Literature Research Quarterly
Vol. 13, No. 4,
Winter 2026
pp. 1-26
Original Article

The Faustian Situation in Nima Yushij's poem The House of Serivili in the horizon of existentialist thought

Hossein Taheri[1], Vida Dastmalchi*[2]

1. Ph.D. in Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Madany University of Azarbaijan, Tabriz, Iran

Received date: 22/10/2025 Accepted date: 23/02/2026

Abstract

This article employs a comparative-analytical approach to examine the concept of the Faustian situation in Nima Yushij's epic The House of Serivili. The main research question is how Nima, in his poetic confrontation with one of the most significant allegories in western literature, Goethe's Faust, redefines the human-devil conflict and transcends the cliché of human temptation. Through and intertextual reading and based on narrative elements such as the devil's entry, dialogue structure, and the moral relations of the characters. It is demonstrated that Faust succumbs to temptation in his quest for meaning and falls before Mephistopheles, while Serivili, with existential awareness and ethical resistance, not only avoids being deceived but also challenges the devil's words. The research method is qualitative-interpretive, and the analysis is based on the comparison of the narrative situation in both works. Metaphysical themes and the philosophical discourse of resistance to evil. The finding of this study suggest the Nima implicitly draws upon the Faustian model and rewrites its conceptual framework, establishing a Faustian position of resistance, a situation where the Eastern man is not conquered by temptation but becomes the master of his dialogue with evil. This article aims to contribute to the intercultural re-reading of modern Persian literature in relation to classical Western narratives, focusing in the fundamental similarities and differences between the tow works

Keywords: Serivili, Faust, Nima Yushij, Goethe, Comparative Literature, Kierkegard Camus.

∗ Corresponding Author's E-mail: dastmalchivida@yahoo.com

Introduction

The figure of Faust has long functioned as a central paradigm in Western literary and philosophical discourse for articulating the tension between human aspiration, moral transgression, and the pursuit of meaning. From medieval morality plays to Goethe's Faust, the encounter between the human subject and the devil has typically been framed as a narrative of temptation culminating in compromise, fall, or deferred redemption. In these traditions, the devil appears as a catalytic force that exposes the limits of human knowledge and the fragility of ethical resolve.

Nima Yushij's long poem The House of Serivili engages this tradition not through direct adaptation but through a critical reconfiguration of the Faustian encounter. The poem stages a meeting between Serivili and a demonic visitor who arrives at his house on a stormy night, requesting shelter and eventually offering promises of wealth and fame. At first glance, this scenario evokes the canonical structure of the Faust myth. However, the outcome of this encounter diverges sharply from its classical Western counterparts. Rather than succumbing to temptation or entering into a pact, Serivili resists the devil's proposals and subjects them to sustained ethical scrutiny. The central problem addressed in this study is therefore not whether The House of Serivili contains Faustian elements, but how Nima transforms the Faustian situation into a different ethical and existential configuration. More specifically, the article investigates how the poem redefines the encounter with the devil as a test of moral awareness rather than as a gateway to experiential or epistemological transgression. By doing so, Nima shifts the locus of the Faustian drama from metaphysical ambition to social responsibility and ethical judgment. This research situates The House of Serivili at the intersection of comparative literature and existentialist thought. While the archetype of the devil's visitation provides a historical and intertextual frame, the primary analytical lens is existentialist, drawing on concepts articulated by Søren Kierkegaard and Albert Camus, particularly anxiety, alienation, ethical choice, and conscious resistance. The article argues that Serivili embodies a form of modern subjectivity that neither imitates Western modernity nor retreats into traditionalism, but instead articulates a mode of ethical agency grounded in critical awareness and social conscience.

Method

The study employs a qualitative, interpretive methodology based on close textual analysis and comparative reading. Rather than approaching the poem through abstract thematic generalization, the analysis begins from specific narrative moments and dialogic exchanges within the text, particularly the scene of encounter between Serivili and the devil. From these textual elements, broader conceptual and theoretical implications are derived.

The comparative dimension of the research operates on two levels. First, it draws structural and functional comparisons between The House of Serivili and Goethe's Faust, focusing on the role of the devil, the nature of temptation, and the ethical positioning of the protagonist. Second, it situates Nima's poem within a broader literary tradition of devil narratives, including medieval morality plays, without reducing the poem to a mere reiteration of archetypal motifs. The theoretical framework is primarily existentialist. Kierkegaard's reflections on anxiety and ethical choice provide tools for understanding Serivili's pre-encounter disposition and his refusal to instrumentalize temptation. Camus's notion of conscious revolt informs the interpretation of Serivili's resistance as an active ethical stance rather than a passive rejection. Importantly, these theoretical concepts are not imposed upon the text a priori; they are mobilized only insofar as they illuminate patterns that emerge from close reading. By proceeding from text to theory rather than from theory to text, the methodology aims to address concerns regarding analytical precision and to ensure that interpretive claims remain grounded in textual evidence.

Discussion and Analysis

The analysis begins with the narrative situation that frames the poem: the arrival of the devil at Serivili's house on a stormy night. This scene establishes a liminal space in which interior and exterior, safety and threat, self and other converge. The threshold becomes a site of ethical testing, where dialogue replaces immediate action. Unlike Faust, who actively seeks out transcendence beyond human limits, Serivili does not initiate the encounter; the devil arrives uninvited. This narrative reversal is significant, as it positions Serivili not as a seeker of forbidden knowledge but as a

subject compelled to respond to an external challenge. From the dialogue that unfolds at the door, Serivili's psychological and ethical disposition can be reconstructed. His prior withdrawal from society is not represented as escapism but as a critical response to social injustice, envy, and moral corruption. This withdrawal corresponds to an existential condition marked by anxiety and disillusionment, yet it does not culminate in nihilism. Instead, it prepares the ground for ethical discernment. Serivili recognizes the devil immediately and addresses him with clarity rather than fear or fascination. This recognition undermines the conventional logic of temptation, which relies on deception or ignorance. The devil's strategy in the poem emphasizes persuasion through empathy and patience. He presents himself as understanding Serivili's suffering and alienation, thereby attempting to establish proximity. Only after this relational groundwork does he introduce the core temptation: promises of wealth, fame, and recognition. These promises, however, are framed in explicitly social terms. Fame is linked to poetic authority, and wealth to power over others. Serivili's response directly challenges this logic by invoking the material suffering of peasants, the absence of basic means of life, and the violence inflicted upon the young. Through this response, temptation is reframed as complicity with structural injustice.

In Goethe's Faust, the pact with Mephistopheles enables Faust to experience life in its extremes, and ethical reckoning is deferred. In contrast, Serivili refuses deferment. Ethical judgment occurs within the moment of temptation itself. The dialogue thus becomes a site of rational evaluation rather than emotional surrender. This shift marks a fundamental transformation of the Faustian situation: the devil is no longer the arbiter of experience but the object of moral critique. The conclusion of the encounter further reinforces this transformation. Serivili ultimately allows the devil to enter the house and stay the night, yet no pact is formed. This gesture has often been misread as a sign of concession; however, within the logic of the poem, it signifies a distinction between hospitality and moral alliance. Serivili remains awake by the fire until morning, symbolically maintaining vigilance. The devil's departure at dawn confirms the failure of temptation. The encounter ends not with transcendence or tragedy, but with ethical continuity. Through this structure, Nima constructs a subject who engages with evil without internalizing it. The poem thus articulates a model of modern subjectivity grounded in conscious resistance and ethical responsibility.

Rather than reenacting the tragedy of Faust, The House of Serivili proposes an alternative outcome: the possibility of confronting temptation without surrender.

Conclusion

This study has argued that The House of Serivili constitutes a critical reconfiguration of the Faustian paradigm within modern Persian literature. By analyzing the poem through close textual reading and existentialist theory, it has demonstrated that Nima Yushij transforms the archetypal encounter between human and devil into a scene of ethical evaluation rather than metaphysical ambition. Serivili's resistance to temptation does not stem from moral absolutism or religious dogma, but from conscious awareness of social suffering and ethical consequence. Unlike Faust, whose trajectory necessitates transgression in order to attain knowledge, Serivili achieves ethical clarity precisely by refusing transgression. This refusal does not negate action; rather, it affirms responsibility. The implications of this transformation extend beyond comparative literature. Nima's poem suggests that modernity need not be defined by imitation of Western models or rejection of tradition, but can emerge through critical engagement with inherited narratives. In redefining the Faustian situation as a moment of resistance, The House of Serivili offers a model of ethical subjectivity attuned to historical injustice and collective responsibility.

Ultimately, the poem demonstrates that the encounter with evil does not inevitably culminate in fall or redemption. It can also function as a moment of discernment, in which the human subject asserts agency through refusal. This repositioning of the Faustian encounter marks Nima Yushij's distinctive contribution to modern literary thought and affirms the relevance of existential ethics within the context of Persian modernism.

.

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۳، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴
صص ۱-۲۶
مقاله پژوهشی

تحلیل موقعیت فاوستی در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» اثر نیما یوشیج در افق اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی

حسین طاهری[۱]، ویدا دستمالچی*[۲]

۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۷/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۴

چکیده

این مقاله با رویکرد تطبیقی-تحلیلی به بررسی مفهوم موقعیت فاوستی در منظومهٔ بلند «خانهٔ سریویلی» اثر نیما یوشیج می‌پردازد. مسألهٔ اصلی پژوهش آن است که چگونه نیما، در مواجههٔ شاعرانه با یکی از مهم‌ترین تمثیل‌های ادبیات غرب یعنی فاوست گوته، به بازتعریف تقابل انسان و شیطان می‌پردازد و از کلیشهٔ اغوای بشر فراتر می‌رود. از خلال خوانش میان‌متنی و برپایهٔ عناصر روایی چون ورود شیطان، ساختار دیالوگ و مناسبات اخلاقی شخصیت‌ها نشان داده‌می‌شود که فاوست در جست‌وجوی معنا به اغوا تن می‌دهد و در برابر مفیستوفلس سقوط می‌کند؛ درحالی‌که سریویلی، با آگاهی اگزیستانسیال و ایستادگی اخلاقی فریب نمی‌خورد و کلام شیطان را نیز به چالش می‌کشد. روش تحقیق کیفی_تفسیری است و تحلیل برپایهٔ تطبیق موقعیت‌های روایی دو اثر، درون‌مایه‌های متافیزیکی و گفتمان فلسفی مقاومت در برابر شر انجام گرفته‌است و یافته‌های این مطالعه حاکی از آن است که نیما، با بهره‌گیری ضمنی از الگوی فاوستی دست به بازنویسی مفهومی آن می‌زند و موقعیت فاوستی مقاومت را ایجاد می‌کند که در آن، انسان شرقی حاکم بر گفت‌وگو با شر می‌شود. این مقاله می‌کوشد تا با تکیه بر شباهت‌ها و تمایزهای اساسی دو اثر، گامی در جهت بازخوانی بینافرهنگی ادبیات مدرن ایران در نسبت با روایت‌های کلاسیک غربی بردارد.

کلیدواژگان: سریویلی، فاوست، نیمایوشیج، گوته، اگزیستانسیالیسم.

* نویسنده مسئول:
E-mail:
dastmalchivida@yahoo.com

۱-مقدمه

در متون مقدس مسیحی و یهودی، شیطان در جایگاه موجودی است که انسان را به شک، نافرمانی و انحراف از راه الهی می‌کشاند؛ اما درعین‌حال با او گفت‌وگو دارد. «سفر ایوب» در کتاب مقدس، یکی از نخستین موارد گفت‌وگو میان خدا و شیطان است که شیطان از خدا اجازه می‌گیرد تا ایوب را آزمایش کند (کتاب ایوب، باب ۱، آیات ۶-۱۲ و باب ۲، آیات ۱-۶). این مکالمه جنبه‌ای الهی-دادگاهی دارد. هم‌چنین، در «انجیل متی»، گفت‌وگوی مستقیم بین شیطان و مسیح در بیابان شکل می‌گیرد؛ جایی که شیطان با سه وسوسه او را می‌آزماید (متی، باب چهارم، آیات ۱۱-۱). این صحنه اساس بسیاری از گفت‌وگوهای بعدی را در ادبیات مسیحی می‌سازد. در ادبیات نمایشی قرون وسطی، گفت‌وگو با شیطان نخستین‌بار در قالب نمایشنامه‌های دینی چون معجزه‌ها[1] و به‌ویژه نمایش‌های اخلاقی[2] تثبیت شد. در این متون، انسان در مقام موجودی مختار، در تقابل مستقیم با شیطان یا نیروهای اغواگر قرار می‌گیرد و از رهگذر دیالوگ، سرنوشت اخلاقی او تعیین می‌شود. نمایشنامهٔ معروف Everyman از مهم‌ترین نمونه‌هایی است که در آن، انسان با نیروهای نمادین چون فضیلت و گناه وارد گفت‌وگو می‌شود (ر.ک: Bevington, 1975: 147-118). این سنت، زمینه‌ساز روایت‌های فلسفی-اخلاقی متأخر هم‌چون فاوست است. نیز، «کمدی الهی» دانته آلیگیری (۱۳۰۸-۱۳۲۰م) یک نمونهٔ مشهور از حضور شیطان است. در این اثر، شیطان در انتهای جهنم قرار دارد، با او گفت‌وگوی مستقیمی در جریان نیست؛ اما کل روایت بر گفت‌وگوی دانته با ارواح گناهکار بنا شده‌است که درآن شیطان به‌عنوان نیروی نهایی شر دائماً حضور دارد (ر.ک: دانته آلیگیری، ۱۳۷۹: ۵۲۷-۵۴۰).

در دورهٔ باروک و نوزایی، شیطان پیچیده‌تر و دیالوگ‌ها فلسفی‌تر می‌شود و در هیأت انسانی به ظهور می‌رسد. نمونهٔ برجستهٔ آن «دکتر فاوستوس» اثر کریستوفر مارلو (۱۵۹۲م) است؛ مفیستوفلس هنوز در خدمت الهیات مسیحی است؛ اما وارد عرصهٔ گفت‌وگو، استدلال و معادله می‌شود. نمونهٔ دیگر این دوره، «بهشت گمشده» اثر جان میلتون (۱۶۶۷م) است. گفت‌وگوهای شیطان با خود و با دیگران (به‌ویژه آدم و حوا) بخشی از این شاهکار ادبی است. شیطان میلتون در عین خباثت دارای شکوه و تراژدی است. بسیاری او را قهرمانی شکست‌خورده می‌دانند که در برابر قدرت مطلق خدا ایستاده‌است؛ چنان‌که اعلام می‌کند: بهتر است در جهنم سلطنت کنم تا در بهشت خدمت (ر.ک: میلتون، ۱۳۸۲: ۲۰). نمونهٔ اصلی دورهٔ رمانتیسیسم، «فاوست» گوته (۱۸۳۲-۱۸۰۸م) است؛ این اثر، مهم‌ترین نقطه در تاریخ گفت‌وگو با شیطان در ادبیات مدرن

1. Miracle Plays
2. Morality Plays

است. مفیستو در اینجا یک موجود شیطانی ساده نیست؛ بلکه نماد عقل ابزاری، شک، علم و دنیای مدرن است. گفت‌وگوی او با فاوست پیچیده، چندلایه و فلسفی و دربارهٔ معنا، مرز دانش، لذت و رهایی است.

اما در دورهٔ مدرن، در رمان «برادران کارامازوف» اثر داستایوفسکی (۱۸۸۰م)، گفت‌وگوی ایوان کارامازوف با شیطان یکی از نمونه‌های درخشان ادبیات روان‌شناختی است؛ شیطان در اینجا درون ذهن او است و شک، بحران ایمان و اخلاق را نمایندگی می‌کند.

۱-۱-خلاصهٔ خانهٔ سریولی

سریویلی شاعری عزلت‌گزیده است که در کلبه‌ای به‌دور از آبادی در جنگل به تنهایی زندگی می‌کند، در شبی طوفانی و سنگین، غریبه‌ای در خانه‌اش را می‌زند و برای نجات از طوفان از او پناه می‌خواهد. سریویلی از سوراخ، شیطان را بازمی‌شناسد. شیطان از پشت در اصرار به ورود دارد؛ اما سریویلی اجازهٔ ورود نمی‌دهد. گفت‌وگویی طولانی میان آن دو از همان پشت در شکل می‌گیرد تا آن‌که درنهایت، سریویلی در را بر روی آن مهمان مزور بازمی‌کند و شب را در آنجا می‌خوابد. اما سریویلی تا صبح در کنار آتش می‌نشیند و شیطان را زیرنظر می‌گیرد. درست است که میهمان را به خانه راه می‌دهد، اما فریفته‌اش نمی‌شود. صبح‌گاه پس از رفتن شیطان، مو و ناخن باقی‌مانده‌اش تبدیل به مار می‌شود.

۱-۲-بیان مسأله

تقابل انسان با نیروهای شر، به‌ویژه در قالب تمثیلی آن با هیأت شیطان، یکی از کهن‌الگوهای پایدار در تاریخ ادبیات جهانی است؛ کهن‌الگویی که هم در متون دینی و اسطوره‌ای و هم در ادبیات کلاسیک و مدرن، به‌عنوان نمود بیرونی، بحران درونی انسان میان عقل و خواهش، معنا و پوچی، قدرت و تسلیم بازتاب یافته‌است. در میان نمونه‌های مدرن این تقابل، روایت فاوست خاصه در نسخهٔ گوته‌ای آن جایگاهی ممتاز دارد. فاوست شخصیتی فرهیخته است که در تلاقی با ناکامی معرفتی و عطش وجودی، با شیطان وارد معامله می‌شود و مسیر زندگی‌اش را در قالب تجربه‌ای دیالکتیکی از سقوط و رستگاری بازنگاری می‌کند.

در سوی دیگر، شعر مدرن فارسی درگیر شکل نوینی از مفاهیم کهن و بازآفرینی مواجهات اسطوره‌ای در سیاق انسانی و فردی است. منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» اثر نیما یوشیج از این منظر، متنی قابل توجه در ادبیات معاصر فارسی است که با اتکای ضمنی بر سازوکار موقعیت فاوستی دیالوگی فلسفی میان انسان و شیطان را در ساختاری رؤیاگون اما از حیث زبانی و اندیشگانی

ژرف، بازآفرینی می‌کند. با این تفاوت اساسی که در این متن، سوژه در مقام داور و ناظر اخلاقی بر گفتار شیطان اغواگر ظاهر می‌شود. حضور شیطان در شعر دیگری از نیما به نام «پریان» نیز تا حدودی دارای چنین رویکردی است.

آنچه این منظومه را شایستهٔ واکاوی تطبیقی می‌کند، بازتعریف موقعیت انسان در مواجهه با شر است؛ این در حالی است که فاوست گرفتار خلسهٔ اومانیستی میل به تعالی است و از خلال تن‌دادن به وسوسه، راهی به معرفت می‌جوید. سریویلی در موضع سلبی و خودآگاه بر فراز گفتار شیطان می‌ایستد و از آغاز با نوعی بینش اگزیستانسیال، گفت‌وگوی این وسوسه‌گر را نقد و افشا می‌کند. به‌همین سبب، منظومهٔ نیما را می‌توان نوعی بازخوانی از کهن الگوی اغوای فاوست دانست که در آن سوژهٔ شرقی دیگر قربانی اغوا نیست؛ بلکه قهرمان مقاومت است.

از نظر ما مفهوم «موقعیت فاوستی» در مطالعات تطبیقی ادبیات، ساختاری روایی دارد که غالباً در سه مرحله شکل می‌گیرد:

الف). مواجههٔ یک شخصیت برجسته (علمی، هنری، دینی) با شیطان (برخورد نخست با امر اهریمنی)

در ادبیات کلاسیک غربی، فاوست گوته نماد روشنفکری است که در پی شناختی فراتر از دانش متعارف است. او که به تمامی شاخه‌های علم رسمی تسلط دارد، دچار بحران وجودی و خلأ معرفتی می‌شود. این بحران، فضای روانی و اگزیستانسیال لازم را برای ظهور شیطان (مفیستوفلس) فراهم می‌آورد. به بیان دیگر در مرحلهٔ نخست، قهرمان داستان که غالباً فردی با توانایی فراتر از انسان عادی و جاه‌طلبی فکری یا روحی شدید است با یک نیروی تاریک و اهریمنی مافوق طبیعی روبه‌رو می‌شود که پاسخی برای عطش درونی شخصیت ارائه می‌کند؛ در این مواجهه، شیطان نماد میل برآورده‌نشده، شناخت ممنوع یا قدرت مطلق است.

ب). پیشنهاد اغواکننده از سوی شیطان (پیمان بالقوه)

در گام دوم، شیطان با پیشنهادهایی ظاهر می‌شود که درظاهر، راه‌حل‌هایی برای بحران درونی یا میل‌های سرکوب‌شدهٔ قهرمان‌اند. این پیشنهاد معمولاً با واژگان اغواکننده و وعده‌هایی دربارهٔ قدرت، دانش، جادودانگی، یا لذت نامحدود بیان می‌شود؛ اما در بطن خود، حامل نوعی سقوط اخلاقی یا متافیزیکی است. در سطح نشانه‌شناسی، شیطان در این مرحله به مثابهٔ استعاره‌ای از خود تاریک انسان با ساختار قدرت در جهان عمل می‌کند.

ج). معامله با شیطان (پیمان قطعی و آغاز سقوط)

در سومین مرحله، قهرمان با علم به عواقب، یا با نادیده‌گرفتن آن وارد پیمان وجودی با شیطان می‌شود. این معامله غالباً با واگذاری بخشی از هستی، روح یا هویت اخلاقی در ازای

ارضای یک میل خاص است. در *فاوست* گوته مفیستوفلس با فاوست چنین معامله می‌کند که اگر فاوست از چیزی رضایت کامل یابد، روح او متعلق به شیطان خواهدبود. این پیشنهاد گرچه ظاهراً عقلانی و حتی عادلانه است؛ اما زمینه‌ساز انحطاط معنوی قهرمان می‌شود. از این لحظه به بعد، خط سیر داستان به‌سمت تراژدی پیش می‌رود، گرچه ممکن است پایان، نجات‌بخش باشد (همچون نجات فاوست در پایان بخش دوم).

رویکرد اصلی این پژوهش اگزیستانسیالیستی است و بر مفاهیم اساسی چون اضطراب، پوچی و مقاومت اخلاقی فرد در مواجهه با وسوسه و شر متمرکز است (با اتکا به اندیشه‌های کی‌یرکگورد و کامو). با این‌حال، مطالعه هم‌چنین از منظر بازخوانی کهن‌الگوی ملاقات با شیطان در متون ادبی غربی به‌صورت تطبیقی بهره می‌گیرد تا زمینه و بافت فرهنگی ـ ادبی موقعیت فاوستی مشخص شود. به‌عبارت دیگر، کهن‌الگو به‌عنوان چهارچوب تطبیقی و تاریخی عمل می‌کند؛ اما تحلیل موقعیت و رفتار شخصیت اصلی بر پایهٔ مفاهیم اگزیستانسیالیستی استوار است؛ بنابراین، پژوهش نه‌صرفاً بازخوانی تاریخی کهن‌الگو و نه‌صرفاً مطالعات فلسفی است؛ بلکه ادغام این دو رویکرد است به‌گونه‌ای که کهن‌الگو زمینهٔ تحلیل اگزیستانسیالیستی را فراهم می‌کند و محور اصلی مطالعه همان کنش، آگاهی و مقاومت اخلاقی شخصیت در مواجهه با شیطان است.

۱-۳-پیشینهٔ تحقیق

طبق داده‌های آماری سامانه‌های جهاددانشگاهی، نورمگز، ایرانداک، سیویلیکا و سایر منابع نمایهٔ مقالات و پژوهش‌های دانشگاهی و معتبر، تاکنون دربارهٔ شباهت شخصیت، حادثه، روایت یا موضوع منظومهٔ سریویلی با روایت فاوست پژوهش و یادداشتی ارائه نشده‌است؛ اما نزدیک‌ترین پژوهش‌ها معرفی می‌شوند:

نویسندگان مقالهٔ «نظریهٔ توصیفی نیما در منظومهٔ خانهٔ سریویلی او» (۱۳۸۹)، ضمن تعریف چیستی و چرایی توصیف در ادبیات، آن را یکی از شاکله‌های اصلی نگاه نو نیما دانسته و به معرفی انواع شگردهای توصیفی نیما در منظومهٔ سریویلی پرداخته و چنین نتیجه گرفته‌اند که نوع توصیف در این منظومه ابژکتیو است تا سوبژکتیو. نیز، نویسندگان مقالهٔ «تحلیل ساختاری شعر عقاب خانلری و خانهٔ سریویلی نیمایوشیج براساس نظریه‌های برمون و گریماس» (۱۳۹۱)، با چشم‌انداز ساختارگرایانه به بن‌مایه‌های داستانی و عناصر روایت در دو شعر خانلری و نیما پرداخته و چنین یافته‌اند که وضعیت در هر دو شعر ابتدا در تعادل قرار دارد، سپس حادثه رخ می‌دهد و وضعیت از تعادل خارج می‌شود، در نهایت نیز تعادل بازمی‌گردد. نویسندهٔ مقالهٔ «وای بر من پلی برای خانهٔ سریویلی: بررسی ساختمان شعر وای بر من و پیوند آن با شعر خانهٔ سریویلی نیما»

(۱۳۹۱)، به بررسی همانندی‌های دو شعر نیما پرداخته و چنین یافته‌است که خانهٔ سریویلی بازآفرینی و بازسرایی شعر وای بر من نیما است؛ اما در مقالهٔ «سریویلی: زندانی تقابل‌های دوگانه (بررسی تقابل‌های دوگانه در منظومهٔ خانهٔ سریویلی اثر نیما یوشیج)» (۱۳۹۲)، نویسندگان با بهره‌گیری از مؤلفهٔ تقابل‌های دوگانه به بررسی ساختارگرایانهٔ این منظومه دست زده و چنین یافته‌اند که شیطان نماد نیمهٔ دیگر سریویلی است و این جدال تقابل خودآگاهی/ناخوداگاهی او است. نویسندگان مقالهٔ «اسطورهٔ آفرینش شیطان و بازتاب آن در ادبیات فرانسه و ایران (واکاوی موردی: آنتوان قدیس و افسانهٔ سریویلی)» (۱۴۰۱) به وجوه شباهت و تفاوت حضور و ظهور شیطان در فرهنگ ایرانی و اروپایی پرداخته و چنین نتیجه گرفته‌اند که نیما در سرودن این اثر به‌طور کامل زیر تأثیر داستان آنتوان قدیس اثر گوستاو فلوبر است؛ اما مقالهٔ دیگری نیز با نام «بازنمود هویت اجتماعی در خانهٔ سریویلی نیما یوشیج»، (۱۴۰۲)، با محوریت سریولی نوشته شده‌است که تکیهٔ نویسندگان بر خوانش نشانه‌شناختی این اثر به‌سبک ریفاتر است و به این نتیجه ختم شده‌است که صبغهٔ اجتماعی این منظومه بر ادبیتش غالب است و سریویلی نماد جوامع سنتی و شیطان مظهر تمدن نو است.

۲-مبانی نظری

در افقِ اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی، انسان مانند فرایندی فهمیده می‌شود که در لحظه‌های بحرانیِ انتخاب، خود را می‌سازد و معنا می‌دهد؛ بنابراین تجربهٔ اغوا در این چشم‌انداز، صحنه‌ای است که در آن اصل وجود انسان (به‌عنوان سوژه) در معرض آزمون قرار می‌گیرد، پس اضطراب، یأس، آزادی و تصمیم را در هم می‌تند و از خلال آن، سوژه به خودآگاهی اخلاقی می‌رسد. اندیشه‌های سورن کی‌یرکه‌گور[۳] و آلبر کامو[۴]، با آن‌که در دو قطب دینی و سکولار اگزیستانسیالیسم قرار دارند، دو قرائت مکمل از این مواجهه را فراهم می‌آورند؛ یکی «جهش ایمانی[۵]» در قلمرو باور و دیگری «عصیان آگاهانه»[۶] در قلمرو پوچی است. تقاطع این دو مسیر، شاکله‌ای می‌سازد که در آن سوژه در برابر اغوا در مقام موجودی مختار، انفعال را وامی‌نهد و درگیر ساختن معنا از درون بی‌معنایی می‌شود.

در اندیشهٔ کی‌یرکه‌گور، اضطراب امکان آزادی است. او اضطراب را وضعیتی می‌داند که در آن انسان در آستانهٔ انتخاب قرار می‌گیرد؛ اضطراب همان فضای لرزان امکانی است که آزادی را آشکار

3. Soren Kierkegard (1813-1885)
4. Albert Camus (1913-1960)
5. Leap of Faith
6. Révolte consciente

می‌کند. این اضطراب، بر خلاف ترس، متعلق معیّن ندارد؛ بلکه از آن‌رو پدید می‌آید که انسان درمی‌یابد که می‌تواند انتخاب کند و می‌تواند خطا کند. از دل این آگاهی، لحظه‌ای زاده می‌شود که کی‌یرکه‌گور آن را «لحظهٔ جهش» می‌نامد؛ یعنی لحظهٔ گذار از یأس به ایمان یا گذر از تردید به تصمیم. (Kierkegard, 1941: 90-110) یأس در دستگاه فکری او، بیماری مرگ‌آور روح است؛ وضعیتی که در آن انسان نسبت خویش را با خود از دست داده و درنتیجه، از رابطه‌اش با حقیقت جدا شده‌است؛ اما همین یأس، اگر به آگاهی تمام از خود بدل شود، می‌تواند نقطهٔ چرخش باشد؛ چراکه آگاهی از ناتمامی خود، انسان را به ضرورت انتخاب سوق می‌دهد (کی‌یرکه‌گور، ۱۳۸۳: ۵). جهش ایمان نزد کی‌یرکه‌گور کنشی است که عقل نمی‌تواند آن را توجیه کند؛ این تصمیم، محصول برهان نیست، بلکه زادهٔ شورِ اخلاقی و تعهد وجودی است؛ لذا، در برابر اغوا_ که وعدهٔ آسودگی و تسلیم در برابر نیروهای بیرونی می‌دهد_ تنها راه اصالت، انتخابی است که برآمده از اضطراب و آگاهی باشد، نه از ترس یا تمکین.

اما آلبر کامو این وضعیت را در افقی دیگر بازمی‌خواند. او از موضعی سکولار آغاز می‌کند و مسألهٔ اساسی انسان را در تقابل میل به معنا و سکوت جهان می‌بیند؛ از این تقابل، مفهوم «پوچی» زاده می‌شود. انسان در نگاه کامو موجودی است که در جهانی بی‌غایت و بی‌پاسخ پرتاب شده و ناگزیر است که بدون تکیه بر امر مطلق بیرونی، معنا بیافریند. مواجهه با پوچی، نخستین مرحلهٔ بیداری اگزیستانسیال است (کمبر، ۱۳۸۵: ۱۰). این آگاهی می‌تواند به سه واکنش منجر شود: خودکشی، ایمان متافیزیکی یا عصیان. کامو دو نخستین راه را نفی می‌کند و تنها سومی را به‌مثابهٔ پاسخ اخلاقی می‌پذیرد. عصیان نزد او نوعی آری‌گویی منفی است؛ انسان، درحالی‌که از بی‌معنایی جهان آگاه است، تصمیم می‌گیرد به زیستن ادامه دهد و ارزش بیافریند. این «ماندن آگاهانه» جوهر اخلاق کامویی است، یعنی نه تسلیم، نه فرار، بلکه پافشاری بر زیستن در وضعیتی که هیچ تضمینی برای معنا ندارد (کامو، ۱۳۸۴: ۱۹). در این چشم‌انداز، امتناع از اغوا معادل حفظ وضوح شناختی و خودداری از هر گونه فریب متافیزیکی است. اغوا همان وعدهٔ فرار از پوچی است و عصیان همان مقاومت در برابر این وعده است؛ بنابراین عصیان مهم‌ترین عنصر فلسفی کامو است (کامو، ۱۳۹۶: ۷).

با وجود تفاوت بنیادین در مبنای الهی یا الحادی، کی‌یرکه‌گور و کامو هر دو در محور اخلاقی انتخاب تلاقی می‌کنند. برای هر دو، انسان تنها در مقام تصمیم‌گیرندهٔ آزاد تعریف می‌شود. اضطراب کی‌یرکه‌گور و پوچی کاموی هر دو وضعیت‌هایی هستند که در آن انسان از تکیه‌گاه‌های بیرونی جدا می‌شود و در برابر مسئولیت تصمیم خود تنها می‌ماند. در هر دو دستگاه، ارزش در آفرینش نهفته است؛ یکی در آفرینش رابطه با امر متعالی، دیگری در آفرینش معنا در دل

بی‌معنایی. از این‌رو، می‌توان گفت که جهش ایمانی کی‌یرکه‌گور و عصیان کامو، دو صورت یک حرکت‌اند.

از منظر ترکیبی، این دو تفکر بستری می‌سازد که به‌واسطهٔ آن، مواجههٔ انسان با اغوا به‌منزلهٔ آزمون وجود فهمیده می‌شود. لذا اغوا مایل به تسلیم در برابر نوعی نظم از پیش‌موجود است که وعدهٔ آرامش می‌دهد اما آزادی را سلب می‌کند. امتناع از اغوا در این معنا، بازگشت انسان به خودِ مسئول است که با نفی ایمان کور و یا پوچی یأس‌آور در تصمیم اخلاقی آگاهانه معنا می‌یابد. چنین سوژه‌ای، در تعبیر کی‌یرکه‌گوری «خود را در حضور خدا می‌یابد » و در تعبیر کامویی، «خود را در غیاب خدا می‌سازد ». در هر دو حال، این «خود» برآمده از عمل و برآمده از انتخابی است که از اضطراب یا پوچی عبور کرده و مسئولیت خویش را پذیرفته‌است (دستمالچی، طاهری، ۱۳۹۶: ۲۵۳).

بدین‌گونه، مبنای نظری حاضر بر سه محور استوار می‌شود: نخست، اضطراب و پوچی به‌عنوان دو چهرهٔ یک وضعیت وجودی؛ دوم، تصمیم و انتخاب به‌عنوان کنش سازندهٔ معنا و سوم، مقاومت در برابر اغوا به‌عنوان تحقق اخلاق. بر این مبنا هر تجربهٔ انسانی، چه در ساحت ایمان و چه در ساحت عصیان زمانی اصیل است که به آزادی درون‌زا و به خلق معنا از دل بی‌معنایی بینجامد. به‌تعبیر دیگر، سوژه تنها زمانی از اغوا می‌گذرد که اضطراب خویش را بپذیرد و در دل بی‌پناهی تصمیم بگیرد.

۳-بحث اصلی

برای تحلیل متمرکز موقعیت فاوستی در منظومهٔ *خانهٔ سریویلی* ضروری است که ابتدا ساختار روانی و شرایط اگزیستانسیال شخصیت اصلی را در سه افق مجزا بررسی کنیم: نخست، وضعیت روحی و روانی سریویلی پیش از مواجهه با شیطان که در آن انزوا، دلزدگی از جهان و آگاهی نسبت به پوچی زندگی برجسته است. دوم، واکنش و کنش‌های او در جریان مواجهه با شیطان، که شامل بررسی دیالوگ‌ها، مقاومت اخلاقی و میزان فهم و تشخیص وسوسه‌ها می‌شود و سوم، پیامدها و وضعیت پس از این مواجهه، یعنی چگونگی تثبیت موضع اخلاقی و معرفتی سریویلی و تأثیر این تجربه بر نگاه او به جهان و دیگران.

۱-۳-اضطراب و پوچی

سریویلی نمایندهٔ تجددی است که با تقلید از غرب یا طرد کامل سنت همراه نیست؛ او در پی بازسازی بنیادهای تفکر فردی است. نیما، از راه این شخصیت، جهان را به دوگانهٔ خواب‌زدگی و

بیداری معرفتی تقسیم می‌کند. سریویلی در اضطراب و پوچی به سر می‌برد و با سازوکارهای انسانی در تضاد روحی قرار دارد؛ لذا از همان آغاز منظومه در حاشیهٔ جمع و در دل طبیعت جای می‌گیرد. این کناره‌گیری معادل با انزوای فلسفی است که در سنت دکارت تا کانت و روسو، لازمهٔ شکل‌گیری خودآگاهی نقادانه بوده‌است. او از مردمی می‌گریزد که حسادت، کینه و خشم بر آنان حاکم است. همان مردمی که نماد سنت‌زدگی، خرافه‌پرستی و پذیرش بدون اندیشه هستند:

«از همان شب می‌گریزد او ز مردم/دوست دارد ماند از جمع کسان گم/ تا به دست خود بدارد سرنوشت خود دگرسان‌تر/ می‌رود سوی بیابان‌های دور و خلوت این جنگل غمناک/او هراسان است بی هیچ آفت از این زندگانی/شاد از آن اندیشه کاز وی رنج زاید/رنجه است از شادی‌ای که بر ره آن/نیست پیدا تلخی یک ساعت غمناک/هیچش این دنیا نه دیگر پیش چشمان است/پیش او/دوستی و دشمنی مردمان، گر راست خواهی، هر دو یکسان است» (نیما یوشیج، ۱۳۶۲: ۹۳-۹۴).

بنابراین، سریویلی در وضعیتی از انزوا و خستگی روحی به‌سر می‌برد که به وضعیت اگزیستانسیال انسان دلزده از جهان قابل تفسیر است و نشانهٔ بحران معنا و گسست از جهان میان‌ذهنی تلقی می‌شود. سکونت او در دل طبیعت، دور از جماعت انسانی، نوعی کناره‌گیری از گفتمان اجتماعی و بازگشت به خویشتن است؛ امری که در افق فلسفهٔ کی‌یرکگور و کامو، به‌منزلهٔ مواجههٔ سوژه با حقیقت اضطراب وجودی تعبیر می‌شود. اضطراب در این معنا لحظه‌ای است که فرد خود را در برابر آزادی خویش بی‌پناه می‌یابد. این آزادی، اگرچه در ظاهر نوعی رهایی است، اما در عمق، سرچشمهٔ ترس و تزلزل می‌شود؛ زیرا هیچ نظام متافیزیکی یا اخلاقیِ قطعی باقی نمی‌ماند که بتواند رفتار انسان را تضمین یا معنا کند. لذا، دلزدگی سریویلی را باید نوعی نشانه از همین آگاهی رنج‌زا دانست که جهان در بنیاد خود بی‌پناه و بی‌غایت است. در منطق اگزیستانسیالیستی، این تجربه با مفهوم پوچی در اندیشهٔ کامو هم‌پوشانی دارد و به‌منزلهٔ شکاف میان میل انسان به معنا و خاموشی جهان تفسیر می‌شود. فرد در این وضعیت درمی‌یابد که هستی نه پاسخ می‌دهد و نه معنا می‌افزاید و فقط در برابر او گشوده و بی‌تفاوت می‌ماند. از همین‌رو، آرامش سریویلی در طبیعت آرام، آرامشی ناپایدار و سکونی است بر لبهٔ اضطراب، زیرا در عمق این خلوت، آگاهی به پوچی همچون خلئی درونی حضور دارد. نیما فضای دهکده را آرام و رؤیایی به تصویر می‌کشد تا مقدمهٔ ورود شیطان مهیا شود: «با نگاه مهربارش سریویلی در همه این جلوه‌ها می‌دید/یک به یک را در مقام جلوه می‌سنجید/خوب می‌کاوید چشمانش/آن دلاویزان رنگین را/آن دلاویزان برای او/ساز می‌کردند نغمه‌های شیرین را/و از آن‌ها سریویلی را به دل می‌بود لذت‌ها» (همان: ۵۷)

ورود شیطان در چنین زمینه‌ای، تجلی درونی همین اضطراب است؛ نوعی برون‌فکنی از خلأ

معنا که درون شخصیت رسوب کرده‌است. در اندیشهٔ کی‌یرکگور، این لحظه همان نقطهٔ «آزمون وجودی» است که انسان در اضطراب، امکان انتخاب را بازمی‌شناسد. اضطراب ناشی از آزادی، فرد را در برابر این دو مسیر قرار می‌دهد: سقوط در پوچی یا جهش به سوی ایمان؛ اما در افق کاموییی، این لحظه به‌جای جهش ایمانی، به آگاهی عصیان‌گر منتهی می‌شود؛ یعنی پذیرش پوچی بدون تسلیم شدن به آن. از این منظر، دلزدگی آغازین سریویلی، پیش‌زمینه‌ای برای رویارویی او با دوگانهٔ پذیرش یا مقاومت در برابر بی‌معنایی است. نیما پیش از ورود شیطان به صحنه، آن زیبایی رؤیایی صحنه را به هم می‌زند و فضا را مشوش و مضطرب می‌کند: «از شبی این‌سان نه پاسی رفته/ز ابرها برخاست غوغا/آسمان شد خشمگین‌گونه به ناگاهان/و زمین سنگین و پر توفان/باد چست و چابک و توفنده بر اسبش سوار آمد/هم‌چنان دیوانگان تازنده سوی کوهسار آمد/در همین دم سیل و باران ناگهان جستند/از کمین‌گه‌شان/ و نه چیزی رفته بود از این/که چنان غرنده اژدرها/گشت غران رود وحشتزا/کرد آغاز سر خود هر زمان بر سنگ کوبیدن/از میان دره‌ها سنگ و درخت و خاک روبیدن/وز ره صدها دل‌آرا دیه‌ها بام و در و دیوارها کندن» (همان: ۵۸-۵۹).

بنابراین، در ساختار فلسفی چنین موقعیتی، انزوای سریویلی نشانهٔ بریدن از جمعیتی است که در سطح روزمرگی و بی‌فکری زیست می‌کند. فرد اگزیستانسیال، با کناره‌گیری از جماعت در پی اصالت خویش است، اما همین اصالت او را به اضطراب می‌کشاند. در نتیجه، خانهٔ دورافتادهٔ سریویلی را می‌توان همچون استعاره‌ای از درون انسان مدرن دانست که در آن هیچ صدایی جز پژواک آگاهی شنیده نمی‌شود. آرامش او در دل طبیعت، بر بستری از سکوت متافیزیکی استوار است و همین سکوت است که حضور شیطان را ممکن می‌کند. به بیان دیگر، شیطان تجسم همان خلأ است که می‌کوشد خلأ را با وعدهٔ معنا پر کند. لذا طبق منطق روایت، آرامش و سکون محل زندگی سریویلی به زودی دستخوش تشویش شیطان می‌شود تا معنا از دل این خلأ به وجود آید. چنان‌که نیما تصریح می‌کند رابطهٔ سریویلی با مردم نیز بر بی‌اعتمادی استوار است؛ زیرا به‌نحوی آگاهانه از جامعه کناره‌گیری کرده‌است؛ جامعه‌ای که در نگاه او کانون حسادت، کینه و فساد اخلاقی است. سریویلی این سخنان شیطان را که بازنمایی وضعیت انسان‌های روزگار او است، تأیید می‌کند: «هیچ‌کس را نه صفایی، نه وفایی هست/از حسد می‌رند اگر بینند/بر بساط دودناک این جهانی روشنانی را/ من به ده‌مان می‌شناسم مرد جولایی/کاز حسد یک لحظه نتواند ببیند بفته‌های دیگران را/لیک دایم از حسد بدگوست و ز حرف دروغش نیست پروایی/از جوانمردی هر آن کس بهره‌اش کمتر/از جوانمردی است افزونتر سخن‌آور/با بدان هر کس که بستیزد/بیشتر با هر بد آمیزد...چه مزور مردمانی! آه! یاوه زندگانی!» (همان: ۷۴).

در منطق اثر، مردم نیرویی همدل و سازنده نیستند و بازتابی از ابتذال و سقوط اخلاقی‌اند؛ لذا

این گسست از جمع، حاصل نوعی انتخاب معرفتی است، زیرا سریویلی در فرایند تجربه و مشاهده به این نتیجه رسیده‌است که زندگی جمعی، به‌ویژه در بستر اجتماع منحط و مبتنی بر رقابت‌های حقیر، امکان زیست اصیل را از میان می‌برد: «لحظه‌ای با این دو رویه مردمان بنشین/ تا ببینی‌شان به چه برهان/از ره فکر و خیال مردمان/می‌برند از پیش، فکر خود/آن جماعت مردمان را یکسره بینند با یک چشم/بی‌خبر کاندر میان بیشه شیرانند خفته» (همان: ۸۷). در فلسفهٔ کی‌یرکگور، جمع یا دیگران همواره نیرویی است که فرد را از اصالت وجودی خویش دور می‌کند؛ زیرا در جمع، انسان تابع معیارهای بیرونی می‌شود و از امکان انتخاب آزادانه فاصله می‌گیرد. لذا انزوا در این معنا شکل آگاهی است؛ یعنی بازگشت به خود برای بازیابی امکان داوری مستقل است: «من جهان را با سراسر داوری‌هایش به هر گونه/زیر پای خود نهادستم/پس به روی داوری‌های جهان و زندگی‌های جهانی/گوشه‌ای را دل بدادستم/تا نکوتر بینم اندر حال گیتی» (همان: ۸۲).

سریویلی با ترک اجتماع، درواقع از سلطهٔ ارزش‌های همگانی فاصله می‌گیرد و خود را در برابر مسئولیت فردی قرار می‌دهد. از منظر کامویی نیز، مردم در چنین بافتی نمایانگر همان پذیرش کور هستند؛ جماعتی که بدون تأمل، نظام‌های بی‌معنا را بازتولید می‌کنند و در برابر پوچی واکنشی نشان نمی‌دهند. در مقابل، فرد عصیان‌گر از این انفعال جدا می‌شود تا معنا را از درون آگاهی خویش بازسازی کند. سریویلی به پوچی و بی‌معنایی نهان در زندگی چنین اشاره می‌کند: «بیهده شادم گر از روی خیالم می‌هراسم/زندگانی تیره‌ای هست از شبی و روشنی از صبح‌فامی/جلوهٔ هر گونه‌اش از گونهٔ دیگر/چه ولیکن در سرانجام؟/تیزپای سرکش این زندگی را/کو سواری تا بدارد رام؟/کشته‌ام بسیار در دل آرزوهای را/پس به روی کشته‌های آرزوها/پیکرهایی چه دل آرا/با دگر سان زندگانی، زندگانی می‌کنم من/زآنچه روزی در پی‌اش می‌رفتم اکنون می‌گریزم/ من بدان حالت رسیدستم که با خود می‌ستیزم» (نیما یوشیج، ۱۳۶۲: ۶۷-۶۶). درنتیجه، گسست سریویلی از مردم کنش اخلاقی و معرفتی یعنی امتناع از مشارکت در سازوکار شر است. در این بستر، مردم به‌عنوان نیرویی مزاحم و تباه‌کننده حضور دارند و قابل گفت‌وگو نیستند. آن‌ها در تضاد کامل با ساختار اخلاقی قهرمان قرار می‌گیرند؛ زیرا تجسم همان شرّی‌اند که به‌صورت نظام‌مند در زندگی اجتماعی نهادینه شده‌است. این تقابل، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا ورود شیطان به خانهٔ سریویلی معنا پیدا کند. سریویلی تصریح می‌کند که نسبت به شر درون مردم آگاه است: «در نهاد مردمان آن چیزها که هم خود آنان نمی‌دانند می‌خوانم/واقفم من بر همه اسرار آن‌ها/از کجی و ز کج‌سرشتان آنقدر اما مکن شکوا» (همان: ۷۴)

بنابر آنچه بیان شد، سریویلی حامل یک پروژهٔ تجددخواهی در سطح فردی و اجتماعی است.

در منظومهٔ نیما زبان به‌صراحت حامل نوعی کنش اجتماعی و معرفتی است. این رویکرد را می‌توان ذیل مفهوم زبان روشنفکرانه تحلیل کرد؛ زبانی که از ابزار اطلاع‌رسانی فراتر می‌رود و بدل به کنش اجتماعی-انتقادی می‌شود. نیما در این چشم‌انداز، زبان را از قالب بازنمود به‌سمت مداخله سوق می‌دهد. درمقابل، زبان مفیستوفلس در فاوست عمدتاً وسوسه‌گر، دیالکتیکی و ایهام‌آمیز است و فاوست از آغاز گفت‌وگو با زبانی پیچیده و پر ابهام مواجه می‌شود. سریویلی در جهانی زبان می‌گشاید که دیگر سازوکارهای نظم سنتی جوابگو نیست. بنابراین واجد ویژگی‌های زیر است:

الف). حامل دگرگونی تفکر است؛ مفاهیم مانند مردم، شب، خانه، مهمان، در متن نیما بازتعریف می‌شوند.

ب). گویای بی‌اعتمادی به زبان جمعی است. زبان مردم، دروغین سطحی و بی‌رمق است.

ج). بازنمایی موقعیت اخلاقی شخصیت است. سریویلی ازراه زبانش ایستادگی و رد فریب را اعلام‌می‌کند.

د). در اینجا زبان پرسونا، هویت و کنش است. شعر نیما، برخلاف دیالوگ نمایشی فاوست تک‌صدایی است؛ اما این تک‌صدایی از دل انشقاق از زبان غالب برمی‌خیزد؛ یعنی زبان شعر، در خود حامل گسست از نظام فکری جمع است.

بنابراین در مجموع باید گفت که سریویلی سوژه‌ای آگاه است که آغوش خود را بر توهمات اجتماعی بسته و در جست‌وجوی حقیقتی بیرون از اجتماع است: «من که دائم کوله‌بار شعرهایم را به دوش خود/یا به روی چارپایان و به پشت گاوهای نر/می‌کشم از جنگلی زی جنگل دیگر/من که همچون کرم پیله در درون پیله‌ام پنهان/تا چه هنگامم بسوزاند/مرد دهقان» (همان: ۶۹). مردم نیز از ابتدا به‌عنوان بستر شر حضور دارند. آنان زمینهٔ ظهور شیطان‌اند و گاه با او هم‌صدا هستند اما در فاوست فساد بیشتر در سطح فردی و ذهنی رخ می‌دهد. سقوط فاوست در آغاز شکل فردی دارد و در طول روایت، به اجتماع کشیده می‌شود. سریویلی هم با شیطان، هم با جمع، شهر، عادت و زبان فاسدشده در ستیز است. این نقد اجتماع، منظومه را از یک درام فلسفی، به متن اجتماعی تبدیل‌می‌کند. در این جا موقعیت فاوستی، در ساختار جهان بیرونی بازتولید می‌شود و سریویلی در برابر آن جبهه می‌گیرد.

۲-۳-تصمیم و انتخاب: شیطان در آستانه

در فاوست، مفیستوفلس با ارادهٔ متافیزیکی و پس از نوعی قرارداد الاهی بر فاوست ظاهر می‌شود، او فرستاده‌ای است که به پاسخ تمنای درونی فاوست آمده‌است. شیطان در قالب سگ سیاه بر او

ظاهر می‌شود: «چه باد کرده سگم، با چه زحمتی بلند می‌شود، دیگر شکل و شمایل سگ را ندارد، چه شبحی را من به خانه‌ام راه داده‌ام!» (گوته، ۱۳۸۹ :۳۶)

اما در خانهٔ سریویلی شیطان در قامت یک غریبه، در شبی توفانی به کلبهٔ شخصیت اصلی وارد می‌شود و در می‌زند:

«آن مزور کرد با در آشنا چنگال و ناخن‌های خون‌آلود/پس به چنگال و به ناخن کرد آغاز خراشیدن/وآنچنان کاندر بلایی سخت می‌زیبد» (نیما یوشیج، ۱۳۶۲: ۵۹).

این مواجهه از جغرافیای اجتماعی و انسانی آغاز می‌شود. ظهور شیطان در صحنهٔ مذکور بر محور تقابل آگاهی و فریب استوار است. فضای بیرونی اثر ــ شب، طوفان، تاریکی ــ توصیف صرف نیست؛ بلکه زمینه‌ای برای برون‌فکنی وضعیت درونی قهرمان است. طبیعت در این لحظه، بازتابی از اضطراب وجودی و آشفتگی ذهنی سریویلی است. پس در چنین فضایی، شیطان در هیأت یک مهمان ظاهر می‌شود. ساختاری روایی بر استراتژی فریب استوار است، زیرا ورود شیطان از مسیر تقاضا و تظاهر به نیاز، نظام اخلاقی میزبان را به آزمون می‌کشد: «سوزناک و دلنشین بگرفت نالیدن:/ای سریویلی! یگانه شاعر قومی که با ببرند در پیکار/ و همه مهمان‌نوازان بنام‌اند و جوانموردان/این جهان در زیر توفان وحشت‌آور شد/هر کجای خاکدان با محنت و هولی برابر شد/خانه را بگشای در/در رسید از راه‌های دورت اکنون خسته مهمانی» (همانجا).

در روایت، گفت‌وگو میان آن دو در آستانهٔ در شکل می‌گیرد؛ مکانی که از نظر نمادشناختی حدّ فاصل درون و بیرون است و امکان ورود یا طرد را تعیین می‌کند. آستانه در این صحنه، میدان کشمکش میان تصمیم اخلاقی و وسوسه است. سریویلی با شناخت صریح از ماهیت مخاطب خود سخن می‌گوید؛ او شیطان را بر اساس آگاهی درونی‌اش تشخیص می‌دهد. همین تشخیص، عنصر محوری در تحلیل اگزیستانسیالیستی صحنه است؛ زیرا معرفت نسبت به شر، پیش‌شرط آزادی اخلاقی است: «پس بدون هیچ تردیدی سریویلی/ از ره سوراخ‌های در به هوش خود توانست/بشناسد آن بد انگیز جهان را/ در سرشت تیرهٔ او خواند فکرت‌های سنگین را» (همان: ۶۰).

گفت‌وگو در پشت در، ساختاری از تأخیر ایجاد می‌کند. شیطان نمی‌تواند وارد شود مگر با رضایت میزبان و این رضایت، نقطهٔ تلاقی میان آگاهی و مسئولیت است. خواهش‌های مکرر شیطان، تکرار عملی از مکانیسم اغوا است؛ او از مسیر عاطفه و ترحم می‌کوشد منطق تصمیم‌گیری را تضعیف کند. در این سطح، صحنه نمایش دقیق فرایند مقاومت است؛ آزمونی که در آن زبان فریب، در برابر زبان آگاهی قرار می‌گیرد. شیطان بر تقاضای ورودش پافشاری می‌کند و حتی وضعیت جوی را بهانه قرار می‌دهد تا دل او را نرم کند: «ای سریویلی! عجب/هرگز مدار

زیر بارانم/ زار و نالانم چنین مگذار/ از چه روی این‌سان حکایت‌ها؟ رو ترش داری چرا با چاکرانت؟» (۶۲) و به او اصل اخلاقی مهمان‌نوازی را یادآور می‌شود: «هیچ‌کس از میهمان نورسیده دل نبریده/گرچه از وی نابه‌جایی دیده یا روزی جفایی یافته، زشتی شنیده/ هر که می‌گوید: گرامی داشت باید میهمان را» (همان: ۶۳).

نحوهٔ گفتار سریویلی، تند و قاطع است: «هرگز کس نبیند خانه ام را بر رخ هر ناشناسی در گشوده/کس نبیند یک تن از آنان سوی من رو نموده/من نمی‌خواهم شوم با هر کژی آلوده/خاطرم از عیب‌جویی‌شان نیاسوده و گر آسوده/میهمان راندن بسی خوش‌تر که بد را میزبان گشتن/ممسکی به کز کرم با تنگ چشمان همزبان گشتن/وز ره آنان به دل پروردن امید بهی را/ من نمی‌خواهم شوم با نارواییِ جفت/تا نکو گویندم از خویی خوش و نیکو/یا ملامت نشنوم کز بهر چه روی از کسان بنهفت» (همان: ۶۵). این شدت زبانی نشان‌دهندهٔ آگاهی او از ماهیت گفت‌وگو است. او در برابر خواهش‌ها از موضع تردید سخن نمی‌گوید، بلکه در موضع داوری است. شیطان در این صحنه فاقد قدرت سلطه است؛ تنها ابزار او گفتار است و گفتار او بر پایهٔ تکرار، خواهش و ظاهرسازی بنا شده‌است. از این روی، مواجههٔ آن دو آزمایش شناختی است که در آن فرد باید میان آگاهی از شر و پذیرش ظاهری آن تصمیم بگیرد. شیطان از پاسخ قاطع میزبان ناامید نمی‌شود و بر اصرار خود می‌افزاید: «گفت آن مطرود: هم از این رو بود/که به سوی تو روی آوردم/در شبی این‌گونه توفان‌زا/که جهان را شد ز هم بگسسته گویی یکسره رگ‌ها/هم از این رو بود/که به امید تو/من به دل امید بودم/ دم‌به‌دم بر هر امید زندهٔ خود می‌فزودم/تا سوی تو آمدم، در سر/فکرها پرورده‌ام بی مر» (همان: ۶۷). این خواهش و تمنا از سوی شیطان بیشتر می‌شود و سریویلی نیز قاطع‌تر بر موضع خود می‌ایستد اما با این‌حال: «لیک آن مطرود/تیرگی ننمود/وز سخن‌های سریویلی نشد از جا/بلکه تا دل زو به‌دست آرد/با صدای عاجزانه‌تر بشد گویا» (همان: ۷۱).

شیطان برای نفوذ بیشتر در دل سریویلی به دروغ خود را همسایهٔ آبرومند او معرفی می‌کند و می‌گوید یک چوپان مشترک به گاو و گوسفندانمان رسیدگی می‌کند و در محصولات لبنی با هم شریکیم (نیما یوشیج، ۱۳۶۲: ۷۳)، از دوستی، رهایی و درک مشترک سخن می‌گوید و دوستی با شاعران را بهانهٔ ملاقات قرار می‌دهد:

«من ز وقت کودکی/شاعران را دوست بودم/همهٔ آن‌ها جز تنی چند/پدرانم را ستوده/بوده از ایشان شکوهی هر کجایی که بساط بزم بوده... من غم‌انگیزی شعر شاعران را دوست می‌دارم» (همان: ۶۸-۶۷). سپس با لحنی تسکین‌بخش و ناصحانه و خیرخواهانه ظاهر می‌شود: «از پی روز خلاص تو است اگر اینک/سخت بی‌تابم/می‌گریزاند مرا از سر خیال تو در این توفان غران، آه،

خوابم» (همان: ۸۳). در این بخش، کنش شیطان بر مبنای منطق تدریجی اغوا عمل می‌کند. ورود او به فضای گفت‌وگو از مسیر عاطفه و همدلی ساختار یافته‌است. او با لحنی آرام، مملوء از مهر ظاهری و ادعای درک رنج‌های وجودی سریویلی سخن می‌گوید. این الگوی ارتباطی، شکل پیچیده‌ای از دست‌کاری روانی را نشان می‌دهد که در آن، فریب در هیأت همدردی پدیدار می‌شود. شیطان با ایجاد شباهت عاطفی، فاصلهٔ اخلاقی را از میان برمی‌دارد و نوعی اعتماد تصنعی می‌سازد. این شیوه مکانیسمی روان‌شناختی برای نفوذ به قلمرو درونی سوژه است. اصرار و مدارا در گفتار شیطان نشان می‌دهد که او آگاهانه از خشونت پرهیز می‌کند و به جای آن از زبان تأیید و همدلی استفاده می‌کند: «لیک آن مطرود/تیرگی ننمود/و ز سخن‌های سریویلی نشد از جا» (همان: ۷۱). این روش، منطق اغوا را به سطحی فراتر از تهدید ارتقا می‌دهد و آن را در قالب پیشنهاد و امکان جلوه می‌دهد. در این مرحله، وسوسه هنوز به‌صورت مستقیم بیان نشده‌است؛ بلکه در لایه‌های ضمنیِ گفتار و در قالب «فهمیدن» و «دل‌سوزی» پنهان است. شیطان با بازتاب دادن اضطراب‌ها و دلزدگی‌های سریویلی، تصویری همدلانه از خود می‌سازد تا از رهگذر این هم‌سان‌سازی روانی، مقاومت اخلاقی او را تضعیف کند.

در لحظه‌ای که اعتماد کاذب شکل گرفته و مرز گفت‌وگو از پرسش به پذیرش متمایل می‌شود، شیطان ماهیت اصلی خود را آشکار می‌کند. اکنون فریب از سطح عاطفی به سطح معرفتی منتقل می‌شود، پس با ارائهٔ وعده‌های شهرت: «تو یگانه شاعر شوریدهٔ این روزگارانی/نام تو در این جهان/از ره این جنگل گمنام بانگی بس عجب خواهد درافکندن/شعر را رتبت بسی والا است/زندگی شاعرانه بانواتر زندگانی‌های این دنیا است» (همان: ۸۱)، و ثروت: «گر تو را رحم فراوان داشت در دل راه/دلبسوز از بهر خود بودی/رمه‌ات را بیشتر کرده/بر شمار گاوهای خود می‌افزودی» (همان: ۸۵)، نظام ارزشی قهرمان را به چالش می‌کشد. این پیشنهاد آزمون نهایی آگاهی است؛ زیرا در آن، حقیقت وجودی فرد با میل به تملک و قدرت روبه‌رو می‌شود. طمع در این صحنه نقش ابزار شناختی شر را ایفا می‌کند؛ یعنی وسیله‌ای برای آشکار کردن میزان استواری اخلاقی سوژه در برابر جاذبه‌های بیرونی است.

بنابراین، لحظهٔ پیشنهاد شیطان را می‌توان نقطهٔ تبدیل اغوا به وسوسه دانست. در اینجا فریب دیگر در سطح ظاهر عمل نمی‌کند؛ بلکه مستقیماً به ساختار میل نفوذ می‌کند. شیطان در واقع می‌کوشد نظام معنایی زندگی سریویلی را از درون دگرگون کند، تا او را از مدار معنا به مدار تملک منتقل سازد؛ لذا، وسوسه به‌عنوان کنش نهایی شیطان در انحراف درونی معنا صورت می‌بندد. در نهایت، این مرحله از روایت، تصویر دقیقی از سازوکار فلسفی شر در اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی ارائه می‌دهد که شر نه در شکل خشونت یا اجبار، بلکه در قالب امکان ظاهر

می‌شود. شیطان با طرح امکانی جذاب اما تهی، انسان را در برابر انتخابی بنیادین قرار می‌دهد؛ انتخاب میان اصالت وجود و انفعال در برابر میل. مقاومت یا سقوط در این موقعیت، مرز میان آگاهی و ازخودبیگانگی را تعیین می‌کند. البته سریویلی به‌سرعت این لحن را با ابزار عقل، تجربه و شهود افشا می‌کند. این افشای تدریجی به‌ویژه در ساختار دیالوگ، یادآور گفتار سقراط است؛ اما در مقابل، فاوست مجذوب شوخ‌طبعی، بازی زبانی و دانش نمادین مفیستوفلس می‌شود؛ زیرا ذهن او مستعد پذیرش است: «فاوست: من که خودم در پی آن نبودم که غافل‌گیرت کنم، تو خودت آمدی و در دام گرفتار شدی، خب، آن که شیطان را گرفته باید محکم نگهش بدارد؛ چون فرصت دوباره گرفتنش زود به‌دست نخواهد آمد...با خوشحالی می‌بینم که خودت هم موافقی...اما تردستی‌هایت باید تفریح‌آور باشد» (گوته، ۱۳۷۶: ۴۰).

در تحلیل نهایی، ظهور شیطان به‌عنوان مهمان، نوعی وارونگی روابط انسانی را نشان می‌دهد؛ مهمان بودن او ظاهری است که می‌خواهد حریم اخلاقی میزبان را در هم بشکند. این ساختار، فرایند نفوذ شر را از مسیر روابط عادی و انسانی به نمایش می‌گذارد. شیطان در مقام خواهشگر، بر مرز انسانیت ظاهر می‌شود تا از دل ترحم، تسلیم بسازد. مقاومت سریویلی در برابر این فریب، تحقق آگاهی اخلاقی او است؛ آگاهی‌ای که از تجربهٔ انزوا و جدایی از مردم حاصل شده و اکنون در موقعیت رویارویی با شرّ، به فعلیت می‌رسد.

۳-۳-مقاومت در برابر اغوا

در این بخش پایانی، گفت‌وگو میان سریویلی و شیطان از سطح اغوا به سطح داوری اخلاقی ارتقا می‌یابد. تقابل دو صدا به نقطهٔ اوج می‌رسد که وسوسهٔ شهرت و ثروت به‌منزلهٔ آزمونی برای اصالت انسانی در برابر میل به تملک مطرح شده‌بود. سریویلی در مواجهه با پیشنهاد شیطان از موضعی آگاهانه و منتقدانه پاسخ می‌دهد. او با رد ارزش‌های مبتنی بر قدرت و ثروت، بر گسست خود از جامعه‌ای تأکید می‌کند که در آن، شاعران به ابزار تجمل و خودنمایی فروکاسته شده‌اند. در این واکنش، نوعی خودآگاهی اخلاقی نهفته است که به‌روشنی با مفهوم «عصیان آگاهانه» در فلسفهٔ کامو هم‌خوانی دارد که ایستادگی در برابر پوچی از رهگذر حفظ کرامت انسانی است. سریویلی در رد پیشنهاد ثروت و اظهار دغدغه‌مندی اجتماعی چنین پاسخ می‌دهد: «در نهاد من جنونی هست/که اگر مردم نیاساید/من ندانم راه آسودن/من اگر روزی بنالیدم ز بی نانی/بوده است از بهر یکدم زندگانی/گر تغار من شکسته است/سفره‌ام خالی است از نان یا نمانده از عسل در کاسه‌ام چوبین/از پی جاهی نمی‌خواهم که پر دارم تغارم، سفره‌ام، یا کاسه‌م را» (نیما یوشیج، ۱۳۶۲: ۸۶).

سریویلی در کلامش، شر را هم در وجود شیطان و هم در نظام اجتماعی بازتولیدشوندهٔ بی‌عدالتی شناسایی می‌کند. او وقتی از فقر دهقانان، بی‌نوایی مردم و جوانانی که به دست ستمگران کشته می‌شوند سخن می‌گوید، در واقع شر را از حوزهٔ متافیزیکی به حوزهٔ تاریخی و اجتماعی منتقل می‌کند: «از بهر چرا/از دهاتی‌ها نمی‌رانی سخن/ که به زیر پا ندارند اسب در این ماجرا...تو چرا بر لب نیاوردی زبانم لال/ که کنون در زیر سنگی گرسنه خفته است طفلی» (همان: ۷۷). این انتقال، معنای مقاومت را از بعد فردی به بعد جمعی گسترش می‌دهد که رد اغوای شیطان، به‌منزلهٔ طرد وسوسهٔ بی‌دردی و انزوا است؛ یعنی انتخاب تعهد در برابر رنج دیگران. از این منظر، نپذیرفتن پیشنهاد شیطان به معنای حفظ اصالت وجود در برابر نظامی است که بر طمع و خودخواهی بنا شده‌است. اصرار شیطان در این مرحلهٔ آخر، از سر ناتوانی در درک حقیقت انسانی است. او که با منطق میل و معامله سخن می‌گوید، قادر نیست اخلاق را به‌مثابهٔ کنش آزاد بفهمد. در برابر، پاسخ سریویلی بر پایهٔ آگاهی اگزیستانسیال استوار است؛ آگاهی از تنهایی انسان، از بی‌پناهی او در جهان و از مسئولیتش در قبال رنج دیگران. او در واقع از سطح گفت‌وگو با شر فراتر می‌رود و آن را به داوری بدل می‌کند. اما سرانجام شیطان به آرزویش می‌رسد: «با همهٔ این حرف‌ها آن حیله‌پرداز/به سرای سریویلی اندر آمد/این یگانه آرزوی آن مزور بود/ با سر دندان خود برید ناخن‌های خون آلود/همچو خنجرها/از پس درها/کاشت آن‌ها را به سطح آن نهانی جا/و ز برای آن که بیگانه نیابد ره به آن خانه/کرد پشت در به سنگ و با کلوخه‌ها همه مسدود» (همان: ۹۰). گشودن در برای شیطان در پایان، نشانه‌ای از ضعف یا تسلیم نیست؛ بلکه حرکتی نمادین است. این کنش، تفاوت بنیادین میان فاوست و سریویلی را آشکار می‌کند. فاوست، دروازه را به روی شیطان می‌گشاید تا وارد قرارداد شود و از او نیرو بگیرد، اما سریویلی در را می‌گشاید تا شر را در محدودهٔ شناخت و انسانیت خود بگنجاند، بی‌آنکه از آن تبعیت کند. حضور شبانهٔ شیطان در خانه، در کنار آتش، استعاره‌ای از مهار شر در قلمرو آگاهی است؛ شر تا سپیده‌دم باقی می‌ماند، اما با طلوع روشنایی محو می‌شود: «سریویلی در وثاق خود/ پیش آتشدان نشسته...آن مزور میهمان پر خطر را خوب می‌پایید...وآنچنان بودش نگه بر سوی آتشدان/می‌نمود آنگونه پیش چشم‌های تیزبین او/ کز سرشت آن بداندیش/هرچه با زشتی است آلوده...» (همان: ۹۳-۹۲).

به این ترتیب، پایان منظومه بر استعلای اخلاقی بنا شده‌است. سریویلی، برخلاف فاوست، از اغوا نمی‌گریزد بلکه آن را تا نهایت می‌فهمد و با آگاهی اخلاقی خنثی می‌کند. این لحظه، تحقق همان جهش ایمانی است که کی‌یرکه‌گور از آن سخن می‌گوید که تصمیمی برخاسته از ایمان به معنا در جهانی بی‌معنا است. در نهایت، رد اغوای شیطان در منظومهٔ نیما، بیانی از پیروزی آگاهی انسانی بر میل و بازگشت به جوهر مسئولیت در جهان مدرن است.

در نمایشنامهٔ گوته، فاوست پس از امضای قرارداد با مفیستوفلس، به وادی‌های گوناگون تجربهٔ عشق، لذت، دانایی، قدرت، سازندگی و شکست وارد می‌شود. سرانجام، گرچه مرتکب گناه و ویرانی می‌شود؛ اما به یمن مداخلهٔ نیروهای آسمانی و شفاعت مارگریت، نجات می‌یابد. پایان فاوست، در متن گوته تبلوری از تئولوژی مسیحی است، یعنی حتی انسانی خطاکار و اغواشده می‌تواند به‌واسطهٔ توبه با لطف رستگار شود. این پایان هرچند در چهارچوب مدرنیته هنوز درون‌مایه‌ای عمیقاً دینی دارد، فاوست در برابر اغوا ایستادگی نمی‌کند، او از مسیر تجربه می‌گذرد و تنها در پایان، به وساطت واسطه‌های آسمانی تطهیر می‌شود. این فرایند انسان را در نسبت با حقیقت، منفعل و نیازمند شفاعت باقی می‌گذارد؛ اما در منظومهٔ نیما سریویلی بر خلاف فاوست، از جایگاه تفکر انتقادی و خودآگاهی اخلاقی مقاومت می‌کند. شیطان به سریویلی می‌گوید مرا به خانه‌ات بپذیر، هیچ‌کس از این موضوع خبردار نخواهدشد؛ اما سریولی می‌گوید: «این بد آمد لیک/از برای چشم مردم نیست/مرد آیا مسلک خود را/دوست دارد از برای حرف مردم؟» (همان: ۸۸)

دیالوگ‌های مکرر با شیطان، اساس موضع‌گیری سریویلی را شکل می‌دهد. او نه‌تنها از ورود شیطان ممانعت می‌کند، بلکه با وضوح، معیار خویش را بر زبان می‌آورد: «من به دل دارم کراهت چونکه می‌بینم رخ تو/هر فساد و حیله‌ای در آن/لکه‌ها بسیار مر بر آن/می‌شود در من بسی اندیشه‌های دلگزا زنده/ذوق می‌میرد مرا هر دم» (همان: ۸۶). نیما به توبه یا به لطف بیرونی و نیز به تطهیر پسینی باور ندارد و اصالت را در لحظهٔ مقاومت قرار می‌دهد؛ سریویلی نه سقوط می‌کند، نه معامله می‌کند و نه به انتظار شفاعت می‌نشیند؛ بنابراین در پایان باید گفت، در سنت ادبی، اغلب روایت‌ها از سه نوع پایان بهره می‌برند: پایان سقوط (تراژدی)، پایان رستگاری (دینی)، پایان پیروزی (حماسی)؛ اما نیما در خانهٔ سریویلی، هیچ یک را نمی‌پذیرد و منظومه در لحظه‌ای متوقف می‌شود که تصمیم اخلاقی گرفته شده، ولی هیچ پاداش بیرونی و عرفی برای آن درنظر گرفته نشده‌است. این نوع پایان، در سختار روایی سنت‌شکنانه است، زیرا هم از آموزه‌های کهن فاصله می‌گیرد و هم در برابر الگوی مدرن فاوستی روایتی مستقل و درون‌زا می‌سازد.

۴-نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که «موقعیت فاوستی» در منظومهٔ *خانهٔ سریویلی* بازتابی ساده از الگوی کلاسیک فاوست گوته نیست و واجد دگرگونی آگاهانهٔ آن در افق اندیشهٔ مدرن و اجتماعی نیما یوشیج است. تحلیل مراحل سه‌گانهٔ وضعیت سریویلی_ پیش از مواجهه با شیطان، در متن مواجهه و پس از آن_ نشان داد که نیما منطق فاوستی را از درون واژگون می‌کند و به‌جای روایت

سقوط سوژه در برابر اغوا، امکان ایستادگی آگاهانه را ترسیم می‌کند. در سطح نخست، وضعیت پیشافاوستی سریویلی بر پایهٔ اضطراب اگزیستانسیال و گسست آگاهانه از اجتماع شکل می‌گیرد. انزوای او که حاصل شکست یا ضعف نیست، واکنشی عقلانی به جهانی است که در آن مناسبات انسانی بر طمع، حسادت و بی‌عدالتی استوار شده‌است. این موقعیت، سریویلی را در جایگاه سوژه‌ای قرار می‌دهد که پیشاپیش نسبت به سازوکارهای فریب و اغوا آگاهی دارد؛ امری که تفاوت اساسی او را با فاوست گوته رقم می‌زند؛ زیرا فاوست دقیقاً از دل نارضایتی معرفتی و ناتوانی در فهم جهان به دام اغوا می‌افتد. در سطح دوم، یعنی لحظهٔ مواجهه با شیطان، نیما ساختار کلاسیک وسوسه را حفظ می‌کند؛ اما کارکرد آن را تغییر می‌دهد. شیطان، همچون فاوست از راه گفت‌وگو، همدلی ظاهری و وعدهٔ قدرت وارد می‌شود؛ اما گفت‌وگو به‌جای آن‌که به سوی قرارداد و معامله پیش برود، به میدان سنجش عقل اخلاقی تبدیل می‌شود. سریویلی شیطان را بازمی‌شناسد و زبان او را تحلیل می‌کند و منطق پیشنهادهایش را به چالش می‌کشد. در این‌جا وسوسه دیگر نیرویی مسلط نیست؛ بلکه موضوعی برای داوری عقلانی است؛ لذا، نیما «مواجهه با شیطان» را از سطح متافیزیکی به سطح اخلاقی و اجتماعی منتقل می‌کند. در سطح سوم، یعنی پیامد مواجهه، تفاوت نیما با سنت فاوستی به‌صورت کامل تثبیت می‌شود. سریویلی، با وجود آنکه در نهایت در را به روی شیطان می‌گشاید؛ اما هیچ‌گونه معامله‌ای را با او نمی‌پذیرد. این امر بر تمایز میان هم‌زیستی موقت و هم‌دستی اخلاقی تأکید می‌گذارد، لذا برخلاف فاوست که تنها با سقوط به تجربه و شناخت می‌رسد، سریویلی بدون عبور از مرز اخلاقی، موضع خود را حفظ می‌کند. این‌گونه است که نیما الگویی از سوژهٔ مدرن ارائه می‌دهد که در آن آگاهی جایگزین معامله، و مسئولیت اخلاقی جایگزین میل به قدرت می‌شود.

نتیجهٔ کلی این پژوهش آن است که *خانهٔ سریویلی* را باید متنی دانست که در آن «موقعیت فاوستی» به «موقعیت مقاومت اخلاقی» تبدیل شده‌است. در این بازنویسی، شر به جای آنکه نیرویی شکست‌ناپذیر قلمداد شود عنصری قابل شناسایی و قابل مهار است و انسان به جای آنکه قربانی محتوم اغوا معرفی شود به فاعلی مسئول در برابر آن تبدیل می‌شود. از این منظر، نیما با بهره‌گیری انتقادی از سنت فاوستی، امکانی تازه برای بازاندیشی رابطهٔ انسان، شر و مسئولیت در ادبیات مدرن فارسی فراهم می‌کند و نشان می‌دهد که مواجهه با شیطان می‌تواند لحظهٔ تثبیت آگاهی اخلاقی باشد.

منابع

- پارسا، شمسی و محمدی، عباسقلی. (۱۳۸۹). «نظریهٔ توصیفی نیما در منظومهٔ خانهٔ سریویلی او». **کاوشنامه.** دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲۱. صص ۱۸۹-۱۶۷.
- Doi: 10.29252/kavosh.2011.2522
- حسنلی، کاووس. (۱۳۹۱). «وای بر من پلی برای خانهٔ سریویلی: بررسی ساختمان شعر «وای بر من» و پیوند آن با شعر «خانهٔ سریویلی» نیما. *شعر پژوهی(بوستان ادب*,(1)3 .
doi: 10.22099/jba.2012.292 .125-145
- دانته آلیگیری (۱۳۸۰). ***کمدی الهی***. ج ۳. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، چ دهم، تهران: امیرکبیر.
- دستمالچی، ویدا وطاهری، حسین (۱۳۹۶). ***درس‌گفتارهایی دربارهٔ مکتب‌های ادبی***. تبریز: انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.
- ستاری، جلال (۱۳۷۶). ***چهار سیمای اسطوره‌ای (تارزان، دراکولا، فرانکشتاین و فاوست).*** تهران: مرکز.
- شریفیان، مهدی و وفایی‌بصیر، احمد (تابستان ۱۴۰۱). «اسطورهٔ آفرینش شیطان و بازتاب آن در ادبیات فرانسه و ایران (واکاوی موردی: آنتوان قدیس و افسانهٔ سریویلی)». ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. ۱۸: ۶۷، صص. ۱۷۸-۱۵۱.
- فروزنده، مسعود، صادقی، اسماعیل و آفاخانی بیژنی، محمود. (۱۳۹۱). «تحلیل ساختاری شعر عقاب خانلری و خانهٔ سریویلی بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس». دوفصلنامهٔ نقد داستان معاصر فارسی. (۱)، ۱. صص ۱۹-۵.
- کاپلستون، فردریک‌چارلز (۱۳۸۸). ***تاریخ فلسفه از من‌دوبیران تا سارتر.*** ج ۹، ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ و سید محمود یوسف ثانی، چ چهارم، تهران: علمی‌وفرهنگی.
- کامو، آلبر (۱۳۸۴). ***افسانهٔ سیزیف***. ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.
- _____ (۱۳۹۶). ***عصیانگر (انسان طاغی)***. ترجمهٔ مهستی بحرینی، تهران: نیلوفر.
- کتاب مقدس، ترجمهٔ هزارهٔ نو.
- کمبر، ریچارد (۱۳۸۵). ***فلسفهٔ کامو***. ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: طرح نو.
- کی‌یرکه‌گور، سورن (۱۳۸۳). ***ترس و لرز***. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- گوته، یوهان ولفگانگ (۱۳۷۶). ***فاوست***. ترجمهٔ محمود اعتمادزاده، تهران: نیلوفر.
- لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۸). ***مطالعاتی دربارهٔ فاوست گوته***. ترجمهٔ امید مهرگان، تهران: ثالث.
- مارلو، کریستوفر (۱۳۵۹). ***دکتر فاستوس***. ترجمهٔ لطفعلی صورتگر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- محجوب، فرشته و محمدپور، خیرالنساء. (پاییز و زمستان ۱۴۰۲). «بازنمود هویت اجتماعی در خانهٔ سریویلی نیما یوشیج». ***پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی***، ۲:۲، صص. ۱۶۸-۱۴۷.
- Doi: 10.30479/irpli.2024.20085.1131.147-168
- محسنی، مرتضی، حق‌جو، سیاوش و حقیقی، مرضیه (زمستان ۱۳۹۲). «سریویلی: زندانی تقابل‌های دوگانه (بررسی تقابل‌های دوگانه در منظومهٔ خانهٔ سریویلی اثر نیما یوشیج)». ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، ۱۱: ۳۱، صص. ۱۶۱-۱۳۱.
- میلتون، جان (۱۳۸۲). ***بهشت گمشده***. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، چ سوم، تهران: نخستین.
- یوشیج، نیما (۱۳۶۲). ***مانلی و خانهٔ سریویلی***. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۷۳). ***مجموعهٔ کامل اشعار***. تدوین سیروس طاهباز، چ سوم، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۸۵). ***نامه‌ها***. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
- Bevington, David. (1975). **Medieval Drama**. Houghton Mifflin.
- Kierkegard, S. (1941). **The Sickness unto Death**. TR W.Lowrie.Princeton and London

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی