت‌های سنتی در خانواده با آن مخالفت می‌کنند. جابر از آیدا می‌خواهد تا در خانه بماند و مسائل مربوط به زندگی زناشویی را بیاموزد: «از او می‌خواست که آیدا را در آشپزخانه تربیت کند» (معروفی، ۱۳۸۵: ۸۸). از نظر سلسله‌مراتب قدرت، وی در رأس هرم خانواده قرار دارد و نمی‌خواهد کسی با نظرش مخالفت کند.

در نظر نظریه‌پردازان تضادگرا، «ارزش‌های مسلط یک جامعه، ارزش‌های گروه‌های مسلط است؛ هر چند آن ارزش‌ها از سوی تعداد کمی پذیرفته شده باشد» (ورسلی، ۱۳۷۸: ۸۸). در این خانواده نیز ارزش‌ها و هنجارهای مورد نظر جابر غلبه دارد و او، این دیدگاه‌های خود را بهترین ارزش‌هایی می‌داند که در خانواده باید بر اساس آنها عمل کرد. از میان فرزندان، تنها اورهان، موافق و ادامه‌دهندهٔ راه اوست. اما آیدین و آیدا، با او مخالفت می‌کنند. «هرچه اعضای شبه‌گروه بتوانند بیشتر از منافع عینی خود آگاه شوند و یک گروه متضاد تشکیل دهند، احتمال وقوع تضاد بیشتر می‌شود» (اچ ترنر، ۱۳۸۲: ۱۳۶). در این رمان، ابتدا آیدین و به راهنمایی او، آیدا از منافع خود آگاه می‌شوند و

سپس به دنبال ارزش‌های جدیدی هستند که به تأثیر از مؤلفه‌های مدرنیته آموخته‌اند.

آیدین از تکرار زندگی پدر، بدش می‌آید (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۱۵) و به دنبال دستیابی به ارزش‌های جدید، یعنی استقلال و فردیت در مسائل مختلف از جمله در خانواده است؛ امری که با نظام سلسله‌مراتبی خانوادهٔ سنتی در تقابل است. بدین ترتیب دستیابی به منافع کمیابی مانند اقتدار و قدرت در خانواده، موجب ایجاد تضاد در این خانواده شده است؛ امری که دارندورف به نقش آن در ایجاد تضاد در جامعه تأکید داشته است (غفاری و ابراهیمی لویه، ۱۳۸۹: ۱۶۰). آیدین از طریق آموزش در مدرسه و سپس مطالعه کتب مختلف، به این ذهنیت رسیده است که باید به فردیت و در نهایت استقلال برسد؛ ذهنیتی که سبب شده است منافع پدر -حیثیت، قدرت، اقتدار و ثروتش- به خطر بیفتد: «این همه سال تلاش کرده‌ام برای کی؟ برای چی؟ خوب برای شماها به شرطی که شماها نخواهید به حیثیت من، به منافع من لطمه بزنید» (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۲۳). در صحنه‌ای از داستان، پدر به آیدین می‌گوید که دنبال چه می‌گردی؟ که آیدین پاسخ می‌دهد: دنبال خودم (همان: ۷۲).

این یافتن «خود»، ارزشی است که تازه به میان اعضای خانواده راه یافته و آن را دچار تضاد کرده است. تا پیش از این، خانواده تک‌صدا بود و تنها صدای «من» پدر شنیده می‌شد؛ اما آیدین به دنبال ایجاد صدای دیگری در کنار این صداست. در یکی از درگیری‌های بین پدر و آیدین، پدر می‌گوید: «این برای من قابل قبول نیست. آیدین گفت: عقیده شما برای خودتان محترم است» (همان: ۱۲۵). این گفت‌وگو نشان‌دهندهٔ این چندصدایی شدن خانواده است؛ امری که پدر به آن اعتراض دارد: «یک وجب بچه روی حرف من حرف می‌آورد» (همان: ۱۲۶). پدر عامل این امر را در نظام آموزشی جدید می‌داند. بر این اساس است که وی همواره کتاب‌های آیدین را می‌سوزاند. در نهایت پدر می‌میرد و آیدین دیوانه می‌شود؛ اما آیدین است که زنده می‌ماند. این امر نشان‌دهندهٔ ادامه یافتن ارزش‌های مورد نظر آیدین -هر چند به شکل ناقص- در نظام خانواده است.

علاوه بر آیدین، آیدا نیز در مقابل خواسته‌های پدر می‌ایستد. پدر می‌خواهد که دخترش مطابق با دستور او به‌ویژه در امر ازدواج عمل کند؛ اما آیدا چنین نمی‌کند.

زمانی که آبادانی به خواستگاری آیدا می‌آید، پدر مخالفت می‌کند. اما آیدین به آیدا می‌گوید بنا بر خواست دل خود عمل کن و اگر به آبادانی علاقه داری، با او ازدواج کن: «تو دیگر خیلی بزرگ شده‌ای. باید هر تصمیمی که می‌خواهی بگیری، خودت بگیری» (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۳۶). در نهایت آیدا مطابق میل خود، با آبادانی ازدواج می‌کند. پدر به نشانهٔ مخالفت، خانه را ترک می‌کند - خشونت عاطفی-. بدین ترتیب تضاد بین تمایل به فردیت آیدا و در رأس هرم قدرت بودن پدر به تصویر کشیده می‌شود. در این تقابل، ابتدا آیدا پیروز می‌شود؛ اما وی سرانجامِ خوبی ندارد و خود را آتش می‌زند. این پایان، نشان می‌دهد که این تغییر و تحولات در خانوادهٔ ایرانی، برای زنانی که در نظام سنتی پرورش داده شده‌اند، هنوز مناسب نیست؛ زیرا برای پیروز شدن در این میدان و دستیابی به فردیت و استقلال، نیاز به منابعی همچون سرمایهٔ اقتصادی است که زن در خانوادهٔ سنتی ایرانی هنوز به آن دست نیافته است. اگر آیدین در این تنش و تغییر و تحولات هر چند به شکل معیوب می‌تواند پیروز شود، به سبب رهایی از وابستگی اقتصادی به خانواده است.

مادر نیز در برهه‌ای کوتاه به سبب آزار و اذیت پدر، همراه آیدین خانه را ترک می‌کند و بدین سبب تنش بین زن و شوهر ایجاد می‌شود. مادر به سبب نداشتن سرمایهٔ اقتصادی لازم برای ادامهٔ زندگی، مجبور است به این تنش پایان دهد؛ هر چند به این شکل زندگی کردن راضی نیست. خود اینگونه به این موضوع در گفت‌وگوی با آیدین اشاره می‌کند: «گفت که اسیر شده و هیچ چاره‌ای ندارد» (همان: ۱۵۳). آیدین می‌گوید علت این رفتار پدر و زیاده‌خواهی او، تسلیم بودن مادر و دیگر اعضای خانواده در برابر اوست: «خودتان او را بالا برده‌اید» (همان: ۱۵۴). بدین ترتیب مادر را به حق خودش در خانواده آگاه و او را دعوت به مبارزه می‌کند. اما مادر می‌گوید که جز تسلیم بودن، چاره‌ای نیست: «هرچه فکر می‌کنم، می‌بینم چاره‌ای نداریم» (همان).

بر این اساس باید گفت که در این خانواده، سکوت کردن مادر به معنای انسجام و وفاق در خانواده نیست، بلکه زن به حقوق خود آشنا شده است؛ اما چون ابزار لازم را در اختیار ندارد، سکوت کرده و این سکوت به معنای تحمل وضعیت موجود است تا زمان دستیابی به ابزار لازم برای نشان دادن خواسته‌ها و شکل‌گیری تضادی که در نهایت به تغییرات فرهنگی و اجتماعی منجر خواهد شد.

در مجموع می‌توان گفت که این تنش بین پدر و فرزندان می‌تواند نماد تنش بین

آداب و رسوم کهن و نو باشد. «تناقضات و تضادهای موجود بین نهادها، آداب و رسوم و عناصر فرهنگی با عمر مختلف، به تناقضات و تضادهای بین نسل‌های انسانی شباهت دارد» (روشه، ۱۳۸۷ :۱۱۲). پدر به دنبال حفظ سنت‌های گذشته و فرزندان طرفدار ارزش‌های نو هستند که این امر موجب ایجاد تنش شدید بین آنان شده، به گونه‌ای که این شدت تنش، سبب شکاف نسلی یا حتی بحران نسلی در این خانواده گردیده است. نتیجهٔ نهایی این تضاد و تنش بین آیدین و آیدا با پدر و اورهان، از هم پاشیدگی بنیان خانواده است. چنان که مادر می‌گوید: «نمی‌فهمم چرا زندگی ما این‌جور شد. کی باعث این پاشیدگی و تفرقه است» (همان: ۲۴۴).

در پایان داستان، همهٔ اعضای خانواده می‌میرند و آیدین و دخترش زنده می‌ماند که بدین ترتیب نشان داده می‌شود که در این عرصهٔ کشمکش و تضاد، نگرش آیدین و شیوهٔ نگرش او بر خانواده غالب شده است.

جدول ۲- تغییر و تحولات خانواده در رمان «سمفونی مردگان» بر مبنای نظریهٔ تضاد

دورهٔ تاریخی خانوادهٔ مورد بررسی	پهلوی اول و دوم
نوع طبقهٔ خانواده	طبقهٔ متوسط قدیم شهری (بازاری)
عوامل ایجادکنندهٔ تضاد	آشنایی با مدرنیته
هنجارها و ارزش‌های مورد تضاد	تضاد بین اقتدارگرایی پدر با استقلال‌طلبی و فردیت‌گرایی فرزندان
شکل تضاد	خشونت جسمانی و روحی
افراد درگیر در تضاد	تضاد بین پدر (جابر) با پسر (آیدین) و دختر (آیدا)
افراد زیر سلطه	مادر، آیدین، آیدا و اورهان
افراد مسلط	جابر در نقش پدر
نفع‌برنده از وضع موجود و وضع تغییریافته	از وضع موجود: پدر/ تغییر وضعیت: آیدین و آیدا
منابع برای حفظ نظم موجود/ تغییر	سرمایه اقتصادی، اقتدار و قدرت جسمانی/ سرمایهٔ اقتصادی و فرهنگی
نقش و رویکرد نهادهای مختلف در زمینهٔ تضاد در خانواده	احزاب سیاسی و مدرسه، نقش غیر مستقیم در ایجاد تغییر دارند.
نتیجهٔ تضاد	تغییر در مسائل مختلف خانواده که موجب شکاف نسلی می‌شود.

خلاصهٔ رمان «نیمهٔ غایب»

این رمان شامل پنج بخش است. در بخش اول، فرهاد در دانشگاه با دختری به نام سیمین‌دخت آشنا می‌شود و قصد دارد با او ازدواج کند، اما خانواده با او مخالفت می‌کنند. در بخش دیگر، از شخصیتی به نام فرح سخن گفته می‌شود که از روستاهای اطراف شمال برای ادامهٔ تحصیل به تهران آمده و در دانشگاه با فردی به نام بیژن آشنا شده است که قصد ازدواج با او را دارد. سرانجام رابطهٔ او با بیژن نیز به هم می‌خورد و او در شرکتی مشغول به کار می‌شود. سیمین‌دخت نیز به دنبال پیدا کردن مادرش است که او را در کودکی رها کرده و به آمریکا رفته است. او با شخصیت‌هایی مانند فرح، الهی و فرهاد دوست است که در رابطه با هر یک از آنان، گوشه‌هایی از شخصیت و زندگی‌اش به تصویر کشیده می‌شود. در پایان با کمک الهی، ثریا -مادر سیمین‌دخت- به ایران بازمی‌گردد. آنان با هم ملاقات می‌کنند و از احساسات و مسائل خود سخن می‌گویند.

تحلیل تغییر و تحولات خانواده در رمان «نیمهٔ غایب» بر مبنای نظریهٔ تضاد

مسائل مطرح‌شده در رمان «نیمهٔ غایب»، بیشتر مربوط به دورهٔ بعد از انقلاب اسلامی است. در این رمان برخلاف رمان‌های پیشین، خانواده‌های فرودست جامعه نیز دچار تنش و تضاد شده‌اند و راوی به روایت زندگی شخصیت‌هایی از خانواده‌های مختلف فرادست، متوسط و فرودست جامعه پرداخته است. اما مسائل مورد تنش همان مباحث گذشته مانند ازدواج و پرداختن به کار است که این امر نشان می‌دهد که از نظر ارزش‌ها و هنجارهای مورد نظر، هنوز تفاوتی نسبت به دورهٔ قبل ایجاد نشده است. در این رمان، دانشگاه به صورت آشکار در ایجاد تغییرات نقش دارد و از این نوع تغییرات نیز حمایت می‌کند. چنان که خانوادهٔ فرهاد به او در این زمینه می‌گویند: «از وقتی رفتی دانشگاه، از خانواده و کس و کارت دوری می‌کنی» (سناپور، ۱۳۸۴: ۷۴).

در این داستان، دانشگاه به عنوان مکانی که نخبگان جامعه جمع شده‌اند، به تصویر کشیده شده است که اکثر خانواده‌ها، فرزندان خود را برای پیشرفت به آنجا می‌فرستند. این مکان در تقابل با محیط بیرون از دانشگاه قرار گرفته است. در حقیقت دانشگاه مکانی است که در آن تفکرات بسیار جدیدی وجود دارد که فرد را دچار تغییر و تحول می‌کند؛ تغییراتی که سبب می‌شود تا افراد دانشگاه‌رفته در تقابل با دیگر قشرهای جامعه به‌ویژه خانواده قرار بگیرند.

یکی از این زمینه‌ها، مسئلهٔ ازدواج است. در ایران هنوز ازدواج‌ها به صورت سنتی است و «خانواده‌ها، تجانس اجتماعی زوج جوان را از لحاظ طبقاتی، خانوادگی و اجتماعی در نظر می‌گیرند و سپس با توجه به میل و علاقهٔ باطنی دختر و پسر نسبت به یکدیگر ازدواج صورت می‌گیرد» (اعزازی، ۱۳۸۹: ۱۰۲). اما ورود به دانشگاه سبب شده است تا ابتدا دختر و پسر خود در این زمینه تصمیم بگیرند و سپس خانواده‌هایشان را راضی کنند. در این رمان، فرهاد شخصیتی است که در دانشگاه، با دختری به نام سیمین‌دخت آشنا می‌شود و می‌خواهد با او ازدواج کند. متأثر از رفتن به دانشگاه، به دنبال دستیابی به استقلال است؛ چنان که به پدر می‌گوید: «هر کس باید به دنبال خانهٔ خودش باشد» (سناپور، ۱۳۸۴: ۳۵).

خانواده با توجه به نگرش‌های سنتی‌شان، مخالف این امر هستند. پدر به عنوان شخصیتی بازاری متمول با نگرش سنتی، به دنبال این است که احترام برای خود و فرزندانش به دست آورد (همان: ۱۸)، حرف آخر را در خانواده بزند (همان: ۲۸)، نبض خانواده در دستش باشد (همان: ۳۴) و مخالف اعمال خودسرانه فرهاد در زمینهٔ ازدواج است: «نمی‌گذارم هر کار می‌خواهد بکند» (همان: ۴۱). مادر به عنوان زن خانه‌دار سنتی نیز وظیفهٔ خود می‌داند برای پسرش همسر انتخاب کند؛ چنان که نگران فرهاد است که مبادا خودسر ازدواج کند (همان: ۲۷). این امر موجب تضاد و تنش بین اعضای خانواده می‌شود که در نهایت فرهاد مدتی از خانه می‌رود و بدین ترتیب نشان داده می‌شود که خانواده از هم پاشیده است. اما در ادامه وضعیت خانواده تغییر می‌کند. پدر به فرهاد اجازه می‌دهد که با هر کس می‌خواهد ازدواج کند و از دیگر اعضای خانواده نیز می‌خواهد کاری با او نداشته باشند: «من می‌خواهم زنت را ببینم. هر که می‌خواهد باشد» (همان: ۳۶). بدین ترتیب به دلیل وضعیت به وجود آمده و مرگ قریب‌الوقوع پدر، این تضاد در خانواده تضعیف می‌شود و دوباره خانواده نظم تازه -البته با ورود ارزش‌ها و هنجارهای نو- می‌یابد. فرهاد توانسته به عنوان یک فرد دانشگاهی، نظر خود را وارد نهاد خانواده کند و تغییراتی حداقل در سطح تصمیم‌گیری در خانوادهٔ سنتی ایجاد کند.

دربارهٔ خانواده در آثار داستانی گفته شده است که «خانواده به عنوان محل درگیری مالی، عقیدتی و عاطفی توصیف می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۵۳). در این رمان نیز خانواده

محل درگیری، البته بیشتر درگیری عقیدتی است. فرح، دختری از یکی از روستاهای شمال اطراف لاهیجان و جزئی از خانوادهٔ طبقهٔ پایین جامعه است. او از محیطی که در آن زندگی می‌کرد، بیزار است و برای یافتن نیمهٔ غایب خود، به تهران می‌آید و وارد دانشگاه می‌شود. بدین ترتیب به دنبال آن است که در محیط جدید به دنبال گم‌شدهٔ خود بگردد: «همان موقع که تازه از دهاتشان توی شمال راه افتاده بود و یکسره آمده بود دانشکده، دارد توی همهٔ نمایشگاه‌ها و جشن‌ها و مهمانی‌ها و دعواها و آشتی‌ها سرک می‌کشد، بلکه سر از کار شهر درآورد و شاید هم یک روز بتواند خودش را بچه تهران جا بزند» (سناپور، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

برخلاف تصویر اولیه که تهران را مرکز دانش و شعور می‌دانست، می‌بیند در این شهر، انواع مشکلات وجود دارد که از آنها سرخورده می‌شود: «از بس از آدم‌هایی که قبلاً فکر می‌کرد الگوی شعور و دانش هستند، سرخورده شد» (همان: ۶۸). با این حال به بینش جدیدی که نتیجهٔ آن فردیت و استقلال است، دست می‌یابد و در پی آن، با خانواده‌اش دچار تضاد و کشمکش می‌شود. خانواده برایش نامزد انتخاب می‌کنند و می‌خواهند که او را شوهر دهند؛ چنان که مادر به او می‌گوید: «یک‌بار نه ده‌بار گفتند تا بابات روی خوش نشان داد» (همان: ۲۰۴). این سخنان مادر نشان می‌دهد که فرح در زمینهٔ خواستگاری‌اش، هیچ نقشی نداشته و خود پدر و مادر به این امر مبادرت ورزیده‌اند. راوی در توصیف وضعیت او می‌گوید: «دیگر جزء نمایش نیست، جزء تماشاگران هم نیست» (همان: ۲۰۵).

در مقابل، او به مخالفت با این موضوع می‌پردازد و برخلاف خواست خانواده به روستا بازنمی‌گردد. «میان ارزش‌های خود و خانواده‌اش فاصله افتاده و نمی‌تواند و نمی‌خواهد به محیط اجتماعی سابق آن طرف بدویّت جنگل‌ها برگردد. این است که برخلاف عرف خانواده، به خواستگارش تلفن می‌کند و از او می‌خواهد به این خواستگاری نیاید» (عاملی رضایی، ۱۳۹۴: ۱۸۷). وی می‌خواهد با فرد دلخواه خود ازدواج کند و بر اثر این موضوع، بین او و خانواده‌اش فاصله می‌افتد؛ چنان که در گفت‌وگوی با بیژن می‌گوید: «از خانواده‌ات هم بریدی؟ آره بریدم» (سناپور، ۱۳۸۴: ۲۱۷).

او علت این نوع نگرش خانواده و پدر را بیشتر مسئلهٔ اقتصادی می‌داند. از آنجا که پدر مخارجش را می‌دهد، انتظار دارد دخترش نیز زیر سلطه‌اش باقی بماند: «یعنی به

خاطر همان ماهی چندرغاز است که پدرش می‌تواند قرار بله‌برون بگذارد؟» (سناپور، ۱۳۸۴: ۱۴۶). بنابراین برخلاف نظر خانواده به سر کار می‌رود: «توی کارخانهٔ خودروسازی به عنوان طراح، شغل خوبی داشت» (همان: ۱۱۴) و با به دست آوردن استقلال مالی به دنبال آن است که با فرد مورد نظر خود ازدواج کند (همان).

البته او از سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی خود نیز در این زمینه بهره می‌برد و مهم‌ترین منابع او برای رهایی از زیر سلطهٔ خانواده هستند؛ هر چند در این راه موفق نمی‌شود. «رمان به بازتولید شیوه‌های مختلف سرمایه‌های منفی و ضعف انواع سرمایه‌های زنان می‌پردازد؛ سوژهٔ منفعل اقتصادی بودن زنان را آشکار می‌سازد؛ از روابط محدود و غیرمولد آنان به عنوان سرمایهٔ اجتماعی ناکارآمد پرده برمی‌دارد؛ سرمایه‌های فرهنگی پنهان و عینیت‌نیافتهٔ آنان را معرفی می‌کند و فقر سرمایهٔ نمادین زنان را برملا می‌نماید» (حسینی و گلمرادی، ۱۳۹۵: ۴۳).

ثریا، مادر سیمین‌دخت نیز از جمله زنانی است که خواسته‌های جدیدی دارد: «می‌خواست درس بخواند، کلاس موسیقی و تئاتر برود، رانندگی یاد بگیرد، مهمانی و مسافرت برود» (سناپور، ۱۳۸۴: ۱۲۰)؛ اما او را شوهر می‌دهند. تصور می‌کند که تهران بهتر از تبریز، جای پیشرفت است (همان: ۲۵۳). اما بعد از ازدواج، همسرش حتی اجازهٔ بیرون رفتن به او نمی‌دهد: «پدرم نمی‌گذاشت حتا خرید بکند» (همان). بدین سبب با شوهرش دچار تضاد و تنش می‌شود و به دنبال آن است که موقعیت بهتری در خانواده به دست بیاورد. از نظر انگلس، در خانواده «مرد صاحب قدرت است و دیگران بی‌قدرت. این نظریه با تأکیدی که بر تضاد منافع دارد، مدعی است که رابطهٔ زن و شوهر در خانه نیز بر اساس رقابت پنهانی طراحی شده است. آنان به طور پنهان در کسب موقعیت‌های بهتر در خانواده با یکدیگر رقابت می‌کنند» (آزاد ارمکی، ۱۳۹۳: ۲۵).

رابطهٔ بین ثریا و شوهرش نیز چنین است؛ تا اینکه وی برای رسیدن به خواسته‌هایش، همسر و دخترش را ترک می‌کند و به آمریکا می‌رود. در آمریکا به این خواسته‌ها نمی‌رسد. با وجود این، شغل مهمی در فروشگاهی به دست می‌آورد و می‌تواند به آن استقلال و آزادی که به دنبالش بوده است برسد (سناپور، ۱۳۸۴: ۱۲۱). در حقیقت او نیویورک را در مقابل تهران محل پیشرفت می‌بیند: «وسط آن آسمان‌خراش‌ها که

ایستاده باشی، چه طور دلت پر می‌کشد و هی می‌خواهی بالاتر بروی. می‌خواهی اینها را ببینی؟» (سناپور، ۱۳۸۴: ۳۲۳).

گفتنی است نتایج پژوهش‌ها نشان می‌دهد که میزان فردگرایی در میان خانواده‌ها رو به گسترش است (شکربیگی، ۱۳۹۰: ۲۱۷). در تمام داستان‌های مورد بررسی و به‌ویژه داستان «نیمهٔ غایب» نیز همهٔ شخصیت‌هایی که با خانواده‌هایشان دچار تضاد و تنش می‌شوند، افرادی فردگرا هستند و فردگرایی در تقابل با اقتدارگرایی و سلطهٔ دیگر اعضای خانواده قرار گرفته است.

جدول۳- تغییر و تحولات خانواده در رمان «نیمهٔ غایب» بر مبنای نظریهٔ تضاد

دورهٔ تاریخی خانوادهٔ مورد بررسی	انقلاب اسلامی
نوع طبقهٔ خانواده	طبقهٔ متوسط و فرودست
عوامل ایجادکنندهٔ تضاد	آشنایی با مدرنیته
هنجارها و ارزش‌های مورد تضاد	تضاد بین اقتدارگرایی پدر با استقلال‌طلبی و فردیت‌گرایی همسر، پسر و دختر
شکل تضاد	گفت‌وگو، خشونت‌های جسمانی و روانی
افراد درگیر در تضاد	تضاد بین پدر با همسر، پسر و دختر
افراد زیر سلطه	همسرها، دخترها و پسرها
افراد مسلط	پدران
نفع‌برنده از وضع موجود و وضع تغییریافته	پدر از وضع موجود/ همسرها، پسرها و دخترها از تغییر یافتن
منابع برای حفظ نظم موجود/ تغییر	سرمایه اقتصادی/ سرمایه فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی
نقش و رویکرد نهادهای مختلف در زمینهٔ تضاد در خانواده	احزاب سیاسی، مدرسه و دانشگاه موافق با تغییر و زمینه‌ساز آن هستند.
نتیجهٔ تضاد	تغییر در بسترهای مختلف خانواده که منجر به بحران نسلی می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به تفسیر و تحلیل تغییر و تحولات اجتماعی و فرهنگی در خانوادهٔ ایرانی در رمان‌های منتخب فارسی و بر اساس نظریهٔ تضاد پرداخته شد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در همهٔ رمان‌های مورد بررسی که به ترتیب وضعیت خانوادهٔ ایرانی را

از دورهٔ مشروطه تاکنون نشان می‌دهند، در پی آشنایی با مدرنیته، خانواده‌ها دچار تضاد شده‌اند و این تضادها در نتیجهٔ ایجاد تقابل بین فردگرایی و استقلال‌طلبی فرزندان و همسر، با اقتدارگرایی پدر به وجود آمده است. در همهٔ خانواده‌ها، پدر صاحب سرمایه‌های مختلف فرهنگی، اقتصادی و سیاسی است و برای نظارت بر اعضای خانواده، به شیوه‌ای که مطلوب خود است، از آنها استفاده می‌کند. در واقع پدر، فرد مسلط و نفع‌برنده از وضع موجود است. اما دیگر اعضای خانواده نیز می‌کوشند تا با به دست آوردن سرمایه‌هایی که نهادهایی مانند مدرسه و دانشگاه در اختیار آنها قرار می‌دهد، خود را از این وضعیت رهایی دهند که نتیجهٔ این امر، ایجاد تضاد بین اعضای خانواده بوده است. این تضاد تغییراتی را در ارزش‌ها و هنجارهای خانواده به وجود آورده که در نهایت به تقابل نسلی و حتی بحران نسلی بین خانواده‌ها منجر شده است.

در رمان «تالار آیینه» که وضعیت خانوادهٔ ایرانی را در دورهٔ مشروطه نشان می‌دهد، ابتدا در خانوادهٔ طبقهٔ فرادست جامعه تضاد ایجاد شد و این تغییر و تحولات، در نتیجهٔ آشنایی شخصیت پدر با مدرنیته و تحولات بیرونی جامعه بود. در واقع از آنجا که در دورهٔ مشروطه هنوز بسیاری از خانواده‌ها سنتی بودند و بیشتر اعضا، ارتباط چندانی با محیط بیرون نداشتند، بیشتر تغییر و تحولات از بالا و از سوی پدر انجام می‌شد. در این رمان، پدر برای نشان دادن نگرش روشن‌فکری خود، به دنبال کاستن از اقتدارش در ظاهر به نفع دخترانش است که در نظم موجود زیر سلطهٔ او و مادر قرار دارند. اما مادر و عمه، حاضر به فروکاستن از اقتدار خود در خانه نیستند و با این امر مخالفت می‌کنند. از آنجا که مادر و عمه، منبع و سرمایهٔ مهمی برای رسیدن به هدف خود در اختیار ندارند، پدر به صورت محدود و کنترل‌شده، اختیاراتی به دخترانش در زمینهٔ ازدواج می‌دهد و برخی از مسائل روز جامعه را به آنان می‌آموزد تا بتواند در نظام سیاسی نیز جایگاه و منزلت اجتماعی خود را حفظ کند. نتیجهٔ این امر، این است که دخترانش به اندک استقلالی می‌رسند و در زمینهٔ ازدواج، خودشان برای آینده‌شان تصمیم می‌گیرند.

در رمان «سمفونی مردگان» که تغییر و تحولات خانوادهٔ ایرانی را در دورهٔ پهلوی نشان می‌دهد، تضاد در خانوادهٔ متوسط جامعه -بازاریِ سنتی- ایجاد می‌شود و آشنایی با مدرنیته از طریق مدرسه و مطالعه، نقش مهمی در این زمینه داشته است. در این

داستان، تضاد بر سر حفظ اقتدار پدر در خانه با استقلال‌طلبی و فردگرایی فرزندان است. پدر به دلیل سود بردن به دنبال حفظ نظم موجود است و از منابعی مانند اقتدار، قدرت جسمانی و سرمایهٔ اقتصادی برای نظارت بر اعضای خانواده استفاده می‌کند. اما در مقابل فرزندان با استفاده از یافتن شغل و منبع درآمد جدید، می‌کوشند از زیر سلطهٔ پدر رهایی یابند. در نتیجهٔ تضاد، ارزش‌ها و هنجارهای خانواده در زمینه‌های مختلف مانند روابط بین اعضای خانواده، اقتدارطلبی پدر، اشتغال و به‌ویژه ازدواج تغییر می‌یابد و در حقیقت بنیان خانواده سنتی از هم می‌پاشد.

در رمان «نیمهٔ غایب» که حوادث آن بیشتر مربوط به دورهٔ بعد از انقلاب اسلامی است، چندین خانواده از طبقات مختلف دچار تنش و کشمکش می‌شوند. برخلاف رمان‌های قبلی، در این رمان نشان داده شده است که دختران و زنان نیز به صورت مستقیم در مقابل اقتدارگرایی پدر و شوهر می‌ایستند و به دنبال تغییر و تحولات در خانواده هستند. این امر ناشی از رفتن به مدرسه و دانشگاه بوده است. زنان می‌خواهند خود تصمیم‌گیرندهٔ واقعی در زندگی‌شان باشند؛ اما پدر/ شوهر، مخالف این امر است که نتیجهٔ آن، ایجاد تنش شدید بین اعضای خانواده‌ها بوده است. در این داستان، پدر نیز سودبرنده است و دیگر اعضای خانواده زیر سلطهٔ او. شخصیت‌های پدر برای کنترل اعضای خانواده، از منابع اقتصادی و حتی احساسی استفاده می‌کنند. اما اعضای خانواده می‌کوشند تا با به دست آوردن سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی از زیر سلطهٔ پدر رهایی یابند. نتیجهٔ ایجاد تنش بین اعضای خانواده، این است که هر یک از اعضا می‌کوشند به خواستهٔ خود دست یابند. فرهاد از خانوادهٔ خود که جزء طبقهٔ مرفه و سنتی است، جدا می‌شود و مستقلانه زندگی می‌کند. ثریا از دست شوهر فرار می‌کند، به امریکا می‌رود و خواسته‌های فردی‌اش را دنبال می‌کند و فرح با ادامه تحصیل و یافتن شغل، در تهران می‌ماند و برخلاف میل خانواده، به روستایشان بازنمی‌گردد.

پی‌نوشت

۱. گروه، واحدی است «مرکب از دو نفر یا بیشتر که بین آنها کنش‌های متقابل نسبتاً پایداری برقرار است که با نام یا نوع آن مشخص می‌گردند، دارای تفاهم مشترک هستند و از نظر

فکری و عاطفی خود را به یکدیگر، بسیار نزدیک حس می‌کنند و برای رسیدن به هدف و آرمان مشترکی که گروه برای رسیدن بدان به وجود آمده، با یکدیگر همکاری و معاضدت می‌نمایند» (قرائی‌مقدم، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

۲. گروه نخستین، گروهی است که بر اساس نیاز طبیعی و فطری ایجاد می‌شود، افراد خود به خود در آن عضویت می‌یابند و همکاری صمیمانه دارند. نتیجهٔ این تجمع صمیمانه، نوعی حل شدن افراد در کل مشترکی است که دست‌کم در مورد بسیاری از هدف‌ها، زندگی فردی هر کس با زندگی و هدف‌های گروه آمیخته می‌شود (قرائی‌مقدم، ۱۳۸۲: ۱۷۳-۱۷۵).

منابع

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۶) نظریه‌های جامعه‌شناسی، تهران، سروش.

---------- (۱۳۹۳) جامعه‌شناسی خانوادهٔ ایرانی، تهران، سمت.

اچ ترنر، جاناتان (۱۳۸۲) ساخت نظریه جامعه‌شناختی، ترجمه عبدالعلی لهسائی‌زاده، تهران، نوید شیراز.

اچ ترنر، جاناتان و ال بیگلی (۱۳۸۴) پیدایش نظریهٔ جامعه‌شناختی، ترجمه عبدالعلی لهسائی‌زاده، شیراز، نوید شیراز.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۹) جامعه‌شناسی خانواده: با تأکید بر نقش، ساختار و کارکرد خانواده در دوران معاصر، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

امینی، محمد و دیگران (۱۳۹۲) «بررسی مقایسه‌ای عوامل مؤثر بر ساختار قدرت در بین خانواده‌های زنان شاغل و غیر شاغل»، مطالعات زنان، سال یازدهم، شماره ۲، صص ۸۳-۱۱۲.

چاو، حسن و دیگران (۱۳۹۵) «تحلیل مقایسه‌ای دو رمان *سمفونی مردگان* و *خانهٔ ادریسی‌ها* با تأکید بر مضامین اجتماعی»، ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شمارهٔ اول، صص ۱۳۵-۱۵۶.

چهل‌تن، امیرحسن (۱۳۶۹) تالار آئینه، تهران، به‌نگار.

حسینی، مریم و صدف گلمرادی (۱۳۹۵) «نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان *نیمهٔ غایب* بر اساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو»، ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شمارهٔ چهارم، صص ۲۷-۴۵.

روشه، گی (۱۳۸۷) تغییرات اجتماعی، ترجمهٔ منصور وثوقی، تهران، نشرنی.

ریتزر، جورج (۱۳۷۴) نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر، تهران، علمی.

زنجانی‌زاده، هما (۱۳۸۶) «تحلیل رابطهٔ آموزش و پرورش و نابرابری‌های جنسیتی»، فصلنامه تعلیم و تربیت، شمارهٔ ۹۱، صص ۵۵-۷۰.

سناپور، حسین (۱۳۸۴) نیمهٔ غایب، تهران، چشمه.

شکربیگی، عالیه (۱۳۹۰) مدرن‌گرایی و سرمایه اجتماعی خانواده (درآمدی بر جامعه‌شناسی خانواده در ایران)، تهران، جامعه‌شناسان.

صفری، جهانگیر، ابراهیم ظاهری عبدوند (۱۳۹۶) «بررسی تأثیر مدرنیته بر جایگاه پدر/ شوهر در خانوادهٔ ایرانی با تکیه بر رمان‌های فارسی»، پژوهش‌های ادبی، سال چهاردهم، شماره ۵۶، صص ۳۱-۵۲.

صفری، حسین و دیگران (۱۳۹۷) «تبیین نابرابری جنسیتی در سازمان‌های مردم‌نهاد آذربایجان شرقی»، مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۱، صص ۱۷۹-۲۰۰.

عاملی رضایی، مریم (۱۳۹۱) «بررسی و تحلیل سیر تاریخی سیمای خانواده در رمان از ابتدا تا دهه ۵۰»، پژوهش‌نامه زنان، سال سوم، شماره اول، صص ۱۱۷-۱۴۲.

---------- (۱۳۹۲) «بررسی و تحلیل ساختار مناسبات خانوادگی در رمان‌های اجتماعی دههٔ شصت»، مجله ادبیات پارسی معاصر، سال سوم، شماره سوم، صص ۵۰-۲۷.
---------- (۱۳۹۴) تحلیل رمان اجتماعی پس از انقلاب اسلامی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.
عبدی، عباس (۱۳۹۳) مقدمه‌ای بر پژوهش در جامعه‌شناسی خانواده در ایران، تهران، نشرنی.
عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۷) نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی: با تکیه بر ده رمان برگزیده، تهران، نشر و پژوهش فروزان روز.
عضدانلو، حمید (۱۳۸۶) آشنایی با مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی، تهران، نشرنی.
قرائی مقدم، امان‌الله (۱۳۸۲) مبانی جامعه‌شناسی، تهران، ابجد.
قنادان، منصور و دیگران (۱۳۷۵) جامعه‌شناسی، تهران، آوای نور.
غفاری، غلامرضا و عادل ابراهیمی لویه (۱۳۸۹) جامعه‌شناسی تغییرات اجتماعی، تهران، اگرا و لویه.
لهسائی‌زاده، عبدالعلی (۱۳۸۷) «نظریه‌های جدید در مکتب تضاد»، مجله جامعه‌شناسی، شمارهٔ ۱۰، صص ۹-۳۱.
محسنی، منوچهر (۱۳۹۶) بررسی در جامعه‌شناسی فرهنگی ایران، تهران، علمی و فرهنگی.
معروفی، عباس (۱۳۸۵) سمفونی مردگان، تهران، ققنوس.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۳ و ۴، تهران، چشمه.
ناصری، سهیلا و محبوبه ناصری (۱۳۹۵) «بررسی عوامل مؤثر بر نگرش دانشجویان نسبت به نابرابری‌های جنسیتی (مطالعهٔ موردی: شهرستان مهران در سال ۱۳۹۴)»، فصلنامه فرهنگ ایلام، دورهٔ هفدهم، شماره ۵۲ و ۵۳، صص ۹۸-۱۱۴.
ورسلی، پیتر (۱۳۷۸) نظم اجتماعی در نظریه‌های جامعه‌شناختی، ترجمه سعید معیدفر، تهران، تبیان.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و چهارم، پاییز ۱۳۹۸: ۱۰۶-۷۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵
نوع مقاله: پژهشی

نقش‌های زنانه در رمان‌های «پیرزاد» و «وولف» با تکیه بر نقش‌های کهن‌الگویی یونگ

مریم رامین‌نیا*
منا علی‌مددی**
مریم بای***

چکیده

نقد کهن‌الگویی که بر پایهٔ نظریّه‌های «کارل گوستاو یونگ» پایه‌گذاری شده است، کهن‌الگوها را در متن‌های ادبی می‌کاود و نقش‌ها، کارکردها و دگردیسی آنها را تبیین می‌کند. از جمله کهن‌الگوهایی که یونگ در آثارش برمی‌شمرد، می‌توان به چهار کهن‌الگوی زنانه اشاره کرد که به صورت نقش‌هایی زنانه در زندگی آنان نمود می‌یابد. این چهار نقش عبارتند از: نقش مادر، همسر، مدونا و نقش آمازون. این نقش‌ها در ارتباط با سایرین، محیط و فرهنگ حاکم بر محیط زندگی در رفتارهای زنان ظهور می‌یابد. با بررسی آثار ادبی زنان می‌توان چگونگی و میزان حضور این نقش‌ها را مشاهده کرد. رمان‌نویسان زن غربی و ایرانی به فراخور محیط، فرهنگ و هنجارهای اجتماعی به این نقش‌ها پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر به بررسی میزان نمود این نقش‌های زنانه و بررسی مقایسه‌ای آنها در رمان‌های «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و «عادت می‌کنیم» از زویا پیرزاد و «خانم دالوی» و «به سوی فانوس دریایی» از ویرجینیا وولف پرداخته شده است. نتیجهٔ اجمالی پژوهش نشان

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران
maryam.raminnia@gmail.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران
mona_alimadadi@yahoo.com
*** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران
maryam.bay.9@gmail.com

می‌دهد که نقش‌های زنانه‌ای که بر اساس کهن‌الگوهای یونگ تبیین شده‌اند، در پیرزاد و وولف یکسان به کار گرفته نشده است. وولف به عنوان رمان‌نویس غربی به نقش‌های مادر و همسر به صورتی متعادل‌تر پرداخته است. در «به سوی فانوس دریایی» نقش مدونا حضور پررنگی دارد و در عوض در «خانم دالوی» آمازون توانسته است با قدرت کافی به نمایش خود بپردازد. در نوع پرداختن به این نقش‌ها، نگرش فمینیستی وولف بی‌تأثیر نبوده است. از این‌رو خصلت جنگندگی، کنشگری و استقلال زنان وولف بارزتر است. در آثار پیرزاد، نقش مادر را با رویکردی فداکارانه و نقش همسر را محافظه‌کارانه مشاهده می‌کنیم. وی برای نقش مدونا، جایگاه ویژه‌ای در نظر گرفته است و نقش آمازون را در چارچوب فرهنگ سنتی شرقی و به صورتی گام به گام و کم‌رنگ وارد آثارش کرده است.

واژه‌های کلیدی: نقش‌های زنانه، کهن‌الگو، یونگ، ویرجینیا وولف و زویا پیرزاد.

مقدمه

با حضور فعّال زنان در عرصهٔ نویسندگی، آفرینش‌های ادبی رنگ و بویی دیگر یافت. زنان پس از ورود به میدان ادبی، افزون بر مسائل عاطفی، با نگاهی ویژه به نقش‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی نیز پرداختند. رمان‌نویسان زن به تمام جنبه‌های زندگی اجتماعی و خصوصی، «فقر، پدرسالاری، سنّت‌های ازدواج، تاریخ و سیاست توجّه دارند. عنوان‌های بی‌سابقهٔ زنان، جهت‌گیری فمینیستی ادبیات زنان را به‌ویژه در بستر جامعهٔ ایران نشان می‌دهد. تصویر یک زن، زنی تنها، زن رهاشده، بیانگر چنین جهت‌گیری هستند» (تلطّف، ۱۳۹۴: ۲۵۳).

زنان با نگاهی جدید در برخی گونه‌های ادبی به‌ویژه رمان، دست به آفرینشی نو زدند و در جریان آن، تمامی کارکردهای زنانه‌شان را به کار گرفتند تا به ارائهٔ تصویر درستی از نقش زنان دست یابند. این نقش‌ها در کهن‌الگوهای زنانه ریشه دارد که به صورت آگاهانه یا محافظه‌کارانه و حتی ناخودآگاه نمود می‌یابد. اینکه داستان‌نویسان زن به کدام نقش زنانه، بهای بیشتری می‌دهند به تربیت، محیط خانواده و اجتماع و فرهنگ آنها بستگی دارد. مطالعهٔ آثار ادبی نشان می‌دهد که در رهگذر عبور از جامعه سنتی به جامعه مدرن، زنان داستان‌نویس به نقش‌های زنانه از جمله نقش مادری و همسریِ صرف، رویکرد انتقادی داشته‌اند.

یونگ در نظریهٔ کهن‌الگویی خود به معرفی کهن‌الگوهای بی‌شماری پرداخته است که همواره در زندگی انسان‌ها همراه آنان بوده است. از آنجا که کهن‌الگوهای زنانه در قالب چهار نقش زنانهٔ مادر، همسر، مدونا و آمازون به طور مداوم در طول زندگی زنان حضور دارد، از این‌رو ظهور آنها را در آثار نویسندگان زن نیز می‌توان به وضوح مشاهده کرد.

در این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ یونگ و تأکید بر دو رمان از دو تن از نویسندگان مطرحِ زن غربی و ایرانی، «به سوی فانوس دریایی» و «خانم دالووی» از آثار برجستهٔ ویرجینیا وولف و نیز دو رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و «عادت می‌کنیم» از زویا پیرزاد، به چگونگی بازتاب کهن‌الگوهای زنانه پرداخته شده است. این نوشتار در پی

پاسخ به این پرسش است که رویکرد نویسندهٔ زن ایرانی به نقش‌های چهارگانه یونگ با رمان‌نویس زن غربی، چه تفاوت‌ها و تشابه‌هایی دارد؟

پیشینه پژوهش

در زمینه آثار پیرزاد در قالب پایان‌نامه، مقاله و کتاب، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که آثار او را از دیدگاه‌های گوناگون بررسی کرده‌اند. در این بخش به دلیل محدودیت حجم مقاله به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

- دانشفر، ساره (۱۳۸۹) مقایسهٔ تحلیلی شخصیت زن در آثار راضیه تجّار و زویا پیرزاد، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان.
- زرلکی، شهلا (۱۳۹۱) چراغ‌ها را من روشن می‌کنم (نقد و بررسی آثار زویا پیرزاد)، تهران، نیلوفر.
- عظیمی، زهرا و جمال‌الدین مرتضوی (۱۳۹۴) «بررسی دغدغه‌ها و مشکلات زنان در آثار *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* و *عادت می‌کنیم* زویا پیرزاد»، فصلنامه مطالعات نقد ادبی، سال دهم، شماره ۳۹، ۱۱۳-۱۳۷.
- قانع‌عزآبادی، مریم (۱۳۹۵) تصویر زن سنّتی و مدرن در رمان‌های زویا پیرزاد و راضیه تجار، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان.
- نجفی عرب، ملاحت (۱۳۹۴) «نقد و تحلیل رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* از منظر زبان و جنسیت»، دوفصلنامه علوم، سال چهارم، شماره ۷، صص۱۸۱-۲۱۲.
- نیکوبخت، ناصر و دیگران (۱۳۹۱) «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد: تحلیلی بر پایهٔ سبک‌شناسی فمینیستی»، فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، ش ۱۸، صص۱۱۹-۱۵۲.

- وجه تفاوت پژوهش حاضر با آنچه ذکر شد در آن است که این پژوهش به گونه تطبیقی به دو رمان پیرزاد و وولف پرداخته است، همچنین در پژوهش حاضر، چهار نقش زنانه بر اساس نظریه یونگ در وولف و پیرزاد که نماینده رمان‌نویسان غربی و شرقی هستند، بررسی شده است.

در زمینهٔ آثار وولف نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته که ارتباط چندانی با پژوهش پیش رو نداشت. از جمله:

- حسینی، مریم (۱۳۸۱) «با رنگ آبی به سوی فانوس دریایی»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش۱۶۲، آذر ۱۳۸۱، صص۱۰۴-۱۰۷.
- دهباشی، علی (۱۳۸۵) «ستیز درونی ویرجینیا وولف»، بخارا، شماره ۵۶، پاییز.

پژوهش‌های انجام‌شده درباره آثار ویرجینیا وولف و زویا پیرزاد نشان می‌دهد که بررسی مقایسه‌ای چهار کهن‌الگوی نقش‌های زنانه در رمان‌های این دو نویسنده صورت نگرفته است.

ضرورت و هدف پژوهش

در نگرش سنتی، زنان همواره در نقش مادر، همسر و معشوق دیده می‌شدند و عنصر وجودی و مستقل آنها تاحد زیادی در سایه این نقش‌ها قرار می‌گرفت؛ اما در جامعه معاصر و مدرن و به‌ویژه با رواج فمینیسم، نقش‌های سنتی زنان بازتعریف و بازتولید شده است. امروزه زن معاصر غربی خود را به مثابه انسانی مستقل و کنشگر می‌بیند که نقش مادری و همسری، تابعی از حیث وجودی اوست. از این‌رو بیشتر درصدد تأمین خویشتن است. در جوامع سنتی که ایفای نقش مادری و همسری را مهم‌تر از پرداختن به خویشتنِ زن می‌داند، زن معاصر بیش از زنان غربی دچار چالش و تعارض است. از سویی نمی‌تواند صرفاً خود را در نقش مادر و همسر و معشوقه تعریف کند و از سوی دیگر با پرداختن به خویشتن، احساس گناه و کم‌کاری نسبت به ادای نقش مادری و همسری در وجودش خلجان می‌کند. این وضعیت در رمان‌های نویسندگان زن شرقی و غربی به روشنی بازتاب یافته است.

از این‌رو بررسی مقایسه‌ای رمان‌های نویسندگان زن ایرانی و غربی، چالش‌ها، ثبات و بی‌ثباتی شخصیت‌ها را در پرورش حیث وجودی و میزان و نحوه ایجاد توازن میان نقش‌های مادری و همسری و نقش‌های اجتماعی آنها می‌نمایاند. پژوهش پیش رو با هدف تحلیل ترسیم و تحلیل این چالش‌ها انجام گرفته است.

بحث و بررسی

بخش اول: نقش‌های زنانه در نظریهٔ کهن‌الگویی یونگ

کارل گوستاو یونگ[1] (۱۹۶۱-۱۸۷۵) از شاگردان فروید بود، اما بعدها به دلیل اختلاف نظرش با او بر سر نظریهٔ جنسیّت، راه خود را از فروید جدا کرد. «یونگ بر این باور بود که در روح همهٔ انسان‌ها، افزون بر ناخودآگاه شخصی، ناخودآگاه دیگری به نام ناخودآگاه جمعی وجود دارد. او طرحی نو در مفاهیم فروید درانداخت و ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها را مطرح کرد» (مک‌گوایر و دیگران، ۱۳۹۴: ۶).

کهن‌الگوها، ذهن نیاکان‌مان را، نحوهٔ اندیشیدن، حس کردن و تجربه اندوختن از زندگی آنها را برای انسان معاصر به ارمغان می‌آورد (مورنو، ۱۳۹۲: ۲۹). این ذهنیت شامل خاطرات و تجربه‌هایی است که از اجدادمان به ارث برده‌ایم و به نام غرایز ظهور می‌کنند. یونگ این غرایز ظهوریافته را کهن‌الگو می‌نامد. به باور یونگ، کهن‌الگوها از «کیفیّتی ملکوتی برخوردارند که گاه ترس‌برانگیزند. غرایز ریشه‌کن ناشدنی‌اند، زیرا پایه‌های نهایی خودِ روان را می‌سازند» (یونگ، ۱۳۸۵: ۴۳).

کهن‌الگوهای غریزی بر پایه جنسیت، نژاد، زبان و قوم به گونه‌های متنوع بروز می‌یافته است. برخی از کهن‌الگوهای جنسیتی که یونگ بررسی کرده است، کهن‌الگوهای نقش‌های زنانه است. یونگ ساختار روان زنانه را در قالب چهار نقش بیان می‌کند که عبارتند از: نقش مادر، همسر (ملکه- معشوقه)، مدونا (زن روحانی) و نقش آمازون (زن جنگجو). این نقش‌ها «نفوذ قابل توجّهی روی فرد دارند و هیجان‌ها و چشم‌اندازهای معنوی و روانی وی را شکل می‌دهند و روی مناسبات فرد و دیگران اثر می‌گذارند» (همان، ۱۳۹۶: ۴۷۹).

نخستین نقش «با تصویر حوّا که صرفاً روابط غریزی و بیولوژیکی را می‌نمایاند، مجسّم می‌شود. نقش دوم، نمایندهٔ یک جنبهٔ رمانتیک و زیبایی‌شناسی است؛ هر چند هنوز مشخصهٔ اصلی آن، عناصر جنسی است. سومی با مریم باکره نمایانده می‌شود که عشق را به بلندی‌های اخلاص روحانی برمی‌کشاند. سمبول نوع چهارم، خرد متعالی است که حتی از مقدّس‌ترین و پاک‌ترین عناصر هم فراتر می‌رود» (همان: ۲۹۰). این چهار

1. Carl Gustav Jung

نقش زنانه، «چهار نمونهٔ اصلی اولیهٔ هویّت زن را تعیین می‌کنند که معمولاً به صورت تصاویری ذهنی در افکار ناخودآگاه نمایان می‌شوند» (گرنت، ۱۳۸۵: ۴۵). طبق این نظریه، در نتیجهٔ این چهار نقش است که پیوند زن با متن حیات بشری رقم می‌خورد و جایگاه وی در زندگی فردی، خانوادگی و اجتماعی تعیین می‌شود. به باور یونگ، زنان با این چهار نقش به دنیا می‌آیند و برحسب شرایط موجود، این نقش‌ها را در خود بروز می‌دهند. تعادل در ایفای این نقش‌ها می‌تواند به نوعی زندگی متعادل برای یک زن منجر گردد.

نقش مادر

کهن‌الگوی مادرمثالی، یکی از کهن‌الگوهای مهم در نظریهٔ یونگ است. بنا بر نظر یونگ، «غریزهٔ مادرانه با تصویری از مادر که در همهٔ زمان‌ها و به همهٔ زبان‌ها مورد ستایش قرار گرفته است، یکسان است. این همان عشق مادرانه است که تکان‌دهنده‌ترین و فراموش‌نشدنی‌ترین خاطرهٔ زندگی و منبع اسرارآمیز رشد و تغییر است. نگرانی مادرانه و همدردی، قدرت جادویی مؤنّث، خرد و تعالی روحی که موجب ارتقای سطح منطق می‌شود» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۰۰ و ۱۰۲)، از جمله ویژگی‌هایی است که از نظر یونگ به نقش مادری گره خورده است. مادر از سویی سرچشمهٔ حیات و نماد زایندگی، شکوفایی و الهام‌بخش هنرمندان، شاعران و اهل فکر بوده است. «آدمی در بدو خلقت می‌دید این تنها زن است که می‌زاید و می‌پرورد و گرما می‌بخشد و جریان زندگی را مستمر نگاه می‌دارد. از این‌رو برای زن، حرمتی در حد ایزدبانوان قائل می‌شد» (محمدی اصل، ۱۳۹۴: ۷۶).

به دلیل قداست و اهمیت نقش مادری، تا قرن‌ها زنان به واسطه این نقش سنجیده می‌شدند. در واقع یک زن، بیش از آن‌که با هویت و خواسته‌های مستقل خود تعریف شود، با نقش مادری و همسری شناخته می‌شد. از این‌رو به جای اسم خاص معمولاً مادر یا همسر فلان شخص نامیده می‌شد. به تدریج این طرز تلقی با ورود به جامعه مدرن و رواج مدرنیسم و فمینیسم به چالش کشیده شد و زنان در کنار نقش مادری، خواستار ایفای نقش در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی با حفظ هویت مستقل خود شدند. از نگاه فمینیست‌ها، «مراقبت از فرزندان اهمیّت دارد، اما آیا این امر برای مردان به اندازهٔ زنان مهم نیست؟ زنان هرگز نخواهند توانست یک نقش کامل و متوازنی را در اقتصاد ایفا

کنند، مگر آنکه مردان نیز با تقبّل تمامی سهم خود از نگهداری بچّه و کار منزل، همان توازن را به وجود آورند» (واتکینز، ۱۳۸۰: ۱۶۵).

سیمون دوبووار معتقد است که «رابطهٔ مادر با فرزندان در بطن شکل جهانی که عبارت از زندگی است تعریف می‌شود. این رابطه به روابط او با شوهر، گذشته، مشغله و بالاخره به خود او ارتباط می‌یابد» (دوبووار، ۱۳۸۵: ۳۹۹). از آنجا که نقش مادری ریشه در ناخودآگاه زن دارد، پذیرش نقش‌های دیگر، به بروز آن خدشه‌ای وارد نکرده است.

نقش همسر (معشوقه- ملکه)

نقش همسریِ زن در روابط شخصی وی با مرد در جنبه‌های گوناگون عقلانی، عاطفی و جنسی مطرح است. این بخش از زن، نقشی است که همواره مردان به ستایش آن می‌پردازند و اگر در سطحی متوازن پرورده شود، زن را در زندگی زناشویی و ارتباط با همسر موفّق می‌سازد. از طرفی زنی که این نقش در او اولویّت داشته و نسبت به سایر نقش‌هایی که می‌تواند داشته باشد، بارزتر گردد، به عروسکی بدل می‌شود که تمام زندگی و زنانگی‌اش تحت‌الشعاع آرایه‌های این نقش می‌گردد. «چنین زنی هرگز نمی‌تواند بدون کمک یک مرد، خودش را حتی تا اندازهٔ ناچیزی پیدا کند. چنین زنانی خود را وقف شوهرانشان می‌کنند و برای آنها فداکاری می‌نمایند» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۱۸).

از نگاه ویرجینیا وولف، نقش زن به عنوان معشوقه برای دستیابی به نگاه مرد، دو برابر اندازهٔ طبیعی آن است. چنین زنی که تنها به دنبال به دست آوردن نگاه یک مرد است، چگونه می‌تواند به نقش دیگری امید داشته باشد، بی‌آنکه شعلهٔ آتشی را در قلب یک مرد روشن کرده باشد» (Staley, 1982: 61).

با چنین رویکردی است که یکی از مهم‌ترین تصاویر شخصیتی که نویسندگان در عرصهٔ داستان‌نویسی به آن می‌پردازند، نقش همسر یا زن معشوقه است که در آن به جاذبه‌های عاشقانه و جنسیتی زن و وظایفش در برابر مرد/ شوهر تأکید می‌شود. «به همین دلیل در ادبیات مردمحور، موضوع تجربهٔ زنان مورد توجّه قرار نمی‌گیرد. آنچه تصویر می‌شود، نقشی است که مردان دربارهٔ زنان فکر می‌کرده‌اند که چگونه باید باشند» (سراج، ۱۳۹۴: ۱۰).

نگرش تک‌بعدی به نقش همسری، مانع شکوفایی دیگر جنبه‌های وجودی زنان خواهد شد. شاید تحت تأثیر همین مسئله است که دوبوار درباره ازدواج نظر بدبینانه‌ای دارد: «ماجرای غم‌انگیز ازدواج این نیست که سعادتی را که به زنان نوید می‌دهد، برای آنان تأمین نمی‌کند. ماجرای غم‌انگیز این است که ازدواج، زن را مثله می‌کند، او را وقف تکرار و امور روزمرّه می‌کند. ازدواج باید عبارت از مشترک کردن دو موجود خودمختار باشد، نه کناره‌گیری، انضمام، گریز و درمان» (دوبووار، ۱۳۸۵: ۳۳۶-۳۳۷). با وجود این نقش کهن‌الگویی همسر/ معشوقه باعث می‌شود که حتی زنان با گرایش‌های فمینیستی و استقلال‌خواهی نیز در پس ذهن خود درصدد جلب نظر شوهران/ مردان برآیند.

نقش مدونا (زن روحانی)

یونگ، جنبه مدونای شخصیّت زن را نمایندهٔ همان بخشی از وجود وی می‌داند که منعکس‌کنندهٔ بردباری و وجوه روحانیت و پاکدامنی کامل یک زن است. زنی که در وجودش این نقش فعال است، به رفاقت و همدلی با مردان می‌پردازد. مدونا «هر چیزی را که قطعی، دقیق و منطقی باشد پرورش می‌دهد و بر آن تأکید می‌ورزد. می‌تواند نقش دوست، خواهر و مشاور شایستهٔ همسرش را ایفا کند» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۱۹). در واقع باید توجّه داشت که مدونا مظهر روح زن و همسری مظهر جسم او است و تلفیق این دو جنبهٔ مختلف، کار آسانی نیست؛ با ایجاد توازن متناسب می‌تواند الگویی از زنانگی در وی ایجاد کند که منجر به تأمین بخشی از حسّ آرامش و آسودگی گردد.

این نقش از زن اگر با نقش همسری تلفیق گردد، بسیار مورد توجّه مردان است. «چنین زنی به عنوان راهنما و مشاور معنوی مرد، می‌تواند نقش مؤثری ایفا کند. به دلایل خصایص این زن، درک او برای ذهن مردانه آسان‌تر است و به همین دلیل مردان او را بیشتر می‌پسندند» (همان: ۱۲۰). نقش مدونا، زنان را از اتکای صرف به مادر یا همسر بودن فراتر می‌برد و آنها را در سطح فکری و معنوی توانمند می‌سازد تا بتوانند با نیروی رهبری فکری و روحی، ابعاد وجودی خود را در سطحی متعادل رشد دهند و نیز انسجام و قوام خانواده را بهبود بخشند.

نقش آمازون (زن جنگجو)

نقش آمازون، نیروی مردانه و جنگنده دارد و اگر در مسیری مناسب و متعادل هدایت شود، می‌تواند زن را واجد خِرد و روحیه‌ای توانمند سازد. «چنین زنی به لطف شفافیت، درون‌گرایی و ویژگی‌های مردانه‌اش، اغلب جایگاه‌های مهمی را اشغال می‌کند و در این روند، ویژگی‌های مادرانه‌اش با هوشمندی قابل توجّهی راهنمایی می‌شود. ترکیب نادر زنانگی همراه با درک مردانه در قلمرو روابط صمیمانه و نیز در موضوعات عملی، ارزش زیادی دارد» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۲۰).

اگر زن به نقش آمازون بیش از اندازه میدان دهد و قادر به مهار آن نباشد، به وی حالتی مردانه داده و او را خالی از عطوفت و ظرافت‌های زنانه می‌کند. «آمازون عادت دارد همیشه روی صحنه و در حال اجرا باشد. سکوت در او اغلب احساس شکنندگی و آسیب‌پذیری به وجود می‌آورد» (گرنت، ۱۳۸۵: ۸۹). آمازون برخلاف مدونا، بردبار و آرام نیست و در بیشتر موارد، فزون‌خواه، جنگنده و سرکش است. «اگر زنی از این تیپ، از معنی نقشی که ایفا می‌کند بی‌خبر باشد، اگر نداند که بخشی از قدرتی است که همیشه شرارت خواهد کرد، خودش به وسیلهٔ شمشیری که خود آورده، از بین خواهد رفت. اما آگاهی، او را تبدیل به یک نجات‌دهنده می‌کند» (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۱۷). زن آمازونِ متجدّد در بازار کار بسیار فعّال است و گاهی حتّی فرصت پرداختن به مقولهٔ ازدواج و خانواده را هم ندارد. البته داشتن زمینه آمازونی همواره مخرب نیست و اگر مهار شده باشد، تعادل و تسلط در نقش آمازون در کنار پرورش نقش مادری، همسری و مدونا، یک زن را بسیار کامل می‌کند.

بخش دوم: ویرجینیا وولف، زویا پیرزاد و نقش‌های زنانه

مروری بر زندگی و آثار ویرجینیا وولف

آدلاین ویرجینیا استیون در سال ۱۸۸۲ در لندن به دنیا آمد. او «ابتدا در نوشته‌هایش از جین اُوستین تأثیر می‌پذیرفت. به تدریج سبک و شیوهٔ خاصّ خود را می‌یابد. وولف در رمان‌هایش، تجزیه و تحلیل‌های بسیار ظریف و روان‌شناسانه‌ای از قهرمانان خود دارد» (ژنس، ۱۳۸۸: ۴۱۹). زن، زندگی و نوشتن، از مسائل مورد توجّه ویرجینیا وولف است. نظرهای فمینیستی وولف که از روح حسّاس و انتقادی او

سرچشمه گرفته، در دهۀ ششم قرن بیستم، تحوّلی در نظریّه‌های جنبش زنان پدید آورد. وولف را یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان و تأثیرگذاران مکتب فمینیسم دانسته‌اند. رمان‌های وولف، بازتاب صدای پنهان و خاموش‌شده زنان آن روزگار است. «وولف به شدت مایل بود صدایش در جهان مسلط مردانۀ آن روزگار شنیده شود؛ صدایی که به نوعی صدای گم‌شده دیگر زنان را نیز بازیابی می‌کرد» (Fernald, 2006: 89).

البته آثار غیر داستانی وولف، زبان تند و تیزتری در اعتراض به وضعیت زنان در فضای خانه و جامعه دارد. در واقع کتاب «اتاقی از آن خود»، سیاسی‌ترین و معترضانه‌ترین اثر غیر داستانی وولف است که به طور خاص جریان و نقد ادبی فمینیستی را شکل داده است. در «اتاقی از آن خود»، «برداشت وولف از ادبیات زنانه در الگوی زنان پیش‌رو و خلاق با تفکر اصلاح نژادی گسترش می‌یابد؛ تفکری که در نیروی زیستی گسترش می‌یابد تا آن را به قلمرو تخیل زنان پیش برد» (Childs, 2004: 25).

با وجود این رمان‌های وولف، زبان ملایم‌تری دارد که با برجسته‌کردن و مرکز قرار دادن زن تلاش می‌کند نقشی فعالانه نه به معنای سیاسی و اجتماعی‌اش، بلکه در همان قاب خانه به آنها بدهد. «سفر به بیرون»، «شب و روز» و «اتاق جیکوب»، نخستین آثار داستانی وولف هستند؛ اما رمان‌های «خانم دالوی» و «به سوی فانوس دریایی» که به ترتیب در سال‌های ۱۹۲۵ و ۱۹۲۷ منتشر شدند، بر شهرت وی به عنوان نویسنده مدرن افزود. «اورلاندو» در سال ۱۹۲۸منتشر شد، «اثری که زندگی زن قهرمان این رمان، چشم‌اندازی به وسعت چهار قرن دارد» (بلکستون، ۱۳۷۷: ۲۴) و پس از آن «امواج»، «سال‌ها» و «میان دو پرده نمایش» در سال‌های ۱۹۳۱-۱۹۴۱ منتشر شد.

هر چند پرداختن به مسائل سیاسی، دل‌مشغولی اصلی وولف نبود، گاه و به صورت غیر مستقیم مجالی برای اظهارنظرهای سیاسی شخصیت‌های زنان رمان‌هایش به وجود می‌آورد. «شخصیت‌های زن آثار وولف در ابتدا از صحبت‌های سیاسی فاصله می‌گیرند؛ زیرا وولف کاری می‌کند که آنها آگاهانه خود را درگیر نکنند. با وجود این به تدریج آنها وارد مسائل سیاسی می‌شوند. مانند گفت‌وگوی ماری و کاترین در رمان «شب و روز» درباره مسئلۀ رأی» (Fernald, 2006: 92). البته پرداختن به مسائل سیاسی در رمان‌ها

درباره حقوق زن‌ها و سیاست‌های جنسیتی شکل می‌گیرد. «سیاست‌های فرهنگی جنسیت، دیوانگی و مسائلی از این دست را که فوکو به مکانیسم نظم و تنبیه تشبیه می‌کند و موضوع قالب گفتمان قدرت در قرن هجدهم است، در راوی و شخصیت‌های آثار وولف، درونی می‌شود و سپس به طرزی آن را آشکار می‌کنند» (Childs, 2004: 53).

در مجموع وولف در رمان‌هایش تلاش می‌کند تا نقش انفعالی زن یا همان فرشته در خانه را تاحدی بهبود بخشد. به این منظور زنان رمان‌های وولف هر چند نقش سیاسی و اجتماعی بیرون از خانه ندارند، هر کدام به نوعی منشأ الهام می‌شوند و بر پیرامونشان تأثیر می‌گذارند.

مروری بر زندگی و آثار زویا پیرزاد

زویا پیرزاد، نویسنده ایرانی و ارمنی‌تبار دوره معاصر است. پیرزاد ابتدا سه مجموعه از داستان‌های کوتاه خود، «مثل همه عصرها»، «طعم گس خرمالو» و «یک روز مانده به عید پاک» را در سال ۱۳۷۰، ۱۳۷۶ و ۱۳۷۷ به چاپ رساند. مجموعه داستان کوتاه «طعم گس خرمالو» برندهٔ جایزهٔ بیست سال ادبیات داستانی و کتاب «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» برندهٔ کتاب سال شده است. همچنین این اثر جایزه کوریه انترناسیونال در سال ۲۰۰۹، جایزهٔ بهترین رمان سال پکا، بهترین رمان سال بنیاد هوشنگ گلشیری و لوح تقدیر جایزه ادبی یلدا را به دست آورد. «عادت می‌کنیم» نام رمان دیگر اوست که در سال ۱۳۸۳ به چاپ رسید.

پیرزاد از جمله معدود نویسندگان ایرانی است که آثارش به زبان‌های فرانسوی، آلمانی، انگلیسی، ترکی، یونانی و آذری ترجمه شده است. دغدغه اصلی پیرزاد، پرداختن به مسائل زنان است.

مقایسه نقش مادر در آثار وولف و پیرزاد

می‌توان گفت زنان در آثار وولف و پیرزاد، همگی به نقش مادری توجه دارند؛ اما در رمان‌های وولف، مادران مقتدرند. آنان در نقش مادری خود خیلی فداکار و از خود گذشته به نظر نمی‌رسند، اما به عنوان مادری مدیر و رهبر خانواده (در مفهوم معنوی) ظاهر می‌شوند. در رمان «به سوی فانوس دریایی»، نقش مادری را با الگوی برجسته‌تری شاهد هستیم و خانم رمزی با داشتن هشت فرزند، زمان و نیروی بیشتری را در نقش

مادری خود صرف می‌کند. در این رمان، «وولف بار دیگر بانوی باهوش خانه‌داری ارائه می‌دهد تا تأثیر غیر مستقیم یک مادر قدرتمند و زن اجتماعی را بر اطرافیانش بنمایاند. خانم رمزی، تمثیلی از مادر وولف، جولیا استفان[1] و خواهرش، ونسا بل[2] است» (Blair, 2007: 177). خانم رمزی با تمام توان توانسته است نقش مادری را به ظهور برساند. او به خانواده و فرزندانش عشق می‌ورزد. از حدیث نفس وی می‌توان به خوبی به مهم بودن نقش مادری در دیدگاه او پی برد:

> «دوست داشت که همیشه یک بچهٔ کوچک داشته باشد. وقتی نوزادی را در آغوش می‌گرفت، بیشتر احساس خوشبختی می‌کرد» (وولف، ۱۳۸۶الف: ۸۶).

وی به قدری از عشق به فرزندان خود سرشار است که می‌خواهد این موهبت پایدار باشد و او بتواند پیوسته از دنیای شادمان کودکان خود لذت ببرد:

> «دلش نمی‌خواست یک روز جیمز یا کام بزرگ‌تر شوند. می‌خواست این دو تا را تا ابد همان‌طور که بودند نگه دارد... هیچ‌چیز از دست دادن کودکی‌شان را جبران نمی‌کرد» (همان: ۸۵).

نقش مادر در خانم رمزی از قدرت شناخت کامل تک‌تک فرزندان برخوردار است و این باعث ایجاد نگاه تحسین‌آمیز خانم رمزی به فرزندانش شده است:

> «جیمز، خوش‌قریحه‌ترین و حسّاس‌ترین بچه‌اش بود. اما به نظرش همهٔ فرزندانش بااستعداد بودند. مثلاً پرو که با همه مثل فرشته‌ها رفتار می‌کرد...» (همان).

در رمان «خانم دالوی»، کلاریسا دالوی با وجود داشتن تنها یک فرزند، آنچنان که باید، در نقش مادری ظاهر نمی‌شود. وولف به این نقش، روندی ملایم و حتی نقصانی بخشیده است. خانم دالوی به مانند خانم رمزی، چندان دل‌مشغول فرزند و نقش مادری‌اش نیست. با وجود این خواننده او را مادری باثبات و بااراده می‌یابد. البته چنین

1. Julia Stephen
2. Vanessa Bell

سطحی از نقش مادری در جامعه‌ای که کلاریسا در آن زندگی می‌کند، به عنوان امری طبیعی تلقی می‌شود؛ زیرا زن غربی صرفاً خود را در مقام مادر نمی‌بیند و به جنبه‌های دیگر وجودی‌اش مجال بروز می‌دهد.

در طول داستان نیز هیچ مورد نقش مادریِ فداکارانه‌ای را از سایر زنانِ دیگر هم شاهد نیستیم. می‌توان گفت وولف، مادرانی را خلق کرده است که فقط مادرِ صرف نیستند. مادران وولف قادرند در عین مادر بودن به سایر نقش‌های خود نیز بپردازند. در نگاه وولف، «یک زن، هرگز صرفاً یک همسر، مادر یا میزبان نیست. نمی‌توان انسان را در یک واژه تعریف کرد. شاید مردم همواره این ارزیابی‌های معمول و ساده‌انگارانه را انجام دهند؛ اما می‌دانیم که انسان‌ها آنقدر پیچیده هستند که نمی‌توانند به راحتی جمع‌بسته شوند» (Carey, 1969: 12). از این‌رو خانم رمزی و دالوی در نقش‌های چندگانه ظاهر می‌شوند و هر کدام دغدغه‌های شخصی خود را دارند. توجه و پرورش نقش‌های دیگر، آنان را به مادرانی قدرتمند و با اعتماد به نفس تبدیل کرده است.

مادرانگی در آثار پیرزاد به مراتب از رمان‌های وولف، برجسته‌تر است؛ زیرا زن ایرانی به اقتضای فرهنگی و دینی، اهمیت بیشتری برای نقش مادری قائل می‌شود. در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، کلاریس زنی است که دلبستگی و دلهره‌های ناشی از کیفیّت تربیت و مراقبت از فرزندان، لحظه‌ای او را رها نمی‌کند و از آغاز تا پایان داستان، اجرای درست نقش مادری برای او همواره در اولویّت است:

> «برای عصرانهٔ بچه‌ها، چمبور درست می‌کردم. صدای ترمز کشدار اتوبوس از خیابان آمد. دویدم جلو. چی شده؟ زمین خوردی؟ با کسی دعوا کردی؟ مریض شدی؟» (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۱۳۸).

مادری که حتی در لحظات مهمان بودن نیز دغدغهٔ فرزندان، رهایش نمی‌کند:

> «شام بچه‌ها کته بود با مرغ آب‌پز. چه خوب که قبل از آمدن به هر سه ساندویج داده بودم» (همان: ۴۹).

کلاریس برای خودش فرصت چندانی ندارد. تمام حواس او صرف انجام کار برای اعضای خانه می‌شود. کسی او را نمی‌بیند و حتی خودش هم خودش را به حساب نمی‌آورد:

«برای من بشقاب نبود. وقت میز چیدن برای مهمان‌ها همیشه یادم می‌رفت خودم را بشمرم» (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۲۰۹).

هر چند پیرزاد در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، سیر تحول کلاریس از زنی با نقش مادری مطیع و کم‌توقع که تمام جنبهٔ وجودی‌اش را در این نقش خلاصه کرده، تا زنی در حال حرکت به سمت استقلال و فردیت و هویت فردی را مطرح می‌کند و در رمان «عادت می‌کنیم» این حرکت را امتداد می‌دهد، آرزو به عنوان یک زن ایرانی در رمان «عادت می‌کنیم» نیز قادر نشده است به آن آرامش، تعادل و ثبات مادرِ آثار وولف دست یابد. آرزو به‌رغم اختلاف شدید و جدا شدن از همسر، دخترش -آیه- را سرپرستی می‌کند و از بزرگ شدن او لذت می‌برد:

«آیه دوان‌دوان رفت طرف درِ فلزی دانشگاه. آرزو نگاهش کرد و خندید... و فکر کرد انگار همین دیروز بود دست دختر را می‌گرفت و می‌برد مهد کودک» (همان، ۱۳۹۷: ۵۴).

از این‌رو وقتی در وبلاگ دخترش می‌خواند که دخترش دربارهٔ نقش مادری او چطور فکر می‌کند، دچار آشفتگی می‌شود:

«آرنج‌ها را گذاشت روی میز تحریر، سر گرفت توی دو دست و با خودش گفت: یعنی اینها را از تهِ دل نوشته؟ یعنی من این قدر عوضی‌ام که به جایِ حرف زدن با من، دلش خواسته با یک عده غریبه...» (همان: ۱۷۰).

در اغلب موارد شاهد هستیم که کلاریس و آرزو نقش مادری خود را با تشویش، اضطراب، اغراق و عادت‌گونه ایفا می‌کنند و نه از ناحیهٔ قدرت، تعادل و ثباتی که در کلاریسا دالوی و خانم رمزی دیده می‌شود. اضطراب و تردید زنان پیرزاد از ناتوانی آنها در ایجاد توازن میان نقش‌های مادری و نقش‌های دیگر اجتماعی است که به هویت آنها معنا بخشد و فردیت آنها را تضمین کند. به یک معنا، زنان آثار پیرزاد با این پیش‌فرض که اگر به جنبه‌های دیگر بها دهند، در مقام مادر چیزی کم گذاشته‌اند، دچار نگرانی و تردید می‌شوند.

جدول ۱- نمود نقش مادر در آثار دو نویسنده

نام نویسنده	نام رمان	نمود نقش مادر
ویرجینیا وولف	به سوی فانوس دریایی	تظاهر متعادلِ نقش مادر با نمودی از نقش رهبر معنوی
	خانم دالوی	تظاهر متعادلِ نقش مادر با نمودی کمرنگ از فداکاری‌ها و دلسوزی‌های مادرانه
زویا پیرزاد	چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم	نقش مادر، یکی از نقش‌های محوری با نمودی اغراق‌آمیز از فداکاری مادرانهٔ شرقی
	عادت می‌کنیم	الگوی نقش مادرانهٔ شرقی با تلفیق نقش اجتماعی در سطحی قابل قبول

مقایسهٔ نقش همسر (زن معشوقه- ملکه) در آثار وولف و پیرزاد

در آثار وولف، زنان هر چند به نظر می‌رسد کـه تحـت سـلطهٔ شوهرانشـان هسـتند، هیچ‌گاه از سوی آنان تحقیر یا طرد نشده‌اند و مورد توجه هسـتند. در رمـان «بـه سـوی فانوس دریایی»، آقای رمزی، خانم رمزی را طوری توصیف و تحسین می‌کند کـه گـویی نخستین بار است که او را دیده است. در واقع خانم رمزی پس از سـال‌هـا هنـوز بـرایش بسان یک محبوب و معشوق زیباست.

«آقای رمزی چرخید و او را دید. آه! چه زیبـا بـود. فکـر کـرد حـالا از همیشه خوشگل‌تر است» (وولف، ۱۳۸۶الف: ۹۴).

«واقعیّت این بود که خانم رمزی، زیباترین فردی بود کـه تـا آن وقـت دیده بود» (همان: ۳۳).

«نخستین بار که خانم رمزی را دیده بود، نوزده بیست ساله بود و یـک کلاه خاکستری بر سر داشت. زیباییش شگفت‌انگیز بود» (همان: ۲۲۴).

خانم رمزی در نقش همسر نیز وفادار و باتدبیر است و به‌مانند عنصر کانونی، خـانواده را انسجام بخشیده است. تصویری که وولف از خانم و آقای رمزی ارائه می‌کند، نشان می‌دهـد که خانم رمزی در نقش همسری نیز رتبه قابل قبولی دارد. ازدواج و نقش همسـری، آنقـدر

برای وولف اهمیت دارد که لی‌لی بریسکو (یکی از شخصیت‌های زن «به سوی فانوس دریایی») را که چندان روی خوشی به ازدواج نشان نمی‌دهد، به ازدواج سوق می‌دهد:

«خانم رمزی خیال داشت ترتیب این ازدواج را بدهد... به لی‌لی می‌گفت: ذهن عالمانه‌ای داری. گل‌ها را هم دوست داری و درست همان زنی هستی که به درد ویلیام می‌خورد» (وولف، ۱۳۸۶الف: ۲۲۲).

اما در رمان خانم دالوی، کلاریسا دالوی به‌مانند خانم رمزی، یک همسر سنتی نیست. درست است که با ترتیب دادن میهمانی، شرایط را برای پیشرفت سیاسی همسرش ریچارد که عضو پارلمان است، بهبود می‌بخشد، اما از فکر کردن و بروز احساسش به دوست سابقش -پیتر والش- چندان ابایی ندارد:

«شنیدن آنچه که گفت، چه دلچسب بود: پیتر عزیز! کلاریسا فکر کرد حالا واقعاً جذّاب است! کاملاً جذّاب!» (همان، ۱۳۸۶ب: ۵۸).

کلاریسا پنهان نمی‌کند که معشوق سابق پیتر بوده است. به یک معنا، کلاریسا با نوع زندگی و هنجارهای جامعهٔ غربی، با آزادی و خودنمایی بیشتری به تجلی نقش معشوقه می‌پردازد. کلاریسا هر چند متأهل است، دوست سابقش را به میهمانی دعوت کرده، از گپ و گفت با او احساس خشنودی و شعف می‌کند. گویی از زندگی فعلی‌اش، آن سرخوشی را که می‌خواسته، دریافت نکرده است و خوشبختی و خوشحالی را در جایی دیگر می‌جوید:

«به نحو خارق‌العاده‌ای خود را با او راحت یافت و سرخوش و در یک آن به نظرش آمد که اگر با او عروسی کرده بودم، تمام روز چنین خوشحال بودم» (همان: ۶۴).

نکته دیگری که در اینجا مطرح می‌شود، حفظ احساسات عاشقانه‌ای است که مربوط به دوران جوانی کلاریساست. جای شگفتی است که معاشرت کلاریسا با معشوق پیشین، ولو در یک میهمانی، در زندگی فعلی او با ریچارد، مسئله‌ای ایجاد نمی‌کند و شاهد هستیم که شوهر کلاریسا به‌رغم اطلاع از احساس و رابطهٔ قدیمی همسرش، به راحتی با

این موضوع برخورد می‌کند و مشکلی هم نـدارد. در طـول داسـتان، حضـور مکـرر پیتـر والش را در خانهٔ کلاریسا می‌بینیم (وولف، ۱۳۸۶ب: ۱۳۸ و ۱۴۸).

ظاهراً در جامعه‌ای که کلاریسا در آن زندگی می‌کند، چنـین روابطـی قابـل قبـول و بدیهی تلقّی می‌گردد. در واقع کلاریسا ضمن اینکه تلاش می‌کند در نقش همسری قابل قبول و موجه باشد، نیم‌نگاهی نیز به نقش معشوق خارج از حیطه تأهل دارد. در صورتی که چنین چیزی از دیدگاه یک زن شرقی و البتـه بـه لحـاظ اخلاقـی و اسـلامی، نـوعی بی‌اخلاقی و بی‌توجهی به اصول وفاداری به همسر تلقی می‌گردد. درست است که طبـق نظر یونگ، کهن‌الگوی معشوقه با دختر به دنیا می‌آید، رشد می‌یابـد و در هـر دوره‌ای از زندگی، درونش بالقوه وجود دارد، اما جامعه اخلاقی پاسخ به نقـش معشـوقه را فقـط در دایرهٔ تأهل یا منجر به تأهل تأیید می‌کند.

در رمان‌های پیرزاد، نقش معشوقه به صورتی فروخورده و حسرت‌آفرین جلوه می‌کند که همین امر سبب کشش شخصیت زن داستان به خـارج از دایـره تأهـل مـی‌شـود. در نظریهٔ آبراهام مزلو، یکی از هفت نیاز اساسی انسان، نیاز به عشق و تعلق است. کهن‌الگـوی این نیاز در زنان به صورت نقش زن- معشوقه نمود می‌یابد و یکی از نیازهای سـلامت روان زنان محسوب می‌شود. در «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، نقش معشـوقه (بخوانیـد وجـه عاشقانه همسری) در کلاریس، آنقدر از سوی همسرش بی‌پاسخ مانده است که او روزهـای آشنایی، نامزدی و آغاز ازدواج را در هاله‌ای از ابهام به یاد می‌آورد:

«سعی کردم یادم بیاید دوران نامزدی‌ام با آرتوش چـه حسّـی داشـتم. این تنها زمانی بود که می‌توانستم جزء دوران عشق و عاشقی زندگی‌ام بـه حساب بیاورم. چیز زیادی به یادم نیامد» (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۱۴۳).

گویی مردان پس از ازدواج و گذر از مرحلهٔ هیجانی عشق به تأهل، کمتـر بـه جنبـهٔ عاشقانه زنان می‌پردازند و بیشتر او را در کسوت مادر و مـدیر خانـه مـی‌بیننـد. کمبـود توجه از سوی شوهر، کم‌کم موجب می‌شود که کلاریس جذب رفتارهای امیل سیمونیان شود و بدین ترتیب به دنیای رمانتیکی از عشقی یک‌طرفه سوق داده شود:

«میز شام را که جمع می‌کردم، امیل گفته بود: کلاریس کمک بکـنم؟

پیشنهاد کمکش بیشتر به دلم نشسته بود یا اینکه به اسم کوچک صدایم کرده بود؟» (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۹۳).

کلاریس در مقام همسر، چیزی کم نگذاشته است. اما بی‌توجهی همسرش و دریافت نکردن عشق و محبت از جانب او، کلاریس را به تدریج دچار خلأ عاطفی و خشم درونی کرده، آسیب‌پذیر می‌کند. تلاش او برای فروخوردن خشم پنهان از ناکارآمدی روابط عاطفی و زناشویی، او را در شناخت و مواجهه با مسائل جدید ناتوان می‌سازد. می‌دانیم کلاریس از روابط خود با همسرش رضایت ندارد و از خشمی درونی رنج می‌برد. او به جای تحلیل وضعیت، گفت‌و گو و حتی اعتراض به شوهر و تلاش در بهبود رابطه، به رواداری آشنایی و رابطهٔ عاشقانه با فرد دیگری کشیده می‌شود. گویی با گرایش به فرد دیگر، درصدد تلافی و ابراز خشم خود است. «یکی از مسائل مهم در رابطه با زنان این است که آنها ابراز خشم خود را از حالت صحیح و مستقیم خارج کرده، آن را به شکل دیگری بروز می‌دهند» (ال. کاکس، ۱۳۸۴: ۱۳).

در «عادت می‌کنیم» نیز آرزو از عشق همسرش محروم مانده و همین مهم‌ترین دلیل جدایی اوست. آرزو جهت داشتن نقشِ متعادل زن- همسر نیاز دارد که دوست داشته باشد و دوست داشته شود. در ازدواج اول او، حمید نتوانسته است پاسخگوی مناسبی برای این نقش باشد. بنابراین در آشنایی با سهراب زرجو و برای بار دوم قصد دارد به این بخش از زنانگی خود فرصتی برای بالیدن بدهد. با پیشرفت دوستی میان آرزو و سهراب زرجو، میل به تجدید حیات کهن‌الگوی زنِ معشوقه، ابتدا به شکل تغییر ظاهری در آرزو نمایان می‌شود:

«روی میز آرایش آیه را گشت و شیشهٔ لاک کمرنگی را پیدا کرد...
ناخن‌های دست چپ شدند رنگ پوست پیاز... ناخن انگشت وسطی را لاک زد... از پنجره به آسمان نگاه کرد و لبخند زد» (پیرزاد، ۱۳۹۷: ۱۸۴- ۱۸۵).

آرزو در بخش‌های مختلف وقتی می‌خواهد با سهراب ملاقات کند، بیش از حد معمول به وضع ظاهرش اهمیت می‌دهد (همان: ۵۳، ۹۸، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۷، ۲۳۶ و ۳۲۷). این موارد، نشانه‌هایی از میل آرزو به پیوند دوباره با نقش زنِ معشوقه است. شروع این توجه به نقش معشوقه، آرزو را متوجه خود می‌کند و در تنهایی‌اش، زیر و بم‌های این رابطه را می‌کاود.

کهن‌الگوی معشوقه در زنان پیرزاد، خاموش نیست و بـه همـین دلیـل کلاریـس بـه امیل سمونیان و آرزو به سهراب کشیده مـی‌شـود. پیـرزاد ایـن میـل را در آنهـا پنهـان نمی‌کند، اما بروزش را محتاطانه نشان می‌دهـد و کنتـرل مـی‌کنـد. کلاریـس در جـدال درونی با عقل و اخلاق، میل به امیل را از بین می‌برد، تا ساحت خـانواده همچنـان مبـرا باشد. سرکوب گرایش به شخص دیگر، ولو درونـی و ذهنـی، گویـای اهمیـت خـانواده و تلاش به حفظ آن است که در فرهنگ شرقی- اسلامی، نمـود بیشـتری دارد. بـه همـین دلیل، کلاریسِ پیـرزاد در قیـاس بـا کلاریسـای وولـف در معاشـرت بـا مـردان بیگانـه، خویشتن‌داری بیشتری از خود نشان می‌دهد.

جدول ۲-نمود نقش همسر- معشوقه در آثار دو نویسنده

نام نویسنده	نام رمان	نمود نقش همسر- معشوقه
ویرجینیا وولف	به سوی فانوس دریایی	نقش همسر با کارکرد جنسی، عاطفی و عقلانی در حد بالا و عامل ایجاد آرامش در خانواده. نقش معشوقه با جاذبه‌ای بالا که موجب تحسین همسر می‌شود.
	خانم دالوی	نقش همسر با کارکرد جنسی، عاطفی و عقلانی در حد متوسط و عامل ایجاد آرامش در خانواده. ظهور نقش زن معشوقه با جریانی ملایم و محافظه‌کارانه با دیگری
زویا پیرزاد	چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم	نقش همسری به دلیل رابطه سرد با همسر تاحدود زیادی تحت‌الشعاع نقش مادر است با نمود جنسی، عاطفی و عقلانی ضعیف. نقش معشوقه به صورت زیرپوستی و کم‌رنگ و زودگذر با دیگری
	عادت می‌کنیم	عدم دریافت پاسخ به نقش همسر معشوقه توسط شوهر و جایگزینی با فرد دیگر

مقایسهٔ نقش مدونا (زن روحانی) در آثار وولف و پیرزاد

وولف، کلاریسا دالوی را در این نقش چندان درخشان معرفی نمی‌کند. کلاریسا البته به عنوان یک مشاور سیاسی از این نقش در جهت نیل به اهداف سیاسی ریچارد استفاده می‌کند. اما نقش زن روحانی در او آن نیروی معنوی و رأفتی را که انتظار می‌رود، نمایان نمی‌سازد. البته کلاریسا فضا را برای دیگـران مهیـا مـی‌کنـد و تـا حـد ممکـن کارهـا را مدیریت می‌کند:

«کلاریسا سالنش را به محلّ ملاقات تبدیل کرده بود. در این کار نبوغ داشت. پیتر بارها و بارها دیده بود که به یک جوان خام نزدیک می‌شد، او را بیدار می‌کرد و راهش می‌انداخت» (وولف، ۱۳۸۶ب: ۱۰۲).

مدونا در خانم دالوی بیشتر در نقش عنصر انسجام‌بخش بروز می‌یابد و به انجام کار نیک رهنمون می‌شود، اما به عنوان یک مشاور معنوی و روحانی- مذهبی، اثر چندانی در آنها نیست:

«تجربهٔ کلاریسا این بود که وجد مذهبی آدم‌ها را بی‌عاطفه می‌کرد (همین طور آرمان داشتن) احساساتشان را خفه می‌کرد» (همان: ۲۲).

«کلاریسا ماورای طبیعت را باور نداشت؛ از این‌رو نیرویی نبود که بتوان مقصر شمرد. این بود که چهارچوبی از باورها برای خود ساخته و کار نیک را برای نیکوکاری انجام می‌داد» (همان: ۱۰۳).

در رمان «به سوی فانوس دریایی»، نقش مدونا در خانم رمزی بسیار برجسته است. گویی شخصیت کم‌رنگ روحانی در خانم دالوی «به مثابه یک زن نجواگر به گونه تمام‌عیارِ متافیزیکی وارد *به سوی فانوس دریایی* می‌شود» (Oser, 2007: 93). این نقش در او خالق هماهنگی، لحظات زیبا و آرامش برای همه است. او قادر است با صحبت‌هایش دیگران را آرام کند، مهر بورزد و به همه‌چیز روح ببخشد.

«مردم در حضورش گریسته بودند. مردان و حتی زنان، مسائل بی‌شمار را کنار گذاشته، در حضور او به آرامش ناشی از سادگی رسیده بودند» (وولف، ۱۳۸۶الف: ۶۶).

«خانم رمزی که راحت نشسته بود، پسرش را در آغوش گرفته بود، کمی چرخید و کوشید تا راست‌تر بنشیند و در همان حال نیروی خود را در فضا پخش کرد، سر حال و زنده، چنان که گویی همهٔ انرژی خود را به نیرو تبدیل کرده بود، می‌سوخت و روشن می‌کرد» (همان: ۶۰).

خانم رمزی، حلقهٔ پیوند میان تمام شخصیت‌های داستان است و در زمان حیات و

ممات، نوعی واسطهٔ شناخت برای همهٔ افراد داستان به شمار می‌رود که در وجود آنها امتداد و گسترش می‌یابد. «در خانم رمزی، جلوه‌های نقش مادر، خانواده، تکیه‌گاه و زن تصدیق می‌شود، اما وولف در حال تغییر دادن تصویر سنتی [از زن] است. از این‌رو لی‌لی جایگزین قراردادهای نقش‌بسته می‌شود و آزادی «بودن در خود»، رهایی از شخصیت کلیشه‌شده و ثبات‌یافته از آگاهی یکپارچه را نقش می‌زند» (Oser, 2007: 96).

در پایان رمان، لی‌لی بریسکو با نگاه کردن به قایقی که در حال بازگشت به مبدأ حرکتش است، «ناگهان به وجود سامانی عالی‌تر یا ژرف‌تر در جهان واقف می‌شود. این وقوف ناگهانی به شکلی مستقیم و صریح، ترجمانی زیبایی‌شناسانه می‌یابد. در نتیجه، وی به نقاشی ناتمامش روی بوم بازمی‌گردد و شورمندانه واپسین حرکت قلم را بر آن می‌کشد» (پاینده، ۱۳۹۶: ۱۷۴).

سایهٔ روحانی خانم رمزی حتی بعد از مرگ نیز قادر است لی‌لی بریسکو را در راه رسیدن به شهود هدایت کند:

> «لی‌لی فریاد زد: خانم رمزی! خانم رمزی!. سر میز صبحانه میان فنجان‌ها، دلش برای او تنگ شده بود... احساسی مرموز، اینکه کسی آنجا بود. خانم رمزی که برای چند لحظه از سنگینی جهان آزاد شده، به نرمی کنارش ایستاد و بعد یک حلقه گل سفید را به سوی پیشانی برد و رفت. چقدر عجیب بود که خانم رمزی را با چنین وضوحی می‌دید. تا چندین روز وقتی خبر درگذشت او را شنیده بود، او را همین‌طور دیده بود. این منظره، نیروی آرام‌بخشی داشت» (وولف، ۱۳۸۶الف: ۲۲۹).

خانم رمزی و خانم دالوی هر چند نقش فعالی در عرصه سیاست و اجتماع ندارند، هر دو مدام میهمانی ترتیب می‌دهند تا نقش مدیریتی و نظم‌دهنده به امور را ایفا کنند. بنابراین ظاهر شدن خانم رمزی و به‌ویژه خانم دالوی به عنوان میزبان، صرفاً نمایش میهمانی دادن برای وقت‌گذرانی و دورهمی نیست. «جالب است که نوآورانه‌ترین رمان‌های وولف، «خانم دالوی» و «به سوی فانوس دریایی» بر زنانی تمرکز می‌کند که میهمانی می‌دهند. کلاریسا دالوی و خانم رمزی، نابغه‌های خانه‌دار هستند که از طریق

ترتیب و نظم‌بخشی به امور، کارهای زیبا انجام می‌دهند. بنابراین وولف، پروژهٔ مدرنیستی خود را برای بازپس‌گیری موارد عادی و آنچه ارزشش کوچک شمرده شده، به دست آورد» (Blair, 2007: 171).

در «خانم دالوی»، وولف بر زن‌های میزبانی تمرکز می‌کند که برای نفوذ و تحت تأثیر قرار دادن فضای عمومی و ارائه زنانگی متناسب و درخور، ظرفیت دارند. در واقع خانم دالوی به عنوان میزبان معرفی می‌شود که میهمانی ترتیب داده است؛ اما این ظاهر ماجراست. «کلاریسا با عضوی از پارلمان ازدواج کرده است. او میهمانی می‌دهد تا از طریق دیدارهای غیر رسمی، به هم‌پیمانی‌های سیاسی دست یابد» (Blair, 2007: 172).

علاقه وولف به حضور زنان در جامعه باعث می‌شود، مهمانی مورد توجه ویژه او قرار گیرد. «صرف‌نظر از یک ناهار یا شام کوچک، میهمانی یکی از معدود ساختارهای اجتماعی است که حوزهٔ عمومی و سنتی به زنان اجازه شرکت و مشارکت می‌دهد. در بهترین حالت، میهمان‌نوازی کلاریسا در رمان دالوی در گشودن لولای درها، نمادپردازی شده است. او برای چند ساعت، مرزهای بین اتاق‌ها، بین عمومی و خصوصی، مرزهای میان نخبگان با مردمان بی‌طبقه را از میان می‌برد» (Fernald, 2006: 102).

با این حال دیدگاه فمینیستی وولف خواهان توانمندی بیشتری از زنان است. درست است که کلاریسا دالوی با میهمانی دادن و شرکت در اجتماع کوچک، دیگر آن زن گوشه‌نشین خانه‌دار نیست که تمام وقت خود را در آشپزخانه یا در آراستن ظاهر سپری کند، اما جز میهمانی و ایجاد ظرفیت برای گفت‌وگو و البته مدیریت کارها، در زمینه توانمندی‌های علمی بالندگی ندارد. وولف نشان می‌دهد که وقتی پای دانش عمومی به میان می‌آید، کلاریسا حتی نمی‌داند خط استوا چیست و این چیزی نیست که تحسین وولف را برانگیزاند. او از زنان رمان‌هایش انتظار دارد که تنها در نقش تدارکاتچی ظاهر نشوند و تمامی ابعاد وجودی خود را پرورش دهند و به آگاهی برسند.

در دو اثر پیرزاد، نقش مدونا بیشتر در جنبه‌های اخلاقی به ظهور می‌رسد. به‌ویژه در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» که در واقع آنچه در طول داستان خودنمایی می‌کند، نقش زن روحانی است. هر چند بسیاری از منتقدان معتقدند که این اثر در

جهت نمایاندن دغدغه‌های یک زن خانه‌دار و نقش مادری نگاشته شده است، که البته در بسیاری موارد درست می‌نماید، نقش زن روحانی در کلاریس نه تنها منفعل نیست که در لحظه‌های بحرانی به سراغش می‌آید و او را در انتخاب مسیر و تصمیم درست و اصولی راهنمایی می‌کند. با تمام تأکیدی که بر نقش مادری در انتهای داستان صورت گرفته است، آنچه در نهان، بدون خودنمایی، بی‌سر و صدا و بردبارانه نقش خود را ایفا می‌کند، نقش زن روحانی در این داستان است. بدون قدرت این نقش، کلاریس قادر نبود در زمان غلیان احساسات خود نسبت به امیل، تصمیم گرفته، عواطف و غرایزش را به مسیری درست هدایت کند. کلاریس با تمام جاذبه‌ای که نقش زن معشوقه برایش دارد، به یاری نقش مدونا و تربیت شرقی خود قادر می‌شود به اصول وفاداری به کانون خانواده پایبند بماند. آنجا که کلاریس بر اثر بی‌توجّهی همسرش به طور نامحسوسی به این مرد غریبه که در مجاورت آنها ساکن است، احساس علاقه‌مندی می‌کند، نقش مادر با همکاری نقش روحانیِ مدونا می‌کوشند تا به وی این قدرت را ببخشند که آرامش را برای خود و بقیّه فراهم کند. او با تمام مادرانگی‌اش به کلیسا پناه می‌برد:

«نمی‌دانم چه مدت خیره شدم به تصویر کودکیِ مسیح در آغوش مادر... نقاشی مسیح شبیه بچّگی آرمن بود» (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۲۲۰).

پیرزاد در دو جای داستان، وجه نهی‌کنندهٔ زن روحانی را به عنوان راهنما فرامی‌خواند و به کلاریس فرصت می‌دهد تا از آن بهره ببرد. مورد اول زمانی است که در خواب، کابوسی شبانه را تجربه می‌کند که طی آن شوم بودن این رابطه به او هشدار داده می‌شود. مدونا در این کابوس، کلاریس را در حضور کشیشی ترسیم می‌کند و در نقش آمرانهٔ کشیشی ظاهر می‌شود که به او حکم می‌کند تا با کشف معمای وجودش، تلاش کند از سردرگمی‌ای که گرفتارش شده، خلاص گردد:

«در خانهٔ بزرگی بودم، با راهروها و اتاق‌های تو در تو. آدم‌های زیادی می‌آمدند و می‌رفتند که هیچ کدام را نمی‌شناختم. دست دوقلوها را گرفته بودم و می‌خواستم از خانه بیرون بروم. کشیش قدبلندی جلو آمد و گفت تا جواب معما را پیدا نکنم، اجازه خروج ندارم. بعد دست دوقلوها را گرفت و کشید و برد. دنبال کشیش و دوقلوها دویدم. گریه می‌کردم و دوقلوها را صدا می‌کردم...» (همان: ۲۱۶).

مورد دوم زمانی است که کلاریس به کلیسا که نوعی سمبل مذهبی برای مدونای اوست، پناه می‌برد (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۲۲۰). نقش سمبل‌های مذهبی این است که به زندگی انسان معنا ببخشند (یونگ، ۱۳۵۲: ۱۳۱). سراسر زندگی کلاریس را حیرانی فراگرفته است. سردرگمی ناشی از این احساسِ جدید برایش قابل حل نیست. دعا می‌کند و از پدرش که در خوشی و ناخوشی به یاد او می‌افتد، کمک می‌طلبد. «همان‌طور که تاریخ نشان می‌دهد، عقاید مذهبی شدیداً قابل توجه‌اند و تأثیر عمیقی بر احساسات انسان دارند. کهن‌الگویی که در پسِ باوری مذهبی وجود دارد، مانند سایر غرایز، انرژی مخصوص به خود را دارد که حتی اگر ذهن ناخودآگاه هم آن را نادیده بگیرد، آن انرژی را از دست نمی‌دهد» (همان، ۱۳۹۳: ۷۹).

نگرش فمینیستی وولف و تأکید بر خودبسندگی زنانه دست‌کم در دو اثر مزبور، مانع از آن می‌شود که سمبل‌های مذهبی در مقام نیروی هدایتگر بر شخصیت آثار او سایه بیندازد. اما پیرزاد با کمک این عنصر، زن داستانش را به گزینه درست رهنمون می‌شود. به سخن دیگر، مدونای آثار وولف صرفاً برخاسته از نیروی فردی است و در پیرزاد هم بیرونی و هم درونی است.

در داستان «عادت می‌کنیم»، نقش مدونا را بیشتر در وجه هشداردهنده در تصمیم‌گیری، دعوت به بردباری و مشاور برای آرزو می‌بینیم. مدونای آرزو گاهی در نقش مشاور برای دوستان و اطرافیان نیز ایفای نقش می‌کند:

> «تهمینه گفت: خانم صارم، می‌خواستم با شما مشورت کنم» (پیرزاد، ۱۳۹۷: ۲۶۰).

در روابط آرزو و ماه‌منیر نیز اغلب مدوناست که آرزو را به صبر و سکوت دعوت می‌کند و آرزو با نیروی آرامش‌بخش مدونا، تلخی‌های مادر را با بردباری تحمل می‌کند:

> «ماه‌منیر انگار با خودش حرف بزند، گفت: یک عمر به مردم ایراد گرفتم (آرزو به خودش گفت آرام باش). عوض اینکه فکر عروسی دخترت باشی (آرزو به خودش گفت آرام باش)» (همان: ۲۴۷).

اما پیرزاد در این اثر به بُعد معنوی این نقش، میدان چندانی نمی‌دهد. او آنقدر در

جهت نمایان ساختن نقش آمازون در آرزو مشغول است که فراموش می‌کند وارد کـردن نقش زن روحانی در کنار آمازون می‌تواند تا چه اندازه برای آرزو مفید و سازنده باشد.

جدول ۳- نمود نقش مدونا در دو نویسنده

نام نویسنده	نام رمان	نمود نقش مدونا
ویرجینیا وولف	به سوی فانوس دریایی	مدونا با نمود هدایتگر، راهنما، میانجی، همدلی، حامی همسر، با قدرت بسیار بالا
	خانم دالوی	مدونا با نمود مشاور همسر و دوستان با اقتدار متوسط
زویا پیرزاد	چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم	مدونا با نمود راهنمای اخلاقی- مذهبی، بردباری و صبر
	عادت می‌کنیم	مدونا با نمود همدلی و هشداردهنده با قدرتی نه‌چندان قابل توجه

مقایسهٔ نقش آمازون در آثار وولف و پیرزاد

شخصیت‌های زن رمان‌های وولف، آمازونی معتدل دارنـد. آمـازون در آنـان بـا سـایر نقش‌هایشان، هماهنگ و در تعادل است. به همین سبب در رمان «خانم دالوی» با وجـود عشق روزافزون میان کلاریسا و پیتـر، آمـازونِ کلاریسـا، او را از ازدواج بـا پیتـر برحـذر می‌دارد که مبادا استقلال وی به خطر بیفتد:

> «پیتر کسی بود که می‌خواست در همه‌چیز شریک باشد؛ مـی‌خواسـت از همه‌چیز یکدیگر سر در بیاورنـد و ایـن را نمـی‌شـد تـاب آورد» (وولـف، ۱۳۸۶ب: ۱۷).

> «جر و بحث‌ها هنوز در ذهنش جریان داشت؛ هنوز می‌خواست به خود بقبولاند که حق داشته -ناگزیر بود- با پیتر ازدواج نکنـد. چـون در ازدواج کمی استقلال لازم بود، برای آدم‌هـایی کـه روز و شـب زیـر یـک سـقف زندگی می‌کنند؛ این همان چیزی بود کـه ریچـارد بـه او مـی‌داد و او بـه ریچارد» (همان: ۱۶).

در رمان «به سوی فانوس دریایی»، خانم رمـزی بـه ایفـای نقـش مـادری و همسـری بسنده نمی‌کند و آرزو دارد در عرصه‌های دیگر نیز مستقل و کنشگر باشـد. هـر چنـد در لندن با فعالیت‌های خیرخواهانه‌اش وقتش را پر می‌کند، اشتیاق او به کـار اجتمـاعی بـه

قدری است که دوست دارد از حالت یک زن گوشه‌گیر بیرون بیاید و به پژوهشگر معضلات اجتماعی تبدیل شود. «علاقه‌مندی خانم رمزی به بسیاری از مسائل نیز در رمان نشان داده می‌شود. برای نمونه میان گفت‌وگوهای چارلز تنسلی و ویلیام بنکس درباره موضوع‌های سیاسی، ناگهان خانم رمزی به میان می‌آید و اشتیاقش را به مشکلات سیاسی و اجتماعی نشان می‌دهد. ماهیت سیاست‌ورزانه خانم رمزی در کنار پرداختن به موضوعاتی مانند نژاد، وراثت بیشتر به تفاوت‌های میان ثروتمند و فقیر، طبقات بالا و پایین معطوف می‌شود» (Childs, 2004: 53). از آنجا که یک جامعه با هر دو جنس زن و مرد به تکامل می‌رسد، «نبودن زن در صحنهٔ اجتماع، روابط اجتماعی را ناقص جلوه می‌دهد و از خلال روابط ناقص نمی‌توان به جهان‌بینی کامل اجتماعی دست یافت» (براهنی، ۱۳۶۳: ۳۰). بدین ترتیب زنان آثار وولف در سکوت و آرامش به تمام خواسته‌های خود دست می‌یابند و با وجود تأهل، خودکفا هستند. این شخصیت‌ها، آمازونِ فعال دارند که آنها را در صحنهٔ فعالیت‌های اجتماعی، سیاسی، مشاوره، کنترل و مدیریت خانواده و دوستان توانمند می‌سازد.

در مقابل، پیرزاد در آثارش بسیار محتاطانه‌تر به نقش آمازون پرداخته است. این امر ناشی از فضای سنتی فرهنگی و اجتماعی در مشرق‌زمین است که روحیهٔ جنگندگی و استقلال را برای زنان چندان برنمی‌تابد و بیشتر تسلیم و رضا و فروتنی به‌ویژه در باب شوهر را زیبنده می‌داند. از این‌رو پیرزاد، مهارت‌های ابراز وجود و توانایی‌های عقلانی و تلاش‌های استقلال‌بخشی را به آرامی به زنان داستان‌هایش بخشیده است. گام به گام و با طمأنینه در کلاریس آغاز و توسط شخصیت خانم نوراللهی از سایه خارج شده و در آرزو به ظهور رسیده است. نقش آمازون در کلاریس بیشتر در شکل «ورِ ایرادگیر» ظاهر می‌شود و تلنگر می‌زند:

> «ورِ ایرادگیرم تشر زد: ناراحت شدی؟ تا تو باشی به هر سازی که بچه‌ها می‌زنند، نرقصی» (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۷۳).

همین بخش از ذهنیت کلاریس است که در مواجهه با خانم نوراللهی که فعال

اجتماعی است، او را منشأ الهام قرار می‌دهد و موجب می‌شود کلاریس به عنوان یک زن به مطالبات فردی و اجتماعی خود توجه کند:

«به تابلوی اعلانات تالار اجتماعات نگاه کردم: زن و آزادی. سخنرانی خانم نوراللهی» (پیرزاد، ۱۳۸۲: ۷۶).

«بعد از انجمن خودشان گفت. از سعی زن‌ها برای گرفتن حق رأی. از اینکه زن ایرانی هنوز به حق و حقوق خودش آشنا نیست» (همان: ۱۹۴).

«همه را یادداشت کرده‌ام: قوانین ازدواج و طلاق ارامنه، حق نگهداری فرزند بعد از طلاق، حقوق زن در ارمنستان، درصد باسوادی میان زنان» (همان: ۱۹۷).

البته کلاریس، نقش آمازون فعالی ندارد و در نهایت نیز به همان نقش‌های معمول خود در خانه دلخوش می‌شود و برای تغییر وضعیت، کار خاصی انجام نمی‌دهد. اما در رمان «عادت می‌کنیم»، آرزو را زنی جسور و توانا می‌بینیم که با وجود تجربهٔ یک زندگی مشترکِ تلخ، طلاق و آسیب دیدنِ کهن‌الگوی زنانهٔ همسر در وجودش، هرگز تسلیم نشده است. آرزو در جریان گذراندن این زندگی پر فراز و نشیب به مرور با تجربه شده است تا جایی که نوع زندگی‌اش از او زنی مستقل و آگاه به مسائل اجتماعی ساخته است که راحت نمی‌تواند در برابر نقش‌های سنتی و کلیشه‌ایِ تحمیلی جامعه سنتی سرِ تعظیم فرود آورد. نقش او به عنوان سرپرست خانواده، او را انعطاف‌پذیر کرده است، اما شناخت درست او از خواسته‌هایش باعث می‌شود که سخت مبارزه کند. آمازون او، اولین گام را با این جمله برمی‌دارد: «نترس، دست دخترت را بگیر و برو!» (همان، ۱۳۹۷: ۲۲۱).

«روی تکه‌ای کاغذ نوشت: ما رفتیم» (همان).

آرزو برای اینکه زنی ایده‌آل باشد، باید مستقل شود. به همین دلیل، محلّ زندگی‌اش را هم از خانهٔ پدری جدا می‌کند.

«بعد از برگشتن از فرانسه، وقتی گفت می‌خواهد برای خودش و آیه آپارتمان جدا بگیرد، ماه‌منیر جنجال کرد. آرزو گفت: دوست دارم مستقل باشم» (همان: ۲۱۸).

با تمام اینها، پیرزاد هر چند نسبت به وولف در دورهٔ معاصر و مدرنی قرار دارد، به نقش آمازون در زنان با محافظه‌کاری شرقی می‌پردازد و زنان او از صلابت و جذبهٔ زنان آثار وولف برخوردار نیستند. این امر ناشی از آن است که نگرش‌های سنتی به زن شرقی ریشه‌دار است و پیرزاد با فهم این مطلب، زنان داستان‌هایش را بر اساس الگوی فرهنگی جامعه خود آفریده است.

جدول ۴- نمود نقش آمازون در آثار دو نویسنده

نام نویسنده	نام رمان	نمود نقش آمازون
ویرجینیا وولف	به سوی فانوس دریایی	نقش آمازون بسیار متعادل و متوسط. رفیق و همکار مردان
	خانم دالوی	نقش آمازون فزون‌خواه، متمرکز بر ابراز وجود. مدیر و استقلال‌طلب و همیشه در صحنه
زویا پیرزاد	چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم	نقش آمازون بسیار ضعیف و فقط در جهت هشدارهای محتاطانه
	عادت می‌کنیم	آمازون خودآگاه و تاحدودی مستقل

نتیجه‌گیری

در آثار وولف، زنان در کنار نقش مادری و همسری، نقش مدونا و آمازون فعالی نیز دارند. به تعبیر دیگر، این زنان قدرت راهبری و تفکر و حتی مبارزه با وضع موجود را دارند. از این‌رو زنان آثار وولف، آرامش و اعتماد به نفس بیشتری دارند. گویی شرایط جامعه که به نقش‌های زنانه‌ای جز مادری و همسری مجال بروز داده، به آنان نیرویی داده است تا وضعیت موجود زندگی خود را تحت کنترل خویش درآورند. خانم رمزی و کلاریسا را زنانی واقع‌بین، احیاگر و سازنده می‌بینیم که در هر حالتی با آرامش، نقش‌هایشان را ایفا می‌کنند، کشمکش و وسواس فکری -که نتیجهٔ عدم ثبات است- ندارند و اگر هم در جایی به دغدغه‌های ذهنی گرفتار می‌شوند، قادرند به راحتی از میان آن دغدغه‌ها به یک تصمیم درست برسند. بنابراین در جای مناسب و زمان مناسب، تصمیم درست می‌گیرند و خواننده تکلیفش با برشمردن نقش‌های آنان معلوم است.

در مقابل، زنان آثار پیرزاد را داریم که بیشتر کنش‌پذیر هستند تا کنشگر. این زنان، بیشتر منفعل هستند، با دیدگاه وسواسی، ناراضی و خشمگینانه. برای نمونه شخصیت اصلیِ زن در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» بیشترین تأکید و توجهش به نقش مادری و همسریِ خود است؛ به طوری که عدول از آن را تخطی می‌داند و از همین‌رو در ایفای نقش‌های زنانه‌اش تنها به رضایتمندی دیگران توجه می‌کند. همین امر او را به ورطهٔ کشمکش‌های ذهنی و البته نارضایتی از خود سوق می‌دهد که در رمان «عادت می‌کنیم» به زنی با دیدگاهی نقادانه و واقع‌بینانه تبدیل می‌شود؛ هر چند در این رمان نیز هنوز به بلوغ کامل برای تصمیم‌گیری نرسیده تا بتواند در ایجاد تساوی و تعامل میان نقش‌هایش، موفّقیّت چشمگیری داشته باشد. اما پیرزاد در ادامهٔ شخصیت‌پردازی کلاریس، در رمان «عادت می‌کنیم» دست به آفرینش شخصیتی زده است که گویا آیندهٔ کلاریس است. آرزو برخلاف کلاریس، با استقلال بیشتری به نقش‌های زنانه‌اش می‌پردازد و به این ترتیب موفق می‌شود خود را به عنوان یک زن، بهتر بشناسد. با این حال هنوز نتوانسته به احساس مطلوب و حس رضایتمندی از خویشتن برسد.

سردرگمی زنان پیرزاد در ایجاد تعادل میان نقش مادری، همسری و پرداختن به جنبه‌های فردی وجودی و زنانهٔ خود و پرورش مدونا و روحیهٔ جنگندگی ناشی از قرار گرفتن در وضعیت آستانه‌ای است که آنها را در مرز میان سنت و تجدد قرار داده است. شخصیت زنان پیرزاد مطابق با خواست فضای فرهنگی و اجتماعی جامعه به نقش مادری و همسری اهمیت بیشتری می‌دهند و جنبه‌های دیگر را به سایه می‌برند. از سوی دیگر به تمامی نمی‌توانند میل به کنشگری و پرداختن به وجوه فردی را در خود بخشکانند. از این‌رو در دامنهٔ این دو نقش در نوسانند. پیرزاد درباره اینکه شخصیت محوری داستان در کدام نقش، احساس رضایتمندی بیشتری دارد و تا چه میزان توانایی ایجاد تعادل در اجرای نقش‌ها را دارد، افق روشنی به خواننده نداده است.

منابع

ال کاکس، دبورا (۱۳۸۴) خشم زنان، ترجمه عالیه حجازی، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

براهنی، رضا (۱۳۶۳) تاریخ مذکر فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم، تهران، آذر.

بلکستون، برنارد (۱۳۷۷) ویرجینیا وولف، ترجمه لیدا نصرتی، تهران، کهکشان.

پاینده، حسین (۱۳۹۶) مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (گزینش و ترجمه حسین پاینده) چاپ سوم، تهران، نیلوفر.

پیرزاد، زویا (۱۳۸۲) چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، چاپ نهم، تهران، مرکز.

--------- (۱۳۹۷) عادت می‌کنیم، چاپ شصت و یکم، تهران، مرکز.

تلطّف، کامران (۱۳۹۴) سیاست نوشتار، پژوهشی در شعر و داستان معاصر، ترجمه مهرک کمالی، تهران، نامک.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۵) جنس دوم، ترجمه قاسم صنعوی، جلد دوم، چاپ هفتم، تهران، توس.

ژنس، دومینیک (۱۳۸۸) رمان‌های کلیدی جهان، ترجمه محمد مجلسی، چاپ سوم، تهران، دنیای نو.

سراج، سید علی (۱۳۹۴) گفتمان زنانه، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

گرنت، تونی (۱۳۸۵) زن بودن، ترجمه فروزان گنجی‌زاده، چاپ دوم، تهران، ورجاوند.

محمدی اصل، عباس (۱۳۹۴) جنسیت و آگاهی تاریخی، تهران، گل‌آذین.

مک‌گوایر، ویلیام و دیگران (۱۳۹۴) یونگ می‌گوید؛ مصاحبه‌ها و دیدارها، ترجمه سیروس شمیسا، تهران، قطره.

مورنو، آنتونیو (۱۳۹۲) یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ هفتم، تهران، مرکز.

واتکینز، سوزان آلیس (۱۳۸۰) فمینیسم قدم اول، ترجمه زیبا جلالی نائینی، تهران، پژوهش شیرازه.

وولف، ویرجینیا (۱۳۸۶الف) به سوی فانوس دریایی، ترجمه خجسته کیهان، تهران، نگاه.

---------- (۱۳۸۶ب) خانم دالوی، ترجمه خجسته کیهان، تهران، نگاه.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۵) ضمیر پنهان، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ پنجم، تهران، کاروان.

---------- (۱۳۹۳) خود ناشناخته (فرد در جامعه‌های امروزی)، ترجمه مهدی قایینی، چاپ دوم، تهران، جامی.

---------- (۱۳۹۶) انسان و سمبل‌هایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ یازدهم، تهران، جامی.

---------- (۱۳۹۷) ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو، ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور، چاپ دوم، تهران، جامی.

Blair, Emily (2007) Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel, State University of New York Press.

Carey M.A, Gary (1969) Virginia Woolf's Mrs. Dalloway, United States, Hungry

Minds, Inc.
Childs, Donald j. (2004) Modernism and Eugenics, Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration, Cambridge University Press.
Fernald, Anne E. (2006) Virginia Woolf, Feminism and the Reader, New York, Palgrave Macmillan.
Oser, Lee (2007) The Ethics of Modernism, Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf, and Beckett, New York, Cambridge University Press.
Staley, Thomas.f (1982) Twentieth-Century women novelists, London, Palgrave Macmillan UK.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و چهارم، پاییز ۱۳۹۸: ۱۳۴-۱۰۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل گفتمان انتقادی داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی

علیرضا مقدم*
محمدحسن کریمی**
رحمان صحراگرد***
شهرزاد شاه‌سنی****

چکیده

«صمد بهرنگی»، منتقد نظام تعلیم و تربیت و ادبیات کودکان پیش از خود است و با بهره‌گیری از قابلیت‌های ادبیات کودکان سعی دارد تا از آن برای نیل به اهداف ایدئولوژیک خود استفاده کند. این پژوهش تلاش می‌کند تا نشان دهد که چگونه ادبیات داستانی کودکان متأثر از گفتمان‌های موجود و ساختار اجتماعی مولد این گفتمان‌ها، برداشتی متفاوت از تعلیم و تربیت ارائه می‌کند و چگونه گفتمان‌ها در بازتاب مفاهیم تعلیم و تربیت نقش دارند. در این پژوهش سعی بر این است تا با رویکرد «نورمن فرکلاف»، داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی بررسی، تحلیل و تبیین گردد. هدف ما این است که با تحلیل دقیق داستان «ماهی سیاه کوچولو» بهرنگی نشان دهیم که متن، معرف چه گفتمان یا گفتمان‌هایی است و این متن، چه رابطه‌ای میان تعلیم و تربیت و ابعاد اجتماعی و سیاسی برقرار می‌سازد. بافت موقعیتی، فرض وجود دیدگاه ایدئولوژیک بهرنگی را تقویت می‌کند. از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، نتیجه این پژوهش این است که بهرنگی در این داستان، چهار گفتمان رایج معاصر خود یعنی استبداد، ملی، مذهبی و چپ

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری تاریخ و فلسفه تعلیم و تربیت، دانشگاه شیراز، ایران
alirezamoghadam1354@gmail.com
** استادیار گروه مبانی تعلیم و تربیت، دانشگاه شیراز، ایران karimivoice@gmail.com
*** استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز، ایران rsahragard@rose.shirazu.ac.ir
**** استادیار گروه مبانی تعلیم و تربیت، دانشگاه شیراز، ایران shsahsani@yahoo.com

مارکسیست را توصیف و نقد کرده است. گفتمان چهارم، گفتمان غالب و تعلق گفتمانی بهرنگی است. بهرنگی در این اثر سعی دارد تا با انتخاب واژگان خاص، شخصیت‌ها، مکان‌ها و هم‌آیی و جنبه‌های استعاری، گفتمان خود را بر سایر گفتمان‌ها برتری بخشد. مضامین تعلیم و تربیت در این داستان اغلب متأثر از گفتمان چپ و دیگر گفتمان‌های تقابل‌گر رایج و در رویارویی با گفتمان نظام سلطه (گفتمان استبداد) شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودکان، بهرنگی، تحلیل گفتمان، تعلیم و تربیت و ماهی سیاه کوچولو.

مقدمه

در اذهان بسیاری از ما، ادبیات کودکان فارغ از هرگونه تعصب ایدئولوژیکی و بی‌طرف، با در نظر گرفتن دنیای معصوم و بی‌آلایش کودکان نوشته می‌شود؛ لیکن از نظر تعداد زیادی از محققان، ادبیات کودکان، نوعی گفتمان است که قابلیت لازم را برای نفوذ در خوانندگان خود در سطح ایدئولوژیک دارد. ممکن است فرض کنیم که ادبیات داستانی کودکان مانند انواع گفتمان‌های دیگر تاحدی زیاد به وسیله ارزش‌های شخصی (ایدئولوژیک) و اعتقادات کسانی که آنها را نوشته‌اند، شکل گرفته است. به عبارت دیگر، ساختار زبانی این ادبیات ممکن است به میزانی منعکس‌کننده ایدئولوژی نویسندگان باشد (Simpson & Mayr, 2010: 5). هالیدی معتقد است که ادبیات کودک نه تنها می‌تواند در جهت حفظ گفتمان حاکم و روابط قدرت باشد، بلکه می‌تواند به مقاومت با آن و درصدد به چالش کشیدن آن نیز برآید (Halliday, 1985 :44).

صمد بهرنگی، یکی از نویسندگان برجستهٔ معاصر در حوزه ادبیات کودکان است که در داستان‌هایش به تحولات سیاسی و اجتماعی و تعلیم و تربیت کودکان، نگاهی خاص دارد. در آثار بهرنگی، نمودهای فراوانی از افعال و افکار رادیکال و منتقدانه که مطابق با دیدگاه ایدئولویک اوست، بازتاب یافته است. بهرنگی در داستان‌هایش، انفعال در برابر ظلم، تبعیض و اختناق نظام حاکم را به چالش کشانده و معتقد است که راه رهایی و رسیدن به آزادی، نقد وضعیت موجود، آگاهی اجتماعی و درگیر شدن در مسائل اجتماعی است.

مطالعه حاضر بر آن است تا با انتخاب داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی و با تکیه بر نظریه و روش تحلیل گفتمان انتقادی مضامین تعلیم و تربیت را در گفتمان ادبیات داستانی کودکان در فضای دههٔ چهل و پنجاه شمسی بررسی و تحلیل کند.

بیان مسئله

وقتی به ادبیات کودکان می‌نگریم، می‌بینیم که در هر دوره برحسب گرایش‌های مسلط زمان و یا به عبارت دیگر گفتمان رایج، روی جنبه‌ها و معیارهای خاصی در ادبیات کودک تکیه شده است. نقد ادبیات کودک در میان بسیاری از منتقدان، با تعلیم

و تربیت کودکان پیوند همه‌جانبه دارد. با چنین نظری، کتاب کودک برحسب تغییر در نیازها، اندیشه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی یک جامعه تغییر می‌پذیرد (پولادی، ۱۳۸۷: ۱۱۴).

جالونگو[1] معتقد است که وجود ادبیات کودکان علاوه بر حفظ ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی، تداوم جامعه را تثبیت می‌کند. کولی[2] و اسلیتر[3] نیز برآنند که ادبیات کودک، ابزار ایجاد انگیزش‌های شخصی در بیداری علاقه دانش‌آموزان و تحریک مثبت آنان برای آموزش است و می‌تواند با خلق مفاهیم زیبا و لذت‌بخش، بر دانش فرهنگی و زبانی آنان تأثیر سودمند و مداومی بگذارد (جلالی، ۱۳۹۴: ۲۲). برخی نیز وظایف تعلیم و تربیت را بر اساس کارکردهای تربیتی ادبیات کودک بیان کرده‌اند و فرهنگ‌سازی، تربیت ملی و مذهبی، کمک به کشف خویشتن، معرفی الگوهای رفتاری، انگیزش و ایجاد میل و رغبت برای فعالیت‌های تربیتی و اجتماعی و ایجاد معیاری برای احیای حیات اجتماعی و هنری برای کودکان و نوجوانان را وظیفه ادبیات کودکان می‌دانند (عزب‌دفتری، ۱۳۸۴: ۲۰-۲۱).

در نیمه دوم سده اخیر، تفکر در تعلیم و تربیت وارد حیطه‌های نوینی شد. نظام‌های اعتقادی یا ایدئولوژی‌ها که در تکوین ارزش‌ها، نگرش‌ها و آگاهی مردم نقش داشتند، تربیت را تحت نفوذ خود قرار دادند. ایدئولوژی می‌تواند موضوعات تربیتی را همچون سایر مسائل اجتماعی تفسیر کند. حوزهٔ عمل نظام‌های اعتقادی، کل جامعه است، ولی بر تربیت اثر ویژه‌ای دارند (هرست و پیترز، ۱۳۸۹: ۳۹). ایدئولوژی در بازآفرینی یا طراحی انسان مطلوب، به شدت به آموزش و پرورش متکی است. در این خصوص نهادهای آموزش و پرورش غیر رسمی، در کنار نهاد رسمی آموزش و پرورش به ترسیم چهره انسان می‌نگرد (گوتک، ۱۳۸۸: ۲۰۴-۲۰۵).

از جمله مهم‌ترین و مؤثرترین و شاید پرارزش‌ترین وسائل و عوامل سودمند در تعلیم و تربیت غیر مستقیم، «ادبیات کودکان» است که امروز بیش از هر زمان دیگر مورد توجه مربیان و کشورهای معتقد به ارزش انسان و ضرورت تربیت مداوم در طول زندگی، به‌ویژه در دوران کودکی و نوجوانی است (شعاری‌نژاد، ۱۳۹۵: ۴۲-۹۲).

1. Jalongo
2. Collie
3. Slater

جان استیونز که به موضوع کارکرد ایدئولوژی در داستان‌هایی که برای کودکان تولید شده می‌پردازد، معتقد است که این کار با انگیزهٔ مداخله در زندگی کودکان صورت می‌پذیرد. به این ترتیب داستان‌های کودکان به شدت در قلمرو کردارهای فرهنگی قرار می‌گیرد که با هدف اجتماعی کردن مخاطبان مورد نظر آنها به وجود می‌آید. ایدئولوژی به دوران کودکی به عنوان دوره حیاتی در شکل‌گیری زندگی یک انسان می‌نگرد و فرصتی است برای آموزش اولیه درباره ماهیت دنیا، نحوهٔ زندگی در آن، نحوهٔ ارتباط با دیگران، باور به ایمان و چگونگی فکر کردن و به طور کلی قصد دارد تا جهان را قابل فهم کند. کودک اگر بخواهد به طور هدفمند در جامعه مشارکت داشته باشد، باید کدهای معنادار مختلفی را که جامعه از آن استفاده می‌کند، به کار گیرد تا بتواند خود را اداره نماید. به اعتقاد او، کد اصلی زبان است. زبان، شایع‌ترین شکل ارتباطات اجتماعی است. یکی از موارد خاص استفاده از زبان، داستان است که از طریق آن، جامعه به دنبال نمایش ارزش‌ها و نگرش‌های فعلی خود است. به اعتقاد وی، داستان بدون ایدئولوژی غیر قابل تصور است: ایدئولوژی به واسطهٔ زبان صورت می‌گیرد، معانی درون زبان از لحاظ اجتماعی تعیین می‌شوند و داستان‌ها از زبان استخراج می‌شوند (Stephens, 1992: 308).

بهرنگی یک معلم است و رسالتش به عنوان یک معلم در داستان‌هایش حضور دارد. برای بهرنگی، ادبیات کودکان هم زهر است و هم تریاک. از یکسو منتقد ادبیات کودکان پیش از خود است و از سوی دیگر با بهره‌گیری از قابلیت‌های آن سعی نموده تا از آن برای نیل به اهداف ایدئولوژیک خود استفاده کند. او در مقاله‌ای، دیدگاه خود را دربارهٔ ادبیات کودکان اینگونه بیان می‌کند:

> «ادبیات کودکان باید پلی باشد بین دنیای رنگین و بی‌خبری و در رؤیا و خیال‌های شیرین کودکی و دنیای تاریک و آگاه غرقه در واقعیت‌های تلخ و دردآور و سرسخت محیط اجتماعی بزرگ‌ترها. کودک باید از این پل بگذرد و آگاهانه و مسلح و چراغ به دست به دنیای تاریک بزرگ‌ترها برسد. در این صورت است که بچه می‌تواند... عامل تغییردهنده مثبتی در اجتماع راکد و هر دم فرورونده باشد. باید جهان‌بینی علمی و دقیقی به بچه داد. معیاری به او داد که بتواند مسائل گوناگون اخلاقی و اجتماعی را

در شرایط و موقعیت‌های دگرگون‌شونده دائمی و گوناگون اجتماعی ارزیابی کند» (بهرنگی، ۱۳۵۹: ۱۲۲-۱۲۳).

به این ترتیب با عنایت به رویکرد این پژوهش در استخراج مضامین تعلیم و تربیت از ادبیات داستانی کودکان می‌توانیم آثار بهرنگی را نمونهٔ مناسبی برای تحلیل قرار دهیم. اوج هنر داستان‌نویسی بهرنگی در داستان «ماهی سیاه کوچولو» نمایان می‌شود که در سال ۱۳۴۸ منتشر شد. این اثر، یکی از کلیدی‌ترین سرفصل‌ها و شناخته‌شده‌ترین اثر ادبی کودکان ایران است و ادبیات کودکان ایران نیز هویت و فردیت خود را با این اثر می‌یابد (محمدی و قایینی، ۱۳۹۴، ج۹: ۵۸۶).

ادبیات داستانی کودکان به مثابه گفتمان دارای محتوا و درون‌مایهٔ مشخصی است که با توجه به سخن گفتمان‌های رقیب و به تناسب موقعیت اجتماعی و زمینه‌های تاریخی، در هر دوره برخی از مسائل را در کانون توجه خود قرار می‌دهد. تعلیم و تربیت به عنوان یکی از دغدغه‌های افراد، جوامع و گروه‌های انسانی، کنشگران زیادی را برحسب گفتمان خاص خود به کنش واداشته است. بر این اساس باید از روشی استفاده کرد که بر ابعاد متقابل متون تأکید دارد. ما نیز این مبحث نظری را در سراسر این پژوهش از رهگذر گفتمان که نقش بنیادینی در تجلی و بازتولید هرروزهٔ ایدئولوژی‌ها ایفا می‌کند (ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۱۴)، مورد توجه قرار خواهیم داد.

بر این اساس پرسش بنیادی مقاله این است که این متن حاوی چه گفتمان‌هایی است؟ آیا متن از گفتمان نویسنده تأثیر پذیرفته است؟ مضامین تعلیم و تربیت چگونه در داستان «ماهی سیاه کوچولو» متأثر از گفتمان‌های موجود و ساختار اجتماعی مولد این گفتمان‌ها، در قلم بهرنگی بازتاب یافته است.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر، تحقیقاتی چه به صورت مستقل و چه در کتاب‌ها و نقدهایی که دربارهٔ ادبیات داستانی معاصر ایران نوشته شده، انجام گرفته است که در زیر به برخی از این تحقیقات که سنخیت بیشتری با موضوع ما دارند می‌پردازیم.

قاسم‌زاده (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «کیفیت بیداری قهرمان درون در داستان

ماهی سیاه کوچولو» به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به بازخوانی موقعیت داستان‌های کودکانه و نقش آن در بازنمایی شخصیت و اندیشه‌های بهرنگی پرداخته است.

«کودکانه‌های سیاسی صمد بهرنگی»، عنوان مقالهٔ دیگری است که نویسندگان آن، طباطبایی و نوریان دهکردی (۱۳۹۳) با استفاده از روش نشانه‌شناسانه یا سمیولوژیک به دنبال رمزگشایی از برخی پیام‌های سیاسی در داستان‌های کودکانه بهرنگی با پرداختن به دو اثر «ماهی سیاه کوچولو» و «۲۴ ساعت در خواب و بیداری» هستند.

برخورداری و مدنی (۱۳۹۵) در تحقیقی با عنوان «تحلیل محتوای کیفی قصه‌های صمد بهرنگی به منظور بررسی امکان استخراج مضامین تربیتی انتقادی» به بررسی شش داستان از آثار بهرنگی از جمله «ماهی سیاه کوچولو» پرداخته‌اند. نویسندگان به روش تحلیل محتوا به بررسی ماهیت و ویژگی‌های تعلیم و تربیت انتقادی در قصه‌هایی از صمد بهرنگی -به عنوان یکی از نویسندگان مطرح این زمینه از ادبیات کودکان- پرداخته‌اند و به صورت هدفمند با شناسایی و تحلیل آنها از نظر ویژگی‌هایی مانند وضعیت طبقاتی، سرکوب اجتماعی، تشویق آگاهی انتقادی، عمل جمع‌محور و نقد باور غیر موجه انتخاب و امکان استخراج مضامین تربیتی- انتقادی بر اساس سه معیار معقولیت، قصدمندی و روشِ ایزرل شفلر بررسی نموده‌اند.

آنچه از مرور پیشینه پژوهش بر ما آشکار می‌گردد این است که هر چند با رویکرد تعلیم و تربیت در آثار بهرنگی، تحقیقاتی صورت پذیرفته است و برخی مضامین تربیتی در آثارشان بررسی شده، هیچ کدام از این پژوهش‌ها، داستان را از نظر پیوند بین صورت و معنای متن و توجه به بافت متن و بافت موقعیت یا به عبارتی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی تحلیل نکرده‌اند.

مبانی نظری

تحلیل گفتمان انتقادی، رویکردی در زبان‌شناسی است که هدف آن، ارائهٔ چشم‌انداز و نگاهی نوین به نظریه‌پردازی و تحلیل و کاربرد آن از طریق زمینه‌های کلی و متنوع است و می‌توان دیدگاه‌های انتقادی را در حوزه‌های متنوعی همچون کاربردشناسی زبان، تحلیل روایت و داستان در ادبیات، تحلیل مکالمه، سبک‌شناسی و تحلیل رسانه‌ها و...

به کار برد و آنچه زبان‌شناسی را «انتقادی» می‌کند، این ویژگی است که صورت‌های زبانی آزادانه انتخاب نمی‌شوند، بلکه شرایط انتخاب از قبیل بافت خرد و کلان اعم از قراردادهای اجتماعی نوشته و نانوشته، گفتمان غالب، دانش زمینه‌ای گوینده و یا نویسنده، تاریخ، دانش اجتماعی- فرهنگی صورت‌های زبانی را خواه در متون رسانه‌ای و خواه در متون ادبی تحت تأثیر قرار می‌دهد. این شرایط را ایدئولوژی، جامعه و گفتمان تعیین می‌کنند و تفسیر و تحلیل متون، تفسیر زبان تعیین‌شده به وسیلهٔ جامعه و به عبارتی فهم نقش‌ها، فرایندها و معانی تعامل اجتماعی است؛ چرا که تعامل اجتماعی مبتنی بر این فرض است که رابطهٔ بین مردم و جامعه تصادفی و دل‌بخواهی نیست، بلکه به صورت نهادین تعیین می‌شود. به همین سبب فاولر، نقد و نظریهٔ خود را نقد زبان‌شناختی می‌نامد. در نقد زبان‌شناختی او، تاریخ، ساختار اجتماعی و ایدئولوژی از منابع اصلی دانش به شمار می‌روند (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۲).

تمرکز در تحلیل گفتمان بر این است که چگونه واقعیت در شیوه‌های اجتماعی ساخته شده است. به عنوان مثال، چگونه اطلاعات تولید می‌شود و چگونه واقعیت اجتماعی می‌شود (Jokinen & Juhila, 1991: 44).

فرکلاف بر اهمیت بازنمایی واقعیت و رابطه بین متن و واقعیت تأکید می‌کند. به طور خاص، بازنمایی گفتمان در ادبیات کودکان، با تطبیق تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف که به‌ویژه بر زمینه اجتماعی و فرهنگی تأکید دارد، تحلیل می‌شود. مطابق نظر فرکلاف، بین گفتمان و چارچوب متنی، تعامل وجود دارد. با به کارگیری تحلیل گفتمان انتقادی، استراتژی زبانی در متن را می‌توان بیرون کشید و شرح داد و موضع ایدئولوژیک نویسنده یا گوینده را کشف کرد. بنابراین، باید اذعان نمود که هر چند از تحلیل گفتمان انتقادی عمدتاً در تجزیه و تحلیل گفتمان سیاسی استفاده می‌شود، می‌توان آن را برای تمامی متونی که با هدف متقاعد کردن یا تأثیر بر نظر/ رفتار خواننده سروکار دارد، از جمله ادبیات کودکان اعمال کرد (Martens, 2015: 24).

تحلیل گفتمان به جای نمونه‌هایی که زبان‌شناسان ابداع کرده‌اند یا در کتاب‌های درسی یافت می‌شود، به زبان «واقعی» که به طور طبیعی اتفاق می‌افتد می‌پردازد که معمولاً یا گفتار ضبط‌شده است، یا متونی از قبیل جزوه‌های راهنما و کتاب‌هایی که

برای کودکان نوشته می‌شود (میلز، ۱۳۹۲: ۷۵). فرکلاف از جمله زبان‌شناسان انتقادی است که تحلیل گفتمان انتقادی را در مقابل تحلیل توصیفی و غیر انتقادی مطرح می‌کند. او تحلیل گفتمان انتقادی را تلفیقی از تحلیل متن، تحلیل فرایندهای تولید، مصرف و توزیع متن و تحلیل اجتماعی- فرهنگی رخداد گفتمانی به عنوان یک کل می‌داند (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۸۵).

در نظر فرکلاف در هر تحلیل، دو بعد گفتمانی دارای اهمیت کانونی است: ۱- رویداد ارتباطی، نمونه‌ای از زبان کاربردی از قبیل مقاله، روزنامه، فیلمِ مصاحبه یا سخنرانی سیاسی. ۲- نظم گفتمان، پیکره‌بندی همه گفتمان‌هایی که درون یک نهاد یا قلمرو اجتماعی به کار می‌روند. هر کاربرد زبان، رویدادی ارتباطی است که دارای سه بعد است: ۱- متن است. ۲- کرداری گفتمانی است. ۳- کرداری اجتماعی است. کردار گفتمانی، میانجی بین متن و کردار اجتماعی است. از این‌رو فقط به واسطه کردار گفتمانی -که مردم برای تولید و مصرف متون به کار می‌برند- متون با کردار اجتماعی شکل می‌گیرد و به آنها شکل می‌دهد. به طور همزمان متن (خصایص زبان‌شناختی صوری) هم فرایند تولید و هم مصرف متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. گفتمان‌ها و ژانرهایی که برای تولید یک متن با همدیگر مفصل‌بندی شده‌اند و دریافت‌کنندگان متن در تفسیر آنها را به کار می‌برند، دارای ساختار زبان‌شناختی خاصی هستند که تولید و مصرف متون را شکل می‌دهند (همان: ۸۶-۸۷). از این‌رو فرکلاف، تحلیل گفتمان را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی می‌کند: ۱. توصیف متن (آشکارسازی گزاره‌ها و مواضع ایدئولوژیک متن) ۲- تفسیر (نشان دادن تعامل بین متن و بافت) و ۳- تبیین (تأثیر دوسویهٔ ساختارها بر گفتمان و گفتمان بر ساختارها).

تحقیق حاضر از نوع تحقیقات کیفی و مبتنی بر روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف است. در تحلیل گفتمان مانند سایر روش‌ها، فرایند پژوهش از سطح نظری شروع می‌شود. پس از طرح مسئلهٔ پژوهش و تبیین تئوریک آن در مرحلهٔ تجربه (مقام روش گردآوری)، به جای سؤال از فرد، از متن سؤال می‌شود. در اینجا واحد مشاهده، متن است (ساعی، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

بر این اساس باید گفت که واحد مشاهده در پژوهش حاضر، داستان «ماهی سیاه

کوچولو» صمد بهرنگی است. در این پـژوهش داسـتان «مـاهی سـیاه کوچولـو» بـر مبنـای دیدگاه فرکلاف در سه سطحِ توصیف (تحلیل انتزاعی متن که نگاه ایدئولوژیک نویسـنده را در بردارد)، تفسیر (توجه به جنبهٔ بینامتنی و تاریخی در داستان) و سطحِ تبیین (توجه بـه نگاه ایدئولوژیک نویسنده در تقابل یا تأیید گفتمان موجود جامعه و قدرت که ایـن مرحلـه با تکیه بر دو مرحلهٔ توصیف و تفسیر به دست می‌آید) بررسی و تحلیل شده است.

خلاصهٔ داستان

شب چله، ماهی پیر چندهزار تا از بچه‌ها و نوه‌هایش را دور خودش جمع کرده بـود و برای آنها قصه می‌گفت. قصه ماهی سیاه کوچولویی که از ده هزار تخمـی کـه مـادرش گذاشته بود، تنها او سالم درآمده بود. ماهی سیاه کوچولو همیشه در ایـن فکـر بـود کـه آخر جویبار کجاست و جاهای دیگر چه خبر است. نمی‌خواست مثل ماهی‌های دیگر پیر شود و دائم ناله و نفرین و شکایت داشته باشد که زنـدگی‌اش را بـی‌خـودی تلـف کـرده است. به‌رغم ناراحتی همسایه‌ها و ماهی‌های دیگر، او راه خود را به طرف آبشار در پـیش گرفت و از بالای آبشار افتـاد تـوی یـک برکـهٔ پـر آب. آنگـاه بحـث و جـدل‌هـای او بـا کفچه‌ماهی‌ها، قورباغه و خرچنگ شروع شد تا اینکـه رسـید بـه مارمولـک عاقـل و دانـا. مارمولک برای ادامهٔ سفرش، خنجری به او داد. ماهی سیاه کوچولو مـی‌دانسـت کـه هـر کسی روزی به ناچار با مرگ روبه‌رو می‌شود. آنچه مهم است این است کـه مـرگ او چـه اثری در زندگی دیگران خواهد داشت. با این اندیشه‌ها بود که سرانجام به دریا رسید.

بافت موقعیت در داستان «ماهی سیاه کوچولو»

بهرنگی، «ماهی سیاه کوچولو» را در اواخر دهـهٔ چهـل شمسـی نگاشـته اسـت. دهـهٔ چهل، عرصهٔ گسترش مدرنیسم بی‌ریشهٔ اقتصادی- اجتماعی- فرهنگی بود که منجر بـه تثبیت نظام سرمایه‌داری صنعتی و رشد فراگیر طبقه متوسط جامعه شد. در اوایـل ایـن دهه، اجرای اصلاحات ارضی و دیگر رفرم‌های اقتصادی- اجتمـاعی (موسـوم بـه انقـلاب سفید)، زمینه‌ساز واکنش‌هایی از قبیل قیام مذهبی ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ شد. سرکوب قیـام ۱۵خرداد، بسیاری از روشن‌فکران را به بن‌بست مبارزات مسـالمت‌آمیـز و ضـرورت قیـام

قهرآمیز مسلحانه معتقد ساخت. در دهۀ چهل، در واکنش به شبه‌مدرنیسم وارداتی غرب، اندیشۀ بازگشت به خویشتن در میان روشن‌فکران اوج گرفت (روزبه، ۱۳۸۷: ۷۶-۷۷). احمد درستی نیز قیام ۱۵ خرداد و حادثۀ سیاهکل را از عوامل تأثیرگذار بر رونق ادبیات سیاسی این دوره (به‌ویژه در میان اسلام‌گرایان) می‌داند (درستی، ۱۳۸۱: ۷۳- ۷۷).

در این دهه، ادبیات برای جامعۀ ادبی، ابزاری برای تغییر و وسیله‌ای شد تا از طریق آن موضوعات سانسور، فساد، سرکوب، استبداد و وضع دشوار محرومان را جلوه‌گر سازند (بروجردی، ۱۳۷۷: ۷۲-۷۳). در این روزگار، ادبیات کودکان و به طور خاص صمد بهرنگی وارد گفت‌وگوهای روشن‌فکری و گروه‌های فرهنگی شد. تا آنجا که بهرنگی متأثر از این اوضاع درباره ادبیات کودک می‌گوید:

> «دیگر وقت آن گذشته است که ادبیات کودکان را محدود کنیم به تبلیغ و تلقین نصایح خشک و بی‌بروبرگرد، نظافت پا و بدن، اطاعت از پدر و مادر، حرف‌شنوی از بزرگان، سر و صدا نکردن در حضور مهمان، سحرخیز باش تا کامروا باشی، بخند تا دنیا به رویت بخندد، دستگیری از بینوایان به سبک و سیاق بنگاه‌های خیریه و مسائلی از این قبیل که نتیجه کلی و نهایی همه اینها، بی‌خبر ماندن کودکان از مسائل بزرگ و حاد و حیاتی محیط زندگی است» (نمینی، ۲۵۳۷: ۵۳).

تحلیل گفتمان انتقادی داستان «ماهی سیاه کوچولو»

توصیف متن

در سطح توصیف، متن جدا از سایر متن‌ها و زمینه و اوضاع اجتماعی بررسی می‌شود. در این قسمت از رویکرد فرکلاف، متن در سه سطحِ واژگان، ساختارهای نحوی و خود ساختار متن بررسی می‌شود. در بررسی تحلیل گفتمان انتقادی، داستان «ماهی سیاه کوچولو» در سطح توصیف، بیشتر بر این موارد تأکید می‌شود: انتخاب نوع واژگان، شخصیت‌ها، همنشینی و هم‌آیی، شاخص‌ها، کاربرد ضمایر و جنبه‌های استعاری، جمله‌های معلوم یا مجهول، جمله‌های منفی یا مثبت، وجوه خبری و پرسشی و امری،

که دیدگاه ایدئولوژیک نویسنده را بیشتر بیان می‌کند. داستان «ماهی سیاه کوچولو» را می‌توان از گونهٔ داستان‌های سفر نامید (محمدی و قائینی، ۱۳۹۴، ج۹: ۵۸۶).

بهرنگی، داستان را با توصیف فضا شروع می‌کند؛ روایتی خطی از داستان که از جویباری کوچک شروع می‌شود و با رسیدن جویبار به دریا، پایان می‌یابد. در واقع مسیر رهایی ماهی سیاه کوچولو، همان مسیری است که رودخانه برای رسیدن به دریا طی می‌کند و مسیر و جریان رودخانه تا دریا، جریان کسب تجربهٔ ماهی سیاه کوچولو را شکل می‌دهد. انتخاب واژگان متناسب (مثل: شب، دیوار سنگی، سنگ سیاه، سقف و حسرت) هم در این بخش بسیار منطبق بر هم است. بهرنگی می‌خواهد تا بین فضای طبیعی و فضای اجتماعی همسانی ایجاد کند.

> «شب چله بود، ته دریا، ماهی پیر... قصه می‌گفت: یک ماهی سیاه کوچولو با مادرش، در جویباری که از دیوارهای سنگیِ کوه بیرون می‌زد و ته دره روان می‌شد، زندگی می‌کرد. خانهٔ ماهی کوچولو پشتِ سنگِ سیاهی، زیر سقفی از خزه. شب‌ها، دوتایی زیر خزه می‌خوابیدند. ماهی سیاه کوچولو در حسرت دیدن ماه، توی یک تکه جا» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۳).

این وضعیت طبیعی، خفقان را به ذهن هر بیننده‌ای منتقل می‌کند؛ فضایی که باعث شده از بین ده‌هزار تخمی که مادر ماهی سیاه کوچولو گذاشته، فقط او زنده بماند. به دنبال این توصیف، بلافاصله شاهد به فکر فرورفتن ماهی سیاه کوچولو هستیم.

> «چند روزی بود که ماهی کوچولو تو فکر بود و خیلی کم حرف می‌زد. با تنبلی و بی‌میلی، از این طرف به آن طرف می‌رفت و برمی‌گشت و بیشتر وقت‌ها هم از مادرش عقب می‌ماند» (همان: ۳).

زبان داستان «ماهی سیاه کوچولو»، زبان محاوره‌ای است که این می‌تواند صمیمیت و نزدیکی بین راوی و مخاطب را نشان می‌دهد. از شاخص‌های زبانی مورد استفاده در این داستان می‌توان به استفاده از کنایه و اصطلاحات عامیانه در گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان اشاره کرد که وجود آنها در متن می‌تواند بیانگر این باشد که مشارکت‌کنندگان در گفتمان، عامه مردم‌اند، نه طبقه روشن‌فکر و تحصیل‌کرده:

«... بچه مگر به سرت زده... هیچ‌کس زیر پای من ننشسته... سر آن بیچاره را زیر آب کردید... فقط یک گوشمالی کوچولو می‌خواهد... تا کارش به جای باریک نکشیده، بفرستیمش پیش حلزون... ماهی، خوب وراندازش کرد... اصلاً تو بیخود به در و دیوار می‌زنی... دیگر خودت را به آن راه نزن... می‌بخشی حرف حرف می‌آورد... ماهیگیر را به تنگ آوردند و...» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۵-۸-۹-۱۲-۱۳-۱۷-۲۱).

یکی از مواردی که جنبه ایدئولوژیک و نگرش نویسنده را در داستان از لحاظ کاربرد در سطح واژگان بازنمایی می‌کند، استعاره است. استعاره‌های متفاوت به طور ضمنی اشاره به روش‌های گوناگون برخورد با امور دارد (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۱۸۳). در آغاز داستان، نویسنده مسائل و رنج‌های وارد بر قهرمان داستان را به صورت درد بازنمایی می‌کند. با درد نمی‌توان با گفت‌وگو برخورد کرد. با درد باید مبارزه کرد و آن را ریشه‌کن نمود:

«مادر خیال می‌کند بچه‌اش کسالتی دارد... اما نگو درد ماهی سیاه، از چیز دیگری است» (همان، ۱۳۵۱: ۳).

از موارد دیگر کاربرد استعاره، جنبه استعاری شخصیت مارمولک است به عنوان ایدئولوژی مارکسیست که از بیرون جامعه به کمک قهرمان داستان می‌آید و او را از خطرهای پیش رو آگاه می‌سازد:

«مارمولک جان! من... می‌روم آخر جویبار را پیدا کنم. فکر می‌کنم تو جانور عاقل و دانایی باشی، اینست که می‌خواهم چیزی از تو بپرسم...» (همان: ۱۹).

آنچه در این سطح از تحلیل، اهمیت خاصی دارد، وجود شاخص‌هاست. «شاخص، عنصری زبانی به حساب می‌آید که مقید به بافت موقعیتی بوده و به مکان، زمان یا شخصی اشاره دارد که از طریق بافت موقعیت قابل درک است و شاخص اجتماعی، عنوان و لقبی است که به اقتضای موقعیت اجتماعی افراد انتخاب می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۶۷). بهرنگی از این عنصر به صورت هوشمندانه بهره گرفته است. قهرمان داستان (ماهی سیاه کوچولو) از حلزون با عنوان رفیق نام می‌برد. او همچنین این نوع خطاب را

درباره ماهی‌هایی که این راه را طی کرده و به دریا رسیده بودند نیز به کار می‌برد و آن ماهی‌ها نیز او را به همین نام خطاب می‌کنند:

«ماهی سیاه کوچولو گفت: «...! او رفیق من است» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۸).

«...در دریا به یک گلهٔ ماهی برخورد- هزارهزار ماهی! از یکیشان پرسید: «رفیق! من غریبه‌ام از راه دور می‌آیم، اینجا کجاست؟». ماهی، دوستانش را صدا زد و گفت: «نگاه کنید! یکی دیگر...». بعد به ماهی سیاه گفت: «رفیق، به دریا خوش آمدی!» (همان: ۳۲).

هم راوی داستان و هم ماهی سیاه کوچولو -به عنوان قهرمان داستان- هم‌سن و سال‌های او را که در برکه، زمان جدایی او از مادرش و شروع سفر، او را همراهی کرده بودند، به عنوان دوست خطاب می‌کند:

«... ماهی کوچولو دیگر با آنها حرفی نداشت. چند تا از دوستان هم‌سن و سالش او را تا آبشار همراهی کردند... ماهی سیاه کوچولو وقتی از آنها جدا می‌شد، گفت: «دوستان، به امید دیدار! مرا فراموش نکنید.»» (همان: ۱۲).

در جایی دیگر قورباغه، ماهی سیاه کوچولو را بی‌اصل و نسب خطاب می‌کند و یا مرغ سقا که ماهی سیاه کوچولو را ماهی فضول می‌نامد:

«قورباغه گفت: «... موجود بی‌اصل و نسب...». مرغ سقا گفت: «این ماهی فضول را خفه کنید تا آزادی‌تان را به دست بیاورید»» (همان: ۱۴-۲۹).

از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، استفاده از واژگان و نوع اسم‌سازی، نقش مهمی دارد؛ اینکه هر کس از طبقهٔ خود و گفتمان خود چگونه یاد می‌کند. یعنی حلزون و ماهی سیاه کوچولو، نمایندهٔ خودی از برخی واژگان خاص استفاده می‌کنند و قورباغه و مرغ سقا از واژگان دیگر. این از مواردی است که جنبهٔ ایدئولوژیک نگرش نویسنده را در سطح توصیف نمایان می‌کند. درباره کاربرد واژه رفیق باید اشاره کنیم که رفیق در بین مارکسیست‌ها، کسی است که با او دارای باورها و عقاید مشترکی باشند که ممکن است هیچ برخورد و یا رابطهٔ عاطفی هم نداشته باشند؛ برخلاف رابطهٔ دوستی که بیشتر جنبهٔ

عاطفی در آن مدنظر است. باید یادآور شد که قهرمان داستان درباره مارمولک از لحن صمیمی و محترمانه استفاده می‌کند. این از آن‌روست که او داناست و در رسیدن او به هدفش، او را یاری می‌کند:

«مارمولک جان! ... فکر کنم تو جانور عاقل و دانایی باشی...» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۱۹).

از دیگر خطاب‌هایی که در بین شخصیت‌های داستان، رابطه قدرت را در سطح توصیف نسبت به اوضاع اجتماعی نشان می‌دهد، خطابِ ماهی‌های ریزه به مرغ سقّاست که این طرز خطاب فرودستان با فرادستان است:

«حضرت آقای مرغ سقا! ... شرطتان چیست قربان!» (همان: ۲۸-۲۹).

یکی از ویژگی‌های دستوری در این داستان، کاربرد قیدهای نفی و تأکید است. این قیود هم از طرف ماهی سیاه کوچولو -به عنوان علایق ایدئولوژی نویسنده که قطعیت و مصمم بودن او را در راهی که پیش گرفته، به وسیله صورت‌های وجهی نشان می‌دهد- به کار می‌رود و هم از طرف گفتمان مقابل که محصول آگاهی کاذب ایدئولوژی طبقه سلطه‌گر اجتماع است:

«مادر خندید و گفت: «... جویبار... همین است که هست... و به هیچ جایی هم نمی‌رسد... دنیا همین‌جاست که ما هستیم، زندگی هم همین است که ما داریم.» پنجمی گفت: «... دنیا همین‌جاست، برگرد». قورباغه گفت: «... من آنقدرها عمر کرده‌ام که بفهمم دنیا همین است»» (همان: ۴،۵،۱۲،۱۴).

بهرنگی در داستان «ماهی سیاه کوچولو» با بن‌مایه آگاهی و آزادی، از جمله‌های معلوم استفاده می‌کند، زیرا راوی، دانای کل است و خواهان آن نیست تا چیزی مجهول بماند. به دلیل روایی بودن متن این داستان، بیشتر جمله‌ها خبری است. از طرفی کاربرد بالای جمله‌های اخباری حاکی از آن است که نویسنده می‌خواهد اطلاعاتی را در اختیار مخاطب قرار دهد و در واقع نویسنده در پی انتقال باور و اعتقادش به مخاطب است. جمله‌های سؤالی نیز در این داستان زیاد به چشم می‌خورد. داستان با سؤال آغاز و با سؤال به پایان می‌رسد. گاه به شکل پرسش و پاسخ دیالکتیک بین قهرمان داستان در

برابر مخالفان مطرح می‌شود و گاه برای کسب بینش درست برای راهی که تجربه آن را ندارد و ناشناخته است. این سبک جمله نیز در تناسب با بن‌مایه داستان است. بهرنگی از جمله‌های مجهول در این داستان استفاده نکرده و معلوم بودن جمله‌ها، تسلط کامل نویسنده را بر اوضاع نشان می‌دهد. گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان به خوبی افکار و عقاید آنها را نمایان می‌کند. به عبارتی می‌توان از گفتار و رفتارهای آنها به ایدئولوژی و باورهای آنها پی‌برد.

تفسیر متن

تفسیر متن بر مبنای آنچه در سطح توصیف بیان شده، با در نظر گرفتن بافت موقعیت و مفاهیم و راهبردهای کاربردشناسی و عوامل بینامتنی می‌پردازد (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۹).

داستان «ماهی سیاه کوچولو» ذیل داستان‌های حیوانات قرار دارد و به طور مشخص جزء داستان‌هایی است که در آنها حیوان به عنوان نماد است؛ یعنی نه کامل به صورت واقع‌گرایانه ترسیم شده‌اند و نه آمیزه‌ای از دنیای حیوانات و عالم انسان‌هاست (پولادی، ۱۳۸۷: ۳۰۷). بنابراین این داستان به خوبی از نمادها برای ساخت بن‌مایه‌اش استفاده کرده است. اسطوره و نماد، پیوندی ناگسستنی دارند. «سمبل‌ها تجلی ایده‌آل حقایق و ارزش‌های مطلق انسانی یک دوره و یا یک قوم از جوامع بشری و اسطوره‌ها، انگیزه‌هایی برای پیدایش سمبل می‌باشند و اینگونه است که دو مقوله سمبل و اسطوره در کنار هم معنی پیدا می‌کنند» (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۹).

بنابراین می‌توان ضمن پیوستگی اسطوره و نماد، گذار اسطوره به نماد را نیز پذیرفت. بعضی گفته‌اند واژهٔ «myth» از ریشه «mutus» می‌آید که به معنی گنگ و خاموش است و این مفهوم خاموشی درباره اموری مصداق و معنی پیدا می‌کند که به اقتضای ذات و سرشتشان، جز از راه نماد بیان‌شدنی نیستند (ستاری، ۱۳۶۶: ۹). اسطوره‌ها و رؤیاها، هر دو در قلمرو نمادهایند. هم اسطوره، هم رؤیا به زبانی پیچیده و چندسویه و رازآلود که زبان نمادهاست، با ما سخن می‌گویند و نهفته‌هایشان را بر ما آشکار می‌سازند. برای گزارش اسطوره و رؤیا و گشودن رازهایشان، به ناچار می‌باید با زبان نمادها آشنا بود (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۶۳).

داستان «ماهی سیاه کوچولو»، اشاره به اسطوره مهر (میتره) دارد. پیروان مهر اعتقاد داشته‌اند که این خدا، کودک یا جوانی بوده که درون آب متولد می‌شود و نشانه‌هایی را که نمودار وظیفه اوست، با خود دارد؛ خنجری که با آن روزی گاو نر را خواهد کشت (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۱۳۷). در طول سفر، ماهی سیاه کوچولو برای مبارزه، خنجری با خود دارد.

ماهی ریزه گفت: «چطوری می‌خواهی ماهیخوار را بکشی؟... ماهی کوچولو خنجرش را نشان داد» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۳۸).

داستان «ماهی سیاه کوچولو» با «شبِ چله بود» آغاز می‌شود که در سنت‌ها، آیین‌های شب چله را با آیین‌های مربوط به مهر ارتباط می‌دهند (آموزگار، ۱۳۹۵: ۲۲). شب یلدا یا همان شب چله، شب زایش مهر یا خورشید است. یلدا پیام‌آور دو بشارت بزرگ است: یکی بشارت به پایان یافتن یک دور کیهانی و آغاز دور کیهانی نوین دیگر و به عبارت دیگر به سرآمدن فصل پاییز و آمدن فصلی یا سالی نو با زمستان؛ و دیگری بشارت به زایش دوبارهٔ خورشید در درازترین شب سال پس از مرگ نمادینش در پاییز و بلند شدن روزها از پس آن و بالندگی و دیرمانی بیشتر خورشید در جولانگاه هر روزهٔ خود در پهنهٔ آسمان تا پایان زمستان (بلوکباشی، ۱۳۹۴: ۹).

نویسنده با تأکیدی که بر رنگ سیاهِ ماهی قهرمان داستان و خنجری که برای مبارزه با خود دارد و رنگِ قرمز ماهی پایان داستان که متأثر از داستان ماهی سیاه کوچولو بود، به قیام مسلحانه ابومسلم، معروف به سیاه‌جامگان خراسان علیه استبداد بنی‌امیه و قیام بابک خرم‌دین پس از قیام ابومسلم که به قیام سرخ‌جامگان شهرت داشت و در منطقه آذربایجان (زادگاه نویسنده) شکل گرفت، نظر داشته است. از طرفی رنگ سیاه در فرهنگ ایرانی، یادآور و نماد عزاداری و در سنت شیعه با قیام امام حسین(ع) عجین است. از دیگر سو رنگ قرمز هم در فرهنگ شیعه، نشان از شهادت و انقلابی‌گری دارد. بدین صورت بهرنگی از حماسه‌های ملی و مذهبی در پیشبرد اهداف خود در داستان استفاده کرده است. از انتخاب نام داستان به عنوان ماهی سیاه کوچولو و ماهی قرمز پایان روایت، نخستین معنایی که به ذهن متبادر می‌شود، ماهی بودن این دو موجود است که با توجه به گرایش‌های چپ صمد بهرنگی، یادآور انسان انقلابی و چریک‌های مبارز در نسخهٔ مائوئیستی ایدئولوژی مارکس است (طباطبایی و نوریان دهکردی، ۱۳۹۳:

۱۱۸). «یک انقلابی باید در میان توده‌ها تنفس کند، همچنان که ماهی در آب» (تسه دون، ۱۳۵۸: ۲۷۵).

از آنچه در بالا در سطح تفسیر ذکر شد، می‌توان نتیجه گرفت که گفتمان فعال در داستان «ماهی سیاه کوچولو»، گفتمان چپ مارکسیست است که حاوی عناصری چون مقاومت در برابر سنت‌های غلط و هنجارشکنی و توسل به روش‌های انقلابی است. بی‌خبری، انفعال و پیروی از سنت، چارهٔ کار نیست، بلکه تنها راه رهایی از این وضعیت، نقد سنت‌ها، مبارزه مسلحانه تا پای جان است که در واقع نوع برخورد با غیر را مبارزهٔ مستقیم و مسلحانه می‌داند.

در تقابل با این گفتمان، گفتمان استبداد است و در واقع گفتمان حاکم بر جامعه است که خواهان استمرار وضع موجود با تمام وجوه محافظه‌کارانه خود است. سومین گفتمان، گفتمان مذهبی است که گفتمانی نیمه‌فعال است و بهرنگی برای همراهی با گفتمان چپ مارکسیستی از برخی عناصر گفتمانی آن استفاده می‌کند. بهرنگی، قهرمان داستان را فدای آرمان‌هایش می‌کند؛ آرمانی که در آن صلاح جامعه را می‌بیند و مرگ را اگر بتواند در دیگران تأثیر داشته باشد، با آغوشِ باز می‌پذیرد.

دو عبارت کلیدی در این داستان وجود دارد؛ یکی در خطاب ماهی سیاه کوچولو به ماهی‌های ریزه دیگری که با او هم عقیده‌اند، ولی ترس مانع از همراهی آنها می‌شود و عبارت دیگر را ماهی سیاه کوچولو خطاب به خود می‌گوید که بیان‌کنندهٔ دیدگاه ایدئولوژی رادیکال نویسنده است:

> «شما زیادی فکر می‌کنید؛ همه‌اش که نباید فکر کرد. راه که بیفتیم، ترسمان به کلی می‌ریزد» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۲۷).
>
> «مرگ خیلی آسان می‌تواند الآن به سراغ من بیاید؛ اما من تا می‌توانم، باید زندگی کنم. نباید به پیشواز مرگ بروم. البته اگر یک وقتی ناچار با مرگ روبه‌رو شدم -که می‌شوم- مهم نیست؛ مهم این است که زندگی یا مرگِ من، چه اثری در زندگی دیگران داشته باشد...» (همان: ۳۳).

راهی که اغلب چریک‌های مارکسیست و بسیاری از جوانان ایران طی نمودند. کما

اینکه مرگ قهرمانش توانست در انتهای داستان، ماهی سرخی را متأثر سازد که حتی می‌تواند از ماهی سیاهش، پرشورتر و پرحرارت‌تر باشد. ابومسلمی می‌رود و بابکی می‌آید.

تبیین متن

بنا بر آنچه در سطح توصیف ذکر شد، بهرنگی تمرکز اصلی خود را در این داستان بر انفعال جامعه در برابر خفقان و استبدادی که بر آنها حاکم است و راه رهایی از آن معطوف نموده است. جامعه‌ای که نه تنها فکر رهایی از این وضعیت را ندارد و به دنیای بسته و محدود خود خو کرده، بلکه صدای مخالف را نیز خفه می‌کند. حس مبارزه‌جویی در داستان موج می‌زند. ماهی سیاه کوچولو، نماد کامل مبارزی آرمان‌خواه و سازش‌ناپذیر است. علاوه بر او، از شخصیت‌های دیگر چون حلزون و مارمولک نیز در داستان نام برده می‌شود که به نوعی اهل مبارزه با استبداد هستند. نماد ماهی سیاه به عنوان قهرمان داستان و پیوندش با قیام سیاه‌جامگان و اسطوره مهر و نماد ماهی سرخ که یادآور قیام بابک خرم‌دین است، حس مبارزه‌جویی با ظلم را در داستان برانگیخته است و شاید بتوان گفت هر کسی که در سال‌های قبل از انقلاب اسلامی با این افکار از طریق این داستان آشنا شد، در آنها شور و حرارتی انقلابی می‌آفرید.

طاهر احمدزاده درباره «ماهی سیاه کوچولو» بهرنگی می‌گوید: «سال ۵۰ بود که به دیدار آیت‌الله طالقانی(ره) رفتم. وقتی وارد اتاق شدم، نوشته‌ای را مطالعه می‌کردند. گفتند: این نوشته را مطالعه کرده‌ای؟ نوشتهٔ صمد بهرنگی به نام «ماهی سیاه کوچولو» بود. گفتم: خوانده‌ام. گفتند: این را برای بچه‌ها نوشته، اما ما بزرگ‌ترها باید این را بخوانیم» (سایت گروه محراب، ۱۳۹۱).

تحلیل گفتمان در مرحلهٔ تبیین بیانگر این است که گفتمان داستان در جهت مبارزه با قدرت حاکم در جریان است. مبارزه قهرمان داستان با مخالفت مادر و همسایگان همراه با زور و خشونت از طرف اقشار دیگر جامعه ادامه می‌یابد. مکالمهٔ ماهی سیاه کوچولو در آغاز داستان با مادر و ماهی همسایه و سایر ماهی‌ها، حاکی از چیرگی ایدئولوژی محافظه‌کاری بر روح جامعه است که به تحکیم و حفظ وضع موجود و ایجاد آگاهی کاذب (به تعبیر مارکسیستی) در میان توده مردم می‌پردازد. ایدئولوژی‌ای که تاب تحمل هیچ حرف مخالفی را ندارد و با انواع شیوه‌ها -از مخالفت لفظی، تهدید و

تحقیر گرفته تا شکنجه و مرگ- با مخالف برخورد می‌کند. این ایدئولوژی از طریق ایجاد ترس و ناآگاهی واقعی جامعه نهادینه شده است و در کردارهای گفتمانی بین قهرمان داستان و شخصیت‌های دیگر داستان نمایان است:

«... ماهی سیاه کوچولو گفت: «می‌خواهم بروم آخر جویبار را ببینم»... مادرش گفت: «این حرف‌های گنده‌گنده را بگذار کنار...». ماهی همسایه گفت: «از کی تا حالا عالم و فیلسوف شده‌ای و ما را خبر نکردی؟!... من که خجالت می‌کشم در همسایگی شما زندگی کنم». یکی از ماهی پیره‌ها گفت: «خیال کرده‌ای به تو رحم هم می‌کنیم؟». دیگری گفت: «یک گوشمالی کوچولو می‌خواهد». دیگری گفت: «تا کارش به جای باریک نکشیده، بفرستیمش پیش حلزون (بکشیمش)». مرغ سقا گفت: «این ماهی سیاه را خفه کنید تا آزادی‌تان را به دست آورید!». و در نهایت هم شکار ماهیخوار می‌شود» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۴-۵-۸-۹-۲۹).

نویسنده که وضعیت حاکم بر فضای اجتماعی و گفتمان جامعه را متأثر از نفوذ قدرت و ایدئولوژی حاکم می‌داند و مشخصهٔ بارز جامعه را جهل و ناآگاهی یا به تعبیر خود نویسنده، «افرادی الکی خوشِ چشم و گوش بسته» تشریح می‌کند، به دنبال راه چاره‌ای در خارج از این فضای اجتماعی مسخ‌شده می‌گردد. بهرنگی، قهرمان داستان را با مارمولک آشنا می‌کند، به عنوان موجودی که در بیرون آب زندگی می‌کند. با مشخصاتِ دانا، عاقل و باتجربه که به نظر می‌رسد مناسب‌ترین گزینه برای ادامهٔ این راه است. مارمولک، خطرها و مشکلات پیش روی را برای او تشریح می‌کند و راه مبارزه با این مشکلات را نیز نشان می‌دهد:

«مارمولک جان!... فکر می‌کنم تو جانور عاقل و دانایی باشی، این است که می‌خواهم چیزی از تو بپرسم». مارمولک گفت: «هرچه می‌خواهی بپرس». ماهی گفت: «در راه، مرا خیلی از مرغ سقا و اره‌ماهی و پرندهٔ ماهیخوار می‌ترساندند. اگر تو چیزی دربارهٔ اینها می‌دانی، به من بگو». مارمولک گفت: «اره‌ماهی و پرندهٔ ماهیخوار، این طرف‌ها پیداشان

نمی‌شود، مخصوصاً اره‌ماهی که توی دریا زندگی می‌کند. اما سقائک همین پایین‌ها هم ممکن است باشد. مبادا فریبش را بخوری و توی کیسه‌اش بروی». ماهی گفت: «چه کیسه‌ای؟». مارمولک گفت: «مرغ سقا زیر گردنش کیسه‌ای دارد که خیلی آب می‌گیرد. او در آب شنا می‌کند و گاهی ماهی‌ها، ندانسته وارد کیسهٔ او می‌شوند و یکراست می‌روند توی شکمش. البته اگر مرغ سقا گرسنه‌اش نباشد، ماهی‌ها را در همان کیسه ذخیره می‌کند که بعد بخورد». ماهی گفت: «حالا اگر ماهی وارد کیسه شد، دیگر راه بیرون آمدن ندارد؟». مارمولک گفت: «هیچ راهی نیست، مگر اینکه کیسه را پاره کند. من خنجری به تو می‌دهم که اگر گرفتار مرغ سقا شدی، این کار را بکنی». آنوقت، مارمولک توی شکاف سنگ خزید و با خنجر بسیار ریزی برگشت. ماهی کوچولو خنجر را گرفت... . مارمولک گفت: «... من... وقتی بیکار می‌شوم، می‌نشینم... خنجر می‌سازم و به ماهی‌های دانایی مثل تو می‌دهم». ماهی گفت: «مگر قبل از من هم ماهی‌هایی از اینجا گذشته؟». مارمولک گفت: «خیلی‌ها گذشته‌اند! آنها حالا دیگر برای خودشان دسته‌ای شده‌اند و مرد ماهیگیر را به تنگ آورده‌اند». ماهی سیاه گفت: «... بگو ببینم ماهیگیر را چطور به تنگ آورده‌اند؟». مارمولک گفت: «آخر نه که با همند، همین که ماهیگیر تور انداخت، وارد تور می‌شوند و تور را با خودشان می‌کشند و می‌برند ته دریا» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۱۹-۲۱).

گفت‌وگوی بالا، پیام‌های ایدئولوژی مارکسیست است مبنی بر اینکه تنها راه مبارزه با استبداد و تغییر ساختار جامعه، آگاهی‌بخشی به توده‌ها، اتحاد بین آنها و مبارزهٔ مسلحانه است. این ایدئولوژی به عنوان گفتمان (غالب چپ مارکسیستی) توسط نویسنده در این داستان نمود پیدا کرده و ساختار متن (گفتمان) ادبیات کودکان را متأثر از خود ساخته است. بهرنگی در خلال گفتمان چپ که گفتمان غالب در داستان است، از گفتمان ملی و گفتمان مذهبی که دارای نفوذ زیادی در بین جامعه است، بهره جسته است تا گروه‌های

وسیع‌تری به نمایندگی از جامعه حضور یابند و به تبع آن جامعه بتواند عناصر گفتمانی آشناتری را در این گفتمان بیابد و آن را نماینده خود بداند.

داستان «ماهی سیاه کوچولو»، تبیین اختناق و استبداد حکومت ایران در دهۀ چهل و پنجاه شمسی در حافظۀ تاریخی ملت ایران و نقش‌آفرینی آن در عمق اذهان آنهاست. سراسر این داستان، عرصۀ تقابل دو گفتمان غالب در جامعۀ ایران در آن زمان است؛ یکی گفتمان چپ و دیگری گفتمان استبداد. ردپای این تقابل را می‌توان در اوضاع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آن دوره جست‌وجو کرد؛ وضعیتی که پیش از نگارش این داستان در جریان بود.

تعلیم و تربیت در «ماهی سیاه کوچولو» از منظر تحلیل گفتمان انتقادی

از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی در داستان «ماهی سیاه کوچولو»، بهرنگی بر مبنای نگرش خود نسبت به کودک، به تعلیم و تربیت نگاهی انتقادی برای توسعه آگاهی انتقادی دارد و شخصیت کودک را نسبت به آنچه در نگرش جامعه است، دیگرگون می‌کند. پیشینۀ نگاه به کودک در ادبیات (کودکان) از لحاظ تاریخی و بینامتنیت به شکلی است که کودک به عنوان ابژه‌ای با هویتی نوعی، شخصی که توسط دیگران عمل می‌کند یا به عبارت دیگر، به عنوان موجودی منفعل که برای انسان شدن نیاز به آموزش دیگران دارد تعریف می‌شود. این نگاه بر وابستگی کودکان بنا شده است و به عنوان افرادی بی‌کفایت درک شده‌اند. بنابراین ناتوانند.

از نگاه تحلیل گفتمان انتقادی در داستان «ماهی سیاه کوچولو»، بهرنگی کودکان را به عنوان سوبژه، شخصی با ذهنیت و برداشت‌های خود از جهان اطراف، به عنوان فعالان اجتماعی با تجربه‌ها و درک از خود که می‌توانند جهان اجتماعی و فرهنگی زندگی خود را تغییر بدهند و در نهایت به عنوان وجودی انسانی و شهروندانی فعال مطرح می‌کند. گفتمان تربیتی بهرنگی در مقابل کژاندیشی، خرافات و تن دادن به هر خفتی توسط افراد جامعه هم‌عصر خود است. او می‌خواهد نظام تعلیم و تربیتی بنا نهد که نسل جوان آن بتوانند در برابر هرگونه جزم‌اندیشی و خرافه‌پرستی که مایۀ ضعف و عقب‌ماندگی است، مبارزه کنند.

داستان، روایت بی‌عدالتی، استبداد و جهل و خرافه‌پرستی و سرکوب است. بهرنگی ریشهٔ همه این مسائل را در نظام سلطه و ایدئولوژی حاکم می‌بیند و ادبیات کودکان و نظام تعلیم و تربیت را در جهت تأیید این نگاه می‌داند و معتقد است که این ادبیات و این نظام تعلیم و تربیت برای اصلاح این وضعیت ناکارآمد است. بهرنگی با این ذهنیت وارد داستان می‌شود. او بین باورها و اعتقاداتش (ایدئولوژیش) و گفتمان تربیتی از یک طرف و بین ادبیات کودکان و گفتمان تربیتی از طرف دیگر پیوند برقرار می‌کند. به عبارت دیگر اعتقادات ایدئولوژیک خود را در قالب گفتمان تربیتی در ادبیات کودکان بیان کرده است.

گفتمان غالب در داستان «ماهی سیاه کوچولو»، گفتمان چپ است. در واقع چون گفتمان داستان در جهت ایدئولوژی نظام حاکم نیست و در جهت نقد نظام حاکم است و از مجرای غیر رسمی (ادبیات کودکان) است، بنابراین تأثیر آن به شکل‌دهی بینش‌ها و انتظارات اجتماعی معطوف است (گوتک، ۱۳۸۸: ۲۲۹).

در واقع مضامین تعلیم و تربیت در این داستان تحت تأثیر گفتمان چپ و در تقابل با گفتمان استبداد است. اما این گفتمان حاوی عناصر گفتمانی ملی و مذهبی نیز هست و می‌توان گفت دولایه یا دورگه است. اولین نتیجه‌ای که این گفتمان در تعلیم و تربیت می‌گذارد این است که سعی دارد تا شخصیت‌هایی را به عنوان الگوهای رفتاری برای کودکان در موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی آینده سازمان‌دهی کند.

استفاده از اسطوره‌های (گفتمان‌های) ملی و مذهبی در داستان متأثر از ساختار جامعهٔ ایرانی چون امام حسین، ابومسلم خراسانی و بابک خرم دین و انتخاب نمادین ماهی به عنوان قهرمان داستان که در نسخه مائوئیستی ایدئولوژی مارکسیست، نماد مبارز (یا چریک به تعبیر مارکسیستی) است، همگی بیانگر الگوهای شخصیتی منتقد، مبارز و سازش‌ناپذیر در گفتمان وی حضور دارند. بر این اساس الگوی رفتاری مناسب بهرنگی برای آیندهٔ بهتر جامعه، انسانی منتقد و مبارزی آگاه است که با افکار و سنت‌های غلط تا پای جان مبارزه می‌کند. در این داستان، بهرنگی قهرمان خود را (ماهی سیاه) در سراسر داستان در تمام تقابل‌های که با اقشار مختلف جامعه دارد، متفکر با دیالوگی انتقادی به نمایش می‌گذارد. بینشِ محوری در این گفتمان، آگاهی و نقد وضعیت موجود و عدم پذیرش کورکورانه هر چیزی است:

«ماهی کوچولو گفت: ... من خودم عقل و هوش دارم و می‌فهمم...، باید فکر کنید که این آب از کجا به اینجا می‌ریزد و خارج از آب چه چیزهایی هست» (بهرنگی، ۱۳۵۱: ۸-۱۳).

بنابراین آرمان اصلی تعلیم و تربیت، درگیر شدن کودکان در مسائل و موضوعات اجتماعی و تربیت و آموزش آنها برای حضور مؤثر در تغییرات اجتماعی است. هدف نهایی تعلیم و تربیت، آماده‌سازی انسان‌هایی آگاه و منتقد برای مشارکت فعال در جامعه است. در واقع هدف این است تا نسل جوان، این دگرگونی را بر پایه شناخت واقعیت‌های اجتماعی و مبارزه با آنها کسب کنند. یادگیری و شناخت مستقیماً با واقعیت‌های اجتماعی در ارتباط است. کودکان زمانی به فرایند یادگیری می‌پردازند که به نقد مسائل اجتماعی مبادرت ورزند. با این نگاه که بهرنگی به یادگیری دارد، فراگیر کسی است که در جریان تغییر، فعالانه حضور دارد.

«... باید بروم... می‌خواهم بروم ببینم آخر جویبار کجاست... می‌خواهم راه بیفتم بروم ببینم جاهای دیگر چه خبرهایی هست... نمی‌خواهم... ببینم... همان ماهیِ چشم و گوش بسته‌ام که بودم» (همان: ۴، ۵ و ۸).

در واقع تعلیم و تربیت مورد نظر بهرنگی در گفتمان وی در داستان «ماهی سیاه کوچولو» به صورت یک تعلیم و تربیت انتقادی نمایان است. از دیدگاه تحلیل گفتمانی به نظر بهرنگی اگر قرار است نظام تعلیم و تربیت در جهت توانمندسازی و قدرت خلق باشد، گفتمان فعلی آن در این جهت عمل نمی‌کند. این هم شامل ادبیات کودکان و هم شامل نظام تعلیم و تربیت رسمی کشور می‌شود. در واقع به اعتقاد بهرنگی هر شکل از تعلیم و تربیت به یک گفتمان خاص نیاز دارد. به همین دلیل او همیشه منتقد ادبیات کودکان و نظام تعلیم و تربیت ایران بود.

نتیجه‌گیری

از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی در بافت موقعیت تاریخی، داستان «ماهی سیاه کوچولو» بیانگر بن‌بست مبارزات مسالمت‌آمیز و ضرورت قیام قهرآمیز و مسلحانه است که کانون آن را می‌توان سرکوب قیام پانزده خرداد دانست. این ضرورت مبارزه‌جویی

منجر به ادبیات مبارزاتی خاص خود شد. از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی و بر مبنای نظریهٔ فرکلاف، این نگرش، زمینه‌ای است تا نویسنده وضعیت بحرانی جامعه را در داستان بیشتر کند. بهرنگی با انتخاب شخصیت‌های نمادین در یک داستان نمادین و تمثیلی بر فضای اختناق و ناآگاهی تأکید می‌کند.

تحلیل گفتمان انتقادی داستان «ماهی سیاه کوچولو» در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین نشان می‌دهد که در سطح توصیف بیشتر بر این موارد تأکید می‌شود: انتخاب نوع واژگان، شخصیت‌ها، شاخص‌ها، کاربرد ضمایر و جنبه‌های استعاری، جمله‌های معلوم یا مجهول، جمله‌های منفی یا مثبت، وجوه خبری و پرسشی و امری، که دیدگاه ایدئولوژیک نویسنده و گفتمان‌های رایج را نشان می‌دهد. از مواردی که جنبه ایدئولوژیک و نگرش نویسنده را در داستان از لحاظ کاربرد در سطح واژگان بازنمایی می‌کند، استفاده از استعاره‌های متفاوت و به کارگیری قیدهای نفی و تأکید است که هم علایق ایدئولوژی نویسنده و هم قطعیت و مصمم بودن او را در راهی که پیش گرفته به وسیله صورت‌های وجهی نشان می‌دهد.

در سطح دستور نیز استفاده بهرنگی از جمله‌های معلوم و به کارگیری جمله‌های اخباری و سؤالی در تناسب با بن‌مایه داستان (آگاهی و آزادی)، حاکی از آن است که نویسنده می‌خواهد اطلاعاتی را در اختیار مخاطب قرار دهد و در واقع نویسنده در پی انتقال باور و اعتقادش (ایدئولوژی) به مخاطب است. به کارگیری جمله‌های معلوم، تسلط کامل نویسنده را بر اوضاع نشان می‌دهد. در واقع گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان به خوبی افکار و عقاید آنها را نمایان می‌کند. با نگاهی که بهرنگی به وضعیت حاکم بر آن دوره داشته است، گفتمان تقابلی را برای این اثر در نظر گرفته است و شخصیت‌های داستان را در دو قطب صف‌بندی می‌کند. از یکسو شخصیت‌هایی مانند ماهی‌های بزرگسال، مرغ سقا، قورباغه، ماهیخوار، خرچنگ و ماهیگیر به عنوان قشر محافظه‌کار و نماینده گفتمان استبداد و در مقابل شخصیت‌هایی مثل ماهی سیاه کوچولو، حلزون، مارمولک به عنوان قشر روشن‌فکر و مبارز و نماینده گفتمان چپ هستند.

سطح تفسیر و بافت بینامتنی نیز حکایت از گفتمان چپ (به عنوان گفتمان غالب) و گفتمان‌های ملی و مذهبی دارد. در واقع نویسنده با استفاده از گذشتهٔ تاریخی و

اسطوره‌ای، در جهت تحکیم گفتمان ایدئولوژیک مورد نظر خود واژگان را در معنای نمادین در داستان به کار گرفته است. در سطح تبیین نیز با پیوند جنبه‌های ملی و مذهبی و اسطوره‌ای با شرایط سیاسی و اجتماعی، الگوی رفتاری آگاه، سازش‌ناپذیر و منتقد را به نمایش گذاشته است. این ویژگی به‌ویژه در شخصیت ماهی سیاه کوچولو با مدلول‌های استعاری‌اش (امام حسین(ع)، ابومسلم و روشن‌فکر چپ) نمود یافته است. پس از توصیف، تفسیر و تبیین داده‌های حاصل داستان، ماحصل آنچه گفته شد، این است که فضای سیاسی و اجتماعی که بر کلیه شئون زندگی مردم ایران در دوره مورد بحث سایه افکنده و موجبات ناآگاهی، نابرابری، اختناق و ظلم بر جامعه را فراهم نموده، ناشی از ایدئولوژی و گفتمان طبقه مسلط جامعه است. این ایدئولوژی به تعبیر مارکسیستی آن باعث ایجاد آگاهی کاذب در ذهن طبقهٔ فرودست جامعه و پذیرش آن توسط آنها شده است.

در بررسی تعلیم و تربیت و با جمع‌بندی یافته‌های پژوهش می‌توان چنین نتیجه گرفت که بازتاب مضامین تعلیم و تربیت در این داستان غالباً متأثر از گفتمان چپ و گفتمان‌های ملی و مذهبی رایج و در رویارویی با گفتمان نظام سلطه (گفتمان استبداد) است. اولین مضمون تربیتی این اثر را می‌توان پرورش تفکر انتقادی به عنوان هدف از تعلیم و تربیت دانست تا از طریق آن، آگاهی کاذب ناشی از ایدئولوژی نظام سلطه را آشکار کرد. بر همین اساس دومین مضمون تربیتی، ارائه الگوی رفتاری برای کودکان است که در این داستان، قهرمان داستان (ماهی سیاه کوچولو) و اسطوره‌های ملی و مذهبی (امام حسین(ع)، ابومسلم، و بابک) که همگی الگوهای شخصیتی منتقد هستند، نمایان است. و در نهایت مضمون شناخت و یادگیری است که از طریق درگیر شدن کودک با مسائل اجتماعی حاصل می‌شود و بهرنگی این امر را در گفت‌وگوی دیالکتیک ماهی سیاه کوچولو در داستان به نمایش گذاشته است.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶) «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات»، ادب‌پژوهی، شماره اول، صص ۱۸-۲۷.

آموزگار، ژاله (۱۳۹۵) تاریخ اساطیری ایران، تهران، سمت، مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.

برخورداری، رمضان و سید هادی مدنی (۱۳۹۵) «تحلیل محتوای کیفی قصه‌های صمد بهرنگی به منظور بررسی امکان استخراج مضامین تربیتی- انتقادی»، فصلنامه خانواده و پژوهش، دورهٔ سیزدهم، شماره ۱، صص ۹۳-۱۱۶.

بروجردی، مهرزاد (۱۳۷۷) روشن‌فکران ایرانی و غرب، ترجمه جمشید شیرزادی، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.

بلوکباشی، علی (۱۳۹۴) از ایران شب یلدا (چه می‌دانم ۱۲۴)، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بهرنگی، صمد (۱۳۵۱) ماهی سیاه کوچولو، تهران، کانون پروش فکری کودکان و نوجوانان.

---------- (۱۳۵۹) درباره ادبیات کودکان، مجموعه مقالات صمد بهرنگی، تهران، روزبهان.

پولادی، کمال (۱۳۸۷) بنیادهای ادبیات کودک، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

تسه تونگ، مائو (۱۳۵۸) مائو تسه دون، منتخب آثار، تهران، سازمان انقلابی.

جلالی، مریم (۱۳۹۴) شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان، تهران، انجمن فرهنگی هنری زنان ناشر.

دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۹۰) درآمدی به اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران، دانشگاه الزهرا(س) و کلهر.

درستی، احمد (۱۳۸۱) شعر سیاسی در دورهٔ پهلوی دوم، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۷) ادبیات معاصر ایران (نثر)؛ آشنایی با آفاق داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی، نقدنویسی، طنزنویسی، نثر تحقیق، ترجمه و روزنامه‌نگاری در دوران معاصر، تهران، روزگار.

ساعی، علی (۱۳۸۷) روش تحقیق در علوم اجتماعی؛ با رهیافت عقلانیت انتقادی، تهران، چاپ دوم، سمت.

ستاری، جلال (۱۳۶۶) رمز و مثل در روان‌کاوی، تهران، توس.

شعاری‌نژاد، علی‌اکبر (۱۳۹۵) ادبیات کودکان، چاپ دوم، تهران، اطلاعات.

عزب دفتری، فرشته (۱۳۸۴) ادبیات کودکان و نوجوانان؛ مفاهیم و کاربرد آن در تربیت اجتماعی، تهران، فرهنگ سبز.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، چاپ سوم، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌های صدا و سیما.

قاسم‌زاده، سید علی (۱۳۹۵) «کیفیت بیداری قهرمانِ درون در داستان ماهی سیاه کوچولو»، ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شماره سوم، صص ۵۵-۷۵.

قجری، حسینعلی و جواد نظری (۱۳۹۲) کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی، تهران، جامعه‌شناسان.

کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۲) رؤیا، حماسه و اسطوره، تهران، مرکز.
گروه محراب (۱۳۹۱) «تحلیل داستان ماهی سیاه کوچولو: تقابل نسل‌ها»، نوشته شده در دوشنبه ۱۳۹۱/۱۱/۲۳ قابل دسترسی در: http://rcs89.blogfa.com/post/1.
گوتک، جرالد ال (۱۳۸۸) مکاتب فلسفی و آرای تربیتی، ترجمهٔ محمد جواد پاک‌یشت، تهران، سمت.
صفوی، کوروش (۱۳۸۷) درآمدی بر معنی‌شناسی، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
طباطبایی، جواد و نگین نوریان دهکردی (۱۳۹۳) «کودکانه‌های سیاسی صمد بهرنگی»، پژوهشنامهٔ علوم سیاسی، سال نهم، شمارهٔ دوم، صص ۱۰۱-۱۳۰.
محمدی، محمدهادی و زهره قایینی (۱۳۹۴) تاریخ ادبیات کودکان ایران، جلد ۹، چاپ دوم، تهران، چیستا.
میلز، سارا (۱۳۹۲) گفتمان، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان، هزاره سوم.
نمینی، ح (۲۵۳۷) صمد با موج‌ها به ارس پیوست، تهران، آبان.
ون‌دایک، تئون ای (۱۳۹۴) ایدئولوژی و گفتمان، ترجمه محسن نوبخت، تهران، سیاهرود.
هرست، پل هیوود و ریچارد استنلی پیترز (۱۳۸۹) منطق تربیت؛ تحلیل مفهوم تربیت از نگاه فلسفهٔ تحلیلی، ترجمه فرهاد کریمی، تهران، علمی فرهنگی.

Halliday, M.A.K. (1985) An Introduction to Functional Grammar, Great Britain, Edmundsbug Press.
Jokinen, A. & Juhila, K. (1991) Diskursseja rakentamassa-Näkökulma sosiaalisten käytäntöjen tutkimiseen. Tampere: Jäljennepalvelu.
Martens, A (2015) Ideology in Children's Literature: Critical Discourse Analysis of the Adult-Child Power Relation in Roald Dahl's Matilda: Bachelor Thesis English Language and Culture University of msterdam.
Simpson, P., & Mayr, A. (2010) Language and power. London and NewYork: Routledge.
Stephens, J. (1992) "Language and ideology in children's fiction" pp.i-xii,1-308, London, Longman.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و چهارم، پاییز ۱۳۹۸: ۱۶۵-۱۳۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵
نوع مقاله: پژوهشی

بازنمایی مؤلفه‌های مذهبی گفتمان انقلاب اسلامی در رمان‌های شاخص جنگ

هاشم صادقی محسن‌آباد*
منوچهر اکبری**

چکیده

هدف این پژوهش، بررسی شاخصه‌ها و مؤلفه‌های مذهبی بازتولیده شده در رمان جنگ بر مبنای نظریهٔ تحلیل گفتمان است. به این منظور هویت مذهبی رزمندگان در رفتار با اسرا و پیش‌فرض‌های گفتمانی و نگرش آنها نسبت به مقوله‌هایی همچون ایثار و شهادت، بر مبنای آرای بازتاب‌یافته در رمان‌های شاخص جنگ، احصا و بررسی شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که بیناگفتمانیتِ رمان جنگ از ترکیب آموزه‌های مذهبی و شیوه‌های راهبردی دفاع حاصل شده است. در این رمان‌ها، گفتمان انقلاب اسلامی با دال‌های ایدئولوژیک مبتنی بر مذهب نظیر جهاد، ایثار، شهادت و...، نظام معنایی مذهبی را مفصل‌بندی نموده است و به پشتوانهٔ الگوسازی واقعهٔ عاشورا، استناد به قرآن، کاربست تعابیر مثبت در باب شهادت و تبریک آن، معنای نشانه‌ها و دال‌های گفتمانی را تثبیت نموده و به هژمونیک شدن گفتمان یاری رسانده است.

واژه‌های کلیدی: رمان جنگ، گفتمان انقلاب اسلامی، بیناگفتمانیت، ایثار و شهادت.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نیشابور، ایران sadeghi.hashem@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ایران makbari@ut.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

از ابتدای شکل‌گیری گفتمان انقلاب اسلامی، شیوهٔ گفتاری دینی با آن عجین شده و با گفتار سیاسی این گفتمان درآمیخته است؛ به نحوی که یکی از ویژگی‌های برجستهٔ زبان گفتاریِ گفتمان انقلاب اسلامی، درهم آمیختن شیوهٔ گفتاری دینی و سیاسی است. ریشهٔ تلفیق سیاست و دیانت را باید در رابطهٔ روحانیت و مردم در سنت فرهنگ شیعی پی گرفت. از نظر تاریخی، رابطهٔ اصلی و غالب بین روحانیت و مردم، رابطهٔ مرجع تقلید- مقلد بوده است. بر اساس این رابطه، مردم باید در امور شرعی مربوط به فروع دین از روحانیت اطاعت محض کنند؛ زیرا آنان تنها مرجع موثقی هستند که دانش و اطلاعات لازم و کافی در این باب را در اختیار دارند. بعد از شکل‌گیری گفتمان انقلاب اسلامی، این رابطه که در اساس رابطه‌ای شرعی و فقهی است، به امور سیاسی- اجتماعی نیز تسری یافت و سراسر جامعه و تمام شئونات سیاسی و اجتماعی را در برگرفت (سلطانی، ۱۳۸۷: ۱۸۹).

مسئلهٔ بنیادین این پژوهش، بررسی نمودهای مذهبی گفتمان انقلاب اسلامی و بازتولید آن در رمان‌های شاخص جنگ است. این مسئله خود برآمده از این پیش‌فرض است که ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های پدیدآورندگان آثار ادبی، از موقعیت‌های اجتماعی- سیاسی تأثیر می‌پذیرد و در آثار ادبی و تصویری که از انسان، وضعیت موجود در جامعه و افق آینده‌اش به‌دست می‌دهند، بازتاب می‌یابد.

محققان ادبیات جنگ، دسته‌بندی‌های متفاوتی از این نوع نوشتار به دست داده‌اند که مبنای دسته‌بندی‌ها، قالب‌های متنوع (شعر، داستان، نمایشنامه و...)، شیوهٔ روایت، زمان نگارش (زمان جنگ و پس از جنگ) و... تا درون‌مایه را در برمی‌گیرد. از این میان، تقسیم‌بندی‌های ناظر بر محتوا، درونمایه و ایستار پدیدآورندگان آثار، برای انتخاب رمان‌های مورد بررسی این پژوهش رهگشاست.

محمدرضا سرشار (۱۳۷۳) از یک منظر آثار مربوط به ادبیات جنگ را به آثار مؤید مقاومت مردم، آثار نفی‌کنندهٔ مقاومت و آثار میانهٔ این دو گرایش تقسیم کرده است. حنیف (۱۳۷۸ و ۱۳۸۶) نیز در دسته‌بندی‌ای مشابه، ادبیات داستانی جنگ را به داستان‌های منفی‌نگر، مثبت‌نگر و داستان‌های تلفیقی این دو دیدگاه تقسیم نموده است.

سعیدی (۱۳۹۵) بر مبنای درون‌مایه و نوع نگاه نویسنده، به موضوع جنگ ادبیات داستانی جنگ را به چهار دستهٔ داستان‌های ارزش‌محور، داستان‌های جامعه‌محور، داستان‌های انتقادمحور و داستان‌های انسان‌محور تقسیم نموده است[۱].

مبنای گزینش جامعهٔ آماری در این پژوهش، با توجه به مسئلهٔ پژوهش، بر پایهٔ بازتولید سویهٔ مذهبی گفتمان انقلاب اسلامی استوار شده است. به این منظور، در گام نخست آثار متعددی مطالعه شده است و از آن میان، سه رمان «نخل‌های بی‌سر» (۱۳۶۳)، «ریشه در اعماق» (۱۳۷۲)، «عشق سال‌های جنگ» (۱۳۷۳) برای بررسی نهایی انتخاب شده است.

در گزینش نهایی این آثار، ملاک‌های متفاوتی مدنظر بوده است: اولین معیار گزینش این بوده است که رمان‌هایی برای بررسی انتخاب شود که تمام سویه‌های پژوهش را در بربگیرند و نتایج حاصل از آن قابل تعمیم به دیگر رمان‌هایی باشد که با این دیدگاه به نگارش درآمده‌اند. ملاک دیگر این بوده است که آثار متقدم نگاشته‌شده در زمان جنگ و آثار متأخرتر را که بعد از اتمام جنگ به نگارش در آمده‌اند در بربگیرد. ملاک دیگر گزینش این بوده است که آثار ارزش‌محور مانند «نخل‌های بی‌سر» که بیشتر متمرکز بر محتوا و درون‌مایه داستان هستند، در کنار آثاری همچون «ریشه در اعماق» که توجه ویژه‌ای به جنبه‌های روایی داشته‌اند، بررسی شوند. افزون بر این، رمان‌ها به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که هم جنگ داخلی (جنگ کردستان در رمان «عشق سال‌های جنگ») و هم جنگ با دشمن خارجی را شامل شوند.

این پژوهش بر اساس روش تحلیل گفتمان انجام شده و تلفیقی است از روش تحلیل گفتمان لاکلو و موف و روش تحلیل فرکلاف. روش لاکلو و موف برای تبیین برساخت گفتمان‌های کلان اجتماعی و سیاسی بسیار مناسب است. از دیگر سو، روش تحلیل فرکلاف، با توجه به تأکیدی که بر تحلیل‌های دقیق زبانی دارد، ابزار و روش‌های سودمندی برای تحلیل سطوح خرد زبان‌شناسی ارائه می‌دهد و قادر است سویه‌هایی از متن را به مطالعه بگیرد که ممکن است از چشم قرائت عادی پنهان بماند، به همین دلیل، همان‌طور که یورگنسن و فیلیپس پیشنهاد کرده‌اند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۲۳۸)، تلفیق این دو رویکرد می‌تواند چارچوب مناسبی را برای بررسی‌های گفتمانی

فراهم آورد. به این ترتیب با ترکیب این دو نظریه می‌توان تبیین‌های کلان و خرد را یکجا به دست داد. با استفاده از یافته‌های مستندِ به دست آمده از ابزار تحلیل زبان‌شناختی نظام‌مند در نگرش فرکلاف، می‌توان تحلیل‌های سیاسی- اجتماعی نظریهٔ لاکلو و موف را با استناد به شواهد برآمده از رمان‌ها عینیت بخشید و تحلیل‌هایی مستند و معتبر ارائه داد.

پیشینهٔ پژوهش

در باب متون ادبیات داستانی جنگ، آثار پژوهشی زیادی از منظرهای گوناگون انجام گرفته است؛ اما تاکنون پژوهشی که از منظر پژوهش حاضر، مؤلفه‌های مذهبی و پشتوانه‌های گفتمانی آن را در رمان‌های مورد بررسی این تحقیق به مطالعه بگیرد، انجام نشده است. آثاری را که تاکنون به مسائل مذهبی در رمان جنگ پرداخته‌اند، می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم نمود: ۱- آثاری که به طور ویژه با موضوع مذهب در رمان جنگ نگاشته شده‌اند. ۲- آثاری که هر چند موضوع اصلی آنها مذهب در رمان جنگ نبوده است، در بخش‌هایی از آنها به این مسئله پرداخته شده است و یا در مطاوی بحث‌ها، اشاره‌هایی به پشتوانه‌های مذهبی رمان جنگ داشته‌اند.

مقالهٔ «به سوی قرائتی نو از مفهوم شهادت از منظر انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی» به قلم اریک بوتول (۱۳۷۷) به طور ویژه به بررسی مفهوم شهادت پرداخته است. بوتول، شهادت را محصول اضمحلال اجتماعی و بازنمایی بحران جامعهٔ مدرن می‌داند: شهید برای استخلاص از فشارهای روانی ناشی از احساس گناه و برای دستیابی بهشت به مثابه شهری آرمانی که در آن گناهی وجود ندارد، شهادت را برمی‌گزینند. اما یافته‌های پژوهش حاضر، ریشه‌های ایدئولوژیک مذهبی به مفهوم شهادت را در احیا و بازتولید شهادت در گفتمان انقلاب اسلامی پی گرفته است.

محمدرضا سرشار در موارد متعددی به سویهٔ مذهبی رمان جنگ اشاره کرده است. از جمله در «نشست و نگاه» (۱۳۷۸) که گزارشی است بر پایهٔ مصاحبه و گفت‌وگوی چند محقق، چند بار به این مسئله اشاره داشته است و از حضور و نفوذ حادثهٔ عاشورا در داستان‌هایی که در سال‌های نخستین جنگ نوشته شده‌اند یاد کرده است.

مهدی سعیدی (۱۳۹۵) نیز در کتاب «ادبیات داستانی جنگ» در دو عنوان «پیوند داستان‌های ارزش‌محور با صدر اسلام و عاشورای امام حسین(ع)» و «شهادت‌طلبی ویژه و مرگ‌آگاهی» به سویهٔ مذهبی رمان‌های ارزش‌محور و پشتوانه‌های فکری آن پرداخته است.

افزون بر این پژوهش‌های دیگری نیز منتشر شده است که هر چند موضوع بررسی آنها ادبیات جنگ نیست، یافته‌های آنها پیشینهٔ خوبی برای پژوهش حاضر محسوب می‌شود. از میان این پژوهش‌ها، مقالهٔ «نقش مذهب در دفاع مقدس» (۱۳۹۱) از محمدکاظم شفائی هریسی -هر چند موضوع آن در باب ادبیات و رمان نیست- از دیگر پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، به موضوع پژوهش ما نزدیک‌تر است. پژوهش دیگر، مقاله‌ای است با عنوان «بررسی مفهوم شهادت در دوران دفاع مقدس با رویکرد تحلیل گفتمان» (۱۳۹۲) به قلم ابراهیم متقی و مصطفی کریمی. این مقاله نیز دربارهٔ ادبیات نیست و مستقیماً مستندهای تاریخی را بررسی کرده است. در این مقاله «حیات جاودانه» به عنوان دال مرکزی در نظر گرفته شده است، در حالی که به نظر می‌رسد خود شهادت، دال مرکزی گفتمان است و حیات جاودانه، تنها یکی از مدلول‌هایی است که می‌شود به این دال نسبت داد.

در این پژوهش کوشیده‌ایم تا سویهٔ مذهبی رمان جنگ را به عنوان برساختی گفتمانی در نظر بگیریم که در این نوع نوشتار بازتولید شده است. به این منظور نشانه‌های مذهبی که گفتمان انقلاب اسلامی به امور راهبردی دفاع وارد کرده، استخراج شده است و رویکرد «تکلیف‌محور» حضور در جبهه‌ها و نگاه فقهی به امر دفاع از وطن، با استناد به سخنان امام خمینی(ره) نشان داده شده است. در ادامه نیز شیوه‌های گفتمانی را که به مدد آنها این نگاه به مقولهٔ جنگ، تثبیت و هژمونیک شده است، در چهار قسمتِ الگوسازی از واقعهٔ عاشورا، استناد به قرآن، واژه‌سازی مثبت در باب شهادت و تبریک آن بررسی نموده‌ایم. در این پژوهش سعی شده است تا طرح از بحث توصیفی وجود نشانه‌های مذهبی در رمان جنگ فراتر رود و وجود نشانه‌های مذهبی در رمان جنگ در پیوند با گفتمان انقلاب اسلامی، سویهٔ گفتمانی امور مذهبی و ابزار نهادینه‌سازی آن به صورت یک کل منسجم تحلیل شود.

شاخص‌های مذهبی گفتمان انقلاب اسلامی

گفتمان تشیع فقاهتی در وضعیت بحرانی جنگ، با ارائهٔ اسوه و الگوی مطلوب خود، امکان جذب دال‌های شناور و معنابخشی به آنها را در یک زنجیرهٔ هم‌ارزی فراهم آورد و با بسط و گسترش سیطرهٔ هژمونیک خود، گفتمان‌های لیبرال و سکولار را به عنوان یک غیر گفتمانی، طرد کرد و خود را به عنوان گفتمان غالب به جامعه معرفی نمود. در پی هژمونیک شدن این گفتمان، جبهه‌های نبرد ایران و عراق یکی از مهم‌ترین عرصه‌هایی بود که این گفتمان در آن، تمام‌قد مجال بروز و ظهور یافت (شفائی هریسی، ۱۳۹۱: ۱۳۷). سخنرانی‌های امام خمینی(ره) که در مقام رهبر انقلاب، اصلی‌ترین تئوریسین گفتمان تشیع فقاهتی نیز بود، در بسط زمینه‌های اعمال هژمونیک به نفع نیروهای مکتبی بسیار مؤثر بود (همان: ۱۳۹).

با تأمل و تدقیق در عرصه‌های مختلف جنگ و به تبع آن، انعکاس و بازنمایی وجوه آن در ادبیات جنگ، درمی‌یابیم که گفتمان مذهبی و باورمندی به اصول و ارزش‌های دینی - در سطوح مختلف- در ادبیات جنگ بازتاب یافته است. رمان جنگ، همسو با گفتمان انقلابی‌سازی عرصهٔ فرهنگ و هنر، می‌کوشد مبانی اعتقادی و ارزش‌های اسلامی را در میان گروه خوانندگان اشاعه دهد و با ثبت باورهای دینی و ارزش‌های مذهبی به مثابهٔ فضیلت‌های انسانی، آنها را در ساختار زیبایی‌شناسانهٔ ادبی بازنمایی کند.

در این قسمت از پژوهش با بررسی مؤلفه‌ها و شاخصه‌های دینی و نشانه‌ها و نمادهای مذهبی در جبهه‌های جنگ عراق علیه ایران که در رمان‌های جنگ بازنمایی شده است، نقش و جایگاه باورهای مذهبی و تأثیر آن در بسیج نیروهای مردمی، تقویت روحیهٔ ایثارگرانه و شهادت‌طلبانه و دیگر کنش‌های دین‌محور را تبیین خواهیم نمود.

اصول اسلامی- انقلابی در کنش رزمندگان

بازخوانی جنگ عراق و ایران نشان می‌دهد که دفاع ایران دارای سویهٔ مذهبی است. این ابعاد دینی و مذهبی در دوران جنگ، پشتوانهٔ معرفت‌شناختی کنش‌های افراد در سطوح مختلف کشور -شامل گروهی وسیع، از رهبر انقلاب گرفته تا فرماندهان جنگ و رزمندگان و نیروهای مردمی- به شمار می‌آید. نقش اندیشه‌های دینی و تأثیر گفتمان انقلاب اسلامی در جنگ تاحدی گسترده و فراگیر بوده است که تمامی کنش‌های افراد، حتی جزئی‌ترین و کوچک‌ترین رفتارها در انطباق با ارزش‌های اسلامی، معنا و مفهوم

یافته است. طبق اصطلاحات تحلیل گفتمان می‌توان گفت که باورهای مذهبی در گفتار و کردار رزمندگان، به مثابه سوژه‌های گفتمانی تجلی یافته است. بر پایهٔ همین باور در رمان «نخل‌های بی‌سر»، آنگاه که رزمندگان، گروهی از عراقی‌ها را به اسارت گرفته‌اند و در باب نحوهٔ برخورد با اسرا میان آنها اجماعی وجود ندارد و گروهی خواهان مجازات اسرا -به جرم اینکه باعث شهادت هم‌رزمان نیروهای خودی شده‌اند- هستند، فرمانده یادآور می‌شود که باید همه‌چیز انقلاب، اسلامی باشد:

«اجازه نداریم سرخود کار کنیم. باید کسب تکلیف کنیم.

... رضا روی حرفش ایستاده است و می‌گوید:

- باشه؛ ما که نمی‌خواییم مقابله به مثل کنیم! تازه اگرم چنین قصدی در کار باشه، خودسرانه نمی‌تونیم! همه‌چیز انقلاب ما باید اسلامی باشد؛ حتی اسیر گرفتنش» (فراست، ۱۳۶۷: ۵۱-۵۲).

ناصر، کلاش غنیمتی را به دست می‌گیرد و در پشت نفرات دشمن قدم برمی‌دارد. کلاشش را سبک، سنگین می‌کند و با دیدن آن نه نفر، که مطیع در جلویش گام برمی‌دارند، احساس فتح می‌کند.

«نُه سیاهی، در امتداد هم، با شب درآمیخته‌اند و در خنکای دلنشین مهرماه خوزستان، به سمت شهر رانده می‌شوند. قدم‌هایشان آرام و لرزان است. ناصر می‌خواهد به آنها نهیب بزند که تندتر قدم بردارند، اما با صدای کشیده شدن پاهایشان روی زمین، درماندگی‌شان را می‌خواند و یاد حرف فرمانده‌اش، رضا می‌افتد که می‌گفت «همه‌چیز انقلابمان باید اسلامی باشد، حتی اسیر گرفتنش»» (فراست، ۱۳۶۷: ۵۵).

نکتهٔ حائز اهمیت در این اظهارت -که از منظر پژوهش ما اهمیتی ویژه دارد- این است که در نگاه رزمندگان و شرکت‌کنندگان در جنگ، «انقلاب» و «اسلام» به قدری درهم تنیده‌اند که گاه به جای یکدیگر به کار می‌روند. علاوه بر این اظهارات مستقیم در باب انقلاب و شعائر اسلامی، گاه مقارنت سیاست انقلابی و دیانت اسلامی، به صورت غیر مستقیم، از طریق همراهی نمادها و نشانه‌ها برجسته می‌شود:

«جیبهاتو بگرد، یه وقت چیزی بات نباشه که دستشون بیفتـه... تیـوپ را زمین می‌گذارد و داخل جیب‌هاش را می‌کاود. یک قرآن کوچـک؛ یـک دستمال یشمی؛ عکس کوچـک امـام، تسـبیح و چنـد کاغـذ تاشـده هـم می‌یابد» (همان: ۱۶۵).

در اینجا «قرآن» به عنوان نشانهٔ باور عمیق به اسلام، با عکس امام(ره) به عنـوان نمـاد انقلاب، با یکدیگر همراه شده‌اند. محتویات اندک جیب رزمنده نشان می‌دهد که هر چیز از زندگی او حذف شود، اسلام و انقلاب باقی خواهد ماند. در حقیقـت رزمنـدگان چنـان زندگی‌شان را وقف صیانت از انقلاب و حفظ شعائر اسلامی کرده‌اند که گویـا متعلـق بـه انقلاب‌اند و وجود و زیستی، فارغ از اسلام و انقلاب برایشان متصور نیست:

«ناصر، همهٔ ما می‌دونـیم کـه تـو میخـوای اینجـا بمـونی تـا خـدمت بیشتری کرده باشی؛ اما اگر بری و سالم‌تر بشی که بهتر می‌تونی خـدمت کنی. تو حالا متعلق به خودت نیستی؛ متعلق به این انقلابی. بـرا خـدمت کردن انقلاب هم، باید قدرت داشته باشی» (همان: ۱۸۶).

این نفی وجودِ آگاهانه و داوطلبانهٔ رزمندگان انقلابی، در واقـع امتحـان الهـی اسـت: «[جهان‌آرا] می‌گفت بچه‌هایی که موندن و تا سـقوط شـهر جنگیـدن، امتحانشـونو پـس دادن. خدا هم توی این چن روزه داره کمکهاشو عیون مـی‌کنـه و دسـت غیبشـو نشـون می‌ده» (همان: ۱۳۳).

«امتحان الهی» برگرفته از گفتمان مذهب است که به گفتمـان سیاسـی انقـلاب وارد شده است. شیوهٔ گفتاری دینی، صحنه‌های جبهه را به میدان امتحان الهی مبدل نمـوده است. بدین ترتیب با یکی شدن نظام انقلابی و ارزش‌های اسلامی، دفاع از تمامیت ارضی کشور با صیانت از دین و شریعت اسلامی درهم می‌آمیزد و جبهه‌های جنگ، تبلوری یکجـا از گفتمان مذهبی و گفتمان انقلابی می‌شود. در این میان، گـاه «وطـن» نیـز بـا «اسـلام» و «انقلاب» یکسان انگاشته می‌شود و دفاع از آن رنگ تقدس به خود می‌گیرد. هنگـام حملـهٔ عراق به خرمشهر، کسانی که توانایی دفاع از شهر را دارند، اما شهر را ترک مـی‌کننـد، «بـی غیرت» خوانده می‌شوند (فراسـت، ۱۳۶۷: ۲۳). بـا ایـن تعبیـر، وطـن محـل تحقـق «غیـرت»،

«شرافت» و «مردانگی» است. افزون بر این دفاع از وطن، دفاع از اسلام قلمداد می‌شود و هدف از جنگ، زنده ماندن اسلام و شعائر اسلامی (از جمله نماز) دانسته می‌شود:

> «قبل از انقلاب، به‌زور هفته‌ای یک‌بار راست قبله وامی‌ایستاد، اما حالا خواهرشو داده، برادرشو داده، بازم می‌گه من تا آخر خط هستم. یادمه روزهای اول جنگ، به یکی از بچه‌ها گفت: «چرا نماز نمی‌خونی؟». او خندید و گفت: «فعلاً جنگه و کار واجب‌تر داریم؛ نمازمو گذاشته‌ام برای بعد از جنگ». ناصر در اومد به طرف گفت: «ولی ما برا نماز می‌جنگیم». چند روز بعد هم که دید طرف، عوض بشو نیست، عذرشو خواست» (همان: ۱۸۳- ۱۸۴).

علاوه بر بررسی‌های گفتمانی، مطلب یادشده به لحاظ داستان‌پردازی نیز درخور توجه است. ناصر دچار تحول شده و شخصیتی پویاست. او از ایستایی شخصیت‌های تیپیک فراتر رفته و از هرگونه خطایی تطهیر نشده است. اینجا درباره شخصیت اصلی داستان، چنین عنوان می‌شود که قبل از انقلاب حتی نمازش را همیشه نمی‌خوانده است؛ اما انقلاب باعث تحول در شخصیت او شده و او را مبدل به کسی کرده است که برای برپا ماندن نماز، جانش را در طبق اخلاص نهاده است.

ایثار و از خود گذشتگی

در زمان جنگ، مفهوم ایثار از جمله نشانه‌های معنایی بود که در مفصل‌بندی[1] گفتمان انقلاب اسلامی، نقشی ویژه داشت. باورهای دینی رزمندگان ایرانی، تأثیری عمیق بر خواسته‌ها، گفتار و کردار آنها نهاده بود و مسئولیت‌ها و وظایف آنان در بینش دینی و انقلابی ریشه داشت. به بیان دیگر، خاستگاه و بنیان مسئولیت‌هایی که آنان برای خویش تعریف کرده بودند، برآمده از باورها و اعتقادات مذهبی بود. در سایهٔ التزام عملی به گفتمان انقلاب اسلامی، گذشتن از «جان» به خاطر دیگران و مصالح جامعه، معنای متعالی و تکامل‌بخش یافته است.

1. articulation

از همان ابتدای شکل‌گیری انقلاب اسلامی و نیاز به فداکاری، مفاهیم مربوط به از جان گذشتگی، ایثار و شهادت بازتولید و احیا شد. امام خمینی(ره)، شهادت را رمز حیات ملت‌ها دانست و بیان داشت که افراد هر چقدر هم بزرگ باشند، لازم است در راه ارزش‌های اسلامی، مصالح جامعه و برپایی قسط و عدالت، فدا شوند (موسوی خمینی، ۱۳۷۹، ج ۱۵: ۱۶۸). ایشان در جایی دیگر بیان داشته است که «طبع یک انقلاب، فداکاری است. لازمهٔ یک انقلاب، شهادت و مهیا بودن برای شهادت است. قربانی دادن در راه انقلاب و پیروزی و استمرار آن اجتناب‌ناپذیر است، به‌ویژه انقلابی که برای خدا و نجات مستضعفان و قطع امید جهان‌خوارن و مستکبران است» (همان، ج ۲۵: ۵۹). گفتمان انقلاب اسلامی به زعامت امام خمینی(ره) به رزمندگان آموخته بود که داوطلبانه و مشتاقانه عازم جبهه‌ها شوند و از فدا کردن جان خویش در این راه فروگذار نکنند.

در رمان جنگ، ایثار و فداکاری در سطوح مختلفی از گفتار تا کردار شخصیت‌های داستانی ترسیم شده است. گاه از تعابیری همچون «وقف کردن» زندگی رزمندگان سخن به میان آمده است که سویهٔ مذهبی دارد و بار ایدئولوژیک اسلامی آن کاملاً برجسته است: «سید کاظم از وقتی به کردستان آمده بود، هرگز به مرخصی نرفته بود و آن لحظه که می‌خواستند جنازه‌اش را به یزد ببرند، اولین مرخصی او به حساب می‌آمد. گریهٔ نرگس برای کاظم نبود، برای همهٔ بچه‌هایی بود که مثل حمید، سید کاظم، معصومه و دیگران، زندگی‌شان را وقف کردستان کرده بودند و در آن لحظه جنازهٔ خونین ده نفرشان سر دست مردم بود» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۸۹).

اگر بنا باشد برای نشان دادن تجلی ایثار در رمان دفاع مقدس، شاهد ذکر کنیم، سخن در این باب به درازا خواهد کشید. به همین دلیل ما می‌کوشیم تنها گوشه‌هایی از لحظه‌هایی را که ایثار و فداکاری در صحنه‌هایی خاص برجسته شده است، ذکر کنیم؛ صحنه‌هایی مانند لحظات سخت دل کندن از خانواده‌ها و یا حضور در جبهه، بلافاصله پس از مراسم ازدواج که نشان‌دهندهٔ نهایت ایثار و از خود گذشتگی است:

«گفتم:

- پانزده ماه از عروسی‌مان گذشت و چه زود

گفت:

بگو هفت یا هشت ماه. بقیه‌اش را در جبهه بودی» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۱۵-۱۶).

***

«دست‌های بماه را به سینه‌اش فشرد. از چیزی بیمناک بود. می‌ترسید دل بماه را بشکند. غم را روی چهرهٔ متبسمش بنشاند. دلش را بمیراند. گناه بماه در این بین چه بود؟ او در اوج شادی بود. عروس نوپایی که دل کوچکی داشت.

- من چند ماهی باید بروم. می‌دانی که...

بماه چیزی نمی‌دانست. گویی چیزی هم نشنید. خود را به شانه او تکیه داد. شفی فکر کرد بماه خودش را لوس می‌کند. بعدها که به این صحنه فکر کرد، دید چه بی‌رحم بوده است. می‌توانست از در دیگری وارد شود، طوری که بماه نشکند:

- من باید بروم جبهه زیاد طول نمی‌کشد، فقط سه ماه...

بماه انگار یخ کرد. تکیه‌اش را از او گرفت. چشم‌هایش را ریز کرد. خطی بین دو ابروی کشیده‌اش افتاد. پرسید:

- جبهه؟

شفی سعی کرد لبخند بزند. آرامش را به او بازگرداند. بماه، پدرش را در جنگ از دست داده بود. پس می‌توانست برای او مفهوم دیگری داشته باشد» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۳۹).

***

«دخترش حق داشت. تازه‌عروس بود. جوان بود و کم‌تحمل. زود بود که شفی او را تنها بگذارد. حالا خدا رو شکر که شفی برگشته، با همان قامت رشید و استوار بلوچی، با اینکه لاغر شده، اما به هر حال آمده؛ زنده و سالم، بی‌جراحتی بر جان و تن.

مادر که رفت، بماه ماند خبر را چگونه بگوید. پیش از این نقشه‌ها کشیده بود. راه‌های زیادی را از ذهن گذرانده بود. می‌خواست خبر را

طوری بگوید که شویش را خانه‌گیر کند و دیگر جبهه نرود. امیدی را در دل بکارد که راه نفوذ جبهه را ببندد...

گذاشت تا شفی او را تنگ خود بنشاند. بعد خبر را گفت. کوتاه و فشرده:

- من حامله‌ام، شاپوک!» (همان: ۸۱).

***

«اوایل کار با اصرار نرگس، آن دو برای فرارسیدن فرصت مناسبی انتظار کشیده بودند. منتظر رسیدن روز و ساعتی که بشود از عقد و عروسی و ازدواج حرف زد. منتظر ساعت و دقیقه‌هایی که لااقل فکر و ذهنشان مشغول بچه‌های دیگر و درگیری‌ها و عملیات نباشد. آنها کار کرده بودند و صبر کرده بودند و هر روز حادثه‌ای تازه و تازه‌تر پیش آمده بود و آن لحظهٔ فراغت هرگز پیدا نشده بود. آخرش هم همین‌طور هادی با خنده گفته بود: «زندگی در اینجا، با جاهای دیگر فرق دارد. دَرهم است. نمی‌شود جدا کرد. رزم و جشن و عقد و عزا با هم است. شما منتظر چه هستید؟!» و با اصرار همو بود که آن روز نرگس از کامیاران آمده بود و حمید از مریوان، تا پیش حاکم شرع بروند و زندگی مشترکشان را آغاز کنند» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۷).

ایثار و فداکاری از پربسامدترین درون‌مایه‌های رمان جنگ است. ایثار و فداکاری با دیگر ارزش‌های حاکم بر فضای گفتمان انقلاب اسلامی پیوند خورده و در کنار دیگر عناصر و مفاهیم برگرفته از اسلام، نظیر «جهاد»، «شهادت» و... مفصل‌بندی شده است.

شهادت؛ از تکلیف تا آرزو

در دوران جنگ، شهادت مهم‌ترین معنا و نشانهٔ اقتداربخش در گفتمان انقلاب اسلامی است. در این دوران، «شهادت» مبدل به دال مرکزی گفتمان شده و دیگر نشانه‌های گفتمانی، حول محور این مفهوم مفصل‌بندی شده‌اند. شهادت، ابتدا به عنوان یک بَست[1] از حوزهٔ گفتمان مذهبی وارد فضای گفتمان سیاسی شده است و در شرایط حساس جنگ، به اصلی‌ترین نشانهٔ گفتمان ارتقا یافته است. این مفهوم و نگرش نسبت

1. closure

به آن، در این گفتمان سیری را -به سوی تعالی- طی کرده است و مدلول‌های گفتمانی آن قوی‌تر و آرمانی‌تر شده‌اند.

ذکر شهید و مقام شهادت در رمان جنگ، تکیه و تأکید بر جنبه‌های اسلامی گفتمان انقلابی را دوچندان نموده است. حضور در جبهه، در گام اول مبتنی بر انجام «تکلیف» است. «تکلیف» نیز از واژگان برگرفته از گفتمان دینی است که به حوزهٔ گفتمان انقلابی راه یافته است. حضور در جبهه به خاطر تکلیف، نمود نگرشی دینی به مقولهٔ جنگ و دفاع است:

> «الان که فکر می‌کنم، دلم بیش از آن روز برای پدر می‌سوزد. چاره‌ای نبود، باید می‌رفتم. تکلیفی روی دوشم سنگینی می‌کرد. بار اول که رفتم، گفتم: صدام زنده باشد و من در کنج کپر با خیال آسوده درس بخوانم، بخورم و بخوابم؟ و اگر نبود این حس تکلیفی که سنگینی‌اش را بر دوش احساس می‌کردم، نمی‌رفتم تا دل پدر را به دست آورده باشم. اما حالا در پی به دست آوردن دل خدا بودم» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۳۰).

***

> «ناصر، ما اسلحه نداریم. اینه همه‌مون می‌دونیم؛ اما یه چیز داریم که اونا ندارن. از اون گذشته، فرمانده‌مونم این بابا نیست؛ امامه. اینو خوب می‌دونی... امام می‌گه بجنگین، ما هم وظیفه داریم بگیم «چشم»؛ خلاص!» (فراست، ۱۳۶۷: ۷۰).

***

> «حمید در حالی که اخم کرده بود و نشان می‌داد که به حرف‌های هادی توجهی ندارد، گفت: «غیبت نکن پسر، چه کار به کار مردم داری؟ تو وظیفهٔ خودت را انجام بده، چه کار به دیگران داری؟»» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۳۸).

***

> «حمید گفت: «صدایش را با توکل خاموش می‌کنیم. برو به امید خدا! ما وظیفه‌مان را انجام می‌دهیم. کاری به نتیجهٔ کار نداریم.»» (همان: ۴۶).

***

«حمید به خود نهیب زد که: «نه! نه! اشتباه نکرده‌اید، وظیفه‌تان را انجام داده‌اید. حالا هم یاری و نصرت خداوند، کارتان را درست می‌کند.»» (همان: ۵۴).

مفاهیم بازتاب‌یافته در ادبیات جنگ در باب شهادت را می‌توان تجلی عینی و نمود گفتمان بنیادگرای اسلامی دانست. رزمنده‌ای که به صورت داوطلبانه عازم جبهه می‌شود، در نظم تعهدات ایدئولوژیک اسلامی، تکلیف شرعی خود را انجام می‌دهد؛ زیرا رهبر انقلاب، حضور در جبهه‌ها را از نظر شرعی و مذهبی تکلیف دانسته است. امام خمینی(ره) با تکیه بر ایمان و اعتقاد، جنگ ایران و عراق را تقابل اسلام و کفر معرفی کرده، معتقد بودند که این جنگ تحمیلی، جنگی اعتقادی- انقلابی علیه دنیای زور و پول است و لذا بر همه از زن و مرد و پیر و جوان واجب است تا در این جهاد و دفاع شرکت نمایند (موسوی خمینی، ۱۳۷۹، ج ۱۶: ۱۵۴- ۱۵۵) که این حضور برای تکلیف است (موسوی خمینی، ۱۳۷۹، ج ۲۱: ۲۸۴). ایشان با همسان‌سازی جنگ تحمیلی با جنگ‌های صدر اسلام، سپاهیان ایرانی را در برابر نیروهای عراقی، لشکریان اسلام نامیده و هدف آنها را از جنگ، تحقق اسلام و آرمان‌های اسلامی و انسان‌سازی معرفی می‌کنند. به همین منظور دفاع را تکلیف شرعی (همان، ج ۱۹: ۲۱۶) و حضور در جبهه‌ها را واجب کفایی قلمداد کرده‌اند (همان، ج ۱۶: ۴۱۵ و ۴۶۳-۴۶۴).

مسیری که با تکلیف شرعی آغاز شده است، کم‌کم «به کار دل» مبدل می‌شود. جوانانی که از همه تعلقات خانوادگی و دنیایی بریده‌اند، مجذوب معنویت جبهه‌ها و صفای باطن هم‌رزمان خویش می‌شوند. به همین دلیل، وقتی خانواده و حتی هم‌رزمان، با تمسک به «ساقط شدن تکلیف» از رزمنده و «ادا کردن حق و دَین»، سعی در منصرف کردن وی از حضور در جبهه‌ها دارند، توفیق نمی‌یابند؛ زیرا عشق به جبهه‌ها، محاسبات عقل حسابگر را درهم پیچیده است:

«خیروکم! تو جنگ را ندیدی. نبودی که ببینی. جنگ مرا از پدر و مادرم گرفت. از بماه هم گرفت. جنگ چیزی نبود که بتوانم از کنارش بگذرم. کار عقل نبود. کسی هم دستی در کار نداشت. اجباری هم نبود. هرچه بود خیروک، کار دل بود. همین دلی که وقتی آن روز صدای

گریه‌اش را از آشپزخانه شنید، به رحم آمد و شکست، اما مرا از رفتن بازنداشت» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۴۳).

***

«بماه می‌ترسید. گفته بود:

نمی‌گذارم بروی. دیگر حقی بر گردن تو نیست. به اندازه خودت رفته‌ای. من آن روز فقط خندیدم. بعد دستش را گرفتم. کنار خودم نشاندم. گریه‌اش دلم را می‌لرزاند. مادرم می‌گفت: نرو! می‌رفتم. گریه‌اش به دلم چنگ می‌زد، اما مانع از رفتنم نمی‌شد. می‌رفتم، گرچه دلم می‌شکست و خنده روی لب‌هایم آسان نمی‌نشست» (همان: ۴۳-۴۴).

***

«شریف گفته بود:

- تو با ما نیا شفی! بمان و خیروک را بیاور پیش خودت. دیگر تکلیفی بر دوشت نیست. جبهه‌هایت را رفته‌ای.

این حرف را یک روز قبل از اعزام زده بود. گفته بود:

- خیروک به تو احتیاج دارد. برو مشهد او را بیاور...

تو را می‌خواستم، با تمام وجود، اما نه به بهای نرفتن و ماندن. باید می‌رفتم که رفته بودم» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۶۶).

در این مسیر تعالی و تکامل، شهادت آرزوی رزمنده می‌شود. شخصیت‌های داستانی مبدل به انسان‌هایی می‌شوند که شور شهادت دارند و در راه دفاع از وطن و صیانت از آرمان‌های انقلاب، از همه‌چیز گذشته‌اند. به تعبیر امام خمینی، آرزومندان شهادت، رمز پیروزی را دریافته‌اند: «ملت‌ها باید رمز را بفهمند که رمز پیروزی این است که شهادت را آرزو بکنند و برای حیات، حیات مادی، دنیای حیوانی ارزش قائل نباشند. این رمز است که ملت‌ها را می‌تواند پیش ببرد. این امری است که قرآن آورده است» (موسوی خمینی، ۱۳۷۹، ج ۵: ۲۶۳). آرزوی شهادت هم در گفتار شخصیت‌های داستانی و هم در وصیت‌نامه‌های آنها انعکاس یافته است:

«[حمید] بارها و بارها گفته بود کـه دو آرزوی بـزرگ دارد. اول ازدواج با نرگس و دوم شهادت» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۵۱).

***

«دیروز وصیت‌نامه‌ام را می‌خواندم. نوشته بودم: فکـر مـی‌کـنم رفتنـی باشم. خدایا، شهادت را نصیب من بگردان» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۱۱۲).

بدین ترتیب در گفتمان انقلاب اسلامی، شهادت و در راه خدا از خود گذشتن (ایثار)، هنجار و الگو می‌شود. گفتمان مذهبی با تخصیص معناها و بازخوردهای فرهنگـی ویـژه، برای سوژه‌هایی که این جایگاه را پذیرفته‌اند، پاداشـی بـزرگ یعنـی لقـاء الله را در نظـر گرفته است و معتقدان به ارزش‌ها و نشانه‌های گفتمان مـذهبی را بـه پـاک‌بـازی در راه خدا تشویق می‌کند. ترغیب برای شهادت و رسیدن به آرمان و لقـاء الله، بـه عنـوان یـک هنجار و ارزش آنقدر بزرگ است که شهید نشدن، خسرانی بزرگ به حساب می‌آید و بـه شهادت نرسیدن یا به تعبیر دیگر، «بسته شدن در شهادت» ضرر محسـوب مـی‌شـود. بـه همین دلیل، رزمندگانی که تا نزدیکی شهادت رفته‌اند، اما به مقام جانبازی نائل آمده‌اند، از اینکه شهادت نصیبشان نشده است، ناراحت و غمگین هستند:

«شریف گفته بود:

- آزمایش الهی است. بدجوری به چنگش افتاده‌ای...

خواسته بود که بیشتر از دو دست، از دست بدهد. به شریف گفته بود:

- کمتر از شهادت را تحمل نمی‌کنم» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۵۸).

***

«می‌آیند ما را معاینه می‌کنند، می‌بینند، بله، هم قلب کـار مـی‌کنـد و هم نفس می‌رود و می‌آیـد. زود مـا را مـی‌برنـد بخـش و خلاصـه برمـان می‌گردانند به اینجا. اگر شانس داشتیم که از همان اولین مجـروح شـدن رفته بودیم» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۱۲۱).

***

«[هادی] اغلب دوستانش را در خواب می‌دید. مخصوصاً بچه‌هایی که شهید شده بودند؛ سید کاظم، مجتبی، محمود لرستانی و دیگران. او اغلب به حال آنها غبطه می‌خورد.

چیزی که او قبلاً به آن فکر کرده بود، شهادت بود. هر بار که به عملیات می‌رفت، با این آمادگی می‌رفت. ولی حالا می‌دید که نه‌تنها شهید نشده، بلکه به صورت انسانی علیل هم درآمده است» (همان: ۲۶۰).

***

«فریده به گریه افتاد. چون فهمید که هادی از قطع شدن دست‌ها و تخلیهٔ چشمش خبر ندارد. ظرفی آب گرم آوردند و با چند تکه گاز استریل، کنار دهان و گونهٔ چپ و پیشانی‌اش را شستند. فریده موهای هادی را شانه زد. هادی با تنها چشمش که آن‌هم فروغ کمسویی داشت، به زنش نگریست و به دشواری لبخند زد و گفت: «حالم بهتر شده، نه؟ گفتم دیگر رفتنی هستم، ولی می‌بینم نه بابا! افتخارش را نداشتم، شاید هم تو نگذاشتی؟»» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۱۸۰).

تثبیت نشانه‌های گفتمانی

تثبیت و نهادینه‌سازی دال‌های گفتمانی، از مباحث مهم تحلیل گفتمان است. میزان موفقیت هر گفتمانی را نه در تعریف و تخصیص معنا به دال‌های گفتمانی، بلکه باید در قدرت و توفیق آن گفتمان در تثبیت معنا و مدلول‌های مورد نظرش دانست. به عبارت دیگر، مشروعیت و مقبولیت یک گفتمان منوط به توانایی گفتمان در تثبیت نشانه‌های مورد نظر در ذهن مردم، به مثابه سوژه‌هاست. طبق نظر لاکلو و موف، در گفتمان معنا به طور قطعی تثبیت نمی‌شود و همیشه این احتمال وجود دارد که معانی طردشده، به مواد خامی برای مفصل‌بندی‌های دیگر تبدیل شوند؛ اما تثبیت معنا باعث تقلیل معانی محتمل شده و معناهای بالقوه دیگر را طرد می‌کند. در واقع گفتمان تلاش می‌کند تا از لغزش و تزلزل معنا اجتناب شود (لاکلو و موف، ۱۳۹۲: ۱۸۲). تثبیت دال‌ها به اجماع عمومی بر سر معنای آنها می‌انجامد. تولید اجماع و تعریف نشانه‌ها به شیوه‌های خاصی

صورت می‌گیرد و در نتیجهٔ آن، مدلول خاصی به دال مرکزی گفتمان الصاق می‌شود و آن را هژمونیک می‌کند. در حوزهٔ گفتمان، تثبیت معنا، جدالی گفتمانی است که به حذف گفتمان‌های رقیب منتهی می‌شود.

هر گفتمانی با به کار گرفتن مجموعهٔ توانِ معنایی خود به صورت یکدست به مفصل‌بندی گفتمان می‌پردازد و برای تثبیت معنای دال‌های شناور و مرکزی از شیوه‌های مختلفی استفاده می‌کند. درون گفتمان انقلاب اسلامی، نشانه‌ها و دال‌های گفتمانی عموماً به پشتوانهٔ الگوهای مذهبی، مفصل‌بندی شده‌اند. این گفتمان در زمان جنگ، با به کارگیری دال‌هایی چون «جهاد»، «ایثار»، «فداکاری» و... در کنار دال مرکزی «شهادت»، نظام معنایی مذهبی را مفصل‌بندی کرده و دال مرکزی را به پشتوانهٔ الگوهایی برگرفته از مذهب تحکیم کرده است. به تعبیر دیگر، گفتمان برای هژمونیک شدن، معانی و مفاهیم اسلامی را بازتولید کرده است. در ادامه تلاش می‌کنیم تا شیوه‌ها و الگوهای بنیادینی را که در گفتمان انقلاب اسلامی، برای تثبیت و نهادینه‌سازی معنای نشانه‌های گفتمانی و به‌ویژه شهادت به کار گرفته شده‌اند، صورت‌بندی و تحلیل کنیم.

الگوسازی: عاشورا

نهضت عاشورا، الگو و سرمشقی برای اکثر جنبش‌های آزادی‌خواهانه و مبارزات علیه ظلم و استکبار در طول تاریخ بوده است. نهضت عاشورا هم در جریان انقلاب اسلامی ایران و هم در جبهه‌های جنگ، بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین منبع الهام بوده است. در آن زمان با توجه به ضرورت مقابله با دشمن، لازم بود که الگوها و اسوه‌های شهادت، احیا و بازتولید شوند و گفتمان انقلاب اسلامی توانست با تکیه بر بار ایدئولوژیکی و مکتبی قیام عاشورا و الگوسازی آن، علاوه بر تحکیم مبانی اسلامی گفتمان، الگوی شهادت را در جبهه‌های دفاع مقدس تکثیر کند. امام خمینی(ره) به ضرورت احیا و بازتولید الگوی واقعهٔ کربلا پی برده بودند و در مقاطع مختلف انقلاب و جنگ تحمیلی بر تبعیت از الگوی عاشورایی تأکید می‌کردند (موسوی خمینی، ۱۳۷۹، ج ۱۶: ۸۸- ۸۷) و بر این باور بودند که امام حسین(ع)، کیفیت مبارزه را به ما آموخته است (همان، ج ۱۷: ۵۵ و ۵۵). ایشان با روزآمد کردن مفهوم شهادت و خارج کردن آن از تعلق به دورانی خاص در صدر اسلام، روحیهٔ جهاد و شهادت‌طلبی را احیا و تقویت نمودند. ایشان تفسیری جدید از مفهوم

حدیث «کلُ یَومٍ عاشورا و کُلُ أرضٍ کربلا» و دعای مشهور «یَا لَیتَنا کُنَّا مَعُکُّم فَافوزُ فَوزاً عَظیمًا» به دست داد. ایشان معتقد بود که همه باید عاشورایی بیندیشند و عاشورایی عمل کنند و در این مسیر از سالار شهیدان تأسی نمایند.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی و هژمونیک شدن گفتمان بنیادگرایان اسلامی در جامعهٔ ایران -به‌ویژه در دوران جنگ- قیام عاشورا و الگوسازی مبتنی بر آن در ادبیات و رمان جنگ، بازتاب گسترده‌ای داشته است و اشاره‌های آشکار و نهان فراوانی از این قیام را می‌توان در رمان دفاع مقدس پی گرفت. این اشاره‌ها و همسانی‌ها در سطوح مختلفی دیده می‌شود. این موارد، شعار «یا حسین» (فراست، ۱۳۶۷: ۱۰۰)، انتخاب «تاسوعا» به‌عنوان رمز شب (همان: ۵۸) تا همسان‌انگاری صحنه‌های نبرد با وقایع کربلا را در برمی‌گیرد و گاه نیز ترک جبهه‌ها، معادل پشت کردن به امام حسین دانسته شده است. بدین صورت همسان‌انگاری اهداف و ماهیت جبهه‌های دفاع مقدس با واقعهٔ کربلا را پیش‌فرض گرفته است:

«ننه جون، ما که جنگو شروع نکردیم؛ اینو خودت خوب می‌دونی. اونا از موقعیت بعد از انقلاب ما سوءاستفاده کردن؛ بی‌خبر ریختن تو خونهٔ ما، تا ریشهٔ انقلابو بخشکونن. وظیفهٔ من و حسین و بقیه است که جلوشون بایستیم. امروز، پشت کردن به جنگ، پشت کردن به امام حسینه.

مادر، آهی از ته دل می‌کشد و می‌گوید:

- متوسلیم به خودش و خون پاکش که تو همین گرما، به دشت کربلا ریخته شد. ننه، من که چیز دیگه‌ای غیر از شما ندارم؛ شما هم فدای اون سر» (فراست، ۱۳۶۷: ۸۷- ۸۸).

***

« محمد، شهر داره سقوط می‌کنه.

محمد گوشی بی‌سیم را از بغل صورتش پایین می‌آورد و آرام و فارغ‌بال می‌گوید:

- مواظب باشیم ایمانمون سقوط نکنه.

ناصر از آنچه گفته است، احساس شرمندگی می‌کند و در خود فرو می‌رود. جهان‌آرا پشت‌بندش می‌گوید:

- حرف‌های امامو فراموش نکنیم؛ یادمون باشه که چه قولی به شـهدا دادیم. اگه فکر کنیم اینجا خرمشهره و روبرومونم عراق با اون همه سلاح، شکست می‌خوریم. باید خیال کنـیم اینجـا خرمشـهر نیسـت؛ کربلاسـت؛ خلاص» (همان: ۹۸).

***

«بچه‌ها برای شنیدن حرف‌های جهان‌آرا تشنه می‌شوند و به لـب‌هـای ناصر چشم می‌دوزند. فرهاد باز می‌پرسد:

- دیگه چی گفت؟

- یکی دیگه از حرف‌هاشم اشاره به خود تو بود. می‌گفت یه روز فرهاد می‌گفت این جنگ، یه انقلابه. و اینو با یه احساس و ایمانی می‌گفـت کـه همهٔ خستگی رو از تن آدم می‌گرفت... حـرف‌هـایی رو کـه اون روز، کنـار گمرک و کوی طالقانی گفت، باز امروز یادآوری کـرد کـه مـا نبایـد فقـط خرمشهر را ببینیم و تنهایی بچه‌ها را، باید کـربلا را ببینـیم و عاشـورا را» (فراست، ۱۳۶۷: ۱۳۲).

گاه نیز از طریق فراخوانی قسمتی از واقعهٔ عاشورا، عازم شـدن فرزنـدان خـانواده بـه جبهه با خداحافظی حضرت علی‌اکبر(ع) پیوند یافته است و رخداد گفتمانی با اسـتناد بـه گفتمان مذهبی، تقدس‌بخشی شده است:

«قدری که می‌روند مادر صدایشان می‌زند. حسین و ناصر، سر به عقـب برمی‌گردانند. ناصر می‌گوید:

- چیه ننه؟

مادر جواب نمی‌دهد و فقط با ولع قد و بالایشان را نگاه می‌کند. حسـین و ناصر هم می‌مانند و مادر را می‌پایند. اما ناگهان ناصر نهیـب مـی‌زنـد کـه «بریم» بچه‌ها می‌روند. اما مادر هنوز هم دم در اسـت و نگاهشـان مـی‌کنـد. ناگهان یاد شعری می‌افتد که شب عاشورا، حاج آقای مسجد بـه زبـان حـال آقا امام حسین -هنگام به میدان رفتن علی‌اکبرش- برای مردم می‌خواند:

گه دلم پیش تو و گه پیش دوست رو که در یک دل نمی‌گنجد دو دوست»

(همان: ۱۹).

گاه نیز خود شخصیت داستان در لحظاتی که شهادت را پیش چشم می‌بیند، سعی می‌کند با یادآوری و مرور واقعهٔ کربلا و حوادث پیرامون آن، هدف والایش را با این همسانی برجسته سازد:

«تا لحظه‌ای سکوت برقرار می‌شد، پیرمرد به یاد حوادث شب عاشورا می‌افتاد. حس می‌کرد که حالا بهتر می‌تواند حال و هوای آن شب را درک کند. آنها هم چنین موقعیتی داشتند. حال کسی که بداند فقط یک شب زنده است و صبح او را می‌برند پای چوخهٔ اعدام. در دل گفت: «کاش من هم می‌توانستم بجنگم و کشته شوم». و به یاد آورد که اصحاب امام در آن شب، غیر از راز و نیاز و نماز و دعا، لحظه‌هایی هم به تمیز کردن شمشیرها و آماده کردن سازوبرگ جنگ بودند. ولی او را دست‌بسته می‌بردند و کنار دیوار یا درختی نگه می‌داشتند و تت‌تق.

... و باز یاد عاشورا افتاد. سعی کرد چیزی از آنچه در مدت زندگی‌اش دربارهٔ اصحاب امام شنیده بود، به یاد آورد. آنچه به یاد آورد، صحنهٔ شوخی، خنده و شادی پیرمردهایی بود که آخرین لحظه‌های پروازشان به دور شمع وجود امام را می‌گذراندند» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۱۵۷-۱۵۸).

الگوسازی، روشی بسیار مؤثر برای نهادینه کردن ارزش‌ها و گزاره‌های گفتمانی است. همسان‌سازی و الگوسازی واقعهٔ کربلا، به گفتمان انقلاب اسلامی یاری می‌رساند تا شهادت را به عنوان یک ارزش والا، درون نشانه‌های گفتمانی تحکیم و تثبیت کند و «کشته شدن در راه وطن» را به عنوان دالی شناور، به دال مرکزی «شهادت» به عنوان ارزشی هنجارین مبدل سازد.

استناد به متن مقدس (قرآن)

پیش از این بیان کردیم که گفتمان انقلاب اسلامی با تکیه بر مبانی اعتقادی مذهبی، دال‌هایی همچون جهاد، ایثار و شهادت را مفصل‌بندی نموده است. بدیهی است

وقتی دال‌های ایدئولوژیکِ مبتنی بر مذهب، درون ساختار گفتمانی تعبیه می‌شوند، استناد به معارف حیات‌بخش قرآن، به عنوان مؤثرترین و مهم‌ترین منبع و به عنوان مبنای اصلی شریعت اسلام، بیش از هر چیز می‌تواند به تثبیت معنای نشانه‌ها و دال‌های گفتمانی و در نتیجه هژمونیک شدن گفتمان یاری رساند.

بنا بر همین اصل، در رمان جنگ نیز به مفاهیمی برگرفته از قرآن، استناد شده است. در حقیقت این گونهٔ ادبی با استناد به احکام الهی و دینی، ساختار گفتمانی‌ای مشروع، معتبر و خدشه‌ناپذیر را بازتولید می‌کند و قرائت مذهبی گفتمان را برجسته‌سازی می‌کند. از جمله اشاره‌های قرآنی که در این متون به کار گرفته می‌شود، زنده بودن شهداست:

«گفتم: الله‌اکبر! راستی راستی که شهدا زنده‌اند» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۲۴).

***

«نرگس گفت: «خب، پس اصلاً نباید شک بکنی. هم در بیداری به تو پیغام داده و هم در خواب. زنده بودن شهید یعنی همین» (همان: ۲۶).

علاوه بر این زنده بودن شهدا در شعارهای محوری زمان جنگ و به تبع آن، در رمان جنگ بازتاب یافته است:

«عده‌ای هم خود را از لابه‌لای جمعیت خیابان بیرون می‌کشند و سراسیمه دنبال وانت، به طرف مقر سپاه اهواز می‌دوند تا شهدا را تشییع کنند.

وانت وسط محوطهٔ سپاه از ناله می‌افتد و به جایش، ناله و فریاد جمعیت به هوا می‌رود:

- شهیدان زنده‌اند الله‌اکبر.

- به خون آغشته‌اند الله‌اکبر» (فراست، ۱۳۶۷: ۷۳).

اشاره به حیات جاویدان شهدا در چند آیه از قرآن بیان شده است: وَ لا تَقُولُوا لِمَنْ یُقْتَلُ فی سَبیلِ اللَّهِ أَمْواتٌ بَلْ أَحْیاءٌ وَ لکِنْ لا تَشْعُرُونَ. «به کشتگان راه خدا مرده نگویید، بلکه زنده‌اند، ولی شما درک نمی‌کنید» (بقره/۱۵۴). وَ لَا تَحْسَبَنَّ الَّذِینَ قُتِلُوا فِی

سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ. «و کسانی را که در راه خدا کشته شده‌اند، مرده مپندار، بلکه آنها زنده‌اند و نزد پروردگارشان روزی می‌خورند» (آل‌عمران/۱۶۹).

از دیگر آیاتی که در این متون به آن اشاره رفته است و به لحاظ تحلیل گفتمان اهمیت دارد، آیهٔ ۲۳ سوره توبه است. این آیه ناظر به همراهی نکردن با پدر، مادر و... در زمانی است که کسی را به کفر می‌خوانند. هنگام شروع جنگ، پدر و مادرِ شخصیت اصلی داستان، قرار است چند صباحی خرمشهر را ترک کنند و اصرار دارند فرزندان نیز آنان را همراهی کنند. حسین، پسر کوچک خانواده برای توجیه همراهی نکردن با پدر و مادر و مشروعیت‌بخشی به اقدام خویش به این آیه استناد می‌کند. از منظر تحلیل گفتمان، با استناد به این آیه، کفر بودن ترک میادین جنگ، به صورت پیش‌فرض بدیهی انگاشته شده است:

«دو برادر چندی میان دست‌های مادر می‌مانند و بعد، صدای زمزمه‌ای از لب‌های حسین شنیده می‌شود. چنان هم زمزمه می‌کند که انگار می‌خواهد زمزمه‌اش به گوش ناصر هم برسد:

- یا ایها الذین آمنوا لاتتخذوا آبائکم و اخوانکم...

این آیه را ناصر، روزهای اول انقلاب هم شنیده است» (فراست، ۱۳۶۷: ۲۱).

***

«از میان جمعیتی که با شتاب در رفت‌وآمدند، برادر را می‌بیند که تفنگ بر دوش انداخته است و می‌دود. می‌خواهد صدایش بزند، که سوت خمپاره‌ای از بالای سرش شنیده می‌شود و همان‌جا درازکش بر زمینش می‌خواباند. خاک داغ را به بغل می‌گیرد و در انتظار انفجار گلولهٔ خمپاره، گوش می‌خواباند.

با صدای انفجار، تند برمی‌خیزد و از لابه‌لای گرد و غباری که خمپاره از دل خاک به هوا پاشیده است، دنبال برادر می‌گردد. چشمش را به هر سو دور می‌دهد، اما اثری از او نمی‌بیند. دنبالش چشم می‌دواند تا شاید پیدایش کند و از پدر و مادر سراغ بگیرد، که صدای دوبارهٔ خمپاره بر زمینش می‌زند. با صدای انفجار دوباره، دنبال برادر می‌گردد، اما باز او را نمی‌بیند. آیه‌ای که

روی دیوار کنار جنت‌آباد نوشته شده است، چشمش را به خود می‌گیرد: «یا ایها الذین آمنوا لاتتخذوا آبائکم و اخوانکم و عشیرتکم...».

دل از برادر می‌کند و با هروله به کمک مردم می‌رود» (همان: ۱۰۳- ۱۰۴).

مستندسازی رفتارها و استلزامات گفتمانی به پشتوانهٔ احکام الهی و ترکیب

شیوه‌های راهبردی دفاع با استناد به صبغهٔ دینی و قرآن به مثابه متن مقدس، به نهادینه‌سازی و تحکیم نشانه‌های گفتمانی و تثبیت آنها می‌انجامد. ترکیب این دو، دربردارندهٔ نوعی بیناگفتمانیت[1] میان گفتمان فقهی و گفتمان انقلابی است که به متن انسجام می‌بخشد و مبانی و اهداف دفاع را با تکیه بر مذهب و شرع معتبر و مشروع می‌سازد و قرائت مذهبی گفتمان را هژمونیک می‌کند.

استفاده از تعابیر مثبت

واژه‌پردازی مؤثر و مثبت از دیگر تمهیداتی است که به «بازنمایی مثبت» نیروهای خودی و «دیگرنمایی منفی» دشمن کمک می‌کند. زبان، انباشته از واژه‌ها و امکانات بیانی مختلفی است که گزینش و کاربست هر کدام از آنها، پیامدها و نتایجی متفاوت را به دنبال دارد. اینکه در یک گفتمان از چه واژه‌هایی، با چه بار ایدئولوژیکی استفاده شده و چه واژه‌های جایگزینِ دیگری طرد می‌شود، ارتباط عمیق و تنگاتنگی با نگرش‌ها و پیش‌فرض‌های آن گفتمان دارد. این کاربردهای متفاوت و مختلف، بر سوژه‌های گفتمانی و شکل‌گیری هویت و نگرش آنها نیز تأثیرات متفاوتی به جای می‌نهد. همان‌طور که فرکلاف بیان می‌کند، شیوه‌های صحبت کردن ما منعکس‌کنندهٔ جهانمان، هویت‌هایمان و روابط اجتماعی به صورت خنثی نیست، بلکه نقش فعال در خلق و تغییر آنها دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۵۲).

استفاده از لفظ «شهادت» به جای «کشته شدن» در راه دفاع از وطن، خود حُسنِ تعبیری است که با توجه به جایگاه والای شهادت در متون دینی و مذهبی، در گفتمان انقلاب اسلامی احیا و بازتولید شده است. به عنوان مثال، تقابل کاربرد الفاظ درباره مفهومِ یکسان «از دست دادن جان» برای گفتمان خودی و رقیب مشهود است و معمولاً برای گفتمان خودی از «شهادت» و برای گفتمان رقیب «از کشته شدن» سخن می‌رود:

«چه روزگار غریبی شده! هر روز و هر شب چه اتفاق‌هایی که نمی‌افتد.

ولی زندگی همچنان ادامه دارد. همین روز گذشته، چه بچه‌هایی که

1. interdiscursivity

شهید شدند، چه بچه‌هایی که اسیر شدند، طرف دیگر، چقدر کشته دادند!» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۸۰).

حضور در جبهه و شهادت در راه دفاع از وطن، فی‌نفسه ارزش محسوب می‌شود؛ اما گفتمان فقط به این‌قدر کفایت نمی‌کند و تعابیر مثبت برای تحکیم جایگاه گزاره‌های ارزشی را در متون به کار می‌گیرد. در رمان جنگ از تعابیر مختلفی برای بازنمایی مثبت و تحکیم جایگاه دال شهادت استفاده شده است. تعابیر مثبتی نظیرِ «ایستاده مردن»، «پرواز»، «تشبیه جانباز به پرندهٔ پرکنده»، «پرپر شدن که گل بودن را پیش‌فرض می‌گیرد»، «گلزار شهدا»، «شربت بودن شهادت»، «شهید، شفیع است»، «شهید، عشق است»، «شهید، نخل است» و... از این دست است:

«باز یاد عاشورا افتاد. سعی کرد چیزی از آنچه در مدت زندگی‌اش دربارهٔ اصحاب امام شنیده بود، به یاد آورد. آنچه به یاد آورد، صحنهٔ شوخی، خنده و شادی پیرمردهایی بود که آخرین لحظه‌های پروازشان به دور شمع وجود امام را می‌گذراندند» (همان: ۱۵۷- ۱۵۸).

***

«در نظر اسرا، مرگ چون پرنده‌ای سبکبال بر فراز سرشان پرپر می‌زد و مدام می‌چرخید و روی شانه‌های خستهٔ آنها می‌نشست» (همان: ۱۴۴).

***

«قسمت‌های زیادی از بدن بیمار عریان بود، ولی گویا در نظر او در چنان لحظه‌هایی، رعایت مسئلهٔ محرمیت لزومی نداشت. دست‌های بریدهٔ بیمار که یکی از بالای آرنج و دیگری از مچ قطع شده بود، دو طرف بدنش قرار داشت و او را به شکل پرنده‌ای پرکنده درآورده بود» (همان: ۲۰).

***

«از شهر فقط یه تعداد انگشت‌شمار باقی موندن، بقیه همه پرپر شدند» (فراست، ۱۳۶۷: ۱۷۱).

***

«چند جنازه‌ای را که باید به تهران فرستاده می‌شد، جدا کردند و بقیه را تا گلزار شهدا تشییع کردند» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۹۲).

***

«او به طور تلویحی داوطلب شده بود. محسن که نزدیک اوستا عباس ایستاده بود، گفت: «آب را اول به کوچک‌تر می‌دهند. چه آب و چه شربت! من از همه کوچک‌ترم»» (همان: ۱۵۲).

***

«یک بار وقتی کاظم به هوش بود، به معصومه چشم دوخت. نرگس آهسته و در حالی که لبخندی به چهره داشت و اشکی در دیدگان، رو به کاظم گفت: «معصومه می‌خواهد که شفاعتش کنی».

کاظم بی‌رمق نگاهی به دورتادور اتاق گرداند. لبهایش را تکان داد و گریست. معصومه که انگار درد و غم خود را فراموش کرده بود، چشم در چشم کاظم دوخت و پرسید: «شفاعتم می‌کنی؟»» (همان: ۷۱).

***

«من آمدم خیروک!

این منم، این حرم، و این تو که نمی‌دانم در زیر کدام یک از این تابوت‌ها چهارده‌گانه ایستاده‌ای و عشق کدام شهید را به دوش می‌بری؟» (حسن‌بیگی، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

***

«شما رو به خدا هر کاری می‌تونین بکنین. دیروز و امروز، نزدیک به صد تا شهید آوردن؛ صد تا نخل؛ عدهٔ زیادیشون هم بی‌سر» (فراست، ۱۳۶۷: ۴۳).

تبریک شهادت

آنگاه که شهادت به مثابه یک ارزش، در روند گفتمانی مبدل به هنجار شده و پاداش اخروی آن برجسته می‌شود، علاوه بر تثبیت شدن دال گفتمانی به عنوان یک ارزش مسلم و خدشه‌ناپذیر، خود این نشانهٔ گفتمانی نیز به تحکیم و تقویت بُعد مذهبی

گفتمان مدد می‌رساند. به همین دلیل، وقتی رزمنده‌ای به شهادت می‌رسد، شهادت به او، دوستان و همرزمانش تبریک گفته می‌شود:

«در سالن فرودگاه یزد، بچه‌های تعاون سپاه، منتظر ایستاده بودند. با دیدن جلیل، قبل از هر چیز سراغ معصومه را گرفته بودند و با دیدن او با اشک و آه، شهادت کاظم را تبریک گفته بودند. از خانواده سید کاظم، تنها سید علی محمد، برادر بزرگ او آمده بود که او هم با معصومه هم‌کلام نشد. چهره‌ای افسرده و اخم‌کرده داشت و شهادت برادر، او را از پا درآورده بود. خواهرانی که از سپاه آمده بودن، معصومه را دوره کردند و او را با خود به سپاه بردند» (فتاحی، ۱۳۹۳: ۳۱۱).

***

«نرگس باز هم ورق زد. حمید نوشته بود: «هر لحظهٔ زندگی یک صحنهٔ امتحان است و موفق شدن در این امتحان‌ها، سربلندی است. اما بعضی امتحان‌ها سخت‌تر است. روزهای سخت و لحظه‌های مشقت‌بار هم صحنهٔ امتحان است و اگر انسان بتواند در این امتحان‌های مشکل هم موفق شود، به سعادت واقعی دست یافته است. و امروز سید کاظم از این امتحان، پیروز و سربلند بیرون آمد. شهادتش مبارک»» (همان: ۲۴۷).

***

«هیکل‌های پدر و مادر، هم چارچوب در را پر می‌کنند و هم چشم‌های نگران ناصر را. ناصر هنوز نمی‌داند که به پدر چه بگوید؟ تسلیت؟ یا تبریک؟ یا هیچ‌چیز؟» (فراست، ۱۳۶۷: ۹۳).

در حقیقت گفتمان انقلاب اسلامی توانسته است با تکیه بر سویهٔ مذهبی، پاداش

شهادت را آنچنان برجسته کند که «از دست دادن جان» نه تنها خسران به حساب نمی‌آید، بلکه وصال محبوب و لقاء الله، شایسته تبریک گفتن است.

نتیجه‌گیری

باورمندی رزمندگان انقلاب اسلامی به اصول و مبانی اسلامی که در دورهٔ معاصر به‌ویژه در بیانات امام خمینی(ره) بازتولید شده، باعث شده است که نگرش رزمندگان به شهادت، به مثابه امری قدسی ترسیم شده، دفاع از وطن و ایثار و فداکاری در جبهه‌های دفاع مقدس با الگوهای دینی همسان‌سازی شود. نگارش رمان جنگ، پس از پیروزی انقلاب اسلامی و جنگ عراق و ایران آغاز شد. این سبک داستان‌نویسی نوپا، در وضعیت اجتماعی جدید جامعهٔ اسلامی پدید آمده است. به همین دلیل، برای هویت‌سازی و تعریف موقعیت و جایگاه شخصیت‌های داستانی‌اش، میان متون مذهبی و گرایش‌های گفتمان بنیادگرای اسلامی پیوند برقرار کرده است. در حقیقت بسیاری از مؤلفه‌های گفتمان انقلابی در این آثار بازنمایی شده است؛ به نحوی که نگارش این گونهٔ رمان را می‌توان جلوهٔ ادبی گفتمان انقلاب اسلامی دانست.

در این مفصل‌بندی گفتمانی، عناصری از اسلام که با مفاهیم «جهاد»، «ایثار» و «شهادت» سازگاری بیشتری دارند، برجسته شده است. شهادت را می‌توان اصلی‌ترین دال گفتمانی در این دوران دانست که در رمان جنگ بازنمایی شده است و دال‌های دیگری چون ایثار، جهاد و... حول محور آن مفصل‌بندی شده است. البته تلقی و نگاه به مقولهٔ شهادت و حضور در جنگ در این متون، مفهومی ایستا نبوده است و سیری را به سوی تکامل طی نموده است. حضور رزمندگان در جنگ، در ابتدا در قالب نظم تعهدات ایدئولوژیک اسلامی، مبتنی بر نوعی «انجام تکلیف» و به کارگیری شیوهٔ گفتاری دینی با تمرکز بر دال «شهادت» بوده است. ترکیب شیوه‌های راهبردی دفاع با شیوهٔ گفتاری دینی، برآمده از بیناگفتمانیت میان گفتمان فقهی و گفتمان انقلاب اسلامی است که اعتبار و سندیت گفتمان را با اتکا به دین فراهم آورده است. به‌تدریج حضور مستمر رزمندگان در جبهه‌ها، شهادت را از «تکلیف» به «آرمان» مبدل ساخته است و آرزوی شهادت، به جای ادای دین نشسته است. انقلاب اسلامی با تکیه بر بازتولید آموزه‌های

دینی توانسته است تا نظام معنایی مذهبی را مفصل‌بندی کند. در رمان دفـاع مقـدس از روش‌های متعددی نظیر الگوسازی واقعهٔ عاشورا و همسان‌سازی آن با جبهه‌هـای جنـگ ایران و عراق، استناد به آیات قرآن -به عنوان مهم‌ترین منبع شریعت اسلامی- و استفاده از واژه‌پردازی مثبت در باب شهادت و تبریک گفتن آن به مثابه ارزشی هنجـارین، بـرای نهادینه‌سازی ارزش‌ها و گزاره‌های مذهبی گفتمان انقلاب اسلامی استفاده شده است.

پی‌نوشت

۱ . مهدی سعیدی، این دیـدگاه‌هـا را بـه تفصـیل واکاویـده اسـت (سـعیدی، ۱۳۹۵: ۳۳۹-۳۴۳). تقسیم‌بندی‌های ارائه‌شده در این قسمت بر مبنای پژوهش ایشان انجام شده است.

منابع

قرآن کریم.

بوتول، اریک (۱۳۷۷) «به سوی قرائتی نو از مفهوم شهادت از منظر انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی»، نامهٔ پژوهش، ویژه دفاع مقدس، سال سوم، شماره ۹، صص ۱۹۱- ۲۰۵.

حسن‌بیگی، ابراهیم (۱۳۸۹) ریشه در اعماق، چاپ چهارم، مشهد، ملک اعظم.

حنیف، محمد (۱۳۷۸) «ده‌سال رمان و داستان بلند جنگ»، ادبیات داستانی، شماره ۵۱، صص ۸۴- ۱۱۳.

---------- (۱۳۸۶) جنگ از سه دیدگاه، تهران، صریر.

سرشار، محمدرضا (۱۳۷۳) نیم‌نگاهی به هشت سال قصه‌نویسی جنگ، تهران، سوره.

سرشار، محمدرضا و دیگران (۱۳۷۸) «نشست و نگاه»، ادبیات داستانی، سال یازدهم، شماره ۷۳، صص ۸-۲۳.

سعیدی، مهدی (۱۳۹۵) ادبیات داستانی جنگ در ایران، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۷) قدرت، گفتمان و زبان، سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، چاپ دوم، تهران، نشرنی.

شفائی هریسی، محمدکاظم (۱۳۹۱) «نقش مذهب در دفاع مقدس»، پژوهشنامه دفاع مقدس، سال اول، شماره ۴، صص ۱۳۷-۱۵۸.

فتاحی، حسین (۱۳۹۳) عشق سال‌های جنگ، چاپ نهم، تهران، قدیانی.

فراست، قاسمعلی (۱۳۶۷) نخل‌های بی‌سر، تهران، امیرکبیر.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل گفتمان انتقادی، ترجمه فاطمه شایسته و دیگران، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

لاکلاو، ارنستو و شانتال موف (۱۳۹۲) هژمونی و استراتژی سوسیالیستی، به سوی سیاست دموکراتیک رادیکال، ترجمه محمد رضایی، تهران، ثالث.

متقی، ابراهیم و مصطفی کریمی (۱۳۹۲) «بررسی مفهوم شهادت در دوران دفاع مقدس با رویکرد تحلیل گفتمان»، پژوهشنامه دفاع مقدس، سال دوم، شماره ۶، صص ۱۲۱-۱۴۶.

موسوی خمینی، روح‌الله (۱۳۷۹) صحیفه نور، مجموعه رهنمودهای حضرت امام خمینی (قدس سره الشریف) تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، تهران، نشرنی.