پژوهشنامه ادبیات کردی
پاییز و زمستان ۱۴۰۲
سال ۹، شماره ۲، پیاپی ۱۶

Journal of Kurdish Literature
Autumn and Winter 2023-2024
Vol. IX, No. 2, Series 16

تکه‌پاره شدن زیست‌جهانِ سوژۀ کُرد به روایت رمان تاریخی خوانش لوکاچی رمان *زینووی بەتەم*

جمال محمدی (نویسندۀ مسئول)
دانشیار گروه جامعه شناسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
m.jamal8@gmail.com
ایوب احمدیان
کارشناسی ارشد، گروه جامعه شناسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
ayoubahmadyan482@gmail.com

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۰۲ خرداد ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۸ آذر ۱۴۰۲؛ صص. ٦٦-۳۳

DOI: https://doi.org/10.22034/jokl.2024.63020

چکیده

زینووی بەتەم اثری ادبی، در ژانر رمان تاریخی است که وقایع یک برهۀ تاریخیِ خاص از جامعۀ کردستان را روایت می‌کند. هدف این پژوهش، خوانش این اثر به منظور فهم آن مقطع تاریخی از دریچۀ چگونگی مداخلۀ نیروهای هژمونیک در زیست‌جهان سوژۀ کُرد است. روش تحلیلِ متن، خوانش لوکاچی است و رمان «زینووی بەتەم» با معیار نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد، این اثر ادبی با اتکا به برخی تمهیدات محتوایی مانند: تقدیرگرایی، اسطوره‌سازی، طبیعت‌گرایی رمانتیک و نمادپردازی که از زیست‌جهان مردم معمولی آن برهۀ تاریخی برگرفته است، درصدد نشان دادن فهمی انتقادی از نقش ساختارهای سلطه در برساخت زیست‌جهان سوژۀ کُرد است؛ اما به سبب پایبند نبودن به قواعد رئالیستیِ حاکم بر ژانر رمان تاریخی، گاهی به دام فروکاست‌گرایی می‌افتد و با ساده‌سازی آنتاگونیسم‌های اجتماعی در قالب دوگراییِ خیر و شر،

کورتە

زینووی بەتەم بەرهەمێکی ئەدەبییە لە ژانری ڕۆمانی مێژوویی‌دا کە ڕووداوەکانی قۆناغێکی مێژوویی دیاری‌کراوی کۆمەڵگای کوردستان دەگێڕێتەوە. مەبەست لەم لێکۆڵینەوەیە خوێندنەوەی ئەم بەرهەمەیە بە مەبەستی تێگەیشتن لەو قۆناغە مێژووییە لە ڕوانگەی چۆنیەتیی دەستتێوەردانی هێزە دەسەڵاتخوازەکانی لە ژین‌جیهانی سوژەی کورددا. شێوازی شیکاریی دەق، خوێندنەوەی لوکاچی ڕۆمانی *زینووی بەتەم* بەپێی پێوەرەکانی نموونە هێنانەوەی ئامانجدار هەڵبژێردراوە. ئەنجامی توێژینەوەکە دەریدەخات ئەم بەرهەمە ئەدەبییە، بەپشتبەستن بە هەندێک ڕێکوپێکی ناوەرۆکی وەک: چارەنووس‌خوازی، ئوستووەرەخوازی، سروشت‌خوازی، ڕۆمانتیزم و هێماخوازی، کە لە ژین‌جیهانی مرۆڤە ئاساییەکانی ئەو سەردەمە مێژووییەوە وەرگیراوە، هەوڵ دەدات تێگەیشتنێکی ڕەخنەگرانە لە ڕۆڵی پێکهاتە زاڵەکان لە بنیاتنانی ژین‌جیهانی سووژەی کورددا بخاتە

اسیر همان اسطوره‌هایی می‌شود که خود درصدد نقد آنها بوده است. رمان به بازتولید اسطوره-هایی کمک می‌کند که بر وضعیت متناقض تاریخی سرپوش نهاده‌اند.

به‌رده‌ست، بەڵام به‌هۆی پابه‌ندنه‌بوون به یاساکانی واقیعی‌خوازی زاڵ به سەر ژانری مێژوویی‌دا، هەندێک جار ده‌که‌وێته داوی دابەزین‌خوازی و به ساده‌کردنه‌وه‌ی دژبەری کۆمەڵایەتی لە دووتوێی دووانه‌یی خێر و شەڕدا دیلی هەر ئەو ئوستووره‌یە دەبێت کە هەوڵی داوە ڕەخنەیان لێ‌بگرێت. ڕۆمان یارمەتی بەرهەم‌هێنانەوەی دووبارەی ئەو ئوستووره‌یە دەدات کە بارودۆخی دژیه‌کی مێژوویی دادەپۆشن.

واژگان کلیدی: زیست‌جهان؛ اسطوره‌سازی؛ آنتاگونیسم؛ لوکاچ؛ زینووی به‌تەم؛ سوژۀ کُرد.

وشەگەلی سەرەکی: ژین‌جیهان، ئوستووره‌خوازی، دژبەری، واقیعی‌خوازی، *زینووی بەتەم*، لوکاچ، سوژەی کورد.

۱- مقدمه و بیان مسأله

اثر ادبی واجد سرشتی اجتماعی است و فهم این سرشت جز از طریق فهم زمینۀ اجتماعی آن امکان‌پذیر نیست. از این روست که تحلیل جامعه‌شناختیِ اثرِ ادبی، برخلاف رویکردهایی که جهت فهم اثر، عمدۀ توجه خود را به ساختار عینیِ متن یا سوبژکتیویتۀ مؤلف یا انتظارات خواننده معطوف می‌کنند، چیستیِ اثر ادبی را در زمینۀ اجتماعی آن می‌کاود و بر آن است که اثر نه آفریدۀ سوژۀ تکین، بلکه برآیند و بیان نوعی آگاهی جمعی در یک برههٔ تاریخیِ خاص است. از جمله ژانرهای ادبیِ تأمل‌گر در تاریخ، ژانر رمان تاریخی[1] است که قصه‌ها و روایت‌های آن نه انعکاس مستندگونۀ واقعیات تاریخی، بلکه یک میانجی‌ای قوی برای ورود به بطن کلیتی است که بر سیر رخدادهای واقعی یک برههٔ خاص حاکم بوده است. این بدین معنا است که رمان ـ که به تعبیر هگل حماسۀ بورژوازی است ـ نه تنها بیانگر حقایق کلی و بی‌زمان و تغییرناپذیر، بلکه روایت

1. historical novel

زمانمند رخدادهایی معیّن با زمان و مکان و جزئیات مشخص و متعلق به افراد مشخص است. «شخصیت‌های رمان تنها هنگامی می‌توانند از فردیّت خاص برخوردار گردند که در زمینۀ زمانی و مکانیِ مشخص شده‌ای استقرار یابند» (وات[۲]، ۲۹:۱۳۷۹). با زایش ژانر رمان از بطن مدرنیتۀ بورژوایی، وقوع رخدادهای عظیمی مثل انقلاب‌ها، جنگ‌ها، شورش‌ها، کودتاها، بحران‌ها و رکودها، تاریخ را در سطح کلان، بی‌واسطه به زندگی روزمرۀ توده‌ها پیوند می‌زند. برآمدن رمان تاریخی از دل این پیوند در حقیقت تولد نوعی تاریخ اجتماعیِ فرودستان یا تاریخ از پایین است که در مقابل تاریخ‌نگاری رسمی و مسلط قرار می‌گیرد. از این حیث، رمان تاریخی را می‌توان مصداق عبارت مشهور ژرژ ساند[۳] دربارۀ والتر اسکات[۴] دانست که گفته بود «او شاعر دهقانان، سربازان، مطرودان و پیشه‌وران است؛ چرا که دگرگونی‌های عظیم تاریخی را به منزلۀ دگرگونی‌های زندگیِ آنها توصیف می‌کند» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ٦١).

برای تولد رمان تاریخیِ کُردی لحظۀ تاریخی خاصی را با قاطعیت نمی‌توان معین کرد. «نخستین رمان‌های کُردی بیشتر رئالیستی ـ سوسیالیستی بودند و این دلیلی فرا ـ ادبی داشت: ظهور رمان کُردی، برخلاف رمان‌های غربی، نتیجۀ تحولات اجتماعی و معرفتی داخل نبود. به‌طور مثال، پس از انقلاب ۱۹۱۷ در روسیه، کُردهای ساکنِ آن‌جا توانستند از حقوق زبانی و فرهنگی خاصی بهره‌مند شوند؛ بنابراین برخی از اولین رمان‌های کُردی را آنها نگاشته‌اند که بیشتر فعالان سیاسی‌ای از اعضای حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی بودند» (احمدزاده، ۲۰۱۵: ۲۲۳). با همۀ اینها، می‌توان به برخی از مشهورترین رمان‌های تاریخیِ کُردی که پیشگام بوده‌اند، اشاراتی موجز داشت: خاتی خانم (١٩٥٦) اثر علی عبدالرحمان؛ دمدم (١٩٦٦) اثر عَرب شَمو و برخی از مهم‌ترین آثار

2. Ian Watt.
3. George Sand.
4. Walter Scott.

محمد اوزون در زمرهٔ پیشگامان رمان تاریخی در زبان کُردی هستند. بعدها رمان‌نویسانی چون بختیار علی، جبار جمال غریب، عطا نهایی، حلیم یوسف و جان دوست به این طیف اضافه شدند و نقشی کلیدی در رشد و پیشرفت این ژانر ادبی در کردستان ایفا نمودند؛ اما نکته‌ای که برای این پژوهش موضوعیت دارد این است که در کردستان نیز این ژانر از همان آغاز با هویت‌طلبی زبانی و فرهنگی و زندگی روزمرهٔ مردم معمولی پیوند خورده است، یعنی با خواست کسب «وحدت هویت برای مردمانی که به تعلق به ملتی بالقوه و تبدیل آن به بالفعل باور دارند» (اسمیت، ۱۳۸۳: ۳۵)؛ بنابراین مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که رمان تاریخیِ کُردی که پیوندی ناگسستنی با تلاش‌های روزمرهٔ مردم معمولی برایِ کسب هویت مستقل و برساخت خودی ممتاز از «دیگری» دارد، این تاریخ زیسته را چگونه روایت کرده است و ستیزها و آنتاگونیسم‌های درون آن را چگَونه به طرزی انضمامی روایت و افشا، یا به شیوه‌ای صوری لاپوشانی کرده است؟

اگر رمان تاریخیِ کُردی با زیست‌جهانِ مردمِ معمولی پیوندی ناگسستنی دارد، لاجرم باید بتواند خواننده را به فهمِ تاریخ‌مندیِ این زیست‌جهان رهنمون شود و تکه‌پاره‌شدن کلیت آن در لابه‌لای گرداب‌های عصر مدرن را افشا نماید. از این منظر، پرسش جامعه‌شناختی این خواهد شد، رمان تاریخیِ کُردی چگونه با سیر تطور این کلیت مواجه شده است و چگونه با کَشاکش‌های این زیست‌جهان درافتاده است؟ تاریخ کردستان در عصر مدرن به فراخور انشقاق جغرافیایی این سرزمین شکل گرفته و پیش رفته‌است؛ بنابراین کُردها با وجود اشتراکاتِ انکارناپذیر به انحاء مختلف تکه‌تکه گشته‌اند، امری که نمودهای زبانیِ آن از سایر ابعاد برجسته‌تر است. می‌توان این وضعیتِ تاریخیِ گسست‌آلود و آکنده از تناقض، رنج، طرد و تقلاهای ناکام برایِ هم‌آییِ را ذیل مقولاتی چون تاریخِ گسست، تاریخ حذف‌شدگان و تاریخ فرودستان نام‌گذاری کرد؛ اما هرگونه کنشِ نام‌گذاری، لاجرم کنشگر را وارد منازعهٔ «دیگریِ فرادست» و «خودِ فرودست» می‌کند. پرسش این است رمان تاریخیِ کُردی چگونه با توصیف رئالیستی زیست‌جهان سوژهٔ کُرد درصدد واسازی نام‌ها یا

کلیت‌هایی برآمده است که دیگریِ فرادست (ساختارهای سلطه) بر جامعهٔ فرودست تحمیل می‌کند، تا تاریخ زیستهٔ آنها را از دایرهٔ تاریخ نگاری رسمی‌اش حذف کند. تلاش این پژوهش، مطالعهٔ ظرفیت‌ها و توان‌های رمان تاریخی کُردی از منظری لوکاچی برای تأمل در این منازعهٔ تاریخی است و می‌پرسد این ژانر ادبی در ادبیات کُردی چگونه در جهت بازتاب تاریخ انضمامیِ زندگیِ روزمرهٔ مردم معمولی گام برداشته‌است؟ تاریخی که حکَم پیش‌درآمد وضَعیت حال راَ دارد و فهم آن اصلی‌ترین بستر فهم منازعهٔ میان دیگریِ فرادست و خودِ فرودست است.

۲- رویکرد نظری پژوهش

رویکرد نظری پژوهش حاضر مبتنی بر آراء گئورگ لوکاچ در باب رمان تاریخی است، جامعه‌شناسی که تأملات نظری او در باب ادبیات را همه به دو دورهٔ تأملات ایده‌آلیستی و ماتریالیستی تقسیم می‌کنند. برخی منتقدان نیز قائل به نوعی پیوستگی دیالکتیکی در اندیشهٔ او هستند. به هر تقدیر، او بیش از هر چیز متأثر از موقعیت تاریخی و مسائل زمانه خود بوده است: «یک فیلسوف مسائل مهم دورانش را از کتاب‌ها فرا نمی‌گیرد، بلکه آنها را می‌زید... و آنچه که یک فیلسوفِ بانفوذ را از یک التقاطی هوشمند متمایز می‌سازد، بی‌ارتباطی تاریخیِ هم‌نهادهای صرفاً آکادمیک دومی در مقایسه با اهمیت به‌غایت عملیِ اندیشه در آثار اولی است» (مزاروش، ۱۳۸۷: ۱۷ و ۱۸). به هر گونه‌ای کَه تأمل کنیم، وقوع تحول و چرخش در تفکر لوکاچ را، درعین پایبندی او به وجوه انضمامی تفکر، نمی‌توان انکار کرد.

۲-۱- زایش رمان تاریخی از بطن تناقض‌های جامعهٔ بورژوایی

نظریهٔ لوکاچ در زیبایی‌شناسی و نقد ادبی طی چرخشی از ایده‌آلیسم به نوعی زیبایی‌شناسی ماتریالیستی شکل می‌گیرد که مهم‌ترین مشخصه‌اش اتکا بر مقولهٔ تیپ یا امر نوعی از مارکس و مقولهٔ کلیت

از هـگل اسـت. «او کوشـیده اسـت بـه یـاری ایـن مقـولات ادبیـاتِ انتزاعـی و ناتورالیسـتی را از ادبیـات رئالیسـتی کـه واقعیـت را بـه نحـوِ انضمامـی بازتـاب می‌دهـد، متمایـز سـازد» (زیـما، ۱۳۹۸:۱۲۲). از همیـن دریچـه اسـت کـه برخـی نظریه‌پـردازان وی را به‌خاطـر «ممکن‌سـاختنِ پیونـد جامعه‌شناسـی ادبیـات بـا زیبایی‌شناسـی کلاسـیک و دیالکتیـک کانـت و هـگل و مارکـس» (گلدمـن، ۱۳۹۸:۵۳) می‌سـتایند. نمونـهٔ ایـن پیونـد، تأکیـد همزمـان او بـر فـرم و بـر محتـوا (واقعیت‌هـای انضمامـی) اسـت. فـرم نـزد او اهمیـت انکارناپذیـر دارد؛ امـا ایـن بـه معنـای فروکاسـت محتـوا بـه فـرم نیسـت، زیـرا محتـوا هـمان واقعیـت انضمامـیِ اجتماعـی اسـت. چرخـش نـگاه او از رمـان بورژوایـی بـه رمان‌هـای رئالیسـتیِ از همیـن منظـر قابل‌فهـم اسـت: «رمـان بورژوایـی روایـت بی‌خانمانـی و بیگانگـی انسـان در جامعـه‌ی مـدرن اسـت؛ امـا رمـان رئالیسـتی سـعی در خلـق کلیّـتِ از دسـت‌رفته دارد» (لـوکاچ: ۱۳۹۲: ۸). او رئالیسـم را یگانـه راهِ درسـت، بـرای ایفـای رسـالت تاریخـی رمـان می‌دانـد: «بزرگ‌تریـن هنرمنـدانِ کسـانی هسـتند کـه می‌تواننـد کلیّـت هماهنـگ زندگـی انسـانی را بازآفرینـی کننـد. در جامعـه‌ای کـه امـر کلـی و امـر جزئـی، امـر عقلـی و امـر حسـی، امـر اجتماعـی و امـر فـردی بـر اثـر بیگانگی‌هـای سرمایـه‌داری هـردم رو بـه گسـیختگی می‌گذارنـد، نویسـنده بـزرگ ایـن همـه را بـه نحـوی دیالکتیکـی در کلیّتـی پیچیـده بـه هـم پیونـد می‌دهـد» (ایگلتـون، ۱۴۰۰:۵۵).

بزرگتریـن هنرمنـدی کـه چنیـن کـرد، در نظـر لـوکاچ، بالـزاک اسـت کـه روش کارش رئالیسـمِ سـترگ اسـت و همیـن امـر مانـع از آن می‌شـود کـه حقایـق را فـدای آرمان‌هـایِ شـخصی‌اش کنـد: «آنچـه بالـزاک را بـه چهـره‌ای بـزرگ بـدل می‌سـازد، صداقـت بی‌شـفقّت اوسـت کـه بـا آن واقعیـت را، حتـی اگـر برخـلاف عقایـد و امیدهـا و آرزوهایـش باشـد، بیـان می‌کنـد» (لـوکاچ، ۱۳۹۵:۲۶). در خلـق هـر اثـر رئالیسـتی، عـلاوه بـر پایبنـدی به واقعیـت، موضـع تاریخـی هنرمند نیـز نقشـی تعیین‌کننـده دارد. «نویسـندگان بـزرگِ رئالیسـت از مـتن تاریخـی برمی‌خیزنـد کـه آشـکارا در حـال تحـول اسـت؛ بـرای مثـال رمـان تاریخـی در بزنـگاه تلاطـم انقلابـی اوایـل سـده‌ی نوزدهـم بـه صـورت گونـه‌ای ادبـی پدیـدار می‌شـود، یعنـی در زمانـه‌ای کـه ایـن امـکان بـرای نویسـندگان دسـت می‌دهـد

که زمان حال خود را به صورت تاریخ روایت کنند» (ایگلتون،۱۴۰۰: ٥٦). بدین‌ترتیب، در نظر لوکاچ، در یک سو، رئالیسم سترگ قرار دارد که یگانه راه برای ایفای نقش تاریخی رمان است و در سوی دیگر، ناتورالیسم (که تنها درگیرِ ثبت دقیق و مستندِ واقعیات تاریخی است) و رمان روانشناختی. در این طیف دوم، ناتورالیسم به گزارش عینیت‌های کاذب می‌پردازد و رمان روانشناختی اسیر ذهنیت‌های موهوم است؛ اما رئالیسم، شرح و ثبت واقعیت‌های جزیی تاریخی را از منظر درک کلیت حاکم بر آنها پی می‌گیرد.

لوکاچ با تبیین شرایط تاریخی و اجتماعی ظهورِ رمان تاریخی، اوایل قرن نوزدهم را لحظهٔ ظهور این ژانر ادبی می‌داند. از دید او، رمان‌های تاریخیِ قبلیِ متعلق به قرون هفده و هجده، «فاقدِ تصویری به لحاظ هنری وفادارانه از یک عصر تاریخیِ مشخص و انضمامی‌اند و بیشتر تاریخ را به عنوانِ نوعی لباسِ مبدلِ صِرف به‌کار می‌گیرند» (لوکاچ، ۱۳۸۸:١٦). او این پرسش را طرح می‌کند که چه عواملی موجب این تغییر شدند و برداشت انتزاعی از تاریخ در قرون هفده و هجده را به برداشتی انضمامی تبدیل کردند و زمینهٔ تولد رمان تاریخی را فراهم نمودند. پاسخ لوکاچ این است که تبدیل‌شدن سراسر اروپا به میدان جنگ و تشکیل ارتش‌های میلیونی مهمترین عاملی است که موجب شد توده‌ها تأثیر تاریخ و رویدادهای تاریخی بر زندگی روزمره‌ی خود را به شکلی ملموس حس کنند. رمان تاریخی مولود این وضعیت است و همچون حلقهٔ پیوند دهندهٔ تاریخ و ادبیات، تاریخ را به شکلی انضمامی و در حکم «پیش‌تاریخِ زمانِ حال» روایت می‌کند.

۲- ۲- رمان تاریخی و صورتبندی شخصیت تیپیک

در جامعهٔ پرتناقضِ مدرن، رمان باید در خدمت رهایی باشد، رهایی از کذب زندگی روزمره که سرمایه‌داری سعی دارد آن را به عنوان یگانه واقعیت موجود و قابل‌شناخت بر سوژه‌ها تحمیل کند. رمان باید کاذب‌بودنِ آگاهیِ بی‌واسطهٔ روزمره را به سوژه‌ها نشان دهد. این‌جاست که مبحث

شخصیت‌پردازی و «شخصیت تیپیک» برای لوکاچ مهم می‌شود. موفقیت نویسنده در امر شخصیت‌پردازی منوط به میزان نمونه‌نمابودنِ شخصیت‌ها است: «شخصیت تیپیک عبارت است از فردی غیرعادی که تمام عناصر ضروری یک دوران و سمت‌گیری اساسی جامعه را در وجود خود جمع کرده باشد» (لوکاچ، ۱۳۹۲:۱۰۴)؛ بنابراین در زمرهٔ مشخصه‌های اصلی رمان چگونگیِ پیونددادنِ مسائل اساسی جامعه به زندگی روزمرهٔ شخصیت‌ها است. شخصیت تیپیک باید نمایندهٔ طبقه‌ای از جامعه و بیشینه‌ای از ویژگی‌ها و تفکرات و اعمال و رفتار آن طبقه باشد. اعمال و رفتار شخصیت تیپیک که گفت‌وگو مهم‌ترینِ آن است، باید معرف او باشد. «گفت‌وشنود نه‌فقط اندیشه‌ها را انتقال می‌دهد، بلکه همچنین به شخصیت‌ها نیز جان می‌بخشد» (لوکاچ، ۱۴۰۰:۷۳). این شخصیت باید قادر به «بیان ایدئولوژی آگاهانهٔ خود» باشد چرا که: «ایدئولوژی عالی‌ترین شکل شعور است و نویسنده با نادیده انگاشتن ایدئولوژی چیزی را حذف می‌کند که مهم‌ترین عامل در توصیف و ترسیم شخصیت است» (همان: ٧٦-٧٥). شخصیتِ تیپیک باید چنان عرضه شود که شناختی که از او به دست می‌آوریم، بسیار بیش‌تر و واضح‌تر از هر شناختی از افراد در عالم واقع باشد. ما با «فرآیندِ اندیشیدن» شخصیت آشنا می‌شویم و از این طریق می‌توانیم بفهمیم که: «فرد چگونه با مسأله روبه‌رو می‌شود، چه چیز را به‌منزلهٔ امر بدیهی می‌پذیرد، در پی اثبات چه چیز است، سطحِ انتزاعِ فکری‌ای که بدان دست می‌یابد. چگونه است؟ چه چیز را از چشم می‌اندازد و این کار را به چه شیوه‌ای انجام می‌دهد؟» (همان، ۷۴). لوکاچ رسیدن به این سطح از فردیتِ در عین تیپیک بودن را از طریقِ پرداختن به «قیافه‌شناسی فکری» شخصیت ممکن می‌داند. بهترینِ راهِ ارائهٔ قیافهٔ فکری یک شخصیتِ درگیرکردن او در گفت‌وگوهای اساسی است، گفت‌وگویی که مواجههٔ نیروهای اجتماعی را به‌وضوح نشان دهد. رمان تاریخی تجلی‌گاه این گفت‌وگو است؛ اما رمان بورژوایی از بازنمایی این گفت‌وگوها طفره می‌رود. در رمان تاریخی، «شخصیت‌ها در کنش متقابل فراگیر و چندوجهی با یکدیگر، با جامعه و با مسائل بزرگ جامعه‌یِ خود

تصویـر می‌شـوند» (هـمان، ۷۵). در ایـن ژانـر، روشـنگری رخ می‌دهـد و ایـن امـکان بـرای خواننـده فراهـم می‌گـردد، تـا هـر آنچـه را کـه در جهـان بیـرون مبهـم اسـت، بـه وضـوح ببینـد؛ در حالـی کـه بـرای مثـال در رمـان ناتورالیسـتی تنهـا شـاهد بازگویـی و توصیـف هسـتیم و نـه فقـط از ابهـام موجـود در واقعیـت کـم نمی‌شـود، بلکـه بـر آن افـزوده می‌شـود. بی‌جهـت نیسـت کـه شـخصیتِ معمولـی و میان‌مایـه در ناتورالیسـم و آدمِ غریـب و اسـتثنایی یـا اَبَرمـرد در رمـانِ روانشـناختی هـر دو در نشـان‌دادنِ واقعیـتِ سرمایـه‌داری و تقابـل میـان نیروهای اصلـی بـه یـک انـدازه بی‌خاصیـت هسـتند. «ناتورالیسـم و جنبش‌هـای معـارض آن بـر شـالوده‌یِ فلسـفی یکسـانی اسـتواراند، بـر برداشـت‌های خودباورانـه از انسـانی کـه نومیـدوار در جامعـه‌ای نامردمـی و انسان‌سـتیز منـزوی شـده اسـت» (هـمان،۱۰۳). ناامیـدی و ناتوانـیِ شـخصیت میان‌مایـه از یـک سـو و سردرگمـی و ابهام‌زایـیِ شـخصیتِ غریـب و تـودار هـردو بازتـابِ پذیـرش شکسـت در برابـر سرمایـه‌داریِ پیشرفتـه اسـت.

۳- ۲- روایـت تکه‌پاره‌شـدن زیسـت‌جهان و موقعیـت قهرمـان در رمـان تاریخی

پرداخـتن بـه امـر روزمـره در رمـان گریزناپذیـر اسـت. از دیـد لـوکاچ، رمـان بورژوایـی در روایـت زندگـی روزمـرۀ مـدرن بـه دام توهـم عینیـت می‌افتـد و از درک کلیـت حاکـم بـر ایـن عینیت‌هـای کاذب عاجـز می‌مانـد: «توهـم عینیـت بیش‌تـر بـه طبـع بـا مضمون‌هـایِ پیش‌پاافتـاده‌یِ زندگـیِ روزمـره و شـگردها و صناعت‌هـا و رویکردهـای درخـورِ ایـن تکـه از زندگـی بـه ظهـور می‌رسـد. بازنمایـیِ هـنریِ آدمِ معمولـی و میان‌مایـه هیـچ نیـازی بـه کاربـرد فوق‌العـاده‌یِ تخیـل یـا ابـداعِ موقعیت‌هـا و شـخصیت‌های نامعمـول نـدارد» (هـمان، ۹۹). لـوکاچ ایـن عینیت‌نمایـیِ دروغیـن را نوعـی لاادری‌گـریِ علمـی می‌خوانـد کـه وظیفـه‌ی ادبیـات را از پرداخـتن بـه چرایـی رویدادهـا بـه سـطح دل‌مشغول‌شـدن بـه چگونگـی آنهـا تنـزل می‌دهـد. خالـق اثـر ادبـی بایـد مسـائل اساسـی عـصر خویـش را بـه خوبـی بشناسـد و سـپس تیپ‌هـای اجتماعـی و موقعیت‌هایـی را

ابداع کند که از وضوح و شدتی بسیار بالاتر از جلوه‌های خویش در زندگی روزمره برخوردارند. لازمهٔ این امر رسیدن به درک و دریافتی دقیق و ژرف از زندگی روزمره است، آن هم نه در معنای امور سطحی و معمولی، بلکه با برکشیدن این امور به سطح نمونه‌نماها؛ بنابراین تیپ‌های اجتماعی فقط در موقعیت‌های تیپیک امکان بازنمایی پیدا می‌کنند. قهرمان داستان از متنِ حوادث سر بر می‌آورد و پاسخ‌گوی نیازی اساسی است. لوکاچ، والتر اسکات را به خاطر شرح و بازنماییِ روشنگرانه‌ی موقعیتِ تیپیکِ ظهور قهرمان‌هایش می‌ستاید؛ قهرمان‌هایی کَه از حیث مرکزیتِ وَقایع و تَابعیت قهرمان از «واقعه»، قرابت‌هایی با قهرمانان «اپیک» یا اَدبیات حماسی دارند؛ اما نقاط افتراق به مراتب مهم‌ترند؛ «قهرمانان اپیک افرادی تام و تمام‌اند که به‌نحوی باشکوه آن چیزی را در درون خویش یک جا تمرکز می‌دهند که به جز این، در سرشت ملی پراکنده است و بدین‌ترتیب، کاراکترهای انسانی بزرگ، آزاد و زیبا باقی می‌مانند» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۴۲)؛ اما قهرمانان اسکات، چنین اشخاصی نیستند؛ آنها اشخاصی «سرشناس و جامع» نیستند که در جایگاهی بالاتر از دیگران نظاره‌گر حقایق‌اند؛ قهرمانان اسکات رسالتِ بازنماییِ «حدهای نهایی» نیروهای اجتماعیِ درگیر با یکدیگر را بر عهده دارند.

اسکات قهرمانان خود را از میان افراد میان‌مایه و نه چهره‌های شناخته‌شده و بزرگِ تاریخ برمی‌گزیند تا تصویری که از پیکار ارائه می‌دهد، تأثیر رویدادهای مهم تاریخی بر زندگی روزمرهٔ توده و نقش مردم را در سیر تحول تاریخ بنمایاند. تأکیدِ او بر انتخابِ قهرمان از میان مردمانِ عادی مانعی بر سر راه بازآفرینیِ شخصیت‌های بزرگ و شناخته‌شدهٔ تاریخ ایجاد نمی‌کند؛ او در برخورد با این شخصیت‌ها دچار نوعی قهرمان‌پرستیِ تزئینی و رمانتیک نمی‌شود. او شخصیت‌های بزرگ تاریخی را به‌صورتِ کامل و بدونِ نشان‌دادنِ مراحل تکوینِ شخصی آنها عرضه می‌کند؛ اما این به معنای فقدانِ زمینه‌سازی برایِ ظهور این شخصیت‌ها نیست؛ تفاوت در نوعِ زمینه‌سازی است: «این زمینه‌سازی نه از گونه‌ای شخصی و روان‌شناختی، بلکه عینی و اجتماعی-تاریخی است» (همان، ۴۵). این

اصلی‌ترین مشخصۀ رمان تاریخی است. در رمان تاریخی، پس از آن‌که بحران و علل به‌وجودآمدنِ آن و واکنش مردمانِ درگیر در بحران به‌خوبی به تصویر درآمد و خوانندگان به همدلان و مشارکت‌کنندگانِ فهیم تبدیل شدند، قهرمانِ تاریخی به صحنه می‌آید؛ بنابراین «خواننده هرگز احساس نمی‌کند با چیزی طرف است که به‌نحوی خشک و انعطاف‌ناپذیر کامل است، زیرا پیکارهای اجتماعی وسیعاً ترسیم‌شده‌ای که مقدم بر ظهور قهرمان است، نشان می‌دهد که چگونه در چنین زمانی، می‌بایست درست چنین قهرمانی سر بر می‌آورد تا به درستی چنین مسایلی را حل کند» (همان، ٤٦).

اگر این ایدۀ هگل را بپذیریم که جامعه متشکل از افراد «برپادارنده» و «فرد جهان-تاریخی» است، می‌توان گفت که این دو در نحوۀ «پیوند زنده با بنیانِ وجودی وقایع» از هم تفکیک می‌شوند، افراد برپادارنده همان تودۀ تداوم‌دهنده و بازتولیدگرِ عقاید، سنّت‌ها و قواعد اخلاقی در جامعه هستند؛ کسانی که هرگونه اختلال یا تزلزل در این بنیان را به عنوان اختلالات بی‌واسطه در زندگی‌های فردی تجربه می‌کنند و پاسخی که حاصلِ چنین برداشتی باشد، بی‌واسطه و عاطفی خواهد بود و به همین دلیل جانبدارانه و حتی کاذب است؛ اما افراد جهان- تاریخی ویژگی‌های عمدۀ وقایع را در قالب انگیزه‌هایی برای کنش‌های خودشان و نیز تأثیر گذاشتن بر و هدایتِ کنش‌های توده‌ها متمرکز می‌سازند» (همان: ۵۴). اینها همان قهرمانانِ رمان تاریخی هستند.

۳- روش پژوهش

پژوهش حاضر در چارچوب روش‌شناسی موسوم به روش‌های کیفی و به‌ویژه ذیل رویکردهای «تحلیل متن » انجام می‌شود و می‌کوشد از رهگذر تحلیل جامعه‌شناختی رمان تاریخیِ کُردی به تأمل در فرایند تکه‌پاره‌شدن زندگی روزمرۀ مردم معمولی جامعۀ کُردستان در فرایند گذار به مدرنیته بپردازد. از آن‌جا که بنیان نظری این کار بر نظریۀ لوکاچ مبتنی است؛ بنابراین از میان روش‌های تحلیل متن نیز روش «خوانش لوکاچی» برای مطالعۀ رمان‌ها

انتخاب شده است. خوانش لوکاچی در تحلیل متون ادبی و هنری بر سه مقولهٔ بنیادین دیدگاه او، یعنی دیالکتیک، کلیت و میانجی مبتنی است که در حین کاربست آنها در تحلیل نمونه‌ها به تفصیل تشریح شده‌اند. روش خوانش لوکاچی در این مطالعه، هر جا که لازم بوده است، به وسیلهٔ روش ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن تکمیل شده است. در روش گلدمن، «ابتدا اجزای ساختار اثر از داخل متن استخراج و ارتباط موجود بین این اجزا کشف می‌شود. سپس دلالتی که در کلیت ساختار اثر نهفته است افشا می‌شود؛ به بیان دیگر، نخست ساختار زیبایی‌شناختی اثر و الگوهای آن تحلیل می‌شود و سپس همولوژی ساختی متن و شرایط تاریخی ـ اجتماعی تحلیل می‌شود» (گلدمن، ۱۳۸۲: ۲۲).

میدان مطالعه در این پژوهش، رمان تاریخیِ کُردی است و از آن‌جا که موضوع مورد مطالعه تکه‌پاره شدن زیست‌جهانِ کُردی است و شیوه‌های حیات اجتماعی در بخش‌های مختلف کردستانِ متفاوت است؛ بنابراین فقط به مطالعهٔ آن دسته از رمان‌های تاریخیِ کُردی بسنده شده است که خاستگاه آفرینش‌شان کردستان ایران بوده است. بر این اساس، در پژوهش حاضر نمونه‌ها از میان آثار نویسندگان این بخش از کردستان انتخاب شده‌اند. به علاوه، با در نظر گرفتن تفاوت‌های مضمونی رمان‌های تاریخی و محدودیت‌های پژوهشی حاضر تنها به مطالعهٔ یکی از مهم‌ترین رمان‌های این حوزه بسنده شده است. رمان زینوی به‌تەم اثر کامران حامدی اثری است در ژانر رمان تاریخی که بر مبنای رویکرد - به تعبیر لوکاچ - رئالیسم سترگ آفریده شده است و به بسیاری از سنت‌های قصه‌گویی وفادار مانده است. تلاش پژوهش حاضر این است که با تلفیقی از خوانش لوکاچی و ساختارگرایی تکوینی گلدمن روایت‌های این رمان از تکه‌پاره‌شدن زیست‌جهان سوژهٔ کُردی و زندگی روزمرهٔ انسان‌های معمولی را تحلیل کند. در کاربست این روش، سه مرحله طی می‌شود: نخست، دورهٔ تاریخی اثر مشخص و تحلیل می‌شود؛ سپس، جهان‌بینی و اسلوب کار نویسنده تشریح می‌شود و سرانجام، خوانش اثر هنری با معیارهای فرمیک لوکاچی صورت می‌گیرد.

۴- تحلیل یافته‌ها

مهم‌ترین رسالت رمان تاریخی از منظر لوکاچ جان‌بخشیدن به گذشته در مقام پیش‌تاریخ زمانِ حال است، یعنی رمان تاریخی باید بتواند این پرسش را پاسخ گوید، که چگونه و چرا به این‌جا و امروز رسیدیم؟ رمان زینوی به‌ته‌م به واقعه‌ای تاریخی در طول سال‌های ۱۳۴٦ و ۴۷ می‌پردازد. طی این واقعه، چند تن از مبارزان سیاسی در کردستان پس از اختلاف با هم‌قطاران خود، از آنها جدا می‌شوند و به فعالیت‌های چریکی علیه حکومت شاه روی می‌آورند. مبارزات چریکی آنها حدود ۱۸ ماه دوام می‌یابد و با کشته شدن اکثر اعضا در سال ۴۷ پایان می‌گیرد. رمان این رویداد را همچون دستمایه‌ای تاریخی به‌کار می‌گیرد، تا تاریخ مبارزات کُردها در ایران پیش از انقلاب را روایت کند. بدین‌سان، بر اساسِ رسالتی که لوکاچ برای رمان تاریخی قایل است، این رمان باید بتواند پاسخی درخور برای این پرسش فراهم سازد که کُردها در ایران چگونه و چرا به وضعیت کنونی رسیدند.

٤-۱- بستر تاریخی داستان در رمان زینوی به‌ته‌م

منظور از دورهٔ تاریخی مقطع یا برهه‌ای است که وقایع رمان در آن رخ می‌دهند. در این‌جا مقصود برشی مقطعی از تاریخ نیست، بلکه هم زمینه‌های قبلی برآمدن این دوره مدنظر است و هم نقش این دوره در شکل دادن به زمان حال، چرا که رمانِ تاریخی بنا است، چگونگی تکوین وضعیت اینجا و اکنون را تبیین کند. رمان زینوی به‌ته‌م به مقطعی از تاریخ جامعهٔ کردستان می‌پردازد که در آن مناسبات ارباب ـ رعیتی، استبداد سلطنتی و شروع مبارزات مسلحانه علیه رژیم حاکم، سه ضلع اصلی وضعیت موجود هستند؛ به بیان دیگر، زندگی روزمرهٔ آدمیان معمولیِ روستانشین را سه گفتمانِ مسلطِ مناسباتِ ارباب ـ رعیتی، مدرنیزاسیون آمرانهٔ سلطنتی و آرمان‌گرایی چپی برمی‌سازند. نزاع این سه گفتمانِ ایدئولوژیک، در واقع نزاع بین سوژه‌های داستان و سرنوشت آنها را تعیین

می‌کند. «خاستگاه یک ایدئولوژی محل تلاقی تاریخ و سیاست است؛ این نقطهٔ ظهور ایدئولوژی و همچنین تکوین سوژهٔ آن به مثابهٔ یک کنشگر سیاسی و تاریخی است. بدین معنا خاستگاه یک ایدئولوژی تصویر قرینهٔ هویتِ سوژهٔ آن است، چه این سوژه فرد انسانی، طبقهٔ اجتماعی یا ملت باشد» (ولی، ۱۳۹۸:۱۹).

برای سوژهٔ این داستان، دو گفتمان از این گفتمان‌ها از بیرون جامعهٔ کردستان آمده‌اند و ناگزیر او را وارد روابط و مناسباتی پیچیده با «دیگری» می‌کنند. این «دیگری» در درجهٔ نخست عبارت است از «هویت مدرن ایرانی با محوریت زبان و فرهنگ فارسی» که گفتمان مدرنیزاسیونِ سلطنت‌محور، سوژهٔ کُرد را به پذیرش آن دعوت می‌کند. سیطرهٔ این شکلِ از هویت طلبی ایرانی با پروژهٔ دولت ـ ملت‌سازی بعد از انقلاب مشروطه و با تجدد آمرانهٔ پهلوی، چنان گره خورده بود که در عمل هیچ امکان رشد و مانوری برای دیگر هویت‌های موجود در جغرافیای ایران باقی نمی‌گذاشت. فراتر از این، حتی بسیاری از روشنفکرانِ ناسیونالیستِ ایرانی وجود تنوع و چندپارگی و نبود زبان مشترک و فرهنگ واحد ملی را عامل عقب‌ماندگی ایران می‌دانستند. «ناسیونالیست‌ها مدرنیزاسیون را بیش از هر چیز مستلزم تمرکزگرایی سیاسی و اداری می‌دانستند: بوروکراسی مدرن، ارتش ملی، رژیم مالیاتی یکسان و آموزش سکولار» (ولی، ۱۹۹۵: ۴). در نتیجهٔ این سیاست بود که آموزش زبان‌های غیرفارسی ممنوع شد و تمام تلاش‌ها جهت یکدست‌سازی فرهنگ و هویت ایرانی انجام گرفت. این گفتمانِ بیرونی را در آن زمان گفتمان مناسبات ارباب ـ رعیتی که در داخل کردستان مسلط بود، با تمام قوا حمایت می‌کرد؛ به بیان دیگر، دو گفتمان مدرنیزاسیونِ آمرانهٔ پهلوی و مناسبات فئودالی در کنترل جامعهٔ کردستان همدست و همسو بودند. هر دو گفتمان موانع اصلی رشد نیروها و گفتمان‌های ترقی‌خواه در کردستان بوده‌اند و درست به همین دلیل، در این زمان نیز، هر دو نقطه مقابل گفتمان آرمان‌گرایی چپی هستند که اسماعیل و دوستانش سوژه‌های کنشگر آن‌اند.

٤-٢- تیپ‌های اجتماعی در رمان زینووی به‌ته‌م

لوکاچ بر آن است که شخصیت‌های رمان باید تیپیک باشند و تیپیک بودنِ شخصیت به معنای نمایندگیِ یک طبقهٔ مشخص توسط آن شخصیت است. شخصیت باید بیشینه‌ای از ویژگی‌های طبقه‌ای را که نمایندگی می‌کند در خود داشته باشد. تیپیک بودن شخصیت از آن رو حائز اهمیت است که به نویسنده اجازه می‌دهد تضاد میان طبقات اجتماعی و نیز مسائل اساسی جامعه را در قالب روابط بینافردی به نمایش درآورد. بر این اساس، تیپیک بودن هر شخصیت معادل اهمیت دادن به تعلق طبقاتی او است و غیرتیپیک بودن نیز به معنای طبقه‌زدایی از او است، البته باید توجه داشت که در نظریهٔ لوکاچ تیپیک بودنِ شخصیت نباید به بهای بی‌اعتنایی نویسنده به فردیت و ویژگی‌های رفتاری شخصیت‌ها در زندگی روزمره و تفاوت‌های فردی آنها تمام شود. «آنچه مهم است شیوهٔ پیچیده و بسیار فردیت یافتهٔ سوژه‌ها و درک واقعی ستم دیدگان دربارهٔ وضعیت خودشان است» (لوکاچ، ١٣٨٨:٤٦٥). از این منظر لوکاچی، رمان زینوی به‌ته‌م چندان موفق نبوده، و نتوانسته است تضادهای بنیادین جامعه را در متن تضاد کاراکترها به نمایش بگذارد. در مقابل، آن‌چه در این رمان بیشتر برجسته می‌شود، خصوصیات فردی و تصادفی‌بودنِ موقعیّت‌هاست. راویِ قصه در بسیاری از موارد، همسو با مخاطب، از وقوع رویدادها متعجب می‌شود و به استقبال ابهام و پیش‌بینی‌ناپذیری رویدادها می‌رود، البته درونمایهٔ اصلی رمان «تقابل» است، آن هم تقابلی چندلایه و در سطوح مختلف: تقابل دهقانان با خوانین و ژاندارم‌ها (که به‌ترتیب نماد دو گفتمان فئودالیسم و مدرنیزاسیون سلطنتی هستند)؛ تقابل دهقانان با یکدیگر؛ تقابل قاچاقچیان با راهزنان و ژاندارم‌ها و تقابل قهرمانان اصلی داستان (چریک‌ها) با آغا و ژاندارم و مزدوران رژیم؛ اما این تقابل‌ها چنان‌که باید به تقابل‌های بنیادین جامعه پیوند نخورده‌اند؛ برای مثال تقابل مراد با کدخدا (پدر معشوقه‌اش) و خواستگار معشوقه‌اش، سید حسن و پدر و برادر سید حسن، در سطح همان تقابل شخصی بر سر موضوعی عشقی باقی می‌ماند. اگرچه کدخدا به «آغا» ها نزدیک است؛

اما شروع تقابل میان او و مراد ریشه در تعلق طبقاتی ندارد. او از همان آغاز که به رابطهٔ مراد و دخترش پی می‌برد، علیه او اقدام می‌کند و پیوستن مراد به چریک‌ها حاصل این تقابل است. پدر و برادران سید حسن نیز که به اشتباه گمان می‌کنند او قاتل فرزند و برادرشان است با ژاندارم‌ها همراه می‌شوند و نقش مهمی در کشتنش ایفا می‌کنند. دیگر رقیب عشقی‌اش، یعنی چوپانِ حاجی صالح نیز در کشتن او نقش دارد؛ اما در کل این ماجراها، روابطِ بینافردی و پیشامدی تهی از تعین طبقاتی محوریت دارد که نمی‌تواند نقش «پیش‌تاریخ زمان حال» را ایفا کند. به‌جای آن‌که مسائل اساسی جامعه در فرمت مسائل شخصی نمودار شوند، مسائل شخصی هستند که به مسائل کلی شکل می‌دهند، یعنی عمومیت‌بخشیِ فردی به فردیت‌بخشیِ عمومی تبدیل شده است. به زبان لوکاچی، این روایت نمی‌تواند از سطح عینیت‌های کاذب زندگی روزمره فراتر برود و نقش مناسبات نهادی و طبقاتی در زندگی افراد را افشا کند.

رمان در نحوهٔ بازنمایی «موضع‌گیری» سوژه‌ها نیز به همین منوال عمل می‌کند؛ برای مثال اسماعیل، معلم روستا، متعلق به طبقهٔ متوسط شهری است و درست به‌رغم این پیشینهٔ جذب خلوص روستایی و آرمان‌گرایی چریکی می‌شود. راوی قصه اگرچه این را به‌خوبی توصیف می‌کند؛ اما علل آن را سرپوشیده باقی می‌گذارد: صحبت از بهاره، مبارزه با زمستان، بحثِ تغییر و پیش رفتن، ولی این حرفا چرا باب میل اونه؟ اون که همه چی داره، ظاهر خوب، مال و ثروت، جوانی، آینده‌ی روشن، چرا نیاز به این تغییر رو حس می‌کنه؟ تغییرِ چه چیزی؟ یه حسی جذبش کرده بود، از کجا اومده؟ به کجا می‌کشوندش؟ کی مجذوبش شده بود؟ کی به این راه کشاندتش؟ (۱۰۲). انتظار می‌رود رمان سیر این تحول شخصیتی قهرمانش را نشان دهد؛ به‌تعبیر لوکاچ، این امکان را فراهم سازد «چهره‌های مهمّش از درون هستیِ عصر تاریخی رشد کنند» (لوکاچ، ۱۳۸۸:۴۷)؛ اما این‌گونه نیست. تازه، ابهام‌افزایی و رازآلودساختن قضایا در بسیاری جاها به چشم می‌خورد. «به راستی ممکن است کسی از جایی نامشخص برای رفتن برگزیده شده باشد؟یعنی قانون طبیعت است؟ تو گویی به هنگام

تولد، این قانون بر آنها تحمیل شده است؟ یعنی ممکن است رمز زندگیِ سحرآمیز انسان همین باشد؟» (۱۰۳).

مثال دیگر، قادرخان است که یک آغا است و برخلاف پیشینهٔ طبقاتی‌اش تصمیم به همراهی با چریک‌ها می‌گیرد و خود را وقف مبارزه با حکومت و آغاها می‌کند. به‌جز برخی اشارات غیرمستقیم، به دلایل این تحول شخصیتی، جایی نمی‌بینیم که رمان علل تحول قادرخان را در جریان حوادث و در قالب یک دگرگونی بیان کند؛ برای مثال در جایی از داستان وقتی اسماعیل به مراد توصیه می‌کند که اگر می‌خواهد با معشوقه‌اش، هیرو، بگریزد به خانهٔ قادرخان پناه ببرد، در تحلیل حامی بودن و خوب بودن قادرخان فقط به تقسیم‌بندی عرفی خوب و بد متوسل می‌شود:

مراد جان! بزار یه چیزی بهت بگم، تو همهٔ اقشار و طبقات انسان می‌تونه خوب یا بد باشه، فکر نکن هرکی اسمش آغا و خان بود نمی‌تونه انسان باشه، یا هرکس رعیت و فقیره آدم خوبیه، مطمئن باش بری پیش اونا جات امنه» (۱۳۵).

گویی در این‌جا با نوعی ذات‌گرایی رودررو هستیم که درکی از بنیان‌های اجتماعی ـ تاریخی شکل‌گیری ارزش‌ها و داوری‌های اخلاقی ندارد، البته رمان در تبیین برساخت تضادها و شکاف‌های اجتماعی برخی جاها پای یک مقولهٔ اجتماعی را به میان می‌کشاند و انگار تلاش دارد مسایل را حول آن تبیین کند: هویت کُردی. گفت‌وگوی میان مصطفی و قادرخان به خوبی این را نشان می‌دهد: «می‌بینی که تو این مدت همش کُردا در برابرمون جنگیدند؛ چرا آخه؟ مگه نمی‌دونن ما هم مثل خودشونیم، نمی‌دونن به‌خاطر اونا و بچه‌های اونا دست از جونمون کشیدیم؟ مصطفی آهی کشید: چی بگم! والا منم دلم خونه، خیلی وقتا می‌خوام خودمو بندازم جلو گلوله، یا عمداً سینه‌م رو سپر کنم، تا حداقل یه کُرد به هدفش برسه، ولی پشیمون میشم، به این فکر می‌کنم که اینها کُرد نیستن، فقط زبان و لباسشون کُردیه، وگرنه خودشون کُرد نیستن» (۳۸۲).

در این‌جا مبنای فهم این دو شخصیت از تقابل‌های اجتماعی تعلق یا عدم‌تعلق به هویت کُردی است. قهرمانان داستان وفادار به این هویت‌اند و ضدقهرمانان یا اشرار همان‌هایی‌اند که به این هویت پشت کرده‌اند. این نوع شخصیت‌پردازی با آن چیزی که لوکاچ «قیافه‌شناسی فکری» می‌نامید، فاصلهٔ بسیار دارد. بی‌جهت نیست که دیالوگ‌ها نیز چندان چالشی نیستند. این در حالی است که در رمان رئالیستی «دیالوگ نه فقط اندیشه‌ها را انتقال می‌دهد، بلکه هم‌چنین به شخصیت‌ها نیز جان می‌بخشد» (لوکاچ، ۱۴۰۰:۷۳)، البته در توصیف تیپ‌های اجتماعی، رمان در مواردی نیز عالی عمل کرده است؛ برای مثال در معرفی حاجی بایز. او تاجری تازه‌به‌دوران‌رسیده است و برای حفظ این جایگاه وارد روابطی با صاحبان قدرت شده است؛ همواره منافع خود را در اولویت قرار می‌دهد و با تغییر شرایط تغییر موضع می‌دهد؛ با مقامات امنیتی و حکومتی رابطهٔ نزدیک دارد و درآمد اصلی‌اش از محل قاچاق است. در یک حادثه، وقتی مناف، قاچاقچیِ خادم حاجی، توسط ارسلان راهزن کشته می‌شود و محموله به غارت می‌رود، حاجی از اسب مناف هم نمی‌گذرد و آن را برای جبران خسارتش تصاحب می‌کند. در حادثه‌ای دیگر، مراد در بزنگاهِ حملهٔ دارودستهٔ ارسلان به محموله دیگری از حاجی بایز سر می‌رسد و با کُشتن ارسلان انتقام مناف را می‌گیرد و اموال حاجی‌بایز هم از غارت مصون می‌ماند. حاجی بلافاصله تصمیم به تطمیع مراد و به‌خدمت گرفتن او جهت اسکورت کاروان‌هایش می‌گیرد، پیشنهادی که البته از سوی مراد رد می‌شود؛ اما بعد، پس از لو رفتن ارسال کمک از سوی حاجی‌بایز به مراد، او که خود را در خطر می‌بیند، این‌بار سعی می‌کند مراد را به قتل برساند. حاجی‌بایز شخصیتِ تیپیکِ فردی فرصت‌طلب است که موضع‌گیری‌های او برای مخاطب قابل‌فهم است.

در رمان شش نفر از شخصیت‌های اصلی زن هستند که چگونگی شخصیت‌پردازی آنها در نوع خود درخور توجه است. رمان فرودستی زنان در جامعهٔ سنّتی روستایی را در متن موقعیت‌هایی همچون نحوهٔ خواستگاری، ازدواج‌های اجباری، عقد نیابتی و مشقت‌های روزمره به نمایش می‌گذارد.

اوج فرودستی و استیصال زنان در سرگذشت اسمر، همسر خالد، به نمایش در می‌آید؛ او که در ابتدای جوانی دلباختۀ خالد شده، به خاطر او از خانۀ پدری می‌گریزد و به همین سبب از سوی خانواده‌اش طرد می‌شود. پس از دستگیری خالد، او می‌ماند و سه بچۀ خردسال و پدرشوهری علیل و ذلیل. در اوج فلاکت و بلاتکلیفی، او روزنۀ امید را در رفتن به خانۀ آغا و التماس برای آزادی خالد می‌بیند؛ پس از ترک منزل، خانه دچار حریق می‌شود و مام احمد و سه کودک در این آتش‌سوزی جان می‌بازند. پس از این اتفاق هولناک اسمر دیوانه و آواره می‌شود. سرگذشت او سرگذشت بسیاری از زنان متأهل در جامعۀ مردسالار سنّتی است، کسانی چون خاتو زارا مادر مراد، آمنه چلاق زنِ درویش سعید و عایشه همسر ابراهیم قهوه‌چی که بیشتر دنباله‌رو و مطیع همسران خود هستند و اخلاق و رفتارشان همچون شوهرانشان است؛ خات زارا همچون حاجی محمد زنی مؤمن و با اخلاق است؛ آمنه چلاق به مانند همسرش مدام مشغول جاسوسی و خبرچینی است و عایشه نیز همکار ابراهیم در قهوه‌خانه است. زنان متأهل در زیر سایۀ شوهران خود قرار دارند.

٤-٣- تمهیدات تماتیک رمان زینوی به‌ته‌م در روایت‌پردازی زندگی روزمرۀ سوژۀ کُرد

٤-٣-١- تقدیرگرایی

سوژه‌های داستان زینوی به‌ته‌م تقدیرگرا هستند، یعنی در آن‌چه برای‌شان اتفاق می‌افتد و در تعیین سرنوشتشان دست نیروهای مرموز و ناشناخته را مؤثر می‌پندارند. رمان در برخی جاها با فروکاستن علل بسیاری از وقایع به عنصر بخت و ارجاع‌دادن به نیروها و عوامل رازآلود، درواقع بینش‌های اسطوره‌ای ـ متافیزیکی حاکم بر جوامع فئودالی را بازگو و بازتولید می‌کند؛ در برخی جاها نیز به تقدیرگرایی حاکم بر زندگی اجتماعی فرودستان می‌تازد.

«هزاران ساله که از سر صبح تا غروب، کمرها خم میشن، دست‌ها پینه می‌بندند و شکم‌ها گرسنه! چرا کسی نمی‌فهمه؟ یا می‌فهمند و خود رو

به نفهمی می‌زنند؟ چرا برای یک بار هم که شده کمرها راست، سرها بلند و چشم‌ها باز نمیشن؟ چرا اینجوریه؟ میگن این قِسمته، باوری که سرها رو پایین میاره، پشت‌ها رو خم می‌کنه و زبان‌ها رو لال، چشم‌ها رو کور و مغزها رو خشک. فریب و حقه‌بازی عده‌ای از انسان‌ها رو به پای خدا یا قِسمت می‌نویسن، آغاها رو درست می‌کنند، خودشونم نوکریشون رو می‌کنن» (۳۸۵).

راوی که خود بخشی از داستان است، تقدیرگرایی سوژه‌ها را یکی از اصلی‌ترین موانع تحول حیات اجتماعی آنان می‌داند؛ اما در این توصیف، به‌جای واکاوی شرایط عینیِ شکل‌گیری تقدیرگرایی، آن را در سطح باورهای انتزاعی بازنمایی می‌کند. بدین‌سان، این خصلت لاینفک زندگی توده‌ها نه به عالم عینیات که به جهان ذهنیات پیوند داده می‌شود. صدای مسلط بر داستان حتی در مونولوگ‌های خود نیز تحلیل متناقضی از تقدیرگرایی دارد: «دو تکه ابر پهن شده بودند، سایه‌شون روی زمین چهره عوض می‌کرد، گِرد می‌شدند، پخش می‌شدند، کِش می‌اومدند، ولی پاره نمی‌شدند، کلفت و کلفت‌تر شدند، میگن ظلم و جور از کلفتی پاره می‌شن، ولی نشدند،...فقط چهره عوض کردند و تصویرشون به هزاران شکل افتاده رو زندگیمون، تبدیل به آغا شدند، شاه شدند، شیخ و ملا شدند،... هر بار شکلی به خود گرفتن، تبدیل شدند به رسم و سنّتِ پوچ، شدن» (۲۱۶)

تشبیه ظلم و جور به اژدهایی هفت‌سر یا موجودی اهریمنی که در اشکال گوناگون جلوه‌گر می‌شود و خنده‌هایی شیطانی سر می‌دهد، متناظر با باورهای اسطوره‌ای عامهٔ مردم است و کمکی به تنویر افکار عمومی درخصوص تضادهای اجتماعی نمی‌کند. در این جور جاها صدای مسلط بر داستان همان صدای مسلط بر جامعه است؛ اما جاهای دیگری هم هست که سوژهٔ داستان علیه سرنوشت محتوم و تقدیری که برای او رقم خورده مقاومت می‌کند و مسیر زندگی‌اش را متحول می‌سازد. درست به همین دلیل نیز قهرمان قصه است. او در برابر قدرت چندلایهٔ حاکم بر زندگی می‌ایستد؛ برای مثال فرایند پیوستن مراد به جرگهٔ مبارزین

سیاسی بارزترین مصداق این امر است. در فاز اول این فرایند، مراد تصمیم خود به فرار با معشوقه‌اش، هیرو، را عملی می‌کند؛ اما آنها به هنگام فرار توسط ایادیِ آغا و ژاندارم‌ها دستگیر می‌شوند و تاوان سختی می‌پردازند: هیرو به اجبار شوهر داده می‌شود و نرسیده به خانۀ بخت خودکشی می‌کند و مراد به سربازی اجباری اعزام می‌شود. در فاز دوم، او از سربازی فرار می‌کند و مدتی پنهان می‌شود و سرانجام تنها راه چاره را پیوستن به چریک‌ها می‌بیند. سیر تحول شخصیتی مراد به طور کامل در پیوند با الزام‌ها و فشارهای نیروهای عینی و واقعی موجود در حیات اجتماعی اتفاق می‌افتد و به تصویر کشیده می‌شود. تصویر لحظۀ ورود ژاندارم‌ها به خانه او تحقیر و خشونتی که در حق او اِعمال می‌کنند، گویای همه چیز است؛ در واقع، چریک شدن مراد و پا گذاشتن در راهی بی‌بازگشت بر اثر تعرض استوار اکبری به حریمِ خانه و توسل او به خشونت و مقابله به مثل کردن مراد و خالد صورت می‌گیرد. قهرمان کسی است که در مقابل سرنوشت محتوم مقاومت می‌کند.

٤-۳-۲- اسطوره‌سازی

واژۀ اسطوره برای مردم عادی کوچه و خیابان، دروغ‌ها و حکایت‌ها یا باورهای غلط و وسیعاً پذیرفته‌شده را به ذهن متبادر می‌کند (بیرلین، ۹:۱۳۸٦). اسطوره‌ها گاهی برای شرح رویدادهای ناشناخته توضیحی ارائه می‌دهند؛ برای مثال داستان‌های اساطیری مربوط به خدایان این‌گونه‌اند که در واقع نوعی تاریخِ ماقبل تاریخ‌اند. در جوامع کهن، اسطوره‌ها میانجی انتقال آموزه‌های اَخلاقی و قواعد رفتاری و هویت‌های جمعی بودند. در یک معنای دیگر، اسطوره روایتی از گذشته است، «داستانی دربارۀ یک رویداد قدیم که در حافظۀ مردم ثبت گشته و از محدوده‌های دنیای عینی فراتر رفته و دنیایی آرمانی را نشان می‌دهد» (همان، ٢٦). از این منظر، اسطوره برساخته از واقعیت است؛ اما با واقعیت یکی نیست و اسطوره‌سازی فرآیند خلق و توسعۀ داستان‌های افسانه‌ای با اتکا بر رویدادهای واقعی یا تخیلی است.

رمـان زینـوی به‌تـه‌م برخـوردی دوگانـه بـا اسـطوره‌ها دارد: اسـطوره‌های حاکـم بـر زندگـی روزمـره و ذهنیـت آدمیـان معمولـی را نقـد می‌کنـد و دسـت می‌انـدازد؛ امـا به‌طـور تلویحـی و ناخواسـته آنهـا را بـه پذیـرش اسـطوره‌هایی دیگـر دعـوت می‌کنـد. رمـان بـا اسطوره‌سـازی از شـخصیت‌هایی مثـل مـراد در واقـع قهرمانـان خـود را در مقـام کاگـزاران رهایی‌بخشـی از وضعیـت موجـود می‌نشـاند. حتـی جایـی کـه اهالـی روسـتا مـراد را خارق‌العـاده و ابرانسـان می‌پندارنـد چنـدان بـا آنهـا همدلـی نشـان نمی‌دهـد؛ امـا اندکـی بعـد در خـلال روایـت حـوادث و سـیر وقایـع مـراد را به‌عنـوان یـک قهرمـان بـه سـاحتی اسـطوره‌ای برمی‌کشـد. راوی از مـراد و یارانـش بـا عباراتـی چـون «هفـت کـوه»، «هفـت عقـاب»، «هفـت درخـت تنـاور» و «هفـت سـتون محکـم چـادر بینوایـان» یـاد می‌کنـد. ایـن مـردان در جریـان درگیـری بـا ژاندارم‌هـا و دیگـر دشـمنان خارق‌العـاده ظاهـر می‌شـوند. نمونـه‌اش صحنـه‌ی ورود مـراد بـه درگیـری میـان سـلیم‌گرگه (قاچاقچـی) و ارسـلانِ راهـزن، قاتـل منـاف (شـوهرخواهر مـراد و صاحـب پیشـینِ کَهَـر) اسـت کـه بی‌شـباهت بـه ورود سـوپرمن و ابرقهرمانـان هالیـوودی بـه صحنـهٔ نـبرد نیسـت: «سـلیم فشـنگ تمـوم کـرده بـود، فقـط دوتـا گلولـه داشـت... علـی از اون بدتـر جـرأت نداشـت از پشـت تکـه سـنگ سر بلنـد کنـه... شـیههٔ اسـبی بلنـد شـد، شـیههٔ اسـب نبـود، غـرش فـرو ریختـنِ کوه‌هـا بـود، رعـد و آذرخـشِ ابـرِ سـیاه و خشـمناک بـود، نعـره‌ی شـیر بـود. اَرسـلان دلـش ریخـت، کَهَـر (اسـبِ مـراد) رو شـناخت، خودشـه، روی پاهـاش بلند شـده، بـه دور خـودش می‌پیچـه، سُـم بـر زمیـن می‌کوبـه، زمیـن رو می‌کَنـه، خـاک رو بـه هـوا می‌نـدازه، طوفانـی به‌پـا می‌کنـه، گردبـاد، سـیاه‌باد...» (۳۵۸)

مـراد کـه اوایـل در مقـام دهقـان‌زاده‌ای از جنـس دیگـر روسـتاییان تصویـر می‌شـود، در مـتن حوادثـی متوالـی (نرسـیدن بـه معشـوق، دسـتگیر شـدن، رفـتن بـه سربـازی و فـرار از سربـازی) لبـاس یـک قهرمـان بـه تـن می‌کنـد. او البتـه واجـد هیـچ خصوصیـت اخلاقـی و روانشـناختی ممتـازی کـه توجیه‌گـر تفاوتـش از دیگـران باشـد نیسـت. آنچـه او را بـه سـاحت قهرمانـی برمی‌کشـد ضرورتِ تاریخـی و شرایـط اجتماعـی اسـت؛ امـا از منظـر لوکاچـی، سـیر تکویـن تاریخـی قهرمـان چنـدان کـه بایـد تصویـر نشـده اسـت، زیـرا ایـن رمـان نتوانسـته

است «این امکان را فراهم نماید که کنش‌های قهرمان او را در مقام نمایندهٔ واقعیِ این بحران‌های تاریخی پدیدار سازد» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۴۶).

این همان چیزی است که لوکاچ آن را «خصلت تاریخیِ قهرمان‌گری» می‌خواند. قهرمان رمان تاریخی همان فرد «جهان-تاریخی» در فلسفهٔ هگل است که در حکم حامل آگاه پیشرفت تاریخی به جنبشی از پیش موجود در جامعه آگاهی و سمت‌وسویی روشن می‌دهد. سیر تاریخی تبدیل‌شدن مراد به قهرمان در تصویری که رمان برمی‌سازد تنها یک‌سری اتفاقات پیش‌بینی ناشده هستند. رمان این پرسش را بی‌پاسخ می‌گذارد که محتوای اجتماعی، سیاسی و روانشناختی سرنوشت مراد چه پیوندی با جامعه‌ی دهقانی دارد؛ به‌بیان‌دیگر، در آینهٔ سرنوشت مراد، دشوار است که بتوان خوانشی از وضعیت جامعهٔ دهقانی ارائه داد. مراد با مردم معمولی فاصله‌ای پرناشدنی دارد و دلیلش هم غیرعقلانی نشان‌دادن توده‌ها در این رمان است. مردم در داستان نقشی فرعی دارند و «چیزی به جز صحنه‌ای برای اجرای ماجرای اصلی نیستند؛ ماجرایی که بر بستری متفاوت و فاقد ارتباط با زندگی مردم جریان می‌یابد» (همان، ۴۳۸). مراد قهرمانی اسطوره‌ای و بی‌ارتباط با زندگی توده‌ها است که سعی دارد، ناجی آنها و «شمعی در تاریکی» باشد. این در حالی است که در رمان تاریخی قهرمان باید نمایندهٔ یکی از طبقات درگیر در ستیز باشد و عظمت او ناشی از مرئی‌ساختن ویژگی‌های عموماً مترقی کل جامعه و کل عصر است. چنین است که رمان تاریخی واقعیت تاریخی را انعکاس می‌دهد، بی‌آن‌که به سیاقی رمانتیک جنبه‌ای پرعظمت و یادبودی به چهره‌های مهم تاریخ ببخشد.

۴-۳-۳- طبیعت‌گراییِ رمانتیک

رمانتیک‌بودن ابتدا در ادبیات انگلیسی صفتی برای رمانس‌های قدیمی و قصه‌های شوالیه‌گری بود و داستان رمانتیک اغلب چیزهایی مثل غیر واقعی بودن و تخیلی بودن را به ذهن متبادر می‌کرد (فورست، ۲۵:۱۳۸۷). خودِ رمانتیسم، به لحاظ تاریخی، واکنشی به سرمایه‌داری

لجام‌گسیخته و آثار منفی آن بود، بدین معنا که «ضدیت با سرمایه‌داری زیر پرچم ارزش‌های ماقبل سرمایه‌داری همواره عنصر مشترک جنبش‌های رمانتیکِ اروپایی بوده است» (سه‌یر و لووی، ۱۲۳:۱۳۷۳). رمانتیسم با واقعیتِ حاضر خصومت دارد؛ اما به دلیلی که برای عبور از این واقعیت ارائه می‌دهد، ریشه در گذشته دارد. «روح رمانتیک در آرزوی بازگشت به خانه می‌سوزد و همین نوستالژیا برای آنچه از کف رفته است جوهر بینش ضدسرمایه‌داری رمانتیک را تشکیل می‌دهد» (همان، ۱۳۲). طبیعت نزد رمانتیک‌ها جایگاهی کم‌وبیش قدسی دارد و درک آنها از طبیعت نقطه مقابل دیدگاه دکارتی است که قائل به رام‌کردن و سلطهٔ انسان بر طبیعت بود. برای رمانتیک‌ها، طبیعت رازآلود و الهام‌بخش است: «طبیعت آیینه‌ای است که رمانتیک‌ها از خلال آن، قدرت‌های درونی‌ای را که برسازندهٔ آدمی و جهان فیزیکی بود مشاهده می‌کنند» (هیث، ۷۸:۱۳۹۲). هنگام خواندن زینوی به‌تم وصفِ شاعرانهٔ طبیعت بیش از هر چیز به چشم می‌آید. درست تمام بخش‌های رمان با توصیفِ طبیعت آغاز می‌شود؛ توصیفی ریزبینانه، دقیق و در عین حال مملو از تشبیهات و استعارات و دیگر آرایه‌های ادبی. این توصیفات از اولین سطور رمان شروع می‌شود:

کوه‌های «حاجی برایم» همچون ده‌ها برادرِ خوب، پشت‌به‌پشت هم ایستاده‌اند. روبرویشان قندیلِ والا، سنگین و محکم بر سینه‌ی زمین چنگ زده است. زینوی[۵] مه‌آلود است. زیر پایش مارِ آبگونِ کشیده و طویلی می‌خزد. زمستان‌ها به قدری در این حوالی برف می‌بارد که کسی گمان نمی‌برد آب شود؛ اما با رسیدن بهار و جان گرفتنِ خورشید، صدها و هزاران جویبار به راه می‌افتند، آرام‌آرام از چشم کوه‌ها سرازیر می‌شوند، بر روی گونه‌هایشان می‌لغزند، از میان شکاف و اکناف صخره‌ها راهشان را پیدا می‌کنند، دست‌به‌دست هم می‌دهند و خود را در آغوش «بادیناو[٦]» می‌اندازند. عشوه‌های جثه‌ی نغز و ظریف گلِ زنبق و شاه لاله، به دنیای

۵. «زینوی» هم نام یک کوه در اطراف پیرانشهر است و هم به معنای «گردنه» است.

٦. نام رودخانه‌ای

وسیع خیالات میبردت. با صدای پرندگان و آوازِ دور کَبک‌ها، شُرشُر جویبار و برفاب، گوش‌به‌زنگ می‌شوید» (۷).

این بیان شاعرانه دلالت‌هایی بسیار مهم‌تر از مباحث زیبایی‌شناختی دارد. در این‌جا، درست مثل آثار رمانتیک، شأنِ قدسی و پر رمز و راز طبیعت بازنمایی می‌شود و طبیعت نه همچون محیطی بی‌جان و منفعل در برابر انسان، بلکه چون وجودی ناشناخته و مملوّ از نیروهای کشف‌نشده، و جادویی تصویر می‌شود که فقط از راه تخیّل و شهود قابل درک است. رمان با جان‌بخشی به طبیعت خود را از ضرورتِ مواجههٔ عقلانی با آن خلاص می‌کند و این قدم اول در کنار گذاشتن خوانش انتقادی وضعیت تاریخی است، موضعی که دست اثر را برای عرضهٔ خلّاق و رمانتیکِ تاریخ باز می‌گذارد. خودِ طبیعت نیز در قامت موجودی زنده و دارای موضعِ سیاسی و اخلاقی به تصویر در می‌آید. گویی کوه‌ها و رودخانه‌ها و جانداران کوهی همگی در جبههٔ حق علیهِ باطل ایستاده‌اند و از پیروزی و شکست انسان‌ها متأثر می‌شوند. این‌همانی انسان و طبیعت برجسته می‌شود. «خود را در رودخانه انداختند. صدای تق و توق تفنگ‌ها پشت سر هم آمد، کمی بعد همه‌جا ساکت و آرام شد. رنگین‌کمان دم‌به‌دم سرخ‌تر و سرخ‌تر شد، رنگین‌کمانی سرخ به دورِ کمرِ آبشار شلماش پیچیده بود. سروه‌شین مویه و زاری سر داد، هنوز هم صدای شیونش تا چند کوه آن طرف‌تر می‌رسد» (۳۸۴).

طبیعت در این‌جا دارای روح و احساس است و این قسم تشخص‌بخشی به طبیعت و گاهی استعلایی‌کردن آن همسو با رمانتیزه کردن تاریخ صورت می‌گیرد. حوادث رمان در محیط روستایی و طبیعتی بکر رخ می‌دهد، در مناطقی صعب‌العبور که در زمستان در عمل امکان ارتباط با دوروبر منتفی می‌شود و آدمیزاد در این فضای دورافتاده محکوم به پیروی از فرامین طبیعت است. رمان به رنج‌ها و سختی‌های زندگی در این جامعه اشاره می‌کند؛ اما انگار همهٔ این سختی‌ها برای مردم کُرد عادی است، چرا که تأکید چندانی بر توسعه نیافتگی و بی‌امکاناتی به‌مثابه برساخت‌هایی تاریخی نمی‌شود. طبیعت و هر آنچه با آن مرتبط است، چنان با شکوه

نمایش داده می‌شوند که مخاطب آرزو می‌کند، کاش به‌مانند چریک‌ها همواره در دامن طبیعت می‌زیست. چریک، اسب سواری، تیراندازی و قهرمان‌گری به طبیعت گره خورده‌اند و ژاندارم، اتومبیل، ثروت، آغا و دولت، اموری بیرونی و وارداتی و اهریمنی به حساب می‌آیند. گویی کُردها از طبیعتِ محل زندگی خود، با وجودِ فقدانِ امکانات، لذت می‌برند، چرا که مردمانی مقاوم و سخت‌کوش‌اند که با طبیعت بکر عجین شده است و کنار آمده‌اند. طبیعتِ جان‌دار و پر رمز و راز نیز کُردها را از خود می‌داند و در کنار آنها علیه دشمنانِ مشترک ایستاده است: «کوه‌ها شانه به شانهٔ هم، قرص و محکم ایستاده بودند. صدها و هزاران کوهِ استوار در برابرشان قد علم کرده بودند، هزاران پسرِ وفادار و متعهد بودند که به درازای تاریخ در برابر ظالمان قیام کرده بودند. آماده‌باش و بی‌حرکت در برابر فرمانده‌شان قندیل، به صف شده بودند» (۲۱۲). طبیعت‌گراییِ رمانتیک، بدین‌سان از مواجهه با تحلیل انتقادی تاریخ می‌گریزد. به‌تعبیر لوکاچ، «شاعرانه‌کردن واقعیت‌های تاریخی همواره در حکم فقیر کردن رخدادها و ویژگی‌های واقعیِ حیات تاریخی است» (لوکاچ، ۱۳۸۸:۱۰۷).

۴-۳-۴- نمادپردازی

سمبولیسم یا نمادگرایی در هنر به معنای «بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم و آشکار، بلکه از طریق کاربست استعارات و نمادها به منظور القای آن عواطف و افکار به ذهن خواننده است» (چَدویک، ۱۳۷۵:۱۱). این تهمید ادبی واجد دو بُعد است: انسانی و استعلایی. مطابق جنبهٔ نخست مؤلف می‌کوشد احساس نهفته در پسِ تصاویر را به مخاطبان القا کند، و مطابق جنبهٔ دوم جهانی آرمانی در فراسوی واقعیاتِ موجود برای مخاطب به تصویر کشیده می‌شود. هدف اصلی همانا فراتر رفتن از واقعیت و برگذشتن از امور مادی و القای برداشت‌های عاطفی و انتزاعی است. سمبولیسم واقعیتِ موجود را مبتذل می‌شمارد و می‌کوشد واقعیت را در قالب نمادی که همان شناختِ درونیِ هنرمند است، عرضه کند. نویسندگان نمادپرداز اغلب گرایش به رمزوارگی و ابهام دارند و علاقه‌ای به

تصریح دریافت‌ها و احساسات خود نشان نمی‌دهند.

رمان زینوی به‌ته‌م سرشار از نمادپردازی است. همهٔ موجودات واقعی مثل کوهستان، ابر، باد، برف، مه، خورشید، رودخانه و فصول سال و حتی حیوانات، حضوری نمادین در رمان دارند. ابرها اغلب خبر از واقعه‌ای تلخ می‌دهند و هرگاه از راه می‌رسند، فضا گرفته و حزن‌آلود می‌شود. ابرها همچنین نمادِ فرارسیدنِ ظلم و جور هستند. خورشید، امید و روشناییِ پس از کنار رفتنِ سیاهی ظلم است. باد، نماد آزادگی است و هرگاه و هرجا بخواهد سرک می‌کشد؛ مه و مه‌گرفتگی نیز موجب خلق فضای اندوه و ملال و نماد وضعیتِ مبهم و ناشفاف است. رودخانه نماد خشم است و همچون کوهستان با کُردها مأنوس است؛ قهرمانان رمان هرگاه در دو راهیِ تراژیک انتخاب میانِ ننگ و مرگ قرار می‌گیرند، رودخانه آنها را در آغوش می‌گیرد و پایانیِ شکوهمند به زندگی‌شان می‌بخشد. «هیرو» معشوقهٔ مراد پس از ازدواجِ اجباری، در راهِ رفتن به خانهٔ بخت و در لباس عروس، خود را به «دستانِ قوی و درخشانِ بادیناو» می‌سپارد و عهد خود با مراد را به‌جای می‌آورد. قادرخان و مصطفی نیز وقتی، به هنگام تعقیب شدن توسط ژاندارم‌ها، به رودخانه خروشان و غیرقابل‌گذر می‌رسند در انداختن خود به رودخانه تردید نمی‌کنند. حیوانات نیز حضوری نمادین دارند؛ علاوه بر «کَهَر»، اسبِ مراد، که نماد اصالت و وفاداری است، دیگر حیوانات نیز نماد گشته‌اند:

> «سلیم‌گرگه زیرک و هوشیار بود؛ باید هم گرگ می‌بود وگرنه یه لقمه نون گیرش نمی‌اومد...یا باید گرگ باشی یا روباهِ حقه‌باز و حیله‌گر، یا شغال و کفتارِ لاشخور؛ یکی از اینها نباشه، باید گوسفند شه، سرشو پایین بگیره، سرِ خودش، بچه‌ش و کس و کارش رو زیر تیغِ تیز ببینه! روی این خاک راه دیگه‌ای باقی نزاشتن، فقط نباید انسان باشی. اگه شد دوره‌اش می‌کنن، گرگ و روباه و شغال، با دندانِ تیز، با دوز و کلک و ریابازی، چلبله‌اش می‌کنن، تیکه تیکه‌ش میکنن» (۳۵۶).

کوهستان نماد مقاومت و سرسختی است و با خودِ کُردها قرابت‌ها و همسویی‌هایی دارد. قندیل «پسری متعهد»، «فرمانده» و «برادرِ بزرگ» خوانده

می‌شود و در تقابل با پاسگاهِ روستا تصویرپردازی شده است. این اشارات مداوم به صلابت و شکوه کوه‌ها نوعی تشبیهِ ضمنی به تسلیم‌ناپذیری و اراده‌ی بلندِ کُردها، به‌ویژه قهرمانانِ رمان است. خلاصه، رمان هر دو بُعد انسانی و استعلایی سمبولیسم را در خود دارد و در میان امید و ناامیدی در نوسان است و می‌کوشد در عینِ ناامیدیِ غیرقابل‌اجتناب، دریچه‌ای از امید را به‌سوی آینده‌ای نامعلوم گشوده نگه دارد. قهرمانان رمان می‌دانند راهی که برگزیده‌اند به مرگ ختم می‌شود و دستاورد آنها تنها می‌تواند برانگیختنِ توده و نشان دادن کورسویی از امید همچون «شمعی در تاریکی» باشد؛ اما با صلابت و سرسختیِ تمام به راه خود ادامه می‌دهند:

«- بازگشت ما به زندگی عادی تقریباً محاله، همچنین سرنگونی حکومت شاه به دست ما از اونم محال‌تره.

- اگه اینجوری باشه داریم کار بیهوده‌ای انجام می‌دیم و زندگیمون رو به باد می‌دیم.

- تو تاریکیِ شب و سیاهی، تو صحرایی خالی و سوت و کور، چیزی که از دور به چشم میاد روشنایی چراغه، هرچند اون چراغ به اندازهٔ یه شمع باشه. ... ما باید اون چراغ باشیم و مبارزه‌مون بدرخشه! ما نمی‌تونیم بیابان تاریکی رو روشن کنیم، ولی لااقل می‌تونیم نشون بدیم که روشنایی هم وجود داره» (۱۸۵).

به‌رغم این تصویرپردازی عینی از شرایط نابرابر مبارزینِ فرودست و گفتمان‌های فرادست، راوی داستان قائل به وجود پتانسیل و نیرویی درونی در دل ملتی فرودست است که گویی یک روزی بالفعل خواهد شد. بی‌جهت نیست که فرودستان را طرف خیر و نیکی و فرادستان (ژاندارم، آغا و کدخدا) را طرف شر و پلیدی معرفی می‌کند. پاسگاه دولتی به‌سان وصله‌ای ناجور و مزاحم بر پیکر طبیعت بکر و زیبای منطقه جلوه‌گر می‌شود. رمان نوید جهانی بری از تناقض و نابرابری می‌دهد و دادن این نوید جز با توسل به نمادها امکان‌پذیر نیست. «نماد به نوشداروی همهٔ مسائل تبدیل می‌شود. مجموعهٔ کامل تضادهایی که در زندگی معمولی غیرقابل حل به‌نظر می‌رسند ـ تضاد ذهن و عین، عام و خاص، احساسی

و مفهومی، مادی و روحی، نظم و خودانگیختگی ـ در این مفهوم به‌گونه‌ای جادویی حل می‌شوند» (ایگلتون، ۳۱:۱۳۹۹). زینوی به‌ته‌م با رمانتیزه کردن تاریخ و بخشیدن حیاتی شاعرانه به شخصیت‌های معمولی، به درون شکلی از سمبولیسم بُت‌واره شده در می‌غلتد. قهرمانان رمان کسانی‌اند که «تقدیر آنها را برای عمل بار آورده، یا باید سکوت و فسرده‌دلی پیشه کنند یا خیال‌پرداز شوند و در ذهن‌شان به بازی با امکان‌های جسورانه بپردازند» (لوکاچ، ۷۴:۱۳۹۷). آنها به زندگی روزمرۀ مردم معمولی پشت می‌کنند و به سوی آرمانی درخشان رهسپار می‌شوند. آنها از هزینۀ گام گذاشتن در این راه آگاه‌اند و می‌دانند کمترین چیزی که نصیب‌شان خواهد شد، نوعی انزوای مرگبار است. «ما راه سخت و دشواری در پیش داریم؛ از الان بهتون میگم هرکس توان و شرایطش رو نداره برگرده. مرگ در انتظارمونه؛ هر کس زندگی رو می‌خواد، می‌تونه همراهمون نیاد» (۱۸۳).

مطابق نمادپردازی رمان، قهرمانان قدم در راهی بی‌برگشت می‌گذارند؛ مقصدی در کار نیست، یا اگر هست چنان استعلایی است که قابل لمس نیست. آنها پیامبرانی هستند که پیام‌شان را تنها با مرگ‌شان می‌توانند ابلاغ کنند و «تمامیت اخلاقی خود را فقط از رهگذر دست کشیدن از زندگی حفظ می‌کنند» (لوکاچ، ۱۰۷:۱۳۹۲). بی‌گمان، این برداشتی «سوبژکتیو» از تاریخ است که قهرمان را از متن زندگی روزمره جدا کرده است و با شکل خاصی از نمادپردازی او را به مرتبۀ اسطوره برمی‌کشد.

۵- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر خوانشی لوکاچی از رمان تاریخی زینوی به‌ته‌م است. روش اصلی پژوهش حاضر در تحلیل رمان تاریخیِ زینوی به‌ته‌م، این پیش‌فرضِ لوکاچی است که رمان تاریخی را «پیش تَاریخ انضمامی زمان حال» می‌داند. لوکاچ در تشریح مختصات رمان تاریخیِ رئالیستی، علاوه بر نشان دادن لوازم یک رمان تاریخی مطلوب، به بیراهه‌های رایجی نیز اشاره می‌کند که ممکن است نویسنده خواسته یا ناخواسته در آنها فروغلتد تیپیک بودن شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، میان‌مایگی قهرمان

و برقراری رابطهٔ انسانی با جناح‌های متخاصم، ترسیم رشد، قهرمان به شیوه‌ای تکوینی، روایت وقایع تاریخی همچون ضرورت تاریخی، بازنمایی از پایین، روشنگری درمورد دلایل کنش‌ها، برداشت انضمامی تاریخی از مسائل و روایت کلیت تاریخی، از جمله بایدها یا خصوصیات لازمِ یک رمان تاریخی ایده‌آل از منظر لوکاچ هستند. از سوی دیگر مواردی چون قهرمان‌پرستی رمانتیک، تلنبارکردن وقایع تاریخی بدون پرداختن به دلایل رویدادها، تأکید بر جزئیات پیش‌پا افتادهٔ شخصی و روان‌شناختیِ بی‌ربط به مأموریت تاریخی شخص، تبدیل‌شدن نویسنده به ستاینده یا مرثیه‌سرای اعصار گذشته، اگزوتیسم، انسان‌زدایی رمانتیک، برداشت سوبژکتیو از تاریخ، اسطوره‌سازی، فروکاستن پیکارهای بزرگ تاریخ به پیکار عقل و ناعقل، خیر و شر، پیشرفت و ارتجاع و امثالهم، تعمیم‌بخشی روشنفکرانه و بازنمایی از بالا، بیراهه‌هایی هستند که لوکاچ رمان تاریخی را از درافتادن در آنها برحذر می‌دارد. در این پژوهش سعی شده است، رمان تاریخی مذکور را از صافیِ ملاحظات لوکاچ در خصوص رمان تاریخی عبور داده است و نقاط ضعف و قوت آن را شناسایی کنیم.

نتایج حاصل از خوانش لوکاچی زینوی به‌تهم بیانگر آن است که این رمان در تصویرپردازی انضمامی و رئالیستی تاریخ، چنان‌که باید موفق نبوده است و با افتادن در ورطهٔ اسطوره‌پردازی، رمانتیک‌گرایی و نمادپردازی از ایجاد پیوندی دیالکتیکی بین قهرمان و زندگی روزمره عاجز مانده است. رمان به انحاء مختلف کوشیده است، نشان دهد که زندگی روزمرهٔ اقشار فروست به‌سان واقعیتی انضمامی بوده است که سه گفتمان مسلطِ «نظام ارباب ـ رعیتی»، «تجدد آمرانهٔ سلطنت‌محور» و «آرمان‌خواهی چپگرا» در شکل‌دهی به آن نقش داشته‌اند؛ اما آن‌جا که بنا است تضادها و ستیزه‌های عینی نهفته در بطن این زندگی را افشا کند به ورطهٔ فروکاست‌گرایی می‌افتد و وارد بازی آن اسطوره‌ها و عینیت‌های کاذبی می‌شود که بر زیست‌جهان سوژهٔ کُرد سایه انداخته‌اند و خودِ رمان مدعی افشا و نقد آنها است. از جملهٔ این درافتادن به دام فروکاست‌گرایی، ساده‌سازی آنتاگونیسم‌های اجتماعی در قالب دوگرایی خیر و شر یا حق

و باطل است که فرودستان (که قهرمانان رمان از بطن آنها زاده می‌شوند) طرف خیر و فرادستان طرف شر هستند. بی‌جهت نیست که رمان در تحلیل سرنوشت قهرمانان هرازگاهی به تقدیرگرایی متوسل می‌شود و باورهای عامهٔ مردم دربارهٔ آنها را بازتولید می‌کند؛ دلیلش این است که این باورها نزد راوی نیز همان اعتبار را دارند که نزد عامهٔ مردم. در کنار این قسم قدسی‌کردن مردم عادی، طبیعت‌گرایی و رازآلود کردن وقایع طبیعی باعث می‌شوند که رمان از تصویرپردازی رئالیستی رخدادهای تاریخی دورتر شود. این همانی کوه و کُرد محصول همین تمهید تماتیک است. اگر این ایدهٔ گلدمن را مبنا قرار دهیم که اثر ادبی محصول آگاهی جمعی در یک دورهٔ تاریخی خاص است، زینوی به‌ته‌م در بازتاب سطوح مختلف آگاهی مردم معمولی در برههٔ تاریخی مورد نظرش تا حدود بسیاری موفق عمل کرده است. رمان نشان می‌دهد که نیروها و عوامل خاصی در طول تاریخ مدام باعث شده‌اند که تلاش کُردها برای رهایی از وضعیت فرودستی و برای بازسازی یک زیست‌جهانِ مطلوب به شکست بیانجامد. به علاوه، نشان می‌دهد که آگاهی جمعی این سوژه‌ها، چگونه در بافت پرتناقضی از اِعمال هژمونی توسط بلوک‌های قدرت و ابراز مقاومت از جانب کُردها شکل گرفته است. رمان به‌هنگام توصیف اَعمال و گفتار قهرمانان خود، این درهم‌تنیدگی را به‌خوبی نشان می‌دهد. شخصیت قهرمان همان‌اندازه پرتناقض و نامنسجم است که زیست‌جهان کُردی؛ بنابراین در این رمان از قهرمان‌بودن تا بدل‌شدن به ضدقهرمان فاصله بسیار اندک است؛ اما رمان در عین این‌که این واقعیت را به‌طرزی درخشان به تصویر می‌کشد، هر جا که با ابتذال روزمرگی و پلشتی واقعیت‌ها مواجه می‌گردد، ناگزیر به زبانی شاعرانه متوسل می‌شود. استفادهٔ وسیع از آرایه‌های مرسوم در شعر در جهت القای فضایی پر رمز و راز و نمادین و سپس رمانتیزه‌کردن تاریخ و روایت آن در هیأتی مشابه داستان‌های حماسی، مصادیق این امر هستند. در نتیجهٔ همین کاربست زبان شاعرانه است که شاهد تأکید رمان بر آموزه‌های کلی و غیرزمانمند هستیم، حقایقی اخلاقی و فکری که گویی ورای تاریخ‌اند و برای همهٔ زمان‌ها معتبرند.

منابع

فارسی

ایگلتون، تری (۱۳۹۹). *پیشدرآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

--------- (۱۴۰۰). *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، تهران: گل‌آذین.

بنیامین، والتر (۱۳۹۸). *گفت‌وگوهایی با برشت در زیبایی‌شناسی و سیاست*، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: ژرف.

بیرلین، ج. ف (۱۳۸٦). *اسطوره‌های موازی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

چَدویک، چارلز (۱۳۷۵). *سمبولیسم*، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.

زیما، پیر (۱۳۹۸). «روش‌های تجربی و دیالکتیکی در جامعه‌شناسی ادبیات»، در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نقش‌جهان.

سه‌یر، رابرت و لووی، میشل (۱۳۷۳). *رمانتیسم و تفکر اجتماعی*، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون.

فورست، لیلیان (۱۳۸۷). *رمانتیسم*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.

گلدمن، لوسین (۱۳٦۹). *نقد تکوینی*، ترجمه محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.

---------- (۱۳۹۸). «جامعه‌شناسی ادبیات»، در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه: محمدجعفر پوینده، تهران: نقش‌جهان.

لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۷). *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: تجربه.

---------- (۱۳۸۸). *رمان تاریخی*، ترجمه امید مهرگان، تهران: ثالث.

---------- (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی رمان*، ترجمه محمدجعفر پوینده،

تهـران: ماهـی.
---------- (۱۳۹۵). *پژوهشـی در رئالیسـم اروپایـی*، ترجمـه اکـبر افـسری، تهـران: علمـی و فرهنگـی.
---------- (۱۳۹۷). *جان و صورت*، ترجمه رضا رضایی، تهران: ماهی.
---------- (۱۴۰۰). *نویسنده، نقد و فرهنگ*، ترجمـه اکـبر معصـوم بیگـی، تهـران: مؤسسـه نـگاه.
مـزاروش، ایسـتوان (۱۳۸۷). *مفهـوم دیالکتیـک از نظـر لـوکاچ*، ترجمـه حسـین اقبـال طالقانـی، تهـران: چشـمه.
وات، ایـان (۱۳۷۹). *پیدایـی قصـه: پژوهش‌هایـی دربـاره‌ی دیفـو، ریچاردسـون و فیلدینـگ*، ترجمـه ناهیـد سرمـد، تهـران: علـم.
ولـی، عبـاس (۱۳۹۸). *گفتارهایـی در خاسـتگاه ناسیونالیسـم کُـرد*، ترجمـه مـراد روحـی، چـاپ اول، تهـران: چشـمه.
------- (۱۳۹۹). «خاسـتگاه ناسیونالیسـم کُـرد، گفتگـو بـا عبـاس ولـی»، *نقـد اقتصـاد سیاسـی*، ۱۶، ۲۲-۳۹.
هیـث، دانکـن (۱۳۹۲)، *رمانتیسـم: قـدم اول*، ترجمـه کامـران سـپهران، تهـران: پردیـس دانـش.

کوردی

ولـی، عبـاس. (۲۰۰۱). *کـوردەکان و ئەوانـی‌تریـان: هەویـەت و سیاسـەتی پارچەپارچـە بـوو*، وەرگێـڕ: نەزەنـد بەگیخانـی و هاشـم ئەحمـەدزادە، ناوەنـدی رەهەنـد.
حامدی، کامران. (۱۴۰۰)، *زینووی بەتەم*، سەقز: خانی.
سـەجادی بەختیـار (۲۰۲۲). *فەرهەنگـی زاراوەی ڕەخنەیـی*. چاپـی سـێیەم، هەولێـر: مالّـی وەفایـی.

English

Ahmadzadeh, H. (2015). *Stylistic and thematic changes in the*

Kurdish novel. Marie Carlson, IngaBrandell ve Önver A. Çetrez içinde, Borders and the Changing Boundaries of Knowledge, 219-239.

Ahmadzadeh, H. (2007). In search of a Kurdish novel that tells us who the Kurds are. *Iranian Studies*, 40(5), 579-592.

Bocheńska, J. (2016). In search of moral imagination that tells us "Who the Kurds are": Toward a new theoretical approach to modern Kurdish literature. *Kurdish Studies*, 4(1), 78-93.

Hassanpour, A., Sheyholislami, J., & Skutnabb-Kangas, T. (2012). Introduction. Kurdish: Linguicide, resistance and hope. *International Journal of the Sociology of Language,* 2012(217), 1-18.

László, J., Vincze, O., & Somogyvári, I. K. (2003). Representation of National Identity in Successful Historical Novels. *Empirical Studies of the Arts,* 21(1), 69-80.

Sheyholislami, J. (2012). Kurdish in Iran: A case of restricted and controlled tolerance. *International Journal of the Sociology of Language,* 2012(217), 19-47.

Vali, A. (1995). The Making of Kurdish Identity in Iran. Critique: *Journal for Critical Studies of the Middle East,* 4(7), 1-22.