بررسی گذار از شخصیت‌پردازی رئالیستی به مدرنیستی در «داش آکل» صادق هدایت

دکتر تقی پورنامداریان
استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
محمدمهدی ابراهیمی فخاری *

چکیده
فرضیهٔ این پژوهش این بوده است که داستانِ داش آکل برخلافِ باور رایج، کاملاً رئالیستی نیست و از نیمهٔ دوم، شخصیت‌پردازیِ مدرنیستی در آن مشهود است. شخصیت در داستانهای مدرنیستی محوریت دارد و ذهنِ شخصیت، ملاک و محکِ وقایع داستانی است. در این پژوهش ابتدا ویژگیهای لازم برای اینکه هر شخصیتِ داستانی مدرن به‌شمار می‌رود، مشخص، و چارچوبی دقیق برای تحلیلِ شخصیت مدرنیستی تعیین شده است که براساس آن می‌توان شخصیتِ مدرنیستی را از شخصیتِ پیشامدرن جدا کرد. در داستان مدرنیستی شخصیتِ داستان به سوژه‌ای مدرن تبدیل می‌شود. ویژگیهای سوژه براساسِ آرای متفکران برجسته و تأثیرگذار مدرنیسم تحت سه عنوان معرفی شدد: ۱) آگاهی ۲) آزادی/ اختیار ۳) فردیت؛ سپس ویژگیهای مورد بررسی قرار گرفت که برای مدرنیستی بودن ضروری نیست ولی در داستانهای مدرنیستی معمولاً دیده می‌شود. وجود این ویژگی در «داش آکل» فرضیهٔ پژوهش را تأیید می‌کند. دستاورد دیگر این پژوهش، تحلیلِ داستانِ «داش‌آکل» و موشکافی آن و بررسی رابطه‌های بینامتنیِ آن است که نشان می‌دهد این داستان، یکی از داستان‌های کلیدی در مرحلهٔ گذار از داستان رئالیستی به داستان مدرنیستی در ادبیات فارسی است و نمی‌توان آن را داستانی کاملاً رئالیستی به‌شمار می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: شخصیت‌پردازی، مکاتب داستان‌نویسی فارسی، مدرنیسم، سوژهٔ مدرن، «داش آکل»، صادق هدایت.

تاریخ دریافت:۹۸/۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۸/۶/۱۰
* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
نویسنده مسئول mehdiebrahimi391@gmail.com

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

۱. مقدمه

داستان‌نویسی معاصر فارسی، دوره‌های مختلفی را از زمان شکل‌گیری پشت سر گذاشته است. در هر دوران براساس اقتضائات اجتماعی و فرهنگی و... تغییراتی در داستان‌نویسی فارسی ایجاد شده که به خلقِ سبکهای مختلفی منجر شده است.

معمولاً شروع داستان‌نویسی مدرن فارسی را با انتشار مجموعه داستان *زنده‌به‌گور* (۱۳۰۹) صادق هدایت مشخص می‌کنند و اولین داستان مدرنیستی فارسی را داستان کوتاه «زنده‌به‌گور» (هدایت، ۱۳۴۲: ۲۷- ۹) از همین مجموعه داستان می‌دانند. این داستان کاملاً شخصیت‌محور است و از آغاز تا پایانِ آن به مرور احوالات یک دیوانه و افکار و خیالات آشفته و درهمِ او اختصاص یافته است. اتفاقاتی که در این داستان روایت می‌شود، بسیار محدود، و آنچه برجسته و مهم است، افکار و اندیشه‌های شخصیتِ داستان است که مورد تأکید قرار می‌گیرد.

داستان «داش آکل» (هدایت، ۱۳۴۱: ۶۴- ۴۳) یکی دیگر از داستانهای صادق هدایت است که در مجموعه داستان *سه قطره خون* (۱۳۱۱) به چاپ رسیده است و در آن می‌توان هر دو نوع شخصیت‌پردازی پیشامدرن و مدرن را در کنار یکدیگر دید. قهرمانِ پیشامدرنِ این داستان در طول داستان، به ضد قهرمان مدرن تبدیل می‌شود و در نهایت آگاهانه خودش را به کشتن می‌دهد. در این داستان، روندِ شکل‌گیری شخصیتِ داستانی مدرن دیده می‌شود و این ویژگی است که باعث می‌شود این داستان در میان داستانهای دیگر هدایت، دارای اهمیت شود.

در این مقاله تأکید بر کشفِ این نکته است که شخصیتِ داش آکل در ابتدا چگونه است و چه ویژگیهایی دارد و چطور در داستان ساخته و پرداخته شده است و در ادامه چطور به شخصیتی مدرن تبدیل می‌شود و ویژگیهای دیگر پیدا می‌کند و حتی شیوهٔ شخصیت‌پردازیِ داستان نیز در نیمهٔ دوم داستان متحول می‌شود. به‌منظور مشخص شدنِ این موارد، شخصیتِ داش آکل در هر دو قسمتِ داستان به‌طور دقیق مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. برای این کار به تعیین چارچوبی برای مشخص شدنِ ویژگیهای شخصیت‌های داستانی مدرن نیاز است؛ بنابراین ابتدا در این مقاله این چارچوب نظری از متون مختلف استخراج، و براساسِ آن تحلیلهای بعدی انجام می‌شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

۲. مدرنیسم

مدرنیسم[۱] چیست؟ این پرسش، هیچ پاسخ قطعی و روشنی ندارد. هیچ اجماعی بر سر تعریف مدرنیسم وجود ندارد و حتی بازهٔ زمانی و موقعیت مکانی آن نیز مورد اجماع صاحبنظران این حوزه نیست. آنچه در مورد مدرنیسم و تعریف، و حدود و ثغور آن در این مقاله گفته می‌شود، مطالبی است که معمولاً بیشتر مورد قبول بوده و تحلیل آثار مدرنیستی براساسِ آنها پذیرفتنی‌تر است؛ چرا که میشل فوکو[۲] (۱۹۲۶- ۱۹۸۴ م.) نیز به‌رغم اینکه بسیاریِ او را فیلسوفی پست‌مدرن می‌دانند، می‌گفت که مفهوم مدرنیسم و جایگاه و حدود و آغاز و پایان آن برای او نامشخص است (نوذری ۱۳۸۰: ۲۰۷).

«ویژگی مدرنیته، تلاش برای محوریت بخشیدن به انسان و بویژه عقل انسانی در همهٔ شئون است؛ از دین و طبیعت گرفته تا امور مالی و علم» (چایلدز، ۱۳۸۹: ۲۷). این ویژگی از اندیشهٔ مدرنیستی به‌دست می‌آید و خود را در مدرنیته نمایان می‌سازد.

باید تأکید کرد که نمودهای اجتماعی و بازخوردهای مدرنیته و نتایجِ آن، لزوماً جزئی از اندیشهٔ مدرنیستی به‌شمار نمی‌رود و نمی‌توان ویژگیهای دوران مدرن را به مدرنیسم تسری داد و بر اساسِ آنها در مورد این مکتب قضاوت و اظهارنظر کرد، بلکه در موارد زیادی، مدرنیسم در جایگاه منتقد مدرنیته ظاهر شده است (نجومیان، ۱۳۸۳: ۱۶). برای شناختِ مدرنیسم باید به تاریخ و فلسفهٔ و نیز تأثیر آن بر هنر و ادبیات توجه کرد.

۲-۱ تاریخ مدرنیسم

از نظر زمانی نیز، باید گفت که عمدتاً آغاز مدرنیسم را اواخر قرن نوزدهم یا اوایل قرن بیستم میلادی می‌دانند.

> مدرنیسم را معمولاً فرمی هنری می‌دانند که یا به زمان وابسته است یا وابسته به ژانر. وقتی به زمان وابسته است، عمدتاً آن را به دورهٔ ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰ مربوط می‌دانند با این قید که از اواسط قرن نوزدهم رشد یافته و در اواسط قرن بیستم رفته‌رفته تأثیرش از بین رفته است. این دوره‌ای است که در آن بخش اعظم ادبیات مدرنیستی خلق شده است؛ اما درعین‌حال بخش اعظم ادبیاتی که در این دوره خلق شده مدرنیستی نبوده است. اگر از لحاظ ژانرها به قضیه نگاه کنیم، مدرنیسم با نوآوری و ابداع همراه بوده است (چایلدز، ۱۳۸۹: ۲۸).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

با توجه به امکانات ارتباطی در آن دوران، نمی‌توان انتظار داشت که مدرنیسم همزمان با غرب در ایران نیز شکل بگیرد و به همان ترتیب و با همان شکل گسترش یابد. ادبیات داستانی مدرنیستی در ایران با انتشار مجموعه داستان *زنده‌به‌گور* صادق هدایت در زمانی آغاز شد که حدود چهل سال از آغاز دورهٔ مدرنیسم در غرب گذشته بود. اما باز هم همان‌طور که بیان شد، اگر از نظر سبک به مفهوم مدرنیسم نگاه کنیم، نمی‌توان گفت که دوران مدرنیسم در غرب در سال ۱۹۳۰ به‌پایان رسیده بوده و هم‌چنین نمی‌توان گفت که امروزه دیگر دوران مدرنیسم به‌سر آمده است؛ چرا که این ژانر ادبی، همچنان مورد توجه نویسندگان و منتقدان هست و داستانهای مدرنیستی هنوز نیز نوشته می‌شود و هیچ چیزی امکانِ نوشته شدنِ داستانهای مدرنیستی را سلب نکرده است.

۲-۲ فلسفهٔ مدرنیسم

جنبش مدرنیسم با این رویکرد شکل گرفت که شیوه‌های پیشامدرن برای انتقال مفاهیم امروزی و بیان آنچه انسانِ مدرن در سر دارد، مناسب و کافی نیست. انسان مدرن، خود و فردیت و ذهنیت را بسیار مهمتر و البته پیچیده‌تر از آن دید که بتواند در اثری رئالیستی یا ناتورالیستی با شیوه‌های پیشامدرن آنها را بیان و منتقل کند. پس از سرعت گرفتن روندِ صنعتی‌شدن و نیز بروز جنگ جهانی، نگاه انسانها به جامعه و فرد و زندگی و مرگ، تغییر کرد که این تغییر، نیاز به تغییر فرم و قالب را نیز به‌وجود آورد. انسان مدرن، نیاز به بازاندیشی در مورد همه‌چیز و شناختِ دوباره آنها را احساس کرد و خلق شیوه‌های مدرنیستی هنر و ادبیات، پاسخ به این نیاز بود.

مدرنیسم در اصل، جنبشی هنری و ادبی و فکری بود که در دوران مدرنیته و تحت تأثیر آن به‌وجود آمد. این جنبش هرچند اصولاً منتقد مدرنیته است، باید توجه کرد که از دلِ مدرنیته برآمده است و نمی‌توان تأثیرِ مدرنیته را بر اندیشه‌های مدرنیستی نادیده گرفت (قنادان، ۱۳۹۵: ۳۱).

پرداختن به مدرنیسم از آن رو اهمیت دارد که بخش اعظمی از اندیشهٔ امروزی بشر تحت تأثیر از آن است. حتی اگر عده‌ای معتقد باشند که دوران مدرنیسم گذشته است، نمی‌توان تأثیر آن را انکار کرد. در این مورد، مارشال برمن (۱۹۴۰ - ۲۰۱۳ م.) چنین می‌گوید:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

> بسیاری از روشنفکران عرصهٔ هنر و ادبیات خود را در جهان ساختگرایی غوطه‌ور ساخته‌اند؛ جهانی که بسادگی پرسش مدرنیته را – همراه با تمام پرسش‌های دیگر در باب نفس و تاریخ – از صفحه یا نقشهٔ [تفکر] پاک می‌کند. دیگران نیز به آغوش عرفان و رمزوراز پست‌مدرنیسم پناه برده‌اند که می‌کوشد جهل و نادانی از تاریخ و فرهنگ مدرن را پرورش دهد و چنان سخن می‌گوید که گویی هرگونه احساس، بیان نفس، بازی، جنسیت و اجتماع بشری درست هم‌اینک – توسط پست‌مدرنیست‌ها – ابداع گشته و تا دو هفتهٔ قبل، ناشناخته و حتی غیرقابل تصور بوده است (برمن، ۱۳۸۰: ۳۸).

شاید چنین نگرشی تا حدودی آمیخته با اغراق و هم‌چنین متفاوت با تجربهٔ اندیشمندان ایرانی باشد، ولی بیان‌کنندهٔ اهمیت این موضوع است و بر نزدیک بودنِ تجربیات در کشورهای مختلف در این زمینه، صحه می‌گذارد.

۳-۲ مدرنیسم در ادبیات داستانی

ادبیات از ظهور مدرنیسم، تأثیر فراوانی پذیرفت و شیوه‌های داستان‌نویسی مختلفی در آن به‌وجود آمد. از نویسندگان برجستهٔ مدرنیست در ادبیات غرب می‌توان به این نامها اشاره کرد: هنری جیمز (۱۸۴۳ - ۱۹۱۶ م.)، جوزف کانراد (۱۸۵۷ - ۱۹۲۴ م.)، مارسل پروست (۱۸۷۱ - ۱۹۲۲ م.)، روبرت موزیل (۱۸۸۰ - ۱۹۴۲ م.)، ویلیام فاکنر (۱۸۹۷ - ۱۹۶۲ م.)، ویرجینیا وولف (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱ م.)، جیمز جویس (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱ م.) و دی. ایچ. لارنس (۱۸۸۵ - ۱۹۳۰ م.). (بیات، ۱۳۸۷: ۱۶ و چایلدز، ۱۳۸۹: ۸۶ - ۹۷)

برای تحلیل ادبیات مدرنیستی باید بیشتر به تقابل و وجوه افتراق آن با رئالیسم توجه کرد؛ چرا که «مدرنیسم را می‌توان مجموعهٔ بسیار گونه‌گون و متغیر و درعین‌حال پرغنایی از گسستهای زیبایی‌شناختی با سنت رئالیسم اروپایی از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به این طرف دانست» (پینکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۱).

در داستان‌نویسی مدرنیستی، شخصیت برجسته می‌شود و نسبت به واقعه و اتفاقات داستانی و پیرنگ داستان اهمیت بیشتری پیدا می‌کند تاجایی‌که در بسیاری از داستانهای مدرنیستی، اصلاً پیرنگ وجود ندارد. مونولوگ[۳] یا تک‌گویی درونی و شیوهٔ نگارش جریان سیال ذهن[۴] از نمودهای بارز مدرنیسم در ادبیات داستانی است. در این نوع از داستان‌نویسی شخصیت برجسته شد تا حدی که در برخی از رمانهایی که با این شیوه‌ها نوشته شد، همهٔ وقایع از ذهنِ شخصیت داستان روایت می‌شود. بنابراین در این داستانها

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

واقعیت، آن‌چیزی است که در ذهن اتفاق می‌افتد و نه «عینیاتی» که در داستان‌نویسی پیشامدرن، اعم از رئالیستی و ناتورالیستی مورد توجه بود. در مورد داستان جریان سیال ذهن، ذکر این نقل‌قول نیز لازم است: «هنر به‌منظور همگامی و هماهنگی با تجربهٔ مدرن باید جهان را به‌صورت پدیده‌ای منقسم، چندپاره، تجزیه‌شده، انتقالی، سیال و گذرا – به‌صورت مجموعه‌ای از «لحظات شناور» – ترسیم کند» (بامن، ۱۳۸۰: ۳۸). داستانِ جریان سیال ذهن، این هدف را محقق می‌سازد.

تذکر این نکته لازم است که هر داستانی که در آن شیوه‌های جریان سیال ذهن باشد، لزوماً شخصیتِ مدرن یا شخصیت‌پردازی مدرنیستی ندارد؛ برای نمونه می‌توان به شخصیت‌های داستان‌های *سمفونی مردگان* (۱۳۶۷) از عباس معروفی و *دل دلدادگی* (۱۳۷۷) از شهریار مندنی‌پور اشاره کرد؛ هم‌چنانکه همهٔ داستانهای مدرنیستی نیز به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته نشده است. «ویژگی اصلی رمان مدرنیستی همان وسواس و دغدغه در مورد معرفت و جست‌وجوی شناخت است» (چایلدز، ۱۳۸۹: ۱۶۴).

همان‌طور که از عبارت اخیر آشکار است، یکی از مبانی و اصول داستانهای مدرنیستی، «معرفت» و «شناخت» است. این معرفت و شناخت این «دغدغه» در داستان می‌تواند به‌صورتهای مختلف در داستان مطرح شود. در بعضی از آثار مانند داستانهای ابسورد[۵] در موضوع[۶] یا فضا[۷] یا زبان، مسئلهٔ معرفت و شناخت مطرح می‌شود؛ برای نمونه، برخی از آثار ساموئل بکت (۱۹۰۶ – ۱۹۸۹ م.) و اوژن یونسکو (۱۹۰۹ – ۱۹۹۴ م.). پیتر چایلدز نمونه‌ای از این آثار را تحلیل کرده است (همان: ۲۲– ۱۴). در مواردی دیگر، این مسائل در شیوه‌هایی دیده می‌شود که در شیوهٔ روایت داستان وجود دارد؛ مانند برخی از آثار برتولت برشت (۱۸۹۸ – ۱۹۵۶ م.)؛ اما در بسیاری از داستانهای مدرنیستی، بویژه داستانهایی که در موردِ مدرنیستی بودنِ آنها اتفاق‌نظر بیشتری میان صاحبنظران وجود دارد، این دغدغهٔ شناخت و معرفت در شخصیت و شخصیت‌پردازی داستان نمایان می‌شود. از ویژگی رفتاری و گفت‌وگوها و سبک زندگی و معاشرت و ارتباطات آنان با جامعه و افکار و اندیشه‌ها و عادات و... این شخصیت‌های مدرنیستی، می‌توان درگیریهای آنان را مشاهده کرد. نمونه‌های مشهور این نوع از داستانهای مدرنیستی، *بیگانه* (۱۹۴۲) نوشتهٔ آلبر کامو (۱۹۱۳ – ۱۹۶۰ م.) و *تهوع* نوشتهٔ ژان‌پل سارتر (۱۹۰۵ – ۱۹۸۰ م.) است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

۳. شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت و شخصیت‌پردازی یکی از اصلی‌ترین عناصر داستانی است. در اغلب کتابهایی که در مورد عناصر داستان و با این عنوان نوشته و منتشر شده، این عنصر داستانی، یکی از اصلی‌ترین عناصر داستانی دانسته شده است. «همهٔ عناصر داستان با یکدیگر ارتباط دارد. مهمترین عناصر داستان عمل و شخصیت است. بعضی شخصیت را مهمترین عنصر دانسته و گفته‌اند در داستان، عمل جزئی از شخصیت است» (عبداللهیان، ۱۳۸۱ (ب): ۴۰۹). برخی از منتقدان حتی، کلِ داستان را به شخصیت وابسته می‌دانند.

> از لحاظ نظری، جیمز جدا کردن آدم داستانی یا نمونهٔ نوعی را از کلیت رمان نمی‌پذیرد. نظر ترالپ را دایر بر مرجح دانستن «رمان مبتنی بر شخصیت» بر «رمان مبتنی بر طرح» رد می‌کند. این «جدلی بیهوده است؛» زیرا «شخصیت [آدم داستانی] به هر معنایی که بتوان آن را دریافت، عمل است و عمل همان سیر ماجرا (طرح) است و هر ماجرایی که انسجامی دارد، حتی اگر جاذبه‌اش صرفاً جاذبهٔ معماهای چینی باشد با ارجاعهای شخصی بر عواطف ما اثر می‌گذارد و ما را به هیجان می‌آورد. جیمز در مشهورترین مقالهٔ خود، «هنر داستان‌نویسی» (۱۸۸۴)، قویاً منکر چنین تمایزی می‌شود. «شخصیت همانا تشخص یافتن رویداد است و رویداد توضیح‌دهندهٔ شخصیت است. کدام تصویر یا رمان را سراغ دارید که بر شخصیت مبتنی نیست؟» اما جیمز بارها شخصیت را از وصف برتر می‌شمارد (ولک، ۱۳۷۷: ۴/۱ / ۲۹۸؛ نیز نگ. بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۸۰-۷۹).

هنری جیمز، هم‌چنین با مرکزیت دادن به ذهنِ شخصیت داستان، نوآوریهای فراوانی در شخصیت‌پردازی داشت و اهمیت آن را بیش از پیش نشان داد. (فاکنر، ۱۳۸۶: ۱۲۹-۱۲۸). مرکزیت ذهنِ شخصیتِ داستان بدین معناست که اصالت و واقعیت چیزی نیست جز آنچه در ذهنِ شخصیت وجود دارد. از این عبارت نباید تعبیر به نسبی بودن واقعیت کرد؛ چراکه یکی از مهمترین تفاوتهای پست‌مدرنیسم و مدرنیسم در همین نکته است و یکی از بنیادیترین تغییرات در نگرش پست‌مدرنیستی نسبت به مدرنیسم در همین نکته نهفته است. در داستانهای پست‌مدرنیستی واقعیت به فرد و زبان وابسته است و اصولاً واقعیت وجود ندارد و نسبی است. درحالی که در داستانهای مدرنیستی واقعیت وجود

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

دارد و نسبی نیست و آن چیزی است که در ذهنِ شخصیت داستان هست و در متن داستان منعکس می‌گردد. آرای نیچه نیز مؤید این ادعاست (پی‌پین، ۱۳۹۰: ۱۹۶).

تزوتان تودوروف معتقد است که عنصر داستانیِ شخصیت، ذاتی دست‌نایافتنی دارد و بسیاری از مقوله‌های دیگر را نیز در خود دارد و از این‌روست که پرداختن به آن دشوار است (فقیه ملک مرزبان، ۱۳۸۰: ۱۵۱). ویرجینیا وولف معتقد است که «سروکار همهٔ رمانها فقط با شخصیت است» (آلوت، ۱۳۶۸: ۴۵۵). بودلر (۱۸۲۱ – ۱۸۶۷ م.) نیز معتقد است که اثر هنری باید بیش از اینکه تقلیدی از طبیعت باشد، اعتراضی به‌نام انسانیت و علیه طبیعت باشد (آراک، ۱۳۷۵: ۶۷). شخصیت‌پردازی از قرن هفدهم مورد توجه فراوان قرار گرفت و هم‌چنان نیز مورد توجه است (عبداللهیان، ۱۳۸۱ (الف): ۵۵). سیدفیلد (۱۹۳۵ – ۲۰۱۳ م.) معتقد بود که ماجرا همان شخصیت است. «معنای گفتهٔ سید فیلد چیزی جز این نیست که ماجرای هر داستانی حول یک شخصیت شکل می‌گیرد. ماجرا از او شروع می‌شود و به او ختم می‌شود. او ماجرا را پیش می‌برد و ماجرا او را» (سناپور، ۱۳۸۵: ۴۵).

همهٔ نقل‌قولها نشان از اهمیت فراوان شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان دارد. تا جایی که یک نویسندهٔ مدرنیست، سروکار همهٔ رمانها را فقط با شخصیت می‌داند. این، نشان از این نکته دارد که عنصر شخصیت در داستانهای مدرنیستی بیش از گذشته اهمیت یافته است و البته این نکته را از داستانهای مدرنیستی نیز می‌توان دریافت.

۴. داش آکل

خلاصهٔ داستان: داش آکل که مردی مجرد است و ازدواج نکرده است، بنابر وصیت مردی تازه درگذشته، مسئول رسیدگی به اموال و خانوادهٔ او می‌شود. او عاشق دخترِ آن مرد می‌شود ولی به این دلیل که تصور می‌کرده است که ازدواج با آن دختر، خیانت در امانت و سوءاستفاده از اعتماد متوفی است و نیز نداشتن جسارت و جرأت کافی برای ابراز عشق از ازدواج با او منصرف می‌شود تا زمانی که آن دختر با مردی دیگر ازدواج می‌کند. داش آکل که لوطی محل بوده است با یکی از دشمنان دیرین خود درگیر می‌شود و عمداً موقعیتی را ایجاد می‌کند که دشمنش بتواند او را بکشد. پیامِ عشقِ داش آکل، بعد از مرگ او به‌وسیلهٔ یک طوطی که همدم داش آکل بوده است به آن دختر می‌رسد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

۴-۱ تحلیل داستان

برای تحلیل درست و دقیق داستان کوتاه «داش آکل» باید آن را به دو قسمت تقسیم کرد:

قسمت اول از ابتدای داستان شروع می‌شود و تا جایی ادامه می‌یابد که خبرِ مرگِ حاجی صمد و وصیتِ او به داش آکل داده می‌شود. در این قسمت، خواننده به‌طورکلی با انسانی سنتی روبه‌رو است و شخصیتِ داش آکل به‌صورت داستانهای پیشامدرن و رئالیستی توصیف می‌شود. شخصیتِ اصلی این داستان در قسمت اول، به شخصیت داستانهای عیاری نیز است بویژه به این دلیل که یک لوطی خوشنام و محبوب، که امنیت جامعه را تا حد توان خود برقرار می‌کند، شخصیت اصلی است.

قسمت دوم با رسیدنِ خبرِ مرگِ حاجی صمد و وصیت او به داش آکل شروع می‌شود و تا پایان داستان ادامه دارد. در این قسمت، نوعِ شخصیت‌پردازی از اساس تغییر می‌کند. توجهِ راوی به شخصیت بیش از رفتارها و کنشهای او بر افکار و احساسات او متمرکز می‌شود. در این قسمت از داستان، شخصیت‌پردازی، همانند داستانهای مدرنیستی می‌شود. شخصیتِ این داستان، هرچند نه بشدتِ راویِ «زنده‌به‌گور» اما در نگاهی کلی، شبیه به آن شخصیت می‌شود. ویژگیهای این شخصیت، که در قسمت اول وجود داشت، رنگ می‌بازد و کم‌کم دیگر اثری از آن در طول داستان دیده نمی‌شود.

۴-۲ شخصیتِ پیشامدرن در قسمتِ اول «داش آکل»

شخصیت‌پردازی در قسمتِ اول داستانِ «داش آکل» مستقیم است. این نکته آنجا اهمیت پیدا می‌کند که در ادامه مشخص می‌شود که در قسمتِ دوم، نه‌تنها شخصیت دستخوشِ تحول و دگرگونی می‌شود، بلکه شیوهٔ شخصیت‌پردازیِ داستان نیز تغییر می‌کند و به شخصیت‌پردازی غیرمستقیم تبدیل می‌شود.

در قسمت اول این داستان، راوی به محل سکونت شخصیت داستان (شهر شیراز) (هدایت، ۱۳۴۱: ۴۴)، اسمِ شخصیت (داش آکل)، محلهای معمولِ رفت‌وآمدِ او (قهوه‌خانه و...) (همان: ۴۴)، جایگاه اجتماعی (لوطی بودن، معتمَد بودن و...) (همان: ۴۶- ۴۴)، وضعیت فیزیکی (قدرتمند بودن و...) (همان: ۴۵)، وابستگی ایدئولوژیک (سنتِ پهلوانی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

و مفاهیمی مانند غیرت و جوانمردی و...) (همان: ۴۵) و خلق‌وخوی شخصیت داستان (مثلاً برتری‌جویی) (همان: ۴۶) اشاره، و این موارد را توصیف می‌کند.

باید یادآور شد که این موارد، به‌طور مستقیم مورد اشارهٔ راوی است و نکاتی نیست که در رفتار و گفتارِ شخصیتِ داستان پنهان باشد و برای کشفِ آنها به مداقهٔ فراوان نیاز باشد. همین نکته نشانگر این است که در این قسمت از داستان، شخصیت‌پردازی، مستقیم (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۸۷) است. ویژگیهای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (همان: ۱۸۹ و فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲ و ۴۳) در این قسمت از داستان دیده نمی‌شود. هم‌چنین شخصیت داش‌آکل در این قسمت از داستان، ایستا (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۹۴) است. اثری از پویایی (همان: ۱۹۵) و تغییر و تحول در او دیده نمی‌شود و ویژگیهای این شخصیت، همان‌طور که راوی به‌صراحت بیان می‌کند، پایدار، و در گذشته نیز همین‌طور بوده است.

داش آکل در قسمتِ اولِ داستان، تک‌بعدی است و همهٔ زندگی او در موقعیت اجتماعی و جایگاهِ او بین مردم خلاصه می‌شود. بنابراین باید این شخصیت را ساده (مستور، ۱۳۸۶: ۳۴ و ۳۵) دانست. این ویژگی تا حدی در این شخصیت برجسته است که اگر قسمتِ دوم داستان وجود نداشت، می‌شد این شخصیت را تیپ یا شخصیتِ نوعی (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۰۲ و عبداللهیان، (الف) ۱۳۸۱: ۵۹) دانست.

۳-۴ شخصیتِ مدرن در قسمتِ دوم داش آکل

تأکید این پژوهش بر قسمتِ دومِ داستان است که ویژگیهای شخصیت‌پردازی مدرنیستیِ آن را با تحلیل و مداقه می‌توان دریافت. در این قسمت از داستان کوتاه «داش آکل»، که پس از رسیدنِ خبر مرگ و وصیتِ حاجی صمد به داش آکل شروع می‌شود و تا پایان داستان ادامه دارد، هم شیوه‌های شخصیت‌پردازی نسبت به قسمت اول تفاوت اساسی دارد و هم موضوعاتی که در شخصیتِ داستانیِ داش آکل به آنها توجه می‌شود با قسمت اول متفاوت است.

در این قسمت از داستان، شخصیت‌پردازیِ غیرمستقیم دیده می‌شود و این برخلافِ قسمتِ اول داستان است. شخصیتِ داستان با استفاده از نمادها، نشانه‌ها و نیز توصیفهایی که نشانگر ویژگیهای روحی او است، معرفی می‌شود که همگی شکل‌هایی از شخصیت‌پردازی غیرمستقیم است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

نمادِ کَرَک: طبق توضیحاتی که ذیل واژهٔ «کرک» در *فرهنگ معین* آمده است، کرک در صحاری و جنگلها و نیزارها می‌زید. نام دیگر این پرنده، بَدبَده است و دلیل این نامگذاری شباهتِ آوای این پرنده به این عبارت است (معین، ۱۳۵۳: ۳ / ذیل «کرک»). در ابتدای داستان به «قفسِ کرک» اشاره می‌شود که همراهِ داش آکل است. این قفس فقط در ابتدای قسمت اول داستان، همراهِ داش آکل است و در ابتدای قسمت دوم به شاگرد قهوه‌چی سپرده می‌شود. هیچ کارکرد دیگری نیز در طول داستان ندارد و اصولاً هیچ معنایی جز معنایِ نمادین نمی‌توان برای آن قائل شد. این نماد را بدین صورت می‌توان تحلیل کرد:

داش‌آکل، کسی است که نمی‌تواند تشکیل خانواده بدهد. او تلاش می‌کند ولی تلاشش ناکام می‌ماند. کرک در اسارت تخم می‌کند ولی جوجه درنمی‌آورد. داش آکل نیز اسیر زنجیرهایی است که در طول داستان بارها به آنها اشاره می‌کند؛ چه در دو بیت شعری که در این داستان نقل شده و چه در نقل‌قولهایی دیگر که در قسمتِ تحلیل نمادِ زنجیر به آنها اشاره می‌شود.

داش‌آکل، کرک یا همان بدبده را کنار می‌گذارد. پس از شنیدنِ خبرِ مرگِ حاجی صمد دوران جدیدی در زندگی داش‌آکل آغاز می‌شود که در آن دیگَر به نصیحت‌کننده نیازی ندارد. او باید پرنده‌ای را که پیوسته نهی می‌کند، کنار بگذارد و این بار یک طوطی را نگه دارد که هرچه می‌گوید تأیید و تکرار می‌کند. کرک همواره هشدار می‌دهد و در هر موقعیتی به صاحبش نهیب می‌زند که این کار بد است (آواز این پرنده طوری است که گویی همواره می‌گوید: بَده بَده. مشابه چنین برداشتی را مهدی اخوان ثالث نیز در شعر «آواز کرک» داشته است). ولی طوطی هر چیزی را بشنود، تکرار می‌کند و می‌پذیرد. بنابراین به‌صورت نمادین، کرک فرمان‌دهنده و نهی‌کننده است ولی طوطی فرمان‌پذیر است و هرچه را به او بگویند، می‌پذیرد و تکرار می‌کند.

اشاراتِ غیرمستقیم در توصیف چهره: راوی در قسمتی از داستان به توصیف چهرهٔ داش آکل می‌پردازد که دیگر بحثِ معرفیِ او مطرح نیست و بدین صورت نکات دیگری را آشکار می‌سازد. هرچند این توصیفها از زبان راوی است در واقع نگاهِ داش آکل به خودش است؛ چراکه با قضاوت در مورد همین ویژگیهای ظاهری است که از اقدام برای ازدواج کردن با مرجان خودداری می‌کند:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

داش آکل مردی سی‌وپنج‌ساله، تنومند ولی بدسیما بود. هرکس دفعهٔ اول او را می‌دید، قیافه‌اش توی ذوق می‌زد؛ اما اگر یک مجلس پای صحبت او می‌نشستند یا حکایتهایی که از دورهٔ زندگی او ورد زبانها بود می‌شنیدند، آدم را شیفتهٔ او می‌کرد. هرگاه زخم‌های چپ‌اندرراست قمه که به صورت او خورده بود ندیده می‌گرفتند، داش آکل قیافهٔ نجیب و گیرنده‌ای داشت: چشم‌های میشی، ابروهای سیاه پرپشت، گونه‌های فراخ، بینی باریک با ریش و سبیل سیاه (هدایت، ۱۳۴۱: ۵۱).

توصیف وضعیت مالی و اجتماعی: وضعیت مالی داش آکل نیز در داستان، زمانی توصیف می‌شود که راوی می‌خواهد نشان دهد که همه‌چیز همیشه برای ازدواج کردنِ او فراهم بوده، و عجیب است که به‌رغم ماجراهای مختلف، ماجرای عشقی در زندگیَ او وجود نداشته است. بنابراین از این توصیف نیز، نکتهٔ دیگری آشکار می‌شود که در خودِ توصیف به‌طور مستقیم مورد اشاره نبوده است.

پدر او یکی از ملاکین بزرگ فارس بود. زمانی که مُرد، همهٔ دارایی او به پسر یکی‌یک‌دانه‌اش رسید. ولی داش آکل پشت‌گوش‌فراخ و گشادباز بود، به پول و مال دنیا ارزشی نمی‌گذاشت، زندگیش را به مردانگی و آزادگی و بخشش و بزرگ‌منشی می‌گذرانید. هیچ دلبستگی دیگری در زندگانیش نداشت و همهٔ دارایی خودش را به مردم ندار و تنگدست بذل و بخشش می‌کرد، یا عرق دوآتشه می‌نوشید و سر چهارراه‌ها نعره می‌کشید و یا در مجالس بزم با یک دسته از دوستان که انگل او شده بودند صرف می‌کرد (همان: ۵۲– ۵۱).

نماد زنجیر: در قسمت‌های مختلف داستان به زنجیر اشاره می‌شود و همه‌جا نقشِ نمادین دارد. دو بیت شعر در این داستان هست که در آنها، واژهٔ زنجیر وجود دارد: یک بار زنجیری که برای اسیر کردن زندانیان به‌کار می‌رود و بارِ دیگر زنجیری که برای بستن دیوانگان است:

«به شب‌نشینی زندانیان برم حسرت / که نقل مجلسشان دانه‌های زنجیر است» (همان: ۵۸)

«دلم دیوانه شد ای عاقلان آرید زنجیری / که نبود چارهٔ دیوانه جز زنجیر تدبیری» (همان: ۵۹)

زنجیرهای داش آکل، نمادِ همان چیزهایی است که راوی به آنا «آداب و رسوم جامعه» (همان: ۵۵) و «افکاری که از بچگی به او تلقین شده بود» (همان: ۵۵) می‌گوید. زنجیر، نمادی از همین ایدئولوژیها و سنتهایی است که داش آکل را در خود اسیر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

کرده‌اند و به او اجازه نمی‌دهند که آزادانه خواسته‌ها و امیال خود را بروز دهد. داش آکل فقط در خواب و جهان رؤیا است که می‌تواند فارغ از این زنجیرها زندگی کند. به عبارتی، نهاد (Id) اوست که می‌تواند از بند و اسارت فراخود[۸] آزاد شود و زندگی کند ولی در زندگی روزمره که همچنان فراخودِ قدرتمند او حضور دارد، دیگر ناخودآگاه مجال بروز و ظهور ندارد.

نماد سهراب شاهنامه: صادق هدایت در داستان داش آکل از داستان رستم و سهرابِ *شاهنامهٔ* فردوسی (فردوسی، ۱۳۷۰: ۲ / ۱۱۷ – ۱۹۹) استفاده نمادین کرده و بارها به این داستان ارجاع داده و قسمت‌هایی را از آن تداعی کرده است. تشابهِ شخصیتِ کاکا رستم با رستم در شاهنامه، چگونگی کشته شدنِ داش آکل و شباهت فراوان آن با کشته شدنِ سهراب به‌دست رستم در شاهنامه (دریده شدنِ پهلو و شکستِ رستم در مرحلهٔ اول و موفقیت در مرحلهٔ دوم مبارزه و...) و نیز اشاره‌هایی که گاهی به‌صورت ضرب‌المثل (رستم بود و یک دست اسلحه، ما بودیم و همین سماور لکنته) (هدایت، ۱۳۴۱: ۴۷) در متن داستان وجود دارد، همگی حکایت از این دارد که نویسنده به داستان رستم و سهراب نظر داشته و به‌طور غیرمستقیم داش آکل را به سهراب تشبیه کرده است.

راوی بجز کمک گرفتن از داستان سهرابِ شاهنامه، این نکته را نیز درنظر دارد که سنت و مدرنیته را در برابر یکدیگر قرار دهد. هم‌چنانکه در شاهنامه سهرابِ جوان هنجارشکن و سرکش در برابر قوانین جامعه و سنتِ پادشاهی با رستمِ پیرِ سنتی و پایبند به اصول پادشاهی و تابع فرمان پادشاه، می‌جنگند در داستان داش آکل نیز، داش آکل سنتی و سنت‌گرا و پایبند به آداب و رسوم اجتماعی در برابر کاکا رستم می‌ایستد؛ ولی تفاوتِ بزرگ این دو مبارزه در این نکته است که در داستانِ شاهنامه، سهراب نمی‌خواهد خودش را به‌کشتن دهد در حالی که داش آکل به‌نوعی قصد دارد تا با قرار دادنِ قمه در اختیارِ کاکا رستم و خلع سلاح کردنِ خودش، خودکشی کند. این انسانِ مدرنِ در نهایتِ ناامیدی وقتی هیچ راهی برای گریز از دغدغه‌ها و درگیریهای فکری خود ندارد به خودکشی دست می‌زند.

نام داش آکل: واژهٔ «آکل» هرچند معنایی متفاوت دارد و معادل مشتی و اخی است، ظاهرِ لفظ تداعی‌کنندهٔ آکله است. خوره یا آکله فقط در این داستان استفاده نشده است و صادق هدایت با این واژه آشنایی دارد. در جملهٔ اول داستان *بوف کور* این کلمه به‌کار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

رفته و هم‌چنین در *حاجی آقا*، واژهٔ آکله استفاده شده است (هدایت، ۱۳۳۴: ۷۹). بنابراین این واژه در ذهن نویسنده وجود داشته و از آنجا که این کلمه را در اولین جملهٔ یکی از کتابهای خود به‌کار برده است، می‌توان حدس زد که حساسیت و توجه خاصی روی آن داشته است. این شخصیت پیوسته با خودش درگیر است و خودش و درونش را مثل خوره می‌خورد و می‌تراشد (هدایت، ۱۳۵۶: ۹).

اشاره به ایران دورهٔ باستان: داش آکلِ پیش از تحول، گویی فردی است که از دورهٔ باستانی ایران باقی مانده است. بجز اشاراتِ به شاهنامهٔ فردوسی، می‌توان قسم خوردنِ داش آکل به «تیغهٔ آفتاب» را نیز از نشانه‌های مؤید این ادعا دانست (هدایت، ۱۳۴۱: ۴۹).

در شاهنامهٔ فردوسی بر اساس تحقیقاتی که انجام شده است، سومین عنصری که بیش از همه به آن سوگند یاد می‌کنند، خورشید است و در مجموع، ۱۶ مورد، سوگند به خورشید در شاهنامه وجود دارد (حسام‌پور و دهقانی، ۱۳۸۷: ۵۷).

برای نمونه بیتهای زیر نقل می‌شود:

کجا آن همه عهد و سوگند و بند　　به یزدان و آن اختر سودمند

(فردوسی، ۱۳۷۶: ۶ / ۱۸۵)

چو بشنید ازو شاه سوگند خورد　　به خراد برزین و خورشید زرد

(همان: ۶ / ۳۸۶)

نمادِ بیدار شدن: در اوایل داستان، هنگامی که پیشکارِ حاجی صمد، خبر مرگ و وصیت او را به داش آکل می‌دهد، راوی چنین می‌گوید: «مثَل اینکه از این حرف، چرت داش آکل پاره شد» (هدایت، ۱۳۴۱: ۴۸). پاره شدن چرت، کنایه از هوشیار شدن و قطع شدنِ حالِ خوشِ نشئگی است (دهخدا، ۱۳۸۳: ذیل «چرت پاره شدن»). به‌طور کلی می‌توان این حَالتَ را بیانِ تغییر از حالتِ ناآگاهی به حالتِ هوشیاری دانست. مشابه این حالت در بیدار شدن از خواب وجود دارد. در داستان مسخ نوشتهٔ فرانتس کافکا، شخصیت اصلی در ابتدای داستان از خواب بیدار، و با واقعیتی روبه‌رو می‌شود که گویی پیش از این با آن زندگی می‌کرده ولی از آن آگاه نبوده است (کافکا، ۱۳۹۰: ۹۸). هم‌چنانکه شخصیتِ داستان مسخ، پس از بیدار شدن با واقعیتی روبه‌رو می‌شود که زندگی او را دگرگون می‌کند، داش آکل نیز پس از «پاره شدنِ چرتش» با چنین واقعیتی روبه‌رو می‌شود. این بیدار شدن، نقطهٔ شروعِ تحولِ داشِ آکل از شخصیت پیشامدرن به شخصیت مدرن است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

نماد آینه: آینه در این داستان ابزارِ خودشناسی است. داش آکل پس از ورود به مرحلهٔ دوم زندگیش و پس از اینکه از شخصیت پیشامدرن به شخصیتِ مدرن تبدیل می‌شود در آینه خودش را نگاه می‌کند و با خودش حرف می‌زند. او برای اینکه بتواند خودش را بهتر بشناسد به این نیاز دارد که در مورد خودش فکر کند و بتواند حداقل یک بار فارغ از نگاه و آرای دیگران دربارهٔ خودش اندیشه و قضاوت کند. او یا با طوطی حرف می‌زند که پیام‌رسان است و حرف او را جایی دیگر منتقل می‌کند (هم‌چنانکه در پایانِ داستان حرف او را به مرجان منتقل کرد) یا با آینه حرف می‌زند که چهرهٔ او را به خودش نشان می‌دهد. به‌نوعی باید گفت که آینه و استفادهٔ داش آکل از آن در این داستان، نماد تلاشی است که داش آکل برای خودشناسی و خوداندیشی می‌کند.

آوارگی و تبعید: داش آکل پس از اینکه از زندگی سنتی خود فاصله می‌گیرد، آواره می‌شود و پیوسته از خانه فرار می‌کند. او ارتباطش را با دیگران به حداقل می‌رساند؛ موقعیت اجتماعی خود را از دست می‌دهد و در انزوا زندگی می‌کند و خود را به رفع و رجوع کارهای خانوادهٔ حاجی صمد سرگرم می‌کند؛ به‌نوعی از خانهٔ خود تبعید می‌شود و سعی می‌کند که در شهر باشد ولی با کسی در ارتباط نباشد؛ یعنی ویژگیهای یک آواره را در خود جمع کند.

نماد خانه: خانه در اواخر این داستان جنبهٔ نمادین پیدا می‌کند؛ اینکه داش آکل از خانه فراری می‌شود و دیگر تحملِ ماندن در آن را ندارد. خانه، جایی است که او پیش از وارد شدن به مرحلهٔ خودشناسی در آن می‌زیست. خانه نمادِ وضعیتِ پیشین داش آکل یعنی وضعیت زیستن در سنت و ارتباط با آن است.

۵. ویژگیهای شخصیت و شخصیت‌پردازی مدرن در قسمتِ دوم «داش آکل»

۵-۱ سوژگی

سوژه و سوژگی تعابیری است که در دوران مدرن بسیار مورد اشاره قرار گرفته و می‌گیرد. اصطلاح سوژه در علوم مختلف ازجمله دستور زبان و منطق معانی مختلفی دارد و معانی لفظی آن نیز فراوان است؛ اما در فلسفه به‌معنی گوهر، ذات، وجود مقوم و ذهن و فاعل شناسنده به‌کار می‌رود. هم‌چنین در روانشناسی به‌معنای ذهن و خود استفاده می‌شود (ضیمران، ۱۳۹۰: ۱۱).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

فریدریش نیچه معتقد است که ملاکِ درستی یا نادرستی و نیکی و بدی، انسان و تفسیرِ اوست. او می‌گوید: «دوره‌های بزرگ زندگی ما آن زمانهایی است که چنان شجاعتی پیدا می‌کنیم که بدترین جنبه‌های خود را بهترین جنبه‌های خود بنامیم» (نیچه، ۱۳۸۷: ۱۲۱). در این عبارت، نیچه بیان می‌کند که انسان، خود، تعیین می‌کند که چه ویژگی خوب یا بد است. منظورِ او از «دورهٔ بزرگ» زمانی است که انسان در آن از مقلد و پیرو به سوژه تبدیل، و ذهنیتِ او سنگِ محکِ درستی و نادرستی و خوبی و بدی می‌شود.

تفاوت سوژهٔ مدرن با انسان یا شخصیتِ پیشامدرن در چند ویژگی است؛ به‌عبارت دیگر، برای اینکه بتوان گفت یک شخصیتِ داستانی جایگاه سوژه دارد و می‌توان آن را شخصیت داستانی مدرن نامید، باید این ویژگی را در آن یافت. این ویژگیهای ذیل اصطلاحات و واژه‌های کلیدیِ آگاهی، آزادی/ اختیار و فردیت توضیح داده، و به این موارد در داستان داش آکل اشاره می‌شود.

۱-۱-۵ آگاهی

آگاهی از ویژگیهای انسان مدرن و شخصیت داستانی مدرنیستی است. آگاهی و تجربهٔ آگاهانه و سوبژکتیو یعنی اندیشهٔ فردی، ادراک، باور و میل (Solomon, 2005: 900).

اندیشهٔ فردی یعنی «روشِ اندیشیدن در مورد چیزی، بویژه اندیشیدنی که تحت تأثیر ویژگیها یا تجربیات فردیِ انسان باشد» (Longman Dictionary, 2010: under "perspective"). چنین اندیشه‌ای بر ایدئولوژی و اندیشه‌ها و گفتمانهای غالب متکی نیست، بلکه بر آگاهی فردی و نگرشِ مستقل و نیز تجربهٔ فرد تکیه دارد.

ادراک یعنی دریافتِ انسان از هر چیزی در حالی که تحت تأثیر احساسِ فرد باشد (ibid: under "feeling"). آشکار است که از آنجا که احساس هر فرد، مستقل از دیگری است و دو نفر احساسات دقیقاً یکسان ندارند، جنبهٔ شخصی و منحصربه‌فرد بودنِ آگاهی در آن برجسته می‌شود.

باور یعنی اعتقاد به وجود یا درستیِ چیزی بر اساسِ ادراکِ شخصی (ibid: under "belief"). تأکید بر شخصی بودنِ باور، ویژگی است که آن را به یکی از صفات سوژهٔ مدرن تبدیل می‌کند. شخصیتِ پیشامدرن نیز باورها و عقایدی دارد؛ ولی شخصیت مدرن این باورها را بر اساس ایدئولوژی حاکم و غالب کسب نکرده است. باورهای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

شخصیتِ مدرن، درونی و شخصی است. این باورها ناشی از آگاهیِ فردی و تجربیات شخصیِ او، و از بیرون بر او تحمیل نشده است.

میل یعنی خواستنِ شدید چیزی (ibid: under "desire"). میل نیز مقوله‌ای کاملاً فردی است که بر ویژگیهای دیگر سوژهٔ مدرن افزوده می‌شود تا در مجموع چیزی به‌نام «آگاهی مدرن» شکل گیرد. این آگاهی فراگیر و به‌نوعی جهان‌بینی شخصیت مدرن است.

هر یک از این موارد، ویژگیهای متفاوت و متمایزی دارد، ولی وجه اشتراک همگی، وابسته بودن آنها به فرد و تجربیات فردی است؛ بدین معنا که آگاهیِ فردی به فرد وابسته است و چیزی نیست که از بیرون به فرد تحمیل شده باشد. باورها و امیال و اندیشه‌ها، اگر ناشی از فشار خارجی یا در چارچوب ایدئولوژیها و عقاید عمومی باشد، دیگر در زمرهٔ «آگاهی» در معنای سوبژکتیو آن قرار نمی‌گیرد.

تلاشِ داش آکل در قسمتِ دوم داستان این است که بتواند خودش را از قیدوبند تفسیر و نظر دیگران آزاد کند؛ دیگر برای او وجههٔ اجتماعیش اهمیتی ندارد؛ بنابراین جایگاه اجتماعیِ خود را از دست می‌دهد و براحتی دیگران برایش رجز می‌خوانند و دیگر ترسی از او به دلشان راه نمی‌دهند؛ در مورد او قضاوتهای نادرست می‌کنند ولی برای داش آکل اهمیتی ندارد؛ چراکه می‌خواهد براساسِ آگاهیِ خودش، خودش را بشناسد و نه بر اساس قضاوت دیگران. شناختِ خود یکی از مهمترین نمودهای مدرنیستی بودن شخصیت‌های داستانی است که در این داستان نیز باعثِ تحول شدیدِ شخصیتِ داش آکل می‌شود.

۲-۱-۵ اختیار / آزادی

سوژه کسی است که می‌تواند بر پدیده‌های دیگر اعمال قدرت کند و آنها را در جایگاه ابژه قرار دهد (Allen, 2002: 147). حدی از آزادی و اختیار برای سوژه لازم است و موقعیتی که بتواند نسبت به ابژه‌های دیگر اختیار و قدرت خود را نمایان سازد. مقوله‌های اختیار/ آزادی و قدرت از مفاهیم اصلی ذیل این عنوان است؛ بدین معنا که سوژه باید در موقعیتی باشد که بتواند فارغ از فشارهای خارجی (اعم از فشارهای اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیک و...) خواست و قدرتِ خود را بر دیگری اعمال کند. آنچه در معرضِ این کنشِ سوبژکتیو قرار می‌گیرد، ابژه است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

با این وصف می‌توان چنین گفت که سوژه باید بتواند چیزی/ کسی را ابژهٔ خویش سازد.

قابل توجه است که نیچه معتقد است که «اندیشه» را نمی‌توان به‌طور کلی از اراده و اختیار جدا کرد به‌طوری که فقط اراده باقی بماند (نیچه، ۱۳۸۷: ۵۹).

در داستان «داش‌آکل» شخصیتِ داش آکل سعی می‌کند که خودش را از زیر بار مسئولیت‌های اجتماعی بیرون بکشد؛ کارهایی را که پیشتر برای خودش وظیفه می‌دانست، فراموش می‌کند و سعی می‌کند کاری را انجام دهد که دلش می‌خواهد؛ هرچند باید تأکید کرد که به‌طور کامل موفق نیست و هم‌چنان نمی‌تواند خواسته‌ها و امیال درونی خودش را در مورد عشقش به مرجان برآورده کند. او این آزادی را به‌دست می‌آورد که دیگر به «خانه»، که نمادِ سنت و گذشته‌اش است، بازنگردد، ولی نمی‌تواند برای خود زندگی‌ای خلق کند که می‌خواهد. او فقط از قیدوبند سنت آزاد می‌شود ولی همهٔ قیود را نمی‌تواند از پای خود باز کند.

تلاشِ این شخصیت برای تبدیل شدن به سوژه‌ای مدرن از این نظر، مشهود است.

۳-۱-۵ فردیت

وجودِ بعضی اطلاعات، افکارها، وضعیت‌ها یا اشیای فیزیکی که فقط از دیدگاه سوژه، واقعیت تشخیص داده می‌شود (Simandan, 2016: 249 - 252) از ویژگیهای وجودِ سوژه است. از نظرگاه تعریف سوژگی، واقعیت، چیزی است که سوژه آن را واقعیت بداند. ابژه به‌خودیِ‌خود واقعیت نیست تا زمانی که سوژه آن را واقعیت بداند و تشخیص دهد. واقعیتی خارج از ذهن سوژه وجود ندارد، بلکه واقعیت فقط در ذهن سوژه وجود دارد.

> در هنر مدرنیستی، قضاوت فردی بر قضاوت اجتماعی برتری دارد. ایبسن، نمایشنامه‌نویس مدرن نروژی برخلاف کلیشه‌های زمان خود می‌گوید: انسان تنها، قدرتمندترین است و اجتماع، تنها انسان را حقیر و کوچک می‌کند. دیدگاه‌های فروید در این باره اهمیت بسیار دارد. فروید ناخودآگاه فرد را به‌عنوان ریشه و آغاز تمام حرکتهای اجتماعی می‌شناسد. [...] بیان «موقعیت انسانی» هدف هنرمند مدرنیست قرار می‌گیرد (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۶).

ذکر این نکته نیز لازم می‌نماید که فردیت برای انسان مدرن، هم‌چنانکه قدرت به‌شمار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

می‌رود باری بر دوش او نیز هست (آراک، ۱۳۷۵: ۷۳).

داش آکل از جامعه فرار می‌کند و کنج انزوا را به بودن در میانِ جامعه ترجیح می‌دهد. او ترجیح می‌دهد که حقیقت را در ذهنِ خودش جستجو کند و نه در گفته‌ها و رفتارهای دیگران. اصالت دادن به ذهن به‌جای عین از ویژگیهای داش آکل در قسمت دوم داستان است. هنگامی که جهانِ ذهنیِ داش آکل شکل می‌گیرد، او همچنان مجبور است که در جامعه و با دیگران زندگی کند و این تناقض است که کارِ او را به خودکشی می‌کشاند: تطابق نداشتنِ جهانِ ذهنیِ داش آکل با آنچه در جهانِ بیرون می‌بیند و برای او اتفاق می‌افتد.

۲-۵ اندیشمندی

تفکر و اندیشه، ویژگی است که بسیاری از فیلسوفان آن را ذاتیِ انسان می‌دانند. آن‌چنانکه برای نمونه ایمانوئل کانت (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴ م.) دربارهٔ اندیشیدن دربارهٔ خود چنین می‌گوید: «همیشه تنی چند «خوداندیش» [...] پیدا می‌شوند که پس از اینکه خود یوغ نابالغی را به‌کناری انداختند، روح ارج‌شناسی عقلانی ارزشها و غایت هستی انسانی را که خود اندیشیدن است در پیرامون خویش می‌پراکنند» (کانت، ۱۳۹۴: ۴۶-۴۷).

در داستانِ مدرنیستی، شخصیت‌های مدرن، بیش از هرچیز با اندیشه‌شان معرفی می‌شوند. برخلافِ داستانهای پیشامدرن، که شخصیتها در آن با موقعیت اجتماعی و ویژگیهای ظاهری و مواردی مانند آن معرفی می‌شدند، شخصیت‌های مدرن، سوژه‌هایی هستند که در پیِ شناخت و معرفت هستند و ذهنِ آنان همه‌چیز را می‌کاود و در پیِ شناساییِ آن برمی‌آید. ذهنِ شخصیتِ داستانیِ مدرن، اندیشه‌های از پیش تعیین‌شده را نمی‌پذیرد و حاضر نمی‌شود در چارچوبهای مقررشده فکر کند. او تلاش می‌کند تا ذهنیت خودش را معیارِ شناخت قرار دهد و چنین نگرشی گاه به نقد اندیشه‌های پیشین و دستیابی به نگرشی جدید می‌انجامد و گاهی نیز کار شخصیتِ داستان به جنون می‌کشد. اندیشه و اندیشه‌گریِ مستقل، مسئله‌ای است که در دورهٔ مدرن بسیار به آن توجه شد تا جایی که برخی مدعی شدند که اصولاً تفکر به‌شکلی قابل‌توجه در دوران پیشامدرن وجود نداشته است: «[ادگار الن پو] از افتخارات زمان خویش در قیاس با گذشته، ابراز خرسندی می‌کند. «عصر ما قطعاً عصر تفکر است؛ درواقع می‌توان پرسید

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

که آیا پیش از این، نوعِ بشر هرگز به افکار قابل‌توجهی پرداخته است؟» (ولک، ۱۳۷۵: ۳ / ۲۱۰)

در قسمت اول داستان «داش آکل»، شخصیتِ داستان نیازی به اندیشیدن در مورد خود نمی‌بیند، در این قسمت، حاضرجوابی و بدون اندیشه پاسخ دادن از اهمیتی بیشتر نسبت به خوداندیشی برخوردار است؛ اما در قسمت دوم داستان، اندیشیدن در موردِ خود و با خود حرف زدن، یکی از ویژگیهای اصلی شخصیتِ داش آکل می‌شود:

«شبها از زور پریشانی عرق می‌نوشید و برای سرگرمی خودش یک طوطی خریده بود. جلو قفس می‌نشست و با طوطی درددل می‌کرد» (هدایت، ۱۳۴۱: ۵۴). «به خودش دشنام می‌داد؛ به زندگی نفرین می‌فرستاد و مانند دیوانه‌ها در اتاق به‌دور خودش می‌گشت؛ زیرلب با خودش حرف می‌زد» (همان: ۵۵).

۳-۵ توجه به ناخودآگاه

زیگموند فروید معتقد بود که فرض اساسی روانکاوی تقسیم ذهن به خودآگاه و ناخودآگاه است (فروید، ۱۳۹۰: ۲۳۰). او بر اساس مطالعات و تحقیقات خود، گفت که حجم بیشتری از آگاهیِ انسان به اطلاعاتِ ناخودآگاه او مربوط می‌شود و بیشترِ رفتارها و گفتارهای انسان، تحت تأثیر ناخودآگاه اوست که به‌طور ارادی و آگاهانه به آن دسترسی ندارد. نسبت حجم اطلاعاتی که در ناخودآگاه ذخیره می‌شود به اطلاعاتِ خودآگاه، مثل نسبت قسمتِ پنهانِ کوهِ یخ به قسمتِ آشکار آن است (غیاثی، ۱۳۸۲: ۳۱-۲۸). گفتنی است که نیچه نیز پیش از فروید، نظر خاصی به ناخودآگاه داشته است:

> نیچه ارادهٔ معطوف به قدرت را به‌هیچ‌وجه در تسلط ذهنیت اندیشنده جستجو نمی‌کند، بلکه مدعی است که این اراده را باید در گسترهٔ ناخودآگاه جستجو کرد. آنچه فاعل معرفت دکارتی خوانده می‌شود راه به ساحت ناخودآگاه ندارد. دریدا در حاشیه‌های فلسفه یادآور می‌شود که فروید و نیچه، باور و یقین به وجود خودآگاهی را مورد پرسش قرار دادند. نزد نیچه ناخودآگاه اهمیتی بسزا دارد (ضیمران، ۱۳۹۲: ۲۱۸).

یکی از موضوعاتی که فروید بسیار بر آن تأکید کرد، رؤیا و تفسیر آن بود. از نظر فروید، رؤیا پدیده‌ای است که به ذهن انسان مربوط می‌شود و با تفسیر آن می‌توان به تفسیر ناخودآگاه انسان دست یافت یا حداقل به آن نزدیک شد و در همین راستا است

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

که کتاب *تفسیر خواب* را در سال ۱۹۰۰ میلادی منتشر می‌کند. او با اهمیت دادن به ناخودآگاه، نسبت به خودآگاه، به‌عبارتی از انسان در جهانِ هستی، مرکززدایی کرد (بلزی، ۱۳۹۲: ۲۰۱). در داستان مدرنیستی، معمولاً به ذهنِ شخصیت‌های داستان اشاره‌های مفصل، و تک‌گوییهای آنها روایت می‌شود. هم‌چنین به رؤیاهای آنها اشاره می‌شود و گاهی با جزئیات، آنچه در خواب دیده‌اند در متن داستان می‌آید و اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند.

در قسمت اول داستان «داش آکل»، هیچ قسمتی به خواب و خیال و رؤیا و افکار ناخودآگاهانهٔ داش آکل اختصاص ندارد؛ اما در قسمت دوم، این مسئله مورد توجه قرار می‌گیرد. علاوه بر قسمتی که خوابِ داش آکل در آن روایت می‌شود، می‌توان به این قسمت نیز اشاره کرد:

> تنش گرم و فکرش پریشان بود و سرش درد می‌کرد. [...] صورت مرجان، گونه‌های سرخ، چشم‌های سیاه و مژه‌های بلند با چتر زلف که روی پیشانی او ریخته بود محو و مرموز جلو چشم داش آکل مجسم شده بود. زندگی گذشتهٔ خود را به یاد آورد، یادگارهای پیشین از جلو او یک‌به‌یک رد می‌شدند. گردش‌هایی که با دوستانش سر قبر سعدی و بابا کوهی کرده به‌یاد آورد، گاهی لبخند می‌زد، زمانی اخم می‌کرد (هدایت، ۱۳۴۱: ۵۸).

این روایت نسبتاً مفصل از خوابِ شخصیتِ داستان، نشان از این دارد که این شخصیت به شخصیتی مدرن تبدیل شده است که رؤیاهای او نیز اهمیت یافته است درحالی‌که پیش از این به روایت خیالات و رؤیاهای او نیازی نبود. تأکید راوی بر رؤیای داش آکل، نشان از مدرن شدن این شخصیت دارد.

۴-۵ انزوا

انزوای شخصیتِ داستانیِ مدرن، لزوماً خودخواسته نیست، بلکه گاهی چیزی است که جامعه و موقعیت بر او تحمیل می‌کند. شخصیتِ داستانی مدرن لزوماً نمی‌خواهد که از جامعه فاصله بگیرد، بلکه می‌خواهد در جامعه زندگی کند و با افرادِ آن ارتباط داشته باشد و همزمان فردیت و نگاهِ سوبژکتیوِ خود را حفظ کند؛ اما معمولاً جامعه تحمل پذیرش چنین چیزی را ندارد و کسانی را که همرنگ جامعه نباشند، طرد می‌کند و به انزوا می‌راند. گاهی نیز خودِ فرد پیش از اینکه بخواهد برای برقرار کردنِ ارتباط با

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

دیگران تلاش کند از آنجا که به این ویژگی جامعهٔ خود آگاه است، پیشدستی می‌کند و در خلوت و تنهایی و انزوای خود فرومی‌رود.

انزوای شخصیت داستانی با سوژگی او نیز ارتباط دارد. سوژهٔ مدرن از آنجا که دیگر یکی از اعضای مورد تأیید گفتمانِ غالب و ایدئولوژی حاکم (از هر نوعی) نیست، نمی‌تواند در جایگاه اجتماعی مرکزی قرار گیرد و از این‌رو به حاشیه رانده می‌شود (فتحی، ۱۳۹۰: ۸۵). شخصیتِ داستانی مدرن، سعی می‌کند تا با آنچه دارد، سازگار شود؛ پس از آن است که به ستایشِ انزوا و تنهایی و عزلت روی می‌آورد. در چنین *گفت زرتشت*، نیچه بارها به انزوا اشاره کرده است. در این کتاب، زرتشت در انزوا و دروی از جامعه، چیزهایی را به دست می‌آورد ولی هنگامی که به میان جمع و بین افراد جامعه برمی‌گردد، امکان انتقال آن دستاوردها به جامعه برای او وجود ندارد؛ چرا که «رمه» و «گله» امکان دریافت و پذیرش آنچه را زرتشت دریافته است، ندارد (نیچه، ۱۳۸۲: ۲۸-۲۴). این عبارت نیز مؤید این مدعاست:

> قدیس به زرتشت پوزخندی زد و گفت: «پس ببین گنجینه‌هایت را خواهند پذیرفت یا نه! آنان به خلوت‌گزینان بدگمانند و باور ندارند که ما برای هدیه دادن بیاییم.
>
> گامهامان در کوچه‌هاشان طنینی سخت تنها می‌افکند و شبانگاهان در بستر چون صدای پای مردی را بشنوند که دیری پیش از برآمدن خورشید می‌گذرد، چه‌بسا از خویش می‌پرسند که: این دزد به کجا می‌رود؟» (همان: ۲۱)

از این عبارت نیز آشکار است که خلوت‌گزین از جامعه نمی‌هراسد، بلکه این جامعه است که از خلوت‌گزین می‌ترسد و از او گریزان است.

هم‌چنین می‌توان وجودِ تک‌گویی درونی را نیز یکی از نشانه‌های انزوای شخصیت داستان دانست که به صحبت کردن نیاز دارد، ولی گویی هم‌صحبتی پیدا نمی‌کند (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۵).

در داستان داش آکل نیز همین اتفاق می‌افتد. او حتی زمانی که در شهر می‌گردد و با مردم در ارتباط است، همانند گذشته با آنان دوستی و هم‌صحبتی ندارد: «داش آکل از شب‌گردی و قرق کردن چهارسو کناره گرفت. دیگر با دوستانش جوششی نداشت و آن شور سابق از سرش افتاد» (هدایت، ۱۳۴۱: ۵۳- ۵۲). «دیگر حنای داش آکل پیش کسی رنگ نداشت و برایش تره هم خرد نمی‌کردند. هرجا که وارد می‌شد درگوشی با هم

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

پچ‌وپچ می‌کردند و او را دست می‌انداختند. داش آکل از گوشه و کنار این حرفها را می‌شنید ولی به روی خودش نمی‌آورد و اهمیتی هم نمی‌داد چون عشق مرجان به‌طوری در رگ و پی او ریشه دوانیده بود که فکر و ذکری جز او نداشت» (همان: ۵۳).

داش آکل به‌عنوان شخصیتی مدرن از مردم نمی‌هراسد و مردم‌گریز نیست. او همچنان توانایی فیزیکی دارد که از مردم دفاع کند و با دشمنانِ خودش بجنگد و زندگیِ خود را حفظ کند، ولی تغییر و تحولاتِ روحی او که به تبدیل شدنِ او به شخصیتی مدرن منجر شده است، باعث می‌شود که او به انزوا رانده شود. حتی مردمی که مورد حمایت داش آکل بودند، دیگر تلاشی برای جذبِ دوبارهٔ او در جامعه نمی‌کنند. این جامعه او را مورد تمسخر و طرد قرار می‌دهد و داش آکل نیز درمی‌یابد که دیگر نمی‌تواند در میان این جامعه و با این مردم زندگی کند.

۵-۵ مرگ‌اندیشی

رویاوریی با مرگ با هر شکل و نوعی، اعم از مرگ طبیعی و غیرطبیعی و خودخواسته، یکی از مهمترین مسائل شخصیت‌های داستانی مدرن است. در داستانهای مدرن، مرگ و اندیشیدن در مورد مرگ و نیستی، یکی از مسائلی است که بسیار مطرح می‌شود. گاهی مرگ در داستان اتفاق می‌افتد و گاهی فقط در ذهن شخصیت‌های داستان مرور می‌شود و به‌طور ضمنی به آن پرداخته می‌شود. گاهی نیز شخصیت داستان در مورد مرگ به‌طور مستقیم اظهارنظر می‌کند و صفحاتی را در مورد آن به صحبت کردن با خود یا دیگران می‌پردازد و به‌هر صورت بخش عمده‌ای از اثر، چه از نظر حجمی و چه محتوایی به این موضوع اختصاص می‌یابد.

تفکر دربارهٔ مرگ در پیوند مستقیم با ویژگیهای دیگرِ شخصیتِ داستانی مدرن است؛ چراکه نوعی خوداندیشی و هوشیاری و نگاه از دیدگاه سوژه به مسئله‌ای است که تعاریف و تفاسیر اجتماعی از آن نتوانسته است، ابهام و پیچیدگی آن را برطرف، و احساسی را یکدست و یکسان کند که انسان نسبت به آن دارد. هنوز نیز هرکسی متناسب با روحیات و افکارِ خود، احساسی متفاوت نسبت به مرگ دارد. کافکا معتقد بود «درواقع، تنها در عشق و در ترس از مرگ است که انسان نسبت به خود هشیاری کامل پیدا می‌کند» (یانوش، ۱۳۸۶: ۵۸).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

شخصیت داش آکل، پیش از تحول به مرگ فکر نمی‌کرده است؛ اما پس از تحول و تبدیل شدن به شخصیت مدرن، یکی از موضوعاتی که به آن فکر می‌کند، مرگ است. این مرگ‌اندیشی، هرچه داستان پیش می‌رود، بیشتر هم می‌شود تا جایی که در پایانِ داستان در نهایت، داش آکل به این فکر خود عمل را نیز می‌افزاید و خود را به کشتنَ می‌دهد. تنها جایی که راوی، ذهنیتِ مرگ‌اندیشی داش آکل را به‌طور مستقیم افشا می‌کند این قسمت است: «به خودش دشنام می‌داد؛ به زندگی نفرین می‌فرستاد» (هدایت، ۱۳۴۱: ۵۵). در موارد دیگر با اشارات غیرمستقیم و از کنشهای او می‌توان این ذهنیتِ او را دریافت که در پایان نیز به نوعی خودکشی منجر می‌شود.

وقوعِ مرگ در پایانِ داستان داش آکل و تعیین‌کننده بودنِ آن و نیز خودخواسته بودنِ مرگِ داش آکل، نشان از این دارد که این شخصیت به مرگ می‌اندیشیده و مرگ پیشَ از وقوع در ذهنِ او وجود داشته و او را به شخصیتی مرگ‌اندیش تبدیل کرده بوده است.

۶. نتیجه‌گیری

از تحلیلهای این پژوهش چنین نتیجه‌گیری می‌شود که شخصیتِ داش آکل در داستان کوتاه «داش آکل» شخصیتی است که گذار از شخصیتی پیشامدرن به مدرن را طی می‌کند. در نیمهٔ اول داستان، این شخصیت کاملاً رئالیستی است و ویژگیهای شخصیت‌های پیشامدرن را دارد و بسیار به شخصیتِ نوعی یا تیپ شبیه است و حتی چگونگی شخصیت‌پردازی داستان نیز در قسمتِ اول، رئالیستی است؛ اما در نیمهٔ دوم داستان، هم شخصیت مدرنیستی می‌شود و هم چگونگی شخصیت‌پردازی تغییر می‌کند و مدرنیستی می‌شود و ویژگیهای این نوع از شخصیت و شخصیت‌پردازی در این مقاله مورد بررسی قرار گرفت.

برای تشخیص هر شخصیتِ مدرنیستی باید ویژگیهای در آن باشد که براساسِ آنها بتوان شخصیتِ داستان را سوژه‌ای مدرن به‌شمار آورد. این ویژگیها با توجه به جمعبندی و مطالعاتی که انجام شد، ذیل سه عنوانِ آگاهی، اختیار/ آزادی و فردیت دسته‌بندی شدند. هریک از این عنوانها تعاریفی دارد که آنها را از سطحِ معنای ظاهری فراتر می‌برد و معانی گسترده‌تری به آنها می‌دهد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

هم‌چنین براساس آرای اندیشمندان تأثیرگذارِ مدرنیسم، بویژه فریدریش نیچه و زیگموند فروید، ویژگیهایی در شخصیتِ داستانیِ داش آکل در نیمهٔ دوم داستان کشف شد و مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت که بیش از پیش بر ادعای مدرنیستی بودن این شخصیت (در نیمهٔ دوم داستان) صحه می‌گذارد. این ویژگیها ذیلِ چهار عنوان دسته‌بندی شدد: اندیشمندی، توجه به ناخودآگاه، انزوا و مرگ‌اندیشی.

این چهار مورد برای مدرنیستی بودنِ هر شخصیتِ داستانی الزامی نیست، ولی ویژگیهایی است که مدرنیستی بودنِ شخصیت را برجسته‌تر و روشن‌تر می‌سازد. در داستانهای مدرنیستی به‌زعم اندیشمندان و صاحبنظرانی که در این پژوهش به آنها اشاره شد، این ویژگیها، مواردی است که معمولاً در شخصیت‌های داستانی مدرنیستی وجود دارد؛ چرا که سوژگی معمولاً به بروز ویژگیهای دیگر در شخصیت‌های داستانی منجر می‌شود که این چهار مورد در شخصیتِ داش آکل وجود داشت و در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت و مؤید ادعای مدرنیستی بودنِ این شخصیت در نیمهٔ دوم داستان است.

گرایش به داستان‌نویسی مدرن در «داش آکل» بعداً در داستان *بوف کور* به اوج خود می‌رسد و هدایت با گذشتنِ از سبکِ رئالیسم اجتماعی به داستان‌نویسی مدرنیستی روی می‌آورد؛ چراکه درمی‌یابد داستان‌نویسی به این سبک، نمی‌تواند حقیقت وجودی انسان را به‌نمایش بگذارد. ویژگیهایی که برای داستانِ مدرنیستی در نیمهٔ دوم «داش آکل» برشمرده شد در *بوف کور*، بسیار جدی‌تر مطرح می‌شود و آنها در داستان «داش آکل» در مقابلِ *بوف کور*، خام و ابتدایی می‌نماید.

از آنجا که داستان «داش آکل» بیش از هشتاد سال مورد توجه بوده و همچنان نیز براساس آن نمایشها و فیلمهایی ساخته می‌شود و مورد ارجاع قرار می‌گیرد و هم‌چنان در مجامع دانشگاهی نقد می‌شود، این پژوهش نکاتی کلیدی را در مورد سیر تاریخی داستان‌نویسی فارسی بیان می‌کند.

پی‌نوشتها

1. Modernism
2. Michel Foucault
3. Monologue
4. Stream of Consciousness
5. Absurd

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

6. Topic
7. Atmosphere
8. Super-ego

منابع

آراک، جاناتان؛ ***شارل بودلر***؛ ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: کهکشان، ۱۳۷۵.

آلوت، میریام؛ ***رمان به روایت رمان‌نویسان***؛ ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران: مرکز، ۱۳۶۸.

بامن، زیگمون؛ «**مدرنیته**». ***مدرنیته و مدرنیسم: سیاست، فرهنگ و نظریهٔ اجتماعی***؛ ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان، ص ۴۵ – ۲۳، ۱۳۸۰.

برمن، مارشال؛ ***تجربهٔ مدرنیته: هرآن‌چه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود***؛ ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو، ۱۳۸۰.

بلزی، کاترین؛ ***عمل نقد***؛ ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: آگه، ۱۳۹۲.

بنت، اندرو و نیکولاس رویل؛ ***مقدمه‌ای بر ادبیات: نقد و نظریه***؛ ترجمهٔ احمد تمیم‌داری، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی، ۱۳۸۸.

بیات، حسین؛ ***داستان‌نویسی جریان سیال ذهن***؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

پاینده، حسین؛ ***داستان کوتاه در ایران: داستانهای مدرن***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.

پی‌پین، رابرت ب؛ «**نیچه و خاستگاه مفهوم مدرنیسم**»؛ ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، *ارغنون: مبانی نظری مدرنیسم*، ص ۲۲۴– ۱۸۵، ۱۳۹۰.

پینکنی، تونی؛ «**مدرنیسم و پست‌مدرنیسم: زیبایی‌شناسی، واقع‌گرایی و تاریخ**»؛ *مدرنیته و مدرنیسم: سیاست، فرهنگ و نظریهٔ اجتماعی*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان، ص ۱۷۱– ۱۵۹، ۱۳۸۰.

چایلدز، پیتر؛ ***مدرنیسم***؛ ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: ماهی، ۱۳۸۹.

حسام‌پور، سعید و ناهید دهقانی؛ «بررسی تحلیلی گونه‌های پیمان و سوگند در شاهنامهٔ فردوسی»؛ ***پژوهشنامهٔ ادب غنایی***، ش ۱۱ (پاییز و زمستان ۱۳۸۷)، ص ۶۶– ۳۷.

دهخدا، علی‌اکبر؛ ***امثال و حکم***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۳.

سناپور، حسین؛ ***ده جستار داستان‌نویسی***؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۵.

صهبا، فروغ؛ ***کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن***؛ تهران: آگه، ۱۳۹۲.

ضیمران، محمد؛ ***میشل فوکو: دانش و قدرت***؛ تهران: هرمس، ۱۳۹۰.

ضیمران، محمد؛ ***ژاک دریدا و متافیزیک حضور***؛ تهران: هرمس، ۱۳۹۲.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

عبداللهیان، حمید؛ «داستان و شخصیت‌پردازی در داستان»؛ ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***، (تابستان و پاییز ۱۳۸۱)، ص ۴۲۵– ۴۰۹، ۱۳۸۱ الف.

عبداللهیان، حمید؛ ***شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر***؛ تهران: آن، ۱۳۸۱ ب.

غیاثی، محمدتقی؛ ***نقد روان‌شناختی متن ادبی***؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۲.

فاکنر، پیتر؛ «هنری جیمز: پیشتاز مدرنیسم در رمان‌نویسی»؛ ***نظریه‌های رمان***، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ص ۱۲۹– ۱۲۳، ۱۳۸۶.

فتحی، حسین؛ «نشانه‌شناسی مرکززدایی و انزوای سوژه در داستان سگ ولگرد»؛ ***ادب‌پژوهی***، ش ۱۵، (بهار ۱۳۹۰)، ص ۹۶– ۸۳.

فردوسی، ابوالقاسم؛ ***شاهنامه***؛ تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: روزبهان، ج ۲ و ۶، ۱۳۷۱.

فروید، زیگموند؛ «**خود و نهاد**»؛ ترجمهٔ حسین پاینده، *ارغنون: مبانی نظری مدرنیسم*، صص ۲۵۲– ۲۲۹، ۱۳۹۰.

فقیه ملک مرزبان، نسرین؛ ***شخصیت و شخصیت‌پردازی در مثنوی‌های عرفانی***؛ تهران: رسالهٔ دکتری در دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

فلکی، محمود؛ ***روایت داستان: تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی***؛ تهران: بازتاب‌نگار، ۱۳۸۲.

قنادان، رضا؛ ***جای خالی معنا***؛ *مدرنیسم و پسامدرنیسم*؛ تهران: مهر ویستا، ۱۳۹۵.

کافکا، فرانتس؛ ***داستانهای کوتاه کافکا***؛ ترجمهٔ علی‌اصغر حداد، تهران: ماهی، ۱۳۹۰.

کامو، آلبر؛ ***بیگانه***؛ ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: ماهی، ۱۳۹۲.

کانت، ایمانوئل؛ «**در پاسخ به پرسش روشن‌نگری چیست؟**»؛ ترجمهٔ سیروس آرین‌پور، *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، گردآوردهٔ لارنس کهون، تهران: نی، ویراست دوم، ص ۵۲– ۴۵، ۱۳۹۴.

کریمی، فرزاد؛ ***تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران***؛ تهران: روزنه، ۱۳۹۷.

مستور، مصطفی؛ ***مبانی داستان کوتاه***؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۶.

معروفی، عباس؛ ***سمفونی مردگان***؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.

معین، محمد؛ ***فرهنگ معین***؛ تهران: امیرکبیر، ج ۳، ۱۳۵۳.

مندنی‌پور، شهریار؛ ***دل دلدادگی***؛ تهران: زریاب، ۲ ج، ۱۳۷۷.

میرصادقی، جمال؛ ***عناصر داستان***؛ تهران: شفا، ۱۳۶۴.

نجومیان، امیرعلی؛ ***درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات***؛ اهواز: رسش، ۱۳۸۳.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]

نوذری، حسینعلی [ترجمه و تدوین]؛ «**مقدمهٔ مترجم**»؛ *مدرنیته و مدرنیسم*، تهران: نقش جهان، ص ۲۱– ۷، ۱۳۸۰.

نیچه، فریدریش ویلهلم؛ ***چنین گفت زرتشت***؛ ترجمهٔ داریوش آشوری، آگه، ۱۳۸۲.

نیچه، فریدریش ویلهلم؛ ***فراسوی نیک و بد***؛ ترجمهٔ داریوش آشوری. آگه، ۱۳۸۷.

ولک، رنه؛ ***تاریخ نقد جدید***؛ ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر، ج ۳، ۱۳۷۵.

ولک، رنه؛ ***تاریخ نقد جدید***؛ ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر، ج ۴/۱، ۱۳۷۷.

هدایت، صادق؛ ***حاجی آقا***؛ تهران: پیروز، ۱۳۳۴.

هدایت، صادق؛ ***سه قطره خون***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۱.

هدایت، صادق؛ ***زنده‌به‌گور***؛ تهران: جاویدان، ۱۳۴۲.

هدایت، صادق؛ ***بوف کور***؛ تهران: جاویدان، ۱۳۵۶.

یانوش، گوستاو؛ ***گفتگو با کافکا***؛ ترجمهٔ فرامرز بهزاد، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۶.

Allen, Amy. "Power, Subjectivity, and Agency: Between Arendt and Foucault", *International Journal of Philosophical Studies*, 131–49. 2002.

Longman Dictionary of Contemporary English, for Advanced Learners. Essex: Pearson Education Limited. 2010.

Simandan, Dragos. "Proximity, subjectivity, and space: Rethinking distance in human geography", *Geoforum*, No. 9, 249 - 252. 2016.

Solomon, Robert C. "Subjectivity", in Ted Honderich, *Oxford Companion to Philosophy*, Oxford: Oxford University Press. 900. 2005.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.1.0]