بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتاد و نهم، زمستان ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر علی رنجبرکی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی/ دکتر محمد محمودی
مدیر نشریه: مریم بایـه
صفحه‌آرا: مریم طاهری
مترجم: دکتر نجمه درّی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان

دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران

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

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی» از تاریخ ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ با «انجمن نقد ادبی ایران» در زمینهٔ انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامهٔ همکاری امضاء کرده 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: ۱۲۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- 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 است. 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

✍ **بررسی و تحلیل نمودهای رنگ سیاه در داستان سیاوشِ شاهنامه** ۱

مرتضی مصفا/ علی‌محمد شاه‌سنی

✍ **تحلیل تطبیقی تصویر «منجی» در شعر معاصر (با تکیه بر «آرش کمانگیر»، «مرغ آمین» و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»)** ۳۱

سعید بزرگ بیگدلی/ سارا حسینی

✍ **پرسش از امکان تفسیر اگزیستانسیالیستیِ رمان‌های «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان»** ۵۹

محیاسادات اصغری

✍ **بررسی نظام روایی داستان‌های کتاب‌های فارسی دوازده پایه بر اساس دیدگاه «نیکولایوا»** ۸۷

فاطمه جعفری کمانگر/ سیدمحدثه هاشمی

✍ **ماهیت رمانتیک و کارکرد کرونوتوپ خرابه و ویرانه در رمان «بوف کور»** ۱۲۱

ستاره مدنی/ علیرضا نیکویی/ شایسته سادات موسوی

✍ **تحلیل جامعه‌شناختی رمان «شوهر آهوخانم» بر پایهٔ نظریهٔ گئورگ زیمل با تأکید بر بازنمایی هویت فردی و سبک زندگی** ۱۴۷

فرزانه میرزایی/ مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ معصومه خدادادی مهاباد

داوران این شماره

دکتر قدسیه رضوانیان/ استاد دانشگاه مازندران

دکتر زهرا پارساپور/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمد حکیم‌آذر/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

دکتر صدیقه شرکت مقدم/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

دکتر علیرضا فولادی/ دانشیار دانشگاه کاشان

دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر بتول واعظ/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر مراد اسماعیلی/ استادیار دانشگاه گنبد کاووس

دکتر فاطمه بهرامی/ استادیار دانشگاه شهید بهشتی

دکتر سارا چالاک/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

دکتر سیده نرگس رضایی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر نیلوفرسادات عبدالهی/ استادیار دانشگاه تهران

دکتر علی اکبر کمالی نهاد/ استادیار دانشگاه فرهنگیان

دکتر محمد محمودی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر شهلا یعقوبی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر الهام میاحی/ دانش‌آموخته دکتری دانشگاه هنر ایران

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و نهم، زمستان ۱۴۰۴: ۲۹-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۹
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل نمودهای رنگ سیاه در داستان سیاوشِ شاهنامه

مرتضی مصفا [*]
علی‌محمد شاه‌سنی [**]

چکیده

یکی از مؤثرترین ابزارهای آفرینش ادبی- هنری، رنگ است. در داستان‌های شاهنامه، کاربرد رنگ با توجه به ساختار و درون‌مایهٔ داستان شکل می‌گیرد. داستان سیاوش در شاهنامه، یکی از این داستان‌هایی است که به همین گونه کارسازی و روایت شده است. رنگ سیاه در این داستان مطابق با سیر روایی داستان و مضمون اسطوره‌ای که در آن مطرح است، روایت و بیان شده است. با وجود این رنگ سیاه در این داستان، کارکردهایی دارد که ابعادی دوگانه را نمایش می‌دهد؛ بدین معنی که گاهی مفهوم نیک و مثبت را بازتاب می‌دهد و گاه تصویری منفی را بازمی‌نمایاند و این خود محل تأمل است که چنین نگرشی برخاسته از چه باور و اندیشه‌های فرهنگی و اسطوره‌ای است. بر این اساس هدف این مقاله، واکاوی ریشه‌های فرهنگی و اساطیری کارکرد رنگ سیاه در این داستان است و مهم‌ترین پرسش پژوهش حاضر این است که ریشه‌های فرهنگی و اسطوره‌ای بعد مثبت و منفی این رنگ در این داستان، ناشی از چه نگرش‌هایی

[*] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، علوم انسانی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران m_mosaffa@semnan.ac.ir
https: //orcid.org/0009-0006-2000-2726
[**] نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران a_shahsani@semnan.ac.ir
https: //orcid.org/0009-0008-3095-4426

در گستره فرهنگ ایرانی و اسلامی می‌شود که با روشی توصیفی- تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای بدان پرداخته خواهد شد. مهم‌ترین فرضی که در برابر این سؤال مطرح می‌شود آن است که جلوه‌های متضاد رنگ سیاه در داستان سیاوش، متأثر از گستردگی حوزه فکری و فرهنگی فردوسی و همچنین برخاسته از تنوع افکار و اندیشه‌های متکثر اقوام ایرانی و انیرانی بوده است. اجمالاً نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رنگ سیاه هرچند عموماً در اساطیر و فرهنگ ملل، نمودی منفی و شوم دارد، در شاهنامه و به‌ویژه داستان سیاوش تحت تأثیر اندیشه و باورهای متفاوتی که در پهنه تمدن ایرانی وجود داشته است، گاهی نمودی نیک و خجسته یافته است. رنگ سیاه در این داستان هم‌راستا با جهان‌بینی ثنوی ایرانی حامل دوگانه‌ای مثبت و منفی است. ولی آنچه بیشتر در این داستان آشکار است، همان فکر مسلط جهان‌بینی آریایی است که تیرگی و سیاهی را خوش نمی‌داشتند و تحت تعالیم آموزه‌های زردتشتی، آن را اهریمنی می‌دانستند.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، فردوسی، رنگ سیاه، اسطوره و سیاوش.

مقدمه

آثار بزرگ و شاهکارهای برجستهٔ ادبی در بافت و ساختار خویش از اجزایی تشکیل شده‌اند که هرکدام به گونه‌ای یک‌دست و منسجم در کلیت اثر، تأثیر گذاشته‌اند و راز شکوهمندی و جاودانگی چنین آثاری در طول زمان به سازواری این عناصر گونه‌گون و خرد در چارچوب نظامی کلان که به آفرینش آثار درخشان ادبی می‌انجامد، تبلور یافته است.

یکی از این آثار بزرگ ادبی که در ادب فارسی بسیار مورد توجه پژوهشگران و ادبا از آغاز تاکنون بوده است، شاهنامه فردوسی است. فردوسی در پدید آوردن و آفرینش شاهنامه به عنوان شاعری مبتکر و آغازگر در بهره‌گیری از فنون و ظرایف شعری، دقت و توجه خاصی داشته است. یکی از این عناصر اساسی که در تخیل و عاطفه زبان شعری فردوسی نمود یافته، عنصر رنگ است. فردوسی بیش از همهٔ معاصرانش به این مولفهٔ چندوجهی توجه داشته است و یکی از دلایل حسی و زنده بودن تصاویر او، استفاده از رنگ است. «در شعر فردوسی، رنگ برخوردار از مفهوم و تأثیر بیانی محسوس و عاطفی است و از حوزهٔ اشیای مادی به عوامل معنوی فراتر نمی‌رود. او حتی جنبه‌های نمایشی و دراماتیک رنگ و همچنین وجه نمادین آن را در بیان شاعرانه در نظر دارد» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۹).

در روزگار پدید آمدن شاهنامه، سرایندگان و از جمله فردوسی، «توجه‌شان به رنگ در تصویرها بسیار دقیق است و هر چیزی که در شعر ایشان ارائه می‌شود، با رنگی خاص در صورت امکان ترسیم می‌شود و در ارتباطی که میان زندگی و طبیعت برقرار می‌کنند، عنصر رنگ را به خوبی در نظر می‌گیرند؛ همچنین روشنی و تاریکی را که خود گونهٔ دیگری از مسئله رنگ است و در تصویرسازی، بالاترین وظیفه را به عهده دارد و سایه روشن تصویرها به عهده آن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۷۷). فردوسی به عنوان شاعر سبک خراسانی، «عنایت و توجه ویژه‌ای نسبت به منظره‌سازی، طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی دارد و از عناصری چون رنگ برای رؤیت‌پذیر کردن مفاهیم بهره برده است» (هاشمی و حسینی، ۱۳۹۴: ۲۱۸۵).

بیان مسئله

در داستان‌های شاهنامه، کاربرد رنگ با توجه به ساختار و درون‌مایهٔ داستان شکل می‌گیرد و این برخاسته از روح هنری و ظرافت طبع سرایندهٔ شاهنامه است. فردوسی به مقتضای حال و هوایی که بر داستان‌هایش حاکم است، خواه حماسی، عاشقانه یا غم‌بار باشد، عناصر ادبی و هنری- از جمله رنگ- را به گونه‌ای استادانه ترکیب می‌کند که یکدستی و هارمونی اجزای داستان را برای مخاطب دلپذیر می‌نماید. داستان سیاوش در شاهنامه، یکی از این داستان‌هایی است که به همین گونه کارسازی و روایت شده است. رنگ سیاه در این داستان مطابق با سیر روایی داستان و مضمون اسطوره‌ای که در آن مطرح است، روایت و بیان شده است. با وجود این رنگ سیاه در این داستان، کارکردهایی دارد که ابعادی دوگانه را نمایش می‌دهد؛ بدین معنی که گاهی مفهوم نیک و مثبت را بازتاب می‌دهد و گاه تصویری منفی را بازمی‌نمایاند و این خود محل تأمل است که چنین نگرشی برخاسته از چه باور و اندیشه‌های فرهنگی و اسطوره‌ای است.

از این‌رو پرسش اصلی این پژوهش آن است که رنگ سیاه در داستان سیاوش در چه عناصر و شخصیت‌هایی بروز و نمود یافته است؟ همچنین ریشه‌های فرهنگی و اسطوره‌ای بعد مثبت و منفی این رنگ در این داستان، ناشی از چه نگرش‌هایی در گستره فرهنگ ایرانی و اسلامی می‌شود؟ در جواب این سؤالات مقدر، مهم‌ترین فرضی که مطرح می‌شود آن است که جلوه‌های متضاد رنگ سیاه در داستان سیاوش، متأثر از گستردگی حوزه فکری و فرهنگی فردوسی و همچنین برخاسته از تنوع افکار و اندیشه‌های متکثر اقوام ایرانی و انیرانی بوده است.

این جستار با روش توصیفی- تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای سامان یافته است.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ عنصر رنگ و به‌ویژه رنگ سیاه در شاهنامه، کتابی مستقل تدوین نشده است؛ اما در ضمن کتاب‌هایی که به فنون بلاغت و صنایع ادبی در شعر فارسی پرداخته‌اند، در ذیل عناصری چون صور خیال، به اجمال و گذرا، کلیاتی درباره کارکرد رنگ و وجوه

متنوع آن در شعر هر دوره، مطالبی بیان شده است. از جمله شفیعی کدکنی که در کتاب «صور خیال در شعر فارسی»، فصلی را به بحث رنگ در شعر شاعران ادب فارسی اختصاص داده است. او در این مبحث به بیان مطالبی درباره تفاوت زیباشناسی رنگ‌ها در جوامع مختلف می‌پردازد و در ادامه، ادوار شعر فارسی را از حیث کاربرد رنگ در اشعار بررسی می‌کند.

حسن لی و احمدیان (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمود رنگ‌های سرخ، زرد، سبز و بنفش در شاهنامه فردوسی»، بسامد رنگ و کارکرد رنگ در شاهنامه را بررسی کرده‌اند. نویسندگان در این مقاله با ارائهٔ شواهد آماری، کاربرد رنگ‌های مختلف را در شاهنامه بررسی و مطالبی کلی را درباره رنگ‌های استفاده‌شده در شاهنامه و خصوصیت هر رنگ بیان کرده‌اند.

جودی نعمتی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «تناسب رنگ‌ها در صور خیال و هسته روایی شاهنامه» چگونگی به‌کارگیری رنگ را در صور خیال فردوسی و توجه شاعر را به تناسب و هماهنگی رنگ‌ها با هستهٔ روایی داستان‌های شاهنامه بررسی کرده است. به نظر او رابطهٔ معناداری میان کاربرد رنگ با مضمون، حوادث و وقایع داستان‌های شاهنامه دیده می‌شود.

آقازاده (۱۳۹۸) نیز پژوهشی با عنوان «بررسی کاربرد حماسی و غیر حماسی رنگ‌واژه‌ها در شاهنامه» دارد که در آن نویسنده معتقد است که رنگ واژه‌ها در شاهنامه در دو بعد قابل احصا هستند؛ یکی غیر حماسی در ایجاد تصاویر رنگین و دیگری حماسی در تصویری که فردوسی از جنگ و صحنه‌های مرتبط با جنگ ارائه می‌دهد.

مؤمن (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به رنگ‌آمیزی صحنه‌های حماسی در شاهنامه» با اشاره به اینکه توصیف صحنه‌های رزمی و بزمی در منظومه‌های حماسی، حسی و مادی است. نقش رنگ را به عنوان یک عنصر بصری و محسوس در تقویت توصیفات شاهنامه، بسیار مهم می‌پندارد و شواهدی از این توصیفات را در شاهنامه نشان می‌دهد.

خورشیدی و دانش‌پژوه (۱۳۹۴) در پژوهش «عنصر رنگ و صور خیال در شاهنامه

فردوسی» ، تأثیر رنگ‌ها را بر عناصر صور خیال شاهنامه بررسی کرده‌اند و با بررسی عناصر صور خیالی چون کنایه، تشبیه و استعاره در ساخت تصاویر رنگین به این امر اشاره کرده‌اند که صور خیال و رنگ‌واژه‌ها در کنشی هماهنگ بر ایجاد تصاویر زنده و حسی در شاهنامه نقش داشته‌اند.

هاشمی و حسینی (۱۳۹۴) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «کارکرد سینمایی رنگ در شاهنامه» به بیان وجوه هنری و قابلیت‌های سینمایی شاهنامه در حوزه رنگ پرداخته‌اند و بر این امر اشاره داشته‌اند که علی‌رغم ناآگاهی فردوسی از مبانی نوسینمایی در سرایش شاهنامه، بر اساس ابیات شاعر درمی‌یابیم که فردوسی بر قواعد منطقی رنگ، نور و ترکیب وقوف کامل داشته است.

حیدری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «زبان ادبی و بلاغی رنگ در ارتباطات غیر کلامی، در شاهنامهٔ فردوسی» با رویکردی بلاغی و ادبی، رنگ‌ها را در شاهنامه می‌کاود و بر این مدعاست که بسیاری از ترکیبات و عبارات و کنایات شاهنامه با بهره‌گیری از رنگ، شکل گرفته‌اند.

نوآوری پژوهش

چنان‌که مشاهده شد، بیشتر پژوهش‌ها درباره رنگ در شاهنامه، کلی است و بر ویژگی‌های تک‌ساحتی و ارائه دقایق زبانی و بیانی تأکید دارند. شواهد ارائه‌شده درباره مبحث رنگ در غالب این پژوهش‌ها، بسامدی و مشتمل بر جامعه آماری گسترده است. حال آنکه این جستار می‌کوشد تا با تمرکز بر یک داستان (داستان سیاوش) فراتر از سطح زبانی و ظاهری، سویه‌های اسطوره‌ای و فرهنگی رنگ سیاه را در این داستان واکاود.

مبانی نظری

رنگ در حوزهٔ محسوسات و مدرکات بصری انسان می‌گنجد و عنصری مهم در ساختار اشیا و اجسام است. انسان‌ها همواره به رنگ به دیده اعجاب نگریسته‌اند و با دقت و هنرمندی از این عنصر در ساخت مصنوعات بشری خویش بهره برده‌اند. درک و تلقی بشر در گذشته از تنوع و تکثر رنگ‌ها، بسیار محدود بود و دامنه شناخت و کاربرد رنگ‌ها منحصراً از محیط پیرامونی انسان سرچشمه می‌گرفت. به‌تدریج و با تکامل و

تقسیم‌بندی علوم و پیشرفت بشر در دانش‌های مادی و معنوی، کمیت و کیفیت انواع رنگ گسترش یافت و دگرگونی بزرگی در شناخت انسان نسبت به رنگ و جهان رنگ پدید آمد.

به لحاظ فیزیکی، رنگ بر اثر نوری که بر ظاهر اجسام تابانده می‌شود، به وجود می‌آید. رنگ یعنی اثر مخصوصی که در چشم از انعکاس اشعهٔ نور روی اجسام پدید می‌آید. «رنگ اجسام به غیر از منابع نور، بستگی به نوری دارد که آن جسم منعکس می‌کند یا از خود عبور می‌دهد. مثلاً اگر نور سفید به یک برگ گل سرخ بتابد، این برگ تمام رنگ‌ها به جز رنگ قرمز را منعکس می‌سازد و به همین سبب قرمز به نظر می‌آید» (هوشمند، ۱۳۹۷: ۳۰).

اما رنگ در بعد ادبی و هنری، دست‌مایه‌ای مهم برای آفرینش و تصویرآفرینی است. در ادب فارسی، این عنصر از دیرباز مورد توجه بوده است؛ به‌ویژه در شعر دورهٔ آغازین فارسی یعنی سبک خراسانی که اساس آن بر طبیعیات و برخورد حسی شاعرانش با جهان پیرامونشان شکل گرفته است. رنگ در شعر شاعران گاهی در معنای ظاهری و مادی و گاهی در ساختار ادبی و بلاغی به کار رفته و معنایی مجازی و ذهنی از آن اراده شده است و شاعران به طور مستقیم به رنگ خاصی اشاره کرده و هم از تعبیرات جایگزین بهره برده‌اند. فردوسی نیز به عنوان یکی از سرآمدان برجستهٔ این سبک در به‌کارگیری عنصر رنگ، ظرافت هنری خویش را نمایان کرده و در داستان‌های شاهنامه بدان پرداخته است. داستان سیاوش در شاهنامه، یکی از داستان‌های مهم و گسترده است که از لحاظ به‌کارگیری رنگ و رنگ‌واژه‌ها به‌ویژه رنگ سیاه، متنوع و در ابعاد نمادین و اسطوره‌ای قابل تأمل و بررسی است.

در نگرشی ظاهری، رنگ سیاه در این داستان هرچند مبین دلالت‌های اسطوره‌ای و نمادین نیست، در نگاهی ژرف‌نگرانه به کارکردهای نمادین این رنگ در اسطوره‌ها و بافت فکری جوامع ایرانی می‌توان نشانه‌هایی از باورهای کهن‌اسطوره‌ای را یافت که فردوسی با هنر شاعری خویش به شکلی غیر مستقیم به آن اشاره کرده است. نمونه‌ای روشن و گویا از چنین رویکردی در داستان سیاوش، ارتباط رنگ سیاه با عناصر اصلی داستان و خط روایی آن است؛ امری که با نام شخصیت اصلی داستان یعنی سیاوش (مرد سیاه موی) در

آغاز داستان و مهاجرت سیاوش به سرزمین توران (سرزمین تاریکی‌ها) میانه داستان و در پایان با مرگ سیاوش به عنوان نمادی از تیره‌بختی او انجام می‌گیرد.

بحث و بررسی

رنگ سیاه

رنگ سیاه در اساطیر، به طور کلی معنای خوبی ندارد و تغالب مفهومی منفی از آن برداشت می‌شود. همچنین به دلیل ناشناختگی و تاریکی ذاتی با جانوران و موجودات وهمی و خیالی و جادو در ارتباط است. رنگ سیاه «عموماً نماد مرگ، شر، ویرانی، ناامیدی، رنجش و اندوه، خواری، امور سخت و غیر عقلانی و رنگ آشفتگی است و از معانی خوب آن، متانت و ثبات‌قدم است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۱۷۲-۱۷۳). اما در نگرشی متضاد گاه هیبت و بزرگی هم از آن برداشت می‌شود و جنبه مقدس و مثبتی هم می‌یابد، چنان‌که در داستان سیاوش هم نمونه‌هایی از این نگرش اخیر دیده می‌شود؛ همچون خجستگی اسب سیاه سیاوش و همچنین فرسیاه شاهان کیانی.

در دنیای اسطوره، این رنگ را از صور مثالی دانسته‌اند که نمادی از ظلمت، ابهام ناشناخته‌ها، مرگ، دانش ازلی، ناخودآگاه و شر است (ال‌گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۷۸). پیوستگی رنگ سیاه با مرگ، نشانه‌ای از این می‌تواند باشد که دانش بشری درباره چگونگی کیفیت مرگ، ناچیز و مانند تاریکی رنگ سیاه برای آدمی نقطه ابهام است. از جهتی دیگر همراهی رنگ سیاه و مرگ، اشاره‌ای دارد به یورش نیروهای اهریمنی در جهان زندگان و غلبه شرور عالم خلقت بر بعد مینوی وجود انسانی، امری که در بن‌مایه‌های آفرینش ایرانی و به‌ویژه شاهنامه دیده می‌شود. در داستان کیومرث وقتی دیوها که تبار از عالم ظلمت و تاریکی دارند، از پادشاهی کیومرث -نخستین پادشاه و انسان ایرانی- اطلاع می‌یابند، به کارگزاری ذاتی خویش یعنی مرگ‌آفرینی می‌پردازند و سیامک، پور کیومرث را به کشتن می‌دهند:

بزد چنگ وارونه دیو سیاه — دو تا اندر آورد بالای شاه
فگند آن تن شاه‌زاده به خاک — به چنگال کردش کمرگاه چاک
(فردوسی، ۱۳۹۴: ج۱: ۱۲)

این رنگ از منظر نمادگرایی اغلب سرد، منفی و ضد تمام رنگ‌ها شناخته می‌شود و در ارتباط با ظلمت نخستین و بی‌تمایزی اولیه قرار دارد. رنگ سیاه در پایین‌ترین نقطه زمین انگاشته می‌شود و نشانه انفعال مطلق به شمار می‌رود (کوپر، ۱۳۸۶: ۶۸۶). امری که بسیار هماهنگ است با تلقی اندیشمندان اسلامی، که متأثر از هیئت بطلمیوسی، کره زمین را ساکن و منفعل می‌دانستند و گفته فردوسی که به تیرگی و سیاهی زمین در سلسله‌مراتب آفرینش و ویژگی مادونی رنگ سیاه زمین در میان سیارات آسمانی اشاره کرده است.

زمین را بلندی نبد جایگاه یکی مرکزی تیره بود و سیاه

(فردوسی، ۱۳۹۴: ج۱: ۳)

با این همه اسب سیاه چرمه در باور ایرانیان کهن، موجودی خجسته بوده است (خیام، ۱۳۷۵: ۶۵). به نظر می‌رسد خجستگی اسب در فرهنگ هند و ایرانی، بار منفی رنگ سیاه را در این‌باره کاهش داده و بر نحوست و شومی رنگ سیاه در این حیوان محبوب اقوام ایرانی غالب آمده است. همچنین در ادبیات آخرالزمانی دین زردشت نیز دیده می‌شود که جامهٔ پشوتن و یارانش که در قامت منجی متجلی می‌شوند، سیاه است: «پشوتن گشتاسپان با یک‌هزار شاگرد که قبای سمور سیاه دارند ...» (فضیلت، ۱۳۸۱: ۸۹). همچنین در تصاویری از بابل باستان نیز می‌بینیم «که کاهن، قبایی به شکل ماهی به تن دارد و چون رنگ غالب در بین ماهی رنگ سیاه و یا تیره مایل به سیاهی است، می‌توان تصور کرد که اختصاص رنگ سیاه به ملبوس روحانیان، قدمتی لااقل معادل قدمت فرهنگ بابلی داشته باشد» (سیاه‌پوش، ۱۳۵۴: ۵۴۹).

تشابه و همانندی‌ای که بین استفاده از رنگ سیاه در میان روحانیان و مبلغان ادیان دیده می‌شود، بعدها به‌نوعی در دوران اسلامی نیز ادامه می‌یابد، به طوری که قاضیان و صاحبان مناصب حکومتی، به‌ویژه در دوره عباسیان، ملزم به استفاده از لباس سیاه هستند و این از آن‌روست که رنگ سیاه برای بینندگان، هیبت‌انگیز و فصل‌الخطاب است و بر تأثیر کلام می‌افزاید و همچنین بعدها عارفان مسلمان با کمی تغییر از جمله کبودپوشی از این رنگ استفاده کرده‌اند. واعظان و خطیبان اسلامی نیز به عنوان گروهی

از طبقات این قشر برای تأثیر سخن از البسه تیره و سیاه استفاده می‌کردند، چنان‌که سعدی در اشعارش با تشبیهی، به رنگ پوشش واعظان عصر خویش اشاره کرده است:

خطیب سیه‌پوش شب، بی‌خلاف برآهیخت شمشیر روز از غلاف

(سعدی، ۱۳۸۹: ۶۲۷)

در آیین میترایی که سرچشمه‌های آن به دین مهرپرستی اقوام هند و ایرانی می‌رسد نیز جنبه‌های مثبت رنگ سیاه را مشاهده می‌کنیم. معابد مهری معمولاً در غارهای تاریک و سیاه ساخته می‌شد، چون پیروان این گروه، محل تولد میترا را غاری از کوه می‌دانستند و همچنین میترا در آغاز، گاو را در غار مقهور کرد. به این علت، مراسم در غارها و دخمه‌های تاریک انجام می‌گرفته است. همچنین در درجات هفت‌گانه مهرپرستی، اولین مقام، مقام کلاغ است که رنگ سیاه کلاغ به‌نوعی مبین تقدس این رنگ در این آیین است. در بعدی دیگر، ایزدمهر به‌عنوان ایزدی که قبل از برآمدن خورشید می‌پاید، با رنگ سیاه شب ارتباط می‌یابد؛ کسی که در هنگامه شب هرگز به خواب نمی‌رود تا محافظ و پاسبان کلیهٔ نوع بشر باشد.

با ورود اسلام به ایران، تحت تأثیرات تعالیم اسلامی و سیرهٔ پیشوایان دین اسلام، بُعد دوگانه این رنگ در فرهنگ ایرانی- اسلامی امتداد یافت؛ چنان‌که در مواقعی این رنگ محبوب حکومت‌هایی چون عباسیان شد. اما باید به این نکته توجه داشت که زمینه‌های شکل‌گیری و ایجاد خلافت عباسیان، بیشتر متأثر از فرهنگ و مدنیت ایرانی بود و در این‌باره اعراب و مسلمانان به طور کلی نظر خوبی نسبت به استفاده از رنگ سیاه در جوامع خویش نداشتند.

رنگ سیاه در اسلام در بعدی متناقض‌گونه، نقشی دوگانه بازی می‌کند. از طرفی نمادی از اصل متعالی است که خانهٔ کعبه به آن ارتباط دارد، از آن حیث که خود به تعبیری اصل حاکم بر معماری قدسی در اسلام به شمار می‌آید. در منظری نمادین و خوبانگارانه، «سیاه عبارت است از نور درخشان در شبی تاریک، به طوری که تنها از طریق این سیاه درخشان است که شخص می‌تواند جنبه‌های پنهان الوهیت را دریابد. این آگاهی از طریق سیاهی مردمک چشم به دست می‌آید که به عنوان مرکز چشم، به طور نمادین حجاب بینش درونی و بیرونی است. سیاه، نماد «فنا»ی خود است که شرط

واجب پیوستن مجدد است؛ و این همان ردای کعبه است، راز هستی، نور خداوند و رنگ الوهیت» (نصر، ۱۳۷۵: ۵۵).

اما در سنت عرفی اسلام، رنگ سیاه چندان مورد اقبال نبوده است. چنان‌که در اسلام پوشش سیاه برای مردان، مکروه است. امیرالمؤمنین(ع) به اصحاب خویش فرمود: «لباس سیاه بر تن مکنید که آن جامهٔ فرعون است». همچنین پیامبر(ص)، «سیاه پوشیدن را مکروه می‌دانستند، مگر در سه چیز: کفش، عمامه و عبا» (ابن‌بابویه، ۱۳۸۵: ۲۲۰).

کاربرد رنگ سیاه در داستان سیاوش

در شاهنامه نیز که کتابی است آمیخته با فرهنگ اسلامی و ایرانی، تضاد و دوگانگی نگاه به رنگ سیاه ادامه یافته است؛ به‌ویژه در داستان سیاوش که نقطهٔ کانونی تناقضات دربارهٔ رنگ سیاه است و این ابهام و تضاد از خود واژه سیاوش آغاز می‌شود.

سیاوخش، واژه‌ای اوستایی است که واژه‌شناسان میان نام و کردارهای او، پیوندهایی برقرار کرده‌اند. این دیدگاه‌ها در قالب سه نظریه ارائه شده است:

۱. بارتولمه، نیبرگ و مایرهوفر و پورداوود، سیاوخش را به «دارنده اسب نر سیاه‌رنگ» و آن را با سیاوسپی، هم‌معنی می‌دانند.

۲. یوستی، سیاوخش را به معنی «مرد (موی) سیاه» و هم‌معنا با سیامک دانسته است. در این راستا بهار مختاریان نیز با دیدگاهی مشابه با یوستی، سیاوخش را «سیاه درخت» معنی می‌کند.

۳. مهرداد بهار، سیاوخش را به معنی «مرد سیاه‌چهره» و بازتابی از آیین ایزدان گیاهی می‌داند که افراد در این آیین‌ها بر چهرهٔ خود رنگ سیاه می‌مالیده‌اند (اکبری مفاخر، ۱۳۸۸: ۵۲).

آنچه در همهٔ این نظریه‌ها، وجهی بارز و پررنگ دارد، ترکیب رنگ سیاه در نام این شاهزادهٔ کیانی است که امری است رازآلود و دوگانه و هم‌راستا با سنت فکری ایرانی که گاهی نگاهی مثبت و گاهی نگاه منفی به این رنگ داشته است.

در این‌باره فردوسی، اشاره‌ای دیگر در داستان خواب دیدن افراسیاب از سیاوش دارد که بر سیاه‌پوشی او تأکید شده است. فرد سیاه‌پوش در خواب با مهم‌ترین شخصیت داستان، یعنی سیاوش ارتباط دارد و این خواب در زمانی روی می‌دهد که لشکر ایران به

فرماندهی سیاوش و پهلوانان ایرانی برای دفع تجاوز افراسیاب بـه مرزهـای تـوران روانـه شده‌اند:

چنـــین گفـــت پرمایـــه افراســـیاب — که هرگـز کسـی ایـن نبینـد بـه خـواب
چنـان چـون شـب تیـره مـن دیـده‌ام — ز پیـــر و جـــوان نیـــز نشـــنیده‌ام
ســـپاهی از ایـــران چـــو بـــاد دمـــان — چه نیـزه بـه دسـت و چـه تیـره کمـان
بـــر تخـــت مـــن تاختنـــدی ســـوار — ســیه‌پـوش و نیـزه‌وران صـد هـزار

(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۱: ۳۳۱)

مسئلهٔ سیاه‌پوشی که در خواب از لشکر ایران به افراسـیاب حملـه مـی‌کنـد، ممکـن است ریشه در اسطوره‌های سرزمین‌های مجاور ایران از جمله بین‌النهرین داشـته باشـد؛ امری که برخی از محققان نیز بر آن اشاره داشته‌اند و رنگ سیاهش را به داستان مرگ و حیات مجدد در اساطیر مرتبط می‌دانند: «سیاوش در واقع یک ایزد نبـاتی اسـت کـه در روایت حماسی از این اسطوره با نشانه‌های متفاوت نمودار می‌شـود. همچنـان کـه از نـام وی برمی‌آید، از تبار مردان سیاه است کـه بـه بـاور مردمـان مـی‌میرنـد و دوبـاره زنـده می‌شوند و رنگ سیاه، دلیل بازگشت سیاوش از جهان مردگان است و بازگشت او و دیگر مردمان سیاه جهت باران و برکت در اول سال رخ می‌دهد» (بهار، ۱۳۷۷: ۲۶۴).

به عقیدهٔ بهار، اسطورهٔ سیاوش، شـباهتی تـام و تمـام بـا اسـطوره دمـوزی و ایشـترِ بین‌النهرین دارد و مطابق با آن، «دموزی هر سال در آغاز تابستان کشـته مـی‌شـود و بـه جهان مردگان می‌رود که در این حین همه گیاهـان مـی‌میرنـد، همـه جـانوران از بـین می‌روند یا ضعیف می‌شوند، حیات از بین می‌رود و تولیدمثل قطع می‌شود. وقتی چنـین وضعی پیش می‌آید، ایزدان دوباره دموزی را از جهان مردگان بیرون می‌آورند و او با الههٔ آب که اینانا و بعدها ایشتر باشد، ازدواج می‌کند و دوبـاره تولیـدمثل برقـرار مـی‌شـود و گیاهان سبز می‌شوند و رونق پیدا می‌کنند. این امر ازلی است و هر سال اتفاق مـی‌افتـد» (همان: ۲۶۴).

در واقع در روایت بین‌النهرینی اسطوره سـیاوش، رنـگ سـیاه سـیاوش، امـری ذاتـی نیست، بلکه عرضی است و آن ناشی از بازگشت سیاوش از جهان مردگان تمدن سـومری است؛ جهانی که به تصریح منابع این تمـدن کهـن، «دروازه ورودی آن بسـیار بـه سـطح زمین نزدیک بود و جایی در غرب و محل غروب خورشید بود و به گواهی تمـامی متـون

ادبی، این سرزمین، شهری تاریک و حزن‌انگیز و غبارآلوده بود» (جعفری دهقی و صالح، ۱۳۹۴: ۵۸).

از سوی دیگر شواهدی در دست است که اصالت اسطورهٔ سیاوش را برخاسته از منطقهٔ باستانی فرارود می‌داند. مطابق با این نظریه، «سیاوش در زمان کهن و در آیینی توتمی به شکل یک اسب تجسم یافته و پرستش می‌شده است. سپس در نتیجهٔ «آنتروپومورفیزم[1]» به سوار (شاه) تبدیل شده و در نهایت نیرومندترین خدای آسیای مرکزی می‌شود» (حصوری، ۱۳۸۷: ۳۹-۴۳). به نظر می‌رسد این نظریه، همخوانی بیشتری با ریشه‌های اسطوره سیاوش دارد. همان‌طور که در ریشه‌شناسی نام سیاوش آوردیم، غالب پژوهشگران بر وجود رنگ سیاه در نام‌شناسی واژهٔ سیاوش تأکید داشته‌اند و این خود دلیل محکمی است بر اینکه رنگ سیاه در واژه سیاوش و اسب او برگرفته از ویژگی‌های ظاهری و جسمانی این دو است، نه آن‌طور که برخی معتقدند ریشه در آیینی دارد که سیاه کردن صورت خویش، جزء رسوم آن بوده است.

مؤید و تقویت‌کننده چنین نظری، جهاتی دارد از جمله اینکه بنونیست، ریشهٔ نام سیاوش را مربوط به شاخه شمال شرقی زبان‌های ایرانی چون سغدی و خوارزمی می‌داند که در اوستایی هم آمده است و دیگری یک نقاشی است از سیاوش و اسبش روی کوزه مرو مربوط به سدهٔ چهارم میلادی که در آن «سیاوش زیبا را سوار بر اسبی می‌بینیم و این تصادفی نیست. رنگ سیاه روی کوزهٔ لعاب‌دار، آن هم در تمام اندام یک اسب، خوش‌نما نیست و تنها به اجبار و برای تطبیق با واقعیت به کار رفته است. از میان تعدادی مینیاتور هم که سیاوش را تصویر می‌کنند، در هیچ‌جا دیده نشده است که اسب سیاوش، سیاه نباشد» (همان: ۴۲). این رنگ سیاه در گذار زمانی جوامع باستان از توتم اسب سیاه به شخصیت انسانی سیاوش تحول یافته است.

سرزمین توران و رنگ سیاه

خاک توران از سمت جنوب به تخارستان (یکی از استان‌های افغانستان امروزی) و خراسان بزرگ و از طرف شمال به کشور خوارزم و از سوی باختر به کوه‌های قفقاز و از خاور به مغولستان می‌رسید. اما به دلیل کوچ‌نشین بودن تورانیان و آمیزش آنان با

1. Anthropomorphism

تیره‌های گوناگون، پراکندگی آنان در سرزمین‌های شمالی ایران، گستره وسیعی را در برمی‌گرفت. در شاهنامه، فردوسی بارها و بارها می‌گوید که تورانیان با عبور از جیحون که مرز میان ایران و توران است، جنگ را آغاز کرده‌اند. پس مرز میان ایران و توران، رود جیحون بوده است. بدین قرار توران در آن سوی آمودریا (جیحون) یعنی در منطقه ورزرود (ماوراءالنهر) واقع و به خوارزم متصل بوده و از سمت شرق تا دریاچه آرال امتداد داشته است (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۱).

چنان‌که گفته آمد، توران در شمال سرزمین‌های ایران واقع شده بود و این امر با موضوعی که فردوسی در ابتدای داستان سیاوش درباره خاستگاه مادر سیاوش مطرح کرده و ارتباط نمادین آن با رنگ سیاه مشهود است و آن پیدا کردن مادر سیاوش توسط پهلوانان ایرانی در نزدیک مرز توران و شمال مرزهای ایران است؛ سرزمین و بیشه‌ای که فردوسی با وصف تاریک از آن یاد کرده است:

بدان جایگه ترک نزدیک بود　　زمینش ز خرگاه تاریک بود
یکی بیشه پیش اندر آمد ز دور　　به نزدیکِ مرزِ سُواران تور
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۱: ۳۰۴)

در واقع اینجا فردوسی با اشاره‌ای نمادگونه، به خاستگاه رنگ سیاه در شمال جغرافیایی اشاره می‌کند. «در مفاهیم کیهانی و یا جغرافیایی ملل مختلف، جهات اربعه با چهار رنگ نشان داده می‌شدند. این نکته در چین، مغولستان، نزد اسلاوها و حتی در تمدن‌های آمریکای جنوبی و مرکزی متداول بوده است: رنگ سیاه برای شمال، قرمز برای جنوب، آبی برای مشرق و سفید برای مغرب. در ایران باستان، دیوان یا تورانیان از شمال (شمال شرقی) می‌آیند که نشان‌های سیاه دارند» (شیمل، ۱۳۸۲: ۴۲).

همچنین در متون دینی و تفکر زردتشیان نیز جهت شمال که جایگاه دیوان و دوزخیان است و از آن با عنوان اپاختر یاد شده، سرزمینی تاریک و بدیمن دانسته شده است. در موارد متعددی به چنین تفکری در متون اوستایی اشاره شده است و حتی بادی که از سرزمین‌های شمالی می‌وزیده، بادی شوم و مرگ‌آفرین نموده شده است که باید آن را نابود کرد. در اردیبهشت یشت، این وظیفه بر عهده این فرشتهٔ دین زردتشت نهاده شده است: «دروغ‌ترین را در میان دروغ‌زنان برمی‌اندازد؛ زن جهی، جادو را برمی‌اندازد؛ زن بدکار نابکار را که فروغ مردمان را می‌کاهد، برمی‌اندازد؛ باد باخترین را

برمی‌اندازد؛ باد باخترین را تباه مـی‌گردانـد» (پـورداوود، ۱۴۵: ۱۳۷۷) در مقابـل گجسـتگی سرزمین‌های شمالی در تفکر زرتشتی، نیمروز و سرزمین‌هـای جنـوبی محبـوب و مـورد علاقه اقوام کوچ‌رو ایرانی بوده است. سرما و مدت زمان کم روشنایی در عرض‌های بـالای شمالی، این اقوام را به سوی عرض‌های پایین‌تر جنوبی راهی می‌کند؛ جایی که «در اوستا «ائیریانم وئجو» و در نامه‌های پهلوی «ایران‌ویچ» خوانده شده اسـت» (کـزازی، ۱۳۶۸: ۲۳۲). این تقابل اسطوره‌ای بین سرزمین‌های شـمالی و جنـوبی در فرهنـگ ایرانـی بعـدها بـه شکلی تحول‌یافته در قالب حماسه، جنگ‌های توران و ایران را بنیان می‌نهد.

قرینه‌ای دیگر که دلالت بر نمـادینگی رنـگ سـیاه در سـرزمین تـوران دارد، وجـود شخصیت افراسیاب به عنوان پادشاه این سرزمین است که همچون موجودات اهریمنی و دیوان با رنگ سیاه در روایات و متون تـاریخی توصـیف و تصـویر شـده اسـت. در تـاریخ سیستان، روایتی در این‌باره ذکر شده که «افراسیاب در بنکوه حصاری بساخت که از هـر سوی تا دو فرسنگ تاریک شد. کیخسرو چون خبر او بشنید، به آن منطقه آمد، اما بدان تاریکی نیارست شد و او ناکام از این واقعه به آتشگاه کرکوی می‌رود و دعا مـی‌کنـد و در نتیجهٔ این نیایش، ایزد تعالی آن منطقه را روشن می‌سازد» (بهار، ۱۳۸۹: ۳۶).

در شاهنامه نیز چون روایات کتـب تـاریخی قـرون نخسـتین اسـلامی، افراسـیاب بـا هیبتی تیره و ملبس به پوشش سیاه‌رنگ توصیف شده است؛ امری که همسان اسـت بـا گزارش‌های روایت‌های ایرانی و تاریخی دوره اسـلامی از افراسـیاب. آنگـاه کـه رسـتم از پدرش زال، ویژگی‌های افراسیاب در میدان نبرد را جویا می‌شود، زال اینگونـه افراسـیاب را توصیف می‌کند:

درفشـش سـیاه‌سـت و خفتـان سـیاه از آهـنش سـاعد، وز آهـن کـلاه
همـه روی آهـن گرفتـه بـه زر درفشـی سـیه بسـته بـر خـودبر
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۹۲)

تناسب رنگ درفش افراسیاب بـا شخصـیت اهریمنـی و هـراس‌انگیـز او در شـاهنامه منطبق است با کارکرد منفی رنگ سیاه در داستان سیاوش و ترکیب این تیرگی سـیما و شمایل با کردار تاریک او در مدتی که ایران‌شهر را محاصره کرده بـود، بـه‌خـوبی آشـکار است. «افراسیاب در سال‌های سلطهٔ خود شهرها را ویران و دژها را خراب کـرد، رودهـا را

پر، کاریزها را لگدکوب و چشمه‌ها را کور کرد و در سال پنجم سلطهٔ او، مردمان دچار قحطی شدند و تا آخر روزگار وی همچنان بودند. در هنگام فرمانروایی او آب‌ها خشک و جای‌های آبدان از سکنه خالی شد، کشتزارها تباه گشت، تا اینکه خدا او را برانداخت» (اصفهانی، ۱۳۴۶: ۳۴).

همچنین در نبرد نهایی کیخسرو با افراسیاب، هنگامی که افراسیاب در بن دریای چیچست پنهان می‌شود، آب دریا در اثر خبث طینت و اهریمن صفتی افراسیاب تیره می‌شود و این زمانی است که گودرز و گیو، هوم پرهیزگار را کنار دریا، منتظر دربند کردن افراسیاب می‌بینند:

چنان بد که گودرز گشوادگان همی رفت با گیو آزادگان...
به چشم آمدش هوم با آن کمند نوان بر لب آب‌بر مستمند
همان گونهٔ آب را تیره دید پرستنده را دیدگان خیره دید
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج ۲/۱: ۸۸۰)

شبرنگ بهزاد، اسب سیاه سیاوش

نمود دیگر رنگ سیاه در داستان سیاوش که همخوانی و مطابقتی اسطوره‌ای با نام سیاوش دارد، نام اسب سیاوش است؛ یعنی شبرنگ بهزاد که فردوسی بدان اشاره کرده است:

یکی تازیی برنشسته سیاه همی گرد نعلش برآمد به ماه
(همان: ۳۲۲)

«شبرنگ بهزاد»، اسبی است دلاور و شگفت که در خطرگاه‌ها، یار و یاور خداوند خویش، سیاوش و فرزند او، کیخسرو بوده و سپس این اسب شگفت به تصاحب گشتاسپ و زریر و اسفندیار درمی‌آید. «در پی تهمت ناروایی که سودابه- نامادری سیاوش- به او زده است، باید بی‌گناهی خود را به اثبات رساند. یعنی بر آیین پیشینیان از «ور گرم» بگذرد. این اسب، او را تند و شتابان از میان شعله‌های آتش گذر می‌دهد» (درپر، ۱۳۸۶: ۱۸۱) و چنین پیروزمندانه خود و سوارش را از آزمون دشوار بی‌گناهی سربلند بیرون می‌آورد:

سیاوش برآن کوه آتش بتاخت نشد تنگ دل، جنگِ آتش بساخت
ز هر سو زبانه همی بر کشید کسی اسپ و خود سیاوش ندید

چـــو او را بدیدنـــد برخاســـت غَـــو کـــه آمـــد ز آتـــش بـــرون شـــاه نَـــو
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۲/۱: ۳۲۲)

اسب، یکی از جانوران نمادینی است کـه در شـاهنامه از ارزشـی بنیـادین برخـوردار است. از سویهٔ کردار، گاه همچون انسان رفتار می‌کند و زبان دارندهٔ خویش را درمی‌یابـد (واحددوست، ۱۳۷۹: ۳۲۹)؛ به‌مانند شبرنگ، همان‌طور که در لفظ و معنا با سیاوش شباهت دارد، در سرشت و ذات هم گویی کرداری انسان‌گونه با شخصیت سوار خـویش مـی‌یابـد که سیاوش هنگام فرارسیدن سرنوشت شومش، او را اینگونه مخاطب قرار می‌دهد:

بیـــــاورد شـــــبرنگ بهـــــزاد را کـــه دریـــافتی روز کـــین بـــاد را...
بـــه گـــوش انـــدرش گفـــت رازی دراز کـــه بیـــدار دل بـــاش و بـــا کـــس مســـاز
چـو کیخسـرو آیـد بـه کـین خواسـتن عنـــانش تـــو را بایـــد آراســـتن
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۲/۱: ۳۸۷)

در اساطیر جهان، «اسب سیاه با آیین دفن مرتبط است و منادی مرگ نیـز محسـوب می‌شود» (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۰)؛ امری کـه بـا سرنوشـت و اتیمولـوژی نـام سـیاوش در ادامـهٔ داستان، هماهنگی و ارتباط منطقی پیدا کرده است و هستهٔ روایی داستان در تعامـل بـا شخصیت‌های این داستان، تناسب معنایی و ظاهری پیـدا مـی‌کنـد. ایـن خودآگـاهی از مرگ زودهنگام و برنخوردن از نعیم دنیا بارها از زبان سیاوش بیان شده اسـت. هنگـامی که سیاوش شروع به ساخت شهر کنگ‌دز می‌کند، از سرنوشت شوم خویش در گفت‌وگـو با پیران چنین پیش‌گویی می‌کند:

بـــدان‌ســـان یکـــی شارســـتان ســـاختم ســـرش را بـــه پـــروین برافـــراختم
نباشـــــد مـــــرا زنـــــدگانی دراز ز کـــاخ و ز ایـــوان شـــوم بـــی‌نیـــاز
شـــود تخـــتِ مـــن گـــاهِ افراســـیاب کنـــد بـــی‌گنـــه مـــرگ بـــر مـــن شـــتاب
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج ۲/۱: ۳۶۶)

هرچند در باور اسطوره‌ای، اسب‌های مرگ اغلـب سـیاه هسـتند، «از جملـه خـاروس خدای مرگ یونانیان که اسبی سیاه‌رنگ بود، با این حال اسب‌های سیاه حتـی وقتـی بـه مرگ تعبیر می‌شوند، لزوماً وجهی شوم در برندارند، بلکه گاه به مفهوم پاکی و قداسـت و شهادت هستند» (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۱۰)؛ امری که در گذر سیاوش و اسبش شبرنگ از آتش نیز بر همین نکته دلالت دارد. یعنی در واقع شبرنگ به‌عنوان حامی و محافظ سـیاوش و

مؤید پاکی و قداست سیاوش، او را در آزمون پاکدامنی و بی‌گناهی همراهی می‌کند. همچنین سرنوشت و مرگ سوار شبرنگ یعنی سیاوش به گونه‌ای معصوم‌وار و شهیدگونه رقم می‌خورد و پس از مرگ او، الگویی از شهادتش در فرهنگ ایرانی بنا گذاشته می‌شود که با ترکیب و امتزاج با آداب و رسوم فرهنگ‌های ایرانی و انیرانی، شکل‌های متفاوتی چون آیین چمر در لرستان و آیین‌های عاشورایی در ایران اسلامی می‌یابد. همان‌طور که می‌دانیم، در ادامه اسب سیاه سیاوش به پسرش کیخسرو و سپس گشتاسب، زریر و اسفندیار می‌رسد و همین الگوی مرگ مقدس‌گونه در گونه‌ای از معراج کیخسرو در برف و مرگ مقدس‌گونه زریر و اسفندیار هم دیده می‌شود.

افزون بر این «در شاهنامه، رنگ سیاه گاهی جنبهٔ کاملاً مثبت پیدا می‌کند و نوعی شکوه شاهانه را بازمی‌تابد و این موضوع به‌ویژه در مورد رنگ اسب شاهان چشمگیرتر است و معمولاً رنگ اسب متناسب با شخصیت سوار است، همچون اسب سیاه پادشاهان که نشان از قدرت آنها دارد» (حسن‌لی و احمدیان، ۱۳۸۶: ۱۵۳) و سیاوش به عنوان شاهزاده-ای کیانی با شبرنگ، جلوه‌ای از قدرت شاهان ایرانی را منعکس می‌کند. چنان‌که در روندی تدریجی «این رنگ سیاه، تبدیل به رنگ رسمی اسب شاهان و شاهزادگان کیانی می‌شود و حتی در برخی از درفش‌های کیانیان و حاکمان تحت قلمروی آنها چون درفش پشوتن (درفشی سیاه با پیکر پلنگ) و زال و پس از آنها در درفش‌های شاهان و پهلوانان ساسانی چون شاپور ذوالاکتاف و حتی حمایل سیاه بهرام چوبین دیده می‌شود» (قائمی، ۱۳۹۲: ۸۱).

انتقال این اسب بعد از مرگ سیاوش به پسرش کیخسرو نیز بنیان یکی از درخشان‌ترین دوره‌های پادشاهی ایران را نوید می‌دهد و شبرنگ در کنار کیخسرو، او را در گذر از خطرهایی که در راه رسیدن به ایران متحمل می‌شود، پشتیبان است. از جمله هنگام فرار کیخسرو و فرنگیس و گیو از دست افراسیاب، هنگامی که به کناره رود جیحون می‌رسند. چون کشتی‌بان آنها را از جیحون عبور نمی‌دهد. شبرنگ با نیایش کیخسرو به درگاه یزدان، شاهزاده و همراهانش را به سلامت از جیحون عبور می‌دهد:

بدآب اندر افگند خسرو سیاه　　چو کَشتی همی راند تا باژگاه
پس او فریگیس و گیو دِلیر　　برون شد ز جَیحون و از آب چیر

بدان سو گذشتند هر سه درست؛ جهانجوی خسرو سر و تن بشست
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج ۲/۱: ۴۳۹)

خال سیاه، نشان شاهان کیانی

بنا بر سخن فردوسی در شاهنامه، سیاوش به عنوان شاهزاده‌ای کیانی، خالی سیاه‌رنگ از اجداد خود در بدنش دارد که بعدها این نشان ویژه به فرزندانش کیخسرو و فرود به ارث می‌رسد و چون نشانی ویژه، تعلق به این خاندان را می نمایاند. در داستان عزیمت گیو به توران برای پیدا کردن کیخسرو، هنگامی که گیو، کیخسرو را در کنار چشمه‌ای می‌یابد، برای اطمینان از صدق سخن کیخسرو، نشانی از فر کیانی‌اش طلب می‌کند و می‌گوید:

بدو گفت گیو ای سرِ سرکشان ز فرّ بزرگی چه داری نشان؟
نشان سیاوش پدیدار بود چو بر گلستان نقطهٔ قار بود
برهنه تن خویش بنمود شاه نگه کرد گیو آن نشان سیاه
که میراث بود از گه کیقباد درستی بدان بد کیان را نژاد
(همان: ۴۲۶)

آنچه در این‌باره آشکار است، سخن متفاوت فردوسی درباره نمود فرّه کیانی است که برخلاف تصور رایج از شکل مادی و معنوی فره در متون و تصاویری است که از فره سخن گفته‌اند و تصویر شده‌اند؛ چه اغلب نمودهای معنوی و مادی فره، بیش از همه تداعی‌کننده نور و هاله نور هستند. «در داستان آغاز زندگی زردتشت می‌بینیم که فره او به صورت نور و روشنی است. هاله‌ای از نور که در تصویرها، ایزدان و برخی فرمانروایان بر دور سر دارند، نمادی از فره است» (آموزگار، ۱۳۸۷: ۳۵۵).

فردوسی همچنین یک‌بار دیگر در داستان فرود به این امر اشاره کرده است. آنجا که بهرامِ گودرز در گفت‌وگو با فرود فرزند سیاوش، برای شناخت دقیق از او نشانه‌ای می‌طلبد:

بدو گفت بهرام: بنمای تن برهنه نشان سیاوش به من
به بهرام بنمود بازو فرود ز عنبر به گل بر یکی خال بود
بدانست کو از نژاد قباد ز تخم سیاوخش دارد نژاد
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۲/۱: ۴۷۴)

در شاهنامه، نمودهای عینی که از فر تصویر شده است، بسیار متنوع و گونه‌گون است و شکل‌های انتزاعی آن به‌تدریج ملموس و دیداری می‌شود. البته هنوز تجلی خود

را در چهره (هاله اطراف سر) و... نیز حفظ کرده است. «در داستان کیخسرو، فر نمود و حتی شکل ظاهری قابل رؤیت دارد، همچون خال یا نشانه سیاهی که بر بدن کیخسرو است» (جلیلی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۸۰).

رنگ سیاه، رنگ مرگ

رنگ سیاه در شاهنامه، رنگ سوگواری است. در بخش‌های مختلف شاهنامه، سنت سیاه‌پوشی و پوشیدن لباس‌های تیره در سوگواری عزیزانِ درگذشته بارها از زبان فردوسی بیان شده است؛ چنان‌که در داستان کیومرث، وقتی کیومرث از کشته شدن فرزندش سیامک به دست دیوان آگاه می‌شود، بدین صورت رفتار می‌کند:

چو آگه شد از مرگ فرزند شاه ز تیمار گیتی بر او شد سیاه
دو رخساره پر خون و دل سوگوار دژم کرده بر خویشتن روزگار
همه جامه‌ها کرده پیروزه رنگ دو چشم ابر خونین، دو رخ بادرنگ
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۳)

هرچند فردوسی در این داستان، رنگ جامۀ عزا را پیروزه‌ای رنگ یاد کرده است، باید توجه داشت که این رنگ از خانواده رنگ‌های تیره است. «رنگ سیاه در عزاداری به این دلیل مورد استفاده قرار می‌گیرد که به عنوان نمادی، غم را همیشه درون انسان حفظ می‌کند» (فرزان، ۱۳۷۵: ۴۵). در داستان سیاوش، هنگامی که افراسیاب قصد کشتن سیاوش را دارد، فرنگیس او را از این کار برحذر می‌دارد و عواقب شوم چنین کاری را به او متذکر می‌شود. فردوسی با بیانی شاعرانه سوگواری اجزای طبیعت از جمله سیاه‌پوشی آب را بدین‌گونه بیان می‌کند:

به سوگ سیاوش، سیه پوشد آب کند روز نفرین بر افراسیاب
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۱: ۳۹۱)

در ایران هم وقتی خبر مرگ سیاوش به دربار کیکاوس می‌رسد، همۀ پهلوانان در غم از دست دادن شاهزاده نجیب ایرانی، سیاه‌پوش می‌شوند و بر این مصیبت می‌گریند:

چو آگاهی آمد به کاوس شاه که شد روزگار سیاوش تباه...
چو طوس و چو گودرز و گیو دلیر چو شاپور و بهرام و فرهاد شیر
همه جامه کرده کبود و سیاه همه خاک بر سر به جای کلاه
(همان: ۴۰۳)

همسانی گزارش فردوسی از سوگواری سیاوش در شاهنامه، نزدیکی زیادی دارد با آنچه مورخان در متون تاریخی دوره اسلامی ذکر کرده‌اند. این مطلب خود مبین قدمت آیین سوگ سیاوش در فرهنگ و ادب ایرانی است:

«و خداوندان اخبار چنین گویند که هرگز کس ندانست که مردم را چون مصیبت رسید، جامه سیاه باید کرد تا اکنون که خبر آمد که افراسیاب، پسر او را، سیاوخش را بکشت. سرهنگی بود سیادوش و گویند پسر گودرز بود. زی کیکاووس اندر شد با جامه سیاه و کبود. پس مصیبت گرفتند و جامه‌ها سیاه کردند و پیش کیکاووس آمدند با آن جامه‌های سوگوار و بدریدند و خروش و زاری کردند و رسم مصیبت‌ها از آن وقت است که بنهادند. والله اعلم» (بلعمی، ۱۳۷۶: ۲۳).

سوگواری در مرگ سیاوش، سنتی دیرپاست که در منطقهٔ ماوراءالنهر به نقل از صاحب کتاب تاریخ بخارا، تاریخی سه‌هزار ساله دارد:

«سیاوش خواست که از وی اثری ماند در این ولایت. از بهر آنکه این ولایت، او را عاریتی بود. پس وی این حصار بخارا بنا کرد و بیشتر آنجا می‌بود و میان وی و افراسیاب بدگویی کردند و افراسیاب او را بکشت، و هم در این حصار به آن موضع که از در شرقی اندر آیی اندرون در کاه‌فروشان- و آن را دروازه غوریان خوانند- او را آنجا دفن کردند و مغان بخارا بدین سبب آنجا را عزیز دارند. و هر سالی هر مردی آنجا یکی خروس برد و بکشد پیش از برآمدن آفتاب روز نوروز. و مردمان بخارا را در کشتن سیاوش، نوحه‌هاست. چنان‌که در همهٔ ولایت‌ها معروف است. و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوال آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه‌هزار سال است» (نرشخی، بی‌تا: ۳۱-۳۲).

همچنین در قرون متأخر نیز حمدالله مستوفی صاحب تاریخ گزیده، به سنت سوگواری سیاوش و جامه تیره داشتن در عزای او اشاره کرده است:

«پهلوانان کاووس به شکارگاه افراسیاب رفتند. دختری از تخم گرسیوز را یافتند. کاووس او را از پهلوانان بستد و سیاوش از او بزاد. به تهمت سوداوه،

زن کاووس که بر او عاشق بود [سپاه برداشت] به ترکستان پیش افراسیاب رفت و دخترش [فرنگیس] بخواست. چون فرنگیس ازو حامله باشد، سیاوش به قصد گرسیوز، برادر افراسیاب، کشته شد. گویند کبود پوشیدن و [موی فرو گذاشتن] از رسم عزای اوست» (مستوفی، ۱۳۶۴: ۸۸).

همان‌طور که ملاحظه شد، کسانی چون بلعمی و نرشخی به دلیل تولد و زیست در منطقهٔ فرارود، گزارش آیین سوگ و سیاه‌پوشی سیاوش را به تفصیل و دقت یاد کرده‌اند؛ ولی حمدالله مستوفی که کمی دورتر از خراسان قدیم، در قزوین نشو و نما یافته است، به اجمال از این سنت یاد کرده است.

علاوه بر شواهد تاریخی و مکتوب، یافته‌های تصویری و باستان‌شناسی از منطقه ماوراءالنهر باستانی، حکایت از مراسم سوگواری‌ای می‌کند که نشانه‌هایی از آیین سوگ سیاوش دارد؛ امری که بعدها به اشکال مختلف و تغییر شکل یافته در گوشه و کنار سرزمین ایران بروز و نمود یافت. یکی از این شواهد باستان‌شناسی، دیواره پنجکنت متعلق به سده سوم پیش از میلاد در سمرقند است که به باور باستان‌شناسان، اشاره‌ای روشن به مراسم سوگ سیاوش دارد:

«چنان‌که معلوم است مردان و زنان، گریبان دریده‌اند و به سر و سینهٔ خود می‌زنند. یک عماری بر دوش چند نفر است که آن را حمل می‌کنند. اطراف عماری، باز است و سیاوش یا شبیه سیاوش در آن خفته است» (بیضایی، ۱۳۸۷: ۳۲).

همچنین در گزارشی دیگر، «وی تسه»، جهانگرد چینی در اوایل قرن هفتم میلادی که از بخارا دیدن کرده است، به آیینی اشاره دارد که محتملاً با آیین سوگ سیاوش مرتبط است و سیاه‌پوشی در آن رواج دارد. «آنها مراسم پرستش خدای آسمانی دارند و او را در مقام بالاتری احترام می‌کنند. آنان می‌گویند فرزند خدایی در ماه هفتم مرد و استخوان‌های او گم شد، مردمی که آیین خدا را اجرا می‌کنند، هرگاه که این ماه برسد، لباس‌های سیاه چین‌دار می‌پوشند، آنها پابرهنه راه می‌روند و گریه‌کنان سینه می‌زنند. اشک‌ها و... به هم می‌آمیزند. سیصد تا پانصد زن و مرد به مزرعه‌ها می‌روند تا بدن فرزند خدا را پیدا کنند. روز هفتم این مراسم به پایان می‌رسد» (حصوری، ۱۳۸۷: ۹۲). سنت

عزاداری و رسوم آیینی همچنین بعد از مرگ سیاوش، آیین‌های رازآموزی را پیرامون مرگ او شکل می‌دهد که قرن‌ها پس از ظهور اسلام به حیات خود ادامه داده، بر آیین‌های اسلامی تأثیر می‌گذارند (رویانی و حاتمی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۲۵۳).

سیاه پوشیدن از رسوم مشترک اغلب سوگواری‌ها و مجالس ترحیم است؛ البته جز در میان زردشتیان و صابئین مندایی که به‌شدت آن را منع کرده‌اند. در دین زردشتی، جامهٔ عزا، سفید بوده است و این سنت تا دوران اسلامی و روزگار معاصر در بین آنان رواج داشته است. با وجود تقدس رنگ سفید در کیش زردشتی، در متون و منابع زردشتی قدیم، هیچ اشاره‌ای به استفاده از این رنگ در سوگواری‌های زردشتی نشده است و پیروان این آیین برخلاف سنت‌های رایج در فرهنگ ایرانی، «در مراسم تشییع جنازه به‌مانند تمامی مراسم مذهبی و جشن‌ها از پوشش و البسهٔ سفید استفاده می‌کردند، زیرا آن را نماد روشنی، پاکی و خلوص می دانستند» (معین، ۱۳۳۵: ۳۰۶) و دانسته نیست این سنت از چه زمانی و چگونه در آیین زردشتی پا گرفته است.

در دورهٔ اسلامی نیز غزنویان که بر سرزمین‌های شرقی ایران حکومت داشتند، سنت سفیدپوشی در عزا را همچون زردشتیان اجرا می‌کردند. صاحب تاریخ بیهقی درباره مرگ سلطان محمود و سفیدپوشی پسرش مسعود که در آن زمان در سپاهان بود، چنین نوشته است:

> «و امیر دیگر روز بار داد با قبایی و ردایی و دستاری سپید و همهٔ اعیان و مقدمان و اصناف لشکر به خدمت آمدند، سپیدها پوشیده و بسیار جزع بود. سه روز تعزیتی ملکانه به رسم داشته آمد؛ چنان‌که همه پسندیدند» (بیهقی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۱۳).

اما در همان ایام درگذشت سلطان محمود، فرخی سیستانی، شاعر دربار غزنوی برخلاف ابوالفضل بیهقی، اینگونه فضای سوگمندانه شهر غزنین و سیه‌پوشی درباریان را تصویر می‌کند:

شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار — چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار
خانه‌ها بینم پرنوحه و پربانگ و خروش — نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فگار
حاجبان بینم خسته‌دل و پوشیده سیه — کله افکنده یکی از سر و دیگر دستار

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۷: ۹۲)

این تناقض رفتار و گزارشی را که ابوالفضل بیهقی به عنوان مورخ و فرخی به عنوان شاعر از دربار غزنوی، دربارهٔ جامهٔ عزاداری ارائه داده‌اند، می‌توان اینگونه تبیین نمود که رفتار مسعود در سفیدپوشی برای مرگ پدر، یک استثنا بوده است، اما آنچه فرخی از سیاه‌پوشی درباریان بازتاب می‌دهد، سنت عرفی و رایج زمانه غزنویان و برآمده از آداب و سنن جامعه شرق ایران بوده است.

اندکی پیشتر از دوره غزنوی یعنی در دوره سامانی و ادوار نخستین شعر فارسی، شاعرانی چون رودکی نیز که سردمدار شعر فارسی دری محسوب می‌شود، بر استفاده از رنگ سیاه در سوگواری تصریح کرده‌اند و به‌نوعی بر سنت عرفی زمانه خویش در سوگواری‌ها تأکید می‌کند:

من موی خویش را نه از آن می‌کنم سیاه — تا باز نوجوان شوم و نو کنم گناه
چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند — من موی از مصیبت پیری کنم سیاه
(رودکی، ۱۳۷۳: ۱۵۱)

در مجموع آنچه در شاهنامه آشکار است این است که فردوسی در تمامی داستان‌هایی که سرشت سوگمندانه دارد، کاربرد پوشش‌هایی به رنگ تیره و سیاه را در فقدان پهلوانان و شاهان برجسته کرده است. از جمله در داستان کشته شدن ایرج به دست برادرانش که فریدون به سیاه کردن پوشش فیل‌ها و اسبان جنگی به نشانه سوگواری ایرج مبادرت می‌ورزد:

دریده درفش و نگون کرده کوس — رخ نامداران به رنگ آبنوس
تبیره سیه کرده و روی پیل — پراگنده بر تازی اسپانش نیل
پیاده سپهبد، پیاده سپاه — پر از خاک سر، برگرفتند راه
(فردوسی، ۱۳۹۴، ج۱: ۷۲)

نتیجه‌گیری

رنگ سیاه هرچند عموماً در اساطیر و فرهنگ ملل، نمودی منفی و شوم دارد، در شاهنامه و به‌ویژه داستان سیاوش تحت تأثیر اندیشه و باورهای متفاوتی که در پهنه تمدن ایرانی وجود داشته است، گاهی نمودی نیک و خجسته یافته است. رنگ سیاه در این داستان هم‌راستا با جهان‌بینی ثنوی ایرانی حامل دوگانه‌ای مثبت و منفی است؛ ولی

آنچه بیشتر در این داستان آشکار است، همان فکر مسلط جهان‌بینی آریایی است که تیرگی و سیاهی را خوش نمی‌داشتند و تحت تعالیم آموزه‌های زردتشتی، آن را اهریمنی می‌دانستند.

در بررسی نمودهای شاخص رنگ سیاه در داستان سیاوش، نتایجی به دست آمد که در چند محور قابل بیان است:

۱- رنگ سیاه در داستان سیاوش، نخستین جلوه خویش را در نام سیاوش ارائه می‌دهد. سیاوش، سوار سیاه‌پوشی است که در نبرد ایران و توران در خواب افراسیاب ظاهر می‌شود و این روایت فردوسی، همسان است با آنچه در اساطیر ایرانی از نام واژهٔ سیاوش تصویر شده است. در روایت بین‌النهرینی از اسطورهٔ سیاوش، سیاه‌پوشی این شخصیت به رسومات آیینی فروکاسته شده که در آن افراد، در سنتی آیینی بر چهرهٔ خود رنگ سیاه می‌مالیده‌اند و تعلق دارد به بازگشت ایزد درگذشته از جهان مردگان. اما در روایت فرارودی اسطوره سیاوش که جنبهٔ محکم و قوی‌تری نسبت به نظریهٔ بین‌النهرینی دارد، سیاوش در ابتدا توتمی بود در سیمای اسب سیاه که بعد از رشد و تکوین جوامع انسانی، تحول یافته و در سیمای سوار (شاه) در مناطق مختلف آسیای مرکزی تجسم یافته است؛ امری که با داستان سیاوش در شاهنامه مطابقت بیشتری دارد و بقایای چنین تفکری با تغییراتی که طبیعی به نظر می‌رسد، در اسب سیاه سیاوش و خود سیاوش به عنوان شاهزاده‌ای ناکام دیده می‌شود.

۲- جلوه‌گاه دیگر رنگ سیاه در داستان سیاوش در سرزمین توران متجلی است؛ جایی که در وصف فردوسی تاریک تصویر شده و در شمال سرزمین‌های ایران واقع شده است. این امر منطبق است با تصوری که اقوام آریایی از گجستگی و بدیمن بودن جهت شمال (اپاختر) داشتند و آن را جایگاه تاریکی‌ها و دوزخیان می‌دانستند و مصداق عینی چنین تفکری، فرمانروایی شخصیتی چون افراسیاب بر این سرزمین است که ظاهر و کرداری تیره و سیاه‌رنگ به‌مانند دیوان و موجودات اهریمنی دارد.

۳- شبرنگ بهزاد اسب سیاه شگفت‌انگیز سیاوش، دیگر نشانه‌ای است از وجه مثبت رنگ سیاه در این داستان. شبرنگ، اشتراکات ظاهری و معنایی با شخصیت محوری داستان یعنی سیاوش دارد. مشابهت ظاهری رنگ شبرنگ با واژه سیاوش، چنان‌که اشاره کرده‌ایم، مربوط است به آیینی کهن در فرارود باستان که در شاهنامه با تغییراتی که

می‌یابد، بازتاب‌دهندهٔ همان تفکر اعصار کهن است. یاری‌رسانی و کمک شبرنگ به سیاوش و در ادامه به کیخسرو در موقعیت‌های مختلف و کردار انسانی شبرنگ، جلوه‌ای از خجستگی رنگ سیاه در این داستان است.

۴- شاهان کیانی، نشانی سیاه در بدنشان از زمان کیقباد به ارث برده‌اند که دلالت بر تشخص و قدرت شاهی دارد و به عنوان یک نمادِ نژادی و صدق نسب، وجه مثبت دیگر رنگ سیاه را در این داستان نمایان می‌کند.

۵- سنت سیاه‌پوشی در فقدان عزیزان از کارکردهای منفی رنگ سیاه در شاهنامه و فرهنگ ایرانی اسلامی است. به باور زردتشتیان، از آنجایی که مرگ، ذاتی اهریمنی دارد و اهریمن هم متعلق به جهان تیرگی‌هاست، بنابراین فقدان و نابودی، پیوندی ناگسستنی با رنگ سیاه دارد و از این‌رو است که در فرهنگ ما، سیاه‌پوشی در مرگ آدمیان رواج یافته است. در شاهنامه هم فردوسی به این سنت اشاره کرده و درباریان ایران با شنیدن خبر مرگ سیاوش، سوگوار و سیاه‌پوش شده‌اند.

منابع

آقازاده، راضیه (۱۳۹۸) «بررسی کاربرد حماسی و غیر حماسی رنگ‌واژه‌ها در شاهنامه»، نشریه تحقیقات جدید در علوم انسانی، شماره ۲۳، صص ۱۳۷-۱۵۴.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۷) زبان، فرهنگ، اسطوره، تهران، معین.

ابن‌بابویه، محمدبن علی (۱۳۸۵) من لا یحضره الفقیه، ترجمه سید صدر الدین بلاغی، تهران، دارالکتب‌الاسلامیه.

اصفهانی، حمزه (۱۳۴۶) تاریخ پیامبران و شاهان، به کوشش جعفر شعار، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

اکبری مفاخر، آرش (۱۳۸۸) «سیاوخش، سیاه سوادپوش»، نشریه پاژ، شماره ۷، صص ۵۱-۵۸.

ال گورین، ویلفرد و ارل لیبر و جان ویلینگهام و لی مورگان (۱۳۷۰) راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا مهین‌خواه، تهران، اطلاعات.

بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد (۱۳۷۶) گزیدهٔ تاریخ بلعمی، انتخاب رضا انزابی‌نژاد، چاپ هفتم، تهران، امیرکبیر.

بهار، محمدتقی (مصحّح) (۱۳۸۹) تاریخ سیستان، از مؤلفی ناشناخته، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ دوم، تهران، آگاه.

--------- (۱۳۷۷) از اسطوره تا تاریخ، چاپ دوم، تهران، چشمه.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۷) نمایش در ایران، چاپ ششم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۳) تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، جلد ۱، چاپ نهم، تهران، مهتاب.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷) یشتها (جلد اول)، تهران، اساطیر.

جعفری‌دهقی، محمود و مهتاب صالح (۱۳۹۴) «مرگ و سرنوشت روان در باور ساکنان بین‌النهرین باستان»، پژوهشنامه ادیان، سال نهم، شماره ۱۷، صص ۵۵-۷۴.
https://dorl.net/dor/20.1001.1.20080476.1394.9.1.2.0.

جودی نعمتی، اکرم (۱۳۸۷) «تناسب رنگ در صور خیال و هسته روایی شاهنامه»، دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۱، صص ۵۷-۸۲.

جلیلی، زهرا و عبدالله واثق عباسی و محمدامیر مشهدی (۱۴۰۱) «از اسطوره فرّ تا انرژی کیهانی در شاهنامه فردوسی»، ادب فارسی، دورهٔ دوازدهم، شماره ۲، پیاپی ۱۸۵-۱۶۳.
(DOI): 10.22059/JPL.2022.346885.2085.

حسنلی، کاووس و لیلا احمدیان (۱۳۸۶) «کارکرد رنگ در شاهنامهٔ فردوسی (با تکیه بر سیاه و سفید) »، نشریه ادب‌پژوهی، سال اول، شماره ۲، صص ۱۴۵-۱۶۵.
https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17358027.1386.1.2.5.4.

حصوری، علی (۱۳۸۷) سیاوشان، چاپ سوم، تهران، چشمه.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران، ناهید.
حیدری، غلامرضا (۱۳۹۸) «زبان ادبی و بلاغی رنگ در ارتباطات غیر کلامی در شاهنامهٔ فردوسی»، فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، سال هفدهم، شماره ۳۹، صص ۱۸۹-۲۲۹.
خورشیدی سیله، هومان و غلامرضا دانش‌پژوه (۱۳۹۴) «عنصر رنگ و صور خیال در شاهنامه فردوسی»، کنفرانس ملی آینده‌پژوهی و توسعه، صص ۱-۲۰.
خیام نیشابوری، عمر بن ابراهیم (۱۳۵۷) نوروزنامه، به کوشش علی حصوری، چاپ دوم، تهران، طهوری.
درپر، مریم (۱۳۸۶) «مقایسه شبرنگ و پگاز»، نشریه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۱۴، صص ۱۸۰-۱۹۳.
رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفربن محمد (۱۳۷۳) دیوان رودکی، تصحیح جهانگیر منصور، چاپ دوم، تهران، دوستان.
رویانی، وحید و منصور حاتمی‌نژاد (۱۳۹۴) «سیاوش و اسطوره بازگشت جاودانه»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال یازدهم، شماره ۴۰، صص ۲۳۹-۲۶۱.
https://dorl.net/dor/20.1001.1.20084420.1394.11.40.8.0.
سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۹) کلیات آثار، تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ پانزدهم، تهران، امیرکبیر.
سیاه‌پوش، محمدتقی (۱۳۵۴) «سمبولیزم رنگ سیاه»، مجله یغما، شماره ۳۲۷، صص ۵۴۶-۵۵۳.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، آگاه.
شیمل، آنه ماری (۱۳۸۲) «ارزش‌های رنگ در هنر و ادبیات ایران»، نشریه نامهٔ انجمن، شماره ۱، صص ۴۰-۵۸.
ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸) سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، تهران، کتاب فرا.
فرخی سیستانی (۱۳۷۷) گزیدهٔ اشعار، به انتخاب محمد دبیر سیاقی، چاپ سوم، تهران، سخن.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۴) شاهنامه، پیرایش جلال خالقی مطلق، تهران، سخن.
فرزان، ناصر (۱۳۷۵) رنگ و طبیعت؛ بخشی از دانش رنگ‌ها، تهران، تهران.
فضایلی، سودابه (۱۳۸۸) شبرنگ بهزاد، تهران، جیحون.
فضیلت، فریدون (۱۳۸۱) دینکرد (آراستاری و آوانویسی یادادشت‌ها و ترجمه‌ها بر اساس دینکرد چاپ مدن)، تهران، دهخدا.
قائمی، فرزاد (۱۳۹۲) «از ریپهوین تا سیاوش (تحلیل اسطوره‌شناختی ساختار آیینی داستان سیاوش بر مبنای الگوی هبوط ایزد ریپهوین و آیین‌های سالانهٔ مرگ و تولد دوباره در فرهنگ ایران)»، فصلنامهٔ جستارهای نوین ادبی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱۸۲، صص ۶۱-۸۶.
https://doi.org/10.22067/jls.v46i4.25298.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۸) از گونه‌ای دیگر (جستارهایی در فرهنگ و ادب ایران)، تهران، مرکز.

کوپر، جی سی (۱۳۸۶) فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران، نو.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۴) تاریخ گزیده، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران، امیرکبیر.
معین، محمد (۱۳۳۵) مزدیسنا و ادب پارسی، تهران، دانشگاه تهران.
مؤمن، محسن (۱۳۹۶) «نگاهی به رنگ‌آمیزی صحنه‌های حماسی در شاهنامه»، سومین کنفرانس ملی هزاره سوم و علوم انسانی (دانشگاه پیام نور)، صص ۱-۱۱.
نرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر (بی‌تا) تاریخ بخارا، تصحیح مدرس رضوی، تهران، سنایی.
نصر، سید حسین (۱۳۷۵) هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر.
واحددوست، مهوش (۱۳۷۹) نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران، سروش.
هاشمی، سید محسن و مصطفی حسینی گلکار (۱۳۹۴) «کارکرد سینمایی رنگ در شاهنامه»، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی.
هوشمند، رضوان (۱۳۹۷) مقایسهٔ کاربرد رنگ در شعر گذشته و معاصر فارسی، تهران، صالحیان.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و نهم، زمستان ۱۴۰۴: ۵۸-۳۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۰۶
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تطبیقی تصویر «منجی» در شعر معاصر (با تکیه بر «آرش کمانگیر»، «مرغ آمین» و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»)

سعید بزرگ بیگدلی [*]
سارا حسینی [**]

چکیده

در تاریخ بشر، دلزدگی از وضعیت فعلی و میل رسیدن به وضعیت مطلوب، سبب نیازمندی انسان به حضور نجات‌بخش بوده است. در ادیان و مذاهب مختلف، منجیانی در نام‌های گوناگون و به اشکال مختلف و در مقاطع متنوع تاریخی ظهور خواهند کرد و برای رهایی بشر از رنج ناملایمات تلاش نموده، او را به سوی وضعیتی آرمانی سوق خواهند داد. در آثار ادبی نیز به تبع نگاه انسان به ظهور منجی در زندگی واقعی، تصاویری از منجی در اشکال مختلف پدید آمده است. در شعر معاصر فارسی و در میانهٔ سال‌های دههٔ چهل تا آغاز دههٔ پنجاه، سه شعر با عنوان‌های «آرش کمانگیر» از سیاوش کسرایی، «مرغ آمین» از نیمایوشیج و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» از فروغ فرخزاد سروده و منتشر شده‌اند. در پژوهش حاضر، سه اثر یادشده به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، از ده وجه

[*] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
bozorghs@modares.ac.ir
https: //orcid.org/0000-0001-9633-7019
[**] نویسنده مسئول: دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران
sarahoseini1403av@gmail.com
https: //orcid.org/0000-0002-1351-7530

بررسی شده‌اند و وجوه اشتراک و افتراق آنها بررسی و تحلیل شده است. این پژوهش در پی پاسخ دادن به این پرسش اساسی است که میدان ادبی سه شعر پیش‌گفته تحت تأثیر کدام‌یک از میدان‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی قرار دارد و شاعر چه ویژگی‌هایی برای منجی در شعر خود برگزیده است. نتایج حاصل از پژوهش نیز نشان می‌دهد که این سه شعر، با وجود تفاوت‌هایی که در دیدگاه شاعران آنها وجود دارد، در اغلب موارد، تصویری همسو و همسان از منجی ارائه داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: منجی، شعر معاصر فارسی، سیاوش کسرایی، نیما یوشیج و فروغ فرخزاد.

مقدمه

منجی‌خواهی در سراسر تاریخ بشر، امری تکرارشونده بوده است. در ادیان و مذاهب مختلف، در فرقه‌های سیاسی و اعتقادی و نیز در میان طبقات اجتماعی گوناگون، اغلب برای رهایی از وضعیت نامطلوب موجود، پیروان این آیین‌ها، فرقه‌ها و طبقات مختلف، خواستار حضور یک منجی، نجات‌بخش و رهاننده در زندگی خود شده‌اند. در واقع «منجی می‌تواند آن عاملیتی باشد که خواسته و مطالبات یک فرد را برآورده کند، در حالی که عکس آن هم صادق است. منجی می‌تواند یک فرد باشد که مطالبات جمعی را برآورده سازد و در حالتی دیگر، منجی می‌تواند یک مجموعهٔ سیستماتیک باشد که خواستهٔ یک فرد یا جمع را برآورده سازد» (صالحی و دیگران، ۱۴۰۴: ۶۴). میل برون‌رفت از وضعیت نامطلوب و ساختن جهانی مطلوب، امری فراتر از خواست‌های اعتقادی است. در واقع طلب منجی، محدود به ادیان و مذاهب و فرقه‌های اعتقادی نمی‌شود و اغلب در ابعاد فردی و اجتماعی زندگی انسان نیز بروز می‌کند که در عین حال ممکن است هیچ پیوندی با مذهب و آیین و اعتقاد آن فرد یا افراد نداشته باشد.

دربارهٔ غایت میلِ منجی‌خواهی نمی‌توان تاریخ یا حادثهٔ مشخصی را معین کرد، زیرا تا زمانی که ظلم و بیداد و نابرابری اجتماعی در موقعیت‌های عمومی و خصوصی زندگی افراد وجود داشته باشد، همواره خواست و میل منجی‌خواهی نیز وجود خواهد داشت. اینکه منجی‌گرایی در نسبت با چه وضعیتی از جملهٔ مسائل تاریخی، سیاسی، اجتماعی و عقیدتی رخ می‌نماید، امری است متغیر که در هر حالتی و در هر میل به برون‌رفت از وضعیت کنونی، به گونه‌ای متفاوت بروز می‌یابد و بسته به نوع جامعه‌ای که در آن ظهور می‌کند و نیز در موقعیت زمانی خاص آن، شکلی متفاوت خواهد داشت.

در بررسی ادیان ابراهیمی و غیر ابراهیمی از جمله زرتشتی، یهودیت، مسیحیت، اسلام و ادیان شرق آسیا مانند بودائیسم، هندوئیسم، میترائیسم، آیین مانی و... با وجود تفاوت‌هایی که در خصوصیات منجی، زمان ظهور و نیز چگونگی ظهور او وجود دارد، در یقین به ظهور منجی، نوعی اشتراک عقیده دیده می‌شود. «همهٔ این ادیان و پیروان آنها، امید به آمدن و ظهور فرد نجات‌دهنده‌ای را دارند که پس از ظهور، دنیا را بهتر از قبل

می‌کند و آنان را به آرزوها و خواسته‌های قلبی‌شان که همان تحقق عدالت و زندگی در دنیایی پاک و خواستنی است، می‌رساند» (ستاری و رشیدی، ۱۳۹۴: ۷۰).

در آیین زرتشت، «سوشیانت» یا «سوشیانس» منجی موعود است. زرتشتیان طول جهان را به دوازده هزار سال و چهار دورهٔ سه‌هزار ساله تقسیم کرده‌اند. آنها بر این باورند که در سه هزار سال آخر از این دوازده هزار سال، «در آغاز یازدهمین و دوازدهمین، دو تن از پسران زرتشت ظهور خواهند نمود. در انجام دوازدهمین هزاره، پسر سوم یعنی «سوشیانس» پدیدار گشته و جهان را نو خواهد نمود» (محمدی ارانی، ۱۳۸۶: ۳۸).

در دین مسیحیت نیز نجات‌دهنده، همان عیسای مسیح است که در متون عبری به صورت یشوع، یهوشاعا و یسوع آمده است. اما در متون عربی، یسوع به شکل عیسی درآمده است. «انجیل نیز این واژه را خداوند نجات‌دهنده معنا کرده که امت خویش را از گناهانشان خواهد رهانید» (اخلاقی و فردوسی‌نیا، ۱۳۹۹: ۹۷). در آیین یهودیت نیز «ماشیح»، نجات‌دهندهٔ آخرین است که از خانوادهٔ داوود، همان داوود یا کسی شبیه به او است. در دین اسلام نیز گروهی از مسلمانان بر این باورند که «مهدی» در آخرالزمان ظهور خواهد کرد و صلح و عدالت و راستی را در سراسر جهان خواهد گسترانید. در آیین هندو نیز منجی کسی است به نام «کلکی» و در آیین بودا، «میتریه» نامیده می‌شود. علاوه بر اینها در اساطیر اسکاندیناوی و سلتی، بومیان آمریکا، اساطیر آفریقا، چین و ژاپن نیز اعتقاد به منجی دیده می‌شود (جلالی، ۱۳۸۷: ۱۳۲-۱۴۰).

یادآوری این نکته حائز اهمیت است که میان دو واژهٔ موعود (وعده داده شده) و منجی (نجات‌دهنده)، نوعی قرابت معنایی وجود دارد. اما موعودگرایی ذیل مفهوم گسترده‌تری به نام منجی‌گرایی قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، «موعود، منجی خواهد بود، اما منجی، فقط موعود نیست» (صالحی و دیگران، ۱۴۰۴: ۶۰).

پرداختن به شکل ظهور منجی در آثار ادبی، کار تازه‌ای نیست، اما از آن‌رو که به ما نشان می‌دهد هر اثر ادبی به صورت مجزا تحت تأثیر چه جریان‌هایی پدید آمده، حائز اهمیت است. «هر فرد در طول زندگی خود با میدان‌های متفاوت اقتصادی، سیاسی و فرهنگی درگیر است و حرکت‌هایی که درون این میدان‌ها رخ می‌دهد، آگاهانه و

ناآگاهانه بر زندگی او تأثیر می‌گذارند. یکی از این میدان‌ها، میدان ادبی است که در عین ارتباط تنگاتنگ با دیگر میدان‌ها، دارای ساختارها و قواعد خاص خود است» (رویانی و حاتمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۶۹). کار این پژوهش نیز بررسی میدان ادبی و میدان‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی و تأثیر آنها بر یکدیگر در سه شعر «آرش کمانگیر»، «مرغ آمین» و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» است.

سؤالات پژوهش

پرسش‌های اساسی این پژوهش این است که میدان ادبی آثار مورد بحث، تحت تأثیر کدام‌یک از میدان‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی پدید آمده‌اند. منجی در این آثار با کدام ویژگی‌ها شناخته می‌شود و نیز وجوه اشتراک و افتراق تصویر منجی در این سه شعر چیست؟

ضرورت پژوهش

پژوهش دربارهٔ منجی در آثار ادبی، از آن‌رو که می‌تواند افق انتظار شاعران و نویسندگان آن آثار را مشخص نمایند، اهمیت دارد. پژوهش حاضر با بررسی تصویر منجی در سه شعر مهم از شاعران معاصر، به بررسی نوع نگاه آنها دربارهٔ این مفهوم می‌پردازد و نشان می‌دهد که هر یک از این شاعران، چه تصویری از منجی در شعر خود ارائه داده‌اند. از این‌رو خوانش این اشعار و شناخت دیدگاه و تصور شاعران آنها ضرورت می‌یابد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری به مفهوم منجی در ادیان و آیین‌های مختلف پرداخته‌اند. همچنین مقالات ادبی فراوانی نیز این مفهوم را در داستان‌ها، رمان‌ها و اشعار گوناگون بررسی نموده‌اند. از آن‌رو که موضوع بررسی پژوهش حاضر آثاری از فروغ فرخزاد، سیاوش کسرایی و نیمایوشیج است، مهم‌ترین آثاری که بر اشعار این شاعران تمرکز نموده‌اند، عبارتند از:

مقالهٔ «بررسی کهن‌الگوی منجی در شعر *کسی که مثل هیچ‌کس نیست* فروغ فرخزاد» از ستاری و سادات رشیدی (۱۳۹۴). در این مقاله آمده است که کهن‌الگوی منجی از انواع مایه‌ها، انگاره‌ها و مفاهیم مشترکی است که میان جوامع و فرهنگ‌ها و ادیان مختلف وجود دارد. منجی، فردی است که در زمانی خاص اصولاً زمان پایان دنیا که دورهٔ اوج سختی‌ها و بدبختی‌های انسان و سلطهٔ تاریکی و پلشتی‌ها در این دنیاست، ظهور می‌کند. این اندیشه در شعر فروغ به‌ویژه در آخرین مجموعه شعر او، «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، جزء دغدغه‌های اصلی شاعر به شمار می‌آید.

مقالهٔ «بررسی تطبیقی مفهوم منجی در شعر فروغ فرخزاد و نزار قبانی» از شیخ و دیگران (۱۳۹۵) نیز از جمله پژوهش‌هایی است که به مفهوم منجی در شعر فارسی نظر داشته است. نویسندگان این مقاله بر این باورند که نزار قبانی و فروغ فرخزاد به عنوان بخشی از جریان شعر معاصر عربی و فارسی، با دو شعر «در انتظار گودو» و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» به ترسیم چهرهٔ منجی در ادبیات خویش پرداخته‌اند. امید به زندگی و ظهور منجی حیات‌بخش در شعر فروغ، تجلی بیشتری یافته است. طولانی بودن انتظار، منجر به توسل به واسطه گردیده و واقعیت وجودی منجی، فوق‌العاده و ماورایی بودن او را در نگرش هر دو شاعر تثبیت کرده است.

کافی و حاتمی (۱۴۰۱) نیز در مقالهٔ «بررسی فرجام‌گرایی در شعر معاصر ایران (با تکیه بر سروده‌های احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری)» به بررسی مضامین فرجام‌گرایانه در شعر معاصر ایران پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که در اشعار شاملو، اخوان ثالث، فروغ و سپهری، در اکثر موارد، نگاه بدبینانه و سرشار از یأسی به فرجام جهان و آیندهٔ تاریخ وجود دارد.

از سوی دیگر، به دلیل طرح مباحثی از گرایش شاعران این پژوهش به ایدئولوژی مارکسیستی، بررسی آثار مطرح در این زمینه نیز ضرورت یافت که از آن میان می‌توان به کتاب «تبارشناسی نقد ادبی ایدئولوژیک: پژوهشی پیرامون نقد ادبی ایدئولوژیک در ایران معاصر» از امن‌خانی (۱۳۹۸) و مقالهٔ رویانی و حاتمی‌نژاد (۱۳۹۳) با عنوان «آرش سیاوش کسرایی و میدان ادبی ایران» اشاره کرد.

اغلب پژوهش‌هایی که به شناخت تصویر منجی در شعر فارسی معاصر پرداخته‌اند، آثار فروغ را مدنظر داشته‌اند، اما دو اثر دیگر یعنی آرش سیاوش کسرایی و مرغ آمین نیما از این منظر در هیچ پژوهشی نقد و بررسی نشده است. علاوه بر این، بررسی تطبیقی سه اثر یادشده، کار نوی است که پیش از این در هیچ‌یک از آثار منتشرشدهٔ فارسی تا آنجا که نویسندگان مقاله به آن دسترسی داشته‌اند، وجود ندارد. از این‌رو پرداختن به این موضوع، شناخت نگاه هر سه شاعر و مقایسهٔ دیدگاه آنها در باب مفهوم «منجی»، کاری بدیع به نظر می‌رسد.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، ابتدا سه شعر «آرش کمانگیر»، «مرغ آمین» و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» را از نظر نوع نگاهی که به منجی داشته‌اند بررسی نموده است. پس از آن به استخراج ویژگی‌های ده‌گانهٔ منجی و تصویر او در این سه شعر پرداخته است.

مبانی نظری

در پژوهش حاضر، سه شعر از سه شاعر در میانهٔ سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۲ انتخاب شده است. هر یک از این اشعار، تصویری از «منجی» ارائه داده‌اند که شناخت نقاط اشتراک و افتراق آنها می‌تواند نمونه‌ای از نگاه شاعران معاصر در برابر نگاه کلاسیک به منجی باشد. پیش از بررسی این آثار، اشاره به این نکته ضروری است که «برای درک درستی اثر هنری می‌باید که زمان آفرینش آن را در نظر گرفت. شناختِ زمانیِ اثر هنری این را بازمی‌نمایاند که ضرورت‌های حاکم بر اثر هنری، چه بوده است» (قاضی مرادی، ۱۳۶۰: ۱۰۷). در واقع نمی‌توان اثر هنری را به کلی محصول فعالیت ذهنی نویسنده و منتزع از اوضاع اجتماعی زمانهٔ او دانست. اگر شاخه‌هایی از مفاهیم تئوریک هنر همچون دیدگاه «هنر برای هنر» را که اثر و متن را محصول خواست و ارادهٔ نویسنده برای آفرینش می‌دانند، از این‌سو یا دیدگاه رولان بارت را که معتقد است نویسنده با گذاشتن نقطهٔ پایان اثر، پیوستگی خود را به کلی با آن متن از دست می‌دهد، از سوی

دیگر به عنوان استثنا در نظر بگیریم، اغلب ساحت‌های عملی و تئوریک هنر و به تبع آن ادبیات، اثر هنری را فارغ از پیوند آن با زمانهٔ خالق آن و نیز اوضاع اجتماعی و سیاسی معاصر او فاقد معنا می‌دانند.

نیما یوشیج در زمستان سال ۱۳۳۰ «مرغ آمین» را سرود. «سرایش این اثر هم‌زمان است با اوج‌گیری جنبش ملی ایران به سرپرستی دکتر مصدق و کوتاه کردن دست انگلستان از منابع نفتی ایران» (حسینی، ۱۴۰۲: ۱۸۳). از همین‌رو با آنکه نیما در ابتدای شعر، مرغ آمین را دردآلودی آواره مانده نامیده و این سرزمین را بیدادخانه خوانده است، بارقه‌های روشن امید به تغییر را در گفت‌وگوهای او با مردم می‌توان دید. در سال ۱۳۳۰ شرایط جامعه، آشوب‌زده و بحرانی است و زمینه‌های کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ به‌تدریج فراهم شده است. از سوی دیگر با وجود اینکه خود نیما در کتاب «یادداشت‌های روزانه» به ردّ و انکار تمایلات چپ‌گرایانه‌اش می‌پردازد، برخی از اعضای حزب توده از جمله انور خامه‌ای -روزنامه‌نگار و از بنیان‌گذاران حزب توده- معتقدند که نیما چنین گرایش‌هایی داشته است. خامه‌ای در مصاحبه‌ای دربارهٔ نیما و هدایت می‌گوید:

> «نیما یوشیج به‌هیچ‌وجه ارتباط حزبی یا سازمان‌یافته با حزب توده نداشت و تنها با روزنامه‌های حزب ارتباط داشت که گاهی مقالاتی از او منتشر می‌شد و عامل ارتباط نیما با روزنامه‌ها و مجلات حزب توده، اول من بودم. من وقتی در حزب، صحبت نیما را آوردم، طبری و کیانوری و... هم با نیما ارتباط گرفتند و کم‌کم نیما را به حزب متمایل کردند[(۱)]».

حال با چنین وضعیتی و با چنین دیدگاهی به طبقات اجتماعی، اهمیت کار و زندگی طبقات فرودین اجتماع، شعری به نام «مرغ آمین» خلق می‌شود. این اثر در واقع آیینهٔ تمام‌نمای رنج و اندوه مردمی است که از استبداد جهان‌خواره به زعم نیما، به تنگ آمده‌اند و به دنبال یافتن ملجأ و مأوایی تازه‌اند که فریاد رسای عدالت‌خواهی آنها را بشنود و صبح امید را به مساوات میان مردمان این جامعه تقسیم کند.

پس از مرغ آمینِ نیما، سیاوش کسرایی در سال ۱۳۳۸ دست به بازآفرینی اسطورهٔ آرش کمانگیر زد. علاوه بر کسرایی، کسانی دیگر همچون نادر ابراهیمی با دیدگاه اگزیستانسیالیستی و بهرام بیضایی با گفتمانی ناسیونالیستی به بازآفرینی این اسطوره

پرداخته‌اند، اما «معروف‌ترین بازآفرینی این اسطوره، منظومهٔ «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی است. کسرایی که عضو حزب تودهٔ ایران بود، این اسطوره را با اندیشهٔ مارکسیستی تطبیق داده، آن را به گونه‌ای پایان می‌دهد که شکل اولیهٔ اسطوره تا حد زیادی تغییر می‌یابد و با میدان ادبی مارکسیستی هماهنگ می‌شود» (رویانی و حاتمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۶۸).

«آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی برخلاف «مرغ آمین» نیما که در ساختاری سمبولیک و سراسر نمادپردازی پدید می‌آید، اثری است حماسی. حال پرسش این است که چگونه کسرایی توانسته است اثری حماسی را با دیدگاه‌های مارکسیستی خود، هم‌شکل و همراه نماید. نخست آنکه مارکسیست‌ها، نظریهٔ خود را جهان‌شمول می‌دانند. «مارکس هرچند از جامعهٔ سرمایه‌داری زمان خود نکته‌های بسیاری را کشف کرد، خطای او آن بود که به اجزا در سیستم تفکر و اندیشهٔ خویش، صورتی عام و جهان‌شمول بخشید» (رضا، ۱۳۷۱: ۸). اما کسرایی در برابر چنین نگاهی، به سرودن یک حماسهٔ ملی همت گمارده است؛ کاری که به نوعی پرداختن به جزئیات و ایستادن در برابر نگاه عام و کلی مارکسیست‌هاست. از دیگر سو، مارکسیسم، فلسفهٔ «پرولتاریا» یا طبقهٔ کارگر است، حال آنکه حماسه، برآمده از فرهنگ اشرافی جوامع فئودالی است. در پاسخ باید گفت که کسرایی ابتدا حماسهٔ خود را ایرانیزه و ملی نموده و از سوی دیگر به جای تمرکز محض بر «خلق» و «توده‌ها»، نه‌تنها قهرمانی حماسه‌ساز پرورده است، بلکه از مردم، رنج‌ها و دغدغه‌هایشان نیز گفته است و میان قهرمان و مردم او، نوعی تعامل و تعادل برقرار ساخته است.

آخرین اثر از این سه‌گانه، شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» (۱۳۴۲) از فروغ فرخزاد است. این شعر یکی از اشعار واپسین اثر فروغ، «ایمان بیاوریم به فصل سرد» است. در واقع ما با اثری از جملهٔ آثار دوران پختگی نگرش و صناعت در شعر فروغ روبه‌رو هستیم. فروغ در این شعر، از زبان دختر بچه‌ای نُه ساله سخن می‌گوید که در عین پاکی و معصومیت به تمام خواست‌ها و تمناهای مردم اجتماع خویش اشاره می‌کند. «او وعدهٔ

آمدن منجی متفاوتی با منجیان گذشته را می‌دهد؛ کسی کـه روشـنی، پـاکی و قداسـت را دوباره برای ملت ایران به ارمغان خواهد آورد» (شیخ و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۱).

برآورده شدن آرزوهای این کودک، منوط به آمدن منجی است و این منجی خواهـد آمـد تا برای فقر و ویرانی و خفقان سیاسی و اجتماعی و نبود عدالت، شکلی نـو و طرحـی آرمـانی دراندازد. «این شعر به منزلهٔ یک محصول ادبی سـال‌هـای دهـهٔ چهـل، متـأثر از نـوعی نگـاه اجتماعی شاعر است که با رعایت مصلحت‌های پس از شکست ۲۸ مرداد، تپش‌ها و هیجانـات خاص عصری را که شاعر در آن می‌زیسته، منعکس می‌سازد» (تحصیلی، ۱۳۸۷: ۴۴).

اشعار فروغ به طور کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند. آثـار گـروه اول شـامل «اسـیر»، «دیوار» و «عصیان» است و از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹ خلـق شـده اسـت. اشـعار دسـتهٔ دوم شامل «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» اسـت کـه در میانـهٔ سـال‌هـای ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۵ سروده شده‌اند. در آثار دستهٔ نخست، او نماینـدهٔ زنـی تنهـا و معتـرض است که با تموج و تلاطم احساسات زنانه و مادرانه، به قیام در برابر آداب و سنن معمول و معهود خانوادگی برمی‌خیزد. اما فروغ در قسمت دوم شاعری‌اش (پس از تولدی دیگـر) در جهانی نامحدود می‌زید و نمایندهٔ زنی است همچنان تنها با سریان و جریان تخیـل و تفکری جهانی در شعرهایی آزاد و با خط محتوایی که در عمق حرکت دارد و مخاطب را درگیر فضایی فلسفی و عمیق می‌کند (حقوقی، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۲؛ سـتاری و رشـیدی، ۱۳۹۴: ۶۶). بررسی شکل ظهور منجی در واپسین کلمات فروغ از آن جهت که کمال پختگی او را بـه نمایش می‌گذارد، اهمیت فراوانی داشته، تأثیر عمده‌ای در شناخت سـیر تکـاملی تصـویر «منجی» در شعر او دارد. او که پیش از این گفته بود: «نجات‌دهنده در گور خفتـه اسـت»، چگونه و چرا به چنین ایمان و باوری به حضور منجی رسیده است؟

تصویر منجی در شعر «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی، «مرغ آمـین» نیمـا یوشـیج و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» از فـروغ فرخـزاد، مـا را بـا ده پرسـش اساسـی روبـه‌رو می‌سازد که در ادامه به بحث دربارهٔ آنها خواهیم پرداخت.

- نخست آنکه شکل انتظار در منتظران منجی، منفعلانه است یا کنشگرانه؟

- دیگر آنکه منجی، «از مردم» و از تبار مردم است یا «برتر از مردم» و از نسلی برتر و والاتر از آنها، همچون شاه یا فرستادهٔ خداوند.
- پرسش سوم این است که در شعر مورد بحث، حضور قطعی منجی روایت می‌شود یا امید و ایمان به ظهور او؟ در واقع می‌خواهیم بدانیم که منجی، درون روایت حضور دارد یا در بیرون آن و به عنوان کسی که در آینده خواهد آمد، از او و حضورش سخن گفته می‌شود.
- پرسش چهارم دربارهٔ واسطه‌های حضور منجی است. به عبارتی می‌خواهیم بدانیم که به جز تصویر کلی از مردم جامعه و منتظران منجی، چه کسانی، کنشی مهم برای آماده کردن بستر حضور او فراهم می‌کنند.
- پرسش پنجم نیز دربارهٔ نوع تعاملی است که میان منجی و منتظران وجود دارد. آیا منجی، تعامل، گفت‌وگو یا کنش مشترکی با مردمش دارد یا آنکه آنقدر والاست که دایرهٔ حضور او با مردم یکی نیست و از نسلی برتر، برای نجات‌بخشی مردم برگزیده شده است.
- ششمین پرسش دربارهٔ منتظران است. اینکه از آنها با عنوان مردم یاد می‌شود، تحت تأثیر نگاه شاعر، خلق و طبقات فرودین جامعه‌اند که رنج و کار را متحمل می‌شوند تا قدرت‌پیشگان به نان و نوایی برسند.
- پرسش هفتم نیز در باب پایان این انتظار و نیز پایان شعر است. در واقع خواست و پرسش ما این است که بدانیم غایت این انتظار و سلوک چه خواهد بود.
- پرسش هشتم نیز دربارهٔ زمینه‌های نجات است. در واقع پاسخ این پرسش نشان خواهد داد که منجی، چه ابعادی (سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، عقیدتی) را در زندگی منتظرانش تغییر خواهد داد.
- نهمین پرسش دربارهٔ جنس دشمنان است. اینکه این دشمن، مرزهای سرزمینمان را به عقب می‌راند و منجی قرار است سرزمینی وسیع‌تر برایمان به ارمغان بیاورد، یا سرمایه‌های اجتماعی و اقتصادی مردم را به تاراج برده است؟ آنها از نردبان رنج و کار مردم بالا رفته‌اند یا سرزمینمان را تهدید به نابودی می‌نمایند؟
- پرسش آخر نیز این است که منجی، ظهوری شگفت و فراتر از حد باورهای بشر

دارد و قرار است که تمام وجوه زندگی مردم را اصلاح نماید یا آنکه مبارزی است که برای بازپس‌گیری مرزها می‌جنگد؟ به عبارت دیگر واپسین پرسش این است که منجی، خارق‌العاده و شکست‌ناپذیر است یا آنکه از جان مایه می‌گذارد، زیرا از جنس جان و تن مردم خویش است.

شکل انتظار؛ منفعلانه یا کنشگرانه

به طور کلی می‌توان منجی را در سه شعر یادشده، از پرنده/ مرغ آمین در شعر نیما یا انسان/ آرش کمانگیر در شعر سیاوش کسرایی و فراانسان/ خداوند در شعر فروغ در تغییر دید. دربارهٔ نقش منتظران در این اشعار، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. «مرغ آمین» نیما از میان مردم برخاسته است؛ مردمی که منفعل نیستند و رو به مبارزه برای رهایی آورده‌اند. شکل دراماتیک اثر و نیز گفت‌وگوی میان مرغ آمین و مردم، نشانی از تکاپو و کنش مردم در این عرصه است. «در یک کلام شعر مرغ آمین، بیان رشد مبارزات مردم، میان رشد آگاهی‌شان و میان به عمل آوردن خواسته‌هایشان است. مردمی رو به مبارزه آورده‌اند و نیما از این مبارزه می‌گوید و از اینجاست که مرغ آمین می‌تواند بُردی بسیار وسیع و در زمان‌های گوناگون داشته باشد» (قاضی‌مرادی، ۱۳۶۰: ۱۰۹). در بند دوم شعر، نیما، مرغ آمین را نهان‌بین نهانان، گوش پنهان جهان دردمند ما و آشناپرورد می‌نامد. او از تبار مردم و آشنای درد و یأس آنان است.

> «می‌شناسد آن نهان‌بین نهانان (گوش پنهان جهان دردمند ما)/ جور دیده مردمان را./ با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشناپرورد. می‌دهد پیوندشان درهم/ می‌کند از یأس خسران‌بار آنان کم/ می‌نهد نزدیک با هم، آرزوهای نهان را.» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۴۱).

مرغ آمین، نشان از تعهد نیما به افشای دردهای مردم زمانهٔ خود و نیز بیدار کردن خواب‌زدگان و دررنج‌ماندگان جامعهٔ خویش است. «مرغ آمین همواره مترصد است تا مردم یک قدم در راه حق بردارند تا او با همهٔ توان خود در همگامی با آنان قیام کند و از انزوای خویش بیرون آید» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۱۴۱). حال، مردم این قدم‌ها را برداشته‌اند،

فعالانه وارد عرصهٔ مبارزه شده‌اند و مرغ آمین به ندای رهبری‌خواهی و منجی‌طلبی آنان، پاسخِ آری می‌دهد.

دربارهٔ شعر «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی، گروهی بر این باورند که خلق چنین قهرمانی در تضاد با دیدگاه‌های مارکسیستی نویسنده بوده است. شاکری یکتا در نقدی بر این شعر نوشته است: «ظاهراً هنگام سرودن این منظومه، شاعر فراموش کرده و یا این جملهٔ لنین را نخوانده بوده است که «انقلاب، کار قهرمان نیست، اعجاز توده‌هاست». در حالی که در این منظومه، توده‌ها فقط بلدند برای قهرمانشان آه و ناله کنند» (شاکری یکتا، ۱۳۸۶: ۷۵). در واقع این نقد نه‌تنها به نگاه شاعر، بلکه به وضعیت مردمی است که در بی‌عملی و انفعال به سر می‌برند. از سوی دیگر، گروهی نیز بر این باورند که مردم در روایت کسرایی، نقشی کنشگرانه و فعال دارند. از جملهٔ این نقدها، مقالهٔ رویانی و حاتمی‌نژاد است که نخستین نکتهٔ درخور توجه در روایت کسرایی را نقش مردم می‌داند؛ زیرا مردم، آرش را به عنوان تیرانداز برمی‌گزینند و نه پادشاه. حضور مردم در سرتاسر حماسه، بسیار پررنگ است، در حالی که در حماسهٔ اصلی، مردم هیچ نقشی ندارند (رویانی و حاتمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۷۲). مهرگان نیز آرش کسرایی را برخلاف آرش مهرداد اوستا که فرستادهٔ سروش است، برآمده از رستاخیر مردمان می‌داند. او می‌گوید: «آرش کسرایی از درگاه امشاسپندان نیامده، از اعماق توده‌ها و از نهانی‌ترین آمال آنها سرچشمه گرفته است» (مهرگان، ۱۳۶۰: ۲۳).

به نظر می‌رسد که نگاه حاکم بر دیدگاه موافقان این روایت، به صواب نزدیک‌تر باشد؛ از آن‌رو که آرش، قهرمانی برآمده از دل مردم است. اگر او کنش‌مند است، این مردمند که صاحب کنش و عمل هستند، زیرا این مردم، او را از میان خود برمی‌گزینند تا نه‌تنها از مرزها و ابعاد این سرزمین پاسداری کند، بلکه جایگاه و پایگاه پادشاه را نیز در برابر تورانیان مستحکم‌تر از پیش کند. آرش، مدافع منافع مردم خویش و شخص پادشاه و نیز سرزمین ایران است. در انتخاب آرش، تموج و تلاطم سپاه ایرانیان همچون بحری برآشفته است که مردی از تبار آزادگان را همچون صدفی از سینهٔ خود بیرون می‌دهد:

«لشکر ایرانیان در اضطرابی سخت دردآور،/ دو دو و سه سه به پچ‌پچ
گرد یکدیگر؛/ کودکان بر بام،/ دختران بنشسته بر روزن،/ مادران، غمگین

کنارِ در./ کم کَمَک در اوج آمد پچ‌پچ خفته./ خلق، چون بحری برآشفته،/ به جوش آمد؛/ خروشان شد؛/ به موج افتاد؛/ بُرِش بگرفت و مردی چون صدف/ از سینه برون داد» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۷۴-۷۵).

آرش برای آنکه نشان دهد از دل خروشان این مردم و از دریای پرتلاطم جامعهٔ ایران بیرون آمده است، خود را فرزند رنج و کار می‌نامد:

«منم آرش،-/چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن؛-/ منم آرش، سپاهی مردی آزاده،/ به تنها تیرِ ترکش آزمونِ تلخ‌تان را اینک آماده./ مجویید نسب،-/ فرزند رنج و کار؛/ گریزان چون شهابی از شب،/ چو صبح، آمادهٔ دیدار» (همان: ۷۶).

این اثر پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ پاسخی است به نیاز جامعه به حضور نجات‌بخشی که از میان توده‌های مردم برخاسته باشد. همین امر با وجود داشتن وجه اساطیری و حماسی، چهره‌ای انسانی به او می‌بخشد.

پس از این شعر، فروغ در سال ۱۳۴۲، حدود ده سال پس از کودتای ۲۸ مرداد و در آن فضای شکست و یأس روشن‌فکر ایرانی به سرودن شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» می‌پردازد. تاریخ سرایش اثر، مهم است، زیرا «نه‌تنها آرزوها و مطالبات در دو تاریخ متفاوت، یکی نیستند، بلکه عاملیت نجات هم در تاریخ‌های متفاوت، یکی نیست» (صالحی و دیگران، ۱۴۰۴: ۴۵). منجی شعر فروغ هنوز نیامده و در روایت حضور ندارد، اما فروغ در قامت یک کودک، انتظار آمدن او را می‌کشد. در این شعر، حرفی از مردم نیست، بلکه جهان یک کودک است و آدم‌های دور و برش. اگر این کودک را نمادی از همهٔ منتظران جامعهٔ او بدانیم، باید این امر را نیز یادآور شویم که انتظار فروغ در این شعر، انتظاری منفعلانه نیست. «او [در این شعر] کدهایی در اختیار ما می‌گذارد که نشان‌دهندهٔ بسترسازی فروغ برای ظهور منجی است. چنین انتظاری می‌تواند حاصل قطعیت، یقین و باور کاملی باشد که فروغ نسبت به آمدن این نجات‌دهنده دارد» (کافی و حاتمی، ۱۴۰۱: ۱۴۴).

«من پله‌های پشت‌بام را جارو کرده‌ام/ و شیشه‌های پنجره را هم شسته‌ام/

چرا پدر فقط باید/ در خواب، خواب ببیند/ من پله‌های پشت‌بام را جارو کرده‌ام/ و شیشه‌های پنجره را هم شسته‌ام» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۸۴-۸۵).

فروغ در این بخش از شعر، در انتظاری پویا، جهان محدود و کودکانهٔ خود را از آلودگی‌ها می‌زداید تا زمینه‌های آمدن این مهمان تازه را فراهم آورد.

به نظر می‌رسد که چه منجی شعر فروغ را خداوند بدانیم، چه انسانی برتر و چه انسانی از جنس دیگر انسان‌ها -که البته مورد آخر، کمی دور از ذهن شاعر به‌نظر می‌رسد- آنچه اهمیت دارد، خاصیت نجات‌بخشی او و نوید دادن برای رسیدن به دنیایی آرمانی در برابر ظلم و بیداد و جهلی است که در جامعهٔ معاصر شاعر وجود دارد. دربارهٔ منجی این شعر، دو دیدگاه متفاوت میان منتقدان وجود دارد. گروهی بر این باورند که منجی شعر او، فوق‌العاده، فراتر از انسان یا همان قاضی‌القضات و حاجت‌الحاجات/ خداوند است (شیخ و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۴)؛ اما گروهی نیز معتقدند هرچند فروغ با برخی عبارات و توصیفاتی که در شعر خود به کار برده، نجات‌دهنده‌اش را برتر از انسان‌های دیگر می‌نمایاند، در عین حال «او از این منجی، یک اسطورهٔ فراواقعی ساخته است؛ اسطوره‌ای دست‌نیافتنی و ناملموس که از زندگی دور باشد. منجی فروغ هرچند با انسان‌های معمولی که در اطراف او هستند فرق دارد، ذاتاً از آنها دور نیست» (کافی و حاتمی، ۱۴۰۱: ۱۴۳).

جنس منجی؛ از مردم یا برتر از مردم

قهرمان منظومهٔ آرش کسرایی، همچون مرغ آمین نیما از میان توده‌های مردم برخاسته است؛ اما منجی شعر فروغ، ابرانسانی است که کارهای صعب و خارق‌العاده‌ای انجام می‌دهد و گویی مسلط بر همه‌چیز و همه‌کس است. او در عالم کودکانهٔ روایت، کارهایی فراتر از حد و حدود اختیارات یک رهبر را انجام می‌دهد. هرچند تقسیم بهداشت، صنعت، هنر، آموزش رایگان، پول نفت و... کاری است که یک رهبر عادل برای مردم جامعه‌اش انجام می‌دهد، با این حال فروغ علاوه بر اینها از ویژگی‌هایی خارق عادت برای این منجی نام می‌برد: قد او از درخت‌های خانهٔ معمار بلندتر، صورتش از صورت امام زمان روشن‌تر و شجاع‌تر از برادر سید جواد است که رخت پاسبانی پوشیده و از هیچ‌چیز نمی‌ترسد. هرچند اینها بزرگ‌نمایی‌های ذهن یک کودک است، با این حال

فروغ در ساختاری ساده و معصومانه، می‌خواسته برتری او را از زبان یک کودک نشان دهد. او می‌گوید:

«کسی می‌آید، کسی می‌آید/ کسی دیگر/ کسی بهتر/ کسی که مثل هیچ‌کس نیست، مثل پدر نیست، مثل انسی نیست، مثل یحیی نیست، مثل مادر نیست/ و مثل آن کسی‌ست که باید باشد» (فروغ، ۱۳۷۷: ۸۱).

در دو منظومهٔ دیگر، آرش کسرایی و مرغ آمین نیما، نجات‌دهنده در عین حال که خصلت‌های یک رهبر و مبارز را دارد، انسان یا نمادی از انسانی است که در پی رها کردن توده‌های محروم از چنگال حکام بیگانه، قدم در راه نهاده است. از همین‌رو است که آرش، پرسش از اصل و نسب خود را کاری عبث می‌داند و در ادامه، خود را فرزند رنج و کار می‌نامد. او خود را زادهٔ این دو مؤلفه از زندگی طبقهٔ کارگر/ پرولتاریا به شمار می‌آورد. مرغ آمین نیز آنچنان گرم گفت‌وگو با مردم است که گویی هرگز از آنها جدا نبوده است. او نیز همچون آرش کسرایی که فرزند رنج و کار است، آغشته به درد و آوارگی است. او رغبت خود به امور معمول زندگی و تقلا برای آب و دانه را از دست داده و دنبال روز گشایش برای مردم است:

«مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده/ رفته تا آن سوی این بیدادخانه/ بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه./ نوبت روز گشایش را/ در پی چاره بمانده» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۴۱).

حضور قطعی یا ایمان به ظهور

روایت «آرش کمانگیر» کسرایی، داستان برگزیده شدن آرش و سپس تلاش و مرگ او در راه پاسداشت وطن است. به عبارت دیگر ابتدا براعت استهلالی آمده است که به ترسیم فضای سرد، خاموش و دلتنگی می‌پردازد؛ فضایی که شاعر از بیرون تا قهوه‌خانه سپری می‌کند تا بعد، روایت اصلی با نقالی آغاز گردد:

«برف می‌بارد؛/ برف می‌بارد به روی خار و خارا سنگ .../ کوه‌ها خاموش،/ دره‌ها دلتنگ،/ راه‌ها چشم انتظار کاروانی با صدای زنگ...» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۶۸).

با این اوصاف باید گفت که حضور قهرمان در این شعر، قطعی است و او در جریان روایت حضور دارد. در «مرغ آمین» نیما نیز بند نخستین شعر، روایت حضور قطعی او در کنار مردم و تلاش برای یافتن روز گشایش است. در این شعر، منجی از همان آغاز، حضور دارد و تا پایان روایت و رسیدن صبح امید و آزادی، با مردم می‌ماند. شکل حضور منجی در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، قدری متفاوت است. او در شعر حضور ندارد، اما راوی، حضور او را امری حتمی می‌داند. «او وقوع این امر را در قالب خواب کودکی نه ساله و با یاری گرفتن از اعتقادات عامیانه به تصویر می‌کشد؛ اعتقاد به راست بودن خواب کودک، همچنین جفت شدن مداوم کفش‌ها و زدن پلک چشم که خبر از وقوع واقعه‌ای ناگهانی و احتمالاً خوشایند را می‌دهند» (شیخ و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۴).

واسطه‌های ظهور منجی

در «آرش کمانگیر» کسرایی، سپاهیان ایران، ابتدا دچار بهت و حیرت در برابر خواست تورانیان برای تعیین مرز می‌شوند. اما در نهایت همین سپاهیان که قطره‌ای از دریای خروشان ملت هستند، صدفی از سینهٔ خود بیرون می‌دهد که سپاهی مردی آزاده به نام آرش است. او مردی دلاور، اما گمنام است که به واسطهٔ خواست سپاهیان، برای خدمت‌گزاری انتخاب می‌گردد:

«لشکرِ ایرانیان در اضطرابی سخت دردآور،/ دو دو و سه سه به پچ‌پچ گردِ یکدیگر؛/ .../ کم‌کَمَک در اوج آمد پچ‌پچِ خفته./ خلق چون بحری برآشفته،/ به جوش آمد؛/ خروشان شد/ به موج افتاد؛/ بُرِش بگرفت و مردی چون صدف/ از سینه بیرون داد» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۷۵-۷۶).

در شعر «مرغ آمین» نیما اشارهٔ روشنی به چگونگی برگزیده شدن این منجی نمی‌شود، اما نیما به طور ضمنی اشاره می‌کند که او زادهٔ استغاثه‌های رنجوران در شبانی دلتنگ است. به عبارت دیگر در این شعر نیز این خواست و میل مردم برای طلب منجی است که منجر به حضور او می‌شود. او با رنج خلق، آشناست، اما به این امر اکتفا نمی‌کند و می‌خواهد رنجشان را از زبان خودشان بشنود:

«چون نشان از آتشی در دود خاکستر/ می‌دهد از روی فهم رمز درد خلق/ با زبان رمز درد خود تکان در سر./ وز پی آنکه بگیرد ناله‌های ناله‌پردازان ره در گوش/ از کسان احوال می‌جوید./ چه گذشته‌ست و چه نگذشته است. سرگذشته‌های خود را هر که با آن محرم هشیار می‌گوید./ داستان از درد می‌رانند مردم./ در خیال استجابت‌های روزانی/ مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند مردم» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۴۳).

در شعر فروغ نیز راوی، پدر را که از نظر او، نمادی از قدرت است، واسطه‌ای برای طلب منجی می‌کند. «فروغ از رخوت مردم گله می‌کند و با زبانی کودکانه و نمادین از پدرش که سرهنگ است، یعنی از تمام صاحبان قدرت می‌خواهد که شرایط ظهور منجی را هرچه سریع‌تر فراهم کنند» (شیخ و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۱).

«چرا من این همه کوچک هستم. که در خیابان گم می‌شوم/ چرا پدر که این همه کوچک نیست/ و در خیابان‌ها هم گم نمی‌شود/ کاری نمی‌کند که آن کسی که به خواب من آمده‌ست، روز آمدنش را جلو بیندازد» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۸۴).

چگونگی تعامل منجی و منتظران

شعر «آرش کمانگیر» از سنت نقالی بهره برده و شکل دراماتیک آن به شناخت مخاطب از شخصیت آرش، کمک شایانی می‌نماید تا نشان دهد که اصل و نسب او از کجاست و او به چه دلیل از میان سپاهیان برگزیده شده است. در واقع شکل روایت، امکان تعامل میان منجی و منتظرانش را فراهم می‌آورد. او مخاطب را پیشِ روی خود می‌بیند و برای شناساندن خود به آنها می‌گوید:

«منم آرش؛/ .../ درین پیکار،/ در این کار،/ دل خلقی است در مشتم،/ امید مردمی خاموش هم پشتم» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۷۷).

آنچنان که در شعر «مرغ آمین» نیز «دیالوگ‌ها جانمایهٔ شعرند و شعر در پیوند با اجزاء و تم برجستهٔ خود جلوه‌ای سمبولیک پیدا می‌کند» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۷۲). به عبارت

دیگر، شعر «مرغ آمین» پس از تصویری توصیفی در شرح موقعیت مرغ آمین، امکان گفت‌وگو میان او و منتظرانش را فراهم می‌کند؛ گفت‌وگویی که تا انتهای شعر ادامه می‌یابد. شاپور جورکش در نقد این شعر می‌گوید: «آنچه این شعر را به نوعی بلوغ در ساختمان بیرونی و درونی نزدیک کرده است، درآمیختن تکنیک دیالوگ دراماتیک با حس غنی و مفهوم پیچیده و در عین حال وفادار ماندن به زبان گفتاری است که آن را بدل به شعری نموده که اوج غنای عاطفی با سنت نقالی و پرده‌داری پیوند می‌یابد، در همان حال که رفعت دراماتیک و بصری خود را حفظ کرده است» (جورکش، ۱۳۹۰: ۱۴۳). اما این امر در شعر فروغ به حدیث نفسی یک‌طرفه تبدیل می‌شود. چون هنوز خبری از حضور منجی نیست، هرچند یقین به حضور او وجود دارد، راوی، شعر را برای مایِ مخاطب روایت می‌کند، همچون حدیث نفس و واگویه‌ای درونی.

جنس منتظران؛ مردم یا خلق

کسرایی در شعر «آرش کمانگیر»، برای اعضای جامعه‌اش، هم از لفظ «مردم» استفاده می‌کند، هم آنها را «خلق» می‌نامد. استفاده از کلمهٔ خلق، البته نه به‌تنهایی، بلکه تحت تأثیر دیگر مؤلفه‌های شعر، از نگاه مارکسیستی شاعر نشئت می‌گیرد:

«خلق چون بحری برآشفته،/ به جوش آمد؛» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۷۵).

«درین پیکار،/ در این کار،/ دلِ خلقی است در مشتم،/ امید مردمی خاموش هم پشتم» (همان: ۷۷).

همین نگاه در «مرغ آمین نیما» نیز تکرار می‌شود. نیما در این شعر، نخست از عنوان «مردم» و «مردمان» و سپس با نام «خلق» از منتظران منجی یاد می‌کند. این امر نیز می‌تواند تحت تأثیر تمایلات پنهان نیما به مارکسیسم باشد:

«چون نشان از آتشی در دود خاکستر/ می‌دهد از روی فهم رمز درد خلق/ با زبان رمز درد خود تکان در سر...» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۴۲).

فروغ در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، از «مردم» نام می‌برد. او از این مردم گله دارد و با اعتراض و تکرار، بی‌عملی آنها را مورد بازخواست قرار می‌دهد:

«و مردم محلهٔ کشتارگاه/ که خاک باغچه‌هاشان هم خونیست/ و آب حوض‌هاشان هم خونیست/ و تخت کفش‌هاشان هم خونیست/ چرا کاری نمی‌کنند/ چرا کاری نمی‌کنند...» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۸۴-۸۵).

چگونگی پایان انتظار و پایان شعر

آرش -آنچنان که از شعر کسرایی برمی‌آید- در سحرگاه، سر در راه وطن می‌نهد، تیر در کمان می‌نهد و همراه با آن، جانش را فدای وطن می‌کند. او پیش از آغاز کار، سر به سوی آسمان می‌کند و با صبح و روشنی وداع می‌کند:

«درود، ای واپسین صبح، ای سحر بدرود!/ که با آرش تو را این آخرین دیدار خواهد بود./ به صبحِ راستین سوگند!/ به پنهان آفتابِ مهربارِ پاک‌بین سوگند!/ که آرش جانِ خود در تیر خواهد کرد،/ پس آنگه بی‌درنگی خواهدش افکند» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۷۸).

برخلاف پایان زندگی این منجی که در سحرگاه اتفاق می‌افتد، پایان روایت در شب است. قصه تمام شده است؛ کودکانی که به قصهٔ آرش دل سپرده بودند، به خواب رفته‌اند؛ عمو نوروز نیز خسته، به خواب رفته است و شاعر بار دیگر وارد روایت می‌شود و کنده‌ای هیزم در آتشدان می‌نهد:

«در برونِ کلبه می‌بارد./ برف می‌بارد به رویِ خار و خارا سنگ./ کوه‌ها خاموش،/ دره‌ها دل‌تنگ./ راه‌ها چشم‌انتظارِ کاروانی با صدایِ زنگ .../ کودکان دیری است در خوابند،/ در خواب است عمو نوروز،/ می‌گذارم کنده‌ای هیزم در آتشدان./ شعله بالا می‌رود پُر سوز...» (همان: ۸۵).

«مرغ آمین» نیما نیز با صبح و روشنی به پایان می‌رسد؛ پیش از رسیدن صبح امید و آزادی، مرغ آمین نویدبخش آن است:

«رستگاری روی خواهد کرد/ و شب تیره، بدل با صبح روشن گشت خواهد. مرغ می‌گوید» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۴۴).

در پایان شعر نیز شاعر به عنوان روایت‌گر گفت‌وگوی مرغ و مردمان این دیار می‌گوید:

«در بسیط خطّـهٔ آرام، مـی‌خوانـد خـروس از دور/ مـی‌شـکافد جـرم دیـوار سحرگاهان./ وز بر آن سرد دوداندود خاموش/ هرچه، با رنـگ تجلـی، رنـگ در پیکر می‌افزاید./ می‌گریزد شب./ صبح می‌آید» (همان: ۷۴۹).

راوی شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» نیز نوید می‌دهد که آمـدن منجـی، نویـد نور و روشنی خواهد بود:

«و می‌تواند کاری کند که لامپ «الله»/ که سبز بود: مثـل صـبح سـحر سـبز بود./ دوبـاره روی آسـمان مسـجد مفتاحیـان/ روشـن شـود/ آخ .../ چقـدر روشنی خوبست/ چقدر روشنی خوبست» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۸۲-۸۳).

در پایان شعر نیز در واپسین سطرها، از منجی‌ای می‌گوید کـه در شـب آتـش‌بـازی، آسمان شهر را روشن خواهد کرد:

«کسی از آسمان توپخانه در شب آتش‌بازی می‌آید/ و سفره را مـی‌انـدازد...» (همان: ۸۷).

زمینه‌های نجات

بشر همواره برای رهایی از رنج‌ها و ناملایمات زندگی، به دنبـال منجـی و فریادرسـی بوده است که او را از وضعیت فعلی خارج ساخته، به سـوی وضـعیتی مطلـوب و آرمـانی ببرد. آرش کمانگیر، منجی مردمـی مـی‌شـود کـه سـرزمین خـود را در مـرز فروپاشـی می‌بینند. آنها غم‌زده و دل‌مرده چشم به راهِ آمـدن مـردی از میـان لشـکریانند؛ سـپاهی مردی که همهٔ هستی خود را فدای وطن می‌سـازد. ایـن مـرد، کسـی نیسـت جـز آرش کمانگیر. در «مرغ آمین» نیز مردمی که از ناملایمات اجتماع خود به تنـگ آمـده‌انـد، در انتظار مرغ آمین هستند. این دشمنان و جهان‌خوارگان، چشمه‌های روشنی را کور کـرده و چراغ‌ها را که نماد روزهای روشن زندگی مردم است، خاموش کرده‌اند. مرغ آمین برای زدودن این تاریکی‌ها از جهانِ مردم پـا در میـدان مبـارزه مـی‌نهـد و آنچنـان کـه شـعر می‌گوید، موفق به شکافتن جرم دیوار سحرگان و زدودن تاریکی می‌شود.

فروغ نیز در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، «با لحنی کودکانه و به یاری ابزاری ساده و قابل دسترس، فقر، بی‌عدالتی‌ها، نابرابری‌ها و نبودن بهداشت و آموزش همگانی را به تصویر می‌کشد و در ضمن آن به تجمع ثروت نامشروع خرده‌ثروتمندها، احتکار انبارداران و گران‌فروشی حاصل از آن در آن دورهٔ تاریخی اشاره می‌کند و از موعود بی‌همتا می‌خواهد با آمدنش، شرایط مساوی را برای همگان فراهم کند. این مفهوم به‌ویژه با تصویری از پهن کردن سفره و تکرار فعل قسمت کردن به‌روشنی تداعی می‌شود» (شیخ و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۲). منجی فروغ در این شعر، نویددهندهٔ برابری سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است، زیرا شاعر در خواست‌هایش به همهٔ این زمینه‌ها اشاره می‌نماید.

«و سفره را می‌اندازد/ و نان را قسمت می‌کند/ و پپسی را قسمت می‌کند/ و شربت سیاه‌سرفه را قسمت می‌کند، و روز اسم‌نویسی را قسمت می‌کند، و نمرهٔ مریضخانه را قسمت می‌کند/ و چکمه‌های لاستیکی را قسمت می‌کند/ و سینمای فردین را قسمت می‌کند/ و درخت‌های دختر سید جواد را قسمت می‌کند/ و هرچه را که باد کرده باشد قسمت می‌کند/ و سهم ما را هم می‌دهد/ من خواب دیده‌ام...» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۸۷-۸۸).

جنس دشمنان

دشمنان در «آرش کمانگیر»، تورانیان، کرکسان، بدخواهان و روسپی نامردمان نامیده می‌شوند:

«باغ‌های آرزو بی‌برگ؛/ آسمانِ اشک‌ها پُربار./ گرم‌رو آزادگان در بند؛/ روسپی نامردمان در کار ...» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۸۳).

«روزگاری بود؛/ روزگار تلخ و تاری بود./ بخت ما چون روی بدخواهان ما تیره...» (همان: ۷۱).

در «مرغ آمین» نیز دشمنان، جهان‌خواره و ایادی اویند و «دشمن دیرین انسان»

نامیده می‌شوند. مردم از جهان‌خواره می‌هراسند، اما مرغ آمین از زوالش مـی‌گویـد و دل مردم را بدین نویدها گرم می‌دارد:

«خلق می‌گویند:/ -«اما آن جهان‌خواره/ «آدمی را دشـمن دیـرین) جهـان را خورد یکسر».// مـرغ مـی‌گویـد:/ -«در دل او آرزوی او محـالش بـاد».// خلـق می‌گویند:/ -«اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود/ همچنان هـر لحظـه می‌کوبد به طبلش».// مرغ می‌گوید:/ -«زوالش بادا!» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۴۴).

در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» نیز سید جواد/ صـاحب‌خانـه و دختـر او، در عالم کودکانهٔ راوی، نمادی از حاکمان و دشمنان مردم هستند:

«کسی می‌آید/ .../ و مثل آن کسی است که باید باشـد/ .../ و از بـرادر سـید جواد هم/ که رفته است و رخت پاسبانی پوشیده است نمی‌ترسد/ و از خـودِ خود سید جواد هم که تمام اتاق‌های منزل مـا مـال اوسـت نمـی‌ترسـد/ و اسمش آنچنان که مادر/ در اول نماز و در آخر نمـاز صـدایش مـی‌کنـد/ یـا قاضی‌القضات است/ یا حاجت‌الحاجات است...» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۸۱-۸۲).

منجی یا مبارز

در «آرش کمانگیر» کسرایی، دو راوی وجود دارد؛ شـاعر، راوی نخسـت اسـت و عمـو نوروز، راوی دوم. عمو نوروز در بخش‌هایی از روایت خود، از نیاز انسان به شـعله‌ای بـرای برافروختن آتش زندگی می‌گوید. این شعله می‌تواند نمادی از مبـارزه و حتـی منجـی‌ای باشد که از طریق مبارزه به نجات‌بخشی برخواهد خواست:

«زندگانی شعله می‌خواهد» صدا سرداد عمو نوروز/ شـعله‌هـا را هیمـه بایـد روشنی‌افروز» (کسرایی، ۱۳۷۸: ۷۱).

در «مرغ آمین» نیما نیز شاعر، مرغ آمین را «نشان از روز بیدار ظفرمنـدی» مـی‌دانـد. این ظفرمندی میسر نخواهد شد مگر از طریق اتحاد و مبـارزه بـه رهبـری ایـن مـرغ در قامت یک منجی. خلق در ابتدای گفت‌وگو از پایان یافتن رنج خـود و سـرنگونی جهـان-خواره نومیدند. مرغ آمین از پس نومیدی مردم، نوید روزهای نگونسـاری و زوال جهـان-

خواره را می‌دهد، حتی از مرگ او سخن می‌گوید؛ امری که میسر نخواهد شد مگر از طریق مبارزه. بنابراین در این شعر نیز منجی، نجات‌بخشی را از طریق مبارزه محقق خواهد کرد:

«خلق می‌گویند:/ -«اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود/ همچنان هر لحظه می‌کوبد به طبلش.»/ مرغ می‌گوید:/ -«زوالش باد!/ باد با مرگش پسین درمان/ ناخوشیّ آدمی‌خواری./ وز پس روزان عزّت‌بارشان/ باد با ننگ همین روزان نگونساری» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۴۴).

در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» از فروغ فرخزاد نیز شاعر در همان ابتدای شعر با قطعیتی که از اعتقاداتی عامیانه همچون پریدن پلک و جفت شدن کفش‌ها نشأت می‌گیرد، خبر از آمدن ستاره‌ای قرمز می‌دهد که نمادی است از همان منجی موعود. فروغ به صورت پی‌درپی از قدرت خارق‌العادهٔ منجی می‌گوید، اما ظاهراً خبری از مبارزه نیست. هرچند تحولاتی که راوی می‌خواهد، نه به نرمی، بلکه با تغییراتی عمده در ساختار حکومت پدید خواهد آمد که بی‌شک نیازمند مبارزه، انقلاب و در نهایت رسیدن به تحولات دلخواه راوی است. شاعر از مردم محلهٔ کشتارگاه که خاک باغچه‌ها و آب حوض‌ها و تخت کفش‌هاشان خونی است، گله دارد؛ گله از بی‌عملی. این راوی، به‌تنهایی راه را برای آمدن منجی فراهم می‌سازد. او پله‌های پشت‌بام را جارو کرده و شیشه‌های پنجره را شسته است. در جایی از شعر، راوی از آمدن این منجی در هیأتی شکست‌ناپذیر سخن می‌گوید. در واقع او تلاش‌های حکومت وقت را برای تغییر، ناکام می‌داند.

«کسی می‌آید/ کسی می‌آید/ کسی که در دلش با ماست، در نفسش با ماست، در صدایش با ماست/کسی که آمدنش را/ نمی‌شود گرفت/ و دستبند زد و به زندان انداخت» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۸۶).

نتیجه‌گیری

نگاهی به سه شعر «آرش کمانگیر» از سیاوش کسرایی، «مرغ آمین» از نیما یوشیج و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» از فروغ فرخزاد در بازهٔ زمانی سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۲

نشان می‌دهد که هر سه شعر در پی انعکاس تصویری از یک منجی بوده‌اند. هر یک از این منجی‌ها برای اهدافی برگزیده می‌شوند و مورد طلب و خواست مردم قرار می‌گیرند. این منجی‌ها برای پاسخ دادن به بخشی از نیازهای انسان آن برهه از زمان برگزیده می‌شوند.

در این پژوهش، یک تقسیم‌بندی ده‌گانه ایجاد شده است که در پی پاسخگویی به ده پرسش اساسی دربارهٔ منجی این سه شعر است. هر یک از این سؤالات، بخشی از خصلت‌های منجی را هدف قرار داده‌اند.

سؤال نخست دربارهٔ نوع کنش‌مندی منتظران است که نشان می‌دهد در هر سه شعر، منتظران، انتظاری کنشگرانه دارند.

در سؤال دوم دربارهٔ جنس منجی، پرسش به میان آمده است که پاسخ آن، نشان از آن دارد که در شعر آرش و مرغ آمین، منجی، کسی از جنس مردم است، اما در شعر فروغ، او برتر از مردم و وجودی فراانسانی است.

سؤال سوم دربارهٔ حضور قطعی یا ایمان به ظهور منجی است که پاسخ آن وجود نگاهی قطعی به ظهور یا حضور منجی در شعر کسرایی، نیما و فروغ است.

پرسش دیگر دربارهٔ واسطه‌های ظهور منجی است که در «آرش کمانگیر»، خواست سپاهیان، در «مرغ آمین»، خواست مردم و در شعر فروغ، ارادهٔ پدر او به عنوان نمادی از قدرت است.

در سؤال پنجم دربارهٔ چگونگی تعامل منجی و منتظران پرسش شده است و پاسخ آن، شکل روایت در «آرش کمانگیر»، گفت‌وگو میان مرغ و مردم در «مرغ آمین» و شکلی از حدیث نفس در شعر فروغ است.

پرسش بعدی دربارهٔ جنس منتظران است که در شعر کسرایی و نیما با واژه‌های «مردم» و «خلق» از آنها یاد شده، اما در شعر فروغ فقط از واژهٔ «مردم» استفاده شده است.

در پرسش هفتم چگونگی پایان انتظار و پایان شعر مدنظر بوده است و پاسخ نشان می‌دهد که آرش در پایان، جانش را فدای وطن می‌کند، در حالی که شب است و مرزهای وطن تا دوردست‌ها به پیش رانده شده است. در شعر «مرغ آمین»، پایان،

تصویری از پیروزی و آمدن صبح و روشنی است و در شعر فروغ، او از جشن و سرور مردم در شب آتش‌بازی سخن می‌گوید.

در سؤال بعدی دربارهٔ زمینه‌های نجات سخن گفته شده است که در «آرش کمانگیر»، حفظ مرزهای وطن، در «مرغ آمین»، رهیدن از چنگال حاکمان خودکامه و در شعر فروغ، گسترش آسایش و رفاه در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی است.

دو پرسش آخر نیز دربارهٔ جنس دشمنان و نیز منجی یا مبارز بودن آن تصویر است. در باب سؤال نخست، در شعر «آرش کمانگیر»، تورانیان، در شعر «مرغ آمین»، جهان‌خواره و ایادی او و در شعر فروغ، سید جواد/ صاحب‌خانه و دختر او، نمادی از دشمنان هستند و پاسخ پرسش آخر نیز این است که آرش کمانگیر هم منجی است و هم مبارز. در شعر «مرغ آمین» نیز این مرغ هم منجی است و هم مردم را به مبارزه دعوت می‌کند. اما در شعر فروغ، تصویری از منجی آمده است.

پاسخ این پرسش‌های ده‌گانه، روایتگر نزدیکی شکل منجی در این سه شعر است. با وجود برخی تفاوت‌ها که از گرایش‌های سیاسی یا فکری شاعران آنها نشأت می‌گیرد، در اغلب زمینه‌ها، حال و هوایی یکسان بر فضای تصویرپردازی از منجی در نگاه کسرایی، نیما و فروغ وجود دارد.

پی‌نوشت

۱. حیات سیاسی نیما یوشیج و صادق هدایت در گفت‌وگو با دکتر انور خامه‌ای به تاریخ ۱۳۹۷/۰۹/۱۰، روزنامهٔ ایران.

منابع

اخلاقی، سعیده و منیره فردوسی‌نیا (۱۳۹۹) «اعتقاد به منجی در مسیحیت»، موعودپژوهی، سال دوم، شمارهٔ ۳، صص ۹۳-۱۰۶.

امن‌خانی، عیسی (۱۴۰۰) تبارشناسی نقد ادبی ایدئولوژیک، تهران، خاموش.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷) گزاره‌های منفرد (بررسی انتقادی شعر امروز ایران)، تهران، نارنج.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶) خانه‌ام ابری است، تهران، مروارید.

تحصیلی، علی (۱۳۸۷) «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، فردوسی، شمارهٔ ۶۷ و ۶۸، صص ۴۰-۴۴.

جلالی، عبدالزهرا (۱۳۸۷) «منجی‌باوری در ادیان ابتدایی و ادیان توحیدی»، پیک نور، سال ششم، شمارهٔ چهارم، صص ۱۲۹-۱۴۹.

جورکش، شاپور (۱۳۹۰) بوطیقای شعر نو؛ نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج، تهران، ققنوس.

حسینی، سارا (۱۴۰۲) در شاخ تلاجن، تحلیل بوطیقای تصویر در شعر نیما یوشیج، کرج، اورازان.

حقوقی، محمد (۱۳۸۴) فروغ فرخزاد (شعر زمان ما)، چاپ نهم، تهران، نگاه.

رضا، عنایت‌الله (۱۳۷۱) «فلسفهٔ مارکسیسم»، کیهان فرهنگی، خردادماه، شمارهٔ ۸۴، صص ۸-۱۱.

رویانی، وحید و منصور حاتمی‌نژاد (۱۳۹۳) «آرش سیاوش کسرایی و میدان ادبی ایران»، نقد ادبی، سال هفتم، شمارهٔ ۲۶، صص ۶۷-۹۰.

ستاری، رضا و صفورا سادات رشیدی (۱۳۹۴) «بررسی کهن‌الگوی منجی در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» فروغ فرخزاد»، دُرّ دری (ادبیات غنایی، عرفانی)، سال پنجم، شمارهٔ پانزدهم، صص ۶۵-۷۸.

شاکری‌یکتا، محمدعلی (۱۳۸۶) «آسیب‌شناسی یک منظومه «مرگ قهرمان یا مرگ مخاطب»؛ نگاهی به آرش کمانگیر سیاوش کسرایی»، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۱۰، صص ۶۸-۷۵.

شیخ، محمد و رضا رضایی و طیبه فرهادی (۱۳۹۵) «بررسی تطبیقی مفهوم «منجی» در شعر فروغ فرخزاد و نزار قبانی»، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ششم، شمارهٔ ۲۲، صص ۷۱-۸۸.

صالحی، مصطفی و سیدعلیرضا ابطحی و فیض‌اله بوشاسب گوشه (۱۴۰۴) «تأملی بر مفهوم منجی‌گرایی»، جامعه‌پژوهی فرهنگی، سال شانزدهم، شمارهٔ ۱، صص ۳۱-۶۸.

Doi: 10.30465/scs.2024.47904.2817

فرخزاد، فروغ (۱۳۷۷) ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چاپ دوازدهم، تهران، مروارید.

قاضی‌مرادی، حسن (۱۳۶۰) «با مرغ آمین»، مجلهٔ آرش، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۵، صص ۱۰۷-۱۱۳.

کافی، غلامرضا و ندا حاتمی (۱۴۰۱) «بررسی فرجام‌گرایی در شعر معاصر ایران (با تکیه بر سروده‌های

احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و سهراب‌سپهری)»، پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۳۴-۱۶۴.
DOI:10.22080/RJLS.2022.23329.1287.

کسرایی، سیاوش (۱۳۷۸) از خون سیاوش (منتخب سیزده دفتر شعر)، تهران، سخن.

محمدی‌ارانی، مریم (۱۳۸۶) «منجی‌گرایی در ادیان (زرتشت، یهود، مسیحیت)»، طلوع، سال ششم، شمارهٔ ۲۲، صص ۳۵-۵۲.

مهرگان، حیدر (۱۳۶۰) دیدار با آرش: بحثی در دیالکتیک منظومه آرش کمانگیر اثر سیاوش کسرایی، تهران، حزب تودهٔ ایران.

نیما یوشیج (۱۳۹۷) مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، گردآوری سیروس طاهباز، چاپ شانزدهم، تهران، نگاه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و نهم، زمستان ۱۴۰۴: ۸۵-۵۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۱/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۹
نوع مقاله: پژوهشی

پرسش از امکان تفسیر اگزیستانسیالیستیِ رمان‌های «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان»

محیاسادات اصغری*

چکیده

دو رمان «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» اثر سیمین دانشور تاکنون از منظرهای مختلف مورد توجه ناقدان ادبی قرار گرفته است. اما این دو رمان از منظر نقد اگزیستانسیال تحلیل نشده است. توجه به دغدغه‌های فردی و وجودی زندگی بشر و نیز تقدم زندگی و معنای آن بر اهداف اجتماعی ایدئولوژیک و آرمان‌گرایانه، تأکید بر عنصر آزادی و اختیار و تصمیم‌گیری مسئولانه در برابر غرق شدن در جریان روزمره و عُرف عام اجتماع، عناصری است که یک اثری ادبی را به آثار فلسفی اگزیستانسیالیستی نزدیک می‌کند. در تاریخ ادبیات معاصر، آثار ادیبانی همچون داستایفسکی، کامو و سارتر در این گروه می‌گنجد. در اینجا دو اثرِ یادشده از دانشور از این منظر تحلیل می‌شود. دغدغه‌های وجودی شخصیت اصلی این دو رمان یعنی هستی در مقابل مسائل آرمان‌خواهانه و دغدغه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک شخصیت‌های اطراف او، طنینی اگزیستانسیال دارد. دلهره و سرگردانی هستی رمان‌های دانشور از نوع دلهره و اضطرابی است که متفکران اگزیستانس آن را از نحوهٔ خاص وجود آدمی

* دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
mahya2asghari@chmail.ir
https://orcid.org/0009-0009-5487-1905

اجتناب‌ناپذیر می‌دانند. در اینجا هم با تأکید بر شخصیت هستی و دغدغه‌های او و هم با توجه به زمینهٔ تاریخی- اجتماعی‌ای که داستان درون آن روایت می‌شود، از تفسیر اگزیستانسیالیستی این دو رمان دفاع می‌شود.

واژه‌های کلیدی: جزیره سرگردانی، ساربان سرگردان، اگزیستانسیالیسم، سیمین دانشور، اضطراب.

مقدمه

سیمین دانشور، چهره‌ای شاخص در ادبیات داستانی معاصر ایران است. آثار ادبی او، پیوندی عمیق با تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران معاصر دارد و از این‌رو او جایگاهی کم‌نظیر در رمان معاصر ایران یافته است. دو رمان «جزیرهٔ سرگردانی» (۱۳۷۲) و «ساربان سرگردان» (۱۳۸۰)، که روایت آنها با هم پیوستگی دارد، از جمله مهم‌ترین آثار اویند. دانشور در این دو رمان، مقارن با سیر داستان، فضای سیاسی، اجتماعی و فکری ایران را در سال‌های دهه‌های ۵۰ و ۶۰ روایت می‌کند. این دو اثر در مقایسه با اثری چون «سووشون»، ساختاری مدرن‌تر و -به جهاتی- پیچیده‌تر دارند و واجد مضامینی‌اند چون بحران معنا، هویت، سرگردانی و... که همگی تداعی‌گر درگیریِ متن با مضامین انسان‌شناختی در فلسفه معاصر است. قصه سرگردانیِ شخصیت اصلی دو رمان میانِ جریان‌های فکری- اجتماعیِ متعارضِ سنتی، مدرن و ایدئولوژیک، به‌نوعی انعکاس‌دهنده بحران روشن‌فکری ایرانی در یک جامعهٔ در حال گذار است.

در این مقاله، اصطلاحاتی که در ادبیات اگزیستانسیالیستی در زبان فارسی محوریت دارند، از جمله «سرگردانی» و «اضطراب»، با توجه به محتوای دو رمان «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» مورد توجه و تحلیل قرار می‌گیرد و بر همین مبنا این دو اثر، همچون آثار ادبیِ اگزیستانسیالیستی، خوانش می‌شوند.

چنین قرائتی مبتنی است بر مواجهه با متن این دو اثر و از این‌رو مسلماً مقاله مدعی نیست که نویسنده دو رمان یادشده با -مثلاً- اندیشه‌های هایدگر آشنا بوده و بر افکار متفکران اگزیستانسیالیسم کاملاً مسلط است (چه رسد به اینکه بخواهد مدعی شود دانشور در زمان نگاشتن این رمان‌ها، مستقیماً و آگاهانه تحت تأثیر افکارِ -مثلاً- هایدگر بوده است). آنچه در این مقاله بیان می‌شود، حاصل مواجهه مستقیم با این دو رمان و بررسی و تحلیل این آثار، فارغ از کاوش در احوال و عقاید نویسنده آنهاست. اینگونه مواجهه و تحلیل اثر، موافق با دیدگاه‌های هرمنوتیک معاصر و متفکر شهیر آن یعنی هانس گادامر[1] است. بر اساس این دیدگاه‌ها، معنا و ماهیت یک اثر مکتوب، همان اتفاقی است که با مواجهه مفسر و خواننده اثر با آن اثر رخ می‌دهد و راه یافتن به عالم نویسنده

1. Hans Georg Gadamer

و کاوش در روحیات و باورهای او، نه امکان‌پذیر است و نه برای فهم اثر لازم (ر.ک: پالمر، ۱۳۷۷). چنین دیدگاه‌های تفسیری‌ای، مخالفانی نیز دارد، ولی در اینجا بحث میان موافقان و مخالفان این دیدگاه‌های تفسیری، موضوع سخن ما نیست.

این مقاله از چارچوب نظری اگزیستانسیالیسم بهره می‌برد. منظور از چارچوب نظری در اینجا، دستگاه مفهومی متشکل از ایده‌های بنیادینی است که در سنت اگزیستانسیالیستی تدوین شده‌اند. مفاهیم محوری‌ای که تحلیل متن بر آنها استوار است، عبارتند از: آزادی و انتخاب، دلهره یا اضطراب و اصالت[1]، بر اساس کتاب «ترس و لرزِ» کی‌یرکگور و «اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر» سارتر و «هستی و زمان» هایدگر.

پیشینه پژوهش

این دو رمان از نظر غنای ادبی و داستانی، تاکنون بارها مورد توجه منتقدان ادبی بوده و تحلیل‌ها و نقدهای گاه عمیق و ارزشمندی در باب آنها نگاشته شده است. اما چه این دو رمان و چه به طور کلی رمان‌های فاخرِ فارسی معاصر، اگر نگوییم هیچ، دست‌کم کمتر از منظر اگزیستانسیالیستی و با محوریت مفاهیمی چون آزادی، مسئولیت، اضطراب و معنای زندگی نقد و تحلیل شده‌اند. با جست‌وجو در عناوین این متون انتقادی و تفسیری درمی‌یابیم که نقدهایی از منظر پسامدرن، فمینیسم، جامعه‌شناسی، فرهنگ عامه و... بر این آثار نگاشته شده است که همگی در جای خود ارزشمندند. حتی در پژوهش‌هایی که به عنصر وجودشناسانه در آثار ادبی توجه شده است، یا وجود به معنای عرفانی مورد توجه قرار گرفته است، یا به معنای موردنظر در هستی‌شناسیِ متافیزیکی و یا در نهایت به معنای ملحوظ در روان‌شناسی انسان‌گرا، اما به مفاهیم وجودی به معنای وجود انسانی -در فلسفه‌های اگزیستانسیالیستی- کمتر توجه شده است. این خلأ به طور خاص در دو رمان «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» که مفاهیم اگزیستانسیالی چون سرگردانی، حیرت، زندگی و... از درون‌مایه‌های اصلی آنهاست، ملموس است.

این دو رمان در آثاری چون مقاله «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن» و کتاب

1. authenticity

«سیمین دانشور: درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن» در چارچوب نظری پسامدرن مورد تحلیل قرار گرفتند. همچنین این دو رمان در مقالاتِ «بررسی مؤلفه‌های زمانِ روایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور»، «بحران هویّت زنان در دو رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان از سیمین دانشور»، «معاصرسازی اشعار کهن در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور»، «گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی» و «گفتمان عرفان در رمان جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان» از منظرهای متفاوت و در چارچوب‌های نظری مختلف بررسی شدند؛ ولی در هیچ‌یک از این آثار، این دو اثر بر محور ایده‌ها و مفاهیم اگزیستانسیالیسم تحلیل نشدند. همچنین نقد اگزیستانسیالیسم آثار ادبی فارسی به طور خاص موضوع کتاب «اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران» است[۱]. در عین حال در این اثر نیز جایی برای تحلیل دو رمان دانشور نیست.

این مقاله تلاشی است برای پر کردن این خلأ از مسیرِ نگاه به این دو رمان از منظر اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی. اما پیش از ارائه چنین خوانشی از این دو رمان، به مسئله چیستی نقد اگزیستانسیال یک رمان پاسخ خواهم داد. پس از آن، این شبههٔ احتمالی را رفع می‌کنم که آیا اساساً از آثارِ وابسته به بافتِ اجتماعی- تاریخی رمان فارسی چیزی به‌مثابهٔ تفسیر اگزیستانسیالیستی ممکن است؟

نقد اگزیستانسیالیستی یک رمان

تفسیر و نقد اگزیستانسیالیستیِ یک اثر ادبی و به طور خاص یک رمان، به معنای قرائت و تحلیل داستان و شخصیت‌های آن اثر بر مبنای مسائل و ایده‌های فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم است. مقصود از فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم در اینجا جریانی است که با متفکرانی مثل کی‌یرکگور، گابریل مارسل، مارتین هایدگر، ژان پل سارتر و آلبر کامو شناخته می‌شود.

در نقد اگزیستانسیالیستی، تمرکز منتقد ادبی نه صرفاً بر قصه یا تکنیک‌های ادبی اثر، بلکه بر روایتی است که رمان از وضع خاص انسان در جهان و دغدغه‌های وجودی مبنایی

او در قالب شخصیت‌های رمان ارائه می‌کند. نقد اگزیستانسیالیستی بر چند مفهوم مهم مربوط به وضع بشر تأکید می‌کند؛ مفاهیمی مثل آزادی و انتخاب (تصمیم)، مسئولیت و پیامدهای انتخاب، اضطراب، اصالت[1]، زندگی اصیل، معنا یا بی‌معنایی زندگی و... .

فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بر آزادی و قدرت انتخاب انسان تمرکز می‌کند. این ساحت از وجود بشر از مهم‌ترین و بلکه مهم‌ترین ساحت وجود بشر محسوب می‌شود. در عین حال آزادی انسان برای انتخاب، سبب می‌شود که او نسبت به پیامدهای انتخابش مسئول و از این‌رو دغدغه‌مند باشد؛ زیرا از منظر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، هیچ معیار واضحی که پیروی از آن، پیامدهای مطلوبی را برای انسان تضمین کند، وجود ندارد. در عین حال انسان مجبور است مسئولیت پیامد انتخاب‌هایش را بپذیرد، زیرا شخصیتی که مسئولیت اعمالش را نمی‌پذیرد، همچون *دیمیتری* در رمان «برادران کارامازوف»، در واقع صرفاً طبق شور و امیالش عمل می‌کند، که خود به معنای ویرانگری و نفی آزادی و انتخاب است.

بنابراین آزادی و مسئولیت ملازم‌اند و در نتیجهٔ این دو، اضطراب وضع وجودی انسان است. اضطراب که نتیجهٔ قدرت انتخاب و مسئولیت انسان در قبال انتخاب او است، حالتی وجودی و اجتناب‌ناپذیر برای انسان است (سارتر ۱۳۸۰: ۳۴). همچنین از منظر فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی، آزادی انسان و انتخاب او، ارتباط قوی‌ای با مفهوم اصالت دارد. انسان‌ها به دلیل دشواریِ اضطراب، بسیاری از اوقات سعی دارند از انتخاب فرار کنند و از آزادی گریزانند. از تقلید از اشخاص برجسته گرفته تا پذیرش رفتار مرسوم و اخلاقِ متعارف اجتماع و نیز پناه آوردن به مسکرات و حتی انتحار، راه‌های متفاوتی است که انسان گریزان از آزادی برمی‌گزیند. بنابراین حتی شخصیتی بهنجار و محترم چون «ژان-باپتیست کلمانس» رمانِ «سقوط» کامو که یک وکیل موفق است و زندگیِ اخلاقی‌ای را از منظر عموم مردم دارد، در یک بزنگاه، در موقعیتی که می‌توانست زندگی فردی را نجات دهد، بی‌تفاوت عبور می‌کند و همین تجربه و رنجی که از آن می‌برد، رهایش نمی‌کند (رک: کامو ۱۳۷۷: ۶۷-۶۸ و Malpas 2012: 308).

از منظر فلسفه اگزیستانسیالیسم، انسانی که انتخاب کند و مسئولیت انتخاب و

1. Authenticity

آزادی خود را به عهده گیرد، به زندگی اصیل نزدیک می‌شود. فرد اصیل، اسیر قالب‌های از پیش تعیین شدهٔ متعارف اجتماعی نمی‌شود. اساساً کلیهٔ این قالب‌ها و نسخه‌های از پیش نوشته شده که همهٔ انسان‌ها را یک کاسه کرده و الگوی رفتاری واحدی ارائه می‌کنند، از نگاه اگزیستانسیالیستی، مطرودند. از جملهٔ این نسخه‌ها، عُرف‌های مقبول اجتماع در مواجهه با رویدادهای مختلف است. مثل این عُرفِ مرسوم که در مرگ مادر باید بسیار ظاهری غمگین داشت و مرسو (شخصیت رمان «بیگانه» اثر کامو) به دلیل اینکه ظاهری مغموم ندارد، اجتماع و حتی دادگاه او را سرزنش می‌کنند و نسبت به او سوءظن دارند:

> «... [مدیر نوانخانه] به یک سؤال دیگر [در دادگاه] جواب داد که از آرامش من در روز به خاک سپردن مادرم تعجب کرده بوده است. سؤال شد: منظور وی از آرامش چیست؟ آنگاه مدیر ... گفت: در آن روز من نخواسته بودم مادرم را ببینم و حتی برای یک بار هم گریه نکرده بودم و پس از دفن بی‌اینکه بر سر قبرش به تفکر فرو بروم، فوراً عزیمت کرده بودم. ... دادستان فریاد کشید: «اوه، همین‌قدر کافی است» و این جمله را با چنان طنینی و با چنان نگاه فاتحانه‌ای به طرف من ادا کرد که بعد از سال‌ها برای اولین‌بار میل عجیبی به گریه کردن در من انگیخته شد، زیرا حس کردم که تا چه اندازه مورد نفرت همهٔ این مردم هستم» (کامو، ۱۳۲۸: ۵۰).

نقد اگزیستانسیالیستی با مسائل و مباحث یادشده سروکار دارد و در مواجهه با رفتار شخصیت‌های اثر ادبی، سؤالاتی این‌چنینی را مطرح می‌کند: چرا فلان شخصیت، این انتخاب را کرد؟ آیا می‌توانست جور دیگری زندگی کند؟ آیا او معنایی برای زندگی‌اش ساخت یا تسلیم پوچی شد؟ بنابراین نقد اگزیستانسیالیستی، رمان را به عنوان صحنه‌ای برای پرسش‌های عمیق انسانی می‌بیند. پرسش‌هایی مثل «من کیستم؟»، «آزادی یعنی چه؟»، «در جهان احتمالاً بی‌معنا، چگونه باید زندگی کرد؟».

امکان تفسیر اگزیستانسیالیستی از آثارِ وابسته به بافتِ اجتماعی- تاریخی رمان فارسی

در برابر تفسیر رمان فارسی که داستان آن وابسته به وضعیت تاریخی- اجتماعی

ایران است، بر مبنای نظریه یا فلسفه‌ای غربی، ممکن است این انتقاد مطرح شود که این نظریه وابسته به وضعیت اجتماعی- تاریخی غرب است و تفسیر چنین رمانی بر مبنای آن فلسفه، ناشی از نادیده گرفتن تفاوت‌های این دو بستر و وضعیت تاریخی- اجتماعی است. این انتقاد خالی از حقیقت نیست و در باب تفسیر برخی از آثار ادبی فارسی بر مبنای نظریه‌ها یا فلسفه‌های غربی وارد و قابل بررسی است.

مثلاً وقتی از نقد مارکسیستی یک اثر ادبی فارسی سخن می‌گوییم، باید در نظر داشته باشیم که نظریه‌های مارکسیستی در بستر سرمایه‌داری مدرن مطرح شدند و در این نظریه‌ها، مناسبات کارگر و کارفرما بر اساس اوضاع حاکم بر یک جامعه صنعتی مفروض گرفته شده است. مفاهیمی مانند «از خود بیگانگی[1]» نظام‌مند در جامعه صنعتی در باب نسبت کارگر و شرایط تولید و کالای تولید شده، وابسته به شبکه‌ای از مفاهیمی است، مانند تقسیم کار، رقابت، افزایش تولید و... که همگی وابسته‌اند به شرایط حاکم بر جامعه صنعتی (ر.ک: Wolff & Leopold, 2025). حال اگر منتقد در باب رمانی که وضعیت اجتماعی- تاریخی روایت آن یک وضعِ کشاورزیِ پیشامدرن و بسیار ابتدایی است، تفسیر یا نقدی مارکسیستی را مطرح کند، از نخستین اشکالاتی که به این نوع نقد مطرح می‌شود این است که این نقد، تفاوت بستر و شرایط تاریخی- اجتماعی رمان را با نظریه انتقادی مارکسیستی در نظر نگرفته است. این اِشکال ممکن است -بسته به مورد- با پاسخِ قابل قبول یا غیر قابل قبولی از سوی منتقد مذکور مواجه شود، ولی در عین حال خود این اِشکال در نگاه نخست، وارد و قابل تأمل به نظر می‌رسد.

به دلایلی که در اینجا ذکر می‌شود، به نظر می‌آید چنین اشکالی در باب تفسیر اگزیستانسیالیستی از رمان فارسی معاصر وارد نیست. نخست اینکه هرچند مباحث فلسفی اگزیستانسیالیستی در شرایط تاریخی- اجتماعی خاصی مطرح شد، به‌ویژه نقطه اوج گرفتن این مباحث پس از جنگ جهانی و بحران معنای حاصل از ویرانی‌ها و جنایت‌های جنگ و به تبع آن بحران معنا، اما مسائل عمیق و بنیادینی که فیلسوفان اگزیستانسیالیست مطرح می‌کنند، مسائلی مثل آزادی، انتخاب، مسئولیت، اضطراب، معنای زندگی، تنهایی و دیگری، مسائل مربوط به وجود انسان‌اند و محدود به شرایط

1. alienation

اجتماعی- تاریخی خاصی نیستند.

این ویژگی اگزیستانسیالیسم سبب می‌شود بتوان حتی وضع انسان‌های تاریخی -از جمله برخی از انبیا، ادیبان، یا هنرمندان- را با نگاه اگزیستانسیالیستی مطالعه کرد. شاید معروف‌ترین نمونه از این نوع، تفسیری است که کی‌یرکگور به عنوان پدر اگزیستانسیالیسم، از داستان ابراهیم(ع) و تصمیم به ذبح فرزند ارائه می‌کند.

کی‌یرکگور، مفهوم «جهش ایمان[1]» را (که از مفاهیم مهم اگزیستانسیالیسم است) با تکیه بر تصمیم ابراهیم(ع) مطرح می‌کند. بر اساس تفسیر اگزیستانسیالیستیِ کی‌یرکگور از این داستان کتاب مقدس، ابراهیم(ع) با فراتر رفتن از میل و عقل، به سمت ایمان جهش کرد و از این‌رو شایسته عنوان «شهسوار ایمان[2]» است: «می‌خواهم از سرگذشت ابراهیم، نتایج دیالکتیکی ذاتی آن را به صورت مسائلی استخراج کنم تا ببینم پارادوکس ایمان چه اندازه عظیم است، ... پارادوکسی که اسحاق را به ابراهیم باز پس می‌دهد، پارادوکسی که هیچ استدلالی آن را نمی‌گشاید، زیرا ایمان دقیقاً از همان‌جایی آغاز می‌شود که عقل پایان می‌یابد» (کی‌یرکگور، ۱۳۸۰: ۸۰-۸۱).

همچنین مواجههٔ اگزیستانسیالیستی متفکرانی چون گابریل مارسل با متون دینی قرون وسطایی، تفسیر اگزیستانسیال آثاری هنری چون نقاشی‌های ونسان ونگوک و... همگی شاهد بر این ادعایند که از نگاه خود فیلسوفان صاحب‌نظر، اگزیستانسیالیسم نظریه‌ای است در باب شرایط وجودی انسان و مباحث آن صرفاً محدود به بافت اجتماعی- تاریخیِ انسان معاصر غربی نیست.

در ثانی این اشکال -دست‌کم در شکل افراطی آن- اگر ناشی باشد از نگرشی ضد غربی یا بومی‌گرایانه حداکثری، به مغالطه «نیروانا» یا «کامل نامیسر»[3] دچار است. گویی این اِشکال مفروض می‌گیرد که یک اثر ادبی را صرفاً باید به مدد نظریه‌ای مورد تفسیر و نقد قرار داد که تمام ابعاد این اثر ادبی بر مبنای آن نظریه قابل فهم باشند. گویی یک اثر را یا باید کاملاً با عینک بومی دید یا کاملاً از یک چشم‌انداز غربی.

1. leap of faith
2. knight of faith
3. Nirvana fallacy/ Fallacy of pure alternatives

زمینه اجتماعی- تاریخیِ مؤیدِ تفسیر اگزیستانسیالیستی از دو رمانِ دانشور

هرچند طبق آنچه در بخش قبلی گذشت، تفسیر رمان معاصر فارسی از منظر اگزیستانسیالیستی به‌خودی‌خود اِشکالی ندارد، در عین حال چه بهتر که در ارائه چنین تفسیری، زمینه و بافت اجتماعی- تاریخی قصهٔ رمان و نیز وضعیت اجتماعی‌ای را که نویسنده از دل آنها به آفرینش رمان پرداخته است، در نظر بگیریم و با لحاظ این وضعیت اجتماعی- تاریخی، شواهدی را به نفع تفسیر اگزیستانسیالیستی اثر ارائه کنیم.

بنابراین در تفسیرِ اگزیستانسیالیستیِ رمان‌های «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان»، شرایط شخصیت موسوم به هستی در این دو رمان و زمینه خاص تاریخی اجتماعی ایران معاصر را لحاظ می‌کنیم. به نظر می‌رسد هم شواهد درون‌متنی (در باب زمینهٔ تاریخی قصه)، هم شواهد برون‌متنی (در باب زمینه تاریخی- اجتماعی‌ای که نویسنده درون آن قرار دارد و از دل آن به خلق اثر می‌پردازد) از اتخاذ زاویه‌دید اگزیستانسیالیستی در تفسیر این دو رمان حمایت می‌کنند. از جمله شواهد برون‌متنی می‌توان به زندگی خود نویسنده، کنش اجتماعی او در وضع تاریخی پیش و پس از انقلاب ۵۷ و آشنایی او به اندیشه‌های فلسفی غربی اشاره کرد(۲). از جمله شواهد درون‌متنی می‌توان به این موارد اشاره کرد: ارجاعات این دو رمان به وقایع مهم سیاسی دوران پیش و پس از انقلاب (دانشور، ۱۳۷۲: ۲۹ و ۷۸ و دانشور، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۲ و ۲۵۳ و ۲۷۸)؛ وجود شخصیت‌هایی که در این وقایع، نقش‌آفرین یا بازیگر بودند (دانشور، ۱۳۷۲: ۲۷-۲۸)؛ در میانه بودنِ هستی در مواجهه با اندیشه‌های ایدئولوژیک و فراروایت‌هایی متعارضی که شخصیت‌های جانبی حامی آنهایند (دانشور، ۱۳۷۲: ۵۹ و دانشور، ۱۳۸۰: ۷۶) و... .

زمینه تاریخیِ قصهٔ رمان‌های «جزیره سرگردانی» (۱۳۷۲) و «ساربان سرگردان» (۱۳۸۰)، ایرانِ دهه ۱۳۵۰ است. جامعه ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، جامعه‌ای درحال گذار از سنت به مدرنیته است و از این‌رو بحران‌های مربوط به این گذار را از سر می‌گذراند. سرخوردگی روشن‌فکران، مهاجرت، جنگ، ایدهٔ مبارزه و در پی آن شکست آرمان‌های جمعی ایدئولوژیک، ویژگی‌هایی است که با جامعه غربیِ بستر پیدایش فلسفه‌های اگزیستانسیالیستی، وجوه اشتراک متعددی دارد. در جایی از رمان «جزیره سرگردانی»، هستی به سلیم می‌گوید: «به جلال آل‌احمد بی‌حد علاقه‌مند بودم و هستم...

اما آدم تمام عقاید را حتی از معشوقش هم دربست قبول نمی‌کند. زنش سیمین از ایدئولوژی‌زدگی حرف می‌زند. می‌گوید تمام کشورهای جهان سوم حتی کشورهای غربی ایدئولوژی زده‌اند» (دانشور، ۱۳۷۲: ۳۱).

شرایط ایدئولوژی‌زده جامعه ایرانی در دهه ۵۰ و دههٔ بعد از آن به‌تدریج به تشدید پدیده‌های درونیِ اگزیستانسیالیستی‌ای چون اضطراب، بودن در جهانِ بدون تکیه‌گاه و بحران معنا منجر شد. آغاز رمان «جزیره سرگردانی» به وضوح به وضعیت خاص تاریخی ایران اشاره می‌کند. سرگردانیِ وجودیِ شخصیتِ اصلی رمان، هستی، معلول این وضعیت ویژه تاریخی- اجتماعی ایران است:

«سحر نبود. نور از شیشهٔ پنجره، پشت پلک‌های هستی افتاد و به قلبش راه یافت و ستاره‌ای در دلش چشمک زد. پا شد در رختخوابش نشست. زمین و زمان روشن بود. یک آن مثل همهٔ خوش‌باورها باور کرد که روز از دل ظلمات، مثل آب حیات از دل تاریکی زاییده شد. اما نور تنها یک لحظه پایید... [در] -تاریکی و صدا- دراز کشید و چشم‌هایش را بست. ... خواب می‌دید: ... از گرما عرق کرده، پیراهنش به تنش چسبیده، از تشنگی لهله می‌زند. درخت‌های ناشناخته‌ای را می‌بیند که برگ‌هایشان سوخته، شاخه-هایشان شکسته... سایه ندارند. ... هستی منت یک درخت سوخته را می-کشد و زیرش می‌نشیند. سایه‌ای در کار نیست، اما می‌توان به درخت تکیه داد... چند تا گربه و سگ می‌آیند... چشم‌های همه‌شان کور است. انگار خمپاره‌ای افتاده و همه‌شان را لت‌وپار کرده... شاید گرسنه‌اند. اما آن همه گنجشک مرده را زیر درخت‌ها نمی‌بینند؟.. شاید هم به زبان بی‌زبانی می‌گویند کسی نیست به داد ما برسد؟ هستی از دیوار خرابه‌ای از روی آجرها و پوکه‌های فشنگ رد می‌شود و به چمن سوخته‌ای می‌رسد... یک ساختمان فروریخته از دور پیداست. چندتا در بسته پیداست. هستی خود را می‌بیند که روی زمین دست می‌مالد، اما کلیدی پیدا نمی‌کند.

... و حالا هستی کنار چاه آبی ایستاده. نه چرخ چاه، نه رسن.

صدایی می‌گوید: آنها که ریسمان دستشان بود، آنها که کلید داشتند، همه‌شان گم‌وگور شدند... هستی که بیدار شد. هنوز طلیعه صبح صادق ندمیده بود» (دانشور، ۱۳۷۲: ۵-۶).

در این صحنه شاید دورنمایی از داستان در قالب یک کابوس ارائه می‌شود؛ کابوسی که ابتدا به سبب وجود نور صبح کاذب، به یک رؤیا شبیه است، اما تا انتهای رؤیا، هیچ صبح صادقی فرانمی‌رسد. خمپاره، پوکهٔ فشنگ، دیوار خراب و چمن سوخته، تداعی‌کنندهٔ ویرانی جنگ در زمینهٔ تاریخی- اجتماعی مشخصی‌اند. ویرانی‌های این زمینهٔ اجتماعی- تاریخی، امید شخصیت اصلی داستان را نسبت به نور صبح کاذب مأیوس کرده است.

از جمله معانی تقابل نور و ظلمت در فرهنگ فارسی، تقابل معرفت و جهل است. از این‌رو تقابل نور و ظلمت در ابتدای رمان «جزیرهٔ سرگردانی» بیانگر این است که آنچه در ابتدا معرفت و منهج سعادت می‌نمود، در واقع صبح کاذبی بود که هستی را در ظلمت جهل، سرگردان نهاده است. جست‌وجوی کلید نیز بیانگر این ظلمت معرفتی است. او کلیدی نمی‌یابد تا به سوی نور معرفت، دری بگشاید. خبری از کلید، چرخ و ریسمان چاه نیست؛ ابزاری که به نور معرفت یا آب حیات و سعادت، راهی بگشایند. راه‌بلدی هم نیست تا به مدد او آید. آنها که ادعای راه بلد بودن داشتند، نیز خود مانند هستی سرگشته و سرگردان شدند.

جالب اینجاست که اوج طرح مباحث فلسفی اگزیستاسیالیسم در اروپا، پس از جنگ جهانی و ویرانی‌های آن و بحران معنای حاصل از آن است (McBride, 2012: 55). ایدئولوژی‌های بزرگی که هر یک مدعی رساندن اجتماعات بشری به جامعه آرمانی بودند، در نهایت در تقابلی مرگ‌بار به ویرانی جوامع انسانی منجر شدند. در نتیجه موضوع تأملات فلسفی از بیرون به درون و از جامعه به فرد سوق یافت. قطعیتِ ایدئولوژیک و یقینِ فلسفیِ مدرن، جای خود را به تردید، حیرت و سرگردانی وجودی داد.

از این منظر توجه به زمینه‌های تاریخی- اجتماعی، نه‌تنها مانع از ارائهٔ تفسیر اگزیستانسیالیستی از دو رمان «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان» نیست، بلکه حتی مؤید و حامی چنین تفسیری است.

دلهره و سرگردانی هستی، همچون اضطراب اگزیستانسیال

شخصیت هستی رمان‌های دانشور در وضع سرگردانی است و راز فهم این شخصیت در فهم نوع سرگردانی‌ای است که او بدان دچار است. به نظر می‌رسد موقعیت هستی در میان برخی شخصیت‌های مردی که او را در برگرفته‌اند، همچون موقعیت انسان متعلق به زمینهٔ خاص تاریخی ایران است در برابر نظام‌های معرفتی و ایدئولوژیک، که هر یک با ارائه الگوهای رفتاری متقن برای رسیدن به سعادت فردی و جمعی، معیارهای متقن و متعینی برای انتخاب‌های این انسان ارائه می‌کنند. تعارض بین این نظام‌های بدیل معرفتی و ایدئولوژیک، در کنار ویران شدن وضع سیاسی- اجتماعی سابق، این انسان را بیش از پیش در معرض انتخاب‌هایی قرار داده است که بزرگی فرجام هر یک از آنها، اضطراب انتخاب را تشدید کرده است.

بر مبنای اندیشه‌های اگزیستانسیالیسم، خاص‌ترین وجه ممیزه[1] انسان، آزادی او است. اما این آزادی به خاطر فقدان مبنا و معیار قطعی برای انتخاب‌هایمان، مقرون به اضطراب[2] است (Hatab, 1999: 160-161). برای فهم چیستی این اضطراب خوب است به رمان «یادداشت‌های زیرزمینی[3]» داستایوفسکی توجه کنیم. در این رمان با شخصیت بی-نام و نشانی مواجهیم که با عبارت «مرد زیرزمینی» شناخته می‌شود. مرد زیرزمینی با یک تصویر علمی و مکانیکی‌ای از انسان که در بستر تاریخی اجتماعی داستان (روسیه دهه ۱۸۶۰) در حال ترویج است، مخالف است. بر اساس این تصویر رایج در این زمینه تاریخی- اجتماعی، هر کاری که انسان انجام می‌دهد، معلول قوانین علّی و معلولی متعین و مکانیکی است و از این‌رو رفتار انسان از طریق قوانین علمی از پیش متعین است و با مطالعهٔ علمی می‌توان رفتار انسان را پیش‌بینی کرد.

مرد زیرزمینیِ داستان داستایفسکی، ضد این تصویر از انسان می‌شورد و شورش خود را در قالب رفتارهای خودتخریب‌گر نشان می‌دهد که مخالف قوانینِ متعین علمی و قواعد مرسوم اجتماعی است. او دندان‌درد دارد، ولی به پزشک مراجعه نمی‌کند؛ وقتی در مهمانی با هم‌دوره‌ای‌های دوران تحصیل است، به شیوه‌های تحقیرآمیز و نامقبول

1. most advantageous advantage
2. anxiety
3. Notes from Underground/Записки изъ подполья (1866)

رفتار می‌کند؛ وقتی با یک خانم زیبا که به او اقبال نشان می‌دهد مواجه می‌شود، رفتاری خشمگین و تهاجمی از خود نشان می‌دهد. او نقش یک ضد قهرمان را ایفا می‌کند تا از آزادی خود در برابر تصویر رایج زمانه دفاع کند (Aho, 2023: 16).

اما مرد زیرزمینی، همچون هر انسان دیگر نمی‌داند از انتخاب‌های او چه نتایجی حاصل خواهد شد. ممکن است انتخاب‌های من، همچون انتخاب‌های مرد زیرزمینی داستان داستایفسکی در نهایت به خودویرانگری من منجر شود و همین نکته مسبب اضطراب من در مقام صاحب انتخاب و آزادی است.

از منظر فیلسوف اگزیستاسیالیست، اضطراب، آشکارکنندهٔ این مخمصه وجودی انسان است و نشان می‌دهد که انسان در قلمرویی از امکانات رها شده است، جایی که با مجموعه‌ای گیج‌کننده از گزینه‌ها روبه‌رو است و به‌تنهایی در برابر هر گزینه‌ای که انتخاب می‌کند، پاسخگو و مسئول است. با این ملاحظه، اضطراب، معطوف به یک شیء یا رویداد خارجی در جهان نیست، بلکه معطوف به درون انسان در مقام کنشگر آزاد و مختار است. منشأ و منبع اضطراب، وجود خود انسان است (همان: ۱۷).

بنابراین مسئلهٔ وجودی در اینجا یک سرگردانی هستی‌شناختی متافیزیکی محض نیست. در اندیشه اگزیستانسیالیستی، سرگردانی وجودی، معطوف به درون خود انسان است و ناشی است از آزادی انسان برای انتخاب بین گزینه‌های مختلف و مسئولیت انسان در قبال فرجام این انتخاب (مک‌کواری، ۱۳۷۶: ۱۰۲).

اضطراب[1]، از مفاهیمِ اگزیستانسیالیستیِ مهم فلسفهٔ هایدگر است. در اندیشهٔ هایدگر نیز اضطراب، به خلاف ترس، معطوف به بیرون نیست، بلکه معطوف به درون انسان است. اضطراب صرفاً احساسی عادی نیست، بلکه حالت بنیادین دازاین (وجود انسانی) است (هایدگر، ۱۳۸۷: ۴۴۳). اضطراب با ترس متفاوت است. ترس ناشی از چیز مشخصی است، مثلاً ترس از یک حیوان وحشی، از فقر، یا از یک دشمن؛ اما اضطراب، ابژهٔ مشخصی ندارد؛ بلکه ما مضطرب می‌شویم از خودِ این حقیقت که در جهان هستیم و باید انتخاب کنیم (Schalow & Denker, 2010 : 53). این انتخاب، معیار تعیین‌کنندهٔ بیرونی ندارد، بلکه خود ما در نهایت مسئول این انتخابیم.

1. anxiety

اضطراب مقرون به وجود اصیل است. اگر انسان خود را در روزمرگی زیستن بین دیگران رها کند و به زندگی‌ای همچون همگان بسنده کند (کاری که اکثر انسان‌ها تمایل دارند انجام دهند)، با انتخابی مواجه نخواهد بود تا به واسطهٔ آن مضطرب شود. از همین‌رو یکی از شناخته‌شده‌ترین جنبه‌های اگزیستانسیالیسم، نقد جامعهٔ توده‌ای و نقدِ تمایل ما به هم رنگ شدن با هنجارها و انتظارات سطح پایین عوام است. ما به جای اینکه تجربهٔ شخصی خود را از زندگی داشته باشیم، تمایل داریم جمعیت ما را به این سو و آن سو بکشد و کاری را انجام دهیم که عامهٔ مردم یا -به تعبیری- «همگنان»(۳) انجام می‌دهند. همان‌طور که هایدگر می‌نویسد: «لذت و شادیِ ما بسان لذت و شادی همگنان است. ما می‌بینیم، می‌خوانیم و دربارهٔ ادبیات و هنر داوری می‌کنیم به همان‌سان که همگنان می‌بینند و داوری می‌کند؛ اما همچنین ما در رویارویی با «توده‌ای عظیم» پس می‌کشیم به همان‌سان که همگنان پس می‌کشد. ... همگنان ... نوع هستی هرروزینگی را مقرر می‌دارد» (هایدگر، ۱۳۸۷: ۳۲۳-بند ۱۲۷).

زیستن به این شیوه، آرامش‌بخش و بدون اضطراب و فاقد سرگردانی است و این توهم را ایجاد کند که ما خوب زندگی می‌کنیم، زیرا کاری را انجام می‌دهیم که همگنان انجام می‌دهند. اما برای یک متفکر اگزیستانسیالیست، این شیوهٔ هم‌رنگ جماعت شدن، تجلی بی‌اصالتی[1] یا خودفریبی است، زیرا ناشی از این است که ما تمایلی یا توانایی مواجهه با آزادی و امکانات خود را نداریم. این سبک از زندگی بیانگر این است که از فرد بودن، صادق بودن با خودمان و از انتخاب‌های تعیین‌کنندهٔ زندگی خودمان می‌ترسیم (Aho, 2023: 19).

انسان‌ها برای رهایی از اضطراب معمولاً خودشان را با حرف دیگران تعریف می‌کنند: «من رشتهٔ پزشکی را انتخاب می‌کنم، چون جامعه گفته این رشتهٔ خوبی است.»، «من موفقم چون مردم ماشین و ظواهر زندگی من را تحسین می‌کنند.» اگر با الگوی مطلوب عموم مردم زندگی کنم، اضطراب ناشی از به عهده گرفتن مسئولیت انتخاب ناپدید می‌شود.

اما آنگاه که در میان جمع ناگهان به خودم می‌آیم و از خود می‌پرسم «من در میان

1. inauthenticity

این جمع چه می‌کنم؟» است که وجود اصیل من جلوه می‌کند. این اصالت هزینه دارد و اضطراب به بار می‌آورد. اضطراب زمانی رخ می‌دهد که در باب قالب‌های عامه تردید می‌کنم و در نتیجه دست به انتخاب می‌زنم. وقتی مضطرب می‌شوم، احساس می‌کنم امور عادی و آشنا ناگهان غریب می‌شوند. دیگر در دنیا آن حس «در خانه بودن» را ندارم. این احساس بی‌خانمانی هستی‌شناختی، همان اضطراب است (Schalow & Denker, 2010 : 53).

سرگردانیِ شخصیت «هستی» را در دو رمان «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» می‌توان در افق اضطراب وجودی اگزیستانسیالیستی فهمید. این شخصیت، میراث‌دار گذشته‌ای نیست که بتواند هدایتگر او باشد. او در دوران کودکی، پدر خود را از دست داده است. او دختر مادری است که تن به ازدواج دوم می‌دهد و به این ازدواج نیز وفادار نیست. از این‌رو هستی فاقد تکیه‌گاه محکمی به‌مثابه خانه و خانواده، به معنای سنتی کلمه است؛ یعنی جایی که معیارهای الگوی زیستی انسان تا حد زیادی از پیش در آن تعیین می‌شود. در نتیجه او در فقدان تکیه‌گاه، به هویت و ذاتی سرگردان مبدل می‌شود و سرگردانی او اضطراب‌آور است و چه‌بسا از آن گریزان است، چنان‌که می‌گوید: «می‌شود ذات سرگردانم را عوض کنم؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

در جای دیگر رمان می‌خوانیم: «هستی به فکر فرو می‌رود... مضمون شعر چنین بود که دختری بالغ می‌شود و نمی‌فهمد کجا به‌کجاست؟ شوهر می‌کند باز هم نمی‌فهمد. بچه‌ها یکی پس از دیگری از سروکولش بالا می‌روند، باز هم نمی‌فهمد. می‌روبد و می‌شوید و می‌دوزد و می‌خرد و می‌پزد و باز نمی‌فهمد کجا به‌کجاست... و هستی می‌اندیشید که آیا تمام طول تاریخ ما مصداق این ترجیع‌بند نبوده است که هیچ‌گاه نفهمیده‌ایم کجا به‌کجاست؟» (همان: ۱۸۵).

اصالت زندگی در برابر آرمان‌گرایی اجتماعی؛ همچون آموزه‌ای اگزیستانسیالیستی

از جمله ویژگی‌های اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی، تقدم و محوریت زندگی فردی و شخصی در تفکر است. تجارب شخصیِ ما از زندگی باید تأملاتمان را هدایت کند. زندگی همواره باید نقطهٔ آغازی باشد که همهٔ اندیشه‌ها، ارزش‌ها یا آرمان‌های دیگر در بستر آن

بحث شوند. کی‌یرکگور از نظام‌های فلسفی‌ای که نیروی حیاتی را از وجود انسان می‌دزدید، برآشفته بود (Charme, 1999: 265). متفکر اگزیستانسیالیست در جهت‌دهی به زندگی فرد، خود زندگی شخصی فرد را بر هر آموزه و کلان‌روایتی مقدم می‌داند. اساساً از کارکردهای کلان‌روایت‌ها این است که مانع از اینند که فرد با زندگی و مسائل آن مواجهه‌ای اصیل داشته باشد.

کی‌یرکگور به عنوان پدر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، به طور خاص با این ایده درگیر بوده است. وی به‌شدت با محوریت داشتن فلسفه‌هایی که سعی دارند همه‌چیز را درون خود تبیین کنند و الگویی کلی در باب معرفت و سعادت و اجتماع ارائه کنند، در تعارض است. او حقیقت را از جمله اموری می‌داند که موضوع زندگی شخصی هر انسان است و نه موضوع گفتارهای کلی. ایدئولوژی‌های بزرگ (از جمله هگلیسم که در زمان کی‌یرکگور رایج بود) که مدعی‌اند همه‌چیز را در قالب نظام‌های کلی تبیین می‌کنند، مانع از مواجههٔ انسان در متن زندگی شخصی با مسائلی چون حقیقت هستند.

مسئلهٔ کی‌یرکگور این نیست که حقیقت چیست، بلکه مسئله او این است که «حقیقت برای من چیست». وی در برابر مفهوم سنتی حقیقت، که عبارت است از جوهرهای عینی و کلی، حقیقت را به‌مثابهٔ سوبژکتیویته مطرح می‌کند. حقیقت به‌مثابهٔ سوبژکتیویته عبارت است از نسبت‌های فرد با خودش در وجودِ انضمامیِ او: امیال، احساسات، تصمیم‌ها، حالات روحی، بصیرت‌ها و آرزوها. از نظر او، آموزشِ حقیقت در درجه اول خودآموزی است. اگر انسان به شناخت خود بپردازد، به بیراهه بودنِ دعاویِ کلی سنتی و مدرن در باب حقیقت پی می‌برد. در این فرایند، انسان نه‌تنها با اثرِ بیگانه‌سازِ اندیشه مجردِ غیر شخصی روبه‌رو می‌شود، بلکه با قدرتِ غیر انسانی‌سازِ رسوم اجتماعی و عاداتِ توده و «جمعیت[1]» نیز مواجه می‌گردد (Aloni, 1999: 118). او بر همین اساس به «جمعیت» و ایدئولوژی‌های جمع‌گرا بدبین است. از نگاه او، «جمعیت دروغ است» و «صرفاً فرد، حقیقت را دریافت می‌کند». جامعهٔ آرمانی، دروغ است و حقیقت، موضوع نسخه‌های از پیش‌نوشته‌شدهٔ آرمان‌گرایان نیست.

بنابراین از منظر اگزیستانسیالیستی کی‌یرکگور، پاسخ مسائل بنیادین انسان را نه در

1. the crowd

جهان‌بینی‌های کلان و ایدئولوژی‌های بزرگ، بلکه باید در وجود خود و در متن زندگی جست. تحلیل وجود انسان با اصطلاح دازاین در فلسفه هایدگر نیز تلویحاً واجد چنین پیامی است. تحلیل دازاین هایدگر، برای نفی این ایده است که انسان می‌تواند از طریق متافیزیک و دین به حقایق اساسی درباره آنچه به او معنا می‌دهد، دست یابد (Hannay, 2012: 91).

این آموزه اگزیستانسیالیستی کی‌یرکگور و هایدگر، در تقابل با ایدئولوژی‌های جمع‌گرا و آرمان‌گرایانه است که سعی دارند با ارائه تصویری از جامعه ایده‌آل مرام و مسلکی جامع، عدالت‌گرا و گاه ستیزه‌جو ارائه کنند که همهٔ ابعاد زندگی فرد را در جهت رسیدن به آن آرمان اجتماعی تعریف می‌کنند. در بخش بعدی، همین سیر را در رمان‌های «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» دنبال می‌کنیم.

فرجام «ساربان سرگردان»: بازگشت به زندگی

شخصیتِ هستی در رمان‌های «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» در میانهٔ تنوعی از این ایدئولوژی‌ها و مسلک‌هاست که در عین تعارض با هم، در شکل کلی آرمان‌خواهی و جمع‌گرایی به یکدیگر شباهت دارند. دو شخصیتِ مرد که در طول این دو رمان با هستی ارتباط دارند، هر دو شیفته چنین آرمان‌هایی‌اند و در مقابل، هستی همواره از این جهت با آنها در تعارض است و یا در نهایت سعی دارد به این گرایش‌های آنها بی‌توجه باشد.

مراد پاکدل، دوست دوران دانشگاه هستی است و هستی به او علاقه‌مند است. مراد متأثر از ایدئولوژی مارکسیسم است. آرمان‌های این ایدئولوژی و مبارزهٔ برای رسیدن به آن -که از نگاه مراد، مسیر رسیدن بشر به سعادت است- آنقدر برای او مهم است که حتی حاضر است وصال با هستی و ازدواج با او را قربانی این مبارزه کند (دانشور، ۱۳۷۲: ۳۵ و ۱۸۶). هستی گاه در فعالیت‌های اجتماعی و مبارزه به مراد کمک می‌کند (همان: ۲۱۲ و ۲۳۰)، اما فرآیند داستان و گفته‌های هستی به نحوی این را القا می‌کنند که انگیزه این کمک‌ها صرفاً همراهی با مراد است و نه شیفتگی به دغدغه‌های آرمان‌خواهانه او.

زندگی مراد در مبارزه خلاصه می‌شد. سخنان او برای هستی، نه همچون گفتار عاشقانه یک یار و محبوب، بلکه گویی سخنان یک معلم بود که سعی

داشت همواره درس را به گوش شاگردش دیکته کند. اما در میان سخنان مراد، یک چیز در گوش هستی به یاد مانده بود. مراد از این گفته بود که مبارزه نیازمند این است که انسان همچون عموم مردم نباشد و خلاف جریان آب شنا کند و در امور روزمره غرق نشود و بدین‌شکل آرمان اجتماعی‌اش را فراموش نکند. اما برای هستی فقط این بخش از مضامین حرف‌های مراد مهم بود:

«... مراد یک‌ریز حرف زده بود و گفته بود با جریان آب شنا کردن آسان است، اما خلاف جریان آب شنا کردن سخت... منتهی به زندگی معنی می‌دهد و تلاش بیشتر می‌خواهد» (همان: ۱۸).

مقصود مراد از شنا برخلاف جهت آب، مبارزه بود. ولی شنا کردن برخلاف مسیر آب برای هستی، غرق نشدن در امور روزمره و اندیشیدن به پرسش‌های وجودی و اگزیستانسیال است که از قضا مقرون به سرگردانی و حیرانی است، به‌خلاف وضع سرشار از یقین و جزم‌اندیشانهٔ مراد.

مبارزه و ستیزه‌جویی مراد از منظر اگزیستانسیالیستی، اتفاقاً شنا کردن در مسیر جهت آب است؛ با این تفاوت که جمعی که مراد هنگام شنا کردن تابع مسیر آنهاست، جمعیتی متفاوت با عموم مردم‌اند. اما همان‌طور که مردم عادی در جریان روزمره، تابع الگوهای روزمره زندگی مقبول اجتماع هستند، یک مبارز مارکسیست همچون مراد هم بدون تفکر و تأمل، الگوی مبارزاتی‌ای دیکته‌شده از سوی حزب را پذیرفته است.

همین ویژگی مراد در نسبتش با هستی، درباره سلیم نیز صادق است. هستی جایی از داستان درباره سلیم با خود می‌اندیشد: «این بابا [= سلیم] هم مثل «مراد» به آدم درس می‌دهد، منتهی موضوع درسش فرق دارد...» (دانشور، ۱۳۷۲: ۳۲). هستی در میان مراد و سلیم و آدم‌های دیگری که سعی دارند نسخه‌های کاملی از مسیر رسیدن به آرمان‌ها و سعادت را بی‌وقفه تدریس و ترویج کنند و در عین حال با یکدیگر در تعارض و چالش هستند، احساس بی‌معیاری و سردرگمی می‌کند:

«من قاطی پاطی هستم. گاهی فکر می‌کنم چپ انسان‌دوستم و هوادار

خلیل ملکی و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم و پیرو جلال آل‌احمد، یا به قول شما [= سلیم] به دینامیزم مذهبی. گاهی فکر می‌کنم تنها به هنر رو بیاورم، با برداشت درست اجتماعی و سیاسی، اما چه برداشتی درست است؟ نمی‌دانم» (همان: ۸۷).

هستی، دختری فرهیخته است و مرام‌ها و مسلک‌های ایدئولوژیک یادشده را می‌فهمد. او با اشخاص صاحب‌رأی بسیاری در ارتباط است، اما ذهن او مجذوب و تحت سلطه این آرا قرار نگرفته است. هستی اواخر عمر خلیل ملکی، نزد او می‌رفته و به زبان ساده، ایده‌های مارکسیسم را می‌نوشته است، ولی هستی مارکسیست نشده است (همان: ۲۷). او با جلال آل‌احمد، دوستی و آشنایی داشته، اما ایدئولوژی دینی جلال را هم نپذیرفته است (همان: ۲۸ و ۲۶۴). مراد و سلیم در دوره‌های مختلف برای هستی، محبوب بوده‌اند، ولی او شیفته مرام فکری آنها نبوده است.

صرفاً در انتهای رمان «جزیره سرگردانی»، هستی با ازدواج با سلیم تاحدی به افکار او متمایل می‌شود و حتی در خواب می‌بیند که کلید را -در رؤیایی شبیه به کابوسی که پیشتر نقل شد- یافته است. اما سرگردانی هستی در جریان رمان بعدی (ساربان سرگردان) بیش از قبل نمودار می‌شود، به نحوی که گویی تمایل معرفتی‌ای که در انتهای رمان «جزیره سرگردانی» در ذهن هستی رخ داده، صرفاً تمایلی زودگذر و متأثر از رابطه با سلیم بوده است.

اضطرابِ وجودی اگزیستانسیال در شخصیت‌های هستی و مراد در رمان «ساربان سرگردان» به شکل آشکاری روایت می‌شود. سرگردانی وجودی این دو شخصیت حتی پس از نجات آنها از جزیره، در صحبت‌هایشان مشهود است. اما در اینجا هستی این سرگردانی را می‌پذیرد و گویی قبول می‌کند که وضع انسان به گونه‌ای است که نمی‌تواند معیاری تام و راهنمایی متقن برای زندگی، سعادت و مناسبات خود بیابد. او سرگردانی را به‌مثابه یک واقعیت زندگی بشری پذیرفته است و در عین حال با این وضع وجودی سرگردان، ارتباطی مأنوس یافته است.

طوطک، شخصیتی که صرفاً هستی آن را می‌بیند، بیانگر درک هستی از وضع

وجودی سرگردان و در عین حال شخصی خویش است. طوطک، درک و فهم شخصیِ هستی از معنای زندگی است. مخصوصاً وقتی طوطک به هستی چنین می‌گوید: «زندگی سرودی است، با محبت بخوانش. زندگی یک بازی است با سرور بازی‌اش کن، اما آگاه باش که اصل زندگی سفر در گردونه‌ای است میان تولد و مرگ» (دانشور، ۱۳۷۲: ۱۳۳). به کلماتی چون «زندگی»، «تولد» و «مرگ» در این نقل‌قول دقت کنید. اینها همگی طنین اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی‌ای را دارند که عناصر انضمامی زندگی را بر هر نظریه و ایده کلی فلسفی و ایدئولوژیک مقدم می‌دانند.

در رمان «ساربان سرگردان» در جزیرهٔ سرگردانی، هستی و مراد در بیابان گم می‌شوند و تجربه‌ای نزدیک به مرگ را از سر می‌گذرانند. اما این تجربه از قضا سبب می‌شود که آنها -و به‌ویژه مراد- هرچه بیشتر به معنا و اهمیت زندگی نزدیک‌تر شوند. مواجهه با مرگ، اهمیت زندگی را برای هر دو آنها آشکار می‌کند. آنها گم‌گشته‌ای را در بیابان پیدا می‌کنند؛ زندگی را، خودشان را:

> «مراد گفت: به کلی گم شدیم.- نه مراد گم نشده‌ایم. تازه خودمان را پیدا کرده‌ایم» (دانشور، ۱۳۸۰: ۹۸).

کویر در وجود مراد نیز تحولی ایجاد می‌کند؛ او را از مشغله‌های روزمره و بیرونی و هیاهوهای جزمیت‌گرایانه ایدئولوژیک آرمان‌خواهانه رها می‌کند و بدین شکل او، خود را پیدا می‌کند، مواجهه‌ای وجودی و اگزیستانسیال با درون خود پیدا می‌کند و به «زندگی» بازمی‌گردد:

> «[مراد می‌گوید] با خودم عهد کردم که اگر از کویر دربیایم، دیگر تنها به زنده بودن و زندگی کردن فکر کنم» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۰۰).

تجربه یادشده پایان جست‌وجوی مراد است. همان‌طور که مرسو در انتهای رمان بیگانه کامو درمی‌یابد که باید بی‌معنایی جهان را بپذیرد و سعادت را در خود زندگی و وجود داشتن بیابد (Malpas, 2012: 306)، مراد نیز از جست‌وجوی معنای زندگی در متن مبارزات ایدئولوژیک دست برمی‌دارد و معنا و سعادت را در متن زندگی می‌یابد.

بحران معنا و آفرینش هنری

یکی از مهم‌ترین آثار ادبی اگزیستانسیالیستی معاصر، رمان «تهوع» سارتر است. طبق قصه این اثر، شخصیت اصلی یعنی روکانتن، تجربه‌ای وجودی را از اثر می‌گذراند و ناگهان این نکته متمرکز می‌شود که جهان و اشیا درون آن صرفاً هستند (وجود دارند) بدون اینکه دلیلی برای وجود آنها بیابد. در جریان این تجربه فلسفی، روکانتن جهان را بی‌معنا می‌یابد (McBride, 2012: 55) و به حالتی دچار می‌شود که خودش آن را «تهوع» می‌نامد:

> «درخت‌ها، ستون‌های آبی شب، غلغل شادمانهٔ یک چشمه، بوهای زنده، هُرم‌های کوچک گرمایی که در هوای سرد موج می‌زند، مرد مو سرخی که روی نیمکتی... نشسته بود. همه این خواب‌آلودگی‌ها... را با هم در نظر می‌گرفتم، به طور مبهمی مضحک می‌نمودند... ما توده‌ای از موجودات ناراحت و به ستوه آمده به دست خودمان بودیم. ما کمترین دلیلی برای بودن در آنجا نداشتیم، هیچ‌کداممان» (سارتر، ۱۳۶۵: ۱۵۲).

تهوع روکانتن صرفاً حالتی جسمانی نیست، بلکه عمیقاً فلسفی است. این تجربه فلسفی به طور خلاصه این است که اشیا و انسان‌ها هستند، بدون اینکه هستی آنها معنایی داشته باشد (Malpas, 2012: 300-301). بسیاری از نظام‌های معرفتی و مذهبی همگی مدعی‌اند که هستی دارای دلیل و معناست و جهتی مشخص دارد؛ ولی این نظام‌ها برای شخصیتی چون روکانتن، اعتبار ادعایی خود را ندارند. در نتیجه روکانتن عمیقاً احساس بی‌هدفی، بیگانگی و پوچی می‌کند. تاریخ، روابط عاطفی انسانی، نظام‌های فکری و حتی خاطراتش هیچ‌یک نمی‌توانند به زندگی او معنا ببخشند. همه نظام‌های معنایی برای او برساخته و تصنعی‌اند و حاوی هیچ معنای ضروری و از پیش‌داده‌ای نیستند. بحران معنا برای او به اوج خود می‌رسد.

اما در انتهای رمان، روکانتن دچار تحول می‌شود. ولی این تحول به این معنا نیست که او به لحاظ معرفتی سرانجام یک نظام معنایی را تأیید می‌کند. بلکه او همچنان جهان و هستی را بی‌معنا می‌داند. اما این بی‌معنایی، او را دچار فروپاشی نمی‌کند و نتیجه می‌گیرد که این بی‌معنایی، لازمه آزادی او است و به‌واسطهٔ این آزادی، او خود می‌تواند برای زندگی‌اش معنا خلق کند.

آنچه منشأ الهام روکانتن است، یک اثر هنری است؛ یعنی یک قطعه موسیقی جاز. او درمی‌یابد که همان‌گونه که یک قطعه موسیقی و یک اثر هنری در جهانی بی‌نظم و آشفته می‌تواند نظم و انسجام خلق کند، انسان هم می‌تواند در میان موجودات بی‌معنا، معنای زندگی‌اش را بیافریند. از این‌رو تلاش می‌کند به جای اینکه در پی یافتن معانی از پیش نوشته شده برود، خودش معنای زندگی خود را بیافریند؛ مثلاً با خلق یک اثر هنری، نوشتن یک رمان (سارتر ۱۳۶۵: ۱۹۷-۱۹۸؛ McBride 2012: 63؛ Charme 1999: 266).

در دو رمان «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» هم با بحران اگزیستانسیالیستی معنا و هم یافتن معنای زندگی از دل پرداختن به هنر مواجه‌ایم. هستی، شخصیت اصلی داستان، هنرمند است. او شاعر نقاش است. او نظام‌های معرفتی و ایدئولوژیکی را که مدعی معنابخشی به زندگی‌اند، به‌خوبی می‌شناسد. اما این نظام‌ها، اعتبار ادعایی‌شان را برای هستی ندارند، همچنان‌که برای روکانتنِ رمان سارتر ندارند. از این‌رو او دچار سرگردانی است و در جست‌وجوی گوهری است معنابخش به زندگی بشر:

> «[هستی] می‌اندیشد گوهر ناب آدمی را چطور می‌شود به دست آورد؟ جوهر حیثیت و شرفش را؟» (دانشور، ۱۳۷۲: ۲۹۶).

وضع هستیِ هنرمند را در اینجا می‌توان در آن مصراع خلاصه کرد که «آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد». او درمی‌یابد که این سرگردانی و این جست‌وجوی گوهر معنابخش را باید در خلاقیتِ خودش دنبال کند؛ یعنی در آفرینشِ هنری. او خود باید این گوهر معنابخش را خلق کند:

> «[هستی می‌گوید] خودم را کشف کردم و مجموع شدم. باید خودم را وقف شعر و نقاشی کنم» (دانشور، ۱۳۸۰: ۷۹-۸۰).

نتیجه‌گیری

با توجه به ویژگی‌ها و عناصر مندرج در دو اثر داستانی سیمین دانشور، یعنی رمان‌های «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان»، این دو رمان حاوی برخی عناصر اندیشه فلسفی اگزیستانسیالیسم هستند. ما در اینجا غلبه عناصری چون آزادی، انتخاب، اضطراب و سرگردانی، زندگی و مرگ‌اندیشی را در این دو رمان با دیدگاه‌های متفکران و فیلسوفان

معاصری چون کی‌یرکگور، داستایفسکی، هایدگر، سارتر و کامو قرائت کردیم. همان‌طور که در متن مقاله بیان شد، این تفسیر مبتنی است بر هرمنوتیک متن‌محور گادامر و حاصل مواجهه با متن دو رمان -فارغ از واکاوی و دعوی در باب نیتِ مؤلف- است.

از نظر عنصر غالب، رمان «جزیرهٔ سرگردانی» را محل تردیدهای شخصیت اصلی می‌یابیم که در نهایت به سرگردانی وجودی و توجه او به مسائل اگزیستانسیالیستی منجر می‌شود. هستی به لحاظ معرفتی، شخصیتی سرگردان است. در رمان «ساربان سرگردان»، وضع هستی در بستر تاریخیی- اجتماعیِ ایران دهه‌های ۵۰ و ۶۰ همچون انسان ایرانی معاصری است که تجربه شرایط ایدئولوژیک و سرشار از یقین دوران مبارزه را پشت سر نهاده است و پس از نفی شرایط سلطنتی حاکم، با نظام‌های معرفتی و ایدئولوژیک متعارضی مواجه است که هر یک در عین تعارض با قطعیت و ادعای سعادت، انسان ایرانی را به سوی خود می‌کشند. وضع این انسان در میان این نظام‌های معرفتی بدیل و متعارض، سرگردانی‌ای معرفتی است که در عمل به سرگشتگی‌ای وجودی و هستی‌شناختی می‌انجامد.

وضع سرگشتگیِ وجودیِ هستی، یک سرگشتگیِ اگزیستانسیال در میان فراروایت‌هایی است که به سبب شرایط و بستر اجتماعی موجود ایقان و تکیه‌گاه استوار معرفت‌شناختی‌ای را برای این شخصیت به بار نمی‌آورند. سرانجام شخصیت اصلی این دو رمان درمی‌یابد که برای این سرگشتگی و سرگردانی اگزیستانسیال، ساحل آرامشی نیست جز بازگشت به خود زندگی و خلق معنای زندگی به‌مدد آفرینش اثر هنری. بر این اساس این مقاله در عین توجه به بستر اجتماعی- تاریخی روایتِ دو رمان مورد بحث، خوانشی اگزیستانسیالیستی را از آنها ارائه کرد.

پی‌نوشت

۱. معرفی کامل منابع یادشده در پیشینه:

- ابدالی، آسنا و دیگران (۱۴۰۰) «معاصرسازی اشعار کهن در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور»، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۳، صص ۱۴۱-۱۶۸.

- اسحاقیان، جواد (۱۳۸۸) سیمین دانشور: درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن، تهران، گل‌آذین.
- امن‌خانی، عیسی (۱۳۹۲) اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران، تهران، علمی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۱) «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن»، متن‌پژوهی ادبی، دوره پنجم، شماره ۱۵، صص ۵۷-۸۲.
- دریانورد، سمیه و دیگران (۱۴۰۲) «بحران هویت زنان در دو رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان از سیمین دانشور»، پژوهشنامه ادب غنایی، دوره بیست‌ویکم، شماره ۴۰، صص ۵۹- ۷۶.
- سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی (۱۳۹۱) «گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره هفدهم، شماره ۲، صص ۷۷-۹۱.
- شاکری، جلیل و سعید مشکی (۱۳۹۴) «بررسی مؤلفه‌های زمانِ روایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور» ادبیات پارسی معاصر، سال پنجم، شماره ۳، صص ۱۱۱-۸۹.
- صفری، جهانگیر و ابراهیم ظاهری (۱۳۹۷) «گفتمان عرفان در رمان جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال هفتم، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۹-۱۴۶.

۲. سیمین دانشور در سخنرانی‌ای که در سال ۱۳۵۶ در انستیتو گوته در باب مسائل هنر معاصر ارائه می‌کند، بر اهمیت نسبت آزادی با هنر تأکید می‌کند. جالب اینجاست که او در این سخنرانی، غیر از مفهوم آزادی، مفاهیم دیگری چون اضطراب و دلهره، هیچ-انگاری (نیهیلیسم)، از خودبیگانگی و... را که از مفاهیم مهم اگزیستانسیالیسم هستند، بارها به کار می‌برد. او در این سخنرانی، راه نجات بشر را در هنر می‌داند و در جملات پایانی می‌گوید: «راه نجات بشریت الزاماً گرویدن به سوسیالیزم یا ایسم‌های غربی نیست. راه نجات در بررسی همه‌جانبهٔ کلیهٔ نهادهای اجتماعی و راه و رسم زندگی بشر فعلی و شک دربارهٔ هر روشی است که آزادی نژاد شریف انسانی را سلب می‌کند» (ر.ک: دانشور، ۱۳۵۶). این تعابیر را مقایسه کنید با آنچه در این مقاله ذکر می‌شود در باب نظر فیلسوفان اگزیستانسیالیست در باب اهمیت آزادی و لزوما تقدم آن بر ایدئولوژی‌های زمانه و نیز یافتن معنا در زندگی از مسیر آفرینش هنری.

۳. تعبیری که سیاوش جمادی در ترجمه کتاب «هستی و زمان» هایدگر معادلِ اصطلاحِ das Man به کار می‌برد.

منابع

پالمر، ریچارد (۱۳۷۷) علم هرمنوتیک، ترجمه سعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس.

دانشور، سیمین (۱۳۷۲) جزیرهٔ سرگردانی، تهران، خوارزمی.

---------- (۱۳۸۰) ساربان سرگردان، تهران، خوارزمی.

---------- (۱۳۵۶) «مسائل هنر معاصر»، سخنرانی در انستیتو گوته، قابل دسترسی در:
https://bonyadhomayoun.com/?p=7300.

سارتر، ژان پل (۱۳۸۰) اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، مصطفی رحیمی، تهران، نیلوفر

---------- (۱۳۶۵) تهوع، ترجمه، امیر جلال‌الدین اعلم، تهران، نیلوفر.

کامو، آلبر (۱۳۲۸) بیگانه، ترجمه علی‌اصغر خبره‌زاده و جلال آل‌احمد، تهران، کانون معرفت.

-------- (۱۳۷۷) سقوط، ترجمه شورانگیز فرخ، تهران، نیلوفر.

کیرکگور، سورن (۱۳۸۰) ترس و لرز، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی.

مک کواری، جان (۱۳۷۶) مارتین هایدگر، ترجمهٔ محمدسعید حنایی‌کاشانی، تهران، گروس.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۷) هستی و زمان، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران، ققنوس.

Aho, Kevin (2023) “Existentialism”, Stanford Encyclopedia of Philosophy, pdf version of the entry “Existentialism” < https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/existentialism/ >

Aloni, Nimrod (1999) “Education” in: Dictionary of existentialism, Edited by Gordon, Hąyim. Greenwood Press.
https://doi.org/10.4324/9781315062716.

Charme, Stuart (1999) “Life” in: Dictionary of existentialism, Edited by Gordon, Hąyim. Greenwood Press.
https://doi.org/10.4324/9781315062716.

Hannay, Alastair (2012) “Kierkegaard’s single individual and the point of indirect communication” in: Steven Crowell. The Cambridge Companion to Existentialism. Cambridge University Press. pp. 73-95.
https://doi.org/10.1017/ccol9780521513340.005.

Hatab, Lawrence J. (1999) “Freedom” in: Dictionary of existentialism, Edited by Gordon, Hąyim. Greenwood Press.
https://doi.org/10.4324/9781315062716.

McBride, William (2012) “Existentialism as a cultural movement”, Steven Crowell. The Cambridge Companion to Existentialism. Cambridge University Press- pp.50-72.
https://doi.org/10.1017/ccol9780521513340.004.

Malpas, Jeff (2012) “Existentialism as literature”, in: Steven Crowell. The Cambridge Companion to Existentialism. Cambridge University Press. pp. 291-322.
https://doi.org/10.1017/ccol9780521513340.015.

Schalow, Frank, and Denker, Alfred (2010) Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy, The Scarecrow Press.
https://doi.org/10.5771/9780810874930-313.
Wolff, Jonathan & Leopold, David (2025) "Karl Marx", Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/marx/.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و نهم، زمستان ۱۴۰۴: ۱۲۰-۸۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی نظام روایی داستان‌های کتاب‌های فارسی دوازده پایه بر اساس دیدگاه «نیکولایوا»

فاطمه جعفری کمانگر*
سیدمحدثه هاشمی**

چکیده

منتقدان ادبی، دیدگاه‌های مختلفی در حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان دارند و «ماریا نیکولایوا» نیز به عنوان یکی از منتقدان ادبیات کودک و نوجوان، مؤلفه‌هایی برای داستان‌های کودک و نوجوان در سه دورهٔ پیشاهبوطی (ابتدایی)، کارناوالی (دورهٔ اول متوسطه) و پساهبوطی (دورهٔ دوم متوسطه) در نظر گرفته است. هدف پژوهش حاضر، بررسی میزان تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دوازده پایه بر اساس دیدگاه نیکولایوا است. جامعهٔ آماری آن شامل تمامی کتاب‌های فارسی دوازده پایه است که داستان‌های موجود در این کتاب‌ها، به عنوان نمونهٔ آماری در نظر گرفته شد. در این پژوهش از تحلیل محتوا به دو صورت کمّی و کیفی با روش کدگذاری قیاسی استفاده شده و واحد تحلیل آن داستان است. برای رسیدن به پایایی، تعدادی از داستان‌ها با دو کدگذار، کدگذاری شد و روایی هم با روش کثرت‌گرایی و درگیری طولانی‌مدت

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران
f.jafari@cfu.ac.ir
https: //orcid.org/0000-0002-0719-1415
** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، آموزش و پرورش استان مازندران، بابل، ایران
seyedmohadesehashemi@gmail.com
https: //orcid.org/0009-0001-7739-5296

پژوهشگر با فضای پژوهشی انجام پذیرفت. برای تحلیل آماری نیز از نرم‌افزارهای spss، excel و آزمون‌های آنالیز آنلاین و G-Test استفاده شد. نتایج این پژوهش نشان داد که نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دوازده پایه، تطبیق لازم را با مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا ندارند. در بین سه دورهٔ تحصیلی نیز داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی، بیشترین تطبیق و داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دورهٔ اول و دوم متوسطه به ترتیب کمترین میزان تطبیق را با مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا داشتند.

واژه‌های کلیدی: نظام روایی، روایت، داستان، کتاب فارسی و دیدگاه نیکولایوا.

مقدمه

ادبیات به مجموعهٔ آثاری اطلاق می‌شود که افکار و تخیل نویسنده را متناسب با احوال افراد، اقوام و مناسبات سیاسی و اجتماعی به بهترین صورت تعبیر می‌کند و قلمرویی بسیار وسیع با موضوعات متنوع و گوناگون دارد (زرین‌کوب، ۱۳۶۱، ج۱: ۶). ادبیات به عنوان اصلی‌ترین ابزار پرورش معنوی کودک و نوجوان به شمار می‌آید (محمودی، ۱۳۹۲: ۱۶). ادبیات داستانی، بخش مهمی از ادبیات و به معنی ادبیات تخیلی و ابداعی است و همهٔ انواع آثار داستانی روایی منثور تخیلی را که با دنیای واقعی ارتباط معنادار دارد، دربرمی‌گیرد؛ خواه این انواع از خصوصیت عالی برخوردار باشد یا نباشد (حکیمی و کاموس، ۱۳۸۲: ۶۲-۶۱).

در میان مقوله‌های زبان و ادبیات، داستان جایگاه خاصی دارد و از موضوعات و مقوله‌های بسیار مهم ادبیات کودک و نوجوان، داستان و داستان‌گویی است. داستان، پیرفتی زمانی است از رویدادها که در برگیرندهٔ شخصیت‌هاست (یان، ۱۳۹۷: ۵۲). بنابراین نوشته‌ای است که در آن اشخاص و حوادث، بر هم اثر می‌گذارند تا روایت معنی‌داری شکل گیرد (سلیمانی، ۱۳۸۳: ۱۴۶). بدین ترتیب روایتی بودن، اساسی‌ترین ویژگی برای هر متن داستانی محسوب می‌شود. داستان، روایت سلسله حوادث توسط راوی است که مطابق روابط علّی و معلولی و منطق داستانی پشت هم می‌آید و توسط راوی با ابتدا و انتهای مشخص، روایت می‌شود (حکیمی و کاموس، ۱۳۸۲: ۱۸۶). آنچه در داستان می‌خوانیم، بازگویی رویداد آنگونه که رخ داده، نیست؛ در واقع صورتی سازمان‌یافته از ماوقع است، نه خود آن (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

داستان به کودک فرصت می‌دهد که امیال و محتویات ناخودآگاه خود را تعبیر کند و محیط زندگی خود را بشناسد که از اهداف مهم آموزش و پرورش جدید است و به این دلیل که عبارت‌های خشک و جامد و غیر طبیعی کتاب‌های درسی را ندارد، بهتر و آسان‌تر از آنها، اطلاعاتی را در اختیار کودک قرار می‌دهد و باعث یادگیری واقعی می‌شود. در کل، انتخاب داستان درست و دقیق، بیش از سایر وسایل تربیتی در رفتار کودک مؤثر است (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۴: ۱۲۴-۱۲۵).

ادبیات کودک، همان متون واقعی هستند که برای مخاطب خاصی به نگارش

درآمده‌اند و بیشتر بازتابی از حسرت‌های کودکی نویسندگان بزرگسال هستند تا توصیف کودکی. نویسنده بیش از پرداختن به چیستی کودکی، به چگونگی کودکی می‌پردازد؛ اما این امر، مانعی بر سر هنری بودن آن نیست و ادبیات کودک هم جنبهٔ هنری دارد، هم تعلیمی. ادبیات کودک به طور گسترده برای اهداف تربیتی تولید شده و ذات تربیتی دارد (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۹-۲۱). ادبیات کودک و نوجوان، مخاطب خود را در شناخت خویش و جهان اطراف خود یاری می‌دهد و سعی دارد که مخاطب کم‌تجربهٔ خود را نسبت به زندگی و جامعه آگاه نماید. به عبارت دیگر ادبیات کودک و نوجوان علاوه بر لذت‌بخشی و سرگرم‌کنندگی، کاربردی آموزشی نیز دارد و می‌تواند به شکلی هنرمندانه در اعتلای شخصیت فردی و نیز اجتماعی کردن کودک و نوجوان، نقش مؤثری داشته باشد (محمودی، ۱۳۹۲: ۱۵).

در کشورهایی نظیر ایران که دارای نظام آموزشی متمرکز هستند، کتاب‌های درسی، محل تبلور اندیشهٔ حاکم بر ساختار سیاسی، دینی، فرهنگی و اجتماعی جامعه است (شبانی، ۱۳۹۶: ۴۷). کتاب‌های درسی، مهم‌ترین و پرکاربردترین ابزار آموزشی هستند که نقشی اساسی در تربیت و آموزش دارند. در این بین کتاب‌های فارسی، اهمیت ویژه‌ای دارند؛ زیرا در حیطهٔ ادبیات فارسی، نویسندگان و شاعران زیادی، اندیشه‌ها و عواطف سازنده و خلاق خود را در میان شعر یا نوشتهٔ خود بیان کرده‌اند (بخشی‌پور، ۱۳۸۹: ۵). کتاب فارسی بیش از سایر کتاب‌های درسی با نثر روایی سروکار دارد. داستان‌ها علاوه بر سرگرمی، جنبهٔ آموزشی دارند و آنچه به عنوان داستان به کار می‌رود، داستان‌های کوتاه و گاه نثرهای سادهٔ در بردارندهٔ مطالب آموزشی است (حسن‌پور، ۱۳۹۱: ۷۹).

ادبیات کودک و نوجوان در آموزش رسمی و غیر رسمی، جایگاه ویژه‌ای دارد. از این‌رو بخش‌های زیادی از کتاب‌های فارسی نیز خود به گونه‌ای در حیطهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان به شمار می‌آیند. پدیدآورندگان ادبیات کودکان و نوجوانان، چه از نوع آموزش رسمی در کتاب‌های درسی و چه از نوع غیر رسمی در کتاب‌های متفرقه باید برخی از اصول مهم را نظیر تناسب اثر با نیاز مخاطب، تناسب اثر با احساس مخاطب، تناسب اثر با توانایی ذهنی مخاطب، تناسب اثر با زبان مخاطب، تناسب اثر با تجربه‌های مخاطب، تناسب اثر با شرع و عرف جامعهٔ مخاطب رعایت کنند (نعمت‌اللهی،

۱۳۸۵: ۴۴-۴۲). برای ارزیابی وضعیت بازتاب ادبیات کودک و نوجوان در کتاب‌های درسی می‌توان از معیارهای نقد ادبی استفاده کرد.

نقد ادبی با تجزیه و تحلیل یک اثر، موجب آشکار ساختن ساختار و معنی اثر به خواننده می‌شود و به دنبال بیان و واضح‌سازی معانی متون ادبی است (پاینده، ۱۳۹۹: ۱۷). یکی از مکتب‌های نقد ادبی که ساختار روایت‌ها، عناصر تشکیل‌دهندهٔ اثر و ارتباط اجزای آن را با یکدیگر بررسی می‌کند، مکتب ساختارگرایی است. شروع این جریان در قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ اتفاق افتاد. این جریان، سوژه را از سطح تحلیل، حذف می‌کند و به جست‌وجو درون ساختار می‌رود تا با رابطهٔ هم‌نشینی عنصر داخلی آنها باعث آشکار شدن حقیقت درونی‌شان شود (عالم و انصافی، ۱۳۹۷: ۷۴-۷۵).

امانوئل کانت به عنوان پدر ساختارگرایی در فلسفه، نقد ادبی، هنر، اجتماعی، روان-شناسی و زبان‌شناسی قرن ۲۰ شناخته شده است. جلوه‌های اولیهٔ ساختارگرایی در زبان‌شناسی را می‌توان در آرای فردینان دو سوسور و ژان پیاژه در مورد ساختار و نقش آن در تکامل هوش از کودکی تا بلوغ مشاهده کرد (زرشناس، ۱۳۸۷: ۲۳۵). در آرای فردینان دو سوسور، معنا از ساختار تبعیت می‌کند و زبان به عنوان ساختاری با نشانه-های قراردادی، بدون هیچ ماهیت ثابت، تعریف می‌شود (ویلفرد و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۴۸). از نظر او، فرم عبارت است از شبکهٔ روابط و مناسبات حاکم بر زبان؛ بدین صورت که جمله‌ها و گفتارها در زبان با هم تفاوت دارند، اما همهٔ آنها از یک نظام واحد پیروی می-کنند و بر اساس فرمول و قواعدی ایجاد می‌شوند. این نظام واحد، همان چیزی است که به آن ساختار می‌گوییم (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۳).

مبنای ساختارگرایی، بر روایت است و یکی از مواردی که ساختارگرایی را از سایر مکتب‌های نقد ادبی جدا می‌کند این است که تنها اثری از این جهت قابل بررسی است که روایی باشد. روایت، روساختی است که با بهره‌گیری از اطلاعات اولیهٔ داستان و درهم ریختن و زیر و رو کردن این اطلاعات خام و ساده، بتوان آنها را به شکلی هنرمندانه کنار هم گذارد و یک اثر ادبی را شکل داد (حسام‌پور و آرامش‌فرد، ۱۳۹۱: ۲۳). روایت، گذر از وضعیتی به وضعیت مخالف را در طول زمانی نشان می‌دهد (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۵۳). از نظر ژرار ژنت، روایت، عمل ارائهٔ گزارش یا نوعی گلچین عناصر و هم‌نشینی منظم آنهاست (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۲۷).

یکی از ارمغان‌های ساخت‌گرایی برای ادبیات، بحث روایت‌شناسی[1] است. بنابراین روایت‌شناسی، اصطلاحی ساخت‌گراست. روایت‌شناسی، نظریهٔ روایت است که هرچه را در تمام روایت‌ها مشترک است و هرچه را در آنها متمایز است، بررسی می‌کند و هدفش توصیف قواعد حاکم بر تولید و پردازش روایت است (رهنما، ۱۳۹۷: ۳). روایت‌شناسی از نظر ساختارگرایان، مطالعهٔ شکل و نقش روایت و تلاش برای توانایی و فهم متن روایت است. یکی از روایت‌شناسان ساختارگرا، ماریا نیکولایوا، منتقد و پژوهشگر عرصهٔ روایت-شناسی داستان کودک و نوجوان است. نیکولایوا می‌کوشد ابزاری را که روایت‌شناسی در اختیار پژوهشگر ادبیات قرار می‌دهد، واکاوی کند و نقد ویژهٔ ادبیات کودک را بنا نهد. او در پی یافتن این نکته است که چه ویژگی‌هایی به کتاب کودک، ساختار روایی متمایز از روایت‌ها می‌بخشد (جمالی و قربانی، ۱۳۹۷: ۱۰). وی دورهٔ کودکی تا بزرگسالی را به سه دورهٔ پیشاهبوطی، کارناوالی و پساهبوطی تقسیم می‌کند و برای این دوره‌ها، با توجه به درک و فهم مخاطب، به ویژگی‌های خاصی اشاره می‌کند که به قرار زیر است:

الف) پیشاهبوطی (دورهٔ ابتدایی)

خودمختاری محل مناسب رخداد داستان و جدا بودن آن از بقیه دنیا؛ اهمیت ویژهٔ خانه به‌ویژه خانه‌های روستایی؛ بری بودن داستان از ویژگی‌های منفی تمدن مثل پول، کار، قانون یا دولت؛ حذف مرگ و میل جنسی؛ مفهوم دایره‌ای زمان؛ موج تکرارشونده (تکرار چندین‌بارهٔ یک رویداد در داستان به طور منظم)؛ قهرمان عمدتاً جمعی؛ راوی دانای کل؛ پایان خوش و معمولاً همراهی پایان‌بندی ساختاری داستان با پایان‌بندی روان‌شناختی آن؛ روزنه به عنوان پایان‌بندی مناسب‌تری برای داستان‌های کودکان؛ پیرنگ دارای آغاز، میانه و پایان و به صورت زمینه‌چینی، گره‌افکنی، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی؛ آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی در شخصیت‌پردازی (نیکولایوا، ۱۴۰۰ الف: ۴۱۵-۴۶۵)؛ تعداد محدود شخصیت‌ها؛ ترتیب زمانی رویدادها و تعلیمی‌بودن داستان‌ها (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۳).

ب) کارناوالی (دورهٔ اول متوسطه)

الگوی زمانی دایره‌ای- خطی- دایره‌ای؛ جهان واقعی- رویا- جهان واقعی (بدین‌معنی

1. narratology

که آغاز در موقعیت واقعی است. سپس قهرمان داستان که معمولاً قهرمان جمعی است، به گونه‌ای جادویی یا با قوهٔ تخیل به جهانی ماورایی یا اسطوره‌ای می‌رود و مأموریتی دارد. بعد از انجام ماموریت، دوباره به جهان واقعی بازمی‌گردد)؛ مرگ بازگشت‌پذیر؛ حرکت در زمان؛ قرار نگرفتن قهرمان تحت تأثیر آنچه در دنیای دیگر تجربه کرده است و بازگشت به عقب؛ پایان خوش؛ هدف تغییر اخلاقی و روان‌شناختی به سوی بزرگسالی در آینده‌ای دور؛ تبدیل شدن راوی به اول شخص، گاهی هم‌زمان با بلوغ قهرمان؛ گاهی اشاره ضمنی عاشقانه اما بدون مسائل جنسی.

ج) پساهبوطی (دورهٔ دوم متوسطه)

تکرار نشدن رویدادها بیش از یک بار؛ پایان‌بندی چندگانه (پایان باز)؛ چندصدایی؛ راوی اعتمادناپذیر؛ بیناذهنیت؛ محیط باز و بیشتر شهری؛ یک فرد قهرمان؛ دانایی نسبت به حقیقت مرگ؛ وجود آشوب و هرج‌ومرج؛ مطرح شدن مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی و جنسی؛ بردن قهرمان با ناراحتی به جایی که بازگشتی در آن در کار نیست؛ برهم زدن ترتیب زمانی و الگوی زمانی پیچیده و پس‌گریزهای تکراری و تودرتو (نیکولایوا، ۱۴۰۰ب: ۴۲۳-۴۷۳).

به‌کارگیری هر یک از این مؤلفه‌ها در داستان‌های گروه‌های سنی مختلف، باعث رشد و ارتقای فهم دانش‌آموز از مفاهیم تعلیمی، ادبی و به‌ویژه آشنایی‌زدایی در سبک و سیاق داستان می‌شود. ادبیات کودک باعث غنی شدن تجربه و شناخت کودک می‌شود. آموزش و اثرگذاری مثبت بر مخاطب (کودک)، معیارهایی مطلوب برای ادبیات کودک به شمار آمده‌اند (عالی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۱۸).

در دورهٔ پیشاهبوطی که علاوه بر ساختار داستان، توجه به ذهن و روان مخاطبان، افزایش خلاقیت آنان و کارایی‌های آموزشی و تربیتی داستان بسیار مورد توجه است، کودک ناآشنا به طرح اولیهٔ داستان (طرح ارسطویی) باید با پیرنگ دارای آغاز، میانه و پایان و به صورت زمینه‌چینی، گره‌افکنی، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی مواجه شود تا چالشی برای درک پیام داستان نداشته باشد. داستان باید از ویژگی‌های منفی مبرا باشد و مفاهیمی مثل مرگ و نیستی و ویژگی‌های منفی تمدن مثل پول، کار، قانون یا دولت از داستان رخت بربندد. از آنجا که کودک زیر یازده سال هنوز وارد مرحلهٔ تفکر انتزاعی نشده است، دربارهٔ عشق جنسی نیز گرایشی از خود نشان نمی‌دهد و اصولاً ارگانیسم بدن

کودک به گونه‌ای است که پیش از بلوغ، گرایش به چنین تجربه‌هایی ندارد (گودرزی دهرودی، ۱۳۸۸: ۱۱۷). داستان باید با پایان خوش همراه شود تا آرامش روانی کودکان هنگام خواندن داستان خدشه‌دار نشود و مخاطب، همراه شخصیت‌های داستان به یک آرامش نسبی دست یابد و داستان دوباره به محلهٔ فرایند پایدار برسد (همان: ۱۲۲). قلمرو فراگیری در داستان‌های کودکان با قهرمان‌سازی، حضور قهرمان نجات‌بخش راوی دانای کل که بازتاب‌دهندهٔ همه چیزدانی خداوند است و سایر مفاهیم پنهان تعلیمی، مانند اهمیت ویژهٔ خانه و خانواده تقویت می‌شود. سادگی متناسب با محدودیت اندیشه، عاطفه و زبان کودک از سایر مواردی است که نیکولایوا برای داستان‌های کودکان و دورهٔ پیشاهبوطی بدان توجه داشته است.

در دورهٔ کارناوالی، شاهد آشنایی‌زدایی‌هایی از دورهٔ قبل هستیم. هرچه سن کودک و نوجوان بیشتر شود، حضور تفکر که نشانه‌ای برای حضور مفاهیم انتزاعی است، در داستان گسترده‌تر می‌شود (همان: ۱۱۸). کودک نزدیک به سن بلوغ، درک بیشتری از مفاهیم عاشقانه پیدا می‌کند. بنابراین عشق به معنای عام، نه به معنای جنسی آن، وارد داستان می‌شود. نوجوان آهسته‌آهسته می‌تواند با مفاهیم واقعی و جدی زندگی مانند مرگ آشنا شود. بنابراین مرگ بدون بازگشت در محتوای داستان‌های دورهٔ کارناوالی قرار می‌گیرد. زمان از حالت خطی خارج می‌شود تا ضمن به چالش کشیدن ذهن نوجوان برای دریافت مفاهیم داستانی، نسبت به عدم تک‌بعدی بودن زمان و تفاوت زمان عینی و زمان ذهنی یا زمان تقویمی و زمان رؤیا به مخاطب آگاهی‌رسانی شود. بنابراین معنای رئالیسم که معمولاً زمینهٔ واقعی محض دارد و درصدد ترسیم تابلوهای وانمودی است، در اولین قدم‌های خود در شعر کودک در خدمت آموزش و تعلیم قرار می‌گیرد (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۲۵۸) و تصاویر در شعر نوجوان با دخالت عنصر تخیل و مجاز و دخل و تصرف عوامل واقعیت‌گریز، پیچیده‌تر می‌شود و ترکیبی از عناصر واقعیت و فراواقعیت را نشان می‌دهد (همان: ۲۵۹)؛ اما همچنان برای ایجاد امید، داستان‌ها با پایان خوش به انتها می‌رسند.

در دورهٔ پساهبوطی و نزدیک شدن نوجوان به جوانی و بزرگ‌سالی، تجربه‌های جدیدی از داستان باید در اختیار مخاطب قرار داده شود. به نظر می‌رسد فرض نیکولایوا

برای تغییر ساختار داستان در این سنین، بر اساس این اصل بوده است که کودک و نوجوان به سطحی از کتابخوانی رسیده باشند که نیاز به آشنایی‌زدایی در ساختار داستان برای آنها به وجود آمده باشد. وی فضای داستان کلاسیک با آن طرح و پیرنگ ساده و خطی را مناسب این سنین نمی‌یابد و با هوشمندتر در نظر گرفتن مخاطب خود به فضای داستان مدرن وارد می‌شود. بنابراین مهم‌ترین مؤلفه‌های داستان مدرن نظیر زندگی شهری، راوی غیر قابل اعتماد، ذهنیت‌گرایی، آشوب و هرج‌ومرج، به هم ریختن ترتیب زمانی و گریزهای تو در تو، مانند تونل زدن و ورود به فضاهای ذهنی را مناسب این سنین می‌یابد (شیری، ۱۳۸۷: ۷۵-۷۶).

از آنجایی که افراد در هر ردهٔ سنی، علایق، نیازها، روحیات، افکار و دیدگاه‌های مخصوص به خود را دارند، برحسب نزدیک بودن و سنخیت محتوای داستان‌های کتاب فارسی با ویژگی‌های دوران سنی خود، به آن کتاب جذب می‌شوند. با توجه به این مقوله، اگر داستان‌های کتاب فارسی آنها با روحیات، افکار و نیازهای دورهٔ سنی آنها هم‌خوانی نداشته باشد، موجب عدم لذت و بهره‌وری می‌شود. بنابراین باید دید که نظام روایی داستان‌های کتاب فارسی، تمامی دوره‌های تحصیلی تا چه حد متناسب با مخاطب آن دوره بوده است.

هدف کلی این پژوهش، بررسی میزان انطباق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دوازده پایه به طور کلی و به تفکیک پایه‌ها و دوره‌ها، با دیدگاه نیکولایوا است. بر این اساس این پژوهش بر آن است تا به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دوازده پایه به طور کلی تا چه اندازه منطبق با دیدگاه نیکولایوا است؟
۲. تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی، به تفکیک پایه‌های مختلف و سه دورهٔ تحصیلی با دیدگاه نیکولایوا به چه میزان است؟
۳. نقاط قوت و ضعف داستان‌های هر دوره با توجه به نظام ساختاری نیکولایوا چیست؟

پیشینه پژوهش

قاسم‌زاده و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای به واکاوی فرآیند سه‌مرحله‌ای روایت در

ادبیات کودک و نوجوان بر اساس نظریه نیکولایوا پرداخته‌اند. یافته‌ها نشان داد که مراحل داستان‌نویسی دارای سیر تکاملی بوده و موجب گسترش و شناخت مخاطب داستان شده است.

لاریجانی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی پیرنگ در پنجاه کتاب از پرفروش‌ترین کتاب‌های داستان تألیفی و ترجمه‌ای گروه سنی ب و ج، بر اساس دیدگاه نیکولایوا پرداختند. یافته‌ها نشان داد که کتاب‌های داستانی ترجمه‌ای، نسبت به کتاب‌های تألیفی به دلیل برخورداری از جذابیت و تناسب با نیازها و سلایق مخاطب، در جذب مخاطبان، موفق‌تر بوده است.

ظاهری عبده‌وند (۱۳۹۹) در پژوهشی به مقایسهٔ قصهٔ خیر و شر در هفت‌پیکر نظامی با روایت بازنویسی‌شدهٔ آن در فرهنگ بختیاری از نظر روایتمندی با توجه به دیدگاه نیکولایوا اقدام کرد. نتایج پژوهش نشان داد که ارزش‌های مورد قبول فرهنگ بختیاری و نگرش‌های منفی آنان به برخی مسائل بر محتوا، پایان داستان، زمان و مکان داستان، تغییر سن و نقش و میزان فعال بودن شخصیت‌ها اثر گذاشت.

جمالی و قربانی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای به بررسی ساختار روایت «هزار و یک سال» اثر شهریار مندنی‌پور بر پایهٔ نظریه نیکولایوا پرداختند و به این نتیجه رسیدند که نویسندهٔ این داستان با استفاده از پیرنگ اپیزودی با پایان باز، ایجاد شخصیت‌های پری و به کارگیری راوی بزرگسال، در پی ایجاد تمایز بین داستان «کودک و نوجوان» و «بزرگسال» بوده است. حتی در کنار مطرح کردن مفاهیم متناسب با جهان ذهنی کودک و نوجوان با بیان مسائل هستی‌شناختی، بزرگسال را نیز همراه کرده است.

صادقی و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی، دوازده داستان برگزیدهٔ فانتزی دههٔ هشتاد را از منظر نظریهٔ نیکولایوا بررسی کردند. نتایج نشان داد که پیرنگ این داستان‌ها مانند باقی داستان‌های کودک بر اساس سفر (برای کودکان سفر در مکان و نوجوانان در زمان) است. پیرنگ در داستان‌های کودک، خطّی و برای نوجوانان، پیچیده است. شخصیت‌پردازی برای کودکان، مستقیم و توصیفی و برای نوجوانان، غیر مستقیم و بر اساس کنش‌هاست.

صادقی و ظهیری ناو (۱۳۹۵) در مقاله‌ای به بررسی روایت‌های پسامدرن دو داستان

از محمدرضا شمس و سیامک گلشیری بر اساس روایت‌شناسی نیکولایوا پرداختند و به این نتایج دست یافتند که هر چقدر شمس در شخصیت‌پردازی موفق است، داستان‌های سیامک گلشیری از این جهت، ضعف دارد. از لحاظ زاویهٔ روایت، داستان‌های بررسی‌شده با اندیشهٔ شخصیت کانونی‌کننده و کانونی‌شونده نیکولایوا، مطابقت دارد. از نظر نوآوری، شمس بیشتر دست به روایت‌های موازی زده که داستان‌هایش را به روایات پست‌مدرن نزدیک‌تر کرده است.

غیر از موارد یاد شده، سینایی نوبندگانی (۱۳۹۴)، حسام‌پور و مصلح (۱۳۹۴)، داوودی‌مقدم و ملک‌زاده (۱۳۹۲)، حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) و... نیز روایتمندی داستان‌های مختلفی را بر اساس دیدگاه نیکولایوا بررسی کردند. اما همان‌گونه که از پژوهش‌های پیشین روشن است، وجه تمایز آنها با پژوهش حاضر در توجه این مقاله به اهمیت داستان در کتاب‌های درسی است که باید با هدفمندی خاصی متناسب با گروه‌های سنی مختلف به عنوان محتوای آموزشی در کتاب‌های درسی گنجانده شود. دیدگاه نیکولایوا می‌تواند به عنوان یک محک، تناسب این داستان‌ها را با گروه‌های سنی مختلف ارزیابی کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی است. کدگذاری متن به روش قیاسی صورت پذیرفته و واحد ثبت، داستان بوده است. جامعهٔ آماری شامل تمامی کتاب‌های فارسی دوازده پایه و نمونهٔ آماری به صورت هدفمند، داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دوازده پایه در نظر گرفته شده است. برای پایایی پژوهش، بخش‌هایی از متن توسط دو کدگذار، کدگذاری شد و روایی آن نیز با روش کثرت‌گرایی و درگیری طولانی‌مدت پژوهشگر با فضای پژوهشی صورت پذیرفت. فضای پژوهش نیز با داور بیرونی کنترل شد. در این پژوهش، بخشی از درصدگیری داده‌های حاصل از کدگذاری، با نرم‌افزار spss و بخشی دیگر با عنوان تابع‌نویسی با نرم‌افزار Excel انجام شد. مقایسهٔ نسبت‌های گروه‌های مستقل با آنالیز آنلاین انجام شد. بخش توصیفی با درصدگیری و بخش استنباطی که مربوط به آزمون مقایسهٔ پایه‌ها و دوره‌ها بود، با آزمون G-Test انجام شد.

یافته‌های پژوهش

در این بخش از پژوهش، گزارش کلی از بررسی‌های انجام‌شده بر داستان‌های کتاب-های فارسی اول تا دوازدهم (در سه دورهٔ ابتدایی، اول و دوم متوسطه)، بر پایهٔ میزان تطبیق با دیدگاه نیکولایوا به طور جداگانه و تجمیعی ارائه شده است.

جدول ۱- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی اول ابتدایی بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۲ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
خودمختاری محل و جدا بودن از بقیه دنیا	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
اهمیت خانه (خانه روستایی)	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
بری بودن از ویژگی منفی تمدن (پول، کار، قانون، دولت)	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
حذف مرگ و میل جنسی	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
مفهوم دایره‌ای زمان	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
موج تکرارشونده (تکرار یک رویداد)	۱	۴/۵	۵۰/۰
قهرمان عمدتاً جمعی	۱	۴/۵	۵۰/۰
راوی دانای کل	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
پایان خوش و معمولاً همراهی پایان ساختاری با روان‌شناختی	۱	۴/۵	۵۰/۰
روزنه در پایان‌بندی	۰	۴/۵	۰/۰
پیرنگ (آغاز، میانه و پایان)	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت	۰	۴/۵	۰/۰
تعداد محدود شخصیت‌ها	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
ترتیب زمانی رویداد	۲	۹/۱	۱۰۰/۰
تعلیمی	۱	۴/۵	۵۰/۰
جمع	۲۲	۱۰۰/۰	۷۳/۳

طبق بررسی‌های انجام‌شده، در کتاب فارسی پایهٔ اول ابتدایی، ۲۲ مورد تطبیق با شاخص‌های پیشاهبوطی وجود داشت. درصد تطبیق با مؤلفه‌ها در کل کتاب، ۷۳/۳ درصد مشاهده شد.

جدول ۲- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی دوم ابتدایی بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۱۲ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
خودمختاری محل و جدا بودن از بقیه دنیا	۱۲	۸/۵	۱۰۰/۰
اهمیت خانه (خانه روستایی)	۹	۶/۴	۷۵/۰
بری بودن از ویژگی منفی تمدن (پول، کار، قانون، دولت)	۱۰	۷/۱	۸۳/۳
حذف مرگ و میل جنسی	۱۱	۷/۸	۹۱/۷
مفهوم دایره‌ای زمان	۱۰	۷/۱	۸۳/۳
موج تکرارشونده (تکرار یک رویداد)	۹	۶/۴	۷۵/۰
قهرمان عمدتاً جمعی	۶	۴/۳	۵۰/۰
راوی دانای کل	۱۲	۸/۵	۱۰۰/۰
پایان خوش و معمولاً همراهی پایان ساختاری با روان‌شناختی	۱۱	۷/۸	۹۱/۷
روزنه در پایان‌بندی	۳	۱/۲	۲۵/۰
پیرنگ (آغاز، میانه و پایان)	۱۲	۸/۵	۱۰۰/۰
آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت	۰	۰/۰	۰/۰
تعداد محدود شخصیت‌ها	۱۲	۸/۵	۱۰۰/۰
ترتیب زمانی رویداد	۱۲	۸/۵	۱۰۰/۰
تعلیمی	۱۲	۸/۵	۱۰۰/۰
جمع	۱۴۱	۱۰۰/۰	۷۸/۳

طبق بررسی‌های انجام‌شده، در کتاب فارسی پایهٔ دوم ابتدایی، ۱۲ داستان و ۱۴۱ مورد تطبیق با شاخص‌های پیشاهبوطی وجود داشت. درصد تطبیق با مؤلفه‌ها در کل کتاب، ۷۸/۳ درصد بود.

جدول ۳- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی سوم ابتدایی بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۹ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
خودمختاری محل و جدا بودن از بقیه دنیا	۹	۹/۳	۱۰۰/۰
اهمیت خانه (خانه روستایی)	۶	۶/۲	۶۶/۷
بری بودن از ویژگی منفی تمدن (پول، کار، قانون، دولت)	۷	۷/۲	۷۷/۸
حذف مرگ و میل جنسی	۸	۸/۲	۸۸/۹
مفهوم دایره‌ای زمان	۶	۶/۲	۶۶/۷
موج تکرارشونده (تکرار یک رویداد)	۴	۴/۱	۴۴/۴
قهرمان عمدتاً جمعی	۲	۲/۱	۲۲/۲
راوی دانای کل	۹	۹/۳	۱۰۰/۰
پایان خوش و معمولاً همراهی پایان ساختاری با روان‌شناختی	۸	۸/۲	۸۸/۹
روزنه در پایان بندی	۱	۱/۰	۱۱/۱
پیرنگ (آغاز، میانه و پایان)	۹	۹/۳	۱۰۰/۰
آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت	۱	۱/۰	۱۱/۱
تعداد محدود شخصیت‌ها	۹	۹/۳	۱۰۰/۰
ترتیب زمانی رویداد	۹	۹/۳	۱۰۰/۰
تعلیمی	۹	۹/۳	۱۰۰/۰
جمع	۹۷	۱۰۰/۰	۷۱/۹

طبق بررسی‌های انجام‌شده، در مجموع در کتاب فارسی پایهٔ سوم ابتدایی، ۹ داستان و ۹۷ مورد تطبیق با شاخص‌های پیشاهبوطی وجود داشت. درصد تطبیق با مؤلفه‌ها در کل کتاب، ۷۱/۹ درصد بود.

جدول ۴- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی چهارم ابتدایی بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۱۱ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
خودمختاری محل و جدا بودن از بقیه دنیا	۸	۷/۳	۷۲/۷
اهمیت خانه (خانه روستایی)	۴	۳/۷	۳۶/۴
بری بودن از ویژگی منفی تمدن (پول، کار، قانون، دولت)	۶	۵/۵	۵۴/۵
حذف مرگ و میل جنسی	۱۱	۱۰/۱	۱۰۰/۰
مفهوم دایره‌ای زمان	۴	۳/۷	۳۶/۴
موج تکرارشونده (تکرار یک رویداد)	۶	۵/۵	۵۴/۵
قهرمان عمدتاً جمعی	۲	۱/۸	۱۸/۲
راوی دانای کل	۱۰	۹/۲	۹۰/۹
پایان خوش و معمولاً همراهی پایان ساختاری با روان‌شناختی	۱۱	۱۰/۱	۱۰۰/۰
روزنه در پایان‌بندی	۱	۰/۹	۹/۱
پیرنگ (آغاز، میانه و پایان)	۱۱	۱۰/۱	۱۰۰/۰
آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت	۳	۲/۸	۲۷/۳
تعداد محدود شخصیت‌ها	۱۱	۱۰/۱	۱۰۰/۰
ترتیب زمانی رویداد	۱۰	۹/۲	۹۰/۹
تعلیمی	۱۱	۱۰/۱	۱۰۰/۰
جمع	۱۰۹	۱۰۰/۰	۶۶/۱

جدول (۴) نشان می‌دهد که در کتاب فارسی پایهٔ چهارم ابتدایی، ۱۱ داستان و ۱۰۰ مورد تطبیق با شاخص‌های پیشاهبوطی وجود داشت. درصد تطبیق با مؤلفه‌ها در کل کتاب، ۶۶/۱ درصد بود.

جدول ۵- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی پنجم ابتدایی بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۸ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
خودمختاری محل و جدا بودن از بقیه دنیا	۷	۸/۹	۸۷/۵
اهمیت خانه (خانه روستایی)	۳	۳/۸	۳۷/۵
بری بودن از ویژگی منفی تمدن (پول، کار، قانون، دولت)	۵	۶/۳	۶۲/۵
حذف مرگ و میل جنسی	۸	۱۰/۱	۱۰۰/۰
مفهوم دایره‌ای زمان	۱	۱/۳	۱۲/۵
موج تکرارشونده (تکرار یک رویداد)	۴	۵/۱	۵۰/۰
قهرمان عمدتاً جمعی	۲	۲/۵	۲۵/۰
راوی دانای کل	۸	۱۰/۱	۱۰۰/۰
پایان خوش و معمولاً همراهی پایان ساختاری با روان‌شناختی	۷	۸/۹	۸۷/۵
روزنه در پایان بندی	۲	۲/۵	۲۵/۰
پیرنگ (آغاز، میانه و پایان)	۷	۸/۹	۸۷/۵
آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت	۱	۱/۳	۱۲/۵
تعداد محدود شخصیت‌ها	۸	۱۰/۱	۱۰۰/۰
ترتیب زمانی رویداد	۸	۱۰/۱	۱۰۰/۰
تعلیمی	۸	۱۰/۱	۱۰۰/۰
جمع	۷۹	۱۰۰/۰	۶۵/۸

جدول (۵) نشان می‌دهد که در پایهٔ پنجم ابتدایی، ۸ داستان و ۷۹ مورد تطبیق با شاخص‌های پیشاهبوطی وجود داشت. درصد تطبیق با مؤلفه‌ها در کل کتاب، ۶۵/۸ درصد بود.

جدول۶- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی ششم ابتدایی از دیدگاه نیکولایوا

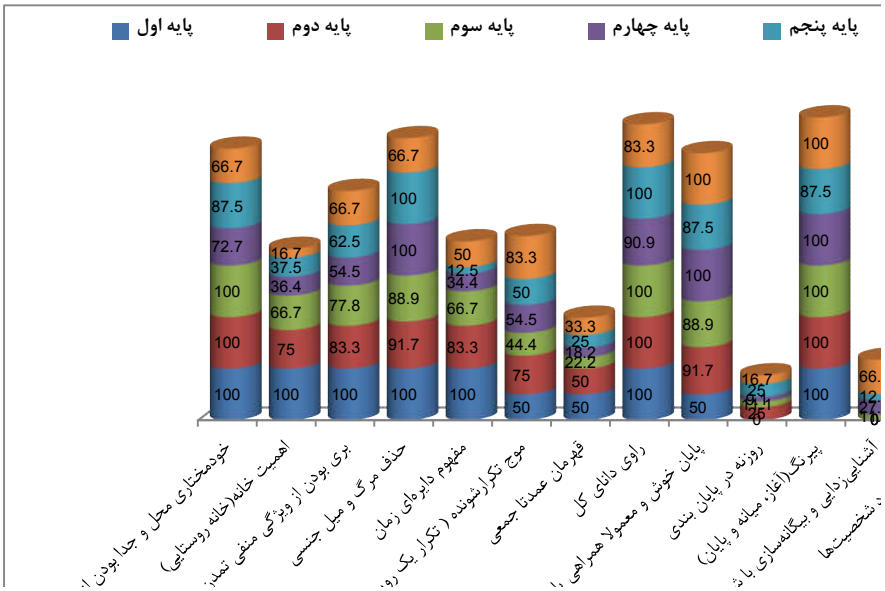
مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۶ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
خودمختاری محل و جدا بودن از بقیه دنیا	۴	۶/۳	۶۶/۷
اهمیت خانه (خانه روستایی)	۱	۱/۶	۱۶/۷
بری بودن از ویژگی منفی تمدن (پول، کار، قانون، دولت)	۴	۶/۳	۶۶/۷
حذف مرگ و میل جنسی	۴	۶/۳	۶۶/۷
مفهوم دایره‌ای زمان	۳	۴/۸	۵۰/۰
موج تکرارشونده (تکرار یک رویداد)	۵	۷/۹	۸۳/۳
قهرمان عمدتاً جمعی	۲	۳/۲	۳۳/۳
راوی دانای کل	۵	۷/۹	۸۳/۳
پایان خوش و معمولاً همراهی پایان ساختاری با روان‌شناختی	۶	۹/۵	۱۰۰/۰
روزنه در پایان‌بندی	۱	۱/۶	۱۶/۷
پیرنگ (آغاز، میانه و پایان)	۶	۹/۵	۱۰۰/۰
آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت	۴	۶/۳	۶۶/۷
تعداد محدود شخصیت‌ها	۶	۹/۵	۱۰۰/۰
ترتیب زمانی رویداد	۶	۹/۵	۱۰۰/۰
تعلیمی	۶	۹/۵	۱۰۰/۰
جمع	۶۳	۱۰۰/۰	۷۰/۰

بر اساس جدول (۶)، در پایهٔ ششم ابتدایی در شش داستان بررسی‌شده، در مجموع در کتاب فارسی پایهٔ ششم، ۶۳ شاخص استفاده شد که درصد تطبیق با مؤلفه‌ها، در کل کتاب، ۷۰ درصد بود.

جدول۷- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی (پیشاهبوطی) بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۴۸ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
خودمختاری محل و جدا بودن از بقیه دنیا	۴۲	۸/۲	۸۷/۵
اهمیت خانه (خانه روستایی)	۲۵	۴/۹	۵۲/۱
بری بودن از ویژگی منفی تمدن (پول، کار، قانون، دولت)	۳۴	۶/۷	۷۰/۸
حذف مرگ و میل جنسی	۴۴	۸/۶	۹۱/۷
مفهوم دایره‌ای زمان	۲۶	۵/۱	۵۴/۲
موج تکرارشونده (تکرار یک رویداد)	۲۹	۵/۷	۶۰/۴
قهرمان عمدتاً جمعی	۱۵	۲/۹	۳۱/۳
راوی دانای کل	۴۶	۹/۰	۹۵/۸
پایان خوش و معمولاً همراهی پایان ساختاری با روان‌شناختی	۴۴	۸/۶	۹۱/۷
روزنه در پایان‌بندی	۸	۱/۶	۱۶/۷
پیرنگ (آغاز، میانه و پایان)	۴۷	۹/۲	۹۷/۹
آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت	۹	۱/۸	۱۸/۸
تعداد محدود شخصیت‌ها	۴۸	۹/۴	۱۰۰/۰
ترتیب زمانی رویداد	۴۷	۹/۲	۹۷/۹
تعلیمی	۴۷	۹/۲	۹۷/۹
جمع	۵۱۱	۱۰۰/۰	۷۱/۰

جدول (۷) نشان می‌دهد که در کل کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی (پیشاهبوطی)، ۷۱ درصد تطابق با دیدگاه نیکولایوا مشاهده می‌شود.



شکل ۱- نمودار درصد تطبیق مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا در کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی به تفکیک پایه

در ذیل به بررسی میزان تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دورهٔ اول متوسطه (کارناوالی) با دیدگاه نیکولایوا پرداخته شده است.

جدول ۸- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی پایهٔ هفتم بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۶ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی زمانی (دایره‌ای- خطی- دایره‌ای)	۰	۰/۰	۰/۰
جهان واقعی- رؤیا- جهان واقعی	۱	۵/۳	۱۶/۷
مرگ بازگشت‌پذیر	۰	۰/۰	۰/۰
حرکت در زمان	۵	۲۶/۳	۸۳/۳
بازگشت به عقب (تحت تأثیر دنیای دیگر نیست)	۱	۵/۳	۱۶/۷
پایان خوش	۵	۲۶/۳	۸۳/۳

تغییر اخلاقی و روان‌شناختی به سوی بزرگسالی	۴	۲۱/۱	۶۶/۷
گاهی راوی اول شخص	۳	۱۵/۸	۵۰/۰
اشاره ضمنی عاشقانه اما بدون مسئله جنسی	۰	۰/۰	۰/۰
جمع	۱۹	۱۰۰/۰	۳۲/۲

مطابق جدول (۸)، در شش داستان کتاب فارسی پایهٔ هفتم، ۱۹ مورد از مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا دیده شد که ۳۲/۲ درصد تطابق با دیدگاه نیکولایوا گزارش شد.

جدول ۹- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی پایهٔ هشتم بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۳ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی زمانی (دایره‌ای- خطی- دایره‌ای)	۰	۰/۰	۰/۰
جهان واقعی- رؤیا- جهان واقعی	۱	۱۰/۰	۳۳/۳
مرگ بازگشت‌پذیر	۰	۰/۰	۰/۰
حرکت در زمان	۳	۳۰/۰	۱۰۰/۰
بازگشت به عقب (تحت تأثیر دنیای دیگر نیست)	۰	۰/۰	۰/۰
پایان خوش	۳	۳۰/۰	۱۰۰/۰
تغییر اخلاقی و روان‌شناختی به سوی بزرگسالی	۳	۳۰/۰	۱۰۰/۰
گاهی راوی اول شخص	۰	۰/۰	۰/۰
اشاره ضمنی عاشقانه اما بدون مسئله جنسی	۰	۰/۰	۰/۰
جمع	۱۰	۱۰۰/۰	۳۷/۰

مطابق جدول (۹)، در سه داستان کتاب فارسی پایهٔ هشتم، ده مورد از مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا دیده شد که ۳۷ درصد تطابق با دیدگاه نیکولایوا گزارش شد.

جدول ۱۰- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی پایهٔ نهم بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۳ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی زمانی(دایره‌ای- خطی- دایره‌ای)	۱	۹/۱	۳۳/۳
جهان واقعی- رؤیا- جهان واقعی	۱	۹/۱	۳۳/۳
مرگ بازگشت پذیر	۰	۰/۰	۰/۰
حرکت در زمان	۲	۱۸/۲	۶۶/۷
بازگشت به عقب (تحت تأثیر دنیای دیگر نیست)	۰	۰/۰	۰/۰
پایان خوش	۳	۲۷/۳	۱۰۰/۰
تغییر اخلاقی و روان‌شناختی به سوی بزرگسالی	۳	۲۷/۳	۱۰۰/۰
گاهی راوی اول شخص	۱	۹/۱	۳۳/۳
اشاره ضمنی عاشقانه اما بدون مسئله جنسی	۰	۰/۰	۰/۰
جمع	۱۱	۱۰۰/۰	۴۰/۷

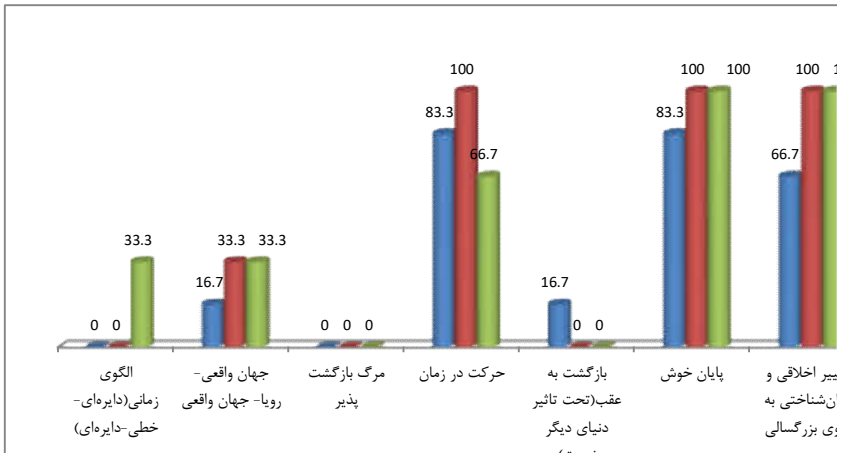
مطابق جدول (۱۰)، در سه داستان کتاب فارسی پایهٔ نهم، یازده مورد از مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا دیده شد که ۴۰/۷ درصد تطابق با دیدگاه نیکولایوا گزارش شد.

جدول ۱۱- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دورهٔ اول متوسطه (کارناوالی) بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۱۲ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی زمانی (دایره‌ای- خطی- دایره‌ای)	۱	۲/۵	۸/۳
جهان واقعی- رؤیا- جهان واقعی	۳	۷/۵	۲۵/۰
مرگ بازگشت‌پذیر	۰	۰/۰	۰/۰
حرکت در زمان	۱۰	۲۵/۰	۸۳/۳
بازگشت به عقب (تحت تأثیر دنیای دیگر نیست)	۱	۲/۵	۸/۳
پایان خوش	۱۱	۲۷/۵	۹۱/۷
تغییر اخلاقی و روان‌شناختی به سوی بزرگسالی	۱۰	۲۵/۰	۸۳/۳

گاهی راوی اول شخص	۴	۱۰/۰	۳۳/۳
اشاره ضمنی عاشقانه اما بدون مسئله جنسی	۰	۰/۰	۰/۰
جمع	۴۰	۱۰۰/۰	۳۷/۰

مطابق جدول (۱۱)، در دوازده داستان دورهٔ اول متوسطه، چهل مورد از مؤلفـه‌هـای دیدگاه نیکولایوا دیده شد که ۳۷ درصد تطابق با دیدگاه نیکولایوا گزارش شد.



شکل ۲- نمودار درصد تطبیق مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا کتاب‌های فارسی دورهٔ اول متوسطه به تفکیک پایه

در ذیل به بررسی میزان تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دورهٔ دوم متوسطه بر اساس دیدگاه نیکولایوا پرداخته شده است.

جدول ۱۲- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی پایهٔ دهم بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۸ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی خطی	۶	۱۵/۴	۷۵/۰
پایان باز	۲	۵/۱	۲۵/۰
چندصدایی	۰	۰/۰	۰/۰

راوی اعتمادناپذیر	۲	۵/۱	۲۵/۰
بیناذهنیت	۲	۵/۱	۲۵/۰
محیط باز و بیشتر شهری	۵	۱۲/۸	۶۲/۵
دانایی به مرگ	۵	۱۲/۸	۶۲/۵
وجود آشوب و هرج‌ومرج	۵	۱۲/۸	۶۲/۵
مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی و جنسی	۸	۲۰/۵	۱۰۰/۰
بردن قهرمان به جای برگشت‌ناپذیر	۲	۵/۱	۲۵/۰
پس‌گریز تو در تو یا برهم زدن ترتیب زمانی	۲	۵/۱	۲۵/۰
جمع	۳۹	۱۰۰/۰	۴۴/۳

بر اساس جدول (۱۲)، در هشت داستان موجود در کتاب فارسی پایهٔ دهم، ۳۹ بار از مؤلفه‌های گوناگون استفاده شد که درصد تطبیق مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا در این کتاب، ۴۴/۳ درصد گزارش شد.

جدول ۱۳- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی پایهٔ یازدهم بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۴ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی خطی	۳	۱۵/۰	۷۵/۰
پایان باز	۱	۵/۰	۲۵/۰
چندصدایی	۰	۰/۰	۰/۰
راوی اعتمادناپذیر	۱	۵/۰	۲۵/۰
بیناذهنیت	۳	۱۵/۰	۷۵/۰
محیط باز و بیشتر شهری	۱	۵/۰	۲۵/۰
دانایی به مرگ	۱	۵/۰	۲۵/۰
وجود آشوب و هرج‌ومرج	۴	۲۰/۰	۱۰۰/۰
مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی و جنسی	۳	۱۵/۰	۷۵/۰
بردن قهرمان به جای برگشت‌ناپذیر	۲	۱۰/۰	۵۰/۰
پس‌گریز تو در تو یا برهم زدن ترتیب زمانی	۱	۵/۰	۲۵/۰
جمع	۲۰	۱۰۰/۰	۴۵/۵

مطابق جدول (۱۳)، در هشت داستان پایهٔ یازدهم، در مجموع بیست بار از مؤلفه‌های مدنظر نیکولایوا استفاده شد که درصد تطبیق مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا در این کتاب، ۴۵/۵ درصد گزارش شد.

جدول ۱۴- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب فارسی پایهٔ دوازدهم بر اساس دیدگاه نیکولایوا

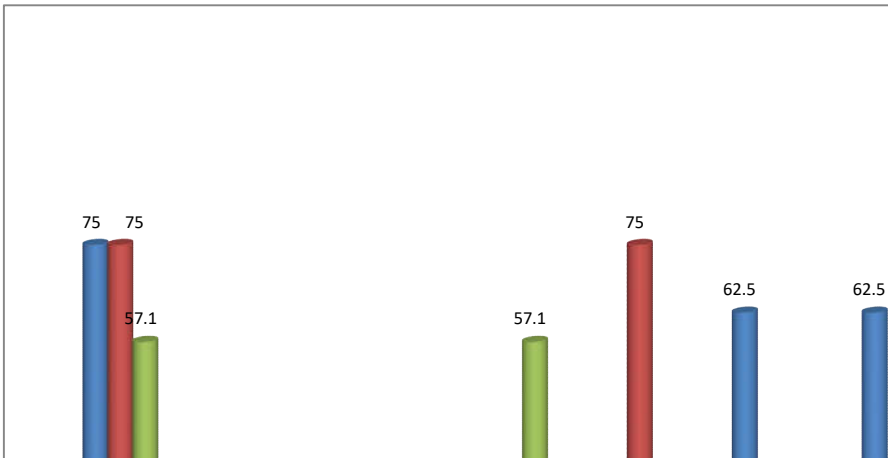
مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان، ۷ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی خطی	۴	۱۲/۹	۵۷/۱
پایان باز	۱	۳/۲	۱۴/۳
چندصدایی	۰	۰/۰	۰/۰
راوی اعتمادناپذیر	۴	۱۲/۹	۵۷/۱
بیناذهنیت	۱	۳/۲	۱۴/۳
محیط باز و بیشتر شهری	۱	۳/۲	۱۴/۳
دانایی به مرگ	۳	۹/۷	۴۲/۹
وجود آشوب و هرج‌ومرج	۵	۱۶/۱	۷۱/۴
مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی و جنسی	۷	۲۲/۶	۱۰۰/۰
بردن قهرمان به جای برگشت-ناپذیر	۳	۹/۷	۴۲/۹
پس‌گریز تو در تو یا برهم زدن ترتیب زمانی	۲	۶/۵	۲۸/۶
جمع	۳۱	۱۰۰/۰	۴۰/۳

مطابق جدول (۱۴)، در هفت داستان کتاب فارسی پایهٔ دوازدهم، ۳۱ بار مؤلفه‌های گوناگون استفاده شد که درصد تطبیق مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا در این کتاب، ۴۰/۳ درصد گزارش شد.

جدول ۱۵- بررسی تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دورهٔ دوم متوسطه بر اساس دیدگاه نیکولایوا

مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا	فراوانی تعداد داستان ۱۹ مورد	درصد مشاهدات مؤلفه‌ها	درصد تطابق
الگوی خطی	۱۳	۱۴/۴	۶۸/۴
پایان باز	۴	۴/۴	۲۱/۱
چندصدایی	۰	۰/۰	۰/۰
راوی اعتمادناپذیر	۷	۷/۸	۳۶/۸
بیناذهنیت	۶	۶/۷	۳۱/۶
محیط باز و بیشتر شهری	۷	۷/۸	۳۶/۸
دانایی به مرگ	۹	۱۰/۰	۴۷/۴
وجود آشوب و هرج‌ومرج	۱۴	۱۵/۶	۷۳/۷
مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی و جنسی	۱۸	۲۰/۰	۹۴/۷
بردن قهرمان به جای برگشت‌ناپذیر	۷	۷/۸	۳۶/۸
پس‌گریز تو در تو یا برهم زدن ترتیب زمانی	۵	۵/۶	۲۶/۳
جمع	۹۰	۱۰۰/۰	۴۳/۱

بر اساس جدول (۱۵)، نوزده داستان از کتاب‌های فارسی دورهٔ دوم متوسطه ارزیابی شد. در مجموع در کتاب‌های فارسی دورهٔ دوم متوسطه، ۹۰ بار مؤلفه‌های گوناگون استفاده شد که درصد تطبیق مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا در این دوره، ۴۳/۱ درصد گزارش شد.



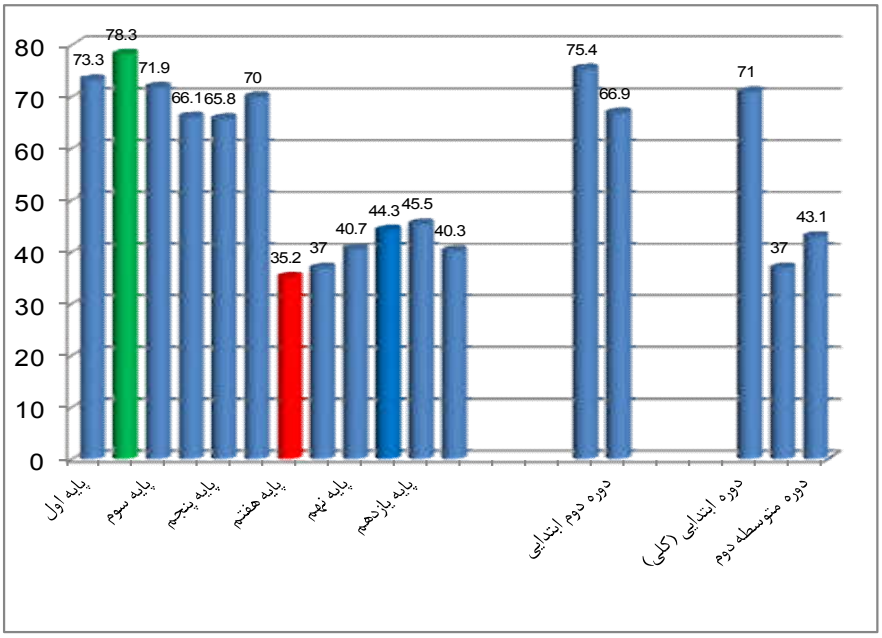
شکل ۳- نمودار درصد تطبیق با مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا در کتاب‌های فارسی دورهٔ دوم متوسطه به تفکیک پایه

بررسی میزان بیشترین و کمترین تطبیق نظام روایی داستان‌های موجود، در کتاب‌های فارسی سه دورهٔ ابتدایی، دورهٔ اول و دوم متوسطه با دیدگاه نیکولایوا به شرح زیر است.

جدول ۱۶- بررسی تطبیقی نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی دوازده پایه بر اساس دیدگاه نیکولایوا

دورهٔ تحصیلی	تعداد داستان	تعداد شاخص	تعداد تطبیق	مورد مشاهده شده	درصد تطبیق
پایهٔ اول	۲	۱۵	۳۰	۲۲	۷۳/۳
پایهٔ دوم	۱۲	۱۵	۱۸۰	۱۴۱	۷۸/۳
پایهٔ سوم	۹	۱۵	۱۳۵	۹۷	۷۱/۹
دورهٔ اول ابتدایی	۲۳	۱۵	۳۴۵	۲۶۰	۷۵/۴
پایهٔ چهارم	۱۱	۱۵	۱۶۵	۱۰۹	۶۶/۱
پایهٔ پنجم	۸	۱۵	۱۲۰	۷۹	۶۵/۸
پایهٔ ششم	۶	۱۵	۹۰	۶۳	۷۰/۰
دورهٔ دوم ابتدایی	۲۵	۱۵	۳۷۵	۲۵۱	۶۶/۹
دورهٔ ابتدایی (کلی)	۴۸	۱۵	۷۲۰	۵۱۱	۷۱/۰

پایهٔ هفتم	۶	۹	۵۴	۱۹	۳۵/۲
پایهٔ هشتم	۳	۹	۲۷	۱۰	۳۷/۰
پایهٔ نهم	۳	۹	۲۷	۱۱	۴۰/۷
دورهٔ اول متوسط	۱۲	۹	۱۰۸	۴۰	۳۷/۰
پایهٔ دهم	۸	۱۱	۸۸	۳۹	۴۴/۳
پایهٔ یازدهم	۴	۱۱	۴۴	۲۰	۴۵/۵
پایهٔ دوازدهم	۷	۱۱	۷۷	۳۱	۴۰/۳
دورهٔ دوم متوسطه	۱۹	۱۱	۲۰۹	۹۰	۴۳/۱



شکل ۴- نمودار درصد تطبیقی دیدگاه نظام روایی داستان‌های موجود در کتاب‌های فارسی با دیدگاه نیکولایوا به تفکیک پایه و دورهٔ تحصیلی

در بررسی کلی جدول (۱۶) و شکل (۴) ملاحظه شد کـه دورهٔ اول متوسـطه بـا ۳۷ درصد و دورهٔ دوم متوسطه با ۴۳/۱ درصد به ترتیب کمترین تطبیـق و دورهٔ ابتـدایی بـا ۷۱ درصد، بیشترین تطبیق را با دیدگاه نیکولایـوا داشـته اسـت. در دورهٔ اول متوسـطه، سهم پایه‌های هفـتم و هشـتم از پایـهٔ نهـم کمتـر و در دورهٔ دوم متوسـطه، سـهم پایـهٔ

دوازدهم از دهم و یازدهم، پایین‌تر بود. در دورهٔ ابتدایی، سهم دورهٔ اول ابتدایی، بالاتر از دورهٔ دوم ابتدایی بود.

جدول ۱۷- بررسی تطبیقی نظام روایی داستان‌های موجود در کل کتاب‌های فارسی بر اساس دیدگاه نیکولایوا

دورهٔ تحصیلی	تعداد داستان	تعداد شاخص	تعداد تطبیق	مورد مشاهده شده	درصد تطبیق
دورهٔ ابتدایی	۴۸	۱۵	۷۲۰	۵۱۱	۷۱/۰
دورهٔ اول متوسطه	۱۲	۹	۱۰۸	۴۰	۳۷/۰
دورهٔ دوم متوسطه	۱۹	۱۱	۲۰۹	۹۰	۴۳/۱
مجموع سه دوره	۷۹	۳۵	۱۰۳۷	۶۴۱	۵۰/۳۶

جدول (۱۷) نشان می‌دهد که در کل سه دوره، ۷۹ داستان وجود داشته است که درصد تطبیق مؤلفه‌های دیدگاه نیکولایوا در این دوره، ۵۰/۳۶ درصد یعنی تقریباً نیمی از تطبیق کامل گزارش شده است.

جدول ۱۸- مقایسهٔ نسبت تطبیق دیدگاه نیکولایوا در بین پایه‌ها و دوره‌های تحصیلی

مقایسه	آماره G-TEST	درجه آزادی	مقدار احتمال
پایه‌های دورهٔ اول ابتدایی (۱-۲-۳)	۰/۸۲۴	۲	۰/۶۶۶
پایه‌های دورهٔ دوم ابتدایی (۴-۵-۶)	۰/۰۶۳۱	۲	۰/۶۹۰
شش پایهٔ دورهٔ ابتدایی (۱-۲-۳-۴-۵-۶)	۲/۶۶	۵	۰/۷۰۱
سه پایهٔ دورهٔ اول متوسطه (۷-۸-۹)	۰/۰۵۹	۲	۰/۷۰۷
سه پایهٔ دورهٔ دوم متوسطه (۱۰-۱۱-۱۲)	۰/۱۹۱	۲	۰/۰۸۷
دورهٔ ابتدایی، دورهٔ اول متوسطه، دورهٔ دوم متوسطه)	۳۵/۱۷	۲	<۰/۰۰۱

با توجه به نتایج جدول (۱۸) از نظر آماری، درصد تطبیقی دورهٔ ابتدایی به طور معنی‌داری از دوره‌های اول و دوم متوسطه، بالاتر است ($P<۰/۰۱$). ولی بین پایه‌های اول و دوم و سوم با هم و پایه‌های چهارم، پنجم و ششم با هم، اختلافی از نظر سهم تطبیق

مشاهده نشد (P>۰/۰۵). پایه‌های دورهٔ اول متوسطه (P=۰/۷۰۷) و دورهٔ دوم متوسطه نیز با هم اختلاف معنی‌داری نداشتند (P=۰/۰۸۷).

نتیجه‌گیری

ادبیات کودک، موجب کسب تجربه و اطلاعات کودکان می‌شود و باید با بزرگ شدن او، به ادبیات بزرگسال نزدیک‌تر شود. در ادبیات کودک، نثر روایی (داستان) از همان کودکی همراه ماست و کتاب فارسی، بیشترین سهم نثر روایی (داستان) را از بین کتاب-های درسی دیگر داشته است. داستان‌ها در کتاب فارسی هم جنبهٔ سرگرمی دارند و هم آموزشی و هم می‌توانند موجب فعال شدن ذهن دانش‌آموزان و یاریگر آنها در ارائهٔ راه-حل برای حل مشکلات شوند و این زمانی نتیجه‌بخش است که داستان، متناسب سن و فکر دانش‌آموزان انتخاب شود. نیکولایوا می‌کوشد با ابزار روایت‌شناسی، ساختارهای متمایز ادبیات کودک و نوجوان را در گروه‌های سنی مختلف آشکار سازد. این پژوهش با بررسی نظام روایی داستان‌های کتاب‌های فارسی دوازده پایه در سه دورهٔ ابتدایی، اول و دوم متوسطه بر اساس نظریهٔ نیکولایوا، به نتایجی دست یافت که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد:

تطبیق داستان‌های تمام پایه‌های دورهٔ ابتدایی با مؤلفه‌های نیکولایوا به ترتیب از بیشترین به کمترین در پایهٔ دوم ۷۸/۳، اول ۷۳/۳، سوم ۷۱/۹، ششم ۷۰، چهارم ۶۶/۱ و پنجم ۶۵/۸ درصد بوده است. در نتیجه داستان‌های دورهٔ ابتدایی، ۷۱ درصد با مؤلفه‌های نیکولایوا مطابقت داشتند که کم‌کاربردترین مؤلفه در آنها، روزنه در پایان‌بندی با ۱۶/۷ درصد و آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی با شخصیت با ۱۸/۸ درصد و پرکاربردترین آن مربوط به تعداد محدود شخصیت‌ها با تطبیق ۱۰۰ درصد بوده است. این یافته با نتیجهٔ مقالهٔ معینی (۱۳۹۸) در زمینهٔ اهمیت شخصیت‌پردازی به عنوان یکی از مؤلفه‌های باارزش برای بازنویسی داستان‌ها و همچنین با نتیجهٔ مقالهٔ صادقی و همکاران (۱۳۹۷) درباره اهمیت شخصیت‌پردازی مستقیم در ادبیات کودک هم‌سو بود.

در دورهٔ اول متوسطه (کارناوالی)، تطبیق داستان‌های پایه‌های آن با مؤلفه‌های نیکولایوا به ترتیب از بیشترین به کمترین در پایهٔ نهم ۴۰/۷، هشتم ۳۷ و هفتم ۳۵/۲

درصد بوده است. در نتیجه داستان‌های دورهٔ اول متوسطه، ۳۷ درصد با مؤلفه‌های نیکولایوا مطابقت داشتند که این درصد از نصف هم کمتر بود. کم‌کاربردترین مؤلفه در آن، مرگ بازگشت‌پذیر و اشارهٔ ضمنی عاشقانه بدون مسئله جنسی با صفر درصد و پرکاربردترین آن مربوط به پایان خوش با تطبیق ۹۱/۷ درصد بوده است. این یافته با نتیجهٔ مقالهٔ معینی (۱۳۹۸) در زمینهٔ اهمیت پایان خوش به عنوان یکی از مؤلفه‌های مورد تأکید در بازنویسی داستان‌ها هم‌سو بود. همچنین با نتیجهٔ مقالهٔ داوودی مقدم و ملک‌زاده (۱۳۹۲) در این مورد که پایان غم‌انگیز مغایر با ادبیات کودک و نوجوان است، در یک جهت بود.

در دورهٔ دوم متوسطه (پساهبوطی)، تطبیق داستان‌های پایه‌های آن با مؤلفه‌های نیکولایوا به ترتیب از بیشترین به کمترین در پایهٔ یازدهم ۴۵/۵، دهم ۴۴/۳ و دوازدهم ۴۰/۳ درصد بوده است. در مجموع میزان تطبیق داستان‌های کتاب‌های فارسی دورهٔ دوم متوسطه با مؤلفه‌های نیکولایوا، ۴۳/۱ درصد بوده که از نصف هم کمتر است. کم‌ترین میزان تطبیق را با مولفهٔ چندصدایی در صفر درصد داشته و بیشترین تطبیق را با مؤلفهٔ توجه به مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی و جنسی با ۹۴/۷ درصد داشته است. این نتایج با یافتهٔ مقالهٔ جمالی و قربانی (۱۳۹۷) درباره اهمیت مطرح کردن مسائل مناسب با جهان ذهنی و هستی‌شناختی کودک در داستان‌ها، هم‌جهت بود. همچنین با نتیجهٔ مقالهٔ معینی (۱۳۹۸) درباره تغییر راوی به عنوان یکی از ویژگی‌های روایی مورد توجه در بازنویسی داستان‌ها و یافتهٔ مقالهٔ حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) در این مورد که غلبهٔ صدای راوی از سرعت قدرت اثر می‌کاهد، در یک جهت بود.

در نهایت و به طور کلی داستان‌های کتاب‌های فارسی هر سه دورهٔ ابتدایی، اول و دوم متوسطه با دیدگاه نیکولایوا، ۵۰/۳۶ درصد تطبیق داشته‌اند؛ یعنی تنها نیمی از مؤلفه‌ها در داستان‌های کتاب‌های فارسی دوازده پایه مصداق داشته است که در بین این سه دورهٔ تحصیلی، داستان‌های کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی با ۷۱ درصد، بیشترین میزان تطبیق و داستان‌های کتاب‌های فارسی دوره‌های اول و دوم متوسطه به ترتیب با ۳۷ و ۴۳/۱ درصد با اختلاف کم با یکدیگر، کمترین میزان تطبیق با دیدگاه نیکولایوا را داشتند.

نتایج حاصل از تحلیل کتاب‌های درسی فارسی نشان می‌دهد که مؤلفان کتب

درسی، انتخاب داستان‌ها را متناسب با رشد فکری و ذهنی دانش‌آموزان انجام ندادند. هرچند ملاک‌ها و معیارهای تربیتی و ایدئولوژیکی زیادی برای انتخاب داستان‌ها وجود دارد، با این حال بی‌توجهی به ساختار داستان و تناسب آن با رشد سنی کودکان و نوجوانان می‌تواند اثرپذیری آن را کاملاً تحت‌الشعاع قرار دهد و حتی از عمق موضوع نیز بکاهد. غیر از اینها، محوریت کتاب‌های درسی در آموزش و پرورش کشور ما آن را در نقطهٔ حساسی قرار می‌دهد که انتظار می‌رود به تناسب عنوان کتاب‌ها، محتویات پنهان سودمند برای دانش‌آموزان به همراه داشته باشند. توجه به ساختارهای داستانی در رده‌های سنی مختلف باید با آشنایی‌زدایی از پیرنگ و ساختارهای قبلی اتفاق بیفتد؛ زیرا تکرار ساختارهای پیشن علاوه بر کم اثر کردن آن، زیبایی‌شناسی آن را نیز کاملاً تحت تأثیر قرار می‌دهد و در نتیجه از علاقه‌مندی دانش‌آموزان به آن نیز کاسته می‌شود. از این جهت نیاز به بازنگری داستان‌های کتاب‌های فارسی دوازده پایه کاملاً محسوس است.

منابع

بخشی‌پور، طاهره (۱۳۸۹) تحلیل محتوای کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی از نظر ارتباط با مفاهیم آموزش شهروندی، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما جمال الدین کولائی نژاد، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.

پاینده، حسین (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی، ج ۲، تهران، سمت.

---------- (۱۳۹۹) نظریه و نقد ادبی، تهران، سمت.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱) روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.

جمالی، عاطفه و حسین قربانی (۱۳۹۷) «بررسی ساختار *روایت هزار و یک سال* اثر شهریار مندنی‌پور بر پایهٔ نظریهٔ نیکولایوا»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال پانزدهم، شماره ۵۹، صص ۹-۳۲.

حسام‌پور، سعید و شیدا آرامش‌فرد (۱۳۹۱) «نگاهی به ابعاد روایتمندی در داستان *سه سوت جادویی* احمد اکبرپور بر پایهٔ نظریهٔ نیکولایوا»، مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال سوم، شماره ۱، صص ۱۹-۴۶.

https://doi.org/10.22099/jcls.2012.422.

حسام‌پور، سعید و ملیحه مصلح (۱۳۹۴) «مقایسهٔ رابطهٔ متن و تصویر در کتاب‌های داستانی تصویری برگزیدهٔ ایرانی و اروپایی- آمریکایی معاصر بر پایهٔ نظریهٔ نیکولایوا و کارول اسکات»، مطالعات تطبیقی هنر، سال پنجم، شماره ۹، صص ۴۷-۶۳.

حسن‌پور، محسن (۱۳۹۱) «جایگاه داستان‌های ایرانی در کتاب‌های فارسی مقطع ابتدایی و تأثیر آن بر شکل‌گیری هویت دانش‌آموزان ایران»، انسان‌شناسی، شماره ۱۷، صص ۶۳-۸۶.

حکیمی، محمود و مهدی کاموس (۱۳۸۲) مبانی ادبیات کودکان و نوجوانان، ج ۲، تهران، آرون.

داوودی‌مقدم، فریده و زهرا ملک‌زاده (۱۳۹۲) «نقد روایت‌شناسانهٔ داستان‌های نوجوانان دربارهٔ امام رضا(ع) با تأکید بر داستان *ماه غریب من و مهمان طوس*»، نشریهٔ مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان، شماره ۳۰، صص ۷-۳۴.

https://doi.org/10.22034/fakh.2014.154410.

رهنما، هوشنگ (۱۳۹۷) درآمدی به روایت‌شناسی رولان بارت، تزوتان تودوروف، جرالد پرینس، تهران، هرمس.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۷) جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر، تهران، کانون اندیشهٔ جوان.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱) نقد ادبی، ۲ ج، تهران، امیرکبیر.

سلاجقه، پروین (۱۳۸۵) «رئالیسم در ادبیات کودک و نوجوان»، زیبا شناخت، شماره ۱۴، صص ۲۵۵- ۲۶۶.

سلیمانی، محسن (۱۳۸۳) فن داستان‌نویسی، تهران، امیرکبیر.

سیم، استوارت (۱۳۸۰) «ساختارگرایی و پساساختارگرایی»، ترجمهٔ فتاح محمدی، مجله فارابی، شماره

۴۱، صص ۱۱۱-۱۳۸.
سینایی نوبندگانی، هاله (۱۳۹۴) «نقطه آغاز راه دگرگونی؛ ابعاد روایت‌مندی و نقد و تحلیل جامعه شناختی داستان نقطه»، نشریه نقد کتاب کودک و نوجوان، شماره ۵، صص ۲۲۱-۲۳۶.
شبانی، احمد (۱۳۹۶) «کودکی‌زدایی در کتاب‌های درسی ابتدایی در ایران»، انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۴۶، صص ۳۷-۶۹.
شعاری‌نژاد، علی‌اکبر (۱۳۸۴) ادبیات کودکان، تهران، اطلاعات.
شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران، چشمه.
صادقی، عمران و بیژن ظهیری (۱۳۹۵) «بررسی روایت های پسامدرن در داستان نویسی برای کودکان و نوجوانان»، نظریه و نقد ادبی، دوره ۱، شماره ۲، صص ۷۹-۱۰۴.
صادقی، عمران و بیژن ظهیری و ابراهیم رنجبر و خدابخش اسداللهی (۱۳۹۷) «بررسی داستان‌های فانتزی دهۀ هشتاد از منظر نظریۀ روایی ماریا نیکولایوا»، بهار ادب، سال یازدهم، شماره ۳، صص ۱۸۳-۲۰۳.
ظاهری‌عبده‌وند، ابراهیم (۱۳۹۹) «مقایسۀ قصۀ خیر و شر در هفت‌پیکر با بازنویسی آن به گویش بختیاری از نظر روایتمندی»، نشریۀ مطالعات ادبیات کودک، شماره ۲۱، صص ۱۲۹-۱۸۹.
https://doi.org/10.22099/jcls.2019.29843.1613.
عالم، عبدالرحمن و مصطفی انصافی (۱۳۹۷) «بازشناسی گذار ساختارگرایی به پساساختارگرایی»، فصلنامۀ سیاست دانشکده حقوق و علوم سیاسی، سال چهل‌وهشتم، شماره ۱، صص ۵۹-۷۶.
https://doi.org/10.22059/jpq.2018.230498.1007036.
عالی، آمنه و حسن علی‌نژاد و حلیمه نعمت اللهی (۱۳۹۷) «سنتزپژوهی مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات کودک از منظر مخاطب محوری»، نقد ادبی، سال یازدهم، شماره ۲۴، صص ۱۱۷-۱۴۲.
قاسم‌زاده، سید علی و فضل‌الله خدادادی و علی شاملویی (۱۴۰۰) «فرآیند سه‌مرحله‌ای روایت در ادبیات کودکان و نوجوانان بر اساس نظریۀ نیکولایوا»، مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال دوازدهم، شماره ۱، صص ۱۶۶-۱۴۱.
https://doi.org/10.22099/jcls.2020.35110.1743.
گودرزی دهریزی، محمد (۱۳۸۸) ادبیات کودکان و نوجوانان ایران، تهران، قو.
لاریجانی، آزاده و فرشته مومنی و وجیهه ترکمانی و مریم شادمحمدی (۱۴۰۰) «واکاوی تطبیقی پیرنگ در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای گروه سنی ب و ج بر اساس دیدگاه نیکولایوا»، پژوهشنامۀ ادبیات داستانی دانشگاه رازی، سال دهم، شماره ۳، صص ۶۱-۸۱.
https://doi.org/ 10.22126/rp.2021.6315.1322.

محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸) روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران، سروش.

محمودی، صوفیا (۱۳۹۲) ادبستان: فرهنگ ادبیات کودک و نوجوان، تهران، فرهنگ نشر نو.
معینی، فرزانه (۱۳۹۸) «ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانهٔ باب هفتم کلیله‌ودمنه برای بازنویسی»، نشریهٔ مطالعات ادبیات کودک، شماره ۲۰، صص ۱۰۳-۱۲۸.
https://doi.org/10.22099/jcls.2017.22919.1450.
نعمت‌اللهی، فرامرز (۱۳۸۵) ادبیات کودک و نوجوان (شناسایی، ارزشیابی، ارزش‌گذاری)، تهران، مدرسه.
نیکولایوا، ماریا (۱۴۰۰الف) «بزرگ‌شدن دوراهی در ادبیات کودک»، ترجمهٔ غزال بزرگمهر، در: دیگرخوانی‌های ناگزیر، به کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۴۰۹-۴۴۹.
---------- (۱۴۰۰ب) «فراسوی دستور داستان یا چگونه نقد ادبیات کودک از نظریهٔ روایت بهره می‌برد»، ترجمهٔ غزال بزرگمهر، در: دیگرخوانی‌های ناگزیر، به کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۴۵۱-۴۸۴.
---------- (۱۳۹۸) درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک، ترجمهٔ مهدی حجوانی و فاطمه زمانی، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
یان، مانفرد (۱۳۹۷) روایت‌شناسی: مبانی نظریهٔ روایت، ترجمهٔ محمد راغب، تهران، ققنوس.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و نهم، زمستان ۱۴۰۴: ۱۴۵-۱۲۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۰۹
نوع مقاله: پژوهشی

ماهیت رمانتیک و کارکرد کرونوتوپ خرابه و ویرانه در رمان «بوف کور»

ستاره مدنی [*]
علیرضا نیکویی [**]
شایسته سادات موسوی [***]

چکیده

کرونوتوپ (پیوستارِ زمان- مکان) که نظریه‌پرداز برجسته، میخاییل باختین مطرح می‌کند، یکی از مؤلفه‌های مهم در سنخ‌شناسی و تحلیل بوطیقایی اثر است. در این تحقیق کوشیده‌ایم تا نشان دهیم که کرونوتوپ‌ها در اثر برجسته‌ای چون «بوف کور»، چه عملکردی دارند و چگونه در خدمت فضاسازی ژانری و بوطیقایی اثر عمل می‌کنند. بدین منظور ماهیت رمانتیک و گوتیک روایت «بوف کور» در تعامل با کرونوتوپ‌ها -به‌ویژه یک کرونوتوپ اصلی، یعنی خرابه و ویرانه - بررسی شده است. در این بررسی مشخص می‌شود که ماهیت رمانتیک-

[*] نویسنده مسئول: کارشناسی‌ارشد ادبیات و علوم انسانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران
setareh.madani75@gmail.com
https: //orcid.org/0009-0001-9231-7667

[**] دانشیار گروه ادبیات و علوم انسانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران
nikouei@guilan.ac.ir
https: //orcid.org/ 0000-0001-8428-5389

[***] استادیار گروه ادبیات و علوم انسانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران
sh_mosavi@guilan.ac.ir
https: //orcid.org/0000-0003-2912-0551

گوتیک این روایت، ارتباط روشنی با انتخاب این کرونوتوپ به عنوان مکان اصلی روایت دارد. در این روایت، کرونوتوپ خرابه و ویرانه، کارکردی نمادین دارد و نوعی بازخوانی گذشته و تلاشی ناکام برای احیای آن در امروز است. همچنین ارتباط شبکه‌ای سایر عناصر داستان، همچون شخصیت‌ها، رویدادها و کرونوتوپ‌های فرعی (همچون گورستان و آستانه‌ها) با این کرونوتوپ اصلی، نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل حاضر را تأیید می‌کند. این مقاله با روشی کیفی و تبیینی به بررسی داده‌های متنی می‌پردازد و بر اساس چارچوب نظری مزبور، تحلیلی چندوجهی از آنها ارائه می‌کند.

واژه‌های کلیدی: کرونوتوپ، بوف کور، رمانتیسم، گوتیک و خرابه/ ویرانه.

مقدمه

میخاییل میخاییلویچ باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵م)، فیلسوف زبان‌شناس و نظریه‌پرداز روسی با آثاری نظیر «رابله و جهانش» (۱۹۸۴) و «مسائل بوطیقای داستایوفسکی» (۱۹۸۴) و «تخیل مکالمه‌ای» (۱۹۸۱) به عنوان یک نظریه‌پرداز -به‌ویژه در حوزهٔ رمان- شناخته شده است. باختین مثل همه متفکران و فلاسفهٔ مبدع، دستگاه مفهومی مختص خود را دارد. یکی از مفاهیم اساسی باختین، «کرونوتوپ[1]» است. این مفهوم با دیگر مفاهیمِ نظام اندیشگانی او چون گفت‌وگو، بین‌الاذهانیت، کارناوالیسم و... مرتبط است. به باور باختین، مکالمه، لازمهٔ بین‌الاذهانیت[2] است. صداها و اندیشه‌های نامتجانس در تعامل با یکدیگر است که حیات می‌یابند. پژوهشگران حوزهٔ باختین‌شناسی، وجه تمایز نظریه‌های او از دیگر نظریه‌پردازان را تأکید وی بر زیست و زندگی روزمره و ماهیت تعاملی زیست انسانی می‌دانند. در اندیشهٔ او، «دیگری» نقش بسزایی در شکل دادن سوژه و دنیای ما بازی می‌کند (کلیسکان، ۱۳۸۷: ۶۲). مایکل هولکوییست، مکالمه را شاه‌کلید ورود به دنیای باختین و نیز فهم این جهان می‌داند و در تعریف و تبیین مکالمه‌گرایی می‌گوید: «مکالمه‌گرایی بر آن است که معنا سراسر نسبی است، به این معنی که تنها از نسبت میان دو جسم که مکانی مشترک اما متفاوت (جدا از هم) را اشغال می‌کنند، حاصل می‌شود» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۴۵).

به نظر می‌رسد که نظریهٔ «نسبیت انیشتین»، بیشتر از هر مفهوم و تئوری دیگری بر بنیان اندیشگانی باختین تأثیر نهاده است تا آنجا که حتی به گفتهٔ هولکوییست می‌توان مکالمه‌گرایی باختینی را نسخه‌ای از نظریهٔ نسبیت انیشتین دانست (همان: ۱۸۱). از سوی دیگر دیدگاه باختین دربارهٔ زمان و مکان -موضوعی که به این نوشتار نیز مربوط می‌شود- از جهتی شبیه کانت است و از جهت دیگر متفاوت. درک این تفاوت در درک ماهیت تعاملی زمان- مکان نزد باختین اهمیت دارد. به زعم کانت، زمان و مکان، دو عامل بسیار مهم در شناخت به حساب می‌آیند و این به دیدگاه باختین بسیار نزدیک است. با این حال از نظر کانت، این دو، ساختارهای ذهنیِ صرف و ابزار استعلایی[3]

1. Chronotope
2. Inter-subjectivity
3. Transcendental

هستند که ذهن انسان برای نظم بخشیدن به داده‌های حسی به کار می‌گیرد. این دو، مقوله‌هایی ثابت در درک حسیات استعلایی به شمار می‌آیند (کرم، ۱۳۷۵: ۳۹).

به بیان ساده، زمان و مکان در فلسفه کانت، انتزاعی و جهانی[1] هستند؛ یعنی برای همهٔ انسان‌ها در همهٔ زمان‌ها، یکسان و ثابت فرض می‌شوند. اما باختین با این برداشت انتزاعی و صرفاً ذهنی از زمان و مکان، مخالف است. از نظر او، زمان و مکان به بدیهی‌ترین نوع واقعیت تعلق دارند. یعنی ما زمان و مکان را در دل زندگی واقعی، در رویدادها، در تاریخ، در جغرافیا و در تعاملات اجتماعی‌مان تجربه می‌کنیم (باختین، ۱۳۹۱: ۳۴۱). یک مثال ساده از این تفاوت این است که از منظر کانتی، ساعت پنج عصر در یک کافه، ساعت و مکانی مشخص و مقرر برای همگان است. همگان درک بدیهی و ثابتی از چیستی ساعت پنج و یک کافه دارند. اما از نظر باختین، این دو مقوله کاملاً به‌هم‌پیوسته و پدیده‌هایی در بافت تعاملی‌اند. ممکن است ساعت پنج امروز، با ساعت پنج دیروز در ادراک ما متفاوت پدیدار شود، زیرا تجربهٔ متفاوتی با انسان‌های متفاوتی را برای ما رقم می‌زند. یا قرار در ساعت پنج عصر در یک کافه، معنایی متفاوت با قرار ساعت هفت صبح در همان کافه یا قرار ساعت پنج عصر در یک ایستگاه راه‌آهن دارد. این ویژگیِ درهم‌تنیده و پیوستاریِ زمان- مکان به بهترین نحو در داستان نمود می‌یابد می‌کند.

این مقدمات، ما را به تعریف کرونوتوپ نزدیک‌تر می‌کند. معادل روسی این کلمه، «хронотоп» است که از دو واژهٔ یونانی «χρόνος» (زمان) و «τόπος» (مکان) گرفته شده و می‌توان آن را «زمان- مکان» ترجمه کرد. باختین این اصطلاح را در مقاله‌ای به نام «اشکال زمان و کرونوتوپ در رمان»(۱) که در سال ۱۹۳۷ نگاشته است، به کار می‌برد. کرونوتوپ، وابستگی ذاتی ارتباطاتِ زمانی و مکانی است. بنابراین کرونوتوپ (پیوستارِ زمان- مکان)، یک واحدِ معناساز است و نه دو امرِ مجزا. در کرونوتوپِ ادبی و هنری، شاخص‌های زمانی و مکانی در یک کلیت بسیار سنجیدهٔ عینی با هم می‌آمیزند؛ گویی زمان متراکم می‌شود، جان می‌گیرد و هنرمندانه قابل رؤیت می‌شود و به همین ترتیب مکان نیز به نسبت تغییرات زمان، پیرنگ و تاریخ، از خود حساسیت و عکس‌العمل نشان می‌دهد (باختین، ۱۳۹۱: ۱۳۷-۱۳۸).

1. universal

از دید باختین، کرونوتوپ‌ها همواره دارای بعدی سنجشی هستند. مقصود آن است که در یک اثر هنری، همواره ارتباط و نسبتی جدایی‌ناپذیر بین کرونوتوپ‌های جهانِ متن و جهانِ فرامتن (جهانِ پشتِ متن) وجود دارد و نمی‌توان اثر هنری را کلیتی جدایی‌پذیر از دنیای پیرامونش در نظر گرفت. نباید فراموش کنیم که هر اثر هنری (فرض را بر متن ادبی می‌گیریم) در بافتار (کانتکست) مخصوصی ساخته می‌شود. اما این تمام ماجرا نیست. ما با کرونوتوپ دیگری نیز سروکار داریم و آن بافتاری است که اثر هنری یا متن در آن خوانده می‌شود. حتی ممکن است منتقد نیز تحت تأثیر گفتمان غالب زمانهٔ خود به بررسی اثر بپردازد. پس از یاد نبریم که نزد باختین، علاوه بر بافتار و گفتمان زمان آفرینش اثر، کرونوتوپ‌های دیگری نیز اهمیت دارند؛ از جمله زمان خواندن و یا تحلیل اثر. «اگر اثر هنری تنها در نسبت با امر محلی و امر خاص فهمیده شود، این درک دارای اهمیت هنری یا پژوهشی محدودی خواهد بود. بنابراین منتقد یا مورخ هنر باید نه‌تنها کرونوتوپ خود، بلکه همچنین کرونوتوپ منحصربه‌فرد هنرمند و ابژه را بازشناسد. تنها در این صورت است که می‌توان به ابژه، جایی در زمان بزرگ اختصاص داد. بنابراین مورخ بر دو کرونوتوپ تکیه می‌کند، یکی کرونوتوپ خودش و دیگری بافتار تاریخی اثر» (هینز، ۱۳۹۹: ۱۱۱).

بر اساس همین تعریف از کرونوتوپ و اهمیت آن، باختین به خوانشی تاریخی و مفصل از انواع روایت و رمان‌واره‌ها می‌پردازد و برای آنها نوعی بوطیقای مبتنی بر کرونوتوپ تعریف می‌کند. به دیگر سخن تطورات و تحولات تاریخی انواع روایت را از خلال تحولات کرونوتوپی آنها تبیین می‌کند. در این خوانش، کرونوتوپ در مقام سنجه‌ای برای تغییرات ژانری و بوطیقایی عمل می‌کند. او در این خوانش، تعدادی کرونوتوپ‌های اصلی و فرعی را معرفی می‌کند. وی چند گونهٔ اصلی از ژانرهای روایی را در طی تاریخ برمی‌شمرد و کرونوتوپ‌ها را در آنها بررسی می‌کند؛ از جمله سلحشورنامه‌های عاشقانهٔ یونانی، اتوبیوگرافی‌های باستانی، روایت‌های فرهنگ عامه، سلحشورنامه‌های شوالیه‌ای، روایت‌های رابله‌ای، چامه‌های روستایی (باختین، ۱۳۹۱: ۱۳۹-۳۲۲). در این بررسی، باختین به بررسی جامع کرونوتوپ در این سنخ روایت‌ها می‌پردازد و در ادامه چند کرونوتوپ اصلی را از دل آنها بیرون می‌کشد که عبارتند از:

الف) کرونوتوپِ جاده: این کرونوتوپ با بن‌مایهٔ دیدار مرتبط است. بن‌مایهٔ دیدار، یکی از مهم‌ترین بن‌مایه‌های داستانی در ارتباط با کرونوتوپ‌هاست. در همهٔ دیدارها، شاخص زمانی و مکانی مهم است. شخصیت‌ها دچار سرنوشت‌های خاص می‌شوند، چون یا در یک موقعیت زمانی- مکانی خاص یکدیگر را دیدار می‌کنند (ایجابی) یا اینکه وقایع خاصی بر آنها حادث می‌شود، زیرا در زمان و مکانی که باید یکدیگر را ببینند، بخت با آنها یار نبوده است (سلبی) (باختین، ۱۳۹۱: ۱۵۲). در انواع خاصی از رمان‌ها، برای مثال رمان‌های شوالیه‌ای، دیدارها در «جاده» به وقوع می‌پیوندد. جاده مخصوصاً برای دیدارهای تصادفی، محل بسیار مناسبی است. به‌ویژه اقشار مختلف که به واسطهٔ مرزبندی‌های اجتماعی از هم جدا افتاده‌اند، در جاده‌ها به طور تصادفی یکدیگر را ملاقات می‌کنند و سرنوشتشان با هم پیوند می‌خورد. جاده، استعاره‌ای برای هر نوع مسیری است که داستان قرار است آن را به نمایش بگذارد: مسیرِ زندگی، عشق یا جنگ (باختین، ۱۳۹۱: ۳۲۴).

ب) کرونوتوپِ قلعه: این کرونوتوپ، هاله‌ای از گذشتهٔ تاریخی را با خود همراه دارد و به‌ویژه در رمان‌های گوتیک، نقش پررنگی ایفا می‌کند. در روایت‌هایی با کرونوتوپ قلعه، همه‌چیز بویی از کهنگی دارد و همه عناصر در وحدتی اندام‌وار به سوی گذشته جهت می‌گیرند: اشراف‌زادگان دورهٔ فئودالی، اشیای باستانی، اثاثیه و اسلحه‌ها... . قلعه در این رمان‌ها، کارکرد موزه را پیدا می‌کند و مکانی است برای یادآوریِ زمان (همان: ۳۲۷). این نوع، یکی از مرتبط‌ترین کرونوتوپ‌ها به تحقیق حاضر است و اتصال آن با کرونوتوپ در «بوف کور» مفصلاً بررسی خواهد شد.

پ) کرونوتوپِ مهمان‌سرا و سالن‌ها: این کرونوتوپ در رمان‌های بالزاک و استندال پدیدار می‌شود. این مورد نیز با بن‌مایهٔ دیدار پیوند دارد، اما بر عکس دیدارهای جاده‌ای، دیدارها در این نوع کرونوتوپ از سر تصادف و اتفاق نیست. اقشار خاصی (عموماً رده‌های بالای سیاسی- اجتماعی) در این مکان‌ها دیدار می‌کنند. این مکان‌ها، جای جان گرفتن حوادث داستانی از جمله توطئه‌ها، پیشرفت‌ها، شکست‌ها، شایعه‌ها، عشق‌ها و خیانت‌هاست و یکی از مناسبت‌ترین جایگاه‌ها برای شکل‌گیری دیالوگ است که در جهان رمان، اهمیت فراوان دارد (باختین، ۱۳۹۱: ۳۲۷).

ت) کرونوتوپ شهرستان‌های کوچک یا شبه‌روستا: این نوع از کرونوتوپ به طور بارز در رمان «مادام بوواری» اثر فلوبر نمود دارد. در این مکان‌های خرد، اتفاق سترگی رخ نمی‌دهد، بلکه برخی اعمال مرتب تکرار می‌شوند. در اینجا، زمان فاقد حرکت تاریخی رو به پیش است و در عوض روی چرخه‌های کوچکی حرکت می‌کند: چرخهٔ روز، هفته، ماه و کل زندگی انسان. مغازه‌های خاک‌گرفته، ادارات و دفاتر کوچک و کهنه، میخانه‌های قدیمی و خیابان‌های بی‌جنب‌وجوش در این نوع پرتکرارند. دیدار، جدایی و حادثه در این نوع از کرونوتوپ کم‌رنگ است (باختین، ۱۳۹۱: ۲۳۹).

ت) کرونوتوپِ آستانه (درگاه): این کرونوتوپ، بار ارزشی و احساسی فراوانی دارد و می‌تواند با بن‌مایهٔ دیدار بیامیزد، اما همواره آبستنِ حادثه‌ای پس از آن است. آستانه‌ها، همچون پلکان‌ها، راهروها، پل‌ها، کنار پنجره‌ها، پرتگاه‌ها و... نقطهٔ عطفی است برای ورود به دوره‌ای نو و حادثه‌ای تازه. در اینجا مکانِ آستانه‌ای، به استعاره‌ای از زمان تبدیل می‌شود. آستانه، محملی است برای گذار که در آن زمان فشرده، بحرانی و پرالتهاب است و منجر به تحول یا گسست خواهد شد. بنابراین بار نمادین و دراماتیک بسیار سنگینی دارد (همان: ۳۳۱).

بدین ترتیب است که پیوندِ زمان و مکان، تجلی استعاره‌ای بزرگ در رمان می‌گردد. در رمان‌هایی که عنصر زمانی آنها حول محور سرنوشت (تصادف و اتفاق) می‌گردد، مکان نیز به صورتی بروز می‌یابد که بتواند محملی برای این زمان سرگردانِ تصادفی باشد. مثلاً دریا که در هر لحظه می‌تواند آبستن حادثه‌ای غیر منتظره باشد، با چنین زمانی سازگاری بسیار دارد. سرگردانی و بی‌دفاعیِ انسان در برابرِ سرنوشت، با سرگشتگی و ناتوانی‌ای که طوفان و امواج و گرداب‌های نامنتظرهٔ دریا با خود به همراه دارد، همخوان است. از سوی دیگر در روایت‌هایی که قهرمان در گذر زمان، رشد و تحول شخصیتی را تجربه می‌کند، جاده که ماهیتی مبدأ- مقصدی دارد و استعارهٔ سفر و رسیدن به سرمنزل مقصود را تداعی می‌کند، می‌تواند مکانی مناسب برای این پیوستار باشد.

مطالعات مرتبط با کرونوتوپ روی آثار ایرانی، کم‌تعداد است، در حالی که درکِ این پیوستار می‌تواند به درک مقصود نهایی اثر یا تأثیرگذاری غایی آن منجر شود. از میان رمان‌های برجستهٔ ایرانی، حضور کرونوتوپ در «بوف کور» بسیار معنادار است. این

تحقیق در نظر دارد با بررسی اصلی‌ترین کرونوتوپ در بوف کور، که کرونوتوپ «خرابه و ویرانه» است، هم کارکرد آن را در این رمان نشان دهد و هم اینکه آن را به عنوان کرونوتوپی قابل توجه -در کنار دیگر کرونوتوپ‌هایی که تاکنون معرفی و بررسی شده- اند- پیشنهاد دهد. بنابراین این تحقیق در پی پاسخ به این پرسشِ اصلی است که کرونوتوپ خرابه و ویرانه، چگونه در فضاسازی «بوف کور» (و دیگر رمان‌های مشابه) عمل می‌کند و چه بار معنایی ویژه‌ای را بر دوش می‌کشد و اینکه این نوع از کرونوتوپ چه پیوند ویژه‌ای با ژانر رمان و دیگر عناصر حاضر در آن دارد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در ایران با رویکرد باختینی صورت گرفته است. با این همه این پژوهش‌ها عمدتاً بر چندصدایی و منطق مکالمه‌ای باختین متمرکز بوده‌اند تا بر مقولهٔ کرونوتوپ. تحقیقاتی که به بررسی‌های کرونوتوپیک پرداخته باشند، در حوزهٔ فیلم‌شناسی و نمایش‌نامه‌نویسی پرشمارترند تا حوزهٔ ادبیات داستانی و رمان فارسی. با این حال از میان معدود کارهایی که به کرونوتوپ‌های رمان‌های فارسی پرداخته باشند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

رسالهٔ میاحی (۱۴۰۱) به بررسی کرونوتوپ «خانه» در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی (۱۳۷۰- ۱۳۹۵) پرداخته است. میاحی در این اثر به‌خوبی توانسته نشان دهد که خانه چگونه با زنانگی پیوند می‌خورد و زمان را برای قهرمان زن معنا می‌کند. وی همچنین نشان می‌دهد که با کم‌رنگ شدن نقش‌های جنسیتی در داستان‌ها، رابطهٔ شخصیت با کرونوتوپ خانه تغییر می‌کند و نشان می‌دهد که کرونوتوپ خانه را به عنوان نمادی از محدودیت‌ها و امکان‌های تحول می‌توان دید (رک. میاحی و علیا، ۱۴۰۳).

حسین‌زاده و شهپرراد (۱۳۹۹)، اتصال مفاهیم رمانتیک با کرونوتوپ را -که در این نوشتار نیز مدنظر قرار می‌گیرد- با بررسی تطبیقی داستان ماهان از هفت‌پیکر نظامی گنجوی و وسوسهٔ آنتونیوس *قدیس* از گوستاو فلوبر انجام داده‌اند. این دو کوشیده‌اند که شباهت‌های میان بایسته‌های رمانتیسم در داستان فلوبر و مضامین به کار رفته در اثر

نظامی را پیدا کنند و به این نتیجه رسیده‌اند که ساختار کرونوتوپیک در داستان‌های عارفانه، تابع بایسته‌های رمانتیسم و مفاهیم مدنظر آن است.

دو تحقیق مزبور از منظر روش و تحلیل، مرتبط‌ترین به تحقیق حاضرند. با این‌حال در اینجا به چند مورد از دیگر تحقیقاتی که در این حوزه انجام شده، اشاره می‌کنیم.

الشاملی (۱۳۹۸) در تحقیقی به بررسی نظریهٔ چند الگویی زمان و مکان در کنار برخی ویژگی‌های ادبیات مهاجرت مثل غربت و دور ماندن از وطن پرداخته است.

همچنین الناصری (۱۴۰۰) در رسالهٔ خود با عنوان «پیوستار زمان -مکان در رمان عربی و فارسی: خوانش تطبیقی نمونه‌هایی از رمان پست‌مدرن» به بررسی پیوستار زمان- مکان در برگزیده‌ای از رمان‌های فارسی و عربی پرداخته و تفاوت این دو سازه را در داستان سنتی و پست‌مدرن مشخص کرده است.

پورابراهیمی (۱۴۰۱) علاوه بر اینکه از نظریهٔ کرونوتوپ باختین در خوانش و تحلیل داستانی استفاده کرده، نظریه‌هایی همچون هتروتوپیای میشل فوکو و فضای سوم ادوارد سوجا را نیز به کار گرفته است.

کردی محمدی (۱۴۰۱) در پژوهشی، رمان‌های شوهر آهو خانم، سووشون و همسایه‌ها را از منظر کرونوتوپیک بررسی کرده و گرایش هر یک از این داستان‌ها به حرکت یا سکون و ایستایی را با توجه به پایان‌بندی آنها، مشخص کرده است.

قوامی و منصوری (۱۴۰۲)، نقش‌مایه‌های کرونوتوپیک و انواع آن را در داستان «عزاداران بیل» اثر غلامحسین ساعدی بررسی کرده و در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که کرونوتوپ‌های روستایی- شبانی از جمله جست‌وجو، دیدار، راه، آستانه و... در این داستان برجسته است و کرونوتوپ آستانه به طرز چشمگیری، بسامد بالاتری از دیگر انواع دارد.

شهدایی و سحابی (۱۴۰۳) نیز تحلیلی کرونوتوپیک از سه اثر شهرنوش پارسی‌پور، «طوبا و معنای شب»، «سگ و زمستان بلند» و «زنان بدون مردان» صورت داده و انواع پیوستارها و نیز پیوستار غالب در هر اثر را مشخص کرده‌اند.

بحث و بررسی

پیش از آنکه وارد بررسی‌های کرونوتوپیک در رمان «بوف کور» شویم، لازم است

همچون باختین که کاری سنخ‌شناسانه و ژانرشناسانه روی روایت‌ها انجام می‌دهد و از آن طریق، کارکردهای کرونوتوپ‌ها را در روایت‌ها بیان می‌کند، ما نیز ابتدا از این منظر «بوف کور» را بررسی کنیم.

«بوف کور» از جهات مختلف با مفاهیم رمانتیک در ارتباط است و باید آن را از نظر فلسفی، اثری رمانتیک به حساب آورد. وجوه اگزیستانسیالیستی، مدرنیستی و سوررئالیستی اثر نیز در جای خود بحث و بررسی شده است (امن‌خانی، ۱۳۹۲: ۴۵، راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۱۲۶). اما اینکه فردگرایی، درون‌گرایی، ذهنیت‌گرایی، احساس‌گرایی و بحران معنا در جریان‌های یادشده تا چه حد وامدارِ آموزه‌های رمانتیسم است، بر جویندگان، پوشیده نیست (Gosetti & Jeniffer, 2020: 72-87).

ماهیت رمانتیک «بوف کور»، کارکرد کرونوتوپیک مکان و زمان داستان را به‌خوبی توضیح می‌دهد. مکان اصلی که در این اثر نقش بارزی ایفا می‌کند، یعنی مخروبه (همچون اتاق راوی و خانه‌های اطراف) -آنچنان که در ادامه خواهد آمد- در پیوند مستحکمی با ماهیت رمانتیک قرار دارد.

رمانتیسم و «بوف کور»

عصر روشنگری اروپا که از میانهٔ سدهٔ هفدهم میلادی تا اواخر سدهٔ هجدهم میلادی ادامه داشت، با تأکیدی افراط‌گرایانه بر نقش تعقل و خردورزی در تمام شئون زندگی بشری، از جمله اخلاق، دین و مدنیت، هالهٔ قرون وسطایی را از تاریخ اروپا زدود و جلوه‌هایی نو از تمدن را رقم زد. تجربه‌گرایی، علم‌گرایی و استدلال عقلی، محور اصلی روشنگری بود، تا آنجا که حتی در هنر به دنبال اصول نیوتنی بودند و می‌کوشیدند قواعد دقیق و روشنی برای امر هنری و زیبایی وضع کنند (کاسیرر، ۱۳۷۰: ۳۸۰-۳۸۸). اما این جلوه‌های تمدنی جدید که به سرعت منظر شهرها و خلقیات شهرنشینان و آداب آنان را تغییر می‌داد، به مذاق دسته‌ای از شاعران و نویسندگان احساس‌گرا که بعدها رمانتیک نامیده شدند، خوش نیامد. بنابراین اندوه و دلتنگی برای گذشتهٔ ازدست‌رفته به یکی از بن‌مایه‌های اصلی تفکر رمانتیک تبدیل شد. آنچه اصطلاحاً در رمانتیسم «بدوی‌گرایی» نامیده می‌شود، در حقیقت اذعان به تفوق و برتری اعصار گذشته بر فرهنگ معاصر است. نفرت از مظاهر شهرنشینی و عقل‌گرایی و منفعت‌طلبی عصر

روشنگری، رمانتیک‌ها را برای بازگشت به عصر سادگی و بدوی که بشر را در ارتباط با طبیعت و ادراک شهودی او قرار می‌داد، دلتنگ می‌ساخت. به همین دلیل رمانتیک‌ها در گریز از زندگی متصنع شهرها و آداب و نزاکت تحمیل‌شده بر عصر جدید به جست‌وجوی گذشته، طبیعت و بکارت آن پرداختند (لیلیان، ۱۳۷۵: ۵۲).

عصر اوگوستی[1] که عصری مهم در ادبیات و هنر انگلیسی محسوب می‌شد و تا اواخر نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم امتداد داشت، اصول هنری خاصی را به خود گرفته بود که در ملایمت کامل با ایده‌های عصر روشنگری بود. نظم، وضوح، تناسب و تعادل، ادب و عقلانیت از ویژگی‌های مؤکد این عصر بود. نویسندگان این دوره، آثاری با ساختار دقیق پدید می‌آوردند که بر فلسفهٔ تجربه‌گرایی و عقلانیت بنا شده بود (Galinsky. 1998: 3-10). افراط غلیظ رمانتیک‌ها در نشان دادن شور و التهابات درونی که حتی به جنون شباهت پیدا می‌کرد، واکنشی انتقادی به همین اصول آگوستی بود. این خصیصهٔ رمانتیک از سوی دیگر با تعقل‌گرایی سفت و سخت دکارتی که بر عصر روشنگری سایه گسترده بود، معارضه داشت.

بنابراین رمانتیسم را باید جنبشی پرجوش‌وخروش در انتقاد به عصر روشنگری و اصول هنری کلاسیک به حساب آورد؛ جنبشی که به جای تأکید بر تعقل، بر احساس و عواطف تکیه می‌کند تا اتصال دوبارهٔ انسان به ذات طبیعی خود را بازیابد. در همین راستا، هر چیزی که از تصنع دور و به طبیعت نزدیک‌تر باشد، در نزد رمانتیک‌ها، پسندیده است. احساس در برابر عقل، خیال در برابر واقعیت، کودکی در برابر بزرگسالی، جنون در برابر خرد و شهر در برابر روستا، ستایش می‌شود. این قول معروف از ویلیام کوپر (۱۷۳۱-۱۸۰۰) که «خداوند روستا را آفرید و انسان شهر را[۲]»، طبیعت‌ستایی صرف نیست، بلکه طغیانی است در برابر عقلانیت دکارتی و فیزیک نیوتونی که پایه‌های تمدن جدید را می‌ساخت.

اندوه و ملال در نزد رمانتیک‌ها، آیینی ارجمند است؛ حسی که شاعر و نویسنده هویت خود را به واسطهٔ آن بازمی‌یابد، زیرا این حس او را از مردم عادی که غرق در گذران امور روزانه‌اند، متمایز می‌سازد، به گونه‌ای که «شاید بتوان اندوه را مشهورترین

1. Augustan age

صفت رمانتیک‌ها دانست» (جعفری جزه، ۱۳۷۸: ۸۴).

سویه‌های رمانتیک در روایت «بوف کور»، بسیار برجسته است. «بوف کور» را می‌توان تماماً اثری در فراخوانیِ گذشته به حساب آورد. گذشته‌ای که امید است به امروز بیاید و در امروز تکرار شود؛ اما آنگاه که به امروز می‌رسد و در امروز تکرار می‌شود، جز صورتی تخریب‌شده و به ابتذال کشیده شده از خود نمایش نمی‌دهد. اکثرِ عناصر روایی «بوف کور»، به‌ویژه شخصیت‌ها، در دو لایهٔ زمانی سیر می‌کنند. در لایهٔ زمانی گذشته، همه چیز حالتی آرمانی و بهشتی دارد. این همان جهانِ بکر و اصیل طبیعی است که جز آرزو و خیالی از آن باقی نمانده است. اما وقتی که همین عناصر به زمان حاضر می‌رسند، به فساد می‌رسند. به همین دلیل است که این اثر همچون دیگر آثار رمانتیک، پراندوه است. در «بوف کور» صدای مویه‌ای پنهان بر گذشته را می‌شنویم و حسرتی از بهشت گمشده‌ای را می‌بینیم که اکنون در خاطره‌ها دفن شده است.

کرونوتوپ خرابه و ماهیت رمانتیک/ گوتیک

روایت‌های گوتیک که از زیرمجموعه‌های تاریک روایت‌های رمانتیک به حساب می‌آید، یک خصیصهٔ اصلی دارند و آن ایجاد حس هراس و هول از طریق نمایش صحنه‌های جادویی و وهم‌انگیز است. این نوع روایت، از معماری نیمه قرن هجدهم الهام می‌گیرد که در آنها ساختمان‌ها نمایی بلند، قوس‌هایی نوک‌تیز، فضاهایی تودرتو و هراس‌انگیز دارند. در این ژانر ادبی، توصیف این ساختمان‌ها، قلعه‌های قرون وسطایی، صومعه‌ها و بناهای قدیمی و مخروبه، نقش معناداری دارد. اگر بخواهیم از منظر بررسی کرونوتوپیک به وجودِ «قلعه» در این رمان‌ها نگاه کنیم، باید گفت قلعه، نوعی بازآوری و یادآوری زمان گذشته است. در واقع قلعه، با عناصر هم‌نشین دیگری همچون شوالیه‌ها، مبلمان، چراغدان‌ها، ظروف و اثاثیهٔ قدیمی، کارکرد نوعی موزه را به خود می‌گیرد (باختین، ۱۳۹۱: ۳۲۷). همان‌طور که در موزه، اشیا و موضوعات صرفاً ابژه‌هایی سالخورده نیستند، بلکه نقطهٔ کانونی تجربهٔ انسانی از زمان‌های گذشته و مکان‌های گذشته و بازآوری و احیای آنها در زمان حاضرند، قلعه‌ها و همین‌طور خرابه‌ها و ساختمان‌های متروکه نیز در روایت گوتیک، چنین کارکردی دارند. آنها، حضورِ معنادار و زنده‌ای در زمان حال دارند. رویکردِ پدیدارشناسانه به موزه‌ها، آنها را از مخازنی صرف برای نمایشِ اشیا به فضاهایی

فعال و قابلِ تجربه ارتقا می‌دهد. آنها همچون متنی کهن که در زمان حاضر خوانده و تفسیر می‌شود، از طریق مواجهه میان سوژه و شیء در زمان و مکانِ جدیدی با معنایی نو احضار می‌شوند (دربارهٔ ارتباط موزه و پدیدارشناسی ر.ک: Walklate, 2023).

خرابه یا ویرانه را می‌توان سمبلی دانست از شکوه و عظمتی که دیگر وجود ندارد؛ حرکت و تحولی که زمانی در جریان بوده و حالا به سکون رسیده است و اکنون می‌توانند نقطهٔ اصلی و اوج داستانی در برخی از روایت‌ها باشد، همچنان که اشاره به بقایای شهر قدیم ری، مخروبه‌ها و خانه‌های متروکه در جای‌جای «بوف کور» به چشم می‌خورد. حتی اتاق راوی در قسمت نخست داستان، در منطقه‌ای دور از شهر و درمیان خرابه‌ها واقع شده و خود به مخروبه‌ای می‌ماند.

حسن‌لی و نادری (۱۳۹۲) در بررسی هویت تاریخی تهران قدیم، به این اشاره می‌کنند که ویژگی‌هایی که راوی «بوف کور» برای خانه‌اش و خانه‌های اطراف برمی‌شمرد، مشابه ویژگی‌های خانه‌های شهر ری در سده‌های میانه است؛ خانه‌هایی با ورودی‌های کم‌ارتفاع تا دسترسی به آنها توسط غریبه‌ها و دشمنان محدود شود. شاید از همین‌رو است که راوی این خانه‌ها را «توسری‌خورده» توصیف می‌کند:

> «از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده. اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است. فقط از آن طرف خندق خانه‌های گِلی توسری‌خورده پیداست و شهر شروع می‌شود. نمی‌دانم این خانه را کدام مجنون یا کج‌سلیقه در عهد دقیانوس ساخته» (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۲)[۳].

آنها همچنین دربارهٔ فضای کهن شهر ری در این روایت چنین می‌گویند: «از کتاب‌های جغرافیای تاریخی برمی‌آید که در پهنهٔ شهر باستانی ری که با عنوان «ری برین» یا «راغه» از آن یاد می‌شود، بناهایی از روزگاران پیش از اسلام باقی بوده که اکنون خرابه‌هایی بیش از آن نمانده است» (حسن‌لی و نادری، ۱۳۹۲: ۱۵۴-۱۵۲).

در قسمت دوم داستان، اطاق راوی دیگر نه در میان خرابه‌های تاریخی، بلکه در میان خانه‌های شهری است. با این حال در اینجا هم یادبود گذشته او را فرا می‌خواند.

راوی می‌گوید که بوی تمام زندگی‌های زیستهٔ قبل از وی از زیر طبلهٔ دیوارها بـه مشـام می‌رسد. این اتاق «مثل همهٔ اتاق‌ها با خشت و آجر روی خرابهٔ هزاران خانـهٔ قـدیمی بنـا شده و یک حاشیهٔ کتیبه دارد و از زیر تختهٔ ورآمدهٔ دیوار، بـوی زنـدگی‌هـای قـدیمی و بوی هر آنچه سابق بر این در این اتاق زندگی کرده، بیرون می‌زند» (ص ۳۸).

انتخاب چنین مکانی به عنوان مکان اصلی، پیوند عمیقی با زمان داستانی دارد. زمانِ داستان، همان‌گونه که پیش از این یاد شد، آن زمان اساطیری و آرمانی است که اکنـون جز یادبودهایی کهنه و متروکه، چیزی از خود باقی نگذاشته است. برخی اشـیای عتیقـه همچون قلمدان و گلدان راغه (ص ۲۵ و ۴۰) نیز که چند جا در داستان ظاهر می‌شـود، در راستای کارکرد کرونوتوپیکِ همان مخروبه‌ها و ویرانه‌ها، نقش ایفا مـی‌کننـد و همچـون اشیای موزه‌ای، تنها اجسامی از گذشته نیستند، بلکـه در زنـدگی امـروز عملکـرد دارنـد. به‌گفتهٔ گینزبرگ، «ویرانه اگر فقط انبوهی از مواد معمـولی، بـی‌شـکل و بـدون عملکـرد باشد، نمی‌تواند ما را به حرکت درآورد. چیزی از شایستگی زیبایی‌شناختی در ویرانه‌های نمادین به حرکت درمی‌آید تا قلب را به خود جلب کند. ویرانه سرانجام پیروز می‌شـود و با وجود رنج‌هایی که در خود دارد، به زندگی ادامه می‌دهد» (Ginsberg, 2004: 107).

یکی از برجسته‌ترین عناصری که هرچند خود از زمان یا مکان‌های داسـتان نیسـت، اما فرضیهٔ ما را درباره کارکرد کرونوتوپیک داستان تقویت مـی‌کنـد، زنِ اثیـری اسـت. او زنی است از گذشته، زیرا بیش از هر چیز شبیهِ مادر راوی و شبیهِ کودکی‌هایِ زنِ لکاتـه است. بنابراین او نمادِ معصومیتی از دست رفته اسـت کـه مـرده و دفـن شـده و ذره‌ذرهٔ وجودش را مرگ تجزیه کرده است (ص ۱۷).

در این روایت، گذشته در برابرِ اکنون می‌ایستد. هرچه به گذشته مربـوط مـی‌شـود، ستودنی و خواستنی است و هر آنچه مربوط به اکنون است، رذیلانه، مبتذل و نخواستنی است. برای مثال به چند مورد اشاره می‌کنیم:

رجاله‌ها، اهالی امروزند و راوی که خود را متصل به گذشته می‌داند، از آنهـا گسسـته است، زیرا «زندگی آنها، موسم و حـد معینـی دارد، مثـل فصـل‌هـای سـال و در منطقـهٔ معتدل زندگی واقع شده» (ص ۳۷)، اما زندگی راوی از اعتدال به دور اسـت. رجالـه‌هـا در این اثر، موجوداتی تماماً منفعت‌طلب و اهل خور و خواب و شهوتند. این موقعیت یـادآور

فلسفهٔ اخلاق در نزد رمانتیک‌هاست که با موازین اخلاقیِ منفعت‌گرایانه در عصر روشنگری مخالفت داشتند. در فلسفهٔ اخلاق تامس هابز (۱۵۸۸- ۱۶۷۹) که نمونه‌ای از این نگاه منفعت‌گرایانه است، انسان «گرگ انسان» نامیده می‌شود. هابز، وضعیت طبیعی روابط انسان‌ها را «وضع جنگ» می‌دانست. در فلسفهٔ اخلاق هابز، «صیانت از نفس»، انگیزهٔ اصلی عمل اخلاقی شمرده می‌شد و این باور وجود داشت که انسان همواره جلب سود و دفع ضرر را در اعمال خود در نظر دارد و موجودی اساساً خودخواه است (کاپلستون، ۱۳۷۰: ۵۲). اما فیلسوفانی چون شافتسبری، هیوم، آدام اسمیت و در نهایت روسو -که از قضا از پایه‌گذاران فلسفهٔ اخلاق رمانتیک به شمار می‌آیند- با فلسفهٔ بدبینانه در باب خودخواهی انسان مخالف بودند. شافتسبری اتفاقاً به جنبهٔ همدلانه، غیر شخصی و اجتماعی اخلاق تکیه می‌کرد و همدلی با رنج‌ها و شادی‌های دیگران را هستهٔ تجربهٔ اخلاقی می‌دانست (کاپلستون، ۱۳۷۰: ۱۸۸-۱۹۲). هیوم و آدام اسمیت نیز تعقل را به سوی احساس و عاطفه سوق می‌دهند و نوعی فلسفهٔ اخلاق مبتنی بر احساس را شکل می‌دهند (رافائل، ۱۳۷۵: ۱۲ و ۴۰).

ولع منفعت‌طلبانه‌ای که در مردم شهر و مردم عصر نو وجود دارد، راوی «بوف کور» را از مردم عصر خویش می‌گسلد و ذهن و روحش را در سرزمین‌های دور و ایام از سر گذشته، می‌چرخاند. همان‌گونه که رمانتیک‌ها، پیوستگی خاطر عجیبی با جهان‌های کهنه و عوالم و اساطیر شرقی پیدا کردند تا خیالات ظریف خود را در جایی خارج از قلمرو صنعتی جهان غرب پرواز دهند. تمایل به داستان‌های هزار و یکشب، بهره‌گیری از مضامین شاعران مشرق‌زمین چون حافظ و سعدی و اتصال به سرزمین‌های کهن چون هند و مراکش در آثار نویسندگان رمانتیک، محرز است[۴]. بی‌دلیل نیست که این دوره، نقطهٔ عطف سفرهای مستشرقان به کشورهای شرقی است.

مورد بعدی، کودکی است. کودکی نیز مربوط به جهان گذشته است. در روایت «بوف کور»، هرآنچه از دیروز به امروز رسیده، فاسد و تباه‌شده است. راوی که از حالات و اوضاع امروز خود منزجر است، کودکی خود را شیرین می‌بیند. در نشئهٔ تریاک غرق می‌شود تا به کودکی، آن جهانِ از دست رفته، بازگردد:

«کم‌کم حالت خمود و کرخت به من دست داد، مثل یک نوع خستگی گوارا و یا امواج لطیفی بود [...] متدرجاً حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک‌شدهٔ زمان بچگی را می‌دیدم [...] لحظه به لحظه کوچک‌تر و بچه‌تر می‌شدم» (ص ۳۲).

همچنین خاطراتی که راوی جابه‌جا از مادر خود ذکر می‌کند (ص ۴۳ و ۴۴)، تداعی‌گر کودکی و بازگشت به کودکی است. پیوستگی راوی با مادر و مسئلهٔ مادر، حتی در عشقی که به زن لکاته دارد، بروز می‌یابد. او زن را به خاطر محبتی که به مادرِ زن (عمه‌اش) دارد، دوست می‌دارد (ص ۴۷ و ۵۳). رابطه با دایه نیز رابطه‌ای کودکانه با مادر است. در بستر بیماری، دایه برای راوی قصه تعریف می‌کند و راوی دربارهٔ این قصه‌ها چنین می‌گوید:

«به نظرم می‌آمد که این قصه‌ها من را به عقب می‌برد و حالت بچگی در من ایجاد می‌کرد، چون مربوط به یادگارهای آن دوره بوده است، وقتی که خیلی کوچک‌تر بودم و در اتاقی که من و زنم توی ننو پهلوی هم می‌خوابیدیم» (ص ۴۹).

در همین قسمت به‌وضوح می‌گوید که «از بیماری خودم کیف می‌کردم، چون فکر می‌کردم بچه شده‌ام». در قسمت دیگری از روایت، اوج تمنای راوی برای بازگشت به کودکی نمایان می‌شود؛ وقتی که زن لکاته، بچه‌اش را از دست می‌دهد، به سراغ راوی رفته و گویی او را همچون کودکِ از دست رفتهٔ خود می‌پندارد، سرش را روی زانو می‌گیرد و می‌جنباند. راوی در آنجا آرزو می‌کند که ای کاش در همان زمان می‌مرد (ص ۵۰).

مورد بعدی، زن لکاته است. او یکی از بزرگ‌ترین نشانه‌های تباهی در رسیدن به عصر حاضر است. این زن در کودکی، معصوم و دوست‌داشتنی است. او اکنون در اتاق‌های کهنه و کثیف در میان جماعتِ حریص و فاسد پرسه می‌زند و هرزگی می‌کند؛ اما در گذشته، کودکی معصوم و دلربا بوده است که راوی او را در طبیعت، کنار نهر سورن، مجاور قلعه‌ای کهن به یاد می‌آورد (ص ۵۶). در اینجا بار دیگر پیوندِ معنادار مکان و زمان، در انتقالِ معنا و مقصود غایی اثر، کارگر می‌افتد. زن اثیری، نسخهٔ کودکانهٔ زن لکاته است که به جای رسیدن به امروز، در همان گذشته، پرورش یافته و معصومیت و

بکارت خود را از دست نداده است. رابطه‌ای عمیق و چندوجهی میان زن اثیری و گذشته برقرار است، از جمله اینکه صورتِ زن اثیری روی کوزهٔ کهنهٔ راغه رسم شده است (ص ۳۰). در جای دیگر، راوی چمدانِ حاویِ جسمِ مرده و مثله‌شدهٔ زن اثیری را روی سینه می‌گیرد و در صحنه‌ای دیگر، گلدان عتیقه را به همان شکل روی سینه می‌گیرد و به گفتهٔ وی، «گلدان مثل وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌آورد» (ص ۲۹). گویی زنِ مرده همان تاریخِ مرده است که در گلدانِ عتیقه به تجسد می‌رسد. صفاتی همچون «بچه‌گانه، بی‌تکلف، باکره» برای زن اثیری، بار دیگر نمایان می‌کند که او همان کودکِ گذشته است (ص ۱۶) و کودکی، خود استعاره‌ای از گذشتهٔ کهن است؛ استعاره‌ای از معصومیت و بکارتِ زندگی.

بلیک دو مجموعه شعر دارد که به دورهٔ متفاوت زندگی اشاره دارد: یکی «آوازهای معصومیت[1]» (۱۷۸۹) و دیگری «آوازهای تجربه[2]» (۱۷۹۴). این معصومیت در مقابل تجربه قرار می‌گیرد. در «آوازهای معصومیت» از سمبل برّه و در «آوازهای تجربه» از سمبل ببر برای نشان دادن تفاوت این دو دوره یاد می‌شود. با اندکی توسع شاید بتوان گفت که در «بوف کور»، زن لکاته با نیرنگ‌ها و نابکاری‌هایش، نماد امروز (تجربه) است و زن اثیری با بی‌تکلفی و سادگی‌اش، نماد گذشته (معصومیت).

این گذشته‌گرایی طبیعتاً با روحیات ملی‌گرایانهٔ هدایت نیز پیوند می‌خورد. اما به این دلیل که توضیح دربارهٔ آن مجال مجزایی می‌طلبد، به همین اشاره بسنده می‌کنیم (همچنین برای اطلاعات بیشتر در این‌باره رک: آجودانی، ۱۳۸۵ و ذاکر اصفهانی، ۱۳۸۱).

طبیعت، عنصر دیگری در ارتباط با گذشته است. طبیعت نیز با رسیدن به امروز، تخریب می‌شود. آبادی‌ها و دشت‌ها به مخروبه‌ها و شهرهای پررجاله تبدیل می‌شوند. راوی، زن اثیری را در دل طبیعت می‌بیند و زن لکاته را در غوغای شهر. زن اثیری در کنار سرو، نیلوفر و جوی آب، خود را نمایان می‌کند (ص ۱۱) و بچگیِ زن، خود را در کنار نهر سورن، روی تپه‌ای خارج از شهر (ص ۵۶). یکی از نشانه‌های احتمالاً اتفاقی اما بسیار جالب داستان از اتصال زن اثیری با طبیعت، آن است که اتفاقات و حوادث مربوط

1. Songs of Innocence
2. Songs of Experience

به زن اثیری و کودکیِ زن لکاته در روز سیزدهم عید (روزی که باید بـه طبیعـت رفـت) اتفاق می‌افتد (ص ۷ و ۵۶). زن اثیری نیز باید در جایی دفن شود که از شهر به دور باشـد. راوی، مدفن دختر را جایی بین چند تپه و روی یک رشته‌کوه در نظر می‌گیرد؛ جایی بـا آثار و بناهای قدیمی با خشت‌های کلفـت و رودخانـه‌ای خشـک (آثـار بـه جـا مانـده از گذشته)؛ جایی دنج و بی‌سروصدا و به گفتهٔ راوی، «جایی بـه فراخـورِ همـان زن. او بایـد دور از مـردم و دور از دیگـران باشـد» (ص ۲۶). گـویی راوی «بـوف کـور» نیـز هـم‌نـوا بـا رمانتیک‌ها می‌گوید: «بر رخسار مردمان جز درنده‌خویی نمی‌بینم، حال آنکه طبیعـت بـه من لبخند می‌زند» (روسو، ۱۳۷۵: ۱۰۲).

گورستان و ماهیت رمانتیک/ گوتیک

گورستان از دیگر مکان‌هایی است که در روایت «بوف کور»، حضوری برجسـته دارد و بار دیگر این نشانه به ماهیت رمانتیک/ گوتیک این اثر اشاره می‌کنـد. پیوسـتگی مکـان-هایی چون گورستان با مفاهیم رمانتیک تا بدان‌جاست که مکتبـی بـا نـام «مکتـب شـعر گورستان[1]» را آغازگر رمانتیسم می‌دانند. شاعران مکتـب گورسـتان، گروهـی از شـاعران پیشارمانتیک قرن هجدهم در انگلستان بودند که در آثارشان به موضوعاتی چون مـرگ، گذرایی زندگی و غم و اندوه می‌پرداختند. این شـاعران معمـولاً اشعارشـان را بـا حـال و هوای ماتم‌آلود و تأملاتی درباره مرگ و زندگی بعـد از مـرگ مـی‌سـرودند. تصـاویری از جمجمه، تابوت و کرم‌های جنبده بر اجساد در شعرهای آنان نمایان است (ر.ک: Parisot, 2013). این تصاویر که عموماً با تابش نور وهم‌انگیز مهتاب یا صـدای رعـد در شـب‌هـای طوفانی و یا صدای هولناک جغدها همراه می‌شد، همگی صحنه‌هایی آشنا در «بوف کـور» هستند. آنگاه که راوی به سوی گورستان می‌رود تـا جسـد دختـر را بـه خـاک بسـپرد، تصاویری مشابه شعرهای مکتب گورستان در پس‌زمینه توصیف می‌شود (همان: ۲۴ و ۲۵ و ۲۷) و در انتهای داستان نیز راوی به هیئت جغدی مشئوم درآمـده و اطـاقش بـه شـکل تابوت (همان: ۹۱). حضور واژهٔ بوف در عنوان رمان نیز باید به این موارد افزوده شود.

کرونوتوپ گورسـتان بـار دیگـر مـا را بـه زمـانِ از دسـت رفتـه متصـل مـی‌کنـد و

1. Graveyard School

دست‌آویزی می‌شود برای یادآوری آنچه پوسیده و خاک شده و اکنون باید بـر آن مویـه کرد. بنا به گفتهٔ باختین، یک کرونوتوپ اصلی بنا به بن‌مایهٔ داستان می‌تواند شامل بـی-نهایت کرونوتوپ فرعی باشد (باختین، ۱۳۹۱: ۳۳۴). در اینجا بایـد گفـت کـه گورسـتان از کرونوتوپ‌های فرعیِ مخروبه است و این دو از لحاظ کرونوتوپیک، کارکرد مشابه دارنـد و هر دو حسرت یک اتوپیای بدوی‌گرایانه را به همراه دارند.

گوتیک و رمانتیسم را باید نوعی جدال با عقل‌گرایی کلاسیسم دانسـت؛ زیـرا در ایـن دست از روایت‌ها، به جای ستایش خرد و روان آگاه -که از ویژگی‌های کلاسیسم اسـت- آنچه مورد توجه قرار می‌گیرد، قسمت تاریک روح آدمی است. از همین‌رو است که راوی «بوف کور»، داستان خود را برای سایه‌اش تعریف می‌کند که نماد و رمزِ طبیعت و غریـزهٔ طرد شده است (برای اطلاعات بیشتر دربـارهٔ نقـد روان‌شـناختی- یـونگی بـوف کـور ر.ک: شمیسـا، ۱۳۸۳). در قسمتی از داستان راوی به‌وضوح اشاره می‌کند کـه در لحظـات هجـوم تـب و هذیان، ارتباطی میان او و جریان طبیعت و همچنـین بـین او و تـاریکی عمیقـی کـه در روحش تولید می‌شود، به وجود می‌آیـد (ص ۲۷). گـویی ارتبـاط بـا قسـمت تاریـک روح برایش برابر با برگشت به طبیعت است.

از همین‌رو است که گوتیک با خواب و رؤیا نیز پیوند عمیقی دارد. در خـواب، جلـوهٔ آگاهانه و تعقل‌گرای زندگی، جای خود را به همـان روان غریـزی و طبیعـی مـی‌دهـد و بدین ترتیب مجدداً بـا آرزوی بازگشـت بـه آغـاز و بـه مرحلـهٔ بکـارتِ روح مواجـه‌ایـم. نویسندگان گوتیک، بسیاری صحنه‌ها را در خواب دیده و از خواب الهام می‌گیرند. «قلعـهٔ اوترانتو» که خشت اول رمان گوتیک به حساب می‌آید، از یک کابوس شبانهٔ نویسـندهٔ آن -هوراس والپول- الهام گرفته است (ر.ک: Bracken, 2021) و در روایت «بوف کور» نیز رؤیا و کابوس بارها بر راوی حادث می‌شود، به نحوی که نیمهٔ نهـایی داسـتان کـه همـراه بـا بیماری و تب‌زدگی راوی است، تماماً در حالتی رؤیاگون و هذیان‌وار می‌گذرد.

چنان‌که پیشتر یاد شد، کرونوتـوپ جـاده در رمـان‌هـای شـوالیه‌ای یـا رمـان‌هـای زندگینامه‌ای می‌تواند کارکردی استعاری از تغییر و تحول در مسیر زندگی داشته باشـد، یا جایی باشد برای نمایش وقایع تصـادفی (بـاختین، ۱۳۹۱: ۳۲۵). امـا ایـن کرونوتـوپ در روایت «بوف کور» فاقد چنین کارکردی است، زیـرا اساسـاً ژانـر و بوطیقـای «بـوف کـور»

سازگار با چنین امری نیست. همان‌طور که پیش از این گفته شد، کارکردهای کرونوتوپیک در تطابق کامل با فضا و ژانر کلی داستانند. به همین دلیل در این داستان حتی جاده نیز در راستای کارکرد گورستان و مخروبه عمل می‌کند. جاده تنها مسیری است که راوی را از جهان انسان‌های معمول دور می‌کند و به جایی غریب دور از شهر می‌برد تا راوی، خاطرهٔ عشق اثیری خود را در آنجا خاک کند (ص ۲۴- ۲۵). اینکه پیشتر گفته شد مفاهیم نظری باختین، اموری نسبی‌گرایانه و تعاملی هستند، می‌تواند کارکرد متفاوت جاده در متن داستان «بوف کور» را توجیه کند. زمان و مکان می‌تواند در تعامل با بافت، ژانر و بوطیقای اثر، کارکرد متفاوتی به خود بگیرد.

آستانه و دیدار

پیش از این یاد شد که آستانه‌ها، نمودی از گسست و تغییرند. در کرونوتوپ، آستانه زمان فشرده، بحرانی و پرالتهاب است. آستانه، بار نمادین و دراماتیک بسیار سنگینی دارد و عمدتاً با قیدهایی همچون ناگهان، سپس، ناگاه و... شناخته می‌شود (باختین، ۱۳۹۱: ۳۳۱). از لحاظ مکانی، هر آنچه خاصیت آستانه‌ای دارد، همچون راه‌پله‌ها، درگاه‌ها و پلکان‌ها می‌تواند جایگاه مناسبی برای این کرونوتوپ باشد. در «بوف کور»، نوع متفاوتی از مکان را می‌توان به عنوان مکان آستانه‌ای معرفی کرد و آن، سوراخِ هواخور است: «همین که آمدم بغلی را بردارم، ناگهان از سوراخ هواخور رف، چشمم به بیرون افتاد. دیدم در صحرای پشت اطاقم، پیرمردی قوزکرده زیر درخت سروی نشسته بود» (ص ۸) و در ادامه دربارهٔ همین حادثه می‌گوید: «زندگی من از این لحظه تغییر کرد» (ص ۱۰).

همچنین دربارهٔ موقعیت‌های آستانه‌ای گفته شد که این کرونوتوپ با بن‌مایهٔ دیدار در ارتباط است و همیشه آبستن حوادثی تازه است (باختین، ۱۳۹۱: ۳۳۱). این دیدارهای آستانه‌ای، نقطهٔ عطف داستانند و سرنوشت داستان پس از آن دگرگون می‌شود. دیداری که راوی «بوف کور» در این موقعیت آستانه‌ای با زن اثیری برقرار می‌کند، نقطهٔ عطف تقسیم داستان به دو قسمتِ اساطیری و تاریخی است. این دیدار آستانه‌ای کاملاً با موقعیت زمانی داستان در پیوند است و دو گونه زمانِ ماهیتاً متقابل و متفاوت را در داستان ایجاد می‌کند. یکی، زمانِ گذشته که هر چیز از طبیعت گرفته تا عشق و زن در آن، آرمانی و پاک است و دیگر، زمان اکنون که در آن همه‌چیز از شهر و مردم گرفته تا

زن و عشق، جلوه‌ای تصنعی و آلوده دارد. این تقسیم‌بندی، بار دیگر گویای ماهیت رمانتیک و بدوی‌گرایانهٔ «بوف کور» است. همان‌گونه که برخی رمانتیسم را نوعی فرار می‌دانند، «فرار به رؤیا، فرار به گذشته، به سرزمین‌های دوردست، به تخیل» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱۶۲)، «بوف کور» نیز فرار به گذشته است.

در اینجا بار دیگر می‌توان شاهد بود که همان‌گونه که باختین به درستی باور دارد، کارکردهای کرونوتوپیک، رابطهٔ بسیار عمیق و معناداری با ژانر و بوطیقای داستان دارند. موقعیت‌ها، دیدارها، زمان‌ها، مکان‌ها و شخصیت‌ها، همگی در روایت «بوف کور»، ابزاری برای گریز از لحظهٔ امروز و پناه بردن به زمانی آرمانی در گذشته‌اند. پناهی که از دست رفته و اکنون جز یادبودی از جنس مخروبه‌ها، ویرانه‌ها و گورها، چیزی از آن بر جای نمانده است و محصولِ این حرمان، چیزی نیست جز اندوه؛ احساسِ محبوبی که رمانتیک‌ها، آن را مقدس می‌داشتند.

از طرف دیگر باید دوباره به خاصیت مکالمه‌ای و تعاملی کرونوتوپ (زمان/ مکان) اشاره کرد. آنچنان که در تک‌تک این موارد مشاهده شد، زمان و مکان در ارتباط با هم عمل می‌کنند و هر دوی آنها در تعاملی معنادار و در گفت‌وگو با بافت و فضای کلی اثرند. بنابراین بیهوده نیست که بگوییم نسبیت‌گرایی و منطق مکالمه‌ای باختین، تمام مفاهیم نظری‌ای را که او مطرح می‌کند، در خود می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

بررسی کرونوتوپ «خرابه و ویرانه» در رمان «بوف کور» نشان می‌دهد که این کرونوتوپ، نقشی بنیادین در شکل‌دهی به ساختار فضاسازی، تم‌ها و نمادپردازی «بوف کور» ایفا می‌کند. این کرونوتوپ، فراتر از یک عنصر جغرافیایی صرف عمل می‌کند و در پیوندی عمیق با زمان آرمانی داستان است. این مکان، نمادی است از گذشته‌ای گمشده و زوال‌یافته که راوی داستان در آن میان به دنبال بازخوانی و احیای خاطرات و معناهای فراموش‌شده است. در این تحقیق نشان دادیم که کرونوتوپ خرابه و ویرانه در تعاملی چندوجهی با دیگر عناصر روایت عمل می‌کند و ماهیتاً کرونوتوپی بسیار مناسب و معنادار برای فضاهای گوتیک و روایت‌های رمانتیک است.

این پژوهش همچنین تأکید می‌کند که تحلیل کرونوتوپیک، به‌ویژه در آثار برجسته‌ای چون «بوف کور»، در فهم دقیق‌تر ساختارهای روایی و ژانری آثار ادبی معاصر بسیار راهگشاست. تعامل زمان و مکان به عنوان دو مؤلفه اصلی روایت، نه‌تنها در انتقال معنای غایی رمان مؤثرند، بلکه به عنوان ابزاری مفهومی در بازشناسی پیچیدگی‌های فلسفی، روان‌شناختی و فرهنگی متن عمل می‌کنند. در نهایت کرونوتوپ «خرابه و ویرانه» را باید به عنوان یکی از کرونوتوپ‌های معنادار و مهم در عرصه رمانتیک و گوتیک معرفی کرد. این کرونوتوپ در «بوف کور» به غنای مفهومی، جامعیت ژانری و تأثیرگذاری روانی اثر افزوده است و نمادی از رابطه پیچیده انسان با تاریخ، خاطره و جغرافیای زیسته است.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعهٔ نسخهٔ انگلیسی، ر.ک:
Bakhtin, M. (1981). "Forms of time and of the chronotope in the novel". *In The Dialogic Imagination*. Austin: Univ. Texas Press. pp. 84–258.

۲. قطعه‌ای از شعر بلند «The task» از کوپر که در سال ۱۷۸۵ منتشر شده است.

۳. تمام ارجاعات به بوف کور از همین منبع است و از این پس برای حفظ اختصار تنها به ذکر شمارهٔ ص بسنده می‌کنیم.

۴. برای نمونه رجوع کنید به «کلبهٔ هندی» (۱۷۹۰) اثر برناردن دوسن پی‌یر و «سرودهای چوپانی ایرانی» اثر ویلیام کالینز

منابع

آجودانی، ماشاالله (۱۳۸۵) هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم، تهران، فروغ- خاوران.
امن‌خانی، عیسی (۱۳۹۲) اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران، تهران، علمی.
باختین، میخائیل (۱۳۹۱) تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)، ترجمهٔ رویا پورآذر، تهران، نی.
پورابراهیمی، سارا (۱۴۰۱) هتروتوپیا، فضای سوم و کرونوتوپ در «زندگی و زمانهٔ مایکل جی» اثر جی.ام.کوئتسیه و «زن در ریگ روان» اثر کوبو آبه: خوانشی فضامحور، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما فرزاد بوبانی، رشته زبان و ادبیات خارجی (زبان و ادبیات انگلیسی)، دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
جعفری جزه، مسعود (۱۳۷۸) سیر رمانتیسم در ایران، تهران، مرکز.
حسن‌لی، کاووس و سیامک نادری (۱۳۹۲) «شهرکهن «ری» در بوف کور، بازخوانی عناصر فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال ششم، شماره ۲۳، پاییز، صص ۱۴۹-۱۷۰.
https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1392.6.23.1.6.
حسین‌زاده، آذین و کتایون شهپرراد (۱۳۹۹) «تبلور اندیشه رمانتیک در ساختار کرونوتوپیک حکایات عرفانی بررسی تطبیقی داستان ماهان از هفت‌پیکر نظامی گنجوی و وسوسه آنتونیوس قدیس از گوستاو فلوبر»، ادبیات تطبیقی، سال دوازدهم، شماره ۲۲، بهار و تابستان، صص ۹۳-۱۱۷.
https://doi.org/10.22103/jcl.2020.14799.2939.
ذاکراصفهانی، علیرضا (۱۳۸۱) «ناسیونالیزم رمانتیک در افکار و آثار صادق هدایت»، کتاب نقد، شماره ۲۲، صص ۴۳-۶۶.
راسخی لنگرودی، احمد (۱۳۹۷) سارتر در ایران، تهران، اختران.
رافائل، دیوید (۱۳۷۵) آدام اسمیت، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران، طرح نو.
روسو، ژان ژاک (۱۳۷۵) خیال‌پروری‌ها، ترجمهٔ احمد سمیعی گیلانی، تهران، سروش.
سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱) مکتب‌های ادبی، جلد ۱، تهران، نگاه.
الشاملی، رفل ناصر (۱۳۹۸) جدامانده: مروری بر رمان بروکلین به قلم تویبن بر اساس نظریه کرونوتوپ باختین، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما زهره تائبی نقندری، رشته‌ی زبان و ادبیات خارجی (زبان و ادبیات انگلیسی)، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) داستان یک روح، تهران، فردوس.
شهدایی، سید کیهان و جلیل سحابی (۱۴۰۳) «بررسی کرونوتوپ در سه اثر شهرنوش پارسی‌پور (رمان طوبا و معنای شب، سگ و زمستان بلند، زنان بدون مردان) بر اساس نظریه باختین»، زبان و ادبیات فارسی آزاد سنندج، شماره ۶۱، صص ۶۶-۹۱.

https://www.doi.org/doi.org/10.71638/farsij.2024.1126177.
قوامی، بدریه و نعمت منصوری (۱۴۰۲) «بررسی و طبقه‌بندی انواع کرونوتوپ در داستان عزاداران بَیَل»، فصلنامهٔ علمی تحلیل گفتمان ادبی، دوره اول، شماره ۱، تابستان، صص ۸۳-۱۰۸.
https://www.doi.org/10.22034/lda.2023.62955.
کاپلستون، فردریک (۱۳۷۰) تاریخ فلسفه، جلد ۵، ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم، تهران، علمی و فرهنگی.
کاسیرر، ارنست (۱۳۷۰) فلسفهٔ روشنگری، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، نیلوفر.
کردی‌محمدی، نادر (۱۴۰۱) «پیوستار سکون در رمان فارسی دهه چهل»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره چهاردهم، شماره ۲، صص ۹۹-۱۲۰.
https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92669.
کرم، یوسف (۱۳۷۵) فلسفه کانت (و نقد و بررسی آن)، ترجمه محمد محمدرضایی، قم، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.
کلیسکان، سودا (۱۳۸۷) «اخلاق و زیبایی‌شناسی در آثار باختین»، ترجمهٔ مهدیه مفیدی، ماهنامهٔ آینه خیال، شماره ۸، صص ۶۲-۶۴.
لیلیان، فورست (۱۳۷۵) رمانتیسم، ترجمهٔ مسعود جعفری جزه، تهران، مرکز.
میاحی، الهام (۱۴۰۱) تحلیل کرونوتوپ خانه در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی (۱۳۷۰-۱۳۹۵)، رسالهٔ دکتری تخصصی، استاد راهنما مسعود علیا، رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر.
---------- (۱۴۰۳) جهانی در دل جهان جستارهایی در باب مفهوم کرونوتوپ میخائیل باختین، تهران، لوگوس.
میاحی، الهام و مسعود علیا (۱۴۰۱) «تحلیل کرونوتوپ خانه در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد»، مجلهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، سال هفتم، دورهٔ اول (پیاپی ۱۳)، بهار و تابستان، صص ۵-۲۷.
https://doi.org/10.22124/naqd.2022.20769.2283.
الناصری، علی (۱۴۰۰) پیوستار زمان- مکان در رمان عربی و فارسی، خوانش تطبیقی نمونه‌هایی از رمان پست مدرن، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما بهار صدیقی، رشته زبان و ادبیات خارجی (زبان و ادبیات عرب)، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی.
هدایت، صادق (۱۳۵۱) بوف کور، تهران، امیرکبیر.
هولکوئیست، مایکل (۱۳۹۵) مکالمه‌گرایی، میخائیل باختین و جهانش، ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، تهران، نیلوفر.
هینز، جی. دبورا (۱۳۹۹) باختین در قابی دیگر، ترجمهٔ ستاره نوتاج، تهران، موسسهٔ تالینا، ترجمه و نشر آثار هنری.

Bracken, H. (2021) The Castle of Otranto. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/topic/The-Castle-of-Otranto.

Galinsky, K. (1998) *Augustan culture: An interpretive introduction*. Princeton University Press.

Ginsberg, R. (2004) The Aesthetics of Ruins. Amsterdam _ New York, NY 2004_

Gosetti-F. & Jennifer A. (2021) "Romantic Upheavals, Modern Movements", On Being and Becoming: An Existentialist Approach to Life, GUIDES TO THE GOOD LIFE SERIES (New York, online edn, Oxford Academic, 22 Oct. 2020).

https://doi.org/10.1093/oso/9780190913656.003.0005, accessed 5 Nov. 2025.

Parisot, E. (2013) Graveyard Poetry: Religion, Aesthetics, and the Mid Eighteenth-Century Poetic Condition. Ashgate: Ashgate Publishing Ltd.

walklate, J. (2023) Time and the Museum: Literature, Phenomenology, and the Production of Radical Temporality. Routledge, Taylor & Francis Group.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و نهم، زمستان ۱۴۰۴: ۱۷۲-۱۴۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۱
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل جامعه‌شناختی رمان «شوهر آهوخانم» بر پایهٔ نظریهٔ گئورگ زیمل با تأکید بر بازنمایی هویت فردی و سبک زندگی

فرزانه میرزایی[*]
مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب[**]
معصومه خدادادی مهاباد[***]

چکیده

این مقاله به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی تحلیل رمان «شوهر آهوخانم» در حوزهٔ هویت و سبک زندگی می‌پردازد و برای تحلیل بازنمایی هویت ایرانی در دههٔ سی از نظریه‌های «گئورک زیمل»، جامعه‌شناس فلسفی بهره می‌گیرد. مهم‌ترین پرسش و فرضیهٔ پیش روی این است که در تعاملات اجتماعی شخصیت‌های رمان «شوهر آهوخانم»، سبک زندگی و هویت فردی با توجه به مفاهیم پول، مُد و غریبه -که از آرای مهم زیمل است- چگونه بازتاب یافته است؟ به نظر می‌رسد

[*] دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ورامین- پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
farzaneh.mirzaei7093@iau.ir
https: //orcid.org0009-0009-9489-4108

[**] نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ورامین- پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
ma.akbarzade@iau.ir
https: //orcid.org/0000-0002-6260-7380

[***] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین- پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
mkhodadi@iau.ac.ir
https://orcid.org/000-0002-0583-7403

CC BY NC

آرای زیمل درباره هویت فردی و سبک زندگی با مفاهیم پول، مُد و غریبه در شخصیت‌پردازی‌ها و گفت‌وگوهای میان‌شخصیتیِ این رمان به شیوه‌های گوناگون نمود یافته است. مهم‌ترین نتیجه تحقیق این است که آهو به عنوان نماد زن سنتی، بدون هویت فردی مستقل، مستحیل در مادری و همسری است. سبک زندگی او، ایستایی و حفظ پیوندها به هر بهایی است. هویت فردی و سبک زندگی سید میران -نمایندهٔ مردسالاری- بی‌ثباتی و سرگردانی در تعارض میان سنت و مدرنیته است. هویت و سبک زندگی هما، نمایندهٔ تجددخواهی، مصادیقی از مدرنیته و بازنمایی تعریف زن در جامعهٔ شهری است. او مصداق بارز نظریهٔ «غریبه» و «مُسرف» زیمل است. پول و مُد باعث تحول سبک زندگی سید میران شده است. مُد و پول در زندگی هما و آهو، نقش بارزی دارد.

واژه‌های کلیدی: شوهر آهوخانم، علی‌محمد افغانی، گئورگ زیمل، جامعه‌شناسی ادبیات و هویت فردی و سبک زندگی.

مقدمه

جامعه‌شناسی‌ادبیات[1] با رویکردی میان‌رشته‌ای، به بررسی پیوند میان متن و جامعه می‌پردازد و می‌کوشد با تحلیل زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی هر دوره، پدیده‌ها و مضامین اجتماعی بازتاب‌یافته در آثار ادبی را شناسایی کرده و به درک عمیق‌تر متن و نقش آن در فرهنگ جامعه دست یابند.

در نظریهٔ «گئورگ زیمل[2]» (۱۸۵۸-۱۹۱۸)، فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی، چهار بُعد تحلیلی، ابعاد تأثیرگذار بر کنش متقابل اجتماعی است:

۱. تعداد[3]: زیمل به تأثیر تعداد افراد بر چگونگی تأثیر متقابل توجه دارد.
۲. ویژگی‌های محیطی[4]: مثلاً «مکان[5]» که موجب ایجاد تمایز میان فردِ «مهاجر[6]» یا «غریبه[7]» با دیگران می‌شود (مقصود وضعیت فرد مهاجر یا غریبه در یک جامعه است).
۳. زمان: که مقصود زمانِ پیدایش کنش متقابل است (هله، ۱۳۹۴: ۱۲۶).
۴. دوگرایی[8]: بیانگر اصل ساختاری و فکری جامعه‌شناسی زیمل است. کیفیت اجتماعی و خاص شکل‌های تأثیرات متقابل در این است که نیروهای متعارض هم‌زمان تحول پویایی را سبب می‌شوند.

پژوهش حاضر در زمرهٔ مطالعات بینارشته‌ای قرار می‌گیرد. برای مثال نظریهٔ پول زیمل در حوزهٔ جامعه‌شناسی اقتصادی و نظریهٔ مُد او در حوزهٔ جامعه‌شناسی فرهنگی یا فرهنگ‌شناسی قرار دارد. رمان «شوهر آهوخانم» اثر افغانی، بازتابی روشن از تحولات اجتماعی، فرهنگی و جنسیتی دهه‌های نخست قرن چهاردهم شمسی ارائه می‌کند. این رمان با ترسیم دگرگونی نقش‌ها، تعارض سنت و مدرنیته و تحول هویت و سبک زندگی شخصیت‌ها، بستر مناسبی برای تحلیل جامعه‌شناختی بر اساس نظریه زیمل فراهم می‌کند.

1. sociologie literatur
2. Georg Simmel
3. number
4. spatial characteristics
5. place
6. Wanderer
7. Strange
8. duality

مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر، تحلیل و بررسی رمان «شوهر آهوخانم» از علی‌محمد افغانی بر پایهٔ نظریهٔ جامعه‌شناختی زیمل است. به عبارتی پژوهش حاضر بر آن است فرآیند هویت فردی و اجتماعی و سبک زندگی شخصیت‌های این رمان را با توجه به تحولات جامعه‌شناختی از منظر زیملی با رویکرد به مفاهیم پول، مُد و غریبه تحلیل نماید.

اهداف این پژوهش، بررسی و شناخت سبک زندگی و هویت فردی شخصیت‌هایی است که با رویکرد مفاهیم پول، مُد و غریبه تحت تأثیر تحولات اجتماعی وارد مباحث رمان «شوهر آهوخانم» شده‌اند. اصالت جامعه‌شناسی ادبیات نیز در یافتن ارتباط بین مناسبات جامعه و آثار ادبی است.

ارزش و اهمیت پژوهش حاضر به دلیل جایگاه داستان‌نویسی ارزشمند افغانی در ادب فارسی و نیز ارزش دیدگاه‌های جامعه‌شناختی زیمل است. ضرورت انجام این پژوهش علاوه بر تبیین نظرهای زیمل که در جامعه‌شناسی ادبیات اهمیت سزاواری دارد و مغفول مانده، به دلیل بازنمایی و مطابقت هرچه بیشتر این دیدگاه‌ها با لایه‌های زیرین و پنهان محتوایی در این رمان مهم اجتماعی ادب فارسی معاصر است.

مهم‌ترین پرسش این است که: در رمان «شوهر آهوخانم»، سبک زندگی و هویت فردی با توجه به مفاهیم پول، مُد و غریبه -که از آرای مهم زیمل به شمار می‌روند- به‌ویژه در تعاملات اجتماعی شخصیت‌ها، چگونه بازتاب یافته است؟

مهم‌ترین فرضیه اینکه به نظر می‌رسد مفاهیم سبک زندگی و هویت فردی (با رویکرد مفاهیم پول، مُد و غریبه) از آرای مهم زیمل، در شخصیت‌پردازی‌ها و گفت‌وگوهای میان‌شخصیتیِ رمان «شوهر آهوخانم» به شیوه‌های گوناگون نمود یافته است.

پیشینه پژوهش

درباره دیدگاه‌های زیمل و نیز رمان «شوهر آهوخانم»، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. برخی از این تحقیقات از قدیم به جدید عبارتند از:

قربانی (۱۳۸۹) در رسالهٔ «جامعه‌شناسی رمان شوهر آهوخانم اثر علی‌محمد افغانی» بیشتر به توصیف موقعیت زنان در این رمان پرداخته است. هرچند رمان شوهر آهوخانم موضوع پژوهش است، تحلیل تطبیقی این رمان با نظریه‌های جامعه‌شناختی زیمل

مطمح نظر نبوده است.

عسگری حسنکلو (۱۳۹۴) در «جامعه‌شناسی رمان فارسی»، بخشی از کتاب خود را به تحلیل جامعه‌شناختی رمان «شوهر آهوخانم» و تجلی وضعیّت زنان در این رمان اختصاص داده است. اما این اثر با رویکردی متفاوت از پژوهش حاضر به رمان مورد نظر پرداخته است.

هله (۱۳۹۴) در کتاب «اندیشهٔ اجتماعی گئورگ زیمل» به بررسی ایده‌ها و نوشته‌هایی از «گئورک زیمل» می‌پردازد. آشکار است که این اثر به مطابقت آرای زیمل با رمان مورد نظر نپرداخته و پژوهش پیش روی، تکرار آن به شمار نمی‌رود.

آرای گئورگ زیمل (۱۳۹۵) در مجموعه مقالاتی به ترجمهٔ شاپور بهیان گردآوری و معرفی شده است. این اثر نیز مانند پژوهش پیشین تنها به بررسی آرای زیمل پرداخته و همچنان شامل تحقیق پیش روی نمی‌شود.

صفری و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «مدرنیته و ساختار سنتی خانوادهٔ ایرانی با تکیه بر رمان شوهر آهوخانم» به «بازتاب سنت و مدرنیته» در رمان شوهر آهوخانم می‌پردازند. این تحقیق هرچند به رمان موردنظر پژوهش حاضر پرداخته، شامل تحلیل و مطابقت آن با نظریهٔ زیمل نمی‌شود.

بدین ترتیب با توجه به پژوهش‌های یادشده، هرچند تحقیقات مجزایی بر نظریهٔ زیمل صورت گرفته و همچنین پژوهش‌هایی بر رمان «شوهر آهوخانم» انجام شده، با این حال در هیچ‌یک از موارد یادشده، رمان مذکور بر اساس نظریهٔ زیمل ارزیابی نشده است. بنابراین خلأ پژوهش پیش روی محسوس بوده و انجام این تحقیق، ضروری به نظر می‌رسد.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش، تحلیلی- توصیفی با ابزار کتابخانه‌ای است؛ به طوری که ابتدا به بررسی و مطالعهٔ پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه می‌پردازد و سپس رمان «شوهر آهوخانم» مطالعه و فیش‌برداری شده، با نگاهی جامعه‌شناختی و میان‌رشته‌ای با توجه به آرای زیمل تحلیل می‌شود.

پردازش تحلیلی موضوع

نگاهی به زندگی و سبک علی‌محمد افغانی

افغانی، متولد ۱۳۰۴ در کرمانشاه از داستان‌نویسان واقع‌گرای دهۀ ۴۰ به بعد و از فعالان سیاسی آن دوران است که با رمان مشهور «شوهر آهوخانم» (۱۳۴۰) -که آن را در زندان نوشت- به شهرت رسید. این رمان مفصل به مسئلۀ دوهمسری در نظام زندگی سنتی می‌پردازد. وی بعدها نیز آثاری چون: شادکامان درۀ قره‌سو (۱۳۴۵)، شلغم میوۀ بهشته (۱۳۵۵)، بافته‌های رنج (۱۳۵۹)، سیندخت (۱۳۶۰)، دکتر بکتاش، هم‌سفرها، محکوم به اعدام (مجموعه داستان) و بوته‌زار را با همان شیوۀ روایی و رئالیستی ارائه داد (روزبه، ۱۳۸۸: ۸۰-۸۱). افغانی از جمله نویسندگانی است که با مطالعۀ آثار او می‌توان به تحولات سیاسی- اجتماعی روزگارش پی برد. حضور پررنگ زنان تقریباً در تمام آثار او دیده می‌شود. شخصیت‌های زن داستان‌های او، بازتابی از تمام دردها و رنج‌های زنان جامعه به شمار می‌روند.

جامعه‌شناسی ادبیات

از منظر جامعه‌شناسی، جامعه، نظامی ساخت‌یافته از روابط اجتماعی است که افراد را بر اساس فرهنگی مشترک به هم پیوند می‌دهد (گیدنز، ۱۳۸۶: ۱۰۱۷). زیمل، جامعه را بیشتر از دید تعاملی و مبادله‌ای می‌بیند و آن را محصول نیروهای تعاملی میان افراد می‌داند (ریتزر، ۱۳۹۳: ۱۷۹). جامعه‌شناسی ادبیات به بررسی پیوند پیچیده آثار ادبی با زمینه‌های اجتماعی آفرینش آنها می‌پردازد و نقد جامعه‌شناسی ادبی، تعامل میان ادبیات و جامعه و تأثیر متقابل آنها را تحلیل می‌کند (غلام، ۱۳۸۳: ۱۴۲). این شاخه به شناخت آثار، محتوا، مشخصات و زمینه‌های روانی، اجتماعی و فرهنگی پیدایش آنها می‌پردازد. در این حوزه می‌توان به جورج لوکاچ[1] (۱۸۸۵- ۱۹۷۱)، لوسین گلدمن[2] (۱۹۱۳- ۱۹۷۱) و همچنین میخائیل باختین[3] (۱۸۹۵- ۱۹۷۵) اشاره کرد (علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۳: ۱۴۵-۱۴۹). جامعه‌شناسی ادبیات، بیشتر به تحلیل تجربی و عناصر بیرونی اثر می‌پردازد و شامل زیرشاخه‌هایی چون جامعه‌شناسی خواندن، جامعه‌شناسی کتاب و

1. Lucache George
2. Lucien Goldman
3. Mikhail Bakhtin

جامعه‌شناسی محتواهاست (علی‌اکبرزاده، ۱۳۹۸: ۹۹-۱۰۵). اریش‌کوهلر[1] (۱۹۲۴-۱۹۸۱)، جامعه‌شناسی ادبیات را به دو شاخه تقسیم می‌کند: جامعه‌شناسی ادبیات یا پدیده ادبی و جامعه‌شناسی ادبی یا آفرینش ادبی که بر دومی، نظام زیباشناختی ادبیات نیز حاکم است (فاضلی، ۱۳۷۴: ۲۵).

زیمل کیست

گئورگ زیمل، فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی با نظریه‌هایش درباره تعامل اجتماعی، فردیت و مدرنیته، مشهور است. زیمل در برلین به دنیا آمد و در سال ۱۸۸۵ به عنوان استاد فلسفه در دانشگاه استراسبورگ استخدام شد. در سال ۱۹۰۰ به دانشگاه برلین نقل مکان کرد؛ جایی که تا زمان مرگش در سال ۱۹۱۸ در آن تدریس می‌کرد. او بیش از بیست کتاب و صد مقاله نوشته است. برخی از آثار مشهور او عبارتند از: فلسفه پول (۱۸۹۰)، در باب تمایز اجتماعی (۱۸۹۰)، روان‌شناسی مُد (۱۹۰۴)، جامعه‌شناسی: بررسی مسائل بنیادی (۱۹۰۸) (Simmel, 1997: 250).

برخی از آرای زیمل

سبک زندگی[2]

مفهوم سبک زندگی، زادهٔ روزگار مدرن است. به‌تدریج در جوامع مدرن، شرایطی ایجاد شده که توجه اندیشمندان علوم اجتماعی را بیش از پیش به موضوع الگوی زندگی جلب کرده و همین پیش‌زمینه، بستری برای تولّد واژهٔ سبک زندگی در ادبیات فرهنگ مدرن فراهم آورده است: «از دیدگاه روان‌شناسی، ما الگوی منحصربه‌فردی از خصوصیات، رفتارها و عادت ها را پرورش می دهیم که آدلر، آن را سبک زندگی نامید» (سیدمحمدی، ۱۴۰۲: ۱۹۸-۲۰۰). از نظر زیمل، «سبک زندگی» به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از عادت‌ها، انتخاب‌ها و رفتارهای فرهنگی، بازتابی از موقعیت اجتماعی فرد ابزاری برای تمایزگذاری است (Frisby, 1992: 120). این تمایز، در جامعهٔ مدرن از طریق مصرف، پوشش، روابط اجتماعی و نگرش‌های ایدئولوژیک به وجود می‌آید. فرد با انتخاب سبک زندگی خاص می‌کوشد هویت متمایز خود را شکل دهد و در عین حال به گروه‌های هم‌سبک خود بپیوندد.

1. Erich Koehler
2. life style

هویت اجتماعی[1] و هویت فردی[2]

هویت اجتماعی و گروهی، مجموعه‌ای از ویژگی‌های اجتماعی، فرهنگی، روانی، تاریخی و زیستی مشترک است که موجب تمایز آگاهانهٔ یک گروه یا جامعه از دیگران در یک زمان و مکان مشخص می‌شود (جنکینز، ۱۳۸۱: ۲۲). در مفهوم هویت فردی، زیمل معتقد بود که مدرنیته با افزایش فردگرایی همراه است و فردگرایی، یعنی تمایل به استقلال و خودمختاری، هم می‌تواند خلاقیت و نوآوری ایجاد کند و هم به انزوا و بیگانگی منجر شود (Simmel, 1950: 140). در نظریهٔ «فرد به‌مثابه کانون تقاطع حلقه‌های اجتماعی» فرد، هم‌زمان در گروه‌های متعدد مانند خانواده، مذهب، طبقهٔ اجتماعی و ملت حضور دارد و از طریق تمایزگذاری نقش‌ها، هویت خود را سامان می‌دهد. این «تنش چندگانه» گاه بحران هویت و گاه منبع خلاقیت فردی است. بنابراین هویت فردی گاهی با هویت اجتماعی تضاد دارد و گاهی همسو است. به نظر زیمل، تحولات ناگهانی اجتماعی و شکاف میان سنت و مدرنیته می‌تواند موجب ایجاد «بحران هویت» شود (Featherstone, 1991: 63).

پول[3]

به نظر زیمل، پول صرفاً وسیلهٔ مبادلهٔ اقتصادی نیست، بلکه پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی است که با کمّی کردن روابط و ارزش‌ها، کیفیت‌های انسانی را به معیارهای عددی و پولی تبدیل می‌کند و بر هویت فردی و اجتماعی اثر می‌گذارد. از دید او، پول از یکسو موجب افزایش آزادی و استقلال فرد می‌شود و از سوی دیگر با حاکم کردن منطق عقلانی و کمّی بر روابط اجتماعی، زمینه‌های بیگانگی و فاصله گرفتن از ارزش‌های عاطفی و فرهنگی را فراهم می‌سازد (Liu, 2024: 12-14). زیمل، پول را واسطه‌ای اجتماعی در شکل‌گیری تعاملات و تعیین هویت اجتماعی می‌داند و در کتاب فلسفهٔ پول نشان می‌دهد که پول به عنوان واسطه‌ای بی‌طرف، روابط انسانی را غیر شخصی، ابزارمند و کالایی می‌کند و در نتیجه به از خود بیگانگی فرد از ارزش‌های سنتی و عاطفی می‌انجامد (Simmel, 2004: 179-181).

1. Social Identity
2. Personal Identity
3. Money

تعامل اجتماعی[1]

در نظریهٔ زیمل، تعامل اجتماعی، واحد بنیادین جامعه است و جامعه یک موجودیت ثابت نیست، بلکه محصول شبکه‌ای پویا از روابط میان افراد به شمار می‌آید. این تعامل‌ها، ماهیتی دوسویه و دیالکتیکی دارند، در قالب شکل‌های متنوعی چون دوستی، رقابت، تضاد و همکاری پدیدار می‌شوند که زیمل آنها را «social forms» می‌نامد و از خلال آنها، هویت فردی، نقش‌ها و مرزهای گروهی و اجتماعی شکل می‌گیرد. بنابراین او نشان می‌دهد که هر تحلیل جامعه‌شناختی باید از سطح تعاملات روزمرهٔ خُرد[2] و روابط فردی (مثل دوستی، رقابت، همکاری، تعارض، گفت‌وگو و فاصله اجتماعی میان افراد) آغاز شود. بنابراین به نظر زیمل، فرد و جامعه بر یکدیگر عمل متقابل دارند و وابسته به یکدیگرند (زیمل، ۱۳۹۲: ۳۵۴).

غریبه[3]

زیمل، غریبه را فردی می‌دانست که به یک جامعه یا گروه تعلق ندارد. او معتقد بود که غریبه‌ها می‌توانند نقشی مثبت در جامعه داشته باشند، زیرا آنها می‌توانند دیدگاه‌های جدید و متفاوتی را ارائه دهند که با سبک زندگی عادی و اجتماعی متفاوت بوده، باعث ایجاد سبک فردی جدید شود (Liu, 2024: 4-10). «غریبه» به فردی گفته می‌شود که درون یک جامعه یا گروه حضور دارد، اما فاصله‌ای نسبی با اعضای اصلی دارد. این فرد نزدیک است، ولی در عین حال دور است؛ مشارکت دارد، اما بی‌طرف است و دیدگاهی متفاوت ارائه می‌دهد. این مفهوم به تحلیل روابط اجتماعی، مرزبندی‌ها و تعاملات میان «خودی» و «غیر خودی» کمک می‌کند.

مُد[4]

به نظر زیمل، مُد صرفاً به لباس یا ظاهر محدود نمی‌شود، بلکه پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی است. او مُد را نوعی تقلید از سبک زندگی و رفتار گروه‌های ثروتمند و قدرتمند و در عین حال شکلی از تمایز اجتماعی می‌داند که به افراد امکان می‌دهد موقعیت خود را در جامعه نشان دهند (Simmel, 2009: 351-356). زیمل همچنین از نخستین

1. Social Interaction
2. micro level
3. The Stranger
4. Fashion

جامعه‌شناسانی است که به فراغت و مصرف‌گرایی توجه کرده و در تحلیل مدرن فرهنگ مصرف، نشان می‌دهد گسترش گزینه‌های مصرفی به افراد، امکان تمایز هویتی می‌دهد؛ اما این انتخاب‌ها هم‌زمان در سازمان‌دهی تقسیمات طبقاتی و تحرک اجتماعی نقش دارند. این بحث‌ها در مقاله «مُد» و نیز در نوشتار «کلان‌شهر و حیات ذهنی» (۱۹۶۴) است.

خلاصه رمان «شوهر آهوخانم»

«شوهر آهوخانم»، سرگذشت خانواده‌ای خرده‌بورژوا در کرمانشاهِ دهۀ ۱۳۱۰ در بحبوحۀ تغیرات سیاسی و فرهنگی کشور است. با دلبستگی و ازدواج سید میرانِ نانوا با زنی جوان به نام هما، خانه محل کشمکش میان او و آهوخانم، همسر اول می‌گردد؛ کشمکشی که در آن هما آگاهانه برای کنار زدن آهو می کوشد و آهوخانم با توسل به صبر و دعا و حمایت اطرافیان می‌خواهد کانون خانواده را حفظ کند. سید میران، آهوخانم را به شدت کتک می‌زند و از خانه می‌راند و او ناچار به روستا پناه می‌برد. از طرفی اوضاع مالی سید میران درحال فروپاشی است. آهو هنگام بازگشت به خانه برای نخستین‌بار از انفعال بیرون می‌آید و در برابر همسر و هووی خود که در حال فرار از آن شهر هستند، در ملأعام با فریاد، او را از رفتن بازمی‌دارد. هما، شهر را ترک می‌کند و آهوخانم می‌کوشد زندگی مشترک را دوباره سامان دهد.

هویت فردی و سبک زندگی در تعاملات اجتماعی

هویت و سبک زندگی آهوخانم

در رمان موردنظر، هویت آهو در نقش‌های سنتی خود به عنوان همسر در جامعۀ سنتی دهۀ ۱۳۳۰ و مادر گیر افتاده است. به نظر زیمل، هویت فردی در جامعۀ مدرن در بستر شبکه‌ای از تعاملات اجتماعی و از خلال تمایز یافتن فرد از دیگران و در عین حال پیوند هم‌زمان او با گروه‌های اجتماعی شکل می‌گیرد (Simmel, 2004: 401-407). از منظر زیملی، گویی آهو قادر نیست هویت خود را از دیگران (همسر و فرزندان) متمایز سازد و هویت مستقلی داشته باشد. او پس از هما برای خود به جز نقش یک مادر اندوهگین، دیگر هیچ‌گونه هویت فردیی قائل نیست:

> «آهو دیگر آهو نبود، خانه‌دار بود. بهانۀ زندگی‌اش فقط این بود که مادر بچه‌هاست» (افغانی، ۱۳۹۱: ۲۲۳).

این جمله بیانگر انجماد هویتی آهو است؛ نوعی «شخصیت قربانی» که زیمل آن را «نتیجهٔ فشار ساختارهای اجتماعی محدودکننده می‌داند» (واندنبرگ، ۱۳۸۶: ۵۶). زیمل تعامل را فرایندی می‌داند که در آن افراد با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و هویت خود را شکل می‌دهند (قانعی‌راد، ۱۳۷۹: ۱۳۷).

هویت آهوخانم در تعامل با همسرش، آنگونه است که وقتی او آهو را کتک می‌زند نیز باز فکر جدایی ندارد و البته امکان مادی و اجتماعی آن نیز برای وی مهیا نیست. یکی از دلایل به مخاطره افتادن هویت فردی آهو، قرار گرفتن او در آن شهر است. یعنی فرهنگ حاکم بر کرمانشاه آن زمان برای او الگویی تعیین می‌کند که چگونه رفتاری زیبندهٔ یک زن است. زیرا به نظر زیمل، فردگرایی در کلان‌شهرها به مخاطره می‌افتد و تنها وقتی مقاومت فرد در برابر کلان‌شهر و در برابر جامعه ظاهر می‌شود، فرد گویی در جهت ابراز و تثبیت فردیت خود توانمند می‌شود (زیمل، ۱۳۹۲: ۴۳۱).

آهو به دلیل حل شدن هویتش در همسر بودن -که دستاورد ایران مردسالارانهٔ دههٔ سی است- پذیرای هووی خود است. «فردی مانند آهو خانوم در آن برهه از تاریخ ایران تنها پناهگاه خود را خانه می‌داند و اگر این پناهگاه مورد تجاوز بیگانه‌ای قرار گیرد، ناگزیر است بدون هیچ پشتوانه‌ای از دشمن خانگی خود -هما- پذیرایی کند» (کوچکی، ۱۳۸۹: ۱۰۴). آهو، نماینده نسل زنان همیشه فرمان‌بر و مطیع اوامر و دستورات همسر بدون داشتن هیچ‌گونه حق و حقوقی است (سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۶۸). او حتی بوالهوسی را حق مسلم شوهرش می‌داند: «حتی بدم نمی‌آید اگر به قم رفتی، زنک جوانی را هم برای خودت صیغه کنی» (افغانی، ۱۳۹۱: ۶۰۰). هرچند نویسندهٔ رمان در تمام طول داستان آشکارا طرفدار آهو است: «زن سلیم‌النّفس و بردباری که یک هم‌جنس عشوه‌گر، حقش را به زور و با شیوه‌های فریبکارانه غصب کرده بود» (همان: ۵۸۵). اما او سلیم‌النفس نیست، ضعیف‌النفس است و با سبک زندگی خود، آتش رفتار وقیح همسرش را شعله‌ور می‌سازد.

هویت و سبک زندگی سید میران

هویت سید میران، «نمایندهٔ نسل مذکر همیشه صاحب حق و رأی حاکم بر جان و مال همسر و خانواده» (سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۶۸) در تعارضات هولناک سنت و مدرنیته است. او

از یکسو دارای افکار سنتی است: «علاوه بر بچه‌ها حتی زنش را نیز دوست می‌داشت. پس از چهارده سال... زندگی مشترک آن دو... گوارا بود» (افغانی، ۱۳۹۱: ۴۸)؛ اما در وسوسهٔ یک زن مدرن گیر افتاده. نتیجهٔ تعارضات، تعریف نکبت‌بار سید میران از خود است: «آهو... مرضی است که من به آن مبتلا شده‌ام؛ سستی اراده، یک ضعف اخلاقی و گریز از واقعیت زندگی، دیوانگی یا زن‌پرستی» (همان: ۵۹۳). اما او سرانجام آهو را کتک زده از خانه رانده، به همسایه می‌گوید: «برود به فاحشه‌خانه، اگر آنجا هم نشد یا راهش ندادند قبرستان. من که ضامن سرنوشت او نیستم... برود به هر کجا که خود می‌داند، کلفتی بکند، دایه بشود، من چه می‌دانم» (همان). سید میران می‌داند اگر هما را طلاق دهد، برخلاف آهو، هویت هما فرو نمی‌ریزد و «از غصهٔ جدایی ککش نخواهد گزید، بلکه با مرد دیگری» (همان: ۶۲۳) جوان‌تر از او ازدواج خواهد کرد! این رویکرد مدرن هما، سید میران را سردرگم و دچار بحران هویت فردی و عدم اعتمادبه‌نفس ساخته و همین موجب شده بخواهد خودش را پیوسته به هما اثبات کند. این دقیقاً عکس ارتباط او با آهو است.

سید میران متدین، ابتدا در مسئلهٔ کشف حجاب متعصب است و آن را «هجوم قُلدرانه... به سنگر دین» می‌داند (همان: ۳۷۸). اما چیزی نمی‌گذرد که در جشن کشف حجاب شرکت کرده، با کشف حجاب هما نیز موافقت می‌کند. برای نخستین مرتبه در عمرش، صورت خود را با تیغ می‌تراشد و کت و شلوار می‌پوشد و هرچند ابتدا اعتقاد دارد که: «سینما معصیت دارد؛ اختراع شیطان است» (همان: ۳۶۲)، سرانجام با هما به سینما می‌رود. سید میران مردی عامی و روستایی است که پس از ازدواج و ریاست بر صنف نانوایان و ارتباط با دولتیان با افکار و اندیشه‌های جدید برخورد کرده است. اما سهم او از تعامل با تجدد، تنها تغییر ظاهرش، آن هم به علت اصرار بیش از حد هماست (کوچکی، ۱۳۸۹: ۱۰۸). سید میران چون به زعم خودش هما با لباس نیمه‌برهنه به خیابان رفته (افغانی، ۱۳۹۱: ۶۲۳)، او را طلاق می‌دهد (همان: ۶۴۴)؛ اما پس از بازگشت هما به خانه دچار تعارض می‌شود:

«پدرسوخته! افسوس که دوستت دارم! هوس عشق ورزیدن با شهوت انتقام

و کینه‌توزی... به چهره‌اش چنان حالتی داده بود که می‌خواست او را هم ببوسد و هم بزند» (افغانی، ۱۳۹۱: ۶۶۲).

از دیگر تعارضات هویتی سید میران آن است که می‌داند هما او را برای پول می‌خواهد، اما هنوز فریفتهٔ او است: «ابله منم که هنوز نمی‌خواهم یا نمی‌توانم چشم عقلم را بگشایم و به احساسات کور و حیوانی‌ام دهنه بزنم» (همان: ۵۸۷). سید میران در اعتقادات دینی نیز در تعارض است. هرچه عشق هما بر او غلبه می‌یابد، از دین‌داری دور می‌شود. در ابتدای داستان، نمازخوانِ کاملی است (همان: ۱۳). در اواخر داستان آن‌قدر نماز نخوانده که هما، نماز خواندن او را به سخره می‌گیرد: «اوهووه، مردم نمازخوان شده‌اند! از کی تا به حال؟» (همان: ۶۶۱). او حالا دیگر شراب نیز می‌نوشد (همان: ۷۵۷). اما تمام تعارضات هویتی با رفتن هما به پایان می‌رسد: «رفتن او مرا از گرداب دودلی و بی‌ارادگی بیرون آورد» (همان).

از دیدگاه زیملی، رشد فردیت به لحاظ اجتماعی، مرتبط با گسترش گروه است، نه با نابودی آن؛ زیرا گروه پیوسته در حال گسترش است و هیچ‌گاه کاملاً ثابت نمی‌ماند. بنابراین «فردیت چه در وجود و چه در عمل تنها تا درجه‌ای افزایش می‌یابد که حلقهٔ اجتماعی در برگیرندهٔ فرد بسط یابد» (زیمل، ۱۳۹۲: ۴۰۶). سید میران هرچند به ظاهر با عناصر تجددخواهی و رشد فردی همراه شده، آن را به درستی درک نکرده است. او نیز همچون هما، سطح را دیده و عمق را درنیافته است. او با افکار مدرن تجددخواهی آشنا نیست. فقط با پوستهٔ زندگی مدرن و برخی مظاهر آن از قبیل سینما، تیغ زدن ریش و نظایر آن ارتباط یافته و با حلقهٔ اجتماعی جامعهٔ مدرن راستین، آشنا نیست. سبک زندگی سید میران، بلاتکلیفی است. هما گویی آیینهٔ خود سید میران است، زیرا هر دو بوالهوس‌اند. در واقع او دل‌باختهٔ شباهت هما به خودش است. چون سبک زندگی باثبات آهو، هیچ‌گونه شباهتی با سید میران سردرگم ندارد.

هویت و سبک زندگی هما

هویت هما که نماد زن مدرن دههٔ سی ایران و همگام با تحولات سیاسی اجتماعی است، برخلاف آهو، فردگرایانه است و در مادر یا همسر بودن خلاصه نمی‌شود. او با

همین رویکرد وقتی با مردسالاری همسر اولش (زندانی شدن در خانه) مواجه می‌شود (افغانی، ۱۳۹۱: ۲۲)، بدون توجه به محدودیت‌ها و قضاوت‌های اجتماعی از خانه می‌گریزد (همان). گویی هما به عنوان زنی تجددخواه برای بازتعریف خود در جامعهٔ امروزی تلاش می‌کند و حاضر است بهای آن را بپردازد. هویت هما آنقدر مستقل است که وقتی همسرش او را به سینما -که در آن روزگار نماد تجدد است- نمی‌برد، جسورانه می‌گوید: «دستم چلاغ نیست، خودم بلیط می‌خرم و به تماشا می‌روم» (همان: ۴۶۴). وقتی سید میران به او سیلی می‌زند، هما خانه را ترک کرده، می‌گوید: «زن با ننگ و رسوایی حقیقی روسپیان زندگی کند، بهتر است تا با این مرد و حرف‌های درشت» (همان: ۶۳۵). او برای چنین پاسخی، بهای اجتماعی سنگینی می‌پردازد:

«همسایه‌ها غیبت فرارمانند زن جوان را... با پوزخندها و چشمک‌های معنی‌دار به طور دیگری تعبیر و تصدیق می‌کردند» (همان: ۶۴۱).

هویت هما حتی به فرزندانش نیز گره نخورده: «برای آنکه بار دیگر به یاد این شهر نیفتم، من حتی عکس بچه‌هایم را ریزریز کردم» (همان: ۷۶۷). او دربارهٔ هویت مستقلش می‌گوید: «زندگی خود آدم بالاتر از هر چیز است» (همان). دربارهٔ جملهٔ اخیر هما می‌توان گفت که به نظر زیمل، استقلال فردی با چیزهای دیگر یا سایر افراد تعیین نمی‌شود. مشخصهٔ اصلی آن، رهایی از وابستگی‌های درونی است. چنین رویکردی، نوع خاصی از خودرأیی و خودمختاری را به وجود می‌آورد؛ بدین‌معنا که چنین فردی، خود را مرکز قرار می‌دهد و بیشتر برای خودش زندگی می‌کند (وثوقی و شفعتی، ۱۳۹۵: ۱۵). در واقع سید میران فقط میان سنت و مدرنیته در رفت و برگشت است، اما هما آشکارا مدرنیته را انتخاب کرده.

هما هرچند هویتی فردگرا دارد، به دلیل قرار گرفتن در سیل عظیم تجدد ناگهانی، تمامی سنت‌ها را یکسو نهاده و با بحران هویت مواجه شده است. او صراحتاً می‌گوید: «من آدم پوچی بودم، او در این هفت‌سال پوچ‌ترم کرد» (افغانی، ۱۳۹۱: ۷۶۷). درست است که به نظر زیمل در جوامع رو به رشد، هر کس آزاد است اوضاع و احوال را به دلخواه خود و از زاویه‌دید خود ببیند و بر اساس میل خود عمل کند (هله، ۱۳۹۴: ۶۵)، با وجود این توسعهٔ اجتماعی به معنای از هم گسیختن همبستگی اجتماعی و رهایی کامل

وجدان‌های فردی نیست، بلکه به معنای پیدایش نوعی فردگرایی است که همچنان در فضای علایق و آگاهی‌های جمعی قرار می‌گیرد، ولی هرگز از آن جدا نمی‌شود (قانعی‌راد، ۱۳۷۹: ۳۸). بنابراین از دیدگاه زیملی، رشدیافتگی هویت فردی در هما نباید این‌چنین باعث انکار وجدان فردی او شود که زندگی لاابالی‌ای داشته و البته حق دیگران (آهو و فرزندان او) را نیز پایمال کند. برخی منتقدان، شخصیت او را اینگونه تحلیل می‌کنند:

> «هما دارای شخصیتی متزلزل است؛ از جمله آنچه با وجودی که هواخواه جوان و مجردی دارد و خودش می‌داند با میران، آینده‌ای ندارد زیرا هم پیر است و هم زن و بچه دارد، اما باز هم زندگی با سید میران را برمی‌گزیند و سختی‌های زیادی را متحمل می‌شود» (کهدویی و شیروانی، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۹۹).

سبک زندگی هما، طرفداری از تساوی حقوق زنان با مردان و «اصلاحات» رضاخانی به‌ویژه کشف حجاب است. او رها و رقصنده است (افغانی، ۱۳۹۱: ۶۱۸) و از سید میران حرف‌شنوی ندارد (همان: ۶۱۷). همچنین هرچند متأهل است، با این حال بی‌قید و بی‌وفاست: «خیلی دلم می‌خواست در همان درشکهٔ آن روزی سوار می‌شدم. سورچی آن قرار است شوهر من بشود. ما با هم گفت‌وگوهایمان را تمام کرده‌ایم» (همان: ۶۷۸). او آشکارا هوسمند پسر نوجوان آهو نیز هست (همان: ۵۹۹). سبک زندگی همای جوان، سنت‌ها را پشت سر می‌گذارد. به قول زیمل، جست‌وجوی فراگیر خلاقیت و نوآوری در میان جوانان معاصر، چیزی است که به عنوان انگیزه‌ای نهفته و قدرتمند، شالودهٔ فردگرایی مدرن را می‌سازد و باعث می‌شود هر آنچه را دیدگاه سنتی خوانده می‌شود، پس بزند (زیمل، ۱۳۹۲: ۵۷۱). در سبک زندگی هما البته باید به غریبه بودن او توجه داشت. او همان غریبهٔ نظریهٔ زیمل است که به نظر او، غریبه‌ها می‌توانند دارای سبک زندگی متفاوت و تأثیرگذاری باشند (Simmel, 2024: 4-10). هما نیز با سبک زندگی خود توانسته موجبات تحولاتی در زندگی سید میران را فراهم آورد.

نقش پول و مُد در شکل‌گیری سبک زندگی و هویت

پول به‌مثابه ابزار تمایز و بازتعریف هویت فردی در زندگی آهوخانم، هما و سید میران

زیمل در آرای خود به آشکارگیِ رابطهٔ پول و سبک زندگی و محوریتِ پول در آن پرداخته است. به نظر او آنچه موجب اشتراک و شباهت کنش‌ها، امیال، انگیزه‌ها و به

طور کلی سبک زندگی فرد خواهد شد، پول است. نسبت و رابطه‌ای که فرد و دیگران با پول دارند، موجب وحدت سبک زندگیِ «خسیس» و «مُسرف»، «ماجراجو»، «قماربار» و حتی تحلیل مفهوم مُد خواهد بود (زیمل، ۱۳۹۷: ۱۰۳).

در تحلیل داستان از منظر پول، آهو زنی است سنتی و قانع که عدم مطالبهٔ مادیات از همسر را ارزش می‌داند. او حتی به همسرش کمک مالی نیز می‌کند. از جمله وقتی می‌خواهد فکر هما از سر شوهرش بیفتد، خرج سفر او را می‌دهد تا به قزوین برود، ولی هما با او همراه می‌گردد:

«آهو... از اینجا می‌سوخت که از روی... ساده‌لوحی... با گشاده‌دستی... پول رفتن و برگشتن شوهر و اینک جفت جدایی‌ناپذیرش را از جیب خود داده بود» (افغانی، ۱۳۹۱: ۶۹۲).

یا پیشنهاد می‌دهد که شوهرش به هزینهٔ او به قم برود (همان: ۶۰۰). بنابراین در سبک زندگی آهو، پول به شکل معکوس، نقش پررنگی دارد. از دیدگاه زیملی، چون پول در جامعه‌شناسی اقتصادی، بسیار تعیین‌کننده است، اگر آهو به لحاظ مالی مستقل بود و نیازمند سید میران نبود، همین وجود پول موجب ایجاد جسارت در او و مبارزه علیه مردسالاری همسرش می‌گشت.

رویکرد هما نسبت به پول آشکار است. او زنی است از دیدگاه زیملی، «مُسرف» و مصرف‌گرا که هویتش در خرج کردن تعریف می‌شود. از جمله:

> «هما بادبزن و چتر دسته‌صدف می‌خرید... و حتی چیزهایی می‌خرید که مطلقاً جنبهٔ تجمل داشت... به زیارت می‌رفت، سفره‌های مهمانی می‌انداخت، چپ و راست می‌ریخت و می‌پاشید» (همان: ۵۷۲).

زیمل در کتاب «فلسفهٔ پول»، این مقوله را به عنوان واسطه‌ای اجتماعی و مهم در تعاملات و تعیین هویت اجتماعی می‌شمارد و می‌گوید که پول، قادر است روابط انسانی را به سمت غیر شخصی، ابزارمند و کالایی شدن پیش ببرد و فرد را از ارزش‌های سنتی و عاطفی دور کند (Simmel, 2009: 343-346).

در تفسیر زیملی، پول در تعامل هما و سید میران دقیقاً همین نقش را ایفا می‌کند، زیرا موجب شده رابطهٔ انسانی و حتی شاید عاشقانهٔ آن دو به سمت کالایی شدن و ابزاری شدن پیش تازد و هر دو فرد را از ارزش‌های سنتی و عاطفی جامعهٔ ایرانی دور

ساخته است؛ به گونه‌ای که وقتی پول سید میران رنگ می‌بازد، اندک‌اندک رابطهٔ عاطفی آن دو نیز از اوج به فرود می‌رسد. از دیدگاه زیملی می‌توان گفت درست است که هما به لحاظ نداشتن استقلال مالی یعنی فقدان پول که تعیین‌کنندهٔ مناسبات اجتماعی است، زیردست سید میران به شمار می‌آید، اما هما برخلاف آهو چون از هویت فردی مستقلی برخوردار است، اجازه نمی‌دهد فقدان پول، مدیریت رابطه را به سید میران بدهد. او با آهو این تفاوت را دارد که گویی بنا را بر آن گذاشته که اگر سید میران به هر دلیلی او را پس زند، غمی نیست، زیرا او به سادگی قادر است برای خود یک منبع مالی دیگر بیابد.

نقش پول در بازتعریف سبک زندگی و هویت سید میران کاملاً کلیدی است. آنگونه است که همین ابزار پول، او را برای اختیار کردن دوهمسری توانمند ساخته، اما «اینک بعد از پنج‌سالی که این زن را گرفته بود، او روزبه‌روز پس رفته بود» (افغانی، ۱۳۹۱: ۵۷۴). او با از دست دادن بخش عمده‌ای از دارایی‌اش (فروش باغ و زمین) در راه ولخرجی‌های هما دچار ورشکستگی شده، اما او «از کجا و چگونه می‌توانست... به زن کوتاه‌فکر بفهماند که حال و کیفیت از چه قرار است؟» (همان: ۶۱۵) و سرانجام رویکرد هما:

> «می‌گویی لباس نپوشم؟ می‌گویی پای برهنه به کوچه بروم؟یا اینکه مثل پیرزن‌ها خود را ته خانه محبوس سازم؟» (همان).

بدین ترتیب پول در فروپاشی سبک زندگی سید میران، نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. چه‌بسا اگر اوضاع مالی او دچار این فروپاشی نشده بود، هما هرگز او را برای همیشه ترک نمی‌کرد.

نقش مُد و ظاهر در تجربهٔ زیستهٔ آهوخانم و هما

آشکار است که آهوی قناعت‌پیشه، بهره‌ای از پیروی از مُد روز نبرده و در نهایت سادگی زندگی می‌گذراند:

> «آهو زنی بود ساده... لباس‌های نواش در صندوق روی هم روی هم بود. در پوشیدن امساک می‌نمود به جز در روزهای مخصوص، عروسی یا مهمانی» (همان: ۳۶۲).

از دیدگاه زیمل، هما در تعریف «مُسرف» که قبلاً از آن سخن رفت، جای می‌گیرد

(زیمل، ۱۳۹۷: ۱۰۳) و نقطه مقابل آهو است: «می‌گفت لباس را می‌دوزند برای پوشیدن، نه برای در صندوق نهادن و نپوشیدن» (افغانی، ۱۳۹۱: ۳۶۲). در زمینهٔ خرید طلا، «آهو دستبند سه مناتی داشت، او هم خواست سینه‌ریز ده مناتی داشته باشد» (همان). در جای‌جای داستان به مُدروز بودن هما اشاره شده است، از جمله:

«زنک عیّار با بزک کامل و در بهترین لباسی که گفتی به عروسی می‌رود... به درشکه نشست» (همان: ۴۳۰).

هما در جامعهٔ سنتی آن روزگار آنقدر پیرو زندگی مدرن است که از همسرش تقاضای خرید تخت‌خواب می‌کند (همان: ۷۵۸). به نظر زیمل، در مقوله مُد، تحلیل فلسفی وجود دارد؛ از یک‌رو مُد موجب وحدت‌بخشی و یکسان بودن فرد با باقی جامعه است و از سوی دیگر موجب تمایز فرد از جامعه است و این خود از مؤلفه‌های مهم سبک زندگی به شمار می‌رود (خیری و آتشین‌صدف، ۱۳۹۹: ۵۷) که موجب تفاوت سبک زندگی هما و آهو شده است.

هما شخصیتی سطحی و نازل دارد که هرچند در پی رهایی و آزادی است، نمی‌داند چگونه این امر را محقق سازد. او زنی روستایی است که با دیدن تمدن شهری به‌تدریج درگیر ظواهر شهرنشینی می‌شود. فردی عامی است که در میان خیل عظیم انسان‌های راه گم‌کرده گرفتار است و راه رهایی را نه در تعالی روح و روان، بلکه در پیروی از مُد و مصرف‌گرایی می‌داند (کوچکی، ۱۳۸۹: ۱۰۸). هما، غریبه‌ای است با سبک زندگی کاملاً متفاوت. او ارزش‌هایی را در زندگی شهرنشینی کشف نموده و آنها را وارد زندگی سید میران کرده است. این غریبه بر اساس نظریهٔ زیمل (جفرودی، ۱۳۹۲: ۸۸-۹۰) توانسته بر تحولات اجتماع کوچک آن خانواده، فارغ از مسائل اخلاقی و خوب یا بد بودن عملکرد وی، تأثیرگذار باشد. اما از سوی دیگر به نظر زیمل، مُد، فقدان اعتبار شخصیت فرد را جبران می‌کند. این ناتوانی او در فردیت بخشیدن به شخصیت خود به یاری تلاشش از طریق توانا ساختن او در پیوستن به گروه مُدگراست. یعنی فرد، هویت خود را از طریق مُد و پیوستن به گروه مُدگرا تعریف می‌کند (زیمل، ۱۳۹۵: ۶۵-۶۷).

زیمل در همین راستا، به‌روز بودن افراطی روسپی‌ها را در جدیدترین مُدها توجیه می‌کند. در واقع این شکل بی‌ریشهٔ زندگی روسپی که جامعه به وی تحمیل نموده و

طردشدگی و محکومیت اجتماعی وی موجب می‌شود تا گرایشی مدام و پیوسته به نوشدگی داشته و از جدیدترین مُدهای روز استفاده کند (خیری و آتشین‌صدف، ۱۳۹۹: ۶۰). این دیدگاه زیملی دقیقاً با سبک زندگی هما مطابقت دارد. تمایل او به زندگی بی‌ثبات، نمایش تن، عدم وفاداری در گفتار و گاهی کردار نسبت به همسرش، چنگ زدن افراطی او به مُد را برای بازیابی هویتی که در حال فروپاشی است، توجیه می‌کند.

فروپاشی و تحول سبک زندگی

از آنجا که به نظر زیمل، سبک زندگی هر فرد را چگونگی تعاملات زندگی وی مشخص می‌کند، سبک زندگی هر یک از سه شخصیت اصلی داستان با تحول در رویکردهای اجتماعی ایشان دچار دگرگونی می‌شود.

تحول هویت و سبک زندگی آهوخانم، سید میران و هما

تحول هویت آهو از یک زن وابسته به همسر و مطیع اوامر او، کسی که برای خود هویت فردی قائل نیست، به زنی فعال و معترض، هنگامی صورت می‌گیرد که از سفر برگشته و همسر و هوویش را در گاراژ در حال فرار و ترک آن شهر می‌بیند. پس او به سمت سید میران حمله‌ور می‌شود:

«در چشم مرد خیره شد؛ به صدای بلند و سرکشی که بی‌اعتناترین رهگذر خیابان را متوقف می‌کرد بر وی خروشید» (افغانی، ۱۳۹۱: ۷۷۶).

شاید هیچ‌کس در آن محله تا به حال صدای بلند آهو را نشنیده بود، اما اکنون: «تو خجالت نمی‌کشی مردک بی‌عار و ننگ... این هُل و شتاب... بچه‌هایت را می‌گذاری و کجا می‌گریزی؟!» (همان). قطعاً تأثیر این جمله‌ها بر سید میران که قضاوت دیگران برای او مهم است و در محله و زمانه‌ای سنتی زندگی می‌کند، بسیار است: «یک روز که من خانه نبودم... با یک سلیطهٔ بی‌تنبان که آن هم از یک سال پیش طلاقش داده‌ای، سر زیر آب کنی؟!» (همان: ۷۷۶). واپسین جمله‌های آهو، تیر خلاص است: «اما این را بدان حالا که جلوی این مردم دستم به گریبان تو رسید... این ماشین... به شهر دیگر خواهد رفت، اما از روی لاشهٔ من» (همان). وقتی مردم اطراف آنها جمع شده‌اند و با شگفتی به صحنه می‌نگرند: «(آهو) مانند فراش‌های حرف‌نشنو و بی‌منطق عهد سابق، او را به داخل درشکه راند و خود پهلویش نشست. آهو و این همه صلابت مردانه، عجیب بود!» (همان).

تغییر رویکرد سید میران نیز قابل تأمل است. او به جای خشم فقط شگفتی نشان می‌دهد: «تو که این‌قدر کولی و دِرْدُو نبودی» (افغانی، ۱۳۹۱: ۷۷۶). تحول آهو، پرصلابت‌تر و قوی‌تر است، اما تحول سید میران کاملاً از روی ناچاری و ضعف است. آهو به‌کلی تغییر یافته می‌گوید: «کولی نبودم اما از این به بعد خواهم بود. دِردو نبودم، تنه‌ام به تنهٔ آن سلیطه خورد. اگر حالا یا یک دقیقه دیگر قدم نامیمونش به آستانهٔ این دالان رسید، من می‌دانم و انتقام هفت‌سالهٔ مصیبت‌ها و زجرها که بر سرم آوردید» (همان: ۷۷۸). اما تحول هما نیز در انتهای داستان مشهود است. هما دریافته که سید میران، دیگر آن مرد سابق نیست، زیرا به شدت از آهو ترسیده و آهو نیز آن زن منفعل سابق نیست. پس او نیز به ناچار رویکرد خود نسبت به زندگی مشترک آن دو را متحول ساخته و رفتن را برگزیده است.

دههٔ سی، دورهٔ گذار تاریخی- سیاسی و فرهنگی ایران و بازنمایی جایگاه اجتماعی زنان

با توجه به اینکه رمان موردنظر، روایتی داستانی از سیر تاریخی ایران از سنت به مدرنیته را در دورهٔ تحولات رضاخانی به تصویر کشیده، این رمان، عرصه‌ای برای تبلور کشاکش‌های اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایرانی در دوران گذار تلقی می‌شود. پس از فرونشست التهاب‌های انقلاب مشروطه، اکنون زمان تحولات اجتماعی و فرهنگی فرارسیده است. اما اینکه جامعه تا چه حد آمادهٔ مواجهه با این تحولات مدرن از جمله تمدن غرب است، موجب تعارضاتی درونی با بازتاب‌هایی بیرونی برای هر یک از شخصیت‌های داستان شده است.

زیمل معتقد بود که جامعهٔ مدرن با سیالیّت نقش‌ها و شکاف میان سنت و مدرنیته، نوعی «بحران هویت» ایجاد می‌کند (Featherstone, 1991: 63) که در جوامعی با تحولات شتاب‌زده، مانند ایرانِ دوران پهلوی که بستر شکل‌گیری رمان شوهر آهوخانم است، نمود بیشتری دارد. یعنی با نگرشی زیملی، بخش عمدهٔ بحران هویت به‌ویژه در هما و سید میران مربوط به طوفانی بودن و شتاب‌زدگی تحولات در دورهٔ پهلوی است. همچنین بحران هویت در آهو نیز بدان روی است که او اصلاً حاضر نیست با این تحولات شتابان اجتماعی حتی اندکی هم‌سو شود و وضعیت ایستایی دارد. درباره

تعارض سنت و مدرنیته باید گفت که داستان تنها روایت‌گر نیست، بلکه افغانی از سوگیری و جانبداری سنت در برابر مدرنیته فروگذار نکرده است. چه‌بسا اگر افغانی بنا بود دست از جانبداری فروکشد، شخصیت هما تا این حد زنی که به گونه‌ای افراطی در ورطهٔ سقوط اخلاقی است، به تصویر کشیده نمی‌شد. گویی این افول اخلاقیات در هما برای بیان افول هویت و اخلاق در عرصهٔ مدرنیته است و همین جانبداری نویسنده، ارزش ادبی داستان را تا حد قابل‌توجهی کاهش داده است.

در این داستان هرچند هما یکه‌تازی می‌کند، در واقع مردسالاری بر تمام عرصه‌های داستان حاکم است. آهو و هما، دو روی سکهٔ زن ایرانی‌اند که در عین حال از نظر بی‌پناهی و بی‌آتیه بودن با هم وجه مشترک دارند. یعنی تا وقتی عزیزند که آب و رنگی دارند و در دل شوهر جای می‌گیرند (سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۶۸). حتی هما که تقریباً نماینده زن تجددطلب و آزادی‌خواه اما ناآگاه است، مورد آزار و اذیت شوهر اولش قرار می‌گیرد و عاقبت طلاق می‌گیرد. آهو، زن اول میران، سرش توسط شوهرش شکسته شده و از خانه رانده می‌شود. هر دو مظلومند و هیچ‌یک آزادی و اختیاری از خود ندارند. هر دو مجبورند که با خوب و بد مردشان بسازند و مثل کنیزی از او اطاعت کنند و به خواسته‌های او تن بدهند و دم نزنند. اگر غیر از این، عملی از آنها سر بزند، در قوانین مردسالاری جامعه ایران، له می‌شوند (میرصادقی، ۱۳۸۱: ۳۴۰).

افغانی در این رمان به توصیف مسائل زنان و خفت‌ها و رنج‌هایی که در جامعهٔ مردسالاری کشیده‌اند، پرداخته و از سکوت حیرت‌انگیز زنان در قبال این همه بی‌عدالتی در طول تاریخ به طرز بی‌سابقه‌ای پرده برداشته است (عسگری، ۱۳۹۴: ۱۲۳). رمان شوهر آهوخانم، زندگی‌نامهٔ زن ایرانی است که به‌مثابهٔ ابزار تولید نسل و ارضاکنندهٔ تمایلات مردان به او نگریسته می‌شود و در این رمان برای نخستین‌بار و به طور گسترده دربارهٔ عدم حمایت قانون از زن ایرانی و اجحاف و ستمی که در حق این قشر از جامعه روا داشته‌اند، سخن به میان آمده است (قربانی، ۱۳۸۹: ۱۱۵). به هر روی دوره‌ای که افغانی، سندی تاریخی- داستانی از آن به تصویر کشیده، ابتدای بازنمایی واقعی جایگاه اجتماعی زنان و آگاهی آنان از هویت و حقوق اجتماعی خود است که این دوره، دنبالهٔ منطقی شعارهای آزادی و برابری زنان پس از انقلاب مشروطه به شمار می‌رود.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین موارد جمع‌بندی یافته‌ها آن است که: آهو، هما و سید میران در این داستان، فرد نیستند، بلکه نماد هستند. از منظر زیملی، آهو به عنوان نمایندهٔ زن سنتی، دارای هویت فردی مستقلی نیست. او به گونه‌ای ایستا در نقش‌های سنتی خود به عنوان همسر و مادر مستحیل گشته است. سبک زندگی آهو، ایستایی، مراقبت از وضعیت موجود و حفظ پیوندها به هر بهایی است. هویت سید میران به عنوان نمایندهٔ مرد دههٔ سی که در گذرگاه تحولات بنیادین سیاسی- اجتماعی و فرهنگی قرار دارد، در میانهٔ چگونگی تعامل دو همسرش با او در نوسان است. سبک زندگی سید میران، عدم ثبات و بلاتکلیفی است. تا وقتی که با آهو است، مردی سنتی، متدین، پشتوانهٔ خانواده است و وقتی فریفتهٔ هما شده، مردی تجددخواه، بی‌ثبات در تدین، دارای عدم اعتمادبه‌نفس در برابر ربودن دل هما، عدم مدیریت خود و خانواده در میان دو زن و عدم مدیریت کسب‌وکار است.

هویت هما به عنوان زنی روستایی و تجددخواه که گویی بدون آگاهی به جامعهٔ شهری پرتاب شده، آکنده از تلاش‌هایی جسورانه برای بازتعریف خود در فضای جامعه‌ای به قول زیمل مملو از بازدارنده‌های اجتماعی و خانوادگی است. او برخلاف آهو، هویتی فردگرایانه دارد؛ در مادر و همسر بودن مستحیل نشده و خودش را بر تمامی نقش‌های هویتی ارجح می‌شمارد. از منظر زیملی، زندگی در کلان‌شهرها موجب عدم رشد فردگرایی و پیروی فرد از فرهنگ همگانی می‌شود. اما از سویی هویت فرد در همین تعاملات اجتماعی شکل می‌گیرد و هما خود تعیین‌کنندهٔ ارزش‌های شهری است و جسورانه با قواعد مردسالاری و نابرابری حقوق زنان با مردان می‌جنگد. اما از دیدگاه زیملی، رشدیافتگی در اجتماع نباید باعث انکار وجدان فردی شود. ولی درباره او این اتفاق روی می‌دهد و او گویی ظرفیت مواجهه با تجدد شتابان شهری را ندارد و روی به انحطاط اخلاقی پیش می‌تازد، بلکه وجدان فردی خود را نیز انکار کرده، به زندگی آهو و فرزندان او ظلم می‌ورزد.

تفاوت هویتی سید میران و هما آن است که میران، میان سنت و مدرنیته در تعارض شدید است. اما هما آشکارا مدرنیته را برگزیده و دیگران از جمله همسرش را نیز بدان

ترغیب می‌کند. شباهت هویت آن دو آن است که هر دو در مواجهه با تجدد در سطح و پوسته باقی مانده‌اند و راه به عمق آن نبرده‌اند. سبک زندگی هما مملو از غنیمت شمردن دم، لاابالی‌گری و تجددگرایی است. او نماد مدرنیته، طرفدار برابری حقوق زنان با مردان و «اصلاحات» رضاخانی از جمله کشف حجاب است. از دیدگاه زیملی، برای همای جوان که همچون دیگر جوانانِ جست‌وجوگر، خلاق و باهوش است، دیدگاه‌های سنتی جایی ندارد. سبک زندگی او با نظریهٔ غریبهٔ زیمل نیز کاملاً هم‌خوانی دارد و موجبات تحولات در سبک زندگی سید میران را فراهم آورد.

نقش پول به عنوان ابزار تمایز و بازتعریف هویت فردی در زندگی آهو آن است که عدم خواهندگی پول یا قانع بودن در مواجهه با سید میران در شکل‌گیری هویت فردی وابستهٔ او مشهود است؛ زیرا او به هر بهایی می‌خواهد ایفاگر نقش همسرِ خوب سید میران باشد. از منظر زیملی با دیدگاه جامعه‌شناسی اقتصادی، مستقل نبودن آهو به لحاظ مالی، تعیین‌کنندهٔ ظلم‌پذیری و توجیه فرمان‌برداری او در مواجهه با همسر است. اما نقش پول در هویت و سبک زندگی هما آشکار است. او از منظر زیملی، زنی «مُسرف» و مصرف‌گراست که پول، رابطهٔ او و همسرش را ابزاری و غیر انسانی ساخته و وجود او را بر اساس دیدگاه زیمل به سوی کالایی شدن و مصرفی شدن پیش برده است که این از پیامدهای زندگی شهری ناآگاهانه است.

دربارهٔ نقش پول در بازتعریف هویت و سبک زندگی سید میران، او به پشتوانهٔ پول توانسته دو همسر اختیار کند. البته نقش پول در فروپاشی سبک زندگی او با رفتن هما نیز بسیار نقش دارد؛ زیرا وجود هما که سبک زندگی او را از سنت به مدرنیته متحول ساخته، با مشکلات مالی او و از دست رفتن رابطهٔ ظاهراً عاشقانه‌اش دوباره با بازگشت به سوی آهو که نماد سنت است، عقب‌گرد می‌کند.

نقش مُد در زندگی آهوخانم و هما از دیدگاه زیملی آنگونه است که آهوی قناعت‌پیشه، بهره‌ای از مُد نبرده، اما هما دقیقاً مصداق «مُسرف» در نظریهٔ زیمل است. از دیدگاه زیملی، مُد از یکسو وحدت‌بخش است و از سوی دیگر موجب تمایز و فرد ناتوان در فردیت بخشیدن به خود می‌کوشد بدان تمسک جوید. همچنین پیروی افراطی روسپیان از مُد نیز به نظر زیمل به همین علت است. هما نیز فقدان اعتبار شخصیت

خود را با پیروی روسپی‌وار از مد جبران می‌کند. مفهوم تحول سبک زندگی زیملی در زندگی آهو در اواخر داستان، او را از آهوی همیشه منفعل و پذیرندهٔ اصل نابرابری مردان و زنان، ناگهان به زنی فعال و مطالبه‌گری با صلابت بدل می‌سازد. تحول سبک زندگی هما نیز در اواخر داستان قابل توجه است؛ اعتراف به عذاب وجدان، حلالیت طلبیدن باواسطه از آهو و اعتراف به پوچ بودن شخصیت خود.

از منظر جامعه‌شناسی ادبیات، این رمان، سندی از تحولات سیاسی- اجتماعی دورهٔ گذار در دههٔ سی حیات ایران است؛ دوره‌ای که پس از فرونشست التهاب‌های انقلاب مشروطه بر آن است از سنت‌ها به تجددخواهی غرب گذر کند. داستان این گذار از دیدگاه زیملی از آن‌روی که با شتاب همراه است (در این داستان شتاب برای غرب‌زدگی؛ کشف حجاب، مواجهه با سینما، مبارزه با فئودالیسم، آزادی‌خواهی و برابری حقوق زنان با مردان که در دورهٔ پهلوی روی داده) برای شخصیت‌های داستان (مخصوصاً سید میران و هما)، تعارضات شخصیتی عمیقی پدید آورده که در متن پژوهش بدان‌ها اشاره شد. بدین ترتیب این رمان اجتماعی از جلوه‌های قابل تأمل جامعه‌شناختی زیملی است.

منابع

افغانی، علی‌محمد (۱۳۹۱) شوهر آهوخانم، چاپ چهاردهم، تهران، امیرکبیر.

جفرودی، مازیار (۱۳۹۲) «گئورگ زیمل فیلسوف زندگی»، کتاب ماه فلسفه، شماره ۷۴، صص ۸۶-۹۱.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱) هویت اجتماعی، ترجمهٔ تورج یاراحمدی، تهران، شیرازه.

خیری، محمد و عبدالرضا آتشین‌صدف (۱۳۹۹) «بررسی فلسفی رابطه سبک زندگی، پول و مد از منظر جورج زیمل»، فصلنامهٔ پژوهش‌نامه سبک زندگی، شماره ۱۰، بهار و تابستان، صص ۵۱-۶۷.
Dor: 20.1001.1.24763101.1399.6.1.4.8.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۸) ادبیات معاصر نثر ایران، چاپ سوم، تهران، روزگار.

ریتزر، جورج (۱۳۹۳) نظریهٔ جامعه‌شناختی (مارکس، دورکیم، وبر، زیمل)، ترجمهٔ عزیزالله علیزاده، تهران، فردوس.

زیمل، گئورگ (۱۳۹۲) دربارهٔ فردیت و فرم‌های اجتماعی، ترجمهٔ شهناز مسماپرست، چاپ دوم، تهران، ثالث.

---------- (۱۳۹۷) فلسفهٔ پول، ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست، تهران، پارسه.

---------- (۱۳۹۵) گئورگ زیمل؛ گزیده مقالات با مقدمه زیگ فرید کراکاور، ترجمهٔ شاپور بهیان، تهران، دنیای اقتصاد.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۱) نویسندگان پیشرو ایران، چاپ ششم، تهران، نگاه.

سیدمحمدی، یحیی (۱۴۰۲) نظریه‌های شخصیت، چاپ پنجاه‌ودوم، تهران، روان.

صفری، جهانگیر و سیدکاظم موسوی و اسماعیل صادقی و ابراهیم ظاهری عبدوند (۱۳۹۶) «مدرنیته و ساختار سنتی خانوادهٔ ایرانی با تکیه بر رمان شوهر آهوخانم»، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، سال بیست‌وپنجم، شمارهٔ ۸۲، صص ۲۱۷-۲۴۰.
Doi: http://dx.doi.org/10.29252/jpll.25.82.217.

عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۹۴) جامعه‌شناسی رمان فارسی، چاپ دوّم، تهران، نگاه.

علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان (۱۳۹۸) «تحلیل جامعه‌شناختی شعر شاملو و ابوماضی بر پایهٔ نظریهٔ زالامانسکی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ هفدهم، شماره ۵۵، صص ۹۵-۱۲۶.

---------- (۱۴۰۳) درس‌گفتارهایی دربارهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، تهران، بایا.

غلام، محمّد (۱۳۸۳) «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، دورهٔ سی‌ودوم، شمارهٔ ۴۴، تابستان و پاییز، صص ۱۲۹-۱۷۳.
Dor: 20.1001.1.24766925.1383.12.45.15.1.

فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۷۴) «درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات»، فصلنامهٔ علوم اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی، دورهٔ چهارم، شماره ۷ و ۸، صص ۱۰۷-۱۳۳.
Dor: 20.1001.1.17351162.1374.4.7.8.4..6.

قانعی‌راد، محمدامین (۱۳۷۹) «فردگرایی ایرانی و توسعه‌نیافتگی»، فصلنامهٔ اطلاعات سیاسی اقتصادی، شماره ۱۵۱، صص ۳۴-۴۳.

قربانی ورکلایی، معصومه (۱۳۸۹) «نقد جامعه‌شناسی بر رمان شوهر آهوخانم اثر علی‌محمد افغانی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، استاد راهنما مریم خلیلی جهانتیغ، دانشگاه سیستان و بلوچستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

کوچکی، زهرا (۱۳۸۹) «بررسی سیمای زن در رمان شوهر آهو خانم»، فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، زمستان، شمارهٔ ۶، صص ۸۵-۱۱۰.

کهدویی، محمدکاظم و مرضیه شیروانی (۱۳۸۸) «شخصیت‌پردازی قهرمان زن در رمان‌های شوهر آهو خانم و سووشون»، نامهٔ پارسی، سال چهاردهم، شمارهٔ ۱ و ۲، بهار و تابستان، صص ۸۴-۱۱۲.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۶) جامعه‌شناسی، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران، نشرنی.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۱) عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران، سخن.

واندنبرگ، فردریک (۱۳۸۶) جامعه‌شناسی جورج زیمل، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، تهران، توتیا.

وثوقی، منصور و معصومه شفعتی (۱۳۹۵) «تحول معنایی مفهوم فردگرایی در اندیشهٔ گئورگ زیمل سه فرم فردگرایی: تک افتادگی، بی‌همتایی و مدرن»، فصلنامه جامعه فرهنگ و رسانه، سال پنجم، شماره ۱۹، صص ۱۱-۳۳.

Dor: 20.1001.1.38552322.1395.5.19.1.7.

هله، هرست (۱۳۹۴) اندیشهٔ اجتماعی گئورگ زیمل، ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست، چاپ پنجم، تهران، گل‌آذین.

Featherstone, M. (1991) Consumer culture and postmodernism. London: Sage.

Frisby, D. (1992) Simmel and since: Essays on Georg Simmel's social theory. London: Routledge.

Liu, S. (2024) Social spaces: From Georg Simmel to Erving Goffman. The Journal of Chinese Sociology, 11, Article 13, pp. 1–15.
https://doi.org/10.1186/s40711-024-00217-9.

Simmel, G. (1950) The sociology of Georg Simmel. New York: Free Press.

---------- (1997) The philosophy of money. In D. Frisby & M. Featherstone (Eds.), Simmel on Culture: Selected Writings (pp. 247–270). Sage.

---------- (2004) The philosophy of money (3rd enl. ed.; D. Frisby, Ed.; T. Bottomore & D. Frisby, Trans.). Routledge. (Original work published 1900)

---------- (2009) Sociology: Inquiries into the construction of social forms (A. J. Blasi, A. Jacobs, & M. Kanjirathinkal, Trans.). Brill. (Original work published 1908)