10.22034/nf.2022.168552

محتوای شناختی در عواطف
(تحلیل مقایسه‌ای دو رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه و در جبههٔ غرب خبری نیست)

سیّده‌زیبا بهروز * (پسادکترا در حوزهٔ مطالعات زبان فارسی)

چکیده: عاطفه از مؤلّفه‌های اصلیِ ادبیّت در آثار داستانی است و، بنا بـر یافتـه‌هـای جدیـد در علـومِ شناختی، دلالت بر آگاهی دارد؛ بدین‌معناکه رفتار عاطفی نمود و برایندِ دو عنصر آگـاهی و احسـاسِ ملازمِ آن است؛ نه‌آنکه متأمّلانه یا آگاهانه باشـد. در داسـتان‌ها، گونـهٔ زبـانی و لحـن و گفتـار راوی و شخصیّت‌ها بیانگر نوع احساس و چگونگی درکِ آنان از پدیـده‌ها و هسـتی اسـت. از ایـن‌رو، در ایـن پژوهش، به‌منظورِ درک و دریافت محتوای شناختی و ارزشیِ گفتارها و رفتارهای عاطفی، دو رمانِ سفر به گرای ۲۷۰ درجه و در جبههٔ غرب خبری نیست مقایسه و تحلیل شده‌است. این دو رمان نمونـه‌هایی بارز برای تبیین کارکرد هم‌زمانِ عاطفه و اندیشه‌اند چراکه، با وجود همسانیِ متغیّرهـای جـانبی ماننـد سنّ و جنسیّت شخصیّت‌ها و فضای داستان و محرّک‌های آغازین و زاویهٔ دیـد، ایـن دو رمـان اساسـاً، بـه‌دلیلِ تفـاوت اندیشـگانی، دو سـاختار احساسـی و شـناختیِ متفـاوت را درخصـوصِ جنـگ بازمی‌نمایانند. روش تحقیـق، در ایـن پـژوهش، توصـیفی-تحلیلـی بـا اسـتناد بـه ایـده‌های فلسـفیِ پدیدارشناختیِ اندیشمندان غربی و اسلامی است و بر آرا و نظریّات متفکّر یـا مکتـب خاصّـی مبتنـی نیست. در ایـن تحلیـل نشـان داده شـده‌اسـت چگونـه شخصـیّت‌ها، در هرلحظـه از مسـیرِ داسـتان، تحت تأثیر نگـرش و تجـارب زیسـتهٔ خـود در مواجهـه بـا یکـدیگر، موقعیّـت سـخت جنـگ، دوری از خانواده، بی‌خوابی، گرسنگی و درنهایت مرگ، حالات و رفتارهایی متفاوت از خود بروز می‌دهنـد. در رمانِ در جبههٔ غرب خبری نیست، که اثری است منحصربه‌فرد، به‌دلیلِ آمیختگی با تحلیل‌های تنـد دربارهٔ انسان و هستی، شخصیّت‌ها در سیر تحوّلات شناختی و عـاطفیِ خـود بـه پـوچی و نافرجـامی می‌رسند؛ درحالی‌که در سفر به گرای ۲۷۰ درجه ــ که اثری واقع‌گرا و ملایم است ــ جریان شـناختی، در عواطفی تعالی‌جویانه، ذهنیّتی از بلوغ و تکامل شخصیّت‌ها را در مخاطب ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: عاطفه، آگاهی، محتوای شناختی، رمان جنگ، پدیدارشناسی.

* bseyede@ymail.com

۱. مقدّمه

رابطهٔ ماهویِ سه‌گانه بین رویدادهای بیرونی و اندیشه و احساسْ دست‌مایهٔ اصلی هنر رمان در بیان هدفمند از رویدادهای دنیای واقع است. در این مقاله، با مقایسهٔ دو رمان، که از نظرِ نوع رویداد و شخصیّت‌ها تا حدّ زیادی مشابه‌اند، نشان داده خواهد شد که چطور کارکرد اندیشه در رمان‌ها مایهٔ تفاوت آشکار اثرگذاریِ فکری و احساسیِ آن‌ها بر خواننده می‌شود. در جبههٔ غرب خبری نیست از مشهورترین رمان‌های ضدّ جنگ و روایتگرِ رویدادها و حوادثی است که برای پل بومرِ نوجوان (راویِ اوّل‌شخص داستان) و دوستانش اتّفاق افتاده‌است. آن‌ها، از پشتِ میز مدرسه و به‌تحریکِ معلّمشان، داوطلبانه وارد جنگ و با صحنه‌هایی مهیب روبه‌رو می‌شوند. زمان داستان مربوط به جنگ جهانیِ اوّل و درگیریِ آلمانی‌ها با فرانسویان و انگلیسی‌هاست. این رمان صراحتاً بازنمودِ اندیشه‌های فلسفی دربارهٔ جنگ، به‌مثابهٔ پدیده‌ای شوم و غیر انسانی، است و محصولِ آن جز ازخودبیگانگی و سرخوردگی و تباهیِ ذهن و روان سربازانِ جوان نیست و، از این حیث، جنبهٔ تبیینی و انتقادی دارد.

سفر به گرای ۲۷۰ درجه نیز روایتگرِ رویدادهایی است که برای ناصر، دانش‌آموز کلاسِ سومِ دبیرستان (راویِ اوّل‌شخص داستان)، و دوستانش رخ می‌دهد. ناصر نیز، با تشویق و دلگرمیِ علی که از جبهه آمده، میل فراوان به جبهه‌رفتن دارد. واقعه مربوط است به اوّلین حرکت‌ها برای بیرون‌راندن دشمن از خاک اشغالیِ سرزمینِمان؛ امّا، برخلافِ رمانِ اوّلی، این رمان بر توصیف واقع‌گرایانه مبتنی است و تبلور ارزش‌های انسانی را از بطن ناملایمات و اضطراب جنگ در برش زمانیِ سه‌شبانه‌روزی به تصویر می‌آورد. رسول پسربچّه‌ای خام است که، با سماجت، خود را به خطّ مقدّم می‌رساند. سه‌شبانه‌روز عملیّاتْ او را به بلوغ و مردانگی و شجاعت و پختگی می‌رسانَد. در اساس، این رمان درعینِ ارزش‌مداری، مخاطب را در ردیابیِ معانی آزاد گذاشته و حکمی قطعی صادر نکرده‌است؛ ویژگی‌ای که از جنبهٔ زیبایی‌شناسیِ دریافت نیز آن را درخورِ بررسی می‌کند.

۱ـ۱. مبانی نظری

تعریف پدیدارشناختی[۱] از عواطفْ متضمّن لحاظ‌کردن وجهی از التفات[۲] (روی‌آورد به ابژه) است.

---

۱. Phenomenological: پدیدارشناسی، درحقیقت، مطالعهٔ هستی درضمن پدیدارهاست؛ به‌گونه‌ای‌که هرچه جز پدیدار باشد در پرانتز قرار می‌گیرد (دارتیگ، ص ۶). این شیوهٔ تحلیلْ ایده‌آلیستی، ماهیّت‌گرا، ضدّ تاریخی، فرمالیستی، ارگانیکی، کاملاً غیر انتقادی، و برکنار از هرگونه تعصّبات و علایق منتقد است. (ایگلتون، ص ۸۳)

۲. intentionality: این اصطلاح در فلسفهٔ پدیدارشناسی جایگاه اصلی دارد و، درواقع، وجه متمایزِ آن است. التفات به‌معنیِ توجّه‌کردن یا روی‌آوردن به چیزی است در وضعیّتی که قرار دارد یا آن‌طور که سوژه (روی‌آورنده) آن را درک می‌کند. جنبهٔ التفاتی در این مثال نمودار است: «تابه‌حال فریاد اسب‌ها را نشنیده بودم و حالا به‌دشواری می‌توانستم باور کنم. همهٔ غم و مصیبت دنیا در آن نهفته است». (رمارک، ص ۶۲)

احساسات[3] و عواطف،[4] براساسِ این کیفیّت، دو نوع‌انـد: **احساسـات بـدنی**[5] (روی‌آورنـده بـه بـدن) و **احساسات سویافته**[6] (روی‌آورنده بـه ابـژه‌ای خـارجی). احساسـات بـدنی بـه تغییـر وضـعیّت بـدن فـرد متوجّه‌اند (مثل احساس درد در قسمتی از بدن؛ یا احساس راست‌شدنِ مـو بـر انـدام بـه‌علّتِ تـرس از چیـزی؛ یـا احساس لغزندگیِ دستی که عرق کرده بر لولهٔ سرد تفنگ). این احساسات حقـایقی دربـارهٔ جهـانِ پیرامـون به دست می‌دهند: مثلاً اینکه چیزی خطرناک در مجاورت فرد قـرار دارد. امّـا احساسـات سـویافته به‌سمتِ ابژهٔ عاطفه جهت دارند؛ یعنی شخص یا چیزی یا وضعیّتی از امور، کنش، یا حادثـه‌ای کـه شیوه‌ای خاص از اندیشیدن را برمی‌انگیزانند (→ Goldie, p 235). وضعیّت بدن و تغییـرات غیـر ارادیِ آن نیز بخشی از رویداد عاطفی‌اند. (→ Griffiths, p 7)

عاطفه در نقطه‌ای از هستیِ خود، به‌گونه‌ای اساسـی، احساسـات را درگیـر مـی‌کنـد. زمانی‌کـه از تجربهٔ عاطفی صحبت می‌کنیم، این دو نوع احساس هم‌زمان عمل می‌کننـد (→ Jackson, p 42) یـا ــ همچنان‌که پیتر گلدی اشاره می‌کندــ عواطف، در اندیشیدن، همراه با احساس‌کردن هسـتند کـه نشان می‌دهد یک ابژه، به‌گونه‌ای، ادراک و خیـال یـا حافظـه را درگیـر مـی‌کنـد (→ Goldie, abstract). در داستان‌پردازی، اشاره به این نوع احساسات در توصیف‌ها و تک‌گویی‌ها و گفتگوها و... بر غنای عاطفیِ آن می‌افزاید. افزون بر آن، در القای احساس به مخاطب، وجه طبیعی‌تر و همدلانه‌تری بدان می‌بخشد. بدیهی است تجربهٔ نویسنده و میزان دقّت و جزئی‌نگری‌اش و، به‌بیانِ بهتر، درجهٔ التفات خودش به بدن و واکنش‌های متأثّر از احساس در موقّعیّتِ او نقش دارد.

امّا احساسات سویافته تجاربی براساس آگاهی‌اند؛ بدین‌معناکه عواطفْ حاویِ پیش‌فرض‌هـا و باورها و تمایلات و گرایش‌هایی‌اند (→ Nussbbeum, p 25). این محتوا به دو نوع، یعنی **توصـیف زبـانی** (بودِ اشیاء) و **تجارب عملی** (نمودِ اشیاء)، تقسیم می‌شود. از این‌رو، اوّلی غیر پدیدارشناختی (امر واقـع) و دومی پدیدارشناختی (امر ذهنـی) و متضمّن محتوای ارزشی است (→ McGinn, p 50). در تبیینِ نـوع دوم، به‌روشِ فرگه،[7] فیلسوف آلمانی، می‌توان این مثال را آورد: دو گزارهٔ «سرما نیروها را از پا انـداخت» و «سرما سدّ راه دشمن شد» هر دو از غلبهٔ سرما و ادامه‌نیافتن جنـگ خبـر می‌دهنـد، امّـا در اوّلـی نمـودِ عاطفی منفی است و در دومی مثبت. (→ Montague, pp 173-175)

برخی نظریّه‌های شناختی فرض کرده‌اند که عاطفه امری «پیش‌شـناختی»[8] اسـت و زمینـهٔ فکـریْ

3. Feelings
4. emotions
5. bodily feeling
6. feeling towards
7. Frege
8. precognitive

شکل‌دهندهٔ آن است و برخی‌دیگر نیز به «پس‌شناختی»[9] بودن و حصول شناخت و آگاهی بعد از بروزِ رفتار و تقدّم پردازش عاطفیِ محرّک‌ها معتقدند (محمودعلیلو، ص ۱۸۱)؛ امّا به نظر می‌رسد واقعیّت این‌گونه باشد که دو نظام پردازشیِ شناختی و عاطفی، در یک حالت کنشیِ مداوم، بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند (→ Zajonc, p 151; Rachman-Hodgson, p 311). از این رو، در عاطفه، که همواره پاسخی است به وضعیّت ارزشی یا ضدّ ارزشیِ ادراک‌شده از امور، سوژهٔ ادراک‌کنندهٔ ارزش نقش اصلی را دارد؛ چنان‌که نتیجهٔ جنگ برای هریک از طرفینِ برنده یا بازنده به‌گونه‌ای متفاوت ارزش‌گذاری می‌شود. پس، نه‌تنها صورت‌بندی‌های متفاوت از یک وضعیّت می‌تواند ارزش‌های متفاوتی ایجاد کند، بلکه به این نیز بستگی دارد که فرد چگونه یا کدام‌یک از وضعیّت‌های امور را درک می‌کند؛ شکستِ دیگران را یا پیروزیِ خود را. (→ ibid, p 179)

با این همه، عواطف را نباید آگاهانه یا تعقّلی دانست؛ بلکه آن‌ها فقط دلالت بر عنصر آگاهی دارند و ممکن است معقول یا نامعقول باشند. این نکته در توصیف فلسفیِ نمونه‌ای از عواطفِ ناخودآگاه در رمان در جبههٔ غرب خبری نیست تبیین شده‌است:

> آگاهانه نیست؛ خیلی سریع‌تر و شکست‌ناپذیرتر از آن است که از روی آگاهیِ کامل باشد [...]. آدم، بی‌آنکه به چیزی فکر کند، دارد راه می‌رود و ناگهان می‌بیند که توی فرورفتگی دراز کشیده و بالای سرش تکّه‌های خمپاره را می‌بیند که پخش می‌شوند [...]. این همان عنصر دیگر، آن شمّ چالاک و روشن‌بین، است که ما را روی زمین انداخته و نجاتمان داده‌است. (رمارک، ص ۵۷)

ملّاصدرا نیز بر لزوم وجود مؤلّفهٔ شناختی برای تحقّق حالات عاطفی تأکید می‌کند (→ Mir Shamsi-Javadi, pp 49-61)، امّا شناختی‌بودن را به‌معنای اختیاری‌بودن نمی‌داند و آن را براساسِ مراتب نفس توضیح می‌دهد؛ یعنی از دو عاملِ طبع حیوانی یا غریزه و اراده، که مسخّر عقل است، در بروز عواطف یاد می‌کند و فلسفهٔ پاداش‌وعقاب را در بابِ هریک از انواع عواطف (شوقی و ارادی) پیش می‌کشد. (← صدرالمتألّهین، ج ٤، ص ۱۱۳)

با توجّه به تعاریفی که از دیدگاه‌های فلسفیِ غربی‌وشرقی دربارهٔ عاطفه و احساس آورده شد، در این مقاله، بنیان‌های عاطفیِ دو رمانِ یادشده تحلیل و، در نهایت، مقایسه می‌شوند تا کیفیّت پرداختن به عواطف از جنبه‌های گوناگون و تأثیرِ آن در بیان عقاید و باورها و القای معانیِ خاص نشان داده شود.

---

9. postcognitive

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

بر طبق بررسی‌ها، تحقیقی در بابِ عواطف و محتوای شناختیِ آن در حوزهٔ نقد ادبی انجام نشده‌است. در مجموع، پژوهش پدیدارشناختی در حوزهٔ ادبیّات فارسی سابقهٔ چندانی ندارد. بیشتر، عکسِ این رویّه یعنی توضیح و تفسیر مباحث فلسفی، به‌ویژه مباحث شناختیِ مرتبط با عاطفه، با بهره‌بردن از متون ادبی باب بوده‌است؛ که آن‌هم غالباً در تحقیق‌های حوزهٔ فلسفهٔ غرب دیده می‌شود. در حوزهٔ نقد و بررسیِ عاطفه در آثار ادبی نیز غالباً مباحث هنری و بیانی مطرح بوده و به ماهیّت عاطفه و رابطهٔ آن با عنصر شناخت پرداخته نشده‌است.

۲. مروری بر نمودهای عاطفی‌ـشناختی در رمان *در جبههٔ غرب خبری نیست*

تعریف‌های پدیدارشناختی از جنگ، در سراسر رمان، نمایانگر اقتدار حتمی و ارادهٔ غالبِ جنگ و منبعث از این اندیشه است که «قدرتی وجود دارد که [...] موجب می‌شود افراد نقش‌هایی بازی کنند که آن‌ها را از خویشتن راستینشان بیگانه می‌سازد» (اسپیگلبرگ، ص ۹۰۲). حتّی گفتگوهای همدلانهٔ سربازهای جوان نیز تا حدود زیادی بر همین مدار فکری می‌چرخد. به‌عبارتی، «جنگ ناشی از ظهور طبیعیِ قدرت هستندگان است؛ [...] جنگ همه‌چیز و همه‌کس را در قبضهٔ خود می‌گیرد؛ جنگ جای هرکس و هرچیز را درون نظامِ خویش مشخّص می‌کند» (همان‌جا)؛ یعنی فرد معنای خود را صرفاً از جایگاه و عملکردی حاصل می‌کند که درون تمامیّت نظام جنگ دارد. راویْ نوجوانی هجده‌ساله است که در ۱۹۱۵م راهیِ جبهه می‌شود امّا، در بازه‌ای سه‌هفته‌ای، شخصیّت و طبیعت انسانی‌اش دگرگون می‌شود: «ما با شور و شوقِ فراوان سرباز شده بودیم امّا آن‌ها تیشه را برداشتند و، تا توانستند، به ریشهٔ این اشتیاق زدند» (رمارک، ص ۲۳). آن‌ها متوجّه شدند اختیار و قدرت یک پستچی با لباس رسمی از اختیارات و قدرت پدر و مادر و معلّم و حتّی عقل و تمدّن در همهٔ دوران‌ها بیشتر است.

در رمانِ در جبههٔ غرب خبری نیست نشان داده می‌شود که چگونه مفاهیم حاویِ ارزش‌های همگانی همچون آزادی، برابری، وطن، منافع ملّی، اصول اخلاقی، ارزش‌های فرهنگی و... به‌گونه‌ای زیان‌بار بر ضدّ ملّت‌ها و به‌نفعِ حاکمان دگرگون می‌شوند. در این میان، مفهوم «وطن»، بیش از همه، در دستگاهی که قدرت نظامیْ گردانندهٔ آن است، از اصلِ خود دور و تحریف می‌شود:

> در اینجا، کلمهٔ «وطن» یعنی نداشتنِ شخصیّت فردی و تن‌دادن به کارهایی که پست‌ترین بندهٔ زرخرید هم از انجامِ آن ابا دارد [...]. ما را، مثل یابوی سیرک، برای زورآزمایی و فداکاری تربیت می‌کنند. (همان، ص ۲۳)

در رمانِ در جبههٔ غرب خبری نیست، ایدهٔ جنگ برخاسته از عقیدهٔ مجریانِ آن نیست؛ یعنی

هیچ انگیزه و نیروی محرّک درونی‌ای، جز اجبار و دغدغهٔ هستی، آنان را بدین جایگاه فرانخوانده‌است. چنین نگرشی به جنگْ فهم آثارِ آن را با محتوای ارزش‌گذارانهٔ کاملاً منفی همراه می‌کند. جنگ یک جنایت است؛ طرح نابودسازیِ جمعیِ انسان‌هاست به‌قیمتِ رسیدن به اعتباری ساختگی و مصداق این گفته که «هر امپراتور بزرگی باید دست‌کم یه بار جنگ کرده باشد». (همان، ص ۱۷۵)

چیزها در رمان مزبور غالباً در بخش‌های زمانیِ گوناگون مقایسه و با تحوّلاتی پدیداری عنوان می‌شوند. قصد اصلیِ نویسنده نشان‌دادن «تأثیر و دگرگونی» است؛ تحوّلی که در اینجا بیشتر ویرانگر است تا سازنده. گذر زمان و تکرار تجربه‌ها کم‌کم محتوای التفاتی و پدیدارشناختیِ عواطف و احساسات را درگیر می‌کند و در آن‌ها تغییرات اساسی پدید می‌آورد و با توان و ایده‌ها و تصوّراتی که ایجاد می‌کند کم‌کم باعث می‌شود چیزی به نظر تازه و جالب توجّه یا پیش پاافتاده و کهنه جلوه کند:

> وقتی به خانه‌هامان برگردیم، اعضای خانواده و دبیرهامان از شنیدن این طرز حرف‌زدنِ ما حیرت خواهند کرد، ولی اینجا توی جبهه این‌طوری حرف‌زدن امری عادی است. (رمارک، ص۱۷)

ویژگیِ مزبور از تغییر جهانِ زیسته و تجارب افرادِ در ارتباط با هم و محیط متفاوتشان ایجاد می‌شود؛ یک جریان سیّال «آگاهیِ التفاتی»[10] که «من»های آن‌ها را در فرایند «استعلاییِ»[11] خود مقوّم می‌سازد. در فصل یازده چنین آمده‌است:

> افکارمان مثل گل کوزه‌گری هستند؛ هر روز، بنا به موقعیّت، به شکل‌های گوناگون درمی‌آیند: وقتی برای استراحت به‌پشت جبهه می‌آییم، شاد هستند؛ و موقعی که به خطّ آتش برمی‌گردیم، گرفته و غمگین‌اند. (همان، ص ۲۲۸)

این سخنِ راویْ هر دو ایدهٔ شناخت‌محوریِ عواطف و تأثیر موقعیّت را بر هستنده‌ها به‌خوبی توضیح می‌دهد. فکر درواقع با احساس قرین است و فکر است که احساس می‌کند و این احساس برخاسته از توجّه به آنجایی است که در آن مستقر گشته. از دیگر نکات برجستهٔ رمان در جبههٔ غرب خبری نیست اشارات پی‌درپی به عنصر آگاهی در هر مرحله از روایت است؛ مثلاً، در بیشترِ توصیفات، که توجّه سوژه به ابژه را می‌طلبد، احساس عمیقِ حاصل از آن به‌مثابهٔ پاسخی پدیدارشناختی توضیح داده شده‌است: «در همهٔ ما احساسی دائمی و قدرتمند وجود دارد؛ هرکسی از آن آگاه است ...». (همان، ص ۱۹)

---

10. intentional awareness
11. transcendantal

اندیشهٔ حاکم بر رمان مزبور بی‌معنایی و پوچی است و اینکه جبهه، در هر حال، سرنوشتِ سربازان را رقم خواهد زد؛ آن‌هم نه در زمان مشخّص بلکه هرلحظه امکان هر اتّفاقی هست: «همین تصادف و تقدیر است که ما را چنین بی‌اعتنا می‌کند» (همان، ص ۹۴). این تجارب ژرف و نیز مواجهه با حقایقِ جنگ هرگونه امید و انگیزه را از آن‌ها سلب و، درعوض، خشونت و اندوه و سردی را به ایشان هدیه کرده‌است و البتّه بی‌اعتناییِ هولناکی که تنها در میان مردگان زنده‌نما می‌توان یافت. در این رمان، غالب عواطف با «رویِ‌آوردِ تأثّری»[۱۲] و ارزشیِ منفی همراه‌اند که در ادامه تحلیل می‌شوند.

۲ـ۱. بلوغ روان‌کاه

گاهی تجارب، به‌شکلی ناباورانه، روشنگر حقایقی تحریف‌شده‌اند. این نکته محور فکریِ رمان مزبور است. سربازهای جوان، که هم‌کلاسی‌های دوران دبیرستان بوده‌اند، شناختِ متفاوتی دربارهٔ افراد و شخصیّت‌ها در قبل و پس از ورودشان به جنگ پیدا کرده‌اند: «ته دلمان به آن‌ها ایمان داشتیم [...]؛ باری اوّلین مرده‌ای که به چشم دیدیم این اعتقاد را در ما کشت». (همان، ص ۲۱)

تأثیر عمیق زندگی در جبهه تجربه‌ای چندین‌ساله را در مدّت کوتاهی برای سربازهای جوان به ارمغان آورده بود؛ آن‌ها ورای آنچه به‌طور طبیعی باید می‌بودند شدند: «آن‌ها این‌طور فکر می‌کنند جوان‌های آهنین! [...] از خیلی‌وقت پیش، همهٔ این چیزها تمام شده‌است. ما آدم‌های پیری هستیم». (همان، ص ۲۶)

سربازهای جوان در آستانهٔ ورود به تجربهٔ معنادار زندگی بودند که خود را در بحبوحهٔ میدان جنگ دیدند. این اتّفاق برای آنانی که بزرگ‌تر بودند رخ نمی‌داد، زیرا توانسته بودند پیوندی معنادار با زندگی بیابند. امّا اوّلین پیوندی که سربازان جوان‌تر را با جهان خارج مرتبط می‌کرد در گیرودار جنگ برقرار شد. در نظرِ آن‌ها، هرگونه ارتباط دیگری با زندگی ساختگی است و فقط واقعیّت‌های جبهه و پوتین و غذا و اسلحه اهمّیّت دارند؛ حتّی اندوه هم برایِشان معنی ندارد. آن‌ها در لحظهٔ وارستگی از گذشته و آینده قرار دارند؛ با تجارب زندگی پیشینِ خود غریبه شده‌اند و حتّی آن را باورنکردنی و تحمّل‌ناپذیر می‌دانند.

هایدگر پاره‌ای از ساختارهای دازاین،[۱۳] نظیر احوال بنیادین، را نشانه‌هایی معنایی می‌گیرد که آشکارا ظهور بی‌واسطه ندارند؛ یعنی پروای هستی و نهایتاً به‌سوی مرگ‌بودن (← اسپیگلبرگ، ص ۵۹۶). امّا این نکته، در مکانی چون خطّ مقدّم، یگانه مسئله‌ای است که یک لحظه نگرش

12. affective intentionality

۱۳. dasein: دازاین از ترکیب da (آنجا) و sein (بودن یا هستی) ساخته شده و یک مفهوم اساسی است در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسمِ مارتین هایدگر به‌معنیِ «بودن در آنجا» یا همان «کون فی العالم». (← هایدگر ۲)

انسان به امور را به حالِ خود وانمی‌گذارد و دغدغهٔ هستیْ تمام کنش‌ها و انتخاب‌های او را هدایت می‌کند؛ تا حدّی که مرگ را پیش از وقوع می‌بیند و با حس‌های خود ادراک می‌کند:

> درحقیقت، آنچه توی صورتش می‌بینم اعضا و خطوطِ آن نیستند بلکه فقط نشانه‌هایی هستند؛ [...] حتّی در صدایش هم طنین مرگ احساس می‌شود. (رمارک، ص ۲۳)

این احساسِ پیش‌آگاهی دربارهٔ مرگ کم‌کم به حسّ پس‌آگاهی از آن نیز تبدیل می‌شود. تصوّر اینکه هم‌رزمش پس از مردن چه سیر تحوّلیِ فیزیکی را طی می‌کند نشان از تسلّط این فکر بر آگاهی و محتوای التفاتی دارد:

> به این فکر می‌افتم که این ناخن‌ها، مثل گیاهان زیرزمینی، تا مدّت‌ها پس از قطع‌شدنِ نفس کِمِریش به رشدشان ادامه خواهند داد؛ هم‌زمان با موهایش. این چیزها چگونه اتّفاق می‌افتد؟ (همان، ص ۲۴)

تغییر باور به‌گونه‌ای ژرف‌تر زمانی اتّفاق می‌افتد که پل، در جایی بین دو جبههٔ متخاصم، درحالی‌که به گودالی پناه برده‌است، با یک فرانسوی روبه‌رو می‌شود و او را با سرنیزه می‌زند و جوان فرانسوی چندساعتی دربرابرِ دیدگان پُر از تأسّف و پشیمانیِ پل در حالِ جان‌کندن است. این صحنه یکی از تکان‌دهنده‌ترین رویدادهای جبهه است:

> تو قبلاً برای من فقط یک وهم بودی؛ [...] من آن موجود خیالی را کشتم، ولی حالا برای نخستین بار می‌بینم که تو هم آدمی هستی مثل خودِ من؛ [...] مرا ببخش رفیق! (همان، ص ۱۸۹)

پل، که از حقیقتِ موجودی به‌نام دشمن آگاه می‌شود، توأم با احساس مسئولیّتی انسانی، که ناگهان نسبت به همسر و خانوادهٔ او در ضمیرش بیدار می‌شود، می‌اندیشد که در این لحظاتِ سخت چگونه می‌تواند برای او (دشمنش) کاری انجام دهد؛ تا حدّی که حتّی خود را در قالب شخصیّتِ او می‌بیند.

۲ـ۲. مقاومت اگزیستانسیال؛ بازنمودی از کینه و نفرت

به‌اعتقادِ سارتر، بشر پیش از هر چیز «طرحی» است که در درون‌گراییِ خود می‌زید. فردِ انسانی، با انتخابِ خود، یعنی تصمیم دربارهٔ حالات و اعمالش، راه همهٔ آدمیان را انتخاب می‌کند و تصویری از بشر می‌سازد که به‌عقیدهٔ او باید آن‌گونه باشد. (← سارتر)

هیمل، مرد قدکوتاه و چاقی که تنبیه سربازها به کوچک‌ترین بهانه‌ای پیشه‌اش بوده، سرانجام در آتشی می‌افتد که خود به پا کرده‌است. سربازان، در گرفتنِ انتقام از او، به آسودگیِ خیالی دست می‌یافتند که رهایی از این التزام بشری برای آنان به ارمغان می‌آورد:

> این یابوی مردنی، که از شدّت عصبانیّت وحشی می‌شد، نتوانست وادارمان کند در برابرش سر فرود بیاوریم. (رمارک، ص ۳۱)

شدیم آدم‌های خشن، بدبین، بی‌رحم، انتقام‌جو و وحشی؛ ولی این چیزها مفید بود، چون ما دقیقاً همین خصوصیّات را کم داشتیم. (همان، ص ۳۳)

انتخاب‌های هیمل و سربازان، به‌مثابهٔ خرد بشری، مسلکِشان را بنا نهاد. آن‌ها با طرحی که هیمل ارائه کرد، به‌وجهی، خشونت و انتقام‌جویی را آموختند. نخستین‌بار، لئون تولستوی، در رمان مرگ ایوان ایلیچ، این بازیِ اقتدارآمیز تباهی‌جویانه و ضدّ بشری را ترسیم کرده؛ بازی‌ای که، در آن، یک قاضی، در تمامِ طول مدّت خدمتش با به‌کارگیریِ چند شیوهٔ تهاجمی، ماشین‌وار، هر متّهمی را به انواع مجازات‌ها محکوم می‌کند. بازتاب آموزه‌ای که قاضی قوانینِ آن را وضع کرده بود زمانی خود را نشان می‌دهد که پس از گذشتِ چندی او خود بیمار می‌شود و تک‌پزشک متخصّص شهر، با همان شیوهٔ خشونت‌بار و تهاجمیِ قاضی، او را پس از هر بار معاینه تا حدّ مرگ زجر می‌دهد. همین مضمون، در رمان در جبههٔ غرب خبری نیست، برای کانتورک نیز رخ می‌دهد: «کانتورک را هم به خدمت احضار کرده‌اند؛ [...] نگاهی به‌ش کردم و گفتم: "سرباز کانتورک! حساب به حساب، کاکا برادر [...]"» (رمارک، ص ۱۵۱). میتل اشتارت و راویْ دانش‌آموزان کانتورک بوده‌اند و حالا نوبتِ آن‌ها بود که آموخته‌هاشان را در موردِ آموزگارشان به مرحلهٔ عمل درآورند.

۲ـ۳. طنز و شوخی

عنصر طنز در رمان در جبههٔ غرب خبری نیست بیشتر بر پایه‌های فکری‌ـفلسفی از قبیلِ مقاومت دربرابر سختیِ اوضاع و فراموشیِ لحظه‌ایِ موقعیّت و انتقام‌گرفتن از افراد به کار رفته‌است. این رفتارهای مضحک نوعی طنز سیاه و در عین حال بازگشایی از عملکردِ کسانی است که هستی را تهدید می‌کنند. این شوخی‌ها گاه با لودگی و عبارات غیر مؤدّبانه و زننده آمیخته می‌شود که آن را می‌توان اقتضای سن یا بازتاب تجارب سخت و بی‌رحمانهٔ جبهه دانست:

شوخی‌های زننده و زشتی دربارهٔ جبهه و سنگر می‌کنیم [...]؛ تاموقعی‌که با زندگی و جنگ و جبهه به این شکل برخورد کنیم، توان مقاومت داریم. (همان، ص ۱۲۹)

مقاومتِ آن‌ها به‌شکل فراموش‌کردن هستی ظاهر می‌شود که جز با هیچ‌انگاری و طعنه و تمسخر اوضاع و رهاکردنِ خود از سیطرهٔ اندوه و رنج ممکن نمی‌شود. نوع دیگری از آن پس از انتقام‌گرفتن بود که به سطحی از لذّت و سرخوشی می‌رسیدند؛ چنان‌که به‌گونه‌ای طنزآمیز صحنهٔ کتک‌کاریِ هیمل توصیف و تا حدّی به یک کمدیِ نمایشی نزدیک شده‌است:

انتقام مثل سوسیس خوک خوشمزه‌س. [...] درستش را بگویم، هیمل اشتاوس بایستی راضی می‌بود. [...] ما شاگردان دانشمندی برای به‌مرحلهٔ اجرادرآوردن رؤیاهاش شده بودیم. [...] هرگز نفهمید این تنبیه را مدیون چه کسانی است. (همان، ص ۵۲)

۲ـ٤. خشم، احتیاط و اضطراب در پیوستار ترس

احساس ترس چیزی است که، ابتدا با ضعف‌هایی، بـر سـربازها غالـب مـی‌شـود و ایـن احسـاس جـوّ بین انسانیِ آن‌ها را پُر می‌کند و از یکی به دیگری ساری می‌شود. این حالت‌ها بیشتر در تـازه‌واردهـا دیـده می‌شود که گاه به دیوانگی یا مرگِشان ختم می‌شود و انتظار مرگ را در ناظران این صحنه‌ها القا می‌کند.

ما اضطراب را با شناخت مرگ تجربه می‌کنیم. اضطراب صرفاً همان ترس سـاده از مـرگ نیسـت. اضطراب مقوله‌ای شناختی و متضمّن این آگاهی است که ما به‌سوی مرگ حرکت می‌کنیم. بـه‌عبارتی، «اضطراب به ما نشان می‌دهد که دازاین، در امکان نه‌ـهستی دازاین، یعنی مرگ را درک می‌کنـیم» (لوکـاچ،[14] ص ۴۴۱). این مقولهٔ شناختی، وقتی با محتوایی عقلانی ملازم باشد، پیاینـدِ آن ترسـی از نـوعِ احتیـاط و مراقبـت خواهـد بـود کـه مارتـا سـی. نوسـباوم، فیلسـوف امریکـایی، در تعریـف «عاطفـهٔ معقـول»[15] (Nussbaum, p 183) بدان اشاره کرده‌است: «ترس هنوز از دلم بیرون نرفتـه، ولـی ترسـی اسـت معقولانـه؛ نـوعی احتیاط وسواس‌آمیز». (رمارک، ص ۱۸۱)

امّا ترس، در رمان در جبههٔ غرب خبری نیست، وجوه دیگری نیز دارد که همچـون خشـم نمـود می‌یابد؛ مانند ترسِ از قرارگرفتن در آستانهٔ مرگِ خود یا مرگ هم‌نوع:

> کمریش ناله‌ای کرد و شروع کرد به خرخرکردن؛ از اتاق می‌دوم بیرون و تلوتلوخوران می‌پرسم: «[...] مـن از خشم دارم می‌لرزم، همراه پرستار می‌روم». (رمارک، ص ۳۷)

ترس پل از اینکه مبادا کمریش مرده باشـد، در مـدّت‌زمانی کـه پرسـتارهـا و دکتـرهـا از رفـتن به بالینِ او تعلّل می‌کنند، جای خود را به خشم می‌دهـد. گـاهی نیـز مشـاهدهٔ صـحنهٔ مجـروح یـا کشته‌شدنِ وخیم اسب‌ها بر اثرِ بمبـاران ترسـی رقّت‌بـار ایجـاد می‌کنـد؛ تـادن، کـه از ایـن صـحنهٔ دهشت‌بار متأثّر شده‌است، با خشم پا به زمین می‌کوبد و ناسزا می‌گوید: «به شما مـی‌گـم کـه کشـوندن حیوونا توی جنگ کثیف‌ترین کاریه که آدمـا مـی‌کـنن» (همـان، ص ٦٤). حتّـی ایـن نـوع حـسّ تـرسْ خشـم را در حرکت سایه‌های سیاه شب نیز متجسّم می‌کند: «تاریکیِ شب دیوانه شده‌است؛ [...] سایه‌هـای سـیاه‌تـر از شب خشمگینانه به‌سوی ما هجوم می‌آورند» (همان، ص ۶۵)؛ ترسی وهم‌انگیـز کـه از التفـات احساسـی به پیرامون منتج می‌شود. گاهی نیز این ترس در قالبِ جنونی وحشیانه در کشتن دیگران بـرای بقـا و جلوگیری از نابودیِ خود جلوه‌گر می‌شود:

> آه [...] نه، [...] حالا باید عقب‌گرد کنیم و برگردیم به قلمرو وحشت [...]؛ درعین حـال بـا خشـم‌وخروشـی

14. Lukacs, Gyorgy
15. rational emotion

دیوانه‌وار می‌خواهیم بکشیم. [...] اگر ما آن‌ها را از بین نبریم، آن‌ها نابودمان خواهند کرد. (همان، ص ۱۰۷)

استیلای ترس، از نوعِ مرگ‌هراسی، آدمی را از آزادی‌های فردی تهی می‌سازد و تحت اقتدار نظام و ساختاری درمی‌آورد که اندیشیدن را معدوم کرده و این یعنی «نیستی»؛ زیرا وقتی اندیشه‌ای نباشد، هستی‌ای نیز نخواهد بود. بدیهی است چنین باورهای دست‌کاری‌شده و افکار ساخته‌وپرداخته، اگر کمترین تأثیرش را بر عواطف بگذارد، جز انفعال و بی‌معنایی حاصلی نخواهد داد؛ و نتیجهٔ آن بی‌تردید اوجِ سبعیّت و رذالت با زبونی و سرسپردگی به قیدوبندهای گریزناپذیر است. این احساس درسرتاسرِ رمان حاکم است؛ و حتّی اگر لحظاتی تأثّر و اندوه نوستالژیکِ ناچیزی حاکم باشد، باز وقایع و رخدادها آن را به‌سمتِ هیچ‌انگاری و فراموشی سوق می‌دهد.

۲ـ۵. موقعیّت فیزیکی، مکانی و حالات احساسی

در این مورد، بیش از همه، شاهد بازتاب اندیشهٔ هایدگری از دازاینیم. بودن در مکان و موقعیّت خاصْ عاملی هستی‌شناختی از ظهور حالات احساسی و عواطف ویژه است. دربارهٔ هیمل اشتاوس و افراد دیگر، که در رده‌های گوناگون نظامی قرار دارند، این نکته تمهید شده‌است:

هیمل اشتاوس، به‌طورِ حتم، مث یه پستچی، آدم ساده‌ایه؛ چطور که با لباس سرجوخگی این‌قدر ناکس شده؟ (همان، ص ٤٧)

من به‌عنوان یک فرضیّه می‌گویم: «این لباس نظامیه که آدمو به این حال درمیاره». (همان‌جا)

به‌همین‌ترتیب، نداشتن لباس نظامی و خارج‌شدن از پوشش رزمیْ سربازان را در حالت متفاوت اوّلیه قرار می‌دهد و احساسِشان را نیز دگرگون می‌کند: «وقتی لخت می‌شویم، لحظهٔ عجیب‌وغریبی است: می‌شویم غیرنظامی؛ و کم‌وبیش همین حالت را هم احساس می‌کنیم». (همان‌جا)

توجّه سربازان به پیرامونِ خود و فضایی که در آن قرار گرفته‌اند، یعنی جبهه، نیز نشان از تأثیر نیروی مکانی بر حالات احساسیِ آن‌ها دارد:

حس می‌کنم خودِ جبهه است که پرتو الکتریکیِ سیّالی از آن متصاعد می‌شود و تارهای عصبیِ ناشناخته‌ای را در من به جنبش درمی‌آورد. (همان، ص ٥٦)

وقتی حرکت می‌کنیم، سربازهای معمولی بیش نیستیم [...]؛ و موقعی که به منطقه‌ای می‌رسیم که جبهه شروع می‌شود، می‌شویم آدم‌هایی با غریزهٔ حیوانی. (همان، ص ٥٧)

نکتهٔ جالبِ دیگر، دربارهٔ دیدگاه هایدگری در رمان در جبههٔ غرب خبری نیست، پرداختن به زمین‌وآسمان است. هایدگر کلّ هستی را یگانگیِ ساده‌ای از چهارگانه‌ها (زمین، آسمان، قدسیان، و فانیان) می‌داند. سخن دربارهٔ هریک از این چهارگانه‌ها متضمّن آن سه‌دیگر نیز هست (← هایدگر ۱،

ص ۱۰). زمین محلّ سکونت و یگانه پناه سرباز (عنصر فانی) است و نیروبخشِ او:

ولی نیروهای دفاعی از زمین‌وآسمان برای ما می‌رسد؛ به‌ویژه از زمین. زمین برای هیچ‌کس به‌اندازهٔ سرباز اهمّیّت ندارد وقتی مدّتی طولانی و با تمام قوا خود را به آن می‌فشرد [...]. (رمارک، ص ٥٦)

درهم‌ریختن حیرت‌آور هستی‌مان [...] بازتابی از حیات است که از زمین به دست‌هامان سرایت می‌کند؛ [...] با تمام وجود به آن بوسه می‌زنیم. (همان، ص ٥٧)

۲ـ٦. بیگانگی: ادارکی زیست‌جهانی

سربازها می‌دانند که دیگری هیچ‌گاه آنچه را در جبهه از سرگذرانده‌اند درک نخواهد کرد. آنچه ادراک می‌شود یادآوریِ تجربه‌ای شخصی است که در هنگامِ مواجهه با تجربهٔ مشابه دیگری رخ می‌دهد. مجموعهٔ این تجارب در زیست‌جهانی مشترک با تمام تجربه‌کنندگانِ دیگر در همان زیست‌جهان اتّفاق می‌افتد و، بنابراین، «من»هایی که در بستر سیّالیّت آگاهیِ همدیگر تقوّم نیافته‌اند قادر به درکِ هم نخواهند بود: «مادر عزیزم! چه می‌توانم به تو بگویم؟ درک نخواهی کرد؛ نه، هرگز متوجّه نخواهی شد. هیچ‌وقت نباید بفهمی. از من می‌پرسی سخت می‌گذرد؟» (همان، ص ۱۴۰)؛ و گاهی چقدر خوب است که بعضی تجارب را دیگران درک نکنند! دربارهٔ خودش نیز این‌گونه است؛ او هم دیگر پدرومادر و... را نمی‌تواند درک کند، چون در دنیای متفاوتی زیسته و دقیقاً در سنّ جوانی خمیرمایه‌اش به‌گونه‌ای متفاوت شکل یافته‌است: «آدم‌های اینجا موجودات دیگری هستند، موجوداتی که من خوب درکشان نمی‌کنم» (همان، ص ۱۴۷). او حتّی با کتاب‌هایش و اتاقش نمی‌تواند ارتباط برقرار کند و این خاصیّت مکان است که دیگر با او و شخصیّتش همخوانی ندارد، هرچند اشتیاق زیادی برای بازگشت در او وجود داشته باشد؛ چراکه اکنونش پُر از واقعیّت‌های گریزناپذیر است و آینده‌اش مبهم. پس چقدر باشکوه می‌شد که گذشته با او از درِ آشتی درمی‌آمد و باز او را مهربانانه در آغوشِ خود می‌گرفت! امّا مسلّماً بازگشتی نخواهد بود؛ و این منشأ دردورنجی عظیم در او می‌شود. امّا، درست زمانی که به جبهه بازمی‌گردد و با دوستانِ خود دیدار می‌کند، گویی به خانه‌اش بازگشته‌است و خود را متعلّق به آن محیط احساس می‌کند.

۲ـ۷. اندوه و افسردگیِ نوستالژیک

اندوه در شکل همجوییِ از خاطره‌ها در تنهایی پس از هر حمله نشان از تأثیر ناراحت‌کننده‌ای دارد که گریزی از آن نیست. افسردگی، بیش از هر احساس دیگری، با فعّالیّت ذهنی درگیر است و بیشتر ازنوعِ یادآوری است: رویِ‌آوردِ افقی که انسان را در بستر زمان‌بندیِ حیاتِ خود غرق می‌کند و،

چون اوضاع فعلی بروفق مرادش نیست، یا در حسرت گذشته می‌ماند یا در تأسّف براثرِ رویدادهایی که او را در موقعیّت فعلی قرار داده‌اند: «این‌ها درحقیقت افکارم نیستند؛ خاطره‌هایی هستند که در این حالتِ ضعف روحی به من هجوم می‌آورند». (همان، ص ۱۱۱)

خاطره‌ها در سکوت جان می‌گیرند و سخن می‌گویند، امّا در جبهه ساکت‌اند و در خاموشی‌شان با حرکات و نگاه‌ها حرف می‌زنند؛ و سربازها برای رهایی از این سیّالیّت و بی‌خویشتنی به‌سراغِ سلاح‌هایشان می‌روند. بدن جسمانی و امیال درونیْ پناه‌بردن به قدرت خاموشیِ خاطره را دوست دارند، ولی در جبهه خاطره‌ها اسرارآمیز و ترسناک و درعین حال دوست‌داشتنی جلوه می‌کنند؛ هرچند امیدی به دستیابی به محتوایشان نیست، زیرا به زمانِ خود متعلّق‌اند و در هیچ زمان دیگری موجد آن حسّ گذشته نخواهند بود: «مانند عکس رفیق مرده‌ای که بخواهد ذهنمان را به خود مشغول کند» (همان، ص ۱۱۳). سربازها، همان‌گونه که به خاطرات گذشته‌شان آگاه‌اند و سعی می‌کنند از غلبه‌شان جلوگیری کنند، از آنچه در آینده خاطره‌ای بیش نخواهد بود نیز آگاه‌اند؛ و این همان تأمّل پدیدارشناسانه است در یک روی‌آوردِ افقی به جهان: «این را هم می‌دانیم: تازمانی‌که در جنگ هستیم، هرچه مثل سنگ در وجودمان فرومی‌رود پس از جنگ دوباره زنده خواهد شد». (همان، ص ۱۲۹)

تأمّل دربارهٔ آینده از دلالت‌های آگاهی است. برای سربازهای جوان، افکاری که در آینده ذهنشان را درگیر خواهد کرد به‌سانِ عنصری خارجی و سخت است که اکنون در جسمشان جایگزین شده و روزی، ناگزیر، راهِ خود را، با احساسی از درد و رنج، به بیرون خواهد جست.

۲ـ۸. همدلی و صمیمیّت

این احساسْ شاید یگانه بنیان عاطفهٔ ارزشمند و مثبت در رمان در جبههٔ غرب خبری نیست باشد که از مفاهیم بارز بیشترِ داستان‌های جنگ نیز هست؛ احساس خوشایندی که، همچون نوازشِ پرتوهای گرم و جان‌بخشِ خورشید در سرمای سخت، لحظاتی رها از قبض و تنش‌های جبهه را برای سربازان خلق می‌کند. در رمان مزبور، به بنیاد هستی‌شناختیِ این احساس (همدلی و صمیمیّت) به‌صراحت اشاره شده‌است:

> مهم‌ترین چیزی که، برای حمایت از آدم در دنیا، وجود دارد صدای رفقایم است. (همان، ص ۱۸۱)
>
> همگی با همان ترس دست‌به‌گریبانیم و همان هستی را داریم. (همان‌جا)

به‌حکمِ همین تفکّر هستی‌گرایانه، همدلی و پیوند میانِ سربازان به‌دلایلِ ساده‌ای چون همسانیِ وضعیّت مشترکشان در بودن در جبهه، ترسِشان از مرگ و مشکلات جبهه، و نیز همسالی‌شان صمیمیّت و عمق بیشتری می‌یابد:

بیست‌سالگی‌مان، که خیلی‌چیزها را دشوار می‌کرد، در این مورد به کارِمان آمد؛ باعث به‌وجودآمدنِ همدلی در پدیدهٔ جنگ یعنی رفاقت شد. (همان، ص ۳۳)

۲ـ۹. عشق

در رمان در جبههٔ غرب خبری نیست، استیلای اندیشهٔ پوچی و سلب اختیارات و اراده مجالی برای عشق آرمانی و بروز عواطف خاصّ آن باقی نمی‌گذارد. امّا عشق میان اعضای خانواده به‌ویژه در مورد مادر همچنان نمودی برجسته دارد؛ با این تفاوت که مادر، از دریچهٔ نگاه راوی، موجودی دردمند و مستحقّ ترحّم جلوه‌گر شده‌است نه انسانی با جایگاهی والا و شایستهٔ احترام و ستایش: «چه موجودِ بینوایی است این‌که در رختخوابش خوابیده و بیشتر از هرکسی در دنیا مرا دوست دارد!». (همان، ص ۱۶۰)

این نوع عشق با اندیشهٔ مسیحی همساز است که، در آن، برخلاف سنّت یونانی و اندیشهٔ ارسطویی، عشق لزوماً حرکتی از جانب موجود ضعیف‌تر به‌سمتِ موجود کامل‌تر نیست، بلکه اشتیاق موجود کامل‌تر به دستگیری از موجود ضعیف‌تر و یاری‌رساندن به آن است (← ربیعی، ص ۱۲۷). باوجودِ این، همین عشق مادرانه نیز، با تأثیرپذیری از افکار معطوف به ساختار جنگ، نباید بروز داده شود:

آه مادر برای تو من هنوز بچّه‌ام [...]؛ چرا نمی‌توانم سرم را روی زانوهایت بگذارم و گریه کنم؟ چرابابد همیشه آرام‌ترین و قوی‌ترین باشم؟ (رمارک، ص ۱۵۸)

۳. نمودهای عاطفی‌ـشناختیِ در رمان *سفر به گرای ۲۷۰ درجه*

در رمان مزبور، فرایند شناختی و بازنمودِ آن در عواطف خالی از سویهٔ ذهنیّتیِ خاص است؛ رفتارها طبیعی‌تر و گفتارها بدون صبغهٔ فلسفی است. مفاهیم ارزشی چون «وطن»، «هم‌نوع»، «دفاع»، «مقاومت»، و «ایثار» در معنای حقیقی نمود یافته‌اند. همچنین، حالات جسمانی و طبیعی نیز واقعی‌تر بیان شده‌اند؛ برای نمونه، در این رمان، به‌درستی، بر خواب (این نیاز حیاتی) و عوالمِ آن تأکید شده‌است. خواب، به‌لحاظِ اختصاص به عالم ذهن، همچون اندیشه، دلالت بر هستیِ بیننده دارد؛ امّا ماهیّت ویژهٔ خواب از دو جهت با اندیشه متمایز است: ۱) بدون اراده و خواستِ فاعل رخ می‌دهد؛ ۲) پدیده‌ای دیداری است و بینِش، به‌مثابهٔ یکی از قوای حسّیِ مُدرِک، در آن، کارکردِ ماهوی دارد و ارتباط محسوسِ آن را با عالم عینی برقرار می‌سازد. همچنین، چون در بیشترِ موارد براساس الگوهای ناخودآگاهِ جمعی تعبیرشدنی است و می‌تواند هشداردهنده و آگاهی‌بخش یا نشانه‌ای از درونیّات شخص باشد، از خیال متمایز می‌شود. ازاین‌رو، گونه‌های خواب براساس منشأ و نتایج مترتّب بر آن مقرّر می‌شود.

همچنین، خواب ارتباط اساسی با حالت‌های بدنی و جسمی دارد. به‌هنگامِ خواب، هرچند بسیاری از فعّالیّت‌های زیستیِ انسان متوقّف می‌شود، تأثیر خواب بر وضعیّت فیزیکی و احساسیِ خواب‌بیننده کاملاً مشهود است. پس، خواب امری التفاتی به دنیای بیرون و نیز تن است. از این رو، کابوس‌ها را می‌توان شکل تشدیدشده‌ای از تحریکات منفی چون ترس و خشونت دانست که در حالت انباشتِ آن‌ها در بدن ظهور می‌کنند. پس کابوس‌ها پدیداری از هیجانات احساسیِ روح‌وبدن هستند که با پس‌زمینهٔ تأمّلات هستی‌شناختیِ فرد پیوند دارند؛ و تأمّلات نیز با تمامیّت زمانی‌ومکانی و «منِ» آگاه شخص نسبت دارند. ذهنیّت «ناصر»، چون نوجوان است و در آستانهٔ رشد و بلوغ، به‌واسطهٔ تغییرات هورمونی و تأثیرِشان بر روحیّات و عواطفِ او، در تجربهٔ چنین کابوس‌هایی جلوه‌گر شده‌است:

> یک‌دفعه متوجّه می‌شوم [...]؛ خون را در قالب صورتِ او ریخته‌اند [...]؛ یکهو قالب صورتِ او از هم می‌پاشد و خون پخش می‌شود تو آسمان [...]؛ می‌خواهم از وحشت بمیرم [...]؛ دستی تکانم می‌دهد [...]؛ جیغ می‌کشم [...]؛ از خواب می‌پرم [...]. (دهقان، ص ۷۲)

نکتهٔ دیگرِ پدیدارشناختی در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه مفهوم آزادی و مسئولیّت است که آن را در تقابلِ ژرف با رمان رمارک قرار داده که نمود تمام‌عیاری از سلب آزادی‌های فردی و سقوط معنای انسان در نظام جنگ است. امّا، در این رمان (اثرِ دهقان)، مفهوم آزادی فراتر از حدّ معمول و امری متعالی است؛ در معنای انتخاب مسئولیّت دربرابر هستیِ دیگران و پاسداری از آن.

در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، همچنین، خیال و تصویرسازیِ کودکانه و پویا جلبِ توجّه می‌کند. این ویژگی نیز یکی از جنبه‌های نگرش پدیداری و رهاییِ ذهنیِ کودکانه و گسست از واقع در این رمان است که آن را دل‌نشین می‌کند. خیال، در ساحت ادب، صورتی از آگاهی را فرامی‌نهد که ابژهٔ آن عدمی و غیر واقعی است. بدین‌مناسبت، خیالْ واقعیّت را چنان‌که می‌خواهد می‌سازد، یعنی در هیچ حال امر واقعی را شناخت‌پذیر نمی‌کند بلکه تبدیلش می‌کند به آنچه خود می‌خواهد و، از این حیث، نوع برتر آگاهی در حوزهٔ ادب است و، در اصل، ادراک ادبی را قوام می‌بخشد. (← خاتمی، ص ۸۶)

کیزی (فیلسوف آمریکایی) نیز، براساسِ تجربهٔ شخصیِ خود از خیال (imagination) یا تصویرسازی، دریافت که شکل‌های ذاتیِ خیال در زندگیِ عادی صورت می‌یابد. او، در تحلیل عمیق این حالت‌های بنیادین تجربهٔ خیالی، نشان داد خیال‌پردازی به‌لحاظِ آیدتیک از ادراک (perception) متمایز است و آن را همچون کنشی کاملاً مستقل تعریف کرد که رهاشدگیِ نهادینِ ذهن را محقّق می‌سازد (→ Casey, 1997). چنین حالتی در رمان رمارک بسیار اندک است، چراکه انتقادی و تحلیلی است.

در رمان دهقان، غالب عواطف از زبانِ راویِ اوّل‌شخص، با روی‌آوردِ تأثّری و ارزشیِ بی‌طرفانه یـا مثبت، بیان می‌شوند که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۳ـ۱. ترس‌آگاهی، خشم و اضطراب

از همان ابتدای رمان، فضایی منقبض و نفس‌گیر از خشم‌وغضبِ پدر درون خانه سنگینی می‌کند. پدر از شنیدن خبرِ تصـمیم ناصـر بـرای رفـتن بـه جبهـه متغیّـر شده‌اسـت و، از خـود، رفتارهـایی خشونت‌آمیز نشان می‌دهد. این جوّ تنشی و آکنده از فشار روانیِ سنگین، هرلحظه، بـر تمـام افـراد خانواده مستولی می‌شود. اسمیتز ویژگی‌های چنین فضاهای احساسی را برشمرده:

> احساسات دارای ویژگیِ تشعشع به محیط اطراف هستند [...]. به نظر می‌رسد که غـم، شرمسـاری، و خشمْ پرکنندهٔ فضا باشند که به‌طور قاعده‌مندی حتّـی کـلّ تـازه‌واردهـا [بـه آن محـیط] را تحـت تـأثیر قرار دهند. (Smithz, p 251)

بدین‌ترتیب، این احساسات با انواع دیگر جنبش‌های درونیِ متحرّک جسمانی یا هیجانـاتی ماننـد گرسنگی و تشنگی یا قدرت و ضعف، که فقط خودِ شخص (و نـه شخصـی دیگـر) احساسشـان می‌کنـد، کاملاً متفاوت‌اند:

> برمی‌خیزم؛ طاقت ماندن در این فضا را ندارم، می‌روم تو آن‌یکی اتاق. (دهقان، ص ۱۸)
>
> نمی‌توانم سر سفره بنشینم. [...] می‌دانـم امشـب هیچ‌کـداممان شـام نخـواهیم خـورد؛ قوتمـان زهـر خواهد شد. (همان، ص ۲۰)

خشم پدر، ازسرِ نگرانی از تصمیم فرزندش برای رفتن به جبهه، بیشتر موضوعی روان‌شـناختی و ازنوعِ انفعالات نفسانی است؛ امّا ترس و اضطراب انتقال‌یافته به فرزند و افراد خانواده تاحـدودی بیانگر ترس‌آگـاهیِ امیدوارانـه نـزد کی‌یرکگـور اسـت (Kierkegaard,1980 →)، زیـرا احسـاس تـرس از تصمیم رفتن به جبهه و سکوت‌اختیارکردن (به‌دلیلِ خشم پدر) با پافشاری و اصرارِ درونی بـر رفـتن توأم است. در فضای جبهه نیز سایهٔ هولناک مـرگ بـر اذهـان سـربازها افکنـده شـده‌اسـت؛ حتّـی، با وجودِ اندیشهٔ گریزپای کودکی، نمی‌توانند از آن فارغ شوند؛ گویی سربازها از قبل در چنگال مرگ به سر می‌برند و خود نیز آن را می‌دانند. به‌گفتهٔ هایدگر، «دازاین، از پیش، درگیر هستیِ واقعیِ خویش است» (اسپیگلبرگ، ص ۵۹۶). ترس‌آگاهی از ویژگی‌های دازاین است:

> میانِ ما فقط خاک است؛ خاکِ مرگ. همه‌جا ساکت است. (دهقان، ص ۶۶)
>
> مسعود انگار به خودش می‌گوید: «پس ابوالفضل اوّلیش شد». (همان، ص ۱۳۶)

ترس‌آگاهی روی دیگرِ سکّه یعنی مرگ‌آگاهی است. نوع ترس از مرگ در رمانِ سـفر بـه گـرای

۲۷۰ درجه با نوع غالب در رمان رمارک (مرگ‌هراسی) تفاوت شناختی دارد. این ترس ترسی هستی‌زدا و سالبهٔ اختیارات و آزادی‌های طبیعیِ فرد نیست، بلکه جسارت‌آمیز و شورانگیز است و مسئولیّت‌پذیر؛ ترسی است که به اضطراب فلج‌کننده یا خشم سرکش نمی‌انجامد. تعقّلی رشدیابنده در آن هرلحظه جان تازه می‌گیرد و تجربه‌ای ناب برای رزمنده‌ها به ارمغان می‌آورد. این احساس خاص از گفتارشان دربارهٔ پدیده‌ها آشکار است:

ترسناکه! [...] صدای خزیدن چیزی می‌آید؛ [...] هزار هزار ستاره در آسمان سوسو می‌زنند. انگار ما را مسخره می‌کنند. زیرِ لب می‌گوییم: «خودتون دیوونه‌اید!». (همان، ص ۶۶)

۳ـ۲. زبان غنایی

درهم‌تنیدگیِ زبان ادبی و عامیانه در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه جالب توجّه و چنان است که گویی طبیعت زبان تمام صورت‌های متکثّرش را در وحدتی فکری می‌یابد. شاید ازجمله معدود هنرهای داستان‌نویسی همین باشد که صور خیال در قالبی عامیانه عرضه شود و البتّه همراه با احساس معطوف به ترس و خشونتِ ویژهٔ صحنهٔ جنگ که از نقاط قوّت و منحصربه‌فرد این رمان است:

نخل‌ها مه را شقّه‌شقّه می‌کنند. (همان، ص ۹۷)

شهابی آسمان را خط می‌اندازد و ناپدید می‌شود. (همان، ص ۱۵۳)

در زبان غنایی رمان مزبور، همچنین، دلالت‌هایی از ترس و مرگ‌اندیشی وجود دارد؛ واژگانی که به یک شبکهٔ مفهومی متعلّق‌اند: همچون «بوی کافور»، «زوزه و نالهٔ کش‌دار»، «شبح»، «صداهای گنگ و دردآلود»، «سکوت» و...:

باد حرف‌هایش را، که **بوی کافور** می‌دهد، تو دشت می‌پراکند. (همان، ص ۶۵)

باد **زوزه** می‌کشد و **نالهٔ کش‌دار** می‌کند؛ [...] دیگر هیچ **شبحی** حرکت نمی‌کند. (همان، ص ۶۷)

در یک جا نیز پرتوهای رنگین و درعین‌حال سادهٔ ذهنیّت کودکانه‌شان حسّ تازه‌ای از معصومیّت و بازی‌جویی القا می‌کند: «ماه، که به سیب گاززده می‌مانَد، پشت‌سرش قایم می‌شود». (همان، ص ۸۴)

همچنین، شور و تکاپو و جست‌وخیز خاصّ آن دوران در زبان بازتاب یافته‌است؛ چنان‌که گویی واژه‌ها خودْ بازیگر صحنه‌ها می‌شوند و تجربه‌ای مستقیم و زنده را به نمایش می‌گذارند؛ مثل «بازشدنِ کلاف»، «ترک‌برداشتن دیوار»، «ترکیدن کف»، «ریخته‌شدن رنگ» و... که همگی تشبیهات فعلی و حرکتی‌اند: «دست‌هامان به‌مانندِ **کلافی** از هم **باز می‌شود**، **دیوار** شانه‌هامان **ترک برمی‌دارد** و از هم جدا می‌شویم». (همان، ص۱۴۴)

نوع الفاظی که در بیان ادبیِ رمان دهقان به کار رفته باز منبعث از همان روحیّهٔ خردسالی و شفّافیّتِ آن است؛ تشبیه سادهٔ محسوس‌به‌محسوس، با حفظ تمامیِ ارکانش، چنین کارکردی دارد و بیان روشن و

بدون پیچیدگی‌های غریب و سوبژکتیوِ آن موجد همدلی و تشارک تجربه و وحدت مخاطب با اثر است:

نوجوانِ قدبلندِ لنگ‌درازی بود که، مانندهٔ کرّه‌اسب تازه‌متولّدشده‌ای، پاهایش به‌هرطرف تاب برمی‌داشت. (همان، ص ۱۴۷)

ردّ شنیِ تانک‌ها رو زمین کشیده شده و گویی هزاران کرم خاکی، با بدن‌های بندبند، رو زمین پخش شده‌اند. (همان، ص ۱۵۸)

جاندارپنداریِ کودکانه نیز، در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، به‌شکلی متناسب با روحیّات خاصّ آن دوران دیده می‌شود که باز از واقع‌گراییِ پیش‌گفته و احساسات متأثّر از پیرامون تبعیّت می‌کند:

نقش پلنگِ رو پتو چشم دوخته به ما و آماده‌است که، اگر نزدیک شدیم بجهد رویِمان، نگهبانیِ حیدر را می‌دهد. (همان، ص ۹۲)

۳ـ۳. بلوغ و مردانگی

در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، معنای زیستهٔ مردانگی، در تجربهٔ سربازان کوچکِ درآستانهٔ بلوغ، از تأثّرات منفیِ برخاسته از سختی‌های جنگ عاری امّا به‌گونه‌ای ناگزیر و طبیعی حاد است؛ چنان‌که گویی تحوّل فکری و نگرشیِ آن‌ها نمودار رشد و تغییرات سریع جسمی‌شان است و بالعکس و، در این میان، حوادث سخت و پُرتنش جبهه این وضعیّتِ گذار را نگران‌کننده‌تر ساخته‌است. درگیریِ سربازان با این مسئله، در سراسرِ رمان، بازنماییِ احساسی شده و در احوالات طبیعی و جسمی و ویژگی‌های ظاهری و نیز گفتارهاشان تعبیه شده‌است:

کم‌کم آرام می‌شود و من تازه می‌فهمم که خواب دیده و به دنیای ناشناخته‌ای پا گذاشته و برای اوّلین‌بار به بلوغ رسیده. (همان، ص ۱۱۹)

هنوز موی صورتش آن‌چنان نروییده که بتواند رنگ صورتش را بپوشاند. (همان، ص ۱۴۸)

با وجودِ این، در رمان مزبور، معنای قاموسیِ «مردومردانگی» در اذهانِ سربازان در پیوند با ارزش‌های انسانی چون «مسئولیّت‌پذیری» و «دلیری‌وشجاعت» و «ایثار»، و به‌گونه‌ای تعالی‌جویانه، در لحظه‌لحظهٔ جنگ و درگیری‌هایش شکل می‌گیرد و آن‌چنان راسخ جلوه می‌کند که گویی جبهه برای آن‌ها صحنهٔ نمایش و تجسّم واقعیِ آن است:

امشب این مِیدون مرد می‌خواد و مردِ این میدون هم شمایید. (همان، ص ۱۵۴)

چفیّهٔ سیاهِ دورِ کمرش او را مردانه‌تر می‌نمایاند. (همان، ص ۱۵۵)

۳ـ٤. احساس معطوف به بدن

در سفر به گرای ۲۷۰ درجه نیز بیان جزئیّات و حالات جسمی، که نشانه‌هایی از احساسات درونیِ

ناخودآگاه با خود دارند، در چگـونگیِ لحـن نویسـنده و نیـز ایجـاد احسـاس واقعـی و طبیعـی‌تـر در خواننـده نقـش دارد. از ایـن‌رو، بیـان ماهرانـهٔ ایـن ریزسـازه‌هـای توصـیفی نـه‌تنها بـه‌لحاظِ زیبایی‌شناختی بلکه به‌لحاظِ کیفیّت ادراک سوژه از امور مهم است. بازتاب اوضاع نامساعد جبهـه و ترس سربازان با توصیف تغییرات در ظاهر و رفتارشان نمود می‌یابـد؛ حـالاتی مثـل «قـوزکـردن»، «چین‌انداختن بر پیشانی»، «جویدنِ ناخن»، «سفیدشدن رنگ چهره»، «خشکیِ دهان»، «بیرون‌زدگیِ کرهٔ چشـم» و... . وصف واکنش‌های طبیعیِ جسمانی، افزون‌براینکه درخـدمت واقع‌نمـایی در داسـتان اسـت، همسو با بیان احساسات درونیِ فرد نیز هست و در این رمان بیش از رمان رمارک دیده می‌شود:

باد سردی از خاک دشمن می‌وزد؛ سردم می‌شود، **قوز می‌کنم** و می‌نشینیم. (همان، ص ۱۴۴)

پیشانی‌اش را چین انداخته و نشان می‌دهد که سخت خسته است. (همان، ص ۱۰۱)

پشت چهره‌های آرام، اضطرابی پنهان نهفته است [...]؛ یکـی از بچّـه‌هـا [...] **نـاخن‌هـایش را مـی‌جـود**. (همان، ص ۱۲۴)

صورت رسول [...]، عینِهو گچ، **سفید شده**؛ به مرده‌ها می‌ماند [...]؛ دندان‌هایش بـه هـم مـی‌خـورد. (همان، ص ۶۸)

اگر ستونِمان را دیده باشند، کارمان تمام است [...]؛ **زورکی آب‌دهانم را قورت می‌دهم**. (همان، ص ۱۵۸)

۳ـ۵. همدلی و رفاقت

در سفر به گرای ۲۷۰ درجه نیز حسّ همدلیْ یگانه احسـاس امنیّـت‌بخـش بـرای سربازهاسـت؛ ایـن اندیشه، که دیگری‌ای هست که در موقعیّتِ خودشان قرار دارد، آن‌ها را از تک‌افتادگی بـه درون امکـانِ ترس، یعنی ترس از تنهایی و مرگ ــ که هرلحظه خود را در سیطرهٔ آن ناتوان می‌یابند ــ نجات می‌دهـد. فکرِ باهم‌بودن و احساس همدلی، بیش از همه، برای نوجوانانِ تازه‌وارد ارزش و اهمّیّت دارد. گفتگوهـا و شنیدن صدای رفقا در چنان موقعیّت اضطراب‌آور و دلهره‌انگیز، که یگانه صدای تکرارشونده صـدای مهیب و خشن آلات جنگی است، مایهٔ آرامش و احساس جان‌بخشِ زنده‌بودن است:

با این حرف‌زدن‌ها هست که می‌فهمیم زنده‌ایم و [...] به هم پناه می‌بریم. (همان، ص ۱۱۴)

در این دنیای بی‌پناهی، همه‌مان به‌دنبالِ او می‌گردیم تا در آغوشش گیریم [...]. (همان، ص ۱۱۵)

برای سربازان، احساس بودنِ دیگری، در جایگـاهِ پنـاه و رفیـق، بـا وضـعیّتی مشـابه خودِشـان، ناخودآگاه ادراکی متقابل پدید می‌آورد:

به هرکس که رد شده، خسته نباشید گفته‌ایم. شاید بی‌اختیار خواسته‌ایم همدلی‌مان را به‌شـان برسـانیم. (همان، ص ۱۳۴)

و این هم‌ادراکیِ زنجیروار کلّیّتـی هستی‌شـناختی پدیـد مـی‌آورد و چنـان در اذهـان شخصـیّت‌ها،

در فضایی آکنده از احساسِ تنهایی و وحشت، قدرتمند است که قطعِ آن برایِشان به‌معنای پَرتاب‌شدن به بیرون از دایرهٔ هستی است:

وهم برم می‌دارد [...]؛ تقی است و علی که به‌این‌سو می‌آید [...]. ذرّه‌ای هستم که، اگر این بندِ اتّصال نیز قطع شود، هیچ‌چیز ندارم؛ هیچ‌چیز. (همان، ص ۱۵۵)

۳ـ٦. طنز و شوخی

فضاهای انبساط‌آمیز و آرامش‌بخش رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه را طنز و شوخی رقم می‌زنند. مثلاً، پس از ورود علی به خانه و فروکش‌کردن تدریجیِ خشم پدر، توصیف رفتارها به طنز نزدیک می‌شود: «پدر همراه گوشت‌کوب بالا می‌رود و با همهٔ وزنش تو قابلمه فرود می‌آید». (همان، ص ۲۳)

همچنین، شوخی‌ها معمولاً در قالبِ یکی‌به‌دوهای شادِ کودکانه و دست‌انداختن و توصیفات خنده‌آور دربارهٔ ظاهر شخصیّت‌هاست؛ شوخی‌هایی که، برخلافِ آنچه دست‌مایهٔ تفریح سربازانِ رمان رمارک بود، به‌هیچ‌وجه جنبهٔ بی‌ادبانه و رکیک یا تلافی‌جویانه ندارند بلکه، اگر نتوان گفت همدلانه و ازسرِ همراهی‌اند، رقابتی‌اند و دوستانه:

انگشت گوشتالویِ حیدر می‌رود رو نقشه، خطوط دفاعیِ ما و دشمن زیر انگشتِ نشانه‌اش گم می‌شوند. (همان، ص ۹۶)

علی از همان جلوی درِ سنگر می‌گوید: «ایشاللّه اسیر یکی بشی که با سبیلاش اعدامت کنه». (همان، ص ۱۱۵)

آخه، حاجی‌جون، تو می‌دونی توپ صدوشیش کُلت منه؟! [...] تو هیچ می‌دونی خواب اصحاب کهف چرت منه؟! (همان، ص ۱۲۵)

۳ـ۷. عشق

عشق، در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، به دور از احساسات دردآور و اندوه و ترحّم بیان شده؛ عشقی است خاصّ سنّ و موقعیّتِ رزمندگان نوجوان. مادر، در جایگاهی قدرتمند و در مقام ستون خانواده، سامان‌دهندهٔ عاطفی است؛ و احساسات خواهرانه‌وبرادرانهٔ هریک نیز طبیعی و بدون سویه‌های شناختیِ متأثّر از دوران جنگ امکان ظهور یافته‌اند:

مادر می‌خواهد آشتیِ ناگفته‌ای را در خانه برقرار کند؛ حتّی اگر این آشتی تنها درکنارِهم‌نشستن باشد. (همان، ص ۱۹)

توپ‌خانهٔ دو طرف همدیگر را زیر آتش می‌گیرند، امّا ما بی‌خیالیم؛ [...] راستی الان رؤیا و مصطفی چه می‌کنند؟ (همان، ص ۱۱۷)

۴. نتیجه

تحلیل پدیدارشناختیِ رفتارها و گفتگوها در دو رمانِ در جبههٔ غرب خبری نیست و سفر به گرای ۲۷۰ درجه نشان می‌دهد مؤلّفهٔ شناخت، که حاصل ذهنیّت و تجارب زیستهٔ شخصیّت‌هاست، در نحوهٔ بروز و نوع عواطف نقش اساسی دارد. تفاسیر پدیدارشناختی، که در سراسرِ رمانِ در جبههٔ غرب خبری نیست عرضه شده، اقتدار حتمی و ارادهٔ غالب جنگ را به نمایش گذاشته‌است؛ اینکه چگونه طبیعت انسانی و شخصیّت راوی ــ که در هجده‌سالگی راهیِ جبهه شده ــ رفته‌رفته دگرگون می‌شود و به بلوغ فکریِ توأم با هیچ‌انگاریِ هستی‌شناختی می‌رسد. این رمان، سراسر، تبیین فلسفیِ ایدهٔ جنایت‌بار جنگ است که هستیِ فرد را منهدم و به‌نفعِ خود بازتعریف می‌کند. درمقابل، توصیفات واقع‌گرایانه ازجمله جنبه‌های بارز و موفّقِ رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه است؛ توصیف‌ها با تحلیل صریح همراه نیستند بلکه ایدهٔ اصلیِ داستان (رسیدن به تکامل شخصیّتی و تبلور ارزش‌های انسانی) به‌نحوی ضمنی برای خواننده تسهیل شده‌است تا، متأمّلانه و براساسِ ذهنیّتِ خود، سیر داستان و گفتگوها را دنبال کند و به اندیشهٔ غالبِ رمان دست یابد. به‌عبارتِ‌دیگر، مؤلّف، با گشودنِ اثرِ خود به‌روی خواننده، بدان خاصیّت سازواری بخشیده‌است.

دهقان، در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، برخلافِ رمارک، قصد زیرسؤال‌بردنِ جنگ و نشان‌دادن ماهیّتِ آن به خواننده را نداشته بلکه، با بیانی مطابق با اصول داستان‌نویسی و رویدادهای داستان، واقعیّات را طبیعی و مطبوع ارائه کرده‌است. در این رمان، جنگ در ذاتِ خود پسندیده نیست؛ مگراینکه، بنابرضرورت، دفاع از اموری ارزشمند و انسانی باشد. در رمان مزبور، تأثیر ساختارهای اندیشه و اهداف فرد و گروه در نحوهٔ احساس و عملکردشان نشان داده شده امّا براینددِ آن‌ها اضمحلال تمامیّت هستیِ انسانی نبوده بلکه، برعکس، حضور در میدانِ جنگ و مواجهه با مخاطراتش رشد و تعالی و بلوغ فکری در پی آورده‌است.

به‌منظورِ مقایسه و درک بهترِ خواننده از عواطف بارز و تمایزات بنیادیِ آن‌ها در دو رمان، این عواطف و محتوای شناختی هریک در جدولِ ۱ نشان داده و مقایسه شده‌است.

جدول ۱. نمایش قیاسیِ عواطف در رمان رمارک و دهقان براساسِ محتواهای شناختی

احساسات و عواطف	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان رمارک	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان دهقان
وابسته به مکان	بودن در جبهه برابر با تنزّل انسانیّت است و زمینهٔ شخصیّتی پایداری را بر جای می‌نهد و امکان سازگاری با محیط‌های دیگر را سلب می‌کند.	بودن در جبهه انتخابی برای ایفای حسّ مسئولیّت‌پذیری دربرابر هستیِ دیگران به‌قیمتِ درخطرافتادن هستیِ خویش است.
فیزیکی و بدنی	ـــــ	توصیف حالات بدنی نمودار احساسات بی‌غلّ‌وغش است.
ترس و اضطراب	مرگ و نابودی، همواره، در کمین است. (احساس غالب مرگ‌هراسی که ناامیدوارانه و پوچ‌گرایانه است.)	دیدن مرگ دوستان هوشیاری دربرابرِ مرگ ایجاد می‌کند. (احساس غالب مرگ‌آگاهی که امیدوارانه و جسارت‌انگیز است.)
بلوغ	جنگ و خون‌ریزی و مرگْ همهٔ اعتقاداتِ ارزشیِ پیشین را فرومی‌ریزد.	جنگ حسّ مردانگی و مسئولیّت‌پذیری را برمی‌انگیزاند.
بیگانگی	زندگیِ گذشته مفهوم خود را از دست می‌دهد.	ـــــ
آزادی	جنگ آزادی‌های فردی را سرکوب می‌کند و نظامی حاکم بر جامعه است.	جنگ، وقتی برای دفاع از آرمانی انسانی باشد، یک انتخاب است درخدمتِ هدفی متعالی.
خشم	جنگ از آدم موجودی وحشی با خویِ حیوانی می‌سازد.	پدر بیمِ آن دارد که فرزندش را براثر جنگ از دست بدهد. (درجه‌ای از عشق)
اندوه	خاطرات گذشته و مرگ رفیقان و نداشتنِ ثبات دردآور است.	دوری از خانواده کمی زودتر از موعد اتّفاق افتاده‌است.
شوخی و طنز	طنز و شوخی گریزی از اوضاع سخت جبهه و ابزاری مغرضانه برای مقاصد شخصی است.	روحیّهٔ نوجوانی جدای از شوخی‌ها و بذله‌گویی‌های خاصّ آن دوران نمی‌تواند باشد.

احساسات و عواطف	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان رمارک	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان دهقان
انتقام و کینه‌جویی	جنگ حسّی قوی در تلافی‌جوییِ آدم‌ها پدید می‌آورد؛ سرجوخهٔ بدرفتار باید به سزای اعمالش برسد.	ــــــ
گستاخی و جسارت	همهٔ آنچه در زندگیِ عادی مایهٔ شرم‌وحیاست، در اینجا، امری پیش‌پاافتاده و معمولی است.	ــــــ
همدلی و رفاقت	جنگ افکار همگیِ آن‌هایی را که تنها یک هدف دارند ــ یعنی زنده‌ماندن ــ همسو و باهم صمیمی‌شان می‌کند.	جنگ افکار همگیِ آن‌هایی را که تنها یک هدف دارند ــ یعنی زنده‌ماندن ــ همسو و باهم صمیمی‌شان می‌کند.
عشق	مادر موجودی دوست‌داشتنی امّا بینوا و دردمند است.	مادر قوی و عامل برقراری صلح‌وآرامش در خانواده است.
زبان غنایی‌ـادبی (توصیفی)	ــــــ	زبان به‌درستی بازتاب طبیعیِ محیط و حالات پویا و معقول و نیز مقتضای سنّ و فضای داستان است.
زبان علمی‌ـفلسفی (تبیینی و انتقادی)	منبعث از وجه اندیشگیِ غالب که هستی‌زدایی و پوچیِ حاصل از جنگ است.	ــــــ

منابع

اسپیگلبرگ، هربرت، جنبش پدیدارشناسی؛ درآمدی تاریخی، ترجمهٔ مسعود علیا، ج ۱ و ۲، مینویِ خرد، تهران ۱۳۹۱.
ایگلتون، تری، پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ عبّاس مخبر، چاپ ششم، ویراست دوم، نشر مرکز، تهران ۱۳۹۰.
دارتیگ، آندره، پدیدارشناسی چیست؟، ترجمهٔ محمود نوالی، سمت، تهران ۱۳۹۲.

دهقان، احمد، سفر به گرای ۲۷۰ درجه، چاپ نوزدهم، سورهٔ مهر، تهران ۱۳۹۳.
ربیعی، زینب، پدیدارشناسیِ اخلاق در اندیشهٔ شلر، نشر علم، تهران ۱۳۸۲.
رمارک، اریش ماریا، در غرب خبری نیست، ترجمهٔ پرویز شهدی، صدای معاصر، تهران ۱۳۹۱.
سارتر، ژان پل، اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، نیلوفر، تهران ۱٤۰۰.
صدرالمتألّهین، محمّد بن ابراهیم، الحکمة المتعالیّة فی الأسفار العقلیّة الأربعة، المجلّد الرّابع، دار احیاء التّراث، الطّبعةالثّالثة، بیروت ۱۹۸۱.
محمود علیلو، مجید، «بررسی رابطهٔ شناخت با عاطفه»، زبان و ادب فارسی (نشریّهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تبریز)، دورهٔ چهلم، ش ۲ (پیاپی ١٦٣)، تابستان ١٣٧٦، ص ١٨١-١٩٦.
لوکاچ، گئورگ، نظریّهٔ رمان، ترجمهٔ حسن مرتضوی، نگاه نو، تهران ۱۳۹۲.
هایدگر، مارتین (۱)، شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی، ترجمهٔ عبّاس منوچهری، مولی، تهران ۱۳۸۹.
ـــــــ (۲)، هستی و زمان، ترجمهٔ سیاوش جمادی، ققنوس، ویراست دوم، تهران ۱۳۸۹.

Casey, E. S. (1979), *Imagining*: *A Phenomenological Study*, Bloomington.

Goldie, P. (2002), *The Emotions*: *A Philosophical Exploration*, Oxford Scholarship Online Claredon Press.

Griffiths, P. E. (1997), *What Emotions Really Are* (The Problem of Psychological Categories), University of Chicago Press.

Kierkegaard, S. (1980), *The Concept of Anxiety*, Princeton University Press.

McGuire, W. J. & Papa Georgis, D. (1961), "The Relative Eefficacy of Various Types of Prior Belief-Defense in Producing Immunity Against Persuasio", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 62, pp 327-337.

Mir Shamsi, Z. & Javadi, M. (2014), "Re-reading Mulla Sadra on the Intersection of Cognition and Emotion", *Journal of Religious Inquiries*, 3 (5), pp 49-61.

Montague, M. (2009), "The Logic, Intentionality, and Phenomenology of Emotion", *Philosophical Studies*, 145, pp 171-192.

Nussbaum, M. (2004), *Emotions as Judgments of Value and Importance*. In R. C. Solomon (ed.), *Series in Affective Science*. *Thinking about feeling*: *Contemporary Philosophers on Emotions* (pp. 183-199), Oxford University Press.

Rachman, S. & Hodgson, R. (1974), *Synchrony and Desynchrony in Fear and Avoidance*, *Behaviour Research and Therapy*, 12 (4), pp 311-318.

Schmitz, H.; Owen, R. & Jan Slaby, M. (2011), Emotions Outside the Box: The New Phenomenology of Feeling and Corporeality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Volume 10, Issue 2, pp 241-259.

Zajonc, R. B. (1980). *Feeling and Thinking*: *Preferences Need No Inferences*. *American Psychologist*, 35(2), pp 151-175.

❑