فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۵ ـ ش ۵۴ ـ بهار ۹۸ (از صفحه ۱۳۵ تا ۱۶۱)

تحلیل اسطوره‌ای ـ بینامتنی رمان *حیرانی* براساس نظریهٔ آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا

فاطمه زمانی
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

چکیده

ژولیا کریستوا با طرح نظریهٔ بینامتنیت و با تکیه بر مباحث زبان‌شناسی و روان‌کاوی، رویکردهای نوینی برای تحلیل متون ارائه داده است. براساس نظریهٔ «آلوده‌انگاری» که برآمده از دیدگاه‌های پساساختارگرایانه کریستواست، آفرینش‌گر ادبی به مثابهٔ فاعل سخنگوی از خلال زبان نشانه‌ای از آلودگی‌های پیرامون خود برائت می‌جوید و به منظور تطهیر خود و جامعهٔ پیرامونش، راه‌حل‌هایی ارائه می‌دهد از جمله پناه بردن به عالم اساطیر و کهن‌الگوها. در این جستار، کنش‌های شخصیت‌های رمان *حیرانی* اثر محمدعلی سجادی بر مبنای نظریهٔ آلوده‌انگاری که خود تلفیقی است از نظریات روان‌کاوی و نشانه‌شناسی، برای رهایی از پدیده‌های آلوده مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است و نتیجهٔ این بررسی نشان می‌دهد که نویسنده در راستای رهایی از آلودگی‌های فردی و اجتماعی به کهن‌الگوی آب، آنیما، جاودانگی، کوه و عدد هفت و همچنین شخصیت‌های اسطوره‌ای نظیر سیاوش و بهرام، مهر و گاو مقدّس و غیره نظر داشته است. از این حیث، این رمان از روابط اسطوره‌ای ـ بینامتنی به‌ویژه با *شاهنامه* و داستان سیاوش برخوردار است.

کلیدواژه‌ها: کریستوا، بینامتنیت، آلوده‌انگاری، اسطوره، رمان *حیرانی*.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۶/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۲۲

Email: f.zamani@semnan.ac.ir

مقدمه

محمدعلی سجادی فیلمنامه‌نویس، کارگردان، شاعر و نویسندهٔ معاصر ایرانی است. وی در بازنمایی دغدغه‌های خویش تا حد امکان از کتمان افکار و عواطف و احساسات خود پرهیز می‌کند و سعی دارد با افشای نابسامانی‌ها و آلودگی‌های فردی و نظام‌های اجتماعی سوبژکتیویتهٔ خود را از انحراف و آلودگی دور نگه دارد. رمان *حیرانی* که سجادی از سال ۶۴ تا ۷۲ درگیر نوشتن آن بوده است، از نمونه آثاری است که امر نشانه‌ای در آن غلبه دارد و شخصیت‌های رمان در تعارض بین امر نشانه‌ای و نمادین دست و پا می‌زنند و برای رهایی از ناپاکی‌ها به دنیای اساطیر پناه می‌برند. مقدمه‌ای که نویسنده در سرآغاز رمان نگاشته است، خود بهترین گواه دغدغهٔ او برای پالایش روح فردی و جمعی از آلودگی‌ها است: «ای مزدا آن کس که گاه اندیشه و گفتار و کردار نیک و گاه اندیشه و گفتار و کردار بد را پیروی کند، زمانی که به آیین راستین بگرود و روزگاری به کیش دروغین روی آورد، در روز پسین به خواست تو (اگر از دیگر مردمان که به بهشت یا دوزخ در آیند) جدا گردد و او را به همستگان[1] در آورند.» (سجادی ۱۳۷۳، مقدمه) در این جستار، پس از اشاره‌ای مختصر به نظریات کریستوا دربارهٔ بینامتنیت و نظریهٔ آلوده‌انگاری، اشکال گوناگون آلودگی‌ها و راهکارهای رهایی از آن‌ها که منجر به خلق روابط بینامتنی این رمان با نمادهای اسطوره‌ای و متونی چون *شاهنامه* و به‌ویژه داستان سیاوش شده است، مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

لازم به ذکر است که تاکنون دربارهٔ نظریهٔ آلوده‌انگاری کریستوا مقالات نظری چون «نابرابری، صورتی از آلوده‌انگاری» نوشتهٔ معصومه علی اکبری (۱۳۹۳)،

«جستارهایی بر آلوده‌انگاری» ترجمهٔ پریسا مختاباد[۲] (بی‌تاریخ) «متن و قدرت: چارچوبی نظری برای تفسیر انتقادی متن» نوشتهٔ مصطفی مهرآیین و ابوالفضل حاجی‌زاده (۱۳۹۳) نوشته شده‌اند که به معرفی این نظریه پرداخته‌اند. همچنین ابراهیم سلیمی‌کوچی و فاطمه سکوت جهرمی در مقاله‌ای با عنوان «کاربست نظریهٔ آلوده‌انگاری کریستوا در شعر دلم برای باغچه می‌سوزد فروغ فرخ‌زاد» از این نظریه به شیوهٔ عملی برای تحلیل متن شعر بهره برده‌اند. بنابراین، کاربست این نظریه به منظور تحلیل روابط اسطوره‌ای ـ بینامتنی رمان *حیرانی* از امتیازات این مقاله محسوب می‌شود، ضمن اینکه پیش‌تر هیچ‌گونه تحقیق مستقلی دربارهٔ رمان *حیرانی* انجام نشده است.

چهارچوب نظری پژوهش

بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خود بسنده نیست بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد و این رابطه در چگونگی درک «درون متن» [۳] مؤثر است. (مکاریک ۱۳۸۵: ۷۲؛ مقدادی ۱۳۹۳: ۱۴۳) نخستین بار، ژولیا کریستوا[1] واژهٔ بینامتنیت را در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، گفت‌وگو، رمان» مطرح کرد. به نظر کریستوا بینامتنیت به هیچ وجه بررسی حضور محسوس و قابل ردیابی یک متن در متن دیگر و باز تولید آن نیست، بلکه بینامتنیت فرایند پویایی متون است که تعامل پیچیده میان متن‌های گوناگون را نشان می‌دهد. (رابو[2] ۲۰۰۲: ۵۵؛ پیگی-گرو[3] ۱۹۹۶: ۱۱) وی بر این نکته تأکید دارد که متون، منفک از متنیت فرهنگی یا اجتماعی گستردهٔ خویش نیستند و ساختارها

1. Julia Kristeva (1941-) 2. Rabau
3. Piegay-Gros

و منازعات ایدئولوژیکی را در برمی‌گیرند که در جامعه و از طریق گفت‌وگو بیان شده است. (آلن ۱۳۸۴: ۵۴؛ نامور مطلق ۱۳۹۴: ۱۲۹) بنابراین، بینامتنیت کریستوایی تلفیقی از مباحث گفت‌وگومندی باختین، آناگرام و پاراگرام[1] در زبان‌شناسی سوسور، امر نشانه‌ای و نمادین لاکان و متون زایشی و ظاهری چامسکی است. وی بینامتنیت را از یک پدیدهٔ سابقاً صوری به سوی بررسی منش زبان و متن ادبی و دلالت‌های روان‌کاوانه سوق داد. (ر.ک. کریستوا ۱۳۸۸: ۱۶۵؛ احمدی ۱۳۷۲: ۳۲۷)

کریستوا در تقابل با اصطلاح «خود» که به موجودی کاملاً خودآگاه و هویتی منسجم اشاره دارد، از اصطلاح «سوژه» استفاده می‌کند. سوژه تابع انواع پدیده‌های فرهنگی، اجتماعی، زبانی و غیره است، بدون اینکه از اثر این پدیده‌ها بر شکل‌گیری‌اش آگاهی کاملی داشته باشد. (مک‌آفی ۱۳۹۲: ۱۴) از دیدگاه او، تحولات زبانی، تحول در وضعیت سوژه، ارتباط او با تن، با دیگران و با ابژه‌ها را موجب می‌شود. بنابراین، ما نمی‌توانیم زبان را فارغ از سوژهٔ بیان مطالعه کنیم؛ سوژه‌ای که معنا می‌دهد، سخن می‌گوید، می‌نویسد، یا سعی می‌کند چیزی را بیان کند. (فیروزی و اکبری ۱۳۹۱: ۱۱۵) به عقیدهٔ کریستوا تأثیر سوبژکتیویته[۴] یا به تعبیر دیگر اثر زبان بر سوژه و تبعیت سوژه از زبان به حدی بدیهی است که می‌توان سوژه را «حاصلی از فرایندهای زبان‌شناختی» به شمار آورد. (مکاریک ۱۳۸۵: ۵۱) آنگاه کریستوا با بهره‌گیری از این الگوی لاکانی[۵] و در نظر گرفتن زبان به عنوان فرایندی دلالتی، عملکرد آن را در دو وجه از یکدیگر متمایز می‌کند: ۱- امر نمادین زبان که به استفادهٔ منطقی، قاعده‌مند و واضح از واژه‌ها دلالت دارد، مانند علومی نظیر ریاضی، فیزیک و شیمی؛ ۲- وجه نشانه‌ای زبان که بر جنبهٔ عاطفی، تخلیهٔ رانه‌ها و انرژی سوژه دلالت دارد. وی دوگانگی زبان، یعنی امر نشانه‌ای و

1. *Anagram and pangram*

امر نمادین را به ترتیب با دوگانگی‌های آشکاری چون طبیعت و فرهنگ، تن و ذهن، یا ناخودآگاه وخودآگاه و همچنین احساس و عقل منطبق می‌داند که از تعامل آن دو در متون ادبی معنازایی شکل می‌گیرد. (سلیمی‌کوچی ۱۳۹۳: ۹۳؛ فیروزی و اکبری ۱۳۹۱: ۱۱۷)

کریستوا هر دو وجه نشانه‌ای و نمادین را برای دلالت‌پردازی ضروری می‌شمارد و برای توضیح امر نشانه‌ای از اصطلاح «کورا»(۶) استفاده می‌کند. «کورا[1] نه نشانه است و نه دال ـ چیزی جز خودش را باز نمی‌نمایاند، اما پیش شرط دلالت است و وجهی است که کریستوا آن را significance می‌نامد.» (ماتیوز ۱۳۷۸: ۲۸۰) نوئل مک‌آفی[2] نیز می‌گوید: «منظور کریستوا از کورا مؤلفه‌ای است که هر شخصی پیش از آنکه چارچوب هویتی‌اش کاملاً شکل بگیرد، از آن برخوردار است.» (۱۳۹۲: ۳۹) مولفهٔ کورایی، در زبان و به‌ویژه در زبانِ شعری وجود دارد و نیروی بالقوه تخریب‌گری‌هاست. امر نمادین نمی‌تواند امر نشانه‌شناختی را به طور کامل تحت کنترل خویش قراردهد؛ امر نشانه‌شناختی پیوسته به ساختار سمبلیک معنا نفوذ می‌کند و بنابراین، سیالّیت و عدم تجانس را از نو در سوژهٔ سخنگو/ نویسنده برپا می‌کند. (فیروزی و اکبری ۱۳۹۱: ۱۱۸)

همچنین، کریستوا متون را به دو نوع «متن ظاهری»[3] و «متن زایشی»[4] تقسیم می‌کند. «متن ظاهری» آن بخش از متن است که مقید به زبان ارتباطات، مقید به امر نهاده‌ای است که نشانگر ساختار تعریف‌پذیر بوده و معرف آوای یک سوژهٔ منفرد و دارای یک فرستنده و گیرنده است. «متن زایشی» آن بخش از متن است که از «نیروی رانشیِ» ناخودآگاه سرچشمه گرفته است و براساس «تمهیدات آوا

1. la Chora
2. Noelle McAfee
3. Phenotext
4. genotext

شناسانه» مانند ضرب‌آهنگ، لحن، نوا، تکرار و حتی آرایش‌های روایی قابل شناسایی است. کریستوا متونی مانند متون علمی، عقلانی یا قانون‌مدار را از نوع متون ظاهری به حساب می‌آورد و نوشته‌های مدرنیستی مالارمه، جویس، بکت و سولرس را متون زایشی می‌نامد که در آن‌ها متن به کورای نشانه‌ای نزدیک می‌شود. (آلن ۱۳۸۴: ۷۵) متن زایشی در پایین‌ترین و عمیق‌ترین سطح فرایند متنی قرار دارد و زیربنای زبان ارتباطاتی محسوب می‌شود.

نظریهٔ آلوده‌انگاری[1]

کریستوا مفهوم «آلوده‌انگاری» در مباحث روان‌کاوی را در پیوند با امر نشانه‌ای در متون ادبی مطرح می‌کند؛ زیرا کار روان‌کاوی و هنر، به چالش کشیدن گفتمان‌های رسمی و دیگر گفتمان‌های مسلطی است که از احساسات حیاتی ما جدا شده و توانایی برقراری ارتباط با خود، دیگران و همچنین امکان و انگیزه برای کنشگری را در ما به تحلیل می‌برند. بر پایهٔ این مفهوم، در متون ادبی نویسنده یا شاعر به عنوان سوژه‌هایی قلمداد می‌شوند که آثار خود را مجالی برای افشای بحران‌های وجود خویش و جهان پیرامون قرار داده‌اند. (ر.ک. فیروزی و اکبری ۱۳۹۱: ۱۱۶؛ کریستوا ۱۳۸۸: ۱۶۵؛ سلیمی‌کوچی ۱۳۹۳: ۹۰) طبق نظریهٔ کریستوا، «آلوده‌انگاری» پدیده‌ای روانی است که در دوران طفولیت قبل از مرحلهٔ آینه‌ای؛ یعنی قبل از دورهٔ شش تا هشت ماهگی در کودک آغاز می‌شود. کریستوا آلوده‌انگاری را فرایند پس زدن و طرد کردن آن چیزی می‌داند که آلوده به شمار می‌آید. سوژه همواره تلاش می‌کند که از مورد آلوده دوری کند و آن را از خود بیرون براند. او با این تمهید می‌خواهد از حریم سوبژکتیویهٔ خود دفاع کند. اما نکتهٔ قابل توجه

1. abjection

این است که آلودگی هرگز به طور کامل از بین نمی‌رود و دفع و سرکوب نمی‌شود. از آنجا که مورد آلوده همیشه به نوعی وجود دارد، کشمکشی همیشگی میان سوژه و آلودگی برقرار می‌شود. حضور امر آلوده آرامش سوژه را برهم می‌زند و پاک بودنش را متزلزل می‌کند و این نگرانی و ترس را در او ایجاد می‌کند که هیچ جا و هیچ‌وقت نمی‌تواند از آلودگی در امان باشد. (سلیمی‌کوچی ۱۳۹۳: ۹۴)

کریستوا مفهوم آلوده‌انگاری نزد سوژه را به مثابهٔ «فاعل سخنگو» در عرصهٔ مطالعات ادبی با توجه به نقش «پالایندگی» ادبیات قابل طرح می‌داند. آفرینشگر ادبی در طی خلق اثر با بیرون‌ریزی آلودگی‌ها، سوبژکتیویتهٔ خود را از وجود آن مبرا می‌کند. بدین ترتیب اثر ادبی و هنری حتی ناخواسته و ندانسته، نوید پاکی و تطهیر را به روح انسان عرضه می‌کند. (مک‌آفی ۱۳۹۲: ۸۳– ۷۷) نویسنده یا شاعر مضامین آلوده‌انگار را از قبیل درد، رنج، مرگ، شکنندگی و تزلزل زندگی انسان، نابسامانی‌ها و آلودگی نهادها و نظام‌های اجتماعی در کلام ادبی و شاعرانهٔ خود قرار می‌دهد تا بدین وسیله رنجی را که روح به خاطر این آلودگی‌ها متحمل می‌شود، کاهش دهد. کریستوا ادبیات آلوده‌انگار را فعالیتی پر اهمیت و شایان توجه در بطن فرهنگ یک جامعه می‌داند که قادر است درونی‌ترین بحران‌های اجتماعی و جدی‌ترین فاجعه‌های انسانی و نابسامانی‌های جهان پیرامون را بیان کند. (کریستوا ۱۹۸۲: ۲۰۸) در ادامه، پس از ذکر خلاصه‌ای از رمان *حیرانی*، آن را از منظر بینامتنیت و بر پایهٔ نظریهٔ آلوده‌انگاری کریستوا مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

خلاصهٔ رمان

رمان *حیرانی*، اثر محمدعلی سجادی برای نخستین بار در سال ۱۳۷۳ منتشر شد. این رمان در ۴۱۵ صفحه و چهار فصل «غم غربت»، «قتل»، «آشنایی» و «معرفت

جسم» تنظیم شده است. داستان در فصل اول با زاویهٔ دید اول شخص روایت می‌شود و در فصل‌های بعدی به راوی سوم شخص تبدیل می‌شود. «حیرانی» داستان زندگی مردی است به نام سیاوش که در آغاز نوجوانی تجربه‌های عاشقانهٔ ناکامی دارد و پس از ورود به دانشگاه با دختری به نام فرنگیس آشنا می‌شود. سیاوش و فرنگیس به یکدیگر علاقه دارند، اما فرنگیس که ازدواج را حلقهٔ اسارت و پایان عشق تصور می‌کند، از سیاوش می‌خواهد که بدون عقد و پیوند زناشویی با او زندگی کند. سیاوش این نوع ارتباط را گناه و خروج از هنجارهای پذیرفته‌شدهٔ جامعه می‌داند و به ناچار مجبور به ترک فرنگیس می‌شود. او سپس خانه‌ای کوچک اجاره می‌کند تا مستقل از پدر و مادرش زندگی کند. وی برای گذران زندگی در شرکت ساختمان‌سازی دوستش، جمشید، مشغول به کار می‌شود. جمشید آدمی است اهل تساهل و خوش‌باشی که سیاوش را به مجالس عیش و نوش می‌برد ولی هربار نیرویی سیاوش را از همخوابگی با زنان بازمی‌دارد تا اینکه بعد از آشنایی با بهرام، مجذوب شخصیت و روح والای او می‌شود. پس از مدتی، بهرام که درگیر فعالیت‌های سیاسی است، توسط ساواک دستگیر می‌شود و تلاش جمشید برای اطلاع پیدا کردن از وضعیت بهرام بی‌نتیجه می‌ماند. بعد از دستگیری بهرام، سیاوش در حالی‌که از نظر روحی دچار آشفتگی و پریشانی شده است، به خانهٔ پدری باز می‌گردد. وی پس از مدتی استراحت و رفتن به مسافرت بهبود می‌یابد و دوباره در شرکت جمشید مشغول به کار می‌شود. در همین حین به جمشید پروژهٔ ساخت یک مجموعهٔ فرهنگی پیشنهاد می‌شود و سیاوش با اصرار زیاد از هوشنگ می‌خواهد که اجازه بدهد او ماکتش را طراحی کند. او پس از چند ماه مطالعه در معماری ایرانی و اسلامی ماکتی همانند سیاوشگرد طراحی می‌کند که مورد استقبال کارفرمایان قرار می‌گیرد. اما اندکی بعد از اتمام پروژه، پدر و مادر سیاوش فوت می‌کنند و او باری دیگر

دچار اختلالات روانی می‌شود و به یاری مراقبت‌های جمشید بهبود می‌یابد. در مدتی که سیاوش در بیمارستان بستری بود با پرستاری به نام میترا آشنا می‌شود و این آشنایی به ازدواج می‌انجامد. اما هنوز چند سالی از ازدواجشان نگذشته است که میترا سرطان می‌گیرد. وی از سیاوش می‌خواهد تا او را در بسترش خفه کند تا عشقشان جاودان بماند و سیاوش که همیشه میل و اشتیاق وافری به جاودانگی عشق داشت، درخواست همسرش را اجابت می‌کند تا تن زیبای او را رنجور و ناتوان نبیند. آنگاه بدون ترس از مجازات بر بستر همسرش چمباتمه می‌زند و هرگز آنچه را که میان او و همسرش گذشته است، با کسی درمیان نمی‌گذارد و در مدت کوتاهی پس از انتقال به زندان می‌میرد.

تحلیل و بررسی روابط بینامتنی ـ اسطوره‌ای رمان بر اساس نظریهٔ آلوده‌انگاری

در این رمان، راوی در صدد دست یافتن به یک تصویر آرمانی، پاک و به دور از آلودگی برای جهان است. از این روی، واژگانی مانند دروغ، سیاهی، دیو سیاه، برزخ، دوزخ، مرگ، شهوت، لهو و لعب، دیو خواهش، ترس، بی‌عدالتی، یأس، فقر، عدم آزادی، عقب‌ماندگی فرهنگی و غیره از واژه‌های پربسامد رمان *حیرانی* است که راوی/ قهرمان برای زدودن آن‌ها از تن و روان خویش در تلاش است. همچنین راوی کوشیده است که از خلال ذکر این آلودگی‌ها، زوال هویت و فرو ریختگی ارزش‌های مقبول خود را نشان دهد.

راوی/ قهرمان با قرار گرفتن در مسیر آلودگی‌های فردی و اجتماعی، آرامش روحی خود را از دست می‌دهد و دچار اختلالات روانی و پریشانی روحی می‌شود. آنگاه برای نجات خود از بحران‌های روحی به عالم اساطیری و

داستان‌های *شاهنامه* به‌ویژه اسطورهٔ سیاوش پناه می‌برد؛ زیرا داستان سیاوش را نیز می‌توان نمادی از صیرورت روح بشر دانست. روح خسته از زمان که محدودیت خود را برنمی‌تابد و مدام در حال کاهش و افزایش و آشوب و آرامش است، با بازگشت به زمان ازلی و بی‌آغاز که همه چیز سالم و بی‌نقص است، از نو متولد می‌شود و این بازگشت جاودانه برای معتقدان به آیین سیاوش نیز با هر بار شرکت در این آیین حاصل می‌شود و شرکت‌کنندگان در این آیین رازآموزی، هر کدام سیاوشی دیگر می‌شوند. (رویانی ۱۳۹۴: ۲۵۵)

هر یک از شخصیت‌های رمان به نوعی گرفتار آلودگی‌ها و تعارض بین جسم و روحشان هستند. مرگ، شهوت، آز و طمع، بیماری و احساس حقارت و غیره از جمله آلودگی‌هایی است که همواره آرامش سوژه‌های انسانی این رمان را تهدید می‌کند. مسئلهٔ «مرگ» بزرگ‌ترین آلودگی است که آرامش انسان را همیشه برهم می‌زند. در این رمان نیز مادر و پدر راوی، جمشید، مادر فرنگیس، میترا و دامون می‌میرند و همچنین خیل عظیمی از مردم در جنگ و حملات هوایی نیروهای عراق به شهرهای ایران کشته می‌شوند.

آلودگی دیگری که روح آدمی را از اوج به حضیض می‌کشاند غلبهٔ «آز و طمع»، «هواهای نفسانی» و «ظلم و ستم» در وجود اوست. پدر فرنگیس به طمع رسیدن به ثروت بیشتر زن و زندگی عاشقانه‌اش را فراموش می‌کند. جمشید و زنانی که با او در ارتباط‌اند از جمله زن قرمز پوش اسیر خواسته‌های نفسانی خویش هستند. پدر بزرگ راوی ستمگری‌ست که همسرش را به گناه عشق به مرد جوانی می‌کشد. بهرام، دوست سیاوش، سلامت جسمی خود را در مبارزه با فساد دستگاه حاکم از دست می‌دهد و فریدون، پسر جمشید، در جنگ دچار نقص عضو می‌شود. مجموعهٔ این عوامل که درد و رنج مشترک نوع بشر محسوب می‌شود، آرامش راوی/ سیاوش را برهم می‌زند. او در جست‌وجوی

مفرّی است تا خویش را از این آلودگی‌ها نجات دهد. بنابراین، به دنیای آرمانی اساطیر پناه می‌برد، آنجا که نور بر ظلمت پیروز می‌شود. در ادامه به هر یک از نمادهای اسطوره‌ای رهاننده از آلودگی که راوی به آن‌ها تمسک جسته است اشاره می‌کنیم.

نمادهای طهارت: آب و آتش

اولین صحنهٔ رویاروی راوی/ سیاوش با آلودگی زمانی است که وی با رسیدن به سن بلوغ گرفتار دیو شهوت می‌شود و در او میل درآمیختن با خواهر دوستش را ایجاد می‌کند. هرچند این میل با رانده شدن از جانب معشوق از میان می‌رود، اما اثرات آن در وجود سیاوش/ راوی باقی می‌ماند و او را به انزوا می‌کشاند تا اینکه پدرش برای شستن و تطهیر جسم و روح او از این آلودگی وی را به حمام می‌برد و روی او آب (رمز و سمبل پاکی) می‌ریزد: «انگار آبی را که پدر روم ریخته بود همه چیز را با خودش شسته و برده بود. در آینه به خودم نگاه کردم به نظرم کس دیگری بود.» (سجادی ۱۳۷۳: ۱۸) آب یکی از کهن‌الگوهای طبیعی است که در اساطیر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. آب هم نماد پاکی و تطهیر و هم نماد رستاخیز و ولادت مجدّد است؛ زیرا بنا بر نظر الیاده «آنچه در آب فرو می‌رود، «می‌میرد» و آنچه از آب سر بر می‌آورد چون کودکی بی‌گناه، و بی‌سرگذشت است که می‌تواند گیرندهٔ وحی و الهام جدیدی باشد و زندگانی «خاص» نوینی را آغاز کند.» (به نقل از باباخانی ۱۳۹۲: ۲۰۰) از نمونه‌های تطهیر معنوی با آب در *شاهنامه* شست‌وشوی شهرناز و ارنواز با آب است.

بفرمود شستن سرانشان نخست روانشان پس از تیرگی‌ها بشست
ره داور پاک بنمودشان از آلودگی سر بپالودشان
(فردوسی ۱۳۹۳، ج ۱: ۶۹)

از نمونه‌های دیگر تطهیر با آب در *شاهنامه* سر و تن شستن رستم (فردوسی ۱۳۹۳، ج۲: ۹۷) و اسفندیار بعد از کشتن اژدها در خان سوم است. (همان، ج۷: ۱۷۶)

راوی، پس از تطهیر با آب آمادگی پیدا می‌کند تا در آزمونی سخت‌تر، خویش را از آلودگی برهاند. وی پس از آشنایی با فرنگیس گمان می‌کند که او همان دختر خواب و رؤیاهای اوست و می‌پندارد او باید همان زن اثیری یا آنیمایی (نیمهٔ زنانه مرد) باشد که می‌تواند با او یکی شود، اما در واقع، هم فرنگیس که از او می‌خواهد بدون پیوند زنانشویی با هم زندگی کنند و هم زن قرمز پوشی که در مجلس مهمانی میل به همخوابگی با راوی دارد تجسم آنیماهای منفی هستند که آرامش او را بر هم می‌زنند و پاکی روح او را دچار آلایش می‌کنند. (سجادی ۱۳۷۳: ۱۶۵، ۳۹) اینان آنیماهای اغواگر و شیطان‌صفت و جادوگری هستند که می‌خواهند قهرمان را نابود کنند. در *شاهنامه* نیز، سودابه با اغواگری و جادویی سعی دارد سیاوش را فریب دهد:

من اینک به پیش تو استاده‌ام — تن و جان شیرین ترا داده‌ام
ز من هرچه خواهی همه کام تو — بر آرم نپیچم سر از دام تو
سرش تنگ بگرفت و یک بوسه چاک — بداد و نبود آگه از شرم و باک
رخان سیاوش چو گل شد ز شرم — بیاراست مژگان به خوناب گرم
چنین گفت با دل که از کار دیو — مرا دور داراد کیهان خدیو
نه من با پدر بی‌وفایی کنم — نه با اهرمن آشنایی کنم

(فردوسی ۱۳۹۳، ج۳: ۲۲)

هرچند سیاوش از دام مکر سودابه می‌گریزد، اما برای اثبات بی‌گناهی خویش باید از آزمون آتش بگذرد. آتش نیز یکی از کهن‌الگوهای طبیعی است که در *شاهنامه* نماد پاک‌کنندگی است و برای تمایز هرچیز پاک از ناپاک، می‌بایست آن را از آتش بگذرانند؛ زیرا آتش ناپاکی و پلیدی را محو و نابود می‌کند و آنچه به سلامت از آن بگذرد، پاک و مطهّر است.

چنین است سوگند چرخ بلند که بر بی‌گناهان نیارد گزند
(فردوسی ۱۳۹۳، ج ۳: ۳۳)

بدین‌ترتیب سیاوش که بی‌گناه و پاکدامن است به سلامت از آتش می‌گذرد.

چو بخشایش پاک یزدان بود دم آتش و آب یکسان بود
چو از کوه آتش بهامون گذشت خروشیدن آمد ز شهر و ز دشت
(همان: ۳۶)

راوی رمان نیز می‌کوشد با تبعیت از همنام اسطوره‌ای‌اش، سیاوش، خود را از آتش عشق هوس‌آلود نجات دهد. به گونه‌ای که این همذات‌پنداری از همان کودکی و نوجوانی در عالم خواب و خیال، ذهن راوی/ سیاوش را درگیر خود می‌کند:

«شب‌های دیگر خوابش را دیدم. یک سوار سفید پوش و روشن، مثل آفتاب، به تاخت از دشتی سبز و بزرگ گذشت و یکهو از دریایی آتش که نمی‌دانم از کجا پیدا شد، مثل باد عبور کرد و آتش گلباران شد و سر ذوقم آورد. شبی دیگر خواب گنگ‌دژ، همان سیاوشگرد یا به قول پدر شهر آرزوی سیاوش را دیدم و بی‌خواب خواب‌هام شدم. همان روزها که جلو آینهٔ قدی و نقره‌کاری شده تو اتاق مادرم ایستادم و سعی کردم یک طوری از آن سیاوش اساطیری نشانی تو خودم پیدا کنم.» (سجادی ۱۳۷۳: ۲۶)

همین همذات‌پنداری با سیاوش اسطوره‌ای است که راوی را در برابر فرنگیس و زن قرمز پوش از گناه هم‌آغوشیِ بدون محرمیت می‌رهاند.

نمادهای جاودانگی: گیاه و سیاوشگرد

ترس از پیری و مرگ، آلودگی دیگری است که راوی به شدت درگیر آن است تا جایی که نمی‌تواند مرگ پدر و مادرش را بپذیرد و برای مدتی دچار اختلال

روانی می‌شود. وی مرگ را به هیولایی سیاه تشبیه می‌کند که در کمین او نشسته است:

«احساس موجود کوچک و اسیر شده‌ای را پیدا می‌کنم که در پنجه‌های یک هیولای سیاه و بزرگ پَر پَر می‌زند. وقتی برمی‌گردم حرکت تند و هول‌انگیز هیولایی سیاه را به طرفم می‌بینم. در آن لحظهٔ غافلگیرانه، تندی خودم را رو زمین می‌اندازم و آن هیولای سیاه انگار با پنجه‌های خالی و وحشتناک از بالای سرم می‌گذرد و به عمق درّه سقوط می‌کند. چه سنگ سیاه بزرگی بود. ضربان قلبم بالا می‌رود. مرگ را با بال‌های سیاهش منتظر می‌بینم.» (سجادی ۱۳۷۳: ۱۲۷)

این ترس در تمام ابعاد زندگی او جریان دارد. راوی از خشک شدن گلدان‌های بهرام می‌ترسد و آن‌چنان به پیچکی که بهرام به او هدیه داده رسیدگی می‌کند که کل فضای اتاق او را پر می‌کند؛ زیرا درخت نه تنها رمز هستی است بلکه نماد جاودانگی و چرخش مداوم حیات است. (ر.ک. صدقه ۱۳۷۸: ۱۴۱؛ فاضلی و کنعانی ۱۳۹۲: ۲۲) پیوند انسان با گیاه دو سویه است؛ از سویی گیاه از انسان به وجود آمده و از سوی دیگر انسان از گیاه پدیدار شده است. بنا بر روایت *بندهش* با مرگ کیومرث، نخستین انسان، از نطفهٔ او گیاه ریباس می‌روید و مشی و مشیانه به عنوان نخستین زوج از همین ریباس پدید می‌آیند. (۱۳۸۵: ۸۰) در *شاهنامه* نیز بعد از کشته شدن سیاوش از خون او گیاهی می‌روید:

همانگه که خون اندر آمد به خاک دل خاک هم در زمان گشت چاک
بساعت گیاهی برآمد ز خون از آنجا که کردند آن خون نگون
گیا را دهم من کنونت نشان که خوانی ورا خون اسیاوشان
بسی فایده خلق را هست ازوی که هست آن گیاه اصلش از خون اوی

(فردوسی ۱۳۸۸، دفتر دوم: ۳۵۸)

در این رمان چندین بار از «گَت‌دار» به معنی درخت مقدّس که نماد بی‌مرگی و جاودانگی است یاد شده است. راوی به همراه بهرام به دارآباد که زادگاه بهرام است می‌روند. در آنجا بهرام درختی را به سیاوش نشان می‌دهد که نماد بی‌مرگی

است: «گت‌دار که پیرترین درخت این جنگل است. و آن کلاغ نگهبان درخت است. این دو تا به حال مرگ خیلی‌ها را دیده‌اند. کسی نمی‌داند عمر این دو چقدر است. برای جنگل نشین‌ها این دو نشانهٔ بی‌مرگی‌اند.» (سجادی ۱۳۷۳: ۱۰۸) مدتی بعد بهرام توسط ساواک دستگیر می‌شود و به اندازه‌ای مورد شکنجه و آزار قرار می‌گیرد که فلج می‌شود و اعضای بدنش از کار می‌افتد. سیاوش وقتی پس از سال‌ها بی‌خبری از بهرام، تابلوهای نقاشی او از درخت «گت‌دار» را می‌بیند، آن را نشانهٔ آخرین تلاش‌های بهرام برای زنده ماندن تلقی می‌کند و درخت در نظرش همانند انسانی بلند قامت و اساطیری می‌آید. (همان: ۳۹۷)

دکتر روان‌شناسی که سیاوش تحت درمان اوست مشکل او را درد بی‌درمان جاودانگی می‌داند (همان: ۲۸۰) وی برای رهایی از آلودگی مرگ، برای پروژهٔ ساخت مجموعهٔ فرهنگی که به شرکت آن‌ها پیشنهاد شده است، ماکتی همانند سیاوشگرد می‌سازد. آرمان‌شهری که در آن خبری از مرگ نیست:

بیاراست شهری به سان بهشت به هامون گل و سنبل و لاله کشت
(فردوسی ۱۳۹۳، ج۳: ۱۱۲)

همچنین، علاقهٔ سیاوش به تندیسی که درگیری مهر و گاو و رویش گیاه از دم گاو را نشان می‌دهد، نماد دیگری از آرزوی بی‌مرگی و تولد مجدد در وجود راوی/ سیاوش است. (سجادی ۱۳۷۳: ۳۳۱) در آیین مهر کشته شدن گاو به عمل آفرینش تعبیر شده است. (هینلز ۱۳۸۷: ۱۲۶) اشتیاق وافر راوی به عشق‌ورزی و هم‌آغوشی با همسرش (میترا) و سپس تمایل به کشته شدن به دست او، به پندار راوی برون رفتی است از شکنندگی و زوال و نابودی انسانی؛ زیرا میترا را خدای مهر و خودش را همانند گاو مقدّس تصور می‌کند که اگر به دست این ایزد بانو کشته شود، به جاودانگی می‌رسد. «میترا به تندیس ایزد بانو که در حال کشتن

گاو بود خیره شد. آیا این او داشت سیاوش را همچون این گاو مقدّس قربانی می‌کرد؟» (سجادی ۱۳۷۳: ۳۸۰)

نماد کمال‌گرایی: عدد هفت و کوه

در متون اسطوره‌ای، دینی و عرفانی از عدد هفت معنی در حد کمال و کامل مستفاد می‌شود و «هر سعادت و شقاوتی که نصیب بشر و آفریدگان شود نتیجهٔ تأثیر هفت و دوازده است.» (معین ۱۳۸۴: ۵۰) در *شاهنامه* نیز هفت به شکل‌های مختلف به کار رفته است، مانند: هفت آسمان، هفت آتشکده، هفت پسر، هفت پند، هفت تازیانه، هفت جام، هفت خوان رستم و اسفندیار، هفت رنگ، هفت سیّاره، هفت کوه، و غیره که تقدّس و رمزآمیز بودن این عدد را نشان می‌دهد. (ر.ک. تواضعی ۱۳۷۳: ۴۰) در این رمان نیز، یکی دیگر از نشانه‌های گرایش راوی/ سیاوش به کمال و پالایش روح از آلودگی‌ها در علاقهٔ او به عدد هفت آشکار می‌شود: «نمی‌دانم چرا این همه از عدد هفت خوشم می‌آید.» (سجادی ۱۳۷۳: ۱۷۱) عدد هفت به شکل‌های مختلف در زندگی سیاوش حضور دارد. وی بعد از جدا شدن از پدر و مادرش در طبقهٔ دوم ساختمانی هفت طبقه ساکن می‌شود. (همان: ۵۱) شرکت ساختمانی جمشید که راوی در آن مشغول به کار می‌شود واقع در خیابان فردوسی و طبقهٔ هفتم ساختمانی سفید رنگ است. (همان: ۵۳) بهرام سر هفته از مسافرت بر می‌گردد (همان: ۸۳) و هنگامی که ساواک بهرام و پروین را دستگیر می‌کند، دوستانشان یک هفته از آن‌ها بی‌خبرند. (همان: ۱۳۷) او بعد از ازدواج در یک مجتمع دوازده طبقه و در طبقهٔ هفتم ساکن می‌شود. (همان: ۲۸۸)

یکی دیگر از جلوه‌های گرایش راوی/ سیاوش به کمال و رستن از آلودگی‌های نفسانی، تمایل او به بالا رفتن از کوه و رسیدن به قله است. کوه‌ها

ارتباطی تنگاتنگ با خدایان مورد پرستش انسان‌های نخستین دارند، چنان‌که براساس افسانه‌های بازمانده از ساکنان شبه قاره، کوه‌ها و خدایان هر دو تشکیل خانواده می‌دهند. در اساطیر هند، کوه «کیلاس» مقام یا بهشت مهادیو/ شیوا و بلندترین قلهٔ هیمالیا است که رود گنگ را می‌زاید. به طوری که در نزد هند و ایرانیان، کوه، زاییده و زاینده، بالیده و بالنده، جاندار، اندیشمند و زایندهٔ رودها بوده است. (قرشی ۱۳۸۰: ۱۶۰-۱۵۹) قهرمانان اساطیری مانند فریدون و زال در کوه پرورش داده می‌شوند. فرانک، پسرش فریدون را به البرز کوه می‌برد و در آنجا مرد دینی او را بزرگ می‌کند:

بیاورد فرزند را چون نوند — چو مرغان بران تیغ کوه بلند
یکی مرد دینی بران کوه بود — که از کار گیتی بی‌اندوه بود
فرانک بدو گفت کای پاک دین — منم سوگواری ز ایران زمین
بدان کین گرانمایه فرزند من — همی‌بود خواهد سر انجمن
ترا بود باید نگهبان او — پدروار لرزنده بر جان او

(فردوسی ۱۳۹۳، ج ۱: ۵۹)

سیمرغ نیز، زال سپید موی را با خویش به آشیانهٔ خود بر فراز کوهی می‌برد و می‌پروراند تا اینکه یلی نامدار می‌شود:

چو آن کودک خرد پرمایه گشت — بر آن کوه بر روزگاری گذشت
یکی مرد شد چون یکی زادسرو — برش کوه سیمین میانش چو غرو

(همان: ۱۴۱)

در رمان *حیرانی* نیز، بهرام راوی/ سیاوش را با خود به کوه می‌برد تا رخوت و تنبلی که موجب آلایش روح او می‌شود، از بین برود. «رفتیم، یعنی مرا برد. صبحِ زود. بیدار خواب. تا آن موقع کمتر به یاد داشتم سحر و خیابان را دیده باشم ... پای کوه که رسیدیم، سپیدهٔ صبح از پس کوه خودی نشان داد.» (سجادی ۱۳۷۳: ۹۴)

نماد پیروزی: بهرام (ورثرغنه)

یکی دیگر از نشانه‌های تلاش راوی برای رسیدن به کمال، علاقه به شخصیت بهرام است. بهرام برای او همانند همنام خود (وِرِثرغنَه) در اساطیر ایرانی تجسم نیروی پیشتاز و غیرقابل مقاومت پیروزی است که ده صورت دارد و هر کدام از آن‌ها مبین نیروی پویایی این خداست. این ده صورت عبارت‌اند از: باد، گاونر، اسب سفید، شتر بارکش، گراز تیز دندان، جوانی پانزده ساله، پرنده‌ای تیزپرواز، قوچ وحشی، بز نر، مردی شمشیر به دست. (هینلز ۱۳۸۷: ۴۱) راوی در عوالم خیال خویش بهرام را در چند صورت از این ده شکل تجسم می‌کند:

«باد پیچید و پیچید و به شکل اسب سفیدی در آمد و به من که رسید شکل عوض کرد و شد یک جوان پانزده سالهٔ زیبا. هنوز خوب نگاش نکرده بودم که یکهو بال در آورد و شد یک پرنده و رفت به آسمان. من میان زمین و آسمان حیران ماندم. لای درخت‌ها، تو دل جنگل تاریکی گیر کردم. پرنده با سرعت به سوی زمین فرود آمد. چنگالش را که در خاک گذاشت، شد یک گراز وحشی و بهم حمله کرد بی‌آنکه بخواهم آن‌چنان وحشتی بهم دست داد که با تمام توان دویدم. دیگر داشتم از پا می‌افتادم که سر از دشتی درآوردم سبز. برگشتم گرازی نبود. هیچکس الا بهرام که شمشیری به دست پای درختی آنقدر بلند و بلند و بلند که نمی‌شد نوکش را دید، بالای تپه‌ای ایستاده بود، متبسم و جذاب. پرنده‌ای روی شاخه نشست و دیگر هیچ کس نبود.» (سجادی ۱۳۷۳: ۸۰)

به همین دلیل با ناپدید شدن ناگهانی بهرام، راوی باری دیگر دچار پریشانی و نابسامانی می‌شود و برای رسیدن به آرامش به عوالم خیال پناه می‌برد که هر ناممکنی را ممکن می‌سازد. او در رؤیاهای خود گمان می‌کند که بهرام می‌آید و او را بغل می‌کند: «بغلم می‌کند. محکم و مردانه و به مهر، چنانچه همهٔ دردم از بین می‌روند. ... نمی‌خواهم ازش جدا شوم. می‌خواهم با او یکی شوم، مثل سایه‌مان که روی دیوار بهم تنیده.» (همان: ۱۵۲)

سیاوش: نماد عدالت

علاوه بر آلودگی‌های فردی که آرامش سوژه یا همان سیاوش را بر هم می‌زند، ابعاد زندگی اجتماعی نیز می‌تواند با آلودگی‌هایی همراه باشد که احساس امنیت و آسایش را از سوژه‌های انسانی بگیرد. از این نظر، رمان *حیرانی* تصویرگر فضا و شرایط اجتماعی آلودهٔ دوران محمدرضا پهلوی و بحران‌های حاصل از پیروزی انقلاب اسلامی و شروع جنگ را به تصویر می‌کشد؛ در شرایطی که مردم هنوز فقر، بی‌عدالتی، عدم آزادی بیان و نابسامانی‌های دورهٔ پهلوی را پشت سرنگذاشت بودند، جنگ بر آن‌ها تحمیل شد. فضا و محیط آلودهٔ دربار محمدرضا پهلوی گروه‌های مختلف را بر آن داشت تا با افشای نابسامانی و فساد دستگاه حاکم، محیط دلخواه و آرمانی خود را ترسیم کنند. راوی/ سیاوش که همچون بهرام و پروین قدرت مبارزهٔ علنی علیه حکومت فاسد را در خود نمی‌بیند، بعد از دستگیری آنان از اینکه نمی‌تواند نجاتشان دهد، دچار یأس می‌شود و در یک واگویه‌ای درونی با خود می‌گوید:

> «اتاق به گمانم کوچک‌تر می‌آید. همان اتاق بزرگ همیشگی پدر، پدر بزرگ و مادر بزرگ با آن گیس بلندش، تو غبار مانده‌اند. حالا دیگر تنها یک خاطرهٔ دوست‌داشتنی نیستند. یک درد تاریخی‌اند. یک درد که بیشتر از همیشه درک‌شان می‌کنم. خاصه پدر بزرگم را، آن یأس و تنهایی‌اش را، این که درد را می‌دید و می‌چشید، اما هیچ ازش برنمی‌آمد و همین از پا انداختش. مثل من، که هیچ غلطی ازم برنمی‌آید نمی‌توانم دو دوست، دو نیک، دو گوهر، بهرام و پروین را از بند آزاد کنم. نمی‌توانم. نمی‌توانم.» (سجادی ۱۳۷۳: ۱۴۶)

بنابراین، شخصیت‌های رمان سجادی که مبارزه با نابرابری‌ها را غیرممکن می‌دانند، مفهوم «داد» و «عدالت» را نه در دنیای واقعی بلکه در عالم اساطیر می‌جویند. پدر راوی عاشق *شاهنامه* و داستان سیاوش است؛ زیرا «داد» استوارترین رکن بینش سیاسی ـ فلسفی *شاهنامه* و در ارتباط با شیوهٔ کشور

داری؛ یعنی نظم خردمندانهٔ حکومت است. هدف فردوسی از نظم *شاهنامه*، زنده کردن رسوم درباری و آیین آراستن سپاه و نهاد و رفتار بزرگان نیست، بلکه کشف ریشه‌های این درد بزرگ است که چرا روزگار این چنین خوار شده، این همه فلاک و بدبختی از چیست، و چگونه باید حکومت کرد تا چنین نشود. (جوانشیر ۱۳۸۰: ۹۴) پدر راوی نام او را سیاوش می‌گذارد تا در سایهٔ این نام به آرمان عدالت‌خواهی دست‌یابد؛ زیرا سیاوش *شاهنامه* برای اجرای عدالت، با تخت پادشاهی و جانشینی پدر خداحافظی می‌کند و به دشمن پناه می‌برد تا پیمان خود را نشکند:

بدین‌گونه پیمان که من کرده‌ام به یزدان و سوگندها خورده‌ام
اگر سر بگردانم از راستی فراز آید از هر سویی کاستی
(فردوسی ۱۳۹۳، ج۳: ۱۴۵)

از طرف دیگر، سیاوش/ راوی توان ایستادگی در برابر ظلم (ناپاکی اجتماعی) را ندارد و همین مسئله آرامش او را بر هم می‌زند. وی برای فرار از بیدادگری‌ها و ناهنجاری‌های جامعهٔ عصر خود، تمام تخیل و تبحر خود را به کار می‌گیرد تا بتواند ماکت ساختمانیِ سیاوشگرد را برای پروژهٔ مجموعه‌ای فرهنگی طراحی کند و به شهری خیالی و آرمانی همانند آرمانشهر سیاوش دست‌یابد؛ (سجادی ۱۳۷۳: ۱۷۰) زیرا هر گاه بشر در سیر زندگی خود با ناکامی‌ها و ستمگری‌ها مواجه شده است، تلاش کرده است تا دنیایی را برای خود تصویر کند که آینده‌اش را بر مبنای آن بسازد (عباس‌پور و رنجبر ۱۳۹۳: ۱۸۰) و مجتمع سیاوشگرد همچون گنگ‌دژ در *شاهنامه* نماد یک مدینهٔ فاضله است.

«در روایت پهلوی هفت دیوار به صورت دیگری نوشته شده است و چنین است: یکی به سنگ، یکی با پولاد و یکی با آبگینه و یکی با سیم و یکی با زر و یکی با ... و یکی با عقیق. در دژ چهارده کوه یافته می‌شود و شش رود قابل کشتی‌رانی در او هست و زمین آن حاصلخیزی است که اگر خری در آن بشاشد در مدت

یک شب به بلندی انسان از خاک علف می‌روید. هر یک از پانزده در به بلندی پنجاه انسان است. فاصلهٔ هر دری از دیگری هفتصد فرسنگ است و در آن معادن غنی زر و سیم و سنگ‌های گران‌بها و دیگر چیزها یافته شود. سیاوش به یاری فرّ کیانی بر کمار بنا کرد و کیخسرو آن را تصرف و اداره نمود. پادشاه آن دز پیشوتن؛ یعنی مرد فنا ناپذیر و پیر ناشدنی است. ساکنان گنگ در شادی و سربلندی و دینداری و پاکی بسر می‌بردند و با ایرانشهر باز نمی‌گردند، مگر هنگامی که پیشوتن آنان را برای جنگ با دشمنان ایرانشهر بدانجا بکشاند، به یاری اهرمزد و امهرسپندان آیین جهان را نو کند و دیوان را روز رستاخیز از میان ببرد.» (عباس‌پور و رنجبر ۱۳۹۳: ۱۷۱)

ویژگی‌های این شهر در *شاهنامه* چنین ذکر شده است:

همه شهر گرمابه و رود و جوی — بهر بر زنی آتش و رنگ و بوی
نه گرماش گرم و نه سرماش سرد — همه جای شادی و آرام و خورد...
نبینی بدان شهر بیمار کس — یکی بوستان بهشتست و بس
همه آبها روشن و خوشگوار — همیشه بر و بوم او چون بهار

(فردوسی ۱۳۷۳، ج ۳: ۱۰۶)

بنابراین، طراحی و ساخت این مجتمع تا اندازه‌ای فشارهای روحی و روانی راوی را تسکین می‌دهد.

راه حل دیگری که راوی (و یا شاید نویسنده) برای رهایی جامعهٔ خویش از آلودگی ارائه می‌دهد، بازگشت به دوران مینویی و بنای اساس زندگی بر پایهٔ سه اصل گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک است. (سجادی ۱۳۷۳: ۲۱۰) فردوسی نیز، در سراسر *شاهنامه* این سه اصل را به پیروی از ارزش‌های اخلاقی رایج در ایران باستان، اُس و اساس زندگی شاهان و پهلوانان قرار می‌دهد. در این زمینه، شاهد مثال‌های متعددی وجود دارد. شایان تأمل است که در اکثر این شواهد، فردوسی بر ضرورت همراهی و هماهنگی پندار با گفتار و گفتار با کردار تأکید کرده است:

زبان را چو با دل بود راستی — ببندد ز هر سو درِ کاستی

(فردوسی ۱۳۹۳، ج ۸: ۱۳۰)

در واقع، ارزش پندار و گفتار نیک هنگامی آشکار می‌شود که به مرحلهٔ عمل ـ کردار نیک ـ برسد:

چو دوری گزیند ز کردارِ زشت بیابد بدان گیتی اندر بهشت

(فردوسی ۱۳۹۳، ج ۶: ۲۳۷)

نویسنده با عنایت به این آموزه‌ها، جهانی بر پایهٔ گفتار، کردار و پندار نیک می‌طلبد.

نتیجه

یکی از دغدغه‌های اصلی محمدعلی سجادی در رمان *حیرانی*، مبارزه با آلودگی‌های فردی و اجتماعی است که آرامش و امنیت سوژه‌های انسانی را بر هم می‌زند. این رمان که تصویرگر دو دورهٔ سیاسی در تاریخ معاصر ایران است، به وضوح تحیر و سرگردانی سوژه‌های انسانی در برابر عناصر آلودهٔ سیاسی را نشان می‌دهد. از این نظر، شخصیت اصلی رمان (سیاوش) برای نجات خویش از آلودگی‌هایی چون مرگ، حرص و آز، خواهش‌های نفسانی و ظلم و ستم به عالم اساطیر پناه می‌برد. خواهش‌های نفسانی و بیدار شدن دیو شهوت از اولین آلودگی‌هایی است که آرامش و امنیت راوی را به مخاطره می‌افکند، اما راوی مانند پهلوانان اساطیری چون رستم و اسفندیار، سر و تن با آب می‌شوید و ناپاکی‌ها را از جان خویش به در می‌کند. سپس با همذات پنداری با سیاوش *شاهنامه* خود را از بند عشق‌های هوس‌آلود سودابه‌هایی چون فرنگیس و زن قرمز پوش می‌رهاند و به سلامت از آتش عشق شهوانی می‌گذرد.

علاقهٔ راوی به کوهنوردی و صعود به قله نیز نماد دیگری از تلاش وی برای رستن از آلودگی‌هاست و همان‌گونه که شاهان و پهلوانان نامی *شاهنامه* مانند فریدون و زال در دل کوه پرورش یافتن و آمادهٔ پذیرش کارهای بزرگ شدند، او

نیز توانست بعد از پالایش روح خویش ماکت مجتمع فرهنگی سیاوشگرد را طراحی کند.

علاقه به عدد هفت که بر کمال دلالت می‌کند از دیگر مفاهیم اسطوره‌ای است که راوی برای رهایی از آلودگی به صورتی ناخواسته با آن در ارتباط است. مسئلهٔ مرگ و گریزناپذیری آن، پدیدهٔ آلودهٔ دیگری است که ذهن راوی را به شدت درگیر خود ساخته است. وی راه رسیدن به جاودانگی را در یکی شدن با معشوق و کشته شدن به دست او می‌داند. از همین روی، خود را مانند گاو مقدّس در اسطوره مهر فرض می‌کند که چون مهر (میترا) او را کشت، از اندام و خون جاری شده آن بر زمین آفرینش جهان شکل گرفت. علاوه بر این ظلم و ستم به عنوان آلودگی‌های اجتماعی امنیت جامعهٔ انسانی را تهدید می‌کند. مجتمع سیاوشگرد خود رمز و نمادی است از تلاش راوی برای ساختن آرمانشهری که در آن خبری از مرگ، ظلم، گرسنگی و غیره نباشد و سراسر خیر و برکت باشد و آبادانی. همچنین راوی همانند فردوسی راه نجات از تمام آلودگی‌ها و پلشتی‌ها را در روی آوردن به گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک می‌داند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

(۱) همستگان به معنی برزخ است.

(۲) www.anthropology.ir

(۳) درون متن متنی است که متون دیگر را در خود جای می‌دهد و یا حضور آن‌ها را منعکس می‌کند.

(۴) سوبژکتیویته که در فارسی به «فاعلیت»، «ذهنیت» و «عاملیت» ترجمه شده است، ناظر بر رابطهٔ انسان و زبان است.

(۵) لاکان مراحل رشد انسان را به دو دورهٔ خیالی و نمادین تقسیم می‌کند. کودک در مرحلهٔ خیالی قادر به تشخیص خود از دیگران نیست، اما در مرحلهٔ نمادین با فراگیری زبان رفته رفته بین خود و دیگران تمایز قائل می‌شود. (نامور مطلق ۱۳۹۴: ۱۴۵)

(۶) «کورا» در لغت به معنی جا یا مکان است که افلاطون آن را پرورنده و مادرانه می‌نامد و کریستوا نیز آن را به مکانی که مادر آن را برای نوزاد فراهم می‌کند، ربط می‌دهد.

کتابنامه

احمدی، بابک. ۱۳۷۲. *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

آلن، گراهام. ۱۳۸۴. *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

باباخانی، مصطفی. ۱۳۹۲. *کاربرد کهن‌الگو در شاهنامه*. تهران: جامی.

بندهش. ۱۳۸۵. به کوشش فرنبغ دادگی. گزارنده مهرداد بهار. تهران: توس.

تواضعی، رسول. ۱۳۷۳. «نقش و تأثیر عدد هفت در شاهنامه»، *نشریهٔ ادبستان فرهنگ و هنر*. ش۵۲. صص ۴۷- ۴۰.

جوانشیر، ف.م. ۱۳۸۰. *حماسهٔ داد: بحثی در محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی*. تهران: جامی.

رویانی، وحید و منصور حاتمی‌نژاد. ۱۳۹۴. «سیاوش و اسطورهٔ بازگشت جاودانه». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. س۱۱*. ش۴۰. صص: ۲۶۱-۲۳۹.

سجادی، محمدعلی. ۱۳۷۳. *حیرانی*. تهران: اوجا.

سلیمی‌کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی. ۱۳۹۳. «کاربست نظریهٔ آلوده‌انگاری کریستوا در شعر دلم برای باغچه می‌سوزد فروغ فرخ زاد». *فصلنامهٔ جستارهای زبانی*. دوره۱۰. ش۱. صص ۱۰۶- ۸۹.

صدقه، جان. ۱۳۷۸. «درخت در اساطیر کهن». ترجمهٔ محمد رضا ترکی. *نشریهٔ شعر*. ش۲۶. صص ۴۵- ۴۰.

عباسپور اسفدن، حسنعلی و احمد رنجبر .۱۳۹۳. «جلوه‌های آرمان‌شهر و شهریار آرمانی فردوسی با جستاری در داستان سیاوش». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۰. ش۳۵. صص: ۲۱۲- ۱۷۹.

فاضلی، فیروز و ابراهیم کنعانی. ۱۳۹۲. «سیاوش شخصیتی آیینی و رازناک در شاهنامه»، *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. س ۴. ش ۱. صص ۱۰۸– ۹۳.

فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۹۳. *شاهنامه، (از روی نسخهٔ چاپ مسکو)*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

. ۱۳۸۸. *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. دفتر دوم. کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران و بیبلیوتکا پریسکا.

فیروزی، آزیتا و مجید اکبری. ۱۳۹۱. «مفهوم معناکاوی در اندیشهٔ ژولیا کریستوا». *دو فصلنامه فلسفی شناخت. پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ش ۶۷/۱. صص ۱۳۱–۱۱۱.

قرشی، امان الله. ۱۳۸۰. *آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی*. تهران: هرمس.

کریستوا، ژولیا. ۱۳۸۸. *فردیت اشتراکی*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: روزبهان.

ماتیوز، اریک. ۱۳۷۸. *فلسفهٔ فرانسه در قرن بیستم*. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: ققنوس.

معین، محمد. ۱۳۸۴. *تحلیل هفت‌پیکر نظامی*. تهران: معین.

مقدادی، بهرام. ۱۳۹۳. *دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*. تهران: چشمه.

مکاریک، ایرناریما. ۱۳۸۵. *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه

مک‌آفی، نوئل. ۱۳۹۲. *ژولیا کریستوا*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: مرکز.

نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۴. *درآمدی بر بینامتنیت نظریه و کاربردها*. تهران: سخن.

هینلز، جان راسل. ۱۳۸۷. *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.

English Source

Rabau, Sophi. (2002). L'intertextualité. Paris: Flammarion.

Piégay-Gros N. (1996). Introduction *à l*'intertextualité. Paris: Dunod.

Kristeva, Julia. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

۱۶۰/ فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی ـــ
Abb spur- Asfaden, Hasanal & Ahmad Ranjbar . (2015/ 1393SH). " jelve-h -ye rm n- lar va lariy r-e rm n -ye fardows b jost r dar d st re siy va ". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehrān Branch.* Year. 10. No. 35. Pp: 179- 212.

Alen, Graham. (2004/ 1384SH). *Bināmatniyat (intertextuality)*. Tr. by Pay m Yazd ng . Tehr n: Markaz.

Bab - X n ,Mostaf . (2014/1392SH). *K rbord-e kohan- olgū dar šāhnāme*. Tahran: J m .

Bondaheš. (2006/1385SH). Mahrd d Bah r. Tahran: T s.

F zel , f r z& Ebr h m Kan n (2014/1392 SH). "Siy va sx yat va r zn k dar hn me ". *Pažūheš-nāme-ye Zabān va Adab-e Fārsī*. Year 4. No. 1. Pp: 93- 108.

Hinnells. John R. (2005/1384 SH). *Šenāxt-e asūtīr-e īrān (Persian Mythology)*. Tr by le m gar & Ahmad Tafazol . Tahran: e me.

Jav n Fr,M. (2001/1380SH). *Hamāse-ye dād: bahsī dar mohtavā-ye siyāsī-ye šāhnāme-ye ferdwosī*. Tehr n: J m .

Qara A,m noll . (2001/1380SH). *Āb va kūh dar asātīr-e hend-o-īrānī*. Tehr n: Hermes.

R y n Yah & Mans r H tam Ne d. (20016/ 1394SH). " Siy va va ost re-ye b zga -e j vd ne". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehrān Branch. Year* 11. No. 40. Pp: 239-261.

Sadaqeh, Jan.(1999/ 1378SH). Deraxt dar as t r-e n . Tr. by Momammad Raz Tork *Našrīyeye Še'r*. No. 26. Pp: 40- 45.

Saj d , Mohmadal . (1994 / 1373SH). *Heyrānī*. Tehr n: j .

Sal m K Ebr h m& F teme Sok tJahrom . (2015/1393 SH). "k rbast-e nazar yeye l de-eng r kristeva dar e-e delam bar ye b q e m s zd-e for qfaroxz d". *Fasl-nāme-ye Jostār-hā-ye Zabānī*. Year 10. No.1. Pp: 89- 106.

Tav zo Ra,s l.(1994/1373SH). " Naq va ta s -e adad-e haft dar hn me ", *Našrīye-ye Adabestān-e Farhang va Honar*. No. 52. Pp. 40-47.

Fardows A,bolq sem. (20015/ 1393 SH). *Šāhnāme.* With the effort of Sa dr hl diy n. Tahran: Qatre.

_____.(2009/1388SH). *Šāhnāme*. Ed. by Jal lX leq Motlaq. Vol. 2. New York & California: Bony d-e M s-e r n va Bibliotheca Persica.

F r z, zt& Maj d Akbar .2011/1391SH). " Mafh me ma rk v dar and -ye Julia kristeva" *Do- fasl-nāme-ye Falsafī-ye Šenāxt*. Pa he-n me-ye Ol me Ens n . No. 1/ 67.pP. 111- 131.
Kristeva, Julia. (2009/ 1388 SH). *Fardiyat-e ešterākī* . Tr. by Mehrd d P rs . Tahran: Qoqn s.
Makaryk, Irena Rima. (2014/ 1393 SH). *Dāneš-nāme-ye nazarīye-hā-ye adabī-ye mo'āser (Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms)*. Tr. by Mehr n Moh jer & Mohammad Nabav . Tehran: gah.
Matthews, Eric. (1999/1378SH). *Falsafe-ye faranse dar qarn-e dīstom (Twentieth -Century French philosophy)*. Tr. by Mohsen Kar m Tehr n: Qoqn s.
McAfee, Noelle (2013/1392 SH). *Julia kristeva*. Tr. by Mehrd d P rs . Tahr n: Markaz.
Meqd d Bahr m. (2015/ 1393SH). *Dāneš-nāme-ye naqd-e adabī az aflātūn tā emrūz*. Tehr n: e me.
Mo Mohammad. (2005/1384 SH). *Tahlīl-e haft peyker-e nezāmī*. Tehr n: Mo n.
N mvar Motlaq, Bahman. (2015/1394 SH). *Darāmadī bar beynāmtniyat nazarīye-hā va kārbord-hā*. Tahr n: Soxan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی