نقد جامعه‌شناختی داستان گیله‌مرد

مهتاب هدایتی[1]
دکتر طاهره ایشانی[2]

چکیده

با توجه به این‌که در بین نویسندگان معاصر ایران، علوی بیش از دیگران اجتماع و تاریخ جامعه‌ی خویش را وارد فضای داستان‌هایش کرده است، آثارش مشحون از عناصری است که برای تحلیل جامعه‌شناختی، داده‌های مهم و پرارزشی تلقی می‌شوند؛ به ویژه که او نویسنده‌ای واقع‌گرا (رئالیست) نیز هست. این موضوع، آثارش را برای روی‌کرد اجتماعی پژوهندگان، مناسب‌تر و آماده‌تر می‌سازد. در این مقاله زمینه‌های اجتماعی حوادث داستان گیله‌مرد، شخصیت‌ها (اعم از اصلی و فرعی)، مفاهیم اجتماعی (مانند سنّت و تجدد) بررسی و تحلیل شده‌اند و سعی شده‌است تصویری منسجم از مجموعهٔ آن‌ها فراهم شود. ضمن این‌که نمادها و نشانه‌هایی از این داستان که مبیّن و نشانگر حوادث اجتماعی عصر نویسنده هستند، نیز نشان داده شده است.

کلیدواژه: بزرگ علوی، جامعه شناسی ادبیات، گیله مرد، نقد ادبی.

---

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم تهران.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی. عضو هیأت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مقدمه

امروزه نقد ادبی را به انواع مختلفی از جمله نقد ساختاری و فرمالیستی، نقد فمنیستی، نقد روانشناختی، نقد اجتماعی و... تقسیم می‌کنند. از آنجایی که در این پژوهش به نقد اجتماعی اثری از بزرگ علوی پرداخته می‌شود؛ به تعریف این نوع نقد می‌پردازیم. نقد اجتماعی و یا نقد جامعه‌شناختی یکی از انواع نقد است که به بررسی تأثیر جامعه و اوضاع آن بر آثار ادبی می‌پردازد و «بنیاد آن بر این فکر است که آثار ادبی همواره محصول و مولود حیات و محیط اجتماعی می‌باشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۷۵) «جامعه‌شناسی ادبیات از طریق تحلیل و بررسی تمام نهادهای اجتماعی موجود در یک اثر ادبی، می‌تواند دریابد که اثر تا چه اندازه در جامعه ریشه دارد. در واقع، جامعه‌شناسی ادبی، روشی انتقادی است که به متن و معنای متن ادبی توجّه دارد. این رشته با توجّه به پدیده‌های اجتماعی‌ای مانند ساختارهای ذهنی و شکل‌های آگاهی در پی گسترش درک متن است.»(گلدمن، ۱۳۷۷: ۸۲) همچنین ذوالقدر (۱۳۸۵: ۳۱۴) در تعریف این نوع نقد می‌نویسد: «نقد جامعه‌شناختی (sociological criticism) نقدی است که در آن منتقد، اثر ادبی را از این دیدگاه که بین اجتماع و هنرمند و اثر ادبی رابطه‌ای زنده و جدایی‌ناپذیر وجود دارد، مورد بررسی قرار می‌دهد. در این شیوه، منتقد باید از زمان و مکانی که نویسنده در آن زیسته و موقعیّت و اوضاع و احوالی که او را احاطه کرده است، آگاهی کامل داشته باشد تا بتواند اثر هنری را که واکنش روحیه‌ی هنرمند نسبت به جامعه و آینه‌ی اعتقادات و برداشت‌های او از محیط خویش است، مورد مطالعه و دقّت قرار دهد و درباره‌ی ارزش‌های آن قضاوت کند.»

یکی از متداول‌ترین راه‌های یافتن رابطه‌ی ادبیات و جامعه، مطالعه‌ی آثار ادبی به عنوان مدارکی اجتماعی و تصویری فرضی از واقعیّت است. در واقع این یکی از قدیم‌ترین استفاده‌هایی است که محقّقان صاحب سبک از ادبیات کرده‌اند. (ولک و آوستن، ۱۳۷۳: ۷۴) چنان‌که «از ادبیّات می‌توان به عنوان سند اجتماعی و به دست آوردنِ نکات کلّیِ تاریخِ اجتماعی استفاده کرد.» (همان: ۱۱۰).

عسگری (۱۳۸۶-۱۳۸۷: ۵۲) نیز بر این باور است که «آنچه امروز، با عنوان جامعه‌شناسی در ادبیات یا جامعه‌شناسی ادبی شناخته می‌شود، علمی است که جورج لوکاچ (۱۸۸۵-۱۹۷۱) فیلسوف و منتقد مجارستانی در اوایل قرن بیستم، آن را بنیان گذاشت و پس از او لوسین گلدمن (۱۹۱۳-۱۹۷۰) دانشمند رومانیایی ساکن فرانسه آن را بسط و گسترش داد». البته وی (همان: ۴۵) افلاطون را پایه‌گذار این نوع نقد می‌داند و می‌نویسد: «هنگامی که افلاطون در کتاب جمهوری از رابطه‌ی شاعر و شعر او با مخاطبان سخن می‌گوید و تأثیر مثبت شاعر در زندگی اجتماعی مخاطبان را مردود می‌شمارد، به نوعی آغازگر بحث رابطه‌ی ادبیات و جامعه است». در هر صورت «جامعه‌شناسی به کمک روش‌های علمی خاص، نهادها، روابط و رفتارهای اجتماعی انسان را از نظر ساخت، کارکرد و دگرگونی مورد بررسی قرار می‌دهد و با نگرش ویژه به علل اجتماعی در جستجوی دستیابی به قوانین اجتماعی حاکم بر حیات جامعه است» (محسنی، ۱۳۷۸: ۱۵). از سوی دیگر در چنین نقدی «وظیفه‌ی منتقد در برخورد با متن ادبی آن است که در وجود شخصیت‌ها و حوادث، نیروهای عظیم تعیین کننده‌ی تحولات اجتماعی را بازیابد و به خوانندگانش بشناساند» (رزاق‌پور، بهار ۱۳۸۷: ۳۱).

در بین نویسندگان معاصر ایران، علوی بیش از دیگران، اجتماع و تاریخ جامعه‌ی خویش را وارد فضای داستان‌هایش کرده است. چنان‌که میرعابدینی (۱۳۸۳: ۷۹)

بر این عقیده است که: «نویسندگانی مانند جمالزاده، هدایت و علوی با رویکردی نو به صناعت داستان‌نویسی و مناسبات اجتماعی، صدای گروه‌های وسیع‌تری از مردم را منعکس کردند». بنابراین، در این مقاله بر آنیم تا با بررسی داستان گیله مرد، به تحلیل این اثر با رویکردِ نقد جامعه‌شناختی بپردازیم و چگونگی انعکاس مسائل اجتماعی و سیاسی دهه‌های اخیر کشور را در اثر او ارزیابی نماییم.

پیشینه‌ی تحقیق

بررسی ما چنین نشان می‌دهد که در زمینه‌ی نقد جامعه‌شناختیِ داستان گیله‌مرد، کاری مستقل صورت نگرفته است؛ هرچند که به صورت کلّی به معرّفی آثار این نویسنده و نقد کلی آن پرداخته شده است؛ از جمله: کتاب *نقد آثار علوی* از عبدالعلی دستغیب (۱۳۷۸)، و همچنین کتاب *یاد بزرگ علوی* به اهتمام علی دهباشی (۱۳۸۴) که مجموعه‌ای است از مقالات و بخش‌هایی از آثاری که دیگران در مورد بزرگ علوی نوشته‌اند. البتّه این اثر، اطّلاعات مهم و ارزشمندی را درباره‌ی بزرگ علوی گردآوری کرده‌است.

نقد جامعه‌شناختی گیله‌مرد

داستان گیله‌مرد از لحاظ ساختار، داستان کوتاه short story محسوب می‌شود. در این داستان، واقعه‌ای مرکزی رخ می‌دهد که عبارت است از اسارت گیله‌مرد به دست مأموران دولتی، و سایر حوادث برحول و محور آن شکل می‌گیرد. در داستان گیله‌مرد، بزرگ علوی در آغاز با کمک گرفتن از عناصر طبیعی و با استفاده از سمبول‌های اجتماعی، ویژگی‌های جامعه‌ی ایران استبداد زده را بیان می‌کند. سمبولیسم اجتماعی ویژگیِ به خصوصِ این دوره به ویژه شعر است. شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۰: ۲۸۰) نیما را آغازگر سمبولیسم اجتماعی معرفی می‌کند. سال‌ها پس از

پیدایش سمبولیسم در اروپا، رگه‌های کم‌رنگی از این مکتب ادبی با عنوان سمبولیسم اجتماعی، در شعر نیما بروز یافت که علّت آن را می‌توان در شرایط اجتماعی سیاسی زمان جستجو کرد. «در ادبیات معاصر فارسی، نیما در سال ۱۳۱۶ به دنبال کشف تازه‌ای در شعر فارسی، زبان و محتوای تازه‌ای نیز خلق می‌کند که آن را می‌توان نتیجه‌ی آگاهی او از زبان و فرهنگ ادب فرانسوی و خصوصاً آشنایی با آثار رمبو، ورلن و مالارمه دانست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۶۴). پس از او، این روش در نثر فارسی نیز توسط نویسندگان واقع‌گرا (رئالیست) به کار برده شد.

بزرگ علوی با بینش رئالیستی خویش، حقایق و وقایع جامعه را به تصویر می‌کشد و به مخاطب خویش معرّفی می‌کند. چنان‌که صبوری (۱۳۸۴: ۳۸۹-۳۸۸) بر این عقیده است که «[بزرگ علوی] با نوشتن رمان «چشمهایش» و برخی داستان‌های خود، در«مجموعه‌ی نامه‌ها» همچون «گیله مرد» که از زمره‌ی بهترین داستان‌های کوتاه امروز ماست، به فضای «رئالیستی» خود دست یافت و در حقیقت، این اثر و برخی آثار دیگر او بود که فضاهای «روستا» و «زندان» را در داستان‌نویسی ما پایه‌گذاری کرد». بنابراین چنان‌که دیده می‌شود داستان گیله‌مرد با این توصیف آغاز می‌شود: «باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یکدیگر افتاده بودند. ازجنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید می‌آمد» (علوی، ۱۳۸۵: ۶۷)، که تصویری از جامعه‌ی استبداد زده‌ی آن روز را به خواننده القاء می‌نماید. تمام فضای داستان تداعی‌کننده‌ی جامعه‌ی خفقان‌زده است. علوی از عناصر طبیعی (جنگل، باد و...) به عنوان نماد استفاده می‌کند. در *فرهنگ نمادها* دربارهٔ باد که علوی از این عنصر طبیعت نیز در گیله‌مرد استفاده کرده است، این‌گونه آمده است: «باد نماد بی‌ثباتی، ناپایداری و بی‌استحکامی است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۶)، و

«معنایی که از باران و باد و طوفان می‌فهمیم، با زمینه و مفاد داستان گیله مرد و تلاطم روحی شخصیّت اصلی داستان همخوانی دارد» (میرصادقی، ۱۳۸۱:۱۳۴).

تکرارِ جمله‌ی «از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید می‌آمد» (علوی، ۱۳۸۵: ۶۷، ۷۴، ۹۲) در آغاز، میانه و پایان داستان گیله‌مرد، پایندگیِ سیاه استبداد را بیان می‌دارد. علوی همچنین کوشیده است با فضا سازی بسیار تلخ و گزنده، فضای پر اختناق را به تصویر بکشد: «نفیر باد نعره‌های عجیبی از قعر جنگل به سوی کومه همراه داشت» (همان: ۸۸). در *فرهنگ نمادها* (شوالیه، ۱۳۷۸: ۴۵۴) درباره‌ی جنگل این‌گونه آمده است: «در مناطق گوناگون به خصوص در میان سلتی‌ها، جنگل بکر یک حرم واقعی بوده است، آنان درخت را در عین این‌که نماد زندگی می‌دانستند در عین حال نشانه‌ی ربط و پیوند، یا واسطی میان آسمان و زمین می‌دانستند. همچنین در تحلیل امروزی، جنگل را به دلیل تاریکی‌اش و ریشه‌های عمیقش، نماد ناخودآگاهی می‌دانند...». در این شعر نیما «جاده خاموش است، از هر گوشه‌ی شب هست در جنگل/ تیرگی (صبح از پی‌اش تازان)/ رخنه‌ای بیهوده می‌جوید./ یک نفر پوشیده در کنجی/ با رفیقش قصه‌ی پوشیده می‌گوید» (*طاهباز*، ۱۳۷۵: ۴۶۶)، نیز می‌توان جنگل را که در هر گوشه‌ی آن، شب، تیرگی و تاریکی نهان است و جای دارد، رمز و نمادی دانست از جامعه و محیط گرفتار ظلم و خفقان. در این گونه جوامعِ استبدادی، اصول روابط میان مستبد و مردم را ترس و وحشت شکل می‌دهد؛ چنان‌که در این داستان دیده می‌شود: «مأمور بلوچ وقتی فکر می‌کرد که حال، خود او مأمور دولت شده است وحشت می‌کرد» (علوی، ۱۳۸۵: ۷۲). او از طبقه‌ی خود جدا شده و به ابزار سرکوب طبقه‌ی حاکم (دشمن خود) تبدیل شده‌است. و همچنین در جایی دیگر از این داستان دیده می‌شود: «حالا نوبت بلوچ بود که بترسد» (همان: ۸۰).

در پایان، گیله‌مرد که نماینده‌ی مردم ستم‌دیده است در برابر گریه و زاری محمد ولی وکیل‌باشی، نماینده‌ی حکومت مستبد، تسلیم می‌شود و از سلاحی که به قول میرصادقی (۱۳۸۴: ۹۶) به ناچار به دست‌گرفته است، حتی در مقابل قاتل همسرش ـ صغری ـ که اگر به دستش می‌آورد «با دندان‌هایش حنجره‌ی او را می‌درید. با ناخن‌هایش چشم‌هایش را در می‌آورد» (علوی، ۱۳۸۵: ۷۰)، استفاده نمی‌کند. در چنین جامعه‌ای به کسی نمی‌توان اعتماد کرد. نه تنها اعتماد میان صاحبان قدرت و مردم وجود ندارد؛ بلکه اصولاً در روابط مردم نیز این اعتماد از میان می‌رود. مأمور بلوچی که خود از میان مردم برخاسته است و خود زمانی رعیت و تفنگدار خان‌ها بوده است؛ حال بر حسب شرایط جامعه امنیّه شده است: «وقتی خان‌ها به تهران آمدند و وکیل شدند، او نیز چاره نداشت جز این‌که امنیّه شود» (همان: ۷۳)، بر حرف خود پایبند نمی‌ماند و گیله‌مرد را مورد هدف قرار می‌دهد. حتی زمانی‌که گیله‌مرد ـ این نماد مقاومت مردمی ـ از پای درآمده است، باز هم حالت خفقان پایدار جامعه به تصویر کشیده می‌شود: «در جنگل هنوز هم صدای شیون زنی که زجرش می‌دادند به گوش می‌رسید...» (همان: ۹۲). از سوی دیگر صدای شیون این زن در طول داستان به طور مکرّر، تداعی‌کننده‌ی این موضوع است که نباید فراموش کرد که زنی ـ به عنوان نمادی از افراد مظلومِ جامعه ـ به ناحق کشته شده است.

شخصیت‌ها

• گیله‌مرد

شخصیت اصلی داستان، دهقانی عاصی است که در برابر چپاول و غارت دولت به مقابله برخاسته است. او را از دیار خود به فومن به اسارت می‌برند. او در مقابل ناآرامی طبیعت نیز از خود مقاومت نشان می‌دهد و «بی‌اعتنا به باد و بوران و

مأمور و جنگل و درختان تهدید کننده و تفنگ و مرگ، ...» (همان: ۶۷)، قدم‌های آهسته و آرام و کوتاه بر می‌دارد. آشفتگی طبیعت [«باد چنگ می‌انداخت ... غرش باد آوازهای خاموشی را افسار گسیخته کرده بود و...» (همان: ۶۷)] بیانگر درون آشفته‌ی گیله‌مرد است. همچنین، گفتگوی درونی گیله‌مرد آشفتگی و ناآرامی روح او را بازگو می‌کند. در طول مسیر به فکر فرزندش و انتقام گرفتن از قاتل همسرش است. اگر فرزندش نبود اصلاً گیله‌مرد مجبور به بازگشت به سر زراعت نمی‌شد تا به دست مأموران دولتی دستگیر شود. «محض خاطر بچه‌اش امروز گیر افتاده بود» (همان: ۷۰). وی با خود می‌اندیشد اگر قاتل زنش گیرش می‌افتاد: «با ناخن‌هایش چشم‌هایش را در می‌آورد. با دندان‌هایش حنجره او را می‌درید» (همان: ۷۰). زمانی که پی می‌برد قاتل صغری، محمدولی وکیل‌باشی شیره‌ای است، با آن که در مقابل او مسلّح است، اما با عجز و لابه محمدولی که روبه‌رو می‌شود، به خاطر بچه‌هایش از او می‌گذرد: «ناله‌های وکیل‌باشی التهاب گیله‌مرد را خاموش می‌کند. لباس‌های محمدولی را تن کرده و می‌خواهد برود فرزندش را با خود بردارد و به دل جنگل بزند. اما مأمور بلوچ او را مورد هدف قرار می‌دهد و از بالای ایوان به زمین می‌اندازد» (همان:۹۲).

چنان‌که دیده می‌شود گیله‌مرد شخصیّتی پویا دارد و دارای چهره‌ای مثبت است؛ زیرا او در مقابل التماس‌های محمدولی که چند فرزند دارد به یاد فرزند خود می‌افتد و نمی‌تواند قبول کند که با کشتن او چند بچه را یتیم کند. به این ترتیب از تصمیم خود که گرفتن انتقام از قاتل همسرش است، منصرف می‌شود.

• محمدولی وکیل باشی

دومین شخصیّت پررنگ داستان، مأموری است به نام محمدولی وکیل باشی. وی شخصیّتی ایستا دارد چون سخنان طبقهٔ حاکم از زبان او بیان می‌شود و

سخنگوی دولت به حساب می‌آید. «شش ماه[ـه] هی دولت داد می‌زنه، می‌گه بیایید حق اربابو بدید، مگه کسی حرف گوش می‌ده، به مفت خوری عادت کردند...» (همان: ۶۹)، «حالا خدمتتون می‌رسند، بگو ببینم چه کاره بودی؟ لاور بودی؟ سواد داری...» (همان: ۶۹).

در طول راه از تولم تا قهوه‌خانه‌ای که در آن اطراق می‌کنند، گیله‌مرد را سین جیم می‌کند، «زخم زبان می‌زد، حساب کهنه پاک می‌کرد» (همان: ۶۹). از نظر او دهقان‌های عاصی که علیه ساز و کار ارباب رعیتی به پا خاسته‌اند، لامذهب هستند «آگل لامذهبه خودم می‌خوام کلکش و بکنم. هم قطاران من خودشون به چشم دیده‌اند که قرآن را آتش زده» (همان: ۸۸). و یا در جایی خطاب به گیله‌مرد می‌گوید: «شما دشمن خدا و پیغمبرید. قتل همه‌تون واجبه» (همان: ۸۹). او قاتل صغری زن گیله‌مرد است. محمدولی وکیل‌باشی قتل او را توجیه شرعی می‌کند و می‌گوید: «من اصلاً اهمیت نمی‌دم به این که آن زنی که آن روز با تیر من به زمین افتاد، دخترش بوده یا نبوده. به من چه؟ من تکلیف مذهبی‌ام را انجام دادم» (همان: ۸۹). در واقع، حکومت مبارزه مردم علیه خود را در بین عوام دین و بی‌دینی جلوه داده است و به واسطه‌ی دین، قشرهای مختلف را با هم درگیر کرده است.

مردی که با این همه خشونت و زورگویی برخورد می‌کند، زمانی که با گیله‌مرد مسلّح رو به رو می‌شود به تته‌پته می‌افتد «عرق از صورتش می‌ریخت. چشم‌هایش سفیدی می‌زد...» (همان: ۹۱)، گریه و زاری و عجز و لابه را حربه‌ای قرار می‌دهد. گیله‌مرد در مقابل ضعف محمد ولی وکیل‌باشی تسلیم می‌شود و از او به خاطر بچه‌هایش می‌گذرد.

• مأمور بلوچ

شخصیت دیگری که در این داستان مطرح است، مأموری است که او را از خاش آورده‌اند. وی هنگام چپاول از خانه‌های گیله‌مردان به راحتی برای خود دلیل و توجیه می‌آورد که «این‌ها اثاثیه‌ای است که گیله‌مردان قبل از ورود قوای دولتی از خانه‌های ملاکین چپاول کرده‌اند» (همان: ۷۲). خود او مزه‌ی غارت و چپاول را در زندگی چشیده است. روستای آن‌ها نیز همواره در معرض غارت و چپاول بوده است و داستان‌های زیادی از چپاول و غارت خان‌ها از زبان پدرش شنیده است. او از تفنگدارهای خان بوده و هیچ‌گاه رعیتی نکرده و به‌اندازه‌ی موهای سرش آدم کشته است. او دارای شخصیّتی خشن و بی‌رحم است؛ چرا که «برای او زندگی جدا از تفنگ وجود نداشت. او با تفنگ به دنیا آمده، با تفنگ بزرگ شده بود و با تفنگ هم خواهد مرد، آدم‌کشی برای او مثل آب خوردن بود...» (همان: ۷۲). برایش فرقی ندارد گیله‌مرد که مأموریت رساندن او به فومن به عهده‌ی مأمور بلوچ و محمد ولی وکیل‌باشی است، فرار کند؛ چرا که «او به تفنگ خود اطمینان دارد.» (همان: ۷۳) که اگر گیله‌مرد خواست فرار کند می‌تواند با یک تیر او را از پای درآورد. گویا برای او در زندگی‌اش جز تفنگ هیچ پشت‌گرمی و اطمینانی وجود ندارد.

او که تفنگدار خان بوده است به ناچار و به بازی روزگار و سرنوشت، امنیّه شده است «وقتی خان‌ها به تهران آمدند و وکیل شدند، او نیز چاره نداشت جز این که امنیّه شود» (همان: ۷۳). خودش «وقتی فکر می‌کرد که حالا خود او مأمور دولت شده است وحشت می‌کرد» (همان: ۷۲). او می‌داند که بالاخره با تفنگ خواهد مرد، خود زمانی که تفنگدار خان بوده چندین مأمور دولت و سرباز را کشته است.

وی نیز دارای شخصیّتی ثابت است، شخصیتی خشن و بی‌رحم. برایش کشتن انسان‌ها کار دشواری نیست. او در زندگی خود انسان‌های بسیاری را کشته است و تنها یک بار از آدم کشتن منصرف می‌شود که البته بر تصمیم خود بیشتر از چند لحظه پایبند نمی‌ماند. در تفتیش خانه‌ی گیله‌مرد در لای دسته‌های برنج تپانچه‌ای پیدا می‌کند و آن را با ۵۰ تومانی که همراه گیله‌مرد است مبادله می‌کند. سپانلو (۱۳۶۸: ۶۹) در این باره می‌گوید: «آیا این کار از روی ترحّم است، یا همان‌طور که خود او ادّعا می‌کند چون سابق رعیت بوده و درد گیله‌مرد را می‌داند؟» او می‌خواهد دوباره به خاش پیش خانواده‌اش برگردد. در پایان داستان، این مأمور که تفنگ تمام هستی او و کشتن پیشه و فنّ اوست، به سوی گیله‌مرد نشانه می‌رود و او را از بالای ایوان سرنگون می‌کند. «مأمور بلوچ کار خود را کرد» (علوی، ۱۳۸۵: ۹۲). درباره‌ی شخصیّت او سپانلو (۱۳۶۸: ۶۹) بر این باور است که «نویسنده تسلیم این خوش‌بینی خلاف واقعیت ملموس نمی‌شود، سرباز بلوچ هیچ‌گاه به این درجه از آگاهی نرسیده است، گذشته‌ی او چنین نشان نمی‌دهد.»

تقابل سنّت و تجدّد

یکی از مواردی که در این نوع نقد، تحلیل و بررسی می‌گردد وجود مظاهر و نشانه‌های سنّت و تجدّد است. در فرهنگ علوم اجتماعی می‌خوانیم: Social modernization به معنی نوسازی اجتماعی که عبارت است از فرایند تغییر در یک جامعه یا سازمان و نهاد اجتماعی و تبدیل آن از صورتی سنتی به صورت جدید (کوئن، ۱۳۷۲: ۹۶). وقتی جنبه‌هایی از تجدّد در یک جامعه‌ی سنّتی وارد می‌شود، سنّت به مقابله با آن می‌پردازد. نمونه‌ی بارز این تقابل در داستان گیله‌مرد، ایجاد پاسگاه از طرف حکومت و مخالفت مردم با آن است. در جوامع سنّتی افراد جامعه، خود در مورد اختلافات و مسائل مهمّشان تصمیم می‌گیرند.

در جامعه‌ی داستان مورد بحث نیز جامعه‌ی محلّی ساز وکاری سنّتی دارد و مردم برای خود داروغه و کدخدا دارند و با ایجاد پاسگاه مخالفت می‌کنند.

• مظاهر تجدّد

در ذیل به نمونه‌هایی از مظاهر تجدّد اشاره می‌شود:

الف) رادیو و رسانه‌ها که نشان‌گر گستردگی روابط است. «فرمانده از رادیو و مطبوعات ملی آموخته بود» (علوی، ۱۳۸۵: ۶۸).

ب) ارتباط با کشورهای دیگر که یکی از ابعاد توسعه است. «لباس آمریکایی، پالتوی آمریکایی، کامیون آمریکایی، همه چی داریم» (همان: ۶۹).

ج) ایجاد پاسگاه، ایجاد نظام جدیدی است که با به وجود آمدن آن، دخالت و پادرمیانی ریش‌سفیدان و بزرگان در حل اختلافات و مشکلات اهالی، کم‌اثر می‌شود. «بگو ببینم، آن روزی که با سرگرد آمدیم تولم که پاسگاه درست کنیم، همین تو نبودی که علمدار همه شده بودی و گفتی ما اینجا خودمان داروغه داریم و کسی را نمی‌خواهیم» (همان: ۸۴).

د) وجود ادوات جنگی پیشرفته نیز یکی از علائم تجدد است. «برای او زندگی جدا از تفنگ وجود نداشت و ...» (همان: ۷۲)، و «سرگرد آن‌جا بود و نگذاشت و الّا با مسلسل همتون را درو می‌کردم» (همان: ۷۴). «فقط چیزی که توانست به دست آورد، یک تپانچه بود» (همان).

ه) وسایل ارتباط گسترده نیز از لوازم جوامع رو به پیشرفت و تجدد است. «راه ناره، سرکار انم از هوشانه کی ماشینا لوختا کرده» (همان: ۷۶).

• مظاهر سنّت

کمبود امکانات و استفاده از وسایل اولیه برای امرار معاش از جلوه‌های جوامع سنّتی است. «امّا در تاریکی و بارش و باد سوی کم‌رنگ چراغ نفتی آن دور به نظر

می‌آمد» (همان: ۷۴). «در تمام این صفحات یک تکه شیشه پیدا نشد که با آن بتواند ریش خود را اصلاح کند چه برسد به آینه» (همان: ۷۲)، و «در اتاق کاهگلی که به سقف آن برگ‌های توتون و هندوانه و پیاز و سیر آویزان کرده بودند» (همان: ۷۵).

• تحلیل داستان

زمانی که داستان در آن شکل می‌گیرد، سال‌هایی است که فرقه‌ی دموکرات آذربایجان شکست خورده و حکومت دست به یورشی همه جانبه زده است. ژاندارم‌ها برای گرفتن بهره‌ی مالکانه به روستاها ریخته‌اند و به غارت اموال گیله مردها پرداخته‌اند (سال ۱۳۲۶ به بعد) و مقاومت دهقانان، جنبش دهقانی را سبب شده است. چنان‌که میرعابدینی (۱۳۸۳: ۵۰۶) بر این عقیده است که «بزرگ علوی در داستان کوتاه «گیله‌مرد» (۱۳۲۶) ـ که رشته‌ای از داستان‌های روستایی به دنبال خود آورد ـ به مبارزات دهقانان هم روزگار خود با حکومت حافظ منافع مالکان می‌پردازد». در واقع، گیله‌مرد، دهقانی عاصی است که از سرزمینش رانده شده و در راه مبارزه، زن خود را از دست داده است و اینک نوبت خودش است. او نماد «عصیان علیه ظلم و بی‌عدالتی» جامعه است. علوی خود از طبقه‌ی رجال انقلابی جامعه است و در واقع از قشر کسانی است که به علت ادراک تازه‌ای که از وضعیت درونی و بیرونی اجتماع خویش به دست می‌آورند، بهتر می‌توانند پدیده‌های اجتماعی را تحلیل کنند.

در این داستان، علوی به نظام ارباب رعیّتی حاکم بر جامعه‌ی ایرانی پرداخته و مصائب رعایا را ترسیم می‌کند. رعایایی که کار می‌کنند و زحمت می‌کشند و ارباب‌هایی که بی‌آن‌که کار کنند و زحمتی ببرند خوب می‌خورند و راحت زندگی می‌کنند. امّا در این داستان تمامی اهالی روستا که جزء طبقه‌ی رعیّت جامعه

محسوب می‌شوند با مبارزان که گیله‌مرد نیز از جمله‌ی آنان است همگام هستند «آن وقت دهاتی‌ها از اتاق آمدند بیرون و معلوم نشد کی شیپور کشید که قریب چندین هزار نفر دهقان آمدند دور خانه» (علوی، ۱۳۸۵: ۸۷). البتّه در این میان کسانی هم وجود دارند که به آنها خیانت می‌کنند مانند داروغه‌ی روستا. «گیله‌مرد این را می‌دانست که داروغه او را لو داده است. اغلب به پدرزنش گفته بود که نباید به این ویشکا سوقه‌ای اعتماد کرد» (همان: ۸۶).

مکانی که وقایع در آن رخ می‌دهند، جنگل است. جنگلی هراسناک که در آن «صدای شیون زنی که زجر می‌کشید می‌آمد» (علوی، ۱۳۸۵: ۶۷، ۷۴، ۹۲). صدای شیون این زن با غرّش آب‌های غلیظ همراه است که «جیغ مرغابی‌های وحشی را خفه می‌کرد» (همان: ۷۴). فضاسازیِ داستان بسیار هنرمندانه و با ظرافت طرّاحی شده است؛ به طوری‌که تجسّم این محیط برای خواننده، رعب‌آور و وحشتناک است «از جنگل گویی زنی که درد می‌کشید، شیون می‌زند. گاهی در هم شکستن ریشه-ی یک درخت کهن، زمین را به لرزه درمی‌آورد» (علوی، ۱۳۸۵: ۷۴). در این داستان، علوی با استفاده از عناصر طبیعت، جامعه‌ی پر اختناق ایران را به تصویر می‌کشد و ظلم‌ها و تعدّیات حکومت را انتقاد می‌کند. به همین دلیل، فضای داستان با توصیف‌های ترسناک و هول‌آور شروع می‌شود تا بیانگر درون پرآشوب و متلاطم شخصیّت اصلی داستان باشد. عناصرِ طبیعت به کمک این فضاسازی می‌آیند و عمقِ فاجعه را هنرمندانه ترسیم می‌کنند. جنگلی تاریک همراه با صدای جیغ و شیونِ زنی تنها، زوزه‌ی باد، غرّش آب، درهم شکستنِ ریشه‌ی درخت، به لرزه درآمدنِ زمین در اثرِ درهم شکسته شدنِ ریشه‌ی درخت، خفه شدنِ جیغِ مرغابی‌های وحشی و... همه‌ی این‌ها با آشفتگیِ درونی و استیصالِ گیله‌مرد همسو

می‌شوند تا برای خواننده، تداعیِ شرایط مکانی و حتّی روحیِ شخصیّت اصلیِ داستان، ملموس‌تر و محسوس‌تر گردد.

از سویِ دیگر، علوی داستان را این‌گونه آغاز می‌کند: «باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند... غرّش باد آوازهای خاموشی را افسار گسیخته کرده بود» (همان:۶۷). می‌توان گفت «باد» در این داستان، نماد طبقه‌ی حاکم بر جامعه است که بر زمین و هرچه در آن است، چنگ انداخته تا همه چیز را نابود سازد. و «آوازهای خاموشی» صدای در گلو خفه‌شده‌ی مردمی است که کاسه‌ی صبرشان لبریز شده است و افسار گسیخته سر به اعتراض برداشته‌اند. چنان‌که در کتاب «یاد بزرگ علوی» نیز آمده است «بادِ غارتگر، نمادی از مأموران یغماگر است و درخت کهن که از ریشه می‌شکند، یادآور فرو ریختن و شکستن ملّتی کهن و درد کشیده است» (دهباشی، ۱۳۸۴: ص۸۰). همچنین در جمله‌ی «غرّش آب‌های غلیظ، جیغ مرغابی‌های وحشی را خفه می‌کرد» (علوی، ۱۳۸۵: ۷۴). آب با واژه‌های «غرّش» و «غلیظ» توصیف شده‌است که جیغ مرغابی‌های وحشی را خفه می‌کند. در واقع می‌توان این آبِ غلیظِ غرّش‌کنان را نماد طبقه‌ی زورگوی جامعه دانست و صدای جیغِ مرغابی‌های وحشی، یادآورِ فریادِ مردمِ ستمدیده‌ای است که صدایشان البتّه به جایی نمی‌رسد. نیز می‌توان جنگل را که در هر گوشه‌ی آن، شب، تیرگی و تاریکی نهان است و جای دارد، رمز و نمادی دانست از جامعه و محیط گرفتار ظلم و خفقان. همچنین علوی در عبارتِ «درهم شکسته‌شدنِ ریشه‌ی یک درختِ کهن» رو به نابودی رفتنِ ایرانِ کهن را در ذهنِ خواننده مجسّم می‌کند که حتّی فکر و تصوّر آن لرزه بر اندام هر ایرانی می‌اندازد: «گاهی در هم شکستن ریشه‌ی یک درخت کهن زمین را به لرزه درمی‌آورد» (همان).

بنابراین، همان‌طور که ملاحظه می‌شود علوی هریک از عناصر طبیعت را به کار می‌بندد تا اوضاع و شرایط زمانی و مکانی را برای خواننده‌اش محسوس‌تر گرداند. چنان‌که زرّین‌کوب (۱۳۷۴ :۷۷) می‌نویسد: «تأثیر محیط جغرافیایی را در ذوق و هنر و معرفت نمی‌توان انکار کرد.» و ویلیام سامرست موام (۱۳۸۲ :۳۷۷) نیز در تأکید این سخن بر این عقیده است که «ظاهراً معنای محیط، آرایش‌هایی است که با آن، داستانی را چنان نازک و ظریف، زینت می‌دهید که بدون آرایش‌ها، داستان وجود نخواهد داشت.»

نتیجه‌گیری

علوی در بیان وقایع انقلابی، برجستگی بارزی دارد و آن، پیامد زندگی ممتد در میان افکار و اندیشه‌های سیاسی و همراهی با افراد سازمانی است. در داستان گیله‌مرد شخصیّت پررنگ، خود گیله‌مرد است که شخصی است مبارز. او در پی اعتراض به سازوکار ارباب رعیتی از سرزمین خویش فراری شده است. گیله‌مرد در طول داستان عزمی جزم دارد تا انتقام همسر خود را از قاتلش که مأمور دولت است بگیرد؛ امّا تحوّلی در شخصیّت او رخ می‌دهد که از این تصمیم منصرف می‌شود. او در برابر عجز و لابه‌ی قاتل همسرش تسلیم می‌شود و فکر این‌که با کشتن او بچه‌های مأمور دولت بی‌سرپرست خواهند ماند، او را از این تصمیم بازمی‌دارد.

بنابراین، از دید نقد جامعه‌شناختی می‌توان گفت که این اثر به طور کلّی بازتاب رویدادهای سیاسی اجتماعی زمان خودِ نویسنده است. زمینه‌ی اجتماعی این اثر با هدف انتقاد به عملکردهای دولت در سال‌های پیش و با توجه به پیامدهای این اقدامات در میان مردم پدید آمده است. علوی با تیزبینی و ژرف‌نگری خاصی، دوره‌ی بحران‌ساز تاریخ ایران را در این داستان کوتاه به مردم

نشان داده است که برای هر جامعه‌شناس و تاریخ‌نگاری ارزشمند و شایسته‌ی تأمّل است. همچنین با توجّه به مباحثی که در نقد جامعه‌شناختی مطرح می‌شود، می‌توان چنین استنباط کرد که هریک از آثار ادبی که با دید رئالیستی و واقع‌گرایی نوشته شده‌اند، در واقع حکم اسنادی را دارند که گواهِ تاریخِ زمانِ خویش هستند. با این رویکرد، می‌توان به اهمّیّت هریک از آثار ادبی واقع‌گرایانه پی برد.

منابع

۱. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۸). نقد آثار علوی. تهران: فرزانه، چاپ اوّل.

۲. دهباشی،علی. (۱۳۸۴). یاد بزرگ علوی. تهران: ثالث،چاپ اوّل.

۳. ذوالقدر (میرصادقی)، میمنت. (۱۳۸۵). واژه‌نامه‌ی هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فنّ شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن. تهران: کتاب مهناز.

۴. رزاق‌پور، مرتضی. (بهار ۱۳۸۷). «نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف». فصلنامه‌ی زبان و ادب، ش ۳۵. (سال دوازدهم)، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده‌ی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی. صص ۵۳ ۲۷.

۵. زرّین‌کوب، حمید. (۱۳۷۸). چشم‌انداز شعر فارسی. تهران: فرزان.

۶. زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). آشنایی با نقد ادبی. تهران: سخن، چاپ اوّل.

۷. سیانلو، محمدعلی. (۱۳۶۸). بازآفرینی واقعیت.تهران: نگاه، چاپ هشتم.

۸. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت.تهران، سخن.

۹. شوالیه، ژان. (*۱۳۷۸*). فرهنگ نمادها. ترجمه‌ی سودابه فضایلی. تهران: جیحون، چاپ دوم.

۱۰. صبور، داریوش. (۱۳۸۴). از کاروان حلّه. دبداری با نثر معاصر فارسی، ادبیات معاصر(نثر). تهران: سخن.

۱۱. عسگری حسنکلو، عسگر. (زمستان و بهار ۱۳۸۷ -۱۳۸۶). «مقایسه‌ی نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیات»، مجله ادب‌پژوهی، ش چهارم، دانشگاه گیلان. صص ۶۴-۶۳.

۱۲. علوی، بزرگ. (۱۳۸۵). گیله‌مرد. تهران: نگاه، چاپ چهارم.

۱۳. کوئن، بروس. (۱۳۷۲). مبانی جامعه‌شناسی. ترجمه غلام‌عباس توسلّی و رضا فاضل. تهران: سمت.

۱۴. گلدمن، لوسین. (۱۳۷۷). جامعه‌شناسی ادبیات. محمدجعفر پوینده (گزیده و ترجمه). با عنوان: درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. تهران: نقش جهان.

۱۵. محسنی، منوچهر. (۱۳۷۸). مقدمات جامعه‌شناسی. تهران: دوران، چاپ چهارم.

۱۶. *موام، ویلیام سامرست*. (۱۳۸۲). درباره‌ی رمان و داستان کوتاه. مترجم: کاوه دهگان. ویرایش۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۷. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۱). جهان داستان ایران. تهران: اشاره، چاپ اوّل.

۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۴). ادبیات داستانی. تهران: موسسه فرهنگی ماهور، چاپ دوم.

۱۹. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نویسی ایران. تهران: چشمه، چاپ سوم.

۲۰. ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۷۳). نظریّهٔ ادبیّات. ترجمه‌ی ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی، چاپ اوّل.

۲۱. یوشیج، نیما. (۱۳۷۵). مجموعه *کامل اشعار*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه، چاپ چهارم.