

## نقطه‌ای در تاریخ‌خانه

(تحلیل روان‌شناختی دو داستان کوتاه تاریخ‌خانه اثر صادق هدایت و نقطه‌ای بر روی نقشه اثر سعید فائق)

علی کالیراد<sup>۱</sup>

عضو هیأت علمی دائرة المعارف بزرگ اسلامی

(از ص ۴۵ تا ص ۶۳)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۱/۲۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۲

### چکیده

جوامع ایران و ترکیه در نیمه نخست سده بیستم میلادی شاهد تغییرات ژرف و گسترده‌ای در راستای نوسازی بودند که جنبه‌های گوناگون حیات فردی و اجتماعی ایرانیان و ترکان را تحت تأثیر قرار داد. مقاله حاضر با تحلیل روانکاوانه دو داستان کوتاه از دو چهره شاخص داستان‌نویسی ایران و ترکیه، یعنی صادق هدایت (۱۹۰۳-۱۹۵۱م) و سعید فائق عباسی‌یانیک (۱۹۰۶-۱۹۵۴م)، به بررسی اثرات تغییرات اجتماعی بر شخصیت این دو نویسنده پرداخته است و مضامین انزواجویی، کناره‌گیری از اجتماع و بازگشت به زهدان در دو داستان کوتاه تاریخ‌خانه اثر صادق هدایت و نقطه‌ای بر روی نقشه اثر سعید فائق با بهره‌گیری از مفهوم «واپس‌روی»، که جزو مکانیسم‌های دفاعی روان آدمی به شمار می‌رود، مورد واکاوی قرار گرفته‌اند.

**واژه‌های کلیدی:** نقد ادبی، نقد اجتماعی، نقد روانشناسی، صادق هدایت، سعید فائق عباسی‌یانیک.

## ۱. مقدمه

ایران قاجاری و ترکیه عثمانی، اگرچه بر خلاف بسیاری از جوامع مسلمان تحت سیطره دولت‌های استعمارگر قرار نگرفتند، لیکن از همان بدو امر تفوق تمدن جدید را در جبهه‌های جنگ به‌روشنی دیدند و از آغاز سده نوزدهم به طور جدی درصدد نوسازی ساختارهای سیاسی و نظامی و اقتصادی خود برآمدند. عباس میرزای قاجار بنای اصلاحات موسوم به «نظام جدید» را در تبریز گذاشت و سلطان سلیم سوم (حک ۱۷۸۹-۱۸۰۷م) برقراری «نظام جدید» را در استانبول آغاز کرد. روند کلی تاریخ ایران قاجاری و ترکیه عثمانی را طی سده نوزدهم و اوایل سده بیستم می‌توان آزمون و خطا در مسیر نوسازی قلمداد نمود. اگرچه در بدو امر اصلاحات با هدف نوسازی ارتش آغاز شد، در ادامه دیگر حوزه‌ها را نیز در بر گرفت. شرایط جدید مسائل مستحدثه‌ای در برابر متفکران ایرانی و عثمانی مطرح می‌ساخت و آنها را به بازاندیشی در وضع موجود برمی‌انگیخت.

در بررسی نخستین نمونه‌های ادبیات نوین در جوامع خاورمیانه نیز شاهد آن هستیم که ادبیات پیش از هر چیز در خدمت بیان دغدغه‌ها و اندیشه‌های جدید و انتقاد از نظم حاکم قرار می‌گیرد. فکر نو زبان نو می‌خواهد و زبان نو فکر نو می‌زاید. ادبیات نوین در پی در انداختن طرحی نو، چه در صورت و چه در محتوا، بود. آخوندزاده، روشنفکر ایرانی مقیم قفقاز، معتقد بود که «دور گلستان و زینت المجالس گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به کار نمی‌آید. امروز تصنیفی که متضمن فوائد ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراما و رمان است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲-۱۷). به نظر حسن کامشاد، «شاید در هیچ کشوری به اندازه ایران تطور ادبیات در قرن حاضر با نوسان‌های اجتماعی و سیاسی پیوند نزدیک نداشته است»، از همین رو است که شناخت رویدادهای سیاسی و اجتماعی ایران جهت فهم روندهای ادبی معاصر ضرورت دارد (کامشاد، ۱۳۸۴: ۵۸-۵۹). از سوی دیگر، کمال کارپات، پژوهشگر ترکیه‌ای، نیز ادبیات نوین ترکیه را در پیوند با فرآیند نوسازی در این کشور می‌داند و ارتباط تنگاتنگی میان ادبیات و جامعه ترکیه می‌بیند (کارپات، ۱۳۶۴: ۱۹۸)، چنانکه مضمون مشترک در آثار طلایه‌داران ادبیات نوین ترکیه همچون ابراهیم شناسی (۱۸۲۶-۱۸۷۱م)، نامق کمال (۱۸۴۰-۱۸۸۸م) و احمد مدحت (۱۸۴۴-۱۹۱۲م) نقد وضع موجود و روایت سرگشتگی میان سبک زندگی کهنه و نو بوده است.

شعله‌ور شدن آتش جنگ جهانی اول کوشش‌های نخبگان قاجاری و عثمانی در جهت نوسازی دولت و جامعه و گام نهادن در راه حکومت قانون و دموکراسی را خاکستر ساخت. امپراطوری عثمانی، که در کنار آلمان وارد جنگ شده بود، به اشغال نظامی درآمد و تجزیه شد. ایران نیز به‌رغم اعلام بی‌طرفی به صحنه زد و خورد ارتش‌های متخاصم بدل گشت و قحطی و هرج و مرج گریبانگیر ایرانیان شد. اما از میان خاکستر جنگ جهانی اول، دو دولت تمرکزگرا برخاستند و بر آن شدند تا طرح نوسازی را به هر شکل ممکن در جوامع ایران و ترکیه اجرا سازند. فی‌الواقع «کاربست تجدد آمرانه در ترکیه و ایران پس از جنگ جهانی اول، از ناکامی تلاش‌های اولیه برای ترویج نوسازی، خواه از پایین و خواه از بالا، در دو کشور همسایه ناشی می‌شد» (اتابکی، ۱۳۸۵: ۱۳). دولت‌های جدید به منظور اجتناب از تکرار تجربه ناکام نوسازی در دوره‌های قاجار و عثمانی، چاره کار را در گسست از نظام قدیم و در هم شکستن و مطیع ساختن تمامی کانون‌های سنتی قدرت (اعم از مادی و معنوی) می‌دیدند. به این ترتیب، قدرت به انحصار دولت درآمد. اکنون دولت در جایگاهی بود که می‌توانست بدون برخورد با مقاومت جدی حتی رفتارهای خصوصی اتباع خود را نیز تحت انقیاد درآورد. این‌گونه بود که جامعه ایرانی در دوره رضاشاه پهلوی (حک ۱۹۲۵-۱۹۴۱م) و جامعه ترکیه در دوره کمال آتاترک (حک: ۱۹۲۳-۱۹۳۸م) تغییرات اجتماعی گسترده و بی‌سابقه‌ای را در حوزه‌های گوناگون به خود دید.<sup>۱</sup>

اگر به مانند قائلان به شیوه تاریخی-زندگینامه‌ای در نقد ادبی، معتقد باشیم که «اثر ادبی عمدتاً... بازتاب زندگی نویسنده و زمانه او یا زندگی و زمانه شخصیت‌های آن اثر» است (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۳۹)، بررسی آثار نویسندگان ایرانی و ترکیه‌ای در مقطع زمانی اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم میلادی، که دورانی بسیار مهم در تکوین هویت جدید ایرانی و ترک بوده است، می‌تواند راهگشای ما در شناسایی اثرات مستقیم و غیرمستقیم تغییرات اجتماعی بر شخصیت و نگاه نخبگان فرهنگی آن عصر باشد. این ارتباط میان تغییرات اجتماعی و جنبه‌های روانی حیات فردی از آنجا ناشی می‌شود که «هرگونه تلاشی برای دگرگونی، توسعه یا ارتقای مردم نیازمند تغییر در تک‌تک افراد است. این یک واقعیت ساده است: لبه تیز تحولات اجتماعی در سطح فردی کارگر می‌افتد» (پایرز و ترورز، ۱۳۸۷: ۴۰). هدف پژوهش حاضر واکاوی اثرات روانی تغییرات اجتماعی بر شخصیت دو چهره مهم داستان‌نویسی نوین ایران و ترکیه، یعنی صادق هدایت

(۱۹۰۳-۱۹۵۱م) و سعید فائق عباسی‌یانیک (۱۹۰۶-۱۹۵۴م)، است و به این منظور دو داستان کوتاه از این دو نویسنده مورد بررسی قرار گرفته است.

ادبیات داستانی را می‌توان اصلی‌ترین عرصه بر هم کنش تغییرات اجتماعی، دغدغه‌های شخصی و خلاقیت‌های فردی دانست، چنانکه به تعبیر یوسا «فرهنگ‌های مذهبی غالباً شعر و نمایش و به‌ندرت رمان‌های شاخص می‌آفرینند. داستان‌نویسی هنر جامعه‌ای است که بر سر ایمان خویش می‌لرزد» (Llosa, 2002: 22). پژوهش حاضر درصدد پاسخ به این پرسش‌های اساسی است که آیا تأثیرات تغییرات اجتماعی بر شخصیت‌های هدایت و فائق را می‌توان در آثار این دو نویسنده جست؟ و با عنایت به همزمانی تغییرات اجتماعی در ایران و ترکیه و حیات این دو نویسنده، آیا واکنش مشابهی در نوشته‌های هدایت و فائق به چشم می‌خورد؟ فرضیه اصلی پژوهش حاضر این است که تغییرات اجتماعی در جوامع ایران و ترکیه منجر به بروز واکنش‌های روانی یکسان در این دو نویسنده هم‌عصر، که خاستگاه اجتماعی مشابهی نیز داشتند، شد.

## ۲. درباره سعید فائق<sup>۲</sup>

در تاریخ ادبیات ترکیه از سعید فائق به عنوان نویسنده‌ای شاخص و صاحب سبک در عرصه داستان کوتاه یاد می‌شود. وی با به تصویر کشیدن زندگی اقشار حاشیه‌ای جامعه، همچون ماهیگیران و کارگران و بیکاران، توصیف مناظر طبیعی و بررسی پیچیدگی‌های روان آدمی، جان تازه‌ای در ادبیات داستانی ترکیه دمید. به گفته کارپات، «سعید فائق نخستین کسی بود که جهت تازه‌ای به داستان کوتاه در ترکیه داد و همو آن را به اوج هنری خود رساند» (کارپات، ۱۳۶۴: ۲۲۷).

سعید فائق عباسی‌یانیک<sup>۱</sup> در سال ۱۹۰۶ میلادی در یکی از خانواده‌های سرشناس و متمول شهر آداپازاری<sup>۲</sup> در ترکیه عثمانی چشم به جهان گشود.<sup>۳</sup> او پس از اتمام دوره دبیرستان در سال ۱۹۲۸ وارد دانشکده ادبیات دارالفنون استانبول شد. نخستین داستان او با عنوان *بادبادک‌ها*<sup>۳</sup> در سال ۱۹۲۹ در روزنامه *ملیت* به چاپ رسید (Doğan Okay, 2008; & Baştuğ, 2002). چندی بعد سعید به اصرار پدر برای تحصیل اقتصاد رهسپار سوییس

1. Sait Faik Abasıyanık

2. Adapazari

3. *Uçurtmalar*

شد، هر چند تحصیل او در رشته اقتصاد هم دیری نپایید و سعید جوان ترجیح داد تا چند صبحی را در فرانسه سپری کند. در سال ۱۹۳۴ سعید به درخواست پدر به استانبول بازگشت. در حالی که پدر سعید مایل بود تا او به فعالیت‌های تجاری مشغول شود، وی به سراغ تدریس و خبرنگاری رفت. در سال ۱۹۳۶ نخستین مجموعه داستان سعید فائق با عنوان *سماور*<sup>۱</sup> منتشر شد.

اندکی پس از مرگ پدر، در سال ۱۳۹۳، سعید که صاحب ارثیه قابل توجهی شده بود، استانبول را ترک گفت و در جزیره بورگاز<sup>۲</sup> در دریای مرمره رحل اقامت افکند. در همان سال دومین اثر او با نام *مخزن*<sup>۳</sup> شامل شانزده داستان منتشر شد. انتشار سومین مجموعه داستان او در سال ۱۹۴۰ با عنوان *شاهمردان*<sup>۴</sup> دردسرهایی را در پی داشت. یکی از داستان‌های این مجموعه با عنوان *لغزش*<sup>۵</sup> موجب ناخشنودی سران ارتش و تشکیل پرونده علیه او در دادگاه گشت و از این رو در سپتامبر ۱۹۴۰ برای شرکت در جلسه دادگاه راهی آنکارا شد. با وجود آنکه دادگاه حکم به برائت و از اتهامات وارده داد، مادرش از بیم آنکه مبادا فرزند در آینده دچار مشکل مشابهی شود او را واداشت تا داستان‌نویسی را رها کند. اگرچه سعید به ظاهر سر تسلیم در برابر خواست مادر فرود آورد و حتی چند صبحی هم در کسوت خبرنگار روزنامه به فعالیت پرداخت، ولی در عمل، پربارترین دوران داستان‌نویسی او مربوط به همین برهه زمانی، یعنی سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۸، است. وی در این دوره با نشریات ادبی گوناگونی همکاری می‌کرد و نگارش رمان *موتور مدار معیشت*<sup>۶</sup> نیز حاصل همین دوران است. در سال ۱۹۴۸ سعید مجموعه داستان *آدم زیادی*<sup>۷</sup> را منتشر ساخت. اما این سال آبستن خیر ناگواری هم بود: تشخیص ابتلای او به بیماری کبدی.

طی پنج سال باقی‌مانده از زندگی مجموعه داستان‌های *قهوه‌خانه*<sup>۸</sup>، *ابری در آسمان*<sup>۹</sup>، *کمپانی*<sup>۱</sup>، *لب استخر*<sup>۲</sup> و *آخرین پرندگان*<sup>۳</sup>، رمان *در پی گمگشته*<sup>۴</sup> و همچنین مجموعه شعر

1. *Semaver*
2. *Burgazada*
3. *Sarniç*
4. *Şahmerdan*
5. *Çelme*
6. *Medari Maişet Motoru*
7. *Lüzumsuz Adam*
8. *Mahalle Kahvesi*
9. *Havada Bulut*

شعر اکنون وقت عاشق‌پیشگی است<sup>۵</sup> از وی منتشر شد. پس از مرگ سعید در سال ۱۹۵۳ نیز مجموعه داستان‌های *آیا در عالم‌داغ مار هست؟*<sup>۶</sup> و *کمی شیرین*<sup>۷</sup> و همچنین ترجمه‌های اثری از ژرژ سیمون<sup>۸</sup> با عنوان *ولع زیستن*<sup>۹</sup> به چاپ رسیدند. از دیگر آثار و نوشته‌های سعید فائق می‌توان از *کودک داخل تونل*<sup>۱۰</sup>، *دروازه دادگاه*<sup>۱۱</sup>، *مرگ ماهیگیر*<sup>۱۲</sup> و *قطار هول‌نگیز*<sup>۱۳</sup> نام برد. در سال ۱۹۶۲ شماری از داستان‌های او به کوشش صبری اسد سیاوش‌گیل<sup>۱۴</sup> به زبان فرانسوی برگردانده شد و تحت عنوان *نقطه‌ای بر روی نقشه*<sup>۱۵</sup> به طبع رسید. دو دهه بعد طلعت سعید هالمان<sup>۱۶</sup> در کتابی با عنوان *مشابه*<sup>۱۷</sup> گزیده‌ای از داستان‌ها و اشعار او را ترجمه نمود و در دسترس مخاطبان انگلیسی‌زبان قرار داد. به‌تازگی (ژانویه ۲۰۱۵) الکساندر دیو و مورین فریلی<sup>۱۸</sup> ترجمه انگلیسی تازه‌ای از گزیده داستان‌های سعید فائق با عنوان *آدم زیادی: گزیده داستان‌ها*<sup>۱۹</sup> منتشر کرده‌اند.

### ۳. بررسی داستان *نقطه‌ای بر روی نقشه*

داستان کوتاه *نقطه‌ای بر روی نقشه* جزو داستان‌های متأخر سعید فائق است که در سال ۱۹۵۲ ذیل مجموعه *آخرین پزندگان* منتشر شد. در این داستان شخصی مأیوس و

1. *Kumpanya*
2. *Havuz Başı*
3. *Son Kuşlar*
4. *Kayıp aranyor*
5. *Şimdi Sevişme Vakti*
6. *Alemdağda var bir yılın?*
7. *Az Şekerli*
8. Georges Simenon
9. *Yaşamak Hırsı*
10. *Tüneldeki Çocuk*
11. *Mahkeme Kapısı*
12. *Balıkçının Ölümü*
13. *Müthiş Bir Tren*
14. Sabri Esat Siyavuşgil
15. *Un point sur la Carte*
16. Talât Sait Halman
17. *A Dot selected on the Map*
18. Alexander Dawe & Maureen Freely
19. *A Useless Man: Selected Stories*

سرخورده از مناسبات زندگی شهری به حدیث نفس می‌پردازد. او که در پی آرامش، نیکی و خوشبختی به جزیره موطن خویش بازگشته است، طبیعت جزیره را می‌ستاید و در وصف زندگی «انسان‌های شریف» جزیره سخن می‌گوید. اما این آرامش و خوشبختی دیری نمی‌پاید. وی با دیدن صحنه تقسیم ناعادلانه صید توسط جزیره‌نشینان درمی‌یابد که واقعیت زندگی در جزیره چیزی متفاوت انتظار و پندار اوست.

آنچه در نگاه نخست به هنگام مطالعه داستان فوق جلب توجه می‌کند، تأکید بر یک موقعیت جغرافیایی خاص یعنی جزیره، ستایش از آن و بیان غم غربت راوی نسبت به جزیره است. با این حال نقطه‌ای بر روی نقشه یک مانیفست سانتی‌مانتالیستی در مذمت زندگی شهری جدید و تقدیس زندگی روستایی سنتی نیست. در حقیقت تمامی جزئیاتی که در خلال داستان آمده سرانجام در خدمت انگاره تراژیک اثر قرار می‌گیرد. داستان می‌خواهد حکایتگر تعارض میان ذهنیت راوی (که شخصیت اصلی و به نوعی تنها شخصیت داستان است) و واقعیت‌های جهان بیرون باشد.

ساختار داستان مزبور را می‌توان به دو بخش تقسیم نمود. در بخش نخست راوی از دلبستگی دیرپای خود به «جزیره‌ها» می‌گوید. مفهوم جزیره در نزد او چیزی فراتر از یک پدیده جغرافیایی است: «تا در نقشه جزیره می‌بینم، در درونم دوستی‌ها و عشق‌ها به جنب و جوش درمی‌آید.» او که در پی کشف حقیقت نهفته در مفهوم «نقطه‌ای به نام جزیره» است، به محض دیدن جزیره‌ای بر روی نقشه، طبیعت و انسان‌های «شریف» جزیره را در ذهن مجسم می‌کند. بخش نخست داستان به وصف این دو عنصر (طبیعت جزیره و انسان‌های شریف جزیره) اختصاص دارد و نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که «هیچ‌جا بهتر از جزیره نیست». سپس راوی از خود می‌گوید. خسته و سرخورده از زندگی در شهر، امید دارد حال که سال‌های عمرش به نیمه رسیده و دست تقدیر او را به دامان «جزیره» انداخته، آنچه از کف داده است را در پناه این «محیط پاک» بازیابد:

گویی در چهارده سالگی، وقتی که پسر موبوری بودم، گذاشته و رفته بودم. یک قایق موتوری مرا با خود برداشته و به شهرهای بزرگ برده بود. زندگی کرده بودم؛ جیب‌هایم پر از پول شده بود؛ زن دیده بودم؛ شهوت را شناخته بودم؛ قمار کرده بودم؛ دزدی و زندان را تجربه کرده بودم؛ فاحشه‌خانه دیده بودم؛ با جیب‌برها و دزدها طرح دوستی ریخته بودم؛ باج گرفته و باج داده بودم؛ گرسنه خوابیده بودم؛ پول دزدیده بودم؛ تجاوز کرده بودم؛ دوست داشته بودم و دوستم نداشته بودند. اکنون سرخورده، اکنون خسته، اکنون پاک‌باخته، باز با

همان قایق موتوری که مرا برده بود بازگشته بودم (فاتق، ۱۳۵۸: ۱۶: 2009: Abasiyanik: 57-58).<sup>۵</sup>

به نظر می‌رسد که این تصویر خالی از اغراق نباشد. گویا راوی با ردیف کردن مسلسل‌وار شماری از گناهان کبیره صرفاً در پی سیاه‌نمایی گذشته خویش است. جالب آنکه راوی در طول اقامت در جزیره از وسوسه زن و یا قمار سخن نمی‌گوید، بلکه آنچه سخت از آن می‌گریزد وسوسه «نوشتن» است: «اگر... آرزوی نوشتن - آرزو که نه، خوی بد نوشتن که گاهگاه به سرم می‌زند - باز هم به سراغم بیاید، بی‌قلم و کاغذ به کوه خواهیم زد، به ماهیگیری خواهیم رفت. دیگر نمی‌خواستم بنویسم». راوی اگرچه جزیره را بسان بهشتی زمینی ترسیم می‌کند و آن را ملجأ و پناهی برای بازیابی خیر و نیکی می‌داند، اما تمامی این امیدها به یکباره و بی‌مقدمه به اعترافی تلخ و یأس‌آور ختم می‌شوند: با بیان این حقیقت که راوی با دلی «پراندوه» در «انتظار مرگ» نشسته است، روایت آرام آرام رنگ دیگری به خود می‌گیرد و آن جهان زیبا و منظمی که پیشتر شاهدش بودیم به تدریج به تیرگی می‌گراید. حال درمی‌یابیم تقلیل شخصیت راوی به وجدان توبه‌کاری که به ناگه حجاب ظلمت از برابر دیدگانش به کناری رفته، شهر و پلیدی‌هایش را وانهاد و در پی فلاح و رستگاری رهسپار وادی ایمن جزیره شده، قضاوتی خالی از سطحی‌نگری و شتاب‌زدگی نبوده است.

به واقع آنچه که روح و جان راوی را می‌آزارد نه ندامت حاصل از گناه، بلکه عدم پذیرش او از سوی محیطی است که چنین پرشور و مخلصانه دوستش می‌دارد. راوی در ابتدا می‌کوشد تا «یواش یواش» به انسان‌های جزیره نزدیک شود؛ همان انسان‌هایی که از نظر وی «خیلی بهتر و شریف‌تر» هستند. با این حال، او به این واقعیت دردناک واقف است که اهالی جزیره به وی، یعنی «به آدمی که مثل آنها نیست»، علاقه‌مند نخواهند شد. او که صاحب ارثیه پدری و زندگی مرفهی است و در خانه‌ای وسیع تحت سرپرستی مادر خود - که «غرق کار و کوشش» است - زندگی می‌کند، خوب می‌داند که در چشم دیگران چیزی جز یک بچه مایه‌دار بی‌دست و پا نیست. با این حال، راوی از زیستن در جزیره احساس خوشبختی می‌کند. اگرچه محیط او را نپذیرفته، ولی دست‌کم وی در مقام «تماشاگر» وارد زندگی جزیره‌نشینان شده و عادت زندگی در شهر از سر او افتاده است: «همه چیز همان طور بود که خیال کرده بودم.» اینکه راوی انواع و اقسام گناهان را به خود می‌بندد، خود را در معرض ملامت و سرزنش قرار می‌دهد و سپس نوشتن و هرگونه «جاه‌طلبی» را بر خود



حرام می‌دارد و تصمیم می‌گیرد همچون دیگران به «ماهگیری» برود و قهوه و سیگار ارزان مصرف کند در حقیقت تلاش نافرجامی است برای درهم شکستن خود و مستحیل شدن در دیگران. دیدیم که راوی خود بدین نکته اشاره دارد که تعلق وی به طبقه فرادست موجب عدم همدلی جزیره‌نشینان نسبت به اوست. اما مسئله تنها به فاصله طبقاتی ختم نمی‌شود. راوی در بخش نخست داستان آنگاه که می‌خواهد سفره دل خود را باز کند، برای توصیف خویش به نقل اصطلاحی فرانسوی - برگرفته از داستانی در کتاب مقدس - متوسل می‌شود: L'enfant Prodigue [فرزند اسراف‌کار].<sup>۶</sup> وقتی آشنایی با زبان فرنگی را در کنار دیگر ویژگی‌های راوی، همچون مطالعه رمان و دغدغه نوشتن، قرار می‌دهیم، می‌توانیم حدس بزنییم که راوی به بافت فرهنگی دیگری تعلق دارد که وی را از جزیره‌نشینان متمایز می‌سازد.

تصویر مینوی که در ابتدای داستان از زندگی در جزیره ترسیم شده بود حال به یک نوع خودفریبی و ساده‌انگاری خودآگاهانه تقلیل می‌یابد. راوی هر روز خود را این گونه به پایان می‌رساند: «چنانکه گویی تازه از مادر زاده شده باشم، معصومانه در رختخواب می‌رفتم؛ خاطره‌ها را از مغزم می‌راندم و با احساس لذت از تماشای نیک‌دلان، قهرمانان، بی‌آزاران و کسانی که با عرق جبین و مبارزه با طبیعت قهار و نیکی به همدیگر نشان را درمی‌آورند، در خوابی عمیق و بی‌رویا می‌رفتم.» راوی حتی زمانی که چیزهایی درباره درگیری و اتفاقات ناخوشایند بر سر مسئله تقسیم صید می‌شنود، می‌کوشد که آنها را «نشنیده» بگیرد. اما در یک بامداد آنچه را که وی سعی در نشنیده گرفتنش دارد، به تمامی در برابرش ظاهر می‌شود. قایقی با همان ویژگی‌ها که راوی پیشتر در «خیال» خود تجسم می‌کرد، از صید باز می‌گردد. روند حوادث و چینش صحنه‌ها طبق «انتظار» او پیش می‌رود، اما با حضور مردی غریبه همه چیز به هم می‌ریزد. مرد غریبه که «ضعیف»، «زردچهره» و «بیمارگونه» است در تمیز کردن قایق‌ها به ماهیگیران کمک می‌کند تا شاید از این راه نصیبی از ماهی‌ها - ماهی‌هایی که در بازار هیچ ارزشی ندارند - ببرد: «چه دوستانه و با چه محبت صمیمانه‌ای کار می‌کرد... آن مرد برای اینکه بتواند یک ماهی بگیرد و حق گرفتن آن را داشته باشد، هر کاری از دستش ساخته بود می‌کرد.» اما در نهایت درخواست مرد غریبه برای دریافت ماهی با ممانعت و پرخاش ماهیگیران روبرو می‌شود. راوی که یکی دو نفر از ماهیگیران را می‌شناسد «انتظار» دارد که دست‌کم آنها به نفع مرد غریبه پا

در میانی کنند و چیزی به او بدهند. اما نه تنها آنها جانب غریبه را نمی‌گیرند، بلکه با عباراتی تند و بی‌ادبانه او را می‌رانند. مرد غریبه مغموم و دل‌شکسته «با قدم‌های کوچکی نظیر چارلی چاپلین» به سوی کشتی‌ای که در ساحل جزیره پهلو می‌گرفت رهسپار می‌شود. حکایت مرد غریبه گویی حکایت خود راوی است: هر دو از بیرون جزیره آمده‌اند و به‌رغم همراهی «دوستانه» و «صمیمانه» با جزیره‌نشینان، انتظارات و امیدهایشان به‌یکباره ناپدید می‌شود. راوی، دل‌تنگ از بر باد رفتن این بهشت واهی، به نوشتن پناه می‌برد، چرا که «اگر نمی‌نوشتم، دیوانه می‌شدم».

کلیدواژه اصلی در این داستان همانا «نقطه‌ای بر روی نقشه» یعنی «جزیره» است. اگرچه داستان نقطه‌ای بر روی نقشه در بستری واقع‌گرایانه سیر می‌کند، اما به‌راستی این ذهنیت راوی است که واقعیت را بازمی‌نماید، چنانکه تکرار واژه‌های «خواب»، «خیال» و «انتظار» در خلال داستان نیز شاید تأکیدی باشد بر نقش محوری ذهنیت راوی در جهت‌دهی به صورت و محتوای روایت حاضر. بی‌گمان استعاره نهفته در پس مفهوم «جزیره» چیزی فراتر از یک مختصات جغرافیایی است. آیا «جزیره» بیش از آنکه نقطه‌ای بر روی نقشه باشد نقطه‌ای در ذهن راوی نبوده است؟

#### ۴. بررسی داستان تاریک‌خانه اثر صادق هدایت

داستان تاریک‌خانه از مجموعه سگ و لگردد (چاپ نخست: ۱۳۲۱ ش. / ۱۹۴۲ م.) واپسین شب زندگی مردی را روایت می‌کند که از جامعه گسسته و به اتاقی، که بی‌شباهت به زهدان نیست، پناه آورده است. به نظر محمد بهارلو، «در میان آدم‌هایی که هدایت آفریده است، آدم اصلی تاریک‌خانه و راوی بوف کور بیش از دیگران به هدایت شباهت دارند. از همین روست که آل احمد گفته است هدایت از وقتی که تاریک‌خانه را نوشت، خودکشی کرده بود» (هدایت، ۱۳۷۹: ۳۱). داستان از نظرگاه اول‌شخص بیان می‌شود و در آن راوی ماجرای آشنایی خود با مردی مرموز و غیرعادی طی سفری در مرکز ایران را شرح می‌دهد؛ آشنایی‌ای که البته بیش از یک شب به درازا نمی‌کشد و راوی روز بعد با جسد بی‌جان همسفرش مواجه می‌شود.

مردی که سر راه خوانسار به جمع مسافران پیوسته بود از همان بدو امر با نحوه پوشش و رفتار خود راوی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از دید راوی، مرد تازه‌وارد، که خود را

در بارانی سورمه‌ای پیچیده و کلاه لبه‌بلندش را تا روی پیشانی پایین کشیده بود، گویی تلاش می‌کرد تا به این طریق «از جریان دنیای خارجی و تماس با اشخاص محفوظ و جدا بماند».<sup>۷</sup> توقف غیرمنتظره اتومبیل در خوانسار با دعوت بی‌تکلف مرد از راوی برای گذراندن شب در منزل وی همراه می‌گردد: «لحن ساده و بی‌رودربایستی و تعارف و تکالیف او در من اثر کرد و فهمیدم که با یک نفر آدم معمولی سروکار ندارم.» در طول مسیر مرد از علت اقامت خود در خوانسار می‌گوید؛ از اینکه این شهر «دورافتاده» و «پرت» از «بلایای این قرن»، یعنی روزنامه، هواپیما، راه‌آهن و مخصوصاً اتومبیل و «روحیه شاکرد شوfer»، در امان مانده و اینکه این شهر یادآور «یک دنیای گمشده قدیمی» است. البته این ستایش از محیط غیرشهری و حمله به دستاوردهای فنون و علوم جدید، که گاه با عبارات کلیشه‌ای نیز همراه می‌شود،<sup>۸</sup> به معنای محوریت تقابل زندگی شهری و صنعتی با زندگی روستایی و کشاورزی در داستان نیست، چون در بخش دوم داستان درمی‌یابیم که شهر استعاره‌ای است از مناسبات حاکم بر اجتماع. بخش دوم داستان با ورود راوی به اتاق میزبان آغاز می‌شود. راوی پس از عبور از «دالان تنگ و تاریکی» که طاق و دیوارش به رنگ آخرا و کف آن از گلیم سرخ بود، با اتاقی بیضی‌شکل، بدون پنجره و زاویه، که همه جای آن از مخمل عنابی پوشانده شده بود روبرو می‌گردد. در چنین مکانی است که میزبان در قالب یک تک‌گویی طولانی - یا به قول راوی، یک «خطابه سرشار» - از خود سخن می‌گوید:

من هیچ وقت در کیف‌های دیگران شریک نبوده‌ام... یه وقت بود داخل اونا شدم، خواستم تقلید سایرین رو دربیارم، دیدم خودمو مسخره کرده‌ام. هرچی رو که لذت تصور می‌کنن همه رو امتحان کردم، دیدم کیف‌های دیگران به درد من نمی‌خوره. حس می‌کردم که همیشه و در هر جا خارجی هستم ... همیشه با خودم می‌گفتم: روزی از جامعه فرار خواهم کرد و در یه دهکده یا جای دور منزوی خواهم شد، اما نمی‌خواستم انزوا رو وسیله شهرت یا نون‌دونی خودم بکنم (هدایت، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

صحبتهای بلندبالای میزبان خالی از تناقض‌گویی نیست. او گاه پوچی و بیهودگی گذشته را تخطئه می‌کند و گاه از نوستالژی گذشته، از میراث گذشته که بر دوش او سنگینی می‌کند سخن می‌گوید. در واقع، آنچه در بخش دوم داستان با آن روبرو هستیم سیلی از جملات و عبارات است که به یکباره و بی‌انقطاع بر زبان میزبان جاری می‌شود. حضور راوی در این بخش چنان مغفول مانده است که هدایت به ناچار مکثی در میان

خطابهٔ مرد منزوی ایجاد می‌کند تا راوی را به سخن درآورد. البته خود راوی بی‌درنگ در می‌یابد که سخن گفتن او اساساً «بی‌معنی»، «بی‌جا» و «بی‌تناسب» بوده است. از سوی دیگر، علی‌رغم توصیف کاملی که پیشتر از اتاق عجیب و غریب میزبان ارائه شد، گویا هدایت بیم آن دارد که مبدا مخاطب شباهت اتاق با زهدان را درنیابد. از این رو راوی، که تا به اینجا شاهد غافلگیری و انفعال او بوده‌ایم، با پایان خطابهٔ مرد منزوی به‌یکباره در مقام تحلیل‌گری موشکاف ظاهر می‌شود: «حالتی که شما جستجو می‌کنین، حالت جنین در رحم مادری ... این همون نسل‌زنی بهشت گمشده‌ایس که در ته وجود هر بشری وجود داره. آدم در خودش و تو خودش زندگی می‌کنه. شاید یه جور مرگ اختیاریس» (هدایت، ۱۳۹-۱۴۰).

همایون کاتوزیان در نقد خود بر *تاریک‌خانه*، با اشاره به آن دسته از داستان‌های هدایت که وی آنها را «روان‌داستان»<sup>۹</sup> می‌نامد، از تقلیل آثار ادبی به مقولات روان‌شناختی، سیاسی و اجتماعی انتقاد می‌کند (کاتوزیان، ۱۳۸۴: ۱۱۹). با این حال، به نظر می‌رسد که داستان *تاریک‌خانه* چیزی بیش از یک روایت داستانی است. هیجان نهفته در پشت کلمات و جملات چنان است که حتی جنبه‌های منطقی داستان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. مثلاً در ابتدای داستان شاهد آن هستیم که راننده زمان حرکت از خوانسار را «فردا کلهٔ سحر» اعلام می‌کند، اما در بخش پایانی داستان، راوی که شب را خانهٔ مرد منزوی گذرانده است «دو ساعت به ظهر» از خواب بیدار می‌شود و سپس برای خداحافظی به اتاق میزبان می‌رود و در آنجاست که با جسد بی‌جان او روبرو می‌گردد. جالب آنکه با این وجود، راوی هراسان و شتابان راه گاراژ را در پیش می‌گیرد: «چون نمی‌خواستم اتومبیل را از دست بدهم!»

نگاهی دوباره بیندازیم به بخش دوم داستان. صاحب *تاریک‌خانه*، اگرچه مخاطبی را در پیش خود نشانده است، اما قصد گفت‌وگو ندارد. او که مقدر است ساعاتی دیگر از دنیا برود در واقع مجاللی یافته تا واپسین دفاعیات خود را در برابر یک موجود بشری و عضوی از اجتماع بر زبان آورد. وی قصد آن دارد تا سازوکاری که او را واپس زده، تحقیر کرده، تحمیق نموده و حق زندگی مطلوب را از وی سلب کرده است، رسوا نماید. در پس عبارات میزبان، که مملو از آزرده‌گی، استیصال، عصبانیت و سردرگمی است، تقلایی سخت انسانی به چشم می‌خورد. او در این کنج تنهایی، در این آخرین شب زندگی، می‌کوشد تا به شیوهٔ خود جهان را مغلوب سازد.

از منظر روان‌شناختی، اظهارات بلندبالای میزبان سرشار از توسل به «مکانیسم‌های دفاعی»<sup>۱</sup> است. تاریخ‌خانه فی‌الواقع حکایت کشمکش انسان و جهان است. شخصیتی که در طی داستان با او روبرو می‌شویم فردی است که برای رهایی از هیجان‌ها و فشارهای ناخوشایند زندگی اجتماعی به گوشه‌ای واپس‌نشسته و جالب آنکه واپسین ملجأ و پناهگاه او نیز اتافی است به شکل زهدان.

### ۵. بازگشت به زهدان/ جزیره

در فهم دو داستان صادق هدایت و سعید فائق ناگزیر از پرداختن به استعارهٔ نهفته در مفاهیم «زهدان» و «جزیره» هستیم. در واقع این دو مفهوم، نماد توسل شخصیت راوی در نقطه‌ای بر روی نقشه و شخصیت مرد منزوی در تاریخ‌خانه به مکانیسم دفاعی واپس‌روی<sup>۱</sup> است. واپس‌روی بر عقب‌نشینی یا بازگشت به یک موقعیت اولیه دلالت دارد. زمانی که فرد با اضطراب روبرو می‌شود، میل دارد به زمانی بازگردد که حمایت و امنیت کامل را احساس می‌کرده است: دوران طفولیت. به نظر فرانتس الکساندر، «واپس‌روی همواره به معنای ترک کوشش‌های واقعی برای به دست آوردن اقناع مناسب است. واپس‌روی معمولاً یک عقب‌نشینی از واقعیت است به سوی تخیلات» (الکساندر، ۱۳۷۷: ۸۹). در این میان، مفهوم «زهدان» در تمایلات مربوط به واپس‌روی و به طور کلی در نمادپردازی‌های فرهنگی و روان‌شناختی دارای جایگاه ویژه‌ای است. جا دارد به این نکته اشاره شود که زن در آثار زیگموند فروید چنان که باید و شاید مورد توجه قرار نگرفت. در حالی که در نظریات فروید توجه خاصی به آلت رجولیت شده بود، کارن هورنای<sup>۲</sup>، یکی از مهم‌ترین روان‌شناسان فمینیست و از نخستین کسانی که آرای فروید دربارهٔ زنان را به چالش گرفت، در برابر نظریهٔ غبطهٔ قضیب<sup>۳</sup> فروید، نظریهٔ غبطهٔ زهدان<sup>۴</sup> را مطرح ساخت. به باور هورنای، «مادر بودن» امتیاز روان‌شناختی غیرقابل انکاری برای زنان فراهم می‌آورد.

1. Regression
2. Karen Horney
3. penis envy
4. womb envy

نظریات هورنای تأثیر عمیقی بر برونو بتلهایم<sup>۱</sup> گذاشت. وی با بررسی اسطوره‌ها و مناسک فرهنگی در سراسر جهان، اهمیت مفهوم زهدان و تمایل مردان به داشتن این اندام را مورد اشاره قرار داد. به گفته بتلهایم، در مناسک پاگشایی<sup>۲</sup> شاهد آن هستیم که پسران تازه‌بالغ از طریق اختیار کردن مهبل نمادین فرصت می‌یافتند که توأمان واجد مردانگی و زنانگی شوند و به این ترتیب با نیروی آفرینندهٔ مادر-زمین مرتبط گردند (Adams, 2009). در نمونه‌هایی از این دست، شاریس و جفری مک‌کافرتی با بررسی شواهد باستان‌شناختی، اهمیت نمادین زهدان را در مناسک مذهبی آمریکای باستان مورد بحث قرار داده‌اند. در کیهان‌شناسی تمدن‌های آمریکای باستان، زمین را مؤنث می‌پنداشتند و غارها و چشمه‌های آب گرم را استعاره‌ای از مهبل و زهدان مادر-زمین می‌دانستند. جالب آنکه مناسک مذهبی مربوط به این پدیده‌های طبیعی نیز با وظایف زنانه یا مادری گره خورده بودند (McCafferty & McCafferty, 2008: 26). در مثالی دیگر، هلن هاردیکر در بررسی شعائر مربوط به زیارت غارهای مقدس ارتفاعات آمینه‌سان<sup>۳</sup> در ژاپن، تحلیلی روان‌شناختی ارائه داده و پیوند آن را با مفهوم «بازگشت به زهدان» تشریح نموده است (Hardacre, 1983: 149-176).

اُتو رانک<sup>۴</sup> در کتاب *آسیب تولد*<sup>۵</sup> به بسط نظریهٔ «اضطراب تولد» فروید پرداخت و تولد را نمونهٔ نخستین اضطراب‌های بعدی دانست. این نظریه بر ملانی کلاین<sup>۶</sup>، روانکاو بریتانیایی که باور داشت تمامی اضطراب‌ها ناشی از هراس از مرگ است، و ارنست بکر<sup>۷</sup>، انسان‌شناس آمریکایی، تأثیر عمیقی نهاد. بکر ناراحتی‌های جامعهٔ بشری را حاصل میل به جاودانگی می‌دانست که همانا برآمده از هراس از مرگ است. در حقیقت، زیستن در زهدان یک تجربهٔ منحصر به فرد است: در زهدان است که تمامی نیازهای بشر، اگرچه توسط قدرتی بیرونی، به گونه‌ای خودبسند و مستقل فراهم می‌گردد. بر خلاف دورهٔ پیش از تولد که طی آن از کودک حمایت می‌شود و نیازهای بیولوژیک او توسط ارگانسیم مادر

- 
1. Bruno Bettelheim
  2. initiation
  3. Omine-san
  4. Otto Rank
  5. *The Trauma of Birth*
  6. Melanie Klein
  7. Ernest Becker

ارضا می‌گردد، از هنگام تولد، وی در معرض محرک‌های دائمی خارجی و داخلی قرار می‌گیرد (الکساندر، ۱۳۷۷: ۶۱). از همین رو، آسیب تولد چیزی بیش از نخستین تجربه درد از سوی کودک است. این تجربه خاستگاه تمامی ایده‌های بعدی راجع به اتوبییا، زندگی در جهان دیگر و رانده شدن از بهشت است. کارل ساگان<sup>۱</sup> تجربه تولد را با تجربه افراد رو به موت مقایسه می‌کند: تشبیه تصور مرگ به صورت بالا رفتن در تونلی تاریک و به سوی تصویری خداگونه که در میان نوری شدید و خیره‌کننده قرار دارد شبیه تجربه کودک در عبور از مجرای تولد و نخستین درک او از نور و دیگر آدمیان است (Adams, 2009).

ساندور فرنتزی<sup>۲</sup> کوشید تا اضطراب تولد، اضطراب مرگ و نمادپردازی قضیعی را با میل بازگشت به زهدان پیوند زند. فرنتزی ضمن اشاره به اهمیت پل در رؤیاهای، به تشریح مفهوم دوگانه پل به عنوان «وسیله پیونددهنده والدین» (مقاربت جنسی) و «پیوند میان زندگی و نیستی» (ترس از مرگ، میل به زندگی/زندگی پس از مرگ) پرداخت. به اعتقاد وی، انگیزه اصلی در مقاربت جنسی، میل مرد به بازگشت به زهدان مادر است. فرنتزی در نمادپردازی پل و افسانه دون ژوان<sup>۳</sup> می‌نویسد:

آدمی قادر نیست تا مرگ یا زندگی پس از مرگ را تصور کند مگر به واسطه تصویری که از گذشته برای او به جا مانده است، و این یعنی بازگشت به زهدان. روانکاوی شماری از رؤیاهای و تنگناهراسی‌های روان‌پیشانه<sup>۱۱</sup> ارتباط میان ترس از زنده به گور شدن و وحشت از میل بازگشت به زهدان را آشکار می‌سازد. افزون بر این از منظر نارسیسیستی، هرگونه عمل جنسی، هرگونه از خودگذشتگی در راه جنس مؤنث یک شکست است. چه بسا واکنش من صدمه‌دیده به این شکست هراس از مرگ باشد (Ibid).

مفهوم زهدان را می‌توان در قالب نمادهای همچون غار، دریا و تخم‌مرغ پیگیری کرد. از همین منظر، «جزیره» نیز شایان تأمل است: پهنه‌ای که آب (نماد زنانه یا مادرانه) آن را از هر سو در بر گرفته است.<sup>۱۲</sup> افزون بر این، جا دارد اشاره نماییم که در سطور آغازین داستان نقطه‌ای بر روی نقشه، راوی این گونه جزیره دلخواه خود را توصیف می‌کند: «و بیش از همه جزیره‌های بی‌شکلی که فقط به صورت یک نقطه‌اند نظر مرا جلب می‌کنند.» او سپس از حضور خود در «جزیره نقطه‌ای نقشه که چراغ‌های آن به سرخی پرتقال‌های

1. Carl Sagan

2. Sandor Ferenczi

3. *Bridge Symbolism and the Don Juan Legend*

سرخ است» می‌گوید. تأکید بر بی‌شکلی و نقطه‌ای بودن جزیره که پیش از هر چیز محیطی دایره‌گون را به ذهن متبادر می‌سازد و همچنین اشاره به رنگ سرخ یادآور توصیف هدایت از اتاق مرد منزوی است. کارکرد جزیره در داستان *نقطه‌ای بر روی نقشه* نیز به مانند کارکرد اتاق مرموز داستان *تاریک‌خانه* است: تلاش برای یافتن پناهگاهی در برابر ناخرسندی‌های حاصل از زندگی اجتماعی که عملاً به بر ساختن زهدان‌های نمادین می‌انجامد. بی‌گمان مرد منزوی در داستان *تاریک‌خانه* بسی بختیارتر از راوی داستان *نقطه‌ای بر روی نقشه* است: در حالی که او در آرامشی کودکانه در زهدان دست‌سازش چشم از جهان فرو می‌بندد، آن دیگری محکوم است تا شاهد در هم شکستن زهدانی باشد که در ذهن پروانده بود.

### ۶ نتیجه

صادق هدایت و سعید فائق با اختلاف سه سال از پی یکدیگر آمدند و رفتند: در عهد نظم کهنه (قاجاری و عثمانی) چشم به جهان گشودند، در میان امیدها و هیجان‌های نظم جدید (پهلوی و جمهوری کمالیستی) بالیدند، سر برآوردن دولت مطلقه مدرن را به چشم دیدند و سرانجام در دوره حکومت مستعجل دموکراسی بر کشورهايشان چشم از جهان فرو بستند.<sup>۱۳</sup> خطوط کلی زندگی هدایت و فائق چندان بی‌شبهت به یکدیگر نبود: هر دو ریشه در خانواده‌های فرادست جامعه داشتند؛ هر دو نماد نسل تازه‌ای از روشنفکران و تحصیل‌کردگان ایرانی و ترکیه‌ای بودند که یکسر در مدارس جدید آموزش دیدند و تحصیل در مدارس و مراکز سنتی را تجربه نکردند؛ هر دو پیوندی دیرپا با زبان فرهنگ و محیط فرانسه یافتند؛ هر دو تحصیلات دانشگاهی را به سامان نرساندند و میانه‌ای هم با کسب و کار و مشاغل دولتی و غیردولتی پیدا نکردند؛ و از همه مهم‌تر، هر دو در عین آنکه از جامعه خود می‌گفتند، دچار نوعی انزوا و بیگانگی در وطن بودند. اگرچه دو داستان کوتاه *نقطه‌ای بر روی نقشه* و *تاریک‌خانه* را نمی‌توان یکسر زندگینامه خودنوشت صادق هدایت و سعید فائق تعبیر نمود، اما بی‌گمان وجوهی از شرایط روحی و دغدغه‌های درونی این دو نفر در داستان‌های مزبور بازتاب یافته است. سخن جلال آل احمد درباره اهمیت *تاریک‌خانه* در بین نوشته‌های هدایت در سطور پیشین نقل شد. راجع به سعید فائق نیز جا دارد به این نکته اشاره شود که وی نه‌تنها «آدالی» (به معنای اهل جزیره؛ منسوب به



جزیره) تخلص می‌کرد، بلکه چنانکه پیشتر هم ذکر شد، سالیانی چند از عمر خود را در جزیره‌ای در دریای مرمره گذراند و نهایتاً در همان جا نیز درگذشت. بررسی زندگی صادق هدایت و سعید فائق مؤید این مطلب است که آنان همان‌گونه نوشتند که زیستند. نوشتن برای این دو چیزی فراتر از حرفه، تفنن هنری یا محملی برای ابراز عقاید ایدئولوژیک بود. از همین رو، حس عمیق انزوا و برکنار ماندن از اجتماع، یأس، سرخوردگی و سرگشتگی شخصیت‌ها را که در نقطه‌ای بر روی نقشه و تاریخ‌خانه شاهد آن هستیم می‌توان بخشی از تجربه زندگی دو انسان دردمند در زمینه و زمانه‌ای مشابه دید.

### یادداشت‌ها

۱. آنچه که در اینجا از مفهوم «تغییر اجتماعی» مد نظر داریم عبارت است از «تغییر قابل رؤیت در طول زمان به صورتی که موقتی یا کم‌دوام نباشد، بر روی ساخت یا وظایف سازمان اجتماعی یک جامعه اثر گذارد و جریان تاریخ را دگرگون نماید» (روشه، ۱۳۶۸: ۲۴). برای بررسی تطبیقی روند نوسازی در ایران و ترکیه رجوع شود به: اتابکی، ۱۳۸۵ و همو، دولت و فرودستان: فراز و فرود تجدد آمرانه در ترکیه و ایران، ترجمه آرش عزیزی، ققنوس، تهران، ۱۳۹۰.
۲. پیش از بررسی داستان‌ها، به منظور آشنایی خوانندگان ایرانی شرح حال مختصری از سعید فائق آوریم.
۳. نام خانوادگی سعید فائق برگرفته از شهرت خاندان او در دوره عثمانی به «عباسزاده» بود.
۴. عنوان اصلی اثر ژرژ سیمنون *L'homme qui Regarde Passe les Trains* است.
۵. عبارات نقل شده از متن داستان بر اساس ترجمه مرحوم رضا سیدحسینی در کتاب برگزیده داستان‌های امروز ترک (۱۳۵۸) است. در معدود مواردی، با نگاه به متن اصلی چاپ شده در مجموعه *Son Kuşlar* (چاپ بیست و یکم: ۲۰۰۹) تغییراتی در ترجمه فارسی داده شده است.
۶. نگاه کنید به انجیل لوقا، ۱۵: ۱۱-۳۲. این داستان دستمایه خلق آثار گوناگونی در تاریخ هنر غرب شده است.
۷. نقل قول‌ها مجموعه سگ ولگرد چاپ انتشارات قطره (۱۳۷۹) است و با چاپ انتشارات جاویدان در سال ۱۳۵۶ نیز مقابله شده است.
۸. «[اینجا] آدم بوی زمینو حس می‌کنه؛ بوی یونجه درو از شده، بوی کثافت زندگی رو حس می‌کنه.»
۹. کاتوزیان اصطلاح «روان‌داستان» (psycho-fiction) را بر آن دسته از داستان‌های هدایت اطلاق می‌کند که مسائل فلسفی، هستی‌شناختی، روان‌شناختی و بعضاً جامعه‌شناختی در آنها محوریت دارند. به نظر وی، ویژگی مهم داستان‌های مزبور جهان‌شمول بودن موضوع آنها و عدم محدودیتشان به زمان و مکان خاص است (کاتوزیان، ۱۳۸۴: ۸۳).
۱۰. «مکانیسم‌های دفاعی» (defense mechanisms) استراتژی‌های ناهشیاری هستند که «من» (ego) به مدد آنها خویشتن را از جنبه‌های بی‌رحمانه واقعیت حفظ می‌کند (فرانک، ۱۳۷۰: ۲۳۷). مکانیسم‌های دفاعی با فراهم نمودن شرایط بهینه روانی به «من» کمک می‌کنند تا با اضطراب و اختلال روانی مواجه شود و از آنها پرهیز نماید. اگرچه مکانیسم‌های دفاعی در جهت مقابله با تعارض‌های روانی هستند، ولی اگر به میزان مفرط برسند، رشد روانی را به مخاطره می‌اندازند. آنا فروید ضمن تشریح این بحث، به ده نوع مکانیسم دفاعی اشاره نمود:

واپس‌روی، سرکوبی، واکنش وارونه، انزوا، عمل‌زدایی، فرافکنی، درون‌فکنی، برگرداندن به خود، وارونگی و والایش (Elsa Schmid- Kitsikis, 2005, 376-377).

۱۱. به باور فروید، پاره‌ای از مشکلات روانی زنان برآمده از حس فقدان آلت رجولیت است. امروزه گروه اندکی از روانشناسان با این نظریه موافق هستند.

۱۲. تنگناهراسی (claustrophobia): احساس هراس از قرار گرفتن در مکان‌های بسته.

۱۳. «معمولاً روانکاوان آب را به هر شکلی نمادی مادینه یا به عبارت دقیق‌تر نمادی مادرانه تعبیر می‌کنند» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

۱۴. با حمله متفقین به ایران در اوت ۱۹۴۱ و سرنگونی دیکتاتوری رضاشاه، فضای باز سیاسی در ایران ایجاد شد و این دوره تا زمان کودتای اوت ۱۹۵۳ که منجر به سقوط دولت ملی محمد مصدق گشت، تداوم یافت. از سوی دیگر، حکومت ترکیه پس از پایان جنگ جهانی دوم سیاست تحزب سیاسی را در پیش گرفت و این امر منجر به قدرت‌گیری حزب مخالف دولت در سال ۱۹۵۰ شد. در پی کودتای می ۱۹۶۰، حکومت منتخب ساقط و نخست‌وزیر، عدنان میندریس، اعدام شد.

## منابع

اتابکی، توج (۱۳۸۵). *تجدد آمرانه: جامعه و دولت در عصر رضاشاه*. ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران، ققنوس.

الکساندر، فرانتز (۱۳۷۷). *میانی روانکاوی*، ترجمه فرید جواهر کلام، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی. پیزر، استوارت و جفری ترورز (۱۳۸۷). *روانشناسی و تغییرات اجتماعی*، ترجمه سعید مدنی، تهران، دانژه. ریشه، گی (۱۳۶۸). *تغییرات اجتماعی*، ترجمه منصور وثوقی، تهران، نشر نی. فائق، سعید (۱۳۵۸). *نقطه‌ای بر روی نقشه. برگزیده داستان‌های امروز ترک*، ترجمه رضا سیدحسینی و جلال خسروشاهی، تهران، کتاب زمان، ۱۱-۳۰.

فرانک، برونو (۱۳۷۰). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات روانشناسی*، ترجمه فرزانه طاهری و مهشید یاسایی، تهران، طرح نو.

کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۸۴). *صادق هدایت و مرگ نویسنده*، چاپ چهارم، تهران، مرکز. کارپات، کمال (۱۳۶۴). *مضامین اجتماعی در ادبیات نوین ترکیه، ادبیات نوین ترکیه*، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران، امیرکبیر، ۱۹۸-۲۲۹.

کامشاد، حسن (۱۳۸۴). *پایه‌گذاران نشر جدید فارسی*، تهران، نشر نی.

گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵). *میانی نقد ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، جلد ۱ و ۲، تهران، چشمه.

هدایت، صادق (۱۳۷۹). *سگ و لگرد*، با مقدمه محمد بهارلو، چاپ دوم، تهران، قطره.

Absiyanik, F. S. 2009. *Son Kuşlar*, 21, Baskı, İstanbul, YKY.

Adams, Peter C.S. *Return to Womb Fantasies in Contemporary American Science Fiction Films* at [http://www.cpcs.umb.edu/~Peter/sf/return\\_womb\\_fantasies.html](http://www.cpcs.umb.edu/~Peter/sf/return_womb_fantasies.html) (accessed 6 September 2009).

- Doğan, A & İ. Baştuğ. 2002. Abasıyanık Sait Faik, *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, vol. 1, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi.
- Hardacre, H. 1983. The Cave and the Womb World, *Japanese Journal of Religious Studies*, 10/2-3, 149-176.
- Llosa, M. V. 2002. *La verdad de las mentiras*. Madrid, Alfaguara.
- McCafferty, S. and G. McCafferty. 2008. Back to the womb: Caves, Sweat baths and Sacred Water in ancient Mesoamerica, *Flowing through Time*. Calgary, AB, The Chacmool Archaeological Association of the University of Calgary, 26-33.
- Okay, O. 2008. Abasıyanık Sait Faik, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, İsam.
- Schmid-Kitsikis, E. 2005. Defense Mechanisms, *International Dictionary of Psychoanalysis*, Farmington Hills, MI, Thomson Gale.
-

