Theories and criticism in Arabic literature
The Fifth Year, Number ١٧, Spring١٤٠٤
Pp:٣٥- ٥٦

Research Paper

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/JRAL.٢٠٢٥,٥٤٧٤٤٣,١٠٦٦

Representation of Jungian Archetypes in the Novel "Kawabis Beiruit"

Maryam Jafari Gale[١]

Ali Akbar Noresideh[٢]

(Received: ٢٠٢٥,٠٩,١٦ ,Accepted: ٢٠٢٥,١٠,١٣)

Abstract

From Carl Gustav Jung's perspective, the human psyche is not confined solely to the personal unconscious but also encompasses a deeper layer known as the collective unconscious. This layer contains shared experiences and images that have been transmitted through generations and manifest in the form of archetypes. Jung believed that archetypes are reflected in myths, rituals, legends, and literary works, and that analyzing them can provide a path to understanding the hidden layers of the human psyche. Accordingly, examining literary works through an archetypal lens allows for a deeper comprehension of the collective unconscious reflected in the text. Ghada Al-Samman, a prominent Arab writer and poet, portrays in her novel, Kawabis Beirut the lived experience of the Lebanese civil war through a narrative filled with fear, anxiety, and social instability. Given its close connection to dreams and hallucinations, this novel provides a suitable ground for analyzing Jungian archetypes, as the unconscious reveals itself more freely in such contexts. The present study, employing a descriptive-analytical approach, investigates the major archetypes in this novel. The findings show that Ghada Al-Samman skillfully employs significant Jungian archetypes such as the Shadow, Persona, Anima, Animus and Self, using them to challenge the flawed intellectual, cultural, political, and social structures of society. These structures, rooted in prejudice, inequality, and historical violence, are critically examined through the novel's literary and metaphorical language. Kawabis Beirut not only reflects the external devastation of war but also depicts its psychological and emotional consequences on both the individual and the collective. The characters are caught in a constant struggle between life and death, striving to preserve their human identity through relentless resistance. This process represents not only a struggle for survival but also a search for new meaning in life and a redefinition of human existence in a chaotic world.

Keywords: Jung, Archetypal Criticism, Ghada Al-Samman, Kawabis Beirut.

---

١. Master's student in Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran, Email: mjmaryamjafarii@gmail.com

٢. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran, Email: noresideh@semnan.ac.ir (Responsible author)

© The Author(s). **Publisher**: Kosar University

التنظيرات و النقد في الأدب العربي

السنة الخامسة، العدد ١٧، ربيع ١٤٠٤

صص: ٥٦ -٣٥

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/JRAL.٢٠٢٥,٥٤٧٤٤٣,١٠٦٦

بازنمایی کهن الگوهای یونگ در رمان "کوابیس بیروت"

سیده مریم جعفری گله [١]

علی‌اکبر نورسیده [٢]

(تاریخ دریافت: ١۴٠۴,٠۶,٢۵، تاریخ پذیرش: ١۴٠۴,٠٧,٢١)

چکیده

از دیدگاه کارل گوستاو یونگ، روان انسان صرفاً به ناخودآگاه فردی محدود نمی‌شود، بلکه لایه‌ای ژرف به نام ناخودآگاه جمعی را نیز در بر می‌گیرد. این لایه، حاوی تجربه‌ها و تصاویری مشترک است که طی نسل‌ها منتقل شده و در قالب کهن‌الگوها نمود می‌یابند. یونگ بر این باور است که کهن الگوها در اسطوره‌ها، آیین‌ها، افسانه‌ها و آثار ادبی جلوه‌گر می‌شوند و تحلیل آن‌ها می‌تواند راهی برای شناخت لایه‌های پنهان روان انسان باشد. بر همین اساس، بررسی آثار ادبی از منظر کهن الگویی به درک عمیق‌تری از بازتاب ناخودآگاه جمعی در متن کمک می‌کند. غادۀ السمان، نویسنده و شاعر برجسته عرب، در رمان «کوابیس بیروت» تجربه زیسته‌ی جنگ داخلی لبنان را در قالب روایتی سرشار از ترس، اضطراب و بی‌ثباتی اجتماعی بازتاب می‌دهد. این رمان با توجه به پیوند آن با رؤیا و توهم، بستر مناسبی برای تحلیل کهن الگوهای یونگی فراهم می‌سازد؛ چرا که ناخودآگاه در چنین فضایی آزادانه‌تر عمل می‌کند. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی به بررسی کهن الگوهای برجسته در این رمان پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که غادۀ السمان به‌طور هنرمندانه از مهم‌ترین کهن الگوهای یونگی مانند سایه، نقاب، آنیما، آنیموس و خود، بهره گرفته و از طریق آن‌ها ساختارهای فکری، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی نادرست جامعه را به چالش کشیده است. این ساختارها، ریشه در تعصب، نابرابری و خشونت‌های تاریخی دارند و در متن رمان با زبانی ادبی و استعاری مورد نقد قرار گرفته‌اند. «کوابیس بیروت» نه تنها بازتابی از ویرانی‌های بیرونی جنگ است، بلکه پیامدهای روانی و روحی آن بر فرد و جمع را نیز به تصویر می‌کشد. شخصیت‌ها در کشاکشی دائمی میان مرگ و زندگی قرار دارند و تلاش می‌کنند با مبارزه‌ای پیوسته هویت انسانی خود را حفظ کنند. این فرایند، تلاشی برای بقا و همزمان جست‌وجوی معنایی تازه از زندگی در جهانی آشفته است.

واژگان کلیدی: یونگ، نقد کهن‌الگو، غادۀ السمان، کوابیس بیروت.

---

١. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، ایمیل: mjmaryamjafarii@gmail.com

٢. دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، ایمیل: noresideh@semnan.ac.ir (نویسنده مسئول)

© حق مولف نویسندگان **ناشر:** دانشگاه کوثر

۱. مقدمه

روایت‌ها از قصه‌های کهن تا رمان‌های معاصر، نه تنها گزارشگر واقعیت بیرونی، بلکه آینه‌ای از لایه‌های پنهان روان بشر به شمار می‌روند. برای دستیابی به درکی عمیق از لایه‌های پنهان روان و بررسی نحوه‌ی بازتاب آن‌ها در انسان، نظریه‌ی کهن الگوها[۱]جایگاهی برجسته یافته است. کارل گوستاو یونگ[۲] با ارائه‌ی مفهوم ناخودآگاه جمعی در بستر روان‌شناسی تحلیلی، اثبات می‌کند فراتر از تجربیات فردی، الگوهای مشترکی در ذهن انسان‌ها وجود دارد که در قالب نمادها و تصاویر در اسطوره، افسانه و رؤیا تجلی می‌یابند. کهن الگوهایی همچون سایه[۳]، نقاب[۴]، آنیما[۵]، آنیموس[۶]، خود[۷] و... به عنوان مؤلفه‌های بنیادین روان، نقش مهمی در شکل‌دهی رفتار، ادراک و تجربه انسانی ایفا می‌کنند. این الگوها همچنین در ادبیات و روایت‌های داستانی امکان تحلیل لایه‌های پنهان متن را فراهم می‌آورند. غادۀ السمان[۸]، نویسنده و شاعر برجسته معاصر عرب، از جمله نویسندگانی است که در آثارش لایه‌های اجتماعی و روانی را با یکدیگر در می‌آمیزد. رمان «کوابیس بیروت» که در سال (۱۹۷۶) منتشر شده است، یکی از مهم‌ترین آثار او می‌باشد. این رمان، با محوریت زنی درگیر بحران، فضایی می‌سازد که در آن کابوس‌ها و رخدادها، عرصه‌ای برای بروز این الگوهای جمعی را فراهم می‌کند. بنابراین، پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی- تحلیلی به بررسی این رمان می‌پردازد. جستار پیش‌رو به دنبال پاسخ گویی به سؤالات زیر می‌باشد:

۱) بازتاب کهن الگوها در رمان کوابیس بیروت چگونه ارزیابی می‌شود؟
۲) کهن الگوهای یونگ در رمان کوابیس بیروت چه نقشی در تحلیل ساختار و درون مایه‌های اثر دارد؟

۱-۱. پیشینه پژوهش

در بررسی ادبیات معاصر، آثار غادۀ السمان از منابع مهم مطالعاتی به شمار می‌آیند. رمان‌های او به دلیل پرداختن به درون انسان، جنگ و پیامدهای اجتماعی و سیاسی، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. با این حال، پژوهش مستقلی در موضوع این مقاله یافت نشد؛ اما محققان با تکیه بر نظریه یونگ و آثار او، تحقیقات متعددی انجام داده‌اند که در دو دسته کلی جای می‌گیرند: پژوهش‌هایی که مستقیم بر رمان کوابیس بیروت تمرکز دارند و پژوهش‌هایی که به تحلیل کهن الگوها در آثار غادۀ السمان می‌پردازند.

یسرا شادمان (۱۳۹۹) در مقاله «کارکرد زاویۀ دید اول شخص در پیش برد داستان (مطالعه مورد پژوهانه: رمان کوابیس بیروت غادۀ السمان)» در فصلنامۀ پژوهشنامۀ ادبیات داستانی، دانشگاه رازی، نشان می‌دهد که راوی کوابیس بیروت نقش قهرمان و صدای مؤلف را همزمان ایفا می‌کند. با روایت اول شخص، ماجراها از چشم خواننده پنهان نمی‌ماند و درک وقایع سخت جنگ باورپذیرتر و تأثیرگذارتر است. این انتخاب سرعت حرکت داستان را افزایش می‌دهد، زیرا تجارب عینی و ذهنی فرد خاص منتقل می‌شود و واسطه‌ای به نام نویسنده وجود ندارد. راوی اول شخص نسبت به احساسات و نظرات دیگر شخصیت‌ها بی‌اطلاع است و خود را از طریق شخصیت‌پردازی غیرمستقیم -اعمال، افکار و گفت‌وگو- به خواننده معرفی می‌کند.

– پیمان صالحی (۱۴۰۰) در مقاله «راوی اعتمادناپذیر در رمان‌های کوابیس بیروت و شازده احتجاب» چاپ شده در فصلنامۀ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، طبق نتایج پژوهش، راویان هر دو رمان روانی پریشان و آشفته دارند و این روان پریشی بر وضعیت نامطلوب روحی و روانی راوی آن است. هر دو راوی دربارۀ رویدادها اطلاعاتی اندک دارند. و هر دو راوی مدام در حالتی از ترس و

تردید هستند و آن را به خواننده هم منتقل می‌کنند. اختلال در حافظه، تکرار های بی‌مورد و نیز تناقض در گفتار و رفتار راویان، روایت آنان را از درجهٔ اعتبار ساقط کرده است؛ البته بی‌اعتباری راوی شازده احتجاب با چاشنی دیگری به نام تعصب او نسبت به خاندان قاجار، رنگین تر بوده؛ به گونه ای که مانع ارائهٔ بی طرفانهٔ برخی گزارش‌ها شده است.

– سیده زهرا مکی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه ارشد «بررسی آنیموس (مردوارگی نهفته در زن) در داستان‌های کوتاه غادهٔ السمان با تکیه بر نظریه یونگ و فروید» به بررسی کهن الگوی «آنیموس» و «مکانیسم‌های دفاعی فروید» در سه داستان «عيناك قدري» و «لا بحر في بيروت» و «حريق ذلك الصيف» پرداخته است. فرض در این رساله بر این است که ریشه برخی از رفتارهای مردواره زن مرتبط با مکانیسم دفاعی خواهد بود. اما که بر اساس نظریه کهن الگویی یونگ، علت اساسی در شکل‌گیری عنصر نرینه در زن و عنصر مادینه در مرد را ارتباط پیوسته این دو جنس مخالف می‌داند که در طول تاریخ از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند.

– فرشته مهاجر (۱۴۰۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی کهن الگوی سفر قهرمان در شخصیت‌های زن داستان‌های غادهٔ السمان»، با رویکرد جوزف کمبل، به بررسی چگونگی جستجوی قهرمان و تکامل او از آغاز تا پایان داستان پرداخته است. او این نظریه را در دو رمان غادهٔ السمان، بیروت ۷۵ و رحيل المرافئ القديمة اعمال کرده است. محوریت نقش زنان، مسائل آن‌ها و سرنوشتشان در کشورهای عربی از جمله هویت، تعلق، وطن و تعدد شخصیت‌های زن در داستان‌ها به عنوان راوی یا قهرمان، این آثار را بستری مناسب برای تحلیل نظریه کمبل و کهن‌الگوی وی ساخته است.

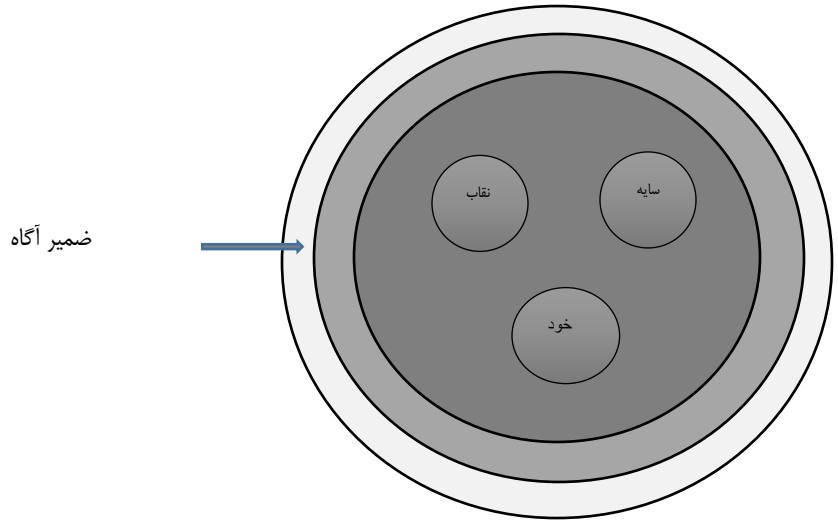
۲. رمان کوابیس بیروت

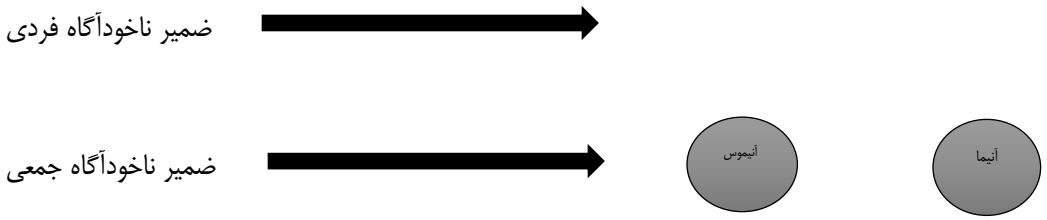
رمان کوابیس بیروت اثری است که شرایط دشوار زندگی در دوران جنگ و پیامدهای عمیق آن بر روان انسان‌ها را بازنمایی می‌کند. روایت از زبان زنی ارائه می‌شود که در میانه‌ی جنگ بیروت به سر می‌برد و با دشواری‌های ناشی از این بحران مواجه است؛ به گونه‌ای که رمان با زاویهٔ دید درونی نوشته شده است و از درون ذهن شخصیت اصلی داستان بازگو می‌شود (شادمان، ۳۸:۱۳۹۹). ساختار رمان به شکل مجموعه‌ای از کابوس‌ها می‌باشد؛ کابوس‌هایی که هم مسیر روایت را ترسیم می‌کنند و هم تجربه‌هایی وهم‌آلود و شبیه خواب‌های آشفته را منتقل می‌سازند. سکوت شب، صداهای هراس‌انگیز و تصاویر نمادینی مانند حیوانات گرفتار، فضایی سنگین و خفقان‌آور پدید می‌آورد که نه تنها بازتابی از اضطراب درونی شخصیت اصلی است، بلکه نمادی از اسارت و رنج جمعی جامعه نیز به شمار می‌رود. حضور شخصیت‌های دیگر همچون امین و عمو فؤاد هر یک لایه‌ای تازه به روایت می‌افزایند و جلوه‌های مختلف تأثیر جنگ بر زندگی فردی و اجتماعی را آشکار می‌سازند. شخصیت اصلی در تمام این فراز و نشیب‌ها به نوشتن پناه می‌برد تا معنایی برای دردها و کابوس‌هایش بیابد. با این حال، تخریب خانه، به ویژه کتابخانه و بخشی که نماد حافظه و دانش است، نابودی هویت و امید را نشان می‌دهد و او را به تصمیم فرار سوق می‌دهد؛ فراری که در همراهی با زرهی جنگی رخ می‌دهد و می‌تواند نمادی از بقا و مقاومت باشد، هرچند با تردیدها و کشمکش‌های درونی همراه است. پایان باز داستان، با رسیدن به ساحل و مواجهه با دریا، نمایانگر ادامه مسیر و شاید امید به رهایی است، در حالی که فضای مبهم و کابوس‌گونه رمان حفظ می‌شود. در نهایت، روایت که با «کابوس ۱» آغاز شده بود، با «کابوس ۱۹۷» به پایان می‌رسد. این شمارش پیوسته و نام‌گذاری کابوس‌ها هم بازتاب فضای تاریک بیروت است و هم تجلی

کابوس‌های شخصی راوی؛ کابوس‌هایی که مرز میان واقعیت و خیال در آن‌ها مبهم باقی می‌ماند و تشخیص واقعی یا ذهنی بودنشان دشوار است. علاوه بر این، پس از اعلام پایان رمان، مجموعه‌ای از یادداشت‌ها و پروژه‌های مرتبط با کابوس‌ها به آن افزوده شده است که می‌توانند زمینه‌ای برای نگارش رمانی جدید فراهم کنند (شبیل، ۱۹۸۷: ۴۰-۳۹).

۳. کهن الگو در ناخودآگاه جمعی

کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵) در سال‌های نخستین شکل‌گیری نظام فکری خود، تمرکز بسیاری به ماهیت انسان و مسائل بنیادین روان داشت. یونگ این علاقه‌مندی را در مسیرتحصیلات پزشکی و سپس در روان‌پزشکی پی‌گرفت و در آغاز راه علمی خود مدتی با زیگموند فروید[۹] همکاری نزدیک داشت و تحت تأثیر اندیشه‌های او درباره ناخودآگاه قرار گرفت، اما به تدریج مسیر خود را از فروید جدا کرد. یونگ پس از سال‌ها تحقیق و بررسی‌های دقیق روان‌شناختی، با مطالعه گسترده بر خواب‌ها، افسانه‌ها، اسطوره‌ها و نمادهای گوناگون، به این نتیجه رسید که در پس تجربه‌های فردی، لایه‌هایی از تجربه و انگیزه وجود دارد که در تمامی انسان‌ها مشترک است. این لایه‌ها نه به یک فرهنگ یا دوره‌ی تاریخی خاص، بلکه به کل نوع بشر تعلق دارند و خود را در باورها، آیین‌ها و روایت‌های گوناگون انسانی نشان می‌دهند. از این منظر، روان آدمی تنها بازتاب تجربه‌های فردی نیست، بلکه بخشی از میراثی مشترک و جهانی را نیز در بر می‌گیرد. بر همین اساس، اندیشه‌های یونگ شکل تازه‌ای به روان‌شناسی بخشید و جریانی متفاوت از دیدگاه فروید پدید آورد. بدین صورت مکتبی که یونگ پس از جدایی از فروید به وجود آورد، به دلیل رویکرد اندیشه‌ورزانه و نگاه ژرف به ماهیت انسان، و از طرف دیگر لایه‌های انتزاعی و پیچیده‌ای که درک آن‌ها نیازمند تأمل بیشتر و نگاه تحلیلی عمیق است، **مکتب «روان‌شناسی تحلیلی»** نامیده می‌شود (سیاسی، ۱۳۷۰: ۶۹). در چارچوب این رویکرد، یونگ علاوه بر مفهوم ناخودآگاه جمعی، مجموعه‌ای از تصاویر جهانی و نمادین را نیز مطرح کرد که تحت عنوان **«کهن الگو»** شناخته می‌شوند و بیانگر الگوهای بنیادین تجربه انسانی هستند. یونگ در نوشته‌های اولیه‌اش این عبارت را برای اشاره به اندیشه‌های بنیانی و بدوی به کار برد که در ضمیر ناخودآگاه فرد می‌مانند، اما از تجربیات فردی او سرچشمه نگرفته‌اند. به عبارتی می‌توان گفت فرد، تنها زمانی از این تصاویر ازلی آگاه می‌شود که تجربیات خاصی در زندگی‌اش، دوباره آن تجربیات اولیه را زنده کند. به باور یونگ، کهن الگوها ماهیتی جهان شمول دارند و موجودیت‌شان از شکل‌گیری مغز و ذهن انسان در طول تاریخ ناشی شده است (بیلکسر، ۱۳۸۷: ۶۰). اما کهن الگوها انواع مختلفی دارند که هر یک نماد و عملکرد خاصی در روان انسان ایفا می‌کنند. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به سایه، نقاب، آنیما، آنیموس، خود و... اشاره کرد (یونغ، ۱۹۹۷: ۳۱). بنابراین، نحوه‌ی سازمان‌دهی و جای‌گیری برخی کهن الگوها در روان انسان، در شکل زیر ارائه شده است:





ناخودآگاه جمعی از دیدگاه یونگ

در میان کهن الگوها، «خود» اساسی‌ترین نقش را ایفا می‌کند؛ چرا که مفهومی است پویا، فراتر از زمان و تجربه‌ی فردی، که نقش راهنمای درونی را ایفا می‌کند و دستیابی به آن، به معنای تکمیل فرآیند رشد و تکامل شخصیتی است (اسنودن، ۱۳۹۲: ۷۶). این مفهوم، نه تنها تمامی ابعاد خودآگاه و ناخودآگاه را در بر می‌گیرد، بلکه هدف نهایی فرایند رشد روانی یا فردیت نیز به شمار می‌آید. فرایند فردیتی که شامل پذیرش و ادغام جنبه‌های سرکوب شده می‌باشد. بدین ترتیب، فرد با تعامل و همسویی با این کهن الگوها و برقراری ارتباط با خود، به خودآگاهی و یکپارچگی روانی نزدیک می‌شود (فرانتس و ادینجر، ۱۳۹۹: ۱۰۱). از آنجا که موضوع پژوهش حاضر به بررسی کهن الگوها در رمان کوابیس بیروت اختصاص دارد، تحلیل و توضیح هر یک از آن‌ها در طول روایت ارائه خواهد شد.

۴. تجلی کهن الگوها در کوابیس بیروت

کهن الگوها در بستر زندگی روزمره نیز تجلی می‌یابند و با تجربه‌های عادی و رویدادهای معمول انسان پیوندی تنگاتنگ دارند. این تجربه‌ها همچون پیوندهای عاطفی، تولد، ازدواج، مرگ و... زمینه‌ای می‌باشند که طی آن، الگوهای ازلی خود را در قالب تصاویر مثالی و نمادین آشکار می‌سازند؛ تصاویری که در ساختار روان فرد حضوری ماندگار دارند و مسیر رشد و خودشناسی او را تحت تأثیر قرار می‌دهند. همین ویژگی سبب می‌شود که بتوان آن‌ها در متون ادبی معاصر نیز بازشناخت. از این منظر، رمان کوابیس بیروت زمینه‌ای مناسب برای مطالعه‌ی چگونگی ظهور و تجلی کهن الگوها فراهم می‌کند، چرا که تجربه‌ی فردی و جمعی شخصیت‌ها را در قالبی نمادین و در پیوند با ناخودآگاه جمعی بازتاب می‌دهد. بدین ترتیب، پس از طرح کلی مفهوم کهن الگو و تبیین جایگاه آن در ناخودآگاه جمعی، اکنون می‌توان به یکی از اساسی‌ترین ابعاد نظریهٔ یونگ پرداخت؛ یعنی شناسایی و تحلیل هر یک از آن‌ها، که در پیوند با رمان موردنظر صورت خواهد گرفت.

۴-۱. سایه

در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، بررسی ناخودآگاه جمعی بدون شناخت جنبه‌های تاریک و کمتر آشکار روان انسان، تصویری ناقص از واقعیت روانی ارائه می دهد. یکی از مهم‌ترین این جنبه‌ها، مفهومی است که یونگ آن را «سایه» می‌نامد. «خواب ما را با جنبه‌هایی از

شخصیتمان که به دلایل گوناگون ترجیح می‌دهیم از نزدیک آن‌ها را موشکافی نکنیم آشنا می‌سازد. و این همان است که یونگ آگاهی از «سایه» می‌نامید. البته سایه تمام شخصیت ناخوداگاه نیست، بلکه نمایانگر صفات و خصوصیات ناشناخته یا کم شناخته شدهٔ «من» است که بخشی از حوزهٔ شخصی روان را تشکیل می‌دهد و به راحتی می تواند مربوط به خودآگاه هم باشد. از پاره‌ای جهات سایه می‌تواند شامل عوامل جمعی برآمده از منبعی خارج از زندگی شخصی فرد نیز باشد» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۵۷). ممکن است چنین به نظر برسد که سایه تنها شامل ویژگی‌های منفی یا ناسازگارانه است، اما این برداشت تصویری ناقص از آن در روان‌شناسی تحلیلی ارائه می‌دهد. سایه با تمام ابعاد متضاد و پیچیده‌اش، نه صرفاً نیرویی تهدیدگر، بلکه ظرفیتی بالقوه برای رشد، تحول و تعادل روانی است؛ ظرفیتی که تحقق آن به آگاهی، پذیرش و مواجهه آگاهانه وابسته است. از این‌رو، دو قطبی بودن خصوصیت ذاتی کهن الگوها می‌باشد (نصیری و مصطفوی، ۱۳۹۵: ۱۹۴).

رمان مذکور که در بستر هرج و مرج جنگ داخلی لبنان نوشته شده است، فضایی می‌آفریند که شخصیت‌ها در آن با جنبه‌های پنهان و تاریک وجود خود روبه‌رو می‌شوند. کهن الگوی سایه نخستین‌بار در شخصیت زن اصلی آشکار می‌شود. او که در آغاز با اعتقاد به ارزش حیات و نفرت از خشونت حتی از آسیب رساندن به موجودات کوچک پرهیز می‌کند، به تدریج با چالش‌هایی روبه‌رو می‌شود که او را به مواجهه با تاریک‌ترین لایه‌های روان سوق می‌دهد. این تحول هم بازتاب فشارهای جنگ بر روان انسان است و هم نشانه سفری درونی؛ سفری که در آن سایه، به عنوان تجسم جنبه‌های سرکوب شده و شرم‌آور، به سطح آگاهی راه می‌یابد. در بخش زیر، حضور سایه را می‌توان از خلال سخنان راوی زن دریافت: «مرة أهداني صديق ضابط مسدسا صغيرا ثمينا ذهبيا المقبض يعتبره الهواة قطعة نادرة، فأهديته بدوري إلى إحدى الصديقات وقطعت صلتي بالضابط...أما الآن، بعد أن مررت بمدينة الجوع والخوف والذعر والعنف، فإنني أتأمل المسدس مسحورة وفرحة، وذهني يرسم طريقة الحصول عليه من موضعه في الحديقة دون التعرض لرصاص قناص!» (السمان، ۱۹۷۶: ۲۷۵). «یکبار یکی از دوستانم که افسر بود یک هفت تیر کوچک قیمتی به من هدیه داد که دسته‌اش از طلا بود و تحفه‌ای بود برای هفت تیر بازها، اما من آن را هدیه دادم به یکی از دوستانم و رابطه‌ام را با آن افسر قطع کردم... اما حالا که از شهر گرسنگی و ترس و وحشت و خشونت گذشته بودم، شاد و جادو زده خیره شده بودم به هفت تیر و داشتم در ذهن نقشه می‌کشیدم که چطور به آن برسم بی آن که طعمهٔ تک تیرانداز شوم!» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۲۳۲). این توصیف نقطه عطفی در روان شخصیت زن را نشان می‌دهد. تمایل او به بدست آوردن سلاح، نشانه‌ای از پذیرش تدریجی ظرفیت خشونت در وجودش است و نشان می‌دهد سایه،که زمانی کاملا سرکوب شده بود، در حال ظهور است. اما این تحول در لحظهٔ دیگر به اوج خود می‌رسد، جایی که شخصیت زن نه تنها سلاح به دست می‌گیرد، بلکه عملی خشونت آمیز انجام می‌دهد. «كانت هناك حقيقة مروعة ارتسمت أمام عيني: وهي أنني قادرة على القتل. حسنا، ليس على القتل تماما، فأنا لحظة أطلقت النار... كنت أطلق النار ولا أقتل، كنت أدافع ولا أهاجم، كنت أحافظ على حياتي، ولا أسعى لسرقة حياة أخرى... ولكن النتيجة واحدة... وهي أنني أطلقت النار!» (السمان،۱۹۷۶: ۳۱۷–۳۱۸). «واقعیتی دهشتناک پیش چشمم تصویر شد: این که از پس کشتن بر می‌آیم. البته دقیقاً قتل نبود، چون وقتی تیراندازی کردم، فقط داشتم تیراندازی می‌کردم، لزوماً کسی را نمی‌کشتم. در موضع دفاع بودم، نه حمله؛ درصدد حفاظت از زندگی خودم بودم نه سرقت زندگی دیگران... اما نتیجه‌اش یکی است: تیراندازی کردم!» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۲۶۸). این بخش اوج مواجهه شخصیت زن با سایه‌اش را نشان می‌دهد. شلیک، عملی کاملاً متضاد با ارزش‌های اولیه اوست و بیانگر پیروزی موقت سایه است. تلاش او برای توجیه این عمل نیز تعارض عمیق درونی‌اش

را آشکار می‌کند. سایه در این لحظه مهارناپذیر ظاهر می‌شود و او را به عملی وا می‌دارد که پیش‌تر غیرقابل تصور بود. اعتراف به توانایی کشتن، آگاهی دردناک از سایه را نمایان می‌سازد؛ اما توجیه او برای دفاع از خود، تلاشی برای سازگار کردن این عمل با خودآگاهش است. این تعارض هم محصول فشارهای جنگ و هم نتیجه جریانات جمعی است؛ زیرا در جامعه جنگ‌زده بیروت، خشونت به امری ناگزیر برای بقا بدل شده و زن را به این مسیر می‌کشاند، حتی اگر با هویت اولیه‌اش ناسازگار باشد. با این حال، این مواجهه جنبه‌ای مثبت نیز دارد: هرچند دردناک، اما نشانه‌ای از توانمندی و مقاومتی است که در بحران در روان زن بیدار می‌شود؛ گویی برای بقا و حفظ هویت در برابر فروپاشی جنگ، نیرویی نهفته در او کشف می‌گردد. یونگ تأکید می‌کند: «در واقع سایه درست همانند هر موجود بشری است که ما با وی زندگی می‌کنیم و باید دوستش بداریم. منتها بسته به شرایط، گاهی با او کنار می‌آییم و گاه در برابرش می‌ایستیم. سایه تنها زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا به درستی درک نشود» (یونگ،۱۳۸۳: ۲۶۳).

تجلی کهن الگوی سایه در شخصیت‌های دیگر از جمله «امین» نیز قابل بررسی است. یکی از ویژگی‌های برجسته امین در داستان، وابستگی عمیق او به پدرش، «عمو فؤاد» است. این وابستگی، که امین را از ایجاد هویت مستقل و تعامل با دنیای مدرن، باز می‌دارد، نشانه‌ای از سایه اوست که خود تصمیم‌گیرنده و مستقلش را سرکوب کرده و او را ناگزیر به همسویی با طرف منفی روانش کرده است. البته این سرکوب، تحت فشار جنگ تشدید می‌شود، زیرا جنگ همه ارزش‌ها را به چالش می‌کشد و افراد را به حفظ بقایای گذشته وا می‌دارد. به همین علت امین به جای سازگاری، به گذشته‌ای پناه می‌برد که سایه‌اش را تقویت می‌کند: «أما أمين فهو نسخة عن والده ولكن كما هو الآن!.. إنه يرافقه إلى حد العزوف عن الزواج، ويبر به إلى حد الانقطاع عن عصره... يبدو لي أن الخيط الفاصل بين الوفاء العائلي، والوفاء للذات وللعصر رفيع جدا... أمين مثلا لا يستمع إلى موجات محرمة، فوالده لا يسمح بذلك... لا يلاحظ أن العصر قد تبدل... وهذا ينطبق على كل شيء...» (السمان، ۱۹۷۶: ۶۳-۶۲). «امین نسخهٔ برابر اصل وضعیت کنونی پدرش بود!... چنان به پدرش چسبیده بود که حتی از خیر ازدواج گذشت و آن قدر به پدرش محبت می‌کرد که از روزگار خودش بی‌خبر مانده بود... به نظرم مرز میان وفاداری به خانواده و وفاداری به خود و روزگار خود بسیار باریک است... و گاهی بعضی فرزندان در توهم آغوش گرم خانواده خودشان را فراموش می‌کنند» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۶۲). علاوه بر آن، رمان به تعارض درونی امین با شخصیت زن نیز اشاره می‌کند؛ این کینه پنهان، نشانه‌ای از سایه امین است که با حس حقارت و ناتوانی در برابر شجاعت و مردانگی، شخصیت زن شکل گرفته است. او با شجاعت و تصمیم‌گیری‌هایش، نقش‌های سنتی جنسیتی را به چالش می‌کشد، و این امین را با جنبه‌های سرکوب شده روانش (انفعال و ضعف) مواجه می‌کند. چرا که شخصیت زن، آیینه‌ای است که سایهٔ امین را به شکلی دردناک آشکار می‌کند: «أما أمين فقد لاح في عينيه ظل حسد... يحسد حريتي، فأنا بطريقة ما (شاب) حر في أسرتي، وهو رغم ذكورته يلعب في حياة دور (الأنثى) الشرقية في بيت رجعي...» (همان، ۱۹۷۶: ۱۰۶-۱۰۵). «اما امین، در چشمانش حسادت را می‌شد دید... حسادت به آزادی من، به هر حال من به نوعی در خانواده‌ام جوانی آزاد بودم و او با این که مرد بود، در زندگی پدرش نقش زن شرقی را در خانواده‌ای مرتجع بازی می‌کرد» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۱۰۲). اما با وجود اینکه جنبه‌های سرکوب شدهٔ روان امین، اغلب تحت سلطهٔ انفعال، سازش و مطیع بودن او نسبت به عمو فؤاد قرار دارند، گاهی این جنبه‌ها به شکلی غیرمنتظره و بی‌هشدار سر بر می‌آورند و خود را نشان می‌دهند. این رفتارهای غیرمنتظره، که معمولاً در قالب خشم، عصبانیت یا واکنش‌های تند علیه موجودات کوچک ظاهر می‌شوند، نمایانگر بخشی از روان او هستند که سال‌ها سرکوب شده و تلاش کرده است از سطح خودآگاه او دور بماند. این واکنش‌ها گاهی چنان شدت می‌یابند که انگار

تمام فشارها، ناکامی‌ها و سرکوب‌های درونی او به یکباره بیرون ریخته می‌شوند و کنترل کردن آن‌ها دشوار می‌شود. یکی از نمونه‌های بارز و ملموس این وضعیت، واکنش امین نسبت به مگس‌ها است؛ موجودات کوچکی که به ظاهر بی‌اهمیت‌اند، اما با لمس کردن رشته‌های ناپیدای خشم و مقاومت او، به محلی برای تخلیه‌ی هیجانات سرکوب شده تبدیل می‌شوند و پرده‌ای از روان پیچیده و نیمه پنهان او را آشکار می‌کنند: «نزلت إليهم. أمين في حالة هياج ضد الذباب. كان دائما شابا مطيعا و مثالا للابن البار، ولذا بدا لي هياجه ضد الذباب مضخما كأنه تفريغ لرفضه الداخلي أو كأنه التوكيد الوحيد لوجوده...كان يقفز خلف الذباب الذي بدا لي كبيرا ومفترسا...قتل حتى الآن خمس ذبابات وما زال يقفز داخل البيت الذي تمزه الانفجارات وهو يطاردها» (السمان، ۱۹۷۶: ۱۰۲). «رفتم پایین. امین بابت مگس‌ها آشفته بود. همیشه جوای سر به راه و نمونهٔ پسر نیکوکار در حق پدر و مادرش بود و آشفتگی‌اش مبالغه‌آمیز می‌نمود، انگار می‌خواست طغیان درونی‌اش را این‌طور خالی کند یا این را تنها راه ابراز وجود می‌دانست... می‌دوید پشت مگسی که به نظرم درشت و وحشی آمد... تا حالا پنج تا کشته بود و همچنان در خانه‌ای که با انفجارهای پی در پی می‌لرزید دنبالشان می‌کرد» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۹۹). هرچند در ظاهر این موجودات یا موقعیت‌ها بی‌اهمیت و جزئی به نظر می‌رسند، اما برای امین، آن‌ها تبدیل به نقاط آغازین فوران هیجانات سرکوب‌شده می‌شوند. با این حال، اوج تجلی کهن الگوی سایه، در لحظه‌ای است که امین از فرار با شخصیت زن، امتناع می‌کند. این امتناع، نشان‌دهنده قدرتمندی سایه اوست که به دلیل همسویی با آن، او را کاملا در کنترل خود گرفته است. یونگ در انسان و سمبل‌هایش اشاره می‌کند که سایه می‌تواند به دلیل همسویی ضمنی فرد با آن، قدرت زیادی پیدا کند؛ به‌گونه‌ای که انسان اغلب نمی‌تواند تشخیص دهد آیا واکنش‌ها و رفتارهایش ناشی از سایه است یا از خودآگاه او نشأت می‌گیرد (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۶۶). بنابراین امین، با اصرار بر ماندن در خانه و توجیه آن با وفاداری به وطن، دست به انکار سایه می‌زند و با همسویی با آن در لحظه‌ای که فرصت فرار و بقا فراهم می‌شود، او را در چرخه‌ای از ترس و تعلقات نگه می‌دارد. در واقع او به گونه‌ایی با بخش تاریک وجود خود که با تعلقات مادی و اشیای ارزشمند مرتبط است انکار می‌کند و از پذیرش اینکه این وابستگی‌ها برای او از هر چیز دیگری ارزشمندتر است، سر باز می‌زند همچنین از توانایی مواجهه با خطر و رهایی از این تعلقات برای حفظ خویشتن برخوردار نمی‌باشد این موضوع از طریق مکالمه‌ای که میان راوی زن و امین جریان می‌یابد، برای ما روشن می‌شود:

– «قال بصوت مرتجف: ستذهبين؟

– قلت: طبعا. لماذا لا تخرج معي من هذا الجحيم؟

– والبيت. سينهبونه...

– سينهبونه سواء خرجت أم بقيت...

– هذا بيتي. وسوف أموت فيه. لن أعيش لاجئاً متشرداً..

– ولكنك لاجيء ومتشرد حتّى وأنت فيه. لا استقرار في وطن متشرد.

– تتكلمين هذا لأن بيتك احترق وانتهى الأمر...» (السمان، ۱۹۷۶: ۳۱۹).

– «با صدایی لرزان گفت: می‌روی؟

– گفتم: معلوم است. تو چرا با من از جهنم بیرون نمی‌زنی؟

– خانه چی؟ غارتش می‌کنند...

– چه بمانی چه بروی غارتش می‌کنند...

– این خانهٔ من است. می‌خواهم همین جا بمیرم. نمی‌خواهم پناهنده و در به در باشم...

– اما اینجا هم که هستی پناهنده و در به دری. وقتی وطنت در به در باشد چه آرامشی.

– این حرف‌ها را می‌زنی چون خانه‌ات آتش گرفته و چیزی برای از دست دادن نداری» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۲۷۰).

از این رو، داستان در صحنه‌ای کلیدی، امین را در مواجهه با پیشنهاد فرار به تصویر می‌کشد. و خودداری امین که با لحنی قاطع بیان می‌شود، نشان‌دهندهٔ تسلیم کامل او نسبت به سایه است. و این امر باعث می‌شود که امین در مسیر فرایند فردیت، برخلاف شخصیت زن، از همسو شدن کامل با سایه یا جنبه‌های سرکوب‌شده روان خود اجتناب کند و در نتیجه مسیر رشد روانی را تجربه نکند.

۴-۲. نقاب

انسان‌ها در تعاملات اجتماعی خود همواره تلاش می‌کنند بخشی از شخصیت خود را آشکار و بخشی دیگر را پنهان کنند، این پنهان‌سازی یا نمایش کنترل‌شده رفتار، پاسخی طبیعی به انتظارات محیط و جامعه می‌باشد. مفهوم نقاب یا پرسونا در نظریه یونگ، به همین نمایش و پوشش روانی اشاره دارد. پرسونا برای زندگی در اجتماعی سالم و بدون تشویش امری غیرقابل اجتناب است اما اگر شرایط حاکم بر جامعه بیش از حد سختگیرانه گردد فرد بالاجبار می بایست بیشتر از پرسونا استفاده کند و همین امر باعث از بین رفتن شخصیت و استقلال درونی او می‌گردد (اسنودن، ۱۳۹۸: ۱۰۲). بنابراین، نقاب را می‌توان میانجی میان خود اصیل و انتظارات اجتماعی دانست؛ نه به طور کامل امری ساختگی، و نه تماما بازتاب حقیقت می‌باشد؛ بلکه ترکیبی است از آنچه هستیم و آنچه باید باشیم. علاوه بر آن، نقاب می‌تواند حامل ابعاد مثبتی نیز باشد، در موقعیت‌هایی که فرد ناگزیر است خود را با انتظارات و فشارهای محیطی هماهنگ کند، نقاب به او امکان می‌دهد تا هویت خود را سامان داده، نقش‌های متعددی را ایفا کند و از خود در برابر آسیب‌های بیرونی محافظت نماید. در این زمینه، آن‌گونه که در اندیشهٔ یونگ اثر ریچارد بیلکسر مطرح شده، می‌توان نقاب را نوعی سازش موفقانه دانست. او نمونه‌ای نسبتا موفق از توانایی سازگاری در زندگی فرانتس کافکا[۱۰]، نویسندهٔ اتریشی مثال می‌زند. کافکا هر چند عمر کوتاهی داشت و از منظر برخی پژوهشگران از سلامت روانی کامل برخوردار نبود، اما توانست میان نقاب نویسندگی و زندگی شخصی خود مرزی روشن ترسیم کند؛ او در مقام کارمند بیمه، فردی منظم و مسئولیت‌پذیر بود، در حالی‌که به عنوان نویسنده، آثارش فضایی کابوس‌وار و رؤیاگون داشتند (بیلکسر، ۱۳۸۷: ۷۱–۷۰).

در بستر روایت مورد بررسی، شخصیت‌ها اغلب در معرض انتظارات نهادینه شده‌ای قرار دارند که آن‌ها را به پذیرش نقش‌هایی وا می‌دارد که نه برخاسته از ذات درونی‌شان، بلکه حاصل فشارهای بیرونی است. ساختار روانی نقاب در «راوی زن»، در دو سطح عمده: نخست در نقشی که راوی برای خود به عنوان نویسنده و روشنفکر تعریف می‌کند؛ و در سطح بعدی، در کش‌مکش میان دو الگوی متضاد مردانه، خود را بروز می‌دهد. در سطح نخست، راوی در میانهٔ جنگ، ویرانی و اضطراب، با تناقضی عمیق در درون خویش درگیر می‌شود. از یک سو بر این باور است که نویسنده را نمی‌توان جنگجو دانست و رسالت او ثبت حقیقت‌های نهفته است؛ اما از سوی دیگر، صدایی متقابل از درون او بر می‌خیزد که این موضع را به پرسشگری می‌گیرد. این کشمکش درونی، در ساحت روایی رمان با مونولوگ‌های درونی و صدای چند پارهٔ زن، بازتاب می یابد:

– «انتظر ريثما يصمت الرصاص فيعود للقلم صوته...

– تعنين أن تجلسي في هذا الممشى المعتم كالجرذان. وحينما تنتهي الحرب تتعابعين دورك السخيف: التصفيق أو التصفير من خلف طاولة مكتبك...

– ولكن ما جدوى أن يقتل الأدباء في الحرب ما دامت طبيعة أكثرهم لا تؤهّلهم ليكونوا مقاتلين جيّدين؟ من واجب الفنّان أن يبقى على قيد الحياة كي يستمرّ في أداة رسالته: الكتابة!

– إذن ترين أن مهمّة الفنّان هي أن يصبّ البترين و يشعل النّار ثم ينسحب من الميناء هارباً؟

– تقريباً!... هذا صحيح على نحو ما... مهمّته أن يخلق الثّورة لا أن يمارسها...

– أن موته كجرذ لا يفيد أحداً...ولكن ما يحدث عادة هو أن الفنّان نوع فريد من الثوّار... إنّه يصنع الثورات ويجد نفسه بطريقة ما وقودا لها لا محالة... إنّه يشعلها وهو يعرف أنّه أوّل من سيحترق بنارها...» (السمان،۱۹۷۶: ۴۴).

– «صبر کن گلوله آرام بگیرد، قلم صدای خود را باز می‌یابد...

– منظورت همین است که در این دالان تاریک مثل موش بنشینی و وقتی جنگ تمام شد، نقش احمقانه‌ات را از سر بگیری: کف زدن و سوت کشیدن از پشت میز کار... و وقتی صدای انفجاری آمد زیر میز قایم شوی...

– اما نویسندگان که جنگجویان خوبی نیستند، چه فایده که به جنگ روند و کشته شوند؟ نویسنده باید زنده بماند تا به رسالت خود که همانا نوشتن است، عمل کند.

– پس مسئولیت روشنفکر آن است که بنزین بریزد و آتش را شعله‌ور کند، بعد از شهر فرار کند؟

– تقریبا!... تا حدودی درست است... مسئولیت او راه انداختن انقلاب است نه انقلابی‌گری...

– این‌که روشنفکر مثل موش بمیرد به چه کار کسی می آید... اما آنچه معمولاً رخ می‌دهد آن است که روشنفکر نوع ویژه‌ای از انقلابیان است... او انقلاب را راه می‌اندازد و بی برو برگرد خود را هیزم آن می‌یابد... خودش آتش را فروزان می‌کند و می‌داند که اول همه دامن خودش را خواهد گرفت...» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۴۲–۴۳).

درواقع غادة السمان، در مقام نویسنده، به نقد خود می‌پردازد؛ اما نه به عنوان فردی مشخص، بلکه نماینده نسلی از روشنفکران. او تناقض را آگاهانه نمایش می‌دهد: از یک سو بر ضرورت نوشتن تأکید دارد و از سوی دیگر، نوشتن را ابزاری برای فاصله‌گیری از مشارکت عملی می‌سازد. این تضاد، محل ظهور نقاب است؛ نقابی که نویسنده متعهد اما غیر مسلح با آن تلاش می‌کند قضاوت‌ها را خنثی کند، مشروعیت بسازد و از مرکز بحران فاصله بگیرد. غادة السمان با کنار زدن این نقاب، نه از خود دفاع می‌کند و نه کناره‌گیری‌اش را توجیه، بلکه ساز وکار پنهان‌کاری، خودفریبی و محافظه‌کاری را آشکار می‌سازد.

در سطح بعدی، نقاب در تقابل با دو شخصیت مرد، یعنی عمو فؤاد و امین، بروز می‌یابد. در ابتدا نقابی که عمو فؤاد به چهره دارد، به او امکان می‌دهد در فضای سرکوب‌گر اطرافش حضور داشته باشد بی آن‌که هویت واقعی‌اش را آشکار سازد. چرا که عمو فؤاد نماد نسل پیشین مبارزان است؛ مردی مقتدر و ریشه‌دار در قدرت که مسیر فرزندش امین را نیز شکل می‌دهد. بنابراین امین نیز نسخهٔ باز تولید شدهٔ پدر، نماد استمرار ارزش‌های محافظه‌کارانه پدرش می‌باشد. با این حال باید تأکید کرد که این نقاب، به معنای پذیرش معیارهای عمو فؤاد یا همرنگی با نظام ارزشی او نبوده است. بلکه صرفاً برای حفظ امکان حضور در فضایی مشحون از قضاوت ترجیح می‌دهد، سکوت کند و از ابراز درونیات خود پرهیز نماید. اما تنها با مرگ عمو فؤاد، نخستین فروپاشی نقاب در شخصیت زن نمایان می‌شود. این گسست اولیه، نه تنها به واسطه یک تحول بیرونی، بلکه در پی تغییری در بافت روانی و اجتماعی پیرامون او رخ می‌دهد؛ چرا که با حذف نظارت قضاوت‌گرانه، راوی برای نخستین بار امکان می‌یابد تا با صداقت و بی‌واهمه، احساسات و دغدغه‌های خود را به زبان آورد. این مرحله، نقطه آغاز رهایی از نقاب است: «كنت أستطيع أن أجلس إليه دون أن أضرر لارتداء ولو قناع واحد مقابل عشرات الأقنعة الّتي ألف ارتداؤها... للمرّة الأولى شعرت بالرّاحة معه، وبالأحرى بالرّاحة لأنّني كنت دواماً بدونه ولكن فيما مضى كان على كلّ منا احتمال صحبة الآخر برشوته ببعض الكليشيهات... بل أنّه صار بوسعي أن أحدّثه الآن دون أن أخاف سوء فهمه أو عدم فهمه أو سخريته أو غضبه أو حماسه أو لا مبالاته...» (السمان، ۱۹۷۶: ۱۸۵). «می‌توانستم کنارش بنشینم بی آن‌که مجبور باشم در برابر ده‌ها نقابی که او به استفاده از آن‌ها عادت داشت حتی یک نقاب به چهره بزنم... اول بار بود که با او احساس راحتی می‌کردم، چون پیش از این همیشه باید با استفاده از کلیشه‌ها حرمت صحبت نگه می‌داشتیم. حتی دیگر می‌توانستم با او حرف بزنم بی‌واهمه‌ی این‌که حرفم را بد بفهمد یا مسخره کند یا عصبانی شود یا احساساتی شود یا عین خیالش نباشد...» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۱۶۸). بنابراین، نویسنده، با بهره‌گیری از کهن الگوی «نقاب»، نه صرفاً به ترسیم روان فردی زن در متن جنگ، بلکه به نقدی فراگیر از ساختار اجتماعی، فرهنگی و تاریخی جامعه دست می‌زند. نقاب در این رمان، به مثابه ساز وکاری روانی، اجتماعی و نمادین، کارکردی چندلایه دارد: از یک‌سو، نشانگر سازگاری اجباری فرد با ساختارهای سلطه‌گر است؛ و از سوی دیگر، بازتابی از شکاف عمیق میان هویت فردی و انتظارات جمعی در بستر جامعه می باشد.

علاوه بر آن، نمود نقاب را در شخصیت عمو فؤاد و امین نیز به وضوح می‌توان مشاهده نمود. در بافت روایی، حامل یکی از پیچیده‌ترین جلوه‌های کهن الگوی نقاب است. در رمان شخصیت عمو فؤاد چنین ترسیم می‌شود: «ففي زمنه، كان العم فؤاد مناضلاً ومقاتلا ثم رجلاً مهمّا من رجال الدّولة، من أبرز جوانب أهمية (الثروة) الكبيرة التي جمعها بوسائل لم تكن لا أخلاقية جدّاً في عصره، قبل أن يتقاعد تحت وطأة أوامه الخمسة والثمانين» (السمان، ۱۹۷۶: ۶۳-۶۲). «عمو فؤاد در زمان خودش فردی مبارز و جنگجو و از شخصیت‌های مهم مملکتی بود و بخش اعظم اهمیتش را از ثروت کلانی می‌گرفت که از راه‌هایی به دست آورده بود که در روزگار خودش چندان غیراخلاقی هم نبودند، تا اینکه در هشتاد و پنج سالگی بازنشست شد...» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۶۲).

او که پیش‌تر یکی از چهره‌های مهم و فعال در ساختار سیاسی و نظامی کشور بوده، در زمان روایت، به چهره‌ای بدل شده است که از مشارکت فعال در رخدادهای پیرامونش کناره‌گیری کرده، و نسبت به تداوم خشونت و آشوب جنگ، بی‌اعتنا می‌باشد. این سکوت و کناره‌گیری، در تضاد با پیشینهٔ مبارزاتی او، پرسش برانگیز است. از همین رو، می‌توان آن را نه به عنوان نشانه فرسوده بودن، بلکه به مثابه پوشش نقاب‌گون تحلیل کرد؛ نقابی از محافظه‌کاری، انفعال و وفاداری مطلق به نظم موجود، که در پس آن، نوعی پذیرش ناگفته و درونی شده نسبت به ساختارهای سلطه و خشونت پنهان شده است. اما به نظر نگارنده، او به آداب و سنت‌ها و دستورات اقتدار حاکم گوش می‌سپارد و در هیچ یک از مواضعش، نشانی از نقد یا نافرمانی دیده نمی‌شود. اما مسأله اساسی اینگونه است: این اطاعت متوجه کیست؟ و در برابر کدام قدرت سکوت می‌کند؟ تحلیل این موقعیت نشان می‌دهد که نویسنده، با خلق این چهره، به گونه‌ای طعنه‌آمیز ساختار سیاسی و نظامی زمانه را نقد می‌کند. و بیان می‌دارد که چگونه جنگ، قهرمانان پیشین را نیز به سکوت‌پروی و بی‌تفاوتی وا داشته است. این طعنهٔ تلخ، به خوبی ماهیت ساختارشکن کهن الگوی نقاب را در بستر نقد اجتماعی نویسنده نشان می‌دهد؛ نقابی که نه تنها زنان بلکه مردان قدرت را نیز ناگزیر به پنهان‌کاری و خود سانسوری کرده است، تا جایی که حتی آنان که روزی ایستادگی می‌کردند، به ناظران خاموش بدل شده‌اند.

اما نقاب «امین» که نه تنها وفاداری بی‌چون وچرا به سنت و نظم پیشین را نمایندگی می‌کند، بلکه همچون سدی بر سر راه تجربه‌های انسانی و هیجانات فردی او می‌باشد. امین با این نقاب، همواره خود را در چارچوب مشروعیت گذشته تعریف می‌کند و تلاش دارد هویتی هماهنگ با اقتدار و نظم فرسوده‌ای ارائه دهد که در دل ویرانی‌های جنگ همچنان زنده است. این نقاب، صدای درونی او را خفه می‌کند، خواسته‌های فردی‌اش را به حاشیه می‌راند و او را به نماینده‌ای بی‌عیب و نقص برای تداوم پدرسالاری و قدرت سنتی بدل می‌سازد: «نظراتي تميم في كلّ مكان وتتطلع إلى أي شيء، متحاشية أن تتعثر بوجهه...عبر الباب المفتوح أستطيع أن أرى المقعد الذي مات فيه العم فؤاد، والكنوز ما زالت تحيط به...على المقعد ذاته. سيموت أمين والكنوز تحيط به...أنّهم على استعداد للموت من أجل أوثانهم، والمال هو معبودهم الجديد، المال بكل صوره من آنية فضية وصينية وذهبية..» (السمان، ۱۹۷۶: ۲۴۵). «نگاهم همه جا می‌گردد و به همه چیز می‌افتد و از دیدن صورت او سخت می‌پرهیزد... از لای در باز اتاق می‌توانم مبلی را ببینم که عمو فؤاد روی آن مرد و گنجینه‌ها هنوز اطرافش هستند... امین هم روی همان مبل خواهد مرد و گنجینه‌ها اطرافش... آنان آماده‌ی مردن در راه بت‌هایشان هستند و این اموال معبود تازه‌شان است، اموالی با شکل‌های گوناگون ظرف‌های نقره و چینی و طلا...» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۲۱۴-۲۱۵).

بنابراین، نقابی که امین بر چهره می‌زند، نه تنها وسیله‌ای برای پنهان‌کردن اضطراب فردی او می‌باشد، بلکه نمادی از انفعال و سازش جمعی؛ از تلاش ناتمام برای حفظ ظواهر و آرامش ظاهری در برابر فروپاشی‌های بنیادین است. در این معنا، امین بیش از یک شخصیت منفرد، بازتابی از وضعیت روانی و اجتماعی گسترده‌ای است که نویسنده می‌کوشد آن را در قالب ادبی و روانشناسانه آشکار کند و نشان دهد چگونه وابستگی به سنت و تقدیس گذشته می‌تواند جامعه را در چرخه‌ای از سکون، سرکوب و فساد گیر بی‌اندازد. بررسی کهن الگوی نقاب نشان می‌دهد که این مؤلفه در شخصیت‌های رمان حضوری پررنگ دارد و به یکی از ویژگی‌های بنیادین اثر تبدیل شده است. نویسنده با به کارگیری آگاهانه‌ی این تکنیک توانسته ساحت درونی شخصیت‌ها را آشکار سازد و از خلال آن، لایه‌های پنهان روانی و معنایی روایت را برجسته سازد.

۴-۳. آنیما

هر مرد در درون خود یک تصویر آرمانی از زنانگی دارد، نه تصویر یک زن مشخص، بلکه الگویی که ریشه در ناخودآگاه او دارد. مطالعات روان‌شناختی نشان می‌دهد که درون هر مرد نوعی ساختار ذهنی زنانه وجود دارد که ریشه در تجربه‌های روانی و سازگاری تاریخی بشر دارد و حتی در نبود زنان واقعی نیز امکان ظهور آن وجود دارد (یونگ، ۱۳۹۷: ۴۶). بنابراین آنیما، عنصر مادینه در مرد، نه صرفاً مفهومی نظری، بلکه تجربه‌ای واقعی در روان مردان است. مواجهه با این ایده ممکن است در ابتدا با حیرت یا مقاومت همراه شود، چرا که الگوهای فرهنگی اغلب مردان را به دوری از جنبه‌های عاطفی و زنانه خود تشویق کرده‌اند. پذیرش آنیما به عنوان بخشی بنیادین از روان، می‌تواند با تعارض درونی همراه باشد .در رمان کوابیس بیروت، آنیما در شخصیت «امین» فرصتی برای تأمل در نسبت مردانگی و زنانگی فراهم می‌کند. اگرچه روایت عمدتاً بر تجربهٔ زنانه در جنگ تأکید دارد، نویسنده بازتابی از زنانگی را در قالب آنیمای منفی در امین نشان می‌دهد؛ زنانگی که با مطیع بودن و وابستگی به پدر و چارچوب‌های مردانه همراه است. این وضعیت باعث می‌شود او احساس کند قادر به رفتار مستقل و مردانه نیست و تمام تلاش‌هایش در جهت پیروی از ایده‌آل‌های پدرانه و اجتماعی است. این امر در توصیفات راوی از امین مشهود است: «أمّا أمين، فهو نسخة عن والده ولكن كما هو الآن! إنّه يرافقه إلى حد العزوف عن الزواج، ويبره إلى حد الانقطاع عن عصره...» (السمان، ۱۹۷۶: ۶۳). «امین نسخه‌ی برابر اصل وضعیت کنونی پدرش بود!... چنان به پدرش چسبیده بود که حتی از خیر ازدواج گذشت و آن قدر به پدرش محبت می‌کرد که از روزگار خودش بی‌خبر مانده بود...» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۶۲). بنابراین، این نیروی مخرب نه صرفاً در قالب انفعال رفتاری، بلکه در ناپایداری هویتی امین نیز بروز می‌یابد. او نه تنها فاقد قاطعیت در تصمیم‌گیری است بلکه در مواجهه با نقش‌های مردانهٔ اجتماعی نیز دچار نوعی گسست و بی‌ثباتی است؛ گویی هر بار خود را با الگویی بیرونی بازسازی می‌کند که از آن او نیست؛ الگویی که نه از دل تجربهٔ زیسته‌اش بر می‌خیزد و نه پاسخی به نیازهای روانی اوست، بلکه تصویری تحمیلی از مردانگی است که از سوی پدر و جامعه به او القا شده است. در این وضعیت، امین نه تنها از مسیر فردیت و خودآگاهی دور می‌ماند، بلکه به بازنمودی از یک «زن شرقی» بدل می‌شود؛ زنی که در نظام مردسالارانه، حق سخن‌گفتن، تصمیم گرفتن را از دست داده و تنها در آینهٔ خواست دیگران تعریف می شود: «كنت دوما أنظر إليه كما لوكان فتاة شرقية عاطلة عن التفكير. وكان ينظر إلَيّ كما لو كنت شابًا غريبًا متفلتًا من التقاليد المبلجة...» (همان، ۲۴۰).

«او را زنی شرقی می‌دیدم که ناتوان از هرگونه اندیشیدن است. و او مرا جوانی غربی که از سنت‌های مورد احترام فرار کرده...» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۲۱۰). بنابراین، امین در کنش‌ها و واکنش‌های روانی‌اش، بازتابی از تصویری زنانه را ارائه می‌دهد؛ با این تفاوت که این زنانگی، نه چهره‌ای متعادل، آگاه و فعال، بلکه سیمای منفعل و وابسته دارد؛ همان تصویری که در طی قرون، از دل ساختارهای سلطه‌گر و نگاه مردسالار بر زن تحمیل شده است. در این الگوی تثبیت‌شده، زن موجودی تعریف می‌شود که نیازمند مراقبت، فاقد استقلال در تصمیم‌گیری، و تنها در نسبت با مرد معناپذیر است. نویسنده با درک عمیق از ساز و کار این نظام نمادین، آگاهانه این تصویر را که در ساحت فرهنگ، روان و ادبیات سال‌ها به زن منسوب شده به روان مرد منتقل می‌کند. گویی با این جابه‌جایی ظریف، در پی آن است تا نشان دهد چگونه ساز و کار سلطه، نه فقط زنان را سرکوب می‌کند، بلکه مردان را نیز با همان ابزار، از رشد روانی، از شهامت تصمیم‌گیری، و از تحقق فردیت‌شان باز می‌دارد. امین نه در برابر واقعیت می‌ایستد، و نه کنش مؤثری برای بازسازی خود یا محیط اطرافش انجام می‌دهد. او در نقطه‌ای ایستا باقی می‌ماند و به جای مواجهه با بحران، در درون آن پناه می‌گیرد. یونگ در کتاب انسان و سمبل‌هایش به وضوح به جنبه منفی آنیما پرداخته است: «مادام عنصر مادینه را در تمام جدل‌های روشنفکرانه‌ی بیمارگونه و در واقع جنون‌آوری که از ارتباط مرد با زندگی واقعی و تصمیم‌گیری‌های او جلوگیری می‌کند مشاهده می‌کنیم. در چنین مواردی مرد آنقدر خود را بر روی زندگی متمرکز می‌کند که دیگر نمی‌تواند هیچ چیز را ببیند و هرگونه ابتکار عمل و اعتماد به نفس را از دست می‌دهد» (یونگ، ۲۷۴:۱۳۸۳). بنابراین در امین کهن الگوی آنیما به درستی شناخته و ادغام نشده است و به شکلی تحریف شده از درون عمل می‌کند.

۴-۴. آنیموس

در زنان، تصاویری از ویژگی‌ها ونیرویی‌هایی وجود دارد که برخلاف ظاهر بیرونی، اغلب از دید به طور واضح پنهان می‌باشند، این ویژگی‌ها مرتبط به بخش مردانه آن‌ها می باشد. وقتی زنی به طور آشکار و مصرانه تلاش می‌کند تا دیدگاه‌ها و باورهایی که معمولاً به ویژگی‌های مردانه نسبت داده می‌شوند را تبلیغ کند یا از راه برخوردهای شدید و قاطع آن‌ها را مطرح سازد، در واقع بخش نرینه درون خود را به نمایش می‌گذارد. این نیروی روانی مردانه حتی در زنانی که به ظاهر کاملاً زنانه به نظر می‌رسند، می‌تواند به شکل رفتارهایی سختگیرانه، بی‌رحمانه یا سرسخت نمود پیدا کند، به‌گونه‌ای که فرد با جنبه‌ای از شخصیت او مواجه می‌شود که لجباز، سرد و تقریباً غیرقابل دسترسی است (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۸۵). بدین ترتیب، می‌توان «آنیموس» را مانند آنیما جنبه‌ای از روان دانست که نوعی حضور یا نیرویی مخالف درون فرد به شمار می‌آید و معمولاً با ویژگی‌های جنس مخالف مرتبط می‌باشد. چرا که بسیاری از ویژگی‌های مربوط به آنیموس در مردان به کار می‌روند و در عرف و برداشت‌های روزمره، این ویژگی‌ها برای زنان مناسب یا مرتبط تلقی نمی‌شود. آنیموس در زن باعث می‌شود در مواقع ضروری بتواند اموری را عهده‌دار شود که ویژه مردان تلقی می‌شود (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۱).

در «کوابیس بیروت» آنیموس به طور خاص در قهرمان داستان مورد بررسی قرار می‌گیرد. آنیموس نه تنها صفات و ویژگی‌های مردانه را در این شخصیت تجلی می بخشد، بلکه عملکرد او نیز به طرز معناداری تحت تأثیر قرار می‌گیرد: «أمين يكرهني كرهاً سرّياً كأكثر أفراد أسرتي! إنّه يحس إحساساً غامضاً بأنّني «رجل أسرة» ويصدمه أن يلحظ من خلالي أنّ الفروق الفيزيولوجية لم تعد بالغالب

الأهمية، وإنّ الصلابة الداخلية لا تسكن بالضرورة شاربين مفتولين... وأنّها قد تقع تحت الملمس الناعم لامرأة هشة المظهر... وكانت (رجولتي) تتحدّى أنوثته، وحريتي تتحدّى استرخاءه العقلي!..» (السمان،١٩٧٦: ٦٣). «امین در دل از من بدش می‌آمد، مثل بیشتر افراد خانواده‌ام، به نحوی پوشیده و مبهم احساس می‌کرد که من مرد خانواده‌ام و برایش شوک‌آور بود که با من می‌دید تفاوت‌های فیزیولوژیک اهمیت چندانی ندارد و استحکام درونی ضرورتاً پشت دو سبیل چخماقی نخوابیده... و ممکن است پشت پوست نرم و نازک زنی با ظاهری شکننده هم باشد... مردانگی من زنانگی او را به مبارزه می‌طلبید و آزادی‌ام رخوت ذهنی‌اش را!» (موسوی خلخالی، ١٣٩٩: ٦٢).

بنابراین، شخصیت زن با صراحت به نیرویی اشاره می‌کند که تحت تأثیر آنیموس در وجودش فعال شده است. او نشان می‌دهد که پایداری درونی، صلابت و آزادی، الزاماً صفاتی مختص مردان نیستند؛ بلکه حتی در وجود زنی با ظاهری شکننده و ظریف نیز می‌توانند متجلی شوند. این نکته بیانگر آن است که آنیموس در این مرحله، دیگر صرفاً یک نیروی بی‌نام و نشان یا مفهومی انتزاعی نیست، بلکه بخشی ملموس از خودآگاهی شخصیت شده است؛ عنصری که به او اجازه می‌دهد تا محدودیت‌ها و ساختارهای جنسیتی تحمیلی را نقد کرده و از آن‌ها فراتر رود. در همین راستا، در بخش‌های دیگری از روایت نیز این جابه‌جایی نمادین میان راوی و امین بازتاب می‌یابد، جایی که خطوط مرزی میان نقش‌های جنسیتی، قدرت و استقلال فردی به شکل ملموس‌تری باز تعریف می‌شوند: «كنت دوما أنظر إليه كأنّه فتاة شرقية عاطلة عن التفكير. وكان ينظر إلي كأنّي شاب غريب متفلت من التقاليد المبجلة...» (السمان، ١٩٧٦: ٢٤٠).

«او را زنی شرقی می‌دیدم که ناتوان از هرگونه اندیشیدن است. و او مرا جوانی غربی که از سنت‌های مورد احترام فرار کرده...» (موسوی خلخالی، ١٣٩٩: ٢١٠). از این‌رو، ساختارهای سنتی شرق و غرب، زن و مرد، عقل و احساس، به چالش کشیده می‌شوند. شخصیت زن به این درک می‌رسد که آنچه در جهان اطرافش به عنوان نقش‌های ثابت شناخته می‌شود، در واقع توهماتی فرهنگی می‌باشد. بنابراین کهن الگوی آنیموس در روان او، نقش نیرویی رهایی بخش را ایفا می‌کند، نه برای آن که او را شبیه مردان کند، بلکه برای آن که امکانات متکثر و مکمل روانی‌اش را فعال کرده و او را از کلیشه‌ها و انفعال‌های القا شده آزاد سازد. تفاوت بنیادین این نوع آنیموس در جایی است که آنیمای امین، عنصری مخرب، وا پس زننده و توجیه‌گر برای انفعال است. حال آن که آنیموس زن، نیرویی سازنده، محرک و خودآگاهانه می‌باشد که او را به سمت کنش، تصمیم‌گیری و حتی پذیرش اعمالش سوق می‌دهد.

۴-۵. خود

پس از عبور از تجربه‌های اولیه ومواجهه با نیروهای متضاد درون، روان به مرحله‌ای می‌رسد که گویی نقطه‌ای مرکزی و هماهنگ در دل تمام تضادها پدیدار می‌شود. جایی که فرد می‌تواند درک عمیق‌تری از هویت و یکپارچگی خود پیدا کند و با نیروهای مختلف درونی خود تعامل سازنده برقرار کند. این همان بستری می‌باشد که می‌توان از طریق آن به بررسی بیشتر جنبه‌های کلان و یکپارچه شخصیت، یعنی «خود» پرداخت (یونگ، ١٣٧٨: ۴٠٩). در تحلیل داستان این کهن الگو تنها در زن تبلور می‌یابد. تحولی که در بطن وجودی او رخ می‌دهد؛ تحولی است که مبتنی بر کشف و بازیابی کهن الگوی خود می‌باشد. زن به جای آن‌که همچون گذشته در بیرون به دنبال معنا و انسجام بگردد، ناگزیر به درون خویش باز می‌گردد؛ اما این بازگشت، نه حرکتی آگاهانه و انتخابی، بلکه نوعی کشیده شدن اضطراری به دل تاریکی‌ها است. گویی روان او، برای بازسازی، چاره‌ای جز عبور از قلمروی ناخودآگاه و خاموش ندارد.

کهن الگوی خود در این مرحله از گسست و کشمکش، به شکل تدریجی، پنهان و درونی تبلور می‌کند؛ نیرویی سازمان‌دهنده که از میان آشفتگی، شکلی نو برای زیستن پدید می‌آورد. زن، از دل بحران‌ها، مرکز ثابتی در خود کشف می‌کند که بر اساس آن می‌تواند زندگی را باز تعریف کند. این مرکز وابسته به روابط بیرونی یا تأیید دیگران نیست، بلکه محصول زیستن راستین با خویشتن و یکپارچگی روانی است. روایت این تحول را از خلال تجربهٔ درونی شخصیت بازنمایی می‌کند. «أحس بأنني أنا، وبأنني وحيدة، وبأنني بالتالي على أفضل الحال... أقف على الصفر من جديد... الكرة الأرضية شارة استفهام كبيرة وأنا أقف على نقطتها...على صفرها... أعتلي ميزانا فيدل مؤشره على نقطة الصفر... أقف على الصفر من جديد. علمتني الأيام أنّ الصفر أكبر رقم في حياتي...» (السمان، ۱۹۷۶: ۳۳۰). «احساس کردم خودم هستم و تنهایم و در نتیجه در بهترین حالت... از نو ایستاده‌ام روی صفر... زمین علامت سؤال بزرگی است و من ایستاده‌ام روی نقطه‌ی آن... روی صفر آن... روی وزنه می‌ایستم، صفر را نشان می‌دهد، از نو ایستاده‌ام روی صفر. در این روزها یاد گرفتم که صفر بزرگترین عدد زندگی‌ام است» (موسوی خلخالی، ۱۳۹۹: ۲۷۷).

به این ترتیب، روایت، کهن الگوی «خود» را در مقام نیرویی سامان‌دهنده و تعادل بخش معرفی می‌کند؛ نه به عنوان مفهومی نهایی و ایستا، بلکه همچون افقی که شخصیت زن با زیستن در مسیر آن، به انسجام درونی دست می‌یابد. بازیافتن خود، در روایت، به معنای ایستادن در نقطه‌ای است که فرد از تلاش برای انکار، حذف یا بازآفرینی هویت رها می‌شود و به درک پویای خویشتن می‌رسد؛ درکی که در آن، نه تقابل، بلکه توازن نیروهای روانی معنا می‌یابد و امکان رشد و خوداگاهی فراهم می‌شود. به بیان دیگر تجربه‌ی دست‌یابی به انسجام درونی وشناخت خود را، می‌توان در افق کلی «فرایند فردیت» تفسیر کرد؛ فرایندی که فرد، با جنبه‌های گوناگون و متناقض وجود خویش، مواجه شده و نسبت به آن‌ها آگاهی می‌یابد (گورین و همکاران، ۱۳۷۰: ۱۹۵). فردیت یافتگی امری بیرونی نیست؛ یعنی هیچ امری بیرونی یا دستوری نیست. بلکه حرکتی است درونی، آرام در اعماق روان آغاز می‌شود. بر این اساس هیچ مسیر یکسان یا الگویی از پیش تعیین شده برای آن وجود ندارد. نمی‌توان آن را به فرد تحمیل کرد یا از بیرون بر او مقرر داشت. «یونگ فرایندی که به وسیلهٔ آن، فرد بخش‌های هشیار و ناهشیار شخصیت خود را یکپارچه می‌سازد، فرایند فردیت یافتگی می‌نامد» (پامر، ۱۳۸۵: ۲۰۲).

در روایت نیز شخصیت زن در این مسیر، از خلال مواجهه با سایه، نقاب، آنیموس و سرانجام خود، به فردیت می‌رسد. در این چارچوب، می‌توان روند تدریجی و پویا را مشاهده کرد که به مثابه مسیری گذر برای رسیدن به فردیت قابل ترسیم می‌باشد:



فرایند فردیت

۵. نتیجه

در پاسخ به سوال اول، رمان کوبیس بیروت کهن الگوها را به شیوه‌ای هوشمندانه و هدفمند بازتاب می‌دهد. **انیما** در شخصیت امین و **انیموس** در شخصیت زن رابطه میان جنبه‌های مردانه و زنانه روان را نشان می‌دهند و نقش مهمی در شکل‌دهی هویت شخصیت‌ها دارند. **نقاب** در شخصیت‌های امین، عمو فواد و زن، هویت‌های پنهان و تضادهای درونی را برجسته می‌کند و با آشکارسازی رازها و پیچیدگی‌های روانی، جریان داستان را تقویت می‌نماید. همچنین، **سایه** از طریق خاطرات، ترس‌ها و رفتار شخصیت‌ها، جنبه‌های تاریک و ناخودآگاه را نمایان می‌سازد و روند رشد شخصیت‌ها را شکل می‌دهد. در نهایت تمرکز نهایی رمان بر کهن الگوی **خود** است، که تحقق آن تنها از طریق سیر فردیتی شخصیت اصلی، زن، قابل درک است. بنابراین، بازتاب کهن‌الگوها در روایت عمدتاً از طریق شیوه بیان و توضیحات نویسنده قابل شناسایی است؛ به طوری که خواننده با دنبال کردن کنش‌ها، خاطرات و نمادهای ارائه شده، می‌تواند حضور و عملکرد کهن الگوها را در شخصیت‌های مختلف، درک کند.

در پاسخ به سوال دوم، غاده السمان کهن الگوها را به گونه‌ای هدفمند و ساختاریافته به کار می‌گیرد تا روان شخصیت‌ها و تجربه‌های انسانی مشترک را به تصویر بکشد. شخصیت‌هایی مانند زن، امین و عمو فواد، با تعامل و مواجهه با کهن الگوهایی چون **انیما، انیموس، سایه و...**، نه تنها تضادها و پیچیدگی‌های درونی خود را تجربه می‌کنند، بلکه این تجربه‌ها بازتابی از ساختارهای روانشناختی و ناخودآگاه جمعی انسان‌ها می‌باشد؛ ساختارهایی که فراتر از محدوده فردی، در تمامی انسان‌ها مشترک‌اند و با تجربه‌های بنیادین انسانی ارتباط برقرار می‌کنند. نویسنده با بهره‌گیری از این کهن الگوها، نه تنها کنش‌ها، خاطرات و نمادهای داستانی عمق روان شخصیت‌ها را روشن می‌کنند، بلکه ابعاد نمادین و معنایی رفتار و تصمیمات آن‌ها را برجسته می‌سازند و به خواننده امکان می‌دهند تا با تضادها، ترس‌ها، امیدها و مواجهه با لایه‌های درونی شخصیت‌ها همراه شود.در نهایت، به کارگیری کهن الگوها نشان می‌دهد که تکامل روانی شخصیت‌ها، به ویژه شخصیت اصلی زن، نه صرفاً تجربه‌ای فردی، بلکه بازتابی از تجربه جمعی انسانی است؛ روندی که از طریق تعامل روان فردی و ناخودآگاه جمعی شکل می‌گیرد و اثر را به متنی چندلایه، عمیق و جهانی تبدیل می‌کند. این ساختار، تجربه خواننده را از مواجهه با پیچیدگی‌های روانی و انسانی شخصیت‌ها غنی و تأثیرگذار می‌سازد و نشان می‌دهد که کهن الگوها فراتر از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه، ابزاری کلیدی برای تحلیل درون‌مایه و ساختار اثر می‌باشند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Archetype

۲. Carl Gustave Jung

۳. Shadow

۴. Persona

۵. Anima

۶. Animus

۷.Self

۸. Ghada Al- Saman

۹. Sigmund Freud

۱۰. Franz Kafka

منابع و مآخذ

۱) اسنودن، روث. (۱۳۹۲). **یونگ مفاهیم کلیدی.** ترجمه افسانه شیخ الاسلام زاده. چاپ اول. بی‌جا: نشر عطایی.

۲) اسنودن، روث. (۱۳۹۹). **خودآموز یونگ.** ترجمه نورالدین رحمانیان. تهران: آشیان.

۳) بیلکسر، ریچارد. (۱۳۸۷). **اندیشهٔ یونگ.** چاپ دوم. ترجمه حسین پاینده. تهران: آشیان.

۴) پامر، مایکل. (۱۳۸۵). **فروید، یونگ و دین.** چاپ اول. تهران: نشر رشد.

۵) سیاسی، علی اکبر. (۱۳۷۰). **نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روانشناسی.** تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

۶) السمان، غادة. (۱۹۷۶). **کوابیس بیروت.** الطبعة الأولی. لبنان: منشورات غادة السمان.

۷) السمان، غادة. (۱۳۹۹). **کابوس‌های بیروت.** ترجمه: احسان موسوی خلخالی. چاپ دوم. بی‌جا: نشر نی.

۸) شبیل، عبد العزیز. (۱۹۸۷). **الفن الروائی عند غادة السمان.** تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.

۹) فدایی، فربد. (۱۳۸۱). **کارل گوستا و یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او.** چاپ اول. تهران: دانژه.

۱۰) فرانتس، ماری لوئیز و ادوارد اف ادینجر. (۱۳۹۹). **چهار مقاله یونگی.** ترجمه: مهدی سر رشته داری. تهران: مهر اندیش.

۱۱) گورین، ویلفرد و ارل لیبر و جان ویلینگهام. (۱۳۷۰). **راهنمای رویکردهای نقد ادبی.** ترجمه زهرا میهن خواه. چاپ چهارم. تهران: اطلاعات.

۱۲) یونغ، کارل غوستاف. (۱۹۹۷). **علم النفس التحلیلی.** ترجمۀ نهاد خیاطۀ. الطبعۀ الثانیۀ. سوریۀ: دار الحوار للنشر والتوزیع.

۱۳) یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). **انسان و سمبل‌هایش.** ترجمه محمود سلطانیه. چاپ چهارم. تهران: دیبا.

۱۴) یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۸). **زندگی‌نامۀ من: خاطرات، خواب‌ها و تفکرات.** ترجمه بهروز ذکا. چاپ اول. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

۱۵) یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۷). **جنبه‌های زنانه.** ترجمه محمدرضا یاراحمدی؛ مجتبی کرمی و سعید گودرزی. چاپ اول. بروجرد: اردوی سوره.

مقالات

۱) شادمان، یسرا. (۱۳۹۹). «کارکرد زاویۀ دید اول شخص در پیش‌برد داستان مطالعۀ مورد پژوهانه: رمان کوابیس بیروت غادۀ السمان». پژوهشنامۀ ادبیات داستانی، دانشگاه رازی. دورۀ دهم، شماره ۱۰. صص ۴۷-۳۵.

۲) نصیری، روح الله؛ مصطفوی روضاتی، سید محمد جلیل. (۱۳۹۵). «تحلیل رمان "الشحاذ" (گدا) بر مبنای کهن الگوهای یونگ». مجله زبان وادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی – پژوهشی). شماره ۱۵.

التنظيرات و النقد في الأدب العربي

السنة الخامسة، العدد ١٧، ربيع ١٤٠٤

صص: ٥٦-٣٥

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/JRAL.٢٠٢٥,٥٤٧٤٤٣,١٠٦٦

تمثلات النماذج البدئية عند يونغ في رواية "كوابيس بيروت"

السيدة مريم جعفري جوله [١]

علي أكبر نورسيده [٢]

(تاريخ الوصول: ١٤٠٤,٠٦,٢٥، تاريخ القبول: ١٤٠٤,٠٧,٢١)

الملخص

من وجهة نظر كارل غوستاف يونغ، إنّ النفس الإنسانية لا تقتصر على اللاوعي الفردي فحسب، بل تشمل طبقة أعمق تُسمّى اللاوعي الجمعي. وهذه الطبقة تحتوي على تجارب وصور مشتركة تنتقل عبر الأجيال، وتتمثّل في هيئة نماذج بدئية. و يرى يونغ أنّ هذه النماذج تتجلّى في الأساطير و الطقوس والحكايات الشعبية و الآثار الأدبية، و أنّ تحليلها يفتح الطريق لفهم أعمق لطبقات النفس الخفيّة. و بناءً على ذلك، فإنّ دراسة الأعمال الأدبية من منظور نماذج يونغ الأصلية تساعد في الكشف عن انعكاسات اللاوعي الجمعي في النصوص. وتعدّ الكاتبة و الشاعرة العربية البارزة غادة السمان مثالاً بارزاً؛ ففي روايتها «كوابيس بيروت» عكست التجربة المعيشة للحرب الأهلية اللبنانية في صياغة سردية مشبعة بالخوف والقلق والاضطراب الاجتماعي. و تمثّل هذه الرواية، بما تحمله من ارتباط بالحلم والوهم، فضاء خصباً لتحليل النماذج الأصلية عند يونغ، إذ يعمل اللاوعي في مثل هذا السياق بحرّية أكبر. و قد اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي- التحليلي لدراسة أبرز النماذج الأصلية في هذه الرواية. وتبيّن النتائج أنّ غادة السمان وظّفت بمهارة أهمّ النماذج اليونغية مثل الظل، و القناع، و الأنيما، و الأنيموس و الذات، وجعلتها أداةً لمساءلة البنى الفكرية و الثقافية و السياسية و الاجتماعية الخاطئة في المجتمع. و هذه البُنى متجذّرة في التعصّب و اللامساواة و العنف التاريخي، و قد عالجتها الكاتبة بلغة أدبية وإيحائية. إنّ كوابيس بيروت لا يقتصر على تصوير الدمار الخارجي للحرب، بل يُجسد أيضاً انعكاساتها النفسية و الروحية على الفرد و الجماعة. و تظهر الشخصيات في صراع دائم بين الموت والحياة، ساعيةً إلى الحفاظ على هويتها الإنسانية عبر نضال متواصل. و هذه العملية تمثّل في الوقت نفسه محاولةً للبقاء و بحثاً عن معنى جديد للحياة في عالم مضطرب.

الكلمات المفتاحيّة: يونغ، نقد النماذج البدئية، غادة السمان، كوابيس بيروت.

---

١. طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة سمنان، سمنان، إيران، البريد الإلكتروني: mjmaryamjafarii@gmail.com

٢. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة سمنان، سمنان، إيران، البريد الإلكتروني: noresideh@semnan.ac.ir (المؤلف المراسل)