گفت‌وگوی «جوان» با سمیه عالمی، نویسنده و محقق ادبی

حقیقت زن ایرانی در شاهنامه و ادبیات مقاومت جلوه کرده است

ادبیات مقاومت از آنجا که به لحاظ ماهوی و مضمونی در نسبت مستقیم با اصل زندگی و حفظ مرز سرزمینی است در نتیجه به اصل و مبنای زن در معنای زندگی و در استعاره سرزمین پیوند دارد

■ جواد محرمی

زنان در جامعه ایران فرازوفرودهای زیادی را از سر گذرانده‌اند و تاریخ معاصر گواه این است که هویت زن ایرانی در کوران حوادث فرهنگی، سیاسی و اجتماعی در هر دوره به شکلی جلوه کرده است. گاه چون عصر پهلوی تلاش شد این هویت به طور ریشه‌ای دگرگون شود و چهره‌ای ناهمگون و غریب به زن ایرانی بدهد و تحقیرآمیزترین شکل آن در سینمای موسوم به فیلمفارسی خود را نشان داد؛ دورانی که نه تنها چهره واقعی زن ایرانی از سوی پدیده‌ای جدید چون سینما و تلویزیون سانسور شد بلکه وارونه‌نمایی از هویت زنان در قالب سیاستی فرهنگی مورد تاخت و تاز قرار گرفت. انقلاب اسلامی را می‌توان طغیانی علیه این مسیر دانست؛ رویدادی که اتفاقاً زنان در آن نقشی جدی بازی کردند و تا همین حالا سهم قابل توجهی از ادامه این مسیر بر دوش همین قشر قابلیت حیات پیدا کرده است. زن در جامعه ایران با آنچه در ادبیات داستانی بازتاب داده شده است، چه نسبت‌هایی دارد. وجوه تمایز زن حقیقی با زنی که نویسندگان معاصر به تصویر کشیده‌اند چیست. اینها سؤالاتی است که پاسخ‌های دقیق به آنها می‌تواند به درک بهتر از چهره حقیقی زن ایرانی، آنچه هست و آنچه باید باشد کمک می‌کند. در این ارتباط با سمیه عالمی، نویسنده ادبیات داستانی و پژوهشگر به گفت‌وگو نشستیم.

به نظر می‌رسد نگاه نویسندگان ایرانی اغلب در آثار داستانی و حتی نمایشی و در شخصیت‌پردازی زن در جامعه، خانواده، جنگ و دیگر عرصه‌ها بیشتر تراژیک باشد تا حماسی. این موضوع البته صرفاً به شخصیت‌پردازی محدود نمی‌شود و در خلق موقعیت، زاویه نگاه به وقایع و فضاسازی نیز خود را نشان می‌دهد. این را ناشی از چه چیزی می‌دانید؟

این بحث یک عقبه دارد که نمی‌شود بدون اشاره به بخش کوچکی از آن به پاسخ این سؤال رسید. این دوگانه که شما فرمودید بدون در نظر گرفتن تأثیر ادبیات غرب بر فکر و اندیشه نویسندگان ما نمی‌تواند راه به جایی ببرد. می‌توان گفت موضوع تا حدودی به جهان ارسطویی در ادبیات ایران ارتباط پیدا می‌کند و اینکه در آن فضا متن ادبی به دو گونه تراژدی و حماسه تقسیم‌بندی شده است. حماسه که روایتی از اسطوره‌ها و دوران کهن تاریخی یک ملت محسوب می‌شود، با قهرمانی‌ها و حوادث خارق‌العاده پیوند دارد. انسان آرمانی و برتر که از نظر نیروی جسمانی و معنوی برگزیده است، بازیگر اصلی حماسه‌هاست که عموماً هم منظوم بوده و برآمده از افکار، قرایح و عواطف یک ملت طی قرن‌ها برای بیان وجوه عظمت و نبوغ آن قوم فراهم شده‌اند، عموماً سرشار از یاد جنگ‌ها، پهلوانی‌ها و جانفشانی‌ها هستند و لبریز از آثار تمدنی که از آن برآمدند و مظاهر روح و فکر مردم آن تمدن را شکل دادند و از دل آنها متن‌های حماسی ملی یا داستان‌های مدون کتبی و شفاهی ملت‌ها سربرآوردند. گاه از سوی شاعران، ادبا و فضلا نقل شده و جلوه پیدا کرده و به صناعت و ابداع رسیده و گاه متن حماسی بر اساس روح جاری بر جایی که از آن برآمده خلق شده است. دسته دوم تراژدی در فارسی به سوگ‌نامه‌ها یا غم‌نامه‌ها ترجمه شده است. ارسطو در بوطیقا در مورد قهرمان تراژدی می‌گوید: «او هم حس شفقت را در ما بیدار می‌کند و هم حس وحشت و هراس را، او نه خوب است و نه بد، مخلوطی از آن دو است.» ظاهراً این تعریف به انسان مدرن و آشفته که مدام احساس می‌کند هیچ چیز در این جهان جبار با او همراه نیست، نزدیک‌تر است تا تعریف قهرمانان حماسه‌هایی کهن که همگی دارای نیروهای خاص و فره ایزدی هستند و اصولاً هم بر نیروهای شر در نبردها فائق می‌آیند.

آیا می‌توان گفت نگاه ارسطویی به تراژدی کمتر منطبق بر حقیقت جامعه ایرانی است که در آن همواره امید به زندگی و عقاید یکتاپرستانه فضای جامعه را از جوامع دیگر متمایز کرده اما در بخشی از ادبیات ما دیدگاه ارسطویی سایه انداخته است.

حماسه‌ها هم از تراژدی خالی نیستند اما بازیگران اصلی در حماسه‌ها برندگان هستند. در تراژدی قهرمان با نقطه‌ضعفی که دارد، مرتکب خطا می‌شود. یکی از رایج‌ترین نقطه‌ضعف‌ها در تراژدی‌های یونانی هم غرور است. از خود راضی بودن و اعتمادبه‌نفس بیش از حد که باعث می‌شود قهرمان به ندای آسمانی و درونی توجه نکند یا از قوانین اخلاقی منحرف شود. تا پایان قرن هجدهم قهرمانانی که دچار چنین شرایطی می‌شدند، طبقات بالای اجتماعی بودند، اما امروزه قهرمانان از طبقات عادی اجتماع هستند و برخلاف آنچه در سؤال شما مطرح شد، ارسطو در ادامه دسته‌بندی‌اش، دو فرم اصلی تراژدی و حماسه را باهم مقایسه می‌کند و در نهایت تراژدی را در رتبه بالاتری قرار می‌دهد و صریح‌ترین جمله‌اش هم در این باره این است که: «از تمام وجوه، تراژدی بر حماسه برتری دارد و به مثابه شاخه‌ای از هنر، به وظایفش بهتر عمل می‌کند.» نویسنده کتاب بوطیقا، مدعی دوگانه تراژدی- حماسه برترین معیار نقد این تراژدی پسندیده را پیرنگش می‌داند، یعنی اینکه آیا نمایشنامه‌نویس توانسته از عهده گره‌افکنی و پس از آن، گره‌گشایی بربیاید یا خیر؟ با این احتساب جواب دیگر ساده نیست، البته به تدریج در مسیر شکل‌گیری داستان امروزی بین حماسه و تراژدی تلفیق ایجاد شد و ضد قهرمان شکل گرفت که برخلاف قهرمانان قدیمی حماسه که در هاله‌ای از وقار و قدرت احاطه شده بودند، منفی بود، حتی در متون آمده است که تراژدی جنبه مذهبی داشته و هدفش جلب رضایت خدایان و برانگیختن رحمت آنها بوده است. با این بررسی کوتاه می‌شود ادعا کرد تراژدی که اساساً امری نمایشی بوده به داستان امروزی که امری روایی است از جهت اینکه تا نقطه نبرد در داستان چیزی به نفع قهرمان وجود ندارد و در نقطه نبرد او باید به رویارویی با ضدقهرمان برود تا بتواند به مکاشفه نفس و شناخت جهان تازه برسد، شبیه‌تر است تا قهرمان‌های قدیمی حماسی که نیروهای ماورایی و قدرت‌هایی خاص دارند. جبرگرایی برآمده از ساختارهای جهان مدرن نیز انسان همین جهان را به سمت نمایش مدام این جبر و تنهایی در ساختارهای پیچیده سوق می‌دهد و در این مسیر تراژدی یا همان درام امروزی شکل می‌گیرد. اگرچه داستان جاهایی از چارچوب‌های تراژدی گریخته و قاعده‌های خودش را تعریف کرده اما همچنان از این جهت که داستان مدرن با نقطه‌ضعف قهرمان و وقوع فاجعه‌ای بر اثر اشتباه قهرمان شروع می‌شود و دامنه پیدا می‌کند، هنوز به تعریف ارسطو از تراژدی نزدیک‌تر است، اما از جهتی که در تراژدی سرنوشت قهرمان محتوم و از قبل معلوم است با داستان مدرن هم‌مسیر نیست. در داستان امروزی قهرمان از سرنوشت خودش در این بازی بی‌خبر است و طی داستان آن را شکل می‌دهد.

شاید بد نباشد برداشت و مقصود امروزی از تراژدی و حماسه را محور این گفت‌وگو قرار دهیم و به این بپردازیم که چرا با وجود هویت بانشاط زن ایرانی در جامعه داستان‌های ما آنطور که باید باز تاب‌دهنده این حقیقت نیست، هر چند معتقدم رمان‌های مهمی چون سووشون تا حد زیادی یک استثنا هستند چراکه توانسته‌اند بسیار زیاد این هویت را به واقعیت نزدیک و ترسیم دقیق‌تری از زن ایرانی ارائه کنند.

ما ساختار فرم امروزی داستان را از غرب وام گرفته‌ایم، پس مع‌الاسف در مواجهه‌های آغازین با این امر تازه، همراه فرم و ساختار محتوا را هم دریافت کرده‌ایم؛ محتوایی را که پس از جنگ جهانی و مواجهه انسان غربی با متلاشی شدن همه ساختارهای اخلاقی انسان دچار فروپاشی فکری و در حال تجربه امری جبری است، با فرم دریافت می‌کند. خبری از پیروزی و بارقه امید و قهرمان بازی نیست، چون همه ارکان زیست او درهم شکسته است و همه چیز تراژدی است. ما محتوا را با فرم دریافت کرده و مرحله مواجهه با پهلوانی‌ها و اتصال با ماورا در جهان ایرانی را کنار گذاشته و مستقیم سراغ تراژدی و انسان درهم‌شکسته و ناامید از آسمان و ماورا رفته‌ایم. نویسنده ایرانی در واقع ناخودآگاه به اقتضای تقلید نویسندگان داستان مدرن بخشی از این مسیر اندیشه ایرانی را نادیده گرفته و از آن گذر کرده است. جهان ایرانی حماسه و تراژدی را به شکل مدبرانه‌ای به‌هم تنیده اما در عین حال از آن عبور کرده است. به طور مثال رزم رستم پهلوان زابلی با اسفندیار که شاهزاده کیانی است یا مواجهه رستم و سهراب از آن بخش‌های شاهنامه است که حماسه و تراژدی به هم تنیده شده است یا حماسه آرش در وجه ملی وقتی رقم می‌خورد که تراژدی از دست رفتن آرش اتفاق افتاده اما نهایتاً این درهم‌تنیدگی اسباب ارتقای انسان ایرانی است یا داستان ایرانی جاهایی که بنا بوده از رجال بزرگ، لایق و کارآمدی بنویسد که در اوج قدرت کارشان به فاجعه انجامیده است، به سبب علاقه‌ای که به قهرمان دارد و نمی‌خواهد او را دچار نقطه ضعفی بداند، به سمت مقصر دانستن سرنوشت و اوضاع و مقصر فاجعه نشان دادن احوال تاریخی می‌رود. داستان حسنک وزیر، حلاج و سوگ سیاوش از این نمونه‌ها هستند که در داستان‌های تاریخی هم تجلی پیدا کرده‌اند. با این پیش‌بحث باید عرض کنم این موضوع پرسش در ادبیات مختص شخصیت‌های زن در داستان نبوده و نیست بلکه به این زنان تعمیم پیدا کرده است. الگوی شخصیت‌های زن در داستان مدرن ایران متأثر از الگوها و کهن الگوهای یونانی است نه متأثر از شخصیت‌های تکرارشونده زن در متون ایرانی، چه در وجه حماسی و چه تراژیک آن. به دلیل تقلید محتوا به همراه فرم آتنا، آرتمیس و دیمیتر در داستان ایرانی جلوه بیشتری دارد تا سیندخت و فرانک و کتایون به عنوان زنان خردمند ایرانی با وجوهی از عقل مراقبتی که در اعصار مختلف حافظ و نگهبان انسان ایرانی بوده‌اند و در زمان‌های مختلف سینه‌به‌سینه در زن ایرانی تکرار شده است. هر کهن الگوی مردانه و زنانه، در برگیرنده الگوهای رفتاری، تمایلات و نیازهایی خاص زنان و مردان آن اجتماع است. با شناخت کهن الگوهای فعال در هر تیپ شخصیتی، توانایی پیش‌بینی نیازها و استعدادها، نقاط ضعف و قوت را خواهیم داشت و به تبع این شناخت، توانایی مدیریت خود در مسیر موفقیت امکانپذیر می‌شود.

آیا داستان ایرانی از این منظر توانسته است در کلیت باری از شانه انسان ایرانی بردارد، چه رسد به زن ایرانی؟

به این موارد موج‌های مختلف جریان فمینیستی وارداتی را هم اضافه کنید. به نظر می‌رسد ارجاع به میراث فرهنگ ایرانی برای رسیدن به تصویر و نقطه درست و قابل اتکا در داستان ایرانی برای انسان ایرانی اجتناب‌ناپذیر و ضرورت است.

خودتان بیشتر از چه زنانی الهام گرفتید یا می‌گیرید، چه در نویسندگی و چه در زندگی واقعی؟

نویسندگان جوان در آغاز داستان‌شان را بر الگوهای تکرارشونده و از قبل امتحان‌شده سوار می‌کنند که قاعدتاً بر فرم میهمان شکل می‌گیرد اما اگر به ناخودآگاه ایرانی میدان بدهند و کم‌کم متوجه باشند زمینه‌های پیدایش ریشه‌های ایرانی خودنمایی می‌کند. من هم از این قاعده مستثنی نیستم. زن ایرانی تکرار الگوهای آمده از تمدن ایرانی است که در ما حاضر و مترصد بروز است. از جایی به بعد مدام دنبال کشف این رگه‌ها در زنان پیرامونم بودم و قاعدتاً داستان‌ها متأثر از این کشف‌ها خواهند شد. جناب فردوسی و زن در شاهنامه نگاه من را در این مورد تیز و کاوشگر کرد.

در مقایسه آثار و شخصیت‌های ادبی داستانی و نمایشی زن ایرانی و خارجی چه اختلافات و تمایزاتی بیشتر دیده می‌شود یا به عبارتی چه ویژگی شخصیت زن ایرانی در ادبیات با سایر آثار خارجی تمایز دارد؟

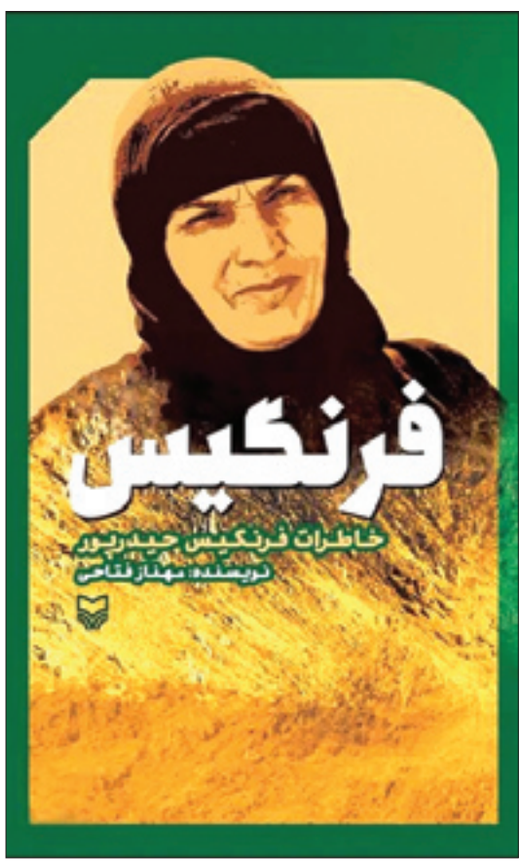
اگر نگاه نویسنده دقیق و ایرانی و بر مبنای قرآن، متن مقدسی که ایرانیان سال‌هاست با آن زیست کرده‌اند باشد، قاعدتاً تفاوت مشهود است. داستانی که در فضای انجیل از نوع تحریف‌شده آن شکل بگیرد، قاعدتاً زن را در روز اول آفرینش عامل گناه اول می‌داند و او را مظهر حیله، نیرنگ و خدعه می‌شناسد، اما متن شکل گرفته بر اساس آیات قرآن این نگاه را به زن ندارد. او را معشوقه منفعل و عامل گناه اول نمی‌داند، چون در آیات مربوط به اتفاقات روز اول آفرینش ضمایر همه دوتایی است، یعنی متوجه آدم و حوا و نه فقط زن داستان است. نویسنده‌ای که متن بنیادین آن اودیسه و ایلیاد باشد، قاعدتاً زن را فقط محل کامجویی و رقابت قهرمانان برای تصاحب می‌داند نه چونان فرانک عامل حفظ منجی یا چونان سیندخت که هم خانه را مدیریت می‌کند و هم شهر را از ویرانی با خردورزی نجات می‌دهد، در حالی که همسرش مهراب کابلی پادشاه کابل حضور دارد، به حصار شهر برای مذاکره با سام و لشکرش و نجات شهر می‌رود. قاعدتاً متن‌های تولید شده با این دو منظر متفاوت هستند اما اینکه الان چگونه است محل بحث است.

به نظر می‌رسد حتی نویسندگان غربی در آثارشان کوشیده‌اند غلب زنان را قوی و با عزت‌نفس نشان دهند و این تصویر البته با حقیقت زن در جوامع غربی متفاوت است یا کاملاً منطبق نیست یا دست‌کم گزینشی است چراکه بخش عمده‌ای از اقشار زنان در آثار نمایشی غرب به کل سانسور می‌شوند.

این گونه از متن‌ها بیشتر متأثر از جریان‌های فمینیستی به عنوان پیوست‌های فرهنگی سرمایه‌داری هستند تا جریان‌های اصیل ادبی، بنابراین تطابق بین امر واقع و داستان کم به نظر می‌رسد. نگاه به داستان در غرب کارکردگرایانه‌تر است و بسته به نیازها در زمان‌های مختلف برای مدیریت اجتماع به آن مراجعه شده است. گاهی این تغییرها به صورت موج‌ها از سوی مترجمان به ادبیات داستانی ایران هم وارد شده است.

بد نیست اشاراتی به زن در ادبیات مقاومت در مقایسه با زن در آثار ادبی دیگر داشته باشیم. به طور قطع زنان در آثار مربوط به دفاع مقدس و موضوع مقاومت بسیار واقعی‌تر به زن ایرانی هستند، این را در رمان‌هایی مثل «دا» می‌توان به وضوح دید.

داستان مقاومت از آنجا که به لحاظ ماهوی و مضمونی در نسبت مستقیم با اصل زندگی و حفظ مرز سرزمینی است، در نتیجه به اصل و مبنای زن در معنای زندگی و در استعاره سرزمین پیوند دارد، بنابراین بروز و ظهورش در این گونه از ادبیات اصیل‌تر است. زن در داستان مقاومت، برای حفظ اصل زندگی می‌جنگد و این محقق نمی‌شود، مگر با برگشت به الگوهای تکرارشونده زن در جهان ایرانی. زایش فرزند، پرورش و حفظ او و زایش دوباره برای جبران خسارت‌ها و جان‌های از دست رفته در تراژدی و همینطور حفظ خود و خود مثالی در معنای سرزمین. عقل مراقبتی زنانه در داستان‌های مقاومت در فعال‌ترین شکل ممکن است و برای مدام بودن این نوع از مواجهه با مسائل خردورزی که عنصر قابل توجهی در حماسه‌هایی ایرانی است، مدام در جریان است، بنابراین در داستان‌های مقاومت یا نویسنده ناخودآگاه و با توجه به مضمون و آنچه در واقع رخ داده این مبانی را در متن احضار می‌کند یا هوشمندانه آنها را در متن ابداعی و بدون اتصال به واقعیتش جاگذاری و به مخاطب متن ارائه و باقی را به تجربه چنین فضایی ترغیب می‌کند، البته «دا» در گونه ادبی رمان دسته‌بندی نمی‌شود. تاریخ شفاهی است و می‌تواند محل رجوع رمان‌نویسان برای ابداع باشد اما تمام مؤلفه‌هایی که عرض شد در این متن برآمده از امر واقع تجلی دارد. مثلاً کتاب روزهای بی‌آیینه که تاریخ شفاهی ثبت شده است و خاطرات خانم منیژه لشکری از روزهای اسارت مردش از درخشان‌ترین وجوه مدیریت زنانه در غلبه بر شرایط پیش‌آمده در جنگ و مقاومت است. این آثار حماسه در ساحت زنانه را با حماسه مردانه توفیر داده و به زیباترین شکل آن را تبدیل به روایت کرده است. توجه به این نقاط تمایز از ضرورت‌های روایت مقاومت و حماسه‌های زنانه است، کما اینکه در شاهنامه هم فقط یک زن در قامت پهلوانی مردانه بروز می‌کند که گردآفرید است و البته فردوسی آن را میان آن همه نمونه مدیریت زنانه هوشمندانه نادیده نمی‌گیرد.



جهان ایرانی حماسه و تراژدی را به شکل مدبرانه‌ای به‌هم تنیده اما در عین حال از آن عبور کرده است. به طور مثال رزم رستم پهلوان زابلی با اسفندیار که شاهزاده کیانی است یا مواجهه رستم و سهراب از آن بخش‌های شاهنامه است که حماسه و تراژدی به هم تنیده شده است یا حماسه آرش در وجه ملی وقتی رقم می‌خورد که تراژدی از دست رفتن آرش اتفاق افتاده اما نهایتاً این درهم‌تنیدگی اسباب ارتقای انسان ایرانی است

زن ایرانی تکرار الگوهای آمده از تمدن ایرانی است که در ما حاضر و مترصد بروز است. از جایی به بعد من مدام دنبال کشف این رگه‌ها در زنان پیرامونم بودم و قاعدتاً داستان‌ها متأثر از این کشف‌ها خواهند شد. جناب فردوسی و زن در شاهنامه نگاه من را در این مورد تیز و کاوشگر کرد. نویسندگان جوان در آغاز داستان‌شان را بر الگوهای تکرارشونده و از قبل امتحان‌شده سوار می‌کنند که قاعدتاً بر فرم میهمان شکل می‌گیرد