کودکانه‌های سیاسی صمد بهرنگی

سیدجواد طباطبایی *
نگین نوریان دهکردی **

چکیده

در فضای بسته و خفه‌ای که مجاری گفتگوی سیاسی در حوزهٔ عمومی هر چه تنگ‌تر می‌شد، گشایش کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در دی‌ماه ۱۳٤٤، بیش از آنکه گامی در راستای ارتقای فرهنگی کودکان ایرانی باشد، به‌مثابه باز شدن روزنه‌ای سیاسی برای روشنفکران منتقد بود. آن‌گاه که بیان شفاف و نقد سیاسی و اجتماعی آشکار غیرممکن می‌شد، زبان پوشیده و استعاری ادبیات، پردهٔ حجاب خواسته‌هایی بود که در دیالوگ سیاسی آشکار،

* دکترای فلسفه سیاسی از دانشگاه سوربن (tabatabai_javad@yahoo.fr)
** دانشجوی دکتری اندیشه سیاسی دانشگاه تهران (negin_nooryan@yahoo.com)

تاریخ دریافت: ۹۳/۱/۲۸ **تاریخ تصویب: ۹۳/۴/۵**
پژوهشنامه علوم سیاسی، سال نهم، شماره دوم، بهار ۱۳۹۳، صص ۱۳۰-۱۰۱

سرنوشتی جز سرکوب و تهدید نمی‌یافتند. هرچند بی‌تردید طرح مطالبات سیاسی به زبان کودکانه خود از ناکارآمدی و ضعف و زوال حوزهٔ عمومی و عدم بلوغ سیاست و گفتگوی سیاسی در ایران نشان داشت؛ به هر روی، حاصل این ضعف و زوال حوزهٔ عمومی و فشار فزایندهٔ رژیم، سیاسی شدن ادبیات، و آنجا که به بازهٔ تمرکز این مقاله مربوط می‌شود، سیاست‌زدگی ادبیات کودک بود. سیاست‌زدگی ادبیات کودک، یعنی استفادهٔ ابزاری از ادبیات کودک در راستای اهداف سیاسی؛ ادبیاتی که از منظری هنجاری، اخلاقی و با توجه به مخاطبان ویژه‌اش بناست که معصومانه‌ترین و بی‌گناه‌ترین بخش تولیدات ادبی باشد. به این ترتیب، سرنوشت ادبیات کودک در ایرانِ دهه‌های چهل و پنجاه شمسی به‌گونه‌ای دیگر رقم خورد. کانون پرورش فکری کودک و نوجوان به محفلی برای حضور روشنفکران ناقد حکومت و به‌ویژه روشنفکران چپ‌گرا تبدیل شد و نویسندگان ادبیات کودک همچون *صمد بهرنگی* نه به‌مثابه نویسندهٔ کودکان، که همچون «معلم توده‌ها» و چهره‌ای سیاسی در حوزهٔ عمومی شناخته شدند. در این مقاله تلاش بر آن است تا با پرتو افکندن بر دو اثر «ماهی سیاه کوچولو» و «۲۴ ساعت در خواب و بیداری»، به قلم بهرنگی از برخی از پیام‌های سیاسی که داستان‌های کودکانهٔ او در پی انتقال آنهاست رمزگشایی شود. بهرنگی در این دو داستان کودکانه، و در هریک به شیوه‌ای متفاوت، در تقابل با تصویری از جامعهٔ مدرن، غرب‌گرا و سرمایه‌داری که رژیم پهلوی در پی تبلیغ آن است، تصویری از فضایی سیاه و مصیبت‌زده را از ایران به نمایش می‌گذارد و در تلاش است تا آرمان‌های سوسیالیستی، عدالت‌خواهانه، انقلابی و رادیکال خود را بازتاب دهد. برای رمزگشایی از برخی از این پیام‌ها، این دو داستان کوتاه بهرنگی، با روش نشانه‌شناسانه یا سمیولوژیک مورد بازخوانی و تفسیر قرار گرفته‌اند. با به‌کارگیری تکنیک‌های نشانه‌شناسی از قبیل توجه به ساختار

روایی اثر، گزینش‌های نگارنده در انتخاب سبک و عناوین و واژگان خاص، و قطب‌بندی‌های موجود در متن، کوشش خواهد شد تا برخی از دلالت‌ها و معانی سیاسی که در پشت پردهٔ واژگان و جملات این متن‌ها پنهان شده آشکار شود.
واژگان کلیدی: *سیاست‌زدگی هنر، روشنفکران ایرانی، ادبیات کودک، حوزهٔ عمومی، نشانه‌شناسی، صمد بهرنگی*

مقدمه

در غروبی زمستانی، گروهی از دانشجویان بـرای تبلیـغ کاندیـداهای ششـمین دورهٔ انتخابـات مجلـس شـورای اسـلامی، بروشـورهایی را در میـان رهگـذران پخـش می‌کردند. بروشورها حاوی اطلاعاتی از پیشینهٔ کاندیداهای مورد نظر بود و البتـه در ضمیمهٔ آن بخش‌هایی از داستانی کودکانه همراه با تصـویرهایی آشـنا بـرای عـابران درج شده بود، «حسنک کجایی؟». داستان حسنک، روایتی است به زبان شعر دربـارهٔ روستایی که در آغاز بهار و در اوج سرسبزی و خرمی، به‌ناگاه مورد هجوم زمستانی دور از انتظار قرار می‌گیرد. روستا در تاریکی و سـرما فـرو رفتـه اسـت و نشـانی از خورشید نیست. لیک در میان «مردم بزدل ده‌کورهٔ دور»، حسنک جوان بر آن می‌شود تا از کوه‌ها و صخره‌های سهمگین گذر کند و آفتاب را بجوید شاید که خورشـید را به روستای مصیبت‌زدهٔ خـود بازگردانـد. شـعر «حسـنک کجـایی؟» در سـال ۱۳۴۹ خورشیدی به قلم *محمد پرنیان* و در شرایطی نگاشته شد که دسـتگاه حـاکم تقریبـاً تمامی کانال‌های گفتگوی شفاف سیاسی را قبضه کرده بود. استفاده از ادبیات کودک در چنین فضایی به‌مثابه ابزاری سیاسی در ایران به‌هیچ‌روی بـی‌سـابقه نبـوده اسـت. همچنان که از آرای اندیشمندانی چون *آرنت* و *باختین* برمی‌آید، سیاسـت نـاگزیر از کاربرد زبان و کلام است، و به بیان آرنت، تنها خشونت کامل است که لال و نـاتوان از گفتن است و تنها خشونت مطلق است که می‌تواند بـه سـکوت مطلـق بیانجامـد (آرنت، ۱۳۵۹؛ باختین، ۱۳۷۳). بدین ترتیـب، در نبـود قلمـروی گفتگـوی شـفاف، جایی‌که زبان گویای سیاسی در آن الکن می‌شود، باز هم مطالبـات سیاسـی هرچنـد به شیوه‌ای پنهان و به زبانی استعاری راهی برای بیان خود می‌جویند. چه‌بسـا کـه در شرایط انسداد سپهر عمومی سیاسی، گفتگوی سیاسی بیش از پـیش بـه عرصـه‌هـای

هنر و ادبیات و درحقیقت به حوزه‌های عمومی ادبی و فرهنگی نقل مکـان مـی‌کنـد (McGuigan (2005). در چنین شرایطی شاید یکی از راه‌های دست یافتن بـه مطالبـات عمومی، خوانش معانی سیاسی باشد که در پس نشانه‌های غیرسیاسی پنهان شده‌انـد؛ معانی‌ای که برای گریز از سرکوب و سانسور به شیوه‌ای غیرمسـتقیم در جسـتجوی زبانی پیچیده برای هویدایی و نمایان ساختن خود در عرصهٔ عمومی هستند.

نوشتار پیش رو با تمرکز بر حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان، و انتخـاب دو نمونـه از آثار صمد بهرنگی بر آن است که در فضای بستهٔ سیاسی دهه‌های چهل و پنجـاه هجـری شمسی برخی از مطالبات سیاسی روشنفکران منتقد را از مجـرای تفسـیر نشـانه‌شناسـانهٔ متن‌های کودکانه استخراج کند. در مورد ارتباط ادبیات کـودک و سیاسـت، دیـدگاه‌هـای گوناگونی وجود دارد، اینکـه آیـا ایـن امکـان وجـود دارد کـه سـپهر ادبیـات کـودک را حوزه‌ای کاملاً بریده از مناسبات قدرت درنظر گرفت و تا چـه حـد میـان ایـن حـوزه و ایدئولوژی‌های مسلط در جامعه پیوند وجود دارد (Hunt, 1999). بدیهی است که حتـی در جوامعی که در آنها حوزهٔ عمومی سیاسی قدرتمندی وجـود دارد، ادبیـات کـودک ماننـد تمام حوزه‌های فرهنگی از مناسبات قدرت متأثر است و از متنی که در آن تولید می‌شـود بریده نیست، لیک در شرایط خاص جامعهٔ ایران و با توجه به شکنندگی حـوزهٔ عمـومی سیاسی، پیوند میان سیاست و ادبیات کودک به‌وضوح ابزاری است؛ بدین معنا که حـوزهٔ ادبیات کودک و زبان کودکانه به اهرمی در راستای طرح مطالبات سیاسی تبدیل می‌شـود. نمونه‌ای روشن از این وضعیت را می‌توان در بازگشایی کانون پرورش فکری کودکـان و نوجوانان به‌عیان مشاهده کرد. با گشایش این کانون در دی‌ماه ۱۳٤٤، که از قضا بـه‌مثابـه ارگانی دولتی افتتاح شد، بسیاری از روشـنفکران در ایـن نهـاد، فضـایی یافتنـد هرچنـد کوچک و تنگ تا در درون آن مطالبات و انتقادات خود را نسبت به دستگاه حـاکم ابـراز کنند. گزاف نیست اگر بگوییم کانون پرورش فکـری کـودک و نوجـوان درحقیقـت بـه محفـل روشـنفکران مخـالف دسـتگاه سیاسـی تبـدیل شـد و بسـیاری از تولیـدات و فراورده‌های هنری و ادبی که در این مرکز خلق و عرضه شدند به‌هـیچ روی کودکـان را مدنظر نداشتند، بلکه بیشتر به مخاطبان عمومی با اهداف و پیام‌های خاص سیاسـی نظـر داشتند. به دیگر سخن، برچسب کودکانه‌ای که بر پیشانی این آثار الصاق شـده بـود تنهـا حجابی برای گریز از سیستم سانسور و ممیزی حکومت بود. روشنفکران مطرحی چـون

عباس کیارستمی، *بهرام بیضایی*، *نورالدین زرین‌کلک*، *فرشید مثقالی*، *احمدرضا احمدی*، *امیر نادری*، *ناصر تقوایی*، *بیژن مفید* و بسیاری دیگر از چهره‌های برجسته در این کانون به خلق آثار خود از ادبیات و شعر و داستان گرفته تا فیلم و نمایشنامه پرداختند. هرچند هدف از این نوشتار تمرکز بر فعالیت‌های کانون پرورش فکری نیست، بلکه اشارهٔ کوتاه و گذرا به این مرکز از آن رو صورت گرفته است که این نکته را برجسته سازد که در فاصلهٔ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ هجری شمسی تا انقلاب اسلامی ذیل عنوان ادبیات کودک، قلمروی گشوده شده بود که می‌شد در آن با استفادهٔ ابزاری از زبان کودکانه به نقد سیاسی در حوزهٔ عمومی درحال‌زوال ایران پرداخت (طاهراحمدی، ۱۳۸۲: ۸۹– ۸۳). مقالهٔ پیش رو در پی آن است تا با بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی یا سمیولوژی[1] به تفسیر دو اثر از صمد بهرنگی بپردازد. به این ترتیب، تلاش خواهد شد تا برخی از معانی و دلالت‌های سیاسی از درون متن‌های کودکانهٔ این نویسندهٔ شناخته‌شدهٔ دهه‌های مزبور استخراج شود. لیک پیش از ورود به بحث، اشارهٔ کوتاهی به شرح حال صمد بهرنگی سودمند به‌نظر می‌رسد.

۱. صمد بهرنگی مؤلف کتاب‌های کودکان یا معلم توده‌ها؟

این ادعایی دور از ذهن نیست که صمد بهرنگی در ایران نه به‌مثابه نویسندهٔ کودکان که بیشتر به‌عنوان چهره‌ای سیاسی و همچون سمبل مقاومت در برابر دستگاه پهلوی در حوزهٔ عمومی، معرفی و شناخته شده است. او سیمای روشنفکری چپ‌گرا را به‌نمایش می‌گذارد، و بیش از آنکه به‌دلیل کیفیت ادبی آثارش مطرح باشد، به‌دلیل شیوهٔ رویارویی‌اش با نظام آموزشی و نابرابری‌های اجتماعی و البته از زاویه‌ای سیاسی مورد قضاوت قرار گرفته است. بهرنگی در تیر ۱۳۱۸ در محلهٔ چرنداب تبریز و در خانواده‌ای پرجمعیت با یازده فرزند و پدری کارگر متولد شد. یکی از شش کودکی بود که در شرایط دشوار خانوادگی خود زنده ماند. تحصیل‌کردهٔ رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه تبریز بود و از آن پس به‌عنوان آموزگار در روستاهای آذربایجان مشغول به تدریس شد. ترجمه‌هایی از انگلیسی و ترکی و مقاله‌هایی از او برجای مانده و پژوهش‌هایی نیز در فولکلور آذربایجان از او باقی

1. Semiology

است. داستان‌هایی چون «بی‌نام»، «اولدوز» و «عروسک سخنگو»، «کچل کفترباز»، «پسرک لبوفروش»، «افسانهٔ محبت»، «ماهی سیاه کوچولو»، «یک هلو هزار هلو»، «۲٤ ساعت در خواب و بیداری»، «کوراوغلو» و «کچل حمزه»، «تلخون»، و «افسانه‌های آذربایجان» نمونه‌هایی از داستان‌های کودکانه او هستند.

ماجرای مرگ صمد نیز به تثبیت چهره او به‌مثابه نمادی سیاسی کمک کرد. بهرنگی عمری کوتاه داشت و در شهریور ۱۳٤۷ در سن ۲۹ سالگی در رود ارس غرق شد و چند روز گذشت تا پیکر بی‌جانش را در نزدیکی پاسگاه کلاله یافتند. کسانی چون *سیروس طاهباز* و *حمزه فراهتی* که به‌هنگام غرق شدن صمد همراه او بود و *اسد بهرنگی*، برادر صمد، علت مرگ او را غرق‌شدگی به دلیل عدم آشنایی با شنا دانسته‌اند. با این‌همه مرگ بهرنگی از سوی روشنفکرانی چون جلال آل‌احمد به‌شکلی عامدانه و به‌عنوان استراتژی برای بی‌اعتبار کردن دستگاه حاکم به توطئهٔ ساواک نسبت داده شد تا از بهرنگی چهرهٔ شهیدی سیاسی ساخته شود. عجیب آن است که خود آل‌احمد در نامه‌ای به *منصور اوجی* به ساختگی بودن ماجرای قتل صمد اذعان کرده است (نامهٔ جلال آل احمد به منصور اوجی).

با این‌همه در فضای خفقان این دوره بی‌تردید صمد بهرنگی تحت نظر دستگاه اطلاعات و امنیت کشور قرار داشته است و حتی خانهٔ او پیش از مرگ مورد تفتیش ساواک قرار گرفته بود. واقعیت مرگ صمد هرچه باشد با شایعات و روایاتی که پیرامون آن شکل گرفت خود از فضای تیره، مه‌آلود و غیرشفاف حوزهٔ عمومی ایران در این دوره نشان دارد و بهرنگی را بیش از پیش به چهره‌ای مناسب در راستای هدف نوشتار حاضر بدل می‌کند[1]. به این ترتیب، با توجه به رویکرد مقالهٔ حاضر در استخراج معانی پنهان سیاسی از متون کودکانه می‌توان آثار بهرنگی را به‌عنوان نمونه‌ای قابل تأمل مورد واکاوی قرار داد؛ به‌ویژه زمانی که به‌یاد آوریم که صمد بهرنگی به‌مثابه «معلم توده‌ها» در یکی از مقاله‌های خود دربارهٔ ادبیات کودک آشکارا به رسالت سیاسی ادبیات کودک اشاره می‌کند و در این‌باره ابراز می‌دارد که در ادبیات کودک باید دو نکته را اساس کار قرار دهیم، نخست اینکه «ادبیات کودک باید پُلی باشد میان دنیای رنگین بی‌خبری در رؤیا و خیال‌های شیرین کودکی، و دنیای تاریک و آگاه غرقه در واقعیت‌های تلخ و دردآور و سرسخت اجتماعی بزرگ‌ترها. کودک باید از این پل بگذرد و آگاهانه و

مسلح و چراغ به‌دست به دنیای تاریک بزرگ‌ترها برسد... [و دوم آنکه]... باید جهان‌بینی دقیقی به بچه داد، معیاری به او داد که بتواند مسائل گوناگون اخلاقی و اجتماعی را در شرایط و موقعیت‌های دگرگون‌شوندهٔ دائمی و گوناگون اجتماعی ارزیابی کند» (بهرنگی، ۱۳۵۹: ۱۲۳-۱۲۲). به این ترتیب، ذهنیت صمد بهرنگی دربارهٔ ادبیات کودک همان تفکر رایج روشنفکران چپ‌گرای معاصر اوست، ذهنیت ادبیات متعهد و رسالت آن در بیداری و آگاه کردن توده‌ها.(۲)

در ادامه تلاش می‌شود با استفاده از روش نشانه‌شناسی، معانی و دلالت‌های سیاسی موجود در دو اثر صمد بهرنگی استخراج شود. لازم به ذکر است که روش نشانه‌شناسی یکی از روش‌های کیفی خوانش و تفسیر متن است و با تأکید بر ساختار، معنا، محتوا و شکل متن سعی در رمزگشایی از معانی پنهان در لایه‌های گوناگون اثر دارد و در این راه از تکنیک‌هایی بهره می‌جوید که در ادامه و در تفسیر دو داستان بهرنگی به‌کار گرفته خواهد شد. در این نوشتار روش تفسیر سمیوتیک دربارهٔ دو اثر «ماهی سیاه کوچولو» و «۲٤ ساعت در خواب و بیداری» مورد استفاده قرار گرفته است. به این ترتیب شاید بتوان گوشه‌هایی از ذهنیت و رویکردهای سیاسی بهرنگی را در این دو داستان به‌ظاهر کودکانه که در حوزهٔ عمومی ادبی ایران مجال طرح و تبلور یافته‌اند، بر ملا کرد. اما پیش از آن، توضیحی کوتاه در مورد برخی تأملات نظری و نیز تکنیک‌هایی که در این مقاله برای تحلیل نشانه‌شناسانه به‌کار گرفته شده است، لازم به‌نظر می‌رسد.

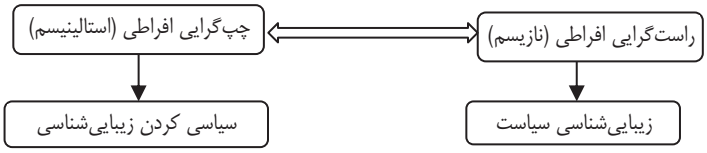
۲. تأملات نظری

به‌نظر می‌رسد استفادهٔ ابزاری از ادبیات کودک و سیاست‌زدگی این حوزه، تأملات نظری را به بحث دربارهٔ پیوند میان هنر و سیاست می‌کشاند. دیدگاه‌های گوناگون دربارهٔ ارتباط هنر و سیاست و سیاسی شدن هنر در غرب پیشینهٔ تاریخی طولانی داشته است، «از *افلاطون* که در پی آن بود که شاعران را از جمهور بیرون براند، تا *شلی* که مدعی بود که شعر همچون شارع و قانون‌گذاری است که اهمیت جایگاه آن مورد تصدیق قرار نگرفته است» (McGuigan, 2011: 266). با این وجود، برقراری پیوند میان هنر و بستر اجتماعی تکوین آن، به‌شکل منسجم به تئوری‌های

مارکسیستی بازمی‌گردد. در حقیقت این مارکسیست‌ها بودند که هنر را در چارچوب و بستر خاص اجتماعی و تاریخی آن قرار دادند و میان هنر و سایر عوامل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پیوند برقرار کردند. پس از آن، اندیشمندان مطرحی چون *گئورگ لوکاچ*، *تئودور آدرنو*، *برتولت برشت* و متفکران جدیدتری مانند *فردریک جیمسون* و *ژانت ولف* در این مورد دیدگاه‌های متنوعی را ارائه دادند. اما این *والتر بنیامین* بود که اصطلاح زیبایی‌شناسی کردن سیاست، و برابرنهاد آن، یعنی، سیاسی کردن زیبایی‌شناسی را مطرح کرد، اصطلاحی که سخن از سیاست‌زدگی ادبیات کودک در این مقاله نیز با آن مرتبط است.

به‌نظر بنیامین، نازی‌ها در دهۀ ۱۹۳۰ در آلمان برداشتی از سیاست را اشاعه می‌دادند که براساس تصویری آرمانی از زیبایی آریایی شکل گرفته بود. آنها از طریق نمایش‌های شکوهمند و پر زرق‌وبرق قدرت سیاسی و ارائۀ تصویری مسحورکننده و زیبا از آن سعی در جلب نظر توده‌ها داشتند. با چنین دیدگاهی بود که راست‌گرایان افراطی و رایش سوم در آلمان به سرکوب و سانسور هنری می‌پرداختند که آن را هنر منحرف می‌خواندند. زیبایی‌شناسی کردن سیاست در جنبش فوتوریسم در ایتالیا که مقدمه‌ای برای فاشیسم بود نیز تبلور یافت. در مقابل، رویکرد سوسیالیستی به هنر، برابرنهاد رویکرد نازیستی و فاشیستی به‌شمار می‌رفت. چپ‌گرایان، هنر و زیبایی‌شناسی را سیاسی می‌کردند و این جایی است که به‌شکل خاص به بحث ما مرتبط است. در نسخۀ چپ‌گرای رابطۀ سیاست و هنر، به‌ویژه در شکل افراطی آن، رسالت هنر آن بود که به اهداف و آرمان‌های کمونیستی متعهد بماند و توجیه‌گر آن باشد. اوج چنین نگرشی در سیطرۀ سبک رئالیسم سوسیالیستی در شوروی استالینیستی متبلور می‌شد (جیمسون، ۱۳۹۱؛ قزلسفلی، ۱۳۸۵: ٦٩– ٦٦)؛ جایی که هنر در برابر قدرت سیاسی سر فرود می‌آورد و به نتیجه و محصول سیاست بدل می‌شد. جایگاه این دو رویکرد را در دو سر طیف می‌توان به شکل زیر ترسیم کرد:

نمودار شماره (۱). دو رویکرد متفاوت به رابطه بین هنر و سیاست



در حقیقت زاویهٔ نگاه این مقاله در نقد سیاست‌زدگی هنر است، در اینجا بر این نکته تأکید می‌شود که استفادهٔ ابزاری از هنر، چه از سوی دولت و چه مخالفان، در جهت مقاصد سیاسی می‌تواند هم برای هنر و هم سیاست، مخاطره‌آمیز باشد. بدیهی است که این خطر در ساحتی از هنر که فرض بر این است که مخاطب اصلی آن کودکان هستند، دوچندان می‌شود.

پرداختن به آسیب‌های روانشناختی و تربیتی که چنین ادبیاتی بر مخاطب کودک و نوجوان خود برجای می‌گذارد در حوصلهٔ این نوشتار نیست، اما دربارهٔ پیامدهایی که استفادهٔ ابزاری از زبان کودکانه برای سیاست دربر دارد، اشاره‌ای کوتاه به نظر آرنت سودمند به‌نظر می‌رسد. هانا آرنت در «وضعیت بشری» به تشریحِ ویژگی‌های عمل و کنش سیاسی می‌پردازد. از نگاه او حوزهٔ عمومی، قلمروی است که در آن شهروندان با زبانی روشن و بی‌ابهام و همچون طرفین دیالوگی برابر با یکدیگر هم‌اندیشی می‌کنند. دغدغه‌ها و مطالبات عمومی در روشنایی سپهر عمومی، در پیش چشم دیگری و دیگرانی مطرح می‌شود که هریک توان به چالش کشیدن و به پرسش گرفتن یکدیگر را دارند (Arendt, 1958). بدیهی است که اگر از چشم‌انداز آرنتی بنگریم، زبان ادبیات و هنر کودکانه، نمی‌تواند ابزاری مناسب برای دیالوگ سیاسی به‌شمار آید.

۳. سخنی کوتاه دربارهٔ تکنیک‌های تحلیل نشانه‌شناسانه

همچنان‌که آمد، در این نوشتار با استفاده از نشانه‌شناسی به‌مثابه یکی از روش‌های کیفی تحلیل متن تلاش می‌شود تا برخی معانی و پیام‌های سیاسی پنهان در داستان «ماهی سیاه کوچولو» و «۲۴ ساعت در خواب و بیداری» رمزگشایی شود. در این راستا هم به ساختار روایی داستان‌ها توجه خواهد شد، هم به واحدهای آشکاری که در سطح متن و دال‌ها[1] خوانده می‌شوند. از سوی دیگر مدلول[2] و معانی پنهان و محتوای متن نیز در لایه‌های عمیق‌تر مورد تفسیر قرار خواهند گرفت. اگرچه توجه به این نکته ضروری است که تفکیک صورت و محتوا و دال و مدلول تنها به‌منظور

1. Signifier
2. Signified

انسجام بیشتر تفسیر انجام شده است و در حقیقت فرم و محتوای یک اثر از یکدیگر غیرقابل تفکیک بوده و هر دو در فرایند خلق معنا نقشی تأثیرگذار دارند. با استفاده از تحلیل سینتگماتیک[1] متن داستان‌ها، رابطهٔ میان واحدهای گوناگون متن در ساختار اثر مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. از سوی دیگر، تحلیل پارادایماتیک[2] متن داستان‌ها نشان می‌دهد که چگونه نویسنده با گزینش یک واحد خاص که می‌تواند یک رویداد، یک شخصیت و یا زمان و مکان خاص وقوع حوادث داستان باشد، ناگزیر سایر انتخاب‌های ممکن را کنار می‌گذارد و چگونه هریک از انتخاب‌های نگارنده دلالت‌های معنایی ویژه‌ای را در پی خواهد داشت. به این ترتیب، درحالی که تمرکز در تحلیل سینتگماتیک بر بخش‌های آشکار و حاضر در متن خواهد بود، در تفسیر پارادایماتیک تأثیر انتخاب‌های خاص نگارنده و غیبت و نبود برخی انتخاب‌ها از سوی بهرنگی در آشکارسازی معانی و پیام‌های پنهان اثر به‌کار گرفته خواهد شد. یکی دیگر از تکنیک‌های مورد استفاده در تحلیل نشانه‌شناسی، نشان دادن قطب‌بندی‌های موجود در متن است که با توجه به آنها می‌توان معانی و دلالت‌های پنهان موجود در متن را آشکار ساخت. در حول‌وحوش این قطب‌بندی‌ها نیز صف‌بندی‌های خاصی شکل می‌گیرد که مفسر می‌تواند با توجه به آنها به خوانش جدیدی از متن بپردازد. برای مثال، اگر قطب‌بندی شهری/روستایی را درنظر آوریم، شاید بتوان در حول‌وحوش این دو مفهوم، دلالت‌های معنایی را که پیرامون هریک شکل می‌گیرد، تشخیص داد. به‌عنوان نمونه شهری بودن ممکن است با مدرن بودن، برخورداری از سواد و تحصیلات و پوشش و گویش خاص همراه شود و در مقابل، پیرامون قطب روستایی نیز دلالت‌هایی چون سنتی بودن، فقدان تحصیلات، یا سبک خاص لباس و لهجه و مواردی از این دست شکل بگیرد. افزون بر آن، در کنار تفسیر و تحلیل سینتگماتیک و پارادایماتیک و توجه به قطب‌بندی‌های موجود در متن، تحلیل معناکاوانه و سمنتیک[3] این دو داستان نیز مورد توجه خواهد بود. در تفسیر معناکاوانه، مفسر با رسوخ در لایه‌های

1. Syntagmatic Analysis
2. Paradigmatic Analysis
3. Semantic Analysis

عمیق‌تر متن از سطح واژگان ظاهری و صوری فراتر می‌رود، و با گذر از معانی تحت‌اللفظی[1] و توجه به دلالت‌های ضمنی و تواردهای ذهنی[2] تلاش می‌کند که معانی و مفاهیم فرهنگی، ایدئولوژیک و درنهایت اسطوره‌هایی[3] که در پس ظاهر متن پنهان شده را در حد امکان بنمایاند (Chandler, 2002).

۴. تحلیل نشانه‌شناسانهٔ داستان ماهی سیاه کوچولو

تحلیل و تفسیر سمیوتیک داستان ماهی سیاه کوچولو در چند گام انجام شده است. نخست تمرکز تحلیل بر ساختار روایی داستان خواهد بود. سپس ارتباط میان واحدهای گوناگون داستان ماهی سیاه با توجه به مراحل سفر شخصیت اصلی داستان ایجاد شده است، و سرانجام به تحلیل پارادایمی و معناکاوانه یا سمنتیک داستان به‌اختصار خواهیم پرداخت.

۴-۱. ماهی سیاه کوچولو، روایتی مونولوگ: یک سخنگو و دوازده هزار شنونده

ساختار اصلی داستان ماهی سیاه در قالب یک روایت‌گر ـ ماهی کهنسال ـ و انبوه مخاطبان ـ هزاران بچه ماهی نابالغ و بی‌تجربه ـ تنظیم شده است. ماهی کهنسال که مادربزرگ شنوندگان است، در «شب چله» یعنی طولانی‌ترین و تاریک‌ترین شب سال، جایی در ته دریا داستان ماجراجویی قهرمان داستان، یعنی ماهی سیاه را برای دوازده هزار ماهی کوچک از نوه و نتیجه‌هایش تعریف می‌کند. رابطهٔ میان روایت‌گر و مخاطبان یک‌سویه است و ماهیان نابالغ تنها شنونده هستند و گوینده از موضعی باتجربه‌تر، بالغ‌تر و آزموده‌تر آنها را خطاب قرار می‌دهد. در زمان و مکان داستان حتی از دید راوی ابهاماتی وجود دارد و مشخص نیست که آیا ماهی سیاه یکی از همین ماهیان بوده و یا تنها شخصیتی افسانه‌ای است که روایت‌گر به بیان ماجراجویی‌های او به مخاطبان نابالغ برای سرگرم کردن آنها اکتفا می‌کند. در این میان نه پرسشی از سوی مخاطبان مطرح می‌شود و نه راوی تلاشی در رفع ابهام موقعیت قهرمان اصلی داستان دارد. راوی که بیشتر در هیأت یک پیر یا مرشد یا

---

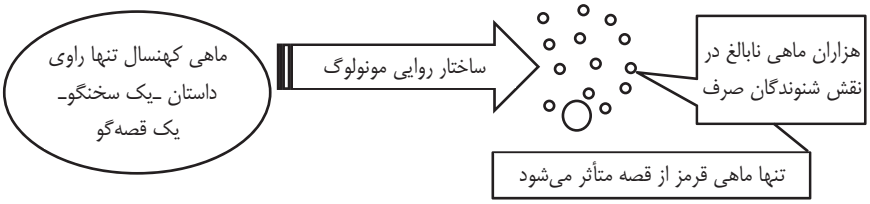
1. Denotation
2. Connotation
3. Myth

موعظه‌گر ظاهر می‌شود، در پی تأثیرگذاری یک‌سویه بر ذهن شنوندگان خود است، هرچند به‌نظر نمی‌رسد که مادربزرگ پیر در پی تشجیع و ترغیب شنوندگان خود باشد. با این همه هیچ‌گونه فرایند دیالوگ انتقادی نیز در جریان نیست.

مکانی که راوی، یعنی مادربزرگ پیر و ماهیان نابالغ در آن گرد آمده‌اند نیز قابل‌توجه است؛ و به‌ویژه تصویرپردازی *فرشید مثقالی* بر تیرگی و غم‌افزایی این فضا افزوده است که می‌تواند نمادی باشد از دریافت نگارنده و تصویرگر اثر از فضای گفتگو در حوزهٔ عمومی ایران در دهه‌های چهل و پنجاه. خانه و زادگاه ماهی سیاه نیز چنین ویژگی دارد، و بهرنگی آن را «جویباری کوچک در پشت سنگی سیاه و زیر سقفی از خزه» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ۲) توصیف کرده است؛ جایی که حسرت دیدار مهتاب حتی برای یک‌بار بر دل قهرمان داستان سنگینی می‌کند (بهرنگی، ۱۳۸۳: ۲). با این‌همه هرچند در طول داستان بهرنگی تلاش می‌کند تکاپوی ماهی سیاه را در ترک دنیای بستهٔ جویبار کوچک زادگاهش ستایش کند، قادر نیست از ساختار تک‌بُعدی و یک‌سویهٔ روایت خود رهایی یابد. به دیگر سخن با وجودی که او به خلاصی از فضای تنگ و بستهٔ اجتماعی و سیاسی می‌اندیشد، راهی جز قدم گذاشتن در مسیر ازپیش‌تعیین‌شده‌ای که موعظه‌گر به‌عنوان مسیر قهرمان داستان ترسیم کرده است برای او متصور نیست. در ذهنیت بهرنگی مشارکت‌کنندگان در حوزهٔ عمومی حتی آن‌گاه که قرار است راهی برای نجات خود بیابند، جز شنوندگان گوش به‌فرمان نیستند. ساختار تک‌گویانهٔ راوی بالغ و مخاطبان نابالغ که پرسشی مطرح نمی‌کنند دست‌نخورده باقی می‌ماند. طرح روایت قصه‌گویی در شب یلدا بر شیوهٔ داستان‌گویی سنتی مبتنی است و با وجود ذهن پرسش‌گر قهرمان داستان، یعنی ماهی سیاه، طرح اصلی و ساختار قصه مونولوگ، مبتنی‌بر اطاعت و گردن نهادن به رسم و رسوم روایت‌گر پیر است. «دیگر وقت خواب است بچه‌ها! بروید بخوابید!» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ٦). با این وجود بهرنگی آنها را که از دستور مادربزرگ اطاعت می‌کنند، به‌هیچ روی دارای قابلیت قهرمان شدن نمی‌داند. آن یازده هزارونهصدونودونه ماهی و آن قرار مرسوم «شب به‌خیر وقت خواب است»، از دید بهرنگی نه اهمیتی دارد و نه ذره‌ای ستایش‌برانگیز است. مهم برای بهرنگی آن یک ماهی است. ماهی ـاینبار قرمزـ که خواب به چشمش نمی‌آید. اما نکته اینجاست که

حتی با وجودی که ماهی قرمز متأثر از روایت قهرمان‌گری ماهی سیاه، بـه اصـطلاح «از خواب خرگوشی بیـدار شـده»(بهرنگـی، ۱۳۸۳: ٦) و دیـدی جدیـد بـه فضـای پیرامونش پیدا کرده است هنوز می‌توان کم‌وبیش مطمئن بود که راهی که او در پیش خواهد گرفت جز تکرار راهی نیست که ماهی سیاه پیش‌تر پیموده بوده اسـت و بـه این ترتیب ساختار تک‌گویانه و یک‌سویهٔ راوی و شنونده تکرار می‌شود.

نمودار شماره (۲). ساختار کلی داستان ماهی سیاه کوچولو



۲-۴. تحلیل سینتگماتیک داستان ماهی سیاه کوچولو

داستان ماهی سیاه در حقیقت آنچنان‌که قصه‌گوی کهنسال روایت مـی‌کنـد، داسـتان سفری اسـت کـه در آن قهرمـان داسـتان در طـول مسـیر خـود بـا شخصـیت‌هـا و موقعیت‌های گوناگون روبه‌رو می‌شود. هریـک از مراحـل سـفر مـی‌توانـد همچـون واحدی برای تحلیل درنظر گرفته شود و ارتباط میان این مراحل، توالیِ بخـش‌هـای گوناگون داستان و طرح آن را شکل می‌دهد که خود دارای دلالت‌های معنایی است. مسیر سفر، مسیری است خطی که نقطهٔ آغاز آن زادگاه ماهی سیاه است، «جویبـاری کوچک که از دیوارهای سنگی کـوه بیـرون مـی‌زنـد و بـه تـه دره روان مـی‌شـود» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ۲) و نقطهٔ پایان داستان سفر ماهی سیاه نیز دریا است، جایی‌که هـر رودخانه و جویباری که به باتلاق فرو نرود، ناگزیر به آن خواهد پیوست (بهرنگـی، ۱۳۸۳: ١٦). تأکید ویژه‌ای در کل اثر و از ابتدای سفر بر پایان راه و انتهـای مسـیر از سوی نویسنده صورت گرفته است و این عبارت «باید بـروم و ببیـنم آخـر جویبـار کجاست؟» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ۳) را به شیوه‌های مختلف از زبان ماهی سیاه می‌شنویم. هرچند او سرانجام به دریا می‌رسد، اما فرجام کارش نه پیوستن بـه جریـان سـیال و آزاد دریای بی‌انتها، که تکاپو بـرای کشـتن مـرغ مـاهیخوار بـا اسـتفاده از خنجـری کوچک است که می‌خواهد با استفاده از آن معدهٔ پرنده را پاره کند. بـه ایـن ترتیـب

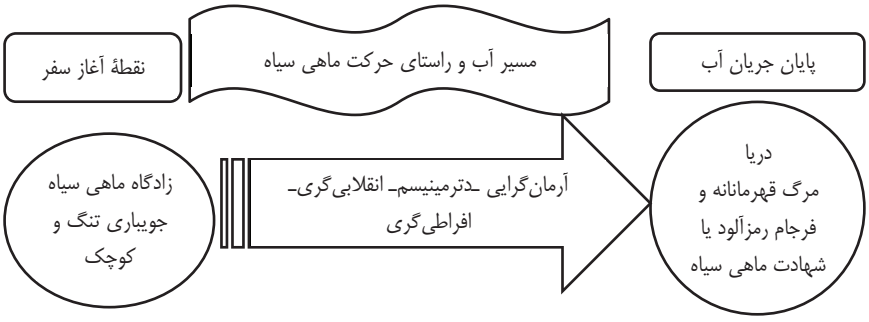
پایان داستان، هم با رسیدن بـه دریـا و هـم بـه‌نـوعی بـا سـمبل مـرگ قهرمانانـه و شهادت‌گونهٔ ماهی کوچک همراه است. اگرچه به‌طورمستقیم در اثر به مـرگ مـاهی سیاه اشاره نمی‌شود و روایت‌گر با گفتن این عبارت که «از ماهی سیاه کوچولو هـیچ خبری نشد و تا به‌حال هم هیچ خبری نشده است» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ۱۹) بر ویژگـی سمبلیک و نمادین شخصیت قهرمان داستان بیش از پیش تأکید می‌کند.

نظم و توالی خطی داستان را بیش از آنکه بتوان با استفاده از زمان وقـایع درک کرد، می‌توان با توجه به جریان آب و مسیری دریافـت کـه مـاهی سـیاه در آن شـنا می‌کند. به‌عبارت دیگر توالی و ترتیب ساختار داستان با توجه به تجربهٔ مـاهی سـیاه از عمق و وسعت جریان آب تعیین می‌شود و همـین مسـیر آب اسـت کـه حرکـت خطی روایت حول آن شکل می‌گیرد. شاید بتوان جریان آب و پیوستگی کلِ داستان سفر ماهی سیاه را به این مسیر نشانی از وابستگی ذهنیت بهرنگی به مسیری محتـوم در قالب ایدئولوژی مارکسیستی در نظر گرفت که با رویکردی خوش‌بینانه، بـه‌رغـم همه خطرها، ناگزیر آبگیری تنگ را به دریا پیوند خواهد زد. این شیوهٔ نگـرش البتـه می‌تواند با رویکرد خطی به تاریخ نیز در پیوند باشد.

ماهی سیاه در طول سفر با موجودات گوناگونی در درون و بیرون آب روبـه‌رو می‌شود. او پس از درگیری با موجودات محافظـه‌کـار جویبـار زادگـاهش کـه حتـی تلاش در کشتن او دارند، گام در راه سفر می‌گذارد و با کفچه‌ماهی‌هـای مغـرور کـه در واقع بچه قورباغه‌هایی بیش نیستند که به اصـل و نسـب خـود افتخـار مـی‌کننـد روبه‌رو می‌شود، از آن پس او با انواع موجودات مانند خرچنگ که سـعی در اغـوای ماهی سیاه با چرب‌زبانی دارد، با مارمولک که شخصیت دانایی معرفی می‌شود، پسـر چوپان، آهوی زخمی، مرغ سقا که او را در کیسهٔ منقـار خـود اسـیر مـی‌کنـد، زنـان روستایی که در حاشیهٔ رود رخت می‌شویند، مـاهی‌ریـزه‌هـا، مـاه، اره‌مـاهی و مـرغ ماهی‌خوار روبه‌رو می‌شود. تأکید قهرمان داستان بر رفتن تا انتهای مسیر و وفـاداری او به همراهی و همسویی به آنجا که آب او را با خود می‌برد که همچنـان کـه گفتـه شد، می‌تواند نمادی از باورهای ایـدئولوژیک نگارنـده باشـد، دلالـت‌هـای معنـایی سیاسی در بر دارد. به‌نظر می‌رسد توالی خطی داستان و تأکید غایت‌گرایانهٔ بهرنگـی بر رفتن تا پایان راه را می‌توان نمادی از آرمـان‌گرایـی سیاسـی، جبرگرایـی و حتـی

افراطی‌گری در نظر گرفت. از این رو دور از ذهن نیست اگر چنین بیاندیشیم که صمد بهرنگی بخشی از گرایش‌های ایدئولوژیک خود را به‌عنوان روشنفکری چپ‌گرا از طریق سرنوشت ماهی سیاه و توالی خطی وقایع داستان بیان می‌کند؛ با تحسین ویژگی‌های انقلابی شخصیت ماهی کوچک که رسوم کهنهٔ جویبار تنگ زادگاهش را به چالش می‌کشد، با تأکید بر مقاومت تزلزل‌ناپذیر ماهی سیاه برای پیوستن و همسو شدن با جریان سیال آب و روحیهٔ انقلابی و مبارزه‌جوی او در مسیر سفر، که بارها و بارها موجودات ضعیف‌تر را «بچه‌ننه و نازنازو»(بهرنگی، ۱۳۸۳: ١٤) خطاب می‌کند. ماهی سیاه آشکارا نمادی از شخصیتی انقلابی و حتی عمل‌گراست. او در جایی از داستان به ماهی‌های دیگری که در دنباله‌روی از او تردید دارند می‌گوید: «شما زیاد فکر می‌کنید، همه‌اش که نباید فکر کرد، راه که بیافتیم ترسمان به‌کلی می‌ریزد» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ١٤).

نمودار شماره (۳)



۳-۴. تحلیل پارادایماتیک داستان ماهی سیاه کوچولو

در اینجا به‌اختصار بر دلالت‌های معنایی انتخاب‌های نویسنده تأمل بیشتری می‌کنیم. چرا بهرنگی موجودی آبزی را به‌عنوان قهرمان اثر برگزیده است؟ چگونه این موجود آبزی حیات و تنفس و هستی‌اش با قرار گرفتن در محیط زیستی خاص پیوند می‌خورد؟ و در عین حال تصوری که از تنفس و آزادی به خواننده منتقل می‌شود تا حدودی خفه، تاریک وتا حدی با روش تنفس انسانی بیگانه است. با اینکه ماهی سیاه کوچک گاه از آب به بیرون می‌جهد، گرمای آفتاب را بر پشت خود حس می‌کند، می‌داند که در بیرون از دنیای آبی او زندگی دیگری روی

خشکی در جریان است، خواننده پیوسته به یاد دارد که ماهی سیاه نمی‌تواند و نباید از آب بیرون بماند، و این به‌معنای جزمیت، عدم انعطاف و غیرممکن بودن گسست او از محیطی است که تنها و تنها در آن امکان تنفس و بقا دارد. ناگزیر از ماندن در سرزمین مادری، در عین تکاپو برای یافتن فضایی گشاده‌تر، برای قلمروی فراخ‌تر برای زیستن و تجربه کردن و آزادی، سفر ماهی سیاه و بهرنگی هر دو ادامه می‌یابد و در این تکاپو و ناگزیری است که سرنوشت هر دو رقم می‌خورد.

انتخاب مارمولک به‌عنوان شخصیت دانای داستان نیز قابل تأمل است. مارمولک تنها موجودی است که از خطرهای مسیر آگاه است و به ماهی سیاه درباره آن هشدار می‌دهد. اما نکته اینجاست که او تنها موجودی نیز هست که به ماهی سیاه خنجری می‌دهد، «من از تیغ گیاه‌ها خنجری می‌سازم و به ماهی‌های دانا می‌دهم» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ۹). به این ترتیب، این تنها موجود دانای روایت، موجودی نیز هست که قهرمان داستان را با به‌کارگیری روش‌های خشونت‌آمیز برای دفاع از خود آشنا می‌کند، آن را توجیه‌پذیر می‌سازد و ابزار خشونت را در اختیار ماهی کوچک قرار می‌دهد.

یکی دیگر از گزینش‌های تأمل‌برانگیز صمد بهرنگی، انتخاب شخصیت مرغ سقاست که کیسه‌ای در زیر منقار خود دارد. هنگامی‌که ماهی سیاه به‌همراه دسته‌ای از ماهی‌ریزه‌ها در درون منقار مرغ سقا اسیر می‌شوند، نوع دیالوگی که میان ماهیان و این پرنده در جریان است جالب توجه است. ماهی‌های گرفتار به‌جز ماهی سیاه ـ که در طول روایت هیچ‌گاه از غرور خود دست نمی‌کشد ـ پرنده را «حضرت آقای مرغ سقا»، خطاب می‌کنند، ادعا می‌کنند که پیوسته «دعاگوی وجود مبارکند!» و از او ملتمسانه می‌خواهند که «منقار مبارک را باز کند!» (بهرنگی، ۱۳۸۳: ١٤ و ١٥). مرغ سقا طعمه‌های خود را تا مدتی در آن کیسهٔ تنگ و محصور نگاه می‌دارد و اجازه می‌دهد تا زمانی کوتاه پیش از بلعیده شدن زنده بمانند. این فضای محدود و بسته در کیسهٔ پایین منقار پرنده چندان بی‌شباهت به فضاهای تنگی همچون کانون پرورش فکری کودکان نیست، جایی‌که رژیم با ایجاد قلمروی محدود در حوزهٔ عمومی ادبی کودکان زمینه را شاید برای محدود کردن و اسارت روشنفکران مخالف خود فراهم ساخته است. شیوهٔ برخورد مرغ سقا نیز با ماهی‌ها جالب است.

او از ماهی‌ریزه‌ها می‌خواهد که ماهی سیاه را خفه کنند و بـدین‌سـان آزادی خـود را به‌دست آورند. ولی در پایان آنها همه توسط پرندهٔ صیاد بلعیده می‌شوند و درنهایت تنها راه نجات از دید نگارنده همان خنجری است که ماهی سیاه بـا اسـتفاده از آن و با دریدن کیسهٔ تنگ اسارت راه را بر خلاصی خود می‌گشاید (بهرنگی، ۱۳۸۳: ۱۵).

۴-۴. تحلیل معناکاوانه و سمنتیک داستان ماهی سیاه کوچولو

در اینجا به تفسیر لایه‌های پنهان معنایی دو شخصیت داستان بسنده می‌کنـیم. مـاهی سیاه کوچولو، قهرمان اثر و ماهی قرمـز در پایـان روایـت کـه از میـان دوازده هـزار بچه‌ماهی، تنها اوست که از داستانی که شنیده متأثر می‌شود. نخستین معنـایی کـه در سطح نخست تفسیر به ذهن متبادر می‌شود، ماهی بودن این دو موجود است کـه بـا توجه به گرایش‌های چپ صمد بهرنگی یادآور انسان انقلابی و چریک‌های مبارز در نسخهٔ مائوئیستی ایدئولوژی مارکس است. پارتیزانی که باید بتواند «همچـون مـاهی در دریای توده‌ها شنا کند»[۳] (مائو تسـه دون، ۱۳۵۸). لیـک ایـدئولوژی مائوئیسـتی نمی‌تواند تمام لایه‌های معنایی این دو شخصیت را برملا سازد. تأکیدی که بر رنـگ ماهی سیاه کوچولو می‌شود، یعنی سیاه بودن در اینجا قابل توجه اسـت. رنـگ سـیاه در فرهنگ ایرانی با عزاداری، سوگواری و در سـنت شـیعی بـا محـرّم و سرنوشـت خونین امام حسین(ع) در پیوند است. به‌لحاظ تاریخی نیز در ایران «سـیاه‌جامگـان»، پیروان ابومسلم و از نخستین گروه‌هایی بودنـد کـه قیـامی مسـلحانه را علیـه سـلطهٔ خلفای اموی در خراسان، در شمال شرقی ایران آغاز کردند. خنجری کـه بـه مـاهی سیاه در تصویرگری کتاب آویختـه اسـت، بـیش از پـیش بـر پیونـدهای شخصـیت قهرمان داستان با مبارزات ملی و مذهبی تاریخی در ایران دلالت می‌کند.

ماهی قرمز نیز در انتهای داستان و به‌ویژه رنگ سرخ او بـه‌شـکلی نمایـان‌تـر و بی‌واسطه‌تر با ایدئولوژی مارکسیستی و مائوئیستی گره می‌خورد. امـا در پـس رنـگ سرخ این موجود نیز تواردهای ذهنی و دلالت‌های معنایی عمیق‌تـری در فرهنـگ و تاریخ ایران می‌توان یافت. از یک‌سو رنگ قرمز نیز در فرهنـگ ایرانـی و شـیعی بـا شهادت و انقلابی‌گری در پیوند است. از دیگر سـو «جنـبش سـرخ‌جامگـان» نیـز از جنبش‌های مهم ملی در ایرانِ پس از اسلام، در قرن‌های نخست است کـه مـی‌توانـد

اشاره‌ای باشد به قیام بابک و جنبش خرمدینان بر ضد سیطرهٔ اعراب.

به این ترتیب، تفسیر معناکاوانهٔ دست‌کم دو شخصیت ماهی سیاه و ماهی قرمز و توجه به لایه‌های عمیق‌تر معنایی آن بیانگر اندیشهٔ التقاطی بهرنگی است که ترکیبی از عناصر مختلف و گاه ناهمگون را می‌توان در آن یافت. ذهنیتی که در شکل دادن به آن ایدئولوژی‌های مدرن مارکسیستی و مائوئیستی، سنت شیعی و قیام حسینی، و جنبش‌های ملی تاریخی ایران همچون جنبش خرمدینان و قیام ابومسلم را می‌توان یافت. بر این اساس نگارنده تلاش دارد تا معانی گوناگونی را از سنت گرفته تا ایدئولوژی‌های مدرن مارکسیستی و مبارزات ملی و مذهبی تاریخی ایران با استفاده از نمادهای کودکانه به خواننده منتقل کند.

۵. تحلیل نشانه‌شناسانهٔ داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری

داستان ۲٤ ساعت در خواب و بیداری، روایت ۲٤ ساعت آخری است که پسربچه‌ای خیابانی به‌نام *لطیف* همراه با پدرش در تهران زندگی مشقت‌بار خود را سپری می‌کند. پدر به‌دلیل مشکلات اقتصادی و بیکاری، شهر و دیار و خانوادهٔ خود را ترک گفته است و همراه با پسر به تهران آمده تا نانی به‌دست آورد. این دو در این وضعیت تنها نیستند و چند نفر از همشهریانشان نیز گرفتار چنین شرایطی شده‌اند. مدتی بعد پدر، گاری‌دستی تهیه می‌کند و به‌عنوان فروشنده‌ای دوره‌گرد در تهران خیار و سیب‌زمینی و پیاز می‌فروشد. پسرک نیز همراه با پدر در خیابان‌های کثیف و شلوغ تهران سرگردان است و محروم از ابتدایی‌ترین امکانات زندگی شب را به صبح می‌رساند و گاه آدامس یا بلیط بخت‌آزمایی یا خنزر پنزر می‌فروشد. با وجود وضعیت مصیبت‌بار زندگی لطیف و بی‌سرپناهی و فقر مفرط، او کودکی دارای اعتماد به‌نفس و مغرور معرفی می‌شود که هرگز دست به گدایی نمی‌زند و اظهار عجز نمی‌کند. تنها آرزوی لطیف، داشتن یک شتر عروسکی است که آنقدر بزرگ است که پشت ویترین مغازهٔ اسباب‌بازی‌فروشی جا نمی‌شود. احساس دلبستگی پسرک به این عروسک آنچنان عمیق است که شتر پیوسته در دنیای ذهنی کودک و در رؤیاپردازی‌های او حضور دارد. کودک در خیال خود بر شتر سوار می‌شود و حتی با او پرواز می‌کند و از بالا تهران را با همه زشتی‌ها و زیبایی‌هایش

می‌بیند. بهرنگی شتر اسباب‌بازی را موجودی خردمند توصیف می‌کند، به‌گونه‌ای که بسیاری از نقدهای نگارنده از زبان شتر بیان می‌شود. البته در اسباب‌بازی‌فروشی، عروسک‌ها، لوکوموتیوها، هواپیماها و هلیکوپترها و همچنین مسلسل و تفنگ هم وجود دارد. اما نکته آن است که لطیف با وجود آنکه پسربچه است و در شرایطی خشن و بی‌رحمانه به‌سر می‌برد، دست‌کم در ابتدای قصه، به مسلسل و تفنگ چندان علاقه‌ای نشان نمی‌دهد.

نقطهٔ اوج داستان خواب و بیداری در پایان روایت رخ می‌دهد، زمانی‌که دختربچه‌ای ظاهراً از طبقهٔ مرفه اقتصادی همراه با پدر به مغازهٔ اسباب‌بازی‌فروشی وارد می‌شوند تا شتر را خریداری کنند. لطیف اصرار می‌کند که شتر فروشی نیست و می‌خواهد به هر ترتیب مانعِ از دست رفتن رؤیای کودکانهٔ خود شود. حتی زمانی‌که شتر را درون ماشین می‌گذارند دو دستی به ماشین می‌چسبد. اما عاقبت سرخورده و ناامید درحالی‌که از بینی‌اش خون جاری است، روی آسفالت کف خیابان بر زمین می‌افتد و در این لحظه در تقابل میان رؤیای ازدست‌رفته و واقعیت تلخ، نوعی واژگونگی در دلبستگی کودک رخ می‌دهد و آرزو می‌کند که مسلسل اسباب‌بازی مال او باشد.

داستان ۲٤ ساعت در خواب و بیداری یکی از بهترین نمونه‌های نفوذ سیمای آنتاگونیستی سیاست به درون روایتی کودکانه است؛ داستانی که به‌ظاهر برای مخاطب کودک نگاشته شده اما به بهترین نحو از سوی صمد بهرنگی مورد استفادهٔ ابزاری قرار گرفته تا نقد روشنفکری معترض و خشمگین را از وضعیت موجود ابراز کند. گویی که بهرنگی خود نیز از این ویژگی خشونت‌آمیز و نگاه خصمانهٔ رادیکالی که در سرتاسر داستان ۲٤ ساعت در خواب و بیداری جاری است، آگاه است؛ چرا که در ابتدای قصه به خواننده تذکر می‌دهد که «قصهٔ خواب و بیداری را برای این ننوشته‌ام که برای تو سرمشقی باشد. قصدم این است که بچه‌های هموطن خود را بهتر بشناسی و فکر کنی که چارهٔ درد آنها چیست؟» (بهرنگی، بی‌تا، ص ۱).

به‌رغم این تذکر اما تضاد آشکار میان فقیر و غنی، میان سبک زندگی مدرن و سنتی، میان شمال و جنوب تهران، قطعاً تنها برای مخاطب کودک و نوجوان نگاشته نشده است. بهرنگی در این اثر تلاش می‌کند وضعیت آنومی و نابهنجار تهران را

به‌عنوان پایتخت کشوری درحال‌توسعه به نمـایش بگـذارد و شـکاف‌هـای فزاینـدهٔ فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی را در این کلان‌شهر تصویر کند و به این ترتیب الگـوی کاپیتالیستی توسعهٔ دستگاه پهلوی را به چالش بکشد، غافل از آنکه با استفادهٔ ابزاری و سیاسی کردن داستانی کودکانه نه می‌توان با مشـکلات ریشـه‌دار چنـین جـوامعی روبه‌رو شـد و نـه درمـانی بـرای آن اندیشـید. نـاگزیر، داسـتان او بیشـتر صـبغه‌ای تهییج‌کننده، ایدئولوژیک و خشونت‌آمیز با قطب‌بندی‌های رادیکال پیدا می‌کند. نگـاه خصومت‌آمیز و دشـمنانه و نفـرت‌بـار بـه طبقـات اقتصـادی فرادسـت و قشـرهای اجتماعی با سبک زندگی مدرن در سرتاسر اثر مشهود است و در حقیقت درون‌مایـهٔ داستان او را تشکیل می‌دهد.

۱-۵. ساختار روایی داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری: تحلیل سینتگماتیک

داستان خواب و بیداری از زبان اول‌شخص نوشته شـده و راوی و قهرمـان داسـتان یکی است. در حقیقت لطیف هم شخصیت محوری قصه است و هم روایت‌گـر آن. تمام موقعیت‌ها، وقایع، شخصیت‌هـا، از منظـر و از چشـم‌انـداز لطیـف توصـیف و تشریح می‌شـوند. در حقیقـت ایـن کـودک خیابـانی محـروم، سرشـار از آرزوهـای ناکام‌مانده، که سرپناهی ندارد و تقریباً همیشه گرسنه است، تنها روایـت‌گـری اسـت که پنجره‌ای را به‌سوی تهران بر روی خواننده می‌گشاید. از آنجا که سـبک داسـتان، رئالیستی است نگرش یک‌سویه و خصمانهٔ راوی تشـدید مـی‌شـود و نـابرابری‌هـا، بی‌عدالتی‌هـا و تحقیرهـایی کـه طبقـات فرودسـت جامعـه بـا آن روبـه‌رو هسـتند، درشت‌نمایی می‌شود. البته با وجود سبک رئالیستی داستان، گاه بهرنگی به توصـیف دنیای ذهنی لطیف می‌پردازد و با به‌تصویر کشیدن دنیای رنگین آرزوهـای کودکانـهٔ او از شیوهٔ واقع‌گرایانه فاصله می‌گیرد، با این‌همه چنین به‌نظر می‌رسد که بهرنگی بـا برجسته ساختن تضاد میان رؤیا و واقعیات خشن زندگی پسرک و پرتـاب کـردن او از فراز آرزوها به فرود واقعیت‌های خشن زندگی، بر آن است تا زشـتی واقعیـت را بیش از پیش به نمایش بگذارد. توالی زمانی وقایع در اینجـا مـدنظر قـرار دارد، امـا سرگردانی قهرمان داستان در برزخی که میان خـواب و بیـداری اسـت، روال خطـی قصه را برهم می‌زند.

ساختار روایی ۲٤ ساعت در خواب و بیداری در مقایسه با ماهی سیاه کوچولو، پیچیده‌تر است و داستان به‌دلیل یکی بودن روایت‌گر و شخصیت اصلی و وجود قطب‌بندی‌های شدید در سرتاسر اثر، انقلابی‌تر، افراطی‌تر و رادیکال‌تر به‌نظر می‌رسد. بهرنگی در ۲٤ ساعت در خواب و بیداری با صراحت بیشتری خشم و نارضایتی خود را در قالب داستان کودکانه به نمایش می‌گذارد. این داستان تقریباً یک سال پس از ماهی سیاه کوچولو نگاشته شده است و گویی در این مدت سرخوردگی بهرنگی از وضعیت موجود نیز شدت یافته است. نکتهٔ دیگر آن است که داستان لطیف در ژانر تراژدی نوشته شده است که معمولاً سبک و شیوهٔ نقد نویسندگان رادیکال و انقلابی است، درحالی‌که مثلاً کمدی، سبکی است که نویسندگان محافظه‌کارتر برای نقد محیط پیرامون خود از آن بهره می‌جویند(Chandler, 2007: 136).

به این ترتیب، به‌نظر می‌رسد در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت که ساختار روایی اول‌شخص که قهرمان اثر نیز هست، رویکرد یک‌سونگر و افراطی او، سبک رئالیستی بهرنگی در این داستان و استفاده از قالب تراژدی و تأکید بر تضادهای آنتاگونیستی هم در دنیای پیرامون قهرمان اصلی و هم در تضاد میان دنیای خیالی و ذهنی لطیف و واقعیت‌های تلخ زندگی او، همه دلالت‌های معنایی را دربارهٔ نگرش سیاسی رادیکال بهرنگی در بر دارند.

۲-۵. تحلیل سمنتیک و معناکاوانه ۲۴ ساعت در خواب و بیداری: قطب‌بندی‌های معنایی آشتی‌ناپذیر

پرداختن به قطب‌بندی‌های موجود در متن درنهایت بخشی از تحلیل پارادایماتیک آن را نیز تشکیل می‌دهد، زیرا نشان از انتخاب‌های خاص مؤلف در توصیف موقعیت‌ها و شخصیت‌های اثر دارد. در حقیقت ذهن انسانی ناگزیر از ایجاد تفاوت و تمایز است و از مجرای همین تفاوت‌گذاری‌هاست که شناخت ممکن می‌شود. لیک این امر که نویسنده چگونه از این تقابل‌ها و تفاوت‌ها در خلق معانی بهره می‌گیرد، رویکرد و نگرش غالب ذهنی او را که بر متن نیز حاکم است می‌نمایاند. ایجاد این تمایزها و قطب‌بندی‌ها از سوی دیگر، ریشه‌های عمیق فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و روانشناسانه

دارد که برای کسانی‌که در درون چهارچوب خاص تاریخی و فرهنگی زندگی می‌کنند، عادی و طبیعی به‌نظر می‌رسد. لیک این قطب‌بندی‌ها ذاتی و طبیعی نیستند، بلکه همچنان‌که گفته شد، متأثر از زاویهٔ دید ما نسبت به جهان و وجهی ناگزیر از شناخت و دریافت ما هستند. در داستان ٢٤ ساعت در خواب و بیداری ما با این قطب‌بندی‌ها و تمایزها به شیوه‌ای رادیکال و آشتی‌ناپذیر در سرتاسر اثر روبه‌رو می‌شویم.

صمد بهرنگی دوگانگی‌ها و تقابل‌های آشتی‌ناپذیری را میان طبقات اقتصادی فرادست و فرودست، شمال و جنوب تهران و امکانات بسیار نابرابر در این دو بخش، میان فرهنگ سنتی و مدرن و سبک‌های زندگی برآمده از آنها، میان نوع خوراک و پوشاک و تفریح و سرگرمی قشرهای سنتی در برابر گروه‌های متجدد، و میان فقرا و اغنیا ایجاد می‌کند. بهرنگی با ایجاد این تقابل‌ها و تضادهای آشتی‌ناپذیر تصویری قطبی‌شده از تهران را پیش روی خواننده می‌گذارد. از سوی دیگر این تضادها و دوگانگی‌هایی که گویی فرهنگ و اقتصاد و حیات اجتماعی را در تهران دوپاره کرده‌اند، تنها در همین سطح باقی نمی‌ماند. در حول‌وحوش شکاف‌هایی که بهرنگی بر آنها انگشت می‌گذارد، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و قضاوت‌ها در سرتاسر اثر شکل می‌گیرد.

جان کلام را در نگاه سیاه و سفید و قطبی‌شدهٔ بهرنگی از زبان شتر می‌شنویم، زمانی‌که او در رؤیاهای لطیف دربارهٔ وضعیت تهران با کودک سخن می‌گوید. گویی که این خود بهرنگی است که از زبان شتر تقابل‌های آشتی‌ناپذیر پایتخت را توصیف می‌کند: «... لطیف جان تهران دو قسمت دارد و هر قسمتش برای خودش چیز دیگری است. جنوب و شمال. جنوب پر از دود و کثافت و گرد و غبار است، اما شمال تمیز است. زیرا همهٔ اتوبوس‌های قراضه آن طرف‌ها کار می‌کنند. همهٔ کوره‌های آجرپزی در آن طرف‌هاست. همهٔ دیزل‌ها و باری‌ها از آن طرف‌ها رفت‌وآمد می‌کنند. خیلی از کوچه و خیابان‌های جنوب خاکی است، همهٔ آب‌های کثیف و گندیدهٔ جوی‌های شمال به جنوب سرازیر می‌شود. خلاصه جنوب محلهٔ آدم‌های بی‌چیز و گرسنه است و شمال محلهٔ اعیان و پولدارها. تو هیچ در حصیرآباد و نازی‌آباد... ساختمان‌های ده طبقهٔ مرمری دیده‌ای؟ این ساختمان‌های بلند هستند که پایینشان مغازه‌های اعیانی قرار دارند و مشتری‌هایشان سواری‌های لوکس و

سگ‌های چندهزار تومانی دارند...(بهرنگی، بی‌تا: ١٤).

در این میان تقابلی که لطیف میان خود و دیگران می‌بیند به حدی است که او را به موجودی بیگانه و بریده از جامعه‌ای که در آن حضور دارد بدل ساخته است. گویی لطیف و دیگر کسانی‌که شرایطی مشابه با او دارند به جهانی متفاوت از سایر رهگذران تعلق دارند. لطیف که انتخاب نام لطیف هم برای او از سوی بهرنگی گویی به‌منظور تأکید بیشتر بر تراژدی زندگی او صورت گرفته است، با موقعیت‌ها و شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شود که اثری از لطافت و مهربانی در آنها نیست. در جایی لطیف تصویر خود را در شیشهٔ مغازه می‌بیند و تصویر خود را با کودکان شاد و خوشبختی که برخوردار از رفاه اقتصادی هستند مقایسه می‌کنند. نوعی رابطهٔ نفرت و خصومت میان آنها در جریان است. لطیف می‌گوید: «بچه‌ها به عقب نگاه کردند و من را برانداز کردند و با اخم و نفرت از من فاصله گرفتند و رفتند. از دور شنیدم که یکیشان می‌گفت، چه بوی بدی ازش می‌آمد!» (بهرنگی، بی‌تا: ٢١). در این لحظه بهرنگی بلافاصله با توصیف تصویر لطیف از زبان خود او به تضاد و قطب‌بندی آشتی‌ناپذیری که میان این دو گروه از کودکان ایجاد کرده، رنگ و بویی افراطی‌تر می‌دهد: «موهای سرم چنان بلند و پریشان بودند که گوش‌هایم را زیر گرفته بودند... پیرهن کرباسی‌ام رنگ چرک و تیره‌ای گرفته بود و از یقهٔ دریده‌اش بدن سوخته‌ام دیده می‌شد. پاهام برهنه و چرک و پاشنه‌هام ترک‌خورده بودند. دلم می‌خواست مغز هر سه اعیان‌زاده را داغان کنم» (بهرنگی، بی‌تا: ٢١). با این‌همه بهرنگی و لطیف هر دو گویی که از شدت عداوت و خشمی که ابراز شده، برای لحظه‌ای دچار تردید می‌شوند و ناگاه لطیف از خود می‌پرسد: «آیا تقصیر آنها بود که من زندگی این‌جوری داشتم؟» (بهرنگی، بی‌تا: ٢١).

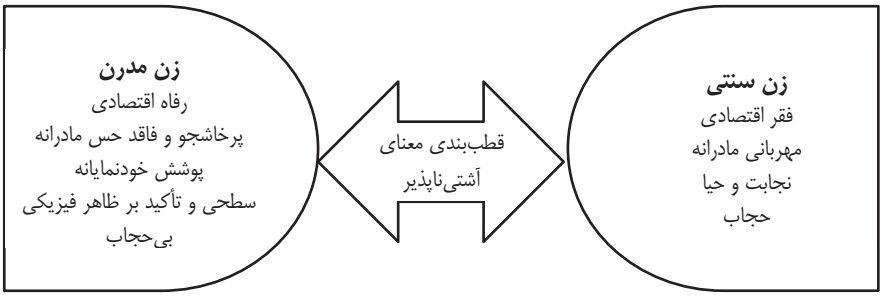
از دیگر نمونه‌های تأمل‌برانگیز قطب‌بندی‌های موجود در داستان ٢٤ ساعت در خواب و بیداری را می‌توان در تصویری دید که بهرنگی از زن متجدد دهه‌های چهل و پنجاه ترسیم می‌کند. «زنی... که زنجیر توله‌سگی را در دست دارد... [با] بازوها و پاهای لخت که کفش پاشنه‌بلند [می‌پوشد]... و وقتی از [کنار عابران] می‌گذرد عطر خوشایندی [از او به مشام می‌رسد]» (بهرنگی، بی‌تا: ٥). هرچه بیشتر در متن پیش می‌رویم، تقابل شدیدی میان این تصویر و سیمای مهربان و نجیبی که پسرک از مادر خود در ذهن دارد ایجاد می‌شود. بهرنگی در شخصیت کمرنگ زیور که در پس‌زمینهٔ داستان و به‌شکلی

گذرا به آن اشاره می‌کند، شمایی از زنی سنتی را به نمایش می‌گذارد که به طبقات اقتصادی فرودست و محروم جامعه تعلق دارد. زنی که می‌تواند بلیط‌فروشی دوره‌گرد باشد با چادری رنگ‌ورورفته بر سر که با حالتی شرمگینانه «آن را روی زانوانش کشیده است» (بهرنگی، بی‌تا: ۱۹).

تصویری که بهرنگی از ویژگی‌های شخصیتی زن مدرن در این داستان ترسیم کرده نیز جالب توجه است. در یکی از بخش‌های روایت لطیف که غرق در رؤیای خود درحال گذر از خیابان است با اتومبیلی تصادف می‌کند و بر زمین می‌افتد. معلوم می‌شود که راننده زنی است که لطیف او را «پیرزنی بزک‌کرده [توصیف می‌کند] که سگ گنده‌ای [با قلاده‌ای براق] پهلویش چمباتمه زده» (بهرنگی، بی‌تا: ۹). زن با زبانی تلخ و تحقیرآمیز و عاری از مهر و عطوفت با کودک سخن می‌گوید، زبانی که اثری از ترحم و حس زنانه در آن نیست: «گم شو از جلوی ماشین!... مجسمه که نیستی... مگر کری بچه؟... گم شو از جلوی ماشین!» (بهرنگی، بی‌تا: ۹). رفتار بی‌ادبانه و بی‌رحمانهٔ زن با واکنش خشونت‌بار و سرشار از نفرت لطیف پاسخ داده می‌شود. به‌نظر می‌رسد واکنش قهرمان داستان در این بخش از روایت یکی از خصمانه‌ترین شیوه‌های برخورد است. «یک دفعه حالم طوری شد که خیال کردم اگر همین حالا کاری نکنم، مثلاً اگر شیشهٔ ماشین را نشکنم از زور عصبانیت خواهم ترکید... تُف گنده‌ای به صورتش انداختم و چند تا فحش بارش کردم و تند از آنجا دور شدم» (بهرنگی، بی‌تا: ۱۰).

شاید بتوان به‌اجمال، قطب‌بندی و تضاد میان تصویر زن سنتی و مدرن را در داستان خواب و بیداری در شکل زیر نشان داد:

نمودار شماره (٤). قطب‌بندی و تضاد میان تصویر زن سنتی و مدرن در داستان ٢٤ ساعت در خواب و بیداری



بی‌تردید نمی‌توان شکاف‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی موجود در کلان‌شهری بی‌هنجار را در کشوری درحال‌توسعه انکار کرد. اما به‌نظر می‌رسد گزینش‌های خاص بهرنگی و شیوهٔ ابراز این قطب‌بندی‌ها بیانگر نگرش سیاسی اوست. بهرنگی در این داستان نیز رویکرد سیاسیِ انقلابی، رادیکال و چپ‌گرای خود را با ترسیم مرزها و خلق دوگانگی‌ها و تضادهای آنتاگونیستی در قالب داستانی کودکانه بیان کرده است.

نتیجه‌گیری

تمثیل ماهیان کوچکی که در کیسهٔ زیر منقار مرغ سقا در داستان ماهی سیاه گرفتار شده‌اند، چندان با فضایِ تنگ و محدود که در دهه‌های چهل و پنجاه در ادبیات کودک از سوی حکومت گشوده شد، بی‌شباهت نیست. نهادی چون کانون پرورش فکری کودک و نوجوان جدا از دستاوردهای فرهنگی و اجتماعی آن به‌لحاظ سیاسی به چالهٔ کم‌عمق آبی می‌مانست که روشنفکران مخالف برای اعتراض سیاسی در آن دست‌وپا می‌زدند و با لکنت و ایما و اشاره به دردهای آشکاری اشاره می‌کردند که می‌بایست در حوزهٔ عمومی، موضوع گفتگوی شفاف نخبگان سیاسی و فکری قرار می‌گرفت تا خردمندانه برای آن تدبیری بیاندیشند. استفادهٔ ابزاری از ادبیات کودک، همچون پچ‌پچ گنگ و مبهمی بود از روزنی تنگ دربارهٔ معضلات عمومی و چالش‌های بزرگی که میلیون‌ها ایرانی با آن دست به گریبان بودند و دیر یا زود بنا بود که جامعهٔ ایران را در آستانهٔ انقلابی عظیم قرار دهد. اعتراض سیاسی زیر چتر ادبیات کودک، طرح مغشوش خواسته‌ها و نقدهایی بود که تنها می‌توانستند با زبانی ادبی و استعاری و با بیانی احساسی و کودکانه به سخن درآیند.

این بدان معنی نیست که ادبیات کودک قلمروی است فاقد اهمیت و یا بریده از متن اجتماعی و سیاسی خویش، بلکه به‌عکس از آن رو که ادبیات کودک سپهری است بسیار رنگارنگ و دنیایی است بسیار متفاوت با دنیای سیاست. زبان روایت کودکانه، زبان سیاست نیست. هرچند ادبیات کودک هم مانند هر حوزهٔ هنری دیگری می‌تواند مورد سوءاستفاده و دست‌درازی‌های سیاسی قرار گیرد و زبانی ایدئولوژیک و شعارگونه در خدمت اهداف سیاسی بیافریند. نقد سیاسی را شاید

بتوان از زبان حلزون و ماهی و مرغ ماهیخوار گفت و یا تباهی‌های سیاسی و فرهنگی و اجتماعی ژرف و کلان را از دریچهٔ چشم شتری عروسکی در رؤیای پسرکی خیابانی نگریست، اما چنین نقدی نه اشاره به درد است و نه درمان درد، که چنین بیانی و زبانی خود عین درد است و نشان درد.

شاید ادعا شود که در ایران استفاده از زبان تمثیل و استعاره در امثال و حکم و در آثار بزرگی چون کلیله‌ودمنه از دیرباز رواج داشته و دارای کارکردهای سیاسی نیز بوده است؛ لیک در دنیای قرن بیستمی صمد بهرنگی‌ها دیرگاهی بود که زمانهٔ پند و اندرزهای اخلاقی و سیاست‌نامه‌ها سپری شده بود. دنیای بهرنگی‌ها دنیای ایدئولوژی‌های مدرن چپ و راست بود. در چنین شرایطی استفادهٔ ابزاری از ادبیات کودک در راستای اهداف سیاسی به رسوخ وجوه خصمانهٔ سیاست در دنیای هنر کودکانه می‌انجامد که پیامدهای مصیبت‌باری هم برای کودکان، هم مخاطبان بزرگسالِ آن در حوزهٔ عمومی، هم روشنفکرانی که به این شیوه متوسل می‌شوند خواهد داشت و شوم‌تر از همهٔ اینها پیامدهای چنین شیوه‌ای برای سرنوشت سیاستی است که قرار است در کیسهٔ تنگ آبی در زیر منقار مرغ سقا رقم بخورد.

کارل اشمیت می‌گوید: معیار سیاست، دوستی و دشمنی است، همچنان‌که مثلاً معیار هنر، زیبایی و زشتی است، یا معیار اخلاق، خیر است و شر (Schmitt, 2007). چه با این ایده موافق باشیم و چه مخالف، در کلام اشمیت حقیقتی نهفته است. زمانی‌که سیاست با معیار دوستی و دشمنی به درون حوزهٔ هنری و ادبی رسوخ می‌کند، به‌ویژه اگر بیماری سیاست‌زدگی گریبان ادبیات کودکانه را بگیرد، مخالف سیاسی که با معیار زیباشناسانه زشت، و با معیار اخلاقی شریر به‌تصویر کشیده شده است، اکنون شکل و شمایل هیولاوار منفوری پیدا می‌کند. جهانی که بدین‌گونه تصویر می‌شود، برای مخاطب چنین اثری از کودک و از بزرگسال، فاجعه‌بار است، چراکه جهانی است سیاه و سفید و همه یا هیچ، جهانی هرچه بیگانه‌تر با دنیای هزار رنگ انسانی و به‌ویژه کودکی است. جهانی است که در آن داناترین موجودات آنهایی هستند که خنجر می‌سازند و کودکان لطیف گرسنه و سرگردان، عاقبت از رؤیای عروسکی خود به دنیای سیاه و سربی مسلسل‌ها و تفنگ‌ها سقوط می‌کنند.*

پی‌نوشت‌ها

۱. در حقیقت صمد بهرنگی بیشتر چهره‌ای اسطوره‌ای در ادبیات کودک در ایران به‌شمار می‌رود، تا صرفاً یک نویسنده در این حوزه. در این‌باره رجوع کنید به: محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۰)، *صمد ساختار یک اسطوره*، تهران: نشر چیستا

۲. آثار چندی در نقد و تفسیر داستان‌های صمد بهرنگی نوشته شده است. رجوع کنید به:
رهگذر، رضا (۱۳۷۲)، *صمد بهرنگی آن‌گونه که بود*، تهران: نشر برگ.
سمامی، امیر (۱۳۸۹)، ریشه‌ها و اندیشه‌های ماندگار، تهران: هنر پارینه.
صدری، محمدباقر (۱۳۵۷)، *نقدی بر دو نوشتهٔ صمد بهرنگی*، تهران: چاپخانهٔ نشر آزادی.
آرام، عباس (۱۳۵۷)، *کند و کاوی در آثار صمد بهرنگی*، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی عطایی.
هزارخانی، منوچهر (بی‌تا)، *جهان‌بینی ماهی سیاه کوچولو*، بی‌جا.
و نیز برای تحلیل نشانه‌شناسانه آثار صمد بهرنگی البته از منظری متفاوت با این نوشتار رجوع کنید به: محمدی، محمدهادی؛ عباسی، علی (۱۳۸۰)، *صمد ساختار یک اسطوره*، تهران: نشر چیستا.

۳. جملهٔ معروف مائو تسه دونگ رهبر انقلاب کمونیستی چین.

منابع

آرام، عباس (۱۳۵۷)، *کند و کاوی در آثار صمد بهرنگی*، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی عطایی.
آرنت، هانا (۱۳۵۹)، *خشونت*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.
باختین، میخائیل (۱۳۷۳)، *سودای مکالمه، خنده، آزادی*، ترجمه احمد پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرت.
بهرنگی، اسد (۱۳۷۹)، *برادرم صمد بهرنگی؛ روایت زندگی و مرگ او*، تهران: نشر بهرنگی.
بهرنگی، صمد (۱۳۵۹)، «درباره ادبیات کودکان»، *مجموعه مقالات صمد بهرنگی*، تهران: روزبهان.
_____ (۱۳۸۳)، *ماهی سیاه کوچولو، قصه‌های صمد بهرنگی*، کتاب اول، جلد اول، مجموعه قصه‌ها، بازنویسی یاشار آذری، نشر کارگری سوسیالیستی، بی‌جا.
برای دستیابی به متن همچنین رجوع کنید به: Korpu. net/text/samad/mahi. pdf
_____ (۱۳۸۸)، *نامه‌های صمد بهرنگی*، به کوشش اسد بهرنگی، تهران: نشر بهرنگی.
_____ (بی‌تا)، ۲٤ ساعت در خواب و بیداری. برای متن داستان رجوع کنید به:
www. samadbehrangi. com/24SaatDarKhabVaBidari
تسه تونگ، مائو (۱۳۵۸)، *مائو تسه دون: منتخب آثار*، تهران: نشر سازمان انقلابی.
جمشیدی، اسماعیل (۱۳۵۷)، *زندگی و مرگ صمد*، تهران: عطایی.
جیمسون، فردریک (۱۳۹۱) *زیبایی‌شناسی و سیاست: ارنست بلوخ، گئورگ لوکاچ، والتر بنیامین، تئودور آدرنو*، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: انتشارات ژرف.
درویشیان، علی اشرف (۱۳۷۹)، *یادمان صمد بهرنگی*، تهران: کتاب و فرهنگ.
رهگذر، رضا (۱۳۷۲)، *صمد بهرنگی آن‌گونه که بود*، تهران: نشر برگ.
سمامی، امیر (۱۳۸۹)، ریشه‌ها و اندیشه‌های ماندگار، تهران: هنر پارینه.
صدری، محمدباقر (۱۳۵۷)، *نقدی بر دو نوشتهٔ صمد بهرنگی*، تهران: چاپخانهٔ نشر آزادی.
طاهباز، سیروس (۱۳۸۰)، *صمد بهرنگی و ماهی سیاه دانا*، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
طاهراحمدی، محمود (۱۳۸۲) «از شورای کتاب کودک تا کانون پرورش فکری کودک و نوجوان (۱۳٤۱– ۱۳۵۷)»، *نشریهٔ گنجینه اسناد*، شمارهٔ ۵۱ و ۵۲، پاییز و زمستان.
قزلسفلی، محمدتقی (۱۳۸۵)، «زیبایی‌شناسی و سیاست»، *نشریه گلستانه*، شماره ۷۷ و ۷۸، دی و بهمن.

متن نامهٔ جلال آل احمد به منصور اوجی:
www. siahkal. com/publication/Samad/Jalal-To-Oji. pdf
محمدی، محمدهادی؛ عباسی علی (۱۳۸۰)، *صمد ساختار یک اسطوره*، تهران: نشر چیستا.
هزارخانی، منوچهر (بی‌تا)، *جهان‌بینی ماهی سیاه کوچولو*، بی‌جا.

Arendt, Hannah (1958), *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press.
Barthes, Roland (1967), *Elements of Semiology*, Translated by: Annette Lavers and Colin Smith, New York: Hill and Wang.
Chandler, Daniel (2002), *Semiotics: the Basics*, London: Routledge.
Hunt, Peter (1999) "Introduction: the World of Children's Literature Studies:, in: *Understanding Children's Literature: key Essays from the Second Edition of The International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. By Peter Hunt, London: Routledge.
Lesnik-Oberstein, Karin, "Essentials: What is Children's Literature? What is Childhood?", in: *Understanding Children's Literature.*
McGuigan, Jin (2011), "The Cultural Public Sphere (2005)", *Cultural Public Sphere*, Vol. 3, Los Angeles: SAGE.
Sarland, Charles, "The Impossibility of Innocence: Ideology, Politics and Children's Literature", in: *Understanding Children's Literature*.
Schmitt, Carl (2007), *The Concept of the Political, translated by Matthias Konzen and John P. MacCormick*, Chicago and London: The University of Chicago Press.