جدلية الأنا والآخر في رواية "رازي در كوچه ها: سر في الأزقة" للكاتبة فريبا وفى

د. رباب المحمدي أحمد (*)

المستخلص:

تعتبر الرواية من أقدر الفنون تجسيدًا لإشكالية الأنا والآخر، إذ تتيح الفرصة لصوت الأنا للتعبير عما يضطرب في الأعماق من مخاوف وأفكار، فتنطلق في نقد الذات والآخر معًا. وقد حجزت جدلية (الأنا) و(الآخر) مكانها في عالم الفكر، وأصبحت محور دراسة واهتمام كثير من الباحثين، فليس هناك "أنا" من دون "آخر" والعكس. وهناك ثمة تلازم بين مفهوم "صورة الذات"، ومفهوم صورة "الآخر" واستخدام أي منهما يستدعي تلقائيًا حضور الآخر، ويبدو أن هذا التلازم في المستوى المفاهيمي هو تعبير عن الآلية التي يتم وفقًا لها تشكيل كل منهما.

وقد وجدت ثنائية الأنا والآخر عمقها ودلالاتها في النص الروائي، فالنص الأدبي ليس كينونة مطلقة خارج الحياة أو فوقها، أي مجرد تشكيل جمالي في ذاته وإنما هو تشكيل إبداعي نابع من الحياة، وتحقق الحياة به استمرارها وتجاوزها لذاتها. وقد تطرقت كثير من الروايات إلى ثنائية الأنا والآخر، حيث أن الرواية تستطيع أن تتجول بحرية في الزمان والمكان وتغوص داخل الأعماق الإنسانية، مما يتيح للقارئ أن يتعايش مع "الأنا" ويشعر بما يعترضها من أزمات وصراعات أثناء تشكيل هويتها عندما تصطدم بالآخر. ويجد نفسه محاصرًا بين صراعات الأنا والآخر، كما تتكشف أمامه تلك الإشكالية التي تحاصر الذات، مثلما تحاصر الآخر. وهذا ما حاولت الكشف عنه الكاتبة " فريبا وفي " في روايتها "رازي در كوچه ها"/ "سر في الأزقة".

(*) مدرس اللغة الفارسية الحديثة والمعاصرة، كلية الآداب – جامعة حلوان.

The dialectic of self and other in the novel "A Secret in the Alleys" by Fariba vafi

Abstract

The novel is considered one of the most capable literary forms in embodying the issue of the *Self* and the *Other*, as it provides the opportunity for the voice of the Self to express the fears and thoughts that stir in its depths, allowing it to critique both itself and the Other. The dialectic of the *Self* and the *Other* has secured its place in the world of thought and has become a central subject of study and interest for many researchers. There is no "Self" without an "Other," and vice versa. There is also an inherent connection between the concept of the "image of the Self" and the "image of the Other." The use of one necessarily calls forth the presence of the other, and this conceptual interdependence seems to reflect the mechanism through which each is formed.

The duality of the Self and the Other has found its depth and significance in the novelistic text. The literary text is not an absolute entity existing outside or above life—merely an aesthetic form in itself—but rather a creative formation that emerges from life, through which life achieves both its continuity and its transcendence of itself. Many novels have addressed the duality of the Self and the Other, for the novel is able to move freely through time and space and to plunge into the depths of human existence. This allows the reader to live alongside the "Self" and to feel the crises and conflicts it encounters while shaping its identity in confrontation with the "Other." The reader finds themselves trapped between the conflicts of the Self and the Other, as this problematic entanglement is revealed to ensnare both the Self and the Other alike. This is precisely what the writer Fariba Vafi sought to unveil in her novel Rāzī dar Kūchehā (A Secret in the Alleys).

مقدمة

تعتبر الرواية من أقدر الفنون تجسيدًا لإشكالية الأنا والآخر، إذ تتيح الفرصة لصوت الأنا للتعبير عما يضطرب في الأعماق من مخاوف وأفكار، فتنطلق في نقد الذات والآخر معًا[١].

وقد حجزت جدلية (الأنا) و(الآخر) مكانها في عالم الفكر، وأصبحت محور دراسة واهتمام كثير من الباحثين، فليس هناك "أنا" من دون "آخر" والعكس. وهناك ثمة تلازم بين مفهوم "صورة

الذات"، ومفهوم صورة "الآخر" واستخدام أي منهما يستدعي تلقائيًا حضور الآخر، ويبدو أن هذا التلازم في المستوى المفاهيمي هو تعبير عن الآلية التي يتم وفقًا لها تشكيل كل منهما[٢].

إن تصورنا عن "الأنا" لا يتشكل بمعزل عن صورة الآخر لدينا، وكذلك فإن صورة "الآخر" تعكس بشكل ما صورة الأنا. أي أن "الأنا/الذات" تمثل النفس البشرية بكل ما تملكه من مشاعر وأفكار وما يدور بداخلها من صراعات وطموحات، وهي لا تبرز دون أن تكون مصحوبة بذوات الآخرين، و"الآخر" هو كل ما يختلف عن "الأنا" سواء في الجنس أو الانتماء الديني والفكري أو العرقي، "والنقطة الأساسية التي يجب التأكيد عليها في هذا المضمار، هي تموضع الأنا والآخر في مكان واحد وفضاء عملي واحد. فلا يمكن الحكم على الآخر بأنه "الآخر" ما لم يكن هناك علاقة تربط الاثنين ببعضهما ويتحركان في فضاء مكاني و زماني واحد[٣]. كما يرى "سارتر" أن الآخر لا يمثل الخير، فهو ينطوي على نوع من الشر والعداء الدفين الذي يمكن له أن يدمر الإنسانية "لأنه يعلق الكينونة أو الوجود بطريقة جبرية وغير مستقلة بين لحظتي ما كان، وما سيأتي"[٤]. ولا يمكننا أن ننسى مقولته الشهيرة: "الآخرون هم الجحيم".

وقد وجدت ثنائية الأنا والآخر عمقها ودلالاتها في النص الروائي، "فالنص الأدبي ليس كينونة مطلقة خارج الحياة أو فوقها، أي مجرد تشكيل جمالي في ذاته وإنما هو تشكيل إبداعي نابع من الحياة، وتحقق الحياة به استمرارها وتجاوزها لذاتها"[٥]. وقد تطرقت كثير من الروايات إلى ثنائية الأنا والآخر، حيث أن الرواية تستطيع أن تتجول بحرية في الزمان والمكان وتغوص داخل الأعماق الإنسانية، مما يتيح للقارئ أن يتعايش مع "الأنا" ويشعر بما يعترضها من أزمات وصراعات أثناء تشكيل هويتها عندما تصطدم بالآخر. ويجد نفسه محاصرًا بين صراعات الأنا والآخر، كما تتكشف أمامه تلك الإشكالية التي تحاصر الذات، مثلما تحاصر الآخر. وهذا ما حاولت الكشف عنه الكاتبة " فريبا وفي " في روايتها "رازي در كوچه ها": "سر في الأزقة".

وهكذا يمكن القول إن التعبير عن هذه الثنائية في الإنتاج الفكري الأدبي عن طريق المقابلة بين صورة الأنا وصورة الآخر تحددها مواقف ورؤى الأدباء والشعراء. وقد تعاملت الرواية الفارسية بشكل عام مع هذه الإشكالية التي صارت تيمة محورية في الخطاب القصصي الروائي.

تكمن أهمية الدراسة فيما يلى :

- يشكل موضوع الأنا والآخر مجالاً هامًا في الدراسات النقدية والتحليلية في مجال الأدب.
- تدخل رواية "سر في الأزقة " ضمن ما يعرف بالرواية النسوية، ودراسة ثنائية الأنا والآخر في الروايات النسوية له شكلاً مغايرًا عن الروايات الأخرى بصورة عامة.
- نتلمس في رواية "سر في الأزقة" المسكوت عنه في عالم المرأة في المجتمع الإيراني، وكشف الستار عما تعانيه المرأة خلف اسوار الأزقة.
- اعتمدت الباحثة على المنهج التحليلي النقدي لدراسة جدلية الأنا والآخر في رواية "رازي در كوچه ها": "سر في الأزقة" لرصد الظواهر النصية وتفكيك البنى العميقة التي أسهمت في تشكيل هذه الجدلية ، والكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية . فضلا عن إتاحة المجال لتأويلها وتأطيرها في سياقها الفكري العام. الأمر الذى يمنح الدراسة عمقا نقديا ورؤية شمولية تتجاوز حدود النقد السطحي إلى الفهم والتفسير.

وتنقسم الدراسة إلى مقدمة ومبحثين :

تبدأ المقدمة بتعريف جدلية الأنا والآخر، وكيف تم التعبير عن هذه الثنائية في الأدب، ثم تتناول الدراسة حياة الكاتبة ،وتحليل عالم الرواية ، وصولاً إلى صورة الأنا والآخر في رواية "سر في الأزقة" على النحو التالي:

المبحث الأول: مدخل إلى رواية "رازي در كوچه ها : سر في الأزقة"

اولاً: التعريف بالكاتبة.

ثانياً: عالم الرواية (العنوان– الفضاء الروائي– وجهة النظر "التبئير"

المبحث الثاني: صور الأنا والآخر في الرواية.

يليه الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع .

الدراسات السابقة: بحث منشور بمجلة رسالة المشرق لدكتورة سامية شاكر بعنوان: (رواية "ترلان " للكاتبة الإيرانية فريبا وفى) دراسة نقدية، ٢٠١٧م .

رسالة دكتورة بكلية اللغات والترجمة، بعنوان :رواية "بعد از پايان" للكاتبة فريبا وفى (دراسة تحليلية نقدية)، اعداد: احمد على الدالي.

المبحث الأول: مدخل إلى رواية سر في الأزقة

أولاً: التعريف بالكاتبة:

ولدت "فريبا وفي" في "تبريز" عام ١٩٦٢م، لديها ابنان وتعيش في "طهران" منذ عام ١٩٩٨م. كانت مهتمة بالكتابة القصصية منذ صغرها، وقد نشرت العديد من القصص القصيرة في مجالات أدبية مثل: "آدينه"، "دنياي سخن"، "زنان" ومجلة "چيستا". بدأت مسيرتها الأدبية ككاتبة للقصة والرواية عام ١٩٨٨م. حيث نشرت عدة مجموعات قصصية مثل: "در عمق صحنه: في أعماق المشهد" عام ١٩٩٦م، و"وقتي مى خنديم :عندما نضحك" عام ١٩٩٩م. أول أعمالها الروائية هي رواية پرندهٔ من:"طائري" عام ٢٠٠٢م[٦]، رواية "ترلان" ٢٠٠٦م، ثم رواية " رازي در كوچه ها : سر في الأزقة" عام ٢٠٠٨م ،و رواية "بعد از پايان: بعد النهاية " عام ٢٠١١م، كما نشر للكاتبة مؤخراً رواية " آدم ها ى زندگي قبلي: اشخاص من الحياة الماضية" عام ٢٠٢٥م .

ترجمت بعض أعمالها إلى اللغة الإنجليزية، الألمانية، الفرنسية، الروسية، التركية، .. وغيرها، حيث ترجمت رواية " رازي در كوچه ها: سر في الأزقة " إلى اللغة الفرنسية والنرويجية. وتبلغ عدد صفحاتها ١٨٣ صفحة .

كما حصلت أعمالها على العديد من الجوائز، فقد حصلت رواية "پرندهٔ من" على جائزة أفضل قصة لعام ٢٠٠٢ م ، ورواية "رؤياي تبت" على جائزة هوشنگ گلشيري كأفضل رواية بالدورة السادسة، وتم اختيار "همه ي افق" كأفضل مجموعة قصصية لعام ٢٠١٤م . كما فازت بجائزة "ليبراتور" الألمانية المرموقة عن روايتها "ترلان " عام٢٠١٧م ،وهى جائزة أدبية تمنحها جمعية "ليتبروم" في فرانكفورت.[٧]

تعتبر فريبا من الكاتبات القلائل اللاتي استطعن جذب انتباه الجمهور والنقاد من خلال تناول القضايا والمشكلات الاجتماعية في الأسرة وطبقات المجتمع المختلفة في السنوات الأخيرة، والنساء هن الشخصية الرئيسية في أغلب قصصها. حيث تصور الكاتبة في روايتها (رازي دركوچه ها: سر في الأزقة) عالمًا تكون فيه النساء مظلومات ومضطهدات، في حين أن الرجال يمارسون سلطتهم بشكل مفرط، فالرجل هو الذي يسيطر على زوجته كما يشاء. وتدخل الرواية ضمن ما يعرف بـ "الرواية النسوية"(*)، وهي تناقش مشاعر الأنا/ المرأة تجاه الآخر/الرجل للكشف عن هموم واحتياجات ومشكلات المرأة النفسية وصراعاتها الداخلية والخفية في المجتمع الإيراني التقليدي.

يرى (عابديني) أن الأدب النسائي له جاذبية خاصة فهو أكثر غموضًا من عالم الرجال، وفي قصصنا غالبًا ما يُنظر لقضايا المرأة من وجهة نظر ذكورية، ويتم التركيز على شخصيتها المستقلة بشكل أقل(٨).

إن مكانة المرأة الإيرانية قد شهدت تحولات كثيرة خلال العقود القليلة الماضية، فقد كانت غالبية النساء مهمشات في الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع الإيراني، ولكن مع التقدم العلمي وازدياد الوعي الثقافي والسياسي؛ أصبح للنساء دور كبير وفعال في المجتمع، وقد انعكست هذه التغيرات بوضوح في الأدب، خاصة في الرواية الحديثة. حيث تناولت كاتبات مثل دانشور، گلي ترقي، بارسي پور، فريبا وفي، ... وغيرهم مسألة الهوية ومكانة المرأة، وانتقدن الواقع الاجتماعي والصوت المعارض لحرية المرأة. وفي الحقيقة، لا يجب أن ننسى وجود كاتبات قد أبدعن خصوصًا في الأدب الإيراني وأنتجن أعمالاً قيمة، "والميزة التي تتمتع بها هؤلاء الكاتبات لا تكمن في أسلوب السرد وطريقة التعبير، بل تتجلى في الوصف الدقيق والصادق لحياة النساء ومشاعرهن وأحوالهن في أعمالهن الأدبية وهذه ميزة تستحق التقدير"(٩).

وهكذا يمكن القول، إن "الأنا" في الكتابة الذكورية تتجسد في الرجل؛ والآخر يتمثل في المرأة، وعلى العكس في الكتابة النسوية فـ"الآخر" في الرواية النسوية له توقعاته المختلفة فهو

الأب والزوج، هو دكتاتورية العادات، والتقاليد التي تمارس على المرأة في المجتمع، وتترك الرجل حرًا له عاداته وتقاليده الخاصة"[١٠].

والسؤال هنا: كيف استطاعت "فريبا وفي" معالجة "إشكالية الأنا والآخر" في الرواية ؟ وما هي الأسرار التي تختبئ خلف أسوار الأزقة ؟ ولكن قبل الولوج إلى عالم الرواية، والإبحار بين أمواجها، يجب أولاً أن نتعرف بالرواية محل الدراسة.

ثانياً :عالم الرواية

رواية "سر في الأزقة" هي رواية واقعية ذات مضمون وخلفية اجتماعية، "تتناول هموم المرأة الإيرانية واحتياجاتها ومشاكلها الحياتية والنفسية ، وصراعها الداخلي والخفي في مجتمع تقليدي."[١١] وهى تحكي معاناة ابنة تدعى "حميرا" تعيش في طهران مع زوجها وابنها، ولكنها تعود إلى مسقط رأسها لزيارة والدها المريض الذي يحتضر على فراش الموت.

عودة "حميرا" إلى مسقط رأسها بعد سنوات طويلة من الغياب هي عودة إلى الماضي وذكريات الطفولة، تلك الذكريات المريرة المليئة بالإهانة وسوء معاملة والدها لوالدتها. حيث تسترجع "حميرا" ذكريات طفولتها مع صديقتها المقربة "آذر" والتي كانت تسكن في نفس الحي، و تعاني من سوء معاملة أخيها "غلام علي"، والتي كانت نهايتها على يديه ؛حينما أشعل النيران في الشجرة التي كانت تختبئ بين أغصانها.

وتستمر "حميرا" في سرد ذكرياتها ما بين الماضي والحاضر فنتعرف على شخصيات الرواية "ماهرخ"، "حميرا"، "مستانه"، "آذر"، "منير"، "عالية"؛ والتي تجسد (الأنا/المرأة) في مواجهة (الآخر/الرجل) والمتمثل في "عبو"، "غلامعلي"، "محسن"، "شمس"، و"مراد". وهكذا تعود "حميرا" بذكرياتها إلى الحي القديم، حيث نتعرف على الأسرار المخبأة خلف اسوار البيوت.

دلالة العنوان:

العنوان هو "بوابة العمل الروائي ، فمن خلاله تُفتح أبواب النص المغلقة، وتُستقى بعض المعلومات الخاصة بالعمل الروائي، ومن خلاله أيضًا ينفض الغبار عنه، فهو المبين والشارح لما يدور من أحداث في الرواية[١٢]. وهو مفتاح الولوج إلى النص والكشف عن أسراره ودلالته

العميقة، فهو نص مختصر يلخص كل أحداث العمل وكلما كان العنوان مختصرًا اتسعت دلالته وزاد إشعاعًا وقوة.

اختيار الكاتبة "سر في الأزقة" ليكون عنوانًا للرواية، يحمل في طياته الكثير من الإشارات التي تجعل المتلقي في حالة من التشويق والإثارة. فكلمة "سر" جاءت على صيغة النكرة لتفتح الدلالة أمام المتلقي ولا توهمه بالكشف عن الأسرار. فالسر يظل سرًا ما لم يتم تعريفه، فصيغة النكرة هي المفجرة لكل الاستفهامات التي تساعد على غاية الجذب والتشويق وهذا يوجه المتلقي بشكل مباشر إلى أحداث الرواية المليئة بأسرار لم يتم الإفصاح عنها.

إن احتراق "آذر" فوق شجرتها كان بسبب السر الذي أفشته عن "غلامعلي"، وسرٌ آخر احترق معها ، صمت "ماهرخ" كان يحمل داخله أسراراً دفينة سببت لها الشقاء و المعاناة في حياتها، و سر آخر بين "منير" و"مراد"، و سر بين "محسن" و"منير"، ... وغيرها من أسرار لم تفصح عنها الرواية، ولكنها كانت مخبأة بين السطور.

هكذا نجحت الكاتبة في أن تجعل العنوان يمثل صورة كلية للعمل يختزل بداخله صفحات الرواية كلها. ويمثل في الوقت ذاته هوية الإبداع. فالعنوان يشرح الرواية ويشير إليها، بل إن الرواية بأكملها تتضمنه. فالراوية مليئة بالأسرار خلف اسوار البيوت، أسرار دفينة في الصدور، أسرار تحملها (الأنا/المرأة) تجاه (الآخر/الرجل).. أسرار يصعب الإفصاح عنها.

الفضاء الروائي:

لم تُشر الكاتبة من قريب أو بعيد إلى المكان أو الزمان الذي جرت فيه أحداث الرواية وكأنها تبحر بروايتها في اللامكان واللازمان، وتقول للقارئ أن العلاقة بين الأنا/المرأة، والآخر/الرجل هي جدلية قائمة في كل مكان وكل زمان. ولذلك بنّت الكاتبة أحداث الرواية من خلال الفضاء الروائي، "فالفضاء الروائي أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطًا بالسيرورة

الزمنية"[١٣]، وهذا التطور الذي حدث في الرواية جاء استجابة لمتطلبات الواقع المعاش، فلم يعد الفن يهتم بنقل الواقع الموضوعي، "فانتشرت المذاهب الفنية التي تنقل الواقع بطريقة رمزية كالدادئية، والسريالية والتكعيبية، فأصبح الفضاء يمنح الرواية الجديدة تميزها وخصوصيتها"[١٤].

يبدو أن حضور الفضاء أصبح أساسيًا في رواية "سر في الأزقة" ويقوم عليه البناء الروائي. ولم تعد الهيمنة لما هو زمني على حساب ما هو مكاني، وإنما أصبحا مقترنين ويسهمان معًا في بنية النص الروائي، فالمكان الذي كان يهيمن على "حميرا" هو الحي الذي تعيش فيه، فهو مكان طفولتها وكل ذكرياتها، وهي تصفه في الرواية: "**الحي مليء بالأشجار. جميع المنازل لديها شجرة، لكن شجرة الجوز في بيت آذر تختلف عن الجميع. قديمة وعالية ومليئة بالأغصان مثل الشاهد يرى كل الأماكن. وهي ملجأ آذر أيضًا. تتسلق بقدميها العاريتين حتى أعلى غصن فيها. وعندما تصل هناك تتبدل. فهي لن تتعرض للضرب مرة أخرى. ولن تصل إليها يد "غلامعلي" فترفع صوتها وتتفوه بكلمات لا تستطيع أن تقولها وهي في الأسفل. تصنع تعابير وجه ساخرة وتخرج ما في قلبها من ضيق**[١٥].

من خلال المقطع السابق، يتضح أن الفضاء المكاني أصبح مرآة تعكس أعماق الإنسان فقد بات "يشكل بعدًا رمزيًا وجوهريًا من أبعاد الإنسان، كما أنه يشكل أحد أبعاد النص الروائي الأدبي بصفة عامة"[١٦]. حيث اختزلت الساردة المكان في جملة واحدة "الحي مليء بالأشجار" وانتقلت بالسرد إلى "شجرة آذر" والتي تمثل "أذر" نفسها. فأصبح الفضاء مؤثرًا في الشخصية أو متأثرًا بها، كما أصبح بنية روائية مساهمة في سيرورة السرد. فخرج عن السياق المعتاد للروايات التقليدية ليعكس لنا شكلًا من أشكال الرواية الجديدة. فقد استطاعت الكاتبة من خلال المشهد السابق أن ترسم للمتلقي لوحة فنية للحي المليء بالأشجار، كما هو مليء بالأسرار، ثم تنتقل بالرؤية إلى بيت "آذر" حيث "شجرة الجوز الكبيرة" التي كانت شاهدًا على حياة "آذر" ومأساتها و التي كانت الملجأ والأمان بالنسبة لها. وفي مثال آخر":

باب بيت الخال الخشبي القديم. المنزل الوحيد الذي لا يحتوي على جرس أو هاتف. كنت ارفع الحلقة وأمسكها بيدي وأظل بلا حراك كأنني لن أغادر هذا المكان مطلقًا. كنت آتي مع "آذر". وفي الأيام التي لا يكون الخال موجودًا أدق بالحلقة فوق الحديد المستدير والبارز من تحته ، وترقص "آذر" على أنغامه "[١٧].

يمثل الفضاء المكاني هنا بعدًا رمزيًا وجوهريًا من أبعاد الإنسان، فحميرا لا تريد أن تغادر هذا المكان الذي يمثل لها رمز الأمن والطمأنينة. وأصبحت حلقة الباب هي طوق النجاة الذي تتمسك به وترقص "آذر" على أنغامه. وهكذا "تتوثق العلاقة الإنسانية بالمكان من خلال الدور الذي يقوم به كلاً من شقي العلاقة (الإنسان/المكان) للآخر[١٨]. فأصبح المكان يكشف عن ملامح شخصية الإنسان المسكوت عنها.

ومن المشاهد الأخرى التي تؤكد على ارتباط "حميرا" ببيت " الخال":

"في كثير من الأحيان كان يتحدث عن الكتب أو عن الطبيعة. وكان يقول أشياء عن زهور ونباتات منزله أيضًا. تمنى أن تصبح الزهور وغيرها من الجمال في هذه الدنيا بحجم شجرة الجوز وتفسح لها مكانًا في قلبي. هو الوحيد الذي كان يعرف أنه من بين جميع أشجار الدنيا، كانت هناك شجرة وحدها من نصيبي، شجرة جوز "آذر". حتى ماهرخ لم تكن تعلم، تردد الخال (قائلاً): ربما كانت تعرف أيضًا. ـ ضحكت بمرارة[١٩].

يعكس البيت هنا شخصية الخال نفسه، بيتٌ مليء بالزهور والأمل مثله مثل الخال الذي يمثل وميض الأمل في هذا المجتمع المغلق، هو الآخر الإيجابي في حياة "حميرا". فلم يعد المكان مجرد استراحة او توقيفًا للسرد وإنما أصبح له قيمة جمالية فكرية، حيث تندمج الأمكنة والأزمنة والأحداث والشخصيات؛ رغم تشذرها في النص الروائي، وتترابط من خلال خيط رفيع "يمثل هذا الخيط رؤية الذات التي توحد كل هذه المستويات، ومن هذه المستويات التجاء الذات إلى

التعبير عن الواقع من خلال وسائط جمالية تتمثل في عرض مؤثثات الفضاء بطرق كتابية مختلفة"[٢٠].

وجهة النظر (التبئير):

عرف مصطلح وجهة النظر بعدة مسميات في الدراسات النقدية أبرزها، التبئير والرؤية، البؤرة، المنظور، ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر زيوعًا وانتشارًا في الدراسات النقدية وخاصة في الكتابات الأنجلو ـ أمريكية[٢١]. وقد قدمت الكاتبة روايتها من خلال وجهة نظر الشخص الأول[*] أو ما يعرف بالراوي الداخلي، حيث يقدم رؤيته من خلال إحدى شخصيات الرواية، و" تعد زاوية الرؤية هذه من أقوى أنواع السرد لأن الراوي شاهد موثوق ويستطيع أن يرى حقيقة الأحداث، وهو في الغالب الشخصية الرئيسية، ويتمتع بالسلطة الكاملة والتأثير على كل القضايا التي تشكل محور الرواية"[٢٢].

الراوي = الشخصية/الأنا المشارك

ويمثل هذا النمط من الرواه ـ الراوي المشارك المفرد من خلال السرد الذاتي الذي دائمًا ما يكون فيه السرد بضمير "الأنا" العارفة بكل شيء، "هذه الأنا تروي أحداثًا حقيقية أو تاريخية أو متخيلة ، وهو إما أن يكون صانعها وبطلها الرئيسي، أو يكون شاهدًا ومراقبًا لأحداث ترتبط به ارتباطًا وثيقًا أو لا ترتبط به بأي شكل من الأشكال. وإذا كان هذا "الأنا" هو الشخصية الرئيسية في القصة، فيشار إليه بالراوي البطل"[٢٣].

يبدو من السطور الأولى للرواية أن شخصية "حميرا" هي الشخصية المحورية ، وهى تتخذ موقف الراوي بضمير "الأنا" وتتحدث عما يدور في عالمها. حيث تبدأ الرواية بوصف "حميرا" لوالدها "عبو" الذي يرقد في المشفى وهو يحتضر.

"عبو يحتضر. ليس كرجل عجوز، بل يموت كتمساح. أصبحت جفونه ثقيلة كالطين الجاف. يرفعهما بصعوبة ويرى نصف الدنيا فقط. حدقتاه زلقتان وبلا لون. لم يعد الرجل العجوز قادرًا على التحديق في أي شيء مرة أخرى. حتى إلىّ .[٢٤]

تتخذ "حميرا" دور الراوي في الراوية وهي تمثل الضمير المتكلم الذي يوضح معالم النص الروائي، ويعبر عن شخصياته. يتضح من المقطع السابق أن "حميرا" لا تكن مشاعر طيبة تجاه والدها "عبو". وهي على مدى أحداث الرواية تناديه باسمه ولم تذكره مطلقًا بـ "أبي" .....

كما يبدو من المقطع السابق أن الرواية تنفتح على بداية مريرة ، تجعلك تتذوق منذ السطور الأولى مرارة الشوكران(*) . لكن تلك المرارة لا تجعلك تنصرف عنها مطلقا ، بل تشدك للإبحار عبر صفحاتها، متنقلا بين الماضي والحاضر ، وبين اليوم و الأمس. لقد نجحت "فريبا وفى" إدارة خيوط الأحداث بدقة فائقة، لدرجة أنك لن تستطيع أن تفقد نبض الكتاب(٢٥).

وفي مثال آخر:

"كان سائق التاكسي يتقدم إلى الأمام ويفتح لي باب السيارة. لم أتحرك من مكاني. كان السائق منتظراً ويتساءل عن وجهتي. كان يرى الدهشة على وجهي، ويحاول جاهداً أن يتفحص عيني من خلف النظارات. كان يرن صوت الصافرة في أذني. صوت صافرة "آذر". كان لها دائمًا نفس هذا الصدى. كانت تصفر أفضل من الأولاد. كنت أخرج على صوتها من المنزل. لم تكون "عزيز". تسمع صوت الصافرة، ولكنها كانت تراني أركض. لم تكن تعرف لماذا أصبحت فجأة كالجني وانطلق مثل السهم(٢٦).

كشف المقطع السابق عن العلاقة القوية التي تربط بين "حميرا" و"آذر"، فقد ذكرها صوت صفير السيارة بصافرة "آذر" عندما كانت تنتظرها أمام باب منزلها وهي تنطلق مسرعة لتراها. وقد جاء السرد من خلال صوت الراوي المشارك. ويعتقد بعض النقاد أنه على الرغم من أن وجهة نظر الشخصية الرئيسية لها تأثير مهم في تماسك البناء الفني للقصة ؛ إلا أنها لا تخلو من العيوب، "لأن الشخصية الرئيسية تستطيع أن تعبر فقط عن وجهة نظرها وغير قادرة على التعبير عن المشاعر والمكنون النفسي للشخصيات الأخرى."(٢٧)

ترى الباحثة أن توظيف الكاتبة للسرد الذاتي من خلال الشخصية الرئيسية يعرض فقط العالم الروائي للشخصيات من منظورها فقط، فهي لا تروي إلا ما تعلمه وتعيشه بنفسها. و أن اختيار الكاتبة لهذ التقنية رغبة منها في عدم الكشف عن المكنون الداخلي للشخصيات وعدم الإفصاح عن أسرارهم، ليظل السر مدفونًا خلف اسوار الأزقة.

مما سبق يتضح أن رواية "سر في الأزقة"، رواية عميقة في دلالتها ورمزيتها وتفاصيلها الدقيقة، حيث تلج بنا الكاتبة إلى العوالم المتناقضة لشخصيات الرواية. التي تروى من خلال وجهة نظر الشخص الأول وهي "حميرا" والتي تمثل الأنا/الذات الساردة.

والآن، حان الوقت لكي نبحر داخل أعماق الرواية لنتعرف على جدلية الأنا/المرأة والآخر/الرجل، ونكشف عن اسرار مخبأة خلف أسوار الأزقة.

المبحث الثانى: صورة الأنا و الآخر في الرواية

إن للرواية قدرات خاصة، تستطيع من خلالها نقل الواقعي إلى ما هو جمالي، بما يحتويه من قدرات خيالية، "وربما كانت معاناتها تكمن في ذلك القلق بين مصداقية الواقع وجمالية تحويله إلى فن، وبالتالي يختزل الروائي عبر شخصيته عدة شخصيات، أي عدة أصوات، وبذلك يكشف الفن الرؤى والأحلام، مثلما ينتقي لملامح شخصيته ما هو مؤثر ودرامي، لذلك يحتاج إلى مبدع ماهر، يستطيع نسج خيوطه المتشكلة في فضاءات متعددة "لغوية، وفكرية، وبيئية...، ويفسح المجال للرؤى المتعددة التي تعني امتلاك وعي منفتح على كل الاتجاهات الفكرية، التي ابتكرتها الإنسانية، كي تستطيع تقديم وجهات نظر متعددة توحي بسعة أفق الروائي، ورفضه للتسلط والهيمنة على الآخر وهذا لن يكون إلا حين يفسح المجال لوجهة النظر المخالفة له . فيقدمها كأنها وجهة نظره الخاصة به"[٢٨].

ويمكن القول أنه في السنوات التالية للثورة الإيرانية ،ومع التقدم الأدبي واستحداث ظواهر أدبية جديدة ؛ظهر العديد من الكتاب أبدعوا في مجال الفن القصصي والروائي ، وعبروا عن الأبعاد النفسية، والمشاكل الاجتماعية ، والصراع بين الأنا والآخر من خلال استبطان الذات ، والكشف عن المكنون الداخلي للشخصية. مثل "زويا پير زاد في رواية "چراغ ها را خاموش

مى كنم: سأطفى المصابيح"، ورواية" عادت مى كنيم: كما تعودنا" التي وصلت عدد طبعاتها إلى أكثر من عشرين طبعة، ورواية " روى ماه خداوند را ببوس: وجه الله " للكاتب لمصطفى مستور....وأعمال فريبا وفى مثل "پرندهٔمن: طائري"، و"رازي در كوچه ها: سر في الأزقة "، رواية "نيمهٔغايب: النصف الغائب" للكاتب حسين سناپور.[٢٩]

وعند الحديث عن البناء السردي في رواية "سر في الأزقة" نرى أنه يقوم على ارتباط الأنا/المرأة بالآخر/الرجل، و من خلالهما يمكن تحديد معالم الهوية، والكشف عن بواطن الأمور، والمكنون الداخلي للشخصيات، فليس هناك هوية للأنا بدون الآخر، فالأنا مع ارتباطه بالآخر يفسر الغموض الذي يكتنف النص الروائي ويوضح جماليات السرد فيه. والآخر في الرواية النسوية يمثل شكلاً مغايرًا عن الروايات الأخرى بصورة عامة، ففي الرواية النسوية تتجلى صورة الآخر الذكوري والذي يمثل الطابع المضاد للمرأة.

فوجود الصوت الذكوري في رواية "سر في الأزقة" ساعد على تصوير الذات الأنثوية وبيان موقفها من الرجل وتوضيح الأبعاد النفسية والاجتماعية التي غلبت عليها، فلولا الآخر لما تعرف القارئ على آلام ومعاناة الأنثى في المجتمع.

حميرا والآخر:

"حميرا" هي الأبنة الصغرى في عائلتها المكونة من الأب "عبو"، الأم "ماهرخ" وأخويها "مسعود" و"مستانة"، وجدتها لأبيها "عزيز". هي تشعر بأنها كيان زائد على أسرتها وغير مرغوب في وجودها ولذلك تعاني من فقدان الهوية، ونكران الذات. فلا أحد في أسرتها يناديها باسمها. حيث تقول :

"لا يرتبط اسمي بيّ كثيرًا، ولا أحد يهتم باسمي، وينادونني في البيت يا بنت أو يا عنزة"[٣٠].....

"اسمي مثل خرزة تتدحرج داخل قلبي من جهة لأخرى وتداعبني. أضحك من سعادتها الخفية."[٣١].

يتضح في المثال السابق أن "حميرا" تعاني من طمس الهوية وفقدان الذات، فهي لا تشعر بوجودها وسط أسرتها، حتى أنهم سلبوها اسمها والذي يمثل كيانها ووجودها. فالإنسان عندما يموت يسقط اسمه وينمحي وجوده. وهي تفتقد وجودها وسط أسرتها حتى أنها تنادي والديها بأسمائهما طيلة أحداث الرواية، كما لو كانا غريبين عنها. "فالهوية هي ما يصمد في الإنسان عبر الزمان وهي التي تكون شخصيته وتحدد معالمه، مما يمنحه طابعًا خاصًا"(٣٢). وعلى الرغم من أن "ماهرخ" كانت تحثها دائمًا أن تكون قوية الشخصية مثل "آذر" ألا أن سلوك العائلة تجاهها و ضعف شخصية الأم، كان يزيد من اغترابها الداخلي ومن ضعفها.

"أمسكتني ماهرخ من يدي ودفعتني نحو صنبور المياه. كانت تملأ كف يديها بالماء وتصفعني به على وجهي الذي كان قد تلطخ بالدموع والمخاط. لم تكن عيني تفتح من شدة البكاء... لا تكوني نعجة إلى هذا الحد... ولكنني نعجة"(٣٣).

وفي مثال آخر:

[قول مثل هذه الأشياء بعد كل هذه السنوات يبدو أمرًا سخيفًا، وفجأة تخرج من فمي.... أنا نعجة] (٣٤).

إن "حميرا" تعاني من فقدان الذات و الاغتراب النفسي داخل أسرتها، ويتضح ذلك أكثر من خلال المقطع التالي:

"كانت مستانة تعانق الشجر وتغني بالهندية، مسعود كان يعانق وسادة إضافية عند النوم، عزيز كانت تحتضن قدميها دائمًا. العناق في بيتنا محدود. ولم يتحول مطلقًا إلى أحضان"(٣٥).

يتضح من خلال المقطع السابق حالة الاغتراب الأسري والنفسي التي تعيشها "حميرا"، فهي لا تجد الدفء والملاذ داخل بيتها. كما أنها تفتقد لحضن الأم وتشعر باللاوجود داخل جدران منزلها، مما جعلها تبحث عن ذاتها في مكان آخر. وكان هذا الملاذ هو "الخال" والذي كان يمثل لها ومضات الأمل والحياة.

"الخال هو ذاكرة حية للحي... أستطيع أن أذهب إليه، وإذا سمح لي؛ أجد نفسي وأهل الحي في ذاكرته. ذاكرة الخال ليست جافة وصلبة. لديه حلم. أنه ناعم ومتقلب المزاج، ومتسامح. ذاكرته ليست مثل ذاكرة عبو؛ التي تم تكليف أحدهم منذ سنوات بمسحها ومحو الذكريات منها يوميًا[٣٦].

وهكذا يمكن القول أن"الخال" يمثل الآخر الإيجابي في حياتها والذي كان له دور في تشكيل وعي ونظرة "حميرا" للأمور وللحياة. كما كان يحاول تقديم الدعم النفسي لها وتوجيهها نحو الأفضل. وإذا كان خال "حميرا" يشكل الآخر الإيجابي، فإن "عبو" كان هو الآخر السلبي في حياتها. حيث يشعر القارئ منذ بداية الرواية أنها لا تكن له مشاعر طيبة ودائمًا ما تصفه بأوصاف سيئة.

[كنت أجلس على المقعد وأنظر إلى "عبو". لست حزينة ولست آسفة أنه سيرحل ايضاً في إحدى هذه الأيام. ليس لدى مشاعر تجاهه، ويؤلمني هذا الجحود. الرجل العجوز المستلقي فوق السرير.. هو والدي ! أذكر نفسي بهذه الحقيقة. أنفه الكبير المليء كله بالنمش الأسود، صوت الشخير الذي يخرج من فمه المفتوح. أذناه المليئة بالشعر ويداه الكبيرتان. اسمه "عبو"، وعبو هو والدي. لا أعلم لما كلمة الأب التي تحمل الكثير من المعاني لا تعنى لي شيئاً . حتى الآن وأنا على وشك أن أفقده للأبد.....

في اللحظة الأولى تأثرت برؤية كل هذا الضعف في "عبو" القوي دائمًا، لكنني سرعان ما اعتدت على وجود الموت أعلم أنه قريب[٣٧].

يطرح هذا المشهد أزمة الأنا مع الآخر. فحميرا تراقب والدها وهو يحتضر على سرير المشفى، ورغم ذلك لا تشعر بالحزن أو الأسف لفقدانه. فقد شكل القهر وعيًا محطمًا كبلها، وانتزع منها وهج الحياة، وسلب منها مشاعرها وإحساسها تجاه الآخر. و"حميرا" تنظر إلى أبيها

بعين "الشماتة"، وهي من الداخل ترى أن هذا ما يستحقه بعد سنوات من القهر والحصار النفسي.

[يغيرون مفارش سرير "عبو". تنتشر رائحة البول، يرفعون ساقيه بحذر، عظمتان هشتان وبشعتان، يفرشون الملائات النظيفة ويعيدون العظام مكانها الأول. ضعيفتان، لا تستطيعان سحق نملة، ولا علاقة لهما بساقي عبو القويتين اللتين كانتا تلتفان حول أعناقنا](٣٨).

...جئت لأرى "عبو" مثل جميع الأبناء الذين يحضرون إلى جانب والدهم في لحظة الاحتضار ـ سأعود هذه الليلة] (٣٩).

يبدو مما سبق أن العلاقة بين الأنا والآخر علاقة قسرية ـ مفروضة لا يشملها أي شعور بالرغبة أو العطف، بل قائمة على الصراع الداخلي الذي يؤدي إلى تفاعل الذوات الإنسانية ودخولها في علاقة جدلية. فالآخر/الأب كان يحاول أن يحقق وجوده ويفرض ذاته في ظل الأنا. وهذا الصراع إما أن يحقق للأنا الوعي والوجود أو فقدان الهوية وضياع الذات.

ولكن "حميرا" في نهاية الرواية تصل إلى وعي ذاتي لحقيقة ماضيها وأسرتها من خلال التأمل وإعادة النظر في مخاوفها وهمومها إلى جانب وجود الخال الذي كان يمثل الآخر الإيجابي في حياتها وهذا تلخصه في جملة واحدة هي: "**بعد أن أصبح عبو وحيدًا، غادرت بحجة الدراسة والجامعة، ولم ألتفت إلى الوراء أبدًا**"(٤٠).

ماهرخ والآخر/عبو:

"ماهرخ" أم انطوائية وصامتة. أدت معاملة "عبو" القاسية و العنيفة إلى انغلاقها على نفسها وأن يقتصر دورها على الأعمال المنزلية وتربية أولادها. تزوجت هروبًا من وضعها الأسري الصعب، فقد فقدت أمها وأبيها في سن صغيرة، وكانت تعيش مع شقيقيها، وعندما تقدم لها "عبو" وافقت هروبًا من وضعها الأسري الصعب. لكن سلوك "عبو" المتسلط وتعنيفها المستمر أدى إلى صمتها وإحجامها عن الاستماع الى كلماته القاسية، واتخذت من الصمت أداة للتعبير عن رفضها للواقع المعاش.

"الصمت كان من نصيب ماهرخ، والكلام من نصيب عبو"(٤١).

"كان عبو يتحدث ولم يرفع عينيه عن ماهرخ. كان منتظرًا أن تقول شيئًا. لكن ماهرخ كانت تعلم أن الكلمات لا فائدة منها. لا توجد أي كلمات يمكنها أن تجعل عبو يرحل"(٤٢).

"كانت تستطيع العمل حتى الليل ولكن كانت تتعبها الكلمات. كانت الكلمات مثل الإبرة تدخل في جلدها وتوخزها "(٤٣).

اتخذت ماهرخ من الصمت وسيلة للهروب من حياتها. فانعدام الدعم وعدم وجود السند هو أحد أسباب الصمت. وماهرخ ليس لها عائلة تلتجئ إليها. وجدران بيت "عبو" هي ملاذها الوحيد.

يلاحظ المتلقي أن الكاتبة كانت حريصة على عدم إقامة حوار بين الأنا/ماهرخ والآخر/عبو، وذلك من خلال حالة الصمت التي سيطرت عليها؛ ليشعر بحالة القهر والإحباط التي سطرت حياة "ماهرخ" ويتعايش معها. وكان لهذا الصمت تأثيراً كبيراً على حياة "عبو"، فقد كان يحاول أن يجعلها تتكلم وتشاركه حياته، لكن أسلوبه العنيف وشكه الدائم فيها جعل الوضع بينه وبين ماهرخ أكثر سوءًا.

"أحضر عبو وسادة. لم ترفع ماهرخ رأسها. وقف عند رأسها يائسًا. ثم انحنى وألقى بنفسه فوق ماهرخ كما لو أن شخصًا تعثر فجأة بشوال من البطاطس، وضربها. وانهال عليها ضربًا. كان يضربها ليعيد تشكيلها كامرأة، ليوقظها، ليعيد إليها الحياة، لا ليؤذيها. لكن ماهرخ لم تستيقظ، لم تصرخ كالأحياء، ولم تتأوه من الألم. تراجع عبو للخلف وأخذ يضرب رأسه بالحائط"(٤٤).

يعايش المتلقي في المقطع السابق مشهد صامت من حياة "ماهرخ"، و"عبو"، لكنه مشهد مكثف ومشحون بالصور. فقد لخص معاناة الأنا والآخر وانعدام سبل الحوار بينهما. فـ"عبو" يريد أن يعيد "ماهرخ" إلى حياته ويخرجها من حالة الصمت والتجاهل، كما يريد ن يثبت لذاته

أنه لايزال يملك التأثير عليها، لكن "ماهرخ" تدخل في حالة من الجمود ونكران الذات العاطفي والذي يدفعه إلى استخدام العنف.

كان "عبو" يعتبر أن "ماهرخ" ملكًا له ولا يحق لها التحدث إلى أي شخص، حتى ولو كان جارهم "شمس الضرير". ومثال على ذلك عندما جاء "شمس" ليسأل ماهرخ عن زوجته "عليا" وعندما رآه "عبو" ثارت ثائرته وتعارك مع "ماهرخ" أمام أولاده وأمه العجوز:

"اتغازلي شمس"

" لم يكن غزلاً"

تخرج صرخة من حلقي تشبه صوت القطة، كدت أصاب بالذعر من سماع صوتي

"شمس أعمى"

شمس لا يرى شيئًا عبو"

"لا يحتاج الرجل إلى عين ليرى المرأة".

لم تستطع ماهرخ أن تنام في تلك الليلة. كانت تفكر في شمس وكلام "عبو". شمس لا يحتاج إلى عين لكي يراها. لماذا لم تفكر في هذا الأمر مع نفسها. إن شمس كان يفهم الحياة بدون أن يرى. ربما كان يفهمها بشكل أفضل. شمس رجلاً كغيره من الرجال مفتول العضلات وقوي البنية... كان نظيف دائمًا تفوح منه رائحة الصابون. كانت "ماهرخ" تعشق هذه الرائحة. لم تكن لتستبدلها بأغلى عطور الدنيا[٤٥].

يسلط المشهد السابق الضوء على أزمة الأنا مع الآخر. فمعاملة "عبو" القاسية لـ "ماهرخ" انتزعت منها إنسانتيها مثلما انتزعت سياقها الوجداني، وأقامت بينهما حدودًا لا يمكن هدمها. لقد فشل "عبو" في أن يبني علاقة قوية بينه وبين "ماهرخ". فأصبح مثال للرجل التقليدي ذو الهيمنة الذكورية فكان يلعب دور السيد الذي يخضع المرأة ليستعبدها ويستغلها، ويحولها إلى أداة له، تخدمه، تنجب له الذرية التي تعزز قوته الذكورية فتتحول إلى أداة لمتعته بشكل أناني لا

يراعي حاجاتها ورغباتها[٤٦]. هذا ما جعل "ماهرخ" ترى في "شمس" الضرير ما لم تجده في زوجها، مما جعلها أكثر حزنًا وغضبًا مع كل إهانة وعنف منه. وهي دومًا كانت تراه قاس القلب.

"قالت ماهرخ أن قلب عبو اسود مثل القير"[٤٧].

"لو كانت ماهرخ تستطيع لأعادت "عبو" أيضًا. رجل كانت يداه مليئتان بالجروح والقروح وتفوح منه دائمًا رائحة الجلد والأحذية. وكان يرتدي جواربه التي صارت كالورق المقوى من العرق والأوساخ دون أن يبالي"[٤٨].

هذا التناقض بين شخصية "عبو" و"شمس أزاح الستار عن جانب آخر من معاناة "ماهرخ" مع زوجها، فهي تكره شخصيته، وتكره رائحته ، وإهماله لها ولنفسه. وكان حضورها السلبي في الرواية فقط من أجل الحفاظ على منزلها وأولادها، فهي تمثل جيلاً نسى ذاته وأحلامه وشخصيته المستقلة، واستسلم لمصيره. ورد الفعل الوحيد لماهرخ في كل مرة تتعرض فيها للإهانة والعنف تلوذ بالصمت وتلجأ إلى غسيل الملابس، ذلك المشهد الأكثر تكرارًا طيلة أحداث الرواية.

"كنت أنظر إلى ماهرخ. كانت تغسل البطانية بجانب الحوض. كانت قد ارتدت حذاء مطاطيًا أسود وتدوس على البطانية. مهما حاولت لا أستطيع أن أتخيلها في فستان الزفاف. فالملابس البيضاء دائمًا تضايقها"[٤٩].

...."دخلت إلى غرفة البخار. كانت أمي قد جلست تحت الدش مثل شبح، وتحضن جبل من الملابس بين ذراعيها. كانت تفرك الملابس بإرهاق... كان وجهها أحمرًا وشعرها المبلل ملتصقًا بوجهها وعنقها. كانت يداها حمراوان والدم ينزف من مفاصل أصابعها. لأنها كانت تفرك الملابس الداخلية بشدة"[٥٠].

[كانت قد جلست تحت الدش وكان أمامها جبلاً من الملابس وكانت تغسل وتغسل. يداها مليئتان بالجروح ولكنها لم تتوقف عن الغسيل] [٥١].

تكرار مشهد غسيل الملابس في أجزاء مختلفة من الرواية، كأنه تكرار لمرات العنف ضد "ماهرخ" والتي كانت تقضي ساعات في الحمام العام تغسل الملابس المتسخة حتى تجرح يداها، وهذه المعركة بين يديها والملابس تجسد قلقها وفشلها في مواجهة قُبح الحياة. "فالصورة التي رسمتها الكاتبة للمرأة بدت صورة سلبية ومعنفة. إذ أن تكرار الأعمال المنزلية الرتيبة ، واهمال مشاعرها، و ما تتعرض له من عنف زوجي ، قد حولها إلى تجسيد حى لصورة الآخر "the other" في نظره."(٥٢)

استطاعت الكاتبة من خلال المشاهد السابقة أن تسلط الضوء على نسق فكري مهيمن في المجتمع التقليدي، حيث تنتزع التقاليد العتيقة إنسانية المرأة، فتمسخ "أناها" وتلغي إنسانيتها، لذلك تضيع إرادتها الحرة أي قدرتها على الفعل، ويتسلمها الرجل بصفتها شيئًا لا إنسانًا.

وقد لعب "عبو" دورًا مهمًا في الرواية فهو يمثل الآخر الذكوري السلبي والآب التقليدي في المجتمع الإيراني. كما عبرت "ماهرخ" عن الذات النسوية التي فقدت جزءًا مهمًا من قيمتها داخل الكثير من المجتمعات الذكورية السلطوية التي ترى المرأة الجزء الأضعف في المجتمع.

آذر والآخر/ غلامعلى

تعد "آذر" أهم شخصية في الرواية. آذر فتاة صغيرة، جعلتها صعوبات الحياة أكثر تمردا وقوة. تصرفاتها تثير دهشة "حميرا" باستمرار شجاعتها المفرطة. لا تروق سوى لماهرخ لأنها ترى فيها الجرأة والتمرد والذكاء.

تعيش "آذر" بجوار بيت "حميرا" مع والدها المدمن، ووالدتها التي تعمل في مخبز لتأمين نفقات المنزل. أما أخيها "غلامعلى" فهو شاب عصبي وعنيف، أصيب نتيجة مرض ما بإعاقة في ساقه. "آذر" أسيرة للعنف الذكوري الذي يمارسه "غلامعلى" وضربه المستمر لها.

ومثال على ذلك: عندما طلب والد "آذر" منها أن تخبره عن المكان الذي يخبئ فيه "غلامعلى" نقوده، ثم قام بسرقة النقود. وعندما اكتشف "غلامعلى" السرقة ، كانت "آذر" هي المتهم الوحيد في نظره.

"قفز غلامعلى من حافة النافذة وهجم على آذر وأمسك بشعرها. جاء الجيران إلى المنزل على صوت صياحهما وصراخهما. أمسكت "ماهرخ" آذر من يد "غلامعلى". وأمسك الخال بـ" غلامعلى" من الخلف.

"أتستعرض قوتك على مجرد طفلة؟"

بصق غلامعلى على الأرض، ونزع خصلات شعر آذر من بين أصابعه باشمئزاز.

"هذه ليست طفلة. إنها لصة. قذرة"

"أختك"

ضرب غلامعلى جذع الشجرة بقبضته، ثم اندفع تجاه آذر، كانت قبضته تنزف من شدة الضربة".

"هي ليست أحدًا"

صعدت آذر على الشجرة، وبقيت هناك حتى المساء[٥٣].

استطاع المشهد السابق أن يتسلل إلى أعماق الآخر "غلامعلى"، ليكشف عن ما يخفيه في لاوعيه من مشاعر الكراهية والاستنفار تجاه "آذر" وبذلك يستطيع المتلقي الاطلاع على المنطقة المظلمة التي تقبع في أعماق الشخصية والتي تكشف عن شخصية مريضة وضعيفة. فـ"غلامعلى" يرى ضعفه في قوة "آذر" وتمردها. وهو يريد لهذا الكيان أن يضعف وينهار حتى يرضي غروره المريض.

"لم تكن آذر تفهم لماذا يكرهها غلامعلى بهذا القدر. فلو أنها تناولت البرقوق ولعقت أصابعها، كان غلامعلى يشكو من قذارة أفعالها. لو نامت على بطنها يركلها بقدمه. لو جلست بالقرب منه أمسك أنفه ويقول اجلسي بعيدًا لأن رائحتك نتنة. لم ينظر إليها مطلقًا.. كان يكرهها ويكره جنسها..

لم تكن تقنعه كلمات آذر، على العكس كان تفقده صوابه. كان بكاؤها يزيد من عصبيته. لم يصدق بكاءها ولا ألم أسنانها ولا عويل وحدتها وحزنها. كان ينسى

أحيانًا أنها لاتزال طفلة. في نظره كانت "آذر" امرأة؛ أو على وشك أن تصبح امرأة. امرأة خُلقت فقط لتؤذيه"(٥٤).

كشف المقطع السردي السابق عن محاولة الآخر أن يطمس هوية الأنا ويمسخ "أناها" من الوجود. فغلامعلى بشخصيته المريضة والمعقدة يحاول أن يحقق وجوده في ظل الأنا الضعيفة، ووجود "آذر" بشخصيتها القوية وتمردها يجعله مضطربًا وقلقًا وفي حالة صراع دائم مع ذاته، مما ينعكس من خلاله ردود أفعاله العنيفة وكراهيته الشديدة لها. وهو يرى أن الأنثى تشكل خطرًا على سلطته وتهديدًا لهويته. فالمرأة خلقت لتؤذيه.

فغلامعلى يخشى من قوة "آذر" وشجاعتها، ويعرف أنها تعلم الكثير من أسراره التي يخاف أن تكشفها ولذلك هو يعتبرها تهديدًا لسلطته وهيمنته الذكورية. ويتضح ذلك أكثر من خلال المشهد التالي:

"لم تتح لآذر الفرصة لتفشي السر الآخر لغلامعلى. كانت تهدده أنها ستفشي ذلك السر أيضًا. منذ الصباح وهي فوق الشجرة. كان غلامعلى يريد منها أن تنزل. لم يكن يخدعها. ولم يستخدم كلامًا معسولاً–لم يحايلها. كان يهددها. لو لم تنزل سيشعل النار في الشجرة. آذر جائعة. لم تكن قد تناولت حتى الخبز الحاف. رأسها يغلي من الحرارة. لم تكن تحميها أغصان وأوراق الشجرة من حرارة الشمس. كانت تضع قدمها الحافية فوق أدنى غصن للشجرة. كانت عيناها تقع على غلامعلى وهو يراقبها من داخل الغرفة. كانت تخاف وتصعد مرة أخرى لأعلى. لو أن قدمها لامست الأرض ستنال ضربًا مبرحًا بدلاً من الإفطار، بلا نقاش أو رحمة.

.....فجأة اشتعلت الشجرة قبل أن تتاح لآذر الفرصة أن تفشي سر "غلامعلى" مرة أخرى. صدم "غلامعلى" بالنار قبل الجميع. لم يعد الأمر يبدو كلعبة. لقد أصبحت لعبة خطرة . بدأها ليجبر آذر على النزول ويخيفها بشدة. انصهرت علبة البنزين في لحظة (طرفة عين) والتصقت بالشجرة. صرخت "آذر" واحتضنت الشجرة.

كان "غلامعلى" يفتح الباب. شاحب اللون. اتسعت عيناه الضيقتان وانعقد لسانه. لم أرى "آذر". فقط كنت أسمع صراخها. كما لو أن ألسنة النار تصرخ. "احترقت يا أمي.. احترقت"(٥٥).

يُعد هذا المشهد من أقوى المشاهد في الرواية وأكثرها عمقًا ودلالة. فـ"آذر" تقف منذ بداية السرد في مواجهة عالم لا معنى له ولا رحمة فيه، حتى بيتها الذي يفترض أن يكون المأوى والملاذ لها، يتحول إلى ساحة للقهر والعنف، وهي لا تمتلك تفسيرًا لما يحدث لها ولا تجد أدوات للنجاة. فالأنا لم تُمنح اعتراف كامل بإنسانيتها داخل المنظومة العائلية وهروبها إلى الشجرة هو محاولة للانفصال عن الآخر، وخلق مساحة بين ذاتها المقهورة وسلطة الآخر.

إن الشجرة هنا تحمل بعدًا رمزيًا للأمومة والطبيعة والاحتواء، حيث يرى يونج "أن الشجرة هي صورة الذات والبنية الأساسية التي تدعم هوية الإنسان بالكامل، ومن خلال جذورها العميقة، تدعو الشجرة الأفراد إلى العودة إلى الاتصال بالأصول، وأسس هويتهم. فالجذور هي أعماق اللاوعي، والأغصان هي التطلعات الروحية. ومن خلال فكرة الاتصال بين السماء والأرض، تمثل الشجرة بالنسبة ليونج رحلة نحو التوازن الداخلي وفهم الأضداد والتناقضات داخلنا"(٥٦).

إن "آذر" منذ البداية تعاني من اغتراب وجودي، فهي مغتربة عن محيطها وكينونتها. وهي تجد في الشجرة الملاذ والأمان لأن إصابة "غلامعلى" في قدمه تمنعه من الصعود إلى الشجرة. واحتراقها فوق الشجرة يمثل ذروة الوجود المأساوي، ومحاكاة رمزية للعدم الذي فُرض قسرًا عليها، فهي ليست ضحية أسرتها فقط بل ضحية "الوجود" نفسه.

ويمثل الأب والأم "الآخر" الغائب أو اللامبالي. الذي أسهم في ترسيخ دونية "الأنا" عبر الصمت والإهمال. وصرخة "آذر" هي صرخة وجودية، صرخة تعري الواقع والصمت العائلي. إنها رفض وجودي للتشييء، ومقاومة أخيرة لمحاولة محوها. حتى وهي تحترق تحاول أن تفرض صوتها في وجه الآخر القامع.

إن جدلية الأنا والآخر هنا ليست جدلاً محايدًا، بل هو صراع وجودي، حيث تحترق "آذر" لأن الآخر لم يستطيع تحمل استقلالها. ولم يعترف بضعفها، بل كان يراها تهديدًا لسلطته. فاحترق استقلال "آذر" الوجودي في نار غضب النظام الذكوري السلطوي.

عالية والآخر/ شمس:

إن طفولة "عالية" تشبه بشكل كبير طفولة "ماهرخ". فقد فقدت والدها في الطفولة، وكانت تلعب دور الخادمة وتقوم كذلك بتربية أخواتها الصغار، وعندما تقدم "شمس" لخطبتها وافقت على الفور واعتبرت زواجها منه طريقها للخلاص من الخدمة في منزل أسرتها.

"حين جاء شمس لخطبتي. قالت أمي لن أعطي زهرة عمري إلى رجل أعمى. الآن فقط قد أصبحت زهرة عمرها! قلت سأتزوجه، فهو أفضل من كلب. لقد تعبت من كوني خادمة. قلت: سأذهب وليكن ما يكون"(٥٧).

العلاقة بين "عالية" و"شمس" تختلف عن علاقة "ماهرخ" و"عبو". "شمس" رجل عاقل مثقف، يتعامل مع زوجته بكل المودة والاحترام، وهو يتملك حمام عام بالحي.

"أراد شمس أن يقترب منها فتقدمت عالية نحوه. كانت ماتزال منشغلة بنفسها. مد شمس يده وتلمس وجه زوجته وعيناها بعناية. كم استغرق من الوقت ليتعرف عليها بأصابعه . كأنما كان يخلقها من جديد. امتلأت عيناه بالدموع قائلاً: لما يجب أن تتزوجي رجلاً أعمى مثلي و أنت بهذا الجمال ؟(٥٨)

يكشف المقطع السابق عن شخصية "شمس"/الآخر الباحث عن الحب والوفاء والذي يرى في زوجته مثالاً للجمال والكمال، وهو عندما يلمس وجهها يحاول أن يقيم علاقة جديدة مع الأنا/عالية من خلال الصورة التي يرسمها لها في خياله.

شمس من النقاط المضيئة في الرواية وهو رمز لشرارة الوعي في المجتمع المغلق يمتلك رؤية وبصيرة حتى أن "عزيز" الجدة العجوز كانت تقول لزوجته:

"عالية، زوجك لا يملك عينان، ولكنه يرى أفضل منك"(٥٩).

ولهذا يمكن القول أن "علاقة الزواج هي خير تجسيد للجسور التي تبنى بين الأنا والآخر، فهي رابطة دموية تنجب جيلاً يمكن لها أن يحقق الانفتاح والتسامح بأروع صوره، بشرط أن تقوم هذه العلاقة على مبدأ الندية والاحترام المتبادل للأفكار والمعتقدات، عندئذ تنتفي النظرة الاستعلائية، ولغة الهيمنة، لتفسح المجال لبناء جسور التفاهم والود[٦٠].

منير والآخر/ مراد:

هما زوجان باكستانيان سكنا في الحي مؤخرًا. وهما يعكسان تحرك المجتمع التقليدي نحو الحداثة، فمنير امرأة عصرية تهتم بمظهرها وهي كذلك تهتم بحميرا وآذر وماهرخ وتزينهم. وهما يبدوان زوجان مثاليان، ومراد لا يتدخل في شئون منير على الإطلاق. وجميع نساء الحي تحسد "منير" على حريتها واستقلالها. حتى أن عزيز كانت تسميها "الفتنة".

"ليست امرأة، بل فتنة"[٦١].

"كانت منير تتحدث عن حياتها ومراد وكأنهما أروع مخلوقات فوق الأرض. وأسعد وأبهج زوجين في العالم. لم يتبادلا إلا أرق الكلمات وكانا واقعين في الحب حقًا. تحدثت منير كثيرًا عن السعادة والحب والفرح، لدرجة أن ماهرخ ومستانة أدركتا سريعًا غياب كل هذه الأشياء عن حياتهما[٦٢].

يعكس المقطع السابق حالة السعادة والحب التي تعيشها منير مع مراد والتي يحسدها عليها كل الجيران. لكن بما أن الكاتبة تبحر بنا في عالم مليء بالأسرار، فلابد أن يكون هناك سر خلف اسوار بيت "منير" و" مراد" وهذا ما كشفت عنه الكاتبة من خلال حوار"منير" مع "ماهرخ " .....

لعنت منير حياتها.

لقد سئمت هذه الحياة البائسة.

تذهبين حيثما تشائين. تفعلين ما يحلو لك. أنت حرة. تنهدت منير وقالت: "ليته لم يكن". تمنت لو أنه سجنها، لو أنه ضربها.

مررت يدها على جسدها، فانزاح قميصها الرقيق، وبدت بشرتها البيضاء.

قالت: كان ليأمرني. افعلي هذا، لا تفعلي ذاك. لو كانت لديه ذرة غيرة... لو كان يغار... بكت منير. ما كان ليتركني هكذا... وبهذا الشكل.

كان أنف ماهرخ مقتضبًا، لا من الضحك أو الحيرة كعادتها. لم تكن تصدق أن امرأة تتمنى هذه الأشياء.

ليته كان يملك من الرجولة ما يكفي ليصفعني على وجهي ويسأل: لماذا تأخرت؟ لماذا نظرت إلى ذلك الرجل؟ كان ليمسكني من شعري ويسألني: لماذا تكثرين من الذهاب إلى بيت الجيران؟ (٦٣)"

.....في ذلك اليوم، لم أفهم الكثير من كلام ماهرخ ومنير، كل ما تعلمته عن علاقات الناس تلاشى وتبخر في الهواء. كانت منير تتحدث عن أخوتها مع مراد..!!(٦٤)

كشف لنا الحوار السابق بين ماهرخ ومنير عن إشكالية الأنا/منير والآخر/مراد. فهذا الحوار يختزل بين ثناياه الكثير من الأسرار المخبأة في حياة "منير" فهي تمتلك شخصية أكثر تعقيدًا من نساء الحي. فالحرية التي تمتلكها تخلق لديها شعور بالفراغ والاغتراب عن الذات. وهذا يعتبر نوعًا من التعلق الاضطرابي حيث يصبح العنف رمزًا للسيطرة والوجود، والقيود وسيلة لتحقيق الأمان النفسي. فهي في الحقيقة تفتقد الحب الذي يشعرها بذاتها كامرأة.

ويتضح من خلال حديثها أنها تبحث عن رجل يظهر رجولته الكاملة ليجعلها أنثى، وهذا ما لم تجده في "مراد" والذي تحدثت عن حياتهما مثل الاخوات. ولهذا تذهب في الخفاء إلى أحضان "محسن" ابن شمس وعالية، باحثة عن الآخر الذي يشعرها بذاتها كامرأة. "وعلى الرغم من أن معظم نساء الأزقة لم يكن يتمتعن بوضع اقتصادي جيد. و مع ذلك لم تكن رغباتهن وأحلامهن ترتبط بأشياء مادية ، بل كانت احتياجاتهن روحية وعاطفية. وخاصة الحاجة إلى الفهم والاهتمام والشعور." (٦٥)

مما سبق يمكن القول أن رواية" سر في الأزقة" عميقة في دلالتها ورمزيتها وتفاصيلها الدقيقة، كما "تتميز بإسلوب نثرى سلس و رشيق يتكىء على وصف دقيق وملموس ، يمنح القارىء احساسا بالإثارة والتشويق منذ بداية السرد، و رغم أن الوصف يبطىء من حركة الزمن في النص؛ ألا أن عزوبة السرد تبقى مرضية للقارىء حتى النهاية."[٦٦] كما يهيمن على السرد حالة نفسية شعورية مشبعة بالاضطراب والقلق ، فحينما تلج بنا الكاتبة إلى العوالم الداخلية لنساء الرواية، نرى أن "هذا القلق العميق المتجذر في اعماقهن، قد قادهن إلى حالة من الجمود وفقدان المعنى، فلامعنى للمستقبل لديهن، وانعكس ذلك القلق والتوتر على سلوكياتهن و ردود أفعالهن في الرواية، ولا سيما في شخصيتي " ماهرخ" و"حميرا".[٦٧]

إذا كانت صورة الآخر قد برزت في الرواية بصورة سلبية، فهذا لا يعني عدم وجود علاقات تحمل في ثناياها طابع إيجابي يمكنها أن تخلق من الآخر عالمًا مثاليًا يستحق التفاعل والاندماج في عالمه. مثل شخصيتي "شمس" والخال" هما صورة للآخر الإيجابي، ويمثلان شرارة الوعي والحكمة في الرواية.

وإذا كانت كل العلاقات قائمة في الحياة على جدلية ما بين الأنا والآخر فتظل هذه الجدلية موجودة طالما وجدت الحياة.

الخاتمة

- إن المساحة الكبرى في الفضاء السردي قد منحتها الكاتبة لصوت "الأنا" النسوية، إذ أفسحت المجال لتفاصيل معاناتها مع الآخر، ولم تتغلغل إلى أعماق الرجل وتفسح له المجال ليعبر عن نفسه.
- أفصحت الرواية عن خلل العلاقات بين الأنا والآخر كما كشفت عن القيود الاجتماعية التي تحاصر المرأة (الموروثة عن الأسلاف) والتي تعلي من شأن الرجل وتشكل وعيه وحياته.
- انتقال السرد الروائي بين الماضي والحاضر، ممزوجًا مع تقنيات تيار الوعي أضفى مزيدًا من الحيوية على السرد وعلى تقديم هذه الإشكالية.
- ركزت الرواية على الهموم والاحتياجات والمشكلات النفسية والصراعات الداخلية للمرأة داخل المجتمع الإيراني التقليدي.
- صدمت الرواية المتلقي بأسئلة تثيرها الحياة تدور حول "الأنا" وما يعترضها من أزمات في بناء وتشكيل هويتها حينما تصطدم بالأخر.

الهوامش

(١) ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية، عالم المعرفة، العدد ٣٠٩٨، الكويت، ٢٠١٣م، ص١٤.

(٢) عمر عبد العلي علام، الأنا والآخر، الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية، دار العلوم للنشر، ط١، ٢٠٠٥م، ص١١.

(٣) مُحَمَّد صابر عبيد، سوسن بياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، إربد، الأردن، ٢٠١٢م، ص٦٤.

(٤) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا نقديًا وفكريًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٢١، ٢٢.

(٥) فتحي أبو العينين، صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي، تحليل سوسيولوجي لرواية محاولة للخروج، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ٢٠٠٨م، ص٨٤٠.

(٦) http://akharinkhabar.ir/book.

١٤ نويسنده زن إيراني كه در رمان فارسي در خشيدند/ ديجى كالا ١٣٩٩/٧/٧.

(٧) http://finacaialtribune. Com.

Fariba vafis novel translated into spanish

(*) الأدب النسوي: هو أدب خاص بكتابات المرأة . والمضامين التي تناولتها هؤلاء الكاتبات يعكس الطبيعة الأنثوية لها.

(٨) حسين مير عابديني، صد سال داستان نويسان، نشر چشمه، جلد سوم، تهران، ١٣٨٠، ص١١٠٩.

(٩) سوزان كويري، تورج راهنما، دراستان فصل سرد، انتشارات روشنگران ومطالعه زنان، چاب اول، تهران، ١٣٧٦، ص٧.

(١٠) نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٤.

(١١) ميترا فرآراء، نجمه نظري ، هويت وزيست زنانه در رمان رازى در كوچه ها ، زن در فرهنگ وهنر ، انتشارات دانشگاه تهران ، دوره ١٦ ، شمارة٣ ، ١٤٠٣ هـ . ش.

(١٢) عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م، ص٧٤.

(١٣) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٨.

(١٤) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى، سورية، دمشق، ٢٠١١م، ص٣١.

(١٥) فريبا وفى، رازي دركوچه ها، نشر مركز، چاب اول، تهران، ١٣٨٧، ص٢٤.

محله پر درخت است. همه خانه ها يكي يك درخت دارند ولی درخت گردوي خانه آذر با همه شان فرق دارد. پير وبلند وپرشاخه است ومثل يک شاهد همه جارا ديد مي زند. پناهگار آذرهم هست. پا پرهنه تا بالا ترين شاخه اش مي رود . به آن جا كه مي رسد عوض مي شود. ديگر توسري خور نيست. دست غلامعلي هم بهش مي رسد. صدايش رابلند مي كند وحرف ها يي مي زند كه آن پايين نمی تواند .شكلک در مي آورد . ودق دلی اش را خالی مي كند.

(١٦) حورية الظل، مرجع سابق، ص٩.

(١٧) فريبا وفی، رازي در كوچه ها، ص١٣١

[درخانه دايی چوبی وقديمي است. تنها خانه اي است كه زنگ يا آيفون ندارد. حلقه را بلند مي كنم ودر دستم نگه مي دارم وبي حركت مي مانم انگار هيچ وقت از اين جا نرفته ام. با آذر مي ايیم و روزها يي كه دايي نيست باحلقه ضربه مي زنيم روی آهن گرد وبرآمده زيرش. آذر با آهنگ آن مي رقصد].

(١٨) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨م، ص٤٧.

(١٩) فريبا وفی، مرجع سابق، ص٧٦:

[بيشتر وقت از كتاب ها حرف می زند واز طبيعت. از گل وگياه خانه اش هم چيزها يي می گويد. اميدوار است گل ها وزيبايي های ديگر اين دنيا به انذاره درخت گردو در دلم جا بازكنند. فقط او می دا ند كه از تمام درختهای دنيا فقط يک درخت نصيب من شده است، درخت گردوي اذر، حتی ماهرخ هم نمی دانست. دايي ترديد دارد "شايد هم می دانست"... به تلخی می خندم

(٢٠) حورية الظل، مرجع سابق، ص٣١٩.

(٢١) نزار مسند قبيلات، البنى السريدة في روايات سميحة خريس، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٠م، ص٩٢.

(*) زاويه ديد اول شخصي = first person point of view

(٢٢) عبد الحسين فرزاد، درباره نقد أدبي، نشر قطره، چاب سوم، تهران، ١٣٧٤، ص١٤٦.

(٢٣) جمال مير صادقي، أدبيات دساتاني، چاب سوم، چابخانه بهمن، ١٣٧٦، ص٤٩٤.

(٢٤) فريبا وفی، مرجع سابق، ص٥

[عبو دارد می ميرد مثل يک پيرمرد نه، مثل يک تمساح می ميرد. پلک هايش مثل گل خشک سنگين شده اند. به زحمت بلند شان می كند ونصفه نيمه دنيا را می بنيد. مردمک ليز و رنگ برگشته اند. پيرمرد ديگر نمی تواند به چيزی زل بزند حتی به من.]

(*) الشوكران : نبات عشبي شديد السمية.

(٢٥) http://imna.ir/book.

زنی در کوچه ها / کتابی که فرانسوی ها زودتر کشفش کردند / خبرگزاری نما / سه شنبه / ١١ شهریور ١٤٠٤ هـ .ش

(٢٦) فريبا وفی، مرجع سابق، ص١٤

[باصداي تيزسوت خشكم می زند. راننده تاكسي جلو جلو می رود ودر ماشين را برايم باز می كند. ازجا تكان نمی خورم. راننده منتظر است ومسيريم را می پرسد. بُهت را در صورتم می بيند وزور می زند تاچشمانم را از پشت عينک تشخيص بدهد. صدای سوت درگوشم زنک می زند. صدای سوت آذر است. همان طنين هميشگی را دارد. بهتر از پسرها سوت می زد. باصدايش ازخانه بيرون می زدم. عزيز صدای سوت را نمی شنيد ولی دويدن مرا می ديد . نمی دانست چرا يک دفعه جنی می شوم و مثل تير بيرون می روم.

(٢٧) جمال مير صادقي، عناصر داستان، انتشارات صفا، تهران، ١٣٦٦، ص٤٤.

(٢٨) ماجدة حمود، مرجع سابق، ص٢٩.

(٢٩) عنايت سميعی ،نقد آگاه در بررسي آراء وآثار،مؤسسه انتشارات آگاه، چاپ يكم، تهران ، ١٣٨٨ ،ص ٣٣١.

(٣٠) فريبا وفی، مرجع سابق، ص٣٠.

[اسمم ربط زيادی به خودم ندارد. كسی هم كاری به اسمم ندارد. درخانه يا دختر صدايم می زنند يا بزغاله].

(٣١) فريبا وفی، المرجع سابق، ص٣٠.

[اسمم مثل تيله ای توی دلم اين طرف وآن طرف می رود وغلغلكم می دهد. ازخوشی نامحسوس آن می خندم].

(٣٢) ماجدة حمود،مرجع سابق ، ص١٥.

(٣٣) فريبا وفی، مرجع سابق، ص٧٤.

ماهرخ دستم رامی گيرد ومی برد سرشير آب. كف دستش را پر آب می كند وشلپي می كوبد به صورتم كه اشک ومف سياهش كرده است. چشمانم از زور گريه باز نمی شوند. "اين قدر كوسفند نباش..... ولی من كوسفندم.

(٣٤) المرجع السابق، ص٧٨.

گفتن ازاين چيزها بعد از اين همه سال احمقانه به نظر می آيد. يكباره از دهانم می برد. "من يک گوسفندم."

(٣٥) المرجع السابق ، ص٨٩.

[مستانة فقط درخت بغل می كرد وهندي می خواند. مسعود وقت خواب متكای اضافی بغل می كرد. عزيز هميشه پايش را بغل می كرد. بغل ها توی خانه تنگ بود. وبه اغوش تبديل نمی شد].

(٣٦) فريبا وفی ، مرجع سابق ص٧٦

[دايي حافظه زنده محله نيزهست.. می توانم پیشش بروم واگر راه را داد خودم و آدم های محله را در حافظه اش پیدا کنم. حافظه دايي خشک وچشغر نیست. رؤیا دارد. نرم وهوسباز وبخشنده است، مثل حافظه عبو نیست که ازسال ها پیش یکی مأمور شده است که هر روز کف آن تي بکشد ویادها را پاک بکند].

(٣٧) فريبا وفی، مرجع سابق، ص١٥، ١٦

[روی صندلی می نشینم وبه عبو نگاه می کنم. غمکین نیستم .افسوس هم نمی خورم که یکی از همین روزها می رود. بی حسم. همین پي حسی آزارم می دهد. پیرمرد بی دفاعی که روی تخت خوابیده پدر من است. این را به خودم یاد آوری می کنم. بینی بزرگش جا به جا پر ازخالهای سیاه است. صدای خرخر از دهان بازش بیرون می آید. گوش هایش پر از مو ودست هایش بزرگ است. اسمش عبو است وعبو پدر می است. ولی نمی دانم چرا پدر که این همه معنا دارد برای من معنا ندارد. حتی حالا که دارم او را برای همیشه ازدست می دهم.... در لحظه اول ازدیدن این همه ناتوانی در عبوی همیشه توانا متأثر شدم اما زود عادت کردم. به حضور مرگ هم عادت کردم].

(٣٨) فريبا وفی، مرجع سابق، ص٧٤ [ملافه های تخت عبو را عوض می کنند. بوی ادرار بلند می شود. ساق پاهایش را با احتیاط بلند می کنند. دو استخوان شکننده وبدرنگ اند. ملافه های تمیز را پهن می کنند. استخوان ها رامی گذارند سرجای اولشان. ضعیف اند. نمی توانند حتی مورچه لاله کنند. هیچ ربطی به ساق های آهنین معروف عبو ندارد که حلقه می شدند دور گردن های لاغر ما].

(٣٩) فريبا وفی، المرجع السابق، ص٩. [آمده ام عبو را ببینم مثل تمام فرزندانی که در لحظه احتضار بالای سر پدرانشان حاضر می شوند. همین امشب بر می گردم].

(٤٠) فريبا وفی، المرجع السابق، ص٨.

[من بعد از تنها شدن عبو، به بهانه درس ودانشگاه رفتم وپشت سرم را هم نگاه نکردم].

(٤١) فريبا وفی، مرجع سابق، ص١٠. [سکوت مال ماهرخ بود وحرف مال عبو].

(٤٢) فريبا وفی، المرجع سابق، ص٦٥، ٦٦. [عبو حرف می زد وچشم ماهرخ برنمی داشت. منتظر بود حرفي بزند. ماهرخ اما می دانست کلمه ها فایده ندارد. هیچ کلمه ای نمی نتوانست عبو را از جا دور کند].

(٤٣) فريبا وفی، ص٨٢. [می توانست تاشب کار کند ولی حرف خسته اش می کرد. کلمات مثل سوزن می رفتند توی پوستش وداغش می کردند].

(٤٤) فريبا وفی، مرجع سابق، ص٦. [عبو بالش آورد. ماهرخ سرش را بلند نکرد. عبو ایستاد بالای سرش، درمانده. بعد خم شد وخودش را انداخت روی ماهرخ، مثل آدمی که یک دفعه تلپ شود روی یک گوني کنده وسیب زميني وزد. بدجور زد. می زد که ازنو تبدیلش کند به يك زن. بیدارش کند. زنده اش کند. نه این که آزارش

بدهد. ماهرخ پیدار نشد. مثل زنده ها چیع نکشید. از درد هم ننالید. عبو عقب کشید وپس کله اش راکوبید به دیوار].

([٤٥]) فریبا وفی، مرجع سابق، ص٧٠، ٧١

"پس داشتي با شمس لاس می زدی"

"لاس نبود"

"چیغي مثل صدای گربه از گلویم ببرد نمی آید. از شنیدن صدای خودم جا می خورم"

"شمس کور است"

"شمس چیزی نمی بیند عبو"

مرد برای دیدن زن چشم لازم ندارد"

شب ماهرخ نتوانست بخوابد. به شمس فکر می کرد وبه حرف عبو. شمس برای دیدن او چشم لازم نداشت. چرا تا به حال خودش به این موضوع فکر نکرده بود، به این که شمس بدون دیدن هم زندگي را می فهمد، شاید حتی بهتر. شمس هم مردی بود مثل همه. هیکلش عضلاني بود ودرشت.. همیشه تمیز بود وبوي صابون می داد. ماهرخ عاشق این بو برد. آن را با خوشبوترین عطر دنیا. عوض نمی کرد.

([٤٦]) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٥م، ص٢٠٤.

([٤٧]) فریبا وفی، ص٥٨. "ماهرخ گفت که قلب عبو سیاه است، سیاه مثل قیر".

([٤٨]) فریبا وفی، مرجع سابق، ص٩٢ "ماهرخ اگر می توا نست عبو را هم پس می داد. مردی که دست هایش زخم وزیلی بود وهمیشه بوی چرم وکفش می داد. جوارب هایش را که از عرق وچرک مثل مقوا می شدند نشسته می پوشید وعین خیالش نبود".

([٤٩]) فریبا وفی، مرجع سابق، ص٣٧. "به ماهرخ نگاه می کنم. کنار خوض پتو می شوید. چکمه های لاستیکي سیاهي پایش کرده وپتو لگد می کند. هر کاري می کنم نمی توانم او را در لباس عروسی مجسم کنم. لباس سفید همیشه نگرانش می کند".

([٥٠]) فریبا وفی، المرجع سابق، ص١٤١، ١٤٢. "رفتم توی بخار. مامان مثل یک روح نشسته بود زیر دوش وکوه لباس بغل دستش بود. داشت باحرکت خسته اي لباس ها را چنک می زد. صورتش سرخ شده بود وموهای خیس چسبیده بود به صورت وگردنش. دست هایش قرمز بودند وخون از برآمدگی استخوان هایش بیرون می آمد، که لباس های زیر را ساییده بود".

([٥١]) فریبا وفی، المرجع السابق، ص٨٩. "کوهی از لباس جلو رویش بود ومی شست ومی شست. دست هایش خراش برداشته بود ولی از شستن دست بر نمی داشت".

(٥٢) سمیرا تیموری ، سعید بزرگ بیگدلی ، نقد فمینستی رمان " رازی در کوچه ها " اثر فریبا وفی، پژوهش های نقد أدبی وسبک شناسی، شماره ۳۵، پی در پی ۲۹ ، ۱۳۹٦ هـ .ش، صص٦٠:۳۷ .

(٥٣) فریبا وفی، مرجع سابق، ص١٥٧.

[غلامعلی ازهره پنجره بیرون پرید. به آذر حمله کرد و موهایش را گرفت. با صدای داد وفریادشان همسایه ها به خانه آمدند. ماهرخ آذر را از دست غلامعلی گرفت. دایي غلامعلی را از پشت نگه داشت.

"زورت به یک بچه می رسد؟"

غلامعلی تف کرد روی زمین وتارهای موی آذر را با چندش از انگشتانش جدا کرد.

"این بچه نیست. دزد است. کثافت است"

"خواهرت است"

"غلامعلی مشتش را کوبید به تنه درخت وبعد گرفت به طرف آذر. از تیزی مشتش خون می آید.

"اون هیچ کس من نیست"

"اذر بالای درخت رفت وتا شب همان جا ماند"

(٥٤) فریبا وفی، مرجع سابق، ص١٧٦، ١٧٧ ."اذرنمی فهمید چرا غلامعلی این قدر ازار بدش می آید. اگر الوچه می خورد وانگشتهایش رامی لیسید غلامعلی از کثافت کاری اش شاکی می شد. اگر به شکم می خوابید لگدی به پایش می زد. اگر نزدیگش می نشست ببینی اش رامی گرفت و می گفت دورتر بنشیند چون بوی گند می دهد. هیچ وقت نگاهش نمی کرد. از او و از هر چه جنس او بود بدش می امد... حرف های آذر قانعش نمی کرد بر عکس دیوانه اش می کرد. گریه هایش بیشتر عصبی اش می کرد. نه گریه اش را باور می کرد نه داندان دردش را و نه زوزه های تنهایي ودلتنگی اش را. حتی یادش می رفت که آذر هنوز بچه است. از نظر او، آذر زن بود یا داشت زن می شد. زنی که فقط برای آزار دادن او خلق شده بود".

(٥٥) فریبا وفی، مرجع سابق، ص١٧٦.

آذر فرصت نمی کنند راز دیگر غلامعلی را جار بزند. تهدید می کند که ان یکی راهم خواهد گفت. ازصبح رفته است بالای درخت. غلامعلی ازاد می خواهد که پایین بیاید گولش نمی زند. زبان نرمی ندارد. تهدید می کند که اگر پایین نیاید درخت را اتش خواهد زد. آذر گرسنة است. حتی نان خالی هم نخورده است. سرش داغ شده است. شاخ و برگ درخت چلو گرمای آفتاب را نمی گیرد. پاي پرهنه اش را می گذارد روی شاخه پایین تر. چشمش می افتد به غلامعلی که توی اتاق کشیک می دهد. می ترسد. دوباره خودش را می کشد بالا. اگر پایش به زمین برسد به جاي صبحانه کتک می خورد، پي بر و بر گرد.

درخت ناگهان شعله می کشد قبل از ان که آذر فرصت کند یک بار دیگر راز غلامعلی را جار بزند. اتش قبل از همه غلامعلی را شوکه کرد. دیگر شبیه یک بازی نبود. بازی خطر ناکی که راه انداخته بود تا آذر را پایین

بکشد وزهر چشم بگیرد. کالون بنزین دریک چشم به هم زدن ذوب شد وچسبید به درخت. آذر چیغ کشید ودرخت را بغل کرد ... غلامعلی در را باز می کند. رنگش زرد است. چشم های ریزش. آذر نمی بینم. فقط فریادش را می شنوم . انگار زبانه آتش فریاد می زند. " سوختم ننه. سوختم ."

(٥٦) https:// tree.urn.eu/ar/the-symbolism of the tree according to Carl Jung>

(٥٧) فریبا وفی، مرجع سابق، ص١٠٢.

[آره شمس که آمد خواستکاری ام ننه گفت دختر دسته گلم را نمی دهم به مرد کور.حالا دیگر دسته گل شده بودم. گفتم زنش می شوم از سگ که بهتر است. از لله گی خسته شده بودم. گفتم می روم هرچه باداباد].

(٥٨) فریبا وفی، ص١٠٤. [شمس خواست نزدیکش برود. عالیه رفت. هنوز هم حواسش به خودش بود. شمس بادقت دست کشید به چشم ها وصورت زنش. چه قدرهم طول کشید تا او را با انگشتانش بشناسد انگار ازا ول خلقش می کرد. بعد چشم هایش پر از اشک شد . " تو به این قشنگی چرا باید زن ادم کوری مثل من بشوی؟].

(٥٩) فریبا وفی، مرجع سابق، ص٤٧. "عالیه، شوهرت چشم ندارد ولی بهتر ازتو می بیند".

(٦٠) ماجدة حمود، مرجع سابق، ص٥٢.

(٦١) فریبا وفی، مرجع سابق، ص٤٧. "زن نیست، فتنه است".

(٦٢) فریبا وفی، مرجع سابق، ص٤٩. [منیر از خودش و مراد جوری حرف می زد که انگار جالب ترین مخلوقات روی زمین بودند. خوشبخت ترین وشادترین زوج عالم. کمتر از گل به یکدیگر نمی گفتند وعاشق هم بودند. منیر ان قدر خوشبختي وعشق وشادی گفت که ماهرخ ومستانه به سرعت متوجه جای خالی همه این درها زندگی شان بنیدند].

(٦٣) فریبا وفی، ص١٢٥. [منیر فحش را کشید به زندگی اش.

"حالم به هم می خورد از این زندگی که،

"هرجا دوست داری می روی. هرکاری دوست داری می کنی. آزادي".

منیر نالید. کاشکی نبود. کاشکی یکی زنداني اش می کرد. کتکش می زد.

به تن وبدنش دست کشید. پیراهن نازکش کنار رفت وپوست سفیدش بیرون زد.

"بهم می گفت. این کار را بکن. آن کار را نکن. یک جو غیرت داشت وحسادت می کرد... منیر گریه کرد.

"این جوری ولم نمی کرد."

بینی ماهرخ چین خورده بود نه مثل همیشه از خنده که ازگیجی. باور نمی کرد زنی این چیزها را آرزو بکند.

"کاش آن قدر عرضه داش یک سیلی زد توي گوشم. مي پرسید چرا دیر امدی؟ چرا به فلان مرد نگاه کردي؟ خِرم را می چسبید و می پرسید چرا این قدر می روی خانه همسایه ها".

(٦٤)المرجع السابق ، ص١٢٦

(آن روز چيز زيادي از حرف های ماهرخ ومنير نفهميدم. تمام چيزها يي كه دربارهء نسبت های آدم ها ياد گرفته بودم دور شد و هوا رفت. منير حرف از خواهر و برادري خودش ومراد می زد.)

(٦٥) ميترا فرآراء، نجمه نظري ، هويت وزيست زنانه در رمان رازی در كوچه ها ، زن در فرهنگ وهنر ، انتشارات دانشگاه تهران ، دوره ١٦ ، شمارهٔ٣ ، ١٤٠٣ هـ . ش.

(٦٦)http:www//mehrnews.com

الهام معصومی نژاد /مروری بر " رازی در كوچه ها " زير سايه بی جان خاطرات / ١١ شهريور ١٣٩٥هـ. ش.

(٦٧) راضية شبستری ، ناهيد عزيزی ، بازنمايي اضطراب اساسي در شخصيت زنان در رمان "رازی در كوچه ها " بر اساس نظريهٔ كارن هورنای ، نشريه علمی سبك شناسي نظم ونثر فارسي ، دانشگاه آزاد اسلامی ايران ، دوره ١٨ ، شماره١٠٨ ، ، ارديبهشت ١٤٠٤ هـ . ش.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية والمترجمة

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

(٢) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى، سورية، دمشق، ٢٠١١م .

(٣) عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص الى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م .

(٤) عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م .

(٥) عمر عبد العلي علام، الأنا والآخر، الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية، دار العلوم للنشر، ط١، ٢٠٠٥م .

(٦) فتحي أبو العينين، صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي، تحليل سوسيولوجي لرواية محاولة للخروج، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ٢٠٠٨م .

(٧) ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية، عالم المعرفة، العدد ٣٠٩٨، الكويت، ٢٠١٣م.

(٨) مُحَمَّد صابر عبيد، سوسن بياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، إربد، الأردن، ٢٠١٢م .

(٩) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨م

(١٠) منى خلف العنزي، العتبات النصية، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٢١م.

(١١) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا نقديًا وفكريًا، المركز الثقافي العربين بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م .

(١٢) نزار مسند قبيلات، البنى السريدة في روايات سميحة خريس، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٠م .

(١٣) نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨م.

ثانياً: المراجع الفارسية

(١) حسين مير عابديني، صد سال داستان نويسان، نشر چشمه، جلد سوم، تهران، ١٣٨٠ هـ.ش.

(٢) جمال مير صادقي، أدبيات داستاني، چاپ سوم، چاپخانه بهمن، ١٣٧٦ هـ.ش.

(٣) جمال مير صادقي، عناصر داستان، انتشارات صفا، تهران، ١٣٦٦ هـ .ش.

(٤) راضية شبستری ، ناهيد عزيزی ، بازنمايی اضطراب اساسي در شخصيت زنان در رمان "رازی در کوچه ها " بر اساس نظريهٔ کارن هورنای ، نشريه علمی سبك شناسي نظم ونثر فارسي ، دانشگاه آزاد اسلامی ايران ، دوره ١٨ ، شماره١٠٨، ارديبهشت ١٤٠٤ هـ . ش

(٥) سميرا تيموری ، سعيد بزرگ بيگدلی ، نقد فمينستی رمان " رازی در کوچه ها " اثر فريبا وفی، پژوهش های نقد أدبی وسبک شناسی، شماره ٣٥، پی در پی ٢٩ ، ١٣٩٦ هـ . ش، صص٦٠:٣٧ .

(٦) سوزان كويري، تورج راهنما، دراستان فصل سرد، انتشارات روشنگران ومطالعه زنان، چاب اول، تهران، ١٣٧٦ هـ.ش .

(٧) فريبا وفی، رازي دركوچه ها، نشر مركز، چاب اول، تهران، ١٣٨٧ هـ.ش.

(٨) عبد الحسين فرزاد، درباره نقد أدبي، نشر قطره، چاب سوم، تهران، ١٣٧٤هـ.ش.

(٩) عنايت سميعی ، نقد آگاه در بررسي آراء وآثار، مؤسسه انتشارات آگاه، چاب يكم، تهران ، ١٣٨٨ هـ.ش.

(١٠) ميترا فرآراء، نجمه نظري ، هويت وزيست زنانه در رمان رازي در كوچه ها، زن درفرهنگ وهنر، انتشارات دانشگاه تهران، دوره ١٦، شمارة٣ ، ١٤٠٣ هـ.ش.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية

(١)http://akharinkhabar.ir/book.

چهارده نويسنده زن إيراني كه در رمان فارسي در خشيدند/ ديجي كالا ١٣٩٩/٧/٧.

(٢) http://imna.ir/book.

زنی در کوچه ها / کتابی که فرانسوی ها زودتر کشفش کردند / خبر گزاری نما / سه شنبه / ١١ شهريور ١٤٠٤ هـ .ش .

(3) http:www//mehrnews.co

الهام معصومی نژاد /مروری بر " رازی در کوچه ها " زیر سایه بی جان خاطرات / ١١ شهريور ١٣٩٥هـ. ش.

(٤)http://finacaialtribune. Com./ Fariba vafi's novel translated into Spanish.

(٥)https:// tree.urn.eu/ar/ the-symbolism of the tree according to Carl Jung.