بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتادم، پاییز ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر مصطفی سمیعی‌نسب
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
مترجم: دکتر طاهره ایشانی
مدیر نشریه و صفحه‌آرا: مریم بایـه

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 مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر 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 دانشگـاه تهـران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار 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: ۵۰۰۰۰۰ 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 باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **سَمَک؟ تحلیل نام قهرمان داستان «سمکِ عیّار»** ۱

عبدالرّحیم قنوا ت

✍ **تحلیل تنهایی در سه مجموعه شعر «محمدرضا شفیعی کدکنی» (آیینه‌ای برای صداها، هزارهٔ دوم آهوی کوهی و طفلی به نام شادی)** ۲۳

سید علی‌رضا کشفی‌نیا/ احمد طحان/ محمدمهدی ترابی‌خواه جهرمی

✍ **تحلیل روان‌زخم حاصل از جنگ در رمان «زمین سوخته»** ۵۳

اسد آبشیرینی/ قدرت قاسمی‌پور/ زهرا سواعدی

✍ **تحلیل تطبیقی رمان «وداع با اسلحه» و «در شعله‌های آب» بر اساس نظریهٔ دوسویگی باختین** ۸۳

فهیمه شفیعی/ زهرا قرقی/ هنگامه آشوری

✍ **تحلیل رمان «جای خالی سلوچ» از منظر وضعیت اعتماد اجتماعی**..... ۱۱۳

سارا پورعماد/ حسینعلی قبادی/ سعید بزرگ‌بیگدلی/ نجمه دری

✍ **جاودانگی مدرن در رمان نوجوان (مطالعه موردی: رمان‌های «سنجاب‌ماهی عزیز» و «شکارچی کوسهٔ کر»)**..... ۱۴۵

فاطمه حدیده/ مونا ولی‌پور

داوران این شماره

دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر طاهره ایشانی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر محبوبه خراسانی/ دانشیاردانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
دکتر حسین یزدانی احمدآبادی/ دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر مریم شریف‌نسب/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر ابراهیم ظاهری عبده وند/ استادیار گروه ادبیات داستانی دانشگاه شهرکرد
دکتر مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا
دکتر پرند فیاض‌منش/ استادبار دانشگاه آزاد واحد صحنه کرمانشاه
دکتر نوید فیروزی/ استادیاردانشگاه صنعتی شاهرود
دکتر محمد محمودی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتادم، پاییز ۱۴۰۲: ۲۱-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

سَمَک؟

تحلیل نام قهرمان داستان «سمکِ عیّار»

عبدالرّحیم قنوات*

چکیده

از زمان چاپ کتاب سَمَک عیار -نوشته فرامرز پسر خداداد ارجانی به تصحیح پرویز ناتل خانلری- که یکی از کهن‌ترین نمونه‌های داستان‌پردازی عامیانه در تاریخ ادبیات فارسی است، نام قهرمان نخست این داستان، همه‌جا -از روی جلد کتاب گرفته تا در عنوان و متن برگردان عربی و انگلیسی آن و مقالات بسیار که به زبان‌های گوناگون درباره آن منتشر شده- سَمَک ثبت شده است. مسئله این است که گویا این نام مشهور، درست نیست و لغزشی بزرگ درباره لفظ و معنی آن رخ داده است. در این نوشتار با درانداختن تردیدهایی منطقی، موشکافی در ناسازگاری‌های تاریخی و بررسی آن‌دسته از گزارش‌های متن کتاب که در آنها به نام قهرمان داستان و معنی آن پرداخته شده است، به نقد این خوانش مشهور از واژه سمک پرداخته و کوشش شده است تا خوانش درست این نام و نیز معنی آن روشن شود. دستاورد این پژوهش آشکار می‌سازد که ادبیات فارسی درباره نام قهرمان داستان سمک عیّار، از همان آغاز به راهی خطا افتاده است. پس جای آن است که اکنون به جبران آن برخیزد.

واژه‌های کلیدی: کتاب سمک عیّار، سَمَک، سَمُک، عالم‌افروز و پرویز ناتل خانلری.

* دانشیار گروه تاریخ و تمدن ملل اسلامی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران ghanavat@um.ac.ir

مقدمه

خوانش درست واژگان در نوشته‌های کهن به‌ویژه نام‌های به‌کاررفته در آثار تاریخی، جغرافیایی، ادبی، دینی و مذهبی، فلسفی، کلامی و...، همواره یکی از دشوارترین کارهایی است که پژوهشگران برعهده می‌گیرند و با بررسی سویه‌های گوناگون آن به انجام می‌رسانند. این کمکی است شایان به خوانندگان این متون (استادان و آموزگاران، پژوهشگران، دانشجویان و دیگر خوانندگان) و کاری است علمی و ارزشمند. ولی گاهی نیز به دلیل سطحی‌نگری و نداشتن دقّت بسنده، ندیدن همه گزارش‌ها، تسلط نداشتن بر متن و نشناختن زمینه‌ها و بافت‌هایی که نوشتار در آن خلق شده است، این کار نتیجه‌بخش نیست. افزون بر آن به خوانش نادرست واژگان و گسترش آن نادرستی می‌انجامد و اگر زمانی نیز بر آن بگذرد، چنین لغزش‌هایی، جاافتاده و گسترش می‌یابند.

ماجرای خوانش نام قهرمان داستان «سمک عیّار»، یکی از این نمونه‌هاست که از چند دهه پیش رخ داده و گسترش یافته است. نویسنده، نخست در درستی این نام به تردید افتاد و سپس با بررسی دقیق در متن داستان و منابع دیگر به‌ویژه فرهنگ‌نامه‌های فارسی، به گزارش‌هایی دست یافت که نشان می‌دهد آنچه رخ داده، هیچ پایه‌ای ندارد و یکسره نادرست است. این نوشته به نقد و بررسی خوانش مشهور نام قهرمان داستان سمک عیّار پرداخته و با روشن کردن نادرستی آن، کوشیده است خوانش درست این نام را آشکار سازد.

کتاب و نویسنده آن

کتاب مشهور «سمک عیّار»، از کهن‌ترین نمونه‌های داستان‌سرایی عامیانه در تاریخ ادبیات فارسی است. نویسنده این کتاب، فرامرز پسر خداداد پسر عبدالله مشهور به کاتب ارجانی (متولد: ۵۶۵ق) است که داستان را از زبان قصه‌پردازی به نام صدقهٔ بن ابی القاسم شیرازی شنیده و آن را نگارش کرده است. بنا بر شیوهٔ نگارش و نشانه‌هایی دیگر، مانند مزد خواستن راوی در هنگام نقّالی، گفته‌اند که در آن روزگاران، قصّه‌گویان این داستان را در نشست‌های عمومی برای مردم نقل می‌کرده‌اند (یوسفی، ۲۵۳۵، ج۱: ۲۲۱).

تاریخ نوشتن این کتاب چنان‌که در آغازِ تنها نسخه به‌جامانده از آن آمده، روز سه‌شنبه چهارم جمادی‌الاولی (برابر با ۶ تیر) سال ۵۸۵ هجری قمری بوده است (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱: هشت). ناتل خانلری بر آن است که چون بخشی که این سخن در آن آمده، الحاقی است، این تاریخ پذیرفتنی نیست (همان: هفت و هشت). چنین استدلالی همیشه هم درست نیست، زیرا الحاقی بودن صفحات یا سطرهایی از یک نسخه، نشانه نادرستی محتوای آن نیست. از آنسو چون ناتل خانلری، خود تاریخ نگارش کتاب را همزمان با پایان کار سلجوقیان دانسته (همان: نه) و تاریخ پایان کار دولت سلجوقیان بزرگ در ایران و عراق ۵۹۰ق است (باسورث، ۱۳۸۱: ۳۶۰)، می‌توان همین سال‌ها را تاریخ نوشتن این داستان دانست. فرامرز ارجانی خود گفته است که نقل کتاب را در ۲۵ سالگی شنیده و نوشتن آن را آغاز کرده است (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱: ۱). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که فرامرز، زاده سال ۵۶۰ق بوده و تاریخ نگارش کتاب، همان است که او خود گفته است.

اگر برداشتن نام‌های فارسی و به کار بردن نام‌های عربی را نشانه گروش -داوطلبانه یا اجباری- ایرانیان به اسلام بدانیم، کار مسلمانی فرامرز در اینجا، گرهی هم می‌خورد، زیرا نه نام او (فرامرز) و نه نام پدرش (خداداد)، هیچ‌یک عربی نیستند و تنها پدربزرگ او، عبدالله، نامی عربی دارد. آیا عبدالله نامی است که پس از آن بر او نهاده شده و یا اینکه خاندان عبدالله پس از اسلام آوردن، مانند برخی از ایرانیان آن روزگار، دین تازه را وانهاده و باز به آیین کهن خود بازگشته بودند؟

از آنجا که گوینده داستان، صدقهٔ بن ابی القاسم، شیرازی است و نویسنده ارجانی[1]، شاید بتوان گفت که نقل و نگارش این کتاب در فارس و شاید یکی از دو شهر شیراز و ارجان انجام شده است (قس: ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱، مقدمه ناتل خانلری: یازده که جای نگارش این کتاب را -بی دلیلی روشن- خراسان دانسته است).

کتاب سمک عیّار برای در برداشتن واژگان ویژه بسیار، ارزشمند است. انشای آن ادیبانه نیست و عامیانه است و همین بر جایگاه آن در تاریخ ادبیات فارسی افزوده است. آگاهی‌هایی گران‌بها نیز درباره اوضاع اجتماعی و فرهنگی ایران در آن روزگاران به دست می‌دهد. البته متن داستان که در گذر سده‌ها و شاید هزاره‌ها، سینه به سینه گفته می‌شده، دگرگونی‌هایی یافته است. برای نمونه، شعرهایی از شاعران سده‌های ۵ تا ۸ ق به آن راه یافته است (همان: نه).

این اثر ارزشمند را پرویز ناتل خانلری تصحیح و از سال ۱۳۳۸ شمسی چاپ آن آغاز و در چاپ‌های بعد، آراسته‌تر شد. کتاب به دست مصحّح آن در پنج جلد گنجانیده شده است. ناتل خانلری، جلدی ششم هم به نام شهر سمک، آیین عیّاری، لغات، امثال و حکم برای آن فراهم آورده است. بخشی از متن به دلیل افتادگی در نسخه فارسی، از ترجمه‌ای ترکی، به دست رضا سیدحسینی به فارسی برگردانیده شده و در جای خود آمده است.

نویسنده مصری، محمد فتحی الریس (۱۹۹۵)، سمک عیّار را کوتاه و به عربی ترجمه کرد. محمدرضا اصلانی و مصطفی اسلامی نیز فیلم‌نامه‌ای بر اساس این کتاب نوشتند. اصلانی و همکارانش در سال ۱۳۵۳ش بر اساس همین فیلم‌نامه، سریالی در ۲۶ بخش به نام «سمک عیّار» ساختند. این سریال در سال ۱۳۵۴ش از تلویزیون ایران پخش شد. به‌تازگی فریدون رسولی (۲۰۲۱)، اقتباس و ترجمه‌ای از این کتاب را به انگلیسی و به ویراستاری جردن مکنر فراهم آورده و چاپ شده است. مهدی مرعشی نیز در این سال‌ها نسخه‌ای الکترونیکی از کتاب سمک عیّار فراهم آورده و در فضای مجازی پخش کرده است[۲].

پیشینهٔ پژوهش

نویسندگانی بسیار درباره کتاب سمک عیّار دست به قلم برده و درباره ویژگی‌های گوناگون آن مقالاتی نوشته‌اند. غلامحسین یوسفی (۲۵۳۵) در کتاب «دیداری با اهل قلم»، مقاله‌ای بلند به نام «در آرزوی جوانمردی» نوشته و درباره این کتاب و نویسنده آن سخن گفته است. در «پایگاه مجلات تخصصی نور» (نور مگز)، عنوان و متن حدود ۵۰ مقاله فارسی درباره این کتاب آمده است. در پورتال جامع علوم انسانی نیز عنوان و متن بیش از ۳۰ مقاله درباره آن به چشم می‌خورد. از آنجا که بیشتر مقالات این دو سامانه مشترک هستند، می‌توان مقالاتی را که درباره کتاب سمک عیّار به زبان فارسی نوشته شده، نزدیک ۶۰ عنوان دانست. نویسندگان این آثار به ویژگی‌های گوناگون این کتاب، مانند: نسخهٔ آن، شیوهٔ آن، محتوای آن، ویژگی‌های ادبی، هنری و اجتماعی آن، قهرمانان مرد و زن آن، فرهنگ و آیین‌های مطرح‌شده آن و... پرداخته‌اند. در

دایرةالمعارف بزرگ اسلامی نیز مقاله‌ای درباره کتاب سمک عیّار هست که حسن ذوالفقاری آن را نوشته است(۳). دانشنامه جهان اسلام نیز مدخلی درباره این کتاب دارد. این مقاله را گارنیا گایار (۱۳۹۶) نوشته و نازک نادری به فارسی برگردانیده است. دایرةالمعارف ایرانیکا[1] نیز مدخلی با عنوان «SAMAK-E ʿAYYĀR» دارد که مارینا گیلراد[2] (۱۹۸۵) آن را نوشته است(۴). اگر تنها به جست‌وجو در کتاب‌شناسی این مقاله بسنده کنیم، روشن می شود که افزون بر نوشته‌های فارسی، دست‌کم ده مقاله دیگر به زبان‌های اروپایی درباره کتاب سمک عیّار چاپ شده است.

بنا بر جست‌وجوی دقیق نویسنده این مقاله در نام‌ها، چکیده‌ها و کلیدواژه‌های این نوشته‌ها و متن بسیاری از آنها، هیچ‌یک از نویسندگان آثار فارسی و غیر فارسی، در نوشته خود به مسئله این مقاله که بررسی درباره خوانش نام قهرمان این کتاب است، نپرداخته‌اند. بنابراین این نوشته‌ها را نمی‌توان پیشینه‌ای برای این مقاله به شمار آورد.

بیان مسئله

مسئله این است که هم در عنوان کتاب سمک عیّار و هم در عنوان و متن همه نوشته‌هایی که درباره این کتاب در دسترس بوده و دیده شده، نام قهرمان این داستان به‌صورت سَمَک[3] آمده است. گویا نخستین‌بار مصحّح این کتاب، پرویز ناتل خانلری، بر اساس جمله‌ای کوتاه که در متن کتاب آمده است، قهرمان داستان را دارای این نام عربی دانسته و آن را روی جلد کتاب آورده است و پس از او، همه کسانی که درباره این کتاب چیزی نوشته‌اند، آن را پذیرفته و آورده‌اند. این‌چنین این نام، پذیرشی همگانی یافته است. اما دستاورد این مقاله که با جست‌وجو در جایگاه این نام در زبان و فرهنگ عربی و نیز ریزه‌کاری‌های متن کتاب سمک عیّار و نمونه‌های برگرفته از آن فراهم آمده، این است که خوانش مصحّح کتاب از نام قهرمان آن درست نبوده و دیگران نیز بدون بررسی بسنده از ایشان پیروی کرده‌اند. این‌چنین، غلطی مشهور همه‌جا راه یافته است. پرسش اصلی نیز این است که اگر سَمَک نادرست است، پس نام درست قهرمان این

1. The Encyclopaedia Iranica
2. Gaillard
3. Samak

داستان چیست و به چه معنی است؟ آنچه خواهد آمد، نقد خوانش پرویز ناتل خانلری و دیگران از این نام و کوشش برای خوانش درست آن است.

دلایل نادرستی واژه سَمَک به عنوان نام قهرمان داستان

عربی بودن واژه سَمَک

هم نویسنده کتاب سمک عیّار، فرامرز ارجانی، هم مصحّح کتاب، ناتل خانلری و هم کسانی که درباره این اثر به پژوهش و نگارش پرداخته‌اند، همگی بر آنند که این داستانی بسیار کهن است. فرامرز ارجانی در همان آغاز سخن آورده است:

«چنین شنیدم که پیش از مولود رسول علیه الصلوة و السّلام به سیصد و هفتاد [و دو هزار سال!] در شهر حلب، پادشاهی بود با کمال و با بَختی جوان...» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱: ۱).

روشن است که این تاریخ نادرست و بسیار گزاف است، ولی نشان‌دهندهٔ دیرسالی این داستان است. اگر آنچه را بین دو قلاب آمده هم نبینیم، سیصد و هفتاد سال پیش از به دنیا آمدن پیامبر، سال ۲۰۰م است و این هزار سال زودتر از تاریخ نگارش کتاب در سال‌های پایانی سده ۶ق است.

ناتل خانلری، نام برخی از قهرمانان داستان مانند خرد اسب شیدو، هرمز کیل، شاهک، گیل سوار، سرخ ورد، مهرویه و زرند را نشانه کهنگی این داستان دانسته است (همان، مقدمه مصحّح: ده). ایشان بر آن است که بسیاری از این نام‌ها مانند شروان بشن، شروانه و زیانه، رنگ ایرانی پیش از اسلام دارند و یادگاران داستانی بسیار کهن هستند (ناتل خانلری، ۱۳۹۶: ۱۰). ناتل خانلری به‌ویژه از نام خورشیدشاه که یکی از قهرمانان اصلی داستان است، سخن گفته و آورده است: «چون ... وی در وجود آمد... در حال دایه بیامد و او را در قماط پیچید و به خدمت شاه آورد و آن ساعت که فرزند ماه‌روی در کنار شاه خوابانید، آفتاب به رخسار مرزبانشاه تابید. برنگرید؛ آفتاب را دید. فرزند خویش را خورشیدشاه نام نهاد» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱: ۸).

ناتل خانلری برای ثابت کردن کهنگی این داستان، این نمونه را با آنچه در کتاب پهلوی بندهشن (ص۲۳۰ سطر ۴- چاپ عکسی انکلساریا) آمده، هماهنگ دانسته که یکی از

پدران منوچهر کیانی، منوش خورشید پت وینیک، یعنی منوش خورشید بینی نام داشته است و دلیل برگزیدن این نام برای او این بوده که هنگام به دنیا آمدن، پرتو خورشید به بینی او تابیده بود (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱، مقدمه مصحّح: ده و یازده).

ناتل خانلری بر آن است که نباید پنداشت بسیاری از این نام‌ها در سده‌های نخستین هجری در ایران کاربرد داشته است یا مردم معانی آنها را می‌دانسته‌اند. برای نمونه او «شروان بشن» را نامی از روزگار ساسانیان و حتی اشکانیان دانسته است (ناتل خانلری، ۱۳۹۶: ۶). وی بر آن است که ریشه داستان سمک، بسیار دیرینه است، تا جایی که شاید در دوره پهلوانی ایران فراهم آمده باشد (همان: ۵ و ۹). گویا بنا بر همین دیدگاه، غلامحسین یوسفی، داستان سمک عیّار را از دیدگاه شیوهٔ داستان‌نویسی و ارزش هنری، کهن‌ترین داستان به‌جامانده فارسی دانسته است. او نیز همانند ناتل خانلری، این داستان را برای فولکلوری که در آن آمده، نام‌های ایرانی بسیار که در کتاب هست و نشانه‌های دیگر، داستانی ایرانی دانسته است (یوسفی، ۲۵۳۵، ج۱: ۲۲۲).

اکنون می‌توان پرسید که چگونه نام قهرمان داستانی فارسی با داشتن ریشه‌هایی چنان کهن که می‌توان آنها را با روزگار پهلوانی ایران پیوند زد، می‌تواند سَمَک باشد؟ نامی عربی! آن هم در سده ۶ق که در گوشه و کنار ایران، مردم اندک‌اندک از زبان و فرهنگ عربی دوری می‌کردند![۵]

کاربرد نام سَمَک در زبان عربی

بررسی درباره واژه سَمَک -به عنوان یک نام- در زبان عربی در اینجا کارگشاست. ابن‌منظور آورده است: «السَّمَک به معنی ماهی است، مفرد آن سَمَکه و جمع آن سِماک و سُمُوک است. نیز السَّمَکَه را یکی از برج‌های آسمانی دانسته است که آن را حوت (ماهی) هم می‌گویند» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴، ج۱۰: ۴۴۳). سَمَک در فرهنگ‌های جدید عربی مانند المُنجِد و الرّائد و... نیز این‌چنین معنی شده است. فرهنگ‌های فارسی نیز به پیروی از نویسندگان عرب، درباره سَمَک همین‌ها را بازگفته‌اند. نفیسی آورده است که «سَمَک به معنی ماهی است که جمع آن سماک و سموک است و ماهی افسانه‌ای را می‌گویند که زمین روی آن قرار گرفته است. سَمَکه، واحد سمک است به معنی یک ماهی. نیز نام برجی است در آسمان و نیز نام مردی»[۶] (نفیسی، ۲۵۳۵، ج۳: ۱۹۳۵-۱۹۳۶).

در لغت‌نامه دهخدا نیز این واژه همین‌گونه معنی شده و نشانی برخی از فرهنگ‌های دیگر نیز آمده است. در آنجا بنا بر غیاث‌اللّغات و آنندراج آمده است که «سَمَک بیشتر به معنی آن ماهی است که در زیر زمین است. پشت آن ماهی، گاوی است و بر شاخ آن گاو، زمین قرار دارد. نیز نام برجی است در آسمان؛ برج حوت» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل سَمَک). در فرهنگ فارسی معین نیز درباره سَمَک، همین‌ها به کوتاهی آمده است.

این را نیز باید گفت که واژه سَمَک به معنی ماهی و بیشتر به معنی همان ماهی که زمین بر پشت آن است، در متن سمک عیّار نیز آمده است. به چند نمونه بنگرید:

«تا روز [سر از] دریچه گیتی برآورد و شب ظلمانی در تحتِ سمک رفت» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱: ۵۷۳- ۵۷۴).

«اگر فرخ‌روز و ابان‌دخت را بر اوج فلک برده‌اند یا در تحتِ سمک...» (همان، ج۲: ۲۹۰).

«اگر منادی پیدا نکردند و بر اوج فلک باشد یا تحتِ سمک...» (همان، ج۴: ۸۳).

«اگر بر اوج فلک روی تا در تحتِ سمک که من ترا بیاورم...» (همان: ۲۱۰).

گویا بنا بر همین نمونه‌هاست که ناتل خانلری در واژه‌نامه کتاب آورده است که سَمَک یعنی «ماهی قعر دریا که گاو زمین روی او ایستاده است. مجازاً به معنی عمیق‌ترین نقطه در مقابل اوج فلک» (ناتل خانلری، ۱۳۹۶: ۱۶۷).

اما درباره کاربرد واژه سَمَک به عنوان نامی برای مردان در زبان عربی، با نکته‌ای شگفت روبه‌رو هستیم. نویسنده در بسیاری از کتاب‌های عربی و فارسی مانند نوشته‌های تاریخی، جغرافیایی، فرهنگ‌نامه‌های کهن و تازه، وفیات و رجال و طبقات و انساب، فِرق، دیوان‌ها، کتاب‌شناسی‌ها و... به دنبال کسانی گشت که نام آنان سَمَک بوده است. ولی دستاورد این جست‌وجو بسیار اندک و تاریک بود. با خواندن کتاب‌هایی مانند انساب‌العرب ابن حَزم و نسب قریش مصعب بن عبدالله زبیری روشن شد که در روزگاران پیش از اسلام در میان اعراب و به‌ویژه مردم مکه، هیچ‌کس نام سمک نداشته است. جست‌وجو در نوشته‌های پس از اسلام نیز آشکار ساخت که در این سال‌ها و سده‌ها نیز نمی‌توان از کاربرد چنین نامی برای مردان، چندان نشانی جست. در میان صدها کتابی که نویسنده در آنها به جست‌وجو پرداخت، تنها به پنج نمونه دست یافت:

- در الاعلام زرکلی از کسی نام برده شده است به نام بکر بن حمّاد بن سمک الزّناتی که شاعر و گوینده حدیث بوده و در سال ۲۹۵ق از دنیا رفته است (زرکلی، ۱۹۸۹، ج۲: ۱۲). در نوشته‌های کهن از این مرد به نام بکر بن حّماد نام برده شده است و نامی از نیای او در میان نیست.

- در تاریخ ابن یونس که در سده ۴ق نوشته شده، از یک‌تن به نام سمک نام برده شده است. گفته‌اند او از مردمان افریقیه و مولای موسی بن نُصَیر، یکی از نخستین گشایندگان اندلس بوده است (ابن یونس، ۱۴۲۱، ج۲: ۹۷).

- ذهبی در تاریخ الاسلام از محدّثی به نام حسام بن سمک -بی‌تاریخ و ریزه‌کاری‌های زندگانی او- نام برده است (ذهبی، ۱۹۹۳، ج۱۵: ۳۲۷) که شاید همان حمّاد بن سمک بوده است.

- در کتاب مشهور النّجوم الزّاهره فی ملوک المصر و القاهره نیز که در سده ۹ق نوشته شده، از یکی از فرماندهان ممالیک به نام سیف‌الدّین سمک نام برده شده است (ابن تَغری بَردی، بی‌تا، ج۸: ۱۷۲).

- یکی از نویسندگان مصری در روزگار ما، محمد صالح سمک نام دارد که کتابی با نام امیر الشّعر فی العصور القدیم نوشته است (زرکلی، ۱۹۸۹، ج۲: ۱۲).

درباره این نمونه‌ها باید به دو نکته اشاره کرد:

الف) خوانش این نام در این پنج نمونه روشن نیست. نمی‌دانیم که اینان سَمَک نام داشته‌اند یا سمک (به فتح سین و سکون میم) به معنی بلندی و یا پوش خانه.

ب) اگر خوانش این نام‌ها، سَمَک هم بوده باشد، جغرافیای آنها نشان می‌دهد که همه دارندگان این نام، مردانی از مصر و مغرب بوده‌اند، ولی در شرق دنیای اسلام کسی به این نام شناخته‌شده نیست.

بنابراین پیدا شدن تنها چند نمونه از نامی چنین نایاب در گستره بزرگ مصر و مغرب، آن هم در درازای چهارده سده نشان می دهد که چنین نامی با هر نگارش و خوانشی، در همان‌جاها هم کاربردی نداشته است.

اکنون درباره جایگاه سَمَک به عنوان نامی برای مردان به نکته‌ای شگفت می‌پردازیم. نویسنده مصری، محمد فتحی الریس، نسخه‌ای کوتاه و عربی از کتاب سَمَک عیّار فراهم آورده و در سال ۱۹۹۵م در قاهره منتشر کرده است. او نامی دیگر برای کتاب خود

برگزیده و آن را «اسطورهٔ ماه بری»[۷] نامیده است. الریس، دلیل این کار خود را در پیشگفتاری بلند که بر کتاب نوشته آورده و گفته است که تغییر نام داستان به پیشنهاد دوستان وی انجام شده است؛ زیرا بیم آن بوده است که خوانندگان با دیدن نام سَمَک (ماهی) در عنوان، چنین برداشت کنند که این کتابی است درباره پخت ماهی و یا پرورش ماهی (صدقهٔ بن ابی القاسم، ۱۹۹۵، مقدمه مترجم: ۳۵). این نشان می‌دهد که در دنیای عرب، نام سَمَک برای مردان، نه در گذشته و نه اکنون کاربرد نداشته و مردم همواره آن را برای ماهی به کار می‌برده‌اند.

بر این اساس می‌توان این پرسش را درانداخت که واژه‌ای که در فرهنگی که از آن برخاسته، هیچ‌گاه به عنوان نام انسان کاربردی نداشته، چگونه می‌تواند در فرهنگی دیگر، جایگزین نام قهرمان داستانی کهن شود و نام او را از یادها ببرد؟

نام قهرمان داستان در متن کتاب

اکنون به سراغ کتاب سمک عیّار می‌رویم و می‌کوشیم تا بنا بر آنچه در خود کتاب درباره نام قهرمان داستان آمده است، درستی و نادرستی خوانش این نام را بیابیم و سرانجام به نام درست او برسیم.

نخست باید گفت که در سراسر کتاب سمک عیّار، تنها یکجا از نام سمک به معنی ماهی سخن به میان آمده است و گویا مصحّح بر اساس همان، نام سَمَک را برای قهرمان داستان برگزیده است:

> «مرا سمک عیّار خوانند؛ و سمک ماهی باشد که در قعر دریا بود. من همچون ماهی غوّاصی کردن در هر کاری چنان بروم که ماهی در آب»
> (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۴: ۲۴۱).

نویسنده مقاله «سَمَک عیّار» در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی نیز گویا بنا بر دیدگاه ناتل خانلری، واژه سمک را عربی و به معنی ماهی دانسته است. وی همسانی دیگری برای سمک و ماهی آورده و آن را چابکی هر دو دانسته که می‌لغزند و از دست همه در می‌روند (ذوالفقاری، سمک- عیار/https://www.cgie.org.ir/fa/article/257703). اما بررسی نمونه‌هایی بیشتر در کتاب، روشن می‌کند که این خوانش از واژه سمک درست نیست.

در متن کتاب، از زبان دشمنان -که گاه دوستان هم آنها را پذیرفته‌اند- و نیز از زبان

خود سمک، ویژگی هایی از او آمده است:

ناداشت

یکی از این ویژگی‌ها که بارها در داستان آمده است، واژه «ناداشت» و واژگانی نزدیک به آن است. ناداشت به معنی بی‌شرم، بی‌حیا و آزرم، تهیدست و بی‌چیز، کنگر[۸]، بی‌اعتقاد و ناسازگار (ادیب طوسی، ۱۳۸۸، ج۲: ۸۹۶؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۴: ۲۲۰۹۱؛ معین، ۱۳۷۵، ج۴: ۴۵۵۰-۴۵۵۱)، بی‌همه‌چیز و بی‌سروپاست (ناتل خانلری، ۱۳۹۶: ۱۹۲). به نمونه‌هایی از نسبت دادن این ویژگی به سمک از زبان دشمنان او بنگرید:

«مهران وزیر گفت: ... این کار در جهان کس نکرد و نکند مگر سمکِ ناداشت» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۱: ۲۳۸).

«سمک، مردی ناداشت، بر من بیداد کند» (همان: ۶۴۰).

«ارمنشاه: ... تا به مردی خود غرّه نباشد و به حیلت که شوهر شما می‌کند، سمکِ ناداشت» (همان، ج۲: ۲۹۴).

«دیگر شنیده‌ام که سمک، عیّارپیشهِ ناداشت، گلبوی را برده است» (همان، ج۴: ۳۹).

«پهلوانان با جام گفتند که ما را چندان رنج از خورشید شاه و پهلوانان وی نیست که از مردی ناداشت، نام وی سمک» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۴: ۲۷۲).

«شاه جام گفت: ... کمترین ایشان مردی ناداشت است، سمک...» (همان: ۲۸۲).

«جمجاش... احوال سمک از هرچه دانستند، بگفت که چه کرد و چه می‌کند و مردی ناداشت است» (همان، ج۵: ۴۶۲).

شگفت اینکه در این داستان، سمک خود نیز به فراوانی از این واژه برای خویش استفاده کرده است. گویا این ویژگی و ویژگی‌هایی مانند آن، در میان گروه‌های عیّاران - با پایگاه اجتماعی ایشان که بیشتر از گروه‌های فرودست و مردمان کوچه و بازار بودند- به کار می‌رفته است. این نمونه‌ها را ببینید:

«سمک خطاب به خردسب شیدو: ... من مردی ناداشت و عیّارپیشه‌ام» (همان، ج۱: ۲۹۷).

«سمک زمین را بوسه داد و گفت ای شاه بزرگوار! این چه بنده‌نوازیست؟ در همه جهان سمکِ ناداشت کیست که چون تو پادشاه، او را قیام کند؟» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۴: ۴۴۸).

«سمک گفت: شاه را از من سلام برسانی و بگویی که سمکِ ناداشت گفت: زنهار تا کار خورشیدشاه به دست دیگران رها نکنی» (همان، ج۳: ۷۰).

«عالم‌افروز برخاست... گفت: ای پهلوان... و بگویی که سمکِ ناداشت گفت» (همان، ج۴: ۷۷).

«سمک گفت: ای شاه!... مرا کشته گیر، در جهان ناداشتی نبودی» (همان، ج۴: ۹۹).

«... گفتند چه کس است که شفقت می‌نماید و سلام به ما می‌کند؟ سمک گفت: منم خدمتکار شما سمکِ ناداشت» (همان: ۲۳۰).

«مردان دخت از غیرت آرام نگرفتی... عالم‌افروز گفت: ای پهلوان! آرام نمی‌گیری، آخر زمانی بیاسای. منم بنده تو سمکِ ناداشت» (همان، ج۵: ۲۹۲).

«عالم‌افروز گفت: ترا زهره باشد که با عیّارپیشه جهان و مرد میدان، سمکِ ناداشت تیغ زنی؟» (همان: ۵۹۹).

در متن از سمک گاه با ویژگی‌هایی دیگر از همین‌گونه یاد شده است. ویژگی‌هایی چون:

اوباش

به معنی ناکس، مرد عامی نادان و نافهم و بی‌سروپا و سرخود و متعصب و جلف و در عرف عام، بی‌باک و رند (رامپوری، ۱۳۶۳: ۹۴؛ پادشاه، ۱۳۳۶، ج۱: ۴۹۰؛ تبریزی، بی‌تا، ج۱: ۱۱۸):

«مردی اوباش... نام او سمک» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۵: ۱۹۷).

دزد (همان).

مجهول

به معنی نامعلوم و ناشناس و ناشناخته و مجهول النّسب، کسی که نژادش نامعلوم باشد (نفیسی، ۲۵۳۵، ج۵: ۳۱۵۱):

«نیال سنجانی به خورشیدشاه گفت: تو شاهی و سمک مجهول است... سمک خدمت کرد و گفت: نیال راست می‌گوید که تو شاه و شاهزاده‌ای و من مردی مجهول...» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۲: ۱۴۶).

حرام‌زاده

معنی آن روشن است:

«غور به سمک گفت: ای حرام‌زاده...هرکه اصلی ندارد چون تو، حرام‌زاده باشد» (همان: ۱۴).

«شاید که او را بکشند که از بدفعلی و حرام‌زادگی ویست...» (همان، ج۲: ۲۴).

«...ترا از بهر آن حرام‌زاده سمک، رها کردم» (همان: ۶۴).

هرچند اینها نام قهرمان داستان نیستند، ولی برای شناخت نام درست او و معنی آن کارگشا هستند. دست‌کم نشان می‌دهند کسی که به او چنین نسبت‌هایی زشت و ناشایست داده بودند، می‌تواند نامی همین‌گونه داشته باشد.

اکنون که سخن به اینجا رسید، باید گفت در متن کتاب سمک عیّار، چند گزارش روشنگر -و تاکنون نادیده- هست که موضوعی بس شگفت را آشکار می‌سازد. این گزارش‌ها را می‌توان سخن پایانی درباره نام قهرمان این داستان دانست. یکی از این گزارش‌ها را با هم بخوانیم:

«شاه گفت: ای پهلوان سمک و ای برادر عزیز من. بارگاه من از تو افروخته است. دل‌های ما بدیدار تو خرمی گرفت. از کردار تو فغفور به سلامت به ما رسید... چون این همه از تست، می‌خواهم که نام تو سمک نباشد که مرا ناخوش می‌آید که نامی مجهول است. بدین منوال نام تو عالم‌افروز نهادم... اگر کسی بعد ازین ترا سمک خواند، او را سیاست کنم. اگرچه فرزند من باشد. سمک خدمت کرد. گفت: خدایگان را بقا باد. نام بنده چنان‌که نهادی، پسندیده است، اما روزگار نام بنده در جهان پراکنده کرده است. نام من از من پرسند که چیست؟ من گویم عالم‌افروز. تا کسی نگوید که سمک، هیچ‌کس نداند مگر یکی از من پرسد. و دوستان من عالم‌افروز خوانند تا هرکس را معلوم شود و فاش گردد. اما اگر کس نداند و سمک

خواند، او را رنجی نمودن شرط نیست» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۲: ۲۶۶).

این داستانی شگفت است که در آن به‌روشنی آمده است که خورشیدشاه به پاس خدمت‌گزاری و فداکاری سمک، بر آن شد تا نامی دیگر برای او برگزیند. چرا؟ چون نام وی، «نامی مجهول» بود. آوردیم که مجهول یعنی مُنکر، ناشایست، ناشناخته، باطل و بی‌فایده و بیهوده (نفیسی، ۲۵۳۵، ج۵: ۳۱۵۱ ؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۳: ۲۰۳۳۸-۲۰۳۳۹). خورشیدشاه، نامی مترادف نام خود، عالم‌افروز، برای سمک برمی‌گزیند. بر این کار پافشاری می‌کند، تا آنجا که می‌گوید: اگر کسی از این پس، دوست و خدمتگزارش سمک را به این نام بخواند، وی را سیاست خواهد کرد. سمک چانه‌زنی می‌کند و خورشیدشاه می‌پذیرد که اگر کسی نام تازه او، عالم‌افروز را ندانست و وی را سمک خواند، سیاست نشود. درباره این تغییر نام، چند گزارش خواندنی دیگر هم در کتاب آمده است. بنگرید:

مرزبان‌شاه خطاب به سمک می‌گوید: «ای عالم‌افروز، خورشیدشاه من ترا نام نیکو نهاده است» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۲: ۲۸۸).

معنی دیگر این سخن آن است که نام پیشین او، سمک، نامی نیکو نبوده است.

باز هم در گزارشی دیگر در کتاب می‌خوانیم: «عالم‌افروز ایستاده بود. به جاشوش [فرستاده جام و پهلوان روئین] گفت: بگوی که شاه جهان خورشیدشاه و من که بنده ویم سمک عیّار، می‌گوید که شما چگل ماه و گلبوی نگه دارید که ما خود ایشان را بیاوریم و این هر دو باز ندهیم. این از ما هر دو پیغام. و دیگر از من که سمکم» (همان، ج۴: ۲۱۰).

تماشایی است که تا سمک این سخنان را بر زبان راند، خورشیدشاه برآشفت و به او گفت: «ای برادرم نام خود [عالم‌افروز که خورشید شاه به او داده بود] فراموش کردی، سمک و سمک چند گویی چون نام تو عالم‌افروز است» (همان: ۲۱۰).

پس روشن می‌شود که خورشید شاه به‌هیچ‌روی کاربرد نام «مجهول» سمک را خوش نمی‌داشته و هنگامی که او خود در برابر فرستادگان دشمن، این نام را به کار برده، وی را از این کار بازداشته و خواسته است تا این نام را رها کند.

نمونه‌ای دیگر از پافشاری خورشیدشاه بر به کار بردن «نام نیکو»ی عالم‌افروز به جای نام «مجهول» سمک هم در کتاب آمده است:

«خورشید شاه با دیگران آفرین کردند. یکتاش گفت: ای سمک!... خورشیدشاه گفت: او را عالم‌افروز نام است. گفت: ای عالم‌افروز» (ارجانی، ۱۳۹۶، ج۵: ۹۰).

گفت‌وگو درباره نام «مجهول» سمک و گرداندن آن به نام «نیکو» و «پسندیده» عالم‌افروز و رودررویی این دو نام، بدین‌جا پایان نمی‌پذیرد. در متن داستان آمده است که یک‌بار عالم‌افروز (سمک) دستور داد تا مردی را دست بستند و نگاه داشتند. شاهزاده فرخ‌روز، به روزافزون که نگهبان او بود، پیغام فرستاد که بند از او برگیرد. روزافزون گردن ننهاد و گفت به دستور عالم‌افروز این کار را کرده است و تا او خود نیاید، زندانی را آزاد نخواهد کرد. شاهزاده برآشفت و:

«خشمناک پیش روزافزون آمد. بانگ بر وی زد. گفت: حال سمک بدان رسیده که فرمان وی روانه‌تر از آن من باشد؟ او را بگشای... روزافزون گفت: همه روز عالم‌افروز نام بود، امروز سمک؟» (همان، ج۴: ۱۸۴).

رودررویی دو نام سمک و عالم‌افروز در اینجا به‌خوبی آشکار است. شاهزاده که هر روز وی را به نام «نیکو»ی عالم‌افروز می‌خوانده، آن روز که دید فرمان او روان‌تر است، ناراحت و خشمگین شد و برای نشان دادن ناچیزی جایگاه او، همان نام «مجهول» و ناشایست وی، سمک را به کار برد تا او را خوار کند.

نمونه شگفت دیگری هم درباره «مجهول» و ناشایست بودن نام سمک در داستان آمده است. شروان وزیر که از دشمنان خورشیدشاه بود و شکست‌خورده سمک و کارهای او، به صیحانه جادو، نامه‌ای فرستاد و از او کمک خواست. او به آن زن جادوگر نوشت:

«ما در دست این یک شخص گرفتار آمده‌ایم. چنان‌که صفت نتوانیم کردن. در همه عالم مردی به دانشی و زیرکی و تدبیر وی نیست. و آن مرد را نام سمکِ عیّار است. اما زینهار تا به نام او غِرّه نباشی که گویی هر که را نام سمک باشد، چه بتواند کردن؟» (همان، ج۲: ۲۵۰).

این نمونه به‌خوبی روشن می‌کند که سمک، نامی «مجهول» و ناشایست بوده است. از همین روی شروان وزیر به زن جادوگر که سمک را نمی‌شناخته است، هشدار می‌دهد که مبادا فریب نام این مرد را بخوری و بپنداری که نامش بیانگر شخصیت اوست و از دست وی هیچ کاری برنمی‌آید. این سخن، معنی ناشایستی را که در نام سمک بوده،

به‌خوبی روشن می‌کند.

اکنون پرسش این است که اگر خوانش مصحّح کتاب از نام قهرمان این داستان، سَمَک، درست باشد و سمک، نامی عربی به معنی ماهی باشد که از دست همه می‌لغزد و می‌گریزید یا تا ته دریا فرو می‌رود، چرا باید خورشیدشاه، آن را «نامی مجهول» بداند و بر جایگزین کردن نامی دیگر به جای آن پافشاری کند و از سمک بخواهد که دیگر این نام را برای خویش به کار نبرد؟ چرا باید دستور دهد که هر که این نام را به کار برد، سیاست شود؟ چرا باید روزافزون در هنگام خشم و ناراحتی و برای خوار کردن قهرمان داستان، به جای به کار بردن نام «نیکو»ی عالم‌افروز، نام «مجهول» سمک را به کار برد؟ چرا باید شروان‌شاه به زن جادوگر بنویسد که این مرد به‌رغم نامش، آگاه و زیرک و چاره‌گر است و نباید فریب نام او را خورد؟ راستی مگر نام او چه و به چه معنی بوده است؟

نام درست سمک و معنی آن

نمونه‌هایی که آمد، به‌خوبی نشان داد که نام قهرمان این داستان، سَمَک به معنی ماهی شناکننده در ته دریا و لیزخورنده از دست هرکس نیست. بلکه این سمک را خوانشی دیگر و معنایی دیگر است.

پیگیری این واژه در فرهنگ‌های فارسی، از این تاریکی پرده برداشت و نام قهرمان داستان سمک عیّار را روشن کرد. در بسیاری از فرهنگ‌های فارسی در کنار واژه عربی سَمَک، واژه‌ای دیگر با همین املا ولی شکلی دیگر آمده که چشم را به دنبال خود می‌کشد و آن سَمُک است؛ واژه‌ای فارسی، با معنی که هیچ پیوندی با سَمَک ندارد.

در فرهنگ رشیدی آمده است که «سمک- بفتح سین و ضم میم و کاف تازی، بی‌هنری، و رعنایی» (رشیدی، بی‌تا، ج۲: ۸۷۸). در برهان قاطع درباره سَمُک آمده است: «بمعنی رعنا و رعنایی» (تبریزی، بی‌تا، ج۱: ۷۴۷). در آنندارج نیز معنی سَمُک، «رعنایی و بی‌عقلی و بی‌هنری» آمده است (پادشاه، ۱۳۳۶، ج۳: ۲۴۷۳). نفیسی نیز معنی سَمُک را رعنا آورده است (نفیسی، ۲۵۳۵، ج۳: ۱۹۳۶).

به این واژه عربی و معنی آن در فرهنگ‌های فارسی اشاره شده است. برهان قاطع، رعنا و رعنایی را «بی‌عقل و بی‌عقلی و بی‌هنر و بی‌هنری» معنی کرده است (تبریزی، بی‌تا،

ج۱: ۷۴۷). در آنندراج نیز رعنایی به معنی خودبینی و خودخواهی و غرور و تکبر و دورنگی آمده است (پادشاه، ۱۳۳۶، ج۳: ۲۰۹۹). نفیسی نیز رعنا را برگرفته از عربی و به معنی خوش‌صورت و خوشگل و نازنین و دارای عجب، آزاد از کار و شغل، نادان و فریفته به خود (نفیسی، ۲۵۳۵، ج۲: ۱۶۶۸) و رعنایی را برابر بی‌عقلی و بی‌هنری دانسته است (همان، ج۳: ۱۹۳۶). در لغت‌نامه دهخدا نیز درباره این واژه آمده است: «مردم رعنا یعنی کالیو، احمق، گول، آن که باشتاب سخن گوید و در گفته‌های خویش نیندیشد تا نیک است یا زشت» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۸: ۱۲۱۴۲). نیز رعنایی، کم‌عقلی و نادانی معنی شده است و به عنوان شاهد بیتی از ناصرخسرو آورده شده:

معیوب نیستی و لیکن ما بر تو نهیم عیب ز رعنایی

(همان: ۱۲۱۴۴)

شگفت اینکه در فرهنگ آنندارج واژه سَمُک مرادف واژه سَبُک دانسته شده است (پادشاه، ۱۳۳۶، ج۳: ۲۴۷۳ نیز ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۷، ج۹: ۱۳۷۵۹). آنندراج و غیاث اللّغات، سَبُک را کنایه از بی‌وقار دانسته‌اند (پادشاه، ۱۳۳۶، ج۳: ۲۳۳۳؛ رامپوری، ۱۳۶۳: ۴۵۴). تبریزی نیز آن را کنایه از «مردم بی‌وقار و بی‌ته» آورده است (تبریزی، بی‌تا، ج۱: ۶۸۵).

این‌چنین آشکار می‌شود که چرا نام این مرد نزد دوست و دشمن، نامی ناپسند بوده است، به‌گونه‌ای که دشمنان بر کاربرد و به رخ کشیدن معنی و خورشیدشاه بر تغییر آن پافشاری می‌کرده است.

نتیجه‌گیری

در کتاب سمک عیّار این نام تنها یک‌بار به معنی ماهی آمده است. مصحّح کتاب، دکتر پرویز ناتل خانلری، گویا بنا بر همین یک نمونه، هنگام تصحیح و چاپ کتاب، نام قهرمان داستان را سَمَک دانسته و آن را با همین املا و شکل بر پیشانی کتاب هم آورده است. این نام نادرست از آن تاریخ تاکنون که ۶۵ سال از زمان آن می‌گذرد، به وسیله مترجمان عربی و انگلیسی، تلخیص‌کنندگان، پژوهشگرانی که درباره این کتاب، مقالات نوشته و چاپ کرده‌اند، فیلم‌سازانی که از روی آن فیلم‌نامه نوشته و فیلم ساخته‌اند و سرانجام فراهم‌آورندگان نسخه مجازی کتاب، همه‌جا پذیرفته شده و به کار رفته است. با توجه به تردیدهای منطقی و نمونه‌های بسیاری که در کتاب سمک عیّار و نیز دیگر

منابع آمده، بی‌گمان این خوانش و معنی آن نادرست و این جمله‌ها از افزوده‌های بی‌ریشه است.

سَمَک به عنوان نامی عربی و به معنی ماهی، در میان اعراب پیش و پس از اسلام به کار نمی‌رفته است. نمونه‌هایی انگشت‌شمار از کاربرد این واژه به عنوان نام مردان هست که خود دچار ابهام است. بزرگ‌تر از همه اینکه شکل این نام در این نمونه‌ها روشن نیست و نمی‌توان گفت خوانش آنها به صورت سَمَک بوده است.

گزارش‌هایی بسیار روشن در متن داستان آمده که همگی نشان‌دهنده نادرستی خوانش این نام به شکل سَمَک است و هیچ گمانی درباره این موضوع به جا نمی‌گذارد. نویسنده نمی‌تواند شگفتی خود را از ندیدن یا نادیده گرفتن این نمونه‌های بسیار عیان نسازد که در متن کتاب از سوی مصحّح، تلخیص‌کنندگان و مترجمان عربی و انگلیسی، پژوهشگران پرشماری که به فارسی و عربی و انگلیسی و برخی دیگر از زبان‌ها درباره این کتاب بررسی کرده و دستاوردهای خود را در درون و بیرون ایران در نوشته‌ها و آثاری مانند دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، دانشنامه جهان اسلام، دایره‌المارف ایرانیکا، دیداری با اهل قلم و... منتشر کرده‌اند. پرسش بنیادین این است که آیا ایشان یک‌بار و با دقّت کتاب سمک عیّار را خوانده‌اند؟ اگر خوانده‌اند، آیا گزارش‌هایی را که با نام و تغییر نام سمک پیوند دارد، دیده‌اند؟ اگر دیده‌اند، چرا بر دیدگاهشان اثری ننهاده است؟ اگر ندیده‌اند، چگونه می‌توان چنین تشخیص‌هایی را الگو قرار داد؟

پایان سخن اینکه بنا بر تردیدهایی منطقی، نشانه‌ها و نمونه‌های نقلی و گزارش‌های روشن متن کتاب، نام درست قهرمان این داستان سَمُک است به معنی رعنا، بی‌عقل، کالیو، احمق، بی‌هنر، گول، نادان، دورو، بیکار، خودبین و خودخواه. کاربرد چنین نام‌هایی در میان مردمان فرودست جامعه و به‌ویژه گروه‌های عیّاران، نادر و شگفت نیست. دیدیم که لقب سَمُک نیز «ناداشت» بود. بنابراین به کار بردن نام سَمَک به معنی ماهی، خطایی است بزرگ که نه با عقل و منطق سازگار است و نه با گزارش‌ها و نمونه‌های بسیاری که در متن کتاب آمده است. اکنون پس از نزدیک ۶۵ سال، هنگام آن رسیده است تا ادبیات فارسی، بار این لغزش بزرگ را زمین بگذارد و از این پس نام قهرمان این داستان کهن، زیبا و مشهور فارسی، به جای سَمَک عیّار، همه‌جا «سَمُک عیّار» نوشته شود.

پی‌نوشت

۱. ارجان که ایرانیان همیشه آن را ارغان می‌خواندند، نام شهری بزرگ و کهن و کوره‌ای از ایالت فارس بود. تاریخ ساخت این شهر را روزگار پادشاهی قباد ساسانی دانسته‌اند (یاقوت حموی، ۱۹۹۵، ج۱: ۱۴۳-۱۴۴)؛ ولی پژوهش‌های باستان‌شناسی، پیشینه سکونت در اینجا را تا روزگار نوایلامی رسانیده است. ویرانه‌های ارجان در ده کیلومتری شمال شهر بهبهان کنونی در استان خوزستان افتاده است.

2. Fidibo.com/book/6160-سمک عیار

۳. این مقاله روی نسخه الکترونیک دایرةالمعارف بزرگ اسلامی در دسترس است. ر.ک: https://www.cgie.org.ir/fa/article/257703/

4. https://www.iranicaonline.org/articles/samak-e-ayyar.

۵. برای نمونه ابونصر قباوی، مترجم کتاب تاریخ بخارا از ابوبکر نرشخی، که کتاب را در سال ۵۲۲ق، نزدیک شصت سال پیش از نگارش سمک عیّار به فارسی برگردانیده، آورده است: «و بیشتر مردم به خواندن کتاب عربی رغبت ننمایند. دوستان از من درخواست کردند که این کتاب را به فارسی ترجمه کن. فقیر درخواست ایشان اجابت کردم» (نرشخی، ۱۳۶۳: ۴).

۶. نفیسی روشن نمی‌کند که این مرد کیست و کجا بوده است. این سخن نفیسی هرچند کاربرد واژه سَمَک به عنوان نام یک مرد را حدود پنجاه سال پیشتر می‌برد، دلیلی برای درستی آن برای نام قهرمان داستان ما نیست.

۷. افسانهٔ ماه‌پری. برای آشنایی با این کتاب و نقد آن (ر.ک: پوریزدان‌پناه کرمانی و میمندی، ۱۳۹۸).

۸. گروهی از گدایان که شاخ و شانه گوسفندی را به دست می‌گرفتند و به در خانه‌ها و مغازه‌های مردم می‌رفتند. شاخ را بر شانه می‌کشیدند که صدای ناخوشایندی از آن بلند می‌شد و این کار را ادامه می‌دادند تا مردم به آنها چیزی بدهند. اگر نمی‌دادند، کاردی می‌کشیدند و اعضای خود را مجروح می‌کردند تا خانه‌دار یا دکان‌دار ناچار به آنان، چیزی می‌بخشید تا از آنجا بروند. این گدایان را شاخ شانه‌کش هم می‌گفتند. «شاخ و شانه کشیدن» ریشه در همین دارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۲: ۱۸۶۴۷ به نقل از برهان قاطع و فرهنگ جهانگیری و آنندراج و رشیدی).

منابع

ابن تغری بردی (بی‌تا) النّجوم الزّاهره فی ملوک مصر و القاهره، وزارة الثقافه و الارشاد القومی، مصر، دارالکتب.

ابن منظور (۱۴۱۴) لسان العرب، جلد ۱۰، بیروت، دارصادر.

ابن یونس (۱۴۲۱) تاریخ ابن یونس، بیروت، دارالکتب العلمیه.

ادیب طوسی، محمدامین (۱۳۸۸) فرهنگ لغات ادبی، با مقدمه منوچهر مرتضوی، زیر نظر و اشراف مهدی محقق، تهران، دانشگاه مک گیل، دانشگاه تهران.

ارجانی، فرامرز بن خداد بن عبدالله (۱۳۹۶) سمک عیّار، با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران، آگاه.

باسورث، کلیفورد ادموند (۱۳۸۱) سلسله‌های اسلامی جدید، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

پادشاه، محمد (شاد) (۱۳۳۶) فرهنگ آنندراج، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران، کتابفروشی خیام.

پوریزدان‌پناه کرمانی، آرزو و وصال میمندی (۱۳۹۸) «نقد ترجمه عربی سمک عیّار بر اساس نظریه نایدا»، دوفصلنامه مطالعات تطبیقی فارسی- عربی، سال چهارم، شماره ۶، صص ۹-۳۳.

تبریزی، محمدحسین خلف (برهان) (بی‌تا) برهان قاطع، به کوشش میم سعیدی‌پور، بی‌جا، چاپخانه زر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران، مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.

ذهبی، شمس الدّین محمد بن احمد (۱۹۹۳) تاریخ الاسلام و وفیات المشاهیر و الاعلام، تحقیق عمر عبدالسلام تدمری، بیروت، دار الکتاب العربی.

ذوالفقاری، حسن، «سمک عیّار»، دایرۀ المعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، قابل دسترسی در: https://www.cgie.org.ir/fa/article/۲۵۷۷۰۳/ سمک- عیّار

رامپوری، غیاث‌الدّین محمد (۱۳۶۳) غیاث‌اللّغات، به کوشش منصور ثروت، تهران، امیرکبیر.

زرکلی، خیرالدّین (۱۹۸۹) الاعلام، بیروت، دار العلم للملائین.

صدقة بن ابی القاسم (۱۹۹۵) اسطورۀ ماه بری، تلخیص و ترجمه محمد فتحی الریس، مصر، الهیئة المصریّه العامة للکتاب.

عبدالرشید بن عبدالغفور الحسینی التَتَوی (بی‌تا) فرهنگ رشیدی، تصحیح و تحقیق محمد عباسی، تهران، بی‌نا.

گایار، گارنیا (۱۳۹۶) سمک عیّار، دانشنامه جهان اسلام، جلد ۲۴، ترجمه نازک نادری، زیر نظر غلامعلی حدّاد عادل، تهران، بنیاد دایرة المعارف اسلامی.

معین، محمد (۱۳۷۵) فرهنگ فارسی، تهران، امیرکبیر.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۶) شهر سمک، تهران، آگاه.
نرشخی، ابوبکر محمد بن جعفر (۱۳۶۳) تاریخ بخارا، ترجمه ابونصر القباوی، تلخیص محمد بن زفر بن عمر، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی، تهران، توس.
مرعشی، مهدی، سمک عیار، قابل دسترسی در: Fidibo.com/book/6160.
نفیسی، علی‌اکبر (ناظم الاطبا) (۲۵۳۵) فرهنگ نفیسی، تهران، مروی (چاپ افست).
یاقوت حموی (۱۹۹۵) معجم البلدان، بیروت، دار صادر.
یوسفی، غلامحسین (۲۵۳۵) «در آرزوی جوانمردی»، در: دیداری با اهل قلم، جلد۱، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه مشهد، صص ۲۱۷-۲۴۵.

Gaillard, Marina (1985) “Samak-E Ayyar”, Encyclopaedia Iranica, Edited By Ehsan Yarshter, Persica Press.
Rassouli, Freydoon & Mechner, Jordan (2021) SAMAK THE AYYAR: A Tale Anciant Persia, Newyork: Columbia University Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتادم، پاییز ۱۴۰۲: ۵۱-۲۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تنهایی در سه مجموعه شعر «محمدرضا شفیعی کدکنی» (آیینه‌ای برای صداها، هزارهٔ دوم آهوی کوهی و طفلی به نام شادی)

سید علی‌رضا کشفی‌نیا [*]
احمد طحان [**]
محمدمهدی ترابی‌خواه جهرمی [***]

چکیده

آیا تنهایی فقط به معنی دوری خواسته یا ناخواسته از جمع است یا شکل‌های دیگری از آن نیز وجود دارد؟ از دیرباز برخی از فیلسوفان و روان‌شناسان به تعریف تنهایی و انواع آن پرداخته‌اند. هرچند به دشواری می‌توان مرز قاطعی میان انواع تنهایی تعیین کرد، گاه می‌توان برخی از این انواع را که برشمرده‌اند درهم ادغام کرد و گاه نیز آنچه گفته‌اند، عوامل ایجاد و یا شکل‌های بروز تنهایی و نه نوعی از آن است. این تحقیق نظری می‌کوشد به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه و اسناد علمی به بررسی انواع تنهایی، عوامل و شکل‌های بروز آن در اشعار «شفیعی کدکنی» بپردازد. برای دستیابی به این هدف، نظریهٔ «یالوم» مبنای تقسیم‌بندی انواع تنهایی به دو گونهٔ برون‌فردی و درون‌فردی قرار گرفت؛ اما چون وی دربارهٔ عوامل و شکل‌های بروز تنهایی که از اهداف دیگر این تحقیق است چیزی نگفته، بناچار از تعاریف صاحب‌نظران دیگر و به‌ویژه «اسونسن» استفاده

[*] دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فیروزآباد، دانشگاه آزاد اسلامی، فیروزآباد، ایران.
ar_kashfinia@yahoo.com
[**] نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فیروزآباد، دانشگاه آزاد اسلامی، فیروزآباد، ایران.
tahanahmad@yahoo.com
[***] استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد لارستان، دانشگاه آزاد اسلامی، لارستان، ایران.
torabikhah.m@iaularestan.ac.ir

کردیم. بر اساس یافته‌های پـژوهش در بـین عوامـل تنهـایی بـین‌فـردی در اشـعار شفیعی کدکنی می‌توان به فراق اشاره کرد که حاصل اشعار نخستین اوست. از ایـن دیدگاه، وی شاعری رمانتیک است که عمدتاً مضامین و تصاویر شاعران معـروف بـه سبک هندی را تکرار می‌کند. در بحث تنهایی درون‌فردی، به تمایل شاعر بـه انـزوا برمی‌خوریم که حاصل سرخوردگیِ ناشـی از حـوادث سیاسـی و اجتمـاعی و عـدم هم‌آهنگی با جماعتی است که میان خود و ایشان سنخیتی نمی‌یابد؛ امـا نشـانی از تنهایی وجودی (زیرمجموعهٔ تنهایی درون‌فردی) در اشعار وی وجود ندارد.

واژه‌های کلیدی: شفیعی کدکنی، تنهـایی، آیینـه‌ای بـرای صـداها، هـزارهٔ دوم آهوی کوهی و طفلی به نام شادی.

مقدمه

«لارس اسونسن[1]» (۱۹۷۰)، فیلسوف نروژی، پیشگفتار کتاب «فلسفهٔ تنهایی» را چنین می‌آغازد: «تقریباً هر آنچه گمان می‌بردم دربارهٔ تنهایی می‌دانم، غلط از آب در آمد» و در ادامه می‌گوید: «پیش از این پژوهش هرگز برایم پیش نیامده بود که همهٔ مفروضاتم دربارهٔ یک موضوع تا این اندازه زیر و زبر شده باشد و جالب است که خیلی از افراد دیگر نیز همین تصورات مرا دربارهٔ تنهایی دارند» (اسونسن، ۱۳۹۷: ۳). در گسترهٔ ادبیات نیز چنین سردرگمی‌هایی وجود دارد. برای نمونه حافظ می‌گوید:

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی دل بی‌تو به جان آمد، وقت است که باز آیی

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۷۱)

ناصرخسرو برعکس وی، پس از آنکه در آغاز یکی از قصاید خود، بدبینانه به انتقاد از احوال جهان و مردم آن می‌پردازد، مخاطب را به دوری از اجتماع و تنهایی ترغیب می‌کند:

چو خلق این است و حال این، تو نیابی ز تنهایی به، ای خواجه، حصاری

به از تنهاییت یاری نیابد که تنهایی به از بدمهر یاری

(ناصرخسرو، ۱۳۸۷: ۴۶۳)

چنان‌که پیداست، تنهایی حافظ ناخواسته و ناشی از فراق یار است که با آمدن یک شخص خاص به پایان می‌رسد، اما ناصرخسرو آگاهانه و به دلیل عدم درک متقابل کسانی که با اعتقادات مذهبی وی ستیزه‌ای پایان‌ناپذیر دارند، از این جمع گریزان است.

در حوزهٔ دین و فلسفه نیز چنین تناقض‌آرایی وجود دارد. در حالی که راهبان و صوفیان، پیروان خود را به خلوت‌نشینی تشویق می‌کنند، برعکس فیلسوفان از جمله «دیوید هیوم[2]» (۱۷۷۶-۱۷۱۱)، فیلسوف برجستهٔ قرن هجدهم، با تنهایی مورد ستایش متفکران دینی مخالف است و آن را کاملاً غیر طبیعی می‌داند. به نظر وی اگر بر فرض همهٔ عناصر طبیعت دست به دست هم دهند تا کسی را خوشبخت کنند، باز او درمانده و بیچاره خواهد بود، تا زمانی که دست‌کم یک نفر را داشته باشد تا شادی‌اش را با او قسمت کند و از احترام و دوستی او برخوردار شود (اسونسن، ۱۳۹۷: ۳۰-۳۱).

1. Lars Svendsen
2. David Hume

بنابراین پیداست که تنهایی هرچند یک احساس انسانی است، هم انواعی مختلف و هم عوامل و انگیزه‌هایی متفاوت دارد. از دیرباز برخی از فیلسوفان به تعریف تنهایی و انواع آن پرداخته‌اند و پس از جدایی روان‌شناسی از فلسفه در اواخر سدهٔ نوزدهم طبعاً مبحث تنهایی هم به این علم منتقل شد. تعریف روان‌شناسان از انواع تنهایی و تأکید بر علل و انگیزه‌های آن با توجه به نگاه تخصصی ایشان و نیز پیشرفت این علم در دوران معاصر، دقت بیش‌تری دارد؛ با این‌حال گاهی مواردی را که ایشان از انواع تنهایی به شمار آورده‌اند، قابل ادغام در یکدیگرند و گاه نیز عامل تنهایی یا شکل بروز آن هستند و نه نوعی از آن.

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به مدارک کتابخانه‌ای به بررسی انواع تنهایی و عوامل آن در سه کتاب محمدرضا شفیعی‌کدکنی: «آیینه‌ای برای صداها» شامل هفت دفتر شعر، «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» شامل پنج دفتر شعر و «طفلی به نام شادی» شامل پنج دفتر شعر می‌پردازد و مبنای آن، نظرهای «یالوم» در تقسیم‌بندی انواع تنهایی است؛ اما در تعیین انگیزه‌ها و شکل‌های بروز تنهایی به غیر از یالوم از تعاریف اندیشمندان دیگری از جمله «لارس اسونسن» نیز استفاده شده است.

هدف از این پژوهش، جست‌وجو در اشعار شفیعی‌کدکنی و یافتن مواردی است که لحظات، تصویرها و تجربه‌های وی را از احساس تنهایی نشان می‌دهد. تحلیل این یافته‌ها ما را به درک دقیق‌تری از واکنش م. سرشک در مواجهه با تنهایی می‌رساند. با توجه به فراز و فرودهای زندگی شاعر و حوادثی که او در طول حیات خود با آنها روبه‌رو بوده است، این پرسش‌ها مطرح می‌شود که:

- آیا شفیعی کدکنی در همهٔ ادوار مختلف زندگی خود احساس تنهایی می‌کرده است؟
- آیا این تنهایی فقط یک احساس رمانتیک و شاعرانه است یا شاعر در دنیای خارج از شعر، فردی تنها بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

درباره تنهایی در ادبیات فارسی تاکنون پژوهش‌هایی در ایران انجام گرفته که برخی

از آنها شامل موارد زیر است:

ابوالقاسم قوام و عباس واعظزاده (۱۳۸۸) با بررسی تنهایی در شعر صوفیانهٔ فارسی و مقایسه با اشعار سهراب سپهری به این نتیجه رسیده‌اند که مفهوم تنهایی در شعر شاعران صوفیانه‌سرای کلاسیک به معنی عام خلوت و عزلت است و در شعر سپهری به معنی سکوت و خلوتی پاک و معنوی برای فکر و اشراق.

خلیل نعمت (۱۳۹۱) پس از بررسی تطبیقی عنصر تنهایی در اشعار نیمایوشیج و آلفرد دو موسه، به این نتیجه می‌رسد که نیما تحت تأثیر اندیشه‌ها و آثار دو موسه بوده و تنهایی برای این دو شاعر، پناهگاهی است برای گریز از آنچه آزارشان می‌دهد.

بخشعلی قنبری (۱۳۹۰) کوشیده است تا تنهایی در مثنوی را با عنایت به مفاهیمی چون معنا، مبانی، علل و راه‌های رهایی بکاود و طبقه‌بندی و تحلیل کند.

یحیی نورالدینی اقدم و رقیه رجبی (۱۳۹۵) در بررسی سه عنصر: تاریکی، تنهایی و مرگ در اشعار سپهری و نادرپور به این نتیجه رسیده‌اند که سپهری روی به سوی افق روشن و نادرپور روی به افق تاریک دارد.

امیر عباس علیزمانی و حبیب مظاهری (۱۳۹۷) پس از بررسی تنهایی اگزیستانسیال در اندیشه‌های اروین یالوم و مولوی نتیجه گرفته‌اند که در اندیشهٔ یالوم، رنج تنهایی مسئله‌ای وجودی است که راه‌حلی ندارد؛ انسان باید آن را بپذیرد و فقط می‌تواند آن را تسکین دهد؛ اما مولوی با خدا بودن را رافع رنج فراق و تنهایی می‌داند.

از میان پژوهش‌های یادشده فقط یک مورد بر اساس نظریه‌های یالوم صورت گرفته که آن نیز منحصر به تنهایی اگزیستانسیال بوده است؛ حال آنکه پژوهش پیش روی می‌کوشد تا با تکیه بر نظریه‌های یالوم درباره انواع تنهایی و نیز با بهره‌گیری از آرای روان‌شناسان و فیلسوفانی مانند اسونسن که درباره تنهایی اظهار نظر کرده‌اند، به بررسی تنهایی و همچنین عوامل و شکل‌های بروز آن در سه کتاب محمدرضا شفیعی‌کدکنی (آیینه‌ای برای صداها، هزارهٔ دوم آهوی کوهی و طفلی به نام شادی) بپردازد.

مبانی نظری

عمدهٔ مباحث فلسفی درباره تنهایی تا پیش از قرن هجدهم، مربوط به بحث خلوت‌نشینی، انزوا و تجرید راهبان و صوفیان است که بیشتر فلاسفه با آن مخالف

بوده‌اند؛ از جمله «سیسرون[1]» (۴۳-۱۰۶ پ.م)، فیلسوف و سخنور روم باستان که معتقد بود انسان موجودی است که برای زندگی در میان جمع آفریده شده و خلوت و انزوا با طبیعت بشر در تضاد است. البته کسانی هم بوده‌اند که میان خلوت‌نشینی زاهدانه و عالمانه تفاوت قائل شده‌اند؛ نمونه را ارسطو که بهترین زندگی را زندگی متأملانه‌ای می‌داند که در خلوت و انزوا به دست می‌آید (اسونسن، ۱۳۹۷: ۱۵۰-۱۵۳).

به گفتهٔ اسونسن، ظاهراً نخستین کسی که به صورت منظم میان تنهایی و «خلوت‌گزینی» دست به تفکیک زده، «یوهان گئورگ زیمرمان[2]» (۱۷۹۵-۱۷۲۸)، نویسنده و پزشک سوئیسی در کتاب مفصل ۱۶۰۰ صفحه‌ای «خلوت‌گزینی» است. اسونسن یادآوری می‌کند که زیمرمان در عین حال منتقد چله‌نشینی زاهدان و راهبان صومعه نشین نیز هست؛ زیرا به اعتقاد وی، اینگونه تنهایی موجب مردم‌گریزی و دل‌مردگی می‌باشد، اما «خلوت‌گزینی» موجب استقلال و آزادی است. بنابراین پیداست که خلوت‌گزینی مورد نظر وی با گوشه‌نشینی و خلوتی که از آداب و مستحسنات صوفیان است، مغایرت دارد و بیشتر به خلوت‌نشینی اندیشمندانه نظر دارد. «کریستیان گاروه[3]» (۱۷۴۲- ۱۷۹۸)، فیلسوف مشهور عصر روشنگری، همین خلوت‌گزینی فیلسوفان بزرگ و شاعران نابغه را هم برای افراد ضعیف خطرناک می‌داند، زیرا موجب افسردگی می‌شود که خود نوعی بیماری است (همان: ۱۵۰-۱۵۳). زیمرمان در پزشکی نیز مهارت داشته و پزشک مخصوص جورج سوم بوده و در میان آثار گاروه نیز نقدهای روان‌شناختی دیده می‌شود و این نخستین‌بار است که فیلسوفان از دیدگاه روان‌شناسی هم به تنهایی و خلوت‌نشینی نگریسته‌اند.

در قرن بیستم روان‌شناسان با نگاهی تخصصی‌تر، موضوع تنهایی را بررسیده‌اند؛ از جمله «اروین د.یالوم[4]» (۱۹۳۱)، روان‌شناس هستی‌گرا[5] که به موضوع تنهایی انسان در جهان هستی توجه نشان داده است. وی در کتاب «روان‌درمانی اگزیستانسیال» از دو

1. cicero
2. Johann Georg Zimmermann
3. Christian Garve
4. Irvin D. Yalom
5. Existentialist

گونهٔ تنهایی: بین‌فردی و درون‌فردی و به‌ویژه تنهایی وجودی (اگزیستانسیال) سخن می‌گوید که در واقع زیرمجموعهٔ تنهایی بین‌فردی و محور عمدهٔ پژوهش‌های یالوم است. وی این نوع تنهایی را به گودالی تشبیه می‌کند که بین انسان و هر موجود دیگری قرار دارد و هیچ‌گونه راه ارتباطی میان این دو نیست و در تفسیر دیگری که آن را بسیار بنیادی‌تر و ریشه‌ای‌تر می‌داند، تنهایی اگزیستانسیال را به معنی جدایی میان فرد و دنیا می‌داند (یالوم، ۱۳۹۵: ۴۹۳). در ادامه و هنگام تقسیم‌بندی انواع تنهایی به تعاریف یالوم از این انواع اشاره خواهیم کرد که در واقع مبنای این پژوهش است.

اسونسن هم در کتاب «فلسفهٔ تنهایی» از سه شکل از تنهایی صحبت می‌کند: الف) تنهایی مزمن که شخصِ گرفتارِ در این وضعیت از اینکه با دیگران ارتباط کافی ندارد، همیشه دچار رنج است. ب) تنهایی موقعیتی که بر اساس تغییرات ناگهانی در زندگی پدید می‌آید، مانند: مرگ عزیزان، قطع ارتباط عاشقانه، دور شدن فرزندان و غیره. ج) تنهایی گذرا که هر لحظه ممکن است به سراغ انسان بیاید، چه در میهمانی و چه تنها در خانه (اسونسن، ۱۳۹۷: ۳۳). این تقسیم‌بندی اسونسن، بیشتر بر اساس شدت و ضعف و طول زمان تنهایی است و به سختی می‌توان آنها را گونه‌هایی از تنهایی به شمار آورد. اسونسن فصل هفتم کتاب خود را به «خلوت‌گزینی» اختصاص داده و آن را شکلی مثبت از تنهایی خودخواسته می‌داند که بر ارزش‌های زندگی ما می‌افزاید و از این‌رو مشتاقانه خواهان آن هستیم، بر خلاف انواع دیگر تنهایی که دردناک است و از آن می‌پرهیزیم. به‌علاوه وی با توجه به اینکه علت اصلی احساس تنهایی، درون خود فرد باشد یا در محیط بیرونی، از دو گونه تنهایی «درون‌زاد» و «برون‌زاد» نیز نام می‌برد و البته اذعان می‌کند که غالباً به دشواری می‌توان تعیین کرد که احساس تنهایی تا چه میزان درون‌زاد و یا برون‌زاد است؛ چون پدیده‌ای نسبی است (همان).

«رابرت اس. وایس[1]» (۱۹۶۱)، روان‌شناس آمریکایی نیز از دو نوع تنهایی «اجتماعی» و «عاطفی» سخن می‌گوید: «تنهایی اجتماعی که نوعی فقدان ادغام شدن در جامعه است و شخصِ گرفتار در این نوع تنهایی همیشه آرزو دارد که بخشی از جامعه باشد؛ اما کسی که دچار تنهایی عاطفی است، خواهان ارتباط نزدیک فقط با شخصی خاص و

1. Robert S. Weiss

معین است» (کلینکه، ۱۳۸۶: ۱۷۸). این دو نوع تنهایی مورد اشارهٔ وایس، خارج از تقسیم‌بندی یالوم (تنهایی درون‌فردی و برون‌فردی) نیست و کلیت و شمول تعریف یالوم را هم ندارد.

در ایران هم مصطفی ملکیان در سخنرانی سال ۱۳۹۳ و نیز در درس‌گفتار «معنویت در نهج‌البلاغه» که شاگردان وی آن را به صورت جزوه منتشر کرده‌اند، به شماری از علل تنهایی اشاره کرده است؛ از جمله: احساس از یاد رفتن و فراموش شدن از سوی دیگران، احساس بی‌ارزش بودن، احساس درک نشدن از طرف دیگران، احساس بیگانگی با گذشته از جمله یاران پیشین، احساس تک بودن در شیوهٔ زندگی، فراق، فاصله فیزیکی و غیره که همگی از عوامل شناخته‌شدهٔ تنهایی در روان‌شناسی هستند.

از آنجا که غیر از بررسی انواع تنهایی در کتاب‌های یادشده از شفیعی‌کدکنی، بررسی علل تنهایی و شکل‌های بروز آن نیز از جمله اهداف دیگر این پژوهش است، برای دستیابی به این هدف، غیر از نظریه‌های یالوم، از نظریه‌های اسونسن نیز استفاده شده است.

انواع تنهایی

تنهایی بین‌فردی

این گونهٔ تنهایی معمولاً به صورت جداافتادگی و بی‌کسی تجربه می‌شود و به معنای دور افتادن از دیگران است (یالوم، ۱۳۹۵: ۴۹۳). از مهم‌ترین علل و عوامل تنهایی بین‌فردی می‌توان به «فاصلهٔ فیزیکی»، «فراق»، «درگذشت عزیزان» و «عدم تفاهم و سرخوردگی» اشاره کرد.

- **فاصلهٔ فیزیکی**: ساده‌ترین علت تنهایی، جدایی فیزیکی است؛ یعنی آن زمان که انسان پیرامون خود دوستی همدل و همزبان نبیند یا به گفته ملکیان، در تیررس ادراکات حسی خود، انسان دیگری نیابد. هرچند این ساده‌ترین نوع تنهایی است، با توجه به اجتماعی بودن انسان، اینگونه تنهایی همیشه برای آدمیان آزاردهنده است. «آدام اسمیت[1]» (۱۷۹۰-۱۷۲۳)، فیلسوف و اقتصاددان قرن هجدهم می‌گوید: وحشت از تنهایی ما را وامی‌دارد، به دنبال آدم‌های دیگر بگردیم؛ حتی زمانی‌که مثلاً شرم زده‌ایم و دلمان می‌خواهد از نگاه داوری‌کنندهٔ دیگران بگریزیم (اسونسن، ۱۳۹۷: ۲۹).

1. Adam Smith

- **فراق:** هرچند در ظاهر به معنای جدا بودن و دور افتادن است، تفاوت آن با فاصلهٔ فیزیکی در این است که فراق، احساس نامطبوع فقدان شخصی محبوب است که باید باشد، اما نیست. متضاد این نوع تنهایی، وصال است. شاعران و نویسندگان در ادبیات بارها از این شکل تنهایی نالیده و از آن حکایت‌ها سر داده‌اند. «فاصلهٔ فیزیکی» و «فراق» را بنا بر تقسیم‌بندی اسونسن می‌توان نوعی تنهایی «موقعیتی» دانست، زیرا در صورتی که حضور دیگران حس شود یا «وصال» رخ دهد، این حس نیز برچیده خواهد شد.

- **درگذشت عزیزان:** این نوع حس تنهایی ناشی از درگذشت عزیزانی است که از این دنیا رخت بربسته‌اند و در جمع ما حضور ندارند و هرگاه خاطراتشان زنده می‌شود، انسان احساس تنهایی می‌کند. اسونسن، اتفاقاتی مانند طلاق، پایان یافتن رابطه‌ای عاشقانه و مرگ را «تنهایی موقعیتی» می‌داند که می‌توان آن را به یک حادثهٔ خاص نسبت داد. اما به نظر می‌رسد که مرگ هرچند به دلیل واقعه‌ای خاص به وجود می‌آید، مانند فراق هم نیست که بتوان وصال و در نتیجه پایانی برای آن تصور کرد و بر مبنای تعریفی که خود اسونسن از تنهایی گذرا می‌کند: «تنهایی گذرا هر لحظه می‌تواند سراغمان بیاید، چه زمانی که در یک مهمانی شلوغ هستیم، چه وقتی در خانه تنهاییم» (اسونسن، ۱۳۹۷: ۳۳)، مرگ از این نوع تنهایی است.

- **عدم تفاهم و سرخوردگی:** این حالت زمانی رخ می‌دهد که فرد با دیگری یا با دیگران بر سر موضوعی به تفاهم نرسد و منجر به جدایی آنها از یکدیگر شود. اسونسن از نوعی تجربهٔ «تنهایی متافیزیکی» یاد می‌کند و آن هنگامی است که به این باور برسیم که تنهایی همیشگی ما و جدایی ما از دیگران، امری محتوم است و ساختار جهان به گونه‌ای است که در نهایت هر کس باید به تنهایی گلیم خودش را از آب بیرون بکشد (همان: ۲۲). وی در ادامهٔ همین مطلب از نوعی دیگر از تجربهٔ تنهایی سخن گفته، آن را «تنهایی شناختی[1]» می‌نامد که آن را با تنهایی متافیزیکی هم بی‌ربط نمی‌داند و دربارهٔ آن چنین توضیح می‌دهد: «تنهایی شناختی به معنای این اعتقاد است که ما هرگز نمی‌توانیم حرفمان را به دیگری بفهمانیم یا حرف دیگری را بفهمیم» (همان). آنچه را

1. epistemic loneliness

اسونسن، «تنهایی متافیزیکی» نامیده، در واقع نوعی تنهایی درون‌فردی است. اما با توجه به تعریفی که خود از «تنهایی شناختی» ارائه می‌دهد، به معنی عدم تفاهم با دیگران است که عامل سرخوردگی فرد و از انواع تنهایی بین‌فردی است و ارتباط آن با متافیزیک بر ما معلوم نشد؛ زیرا واژهٔ «شناخت» (شناختی) که در زبان فارسی مفهوم گسترده‌ای دارد، هنگامی که پای فلسفه و روان‌شناسی در میان باشد، نوعی «هستی‌شناسی» را تداعی می‌کند و به معنی عدم تفهیم و تفاهم نیست، حتی اگر سخن درباره مسائل هستی‌شناسی باشد. از این‌جهت در این پژوهش عنوان «عدم تفاهم و سرخوردگی» را به‌کار برده‌ایم. این نوع تنهایی می‌تواند منجر به فاصلهٔ فیزیکی نیز بشود. بر اساس نظریهٔ وایس، فاصله فیزیکی را باید در ردیف تنهایی اجتماعی و سه عامل دیگر را در ردیف تنهایی عاطفی به شمار آوریم.

تنهایی درون‌فردی

از نظر یالوم، این نوع تنهایی زمانی حاصل می‌شود که فرد، احساسات یا خواسته‌های خود را خفه کند، «بایدها» و «اجبارها» را به عنوان خواسته‌های خود بپذیرد، به قضاوت‌های شخصی خود بی‌اعتماد شود و توانایی‌های ذاتی خود را فراموش کند (یالوم، ۱۳۹۵: ۴۹۴). مهم‌ترین علل و انگیزه‌های تنهایی درون‌فردی عبارتند از: «انزوا و گوشه‌گیری»، «خلوت‌گزینی» و «تنهایی وجودی».

- **انزوا و گوشه‌گیری**: این حالت می‌تواند ناشی از سرخوردگی، نداشتن ارتباط موفق با دیگران، عدم درک توانایی‌های خود، نیست‌انگاری و پوچ‌اندیشی فلسفی و یا به دلایل دیگری باشد. انسان منزوی علاوه بر اینکه از درون احساس تنهایی می‌کند، در نهایت درگیر تنهایی بین‌فردی نیز می‌شود. نخستین عارضهٔ این حالت، احساس افسردگی است. از منظر روان‌پزشکی، افرادی که روابط بین‌فردی کمی دارند، به دلیل خطر ابتلا به حملهٔ قلبی، بیماری‌های خونی و مغزی، سرطان و عوامل مختلف دیگر، احتمال مرگشان بیشتر است (کاچیوپو و پاتریک، ۱۳۹۸: ۹۴).

- **خلوت‌گزینی**: فصل هفتم کتاب اسونسن به خلوت‌گزینی و جنبه‌های مثبت آن اختصاص یافته و در این فصل بارها انزوا و خلوت‌گزینی همراه و معادل هم به کار رفته‌اند. اما در این پژوهش، این دو از هم تفکیک شده‌اند؛ زیرا فرد منزوی بر اثر یک

رشته کشمکش‌های درونی و انگیزه‌های بیرونی که بدان‌ها اشاره شد، به‌ناچار از مردم بریده می‌شود و چه‌بسا خود او نیز از انزوای خویش احساس ناخوشایندی داشته باشد. اما خلوت‌گزینی، امری آگاهانه و خودخواسته است؛ بدین معنی که شخص بر اساس احساس نیاز و به ارادهٔ خویش، پیوندش را با دنیای بیرون قطع می‌کند و تنهایی خودخواسته‌ای برای خویش رقم می‌زند و از نتیجهٔ حاصل از آن -تأملات فلسفی، پژوهش‌های علمی، خلق آثار ادبی و هنری و غیره- خشنود هم هست و این همان جنبهٔ مثبت تنهایی است.

یالوم به این نوع تنهایی اشاره‌ای نکرده و به عنوان یک روان‌درمانگر صرفاً به جنبهٔ منفی انواع تنهایی پرداخته است. اسونسن میان تنهایی و خلوت‌نشینی، تفاوت قائل شده، می‌گوید: «آنچه در بن تنهایی نهفته، نوعی عیب و نقص است، در حالی که خلوت و خلوت‌گزینی، نوعی گشودگی نامعین در انواع تجارب، اندیشه‌ها و احساسات است. تنهایی با احساس درد و ناراحتی همراه است، اما خلوت و خلوت‌گزینی الزاماً با هیچ احساسی همراه نیست و هرچند تجربه‌ای غالباً مثبت محسوب می‌شود، می‌تواند از نظر احساسی خنثی باشد» (اسونسن، ۱۳۹۷: ۱۴۸). به گفتهٔ وی، حتی زمانی هم که در حال نوشتن هستیم، هدفی نداریم جز پیدا کردن یک خواننده (همان: ۱۷۲).

خلوت‌نشینی زاهدانه و صوفیانه را هم می‌توان از این نوع تنهایی خودخواسته به شمار آورد، با این تفاوت که در این حالت -که عمدتاً تکیه بر قلب و الهام است و نه عقل و اندیشه- سالک مشغول سیر در عالم ماوراءالطبیعه و به دنبال رستگاری خویش و دستیابی به معنویت است.

- **تنهایی اگزیستانسیال (وجودی)**: می‌توانیم تنهایی اگزیستانسیال را عمیق‌ترین شکل تنهایی بدانیم؛ چراکه در این حالت حتی اگر انسان از نظر ارتباط با دیگران و آگاهی درست و دقیق از وجود خود در بهترین شرایط ممکن باشد، باز هم این حالت تنهایی پابرجاست (یالوم، ۱۳۹۵: ۴۹۶). یالوم، تنهایی وجودی را دو حالت می‌داند: تنهایی در برابر میرایی و تنهایی در برابر آزادی و انتخاب.

الف) تنهایی در برابر میرایی: اندیشیدن به این مفهوم که سرانجامِ هستی مرگ است، انسان را به این باور می‌رساند که او «قادر نیست با دیگری یا برای دیگری بمیرد» (همان: ۴۹۷). انسان نمی‌تواند مرگ را نه از خود و نه از عزیزانش دور کند و این سفری است که

هرکس ناگزیر است به تنهایی رهسپار آن شود. مرگ عزیزان، عاملی بیرونی و موقتی در ایجاد حس تنهایی است. درد و اندیشهٔ آن به مرور زمان کم و کمتر می‌شود و گاه از آن فقط خاطره‌ای باقی می‌ماند، اما احساس تنهایی در برابر مرگ، همیشه همراه آدمی است.

ب) تنهایی در برابر آزادی و انتخاب: انسان در برابر اراده و گزینش‌های خود تنها و مسئول است، چراکه در این انتخاب، هیچ‌کس -حتی اگر هم بخواهد- نمی‌تواند کمکی کند و باری از دوش انسان بردارد. بنابراین «همان قدر که آدمی مسئول زندگی خویش است، همان قدر تنهاست» (یالوم، ۱۳۹۵: ۴۹۹).

در این بخش بر اساس مبانی نظری ارائه شده درباره تنهایی، به بررسی تنهایی بین‌فردی و درون‌فردی و انواع آنها در سه کتاب یادشده از شعر شفیعی‌کدکنی خواهیم پرداخت.

تنهایی بین‌فردی در اشعار شفیعی کدکنی

تنهایی ناشی از فراق

از این نوع تنهایی در اشعار شفیعی‌کدکنی بسیار می‌توان یافت و بیشترین بسامد احساس تنهایی ناشی از فراق را می‌توان در دفتر «زمزمه‌ها» دید. این دفتر، نخستین مجموعه شعر شفیعی‌کدکنی است که در سال ۱۳۴۴ و در ایام جوانی وی چاپ شده که شاعر در حال و هوایی رمانتیک به سر می‌برده است. در این دفتر، یک رباعی و چهل و شش غزل وجود دارد که برخی از آنها در توصیف معشوق و مابقی گله و شکایت از فراق است و نمونه‌ای از اشعار وصالی دیده نشد.

عوامل فراق

منظور از عوامل فراق، اتفاقات یا رخدادهایی است که خواسته یا ناخواسته رخ می‌دهد و باعث ایجاد فاصله بین عاشق و معشوق می‌شود. از عوامل فراق، آنچه در اشعار شفیعی‌کدکنی دیده می‌شود، عبارتند از: دیدن یار با اغیار، سفر و عدم درک متقابل.

الف) دیدن یار با اغیار

شاید ناگوارترین نوع فراق، دیدن محبوب در کنار مدعیان و رقیبان باشد. اندکی از افراد وقتی می‌بینند که دوستانشان، دوستانِ دیگری هم دارند، احساس ناراحتی می‌کنند. اما بسیار اندک هستند کسانی که حاضرند بپذیرند که معشوقشان عاشق کس

دیگری هم باشد (اسونسن، ۱۳۹۷: ۱۰۸). همهٔ کشمکش‌هایی که در عشق رخ می‌دهد، ناشی از حساسیت عاشق به معشوق یا در اصطلاح «غیرت» است. سعدی این حالت را چنین توصیف می‌کند:

دوست دارم که کست دوست ندارد جز من　　حیف باشد که تو در خاطر اغیار آیی

(سعدی، ۱۳۶۸: ۴۰۳)

غیرت از جمله حالات محبت است و عاشق انحصارطلب، خواهان «قطع تعلق محبوب از غیر یا تعلق غیر از محبوب» است (عزالدین کاشانی، ۱۳۹۴: ۴۱۴). عاشقی که معشوق خود را در کنار دیگران ببیند، دچار احساس تنهایی می‌شود.

نمونهٔ این حالت تنهایی را می‌توان در یازدهمین شعر دفتر زمزمه‌ها با عنوان «روزن قفس» دید. شاعر، عاشق‌پیشه‌ای است که محبوبش را یار و هم‌نفس دیگران می‌بیند؛ از این‌رو خود را خزان‌زده‌ای می‌داند که بهارش به تاراج خار و خس رفته است. او خود را به باغبان و یارش را به دسته‌ای از گل همانند می‌کند و از اینکه دسته‌گلش در دست دیگران است، احساس شرمندگی می‌کند. سرانجام در دو بیت پایانی غزل ضمن ابراز دلتنگی از فراق یار، پرده از احساس تنهایی خود برمی‌دارد:

شکوفه‌روی منا برگِ آن بهارم نیست　　که شاخسارِ گل از روزنِ قفس بینم

بیا که چون سحرم، بی‌تو، یک نفس باقی است　　مگر چو آینه رویت در این نفس بینم

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۳۳)

در غزل «آهِ شبانه» هم شاعر که محبوب خود را دست در دست دیگری می‌بیند که بی‌خبر از کنار وی می‌گذرد، از سر افسوس، آهی این‌چنین می‌کشد:

دست به دست مدعی شانه به شانه می‌روی　　آه که با رقیب من جانب خانه می‌روی!

(همان: ۲۸)

در غزل «گرمی افسانه» نیز با عاشقی روبه‌رو می‌شویم که خود را دیوانه می‌پندارد، خاطرات دوران عشق و حضورِ یارِ افسونگر و گرمابخشِ داستان خویش را به یاد می‌آورد. آنچه باعث مرور این خاطرات می‌شود، دیدن معشوق با دیگران است:

هرچند شمعِ بزم کسانی ولی هنوز　　آتش‌فروزِ خرمنِ پروانهٔ منی

(همان: ۳۹)

نتیجهٔ این اتفاق بیان احساس تنهایی شاعر در بیت بعد است. وی محبوب را بـه گـوهرِ یک‌دانه و خود را به موجی همانند کرده که از دردِ دوری، سر به صخرهٔ غم می‌کوبد:

چون موج سر به صـخرهٔ غـم کـوفتم ز درد دور از تو، ای که گـوهرِ یـک‌دانـهٔ منـی

ب) سفر

رفتی و بـی‌تـو نـدارد غـزلم گرمـی و شـور که نگاهت مددِ طبـع سـخن‌سـازم بـود

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۳۵)

غزل «اشک زبان بسته»، شرح حال عاشقی است که معشوقش به سفر رفته و او اکنـون آرزوی داشتن پر و بال و پرواز به سوی یار را در سر می‌پروراند:

کاش سوی تـو دمـی رخصـت پـروازم بـود تا به سوی تو پرم، بال و پری بـازم بـود

(همان: ۳۴)

و در ادامه با یادآوری خاطرات و توصیف احوال عاشقانهٔ خود ضـمن گلـه‌منـدی از دوری معشوق، از سردرگمی و بلاتکلیفی سخن می‌گوید.

در دفتر «غزل برای گل آفتابگردان» از کتاب «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» به شعری با عنـوان «چشم و چراغ» برمی‌خوریم که شاعر به طریق استعاره از «چراغی» سخن می‌گوید که با تمـام وجود در حال نورافشانی است: «می‌دانم این را که چراغی هست/ جانش/ سراسر/ ثروت ایثـار» (همان، ۱۳۹۰: ۲۰۷). شاعر، نشانهٔ آشکاری از این چراغ به دسـت نـداده تـا بـدانیم معشـوق یـا دوستی سفر کرده است. اما هرچه هست، دیواری مانع چشم است و نمی‌گذارد او آن چـراغ را ببیند: «اما/ آنجا که چشمی نیست/ آن سوی این دیوار» (همان: ۲۰۷).

در کتاب «طفلی به نام شـادی» و در دفتـر «در شـبِ سـردی کـه سـرودی نداشـت»، شعری است با عنوان «در چارراهِ برده‌فروشان» و برخلاف اشعار عاشقانه‌ای که روی سخن شاعر با معشوق است، مخاطب ناشناس این شعر نیمایی به پرنده‌ای تشبیه شـده کـه بـه سوی غرب پرکشیده و شاعر را تنها رها کرده است:

«مثلِ پرنده‌ای به رهایی/ رفتی به سوی غرب/ رفتی بـه سـوی رَسـتن و رُستن/ تنها رها شدم/ در چارراهِ برده‌فروشان/ بر نقشهٔ وطن/ مثل دریچه‌ای که ز بدرودِ آفتاب/ احساس تنگنایی در خویش می‌کند/ در بیم و بـدگمان/

من ماندم و غروب/ قلبی برهنه یکه و تنها/ در زیر آسمان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۳۵۰).

هرچند این شعر در سال ۱۳۴۸ سروده شده که پنج یا شش سال پس از انتشار اولین دفتر شعر شفیعی کدکنی است، با غزلیاتِ فراقی دفتر «زمزمه‌ها»، تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای دارد. مفردات، ترکیبات، ساختار نحوی و حتی مضامین غزلیات «زمزمه‌ها» با مفردات و ترکیبات و ساختار نحوی و مضامین سبک هندی تشابه بسیاری دارد (بشردوست، ۱۳۸۶: ۱۵۳). خود شاعر هم در معرفی دفتر «زمزمه‌ها» و در مقدمهٔ آن اذعان می‌کند که بر بعضی از غزل‌ها، روحیهٔ عاریتی و بیمارگونهٔ سبک هندی حاکم است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۱۰). اما اگر بخواهیم همین یگانه شعرِ نوِ کوتاه را با غزل‌های فراقی دفتر «زمزمه‌ها» بسنجیم، این شعر در انتقال عاطفه و از جمله مفاهیم دلتنگی و تنهایی موفق‌تر است. در این سرودهٔ دیگر از آن معشوق خیالی و بیان احساسات رمانتیک و به قول شاعر «روحیهٔ عاریتی» خبری نیست و این قطعهٔ کوتاه، هیچ سنخیّتی با غزلیات «زمزمه‌ها» ندارد. م. سرشک از واژه‌هایی چون «جنون» و «آینه» که نزد شاعران سبک هندی پربسامد است[۱]، دست شسته و هرچند صریح و کوتاه در دوازده لَخت احساس خود را بیان کرده، کوشیده است تا نگاهِ نو خود را بازتاب دهد و با کاربرد واژه‌ها و ترکیباتی همچون «غرب»، «چارراهِ برده‌فروشان» و «نقشهٔ وطن» و نیز ارائهٔ تصاویری همانند «احساس بردگی» و «دریچه‌ای که از فراق خورشید احساس دلتنگی می‌کند»، در مقایسه با اشعار پیشین خود، توفیق بیشتری داشته است.

در دفتر «از همیشه تا جاودان» در همین کتاب به یک رباعی با عنوان «همسایهٔ دیوار به دیوار» برمی‌خوریم. این شعر با بیان رنج و غم از اتفاقات روزگار آغاز می‌شود و شاعر در آن، غم ناشی از دوری محبوب خود را ابراز می‌کند. این شعر از معدود اشعاری است که شفیعی‌کدکنی، زمان و مکان سرودن آن (آمریکا، فروردین ۱۳۸۹) را ثبت کرده و برخلاف اشعار پیشین که فراق یار سفر کرده را حکایت می‌کرد، این بار خود به سفر رفته و گرفتار غم و درد است[۲]:

هرچند ز روزگار در رنج و غمیم وز دوری یکدگر همواره دژمیم

صد شکر که در سراچهٔ کوچهٔ دل همسایهٔ دیوار به دیوار همیم
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۲۳۷)

ج) عدم درک متقابل

احساس درک نشدن به دو صورت تفسیرپذیر است: نخست، اتهام عدم درک که عاشق و معشوق بر یکدیگر روا می‌دارند و هر یک دیگری را متهم به درک‌ناپذیری می‌کند. لازمهٔ بروز چنین احساسی -که در نهایت می‌تواند منجر به فراق و تنهایی شود- پافشاری هر یک از دو طرف بر اثبات حقانیت خویش است و دوم، حس درک‌ناشدگیِ عاشقِ هجران‌زده از سوی دیگران و به‌ویژه ناصحان است. چنین فردی بر این باور است که دیگران نمی‌توانند افکار و احساس او را درک کنند. پس چاره‌ای ندارد جز اینکه از جمع فاصله بگیرد و در این صورت علاوه بر تنهایی درون‌فردی، دچار تنهایی برون‌فردی نیز می‌شود. به عبارت دیگر بر حس تنهایی او بیش از پیش افزوده می‌شود. آغاز غزل «کمینگاهِ جنون»، بیان همین حالت است:

در اینجا کس نمی‌فهمد زبانِ صحبتِ ما را مگر آیینه دریابد حدیث حیرت ما را
(همان، ۱۳۹۴: ۴۲)

لازمهٔ تفهیم و تفاهم، سخن گفتن است و وقتی این ابزارِ کارا از انسان گرفته شود، برای بیان عقاید و نظرهای خود ناچار است از ابزار دیگری مدد بگیرد. م. سرشک در ادامهٔ این غزل به سراغ «زبانِ بی‌زبانی»، «اشک لرزان» و «نگاهِ آرزو» می‌رود و زمانی که این تلاش‌ها هم به نتیجه نرسد، راهی جز انزوا و ترک مردم نیست.

آشکال بروز فراق

اثر فراق محبوب بر عاشق، نمودهای مختلفی دارد. این شکل‌ها عبارتند از: «مرگ‌اندیشی»، «گریستن»، «احساس جنون» و «حسرت».

الف) مرگ‌اندیشی

حالت ناخوشایند مرگ‌اندیشی، بیشتر از روی هیجان و شدت احساسات حادث می‌شود و تمام وجود عاشق هجران‌زده را در برمی‌گیرد. این احساس، زمانی پدیدار می‌شود که عاشق امیدی به بازگشت معشوق و التفات وی به خود را ندارد. بنابراین به این باور می‌رسد که زندگی‌اش بی‌معنا و بی‌ارزش است و تنها مرگ می‌تواند پایان این بدزندگانی باشد.

م. سرشک در آغاز غزل «روزن قفس»، معشوقی را توصیف می‌کند که هم‌نفس دیگران شده و عاشق را به حال خود واگذاشته است. سیر غزل، بیان حال عاشق دل‌سوخته است و شاعر جوان در پایان به یار هشدار می‌دهد که بی او، نفس‌های آخر را می‌کشد، مگر اینکه بیاید و در این قفس تنهایی، خود را به او بنمایاند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۳۳).

نمونهٔ دیگر، غزل «مپسند...» است که اینگونه با احساسی مجنون‌وار و هیجان زده آغاز می‌شود:

آن روز که در عشق سرانجام بمیرم　　مپسند که دلدادهٔ ناکام بمیرم

(همان: ۵۲)

انتخاب ردیف «بمیرم»، بیان مرگ در راه عشق و درخواست از دلدار برای ناکام نمردن، آن هم از سوی جوانی بیست و چند ساله، یادآور سرِ پرشور فرهاد در منظومهٔ خسرو و شیرین است.

ب) گریستن

اشک‌ها به دلایل گوناگونی جاری می‌شوند؛ گاه به دلیل حسرت و گاه از سر شوق. اشک‌ها دارای الگوهای ویژه‌ای از ارتباط هستند. زبان‌شناسان فرهنگی، گریستن را نوعی سیستم فرازبانی می‌دانند که آگاهانه یا به طور ناخودآگاه در حمایت از انفعال کلامی بروز می‌کند (کاتلر، ۱۳۸۰: ۴۸۰). در این میان اشک عاشق هجران‌زده که همان «زبان بی‌زبانی» است، وسیله‌ای برای بازتاب احساس وی به معشوق و بیانگر تنهایی ناخواستهٔ اوست.

شفیعی‌کدکنی، غزل «قصهٔ خورشید و گل» را از زبان عاشقی سروده که از همان ابتدا به بیان رنج دوران هجران و سختی‌های دوری از معشوق می‌پردازد. عاشق برای جلب توجه محبوب، راه‌های مختلفی از جمله گریستن را می‌آزماید؛ اما نتیجه جز یأس و نومیدی چیزی دیگر نیست:

منِ از پای در افتاده به وصلت چه رسم؟　　که به دامانِ تو این اشکِ روانم نرسید

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۸۶)

وی شعر «مرثیهٔ درخت» (همان: ۱۸۴) را در سوک دکتر مصدق سروده و دربارهٔ نحوهٔ سرودن این شعر می‌گوید:

«با دوستم رضا سیدحسینی از کتاب‌فروشی نیل می‌آمدیم. روزنامه‌های عصر درآمده بود. کیهان در گوشهٔ صفحهٔ اول، خبر مرگ مصدق را چاپ کرده بود. یکباره زدم زیر گریه؛ از آن گریه‌های عجیب و غریب که کمتر در عمرم بر من مسلط شده است. رضا سیدحسینی دست مرا گرفته بود و می‌کشید که بی‌صدا! الان می‌آیند و ما را می‌گیرند و من همان‌طور نعره می‌زدم. بالأخره از او جدا شدم و خودم را رساندم به خانه‌مان. گریه‌کنان رفتم به خانه و در آنجا شعر «مرثیهٔ درخت» را سرودم» (بشردوست، ۱۳۸۶: ۱۸۸).

هرچند شاعر در خلوت خویش از این فقدان گریسته، اما اقناع نشده و شرمنده است:

«اما/ من از نگاه آینه/ هرچند تیره، تار/ شرمنده‌ام که: آه/ در سوگت ای درخت تناور/ ای آیت خجستهٔ در خویش زیستن/ بالیدن و شکفتن/ در خویش بارور شدن از خویش/ در خاک خویش ریشه دواندن/ ما را/ حتی امان گریه ندادند!»

هرچند این شعر یک سال پس از انتشار دفتر «زمزمه‌ها» سروده شده، تفاوت آن با غزلیات رمانتیک آن دفتر محسوس است. اگر آن غزل‌ها را تجربهٔ شاعری م. سرشک قلمداد کنیم، شعر نیمایی «مرثیهٔ درخت»، زاییدهٔ باور و اعتقاد شاعر به یک جریان سیاسی- اجتماعی است و در بررسی سیر سریع تکامل اندیشه و قلم شفیعی کدکنی قابل توجه است.

ج) احساس جنون

شفیعی‌کدکنی در غزل «کمینگاه جنون»، احوال عاشقی را به تصویر می‌کشد که در انزوای خود سر بر زانوی غم گذاشته، اما دیری نمی‌پاید که سر برمی‌کند و با حالتی اعتراض‌گونه، خطاب به معشوق از موقعیت جنون‌وار خود گله می‌کند:

سری بر زانوی غم داشتم در کنج تنهایی کمینگاه جنون کردی مقام عزلت ما را
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۴۳)

فراق و جدایی باعث بروز اضطراب می‌شود. جدایی یعنی بیچارگی، یعنی عدم قدرت درک جهان و عدم درک مردم. این بدان معنی است که دنیا می‌تواند بر من هجوم بیاورد، بدون اینکه من قادر باشم واکنشی نشان دهم. بنابراین جدایی، سرچشمهٔ

اضطراب شدید است (فروم، ۱۳۷۶: ۱۵). به باور «فروم[1]» (۱۹۸۰-۱۹۰۰)، عمیق‌ترین احتیاج بشر، نیاز او به غلبه بر جدایی و رهایی از زندان تنهایی است. شکست مطلق در رسیدن به این هدف، کار آدمی را به دیوانگی می‌کشاند (همان: ۱۶). م. سرشک در غزل «همچو شبنم»، دو بار به مسئلهٔ جنون عاشقی اشاره می‌کند: نخست ادعای رسیدن به مرز جنون و بی‌نتیجه ماندن تلاش‌های وی:

گرچه تا مرز جنون رفته‌ام از خویش برون　　باز صد مرحله از منزل جانان دورم
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۶۴)

و بار دیگر در بیت پایانی که به دلیل قدم گذاشتن در راه جنون دچار بی‌سروسامانی شده است:

کی سرِ خویشتنم باشد و سامان خرد　　من که در راهِ جنون از سر و سامان دورم
(همان: ۶۵)

همچنین است غزل «گل‌های شوق» که در حال و هوای فراق سروده شده و شاعر به یاد یار سفرکرده می‌افتد و حس جنون بر وی غلبه می‌کند (همان: ۸۰).

م. سرشک، غزل «حتی به روزگاران» را با مخاطب قرار دادن محبوب آغاز می‌کند و سپس با اشاره به سکوت ناشی از جنون خود تقاضا می‌کند که به سوی او بازگردد:

بازآ که در هوایت خاموشیِ جنونم　　فریادها برانگیخت از سنگ کوهساران
(همان: ۳۶۵)

د) احساس حسرت

احساس حسرت، زمانی به انسان دست می‌دهد که امکان یا فرصتی از دست رفته یا در حال از بین رفتن باشد. شفیعی کدکنی، این احساس را در غزل «گل‌های نگاه» ابراز کرده، خود را به ساغر شکسته‌ای همانند می‌کند که از دوری روی یار، غم و حسرت در چشمانش موج می‌زند:

بی روی تو چون ساغر بشکسته تراود　　موجِ غم و حسرت ز سراپای نگاهم
(همان: ۷۱)

وی در شعر نیمایی «شبگیر کاروان» به بازخوانی تاریخ پرافتخار گذشتهٔ ایران

1. Erick Fromm

می‌پردازد و افتخارآفرینان ایرانی را همچون کاروانیانی می‌پندارد که به سمت باختر رفته‌اند و او از ایشان بازمانده است. شاعر در شرایطی قرار دارد که نه به سوی گذشته راهی دارد و نه توانی برای رسیدن به کاروان. از این‌رو در سکوت و سرگردانی در جای خود ایستاده است و در جمع گروهی ناهمدل، احساس تنهایی می‌کند و حسرت می‌خورد: «وینک اینجا مانده من خاموش و سرگردان/ با گروهی حسرت و هیهات» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۱۱۲). در شعر «مرثیه برای درخت» هم دیدیم که شاعر با چه حسرتی از نداشتن امان برای گریستن و سوگواری یاد می‌کند.

چنان‌که دیده می‌شود، در اینجا با دو نوع احساس حسرت مواجه‌ایم: نخست حسرتی عاشقانه و فردی که با زبانی رمانتیک و در قالب غزل بیان شده و دیگر حسرتی ملی‌گرایانه که در قالب نیمایی سروده شده است. مقایسهٔ این دو نوع بیانگر این است که میزان اثربخشی کلام و انتقال احساس در اشعار نیمایی وی، بیشتر است و شاعر در اینگونه اشعار از «من فردی» به «من اجتماعی» می‌گراید.

درگذشت عزیزان

از ناگوارترین حالات تنهایی که ناخواسته و به‌یکباره سراغ انسان می‌آید، خالی بودن جای عزیزان و رویارویی با مسئلهٔ مرگ ایشان است. در عرصهٔ ادبیات، سوگ‌سرودهای شاعران، گاهی برای قوم و خویش و کاملاً فردی است، اما گاهی فراتر از اینهاست و سخن بر سر از دست رفتن کسی است که در عرصه‌های ادبی و هنری یا سیاسی تأثیرگذار بوده است. شفیعی‌کدکنی نیز ابراز تأثر و احساس تنهایی خود را نسبت به از دست دادن برخی از دوستان و شخصیت‌های ادبی و سیاسی نشان داده است. وی شعر «مرثیهٔ درخت» را که پیش از این ذکر آن رفت، در رثای دکتر محمد مصدق و متأثر از درگذشت او و غزل «آن عاشقان شرزه» را در سوک شهیدان وطن سروده است. شفیعی کدکنی در غزل «سوگواران در میان سوگواران»، ضمن بیان ویژگی‌های برجستهٔ نیما، فقدان او را اندوه‌بار توصیف می‌کند. کاربرد ردیف «رفت مرد» بیانگر حسرت و تنهایی شاعر و سایر یاران است (همان، ۱۳۹۰: ۲۵۸). در رباعی «مرثیهٔ دوست» در دفتر ستارهٔ دنباله‌دار» نیز از غم غربتی سخن می‌گوید که با رفتن یک تن به وجود آمده است:

با آنکه روان به جمع و با تن‌هاییم در جمع، پریشیدهٔ رفتن‌هاییم

در غربتِ ما بین و مپرس از غمِ ما کز رفتن یک تن چه قَدَر تنهاییم
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۴۲۶)

م. سرشک در دفتر «از همیشه تا جاودان»، غزلی به یاد اخوان ثالث سروده است. وی پس از ستایش شاعر هم‌شهری خود، درگذشت وی را به منزلهٔ از هم پاشیدن شیرازهٔ جمعیت ادب‌دوستان می‌داند. «تهی تیره» بیانگر اوج تنهایی شاعر در میان گروهی «شب‌چَره‌خواران» است:

در این تُهیِ تیره به بیهوده چه جوییم زین شب‌چَره‌خواران سخنِ چون و چرایت؟
(همان، ۱۳۹۹: ۲۰۱)

عدم تفاهم و سرخوردگی

گاهی شخص از وضعیت موجود خود از نظر اجتماعی، سیاسی و یا فرهنگی ناراضی است و امیدی هم به بهبود و اصلاح آن ندارد؛ در نتیجه دچار ناامیدی و سرخوردگی شده، در صورت ادامه این وضعیت به انزوا هم کشیده می‌شود. شفیعی کدکنی نیز این احساس را تجربه کرده است. آغاز شعر «قصد رحیل» در دفتر «از زبان برگ» گویای نارضایتی شاعر از وضع موجود است: «من عاقبت از اینجا خواهم رفت/ پروانه‌ای که با شب می‌رفت/ این فال را برای دلم دید» (همان، ۱۳۹۴: ۱۹۶).

لخت نخست، براعت استهلالی است که همهٔ آنچه را شاعر در درون خود دارد، آشکار می‌کند. وی درگیر حس اسارت است، در میان جمعی که هیچ سنخیتی با افکار و اندیشه‌های او ندارند. از این‌رو مترصد فرصتی است که از میان این جمع برود. شاعر در بند دوم، مطلوب خود را شرح می‌دهد: «دیری است/ مثل ستاره‌ها چمدانم را/ از شوق ماهیان و تنهایی خودم/ پرکرده‌ام، ولی/ مهلت نمی‌دهند که مثل کبوتری/ در شرم صبح پر بگشایم/ با یک سبد ترانه و لبخند/ خود را به کاروان برسانم» (همان: ۱۹۶-۱۹۷).

گذشته از نامطلوب بودن شرایط، گاهی حس سرخوردگی به علت دیگری است. چه‌بسا اتفاق افتاده است که صاحب اندیشه و تفکری جدید با مخالفت یا مقاومت اقشار مردم روبه‌رو شده باشد. تغییر فکر مردمی که سالیان متمادی پابند عقیده‌ای شده‌اند، امری بسیار دشوار است. از این‌رو پیام‌آوران اندیشه‌های نوین همواره در مظان اتهام

بوده‌اند. چنین افرادی ناگزیر از تنهایی هستند، زیرا نه مردم می‌توانند با ایشان ارتباط برقرار کنند و نه آنها می‌توانند هم‌رنگ جماعت شوند. رباعی «در ناگزیر دهر» در دفتر «ستارهٔ دنباله‌دار»، بیان همین مطلب است. این رباعی، بیان احوال انسانی است که اندیشه‌اش از زمانه و مردم زمان خود، برتر است و باید با تحمل القابی نظیر کافر، فتنه‌گر و دشمن، عذاب تنهایی را بچشد:

گه ملحد و گه دهری و کافر باشد　　گه دشمن خلق و فتنه‌پرور باشد
باید بچشد عذاب تنهایی را　　مردی که ز عصر خود فراتر باشد
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۹۰)

تنهایی درون‌فردی در اشعار شفیعی کدکنی

انزوا و گوشه‌گیری

انسان منزوی علاوه بر اینکه از درون احساس تنهایی می‌کند، درگیر تنهایی بین‌فردی نیز می‌شود و اصولاً آنگونه که یالوم می‌گوید، انواع تنهایی از لحاظ نظری مشابه‌اند و ممکن است یکسان انگاشته شده یا به جامهٔ یکدیگر درآیند و به تعبیر وی، مرزهایشان «نیمه تراوا»[۳] است (یالوم، ۱۳۹۵: ۴۹۵). چنان‌که گفته شد، این حالت می‌تواند ناشی از سرخوردگی، نداشتن ارتباط موفق با دیگران، عدم درک توانایی‌های خود، نیستانگاری و پوچ‌اندیشی فلسفی و یا به دلایل دیگری باشد. هرچند م. سرشک در کل شاعری منزوی نیست، به نظر می‌رسد که در مقاطعی از زندگی خود دچار چنین حالتی شده است. از جمله در شعر «ملال» در دفتر «از زبان برگ»، این حس به خواننده منتقل می‌شود که شاعر بنا به دلایلی که به جزئیات آن نمی‌پردازد، اوقاتی از عمر خود را در انزوا سپری کرده است. شعر «ملال» با گزارش کوتاهی از مکان حضور شاعر آغاز می‌شود: «در کنار جوی/ من نشسته/ آب در رفتار» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۰۶).

شاعر از همان ابتدا تقابل پویایی و روندگی آب را با انفعال خود نشان می‌دهد. رفتار آب هم جاری بودن آن را نشان می‌دهد و هم می‌توان صفات دیگری چون زندگی، تازگی، پاکی و شفافیت را به آن نسبت داد. در طرف مقابل، «شاعرِ نشسته» است که بسیاری از صفات یادشده را ندارد. در بند دوم، حالت انزوای خود را بیشتر مشخص

می‌کند: «در تمام هفته/ خسته/ انتظار جمعه را دارم/ در تمام جمعه/ باز/ از فرط تنهایی/ انتظار شنبه است و کار...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۰۶-۲۰۷). شاعر درگیر یک دور ملال‌انگیز است. صفت «خسته» بیانگر نارضایتی از کار تکراری و روزمرگی است. وی چشم‌انتظار زمانی است که کار پایان پذیرد و از آن‌سو در روز تعطیل از «تنهایی مفرط» رنج می‌برد. لازم به اشاره است که در اینجا با شاعری عاشق‌پیشه که از فراق و تنهایی بنالد، روبه‌رو نیستیم؛ بلکه شخصی است که به نوعی دچار یأس و پوچی شده است.

گاهی انزوا و گوشه‌نشینی در نتیجهٔ عدم هم‌آهنگی با جماعتی است که انسان بین خود و ایشان سنخیتی نمی‌بیند. شعر «اندرز» در دفتر در «ستایش کبوترها»، گویای این مسئله و بازتاب فرجام شیری است که به خاطر هم‌رنگ نشدن با بوزینگان، مجبور به ترک جماعت و اسیر زنجیر می‌شود (همان، ۱۳۹۰: ۳۶۲).

گوشه‌نشینی می‌تواند حاصل سرخوردگیِ ناشی از حوادث سیاسی یا اجتماعی باشد. این حالت زمانی رخ می‌دهد که فردی با جِد و جهد فراوان و انگیزهٔ زیاد، پیِ کاری را می‌گیرد و برای رسیدن به هدف خویش از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند؛ لیکن در طی مسیر با موانع و چالش‌هایی روبه‌رو می‌شود که او را ناچار به انصراف از ادامهٔ راه می‌کند. معمولاً چنین اشخاصی ناگزیر از قطع پیوند با دیگران و درگیر انزوا می‌شوند. رباعی «تبعید به درون» از دفتر «زیر همین آسمان و روی همین خاک» بیانگر همین حال و هواست. شاعر با ترسیم فضایی حاکی از گرامی‌داشت امری مقدس، سخن خود را آغاز می‌کند و در ادامه پس از مواجهه با ظلمت و ناکارآمدی خورشید به یک‌باره ناامید می‌شود و با پذیرش ناخواستهٔ شرایط موجود که از آن به «شکنجه» تعبیر می‌کند، به درون خویش می‌خزد:

عمری پی آرایش خورشید شدیم　　آمد ظلماتِ عصر و نومید شدیم
دشوارترین شکنجه این بود که ما　　یک‌یک به درون خویش تبعید شدیم
(همان، ۱۳۹۹: ۳۷)

شفیعی‌کدکنی وقتی در سال‌های ۱۳۴۳ و ۱۳۴۵ از زادگاه خود خراسان به شهر غرق ازدحام آهن و فولاد (تهران) روی می‌آورد، از زبان برگ‌ها سخن می‌گوید و گویی

انس با طبیعت که یادگار سال‌های کودکی و جوانی اوست، هم‌چنان او را به سوی خود می‌کشاند و شهر آهن و پولاد نمی‌تواند شاعر را از طبیعت مأنوس خود جدا سازد. از این‌رو است که همه از زبان طبیعت سخن می‌گوید، از باد و باران، از گل و گیاه، از صفای جویباران و از زبان برگ. او با طبیعت همراز و مأنوس است (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۲۱۷).

شعر «نمازی در تنگنا» در دفتر «مثل درخت، در شب باران» القاکنندهٔ انزوای شاعر است. این شعر از دو بند ساخته شده است. شاعر در بند نخست به دلیل دور افتادن از مظاهر طبیعت، نارضایتی خود را از وضع موجود ابراز می‌کند: «زان سوی بهار و زان سویِ باران/ زان سوی درخت و/ زان سوی جوبار/ در دورترین فواصلِ هستی/ نزدیک‌ترین مخاطبِ من باش» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۴: ۳۱۷). بند دوم با ترسیمی از سکوت و تاریکی آغاز می‌شود و شاعر از مخاطب خود، تقاضای آوردن نور و روشنایی می‌کند: «نه بانگ خروس هست و / نه مهتاب/ نه دمدمهٔ سپیده دم، اما/ تو آینه‌دارِ روشنای صبح/ در خلوت خالی شب من باش» (همان: ۳۱۷). باید توجه کرد که هرچند شاعر در واپسین لخت شعر از خلوت سخن می‌گوید، حال وی در این شعر با خلوت‌گزینی -که از آن سخن گفتیم و باز بدان خواهیم پرداخت- متفاوت است؛ زیرا خلوت‌گزینی آگاهانه و اختیاری بوده، موجب رضایت خاطر می‌شود؛ اما در اینجا سخن از خلوتی خالی و شبانه است، اما شاعر خواهان پایان یافتن آن است.

شعر «دیباچه» هم که نخستین سروده از دفتر «مثل درخت، در شب باران» است، همین حالت را دارد؛ با این تفاوت که این‌بار شاعر می‌کوشد تا دیگری را وادار به خروج از تنهایی برهنه و انبوه کند. شعر با پرسشی از مخاطب آغاز می‌شود: «مثل درخت در شب باران، به اعتراف/ با من بگو، بگوی صمیمانه هیچ‌گاه/ تنهاییِ برهنه و انبوه خویش را/ یک نیم‌شب/ صریح/ سرودی به گوش باد؟/ در زیر آسمان/ هرگز لبت تپیدنِ دل را/ چون برگ در محاورهٔ باد/ بوده است ترجمان؟» (همان: ۳۱۵-۳۱۶). سپس با توصیف زیبایی‌های طبیعت می‌کوشد مخاطب خود را از انزوا بیرون بکشد: «ای آنکه غمگنی و سزاوار/ در انزوای پرده و پندار/ جوبار را ببین که چه موزون/ با نغمه و تغنی شادش/ از هستی و جوانی/ وز بودن و سرودن/ تصویر می‌دهد» و سرانجام از وی چنین می‌خواهد:

«بهتر همان که با من/ خود را به ابر و باد سپاری/ مثل درخت در شب باران».

چنان‌که دیده می‌شود، شفیعی‌کدکنی در این سال‌ها میان حال و هوای رمانتیک جوانی و شعر سبک هندی از یکسو و فضای سیاسی و روشن‌فکری جامعه و شعر نیمایی و سبک خراسانی از سویی دیگر دست و پا می‌زند. در همین شعر «دیباچه»، ردپای شاعران خراسان از دعوت به شادخواری و توجه به طبیعت و غیره کاملاً پیداست؛ به‌ویژه رودکی در قصیده‌ای با مطلع زیر:

ای آنکه غمگنی و سزاواری وندر نهان سرشک همی باری

(رودکی، ۱۳۷۴: ۴۵)

خلوت‌گزینی

خداوند، بشر را موجودی خلق کرده که تنهایی برای او مناسب نیست. با این حال برخی پژوهشگران بر این باورند که خلوت‌گزینی از عوامل شفابخش و مفید به حال روح انسان است (استور، ۱۳۹۸: ۳۲). انگیزهٔ افراد برای انتخاب این حالت از تنهایی خودخواسته، متفاوت است. بعضی افراد برای شناخت بیشتر خود یا ارتباط با ماوراءالطبیعه به خلوت می‌روند؛ چنان‌که «سارا میتلند[1]» (۱۹۵۰) در کتاب «چگونه از تنهایی لذت ببریم» می‌گوید: «من شخصاً معتقدم که ماوراءالطبیعه یعنی خدا. شوق ارتباط نزدیک‌تر با خدا مرا به تنها بودن تشویق کرده است و بسیاری از خلوت‌جویان دیگر نیز اشتیاقی مشابه داشته‌اند» (میتلند، ۱۳۹۷: ۱۴۹). وی در ادامه پس از توضیح دربارهٔ خلوت‌گزینی نخستین مسیحیان، اشاره‌ای نیز به بوداییان می‌کند و می‌گوید: «هرچند این فرقه به «خدا» به آن معنا که ما می‌شناسیم اعتقادی ندارند، اما از همان اوایل، خلوت و سکوت را برای دستیابی به تعالی و ماوراءالطبیعه به کار می‌بستند» (همان: ۱۴۹).

شفیعی کدکنی در دفتر «شیپور اطلسی‌ها»، شعری با عنوان «بودای شادمان» دارد که از نوعی خلوت‌نشینی و اشراق سخن می‌گوید. این شعر، روایتی است از یک روز تعطیل (۱۳ فروردین) و برخلاف همگان که برای تفرج از منزل خارج شده‌اند، شاعر تنها در خانه مانده است: «تا گشایند دلِ تنگ بر آفاق فراخ/ همه رفتند به صحرا ز پیِ سیزدگان/ من در این خانه به صحرای دلِ خویشتنم/ سبز و سیراب چو مستانِ صبوحی‌زدگان»

1. Sara Maitland

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۳۰۴). بند دوم، مقدمه‌ای برای نتیجه گیریِ بند پایانی است: «بر لبِ باغچه‌ای -چند به گام از دو طرف-/ ایستادم نگران در گل و آب و خورشید/ پای، بر خواستنِ خویش نهادم تا گشت/ نردبانی که مرا برد به بام تجرید» (همان: ۳۰۵). شاعر در بند سوم از تجربهٔ خود پرده برمی‌دارد و این واقعه را چنان باعظمت می‌انگارد که آن را به «اشراق عظیم بودا» همانند می‌کند: «چشم در بازی نور و نفس شبنم‌ها/ گوش بر پردهٔ خنیاگریِ برگ و نسیم/ روشنم، روشن از آنگونه که در آهستن/ هستیِ بودا، در تابشِ اشراق عظیم» (همان).

م. سرشک برای رسیدن به چنین تجربه‌ای، نخست بر سر خواسته‌های خود پا می‌گذارد و این عمل را نردبانی می‌داند برای رسیدن به «بام تجرید». اصطلاح «بودای شادمان»، استعاره از خود شاعر است که در مواجهه با درک و دریافت‌های روحانی خود را به بودا تشبیه کرده است. در اشعار شفیعی کدکنی، این اثر تنها سروده‌ای بود که بیانگر احساس تنهایی ناشی از خلوت‌گزینی است و رگه‌هایی از اندیشه و حتی واژگان مورد علاقه سهراب سپهری مانند بودا، اشراق، تجرید و غیره نیز در آن دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

بررسی گونه‌های تنهایی در شعر شفیعی کدکنی بیانگر چند نکته است:

الف) نمونه‌ای دال بر تنهایی ناشی از فاصلهٔ فیزیکی در شعر وی یافت نشد. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که در جهان‌بینی م. سرشک، اجتماعی بودن و ارتباط با افراد، جایگاه ویژه‌ای دارد.

ب) بیشترین تأثیر تنهایی بر شاعر ناشی از فراق است. این جنبه از شعر وی بیانگر پررنگ بودن عنصر عاطفه در ذهن و زبان او است. هرچند شاعر در هر دو قالب کلاسیک و نو، اشعاری با مضامین فراق دارد، تکرار این مضامین در غزلیات وی، به‌ویژه در غزل‌های دوران جوانی او، بیشتر است. دیدن یار با اغیار، سفر و عدم درک متقابل از عوامل فراق در اشعار اوست که به شکل‌های مرگ‌اندیشی، گریه و زاری و احساس جنون و حسرت تجلی می‌یابد. محتوا و عمدهٔ تصاویر شاعرانه اینگونه اشعار، تقلید از شاعران سبک هندی است و حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد.

ج) شاعر در اشعارش نسبت به درگذشت دوستان و برخی شخصیت‌های ادبی و سیاسی واکنش نشان داده و در چنین جاهایی است که اشعارش رنگ سیاسی گرفته، شفیعی‌کدکنی امروزی رخ می‌نمایاند.

د) در اشعار وی تنها به یک مورد خلوت‌گزینی برمی‌خوریم که تأثیر اندیشه و حتی زبان سهراب سپهری از آن پیداست. تنهایی وجودی نیز در اشعار وی یافت نشد.

ه) م. سرشک به طور کلی شخصیتی اجتماعی است، اما گاهی بنا به دلایلی همچون احساس عدم سنخیت و همگونی با یک جمع یا یک جریان و یا دوری از زادگاه خویش و احساس غربت، احساس تنهایی کرده، انزوا و گوشه‌گیری را ترجیح می‌داده است.

پی‌نوشت

۱ . م. سرشک در ۴۶ غزل دفتر زمزمه‌ها، ۲۴ مرتبه واژهٔ آینه و ۱۷ بار واژهٔ جنون را به کار برده است.

۲. م. سرشک به گواهی اشعارش بین ماندن در وطن و مهاجرت و ترک دیار در تردید بود. برای نمونه بنگرید به شعر «سفر به خیر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۴۲) و نیز غزل «زمزمه ۳» (همان: ۳۷۱).

۳. در زیست‌شناسی، غشای نیمه تراوا با نفوذپذیری انتخابی (Semipermeable membrane)، گونه‌ای غشاست که به مولکول‌ها و یون‌های مشخصی اجازهٔ عبور می‌دهد.

منابع

استور، آنتونی (۱۳۹۸) نابغه‌های تنها و فواید تنهایی، ترجمهٔ محمد صادق عظیم، تهران، استاندارد.

اسونسن، لارس (۱۳۹۷) فلسفهٔ تنهایی، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران، فرهنگ نشرنو.

بشردوست، مجتبی (۱۳۸۶) در جست‌وجوی نیشابور (زندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی)، تهران، ثالث.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۸) دیوان اشعار، به اهتمام ع. جربزه‌دار، تهران، اساطیر.

رودکی، ابوعبدالله (۱۳۷۴) گزینهٔ اشعار، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.

زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸) چشم‌انداز شعر نو فارسی، تهران، توس.

سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۶۸) کلیات سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، محمد.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) هزارهٔ دوم آهوی کوهی، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۴) آیینه‌ای برای صداها، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۹) طفلی به نام شادی، تهران، سخن.

عزالدین کاشانی، محمود بن علی (۱۳۹۴) مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران، سخن و هما.

علیزمانی، امیر عباس و حبیب مظاهری (۱۳۹۷) «بررسی مواجهه با رنج تنهایی اگزیستانسیال در اندیشهٔ اروین یالوم و رنج عارفانهٔ فراق در اندیشهٔ مولوی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های فلسفی- کلامی، سال بیستم، شماره ۱۴، پیاپی ۷۸، صص ۶۹-۹۰.

فروم، اریک (۱۳۷۶) هنر عشق ورزیدن، ترجمهٔ پوری سلطانی، تهران، مروارید.

قنبری، بخشعلی (۱۳۹۰) «رنج تنهایی در مثنوی معنوی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۱، صص ۹۵-۱۲۰.

قوام، ابوالقاسم و عباس واعظزاده (۱۳۸۸) «تنهایی در برخی صوفیانه‌های شعر فارسی با رویکرد ویژه به شعر سهراب سپهری»، مجلهٔ مطالعات عرفانی دانشگاه کاشان، دوره پنجم، شماره ۹، صص ۹۹-۱۳۲.

کاتلر، جفری (۱۳۸۰) زبان اشک‌ها (نگاه روان‌شناختی به گریستن)، ترجمهٔ طاهره جواهرساز، تهران، جوانه رشد.

کاچیوپو، جان ت. و ویلیام پاتریک (۱۳۹۸) تنهایی، ترجمهٔ رامین علوی‌نژاد و دیگران، شیراز، مؤلفان فرهیخته.

کلینکه، کریس ال (۱۳۸۶) مهارت‌های زندگی، ترجمه شهرام محمدخانی، تهران، سپند هنر.

میتلند، سارا (۱۳۹۷) چگونه از تنهایی لذت ببریم، ترجمهٔ سما قرایی، تهران، هنوز.

ناصر بن خسرو، ابومعین (۱۳۸۷) دیوان اشعار، به اهتمام سید نصرالله تقوی، تهران، معین.

نعمت، خلیل (۱۳۹۱) «بررسی مقایسه‌ای عنصر تنهایی در اشعار نیما یوشیج و آلفرد دو موسه، شاعر

رمانتیک فرانسوی»، فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، سال چهارم، شماره ۱۱، صص ۲۵-۳۶.
نورالدینی اقدم، یحیی و رقیه رجبی (۱۳۹۵) «مقایسهٔ مضامین تاریکی، تنهایی و مرگ در اشعار سپهری و نادرپور»، فصلنامهٔ مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، دوره دوم، شماره ۱/۲، صص ۵۶۶-۵۷۹.
یالوم، اروین د (۱۳۹۵) روان‌درمانی اگزیستانسیال، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران، نشرنی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتادم، پاییز ۱۴۰۲: ۸۲-۵۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل روان‌زخم حاصل از جنگ در رمان «زمین سوخته»

اسد آبشیرینی [*]
قدرت قاسمی‌پور [**]
زهرا سواعدی [***]

چکیده

روان‌زخم، آسیبی روان‌تنی- اجتماعی است که در اثر عوامل مختلفی بر ذهن فرد وارد می‌شود؛ تأثیری عمیق بر آن می‌گذارد و چه‌بسا زندگی و سرنوشت او را به سمت و سوی دیگری سوق می‌دهد. یکی از حوادثی که تأثیر طولانی‌مدّت بر روان فرد می‌گذارد، حوادث جنگ است. از این‌روی به واسطه جنگ‌های متعدّدی که همواره در طول تاریخ گریبانگیر کشور ما بوده، به‌ویژه جنگ تحمیلیِ هشت‌ساله، روایت ادبیِ روان‌زخم در آثار برخی نویسندگان ایرانی راه یافته است. پژوهش حاضر به روش تحلیلی- توصیفی انجام شده و بر آن است که نمودهای بیان ادبی این ضایعهٔ روانی را در رمان «زمین سوخته» احمد محمود بررسی کند و آسیب واردشده بر روان هر یک از شخصیّت‌ها را تحلیل نماید. برای همین، نخست به مباحث نظری درباره روان‌زخم پرداخته، سپس تأثیر آن را بر شخصیّت‌های رمان یادشده تحلیل و بررسی کرده است. در پایان، این نتیجه حاصل شد که واکنش هر یک از شخصیت‌ها، با دیگری متفاوت است؛ بدین ترتیب که بر اثر روان‌زخم‌های واردشده بر آنان، شخصیّت «شاهد» در آسایشگاه روانی بستری می‌شود؛ «ننه‌باران» از شخصیّت پیشین خود فاصله می‌گیرد؛ «نرگس» دچار افسردگی حاد می‌شود و «گلابتون» مشاعر خود را به‌کلّی از دست می‌دهد. بدیهی است در کنار آثار درخشان داستانی در ستایش از قهرمانی‌های

[*] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران asadabshirini@gmail.com
[**] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران gh.ghasemipour@yahoo.com
[***] نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران
Zahra.savaedi72@gmail.com

CC BY NC

ظهور یافته در دفاع مقدس این رمان از منظر چارچوب نظری مختار نیز در خـور مطالعه می‌تواند باشد.

واژه‌های کلیدی: روان‌زخم، جنگ، شخصیّت‌پردازی، احمد محمود و زمین سوخته.

مقدمه

از میان پژوهش‌هایی که حول محور انسان صورت گرفته، روانِ او بیش از دیگر ابعاد وجودی‌اش تحلیل شده است. روانِ انسانِ امروزی به واسطه تجربه‌های جدید و گاه هولناک، غریب‌ترین روزهای خود را سپری می‌کند و گاه بروز حادثه‌ای، روانِ فردی و یا روان جمعی یک ملّت را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این زخم‌ها و دردها، حسرت‌ها و ناکامی‌ها باعث ایجاد فشارهایی بر روان فرد می‌شود. بعضی فشارها سطحی‌اند و برخی دیگر، تأثیری عمیق بر روان انسان می‌گذارند؛ به گونه‌ای که ممکن است شخصیّت و زندگی او را به سمت و سوی دیگری هدایت کنند.

اینگونه فشارهای جدی و گاه حل‌ناشدنی، از منظر روان‌شناسی، تروما (روان‌زخم[1]) نامیده می‌شود. روان‌زخم عبارت است از ضربه‌ای روحی، زخم و جراحتی دردناک؛ آسیبی که به یک بافت زنده در نتیجه ضربه وارد می‌شود و حفره و شکافی در روان فرد ایجاد می‌کند. چنین می‌نماید که روان‌زخم در همه‌جا وجود دارد و ما در زمانه‌ای تروماتیک روزگار می‌گذرانیم. از این‌رو نظریه‌پردازان زیادی از جنبه‌های متفاوتی به این نظریه پرداخته و سعی در انطباق آن با واقعیّت جامعه داشته‌اند.

روان‌زخم اکنون بخش مهمی از فرهنگ ماست که به افراد، اجازه تفسیر تجربه‌های آسیب‌زای خود را می‌دهد و در سایر زمینه‌های فرهنگی، معانی متفاوتی به آنها داده می‌شود. در تعریف روان‌زخم فرهنگی، *جفری الکساندر* اظهار می‌دارد: «روان‌زخم فرهنگی زمانی رخ می‌دهد که اعضای یک مجموعه احساس کنند در معرض رویداد هولناکی قرار گرفته‌اند که نشانه‌های حذف‌ناشدنی بر آگاهیِ جمعی آنان باقی می‌گذارد؛ خاطراتشان را برای همیشه تحت تأثیر قرار می‌دهد و هویت آینده‌شان را به شیوه‌های اساسی و برگشت‌ناپذیر دگرگون می‌کند» (Alexander, 2004: 1). بنابراین در روان‌زخم فرهنگی، ما نه با فرد، بلکه با یک جامعه سروکار داریم. مسائلی از قبیل جنگ، تبعیض نژادی، نسل‌کشی و... می‌تواند منجر به روان‌زخم فرهنگی شود و روان یک جامعه، همچنین حافظه جمعی آن را تحت تأثیر قرار دهد.

روان‌زخم به دو گونه سنّتی و جدید تقسیم می‌شود. در گونه سنّتی که آغازگر آن

1. Trauma

«فروید» است، مباحثی همچون اجبارِ تکرار، غیر قابل بازنمایی بودن روان‌زخم، قابل درک نبودن رخداد تروماتیک در لحظه وقوع و مسائلی از این قبیل مطرح می‌شود. امّا گونه جدید، ابعاد فرهنگیِ روان‌زخم و تنوع روایی آن را به چالش می‌کشد. همچنین باعث ایجاد پیوندی بین روان‌زخم فردی و جمعی می‌شود. در پژوهش حاضر، با هر دو گونه سنّتی و جدید به شرح دیدگاه نظریه‌پردازان و تحلیل متن پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

با توجّه به مطالعات و واکاوی‌های این پژوهش، تاکنون پژوهشی مستقل با این عنوان در حوزه زبان و ادبیّات فارسی صورت نگرفته، امّا در ادبیّات دیگر ملل، پژوهش‌های فراوانی درباره روان‌زخم انجام یافته است. همچنین پژوهش‌هایی نیز به زبان فارسی مرتبط با این موضوع به چشم می‌خورد. از جمله:

حیدری‌زاده و همکاران (۱۳۹۴)، پژوهشی با عنوان «زن در ادبیّات از روان‌زخم (روان‌زخم) به خودشناسی رسیدن» انجام داده‌اند که در آن ضمن نگاه تازه‌ای که به فروید داشته‌اند، نشان داده‌اند که در ادبیّات، زن می‌تواند از روان‌زخم به خودشناسی برسد. این مقاله به دلیل تمرکز بر نویسنده‌های زن، به جز در بخش نظری نمی‌تواند پیشینه و سابقه این پژوهش تلقی شود.

موسوی‌نیا و دهاقانی (۱۳۹۵) در تحقیقی با عنوان «روان‌زخم و بازنمایی آن در داستان *قورباغه عظیم توکیو را نجات می‌دهد*»، بازتاب روان‌زخم را در داستان کوتاهی از «هاروکی موراکامی» نشان داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نویسنده، این داستان را به شیوه رئالیسم جادویی نوشته است. در این تحقیق تأکید بر شیوه لکانی است و از فروید، کمتر نام برده شده است.

قلاوندی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی عناصر داستان *زمین سوخته* اثر احمد محمود»، عناصر داستانی رمان *زمین سوخته* را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که رمان در فضایی واقعی رخ می‌دهد و لحن رمان جدّی است. در این پژوهش، اشاره‌ای به روان شخصیّت‌ها نشده است.

آقاخانی بیژنی (۱۳۹۶) در مقاله «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمان *زمین سوخته*»، جلوه‌های ترس و اضطراب را در رمان یادشده تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که مهم‌ترین شیوه‌های مقابله با ترس و اضطراب حاصل از جنگ در این رمان، مقابله هیجان‌مدار، اجتنابی و سازوکارهای دفاعی است. همان‌گونه که پیداست در مقایسه با روان‌زخم، ترس و اضطراب، آسیبی سطحی به شمار می‌آید.

طایفی و صوابی اصفهانی (۱۴۰۱)، پژوهشی با عنوان «بازنمایی تروماى ناشی از جنگ و پی‌آمدهای آن در رمان دیوار» انجام داده و تأثیر روان‌زخم ناشی از جنگ را بر روان شخصیّت‌های رمانِ دیوار بررسی کرده‌اند. یافته‌ها بیانگر آن است که روان‌زخم، انسان‌های رمان را بی‌هویّت کرده است. تمایز پژوهش حاضر این است که، تأکید ما تنها بر روان شخصیّت‌ها نیست، بلکه عواملی دیگر از جمله فضای شهر را نیز در برمی‌گیرد.

تروما یا روان‌زخم

فروید، نخستین کسی است که تروما (روان‌زخم) را در کتاب «ورای اصل لذّت» مطرح کرد و به تعریف مفصّل آن پرداخت. روان‌زخم در اغلب کتب نظری، اینگونه تعریف می‌شود: «روان‌زخم به معنای واقعه‌ای آسیب‌زاست که شامل رویداد یا تجربه‌ای حسّی و عاطفی است» (Heidarizadeh, 2015: 789). همچنین روان‌زخمی که در گذشته اتّفاق افتاده و خاطرات تروماتیک، بر ذهن انسان تأثیر می‌گذارد و عواقب منفیِ آن بلندمدّت است. علاوه بر سرگشتگی و ناامنی، «آسیب روانی، سوءاستفاده جنسی، تبعیض شغلی، خشونت مأموران امنیّتی، زورگویی، خشونت خانگی و به‌ویژه تجارب کودکی» را علل اصلی آسیب روانی دانسته‌اند (Heidarizadeh, 2015: 789).

فروید، دو حالت را سبب ایجاد روان‌زخم می‌داند؛ «حالت نخست، زمانی است که دستگاه عصبی نتواند هیجانات خود را رها کند؛ دومین حالت هنگامی است که زمان و مکانِ رها شدن هیجانات نادرست باشد. از نظر فروید، روان‌زخم به هر هیجانی اطلاق می‌شود که روان ما از دفاع در برابر آن ناتوان باشد. ترس و هراس ناشی از تجربه غیر منتظره رویداد تروماتیک، سبب ایجاد شکاف در روان فرد می‌شود. ذهن انسان این حوادث آسیب‌زا را به‌طور مکرّر مرور می‌کند» (Mijolla, 2005: 1801). این تکرار به این

دلیل است که ذهن ما حادثه غیر قابل درکی را که تجربه کرده است، برای خود قابل فهم کند. واقعه تروماتیک در لحظه وقوع، هیچ مفهوم و معادلی برای ذهن فرد ندارد و تنها با گذشت زمان، همچنین به واسطه تکرار مداوم، معنا و مفهوم می‌یابد.

به اعتقاد فروید، خواب و رؤیا یکی از مواردی است که روان‌زخم همواره در آن تکرار می‌شود. او در ورای اصل لذّت می‌گوید که خواب‌ها و رؤیاهای فردِ تروماتیک به طور پیوسته او را به وضعیّت آن حادثه بازمی‌گرداند؛ وضعیّتی که فرد هنگام بیداری به ترس دیگری دچار می‌شود. این امر کمتر سبب شگفتی مردم می‌شود. به گمان آنان، تکرار مداومِ روان‌زخم در خوابِ افراد به این معناست که آنان هنوز درگیر آسیب خود هستند (فروید، ۱۳۸۲: ۳۱).

علاوه بر فروید، «لکان» روان‌کاو دیگری است که در آثارش به تحلیلِ مفصّل روان‌زخم پرداخته است. لکان برای روان انسان قائل به سه مرحله «امر خیالی»، «امر نمادین» و «امر واقع» است. از دید وی، روان‌زخم همان امر واقع است. امر واقع، مازادی است که نتوانسته وارد عالم انسان شود و همواره از مدار ساحت رمز و اشارت به بیرون پرتاب می‌شود، آدمی از نامیدن آن ناتوان است و زبان در برابر آن از گفتن بازمی‌ماند (مولّلی، ۱۳۹۶: ۲۷۴-۲۷۵).

امر واقع به واژه تبدیل نمی‌شود و نمی‌توان به آن دست یافت. نظم نمادین که ساخته زبان است، نمی‌تواند آن را تسخیر کند و عقل نمی‌تواند معنایی برای آن بیابد. اگر بنا به اعتقاد لکان، روان‌زخم را همان امر واقع بدانیم، پس برای آن نیز نباید قائل به هیچ‌گونه معنا و مفهومی باشیم. به عقیده لکان، ایدهٔ روان‌زخم گویای آن است که مانعی در فرایند دلالت وجود دارد. روان‌زخم سبب ایجاد وقفه در فرایند نمادسازی می‌شود و سوژه را در مرحله ابتداییِ رشد ثابت می‌کند. لکان، این مورد را نیز به یافته‌های فروید می‌افزاید که روان‌زخم همانند امر واقع نمادناپذیر است و هیچ‌گاه جذب ساحت نمادین و امور اجتماعی نمی‌شود (هومر، ۱۳۹۴: ۱۱۷). هر اندازه تلاش کنیم که درد و رنج خود را بیان کنیم، همواره چیزی باقی می‌ماند که نمادناپذیر است.

امّا روان‌زخم جمعی به چه معناست و چه تفاوتی با روان‌زخم فردی دارد؟ الکساندر می‌گوید: «هرچند می‌توان در سطح اجتماعی، فرآیندهای خاصی را تشخیص داد که ممکن است با فرآیندهای موجود در سطح فردی برابری کند، از جمله سرکوب، انکار و

بازنمایی خاطرات، تأثیرات چنین فرآیندهایی متفاوت است» (Alexander, 2012: 2). وی خاطرنشان می‌کند: «تهدید برای هویت جمعی و نه فردی است که «رنج در خطر» را تعریف می‌کند. بنابراین در روان‌زخم، گروهی از رویدادها آسیب‌زا تلقی می‌شوند، امّا نه به این دلیل که آنها به طور ذاتی آسیب‌زا هستند؛ بلکه از آن‌روی که این پدیده‌ها به طور ناگهانی و مضر بر هویت جمعی تأثیر می‌گذارند» (Alexander, 2012: 6-14).

تبارشناسی روان‌زخم و دگردیسی قلمرو آن از امر فردی به امر عمومی در ساحت اجتماعی بود که نظریه‌پردازان ادبی را از اواسط دهه ۱۹۹۰ بر آن داشت تا با درگیر کردن زبان و مفاهیم روان‌زخم به شیوه‌ای فشرده، این مفهوم را در نظریه‌های نقد ادبی وارد کنند. «اگر چالش کلیدی نظریه روان‌زخم، پرهیز از جهان‌شمولی کاذب باشد، ادبیّات این مزیّت را دارد که توجّه ما را به ماهیّت منحصربه‌فرد هر تجربه آسیب‌زا و نیز زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی آن جلب کند» (Davis & Meretoja, 2020: 6).

روان‌زخم جنگ

عوامل مختلفی می‌تواند سبب بروز روان‌زخم شود؛ مرگ عزیزی، سانحه‌ای طبیعی از قبیل سیل، زلزله و...، بیماری، ناکامی در عشق، و هر آنچه ذهن فرد قادر به پذیرفتن و درک کردن آن نباشد. یکی از حوادثی که تأثیر عمیق و عمدتاً طولانی‌مدّت بر روان افراد می‌گذارد، جنگ است. جنگ از بلایای خانمان‌سوزی است که می‌توان دلایل عدیده‌ای برای وقوع آن ذکر کرد؛ اما شاید عدم درک متقابل انسان‌ها و تلقی نادرست از یکدیگر داشتن، دلیل محکم‌تر و محکمه‌پسندتری باشد.

این واقعه، صرف‌نظر از ویرانی فیزیکی و ملموسِ سازه‌ها و ساختمان‌ها، از نظر روانی نیز اثرات گاه جبران‌ناپذیری بر جای می‌گذارد. باری، در سال‌های پس از جنگ جهانی اول، فروید بار دیگر به موضوع روان‌زخم بازگشت؛ زیرا در پی جنگ، با سربازانی مواجه شد که از اختلالات عصبی رنج می‌بردند، بی‌آنکه خللی در اندام آنان به چشم بیاید. «متخصّصان مغز و اعصاب بیش از پیش دریافتند که سربازانِ به‌اصطلاح «شوکه‌شده»، نه از اثرات ضربه‌ای ناشی از انفجار گلوله‌ها، بلکه از ترس شدید رنج می‌بردند» (Davis & Meretoja, 2020: 13). به عقیدهٔ فروید، حادثهٔ جنگ چنان نیرومند است که مغز بیماران

قادر به پذیرش و هضم آن نیست، بلکه «آنان محکوم به زندگی مجدد واقعه در رؤیاهایی هستند که با توجّه به ماهیت حادثه‌های آسیب‌زا، از اجبار به تکرار تبعیت می‌کنند» (Freud, 1953-74: 33). به عبارت ساده‌تر، چون مغز انسانِ گرفتار در حوادثی مانند جنگ نمی‌تواند خیلی سریع خودش را با شرایط جدید منطبق سازد، تلاش می‌کند کم‌کم در عوالم رؤیا، این مسئله را برای خود هضم کند و به‌اصطلاح با آن کنار بیاید.

«راجر لوکهورست» بر این باور است که جنگ هیچ‌گاه از دریچه زمان خود قابل بازنمایی نیست؛ بلکه حوادث آن را باید از دریچه زمان دیگری مشاهده کرد و این امر را «نشان‌دهنده تنش بی‌وقفه بین مکان‌ها و زمان‌های گوناگون، همچنین شکاف بین رویداد آسیب‌زا و روایت آن می‌داند که باید به صورت غیر مستقیم به روایت آن دست یافت» (Luckhurst, 2012: 83). برای پذیرش دیدگاه لوکهورست باید به این نکته توجّه کنیم که آسیب‌های روانیِ جنگ علاوه بر تأثیر در لحظه و هنگام جنگ، اغلب پس از جنگ، نمود بیشتر و وسیع‌تری خواهند داشت و برای همین است که لوکهورست چنین باوری دارد.

روایتِ روان‌زخم ممکن است فقط به طور غیر مستقیم با خود رویداد در ارتباط باشد. پنهان کردن رویداد اصلی از طریق داستان‌های سرکوب آسیب‌زا، رویداد را در غیر مستقیم‌ترین حالت ممکن در دسترس قرار می‌دهد. امّا روایت از طریق استعاره، میان واقعیّت و رخداد، میانجی‌گری می‌کند.

پیامدهای ناشی از جنگ، همواره برای فرد و جامعه غافل‌گیرکننده است؛ حتّی جنگ‌هایی که زمان وقوع آنها قابل پیش‌بینی باشد. از این‌رو هم در افرادی که دخالت مستقیم در جنگ دارند (از جمله سربازان) و هم در افراد عادی سبب بروز روان‌زخم می‌شود. جنگ، علاوه بر آشفتگی‌هایی که هنگام وقوعش به بار می‌آورد، آیندهٔ اشخاص را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و اثرات خود را بر روان افراد جامعه می‌گذارد. «احیای گذشته تروماتیک و درک تأثیر آن از خلال ادبیّاتِ جنگ، گویای این مطلب است که باید روان‌زخم را ملاحظه نموده، بر تداوم اختلالات پساتروماتیکِ جنگ غلبه کرد. فروید برای شرح اینگونه تجربه‌ها از ادبیّات کمک می‌گیرد؛ زیرا تفسیر امور مرموز و بیان ناگفته‌ها از راه زبان در روان‌کاوی و ادبیّات اهمّیّت دارد» (Aldoory, 2019: 4). این سخن

فروید به نوعی متضمن پذیرش سخن لوکهورست می‌باشد که معتقد است آسیب‌های روانی جنگ، پس از آن نمود می‌یابد؛ زیرا در این سخن فروید، تأثیر جنگ را پس از آن و در آیینه ادبیّات قابل بازنمایی دانسته است.

نگاهی گذرا به «زمین سوخته»

شاید شهادت برادر احمد محمود در جریان جنگ تأثیری آشکار هم در آغازیدن احمد محمود به نوشتن چنین اثر داستانی داشته همچنین در درونمایه اثر او جای پایی استوار و عمیق دارد. به هر روی، رمان «زمین سوخته» را اولین رمانی می‌دانند که در زمینهٔ جنگ تحمیلی نوشته شده است. احمد محمود این کتاب را در فروردین ۱۳۶۱ منتشر کرد. از این‌رو به گمان برخی از منتقدان، احمد محمود در روایت وقایع جنگ، شتاب کرده است: «تاریخ انتشار این رمان نشان می‌دهد که احمد محمود پس از یافتن سوژه، فرصت زیادی را از دست نداده است. از همین‌رو شتاب‌زدگی‌هایی در کل اثر دیده می‌شود» (جزینی، به‌نقل از آقایی، ۱۳۸۳: ۱۸۸).

نویسنده در گفت‌وگو با «لیلی گلستان»، انگیزهٔ خود را از نوشتن کتاب، اینگونه بیان می‌کند: «زمین سوخته، حکایت سه ماه اول جنگ است. در این سه ماه اول جنگ، حتی تا مدّت‌ها بعد، هیچ‌یک از مناطق مختلف کشور، از اتّفاقاتی که در مناطق نزدیک به جبهه افتاده بود، خیلی جدّی خبر نداشت. چیزهایی می‌شنیدند، اما نه حس می‌کردند و نه باور. این بود که از تهران راه افتادم و رفتم جنوب، رفتم اهواز، رفتم سوسنگرد... دیدم چه مصیبتی را دارم تحمّل می‌کنم و مردم چه تحمّلی دارند و چه آرامانند مردمِ دیگر شهرها... درد من این بی‌حسّی و بی‌تفاوتی مناطق دور از جنگ بود. دلم می‌خواست لااقل مناطق دیگر مملکت ما بفهمند که چه اتّفاقی افتاده است. همین فکر وادارم کرد که بنشینم *زمین سوخته* را بنویسم» (گلستان، ۱۳۷۴: ۱۵۸-۱۶۰).

زمین سوخته را حتّی اگر اثری شتاب‌زده بدانیم، باز هم باارزش و دغدغه‌مند است؛ زیرا حکایت سرزمینی است که در هر یک از برهه‌های تاریخی به گونه‌ای دیگر سوخته و نابود شده است. «زمین سوخته... سندی می‌شود درخشان در ادبیّات داستانی جنگ، که می‌توان بارها آن را مرور کرد و به حال سوخته‌دلانش گریست و گاهی نیز تبسّم نیز کرد؛ چراکه

زمین سوخته از نظرگاه محتوایی، حاصل جمع امید و ناامیدی است» (آقایی، ۱۳۸۳: ۲۰۱).

خلاصه رمان زمین سوخته

رمان «زمین سوخته»، سه ماه اول جنگ تحمیلی را در «خوزستان»، با زاویه‌دید اول شخص مفرد روایت می‌کند. رمان از زبان راوی‌ای ناشناس روایت می‌شود. با هجوم نیروهای عراقی و مستقر شدن آنها در شهرهای خوزستان، خانواده پرجمعیّتِ راوی نیز همچون بسیاری از خانواده‌های دیگر، از اهواز به شهرهای دیگر نقل مکان می‌کنند و تنها راوی به همراه سه تن از برادرانِ خود در شهر باقی می‌ماند. او و دیگر برادرش (شاهد) از خالد (برادر دیگرشان) می‌خواهند که شهر را ترک کند، امّا او کار را بهانه می‌کند و در شهر می‌ماند. پس از چندی خالد در حالی که یکی از همسایه‌ها را به بیمارستان می‌رساند، شهید می‌شود. بر اثر شهادت برادر، شاهد دچار بحران روحی می‌شود و به‌ناچار به دیگر اعضای خانواده خود می‌پیوندد و راوی را تنها می‌گذارد.

با تنها شدنِ راوی، او به محلّه دیگری (بن‌بست ننه‌باران) می‌رود و به واسطه همین امر، خواننده با شخصیّت‌های جدیدی در رمان آشنا می‌شود. برای مثال شخصیّتی همچون ننه‌باران که از جان و فرزند می‌گذرد، در مقابل «کَل‌شعبان» که جنگ را فرصتی برای گران‌فروشی می‌داند، قرار می‌گیرد.

سرانجام در یکی از روزهایی که راوی طبق عادت همیشگی در قهوه‌خانه بود، پسرعمّه او از راه می‌رسد و به وی خبر می‌دهد که یکی از برادرانش (صابر) امشب به خانهٔ قبلی تلفن خواهد کرد؛ از این‌رو شب را در آن‌جا سپری کند. در همان شب، محلّه ننه‌باران را بمباران می‌کنند و بسیاری از دوستان راوی، شهید می‌شوند. رمان در حالی پایان می‌یابد که راوی در جست‌وجوی جنازهٔ دوستان خود در زیر آوار است. [شاید دوستان در اینجا استعاره از برادر احمد محمود در عالم واقع باشد].

احمد محمود در جای‌جای این رمان از آوارگی، درماندگی، آشفتگی و اوضاع نابسامان مردم خوزستان در همان آغاز جنگ تحمیلی سخن گفته است. درد جنگ‌زده‌ها یا همان کسانی را که به خاطر جنگ، خان‌ومان خود را رها و مهاجرت کردند، روایت کرده، ترفندهایی را که مردم برای نجات جان خود و دیگران به کار می‌بستند، نشان داده است. از این‌رو این رمان را می‌توان همچون آیینه‌ای برای بازگو

کردنِ اوضاع اجتماعی ایران، در همان ماه‌های اول جنگ تحمیلی دانست. «زمین سوخته، مرثیه‌ای بر ویرانی است؛ ویرانی مکان، ویرانی جسم و ویرانی روح آدمی. عنوان رمان، گویی به‌تنهایی تفسیر تام و تمامی از حادثه دارد» (سعیدی، ۱۳۹۵: ۴۰).

پس از ذکر این مقدّمهٔ اجمالی، تحلیل روان شخصیّت‌های رمان را آغاز می‌کنیم.

شخصیّت‌های تروماتیک رمان

شاهد

«شاهد»، یکی از برادران راوی و از شخصیّت‌های اصلی رمان است. شخصیّت اصلی، فردی است که داستان را به جلو می‌برد و حوادث داستان با تکیه بر او پیش می‌رود. به عقیده جمال و میمنت میرصادقی، شخصیّت اصلی ممکن است دارای نیروهای خارق‌العاده و ویژگی‌های مطلقاً مثبت باشد که در این صورت تبدیل به قهرمان می‌شود (جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۷۶).

شاهد، یکی از شخصیّت‌هایی است که نویسنده در چند جای رمان به ویژگی‌های ظاهری، اخلاقی و رفتاری وی اشاره می‌کند. او یکی از شخصیّت‌های متغیّر رمان است؛ بدین‌گونه که پس از شهادت برادر (خالد) از شخصیّت آغازین خود فاصله می‌گیرد.

شخصیّت متغیّر را اینگونه تعریف کرده‌اند: شخصیّتی است که به طور پیوسته دستخوش تحوّل و دگرگونی است؛ به گونه‌ای که وضعیّت او در انتهای داستان، کاملاً متفاوت با ابتدای داستان است (داد، ۱۳۷۸: ۳۰۳). اما این تغییر مطلقاً مثبت نیست؛ همان‌گونه که «اسدی» نیز در مقاله خود اشاره می‌کند که این تغییر ممکن است رو به بدی یا به‌اصطلاح منفی نیز باشد. همچنین ممکن است کم یا زیاد باشد، امّا باید «مهم و بنیادی» باشد (اسدی، ۱۳۹۵: ۷۲۷).

سیروس شمیسا نیز شخصیّت‌های داستان را به دونوع تقسیم کرده است: «گروه نخست، اشخاصی هستند که از ابتدای داستان (یا هر نوع نوشتار مشابه دیگر) تا انتهای آن ثابت و نامتغیّر باشند؛ طرز فکر ثابتی داشته و نماینده اشخاص زیادی از افراد جامعه باشند. اینگونه شخصیّت را شخصیّت ثابت یا ساده نامیده‌اند. نوع دوم، شخصیّت‌هایی هستند که بر اثر بحرانی روانی یا هرگونه عامل مشابه دیگر، ممکن است به‌تدریج تغییر

کنند و ما در طول داستان شاهد رفتارهای متفاوتی از آنان باشیم. روان پیچیده‌ای دارند که خواننده به‌راحتی نمی‌تواند به شناخت آن برسد. این نوع شخصیّت را شخصیّت متغیّر نامیده‌اند. در یک تقسیم‌بندی دیگر، شخصیّتِ نوع اول را «تیپ» و نوع دوم را «فرد» می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۳-۱۷۴).

رضا براهنی نیز تقسیم‌بندی اخیر شمیسا را در نظر داشته است، با این تفاوت که اصالت را به تیپ می‌دهد. از نظر براهنی، تیپ حالتی کلیشه‌مانند در جامعه دارد؛ اما گاه فردیت بر همین شکل قالبی غلبه می‌کند و از حالت ثابت خود فاصله می‌گیرد: «یک تیپ تاحدّی قبلاً در اجتماع به صورت آماده وجود دارد... ولی نویسنده ممکن است با تیپ، «رفتار یک فرد» را داشته باشد. به این معنی که ممکن است تیپی را انتخاب کرده، فردیّت او را نشان دهد و یا ممکن است تیپ را انتخاب کرده و او را همان‌طور که هست، نشان دهد» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۹۰). اگر ویژگی‌های تیپ تا پایان داستان تغییری نکرد، شخصیّت به صورت تیپ باقی می‌ماند و اگر دچار تغییراتی شد، تیپ به صورت فرد درمی‌آید (همان: ۲۹۱).

شهادت برادر (خالد) از شاهد شخصیّتی دیگر می‌سازد. فشار ناشی از جنگ، انسان را در موقعیّت متفاوتی قرار می‌دهد که در زندگی متمدّن هیچ‌گاه با آن مواجه نشده است، هرچند چنین آزمایشی بی‌رحمانه، مخرّب و بی‌هدف باشد، می‌توان از آن درس‌های بسیار ارزشمندی در رابطه با روش‌هایی آموخت که از طریق آن، انسان خود را با هر نوع فشار، چه در جنگ و چه در صلح، سازگار می‌کند. به عبارت دیگر، جنبه تاب‌آوری فرد را تقویت می‌کند. ادبیّات جنگ نیز از این دوگانگی مستثنی نیست؛ «تمام ادبیّاتی که به جنگ می‌پردازد، در نقطه‌ای خاکستری بین آشنایی خوانندگان با وحشت میدان‌های نبرد و وسوسه استفاده از احساسات شدید وجود دارد» (kurtz, 2018: 213).

«شاهد»، شاهدِ جان دادن برادر بوده است؛ شاهدی که مصیبت‌های واردشده بر یک خانواده (یا یک کشور) را به چشم می‌بیند و بر آنها مُهر تأیید می‌زند. شاهد می‌تواند نمایندهٔ هر یک از ما باشد؛ هر یک از ما که جنگ را لمس کرده و شاهد مرگ عزیزی بوده‌ایم. از این‌رو نویسنده در توصیف حالات شاهد، به‌ویژه هنگام مرگ برادر، نهایت دقّت و وسواس را به خرج داده است.

احمد محمود نیز همین تجربه‌های تلخ را در در گفت‌وگو با لیلی گلستان، چنین بیان می‌کند: «... خودِ من و خانواده‌ام مستقیماً این درد را حس کردیم. به‌خصوص که در همان سه ماه اول بود که برادرم کشته شد» (گلستان، ۱۳۷۴: ۱۵۸). بنابراین شاهد می‌تواند نماینده احمد محمود باشد و «خالد»، برادرِ شهیدِ نویسنده، کسی که احمد محمود در مقدّمه رمان خاطرنشان می‌کند که کتاب را به «یاد برادرم محمّد که شهید شد» نوشته است.

شاهد پس از مرگ خالد دچار بحران روحی می‌شود و نویسنده به طور مفصّل این دگرگونی‌های روحی را بیان کرده است:

- «کمر شاهد قوز دارد. خمیده راه می‌رود. انگار که زیر بار سنگینی دارد از پا درمی‌آید» (محمود، ۱۳۷۸: ۱۳۱).

- «بالاتنه شاهد بنا می‌کند به حرکت کردن. از راست به چپ و باز به راست و به چپ و چند لحظه بعد، همین‌طور که نشسته است و بالاتنه‌اش به چپ و راست حرکت می‌کند، به حرف می‌آید. صدایش آرام، پردرد و خفه است. انگار که با خودش حرف می‌زند «اون لحظه آخر چه کشیدی برادر؟!...»» (همان: ۱۳۴).

نمونه‌های یادشده بیانگر تغییر حالات روحی شاهد پس از مرگ برادر است. وی دچار دردی شده است که خارج از تحمّل اوست. روانش قادر به پذیرفتن وضعیّت جدید نیست. از این‌رو در خلوت خود با برادر از دست رفته‌اش شروع به حرف زدن می‌کند و به نوعی درد خود را با او سهیم می‌شود. این گفت‌وگو با خود (که در نمونه دوم به آن اشاره کردیم) در چندین صفحه از رمان ادامه دارد. شهادت خالد برای شاهد، امری تروماتیک بوده است و نویسنده در جایی از رمان از زبان راوی می‌گوید: «شاهد، همین دو- سه ساعت پیر شده است» (همان: ۱۳۶). این «پیر شدن» ناگهانی و «زیر بار سنگین از پا درآمدن» ناشی از وقوع روان‌زخم یا به تعبیر لکان، «امر واقع» است. شاهد ناتوان از بیان درد خود است. همین امر، او را وادار به انجام کارهایی می‌کند که با شخصیّت پیشین او در تقابل است؛ اموری که شاید فاقد توجیه منطقی باشند.

در کتاب «راهنمای تشخیصی و آماری اختلالات روانی»، مواردی با عنوان «تغییرات

محسوس در برانگیختگی و واکنش‌پذیری در ارتباط با رویداد آسیب‌زا» ذکر و خاطرنشان شده که درصورت بروز دو مورد از آنها، این تغییرات در فرد ثابت می‌شود. ما در اینجا به ذکر مواردی می‌پردازیم که در رفتار شاهد قابل ملاحظه است: «۱- رفتار تحریک‌پذیر و طغیان‌های خشم (با اندکی تحریک یا بدون آن) که معمولاً به صورت پرخاشگری کلامی یا جسمانی نسبت به افراد یا اشیا ابراز می‌شوند. ۲- رفتار بی‌پروا یا نابودکننده خود. ۳- پاسخ یکه خوردن اغراق‌آمیز» (انجمن روانپزشکی آمریکا، ۱۳۹۳: ۴۰۳).

اوج روان‌زخم را در رفتار شاهد با جنازه خالد می‌بینیم. بنا به اعتقاد کاپلان و سادوک، احساسی که به شخص ازدست‌رفته داریم، ممکن است به صورت توهّم ظاهر شود و در سوگ طبیعی، شخصِ بازمانده، آن فقدان را غیر واقعی تلقی کند (کاپلان و سادوک، ۱۳۶۹: ۱۸۶). در روان‌شناسی به چنین حالتی، «انکار» گفته می‌شود و بدین‌صورت است که شخص پس از شدّت یافتن روان‌زخم، چون توانایی تاب‌آوری‌اش را از دست می‌دهد، دست به انکار ماجرا می‌زند و حتّی گاه به زبان می‌آورد که چنین واقعه‌ای هیچ‌گاه رخ نداده است.

به نظر می‌رسد برای پرداختن بیشتر به موضوع، اندک توضیحاتی درباره مالیخولیا و سوگواری، ضروری است. بنا به عقیدهٔ فروید، «مالیخولیا، واکنشی بیمارگونه به از دست دادن شیء مورد علاقه است که در آن فرد، خود را می‌کشد» (Freud, 1957: 252)؛ امّا در سوگواری، پرخاشگری به سمت شیء گمشده معطوف می‌شود. این بدان معنی است که «مالیخولیا، یک آسیبِ دردناک است که اغلب مراحل شیدایی را به صورت یکپارچه طی نمی‌کند؛ در حالی که ممکن است عزاداری به عنوان یک لحظه پر از رنج و آشفتگی در نظر گرفته شود که در نهایت به شفا و بازگشت به حالت عادی منتهی می‌شود» (Davis & Meretoja, 2020: 136).

با توجّه به توضیحات یادشده می‌توان نتیجه گرفت که درد شاهد از گونهٔ سوگواری است، نه مالیخولیا. امّا سوگواری شاهد اندکی متفاوت از انکارِ صرف است. در واقع شاهد مرگ برادر را باور کرده است، ولی با جنازه او همچون موجودی زنده برخورد می‌کند. یعنی از طرفی هم مرگ برادر را باور کرده است و هم انکار. در واقع او نمی‌تواند بی‌جان بودنِ پیکر برادر را بپذیرد. به بیان دیگر، او مرگ خالد را در عالم نمادین پذیرفته است،

ولی احساسی که به جنازه‌اش دارد، متعلّق به امر واقع است؛ باورناپذیر و دست‌نیافتنی است؛ در کلمات خلاصه نمی‌شود؛ از این‌رو مایه بُهت و شگفتی اطرافیان می‌شود:

- «می‌خوام زودتر... برسانمش به خانه‌ش... دیگه ناراحتی بسّشه!... شاهد، همین‌طور که نشسته است به هق‌هق می‌افتد...
- پدر... برات مهمون آوردم!... و بعد دیوانه‌وار، پیشانی را می‌کوبد به قبر پدر. خون از پیشانی‌اش می‌جوشد و کنار قبر پدر بی‌هوش می‌شود» (محمود، ۱۳۷۸: ۱۴۷-۱۴۸).

نشانه‌های اختلال استرس حاد در رابطه با داغ‌دیدگی پس از مرگ، واکنش‌های اندوه حاد را در برمی‌گیرد. «در اینگونه موارد، نشانه‌های تجربه کردن مجدد، تجزیه و برانگیختگی ممکن است واکنش‌هایی را به فقدان در بر داشته باشند، نظیر خاطرات مزاحم در مورد شرایط مرگ فرد، باور نکردن اینکه آن فرد مرده است و احساس خشم در مورد آن مرگ» (انجمن روانپزشکی آمریکا، ۱۳۹۳: ۴۲۲).

سرانجام شاهد بنا به تشخیص «دکتر شیدا» برای بستری شدن در بیمارستان راهی تهران می‌شود:

- «دکتر شیدا، شاهد را با طیّاره باری می‌فرستد تهران. به صابر تلفن می‌کنم که برود فرودگاه و ببردش خانه. وضعش خیلی بده. دکتر شیدا کلّی قرص و شربت بهش داده. باید ببرینش روان‌پزشک!» (محمود، ۱۳۷۸: ۱۵۱).

رضا براهنی در نقدی که بر رمان «زمین سوخته» نوشته، گفته است: «یکی از موفّق‌ترین صحنه‌های قصّه آقای محمود، روانی شدن ناگهانی شاهد در رویارویی با مرگ برادر است... روایت این روانی شدن بسیار مؤثّر است... آقای محمود از طریق شاهد نشان می‌دهد که هیجانِ به‌جای عاطفی که حتی تا حدّ سرسام و هذیان هم پیش می‌رود، چقدر می‌تواند یک قصّه را از یکنواختی، بی‌حادثگی و کرختی نجات بدهد» (براهنی، به نقل از آقایی، ۱۳۸۳: ۱۶۵).

ننه‌باران

ننه‌باران از شخصیّت‌های اصلی رمان و شخصیّتی پویا و متغیّر است. شاید نویسنده بیش از هر شخصیّت دیگری به توصیف ننه‌باران، به‌ویژه ویژگی‌های ظاهری او پرداخته و

هر کجا مجالِ سخن یافته، از صلابت و محکمی وی سخن گفته است. در واقع نویسنده به طور مستقیم یا توصیفی به شخصیّت ننه‌باران پرداخته است. پرداخت مستقیم شامل توصیف مستقیم ویژگی‌های ظاهری یا اخلاقیِ شخصیّت می‌شود که نویسنده به طور صریح آن را بازگو می‌کند (عابدی، ۱۳۷۵: ۷۰). مثلاً در رمان آمده است:

- «چهره ننه‌باران به سنگ می‌ماند. از چشمانش -که راست به روبه‌رو خیره شده‌اند- انگار آتش می‌بارد» (محمود، ۱۳۷۸: ۲۵۲).

ننه‌باران «دل شیر» دارد. زنی است که نه مرگ شوهر او را از پا درآورده است و نه جبهه رفتن پسر. او زنی صبور و محکم، در عین حال مادری دلسوز و مهربان است و چیزی که به چهرهٔ او رنگ غرور می‌دهد، دلاوری پسرش، «باران» در جبهه است.

شخصیّت‌های محوری آثار احمد محمود، تروماتیک هستند؛ بدان‌معنا که هر یک به اقتضای شرایط خویش، دردی را با خود به دوش می‌کشد و در جست‌وجوی راهی برای برون‌رفت از آن است. شخصیّت‌ها، دردها را به دوش می‌کشند و با خود از این‌سو به آن‌سو می‌برند. همه به دنبال آنند تا راهی برای التیام دردها و روان‌زخم‌های خویش بیابند؛ امری که در واقع منجر به دگردیسیِ دردها می‌شود. دردها پیچیده می‌شوند و به درد و زخم‌های تازه‌تری تبدیل می‌شوند. روان‌زخم‌ها به تراژدی بدل می‌گردند؛ گسترده‌تر و عمیق‌تر می‌شوند؛ زبانی تازه پیدا می‌کنند و با بیان هرچه آشکارتر، پنهان‌تر و غامض‌تر می‌شوند.

دردِ ننه‌باران نیز به صورت دگردیسی‌شده بروز می‌کند. او نسبت به جنگ بی‌تفاوت نمی‌ماند و هرچند زنی میان‌سال است، دوشادوش مردان و دیگر افراد شهر، خود را برای نبرد با دشمن آماده می‌کند. او که از رفتن به جبهه منع شده است، عضو کمیته محلّه می‌شود تا کار با تفنگ را یاد بگیرد و سرانجام تفنگ به دوش در میدان محلّه نگهبانی می‌دهد.

یکی از آثار حوادث تروماتیک، همچون جنگ، برجسته کردن نقش زن در جامعه است. «موقعیّت‌های تروماتیک، فرصتی برای مشاهدهٔ نقش زن است. شخصیّت زن پس از رنج و درد، سیری را آغاز و تلاش خود را برای مقابله با روان‌زخم با یک هدف آغاز می‌کند. هدف او شناخت خود است. برای به دست آوردن این قدرت، او باید چیزی را در درون

خود تغییر دهد. زن باید تجربه‌های تروماتیکی را که در ذهن ناخودآگاه خود دارد، بیان کند. این تجربه‌ها ناخودآگاه بروز می‌یابد، اما قدرت خود را به طور قابل توجّهی از زندگی زن می‌گیرد. شخصیّت زن تلاش برای به دست آوردن قدرت را آغاز می‌کند. اگر او زبان صحبت را داشته باشد، می‌تواند جهت کلمه را تغییر دهد» (Heidarizadeh, 2015: 793).

پیوند خوردنِ رویکردهای فمینیستی با نظریهٔ روان‌زخم، سبب غنی‌تر شدن این نظریه شده است. «فمینیست‌ها، روان‌زخم را پدیده‌ای پیچیده و چندلایه می‌بینند که اجزای شناختی، عاطفی و روحی آن به تنهایی قابل شناخت نیست... یکی از استراتژی‌های کلیدی برای زنانِ بازمانده از روان‌زخم، در زمینه‌ای مردسالارانه، خودمراقبتیِ جمعی است» (Kurtz, 2018: 11).

ننه‌باران حتّی پس از شنیدن خبر شهادت پسرش نیز «اشک نریخت» و «بی‌تابی نکرد»:

- «ننه‌باران پشت سر تابوت‌ها، چپ و راست، نوار فشنگ حمایل کرده است و تفنگش را سرنگون گرفته است و آرام قدم برمی‌دارد» (محمود، ۱۳۷۸: ۲۵۲).

کوتاه سخن آنکه شخصیّت ننه‌باران یادآور زنانی چون مادر حسنک وزیر است که وقتی خبر بردار کردن فرزند را شنید، جزعی نکرد و به گفته بیهقی به‌درد بگریست (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱۹۹).

روان‌زخم به‌شدّت به «از دست دادن و رنج» بستگی دارد. از دست دادن می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد؛ مانند از دست دادن یکی از عزیزان (یا مرگ یا پایان یک رابطه) یا از دست دادن خود. به تعبیری مرگِ یکی از عزیزان را می‌توان مرگ خود دانست؛ زیرا روابط عاطفی و اجتماعی، بخش قابل ملاحظه‌ای از هستیِ ما را شکل می‌دهد و بالطبع خواهان نگاه‌داشت چنین روابطی هستیم. از همین‌رو فقدانِ دیگریِ مهم، خلأ وجودی در درون ما بر جای می‌گذارد. تجربه از دست دادن و غم و اندوه می‌تواند این رشته پیونددهنده و به همراه آن، احساس هویّت ما را بی‌ثبات کند یا حتّی از بین ببرد. ضایعهٔ آسیب‌زا، سیستم‌های معنایی که قبلاً یکپارچگی ما را حفظ می‌کرد، از بین می‌برد. پیش‌رویِ مداومِ آسیب‌های قبلی به طور بی‌وقفه مانع از انسجام مجدّد و درگیر شدن معنادار در جهان می‌شود.

در جای دیگری نویسنده می‌گوید: «ننه‌باران انگار که قامتش بلندتر شده است» (محمود، ۱۳۷۸: ۲۵۴). اگر پشت خمیده شاهد را هنگام مرگ برادر به یاد بیاوریم، شاید بهتر بتوانیم به صلابت و «قامتِ همچون خدنگ» ننه‌باران پی ببریم. البته ذکر این نکته خالی از فایده نمی‌نماید که افراد در مواجهه با روان‌زخم، واکنشی یکسان ندارند و هر کس با توجّه به روحیات و حالات درونیِ خود می‌تواند عکس‌العمل متفاوتی نشان دهد. «اختلالات سازگاری را می‌توان بعد از مرگ فردی عزیز تشخیص داد و این در صورتی است که شدّت، کیفیّت، یا تداوم واکنش‌های اندوه با در نظر گرفتن هنجارهای فرهنگی، مذهبی یا متناسب با سن، از آنچه به طور معمول انتظار می‌رود، بیشتر باشد» (انجمن روانپزشکی آمریکا، ۱۳۹۳: ۴۲۷).

اما اوج تغییر تروماتیک شخصیّت ننه‌باران را در محاکمه و کشتن دو تن از بزهکاران محلّه شاهد هستیم. او با هم‌دستی چند نفر از همسایگان، آن دو را در میدانِ محلّه محاکمه، سپس تیرباران می‌کند. کاری که نه پیش از این مرتکب شده بود و نه حتّی ممکن بود بعدها مرتکب شود.

یکی از پیامدهای روان‌زخم، انزوا و دوری از دیگران است. ننه‌باران نیز پس از این اتّفاق گویا بر اثر پشیمانی و یا عذاب وجدان، سبک زندگی خود را تغییر می‌دهد. بعد از محاکمه این دو فرد، شورای محلّه تفنگ را از ننه‌باران می‌گیرد. به دنبال این اتّفاق:

> - «ننه‌باران، حالا روزها می‌رود مسجد که درس قرآن بخواند. انگار که از همه‌چیز زده شده‌است و انگار که با همه‌کس قهر کرده است و به مسجد رو آورده است. قامت بلند ننه‌باران تو لباس سیاه و روسری سیاه، بلندتر به نظر می‌رسد» (محمود، ۱۳۷۸: ۲۹۷).

همان‌گونه که ذکر آن رفت، ننه‌باران دارای ابعاد شخصیّتی متفاوت بود. مادری دلسوز و زنی استوار که جنگ را فرصتی برای عرضهٔ توانایی‌های خود می‌داند؛ تفنگ به دست می‌گیرد، کشیک می‌دهد، بزهکاران را محاکمه می‌کند و به قتل می‌رساند و سرانجام همه را رها می‌کند و به خلوت خود پناه می‌برد. شاید هیچ‌یک از شخصیّت‌های رمان به اندازه ننه‌باران در مواجهه با واقعه تروماتیکِ جنگ، واکنش‌های متفاوت و غریبی نشان نداده باشد.

بنا به باور براهنی، بسته به موقعیّتِ قصّه، شخصیّت ممکن است سه حالت پیدا کند:

نخست اینکه ممکن است حوادث را عوض کند، ولی خود تغییری نکند. در دومین حالت، شخصیّت خود تغییر کند، ولی حوادث دچار دگرگونی نشود و در سومین حالت هم شخصیّت و هم حوادث دچار دگرگونی بشوند (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۹۳). با توجّه به این تعریف، سومین حالت را می‌توان برای ننه‌باران در نظر گرفت.

نرگس

نرگس از شخصیّت‌های فرعی رمان و شخصیّتی ثابت و ایستاست. در واقع او در زندگی شخصی خود دچار تغییر و تحوّل شده است، ولی نقش کوتاهی که این شخصیّت در رمان ایفا می‌کند، ثابت است و نویسنده اوضاع او را پس از وقوع روان‌زخم روایت می‌کند. شخصیّت فرعی به اندازه شخصیّت اصلی، نقشی اساسی در داستان ندارد، اما همان‌گونه که «شریفی» خاطرنشان می‌کند، حضور این شخصیّت برای فضاسازی در کنار دیگر تمهیدات مفید است (شریفی، ۱۳۸۶: ۸۸۲).

نرگس یکباره وارد رمان می‌شود. از این‌رو به نویسنده مجال پرداختن به ویژگی‌های ظاهری خود را نمی‌دهد و ما فقط شاهد توصیفات رفتاری او هستیم. او همسر و پسر بزرگ خود را از دست داده است. در همان آغاز جنگ تحمیلی، «جمشید» -شوهر نرگس- او را به همراه فرزندانش راهیِ «ویس» (نام روستایی در آن هنگام که اکنون با همین نام به شهر بدل شده است) می‌کند تا خود بعدها به آنها بپیوندد. ولی گم می‌شود و زن و فرزندانش در آن شهر تنها می‌مانند. پسر بزرگ نرگس نیز در اردوگاه جنگ‌زدگان بر اثر سرما، جان خود را از دست می‌دهد و حال که نرگس دوباره به «اهواز» برگشته است، شاهد شخصیّت دیگری از او هستیم.

یکی دیگر از مصادیق روان‌زخم، مهاجرت و پناهندگی است. «در سال‌های اخیر، تجربه‌های آوارگی و مهاجرت به نمونه‌های برجسته‌تری از پدیدهٔ روان‌زخم عمومی تبدیل شده است... ادبیّاتِ تبعید و آوارگی، سابقه‌ای طولانی دارد. پناهندگان ممکن است با زندان، شکنجه، از دست دادنِ دارایی، سوءتغذیه، حمله فیزیکی و جدایی از خانواده مواجه شوند» (Kurtz, 2018: 15).

توصیفاتی که نویسنده از نرگس ارائه می‌دهد، بیانگر وضعیّت تروماتیکی است که شخصیّت داستانی به آن دچار شده است:

- «نرگس سکوت کرده است. انگار که اختیارش دست خودش نیست. زن محمّد میکانیک که حالش را پرسید، فقط سرش را تکان داد. بچّه‌ها لام تا کام نمی‌گویند. انگار که لالمانی گرفته‌اند و انگار که بهت‌زده هستند... تا بروم تو اتاق، سرِ نرگس همراهم می‌گردد. عین آدم‌های کوکی... چیزی به وقت اخبار نمانده است که یک‌هو نرگس به حرف می‌آید. بغض گلویش را گرفته است امّا گریه نمی‌کند. انگار نمی‌تواند گریه کند. انگار که دیگر تاب رنج کشیدن ندارد. سوخته است و تمام شده است... حرف زدن نرگس آرام است و بی‌تفاوت. امّا در کلامش و در بی‌تفاوتی‌اش، چنان دردی قد کشیده است که هر کلامش همچون تازیانه به جانم تیغ می‌کشد» (محمود، ۱۳۷۸: ۱۷۵).

بن ایزر، فرد ترومازده را دارای چنین ویژگی‌هایی می‌داند: «سکوت طولانی، از دست دادن کنترل عاطفی، بی‌حسی عاطفی، گزارش‌های تکراری، از دست دادن خود در یک رویداد آسیب‌زا، ناتوانی در گفتن یک داستان، تغییرات در صدا و تغییرات در زبان بدن» (BenEzer, 1999: 58). ما بسیاری از این ویژگی‌ها را در رفتارهای نرگس شاهد هستیم.

آنجا که نویسنده از زبان راوی می‌گوید که نرگس «سوخته است و تمام شده است»، گویای آن است که نرگس پس از تجربه این حادثه‌ها هرگز به زندگی معمولی خود بازنخواهد گشت. می‌توان گفت که نرگس دچار «کرختی هیجانی» شده است. در تعریف آن باید گفت: «کرختی هیجانی، یکی از نشانه‌های کم‌برانگیختگی است که با تجزیه مرتبط است. کرختی هیجانی، نوعی بی‌احساسی و بی‌تفاوتی هیجانی است و نقش محافظت از خود در برابر تجربه هیجان‌های منفی را به عهده دارد» (قهاری، ۱۴۰۱: ۲۲).

روان‌زخم، واقعیّت خشن هستی را آشکار می‌کند. وحشت‌هایی که عامل آنها، طبیعت و دیگر انسان‌هاست. روان‌زخم فقط یک رویداد یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها نیست، بلکه رویارویی با ماهیّتِ هستی است: بی‌بنیاد بودن وجود و بودن در جهان. روان‌زخم‌های حاد به دلیل حس بی‌حرکتی که بر فرد می‌گذارد، وی را به بی‌ثباتی دچار می‌کند. شخص از ادامه دادنِ کاری که هر روز انجام می‌دهد، به فلج شدن و لرزیدنی که در نتیجه رویدادی خاص اتّفاق می‌افتد، دچار می‌شود. این امر احتمالاً همان عارضه‌ای است که ما معمولاً در ارتباط با روان‌زخم گمان می‌کنیم. به این معنا که فرد قبل از رویدادِ تروماتیک، عملکرد

خوبی داشته است؛ اما اکنون بر اثر تجربه روان‌زخم، علائم دیگری را تجربه می‌کند.

آنگونه که در رمان می‌خوانیم، بچّه‌های نرگس نیز از این رویداد متأثرند و پسر ده‌ساله‌اش مجبور است برای گذرانِ زندگی، به ماهی‌گیری روی بیاورد. پسر نرگس، نمونه‌ای بارز از «روان‌زخم فرانسلی» است. در توضیح روان‌زخم فرانسلی باید گفت که برخی بر این باورند که اینگونه آسیب‌ها، محدود به زمان و جامعهٔ خاص خود نیست؛ بلکه نسل‌های پس از خود را هم درگیر می‌کند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. برای مثال روان‌زخم فرانسلی در بزرگسالانِ بازمانده از سوءاستفاده فیزیکی و جنسی در دوران کودکی، بازماندگان اردوگاه‌های جنگ یا اسیران جنگی دیده می‌شود. بنا به عقیدهٔ ژوکوا، «روان‌زخم زمانی به سطح فرهنگی می‌رسد که سؤالاتی درباره مسئولیت در حوزه عمومی مطرح می‌شود: چه کسی یا چه چیزی را می‌توان برای ایجاد فاجعه سرزنش کرد و چه کسی می‌تواند مسئول مقابله با پیامدهای آن باشد؟» (Zhukova, 2016: 336). در جای دیگر رمان، نویسنده درباره نرگس می‌گوید:

> - «حرف زدنش غم دارد... انگار که قطره‌های اشک نرگس، مثل شهاب تاریکی، اتاق را خط می‌کشد. اما نرگس گریه نمی‌کند... نرگس سوخته است و حالا تو نور ماه، زیر نخل پایه‌بلند وسط حیاط نشسته است و برای ننه‌باران و زن محمّد میکانیک حرف می‌زند» (محمود، ۱۳۷۸: ۱۷۶-۱۷۷).

نویسنده بر «سوختن» نرگس تأکید می‌کند. موقعیّت‌های ناکام‌کننده باعث ایجاد سد یا مانع در برابر خواستهٔ افراد می‌شود. در نتیجه شخص را دچار تعارض یا فشار روانی می‌کند. انسان‌ها برای عبور از این موانع، واکنش نشان می‌دهند. اما این واکنش‌ها، شکل یکسانی ندارد. هر چند اغلب به صورت پرخاشگری، سرکوب خاطرات و... است، گاهی نیز شکل منفعلانه به خود می‌گیرد و به ناامیدی، سرخوردگی و افسردگی پایان می‌یابد (آقاخانی بیژنی، ۱۳۹۶: ۸).

نرگس، زنی رنج‌کشیده و ترومازده است. او روزهایی را تجربه کرده که تمام توان او را گرفته است و حال حتّی قادر به گریستن نیست. زنان در رمان‌های احمد محمود هم مادر و خانه‌دار هستند و هم در کنار خانه‌داری، نقشی در فعالیّت‌های روزمرهٔ جامعه دارند. اما این زنان حضور دارند و کاملاً ملموس و قابل درکند. به‌شدّت در محیطی ایرانی

سیر می‌کنند. اغلب زنان در رمان‌های این نویسنده، زنان رنج‌کشیده و کاری هستند (ترکمانی باراندوزی، کبیری، ۱۳۹۱: ۲۵).

گلابتون

گلابتون از شخصیّت‌های فرعی رمان و شخصیّتی متغیّر است. نویسنده در توصیف او بیش از هر چیز بر ویژگی ظاهری و زیبایی او تأکید دارد و این توصیف هم از زبان خود نویسنده است و هم از زبان دیگر شخصیّت‌ها؛ به گونه‌ای که با ورود او به رمان، «ناگهان همه سرها برمی‌گردد به طرف بن‌بست ننه‌باران» (محمود، ۱۳۷۸: ۱۵۶). در میان انبوه توصیفات ظاهری، نویسنده در جایی به توصیف رفتاری او نیز پرداخته است:

- «گلابتون آرام است. همیشه آرام است. از خانه پدر گلابتون هیچ‌وقت صدا بلند نمی‌شود» (همان: ۱۹۸).

سرانجام در پایان رمان، در همان شبی که راوی به خانه خود بازمی‌گردد و محلّه ننه‌باران را بمباران می‌کنند، جسد گلابتون را نیز از زیر آوار بیرون می‌کشند:

- «گلابتون ناله می‌کند. بعد انگار که در خواب باشد، بی‌هیچ کلامی دست‌ها را به زمین می‌زند و می‌نشیند و با نگاهی ناباور، روبه‌رو را نگاه می‌کند» (همان: ۳۲۷).

او هنوز چیزی را که به چشم دیده، باور نکرده است و این برخورد اولیه با حادثه تروماتیک است. روان‌زخم هنگام وقوع، چنان نیرومند است که به حافظه، اجازهٔ ثبت رویدادها را نمی‌دهد. به همین دلیل بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که روان‌زخم در لحظه رخ دادن قابل درک نیست؛ بلکه گذشت زمان، آن را برای حافظه قابل فهم می‌کند. برخی دیگر بر این باورند که «لزوماً درست نیست که روان‌زخم هنگام وقوع تجربه نمی‌شود. روان‌زخم نه‌تنها یک رویداد مخرّب و استثنایی است، بلکه برای برخی از افراد، یک زندگی روزمره تروماتیک و به طور کلّی حادثهٔ آسیب‌زا تنها چیزی است که از آن آگاهی دارند» (Davis & Meretoja, 2020: 34).

سرانجام دختربچّه گلابتون معجزه‌آسا از زیر آوار جان سالم به در می‌برد. اما اوج روان‌زخم برای او آنجا اتّفاق می‌افتد که او با جنازه خواهر خود روبه‌رو می‌شود:

- «گلابتون به جسد خواهر خیره می‌شود... نگاهم همراه پرستار کشیده می‌شود که یک‌هو جیغ گلابتون را می‌شنوم. سر برمی‌گردانم. گلابتون بچّه خردسالش را بالای سر برده است. تا بخواهم تکان بخورم و تا زن، جسد خواهر گلابتون را دور بزند، گلابتون، بچّه را محکم به زمین می‌کوبد و فریادکشان بنا می‌کند به دویدن. سر کودک چنان به سنگ خورده است که فرقش شکافته شده است و مغز همراه خون، روی زمین پخش شده است» (محمود، ۱۳۷۸: ۳۲۸).

ضربه و شوکی که بر اثر از دست دادن خواهر بر روان گلابتون وارد می‌شود، زندگی وی را مختل می‌کند؛ چراکه ذهن وی نمی‌تواند با این ضایعه خارجی کنار بیاید و آن را هضم کند. می‌توان گفت که گلابتون دچار «اختلال وحشت‌زدگی» شده است که در تعریف آن باید گفت: «حملات وحشت‌زدگیِ خودانگیخته در اختلال استرس حاد خیلی شایع‌اند. با این حال اختلال وحشت‌زدگی فقط در صورتی تشخیص داده می‌شود که حملات وحشت‌زدگی غیر منتظره باشد» (انجمن روانپزشکی آمریکا، ۱۳۹۳: ۴۲۵).

گلابتون بر اثر روان‌زخم ناشی از مرگِ خواهر، مشاعر خود را به کلّی از دست می‌دهد و گرفتار جنون می‌شود؛ به گونه‌ای که بی‌اختیار بچّه خود را بر زمین می‌زند و باعث مرگ وی می‌شود. خواننده از سرنوشت این شخصیّت بی‌خبر می‌ماند و شاید این شخصیّت پس از درمان بتواند دوباره مشاعرش را بازیابد. اما مسئله اینجاست؛ آیا مادری که خود فرزند خردسال خویش را به دردناک‌ترین شکل ممکن به قتل رسانده است، می‌تواند به زندگی معمولی خود بازگردد؟

و امّا آخرین توصیفی که از «گلابتونِ آرام» می‌خوانیم:

- «گلابتون دست‌ها را از هم باز کرده است و دور میدان می‌دود و جیغ می‌کشد» (محمود، ۱۳۷۸: ۳۲۸).

فقدان بر مختل کردنِ ایمنی و امنیّت که ما اغلب آن را بدیهی می‌دانیم، تأثیری ژرف و شگرف دارد. تجاربِ آسیب‌زا، ناکافی بودنِ راه‌های قبلی برای حفظ امنیّت و خودِ امنیّت را نشان می‌دهد و فرد را در رویارویی با دنیای ذاتاً پیش‌بینی‌ناپذیر و خطرناکی

قرار می‌دهد که در آن کار کردن و به دست آوردن معنا دشوار است. در این رابطه، دنیای واقعیِ فرد و نه صرفاً یک الگوی رفتاری یا طرح‌واره شناختی او متلاشی می‌شود.

روایت و روان‌زخم در رمان «زمین سوخته»

در این بخش از پژوهش، تأثیر روان‌زخم بر ساختار و شیوه روایت‌پردازی رمان را به اختصار توضیح می‌دهیم. رمان با سیری خطّی آغاز می‌شود. گویی برای نویسنده این مطلب حائز اهمّیّت است که زندگی اشخاص را قبل از جنگ و بعد از جنگ روایت کند. از این‌رو با اتّخاذ سیر خطّی، تمایز میان این دو برهه را به‌خوبی می‌تواند به نمایش بگذارد. روابط علّی و معلولی در رمان حاضر اغلب حول محور حادثه‌ای تروماتیک می‌چرخد. گویی همه‌چیز دست به دست هم می‌دهد تا رویدادی تروماتیک را رقم بزند.

راوی، شخص بی‌طرفی است که نه در جریان رویدادها دخل و تصرّف، نه از کسی جانب‌داری می‌کند. همچنین بیشتر به بیان حالات بیرونی اشخاص و اتّفاق‌ها می‌پردازد. بدون شک فردی با چنین دیدگاهی بهتر می‌تواند وقایع را پوشش دهد و هر آنچه را ببیند، ثبت کند. راوی اول‌شخص است، امّا در بخش‌هایی از رمان به راوی دانای کل (با دیدی محدود) نزدیک می‌شود.

گلشیری در نقدی که بر رمان «زمین سوخته» نوشته، راویِ آن را فردی بیکار دانسته است (آقایی، ۱۳۸۳: ۵۹). احمد محمود در گفت‌وگو با لیلی گلستان این مسئله را اینگونه توجیه کرده است: «راوی را آگاهانه منفعل کرده‌ام... ببینید، راوی نویسنده است. نویسنده به اعتباری در لایه‌بندیِ روشن‌فکری، قدر اول را دارد... راوی که متهم بشود، روشن‌فکری و حالت انفعالی روشن‌فکری است که متّهم می‌شود، نه راوی و فقط راوی» (گلستان، ۱۳۷۴: ۱۶۰-۱۶۱). در واقع نویسنده با انتخاب راوی‌ای منفعل، در پی نقد جامعهٔ روشن‌فکرِ منفعل است.

افزون بر نکته یادشده، لازم است به این نکته اشاره کرد که گویی نویسنده، راویِ خود را در چارچوب مضمون رمان انتخاب می‌کند. بدین معنا که به دلیل اینکه جنگ کاملاً غیر مترقبه و ناگهانی رخ می‌دهد، راوی هنوز نتوانسته است این مسئله را بپذیرد. از این‌رو به افراد سرگردانی می‌ماند که در سطح شهر قدم می‌زنند و تنها روایت‌های عینی را گزارش

می‌دهند. او در جایی از رمان در رابطه با شهادت برادر می‌گوید: «دلم می‌خواهد باورم شود و گریه کنم، امّا هنوز باورم نشده است. مثل سنگ شده‌ام» (محمود، ۱۳۷۸: ۱۳۵).

در بحث از روان‌زخم به این نکته اشاره شد که افراد در مواجهه با روان‌زخم، درک درستی از آن ندارند و قادر به هضم آن نیستند؛ همان‌گونه که راویِ رمان حاضر قادر به هضم شهادت برادرش و تمامی حوادثی که در حال روی دادن است، نمی‌باشد. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که نویسنده، راویِ درخور موضوع انتخاب کرده است.

مسئله دیگری که در رمان حاضر به چشم می‌خورد، توصیفات راوی از افراد گوناگون و زندگی آنان است. به هر بهانه‌ای که دست می‌دهد، راوی شرح حال این اشخاص را که اغلب مردمی رنج‌کشیده هستند، به میان می‌آورد. گویی نویسنده در پی نشان دادن این نکته است که افراد یک‌شبه بر اثر جنگ، تروما‌زده نشده‌اند، بلکه سال‌هاست با روان‌زخم‌های خود سر می‌کنند، هر کس به طریقی. روان‌زخم در فردی می‌تواند تنگ‌دستی باشد، در فردی دیگر تنهایی و... . نکته‌ای که حائز اهمّیّت می‌باشد این است که جنگ تنها آن روان‌زخم‌ها را به نمایش گذاشته و عامل آنها نبوده است.

رمان دارای سیر زمانی خطّی است و این منطقی می‌نماید؛ چراکه نویسنده قصد داشته است سه‌ماه اول جنگ را روایت کند؛ جنگی که غیر منتظره اتّفاق افتاد. پس قطعاً نه گذشته دور و درازی داشته است که بخواهد از آنجا قصّه خود را روایت کند و نه می‌توان برای آن آینده‌ای متصور شد تا نویسنده با روش پیش‌نگاه، آن را آغازی برای روایت خود بداند.

مانندگی فرد تروماتیک به یکی از مفاهیم بنیادی صورت‌گرایان

تأمل در بسیاری از متون و توسعاً علوم، انسان را به این جمع‌بندی می‌رساند که در میان آنها، پیوندها و مشابهت‌هایی وجود دارد. بررسی پیوندهای بینامتنی در حوزه مطالعات بینامتنیّت قابل طرح است، اما در اینجا هدف، طرح چنین پیوندهایی نیست؛ بلکه طرح مشابهت‌هایی از علومی مانند روان‌شناسی است که به نظر می‌رسد می‌تواند با مبحث «آشنایی‌زدایی» در حوزه نقد ادبی قابل مقایسه و بررسی باشد.

صورت‌گرایان برآنند که ادبیّتِ متن منوط به چند عامل است که از آن جمله می‌توان به آشنایی‌زدایی اشاره کرد. آشنایی‌زدایی به صورت ساده یعنی کاربرد واژگان در غیر از

معنای معهود و متداول. همین یک مورد قابل انطباق با بسیاری از آرایه‌های ادبی است و می‌توان برای نمونه به استعاره یا مجاز اشاره کرد که در معنایی غیر از معنـای شـناخته-شدهٔ خود به کار می‌روند. کوتاه سخن اینکه از نظر فرمالیست‌ها، واژه هنگامی بـه تعـیّن ادبی می‌رسد و به عبارت دیگر صورتی ادبی پیدا می‌کند که در فرایند آشنایی‌زدایـی، در معنای جدیدی به کار گرفته شود و در آن صورت شاخص و قابل توجّه می‌گردد.

به نظر می‌رسد که همین ویژگیِ واژه در آشنایی‌زدایی، قابلیـت انطبـاق و بررسـی بـا اشخاص تروماتیک را دارد. افراد ترومازده، پیش از برخورد با مسـائلی کـه بـرای آنهـا در حکم تروما یا روان‌زخم است، افرادی معمولی‌اند؛ اما هنگـامی کـه تروماـزده مـی‌شـوند، تبدیل به انسانی دیگر می‌شوند؛ انسانی که زیر سنگ آسیای روان‌زخم‌هـا، چنـان پـالوده می‌گردد که عواطفش صیقل می‌یابد و دیگر نمی‌تواند از محنت دیگران بی‌غم بماند!

شاید خواننـدگان از چنـین مقایسـه‌ای شـگفت‌زده گردنـد و نویسـنده را مـتّهم بـه انشاپردازی کنند؛ اما بی‌گمان این همانندی بـرای خواننـدگان آشـنا و حرفـه‌ای چنـدان غریب نیست. برای نمونه می‌توان به «بوریس ژارکو» اشاره کرد که در مقاله شیرازه‌بنـدی نظریهٔ ادبی به مثابه یک علم کوشید تا مشابهت میان اثر ادبی را با «ارگانیزم» نشان دهـد و برای این مشابهت‌ها، به سه مورد اشاره کرد. نکته جالب توجّه این است که ژارکو، یـک اثر ادبی را در واقـع بـا یکـی از مفـاهیم و اصـطلاحات «زیسـت‌شناسـی» مقایسـه کـرد! (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۵).

بنابراین مقایسه نویسنده در باب تشابه فرد تروماتیک با واژگان تغییریافتـه در حـوزهٔ معنایی، چندان غریب و دور از ذهن نمی‌نماید.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که گذشت، یکی از مصادیق روان‌زخم، جنگ یا آشوب‌های اجتماعی است. در پژوهش حاضر، روان شخصیّت‌های رمـان «زمـین سـوخته» احمـد محمـود بررسـی و تحلیل شده است. نویسنده متأثر از ضربه هولناک شـهادت بـرادرش در آغـاز جنـگ، بـا نگاهی موشکافانه و دقیق، نکته‌ای را فروگذار نکرده و به ابعاد مختلف آسیب‌های ناشی از جنگ و آشوب‌های اجتماعی پرداخته است. همچنین وی نسبت به روان شخصـیّت‌هـای

خود بی‌توجّه نبوده است.

این رمان همچون دیگر رمان‌های احمد محمود، از حیث شخصیّت غنی بوده، نویسنده از هر بهانه‌ای برای ورود شخصیّت جدید به رمان خود استقبال کرده است، ولی در این پژوهش به تحلیل و بررسی چهار شخصیّت بسنده شده است.

خوزستان، سرزمینی است که همواره داغدار فرزندان خود بوده و بسیاری از مردمانش با گونه‌ای روان‌زخم دست و پنجه نرم کرده‌اند. در واقع جنگ، روان‌زخم را برای این سرزمین به ارمغان نیاورد، بلکه فقط آن را نمایش داد.

باری نتایج حاصل از این بررسی گویای آن است که شخصیّت‌های رمان به‌شدّت ترومازده هستند. مثلاً درباره شاهد می‌توان اذعان کرد که باور نکردن و کنار نیامدن با شهادت برادر، روان او را دچار آسیب و راهی بیمارستان کرده است؛ به گونه‌ای که پس از مرگ برادرش، از زنده بودن خود احساس شرم و گناه می‌کند. ننه‌باران علی‌رغم تمام آسیب‌هایی که در جنگ متحمّل می‌شود، آن را فرصتی برای شکوفایی خود، همچنین نوآوری در قوانین مربوط به یک جامعه می‌داند. ننه‌باران در قالب زنی میان‌سال به خود اجازهٔ محاکمه دو تن بزهکار را می‌دهد، آن هم در جامعه‌ای سنّتی که چنین امری را برنمی‌تابد. بنابراین می‌توان چنین در نظر گرفت که او در عمق ناخودآگاه خود به تغییری اساسی در اوضاع اجتماعی دل بسته بود؛ تغییری که به زنان اجازه فعالیّت پابه‌پای مردان را می‌دهد.

درباره نرگس باید گفت که بی‌تردید در مباحثی همچون پناهندگی، مردان و زنان هر دو آسیب می‌بینند. امّا زن به دلیل شرایط روحی حساس‌تر، همچنین مسئولیّت‌پذیری بیشتر، دچار بحران روحی و روانی بیشتری می‌شود. به‌ویژه در کشورهای جهان سوم که در آنها زنان، بار زندگی را اغلب به‌تنهایی به‌دوش می‌کشند.

به هر روی یکی از پیامدهای روان‌زخم، گوشه‌گیری و انزواست که در رفتار ننه‌باران قابل مشاهده بود. برخی به افسردگی و سکوت دچار می‌شدند که نرگس را می‌توان نمونه این مسئله به حساب آورد. بعضی دیگر راهی بیمارستان می‌شدند؛ همچون شاهد که مرگ برادر خویش را به چشم دیده بود. برخی نیز گرفتار جنون می‌شدند، مانند گلابتون.

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، روان‌زخم می‌تواند بر اثر عوامل مختلفی به وجود بیاید. در رمان حاضر هرچند روان‌زخمِ مشترک تمامی شخصیّت‌ها، عامل جنگ است،

شخصیّت‌ها واکنشی یکسان در برخورد با حوادث تروماتیک از خود بروز نمی‌دهند و روان هر یک بنا به دلیلی دچار آسیب می‌شود. عامل روان‌زخم در دو شخصیّت (شاهد و گلابتون) «از دست دادن یکی از اعضای خانواده»، در یک شخصیّت (نرگس) «مرگ فرزند»، همچنین «تجربه کردن شرایط سخت» و در شخصیّتی دیگر (ننه‌باران) «تحوّل اجتماعی ناشی از جنگ» و «سهیم شدن زنان در فعالیّت‌های اجتماعی پابه‌پای مردان» بود.

مرگ عزیزان اغلب زمانی می‌تواند آسیب‌زا باشد که خود شاهد آن باشیم. همچنین ناگهانی و غیرمنتظره باشد. اگر مرگ طبیعی باشد، کمتر می‌تواند به عنوان حادثه‌ای آسیب‌زا تلقی شود. در پژوهش حاضر، روان‌زخم فردیِ فروید و روان‌زخم جمعیِ الکساندر، هر دو توضیح داده شده، امّا تنها روان‌زخم فردی مبنای پژوهش قرار گرفته است. بدیهی است در کنار آثار درخشان داستانی در ستایش از قهرمانی‌های ظهور یافته در دفاع مقدس این رمان از منظر چارچوب نظری مختار نیز در خور مطالعه می‌تواند باشد.

منابع

آقاخانی بیژنی، محمود (۱۳۹۶) «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمان زمین سوخته»، نقد ادبی، سال دهم، شماره ۳۷، صص ۷-۲۸.
آقایی، احمد (۱۳۸۳) بیداردلان در آینه، تهران، به‌نگار.
اسدی، مهدی (۱۳۹۵) «شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در رمان «الطریق» نجیب محفوظ»، یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیّات فارسی (دانشگاه گیلان)، صص ۷۲۳-۷۳۹.
انجمن روان‌پزشکی آمریکا (۱۳۹۳) ترجمه یحیی سیدمحمدی، چاپ سوم، تهران، روان.
براهنی، رضا (۱۳۶۸) قصه‌نویسی، چاپ چهارم، تهران، البرز.
بیهقی، محمّدبن‌حسین (۱۳۸۳) تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیّاض، چاپ چهارم، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
ترکمانی باراندورزی، وجیهه و پوران کبیری (۱۳۹۱) «بررسی شخصیّت زنان در پنج رمان احمد محمود»، بهارستان سخن (فصلنامه علمی- پژوهشی ادبیّات فارسی)، سال هشتم، شماره ۱۹، صص ۱-۲۶.
حیدری‌زاده، نگین و دیگران (۱۳۹۴) «زن در ادبیّات از روان‌زخم (روان‌زخم) به خودشناسی رسیدن»، فصلنامه علمی پژوهشی زن و فرهنگ، سال ششم، شماره ۲۴، صص ۶۷-۷۹.
داد، سیما (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.
سعیدی، مهدی (۱۳۹۵) ادبیّات داستانی جنگ در ایران، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.
شریفی، محمّد (۱۳۸۶) فرهنگ ادبیّات فارسی، تهران، معین.
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۷) انواع ادبی، چاپ سوم، تهران، میترا.
طایفی، شیرزاد و آذر صوابی اصفهانی (۱۴۰۱) «بازنمایی ترومای ناشی از جنگ و پی‌آمدهای آن در رمان دیوار»، ادبیّات پارسی معاصر، سال دوازدهم، شماره ۲، صص ۱۶۵-۱۸۸.
عابدی، داریوش (۱۳۷۵) پلی به سوی داستان‌نویسی، تهران، مدرسه.
فروید، زیگموند (۱۳۸۲) «ورای اصل لذّت»، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون بهار، شماره ۲۱، صص ۲۵-۸۱.
قلاوندی، زیبا و دیگران (۱۳۹۷) «بررسی عناصر داستان «زمین سوخته» اثر احمد محمود»، قند پارسی، سال اول، شماره ۱، صص ۸۴-۱۰۱.
قهاری، شهربانو (۱۴۰۱) اختلال استرس پس از سانحه، تهران، رشد.
کاپلان، هرولد و بنیامین سادوک (۱۳۶۹) نوروزها و اختلالات شخصیّت، ترجمه نصرت‌الله پورافکاری، تبریز، رسالت.

گلستان، لیلی (۱۳۷۴) حکایت حال، تهران، کتاب مهناز.
محمود، احمد (۱۳۷۸) زمین سوخته، چاپ سوم، تهران، معین.
موسوی‌نیا، سیّدرحیم و مهسا دهاقانی (۱۳۹۵) «روان‌زخم و بازنمایی آن در داستان «قورباغه عظیم توکیو را نجات می‌دهد»»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوازدهم، شماره ۴۴، صص ۱۹۹-۲۱۹.
مولّلی، کرامت (۱۳۹۶) مبانی روان‌کاوی فروید- لکان، چاپ یازدهم، تهران، نشرنی.
میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷) واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران، مهناز.
هومر، شون (۱۳۹۴) ژاک لاکان، ترجمه محمّدعلی جعفری و سید محمّدابراهیم طاهایی، چاپ چهارم، تهران، ققنوس.

Aldoory, H, Awfa (2019) "Verbalizing the Wounds, A Study of War Trauma in Selected Narratives." Ph.D. Thesis, Tikrit University, University of Jordan.
Alexander, J (2004) "Toward a Theory of Cultural Trauma", in J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser and P. Sztompka (eds) Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley, CA, University of California Press, 1-30.
---------- (2012) Trauma A Social Theory. Cambridge, MA, Polity Press.
American Psychiatric Association (2014) Translated by Yahya Seyyed Mohammadi, Ch 3, Tehran, Nashr Ravan [In Persian].
BenEzer, G (1999) "Trauma Signals in Life Stories", in K. L. Rogers, S. Leydesdorff and G. Dawson (eds) Trauma and Life Stories, International Perspectives, London, Routledge, 29-44.
Colin, Davis & Hanna Meretoja (2020) The Routledge Companion to Literature and Trauma.
Freud, S (1953-74) The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, trans. J. Strachey, London, Hogarth Press.
---------- (1957) "Mourning and Melancholia [1915]", in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 14 (1914-1916) J. Strachey and A. Freud (eds) London, The Hogarth Press, 237-260.
Heidarizadeh, Negin (2015) "The Significant Role of Trauma in Literature and Psychoanalysis". Procedia-Social and Behavioral Sciences 192, 788-795.
Roger Kurtz. J. (2018) "Trauma and Literature" , pp. 349-380. Cambridge University Press. https, //doi.org/10.1017/9781316817155.025[Opens in a new window].
Luckhurst, R (2012) The Trauma Question. London and New York, Routledge.
Mijolla, A (Ed) (2005) International Dictionary of Psychoanalysis, USA, Thomson Gale.
Zhukova, E (2016) "From Ontological Security to Cultural Trauma, The Case of Chernobyl in Belarus and Ukraine", Acta Sociologica 59(4), 332-346.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتادم، پاییز ۱۴۰۲: ۱۱۲-۸۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تطبیقی رمان «وداع با اسلحه» و «در شعله‌های آب» بر اساس نظریهٔ دوسویگی باختین

فهیمه شفیعی [*]
زهرا قرقی [**]
هنگامه آشوری [***]

چکیده

دوسویگی، بخشی از نظریهٔ چندصدایی «باختین» است که در آن صدای نویسنده به موازات صدای شخصیت‌ها اهمیت دارد و با فنون مختلف در متن بازتاب می‌یابد. پژوهش حاضر که مبتنی بر روش توصیفی- تحلیلی است، دو رمان «وداع با اسلحه» نوشتهٔ ارنست همینگوی و «در شعله‌های آب» نوشتهٔ مرتضی مردیها را به صورت تطبیقی تحلیل می‌کند. هدف از این پژوهش، پاسخ به این پرسش بنیادی است که دو نویسندهٔ ایرانی و آمریکایی بر مبنای نظریهٔ باختین از چه فنونی برای القای صدای خود در متن استفاده کرده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در بخش سبک‌برداری، نویسندهٔ هر دو رمان از فن نام‌گذاری شخصیت‌ها، هم‌سویی خود را با نیت شخصیت‌ها نشان می‌دهند، با این تفاوت که شخصیت‌ها در رمان «در شعله‌های آب»، تیپیک هستند و شیوهٔ نام‌گذاری آنها نیز بر همین اساس است. در بخش نقیضه در رمان «وداع با اسلحه»، گفتمان و رفتار شخصیت کاترین و همچنین صدای بی‌تفاوت راوی نسبت به جنگ، تداعی‌گر نوعی نقیضه است. در

[*]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
f.shafiee@iau-tnb.ac.ir
[**]نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
z_ghoroghi@iau-tnb.ac.ir
[***]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
h-ashouri@iau-tnb.ac.ir

رمان «در شعله‌های آب»، صدای بی‌تفاوت آهنج نسبت به جنگ سویه دیگر صدای مقدس و جدی جنگ است. گفتمان شفاهی در رمان «وداع با اسلحه» به صورت گفتمان ارتش و گفتمان مذهب و در رمان «در شعله‌های آب»، گفتمان ستون پنجم، سپاه و ارتش بر متن احاطه دارند.

واژه‌های کلیدی: گفتار دوسویه، چندصدایی، باختین، وداع با اسلحه و در شعله‌های آب.

مقدمه

رمان جنگ، یکی از گونه‌های ادبی در حوزهٔ ادبیات داستانی است که در آن پدیدهٔ جنگ، محور روایت قرار می‌گیرد. این جریان ادبی به دلیل نوع روایت که محلّ ظهور و بروز صدای گفتمان‌ها و شخصیت‌های متعدد و متنوع است، ماهیتاً می‌تواند محلّ تضارب آرا قرار بگیرد و در مقابل رمان‌های تک‌صدا، ظرفیت بیشتری برای تکثر صداها داشته باشد.

نظریهٔ چندصدایی[1] در حوزهٔ نقد ادبی، یکی از مقولات مهمی است که تمرکز و تأکید آن بر حضور صداهای مختلف در متن است. این اصطلاح که در اصل از موسیقی گرفته شده، مفهوم مرکزی نظریهٔ مکالمه‌گرایی باختین را شکل می‌دهد. از نظر باختین، به موجب چندصدایی، صداهای متعدد رقیب، موضع‌های ایدئولویکی متنوعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند به طور یکسان و فارغ از محدودیت‌های نویسنده، در گفت‌وگو درگیر شوند. بنابراین هیچ دیدگاهی بر دیدگاه دیگر برتری نمی‌یابد (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۰۱).

این نظریه در دیدگاه باختین، ابعاد مختلفی را در برمی‌گیرد و یکی از مباحث مطرح در آن، درهم شکستن وضعیت سلسله‌مراتبی نویسنده/ مؤلف با شخصیت‌هاست. به تعبیری دیگر، در رمان‌های چندصدایی، مرز معهود بین نویسنده و شخصیت‌ها برداشته می‌شود و به همان میزان که مؤلف یا نویسنده، حق سخن گفتن دارد، شخصیت‌ها نیز از چنین حقی بهره‌مند هستند. بر همین اساس در رمان چندصدایی، «نویسنده در رمان خویش حضور دارد و همه جا حاضر است، اما تقریباً بدون زبان مستقیم خاص خود» (پوینده، ۱۳۷۷: ۴۱).

با این تعریف می‌توان چنین اذعان کرد که در رمان‌هایی با محوریت جنگ، نویسنده می‌تواند در رمان به همان میزان استقلال و حضور داشته باشد که دیگر شخصیت‌ها، از جمله قهرمان یا راوی. همین موضوع می‌تواند به‌خودی‌خود به خواننده نیز نقشی فعّال بدهد. در واقع سازوکار رابطهٔ قهرمان و نویسنده در رمان چندصدایی صرفاً منجر به استقلال شخصیت نمی‌شود، بلکه «شکاف بین قهرمان و طرح داستانی را پر می‌کند و به جای انبوهی از وقایع عجیب و غریب، گفت‌وگو میان ایده‌های مختلف را بین قهرمان،

1. polyphony

نویسنده و خواننده امکان‌پذیر می‌کند. فضای بیشتری را به خواننده اختصاص می‌دهد و خوانندگان می‌توانند به طور فعالانه در روایت داستان مشارکت کنند. به عبارت دیگر، رمان چندصدایی، رمان ایده‌هاست که هیچ‌کس در آن منزوی نیست و همه از موقعیتی مساوی برخوردارند» (Emerson, 1997: 128).

از سویی دیگر در رمان چندصدایی، میان شخصیت‌های مختلف از جمله راوی و قهرمان با نویسنده نیز تعاملی سازنده برقرار است. از همین‌روی در رمان جنگ، راوی یا قهرمان به عنوان شخصیتی که وقایع و حوادث از زاویه‌دید او روایت می‌شود، می‌تواند نگرشی به پدیده‌ها داشته باشد که نویسنده می‌کوشد به اشکال مختلف آن را تأیید یا رد کند. باختین معتقد است که نویسنده به خود و دیدگاه خود نه‌تنها از خلال راوی یا قهرمان و گفتمان و زبان وی، بلکه از طریق موضوع خود داستان تجسّم و تحقّق می‌بخشد. او این کار را با استفاده از دیدگاهی متفاوت از دیدگاه راوی انجام می‌دهد. ما جدا از خواندن داستان راوی، در حقیقت خوانندهٔ داستان دیگر نیز هستیم. داستان نویسنده‌ای که به روایت همان چیزی می‌پردازد که راوی روایت می‌کند و علاوه بر این به خود راوی نیز استناد می‌کند (باختین، ۱۳۸۴: ۱۱۷). با این حال نویسنده نیز همچون راوی یا قهرمان و دیگر شخصیت‌ها می‌تواند از آنچنان استقلالی برخوردار باشد که با موضع آنها به اشکال مختلف همسو نباشد. باختین در تبیین نوع رابطهٔ نویسنده و راوی یا قهرمان و دیگر شخصیت‌های رمان از اصطلاح دوسویگی بهره می‌برد که این اصطلاح، بخشی از نظریهٔ چندصدایی او را شکل می‌دهد.

در پژوهش حاضر، رمان «وداع با اسلحه» نوشتهٔ ارنست همینگوی و با ترجمهٔ نجف دریابندری و رمان «در شعله‌های آب» نوشتهٔ مرتضی مردیها از منظر دوسویگی بررسی می‌شود. آنچه ضرورت این تحقیق را فراهم کرده است، وجوه اشتراکاتی است که در دو رمان وجود دارد. در واقع در این دو رمان، تعدد شخصیت‌های مختلف که هر کدام واجد موقعیت‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف هستند، جنبهٔ چندصدایی متن را تقویت کرده است. از سویی دیگر، نویسندگان رمان نیز به نوبهٔ خود از فنونی بهره برده‌اند که از رهگذر آن می‌توان به رابطهٔ آنها با متن و شخصیت‌های مختلف پی برد و از این منظر، ویژگی‌های دوسویگی در هر رمان را واکاوی کرد.

بر همین اساس در پژوهش حاضر با بهره گرفتن از مفهوم دوسویگی در نظریهٔ باختین بر آنیم تا به این پرسش بنیادین پاسخ دهیم که رابطهٔ نویسنده با شخصیت‌های رمان در رمان آمریکایی «وداع با اسلحه» نوشتهٔ ارنست همینگوی و رمان «در شعله‌های آب» نوشتهٔ مرتضی مردیها چگونه است و نویسندگان در این دو رمان جنگی، چگونه و بر مبنای چه تمهیداتی در تعامل با شخصیت‌ها، راوی و قهرمان قرار می‌گیرند و صدای خود را در متن به گوش مخاطب می‌رسانند؟

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ رمان‌های جنگ متعدد است، با این حال ما در این بخش صرفاً به پژوهش‌هایی که مربوط به دو رمان «وداع با اسلحه» و «در شعله‌های آب» است، می‌پردازیم.

فرشته بازوند (۱۴۰۲) در پایان‌نامه خود با عنوان «مقایسهٔ رمان وداع با اسلحه اثر ارنست همینگوی و زمستان ۶۲ اثر اسماعیل فصیح در حوزهٔ ادبیات جنگ و پایداری»، وجوه اشتراک و تفاوت دو رمان یادشده را ناشی از فرهنگ و ایدئولوژی نویسندگان می‌داند. با این توضیح که هر دو نویسنده، دیدگاهی ضدّ جنگ دارند. با این حال در رمان وداع با اسلحه، نگاهی ملی‌گرایانه به جنگ وجود دارد، اما در رمان زمستان ۶۲، هدف جنگ، آیینی است و دفاع از وطن، مقوله‌ای مقدّس است.

احسان حضرتی و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی شبکهٔ مفهومی و عناصر روایی دو رمان ژانر جنگ: وداع با اسلحه اثر ارنست همینگوی و زمین سوخته اثر احمد محمود» بر آنند که دو رمان وداع با اسلحه و زمین سوخته در زمرهٔ ادبیات ضدّ جنگ، اما در دو بافت موقعیتی متفاوت هستند. بررسی تطبیقی دو رمان یادشده و تحلیل شبکهٔ مفهومی و عناصر فرهنگی، نویسندگان را به سنجش تطبیقی پیرنگ داستانی، کاربرد عناصر زبانی و سبکی رهنمون ساخته است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که این مقوله‌ها در نهایت به اضطراب متن در زمین سوخته و وقار و آرامش در متن وداع با اسلحه منجر شده است.

خدیجه همتی‌پور (۱۳۹۷) در پژوهش «بازتاب درون‌مایهٔ عشق در رمان‌های عشق

سال‌های جنگ حسین فتاحی و وداع با اسلحه ارنست همینگوی» به بررسی تطبیقی دو رمان یادشده پرداخته است و بیان می‌دارد که حسین فتاحی، رمان خود را با رویکرد ارزش‌مدار دفاع مقدس و همینگوی بر محور انتقاد از جنگ نوشته است. بر همین اساس مفهوم عشق در این دو اثر متفاوت است. با این توضیح که عشق در اثر فتاحی، منفعل و ایستا و در خدمت ایدئولوژی است، اما در اثر همینگوی، عشق مقوله‌ای پویاست که نوعی آگاهی‌بخشی و رهایی به دنبال دارد.

افسانه شیرشاهی (۱۴۰۲) در پژوهش «اندیشهٔ وجودی در شعله‌های آب از مرتضی مردیها» به بازتاب فلسفهٔ وجودی در این رمان پرداخته است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که ترتیب موضوعات در رمان به گونه‌ای است که سیر تدریجی اندیشه‌های راوی، از مرگ‌اندیشی آغاز می‌شود و در نهایت به بیداری رنج‌آمیز برخاسته از نوعی خودآگاهی می‌رسد. بر همین اساس در این رمان، رویکردهای استحسانی، اخلاقی و ایمانی به اشکال مختلف در لایه‌های متن وجود دارد.

پریوش رفیعی (۱۴۰۱) در پایان‌نامه خود با عنوان «جلوه‌های ادب مقاومت در رمان در شعله‌های آب اثر مرتضی مردیها» با در نظر گرفتن اینکه رمان در شعله‌های آب، فضای جامعهٔ ایران را در دوران انقلاب و جنگ ترسیم می‌کند، جلوه‌های ادب مقاومت را در آن بررسی کرده است. مؤلفه‌های ادب پایداری که در این پژوهش بررسی شده‌اند، عبارت است از: شهادت، ایثار، فداکاری، حفظ مرزهای میهن و ستایش آزادی و آزادگی.

افسانه شیرشاهی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختار و محتوای رمان در شعله‌های آب از مرتضی مردیها» با در نظر گرفتن دیدگاه‌های مختلف نویسنده در این رمان، به بررسی ساختار و محتوای این اثر پرداخته است. نتایج تحقیق بیانگر آن است که مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری اثر، تلفیق نثر شاعرانه و نثر داستانی، استفاده از نمادهای تازه، انتخاب زاویه‌دید اول شخص و طرح و پیرنگ پرحادثه است. همچنین از لحاظ محتوایی، مشتمل بر مسائل اساسی دوران مقدس است که نویسنده خواسته تا واقعیات را بیشتر مطرح کند. از این منظر، نویسنده تلاش دارد تا مؤلفه‌های مختلف ادبیات دفاع مقدس شامل شهادت، آزادی، عشق مقدس به وطن و مقوله‌هایی از این‌دست را نشان دهد.

چارچوب نظری و روش تحقیق

گفتار دوسویه [1]

از نظر باختین، از طریق گفتار دوسویه است که چندصدایی و چندواژگانی در اثر ایجاد می‌شود. این نوع سخن یا گفتار، در حقیقت اولویت انتخابی و رجحان آن بر دیگر انواع سخن را نشان می‌دهد و حاکی از نبوغ و ابتکار تحلیلی تخیلی‌اش است که کلیتی متنوع از مقوله‌های متفاوت که در همهٔ آنها دو یا چند صدا شنیده می‌شود، ارائه می‌دهد: صدای گوینده، صدای شخصیت‌ها و بعضی وقت‌ها صدای شخص سوم دیگری. همهٔ آنها در روابط دوطرفهٔ متفاوتی ظاهر می‌شوند (غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۲). به تعبیری دیگر، گفتار دوسویه در تعامل بین دو سخن‌گو برقرار می‌شود که از رهگذر آن، دو نیت متفاوت نیز آشکار می‌شود. سخن‌گوی نخست، شخصیت رمان است که نیت او در حین سخن گفتن برملا می‌شود و سخن‌گوی دوم، نویسنده است که نیت او با توجه به فنون ادبی در متن بازتاب یافته است.

به عقیدهٔ باختین، دوصدایگی در رمان زمانی قابل تشخیص است که گوینده از شنونده می‌خواهد تا به کلمات، چنان گوش کند که گویی با علامت نقل‌قول گفته شده است. باختین در کتاب «مسائل بوطیقای داستایفسکی»، مثال‌هایی ارائه می‌دهد تا بتواند میان گفته‌های بدون علامت نقل‌قول (تک‌گویه) و گفته‌هایی که با علامت نقل‌قول مشخص می‌شوند (گفته‌های دوسویه)، تمایز قائل شود (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۲۹-۱۳۰).

در نظر باختین، تقسیم‌بندی سخن به سه شکل ممکن است: گفتار مستقیم نویسنده[2]، گفتار بازنمایی‌شده[3]، گفتار دوسویه[4]. در گفتار مستقیم نویسنده، همان کلام «صریح و بی‌واسطه» راوی است که خطاب به خواننده یا قهرمان داستان گفته می‌شود. گفتار بازنمایی‌شده، همان نقل‌قول مستقیم شخصیت داستانی است. و گفتار دوسویه یا کلام «دوصدایی» آن است که در آن، مؤلف از جانب خود سخن می‌گوید، ولی به احتمال زیاد نگرش دیگری نیز در جمله‌اش به کار می‌گیرد (استادمحمدی و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۴)؛ بنابراین می‌توان گفت که در این تقسیم‌بندی، دستهٔ اول متعلق به راوی و دستهٔ دوم

1. Double- Voiced Discourse
2. Directunmediated discourse
3. Objecified discourse
4. Double- Voiced Discourse

متعلق به اشخاص داستان است که هیچ‌کدام منجر به چندصدایی در متن نمی‌شود. تنها در دستهٔ سوم آواهای غیر شنیده می‌شود (مقدادی و یونانی، ۱۳۸۲: ۲۶). باختین، دوسویگی را به چهار بخش تقسیم می‌کند: سبک‌برداری یا سبک‌بخشی[1]، نقیضه یا پارودی[2]، اسکاز یا طنین[3] و جدل نهانی[4].

– **سبک‌برداری یا سبک‌بخشی**: در سبک‌پردازی، نیت نویسنده معطوف به استفاده از کلام فردی دیگر در راستای برآوردن خواستهٔ خاص خود است. اندیشهٔ نویسنده با اندیشهٔ فردی دیگر درگیر نمی‌شود، بلکه در همان جهت به دنبال او می‌رود (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۳۱). بنابراین نویسنده در سبک‌بخشی، کلام دیگری را در جهت تأیید کلام خود مطرح می‌سازد. بر همین اساس صدای نویسنده و صدای شخصیت در یک جهت شنیده می‌شود.

– **نقیضه**: در نقیضه، نویسنده سبکی را وام می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که به یک معنا در جهت مخالف هدف اصلی سبکی بوده و یا حداقل با آن ناهمخوان است (غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۳). در این بخش، صدای نویسنده هم‌راستا با صدای مسلط بر متن نیست، بلکه به نوعی آن را نقض می‌کند.

– **اسکاز، طنین یا گفتمان شفاهی**: اسکاز در اصل کلمه‌ای روسی است که به گفتمان شفاهی یا طنین ترجمه شده است. این مقوله از جمله مواردی است که باختین تلاش دارد با وام‌گیری از فرمالیسم روسی در تبیین نگاه پساساختاری خود استفاده کند. گفتمان شفاهی به گونه‌ای از نوشتار گفته می‌شود که تلاش دارد به صورت خودانگیخته بر مخاطب اثر بگذارد (پاک‌دست و دیگران، ۱۴۰۲: ۲۵۳). آنچه در این بخش حائز اهمیت است، کشف صدایی است که متن را احاطه کرده است. این صدا ممکن است چند موضوع متفاوت را پوشش دهد.

– **گفتمان جدل پنهانی**: گفتمان جدل پنهانی، نوعی گفتار است که می‌توان در آن حضور دیگری را احساس کرد؛ یعنی گفتاری که در پاسخ به سخنان دیگری شکل می‌گیرد (باختین، ۱۳۹۶: ۱۲۳). چنان‌که مشخص است، در این گفتمان، صدای سومی حضور دارد که نوعی تعارض پنهان بین صدای دو سخن‌گو ایجاد می‌کند.

1. Stylization
2. Parody
3. Oskaz
4. Hidden Polemic

خلاصهٔ رمان‌ها

خلاصهٔ رمان «در شعله‌های آب»

رمان «در شعله‌های آب» با تردیدهای راوی نسبت به عبّود، یکی از شخصیت‌های داستان آغاز می‌شود و از او با عنوان ستون پنجم یاد می‌کند. نیروهای سپاه که راوی نیز یکی از آنهاست، به فرماندهی هاشم، قرار است در یک عملیات شرکت کنند؛ اما به دلیل نبود تجهیزات، این عملیات شکست می‌خورد. در ادامه، نیروها از اهواز به سمت روستاهای مارد و سلیمانیه می‌روند. پیش از رفتن به مارد، عبّود ناگهان ناپدید می‌شود. هنگامی که نیروها به روستا می‌رسند، راوی، دختری زیبا با چشمانی آبی می‌بینند. پس از گذشت مدت کوتاهی، هاشم و راوی به شکلی غیر منتظره با عبّود مواجه می‌شوند. بعدها مشخص می‌شود که عبّود، اهل آن روستا بوده و شب قبل از حرکت، او به آنجا رفته و با همان دختر زیبا که دخترعمویش بوده، ازدواج کرده است. در یکی از حمله‌هایی که رخ می‌دهد، بسیاری از نیروها کشته می‌شوند. عبّود نیز در این حادثه مفقود می‌شود که حدس می‌زنند او نیز شهید شده است. اما راوی همواره با تردید به این موضوع نگاه می‌کند. راوی به دستور هاشم برای گرفتن تجهیزات به سمت نیروهای ارتش می‌رود؛ اما فرمانده به این درخواست وقعی نمی‌نهد و راوی در نهایت بدون تجهیزات بازمی‌گردد. پس از این حملهٔ دیگری از سوی نیروهای عراقی صورت می‌گیرد که در آن آهنج کشته می‌شود. در فصل پایانی، شهدای عملیات را می‌آورند. راوی و هم‌رزمانش پس از بازدید از شهدا، برخلاف تصوّر، ۲۱ جسد با ۲۲ کوله‌پشتی رؤیت می‌کنند. راوی با باز کردن کولهٔ اضافی متوجه می‌شود که متعلق به عبّود است، اما خودش در میان شهدا نیست و سرنوشت عبّود تا پایان در لایه‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در ادامه، هم‌رزمان راوی با فرماندهی هاشم تصمیم می‌گیرند تا با روان کردن آب سدّ کارون به سوی مقرّ دشمن، یا آنها را فراری دهند یا غرق کنند. عملیات به سختی انجام می‌شود، اما در نهایت حیدر و فرید در این مسیر به شهادت می‌رسند.

خلاصهٔ رمان «وداع با اسلحه»

رمان «وداع با اسلحه» نوشتهٔ ارنست همینگوی دربارهٔ جوانی آمریکایی به نام فردریک هنری است که در جنگ جهانی اول در جبههٔ ایتالیا می‌جنگد. فردریک، راننده‌ای است

که وظیفهٔ او، انتقال زخمی‌ها و بیماران به بیمارستان است. او در میان دوستان نظامی‌اش، با کشیش رابطهٔ بهتری دارد و با شخصیت نظامی دیگری به نام رینالدی هم‌خانه است که او واسطهٔ آشنایی فردریک با کارتین بارکلی، پرستاری انگلیسی می‌شود. فردریک ابتدا کاترین را که دختری ساده است صرفاً برای سرگرمی و فارغ شدن از فضای جنگ می‌خواهد؛ اما به تدریج با او، رابطه‌ای عاشقانه برقرار می‌کند. در یکی از حمله‌ها، فردریک به شکل فجیعی آسیب می‌بیند و در بیمارستان بستری می‌شود. دوستان او از جمله رینالدی سعی می‌کنند از موقعیتی که ایجاد شده استفاده کنند و برای وی مدال بگیرند. اما این موضوع برای خود او اهمیتی ندارد. به دلیل جراحات وارده، فردریک در بیمارستانی در میلان که محل کار کاترین است، بستری می‌شود. در آنجا رابطهٔ پرشوری برقرار می‌کنند و در نتیجه کاترین باردار می‌شود. پس از مداوا، فردریک به جنگ بازمی‌گردد. در عملیاتی دیگر، به فرمان نیروهای مافوق، فردریک و هم‌رزمانش مجبور به عقب‌نشینی می‌شوند؛ اما فرمانده جنگ دستور تیرباران کسانی را که عقب‌نشینی کرده‌اند، صادر می‌کند. فردریک به سختی و با خطر فراوان از این بی‌عدالتی فرار می‌کند. پس از فرار، او و کاترین مجبور به مهاجرت به سوئیس می‌شوند. کاترین زایمان سختی دارد و نوزاد مرده به دنیا می‌آید و خود او بر اثر خون‌ریزی شدید فوت می‌کند. در پایان فردریک، سرخورده و ناامید به هتل بازمی‌گردد.

دوسویگی در رمان‌های «وداع با اسلحه» و «در شعله‌های آب»

سبک‌برداری یا سبک‌بخشی در رمان «وداع با اسلحه»

سبک‌برداری یا سبک‌بخشی، یکی از انواع دوسویگی است که در آن، نویسنده ارزش‌ها و مفاهیمی را نشان می‌دهد که با جهان‌بینی شخصیت همخوانی دارد و در نتیجه مقصود اولیه و اصلی سبک و استفاده‌ای که نویسنده از آن می‌برد، در یکسو قرار می‌گیرند (غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۲). در رمان «وداع با اسلحه»، نام شخصیت‌ها به گونه‌ای است که دلالت بر گفتمان و عقاید آنها دارد. در واقع در این رمان، نویسنده در موارد متعدد به جای اینکه نام مشخصی برای شخصیت‌ها تعیین کند، آنها را با عناوین اجتماعی و یا درجه‌های نظامی معرفی می‌کند. این موضوع سبب می‌شود که شخصیت‌ها بیش از

اینکه هویت شخصی داشته باشند، گفتمان نظامی یا مذهبی را تداعی کنند.

دوستان فردریک در ایتالیا، افسران نظامی هستند که رابطهٔ آنها با هم نزدیک و صمیمی است. با این حال او به عنوان راوی، به جز معدود اشخاصی مثل رینالدی، بقیه را با عنوان و رتبهٔ نظامی یا دینی نام می‌برد:

- «دوستِ من، کشیش سالن غذاخوری‌مان را دید که از خیابان می‌گذشت و پاورچین پاورچین توی گل قدم برمی‌داشت» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۲۴).
- «بعد از غذا، سروانِ ما بنای سربه‌سر گذاشتن با کشیش را گذاشت» (همان).

فردریک با این اشخاص، هرچند دوستان نزدیک او هستند، هم‌عقیده نیست؛ زیرا آنها افسرانی ایتالیایی هستند که نسبت به جنگ، دیدگاهی متعصبانه دارند. آنها ایتالیا را سرزمینی مقدس می‌دانند که باید از آن به هر شکل دفاع کرد. نام‌گذاری شخصیت‌ها بر اساس رتبهٔ نظامی آنگاه اهمیت می‌یابد که راوی/ فردریک، سربازانش را که با آنها هم‌عقیده است، با اسامی شخصی روایت می‌کند.

سبک‌برداری یا سبک‌بخشی در رمان «در شعله‌های آب»

در رمان «در شعله‌های آب» نیز نویسنده با فن نام‌گذاری روی شخصیت‌ها در واقع به شکلی جهان‌بینی آنها را نشان می‌دهد. راوی که همان قهرمان است، به جز اطلاعات محدودی که هویت او را نشان می‌دهد، در رمان هیچ نام مشخصی ندارد. بنابراین می‌توان گفت که بی‌نام بودن قهرمان، فنی است که نویسنده به کار برده تا بر اساس آن، شخصیت راوی هم‌سو با دغدغه‌های فکری او باشد. در رمان به غیر از حوادثی که رخ می‌دهد، مهم‌ترین مسئله و دغدغهٔ راوی، تردیدهایی است که او نسبت به عبّود، یکی از شخصیت‌ها دارد. در واقع راوی بدون اینکه دلیل مشخصی داشته باشد، همواره گمان می‌کند که عبّود، ستون پنجم است و به عنوان جاسوس در بین نیروهای خودی حضور دارد. هرچند رخ دادن برخی حوادث موجب می‌شود تردید راوی به یقین نزدیک شود. با اینهمه هرگز سندی محکم دالّ بر جاسوس بودن عبّود پیدا نمی‌کند. در پایان، مفقود شدن عبّود و تنها جا ماندن کولهٔ او، بر سرنوشت نامشخص عبّود تأکید دارد و به ابهامات ذهنی راوی می‌افزاید. با این تفاصیل می‌توان چنین اذعان داشت که بی‌هویتی راوی/ قهرمان در این رمان با ابهامات ذهنی او هماهنگ است.

از دیگر نام‌های قابل تأمل در رمان، نام شخصیت‌هایی است که دوست راوی هستند. البته این شخصیت‌ها در رمان بیشتر به تیپ نزدیک هستند. شخصیت حیدر در رمان، واجد دو جنبهٔ پایبندی به دین و شجاعت است که این نام در واقع لقب حضرت علی(ع)، امام نخست شیعیان است که مظهر دین‌داری و شجاعت بوده است. شیخ فریدالدین، شخصیت عارف‌مسلک رمان است که این نام نیز تداعی‌گر نام «شیخ فریدالدین عطار نیشابوری» از عرفای نامی است. مستر آراگون، یکی از شخصیت‌هایی است که به تازگی از تهران آمده است. نوع پوشش، رفتار و کلام این شخصیت از فضای خشن و حتی معنوی جنگ به دور است. بر همین اساس نام او نیز متناسب با همین موضوع انتخاب شده است. به همین دلیل نه دلالت بر جنبهٔ ایدئولوژیک جنگ دارد و نه جنبهٔ معنوی آن.

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های سبک‌بخشی در رمان حاضر، مربوط به نام‌گذاری شخصیت‌های نیروهای ارتش است. نکتهٔ قابل تأمل این است که در این رمان، شخصیت‌هایی که در واقع جزء نیروهای ارتش هستند، همواره خود را بالاتر از نیروهای سپاه می‌بینند. به بیانی دیگر، این شخصیت‌ها با توجه به دانش نظامی و تخصص‌هایی که دارند، برای خود امتیاز ویژه‌ای قائل می‌شوند. نویسنده در نام‌گذاری این شخصیت‌ها اغلب از تخصص و رتبهٔ نظامی آنها استفاده کرده است، مانند: سروان ناصری، استوار جهانگیری، سروان نوش‌آذر، سرهنگ پورمعراج و تیمسار.

بنابراین نویسنده در سبک‌بخشی با توجه به اسامی‌ای که برای شخصیت‌ها انتخاب می‌کند، ارزش‌ها و جهان‌بینی‌هایی را القا می‌کند که در راستای ویژگی‌های هویتی شخصیت‌ها و عقاید آنهاست.

نقیضه در رمان «وداع با اسلحه»

اصطلاح نقیضه در نظریهٔ باختین، یکی از اشکال دوصدایگی و گفتار دوسویه است. به اعتقاد او در هر نقیضه، دو زبان، دو سبک و دو گفتمان با یکدیگر برخورد می‌کنند. اگرچه زبانی که ارائه شده، استوارتر و آشکارتر است، در پس‌زمینهٔ آن، زبانی نهفته است که ساحتی دوگانه و دوصدا به نقیضه بخشیده است. به عبارتی دیگر نقیضه، عرصهٔ تناقض‌هاست (رضی و بتلاب اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۲۹).

در رمان «وداع با اسلحه»، نقیضه یا پارودی ابعاد مختلفی دارد که مربوط به

شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف است. در روزهایی که ارتش ایتالیا قرار است حمله‌ای به ارتش اتریش داشته باشد، فردریک به واسطهٔ رینالدی با کاترین آشنا می‌شود و رابطه‌ای عاشقانه بین آن دو شکل می‌گیرد. یکی از وجوه پارادوکسیکال این رابطه، نوع شخصیت کاریکاتورگونه و سادهٔ کاترین است:

«[کاترین:] ما خیلی به جبهه نزدیک هستیم، نیست؟

[فردریک:] کاملاً.

[کاترین:] جبههٔ مسخره‌ای است، ولی خیلی قشنگه. خیال حمله ندارند؟

[فردریک:] چرا.

[کاترین:] پس برای ما کار پیدا می‌شه. این روزها کاری نداریم» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۴۰).

علاوه بر شخصیت سادهٔ کاترین، نوع رابطهٔ عاشقانهٔ آنها نیز در بحبوحهٔ جنگ و در مقابل ماهیت خشن آن، نوعی نقیضه محسوب می‌شود:

«[کاترین:] منو کاترین صدا می‌کنی؟

[فردریک:] کاترین. [...]

[کاترین:] بگو من شب به سوی کاترین بازگشته‌ام.

[فردریک:] من شب به سوی کاترین بازگشته‌ام» (همان: ۵۳).

از دیگر بخش‌های رمان که جنبهٔ نقیضه دارد، مربوط به موقعیتی است که دشمن در حال انفجار منطقه است. با این حال فردریک و سربازانش مشغول خوردن هستند و دربارهٔ نوع انفجار بحث می‌کنند و در همین حین برخی زخمی و برخی کشته می‌شوند:

«همه‌شان داشتند می‌خوردند. چانه‌شان را نزدیک بادیه گرفته بودند، سرشان را عقب داده بودند و ته رشته‌ها را هورت می‌کشیدند. من لقمهٔ دیگری ماکارونی و کمی پنیر و یک قلپ شراب خوردم. بیرون یک چیزی فرود آمد که زمین را تکان داد.

گاوورزی گفت: «یا چارصدوبیسته یا مینن ورفر».

گفتم: «تو کوهستان که چارصدوبیست پیدا نمی‌شه». [...]

به خوردن ادامه دادیم. صدایی آمد؛ مثل صدای به کار افتادن لکوموتیو و

بعد انفجاری رخ داد که دوباره زمین را تکان داد. [...] من تکهٔ آخر پنیرم را خوردم و یه قلپ شراب نوشیدم. از میان صداهای دیگر، همان صدای لکوموتیو را شنیدم. [...] بعد صدای غرشی آمد که اول سفید بود و بعد سرخ شد و غرید و باد یورش کرد. خواستم نفس بکشم، ولی نفسم بالا نیامد و حس کردم از بدن خودم بیرون رفتم و رفتم و رفتم و رفتم و همه‌اش در هوا بودم و نرم و چابک از خودم بیرون رفتم و دانستم که مرده‌ام» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۸۳-۸۴).

وجه دیگر نقیضه در رمان حاضر، مربوط به زمانی است که رینالدی سعی دارد از مجروحیت فردریک استفاده کند و برای او مدال بگیرد. تلاش جدی رینالدی در این هدف در تناقض با بی‌تفاوتی محض فردریک است:

«[رینالدی:] می‌گن اگه بتونی ثابت کنی که یک کار قهرمانی کرده‌ای، می‌تونند برات مدال نقره بگیرند. حالا دقیقاً برام تعریف کن ببینم چی شد. هیچ کار قهرمانی هم کردی؟

گفتم: «نه، داشتیم پنیر می‌خوردیم که به هوا پرت شدم».

[رینالدی]: جدی حرف بزن. تو حتماً یک کار قهرمانی کرده‌ای. یا قبلاً یا بعداً. خوب به یاد بیار.

[فردریک:] من کاری نکردم» (همان: ۹۴).

نقیضه در رمان «در شعله‌های آب»

رمان «در شعله‌های آب»، رمانی است که متمرکز بر وقایع جنگ نوشته شده و مطابق با روایتی که ارائه شده، جنگ در این رمان پدیده‌ای مقدس، بسیار مهم و جدی است. با این حال در این رمان، موقعیت‌هایی وجود دارد که این جدیّت و قداست را نقض می‌کنند. می‌توان گفت شخصیت آهنج در رمان حاضر، شخصیتی است که تقریباً با همهٔ شخصیت‌ها وارد مناقشه‌ای پنهان یا آشکار شده است. در واقع نوع رفتار و گفتار این شخصیت، به گونه‌ای است که در تناقض با جدیّت پدیدهٔ جنگ است. او در حساس‌ترین شرایط جنگ، شوخی و تفریح می‌کند.

هنگامی که نیروهای عراقی، مقرّ نیروهای سپاه را شناسایی کردند، آهنج پناهگاهی

زیبا می‌سازد و در پاسخ راوی و در توجیه این کار می‌گوید:

«من که می‌دانی، اهل نماز و دعا نیستم. فرید ثواب موعظه کردنش را می‌برد، بقیه هم ثواب موعظه شنیدن و من هم ثواب کار چاق‌کنی را. البته ثواب هم ندهند، چندان به جایی برنمی‌خورد» (مردیها، ۱۳۷۸: ۳۰۳).

در ادامه او همچنین روی تخته‌ای که نصب کرده، از راوی می‌خواهد چیزی بنویسد.

«[راوی:] چه بنویسم؟

[آهنج:] بنویس العلماء باقون. مابقی درب و داغون» (همان: ۳۰۴).

در این گفت‌وگو علاوه بر اینکه برخلاف سیاق متن که جنگ، وجهه‌ای مقدس و جدی دارد، رگه‌هایی از طنز در آن قابل دریافت است و با مقولهٔ دین نیز با شوخی برخورد می‌کند. به بیانی دیگر، بیشتر شخصیت‌های رمان که رزمندگان واقعی هستند و اتفاقاً در سپاه حضور دارند و هم‌رزم آهنج هستند، به نوعی مقیّد به آموزه‌های دین و شعائر آن هستند؛ اما آهنج در میان دوستانش چنین نیست. از سویی دیگر برخلاف تصوّر رایج که نیروهای جنگی همگی پاک‌باخته‌اند، او در موقعیت‌های مختلف نشان می‌دهد که به لذّات دنیایی وابسته است. برای مثال در شرایطی که سنگر گلوله‌باران می‌شود، آهنج با همان بی‌قیدی خاص خود مشغول خوردن است:

«آب هندوانه از چانهٔ آهنج روی شلوارش می‌چکید که گلوله‌ای ترقه آرامش را زیر لگد محکمی ترکاند. آهنج که آسیایش یک دم آرام گرفته بود، با ترخندی یک پاره هندوانهٔ دیگر به آن سپرد که گلولهٔ دوم کمی نزدیک‌تر به زمین نشست. دندان‌های آهنج یک لحظه از چرخش باز ایستاد و بعد با تردیدی که سعی می‌کرد آن را زیر پوشش بی‌خیالی پنهان کند، آرام روی هم لغزید. گلولهٔ بعدی آن‌قدر نزدیک خورد که دود و غبار مشام سنگر را کلافه کرد.

[گفت:] نه، راستی راستی انگار این بی‌مروّت‌ها قصد جان ما را کرده‌اند.

[...] قاچ نیم‌خوردهٔ هندوانه روی زمین آرام گرفت و نواخت گلوله‌ها یک‌مرتبه بالا کشید» (همان: ۳۰۵).

توصیف چنین موقعیتی در رمان به نوعی در تضاد با گفتمان رسمی جنگ است.

خوردن و در عین حال به سخره گرفتن گلوله‌های جنگی که هر لحظه آوار می‌شود، جدیت روایت جنگ را به سوی یک موقعیت پارادوکسیکال می‌برد. آهنج علاوه بر لذت خوردن، به همسر خود نیز علاقهٔ زیادی دارد، تا آنجا که او را نیز با خود به آبادان آورده است و گاه به گاه و پنهان از دیگران به او سر می‌زند (مردیها، ۱۳۷۸: ۳۱۲).

مطابق با نظر باختین، کارکرد نقیضه این است که برخلاف گفتمان رسمی رایج در متن در جریان است. توصیفی که راوی از شخصیت، رفتار و گفتار آهنج دارد، توصیفی است کاملاً در تضاد با گفتمان رسمی جنگ در متن.

اسکاز، طنین یا گفتمان شفاهی در رمان «وداع با اسلحه»

اسکاز یا طنین نیز یکی دیگر از ویژگی‌های دوسویگی در رمان است که باختین آن را مطرح کرده است. این مقوله بیانگر حالت یا تکنیکی روایی است که روایت شفاهی را بازمی‌نمایاند (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۳). این مقوله، آن بخش از دوسویگی در متن است که موجب می‌شود صدایی در متن طنین‌انداز شود. این صدا معمولاً همان گفتمانی است که نویسنده می‌کوشد با استفاده از فن روایی به خواننده القا کند. گفتمان شفاهی در رمان «وداع با اسلحه»، حول محور دو گفتمان اصلی که در متن حضور دارد می‌چرخد. در واقع این دو گفتمان کلی توسط نویسنده در متن طنین می‌اندازد.

گفتمان ارتش

می‌توان گفت همهٔ شخصیت‌های رمان، به استثنای چند تن، به نوعی با جنگ در ارتباط هستند. نیروهای نظامی که فردریک نیز یکی از آنهاست، جزء ارتش ایتالیا محسوب می‌شوند که در نبرد با نیروهای اتریش قرار دارند. بسیاری از نیروهای ارتش ایتالیا از افسران و سربازان ایتالیایی هستند و برخی نیز مانند فردریک از کشورهای دیگری از جمله آمریکا به این نیرو ملحق شدند. در بین بسیاری از نیروهای ارتش، به‌ویژه نیروهایی که ایتالیایی هستند، ویژگی‌هایی وجود دارد که سنخیت چندانی با فردریک ندارد. به بیانی دیگر می‌توان گفت فردریک در میان این جمع، علی‌رغم رابطهٔ نظامی و دوستانه‌ای که وجود دارد، تنهاست.

- نگاه متعصبانه به جنگ

می‌توان قرائنی را در متن یافت که هدف بسیاری از نیروهای ارتش از ملحق شدن به جنگ، حس میهن‌پرستی نیست؛ بلکه آنها بیشتر دیدگاهی متعصبانه به این رویداد

دارند و همین تعصب کور، موجب خشم یا واکنش‌های تند می‌شود، تا آنجا که کسانی را که در این راه گام برمی‌دارند نیز مورد حمله قرار می‌دهند.

کشیش یکی از شخصیت‌های رمان است که علاوه بر نقش مذهبی که دارد، به عنوان افسر در ارتش خدمت می‌کند. دیدگاه کشیش نسبت به جنگ، دیدگاهی عاقلانه و میانه‌رو است. او در واقع مصلحت‌اندیشانه به پدیدهٔ جنگ نگاه می‌کند؛ اما این دیدگاه مورد قبول بسیاری از نیروها نیست تا جایی که او را مورد آزار قرار می‌دهند:

«سروان داد زد: «کشیش خوش نیست. کشیش می‌خواد اتریشی‌ها جنگ رو ببرن». دیگران گوش می‌دادند. کشیش سرش را تکان داد.

گفت: «نه».

[سروان:] کشیش می‌خواد ما حمله نکنیم. تو دلت نمی‌خواد ما حمله نکنیم؟

[کشیش:] نه. اگر جنگی در کار هست، تصور می‌کنم باید حمله هم بکنیم» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۳۳).

از دیگر بخش‌های رمان که دیدگاه تعصبانهٔ برخی نیروهای ارتش را نشان می‌دهد، زمانی است که بسیار از نیروها بنا بر فرمانی که دریافت کرده‌اند، مجبور به عقب‌نشینی شده‌اند. با این حال پلیس جنگی وارد عمل می‌شود و بسیاری از این نیروها را که اغلب افسرانی با درجه‌های بالا هستند، محکوم به تیرباران می‌کند:

«داشتند از یک نفر دیگر بازپرسی می‌کردند. این افسر هم از نفراتش جدا شده بود. به او اجازه داده نشد توضیحی بدهد. هنگامی که حکم را از روی دفتر خواندند، گریه کرد و هنگامی که او را بردند هم گریه کرد و داشتند از یک نفر دیگر بازپرسی می‌کردند که او را تیرباران کردند. [...] می‌فهمیدم مغزشان چگونه کار می‌کند، اگر مغزی داشتند و اگر کار می‌کرد. همهٔ آنها مردان جوانی بودند که داشتند کشورشان را نجات می‌دادند» (همان: ۲۸۸).

- دیدگاه منفعت‌طلبانه

از دیگر ابعاد شخصیتی نیروهای ارتش ایتالیا، حس منفعت‌طلبی و سودجویی آنها در

جنگ است. در واقع هدف این افراد در جنگ، صرفاً جنبهٔ مادی دارد و برای کسب این منافع، تمام سعی خود را می‌کنند.

رینالدی، دوست نزدیک فردریک، یکی از شخصیت‌هایی است که نگاهی کاملاً منفعت‌طلبانه به جنگ دارد. هنگامی که فردریک در جنگ مجروح می‌شود، او می‌کوشد ماجرای مجروح شدن فردریک را به سمتی هدایت کند تا بتواند برای او مدال بگیرد:

«[رینالدی:] از اینجا که رفتم، می‌رم سراغ انگلیسیه، می‌گم یه مدال انگلیسی برات بگیره.

[فردریک:] اونا اینجوری به کسی مدال نمی‌دن.

[رینالدی:] تو چقدر کم‌رویی. تو چه‌کار داری، من افسر رابط رو می‌فرستم دنبالش. اون بلده چطوری از پس انگلیسی‌ها بر بیاد» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۹۶).

اتوره، یکی دیگر از دوستان فردریک است که در جنگ شرکت دارد. او نیز مانند بسیاری از نیروهای دیگر، منافع نظامی جنگ برایش اهمیت دارد:

«من به دلیل لیاقت در جنگ سروان می‌شم. سه تا ستاره و شمشیرهای چپ و راست و تاج هم روش» (همان: ۱۶۴).

- دیدگاه وطن‌پرستانه

ملحق شدن فردریک به ارتش ایتالیا، آنچنان که خود می‌گوید خیلی روشن نیست و ظاهراً نسبت به آن بی‌تفاوت است، اما در گفت‌وگوهای دیگر او خلاف این امر اثبات می‌شود:

«[سرپرستار:] شما همون آمریکایی هستین که تو ارتش ایتالیا خدمت می‌کنه؟

[فردریک:] بله خانم.

[سرپرستار:] چطور شد که رفتین تو ارتش ایتالیا؟ چرا با ما نیامدین؟ [...]

[فردریک:] آخه در ایتالیا بودم، زبون ایتالیایی هم بلد بودم» (همان: ۴۳).

اما کشیش که دوست فردریک است و درباره جنگ اظهارنظرهای عاقلانه‌ای می‌کند، او را وطن‌پرست می‌داند:

«[فردریک:] شما درجهٔ افسری دارید. من هم افسرم.

[کشیش:] من در واقع افسر نیستم. شما که ایتالیایی هم نیستید؛ یک نفر خارجی هستید، ولی به افسران بیش از افراد نزدیک هستید.
[فردریک:] فرقشون چیه؟
[کشیش:] به آسانی نمی‌توانم بگم. عده‌ای هستند که جنگ را راه می‌ندازند. در این کشور خیلی از اینها پیدا می‌شوند. عده‌ای هم هستند که جنگ را راه نمی‌ندازند. [...]
[فردریک:] من هم به آنها کمک می‌کنم.
[کشیش:] شما یک نفر خارجی هستید. شما وطن‌پرستید» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۱۰۳).

بنابراین می‌توان گفت علی‌رغم بی‌تفاوتی ظاهری فردریک به جنگ، او نسبت به این جریان احساس تعهد می‌کند. در تأیید این موضوع می‌توان به ماجرای عقب‌نشینی و فرار فردریک اشاره کرد. هنگامی که دژبان، او را به خاطر عقب‌نشینی مورد مؤاخذه و توهین قرار می‌دهد، گویی تعهد فردریک به پایان می‌رسد:

«خشم به همراه هر تعهدی در رودخانه شسته شده بود؛ گرچه هنگامی که آن دژبان گریبانم را گرفت، تعهدم به پایان رسید. دلم می‌خواست دیگر اونیفورم به تن نداشته باشم، گرچه به ریخت ظاهر چندان اهمیت نمی‌دادم. ستاره‌ها را کنده بودم؛ ولی این برای آسانی کار بود. افتخاری نبود. با آنها مخالف نبودم. از من گذشته بود» (همان: ۲۹۷).

گفتمان مذهب

علاوه بر گفتمان نظامی، گفتمان مذهب نیز یکی از گفتمان‌های شفاهی است که در لایه‌های متن جریان دارد. می‌توان گفت نمایندهٔ تمام‌عیار این گفتمان در رمان حاضر، کشیش است که رابطهٔ خوبی با فردریک دارد. در گفت‌گویی که کشیش با فردریک دارد، دیدگاه خود را درباره خدا بیان می‌دارد:

«[کشیش] پرسید: «خدا را دوست ندارید؟»
[فردریک:] گاهی شب‌ها ازش می‌ترسم.
[کشیش:] باید خدا را دوست بدارید.
[فردریک:] من زیاد دوست نمی‌دارم.

گفت: «چرا. دوست می‌دارید. اما آنچه راجع به شب‌ها گفتید، این دوست داشتن نیست. وقتی کسی را دوست بدارید، میل دارید کارهایی برایش انجام بدهید. میل دارید فداکاری بکنید. میل دارید خدمت بکنید».
[فردریک:] من دوست نمی‌دارم.
[کشیش:] دوست خواهید داشت، می‌دانم که دوست خواهید داشت. آن‌وقت سعادتمند خواهید شد» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۱۰۵).

هرچند دیدگاه کشیش درباره مذهب، دیدگاهی کاملاً معنوی است و فردریک تلاش می‌کند آن را انکار کند، عمیقاً بر فردریک تأثیر می‌گذارد تا آنجا که او مفهوم عشق را در قالب یک مفهوم مذهبی درک و باور می‌کند. هنگامی که فردریک از جنگ فرار می‌کند، با کنت گرفی، پیرمردی مسن که زمانی با هم دوست بودند ملاقات می‌کند. در گفت‌وگویی که فردریک با کنت گرفی دارد، او دیدگاه خود را درباره مذهب اینگونه بیان می‌کند:

«[کنت گرفی:] من همیشه منتظر بودم که مؤمن بشوم. همهٔ قوم و خویش‌های من در موقع مرگ بسیار مؤمن بودند. ولی مثل اینکه در مورد من خبری نشده.
[فردریک:] هنوز خیلی زوده.
[کنت گرفی:] شاید هم خیلی دیره. شاید آنقدر عمر کرده‌ام که احساسات مذهبی از سرم گذشته.
[فردریک:] احساسات مذهبی من که فقط شب‌ها به سراغم می‌آن.
[کنت گرفی:] پس شما هم عاشق هستین. فراموش نکنید عشق یک احساس مذهبی است» (همان: ۳۳۲).

اسکاز، طنین یا گفتمان شفاهی در رمان «در شعله‌های آب»

در رمان «در شعله‌های آب»، گفتمان شفاهی در قالب سه گفتمان ستون پنجم یا خیانت، گفتمان سپاه و گفتمان ارتش نمود دارد. در واقع این صداها در لایه‌های پنهان متن طنین دارند و به شکلی غیر مستقیم مخاطب آنها را درمی‌یابد.

گفتمان ستون پنجم/ خیانت

در رمان حاضر، راوی همواره به یکی از هم‌رزمان خود به نام عبّود مشکوک است و او را ستون پنجم می‌داند. در واقع یکی از مشغله‌های ذهنی او این است که عبّود، نقشهٔ

عملیات را به دشمن لو داده و او بوده که همیشه باعث شکست می‌شده است. از قضا موقعیت‌های متعددی پیش می‌آید که شک راوی به یقین نزدیک می‌شود. با همهٔ این اوصاف، راوی از تردید خود با دیگران با صراحت سخن نمی‌گوید، بلکه این اندیشه همواره به شکلی آزاردهنده با اوست. در بخش‌های متعدد رمان، این دغدغه‌های ذهنی هنگامی اوج می‌گیرد که راوی در حالت توهم‌گونه به سر می‌برد؛ یا اینکه حضور او در یک موقعیت واقعی، خیانت عبّود را برایش تداعی می‌کند و واقعیت و خیال با هم درمی‌آمیزند. در یکی از موقعیت‌ها، سرهنگ پورمعراج، دایی راوی، با دیده‌بان گفت‌وگو می‌کند و این گفت‌وگوی ساده، راه را برای تخیّل و توهم راوی بازمی‌کند:

«[سرهنگ پورمعراج خطاب به دیده‌بان:] می‌روم فرماندهی گروه. مرا روی چانل سی و هفت، پنجاه و پنج داری. تماست قطع نشود.

[تخیّل راوی:] ما را روی چانل... داری، تماست قطع نشود. چه جمله‌ای! آدم یاد جاسوس‌ها می‌افتد. این بار هم انگار باختیم. این را هم کسی لو داده بود؟ این بار هم ستون پنجم دخالت داشت؟ ولی اینجا که کسی قصد غافلگیری نداشت. این‌همه نقل و انتقال دشمن را هشیار می‌کرد لابد. هشیاری، غفلت، خودی، دشمن، برنده، بازنده، چه خبر است در این مملکت، در این دنیا؟

دنیا سر تا پایش عشق و خشم است.

عبّود است. در آن لباس آراسته. با بوی عطر پونهٔ وحشی. سرخوش است.

[تخیّل راوی:] منظورت از این کلمات چیست عبّود؟» (مردیها، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

در این روایت خیالی، آنچه طنین‌انداز است، صدای خیانت است که راوی هر بار با صدای عبّود آن را تداعی می‌کند. او در یک حالت وهم‌گونهٔ دیگر که تصوّر می‌کند شهید شده است، مفهوم خیانت را اینگونه به عبّود گره می‌زند:

«این هم تابوتم. سر انگشتان خلایق. جلوی در خانه‌مان. بچه‌های جبهه هم آمده‌اند. برای عرض تسلیت. هاشم، فرید، آهنج، حیدر، عبّود. آن شب، شب شبیخون، تلاش، اخلاص. اخلاص؟ شک، شک، ستون پنجم، خیانت، ستون ششم، شکست، شکست، خدایا به فریاد برس» (همان: ۱۵۲).

گفتمان سپاه

یکی از مقوله‌هایی که نویسنده از زبان راوی سعی دارد بر فضای متن حاکم کند، گفتمان سپاه است. او در موارد متعدد و به شیوه‌های گوناگون نیروهای سپاه را نیروهایی مقیّد و متعهد به وطن می‌داند که حاضرند برای دفاع از خاک در مقابل بیگانگان جان‌فشانی کنند. این نوع توصیف از سپاه، بیشتر در جهت تقابل با نیروی ارتش صورت می‌گیرد. در موقعیت زیر که راوی برای گرفتن تجهیزات نزد نیروهای ارتش رفته، با دیدن اوضاع نابسامان آنجا، موقعیت و کنش نیروهای سپاه را تداعی می‌کند:

«روحیه‌ها خیلی زود دارد با محیط خو می‌گیرد. سراغ شیخ را می‌گیرم. مثل اینکه تازه از کارش فارغ شده است. سازمان‌دهی نیرو را هاشم به عهدهٔ او گذاشته است. چون گروه بیست نفری‌اش که لحظهٔ آمدن به ما پیوستند، عضو گروهان ضربت بوده‌اند و تجربهٔ نظامی خوبی دارند. این را حتی از قیافه‌ها و راه رفتن و حرف‌هایشان هم می‌شود حدس زد» (مردیها، ۱۳۷۸: ۱۷۷).

گفتمان ارتش

از سویی دیگر، برخلاف نیروهای سپاه که در این رمان به شکلی کاملاً متعهدانه به تصویر کشیده شده‌اند، نیروهای ارتش، هیچ تعهدی به خدمتی که می‌کنند ندارند. آنها در منفعلانه‌ترین حالت و با ترس از منطقه می‌گریزند و یا دست به خودکشی می‌زنند. در یکی از موقعیت‌ها که سرهنگ پورمعراج خود برای دیده‌بانی اقدام می‌کند، علت این کار را چنین بیان می‌کند:

«روزهای اول چندتا سرباز فرستادم دیده‌بانی. همه‌شان می‌آمدن توی سنگرهای خط مقدم. جرأت نمی‌کردند پیشتر بروند. یکی دو نفر که جلوتر رفتند، جای مناسبی برای ماندن پیدا نکردند. تا عاقبت خودم آمدم این اطراف را برانداز کردم. [...] چندتا سرباز را مأمور کردم نوک تپه، سنگر دیدگاه درست کنند. روز اولی که مشغول شدند، آنقدر گلوله دور و برشان زدند که دوتا زخمی دادیم. روز بعد یکی از سربازها به خودش تیر زده بود که به عنوان زخمی از میدان در برود. می‌گفت تک‌تیر خورده. ولی معلوم بود دروغ می‌گوید» (همان: ۱۶۵).

گفتمان جدل پنهانی در رمان «وداع با اسلحه»

گفتمان جدل پنهانی «در فرآیند بین دو فرد اجتماعی ساخته می‌شود و اگر هم‌سخن و مخاطب در صحنه حاضر نباشند، گفتار یا پیش‌فرض یک مخاطب، در لباس فرد متعارف گروه اجتماعی آغاز می‌شود» (تودورف، ۱۳۹۶: ۷۵). در این گفتمان، علی‌رغم اینکه دو نفر در حال گفت‌وگو هستند، گویی صدای نفر سومی نیز وجود دارد که موجب تعارضی در گفت‌وگو می‌گردد. بنا بر نظر باختین، صدای نفر سوم لزوماً وابسته به حضور آن شخص نیست. درگیری جدل پنهانی منجر به ظهور نگاه مضطربانه می‌شود که در آن کلام یک شخصیت با مکث همراه می‌شود (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۸).

در رمان «وداع با اسلحه» به طور کلی صدای دو گفتمان کلان نظامی و مذهبی در متن جریان دارد و شخصیت‌های این رمان، به شکلی تحت سیطرهٔ یکی از این گفتمان‌ها هستند و یا به‌نوعی با آنها ارتباط دارند. بنابراین در گفتمان جدل پنهانی، صدای یکی از این گفتمان‌ها به عنوان صدای نفر سوم، در بین گفت‌وگوی دو نفر شنیده می‌شود.

گفتمان مذهب

گفتمان مذهب، یکی از گفتمان‌های مهم در رمان حاضر است، به‌گونه‌ای که راوی مواجهات متعددی با آن دارد. اما هنگامی که او به این گفتمان با تردید نگاه می‌کند، سعی می‌کند آن را نپذیرد و انکار کند. در یکی از موقعیت‌ها، هنگامی که فردریک قصد رفتن به جبهه دارد، کاترین به او گردن‌بند سن‌آنتونی می‌دهد:

«[کاترین] چیزی را از دور گردنش باز کرد و گذاشت کف دست من. گفت:

«گردن‌بند سن‌آنتونیه. فردا شب بیا»

[فردریک:] تو کاتولیک نیستی که، ها؟

[کاترین:] نه. ولی می‌گن سن‌آنتونی خیلی خاصیت داره.

[فردریک:] برات نگرش می‌دارم. خداحافظ» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۶۹).

چنان‌که مشخص است، فردریک در این گفت‌وگو هنوز چندان به مذهب، آنگونه که کشیش اعتقاد دارد، مقیّد نیست یا در مرحلهٔ انکار است. بر همین اساس وقتی کاترین به او گردن‌بند سن‌آنتونی را می‌دهد، با نوعی نگرانی یا اضطراب از مذهب کاترین سؤال می‌پرسد. در واقع صدای سومی که در گفت‌وگوی کاترین و فردریک شنیده می‌شود، صدای مذهب است.

گفتمان ارتش

از دیگر گفتمان‌هایی که در میان گفت‌وگوی شخصیت‌ها به عنوان صدای سوم حضور دارد، گفتمان ارتش است. در واقع این صدا، نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های ارتش ایتالیاست که فردریک در آن حضور داشته است. وقتی فردریک از ارتش فرار و با کاترین ملاقات می‌کند، او همچنان نگران عواقب واکنش این گفتمان است:

«[کاترین:] روزنامه نمی‌خوای؟ تو بیمارستان همیشه روزنامه می‌خوندی.

[فردریک:] نه، دیگه روزنامه نمی‌خوام.

[کاترین:] یعنی انقد بد بود که حتی نمی‌خوای چیزی درباره‌ش بخونی؟

[فردریک:] نه، نمی‌خوام چیزی درباره‌ش بخونم.

[کاترین:] کاشکی من هم با تو بودم. تا حالا من هم همه چیز رو می‌دونستم.

[فردریک:] اگه حسابش رو تو کله‌م مرتب کردم، اون‌وقت خودم برات تعریف می‌کنم» (همینگوی، ۱۴۰۰: ۳۱۶).

چنان‌که مشخص است، در این گفت‌وگو نیز حضور صدای سوم که همان گفتمان ارتش است، مشخص می‌شود. در واقع خواندن روزنامه، به نوعی آشکار شدن صدای ارتش است که موجب اضطراب و نگرانی فردریک می‌شود و به همین دلیل از آن دوری می‌کند.

گفتمان جدل پنهانی در رمان «در شعله‌های آب»

در رمان «در شعله‌های آب»، صدای تردید و صدای ارتش بر متن سیطره دارد که در گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها نیز به صورت صدای سوم و پنهانی حضور می‌یابد.

صدای تردید

چنان‌که پیش از این گفته شد، یکی از صداهایی که به شکل پنهان در رمان «در شعله‌های آب» وجود دارد، صدای تردید راوی نسبت به عبّود است. این صدا آنچنان قوی است که در موارد متعدد، راوی را دچار توهم می‌کند و او گویی با بخشی از درون خود بر سر این موضوع جدال دارد. با این حال راوی از این موضوع با صراحت با دیگران سخن نمی‌گوید و نکتهٔ جالب این است که گویی شخصیت‌های دیگر نیز بدون اینکه در مورد این موضوع شفاف صحبت کنند، به آن فکر می‌کنند. در مواردی وقتی شخصیت‌ها با یکدیگر

در حال گفت‌وگو هستند، گویی آن صدا به شکل گفتمان جدل پنهانی ظهور می‌کند.

در موقعیتی، راوی و هاشم شبحی را از دور می‌بینند. نخست فکر می‌کنند نیروی عراقی است که از جبههٔ مخالف می‌آید؛ اما بعد راوی با تردید او را عبّود تصوّر می‌کند. او این اندیشهٔ تردیدآمیز را مطرح می‌کند و واکنش هاشم گویی با نوعی اضطراب همراه می‌شود و جدل پنهانی، جایی ظهور می‌کند که این دو شخصیت با کنایه با یکدیگر سخن می‌گویند:

«[راوی:] فکر می‌کنی کی باشد؟

[هاشم:] بهتر است پیش‌بینی نکنیم، وگرنه این یکی هم مثل بقیه غلط از آب درمی‌آید. [...]

[راوی:] نکند عبّود باشد؟ شمایلش که به او می‌برد.

چشم‌های انکارآمیز هاشم گرد شد. خیره نگاه کرد، بعد با حالتی آمیخته به تردید گفت: «نمی‌دانم»

[راوی:] جالب است! از این دست جواب‌های احتیاط‌آمیز کمتر می‌دادی. ببینم، در اینکه خودت هستی که شک نکرده‌ای؟» (مردیها، ۱۳۷۸: ۵۵).

در موقعیتی دیگر، وقتی افراد منتظر پیکر ۲۲ شهید هستند، ۲۱ پیکر با یک کوله‌پشتی اضافه می‌آید. در اینجا تردید راوی نسبت به عبّود به اوج می‌رسد و دیگران نیز با همین تردید درگیر هستند. اما برخلاف آنچه در ظاهر ردّ و بدل می‌شود، گویی واکنش شخصیت‌ها به یکدیگر در مقابل صدای تردیدی است که هرگز بروز نمی‌یابد:

«هاشم آهسته راه افتاد. هر جسد را لحظه‌ای می‌پایید و بعد قدم برمی‌داشت. حیدر اشک می‌ریخت و فرید قصد داشت آنچه زیر پوستش می‌جنبد فوران نکند. هاشم مثل همیشه راز سر به مهر. و من کنجکاو یافتن یک پاسخ. به انتها رسید. بیست و یک نفر شهید.

[راوی:] همه را آوردید؟

[مسئول خط:] بله همه را.

[راوی:] مطمئنید؟

[مسئول خط:] جسد دیگری نبود. چطور مگر؟

پاسخی نبود. نگاه‌ها در هم گره می‌خورد. فرید، حیدر، هاشم، من. و مسئول خط سرگردان‌تر و سؤال‌مندتر از همه. رنگ تردید در نگاه‌ها غلیظ‌تر شده بود، ولی چرا باز هم کسی جرأت نمی‌کرد چیزی بپرسد؟» (مردیها، ۱۳۷۸: ۳۸۲-۳۸۳).

گفتمان ارتش

یکی از موضوعاتی که در بین نیروهای ارتش در جریان است، مربوط به نقاط ضعف نیروهای ایرانی در جنگ است. به عقیدهٔ درجه‌داران این نیرو، دلایل شکست ایرانیان در مقابل نیروهای عراقی، ناهماهنگی و غافلگیر شدن ایرانیان است. اما در بین نیروهای ارتش همواره تلاش می‌شود علی‌رغم مشکلاتی که وجود دارد، خوش‌بینانه نگاه کنند و روند موجود را مثبت تلقی کنند. با این حال در برخی گفت‌وگوهایی که عموماً پنهانی بین نیروهای سپاه شکل می‌گیرد، تأثیر گفتمان فرماندهان ارتش قابل دریافت است.

در گفت‌وگویی پنهانی که بین هاشم و راوی در جریان است، هاشم به عنوان فرمانده، نقاط ضعف نیروها را می‌گوید. این در حالی است که می‌توان صدای گفتمان ارتش را در آن بازشناخت:

«[هاشم:] حالا از خودمان خنده‌ام می‌گیرد که چطور شب پیش می‌خواستیم در کرخه کور حمله کنیم در حالی که آتش پشتیبانی‌مان یک خمپاره شصت بود با بیست گلوله و یک تفنگ صدوشش که اصلاً به درد آن کار نمی‌خورد. از منطقه هم هیچ اطلاعاتی نداشتیم. در حالی که اینجا هر شب یک گروه می‌روند تا نزدیکی‌های دشمن و هر دفعه از وضعیت خط، اطلاعات دقیق‌تری می‌آورند. این دفعه ما با هیچ‌چیز غیر منتظره‌ای روبه‌رو نمی‌شویم.

[گفت‌وگوی راوی با خود:] چه لفظی به زبان آورد هاشم! «غیر منتظره». و چه مدعایی! به فکرم فرو برد» (همان: ۲۳۸).

چنان‌که مشخص است در این گفت‌وگو، واژهٔ «غیر منتظره» از زبان هاشم برای راوی عجیب است و بدون اینکه اشاره‌ای کند، می‌توان گفتمان ارتش را تشخیص داد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، تحلیل تطبیقی دو رمان جنگ «وداع با اسلحه» اثر ارنست همینگوی و رمان «در شعله‌های آب» اثر مرتضی مردیها بود که باتوجه به نظریهٔ دوسویگی باختین صورت گرفت. رمان «وداع با اسلحه»، رمانی آمریکایی است که موضوع آن جنگ جهانی اول است و این جنگ بین ارتش ایتالیا و ارتش سوییس رخ داده است. راوی رمان، فردریک هنری، شخصیتی آمریکایی است که به عنوان افسر وارد ارتش ایتالیا شده است و ماجرا از زاویه‌دید او روایت می‌شود و رمان «در شعله‌های آب»، رمانی ایرانی است که جنگ ایران و عراق را روایت می‌کند. شخصیت اصلی رمان، راوی‌ای است که نام مشخصی ندارد و حوادث از دید او روایت می‌شود.

چنان‌که پیش از این گفته شد، اصطلاح دوسویگی، بخشی از نظریهٔ چندصدایی باختین است که در آن صداهای مختلف شخصیت‌ها و نویسنده بررسی می‌شود. در پژوهش حاضر، صداهای مختلف هر دو رمان مطابق با این نظریه، در بخش‌های سبک‌بخشی، نقیضه، اسکاز یا طنین و گفتمان جدل پنهانی بررسی شد.

یافته‌های تطبیقی پژوهش حاضر نشان داد که در بخش سبک‌برداری یا سبک‌بخشی، در رمان «وداع با اسلحه»، نویسنده از فن نام‌گذاری بر شخصیت‌ها، هم‌سویی خود را با نیت شخصیت‌ها نشان می‌دهد. در رمان «در شعله‌های آب» نیز نویسند از همین تمهید در جهت تأیید دیدگاه شخصیت‌ها استفاده می‌کند. با این تفاوت که شخصیت‌ها در رمان «در شعله‌های آب»، تقریباً تیپیک هستند و شیوهٔ نام‌گذاری آنها نیز بر همین اساس است.

در بخش نقیضه در رمان «وداع با اسلحه»، گفتمان و رفتار شخصیت کاترین به گونه‌ای در تعارض و تناقض با گفتمان جدی جنگ است. همچنین صدای بی‌تفاوت و گاه طنزگونهٔ راوی نسبت به جنگ، تداعی‌گر نوعی نقیضه است. در رمان «در شعله‌های آب»، صدای بی‌تفاوت آهنج نسبت به جنگ و لذت بردن او در موقعیت‌های مختلف، متفاوت با صدای جدی جنگ است که در متن نوعی نقیضه تلقی می‌شود.

اسکاز یا گفتمان شفاهی در رمان «وداع با اسلحه» به صورت گفتمان ارتش و گفتمان مذهب طنین‌انداز است و در رمان «در شعله‌های آب»، گفتمان ستون پنجم، سپاه و ارتش بر متن احاطه دارند.

منابع

استادمحمدی، نوشین و دیگران (۱۳۹۶) «بررسی مصداق‌های چندصدایی در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد»، نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸۳، صص ۲۳-۴۲.

باختین، میخائیل (۱۳۸۴) زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران، مرکز تحقیقات و مطالعات هنری.

---------- (۱۳۹۶) تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، چاپ پنجم، تهران، نی.

بازوند، فرشته (۱۴۰۲) مقایسهٔ رمان وداع با اسلحه اثر ارنست همینگوی و زمستان ۶۲ اثر اسماعیل فصیح در حوزهٔ ادبیات جنگ و پایداری، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی محمدرضا روزبه و علی نوری خاتونبانی، دانشگاه لرستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

پاک‌دست، زهره و دیگران (۱۴۰۲) «مؤلفه‌های چندصدایی باختین در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی»، نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره شانزدهم، شماره ۸۳، صص ۲۴۵-۲۶۲.

پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۷) درآمدی برجامعه‌شناسی ادبیات، تهران، نقش جهان.

تودورف، تزوتان (۱۳۹۶) منطق گفتگویی میخاییل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

حضرتی، احسان و دیگران (۱۴۰۱) «بررسی تطبیقی شبکهٔ مفهومی و عناصر روایی دو رمان ژانر جنگ، وداع با اسلحه اثر ارنست همینگوی و زمین سوخته اثر احمد محمود»، فصلنامهٔ علمی و پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره دهم، شماره ۴، صص ۷۹- ۱۰۴.

رضی، احمد و محسن بتلاب اکبرآبادی (۱۳۸۹) «منطق‌الطیر عطار و منطق گفت‌وگویی»، متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، دوره چهاردهم، شماره ۴۶، صص ۱۹-۳۶.

رفیعی، پریوش (۱۴۰۱) جلوه‌های ادب مقاومت در رمان در شعله‌های آب اثر مرتضی مردیها، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی بیژن ظهیری، دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

شیرشاهی، افسانه (۱۴۰۰) «تحلیل ساختار و محتوای رمان در شعله‌های آب از مرتضی مردیها»، فصلنامهٔ ادبیات دفاع مقدس دانشگاه شاهد، دوره پنجم، شماره ۱، صص ۱۴۵-۱۶۶.

---------- (۱۴۰۲) «اندیشهٔ وجودی در شعله‌های آب از مرتضی مردیها»، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، دوره بیست‌وچهارم، آمادهٔ انتشار. DOI: 10.29252/KAVOSH.2023.19189.3330

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا و نگار غلام‌پور (۱۳۸۷) میخائیل باختین، زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین، تهران، روزگار.

مردیها، مرتضی (۱۳۷۸) در شعله‌های آب، تهران، کویر.
مقدادی، بهرام و فرزاد یونانی (۱۳۸۲) «جویس و منطق مکالمه، رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس»، پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۱۵، صص ۱۹-۲۹.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۸) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
همتی‌پور، خدیجه (۱۳۹۷) بازتاب درونمایهٔ عشق در رمان عشق سال‌های جنگ حسین فتاحی و وداع با اسلحه ارنست همینگوی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی محمدرضا حسنی جلیلیان. دانشگاه لرستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
همینگوی، ارنست (۱۴۰۰) وداع با اسلحه، ترجمهٔ نجف دریابندری، چاپ نوزدهم، تهران، نیلوفر.

Emerson, Caryl (1997) The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin, Princeton University Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتادم، پاییز ۱۴۰۲: ۱۴۴-۱۱۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل رمان «جای خالی سلوچ» از منظر وضعیت اعتماد اجتماعی

سارا پورعماد*
حسینعلی قبادی**
سعید بزرگ‌بیگدلی***
نجمه دری****

چکیده

ادبیات و اجتماع همواره رابطه‌ای دوسویه و تعاملی مستمر دارند. در بسیاری از آفرینش‌های ادبی، به‌ویژه رمان‌ها، بازتاب عناصر و مسائل اجتماعی، افزون‌تر از سایر آثار ادبی است. اعتماد، یکی از مهم‌ترین مسائل اجتماعی و از شاخصه‌های سرمایهٔ اجتماعی است. با وجود این همواره یکی از پایه‌های لرزانی که در آسیب‌های اجتماعی وجود دارد، مسئلهٔ بی‌اعتمادی است. این پژوهش درصدد است بر پایهٔ چهارچوب نظری گیدنز، یکی از مسئله‌های اجتماعی را در رمان «جای خالی سلوچ» بکاود. روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است که با استقصای در متن و استناد به آن تجزیه و تحلیل صورت می‌گیرد. این مقاله به تشریح علل بروز بی‌اعتمادی در این رمان پرداخته و به این پرسش پاسخ داده‌ایم که بی‌اعتمادی گسترده‌ای که دولت‌آبادی روایت می‌کند، ریشه در چه عواملی دارد. نتایج بیانگر آن است که انقلاب سفید و اصلاحات ارضی و مصائبی که برای روستاییان به دنبال داشت، تأثیر فراوانی در افزایش بی‌اعتمادی مردم رنج‌کشیدهٔ روستایی داشته است. از جمله عوامل کاهش اعتماد اجتماعی، شکست سیاست‌های اقتصادی تابع اصلاحات ارضی و هم‌زمان با آن، ناتوانی نظام اجتماعی برای پاسخ به مشارکت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران s.pouremad@gmail.com
** نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران ghobadi.hosein@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران bozorghs@modares.ac.ir
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران n.dorri@modares.ac.ir

CC BY NC

مردم بوده است. از اساسی‌ترین پیامدهای اجرای این طرح می‌توان به بیکاری، فقر و مهاجرت از روستاها اشاره کرد. در حقیقت دگرگونی پایه‌های حیات اقتصادی، عملکرد ضعیف دولت و شرایط بد اقتصادی روستاییان، از دلایل اصلی از کار افتادن نبض اعتمادِ بازنمایی‌شده در این رمان است. بیشترین بی‌اعتمادی، مربوط به اعتماد نهادی و بین‌شخصی است که بیانگر بی‌اعتمادی روستاییان به حکومت و نمایندگان وقت آن است و نشان می‌دهد که سیاست‌های حکومت پهلوی دوم در مسیر گسترش انواع اعتمادها نبوده است.

واژه‌های کلیدی: سرمایهٔ اجتماعی، اعتماد اجتماعی، آنتونی گیدنز و جای خالی سلوچ، محمود دولت‌آبادی.

مقدمه

یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های سرمایهٔ اجتماعی، میزان اعتماد افراد جامعه در سطوح مختلف است که از ابتدایی‌ترین سطح، روابط در خانواده آغاز می‌شود و در سطوح میانی، بین افراد جامعه و در سطح کلان در روابط متقابل مردم و حکومت و نهادهای آن تجلی می‌یابد. «سرمایهٔ اجتماعی، ظرفیتی است که از رواج اعتماد در جامعه یا بخش‌هایی از آن برمی‌خیزد. این سرمایه می‌تواند در قالب کوچک‌ترین و اساسی‌ترین گروه‌های اجتماعی، یعنی خانواده و نیز در قالب بزرگ‌ترین گروه‌ها یعنی ملت و نیز تمامی گروه‌های بین آنها تجسد یابد» (فوکویاما، ۱۴۰۰: ۴۸) در دهه‌های اخیر، اعتماد اجتماعی به عنوان یکی از مفاهیم بنیادی جامعه‌شناسی در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای علوم انسانی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. روتنبرگ درباره اعتماد می‌گوید: «از نظر من اعتماد مشابه ماده‌ای نامرئی در جهان مادی است. مادهٔ نامرئی، ماده‌ای گسترده اما قابل تشخیص است که سیارات و مواد زمینی را به هم وصل می‌کند. به همین ترتیب اعتماد نیز نیرویی قوی است که مردم را به هم پیوند می‌دهد و روابط اجتماعی و عملکردهای اجتماعی را در جامعه تضمین می‌کند. من یقین دارم که بدون آن، جهان اجتماعی ما وجود نخواهد داشت» (روتنبرگ، ۱۴۰۰: ۱۸- ۱۹).

یکی از نظریه‌های مهم اعتماد اجتماعی، نظریهٔ «آنتونی گیدنز» است که تفسیر جامع و نظام‌مندی از اعتماد و تعاملات اجتماعی ارائه می‌دهد. به موجب این نظریه، اعتماد در سه سطح بررسی می‌شود: اعتماد بنیادی، اعتماد بین‌شخصی و اعتماد انتزاعی. این سه نوع اعتماد، نقش مهمی در ارتباطات اجتماعی ایفا می‌کند. علاوه بر این سه نوع اعتماد، از دیدگاه گیدنز، چهار پیش‌زمینه بر اعتماد فرهنگ جوامع پیش از مدرن تسلط دارد. نخستین زمینهٔ اعتماد، نظام خویشاوندی است؛ دومین زمینهٔ آن، اجتماع محلی و زمینه‌های بعدی، سنت و کیهان‌شناسی مذهبی عنوان می‌شوند که در افزایش و کاهش اعتماد اجتماعی مؤثر هستند (گیدنز، ۱۳۹۹: ۸۹).

بی‌تردید محمود دولت‌آبادی به شهادت آثارش، یکی از تواناترین نویسندگان معاصر است. در آثار دولت‌آبادی همه عناصر در هماهنگی کامل و در خدمت داستان هستند. اما عنصری که دولت‌آبادی با استادی و مهارت توانسته به کمک آن، تأثیر بسزایی بر خواننده

بگذارد، شخصیت و شخصیت‌پردازی است. «بنیاد اغلب رمان‌های موفق و معتبر بر شخصیت‌پردازی آنها گذاشته شده و شخصیت‌های آنهاست که به رمان ارزش و اعتبار می‌دهد و عموماً پژوهشگران بر این عقیده‌اند که در شاهکارهای ادبی، حوادث به طور منطقی از تقابل خلقیات و طبایع آدم‌های داستان به وجود می‌آیند. بنابراین هدف اصلی بسیاری از داستان‌ها، نشان دادن خصلت و طبیعت شخصیت‌هاست» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۲۵).

دولت‌آبادی در آثارش به این مهم توجه زیادی کرده است. وی در رمان «جای خالی سلوچ»، نزدیک به نود شخصیت اعم از مرد، زن و کودک در قالب شخصیت‌های اصلی، فرعی و سیاه‌لشکر خلق کرده است. «دولت‌آبادی بیش از آنکه به ایجاد جو داستان اهمیت دهد، شرح ماجرا و روان‌شناسی شخصیت‌ها را مهم می‌شمرد. توجه به رابطهٔ فرد و نیروهای اجتماعی و موقعیت‌هایی که در شکل بخشیدن به شخصیت فرد و تغییر مسیر زندگی او تأثیر دارند، جنبهٔ رئالیستی و تاریخی آثارش را تقویت می‌کنند» (میرعابدینی، ۱۳۹۹: ۵۵۱). وی اندیشه و رفتار شخصیت‌های داستان‌هایش را با واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی پیوند می‌زند و دیدگاه معترضانهٔ خود را بیان می‌کند. بنابراین این رمان با تمرکز ویژه بر روان‌شناسی شخصیت‌ها، بستر مناسبی را برای تجزیه و تحلیل وضعیت اعتماد اجتماعی حاکم بر جامعهٔ وقت به دست می‌دهد و جریان کم‌رنگ و محو اعتماد متأثر از مسائل و معضلات جامعهٔ روستایی در دههٔ چهل و پنجاه و تأثیراتی را که از انقلاب سفید و به‌ویژه طرح اصلاحات ارضی پذیرفته، به تصویر می‌کشد.

بیان مسئله

با توجه به ویژگی‌های جامعه‌شناختی رمان «جای خالی سلوچ» و نظر به اهمیت اعتماد در شکل‌دهی روابط اجتماعی، این پژوهش در پی پاسخ دادن به پرسش‌های زیر بوده است:

- انواع بی‌اعتمادی بازنمایی شده در رمان «جای خالی سلوچ» کدامند؟
- بی‌اعتمادی گسترده بازنمایی‌شده در رمان «جای خالی سلوچ»، ریشه در چه عواملی دارد؟

اهمیت و ضرورت این پژوهش از دو منظر مهم، به عنوان یک پژوهش میان‌رشته‌ای

در حوزهٔ ادبیات و نیز به عنوان یک مطالعهٔ اجتماعی، قابل توجه است. ادبیات و اجتماع همواره رابطه‌ای دوسویه و تعاملی مستمر دارند. در بطن بسیاری از آفرینش‌های ادبی به‌ویژه رمان‌ها، نمود و بازتاب عناصر و مسائل اجتماعی، افزون‌تر از سایر آثار ادبی است. بررسی ارتباط دوسویهٔ جامعه و آثار ادبی در مطالعات جامعه‌شناختی، ابعاد و شاخه‌های مختلفی دارد. در مطالعات این حوزه، کمتر به نقش مؤثر واقعیت‌های بیرونی در شکل‌دهی آثار توجه شده است. مسئلهٔ اعتماد اجتماعی و بازتاب آن در آثار ادبی به‌ویژه رمان‌ها از جمله مواردی است که در پژوهش‌های ادبی، کمتر بدان پرداخته‌اند. تحلیل عمیق و دقیق این مفهوم در رمان‌ها به‌ویژه با بهره‌گیری از نظریه‌های جامعه‌شناسی، می‌تواند به نوآوری‌های معنایی در تفسیر منجر شود و در شناخت بهتر آثار ادبی و زمینه‌های شکل‌گیری آنها راهگشا باشد. همچنین این پژوهش می‌تواند به تعمیق درک ما از مکانیسم‌های شکل‌گیری اعتماد و ارتباطات اجتماعی کمک کرده، در تحقیقات آینده‌پژوهی و برنامه‌ریزی‌های فرهنگی و اجتماعی مؤثر باشد.

پیشینه تحقیق

مطالعات مربوط به سرمایهٔ اجتماعی و شاخصه‌های آن مانند اعتماد اجتماعی در ادبیات فارسی، پیشینهٔ زیادی ندارد؛ زیرا این رویکرد به تازگی وارد حوزهٔ مطالعات ادبی شده و پژوهشگران بر اساس نظریه‌های این حوزه به تجزیه و تحلیل متون ادبی پرداخته‌اند. نیازی و کارکنان نصرآبادی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «آسیب‌شناسی اعتماد اجتماعی در دیوان فیض کاشانی» به بررسی و تحلیل عناصر بی‌اعتمادی اجتماعی در دیوان فیض کاشانی پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این مقاله بیانگر این است که فیض کاشانی در دیوان خود در کنار مباحث علمی، اخلاقی و فلسفی به نحو بارزی به عوامل و عناصر اخلال در اعتماد پرداخته و نقش تخریبی و ویرانگر هر یک را در سقوط شخصیت انسانی و از بین رفتن اعتماد و انسجام در روابط اجتماعی برشمرده است. فیض کاشانی در خلال اشعار حکیمانه و ارزشمند خود، عناصر جهل و نادانی، نفاق، ریا و تظاهرگرایی، عیب‌جویی، خودبینی، غرور و تکبر، حسادت، ریاست‌طلبی و دنیاپرستی را از عوامل اصلی سقوط شخصیت و اعتماد دانسته و راهکارهای درمان این

کژی‌ها را هم بیان کرده است.

علامی و رکابدار (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «ماهیت و جایگاه انواع اعتماد اجتماعی در گرشاسپ‌نامهٔ اسدی طوسی» با بررسی اعتماد بین‌شخصی، اعتماد تعمیم‌یافته و اعتماد نهادی به تحلیل گرشاسپ‌نامه پرداخته‌اند. از منظر جامعه‌شناسی، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که انواع اعتماد درون‌گروهی، اعتماد تعمیم‌یافته و اعتماد نهادی، نمودی چشمگیر و جایگاه برجسته‌ای در گرشاسپ‌نامه دارند.

سهراب‌نژاد (۱۳۹۷) هم در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب اعتماد به عنوان یکی از مؤلفه‌های سرمایهٔ اجتماعی در گلستان سعدی» بدون تکیه بر آرای نظریه‌پردازی، به بررسی نمود اعتماد در ابواب مختلف گلستان می‌پردازد و به این نتیجه دست یافته است که انواع شاخص‌های اعتماد در گلستان سعدی مثبت است.

فروزنده و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی اعتماد اجتماعی در دیوان سیف فرغانی از منظر جامعه‌شناختی» به بررسی اعتماد از دیدگاه سه نظریه‌پرداز جامعه‌شناس (آنتونی گیدنز، رابرت پاتنام و فرانسیس فوکویاما) در دیوان سیف فرغانی پرداخته‌اند و معتقد هستند که به دلیل دگرگونی‌های حیات اجتماعی، برهم خوردن نظم جامعه، فساد و انحطاط اخلاقی، بی‌اعتمادی در دیوان سیف حکم‌فرماست و در بیشتر ابیات، موجی از بی‌اعتمادی به حکومت مشاهده می‌شود.

هرچند تاکنون پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ رمان «جای خالی سلوچ» انجام گرفته، از جمله «تحلیل عنصر شخصیت در رمان *جای خالی سلوچ* اثر محمود دولت‌آبادی» (ر.ک: نصراصفهانی و شمعی، ۱۳۸۶) و «نقد جامعه‌شناختی رمان *جای خالی سلوچ* اثر محمود دولت‌آبادی» (ر.ک: همان، ۱۳۸۸)، در بررسی بعد اعتماد اجتماعی، تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.

مبانی نظری

آنتونی گیدنز، بحث اعتماد را در بستر تفاوت بین مدرنیت و سنت بیان می‌کند و بر این اساس، مبنای اعتماد را در این جوامع توضیح می‌دهد. گیدنز، سه سرچشمهٔ مهم

پویایی مدرنیت را جدایی زمان و مکان، تحول مکانیسم‌های از جا کندگی و تخصیص بازاندیشانهٔ دانش می‌داند و در تمام بحث‌های خود از اعتماد، این سه اصل را مورد توجه قرار می‌دهد. او با مطالعهٔ نظرات سه جامعه‌شناس کلاسیک یعنی دورکیم، مارکس و وبر درباره مدرنیت و پیامدهای مثبت و منفی آن، به تجدیدنظر درباره این فرض که پیدایش مدرنیت به شکل‌گیری سامان اجتماعی شادمانه‌تر و ایمن‌تری خواهد انجامید، می‌پردازد. او به چهار پیش‌زمینهٔ حاکم بر اعتماد در فرهنگ جوامع پیش از مدرن و سه نوع اعتماد اجتماعی قائل است.

اعتماد اجتماعی

در هر جامعه‌ای، افراد ناگزیر به برقراری ارتباط با یکدیگر هستند؛ اما این ارتباط ملزوماتی دارد که اعتماد یکی از آنهاست. «در زبان فارسی، اعتماد مترادف با تکیه کردن، واگذاشتن کار به کسی، اطمینان، وثوق، باور و اعتقاد به کار گرفته می‌شود. در زبان لاتین، اعتماد و وثوق معادل کلمهٔ ایمان faith یونانی مورد استفاده قرار گرفته است. در ریشهٔ کلمه faith، مفهوم وثوق و اعتماد، تسلیم در برابر ارادهٔ دیگری و اطمینان به شخص دیگر مستتر است» (امیرکافی، ۱۳۸۰: ۱۰). برای ایجاد تعاون و همبستگی در جامعه، شاخص‌های زیادی وجود دارد. یکی از مهم‌ترین آنها، اعتماد افراد جامعه به همدیگر و اعتماد متقابل مردم و حکومت است. اعتماد اجتماعی در روابط بین‌شخصی، انتزاعی و نهادی، عامل مهمی در پیشبرد اهداف جامعه و لازمهٔ شکل‌گیری پیوندها و ارتباطات اجتماعی است. اعتماد اجتماعی، شکل‌دهندهٔ مشارکت و همیاری بوده و فقط در این حالت است که افراد در جامعه با وجود تفاوت‌ها، قادر به حل مشکلات و انجام تعهدات اجتماعی خود می‌شوند.

مفهوم اعتماد در رشته‌های مختلف مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، اقتصاد و مدیریت بررسی شده است و پژوهشگران این رشته‌ها از منظرهای گوناگون به تحلیل آن پرداخته‌اند. وجوه مشترک این تعاریف و تحلیل‌ها را می‌توان چنین برشمرد:

۱. اعتماد در روابط اجتماعی شکل می‌گیرد و تقویت می‌شود و یکی از جنبه‌های آن است.
۲. در اعتماد، مفهوم تأخر زمانی و وابستگی امور به آینده وجود دارد.

۳. اعتماد با خطر کردن و مخاطره همراه است، مفهوم عدم تعین اجتماعی یعنی عدم پیش‌بینی رفتارها و امور نیز با مفهوم اعتماد توأم است.
۴. حسن‌ظن نیز مهم‌ترین عنصر و هستهٔ اعتماد و هستهٔ مرکزی آن است.
۵. اعتماد، اکتسابی است و طی جریان جامعه‌پذیری و از همان سال‌های اولیهٔ زندگی پدید می‌آید و طی تجارب اجتماعی تقویت شده، به نسل‌های بعدی انتقال می‌یابد (زین‌آبادی، ۱۳۸۷: ۱۷).

به طور کلی اعتماد اجتماعی، موضوعی کلیدی و نیاز زندگی اجتماعی است. «جامعه‌شناسان، اعتماد را یکی از مهم‌ترین نیروهای ترکیبی درون جامعه می‌دانند و معتقدند که بدون اعتماد عمومی افراد نسبت به یکدیگر، جوامع به سوی تجزیه شدن و فروپاشی سوق داده می‌شوند. البته اعتماد اجتماعی، کارکردهای متعدد روان‌شناختی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی دارد و از این‌رو نقش مهمی را در زندگی فردی و اجتماعی انسان ایفا می‌کند. اعتماد اجتماعی از سویی برای سلامت روان افراد اهمیت زیادی دارد؛ از سوی دیگر اعتماد، مشارکت را در زمینه‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی سرعت بخشیده، تمایل افراد را برای همکاری با گروه‌های مختلف جامعه افزایش می‌دهد. در اقتصاد نیز اعتماد به عنوان پایه مبادلات اقتصادی، موجب افزایش بهره‌وری اقتصادی می‌شود. از این‌رو اعتماد اجتماعی را مهم‌ترین مؤلفهٔ سرمایه اجتماعی و یکی از عناصر اساسی انسجام و نظم در جامعه می‌دانند. بدین ترتیب اعتماد را می‌توان هم به عنوان یک عامل بهداشت روانی و هم یک فضیلت اجتماعی ضروری در نظر گرفت» (وجدانی و محصص، ۱۳۹۸: ۵۸-۵۹).

اعتماد اجتماعی، یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر در حفظ وحدت و انسجام جامعه است.؛ اگر اعتماد اجتماعی تحت تأثیر عوامل سیاسی، اقتصاد و فرهنگی دچار زوال شود، وحدت و یکپارچگی جامعه به مخاطره می‌افتد. «بی‌اعتمادی یعنی انباشت تجارب روان‌شناختی منفی که در شبکه‌ای پیچیده به صورت یک عادت درمی‌آید. یعنی تجارب جمعی روان‌شناختی از اعتماد به کسانی که شایستگی خود را نشان نداده‌اند، بدبینی و یأس ایجاد می‌کند. این بدبینی حاصل شکست‌هایی است که ما در بازی اعتماد با آن مواجه می‌شویم و تصور می‌کنیم که دیگران بدتر از آن چیزی هستند که ما فکر

می‌کنیم. این وضع حتی ممکن است به حاکم شدن بی‌اعتمادی مطلق در جامعه بینجامد» (جمعی از نویسندگان، ۱۳۹۹: ۱۵۴-۱۵۵). فرهنگ بی‌اعتمادی، نوعی اثر هاله‌ای دارد؛ یعنی بی‌اعتمادی با هر بار شکل‌گیری، در بین افراد جامعه بازتولید می‌شود و آن را گسترش می‌دهد.

زمینه‌های حاکم بر اعتماد در فرهنگ جوامع پیش از مدرن

چهار زمینهٔ محلی بر اعتماد فرهنگ جوامع پیش از مدرن تسلط دارند، هر چند که هر یک از این چهار زمینه بر وفق سامان اجتماعی خاصشان، گوناگونی‌های بسیاری را می‌پذیرند.

نظام خویشاوندی

گیدنز در جوامع سنتی، نظام خویشاوندی و خانواده را یکی از مهم‌ترین زمینه‌های اعتماد می‌داند. تأثیر محیط خانوادگی بر اعتمادپذیری افراد به‌ویژه در جوامع پیش از مدرن کاملاً محرز است. «نظام خویشاوندی در بیشتر محیط‌های پیش از مدرن، شیوهٔ به نسبت ثابت سازمان‌دهی رشته‌های روابط اجتماعی را در راستای زمان و مکان فراهم می‌سازد. وابستگی‌های خویشاوندی غالباً کانون تنش و کشمکش‌اند. اما با همهٔ این کشمکش‌های اضطراب‌برانگیز، نظام‌های خویشاوندی عموماً همان پیوندهایی‌اند که در تنظیم کنش‌ها در حوزه‌های زمانی- مکانی می‌توان به آنها اتکا کرد. این قضیه هم در سطح بستگی‌های به نسبت غیر شخصی و هم در سطح پیوندهای شخصی‌تر مصداق دارد. به عبارت دیگر، خویشاوندان معمولاً کسانی‌اند که برای تحقق یک رشته تعهدات می‌توان رویشان حساب کرد، تقریباً بدون آنکه علاقه‌مندی شخصی به افراد خاص مورد حمایتشان داشته باشند. وانگهی خویشاوندی غالباً شبکهٔ پابرجایی از روابط دوستانه یا نزدیک را فراهم می‌سازد که در پهنهٔ زمان و مکان دوام دارند. کوتاه سخن، خویشاوندی شبکه‌ای از پیوندهای اجتماعی اعتمادپذیر را فراهم می‌سازد که اصولاً و غالباً در عمل، وسیلهٔ سازمان‌دهی روابط اعتماد را به دست می‌دهد» (گیدنز، ۱۳۹۹: ۸۷- ۸۸).

در خانواده‌هایی که بر پایهٔ اعتماد بنیادی، ساختاردهی شده‌اند و اعضای خانواده به یکدیگر اعتماد دارند، تجربه‌های مثبتشان از اعتماد به اعضای خانواده، به آنها کمک می‌کند که به غریبه‌ها نیز اعتماد کنند. به عبارت دیگر خانواده بر توانایی افراد در اعتماد

به دیگران تأثیرگذار است. اگر فرد از اعتماد در خانواده و نظام خویشاوندی، تجربهٔ مثبتی نداشته باشد، منجر به تشکیل روابط نامطمئن و تسری بی‌اعتمادی به سایر روابطش می‌گردد.

اجتماع محلی

از دیدگاه گیدنز، اجتماع محلی پس از نظام خویشاوندی، مهم‌ترین زمینهٔ اعتماد در جوامع پیش از مدرن است. محیط اجتماعی، محلی به عنوان جامعه‌ای با ارزش‌ها و نیت‌های مشخص، تأثیر بسزایی بر تصمیم‌گیری‌ها و اعتمادپذیری افراد دارد. تجربهٔ ارتباطات موفق یا ناموفق در یک جامعهٔ محلی می‌تواند به تقویت یا تضعیف اعتمادهای بین‌شخصی منجر شود. «در اینجا منظور، تأکید بر اهمیت روابط محلیِ سازمان‌دهی شده بر مبنای مکان است، جایی که هنوز مکان بر اثر روابط فاصله‌دار زمانی- مکانی دگرگون نشده است. در بیشتر محیط‌های پیش از مدرن، از جمله بیشتر شهرها، محیطی محلی جایگاه رشته‌های روابط اجتماعی درهم‌بافته‌ای است که پهنهٔ مکانی محدود آن مایهٔ استحکام این روابط می‌شود. مهاجرت‌های جمعیت، کوچ‌روی و سفرهای طولانی بازرگانان و ماجراجویان، در دوران پیش از مدرن بسیار رواج داشتند. اما در مقایسه با صورت‌های منظم و فشردهٔ تحرک که وسایل حمل و نقل مدرن امکان‌پذیر ساخته‌اند، اکثریت مردم در دوران پیش از مدرن به نسبت غیر متحرک و منزوی بودند. محلیت در محیط‌های پیش از مدرن، کانون و باعث امنیت وجودی به شیوه‌هایی است که در شرایط مدرنیت اساساً از بین رفته‌اند» (گیدنز، ۱۳۹۹: ۸۸).

وقتی افراد در یک اجتماع محلی با هم زندگی می‌کنند و در تعاملات روزمره با یکدیگر همکاری دارند، اعتماد اجتماعی بین آنها تقویت می‌شود. اجتماع محلی می‌تواند امکانات و فرصت‌های اجتماعی را فراهم کند که باعث ایجاد اعتماد بین افراد می‌شود. اجتماع محلی، فضایی برای تعاملات اجتماعی، تبادل اطلاعات و تجربه‌ها فراهم می‌کند که این نیز به تقویت اعتماد اجتماعی کمک می‌کند. همچنین اجتماع محلی می‌تواند با ایجاد فرصت‌های مشارکت و همکاری در تصمیم‌گیری‌های مشترک، اعتماد اجتماعی را افزایش دهد.

کیهان‌شناسی مذهبی

یکی از کارکردهای مهم دین در طول تاریخ، ایجاد اعتماد و اطمینان است.

«کیهان‌شناسی مذهبی، تفسیرهای اخلاقی و عملی از زندگی اجتماعی و نیز جهان طبیعی به دست می‌دهند که برای مؤمنان، محیطی از امنیت ارائه می‌کنند. اندیشهٔ اتکا به هستی‌ها یا نیروهای فراطبیعی، ویژگی مشترک باورداشت‌های مذهبی گوناگون است. دین، وسیلهٔ سازمان‌دهندهٔ اعتماد به چند شیوه است. نه‌تنها خدایان و نیروهای مذهبی حمایت‌های قابل اتکای مشیتی را برای مؤمنان فراهم می‌سازند، بلکه کارگزاران مذهبی نیز این کار را انجام می‌دهند. باورداشت‌های مذهبی، مهم‌ترین کارشان این است که معمولاً به تجربهٔ رویدادها و موقعیت‌ها، اعتماد تزریق می‌کنند و چهارچوبی را فراهم می‌سازند که در آن، این رویدادها و موقعیت‌ها را می‌توان تبیین کرد و در برابر آنها واکنش نشان داد» (گیدنز، ۱۳۹۹: ۹۰). بنابراین هرچه ارزش‌ها و اعتقادات مذهبی در افراد تقویت شود، رفتار آنها مطمئن‌تر، سنجیده‌تر و قابل پیش‌بینی‌تر خواهد بود؛ زیرا افراد دین‌دار در قالب چهارچوب‌های اعتقادی‌شان رفتار می‌کنند. به همین دلیل هم امکان اعتماد به این افراد بیشتر است و هم خود به دیگران بیشتر اعتماد می‌کنند و ارتباطات اجتماعی را آسان‌تر و کم‌هزینه‌تر می‌سازند.

سنت

چهارمین زمینهٔ عمدهٔ روابط اعتماد در فرهنگ‌های جوامع پیش از مدرن، سنت است. اصطلاح سنت در جامعه‌شناسی بر مفاهیم استمرار، ثبات و محترم بودن دلالت دارد و به معنای سلطهٔ مجموعه‌ای از مفاهیم خرد جمعی است که در دوره‌ای ظاهر شده و به دلیل داشتن محتوای قوی و ارزش ماندگار، ناخودآگاه تاریخی انسان‌ها را تشکیل می‌دهد. سنت، انتقال تجربهٔ اجتماعی و معنوی گروه‌ها و همچنین مجموعهٔ آداب و رسوم، باورها، ارزش‌ها و آرمان‌های ناب را نیز سبب می‌شود. «سنت برخلاف دین، به مجموعهٔ خاصی از باورداشت‌ها و عملکردها ارجاع ندارد، بلکه به شیوهٔ سازمان‌دهی این باورداشت‌ها و عملکردها، به‌ویژه در رابطه با زمان راجع است. سنت، شیوهٔ متمایزی از تنظیم گذشت زمان را بازتاب می‌کند (که دلالت‌های مستقیمی برای کنش در راستای مکان نیز دارد)» (همان: ۹۱).

وقتی افراد در یک جامعه به سنت‌ها پایبند باشند، این نشان می‌دهد که همهٔ اعضا به قوانین و ارزش‌های مشترک، مقید هستند و این موضوع باعث ایجاد اعتماد در بین

آنها می‌شود. سنت‌ها می‌توانند به عنوان راهنمایی برای رفتارهای اجتماعی عمل کنند و به ایجاد همبستگی در جامعه کمک کنند. همچنین سنت‌ها به عنوان یک مبنای مشترک برای ارتباطات و تعاملات اجتماعی عمل می‌کنند و باعث ایجاد اعتماد بین افراد می‌شوند. به طور کلی سنت‌ها با ایجاد هویت و ارزش‌های مشترک در جامعه، اعتماد اجتماعی را تقویت می‌کنند.

انواع اعتماد از دیدگاه گیدنز

به طور کلی نظریه‌های گیدنز در باب اعتماد را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد: اعتماد بنیادی یا پایه، اعتماد بین‌شخصی و اعتماد انتزاعی یا نهادی.

اعتماد بنیادی

اعتماد بنیادی، نگرشی است نسبت به خود و دنیای اطراف که رفتار و اعمال ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و سبب وجود اندیشه‌ای می‌گردد که می‌توان به افراد و امور جهان اعتماد کرد و این اعتماد، استمرار و ثبات خواهد داشت. «امنیت وجودی، یکی از صورت‌های مهم احساس امنیت به معنای وسیع آن است. این اصطلاح به اطمینانی راجع است که بیشتر آدم‌ها به تداوم تشخیص هویت خود و دوام محیط‌های اجتماعی و مادی کنش در اطراف خود دارند. احساس اعتمادپذیری اشخاص و چیزها که برای مفهوم اعتماد بسیار مهم است، برای احساس امنیت وجودی نیز اهمیت بنیادی دارد. برای همین است که این دو احساس از جهت روان‌شناختی پیوند نزدیکی با هم دارند» (گیدنز، ۱۳۹۹: ۸۰).

این احساس امنیت و احساس اعتماد، نه یک پدیدهٔ شناختی، بلکه پدیدهٔ عاطفی است و در ناخودآگاه افراد ریشه دارد. «سرچشمه‌های چنین امنیتی را که بیشتر مردم در بیشتر مواقع، در ارتباط با خودپرسی‌های احتمالی احساس می‌کنند، باید در برخی تجربه‌های خاص دوران کودکی پیدا کرد. آدم‌های بهنجار در اوایل زندگی‌شان، یک مقدار اعتماد اساسی به خوردشان داده می‌شود که این آسیب‌پذیری‌های وجودی را سرکوب یا کند می‌کند. یا به عبارت و استعارهٔ دیگر، آدم‌ها نوعی تلقیح عاطفی می‌شوند که آنها را در برابر دلهره‌های وجودی که همهٔ انسان‌ها بالقوه در معرض آنهایند، حفاظت می‌کند. عامل این تلقیح، شخصیتی است که مواظبت اساسی را در کودکی به عهده

دارد. برای بیشتر آدم‌ها این شخصیت، همان مادر است. ایمان به عشق فرد مواظبت‌کننده در کودکی، جوهر اعتقاد به نوعی پایبندی است که اعتماد بنیادی و همه گونه اعتماد بعدی به آن نیاز دارند» (گیدنز، ۱۳۹۹: ۸۱-۸۲).

اعتماد بنیادی با آنچه اریکسون در مراحل رشد روانی- اجتماعی، اعتماد پایه می‌داند، ارتباط دارد. «اریکسون معتقد است که اعتماد بنیادی در مراحل اولیهٔ زندگی انسان شکل می‌گیرد. به اعتقاد او، کودک معمولاً نخستین رابطه را با مادر برقرار می‌سازد. کودک باید بتواند در کنار مادر احساس امنیت کند. اگر مادر به نیازهای جسمانی کودک پاسخ دهد و محبت، عشق و امنیت کافی برای او تأمین کند، از آن پس کودک شروع به پرورش دادن حس اعتماد خواهد کرد؛ نگرشی که نظر کودک دربارهٔ خودش و دیگران را مشخص خواهد کرد. ما یاد می‌گیریم که از مردم و موقعیت‌های موجود در محیطمان، انتظار ثبات، تداوم و یکنواختی داشته باشیم» (امیرکافی، ۱۳۸۰: ۱۳-۱۴). اعتماد بنیادی، پایه‌ای اساسی برای انواع اعتماد در دوران بزرگسالی است و در صورت فقدان آن در دوران کودکی، شکل‌گیری اعتمادهای دوران بزرگسالی با مشکل مواجه خواهد شد.

اعتماد بین‌شخصی

پایبندی‌های چهره‌دار به آن روابط اعتمادی اطلاق می‌شود که در پیوندها و روابط اجتماعی تثبیت‌شده در شرایط هم‌حضوری آشکار و حفظ می‌شوند. «اعتماد بین‌شخصی، شکل دیگری از اعتماد است که در روابط چهره به چهره خود را نشان می‌دهد. این شکل از اعتماد، موانع ارتباطی را مرتفع می‌سازد و با کاستن از حالت دفاعی، بسیاری از تعاملات مؤثر را موجب می‌شود. اعتماد بین‌شخصی، حوزه‌ای از تعاملات میان عشاق، دوستان، همکاران و همچنین اعتماد میان رییس و کارمند، سرپرست و کارگر، معلم و شاگرد، فروشنده و مشتری، پزشک و بیمار، راننده و مسافر و... را در برمی‌گیرد. به لحاظ نظری در یک رابطهٔ مبتنی بر اعتماد، حداقل دو نفر حضور دارند: اعتمادکننده و فرد مورد اعتماد. در این رابطه، فرد مورد اعتماد (امین)، بالقوه می‌تواند واکنش‌های متفاوتی از خود بروز دهد که می‌توان آنها را به دو دستهٔ کلی تقسیم نمود: واکنش‌های مثبت و واکنش‌های منفی. هنگامی فرد اعتماد می‌کند که احتمال انجام واکنش‌های مثبت

بیشتر باشد و در مقابل اطلاعات مربوط به احتمال انجام واکنش‌های منفی نادیده گرفته شود» (امیرکافی، ۱۳۸۰: ۱۴-۱۵).

اعتماد بین‌شخصی هم بین آشنایان و هم بیگانگان، امکان برقراری دارد. «روبه‌رویی‌ها چه با بیگانگان و چه با آشنایان و نزدیکان، به عرف‌های تعمیم‌یافته‌ای نیاز دارند که به حفظ اعتماد مربوطند» (گیدنز، ۱۳۹۹: ۷۱) به طور کلی اعتماد بین‌شخصی می‌تواند در بهبود کیفیت روابط شخصی، افزایش همکاری و تعامل مثبت در جوامع و حل مسائل اجتماعی مؤثر باشد. همچنین اعتماد بین‌شخصی می‌تواند به اشتراک‌گذاری اطلاعات و منابع بین افراد کمک کند و فرصت‌های جدیدی را پیش روی آنها قرار دهد. از سوی دیگر، کاهش اعتماد بین‌شخصی می‌تواند منجر به بروز تنش‌ها، عدم همکاری و اختلافات در روابط شخصی و اجتماعی منجر شود.

اعتماد انتزاعی

پایبندی‌های غیر چهره‌دار به آن روابط اعتمادی اطلاق می‌شود که در پیوندها و روابط اجتماعی تثبیت‌شده در شرایط غیر هم‌حضوری و انتزاعی آشکار و ایجاد می‌شود. «در شرایط مدرنیت، تعداد زیادی از آدم‌ها در وضعیتی زندگی می‌کنند که نهادهای از جا کنده شده‌ای که عملکردهای محلی را به روابط اجتماعی جهانی مرتبط می‌سازد، جنبه‌های عمدهٔ زندگی روزانه را سازمان می‌دهند. به نظر گیدنز، نشانه‌های نمادین نظیر پول و نظام‌های تخصصی، عمده‌ترین نظام‌های انتزاعی می‌باشند. بر اثر توسعهٔ نظام‌های انتزاعی، اعتماد به اصول غیر شخصی و نیز اعتماد به دیگران ناشناس، برای زندگی اجتماعی گریزناپذیر می‌شود. این نوع اعتماد غیر شخصی با اعتماد بنیادی، تفاوت دارد. منظور گیدنز از نظام‌های تخصصی، نظام‌های انجام دادن کار فنی یا مهارت تخصصی است که حوزه‌های وسیعی از محیط‌های مادی و اجتماعی زندگی را تشکیل می‌دهند. به نظر گیدنز، اعتماد به نظام‌های انتزاعی، مستلزم اطمینان دوگانه است: اطمینان به اعتمادپذیری افراد خاصی که نظام را می‌گردانند و اطمینان به دانش یا مهارت‌هایی که افراد غیر متخصص، هیچ‌گونه دسترسی مؤثری به آن ندارند» (همان، ۱۳۷۷: ۱۰۳ و ۱۴۳ به نقل از فهندژسعدی، ۱۴۰۱: ۱۱۰). گیدنز، اعتماد مردم به حکومت، دولت، نهادها و افراد مرتبط با آنها را که در واقع جزئی از اعتماد سیاسی است، اعتماد انتزاعی به حساب می‌آورد.

بحث اصلی

هرچند نام کتاب، «جای خالی سلوچ» است، داستان بر محور شخصیت مرگان می‌چرخد. مرگان «برهنه و بی‌سایه»، مهم‌ترین شخصیت این رمان است و حوادث، جریان‌ها و دیگر شخصیت‌ها، در سایهٔ وجود او رنگ و معنا می‌یابند. در بین اهالی روستای بی‌نام و نشان زمینج، هیچ‌گونه عشق و تعلق خاطری دیده نمی‌شود. اگر عشقی هم هست، محکوم به فناست. مردم روستای زمینج، از کلاه گذاشتن بر سر هم و دیگر اعمال غیر اخلاقی و ناپسند مانند قمار، ربا و... هیچ ابایی ندارند و گرفتار نوعی جهل و خرافه‌پرستی هم هستند. فقر مادی، فقر فرهنگی و فقر اخلاقی در سرتاسر داستان، سایهٔ خود را روی همه چیز و همه کس گسترانده، به طوری که از زمینج، لجنزاری بیش نمانده است و در آخر بی‌اعتمادی، دربه‌دری و هجرت است که پیروز از میدان مبارزه بیرون می‌آید.

خلاصهٔ رمان

رمان «جای خالی سلوچ» به قلم محمود دولت‌آبادی، روایتگر زندگی مردمان روستایی کویری به نام زمینج است که با هجرت سلوچ آغاز می‌شود. سلوچ که دیگر توان تهیهٔ مایحتاج زندگی را ندارد، در یک صبح سرد زمستانی، خانوادهٔ خود را رها می‌کند و ناپدید می‌شود. بعد از رفتن سلوچ، همسر او، مرگان می‌ماند با سه فرزند به نام‌های عباس، ابراو و هاجر و سیه‌روزی‌هایی که همراه سلوچ فرار نکرده‌اند و گریبانگیر مرگان و فرزندانش می‌شود. مرگان برای گذران زندگی، مرارت‌های بسیاری را متحمل می‌شود و از انجام هیچ کاری حتی کندن قبر، دریغ نمی‌کند.

کدخدا و بزرگان زمینج، خرید زمین‌های اهالی روستا به نام خدازمین را در سر می‌پرورانند، تا با یکپارچه‌سازی زمین‌ها، از دولت وام کلانی بگیرند و پسته پرورش بدهند. زمینهٔ زندگی اجتماعی و اقتصادی در روستا به تدریج تغییر می‌یابد. مالکان اصلی، زمین‌های خود را فروخته، از روستا مهاجرت می‌کنند. خرده‌مالکان برای یافتن راه‌های تازه برای درآمد بیشتر، پای وام بانکی، تراکتور، تلمبه و چاه عمیق را به روستا باز می‌کنند. اما بی‌اطلاعی آنان و سودجویی بعضی افراد، وضعیت روستا را به مراتب بدتر می‌کند. یکی از شرکا به نام میرزاحسن، وام را می‌رباید و ناپدید می‌شود. کدخدا و

خرده‌مالکان زمینج می‌مانند و مشکلات و درگیری‌های تازه‌ای که در روستا پیش آمده است. در پایان داستان، مرگان که از برادرش، مولا امان شنیده است سلوچ را در معدنی در شاهرود دیده، همراه ابراو، مانند بسیاری از اهالی زمینج، از روستا مهاجرت می‌کند و راهی پیدا کردن سلوچ می‌شود.

اعتماد بنیادی

زنان به عنوان نیمی از جمعیت، نقش مهمی در تحولات اجتماعی ایفا می‌کنند و از آنجایی که ادبیات را آیینهٔ اجتماع دانسته‌اند، می‌توان بازتابی پررنگ از حضور اجتماعی آنان در آثار ادبی مشاهده کرد. این نقش و حضور اجتماعی در ادبیات معاصر فارسی به‌ویژه رمان معاصر، نمود گسترده‌ای یافته و نویسندگان مختلف بنا به اقتضائات زمانی بدان پرداخته‌اند. رمان «جای خالی سلوچ» می‌تواند منبعی برای مطالعهٔ موقعیت و جایگاه زن روستایی در خانه و اجتماع در دوران پهلوی دوم باشد.

هاجر، دختر سلوچ و مرگان، نمونهٔ واقعی یک دختر روستایی در دههٔ چهل و پنجاه شمسی است. او هنوز دوران کودکی خود را سپری نکرده است که قربانی جامعهٔ مردسالار می‌شود. شیءانگاری هاجر، از او شخصیتی تسلیم و منفعل ساخته است. کودکی که علاوه بر پدر، حق و حقوقی هم ندارد و برادرش برای رسیدن به اهداف خود و به علت بی‌اعتمادی به مادر، او را به طرز مرگباری کتک می‌زند. اما هاجر تسلیم خواستهٔ برادرش نمی‌شود و به اعتماد مادرش خیانت نمی‌کند و محل پنهان کردن مس‌ها را لو نمی‌دهد.

> «هاجر تازه سر گریه‌اش واشده بود. بلند نه، خفه می‌گریست. مادرش بند دست او را گرفته بود و می‌کشید. هاجر هنوز پا پس می‌داشت. یک جور بیم، بیم از برادر بزرگ‌تر، زانوهایش را می‌لرزاند. گرچه خود را در پناه مادر گرفته بود، اما باز هم دل‌آسوده نبود. پا پس می‌داشت و بی‌تابی می‌کرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۷۴).

در خانواده‌های فقیر اغلب اعضا، شدیدترین ستم‌ها و تبعیض‌ها را درون خانواده تجربه می‌کنند. هنگامی که امنیت اقتصادی در خانواده وجود نداشته باشد، امنیت روانی هم وجود ندارد و بنیان خانواده ویران می‌شود و رشته‌های صمیمیت و نیاز به دوست

داشته شدن که زیربنای روابط خانواده است، از هم می‌گسلد. «کاهش اهمیت شبکه‌های اجتماعی و در بعدی خردتر، شبکه‌های ارتباطی در خانواده، یکی دیگر از پیامدهای کاهش سرمایهٔ اجتماعی است. افراد خانواده به طور مستمر و به راحتی پیوندهای خود را با همسران، والدین و فرزندان، خواهران با برادران، دوستان، همسایگان و همکاران به خاطر عدم اعتماد متقابل می‌گسلند و روابط میان افراد به طور فزاینده‌ای سست و سطحی می‌شود» (فاضل و میرآشتیانی، ۱۳۸۷: ۱۰۷- ۱۰۸).

این شرایط بغرنج، اعتماد بنیادی کودکان خانواده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به طور مشخص اعتماد به نفس، یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های اعتماد بنیادی در کودکان است. کودکان با داشتن اعتماد به نفس می‌توانند به خود و توانایی‌های خود اعتماد کنند و از تجربه‌های جدید نهراسند و در تصمیم‌گیری‌ها و مواجهه با چالش‌ها، با اعتماد به نفس بالا برای رفع مشکلات و دستیابی به موفقیت اقدام کنند. هاجر، کوچک‌ترین فرزند مرگان از اعتماد بنیادی در خانواده از سوی مادر و پدری که او را ترک کرده، بی‌بهره است. برادران او نیز نقش مثبتی در جبران این کمبود ایفا نمی‌کنند و چه‌بسا با تحقیرها و تنبیه‌های فیزیکی خود به آن دامن می‌زنند. هاجر که اعتماد بنیادی در کودکی دریافت نکرده، اعتماد به نفس کافی ندارد و هر مشکل کوچکی برای او چالشی هراسناک جلوه می‌کند و بیش از غریبه‌ها، از برادران و گاه مادر خود واهمه دارد و همواره ترس و انفعال بر تمام گفتار و رفتار او سایه افکنده است.

> «هاجر، برادرهای خود را می‌شناخت. اگر آتش تیار نشده بود و آنها سر می‌رسیدند، معلوم نبود که کاریش نداشته باشند. بیم. آنچه در هاجر نیرومندتر از هر حسی بود، بیم بود. بیمی که از همه، و بیش از همه، از برادرهایش داشت. نه که مادرش را به هیچ شمارد، نه! آتش اگر درست نمی‌شد، مرگان هم نامرادش نمی‌گذاشت. دست کم چند تا تپ توی سرش می‌کوبید. پس هاجر فوت می‌دمید. چندان که پنبه چوب‌ها گر بگیرند یا او را نفس بیفتد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۱۰- ۱۱۱).

زنان به‌ویژه زنان روستایی همواره مورد ظلم و ستم جامعهٔ مردسالار قرار گرفته‌اند، به علت فقر و غلبهٔ سنت، جایگاهی نازل داشته و نتوانسته‌اند به مانند مردان از شرایط

بهتری برخوردار شوند و به آرامش برسند. این زنان عمدتاً به علت فقر، در بند جهل و نادانی خود اسیر مانده و گاه ستم و ظلم مردان آنان را به بیراهه کشانده است. در غیاب سلوچ، مرگان، هم مادر و هم پدر هاجر است و در حالت طبیعی می‌بایست کمبود پدر را نیز جبران کند و بار آن را به دوش بکشد؛ اما دل‌مشغولی‌ها و نگرانی‌های اقتصادی‌ای که خانوادهٔ سلوچ را در نبود سرپرست خانواده، رو به اضمحلال می‌برد، او را به یک تصمیم‌گیری اشتباه درباره زندگی و آیندهٔ دخترش وامی‌دارد؛ و آن شوهر دادن او به مردی عیالوار و همسن پدرش که در روستا حمام دارد، به نام علی‌گناو است. هاجر هنوز در خانواده، تلقیح عاطفی نشده و اعتماد بنیادی را دریافت نکرده، درگیر یک ازدواج اجباری می‌شود و شیءانگاری زن و مالکیت مرد بر آن، مهر تأیید زده می‌شود. هاجر در سن کم در غیاب پدر -که داستان اینگونه القا می‌کند که مسبب اصلی گرفتاری‌های او و خانواده است- درگیر آسیب‌های روانی و اجتماعی جدید می‌شود؛ اما به دلیل نداشتن اعتماد بنیادی و اعتماد به نفس، منفعالانه تسلیم خواست مادر می‌شود و به این ازدواج تن می‌دهد.

> «مرگان، نگران دختر خود از جا برخاست و به پستو رفت و زانو به زانوی دخترش نشست. هاجر، بال پرده را میان دهانش فرو برد تا صدای خود را خفه کند. پستو سیاه بود. شب‌تر» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۸۹).

شاید در نگاه اول، شخصیت مرگان به عنوان قربانی در نظر مخاطب جلوه کند. مرگان طرد شده و همسرش بدون اطلاع او، خانه را ترک کرده است. اما اگر دقیق‌تر به داستان بنگریم، هاجر، دختر مرگان بیش از همهٔ اعضای خانوادهٔ سلوچ، نمایندهٔ قربانیان فقر فرهنگی و اقتصادی در دههٔ چهل و پنجاه شمسی است. هاجر از حمایت‌های پدرانه برخوردار نیست و تصمیم مادر درباره ازدواج او عاری از درایت و عقلانیت و همراه با فشار است. اگر مادر به نیازهای جسمانی و روانی کودک به طور مناسب پاسخ دهد و محبت، عشق و امنیت کافی تأمین کند، در این صورت کودک احساس اعتماد را پرورش خواهد داد. از سوی دیگر اگر مادر طردکننده و بی‌توجه باشد یا رفتار بی‌ثباتی داشته باشد، کودک نگرش بی‌اعتمادی را پرورش داده و بدگمان، بیمناک و مضطرب خواهد شد. رفتار بی‌ثبات و گاه بی‌توجه مرگان، اسباب شکل‌گیری بی‌اعتمادی در هاجر حتی

نسبت به خانوادهٔ خود است. هاجر در غالب صحنه‌های داستان، ترس‌خورده، منفعل و مضطرب عمل می‌کند.

«مرگان مثل دیوانه‌ها از جای خود پرید و روی دخترش خسبید، موهای نرم دخترک را به دور دست پیچانید، مشتش را گره کرد و بی‌هیچ ملاحظه‌ای بر سر و شانه و گردهٔ او فرو کوفت. خشم امان زن را بریده بود. مهلت نمی‌یافت به کار خود فکر کند. فقط می‌زد. دخترک داشت از نفس می‌افتاد که مرگان از روی پشت او برخاست، کناری نشست و مشت‌های گرده‌کرده‌اش را بر سر و روی خود کوبید، خود را نفرین کرد و هق‌هق زار گریه‌اش، قاطی گریه‌های هاجر شد. هاجر همچنان سر جای خود بر زمین چسبیده مانده بود و به دشواری می‌نالید» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۹۷).

خانواده، یکی از نهادهای مهم اجتماعی است که در طول تاریخ بر اثر عوامل گوناگون دستخوش تغییر شده است. تأثیر دگرگونی‌های اقتصادی- اجتماعی جوامع بر نهادهای اجتماعی انکارناپذیر است و خانواده نیز از این تأثیر مستثنی نبوده است. هاجر به دلیل غیبت سرپرست خانواده، نداشتن درآمد ثابت مادر و وضعیت نابسامان شغلی و اقتصادی برادرانش، تن به یک ازدواج اجباری می‌دهد که پیامدهای جسمی و روانی فاجعه‌باری برای او در پی دارد. «جای خالی سلوچ»، بیش از هر شخصیت دیگری برای هاجر دردناک و رنج‌آور است و بیش از همه از آن، آسیب و لطمه می‌بیند. اگر کودک و نوجوان در احساس هویت در مقابل بی‌هویتی شکست بخورد، دچار بحران و آشفتگی شخصیت می‌شود. تمام زمینه‌های بی‌هویتی فردی برای هاجر فراهم است و او را در ورطهٔ بی‌اعتمادی و بی‌هویتی می‌کشاند. او به مرور اعتماد خود را به مادر هم از دست می‌دهد و مظلوم‌ترین، بی‌پناه‌ترین و بی‌تقصیرترین قربانی تغییرات اقتصادی و اجتماعی در روستا می‌شود و به خیل عظیم دخترانی می‌پیوندد که در آن دوره، در کودکی و به اجبار والدینشان ازدواج کرده‌اند. هاجر در شب زفاف از خانهٔ شوهر گریخته، به نزد مادر پناه می‌آورد و ناله سر می‌دهد:

«- می‌ترسم مادر! می‌ترسم. خیلی می‌ترسم. می‌میرم مادر! من را به کی شو دادی؟ این کیست؟ این کیست؟ چرا من را به این دادی، چرا من را به

این دادی؟ کیست این؟ کیست؟ مادر... من خیلی می‌ترسم! خیلی! مادر سر دختر را به سینه گرفت. باید چیزی می‌گفت. دلداریش باید می‌داد. اما چه بگوید؟ کو زبان حرف؟ شاید باید می‌گفت «مادرت برایت بمیرد گل من». اما مرگان مهلت این نیافت تا حرف و سخنی به یاد بیاورد. ذهن گاهی یخ می‌زند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۸۴).

اعتماد بین‌شخصی

یکی از مهم‌ترین آسیب‌های اجتماعی، تضعیف اعتماد بین‌شخصی است. رواج و رسمیت یافتن دروغ در مناسبات فردی و اجتماعی، افزایش و گسترش سوگند در گفتمان‌ها، سوءظن، فردگرایی، تظاهر و ریا، رابطه‌گرایی، قانون‌گریزی، عوام‌زدگی و عوام‌فریبی، تملق و گزافه‌گویی، نشانه‌هایی از بحران اخلاقی و نبود اعتماد بین‌شخصی در جامعه است. روایت بی‌اعتمادی در روستای زمینج، مضمونی تکراری است. تمامی رویدادها بیانگر سطح بالایی از بی‌اعتمادی است. اهالی زمینج چنان به یکدیگر بی‌اعتمادند که هنگام داد و ستد، بسیار وحشت‌زده عمل می‌کنند و برای قرض دادن و گرفتن یک انبر، نشانی می‌خواهند. دولت‌آبادی در «جای خالی سلوچ»، روابط هولناک و هراس‌انگیزی را به نمایش می‌گذارد که هیچ نشانی از اعتماد در آن نیست و طوفان بی‌اعتمادی جامعهٔ کوچک، روستای زمینج را با بی‌رحمی درمی‌نوردد.

«سالار میانهٔ گفت‌وگو را گرفت و به ابراو گفت: برو در خانهٔ ما به مادر علیرضا بگو آن انبر دسته کوتاه را از پرخو بردار و بده. برو. بگو به همان نشانی که دیشب دانهٔ هندوانه تفت داده بودیم. برو» (همان: ۲۸).

ارتباطات، عنصر حیاتی در جامعه و مایهٔ دوام و قوام آن است و ابتدایی‌ترین سطح آن از خانواده آغاز می‌شود. در ارتباط ناب، لزوم اعتماد متقابل لحاظ شده و اعتماد متقابل نیز به نوبهٔ خود رابطهٔ نزدیک با صمیمیت دارد. برای ایجاد اعتماد، شخص هم باید به دیگری اعتماد کند و هم خودش دست‌کم در محدودهٔ رابطه موردنظر قابل اعتماد باشد. اوج بی‌اعتمادی در خانوادهٔ سلوچ در رابطهٔ مرگان با پسرانش به‌ویژه عباس آشکار می‌شود. مرگان چنان درگیر حل و فصل مشکلات اقتصادی و حفظ اندک میراث خانواده است که خواسته یا ناخواسته در برخورد با پسرانش، چندان عقلانیتی از خود

نشان نمی‌دهد؛ اعتماد نمی‌کند و متقابلاً پسران نیز او را مورد اعتماد نمی‌دانند. پنهان‌کاری‌ها، دروغ‌گویی‌ها و تظاهرها در این خانواده به اوج خود می‌رسد و به‌غایت مشکل‌ساز می‌شود و صمیمیت را از بین می‌برد و اعضای این خانواده را بیش از پیش از هم دور می‌سازد.

«عباس کنار اجاق زانو زد و گفت: مس‌ها را کجا قایم کرده‌ای ننه؟! مرگان که تاکنون فغانش را در سینه پنهان داشته بود، فریاد کرد: میان جهنم! تو دیگر چه می‌گویی؟ بگذار به حال خود بمیرم! عباس بی‌آنکه از کوره در برود، گفت: همهٔ حرف‌ها را شنیدم. تو مس‌ها را یک جایی قایم کرده‌ای. عباس بند دست مادرش را گرفت: نگفتی مس‌ها را کجا برده‌ای، چرا داری کوچه غلط می‌دهی؟ چی خیال کرده‌ای؟ که سر من کلاه می‌رود؟ آن مس‌ها مال من هم هست. پشت قبالهٔ تو که نیست» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۶۶).

فقر می‌تواند باعث بروز تمایل به رفتارهای غیر اخلاقی و غیر قانونی، فساد، دروغ و سیاست‌فروشی شود که همگی از عواملی هستند که اعتماد بین اشخاص را خدشه‌دار می‌کند. فقری که بر سر خانوادهٔ سلوچ در نبود او سایه افکنده است، تمام روابط اعضا را تحت‌الشعاع خود قرار داده است؛ در حدی که اعضای خانواده به‌ویژه دو برادر، عباس و ابراو، در ساده‌ترین گفت‌وگوها و پیش‌پاافتاده‌ترین کارها هم به همدیگر اعتماد ندارند و مدام یکدیگر را متهم به دروغ‌گویی و ناراستی می‌کنند. به‌ویژه اگر پای مسائل مالی در میان باشد، از بدترین گمان‌ها و سوءظن‌ها نسبت به همدیگر ابایی ندارند. ناگفته پیداشت که در شرایط سخت و دشواری که بعد از ترک خانواده توسط پدر، برای همسر و فرزندان سلوچ به وجود آمده، بی‌شک حفظ اعتماد در بحبوحهٔ تنگدستی دشوار است.

«ابراو گفت: همهٔ پول‌ها را دادی به شیره؟ عباس بی‌آنکه به برادر نگاه کند، گفت: همه‌اش مگر چقد بود؟ ابراو گفت: از گه سگ هم نجس‌تر باشد اگر ده‌شاهی از پول من را بالا کشیده باشی! عباس بی‌اعتنا گفت: باشد! برای ابراو از روز هم روشن‌تر بود که عباس همهٔ پول را شیره نخریده است. حتی او می‌توانست گمان کند -گمانی نزدیک به یقین- که عباس توی شیره آب قاطی کرده است» (همان: ۱۱۴- ۱۱۵).

فقر می‌تواند به طور مستقیم و غیر مستقیم، بی‌اعتمادی و عدم اطمینان را در بین افراد تقویت کند و به ایجاد آثار منفی در روابط اجتماعی، راهبردهای اجتماعی و پیوندهای اجتماعی منجر شود. نابرابری‌های گسترده بین کسانی که یک‌شبه ره صدساله می‌روند و گروه بسیاری که با وجود سال‌ها تلاش، هنوز در تأمین نیازهای اساسی زندگی‌شان مانده‌اند، اعتماد مردم به یکدیگر را از بین می‌برد. عباس نمونهٔ بارز شخصیتی است که هر سه نوع اعتماد بنیادی، بین‌شخصی و انتزاعی در او بسیار پایین است و به هیچ‌کس و هیچ‌چیز، جزء خود اعتماد ندارد و می‌خواهد تمام زندگی خود را از خانواده و هم‌روستایی‌ها تاحد ممکن پنهان کند. پنهان‌کاری، دروغ‌گویی و سوگندهای مکرر در بالاترین سطح، در رفتار و گفتار عباس به چشم می‌خورد.

> «عباس اسکناس‌هایی را که از داماد آقاملک گرفته بود، همچنان در مشت می‌فشرد و می‌دانست چکارشان کند. نمی‌خواست در دیدرس باشند. هیچ‌وقت نمی‌خواست پول‌هایش در دیدرس باشند. هیچ‌چیز. او نباید روی روز می‌بود. همیشه چیزی را پنهان می‌کرد. همیشه دلش می‌خواست چیزی را پنهان کند. اگر شده باخت خود را در قمار؛ یا برد خود را در قمار. نه اگر همه‌اش، دست‌کم چند قرانش را. یکی از کارهایی که عباس به آن دلبند بود، پنهان کردن چیزی از دیگران بود. اگر شده این چیز، هیچ‌چیز نباشد. این حس ناامنی و بی‌اعتمادی به دیگران، چندان در پسر سلوچ ریشه دوانیده بود که گاه زیر آشکارترین کارهایش می‌زد. بیشتر وقت‌ها دروغش روی روز می‌افتاد، اما او پروا نداشت که دیگران دروغ‌گویش بدانند یا لقب چاخانی رویش بگذارند. آنچه برایش اهمیت داشت، اینکه دیگران ندانند عباس سلوچ چه می‌کند و اگر بخواهیم موضوع را بیشتر بشکنیم، چنین ساده می‌شود که عباس نمی‌خواست کسی بداند او با یک قران پول خودش چه می‌کند و آن را کجا می‌گذارد! این روحیه نه‌تنها در او، که بیش و کم در همهٔ امثال او بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۲۱).

مرگان بی‌پشت و پناه، اسیر حوادثی است که بعد از رفتن سلوچ به وقوع می‌پیوندد. اهالی نامهربان روستای زمینج از کلاه گذاشتن بر سر هم، دروغ‌گویی، تهمت، ربا، قمار و

حتی تجاوز، ابایی ندارند. فقر اخلاقی و فرهنگی توأم با بی‌اعتمادی در سرتاسر داستان، سایهٔ خود را روی همه‌چیز و همه‌کس گسترانده و بر آن سنگینی می‌کند. با اتفاق تلخی که برای مرگان در خانهٔ سردار به وقوع می‌پیوندد، بی‌اعتمادی او به مردم روستا و حتی پسرانش به اوج می‌رسد. تجاوز می‌تواند آثار سوء جدی بر روان و روابط فرد داشته باشد و باعث ایجاد بی‌اعتمادی شود. تجاوز باعث آسیب روانی و افزایش احساس ناتوانی، ناامیدی و ناامنی می‌شود که همهٔ این‌ها به کاهش اعتماد به نفس و بی‌اعتمادی نسبت به دیگران منجر می‌شود. مرگان سرخورده و ناامید از خانهٔ سردار خارج می‌شود و این حادثه، مقدمه‌ای می‌شود بر تحول نهانی شخصیت او و تشدید عزمش به ترک روستا و پیدا کردن سلوچ.

«مرگان تا برود به خود بجنبد، ساق پایش میان دست زبر و بزرگ سردار بود که او را به تاریکی، به ته شترخان می‌کشید:

-کجا رم می‌کنی، ماکیان!

-نه! این نه! ... این یکی دیگر ... نه!

امانی به فریاد مرگان داده نشد. کپان شتر سر و گردنش را درهم پیچاند و جهاز شتر سرپناه شد: دیر وقتی‌ست این خاک بایر مانده! تقلا به تسلیم. خلاص!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۰۰).

اعتماد انتزاعی

بی‌اعتمادی مردم به ساختارهای اجرایی منجر به تضعیف تعهد اجتماعی و کم‌رنگ شدن هویت ملی شده و گذشته از آن بی‌اعتمادی به‌تدریج از سطح روابط میان‌فردی به سطوح کلان کشیده می‌شود. انسان برای حفظ بقای خود ناچار به پذیرش زندگی اجتماعی است، اما گاهی در زندگی اجتماعی، تعارض منافع بین افراد جامعه به وجود می‌آید. ممکن است افرادی به واسطهٔ ارتباط با حاکمیت، حق عده‌ای دیگر را پایمال کنند و سهم بیشتری از منابع و امکانات در اختیار بگیرند. در چنین جامعه‌ای، اعتماد که یکی از مهم‌ترین ابعاد سرمایهٔ اجتماعی است، به شدت کاهش می‌یابد.

«ذبیح‌الله و سالار عبدالله در کوچه بودند. ذبیح‌الله در پی حرف خود گفت: این میرزاخان خیلی محکم حرف می‌زند! یک جوری وانمود می‌کند که

انگار دستی توی عرب و عجم دارد. یک وقت کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه نداشته باشد؟ ! ما که با او طرف نیستیم. طرف ما دولت است. سند ملک گرو می‌گذاریم و پول قرض می‌کنیم. سر هر ماه هم یک جزئش را می‌دهیم. از این طرف هم با چار تا آفتاب‌نشین روی خدازمین طرفیم که لقمه‌ای به حلق هر کدامشان می‌اندازیم. خلاصه‌اش یک وقت این چارتا قران ما را فدای سرش نکند!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۹۲).

رمان «جای خالی سلوچ»، جدال جامعهٔ سنتی و روستایی ایران در دههٔ چهل و پنجاه شمسی را در مقابل تحولات اقتصادی و اجتماعی آن دوران به تصویر می‌کشد. انقلاب سفید و به‌ویژه طرح اصلاحات ارضی سبب شد تا آهنگ مهاجرت روستاییان به شهرها، شدت بی‌سابقه‌ای پیدا کند. مالکان اصلی، راهی شهرها شده بودند، به همین دلیل زمین‌ها تکه‌تکه و به دست خرده‌مالکان افتاده بود و از طرفی خرده‌مالکان پول نداشتند تا زمین‌ها را زیر کشت ببرند. همین عامل باعث شد که آنها هم زمین‌ها را واگذار کنند و برای کارگری به شهرهای بزرگ و صنعتی هجوم بیاورند. ورود وسایل نوین کشاورزی و وام‌های بانکی، بدون طرح و برنامه‌ریزی‌های سنجیده به روستاها نیز بر بار مشکلات روستاییان افزود، که از آن کم نکرد.

اساساً یکی از اهداف ضمنی اصلاحات ارضی، جلوگیری از مهاجرت روستاییان به شهرها و حتی تشویق مهاجران به بازگشت به روستاهایشان بود. مهاجرت در قبل از اصلاحات ارضی، یکی از راه‌های فرار از دست فشار مالکان و فقر و بیکاری در روستاها بود. بعضی سال‌ها کار مهاجرت دهقانان چنان بالا می‌گرفت که دولت، بخشداران و فرمانداران را موظف می‌کرد که از مهاجرت روستاییان به شهرها جلوگیری کنند. اصلاحات ارضی نه‌تنها مانعی جدی در مقابل مهاجرت روستاییان نشد، بلکه بالعکس شرایط و زمینه‌هایی را به وجود آورد که باعث مهاجرت‌های شدید روستاییان از روستاها به شهرها گردید (امامی خویی و ضیایی، ۱۳۸۵: ۷۶).

نویسنده به صراحت بیان می‌کند که بین روستاییان و سیاست‌های حکومت، شکاف عظیمی وجود داشته که حتی از چشم بی‌اطلاع‌ترین مردم روستا، همچون عباس هم پنهان نبوده است.

«گفت‌وگویش هست که وقتی شریک‌ها، موتور مکینه‌شان را به کار بیندازند، آب کاریز باز هم کمتر خواهد شد. می‌گویند که موتور، آب‌های زیرزمین‌های اطراف را می‌مکد. گفت‌وگوی پسته‌کاری. عباس شنیده بود که مکینه تا نافگاه زمین فرو می‌رود و آب را بالا می‌کشد. خبرش بود که تازگی‌ها چندتایی خرده‌مالک دیگر هم جرأت یافته و در مکینه شریک شده‌اند. هر کدام، یکی دو ساعت. اما بیشتری‌ها نه‌تنها شریک نشده بودند، بلکه نارضایی خود را هم از زمزمه به صدا کشانده بودند. حرفشان این بود که مکینه، کاریز را می‌خشکاند و کاریز که بخشکد، زمین‌های آنها به صنار هم نمی‌ارزد. می‌گفتند: معنایش این است که وقتی مکینه می‌آید، ما کوله‌بارمان را برداریم و از این ولایت برویم» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۵۱).

در یک جامعه، اعتماد اجتماعی مثل شیرازه‌ای است که آحاد آن را به هم پیوند داده و از پراکندگی آنها جلوگیری می‌کند. بی‌اعتمادی افراد به یکدیگر و بی‌اعتمادی به ساختار سیاسی و اجرایی جامعه، باعث بروز سوءاستفاده‌های مختلف مانند رشوه و اختلاس می‌شود. در بررسی انحرافات اجتماعی، ریشهٔ بسیاری از آسیب‌ها را در بی‌اعتمادی افراد به یکدیگر می‌توان جست‌وجو کرد. وقتی اعتماد اجتماعی کاهش بیابد، زمینه‌های فساد هم ایجاد می‌شود و هنگامی که زمینه‌های فساد رشد کرد، متقابلاً سطح اعتماد اجتماعی هم کاهش می‌یابد و مشارکت هم رو به کاهش می‌گذارد. وقتی در یک جامعه، منابع به صورت ناعادلانه در بین گروه‌های مردم توزیع می‌شود و این نابرابری در طول زمان استمرار می‌یابد، شکاف بین دو طبقهٔ غنی و فقیر هر روز بیشتر می‌شود و طبیعی است که در این شرایط، قوانین و ساختار سیاسی جامعه زیر سؤال رفته، بی‌اعتمادی انتزاعی را در جامعه تقویت می‌کند.

«حالا میرزاخان کجاست؟

- پیداش نیست. همین را داشتم برای عباس می‌گفتم. یک ماه بیشتر است که خبری از میرزاحسن نیست! این شریک‌هاش هم که هر کدامشان یک طویله خرند!

مراد به طعنه گفت: هی ... تو چه ساده‌ای پسرخاله! آن میرزاحسن یک سر

دارد و هزار سودا، چی خیال کرده بودی؟ که همچو آدمی می‌آید خودش را گرنگ کشت و کار بکند؟! مکنیه‌اش هم که تو زرد از آب درآمد. ماند رودست این نورسیده‌هایی که دهان‌هاشان را برای پول فروش آب باز کرده بودند! سه شاهی صناری که مثل موش به دندان کشیده بودند، گذاشتند روی مکینه. میرزاحسن هم پول‌ها را از آنها گرفت و مالید درشان و رفت. ابراو انگار با خود گفت: پس این همه هیاهو برای چی بود؟!

- آخر، وام را که ادارهٔ کشاورزی همین جوری به آدم نمی‌دهد! بالاخره باید آفتابه لگنی جور کرد!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۵۲- ۳۵۳).

اصلی‌ترین عامل کاهش یا افزایش اعتماد انتزاعی، رفتارهای حکومت‌ها، نهادها و افراد وابسته به آن است. حاکمان در طول تاریخ بارها و بارها معیشت و زندگی مردم را قربانی اهداف و خواسته‌های خود کرده‌اند و با برنامه‌های نسجینده و طرح‌های بی‌هدف، مردم را گرفتار بحران‌های گوناگون کرده‌اند. وقتی بی‌عدالتی در جامعه زیاد می‌شود، مردم بدین باور می‌رسند که حاکمانشان قادر به تصمیم‌گیری‌های منصفانه و بی‌تبعیض نیستند و این خود به کاهش همکاری و مشارکت مردم منجر می‌شود و افراد ترجیح می‌دهند از همکاری با هم و با نهادهای حکومتی اجتناب کنند؛ زیرا باور دارند نتیجهٔ همکاری آنها، عادلانه و به سود آنها نخواهد بود. این رفتار باعث می‌شود سطح بی‌اعتمادی در جامعه بالا برود و با اثرات منفی بر ارتباطات و تعاملات اجتماعی همراه باشد.

مردم دربارهٔ اعتماد یا عدم اعتماد به نهادها، نه بر اساس اعلامیه‌ها یا تصمیمات سیاسی، بلکه بر اساس تجربیات محسوس و سایر اطلاعاتی که به نظرشان قابل اعتماد است، تصمیم‌گیری می‌کنند. دعاوی طرح‌شده از سوی سیاست‌مدارانی که خود یادآور بی‌اعتمادی‌اند، هرگز نمی‌تواند شگفتی مردم را در پی داشته باشد و نظام‌های اعتقادی متداول دربارهٔ ماهیت جهان سیاسی را تغییر دهد. اعتماد چه به نهادها و چه به افراد به سختی به دست می‌آید، اما به راحتی فرو می‌ریزد و از دست می‌رود (روتستاین، ۱۴۰۱: ۲۲۲).

دولت‌آبادی از زبان شخصیت‌های داستان، عواقب ناگوار اصلاحات ارضی برای روستاییان را چنین شرح می‌دهد:

«میرزا حسن ناگهان غیبش زده بود. پول‌هایی را که باید روی زمین‌ها خرج

می‌کرد، برداشته و رفته بود. تراکتور و مکینه با کلی بدهکاری روی دست شریک‌ها مانده بود. تراکتور اسقاط شده بود و مکینه به زور باریکه آبی از چاه بیرون می‌کشید. آب قنات داشت خشک می‌شد. خرده‌مالک‌ها به جان هم افتاده بودند. آنهایی که در مکینه سهم نخریده بودند و چشمهٔ روزیشان هنوز آب باریکهٔ قنات بود، به فرمانداری شکایت برده بودند. آنهایی که فقط در مکینه سهم داشتند، دو جرگه شده بودند. جمعی رو در روی مدعیان سینه پیش داده بودند و جمعی می‌رفتند که دل از مکینه برکنند و واگذارش کنند. و دسته‌ای که در قنات و مکینه، هر دو سهم داشتند، در میانه مانده بودند و نمی‌دانستند کدام طرف را بگیرند. در این میان، ادارهٔ کشاورزی، طلب ماهیانهٔ خود را می‌خواست» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۵۵، ۳۵۶).

در این داستان، بی‌اعتمادی به عنوان یکی از اساسی‌ترین پیامدهای فقر در روابط اجتماعی اهالی روستا به روشنی نشان داده می‌شود که تعاون و همکاری را در میان آنها از بین برده است. «پیچیده‌ترین نظام‌های اعتماد در وضعیت تعاون ظاهر می‌شود. همکاری زمانی تحقق پیدا می‌کند که افراد به صورت جمعی عمل نمایند و اهداف مشترکی داشته باشند و اینها هیچ‌کدام به صورت فردی حاصل نمی‌شود. در چنین وضعیتی، موفقیت هر کدام از آنها بستگی به کنش‌هایی دارد که همهٔ آنها متعهد به انجام آن هستند. این وضعیت به طور قابل ملاحظه‌ای عدم قطعیت و مخاطره را افزایش می‌دهد، در نتیجه اعتماد، اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. اعتماد، پیش‌شرطی برای همکاری و نیز محصول همکاری موفقیت‌آمیز است؛ به گونه‌ای که برخی از نویسندگان عنوان داشته‌اند که اعتماد، تسهیل‌کنندهٔ تعاون است یا اعتماد، مبنای عاطفی تعاون است. برعکس بی‌اعتمادی، نابودکنندهٔ اعتماد است (زتومکا، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

مسبب اصلی دعوای روستاییان بر سر قنات و عدم تعاون میان آنها، فقر است. در واقع بی‌اعتمادی آنها به یکدیگر سبب عدم همکاری با یکدیگر و عدم همکاری، سبب رواج بیشتر بی‌اعتمادی بین آنها می‌شود. در جامعه‌ای که عده‌ای از مردم به دلیل ساختار ناسالم نظام اقتصادی، قادر به تأمین نیازهای اولیهٔ زندگی نیستند و ریشهٔ این فقر و بدبختی را نه در کمبود امکانات، بلکه در تبعیض و توزیع ناعادلانهٔ ثروت می‌دانند، بی‌اعتمادی اجتماعی هر روز بیشتر از پیش می‌شود، به طوری که برای دفاع از حقشان،

خود باید با چنگ و دندان، میان‌داری کنند؛ زیرا اعتمادی بـه مـأمور قـانون نیسـت کـه عادلانه و قانونی رفتار کند و آنها به حق خود برسند.

«قنبر شادیاخ، بیلش را جلوی پای سردار بر زمین کوفت و گفت: پیش خدا و امام‌هایش مشغل ذمه‌ای اگر شهادت ندهی کـه پـیش از اینکـه شـتر تـو میان چاه بیفتد، آب کاریز کم نشده بوده. حمدالله کنعـان گفـت: تخـم زنـا هستند اینها سردار! امروز که ما با هزار مصیبت رفته‌ایم و مـأمور و ممیـزی آورده‌ایم، درست در همین روز، آب قنات را این جور بنـد مـی‌آورنـد! شـتر زبان‌بستهٔ تو را می‌اندازند میان مادرچاه تـا آب قنـات را بنـد بیاورنـد و بـه ممیزی بقبولانند که آب قنات را مکینه کم نکرده! آمده‌اند سردار! ذبـیح‌الله ممیزی‌ها را آورده سر مادرچاه. دارد براشان می‌گوید که چرا آب کاریز بنـد آمده! کدخدا هم عریضه‌ای نوشته و دارد استشهاد مُهر می‌کند. کدخدا هـم آنجاست. گمـانم کـه طـرف آنهـا را گرفتـه. مـولا امـان گفـت: آخـر خـود قرمساقش هم که در این قنات سهم دارد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۷۷-۳۷۸).

نتیجه‌گیری

شواهد و مصادیق بی‌اعتمادی در رمان «جای خالی سلوچ» در قالب جدول زیـر بیـان شده است. بر اساس این جدول، جمعاً ۱۳۲ مورد از مصادیق بی‌اعتمـادی در ایـن رمـان شناسایی شد. بیشترین نمودهای بی‌اعتمادی، متعلق به بی‌اعتمادی بـین‌شخصـی بـا ۵۹ مورد و (۴۴/۶۹)، بی‌اعتمادی انتزاعی با ۴۵ مورد (۳۴/۰۹) و بی‌اعتمادی بنیـادی بـا ۲۸ مورد (۲۱/۲۱) است. تعداد موارد سه نوع بی‌اعتمـادی بنیـادی، بـین‌شخصـی و انتزاعـی تقریباً نزدیک به هم و این بیانگر رابطهٔ متقابل و وابستگی انواع اعتماد به یکدیگر است.

ردیف	نوع بی‌اعتمادی	تعداد	درصد
۱	بی‌اعتمادی بنیادی	۲۸	۲۱/۲۱
۲	بی‌اعتمادی بین‌شخصی	۵۹	۴۴/۶۹
۳	بی‌اعتمادی انتزاعی	۴۵	۳۴/۰۹
جمع		۱۳۲	۱۰۰

تحلیل وضعیت اعتماد اجتماعی در رمان «جای خالی سلوچ» نشان می‌دهد که فضای رمان، خالی از هرگونه اعتماد است و شبکه‌های بی‌اعتمادی، سایهٔ سنگین خود را بر سر روستای زمینج و مردمان آن گسترده است. عوامل مختلفی در شکل‌دهی این بی‌اعتمادی در دورهٔ روایت داستان، نقش دارد که اصلی‌ترین آن اجرای طرح اصلاحات ارضی و به تبع آن فقر، تبعیض و بی‌عدالتی‌ای است که بیش از پیش گریبانگیر روستاییان شد.

دولت‌آبادی در این رمان به انتقاد از وضعیت کشاورزان پرداخته و اجرای طرح اصلاحات ارضی را عاملی در بدتر شدن شرایط اقتصادی و اجتماعی روستاییان می‌داند. در واقع از مجموعه عواملی که وضعیت عمومی کشور را از اواسط دههٔ ۱۳۴۰ تا اواسط دههٔ ۱۳۵۰ رقم زد، اصلاحات ارضی، جایگاه منحصربه‌فردی دارد. حکومت پهلوی دوم به ظاهر به قصد ارتقای معیشت و زندگی روستاییان، تحت فشارهای روزافزون داخلی و خارجی، به اجرای طرح اصلاحات ارضی دست زد. اما در اصل، انگیزهٔ این طرح، پیش از آنکه اقتصادی باشد، سیاسی و همراه با طرح سراسری آمریکا برای جلوگیری از رشد مارکسیست در کشورهای جهان سوم بود. بنابراین از همان آغاز دربارهٔ اهداف و نتایج عملی اصلاحات ارضی، تناقض‌هایی وجود داشت. اصلی‌ترین تناقض‌ها مربوط به کشاورزان بود که ظاهراً قرار بود بیش از همه از منافع این طرح بهره ببرند؛ اما نه‌تنها آنها از تقسیم زمین‌ها سود زیادی نبردند، بلکه در طول چند سال، شرایط اقتصادی آنان به مراتب بدتر شد.

خامی‌ها و اشکالات این طرح، در عمل روستاییان را بیکارتر، فقیرتر، رشد مهاجرت آنان را به شهرها سریع‌تر و اعتماد آنها به حکومت، نهادها و افراد وابسته به آن را کمتر کرد. کاهش اعتماد به حکومت و نهادهای آن، کاهش مشارکت و همکاری‌های بین‌شخصی را در بردارد و اعتماد بین‌فردی را هم کاهش می‌دهد. یکی از مهم‌ترین آسیب‌های اجتماعی، تضعیف اعتماد بین‌شخصی در جامعه است. رواج و رسمیت یافتن دروغ در مناسبات و روابط، افزایش و گسترش سوگند در گفتمان‌ها، سوءظن، فردگرایی، تظاهر و ریا، رابطه‌گرایی، قانون‌گریزی، عوام‌زدگی و عوام‌فریبی، تملق و گزافه‌گویی، نشانه‌هایی از بحران اخلاقی و نبود اعتماد بین‌شخصی در جامعه است که تمام این

نمودها به‌روشنی در این اثر بـه چشـم مـی‌خـورد. در ایـن میـان کودکـانی کـه در فقـر اقتصادی، فرهنگی و اخلاقی رشد می‌یابند، از دریافت اعتماد بنیادی که باید در کـودکی از والدین دریافت شـود، بـی‌بهـره مـی‌ماننـد و نبـود اعتمـادی بنیـادی در کـودکی، بـه بی‌اعتمادی گسترده در دوران بزرگسالی منجر می‌شود.

منابع

امامی‌خویی، محمدتقی و نرگس ضیایی (۱۳۸۵) «اصلاحات ارضی و تأثیرات اقتصادی آن بر جامعهٔ کشاورزی ایران»، نشریه مسکویه، پیش‌شمارهٔ ۴، صص ۵۹- ۸۶.

امیرکافی، مهدی (۱۳۸۰) «اعتماد اجتماعی و عوامل مؤثر بر آن»، نشریهٔ نمایهٔ پژوهش، شماره ۱۸، صص ۹-۴۲.

جمعی از نویسندگان (۱۳۹۹) در جست‌وجوی اعتماد اجتماعی در ایران، تهران، پارسه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۳) جای خالی سلوچ، تهران، چشمه.

روتنبرگ، کن جی (۱۴۰۰) روان‌شناسی اعتماد، ترجمهٔ اسماعیل سعدی‌پور و مهشید سالور، تهران، وانیا.

روشتاین، بو (۱۴۰۱) دام‌های اجتماعی و مسئلهٔ اعتماد، ترجمه لادن رهبری و دیگران، چاپ دوم، تهران، آگه.

زتومکا، پیوتر (۱۳۸۶) اعتماد نظریهٔ جامعه‌شناختی، ترجمهٔ غلامرضا غفاری، تهران، شیرازه.

زین‌آبادی، مرتضی (۱۳۸۷) «تئوری‌ها و نظریات مربوط به اعتماد»، پژوهشنامه، شماره ۱۷، صص ۳۰-۵۲.

سهراب‌نژاد، علی‌محمد (۱۳۹۷) «بازتاب اعتماد به‌مثابه یکی از مؤلفه‌های سرمایهٔ اجتماعی در گلستان سعدی»، جامعه‌پژوهی فرهنگی، شماره ۴، صص ۴۱-۶۵.

علامی، ذوالفقار و لیلا رکابدار (۱۳۹۷) «ماهیت و جایگاه انواع اعتماد اجتماعی در گرشاسپ‌نامهٔ اسدی طوسی»، جامعه‌پژوهی فرهنگی، شماره ۲، صص ۸۳-۱۰۰.

فاضل، رضا و الهام میری آشتیانی (۱۳۸۷) آسیب‌های اجتماعی ایران؛ نگاهی به آینده، تهران، مجمع تشخیص مصلحت نظام، پژوهشکدهٔ تحقیقات استراتژیک.

فروزنده، مسعود و دیگران (۱۳۹۹) «بررسی اعتماد اجتماعی در دیوان سیف فرغانی از منظر جامعه‌شناختی»، فنون ادبی، شماره ۴، صص ۱۱۱-۱۳۲.

فوکویاما، فرانسیس (۱۴۰۰) اعتماد، فضائل اجتماعی و خلق سعادت، ترجمهٔ سید علیرضا بهشتی شیرازی، تهران، روزنه.

فهندژسعدی، سیده معصومه (۱۴۰۱) «تأثیر دین‌داری بر اعتماد سیاسی در جمهوری اسلامی»، پژوهش‌نامهٔ تاریخ، سیاست و رسانه، شماره ۱۸، صص ۱۰۵-۱۲۸.

گیدنز، آنتونی (۱۳۹۹) پیامدهای مدرنیت، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران، مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴) عناصر داستان، تهران، سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۹۹) صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران، چشمه.

نصراصفهانی، محمدرضا و میلاد شمعی (۱۳۸۶) «تحلیل عنصر شخصیت در رمان جای خالی سلوچ اثر محمود دولت‌آبادی»، نشریهٔ پژوهشنامهٔ ادب غنایی، شماره ۹، صص ۱۵۳-۱۷۶.

---------- (۱۳۸۸) «نقد جامعه‌شناختی رمان جای خالی سلوچ اثر محمود دولت‌آبادی»، جامعه‌شناسی کاربردی، شماره ۳۶، صص ۱۱۱-۱۲۸.

نیازی، محسن و محمد کارکنان نصرآبادی (۱۳۸۷) «آسیب‌شناسی اعتماد اجتماعی در دیوان فیض کاشانی»، فصلنامهٔ کاشان شناخت، شماره ۴ و ۵، صص ۱۵۳-۱۷۲.

وجدانی، فاطمه و مرضیه محصص (۱۳۹۸) «مبانی اعتماد اجتماعی در متون دینی»، فصلنامهٔ نظریه‌های اجتماعی متفکران مسلمان، سال نهم، شماره اول، صص ۳۱-۸۰.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتادم، پاییز ۱۴۰۲: ۱۷۲-۱۴۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

جاودانگی مدرن در رمان نوجوان
(مطالعه موردی: رمان‌های «سنجاب‌ماهی عزیز» و «شکارچی کوسهٔ کر»)

فاطمه حدیده [*]
مونا ولی‌پور [**]

چکیده

سیطرهٔ علم در عصر مدرن و تلاش برای داشتن نگرشی واقع‌بینانه به همه جنبه‌های زندگی، موجب شده که انسان امروز دیگر نتواند راهکارهای پیشینیان (مانند جاودانگی یزدان‌شناسانه) را برای رویارویی با مرگ اتخاذ کند. نوشتار حاضر با بررسی انواع مختلف جاودانگی پیشامدرن شامل جاودانگی نیاکانی، فرهنگی، عرفانی، اسطوره‌ای و یزدان‌شناسانه نشان داده است که مؤلفه‌های مشترک آنها یعنی جمعی بودن، قطعیت و تخیل تقریباً در نقطه مقابل مؤلفه‌های جاودانگی مدرن قرار دارد. حضور مؤلفه‌های جاودانگی مدرن که عبارتند از فردیت، عدم قطعیت، خاطره (در تقابل با تخیل) و مفهوم طبیعت جاودان، در رمان‌های نوجوان دهه نود شمسی بارز است. این پژوهش، ابتدا به مرور مراحل و تکالیف سوگواری پرداخته است و ضمن تدقیق و تعیین مؤلفه‌های جاودانگی پیشامدرن و مدرن، تناظر هر مرحله از سوگواری را با انواع مختلف جاودانگی نشان داده است. سپس با تکیه بر رمان‌های «سنجاب‌ماهی عزیز» و «شکارچی کوسهٔ کر»، به بررسی مسئله مرگ و نقش جاودانگی پیشامدرن و مدرن در پیشبرد داستان پرداخته و نشان داده که شخصیت‌ها چگونه به مرحله پذیرش

[*] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
hadidehfatemeh@gmail.com
[**] نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران m_valipour@sbu.ac.ir

مرگ دیگری می‌رسند و مراحل سوگواری را کامل می‌کنند. گفتنی است که تجزیه و تحلیل نمونه‌ها مبتنی بر تحلیل محتوای کیفی با رویکردی توصیفی-تفسیری است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در هر دو رمان، توسل به مؤلفه‌های جاودانگی پیشامدرن، شخصیت‌ها را در مراحل آغازین سوگواری یعنی انکار و جست‌وجو و چانه‌زنی گرفتار می‌کند، در حالی که بلوغ شخصیت‌ها با کامل شدن تکالیف سوگواری و رسیدن به مرحله بهبود و سازمان‌یابی از رهگذر مؤلفه‌های جاودانگی مدرن (با محوریت خاطره در رمان «سنجاب‌ماهی عزیز» و طبیعت جاودان در رمان «شکارچی کوسهٔ کر») تحقق می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: رمان نوجوان، مرگ، جاودانگی پیشامدرن، جاودانگی مدرن و سوگ.

مقدمه

مرگ سرنوشت محتوم همه موجودات زنده است؛ اما انسان‌ها به واسطه مرگ‌آگاه بودن، وضعیتی متفاوت نسبت به سایر موجودات دارند. مواجهه با مرگ قریب‌الوقوع خود (برای مثال به دلیل ابتلا به بیماری‌های منجر به فوت) یا مواجهه با مرگ عزیزان و تجربه سوگ می‌تواند از دشوارترین تجاربی باشد که انسان‌ها با آن مواجه می‌شوند. قاعدتاً از سر گذراندن چنین تجاربی در دوره کودکی و نوجوانی دشوارتر خواهد بود. از این‌رو پرداختن به این مسئله در آثار داستانی کودک و نوجوان، اهمیتی دوچندان می‌یابد. از آنجایی که داستان و رمان، بستری برای خواننده فراهم می‌آورد که تجارب نزیسته‌اش را زندگی کند، می‌تواند به نحوی مؤثر چنین تجاربی را تسهیل نماید.

از طرف دیگر، مرگ‌آگاهی باعث شده که انسان‌ها از دیرباز برای مواجهه با مرگ، راهکارهایی را در پیش بگیرند. اعتقاد به انواع مختلف جاودانگی پیشامدرن از راهکارهای اساسی مواجهه با مرگ است؛ اما زندگی در جوامع مدرن موجب شده که انسان‌ها کمتر بتوانند به کمک راهکارهای پیشینی با مرگ کنار بیایند. به همین دلیل، نوعی از جاودانگی، جانشین انواع پیشامدرن جاودانگی شده که در پژوهش حاضر آن را «جاودانگی مدرن» نامیده‌ایم. در واقع به نظر می‌رسد که میان نگاه منطقی و رئالیستی به مسئلهٔ مرگ و پذیرش آن از یک طرف و مسئلهٔ جاودانگی از طرف دیگر، در دورهٔ مدرن پیوندی به وجود آمده است. زورآزمایی آن نگاهی رئالیستی (که همه‌چیز را با مرگ تمام‌شده تلقی می‌کند) با میل به زیستن همیشگی موجب خلق نوعی تازه از مفهوم جاودانگی در عصر مدرن شده که برخلاف اعصار گذشته، نافی آن نگاه رئالیستی نیز نیست. جاودانگی مدرن، مفهومی است که نه‌تنها در پاسخ به مسئله مرگ فرد مطرح می‌شود، بلکه رویارویی فرد با مرگ نزدیکان و عزیزانش را نیز متفاوت خواهد کرد. به عبارت دیگر، جاودانگی مدرن، مسئله‌ای مرتبط با سوگ هم هست.

مسئله‌ای که پژوهش حاضر در پی پاسخگویی بدان است، این است که مؤلفه‌های جاودانگی پیشامدرن و مدرن در رمان نوجوان، چگونه در نحوه مواجهه نوجوان با مسئله مرگ مدخلیت می‌یابد. بررسی اجمالی رمان‌های نوجوان تألیف‌شده در دهه هشتاد و نود نشان می‌دهد که با گذر از دههٔ هشتاد و ورود به دههٔ نود، مسئلهٔ مرگ در ادبیات

نوجوانان، به نحوی پررنگ‌تر به شکلی استعاری نمود یافته است و به دنبال آن میان مرگ و جاودانگی به عنوان دو مفهوم ظاهراً متضاد، پیوند تازه‌ای برقرار شده است. بر این اساس می‌توان دیدگاهی دیالکتیکی نسبت به این پیوند داشت و این دو مفهوم را دو روی یک سکه دانست. در این نوع نگاه، انسانی را می‌بینیم که تا پیش از رویارویی با مرگ، موجودیتی میرا دارد؛ اما علی‌رغم میرایی پس از تحقق مرگ می‌تواند به نوعی از جاودانگی دست یابد که دقیقاً با مرگ رقم می‌خورد. چنین پرداختی در ادبیات نوجوان، توانسته حضور جاودانگی را از فضاهای اساطیری و دینی که به آن جنبه‌ای فراواقعی، دور و دست‌نیافتنی داده بود، جدا کند و آن را به واقعیّت نزدیک گرداند؛ به طوری که با زندگی روزمرهٔ نوجوان و مسائل او پیوند یابد.

تاکنون پژوهش‌های فراوانی در زمینهٔ جاودانگی و مرگ صورت گرفته است که بخش عمده‌ای از آن مربوط به جاودانگی اساطیری، دینی و عرفانی است. در حوزهٔ ادبیات مدرن نیز پژوهشگران عمدتاً زمانی جاودانگی را مورد مطالعه قرار می‌دهند که با آثار فانتزی روبه‌رو باشند. پژوهش حاضر با اتخاذ رویکردی متفاوت تلاش می‌کند رگه‌هایی از مفهوم جاودانگی را در رمان‌های مدرنی دنبال و بررسی کند که نه فانتزی‌اند و نه جاودانگی‌های غیر رئالیستی را مطمح قرار می‌دهند. در بخش بعدی به معرفی این رمان‌ها می‌پردازیم.

پیکره پژوهش

برای بررسی جاودانگی مدرن و نوع پرداخت آن در رمان‌های نوجوان، ابتدا ۲۶۹ رمان تألیفی دهه نود از پانزده انتشارات مطرح و نیمه‌مطرح بررسی موضوعی شد و سپس با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند (غیر احتمالی/ سهمیه‌ای)، از میان ۴۳ رمان که به نوعی با مفهوم مرگ مرتبط بودند، ۹ رمان را که بیشترین پرداخت را به مفهوم مدرن جاودانگی داشتند، انتخاب کردیم. همچنین تلاش کردیم تنوع پرداخت به مفهوم جاودانگی و مرگ را در نظر بگیریم. بنابراین فضاهای اسطوره‌ای، فانتزی، رئال و واقعه‌های تاریخی و همچنین مسئلهٔ مرگ والدین، مرگ فرزند، مرگ دوست و حتّی مرگ خود نیز در میان نمونه‌های حاصل از غربال اولیه دیده می‌شود. نویسندگان ۹

رمان را به عنوان پیکره نهایی خود بررسی کرده‌اند، اما برای تحدید دامنه بحث در نوشتار حاضر، صرفاً دو رمان را که مؤلفه‌های متفاوتی از جاودانگی مدرن را در بردارند، انتخاب کرده‌اند. این دو رمان عبارتند از «سنجاب‌ماهی عزیز» و «شکارچی کوسهٔ کر» که هر دو به مسئله مرگ دیگری می‌پردازد.

رمان «سنجاب‌ماهی عزیز»

«سنجاب‌ماهی عزیز: خدا یکشنبه‌ها و چهارشنبه‌ها را برای ماهی‌ها نیافریده است»، رمانی تألیفی به قلم فریبا دیندار است که در سال ۱۳۹۵ در انتشارات هوپا منتشر شده و ماجراهای دختری را نقل می‌کند که در تلاش برای رویارویی با حقیقت مرگ پدرش است. نینا، دختر نوجوان و خیال‌پردازی است که پدرش در آب دریاچه افتاده و غرق شده است. او چنین چیزی را باور نمی‌کند، بلکه مطمئن است که پدرش تبدیل به ماهی شده و در همان دریاچه زندگی می‌کند. به همین دلیل، یکشنبه‌ها و چهارشنبه‌ها به بازار ماهی‌فروش‌ها می‌رود تا با بررسی ماهی‌های صیدشده، مطمئن شود پدرش هنوز در آب است و کنار ماهی‌ها زندگی می‌کند. او برای پدرش نامه می‌نویسد و به آب دریاچه می‌سپارد تا پدر، حرف‌های نینا را که بسیار دلتنگ اوست بخواند و جواب دهد. پس از مدتی، یک روز پستچی، نامه‌ای برای نینا می‌آورد که از طرف شخصیّت ناشناسی با نام «آقای ماهی» ارسال شده است. نامه‌نگاری‌های نینا و آقای ماهی و سلسله ماجراهای دیگر، به نینا در پذیرفتن مرگ پدر کمک می‌کند.

شخصیّت‌های مهم این رمان عبارتند از نینا (با اسم مستعار سنجاب‌ماهی)، مادر نینا، آقای ماهی، معلّم علوم، معلّم دینی، زری قنبرعلی (دوست نینا)، پسر ماهی‌فروش، چای‌شیرین (یکی از فروشندگان بازار)، پسر معلول و مادرش (یاشار و شکوه خانم)، مشاور مدرسه، آقای اکبری (رانندهٔ اتوبوس مدرسه)، سنجابه (سنجابی که دوست خیالی نیناست) و چرنی (نام یک درخت).

در این رمان، مسیر روایی از انکار مرگ (دانستن نهانی یا مخفی‌سازی دانستن و آگاهی از مرگ) به سوی دانستن مسلم و پذیرش رفته است. هم‌زیستی نینا و پدرش و سپس واقعهٔ مرگ پدر، یعنی کنش دگرگون‌کنندهٔ زندگی نینا، قبلاً اتفاق افتاده است و داستان به وضعیت نینا، پس از وقوع مرگ و شیوهٔ مواجههٔ او با آن می‌پردازد. آقای ماهی

در نامه‌ای برای نینا توضیح می‌دهد که پدرش غرق شده است و نمی‌توان از او خبری گرفت و آقای ماهی نیز هیچ خبری از او ندارد. این حرف‌ها، نینا را دچار شوک می‌کند و در پی آن، نینا آخرین تلاشش را برای انکار نبود همیشگی پدر می‌کند و برای این کار، خود را به دریاچه می‌اندازد. از آنجایی که نینا سعی در انکار مرگ دارد، این عمل خود را دقیقاً خودکشی نمی‌داند. او تنها می‌خواهد به چرخهٔ دگرگونی بپیوندد. به نظر می‌رسد که رویارویی مستقیم نینا با مرگ سبب شده است که مرگ را باور کند؛ مرگی که حتّی پدر او نتوانسته از آن برهد. او حالا مرگ پدرش را باور کرده یا حداقل دست از آن خیال‌پردازی‌ها برداشته است. این تغییر و تحول درونی در باور نینا و پذیرش مرگ پدر به گونه‌ای منطقی، پایان داستان را رقم می‌زند. کشمکش‌های درونی نینا برای پذیرش مرگ پدر و رسیدن به مرحلهٔ پذیرش، رابطهٔ دوگانهٔ مفهوم مرگ و جاودانگی را نشان می‌دهد. در پایان روایت، نینا جاودانگی پس از مرگ را با آن تخیّلات عجیب و غریب توضیح نمی‌دهد، بلکه خوانش و فهم دیگری از مرگ پدر (جاودانگی مدرن) دارد. در این رمان، قهرمان با قائل شدن به ماهی شدن پدرش و جست‌وجوی او بین ماهی‌ها یا در دریاچه یا تلاش برای پیوستن به او در آب، نشان می‌دهد که چگونه در مرحلهٔ اولیه سوگواری متوقف مانده است. آقای ماهی، او را با واقعیّت مرگ پدرش روبه‌رو می‌کند و به او کمک می‌کند تا تکالیف سوگواری را کامل کند و به پذیرش و سامان‌یابی مجدد دست یابد.

رمان «شکارچی کوسهٔ کر»

«شکارچی کوسهٔ کر» تألیف عباس عبدی که در سال ۱۳۹۲ در انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان منتشر شده، ماجرای پسر نوجوانی به نام اسماعیل را نقل می‌کند که یک کوسهٔ کر، پدر و پدربزرگش را در دریای جنوب می‌بلعد، در حالی که او شاهد کشته شدن آنهاست. اسماعیل که در همان ابتدای رمان، مفهوم مرگ را حقیقی و در نزدیکی خود درک می‌کند، در بازهٔ زمانی هفت‌ساله‌ای، با این مفهوم و مسئولیت‌ها و درد آن کلنجار می‌رود. شخصیّت‌های مهم رمان عبارتند از اسماعیل، فاطمه (خواهر)، احمد (پدر)، ابراهیم (پدربزرگ)، عبدالرئوف (دوست اسماعیل و دامادشان)، طیبه (نامزد اسماعیل و خواهر عبدالرئوف) و مادر اسماعیل.

اسماعیل که در نوجوانی کشته شدن پدر و پدربزرگ خود را توسط کوسهٔ کر (کولی

کر) می‌بیند، هیچ‌وقت نمی‌تواند از آن روز و آن لحظه عبور کند. او در آنجا و در میان دریا نه‌تنها شاهد مرگ پدر و پدربزرگش است، بلکه خود را نیز به مرگ نزدیک می‌بیند و در انتها از آن می‌رهد. اسماعیل که کولی کر را مسئول مرگ پدر و پدربزرگ و رویارویی او با شرایط جدیدش می‌داند، درصدد انتقام‌جویی است و به دنبال آن شکارچی متبحری می‌شود؛ اما به سبب خطر انقراض این گونهٔ جانوری، او را از شکار منع می‌کنند. در اواخر داستان، هرچند صدایی درونی به او یادآور می‌شود که هنوز نتوانسته آن کولی به‌خصوص را (همان که او را با مرگ آشنا کرد) بکشد، از این کار دست می‌کشد. در نهایت در شبی، هفت سال پس از آن واقعه و زمانی که دیگر به دنبال شکار کولی‌ها نیست، گرفتار کوسهٔ کر می‌شود. اسماعیل آن را می‌شناسد و هم برای نجات جان خود و هم به خاطر حس انتقام‌جویی‌اش، کولی را شکار می‌کند. پس از شکار و در نزدیکی ساحل، ناگهان اسماعیل، شاهد لحظهٔ زایمان و تولد دو کولی می‌شود. او تحت تأثیر این لحظه سعی دارد که کولی‌ها را نجات دهد. اما در نهایت تنها دو کولی نوزاد زنده می‌مانند و کولی مادر می‌میرد. اسماعیل این بار و پس از هفت سال، واقعه را کامل می‌بیند و مرگ و زندگی و طبیعت را به گونه‌ای دیگر درک می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

عمدهٔ پژوهش‌های پیشین به دیالکتیک مرگ و جاودانگی در افسانه‌ها، اسطوره‌ها، ادیان و عرفان می‌پردازند. این بررسی‌ها بیشتر به نگاهی تاریخی- اسطوره‌ای محدود شده‌اند که با توجه به تفکّر انسان اسطوره‌ای، به نیاز نامیرایی در سطح مادی پاسخ می‌دهند. در این مطالعات، تلقی انسان مدرن از مقولهٔ مرگ و جاودانگی در دوران معاصر و شیوه‌های پرداخت انسان امروز به این مفاهیم بررسی نشده است. معدود پژوهش‌هایی که به بررسی این مفهوم در دورهٔ معاصر پرداخته‌اند، بیشتر محدود به ژانر فانتزی‌اند و نمود این مفهوم در سایر ژانرها نادیده گرفته شده است. برای مثال سالاری‌مقدم (۱۳۹۶) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی تطور مفهوم مرگ در رمان نوجوان فارسی» با روش تحلیل محتوای کیفی، به سیر تحول و دگرگونی مفهوم مرگ در رمان‌های نوجوان فارسی (از ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۵) پرداخته و تحول اجتماعی مرگ، آیین‌ها و مفاهیم ملازم با آن را مطالعه کرده و به این نتیجه رسیده است که هرچند مرگ در رمان‌های

نوجوان به طور کلی آشکارا و بی‌پرده طرح شده، هرچه به زمان حال نزدیک‌تر می‌شویم، رمان‌ها بیشتر به پوشیده‌گویی و استعاره‌گرایی در بازنمایی مرگ روی آورده‌اند.

عامری و دهنوی (۱۳۹۴) در مقاله خود با عنوان «بازتاب نامیرایی در افسانه‌های پریان»، جاودانگی را در پنج گونهٔ نامیرایی قهرمان، نامیرایی ضد قهرمان، نامیرایی عناصر دیگر، بازگشت دوباره به زندگی و گریزناپذیری مرگ طبقه‌بندی کرده‌اند.

صدیقی (۱۳۹۲) در مقاله خود با عنوان «کودک، داستان کودک و مواجهه با مفهوم مرگ: تحلیل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی بر پایه نظریه کوبلرراس»، مفهوم مرگ و جاودانگی را در شکل‌گیری روایت در داستان «ساداکو و هزار درنای کاغذی» نوشتهٔ النور کوئر[1] بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه چنین داستان‌هایی به کودکان کمک می‌کند تا با پدیده‌های رنج‌آور زندگی مواجه شوند.

خوشبخت (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مفهوم مرگ در ادبیات کودک ایران» با بررسی نُه داستان کودک با درون‌مایهٔ مرگ نشان می‌دهد که این کتاب‌ها در وهلهٔ اوّل به جنبهٔ جسمی، دوم عاطفی و در کمترین میزان به جنبهٔ فرهنگی مرگ توجه داشته‌اند.

وانینسکایا[2] (۲۰۲۰) در کتاب خود، «فانتزی‌های زمان و مرگ»، آثار جی.آر.آر. تالکین[3] و لرد دانسانی[4] و ای.آر. ادیسون[5] را به عنوان سه بنیان‌گذار ادبیات فانتزی بریتانیا، از نظر مرگ و زمان و جاودانگی بررسی می‌کند. این کتاب، ریشه‌های شاعرانه، فلسفی و الهی مربوط به جاودانگی و فناپذیری در جهان‌های فانتزی اوّلیه را توضیح می‌دهد و معتقد است که شیوهٔ پاسخگویی این نویسندگان به مسائلی چون محدودیت‌های طبیعت، انسان، خلقت، نابودی کیهانی و... در تاریخ ادبیات مدرن، سابقه ندارد.

لویدل[6] (۲۰۱۰) در مقاله‌ای با عنوان «سازوکار مرگ در ادبیات فانتزی جوانان» نشان می‌دهد که نوع بازتاب مفهوم مرگ در این رمان‌ها، تفاوت‌های فرهنگی و اخلاقیات را

1. Eleanor Coerr
2. Anna Vaninskaya
3. J. R. R. Tolkien
4. Lord Dunsany
5. E. R. Eddison
6. Sonja Loidl

مشخص می‌کند. همچنین کارکرد دفاعی جادو در برابر مرگ را مورد مطالعه قرار می‌دهد؛ اینکه چگونه جادو، ابزاری برای شفا، فرار از مرگ یا بازگرداندن مردگان می‌شود.

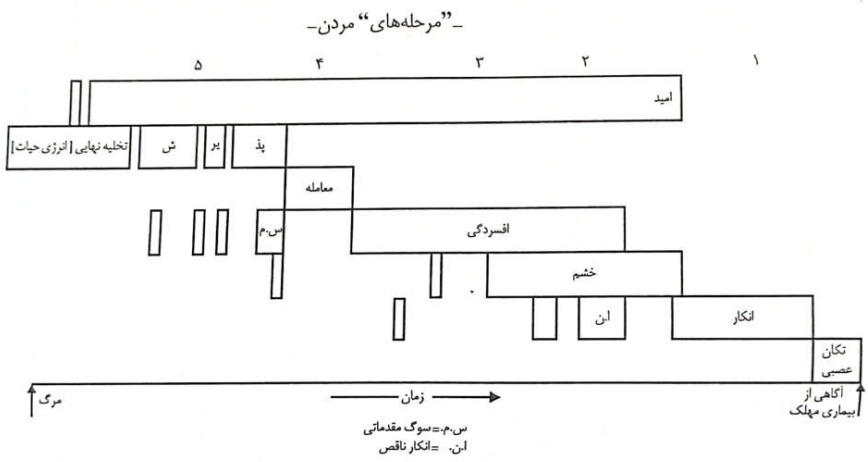
پیداست که پژوهش‌های پیشین یا بیشتر متمرکز بر مسئله مرگ و مواجهه با آن هستند یا جاودانگی را در قالب‌های غیر رئالیستی بررسی کرده‌اند. اما پژوهش حاضر درصدد است تا با بررسی برداشت تحول‌یافتهٔ انسان مدرن از مقولهٔ جاودانگی، ردپای این تلقی را در رمان‌های نوجوان بازیابد.

ملاحظات نظری

مرگ، سرنوشت محتوم و گریزناپذیر همهٔ موجودات زنده و واقعیّتی انکارناپذیر است که ظاهراً انسان‌ها تنها موجوداتی هستند که از آن آگاهند. مرگ در نقطه‌ای نامشخص در کمین انسان و عزیزانش نشسته است. برای پرهیز از دشواری‌های مواجهه با چنین واقعیّتی، معمولاً فکر مرگِ خود یا دیگری، تاحد ممکن واپس‌رانده و فراموش می‌شود تا زمانی که انسان در نقطه‌ای که از آن گریزی نیست، خود را تمام‌قد در برابر آن بیابد. در این بخش، چالش‌های نوجوان در مواجهه با مرگ خود و دیگری، مراحل سوگ، انواع جاودانگی و ارتباط آنها با مراحل سوگ و پذیرش نهایی مرگ را بررسی خواهیم کرد.

مرگ خود

علاوه بر مسئلهٔ از دست دادن دیگری و مواجهه با مرگ عزیزان، انسان ممکن است با مسئلهٔ مرگ خود نیز مواجه شود. در واقع کسانی که دچار بیماری‌های سخت و منجر به مرگ می‌شوند، ناگزیر با این واقعیّت مواجه می‌شوند؛ مواجهه‌ای که دیگر آدمیان از آن برکنار هستند. این مواجهه شامل پنج مرحلهٔ اصلی است: انکار و انزوا، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و پذیرش. البته همیشه در پذیرش مرگ خود، کورسوی امیدی نیز برای رهایی از چنگال مرگ وجود دارد (شکل ۱).



شکل ۱- مرحله‌های مواجهه با مردن، مدل کوبلرراس

(منبع: کوبلرراس، ۱۳۷۹: ۲۵۷)

مؤلفه‌های جاودانگی مدرن عمدتاً در رمان‌هایی یافت می‌شود که موضوعشان مرگ دیگری است. با این همه در رمان «شکارچی کوسهٔ کر»، به نحوی فرعی به مسئله مواجهه شخصیت با مرگ خود نیز اشاره دارد که در بخش مربوط به بررسی آن خواهیم پرداخت.

مرگ دیگری و مراحل سوگ

جی. ویلیام وردن[1] -از پژوهشگران شاخص در مطالعات سوگ- معتقد است که یکی از دردناک‌ترین و اضطراب‌آورترین واقعه‌هایی که ابعاد متنوعی از زندگی شخصی افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد، مسئلهٔ فقدان و رویارویی با از دست دادن عزیزان است که می‌تواند روح و روان فرد را دچار اختلال و آسیب کند. فرد سوگوار، واکنش‌های مختلف جسمانی، هیجانی، شناختی و احساسی از خود بروز می‌دهد. این عدم تعادل باید پس از تقریباً شش ماه به سمت تعادل متمایل شود و کم‌کم فرد ملزم است که دوباره نقطه تعادلی جدید برای خود ایجاد کند. اما اگر سوگواری بیش از آن ادامه یابد، فرد دچار اختلال روانی می‌شود (ظاهری عبدوند، ۱۳۹۸: ۱۵۱-۱۵۰). پس از ضایعه، برخی تکالیف سوگواری برای رسیدن به تعادل و کامل کردن روند سوگواری ضروری است. سوگواری،

1. J. william worden

به عنوان مسیری که فرد عزادار برای مواجهه با ضایعه و کنار آمدن با فقدان طی می‌کند، چهار تکلیف را شامل می‌شود. شخص ماتم‌دیده باید این تکالیف را انجام دهد تا سوگواری تکمیل شود. ناتمام ماندن تکالیف عزاداری، رشد و تکامل بعدی را مختل کند. این تکالیف عبارتند از: پذیرش واقعیّت فقدان؛ گذر از درد مصیبت؛ انطباق با محیطی که شخص فقید در آن حضور ندارد و تغییر جای متوفی از نظر عاطفی و ادامه دادن به زندگی (وردن، ۱۴۰۰: ۱۸-۳۰).

نوجوانان نسبت به سایر گروه‌های سنی، اضطراب بیشتری نسبت به مرگ از خود نشان می‌دهند. واس[1] معتقد است که «سؤالات نوجوان دربارهٔ مرگ، بخشی کامل و طبیعی از تلاش آنان برای فهم تازه و ایجاد مفهوم تازه‌ای از هدف است. در این مرحله نوجوانان تاحدودی گرایش فلسفی پیدا کرده، اغلب با اصطلاحات انتزاعی‌تری به مرگ می‌اندیشند» (نجاریان و خدارحیمی، ۱۳۷۵، به نقل از سالاری مقدم، ۱۳۹۶: ۳۱). واکنش‌های آنها متنوع و متفاوت است؛ از گوشه‌گیری و انزوا گرفته تا شیون و زاری‌هایی افراطی که توجه‌ها را جلب می‌کند و در نتیجه نوعی جانشین‌سازی است (همان: ۳۱). به طور کلی تظاهرات بالینی فقدان در این گروه سنی عبارت است از اختلال تنیدگی پس از ضربه، اضطراب، افسردگی، مشکلات رفتاری و مشکلات سازگاری عمومی. این تظاهرات بالینی ممکن است بسته به جنسیّت، خلق‌وخوی، سطح رشد و شیوهٔ سازگاری و مقابلهٔ فردی متفاوت باشد (پرلمن و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۵). یالوم اظهار می‌دارد که «کودک باید با سرعتی متناسب با نیروی درونی و قوت قلبش، با مسائل کنار بیاید. روشن است که «زیاده از حد و پیش از موقع» به عدم تعادل منجر می‌شود. کودکی که پیش از شکل‌گیری دفاع‌های مناسب، بی‌رحمانه با مرگ رودررو شود، فشار روانی شدیدی را متحمل خواهد شد. فشار روانی شدید که در تمامی مراحل زندگی ناخوشایند است، برای کودک مشکلاتی فراتر از ملال گذرا به بار می‌آورد» (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۵۶).

بنا بر نظر اکثر اندیشمندانی که درباره سوگ تحقیق کرده‌اند، هنگامی که ما با مرگ عزیزی روبه‌رو می‌شویم، چهار مرحله را پشت سر می‌گذاریم: شوک و انکار؛ جست‌وجو و چانه‌زنی؛ نومیدی و درهم‌ریختگی و بهبود و سازمان‌یابی مجدد (عربگل، ۱۳۸۶: ۲۶).

1. H. wass

نوجوان ممکن است در یکی از این مراحل توقف کند یا دو یا چند مرحله را همزمان تجربه کند. قاعدتاً حضور مؤلفه‌های مرتبط با جاودانگی مدرن در مرحلهٔ آخر بروز می‌یابد. این در حالی است که بعضی از اقسام جاودانگی پیشامدرن ممکن است در مرحلهٔ دوم یعنی جست‌وجو و چانه‌زنی رخ نماید و موجب توقف فرد در این مرحله گردد. در ادامه بیشتر به تشریح این مسئله می‌پردازیم.

جاودانگی پیشامدرن، انواع و مؤلفه‌های آن

همهٔ انسان‌ها با اضطراب مرگ روبه‌رو می‌شوند و اگر مرگ پایان قطعی همه‌چیز باشد، این اضطراب دوچندان خواهد شد. ادیان با تعریف زندگی به‌مثابهٔ یک سفر که مبدأ و مقصودی دارد، معنایی دیگر به مرگ بخشیده‌اند؛ معنایی که مرگ را صرفاً پایان یک مرحله و آغاز مرحله‌ای دیگر می‌داند. چنین تلقی‌ای از مرگ تاحد چشمگیری از دشواری مواجههٔ فرد دین‌دار با مرگ می‌کاهد. اما علاوه بر برخورد دین‌مدارانه، شیوه‌های دیگری برای مقابله با مرگ وجود دارد که فصل مشترک همه آنها، نگه داشتن فرد در دو مرحله آغازین مراحل سوگواری یعنی انکار یا چانه‌زنی است. این شیوه‌ها «متشکل از تدابیری مبتنی بر انکار مانند فرونشانی(۱)، واپس‌رانی(۲)، جابه‌جایی(۳)، باور به همه‌کارتوانی خود، پذیرش اعتقادات مذهبی مقبول جامعه که از مرگ زهرزدایی می‌کند یا تلاش شخصی برای غلبه بر مرگ به اشکال گوناگون و با هدف دستیابی به جاودانگی نمادین» است (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۶۶).

انواع جاودانگی‌های پیشامدرن عبارتند از جاودانگی نیاکانی، جاودانگی فرهنگی، جاودانگی تجربی (شهودی یا عرفانی)، جاودانگی اسطوره‌ای (ر.ک: چایدستر[1]، ۱۳۸۰) و در نهایت جاودانگی یزدان‌شناسانه(۴).

در جاودانگی نیاکانی بر پیوندهای خانوادگی و خویشاوندی تأکید می‌شود که مرگ نمی‌تواند آنها را نابود کند. پدران، مادران، پدربزرگان و مادربزرگان و... از طریق فرزندان، نوادگان و... به حیات خود ادامه می‌دهند و از طریق آیین‌ها و رسوم اجتماعی خاصی، روابط زنده و فعال آنها حفظ می‌شود. سلسله‌های خانوادگی در گذر زمان بزرگ‌تر می‌شوند و هویّت جمعی اهمیّت بیشتری می‌یابد. این جمع‌ها گاه با توتم‌های ویژهٔ خود

1. David Chidestre

نشان‌گذاری می‌شوند (ر.ک: چایدستر، ۱۳۸۰).

جاودانگی فرهنگی نیز مثل جاودانگی نیاکانی بر پیوندها استوار است؛ اما این پیوندها در فرهنگ و اجتماع بروز می‌یابند و از رهگذر هر آیین جمعی‌ای که بر استمرار روابط میان زنده‌ها و مرده‌ها مبتنی باشد، تقویت می‌شوند. خاطره و یادبود اینجا نقش مهمی دارد، در صورتی که شکل جمعی داشته باشد. مرگ قهرمانانه به سود جامعه (شهادت) نیز نوعی از جاودانگی فرهنگی است و مرگ، یک رویداد اجتماعی تلقی می‌شود. مجالس ترحیم، آرامگاه‌ها، مقبره‌ها، مجسمه‌ها، همه بخشی از توافقی فرهنگی برای فرارفتن از مرگ است. بدین ترتیب می‌توان با ادامهٔ حیات در خاطرهٔ جمعی یک جامعه به نوعی جاودانگی دست یافت.

جاودانگی تجربی یا شهودی، نوعی تمرین مرگ در دورهٔ حیات است. فرد در معرض حالات روحی و تجربه‌های شهودی خاصی قرار می‌گیرد که فرارفتن از مرگ را در حالی که زنده است، تجربه می‌کند و به این نحو، مرگ را مغلوب خود می‌سازد. هرچند چنین تجربه‌هایی شخصی تلقی می‌گردد، به‌شدت به سنت و آیین‌های جمعی‌ای وابسته‌اند که پشتوانهٔ این تجربه‌ها هستند.

جاودانگی اسطوره‌ای در روایت‌هایی نمود می‌یابد که بشر در طول تاریخ به انحای مختلف و پیچیده‌ای برای باورپذیر کردن بی‌مرگی خود، ساخته و پرداخته است. در جاودانگی اسطوره‌ای، یک گروه، یک جامعه یا هر نهاد جمعی دیگر، داستان‌هایی را که دربارهٔ حیات پس از مرگ وجود دارد، به عنوان واقعیّت‌های قطعی می‌پذیرند (ر.ک: همان).

در جاودانگی پیشامدرن، مسئلهٔ جاودانگی و تخیّل دربارهٔ آن، امری جمعی بود و خیال‌پردازی‌های جمعی دربارهٔ نامیرایی و جاودانگی، به شکل اعتقاد در گروه‌های مختلف نهادینه می‌شد. این عقاید گروهی، چنان بر افراد تحمیل یا توسط آنها پذیرفته می‌شد که مجالی برای بروز تخیّل‌های فردی یا حتّی بررسی و بازشناختن مفهوم جاودانگی در سطح فردی یافت نمی‌شد (الیاس، ۱۳۹۹: ۶۱). به عبارت دیگر مؤلفه‌های جاودانگی‌های پیشامدرن عبارت بود از جمعی بودن، قطعیت و تخیل‌ورزی جهت‌دار به سمت آینده (آخرت). این مؤلفه‌ها یا مبتنی بر انکار مرگ هستند یا در حال چانه‌زنی و جانشین‌سازی برای آنند (مراحل اول و دوم سوگ).

جاودانگی مدرن و مؤلفه‌های آن

برخلاف جاودانگی پیشامدرن، جاودانگی مدرن مؤلفه‌هایی دارد که انسان دچار سوگ را به سمت نگاهی رئالیستی به مرگ و پذیرش آن سوق می‌دهد و بی‌نیاز از مستمسک‌هایی فراواقعی اجازه می‌دهد که وی مرحله پایانی سوگ یعنی بهبود و سامان‌یابی مجدد را تجربه کند. این مؤلفه‌ها عبارتند از:

الف) فردگرایی

پدیده جمع‌گرایی که در جوامع سنتی رایج بود، بر این اساس استوار بود که آنچه در یک فرهنگ صادق و مؤثر است، برای تک‌تک افراد نیز صادق و مؤثر است. در این جوامع، فرد وابسته به دیگران بود و احساسات و افکار و واکنش‌های فردی تحت تأثیر جمع و بر اساس رسوم و سنت‌ها شکل می‌گرفت. آیین‌های سوگواری، همگی جمعی بود و افراد به‌نوعی موظف به اجرای آنها بودند. تمامی انواع جاودانگی پیشامدرن (نیاکانی، فرهنگی، تجربی و اسطوره‌ای) بر مفاهیم جمعی تکیه دارند. هرچه جلوتر می‌آییم، مظاهر مربوط به جاودانگی پیشامدرن بیشتر رنگ می‌بازد و ادیان نیز که کم‌وبیش بر همین مفاهیم تکیه می‌کنند، کمتر مانند گذشته بدون چون‌وچرا پذیرفته می‌شوند. انسان مدرن دیگر چندان به آیین‌ها و رسومی که برای بزرگداشت مردگان برگزار می‌شود، وقعی نمی‌نهد و کمتر تحت تأثیر ایده‌های جمعی قرار می‌گیرد. همچنین سعی می‌کند ارزش‌ها، روش‌ها و هنجارهای خود را در مواجهه با تجربه‌های مختلف زندگی از جمله مرگ و سوگ در پیش بگیرد و نیازهای خود را در اولویت قرار دهد.

ب) عدم قطعیت

همان‌طور که الیاس (۱۳۹۹) اشاره کرده است، انسان مدرن نسبت به رویکردهای گذشته برای مواجهه با اضطراب مرگ، دچار شک و تردیدهای اساسی شده است. انگاره‌های پیشامدرن برای فرارفتن از مرگ، محصول تخیل‌ورزی جمعی انسان‌ها در طول تاریخ بوده است. این انگاره‌ها و هرگونه نمادی از استمرار حیات به انسان اجازه می‌دهد که خود را با نوعی حیات جمعی و مستمر پیوند زند. ما برای مواجهه با مرگ به نمادپردازی از ادامهٔ حیات (صور تخیّلی جاودانگی از مرگ) نیازمندیم. این نمادپردازی به معنادار شدن زندگی بشر کمک می‌کند. این جاودانگی، بازتابی از یک خواست درونی عام و الزام‌آور است برای اتصال نمادین و مستمر با آنچه قبل از زندگی‌های فردی و

محدود ما جریان داشته و آنچه پس از آن ادامه خواهد داشت. در دوران مدرن، جای ایده‌ها و خیال‌پردازی‌های جمعی و صلب و مورد توافق همگان را نگرش‌ها و تصورات فردی می‌گیرد؛ فرد کمتر دست به دامن گروه و جامعه می‌شود؛ سوگواری‌ها، جنبه‌های فردی بیشتری می‌یابند و راهکارهای شخصی‌تر، جایگزین راهکارهای قطعی پیشینی می‌شود (ر.ک: الیاس، ۱۳۹۹ و چایدستر، ۱۳۸۰).

ج) خاطره به جای تخیل

پیش از این گفتیم که تلاش بشر برای جاودانه‌انگاری خود، واکنشی در برابر واقعیّت مرگ و اضطراب ناشی از آن است. تمامی این تلاش‌ها در تمامی دوران‌ها با تخیّل پیوند داشته‌اند. اما در دوران پیشامدرن، این تخیّل‌ورزی‌ها، جمعی و مشترک و صلب و تردیدناپذیر بوده و در دوران مدرن علاوه بر تغییرات شکلی و محتوایی، رنگ‌باخته، فردی و همواره محل تردیدند. به هر حال نمی‌توان انکار کرد که تمامی انواع جاودانگی به‌نوعی حاصل تخیّلند. این تخیّل برآمده از تعامل محیط بیرونی (واقعیّت مرگ به عنوان یک الزام بیرونی) و امیال درونی بشر (میل به ادامهٔ حیات) است. اما انسان مدرن به تخیّلات و تصورات و باورهای جمعی گذشتگان، نگاهی بدبینانه دارد. تصویری که او از عزیز درگذشتهٔ خود دارد، بیش از آنکه با تخیّلات مربوط به زندگی پس از مرگ (و آخرت) آمیخته باشد، با زندگی زیستهٔ پیش از مرگ آمیخته است. همین‌جاست که «خاطره»، اهمیّتی دوچندان می‌یابد. انسان مدرن، دست‌آویزی به جز آنچه از فرد درگذشته در ذهنش مانده، ندارد. گفتنی است که خاطره نیز برکنار از تخیّل نیست؛ اما اینجا ضمن آنکه اضطراب مرگ به عنوان یک اضطراب وجودی پذیرفته می‌شود، به جای تخیّلات و تصورات جمعی، عرصهٔ تخیّل‌ورزی‌ها محدود به خاطراتی است که در ذهن فرد داغدیده از متوفی باقی مانده است.

د) طبیعت جاودان

هرچند طبیعت در جاودانگی پیشامدرن نیز گاه نقش داشته است، در جاودانگی مدرن، انسان با پذیرش خود به عنوان بخشی از طبیعت، چرخه مداوم مرگ و حیات را پذیرفته و باور می‌کند که با پیوستن دوباره به نیروهای چرخنده موجود در طبیعت به طریقی طبیعی ادامه حیات می‌دهد (یالوم، ۱۳۹۹: ۷۲).

گفتنی است که مرز میان انواع جاودانگی پیشامدرن و مدرن قطعی نیست و رگه‌های

تعدیل‌شده از بعضی انواع جاودانگی پیشامدرن مانند جاودانگی نیاکانی یا یزدان‌شناسانه در آثاری که نگاهی مدرن به مفهوم جاودانگی دارند نیز یافت می‌شود. همچنین باید اشاره کنیم که در رمان‌های مورد بررسی، اشاره مستقیمی به جاودانگی و تلقی شخصیت‌ها از این مفهوم وجود ندارد؛ اما با غور در این آثار می‌توان شبکه‌ای از روابط معنایی و استعاری بازجست که به القای مفاهیم مرتبط با جاودانگی کمک می‌کند.

تحلیل و بررسی رمان «سنجاب‌ماهی عزیز»

انکار، چانه‌زنی و جانشین‌سازی (هم‌راستا با جاودانگی پیشامدرن)

در نخستین صفحات کتاب، آقای ماهی در اولین نامه‌ای که خطاب به نینا می‌نویسد، دربارهٔ ماهی شدن پدر نینا (و در حقیقت درباره مرگ او) می‌گوید: «واقعاً فکر می‌کنی این بدترین حادثه‌ای است که روی کرهٔ زمین اتفاق افتاده؟... راستی، ما به چه چیز بدترین اتفاق می‌گوییم؟» (دیندار، ۱۳۹۷: ۵). آقای ماهی تلاش می‌کند نینا را به بازاندیشی وادارد و تصور ما را از مرگ به چالش بکشد. اما نینا که تصور ماهی شدن پدر را برساخته تا مرگ او را انکار کند، پاسخ می‌دهد که بدتر از ماهی شدن هم وجود دارد و آن هم صید شدن پدرش توسط صیادهاست (همان: ۶۰). پاسخ نینا به‌خوبی تلقی‌اش از مرگ و ترس و اضطرابش را نشان می‌دهد. مرگ، تخیّل‌ورزی‌های نینا برای ادامهٔ حیات پدرش را پایان می‌دهد و بنابراین بدترین حادثه است. نینا از مرگ متنفر است و بزرگ‌ترین دشمن خود را صیادهایی می‌داند که ممکن است پدرش را صید کنند (همان: ۲۶ و ۵۳).

جاودانگی اسطوره‌ای و انکار مرگ

همان‌طور که اشاره شد مرگ در نظر نینا، بدترین حادثه است و طبیعتاً دشوارترین کار هم برای او، پذیرش مرگ پدر است. راهکار نینا برای مواجه نشدن با این حقیقت، انکار آن و برساختن توجیهی دیگر برای نبودن پدر است. نینا، پیوندی ناگسستنی با طبیعت دارد. تمام اوقات خوشش را با پدر در طبیعت گذرانده، الان نیز تمام وقتش را برای تفریح در طبیعت می‌گذراند. با درخت‌ها و گیاهان و حیوانات حرف می‌زند. از نمادهای طبیعی برای ابراز احساساتش استفاده می‌کند. عرصه خیال‌پردازی‌اش، طبیعت اطرافش است و حتی «سنجابه»، دوست خیالی‌اش هم یک سنجاب است که رفتارش

انعکاسی از درونیات نیناست. تقریباً هیچ صفحه‌ای از رمان نیست که به ارتباط نینا با طبیعت اشاره‌ای نداشته باشد. به همین دلیل، راهکار او برای فرار از واقعیت مرگ پدر، اعتقاد به تبدیل شدن پدر به یکی از همین موجوداتی است که در طبیعت اطرافش همواره دیده می‌شود. به اعتقاد نینا، این انتخاب خود پدر بوده است (دیندار، ۱۳۹۷: ۱۹) و برخلاف مرگ، ماهیتی جبری و گریزناپذیر ندارد. او حتی قادر به تصور مرگ برای خود نیز نیست و معتقد است که خودش نیز روزی ماهی می‌شود (همان: ۲۲، ۲۸، ۶۳، ۱۱۸ و ۱۶۰) و پیش پدرش می‌رود. در اواخر رمان، وقتی آقای ماهی او را با این واقعیت مواجه می‌کند که پدرش تبدیل به ماهی نشده و غرق شده است، او با انداختن خودش در دریاچه می‌خواهد برای آخرین بار به این باور خودش چنگ بزند، آن را بیازماید و تبدیل به ماهی شود.

تبدیل شدن به حیوان[1]، کارکردهای نمادین مختلفی در اساطیر جهان دارد که یکی از آنها، غلبه بر مرگ یا پنهان شدن از مرگ است. برای نمونه در اساطیر یونان، مصر و سلتی، خدایان شکل‌های حیوانی پیدا می‌کنند تا بتوانند از تنگناهای انسانی از جمله مرگ فراتر روند. این نوع دگردیسی یا جاودانگی، یکی از موتیف‌های رایج در اساطیر جهان است (ر.ک: مارزلف، ۱۳۹۱؛ گریمال، ۱۳۹۱). اما برخلاف اساطیر که برساخته‌های بشر در طول تاریخ و جمعی و مورد اتفاق اعضای یک جامعه یا گروه هستند، اعتقاد به دگرگونی به حیوان در این داستان برساخته تخیلات نینا و امری فردی است. نینا در توصیف این خیال‌پردازی خود می‌گوید:

> «آن طرف دریاچه شهری است که آدم‌ها همه ماهی‌اند. غروب که می‌شود، آدم‌ها یکی‌یکی ماهی می‌شوند و می‌پرند توی آب، می‌روند آنجایی که بابا است و صبح روز بعد، قبل از طلوع خورشید دوباره آدم می‌شوند و برمی‌گردند به خانه‌هایشان» (دیندار، ۱۳۹۷: ۷۶).

مواجه نشدن با جسم بی‌جان پدر، به نینا اجازه داده که در عرصه خیال‌پردازی‌هایش بیشتر بتازد. او می‌پرسد: «اگر غرق شده است، پس چرا کسی تا به حال جسد او را پیدا نکرده؟ چرا هیچ اثری از خودش به جا نگذاشته؟». با قرائت خاص خودش از اصل

1. Therianthropy

«پایستگی انرژی» در درس علوم، خیال‌پردازی خودش درباره تبدیل شدن پدر از شکلی به شکل دیگر را موجه می‌بیند (دیندار، ۱۳۹۷: ۷۸). از طرف دیگر، نینا هیچ دوستی ندارد و جز ارتباط با مادرش، انگار به‌کلی با دنیای انسان‌ها قطع رابطه کرده است. او معلم‌های مدرسه را هم در هیئت‌های جانوری می‌بیند و تخیلاتش اجازه نمی‌دهد حتی رویکردی واقع‌بینانه به اتفاقات روزمره و ساده داشته باشد.

نینا پیوسته با دو قطب مرگ و نه- مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند و میان این دو، در رفت‌وآمد است. معدود اطرافیانش سعی می‌کنند تا او را با مرگ پدر روبه‌رو کنند؛ ولی او به انکار دست می‌زند. دختر نوجوان هر کجا، حتّی در دنیای تخیّلاتش، زمانی که می‌خواهد با مرگ پدر مواجه شود، دچار اضطراب می‌شود. حتی زمانی که همراه مادر به ماهی‌گیری می‌روند، گیر افتادن ماهی‌ها در تور، نینا را دچار بدحالی و دگرگونی می‌کند (همان: ۸۰). انکار مرگ، زندگی‌های پی‌درپی در کالبدهای گوناگون، همه و همه نشان از میل به جاودانگی نینا دارد؛ زیرا نینا نمی‌خواهد با حقیقت نبود همیشگی پدرش روبه‌رو شود. آرزوی او برای ماهی شدن یا رفتن به سرزمین ماهی‌ها، راهی است برای ملاقات با پدر. او به ادامه یافتن حیات در طبیعت علاقه دارد و چنین چیزی را برای خود و برای پدر متوفی‌اش در نظر می‌آورد و با این کار، اضطرابش را کنترل می‌کند.

مواجههٔ نینا با مسئلهٔ جاودانگی، به صورت فراواقعی و سورئال است. انکار مرگ و ناتوانی در پذیرش این واقعیّت، نینا را به نوعی جاودانگی اسطوره‌ای سوق می‌دهد؛ جاودانگی‌ای که نینا به کمک تخیّل قدرتمندش، آن را برساخته است. در ظرف تخیّلات نینا، پدر نمرده است، بلکه به شیوه‌ای اسطوره‌ای صرفاً در چرخهٔ دگرگونی افتاده و به ماهی تبدیل شده است. اما رشد نینا در گرو پذیرش مرگ پدر و اتفاقاً گونه‌ای دیگر از نگریستن به بقای او است. در طی این رشد، نگرش نینا کم‌کم از حالت سورئال به رئال نزدیک می‌شود و حضور پدرش در زندگی را به شیوه‌ای دیگر معنی می‌کند. شیوه‌ای که ما آن را جاودانگی مدرن می‌نامیم. تا نیمه‌های رمان، نینا با چنگ زدن به نوعی تعدیل‌یافته از جاودانگی اسطوره‌ای، در مرحله اول و دوم، سوگواری یعنی انکار و چانه‌زنی گرفتار می‌ماند، اما به‌تدریج از آن خارج می‌شود.

تجربه مادر نینا نیز به طور کلی بی‌شباهت به تجربه نینا نیست. او هرچند ماهی

شدن پدر را باور ندارد، نتوانسته واقعیت مرگش را بپذیرد و به نوعی دیگر به انکار مرگ همسرش می‌پردازد. مادر نینا هم خیال‌پرداز است:

«مامان با بشقاب‌ها، قاشق‌ها، لیوان‌ها، شیر باز آب و هر چیز دیگری حرف می‌زند. موجوداتی نامرئی توی خانه‌مان زندگی می‌کنند که فقط مامان می‌تواند ببیندشان. موجودات نامرئی مهربانی که پای تمام حرف‌های تکراری مامان می‌نشینند و خسته نمی‌شوند از این زمزمه‌های طولانی. مامان تمام اتفاقات روز را برایشان تعریف می‌کند. بیشتر همهٔ اتفاقات گذشته را مرور می‌کند؛ وقت‌هایی که بابا هنوز یک ماهی نشده بود. گاهی از اتفاقات روز گذشته حرف می‌زند و گاهی از برنامه‌هایش برای روزهای نیامده» (دیندار، ۱۳۹۷: ۷۱).

اینکه مادر هنوز نتواسته نبودن همسرش را بپذیرد، از چنین توصیف‌هایی برمی‌آید:

«مامان گاهی در خانه را بازمی‌گذارد و نیم ساعت یک بار به بیرون سرک می‌کشد. انگار که منتظر آمدن کسی باشد که هیچ‌وقت نمی‌آید» (همان: ۱۲۸).

مادر که پس از مرگ شوهرش، با موقعیّت جدیدی مواجه شده، این فقدان را در پسِ ذهن خود رد کرده و به همان شکل سابق زندگی‌اش ادامه می‌دهد، بدون اینکه عادت‌های جدیدی بسازد و با زندگی جدیدش سازگار شود[۵].

جاودانگی یزدان‌شناسانه

تنها رگه‌هایی که از جاودانگی یزدان‌شناسانه در داستان هست، توصیفات نینا از حرف‌های معلم دینی است که درباره بهشت و جهنم حرف می‌زند. این تلقی در داستان محوریت ندارد و هرچند نینا به چنین دنیایی باور ندارد، دچار ترس و احساس گناه می‌شود (همان: ۱۰۲-۱۰۰، ۱۲۴). آقای ماهی تلاش می‌کند تا با دادن قرائت دیگری از مفهوم «بهشت»، ذهن نینا را به سوی جاودانگی مدرن سوق دهد (همان: ۱۴۹-۱۴۸). این کار به از بین رفتن ترس و درک دخترک از شرایطی که دارد، کمک می‌کند.

پذیرش، انطباق و سازمان‌یابی مجدد (هم‌راستا با جاودانگی مدرن)

نینا در اولین مواجهه‌اش با تلقی متفاوت آقای ماهی از ماهی شدن پدر یعنی بد ندانستن چنین حادثه‌ای، دچار خشم و نفرت می‌شود. او از اینکه کسی چیزی که برای

او رنج‌آور است را «بامزه» توصیف کرده، عصبانی است. اما رفته‌رفته نینا می‌تواند به جنبه‌ای دیگر هم فکر کند. اینکه بالاخره کسی پیدا شده که اعتقاد او به ماهی شدن پدرش را باور کرده است (دینـدار، ۱۳۹۷: ۲۲ و ۶۳). نینا از مدرسه متنفر است و با هیچ‌کس احساس دوستی و صمیمیت نمی‌کند و همین باعث ماندن بیشتر او در دنیای تخیلاتش می‌شود. نامه‌نگاری با آقای ماهی، او را کم‌کم متوجه دنیای پیرامونش می‌کند. دوستی با آقای ماهی شروع می‌شود و اولین جرقه‌های یک دوستی صمیمانه در مدرسه نیز برای او شکل می‌گیرد (همان: ۹۸). از طرف دیگر، تغییرات جسمی و بروز بعضی از علائم بلوغ و همچنین توجه خاص پسر ماهی‌فروش به نینا باعث می‌شود که نینا بیشتر به دنیای واقعی پیرامونش توجه کند (همان: ۹۲ و ۹۶). آقای ماهی بدون اینکه ماهی شدن پدر نینا را برساخته خیالات نینا بشمرد، به او کمک می‌کند که دنیای پیرامونش را ببیند و مسئولیت رفتارهایش را برعهده بگیرد. رفته‌رفته رفتارهای نینا تغییر می‌کند و به‌تدریج توجه دنیای بیرون هم به او بیشتر می‌شود: هم‌کلاسی‌اش برای دوستی با او پیش‌قدم می‌شود، سنگ‌های رنگی‌اش فروش می‌روند، به مادرش در انجام کار کمک می‌کند و... .

پیوند تخیل و خاطره

خیال‌ورزی نینا درباره ماهی شدن پدر، برآمده از خاطراتی است که از پدر دارد. شخصیّت او در ذهن نینا با ماهی‌ها در ارتباط است و از آنجایی که پدر درون دریاچه غرق شده است، ماهی شدنش نزدیک‌ترین و محتمل‌ترین اتفاق در ذهن نیناست. وقتی نینا تلاش می‌کند خود را در دریاچه غرق کند تا دوباره پدرش را ببیند، توصیفی زنده از پدر می‌دهد: «بابا وسط دریاچه ایستاده و لبخند می‌زند». اما در چنین پیوندی از خاطره و تخیل، تخیل غلبه دارد، در صورتی که در جاودانگی مدرن، خاطره بر تخیل غالب است. در اواخر رمان، آقای ماهی به پناه بردن نینا به دامن تخیل‌ها و فرار او از واقعیت اشاره می‌کند:

> «گاهی مرز باریکی بین واقعیت و خیال قرار می‌گیرد. مرزی که خودمان آن را به وجود می‌آوریم و جایی که دلمان می‌خواهد قرار می‌دهیم و تنها وقتی می‌توانیم واقعیت را کشف کنیم که مرز ساختگی‌مان را از بین ببریم... ابرهای خیالت را کنار بزن سنجاب‌ماهی» (همان: ۱۶۸-۱۶۷).

نینا ابتدا خیال می‌کند ادامه یافتن پدرش تنها از طریق جسم صورت می‌گیرد. بنابراین به شکل یک ماهی، به پدر زندگی می‌بخشد. اما در ادامه، حضور نامرئی او را در پیوند با خود می‌یابد. در واقع هرچه به آخر داستان نزدیک می‌شویم، از غلبه تخیل کاسته می‌شود و نینا به مدد خاطراتش، حضوری دیگرگونه از پدر را احساس می‌کند. آقای ماهی در جواب ابراز دلتنگی نینا، دلتنگی برای پدر را اینگونه معنی می‌کند:

«خوشحال باش که گاهی دلت می‌گیرد یا برای پدرت تنگ می‌شود. وقتی دلت برای کسی تنگ می‌شود، دری از بهشت باز شده و نسیم ملایمی از روزها و لحظه‌های خوب به دلت رسیده» (دیندار، ۱۳۹۷: ۱۴۹).

«نسیمی ملایم از روزها و لحظه‌های خوب» که همان خاطرات نینا از پدر یا حضور خاطره‌گونه پدر در زندگی نیناست، از منظر جاودانگی مدرن تنها دستاویز انسان مدرن برای کنار آمدن با مرگ عزیزانش است.

همان‌طور که گفتیم، عناصر طبیعت، نقشی پررنگ در داستان دارند و نینا جای خالی پدر، اقوام، دوستان صمیمی و باقی نداشتن‌هایش را با رابطه خیال‌پردازانه‌ای که با این عناصر دارد، پر می‌کند. پذیرش مرگ پدر و وداع با خیالات به معنی وداع نینا با تمام این موجودات خیالی هم هست. قیچی شدن موها که جای همیشگی سنجابه (دوست خیالی نینا) است، وداع با چرنی و رفتن از خانه و منطقه‌ای که ساکنش هستند، همگی کارکردی استعاری دارند و نماد گذر نینا از یک مرحله و ورود او به مرحله‌ای دیگرند.

از نمادهای دیگر داستان، آینه اعوجاج‌داری است که معلم علوم از نینا می‌خواهد خود را در آن پیدا کند. نینا که با از دست رفتن پدر، خود را نیز گم کرده و واقعیتش را نمی‌تواند از برساخته‌های ذهنش بازشناسد، در آخر رمان بالاخره می‌تواند خود را در آینه بیابد. نینا، وضعیت پایدار خود در زمان حیات پدر را از دست داده است. او نیازمند آن است که حضور پدرش را به نوعی دیگر برای خود بازتعریف کند. هرچند ابتدا حضوری سورئال و فراواقعی به او می‌دهد، در نهایت زمانی که بالاخره خود را می‌یابد، دیگر حضور پدر را وابسته به چیزهای دیگر نمی‌بیند. در نتیجه به‌راحتی با چرنی و دریاچه و حتّی آقای ماهی خداحافظی می‌کند. وابسته نبودن پدر به متجلی شدن در چیزهایی دیگر، نینا را متوجه پیدا بودن پدر در درون خود می‌کند و در واقع به مرحلهٔ

نهایی سوگ می‌رسد. از سویی دیگر، نینا در حال نزدیک شدن به سن بلـوغ اسـت. او در فرایند پیدا کردن خود و پذیرش مرگ پدر، نوعی بلوغ روحی را تجربه مـی‌کنـد؛ بلـوغی که او را همزمان برای بلوغ جسمی آماده می‌کند. او در نهایت موفق مـی‌شـود خـاطرات روزهای معمولی بودن با پدرش را جایگزین خیال‌پردازی‌هایش کند.

در آخر داستان، همان تحولی که برای نینا رخ می‌دهد (پذیرش مرگ پدر و بهبود و سازمان‌یابی مجدد)، ظاهراً برای مادر نیز رخ می‌دهد. نینا درباره مادرش در اواخـر رمـان می‌گوید: «کمتر از همیشه با موجودات خیالی‌اش حرف می‌زند» (دیندار، ۱۳۹۷: ۱۸۲). مادر به نینا می‌گوید: «حالا که بابا نیست، دلیلی ندارد کـه اینجـا بمـانیم» (همـان: ۱۸۶). تـرک خانه‌ای که آمدن به آن به خاطر بیماری پدر بوده است، یعنی پـذیرش مـرگ و انطبـاق دادن خود با شرایطی که شخص فقید، دیگر در آن حضور ندارد.

تحلیل و بررسی رمان «شکارچی کوسهٔ کر»

انکار، چانه‌زنی و جانشین‌سازی

در رمان «شکارچی کوسهٔ کر»، اسماعیل مستقیماً شاهد کشته شدن پـدر و پـدربزرگش توسط کوسهٔ کر است. او نحوه کشته شدن آنها، اجسادشـان، لبـاس‌هـای تکـه‌تکـه‌شـان و نشانه‌هایی دیگر از آنها را پیش چشم دارد و به همین دلیل ناگزیر به پذیرش ایـن واقعیـت ناگوار است. هرچند اولین تکلیف سوگواری یعنی «پذیرش واقعیت فقـدان» ظـاهراً بـرای او اتفاق می‌افتد، به‌راحتی نمی‌تواند مرحله بعدی یعنی «گذر از درد مصیبت» را تجربه کند. او پیوسته تصاویر و نشانه‌های کشـته شـدن پـدر و پـدربزرگش را در ذهـن مـرور مـی‌کنـد. کابوس‌های مکرری در این‌باره می‌بیند و کینه و نفرت و حس انتقام‌جویی‌اش نسبت بـه آن کولی به‌خصوص را در ذهنش پرورش می‌دهد. در واقع اسماعیل با «جست‌وجو و چانه‌زنـی» می‌خواهد این فقدان را با چیزی جانشین کند. این راهکار او باعث می‌شود که انتقام‌گیـری از آن کولی، ذهنیت مرکزی و دغدغه اصلی اسماعیل شود و او به دیگر ابعاد زنـدگی، مـثلاً تصمیم‌گیری درباره ازدواجش، اهمیتی ندهد.

انواع جاودانگی پیشامدرن، حضور پررنگی در داستان ندارد یا حداقل می‌توان گفت کـه اسماعیل آنها را دستاویز خود قرار نمی‌دهد. برای مثال هرچند او پدر و پدربزرگ خود را از

دست داده، جاودانگی نیاکانی که در دل سنت‌ها و رسوم و آیین‌های مردم جنوب، سابقه‌ای طولانی دارد، نقشی در گذر او از مصیبت ندارد. او حتی در سوگواری‌های جمعی شرکت نمی‌کند و نمی‌خواهد هیچ‌چیز، او را از هدف والایش جدا سازد(۶).

گفتنی است که مواجهه با مرگ پدر و پدربزرگ، تجربه‌ای نزدیک به مرگ برای اسماعیل نیز هست؛ زیرا او هم مستقیماً در معرض همان خطر بود و می‌توانست به همان ترتیب کشته شود. به همین دلیل، او غلبه بر ترس از مرگ و گذر از درد مصیبت فقدان عزیزانش را در گرو غلبه بر کولی می‌داند؛ هرچند روند داستان، به گونهٔ دیگری این ترس، رنج و میل به جاودانگی را پاسخ می‌دهد.

اسماعیل نسبت به کولی کر دچار وسواسی جدی می‌شود؛ زیرا آن را هم‌معنی با مرگ می‌داند و غلبه بر کولی را غلبه بر مرگ تلقی می‌کند. دریا، زمین مبارزهٔ او و کولی بر سر مرگ است. اگر ته دریا برای اسماعیل معنای مرگ دارد، ساحل و خشکی نیز جایگاه مرگ کولی است. در این مرز، کولی و اسماعیل، هر دو شکارچی هستند یا اسماعیل کولی را به ساحل می‌برد یا کولی اسماعیل را به ته دریا. بدین ترتیب اسماعیل تبدیل به شکارگر ماهری می‌شود که می‌خواهد مرگ را مقهور خود کند و چنان در این کار ماهر می‌شود که تا تهدید انقراضی این گونهٔ جانوری پیش می‌رود. به عبارت دیگر هرچند اسماعیل به دلیل حضور در صحنه مرگ عزیزانش، «واقعیت فقدان» آنها را پذیرفته است، نتواسته است مرگ را به عنوان واقعیت گریزناپذیر بپذیرد و با آن سازگار شود. کولی کر، نمادی از مرگ است. او عمداً خودش را در معرض مرگ قرار می‌دهد و آن مواجههٔ اوّلیه را تکرار می‌کند و ناخودآگاه با هر بار پیروزی، احساس قدرت و توانِ جاودانگی را درون خودش تثبیت می‌کند. او حس می‌کند مرگ به دنبالش است. پس خود به سمتش می‌رود تا از آن برهد (عبدی، ۱۳۹۸: ۵۴-۵۵). ترس ایگو از مرگ، با کشتن و قربانی کردن دیگری تخفیف می‌یابد. فرد با مرگ دیگری، رهایی از کیفر مردن را برای خویش می‌خرد (رنک، ۱۹۴۵ به نقل از: یالوم، ۱۳۹۹: ۱۸۸).

سرانجام این افراط او به دو عکس‌العمل منجر می‌شود. طیبه، نامزد اسماعیل، به عملکرد او اعتراض می‌کند و از طرفی دیگر با پیشرفت روستا، نهادی روی کار می‌آید که اسماعیل را از این کار منع می‌کند و به سمت دیگری سوق می‌دهد. خانوادهٔ اسماعیل

نیز با طیبه و این نهاد هم‌داستان شده، او را به سمتی مخالف سوق می‌دهند. اسماعیل این شرایط را می‌پذیرد اما همچنان این مفهوم و رنجش برای او، حل‌نشده باقی می‌ماند.

پذیرش، انطباق و سازمان‌یابی مجدد (هم‌راستا با جاودانگی مدرن)

رمان از توصیف همراهی اسماعیل با پدر و پدربزرگش و کشته شدن آنها در جریان شکار کوسه آغاز می‌شود و وقایع هفت سال پس از این حادثه را پوشش می‌دهد. در جریان این هفت سال که اسماعیل، رؤیای انتقام‌گیری از کوسه را در سر دارد، مؤلفه‌هایی از جاودانگی مدرن پدیدار شده، در نهایت به او کمک می‌کند که مرگ را به عنوان واقعیتی طبیعی بپذیرد، رهایی از انتقام‌جویی را تجربه کند، با هویتی مستقل جایگاه جدیدی در محیط زندگی‌اش بیابد و به سازمان‌یابی مجدد خود دست بزند.

محوریت خاطره

خاطراتی که اسماعیل، اعضای خانواده و اهالی روستا از پدر و پدربزرگ دارند، حضوری پیوسته در داستان دارد. یاد و خاطره آنها حفظ می‌شود و به تصمیم‌ها و نظرهای احتمالی آنها در موقعیّت‌های مختلف توجه می‌شود و اسماعیل خود اذعان می‌کند که آنها را همواره در «پشت پلک‌هایش» می‌یابد (عبدی، ۱۳۹۸: ۳۶). این حضور در زندگی اسماعیل، تأثیرگذار است و همواره بر تصمیم‌ها و نگرش او بر مسائل اثر می‌گذارد (همان: ۳۲). تداعی و بازیابی خاطرات در نیمه دوم رمان، اهمیتی دوچندان می‌یابد. اسماعیل یک دفترچه خاطرات هدیه می‌گیرد و مهندس به او می‌گوید: «می‌تونی از اوّل زندگیت، از هر وقت که یادت هست... از پدر و پدربزرگت، از هرچی که دلت کشید، بنویسی...» (همان: ۱۲۲). او با نوشتن خاطراتش، نه‌تنها زندگی خود و احساسات و عملکردش را ثبت می‌کند، بلکه خاطرهٔ پدر و پدربزرگش را جاودان می‌کند و حضور آنها را در زندگی خود تداوم می‌بخشد. هرچند خاطرات، نقشی پیوسته و محوری در رمان دارد، آنچه مسئله مرگ و نیاز به غلبه بر آن را حل‌وفصل می‌کند، پیوند با یکی از مؤلفه‌های جاودانگی مدرن یعنی طبیعت جاودان است.

طبیعت جاودان

در انتهای رمان «شکارچی کوسهٔ کر»، اسماعیل سرانجام آن کوسه ویژه را می‌یابد. کولی پیر که قلاب چهارشاخه زنگ‌زده پدر اسماعیل هنوز در گوشت تنش مانده (همان: ۱۳۹)، در

برابر اسماعیل با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند؛ اما درست پیش از لحظهٔ مرگش، دو کودک متولد می‌شود. دو کودکِ کولی به دریا پیوسته، جزئی از حیات می‌شوند و کولی مادر نیز به مرگ می‌رسد. در اینجا و در این لحظه است که اسماعیل بالاخره طبیعتِ روبه‌روی خود را درک می‌کند. در آغاز رمان، حادثه مرگ عزیزانش و فشار روانی حاصل از آن، او را از دیدن حقیقتِ طبیعت دور کرد. در میانهٔ رمان، خواهر اسماعیل که تازه دورهٔ به‌ورزی را می‌گذراند، به تولد کودکی کمک می‌کند؛ اما پس از تولد کودک، مادر می‌میرد. در نهایت رویارویی نهایی و نزدیکِ خودِ اسماعیل با تولد و مرگ و طبیعت، بالاخره او را متوجه می‌سازد و به همان ادراکی می‌رساند که روایت قصد داشته است بیان کند. اندکی پس از این ادراک، مادر اسماعیل به دنبال او می‌آید و مژدهٔ تولد دو فرزندش را می‌دهد. این لحظه، جایی است که اسماعیل بر مرگ غلبه می‌کند. کشتن کولی، او را بر مرگ پیروز نمی‌کند؛ اما زندگی کردن و پیوستن به چرخهٔ حیات، نیستی را عقب می‌راند. اینجاست که اسماعیل می‌بیند تمام این مدت، معنای زندگی و مبارزه با مرگ را اشتباه دریافته است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر برخلاف پژوهش‌های پیشین با اتخاذ رویکردی متفاوت کوشیده است تا رگه‌هایی از مفهوم جاودانگی را در رمان‌های مدرن دنبال و بررسی و تحلیل کند که نه فانتزی‌اند و نه جاودانگی‌های غیر رئالیستی را مطمح قرار می‌دهند. از میان نُه رمانی که محل بررسی نویسندگان بوده است، در پژوهش حاضر به بررسی دو رمان «سنجاب‌ماهی عزیز» و «شکارچی کوسهٔ کر» پرداخته شده است. مسئله اصلی هر دو رمان، گرفتار شدن شخصیت‌های اصلی در مراحل آغازین سوگواری (انکار و جست‌وجو و چانه‌زنی) و ناتوانی آنها در گذر از این مراحل و بهبود و سازمان‌یابی مجدد است.

دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد که هیچ‌کدام از انواع جاودانگی پیشامدرن یا مؤلفه‌های آن نمی‌تواند به توفیق شخصیت‌ها در پذیرش و گذر کامل از مراحل سوگ منجر شود. نینا (شخصیت رمان نخست) با چنگ زدن به جاودانگی اسطوره‌ای در مرحلهٔ انکار می‌ماند و با فرض کردن ماهی شدن پدر در تلاش برای چانه‌زنی و جانشین‌سازی است. اسماعیل (شخصیت اصلی رمان دوم) نیز برای گذر از درد مصیبت، جای خالی عزیزانش را با

اندیشهٔ انتقام‌جویی و کشتن کولی کر جایگزین می‌کند. هر دو راهکار ناموفقند، اما در جریان همین جست‌وجو و چانه‌زنی و با توسل به مؤلفه‌های جاودانگی مدرن با محوریت بازسازی خاطرات و طبیعت جاودان، هر دو شخصیت می‌توانند بالاخره مرگ را به عنوان جزئی از طبیعت پذیرفته، با محیطی که شخصیت فقید در آن حضور ندارد، سازگار شوند و به سازمان‌یابی مجدد دست یابند. راهکار نهایی شخصیت‌ها، غیر قطعی و فردی است و برخلاف انواع جاودانگی پیشامدرن در آنها خاطره بر تخیل غلبه دارد.

پی‌نوشت

۱. این افراد در موقعیت‌های لازم، خاطرات بد را به فراموشی می‌سپارند و در خیال خود، آنها را حل‌شده می‌پندارند. یعنی علی‌رغم آگاهی فرد به مشکل، آن را به تعویق می‌اندازد (نصیری دشتکی و صالحی، ۱۳۹۴: ۳۰۶).

۲. به یکی از شایع‌ترین مکانیزم‌های روانی گفته می‌شود که در حقیقت آغازکنندهٔ تمامی فعالیت‌های دفاعی روانی بوده و به پس زدن و دور کردن غیر ارادی نیازها و تمایلات و افکار ناپسند و غیر قابل تحمل به نیمهٔ ناخودآگاه ذهن مرتبط می‌شود (فروید، ۱۳۸۴: ۱۵-۱۶).

۳. جابه‌جایی یا جانشینی، مکانیزم دیگری است که شخص برای ارضای امیال و انگیزه‌های سرکوب‌شده‌اش به کار می‌گیرد؛ بدین صورت که گاهی اوقات، یک انگیزه از هدف اصلی خود دور شده و به شکلی تغییریافته در خودآگاه نفوذ می‌کند تا بتواند من را فریب دهد. در واقع می‌توان گفت که احساس هیجان از جایگاه یا موضوع اصلی، به جایگاه یا موضوع دیگری منتقل می‌شود، یا حالت روانی و عاطفی از فرد اصلی به فرد دیگر انتقال می‌یابد (همان: ۹۰-۹۱).

۴. برخی از جمله چایدستر، جاودانگی دین‌مدارانه یا یزدان‌شناسانه را از زیرمجموعه‌های جاودانگی اسطوره‌ای در نظر می‌گیرند.

۵. زن بیوه ابتدا نمی‌تواند اهداف و ادراک‌های خویش را از شوهری که در مرکز آنها قرار داشته است جدا کند. ناچار است رابطه را زنده نگه دارد و با توسل به نمادها و خیالات به آنها تداوم بخشد تا بتواند احساس کند زنده است (ماریس، ۱۹۷۴ به نقل از: وردن، ۱۴۰۰: ۳۲).

۶. باورها و آیین‌های جمعی (از مؤلفه‌های جاودانگی پیشامدرن) از نظر اسماعیل، بی‌اعتبارند. بی‌اعتقادی او به این رسوم در اواخر داستان، هنگام ازدواج اسماعیل نیز نمایان می‌شود. برخلاف رسم و رسومات جاری در روستا که عروسی و پایکوبی، هفت‌شبانه‌روز ادامه دارد، اسماعیل به برگزاری یک مهمانی بسیار ساده اکتفا می‌کند.

منابع

الیاس، نوربرت (۱۳۹۹) تنهایی دم مرگ، ترجمهٔ امید مهرگان و صالح نجفی، تهران، گام نو.

پرلمن، مایکل‌وای و دیگران (۱۳۹۴) سوگ و سوگواری در کودکی، ترجمهٔ سید بدرالدین نجمی و عذرا کیانی‌نژاد، تهران، امیرکبیر.

چایدستر، دیوید (۱۳۸۰) شور جاودانگی، ترجمهٔ غلامحسین توکلی، قم، مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

خوشبخت، فریبا (۱۳۸۹) «بررسی مفهوم مرگ در ادبیات کودک ایران، تحلیل محتوای نه کتاب داستان»، مطالعات ادبیات کودک، سال اول، شماره ۱، صص ۱۲۹-۱۴۱.

دیندار، فریبا (۱۳۹۷) سنجاب‌ماهی عزیز: خدا یکشنبه‌ها و چهارشنبه‌ها را برای ماهی‌ها نیافریده است، چاپ سوم، تهران، هوپا.

سالاری‌مقدم، مهری (۱۳۹۶) بررسی تطور مفهوم مرگ در رمان نوجوان فارسی (۱۳۵۷-۱۳۹۵)، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات کودک و نوجوان، به راهنمایی فرامرز خجسته، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه هرمزگان.

صدیقی، مصطفی (۱۳۹۲) «کودک، داستان کودک، و مواجهه با مفهوم مرگ: تحلیل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی بر پایه نظریهٔ کوبلرراس»، تفکّر و کودک، سال چهارم، شماره ۲، صص ۵۳-۷۳.

ظاهری عبدوند، ابراهیم (۱۳۹۸) «تحلیل شخصیت در رمان جای خالی سلوچ بر اساس نظریهٔ تکالیف سوگ وردن»، پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال اول، شماره ۲، صص ۱۴۷-۱۷۶.

عامری، زهرا و مریم دهنوی (۱۳۹۴) «بازتاب نامیرایی در افسانه‌های پریان»، مجموعه مقالات اوّلین همایش ملّی کودک و نوجوان، صص۱-۱۳.

عبدی، عباس (۱۳۹۸) شکارچی کوسهٔ کر، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

عربگل، فریبا (۱۳۸۶) سوگ و سوگواری در کودکان، تهران، انجمن روان‌پزشکی کودک و نوجوان.

فروید، زیگموند (۱۳۸۴) مکانیزم‌های دفاع روانی، ترجمهٔ حبیب گوهری‌راد و محمد جوادی، تهران، رادمهر.

کوبلرراس، الیزابت (۱۳۷۹) پایان راه (پیرامون مرگ و مردن)، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی، تهران، رشد.

گریمال، پیر (۱۳۹۱) فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه احمد بهمنش، تهران، امیرکبیر.

مارزلف، اولریش (۱۳۹۱) طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران، سروش.

نصیری دشتکی، عصمت و رضوان صالحی (۱۳۹۴) «بررسی رابطه پنج عامل بزرگ شخصیّت و مکانیزم‌های دفاعی»، دومین کنفرانس ملّی روان‌شناسی و علوم تربیتی، شادگان، صص ۲۹۷- ۳۰۸.

وردن، جیمز ویلیام (۱۴۰۰) رنج و التیام در سوگواری و داغدیدگی، ترجمهٔ محمد قائد، تهران، فرهنگ نشر نو.

یالوم، اروین (۱۳۹۹) روان‌درمانی اگزیستانسیال، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران، نشرنی.

Loidl, S. (2010) “Constructions of Death in Young Adult Fantastic Literature”, International Research in Children's Literature, 3(2): 176-189.

Vaninskaya, A. (2020) Fantasies of Time and Death: Dunsany, Eddison, Tolkien. Palgrave Macmillan, London.