



ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

تحلیل رمان خاما پیوند تبعید و خشونت

سندی مومنی^۱

چکیده

خاما دومین رمان نویسنده است. رمانی که بر اساس زندگی شخصیتی به نام خلیل عبدوی (راوی رمان)، در شش فصل روایت می‌شود. خاما به کردنشینان ماکو می‌پردازد. کردهایی که پس از ناکامی در قیام و مطالبه‌گری‌هایشان، از محل اصلی زندگی‌شان تبعید شده‌اند. کردهایی که اقلیتی آسیب‌پذیر هستند و سلطه حکومت، وضعیت جدیدی را با قدرت هر چه تمام‌تر بر آن‌ها تحمیل می‌کند. رمان خاما، سه ویژگی برجسته دارد. زمان‌مند بودن، مکان‌مند بودن و مسئله کیفیت موضوع اصلی. این سه ویژگی، تصویر مشخصی از خاما به مخاطب می‌دهد. پایه‌های اساسی خاما به اعتقاد نگارنده، دو مفهوم تبعید و سکوت است. خاستگاه تبعید، خشونتی ساختاری است که آگاهانه با سلطه‌ی حکومت در جهت منافع دولت اعمال می‌شود و ریشه‌ی سکوت در حوزه‌ی کنش فردی و ساحت شخصیت‌پردازی راوی رمان معنا پیدا می‌کند. هم‌چنین رمان از منظر باورهای عامیانه و تصویرسازی‌ها و جایگاه زنان، محل بحث است.

کلید واژه: خاما؛ زمان‌مند بودن؛ مکان‌مند بودن؛ تبعید؛ خشونت؛ باورهای عامیانه؛ جایگاه زنان.

مقدمه

خاما دومین رمان نویسنده است. رمانی که بر اساس زندگی شخصیتی به نام خلیل عبدوی (راوی رمان)، در شش فصل روایت می‌شود. خاما به کردنشینان ماکو می‌پردازد. کردهایی که پس از ناکامی در قیام و مطالبه‌گری‌هایشان، از محل اصلی زندگی‌شان تبعید شده‌اند. کردهایی که اقلیتی آسیب‌پذیر هستند و سلطه حکومت، وضعیت جدیدی را با قدرت هر چه تمام‌تر بر آن‌ها تحمیل می‌کند.

رمان در واقع عشق شورانگیز خلیل عبدوی را از سیزده سالگی تا پایان میانسالگی‌اش روایت می‌کند. عشقی که در خیال شکل می‌گیرد و موتور پر قدرت فرار و زندگی خلیل عبدوی است. در واقع خاما رمان شخصیت است. شخصیتی که دیگری مهم زندگی‌اش را در خود درونی کرده است.

رمان همچنین در کنار روایت‌های ذهنی و زندگی شخصی خلیل عبدوی، روایتگر وقایع تاریخی سال‌های ۱۳۱۰ تا سال‌های ۱۳۴۱ است و در بستر این زمان به موضوعاتی همچون شورش کردها و حمله قزاق‌ها و اصلاحات ارضی نیز می‌پردازد.

رمان خاما، سه ویژگی برجسته دارد. زمان‌مند بودن، مکان‌مند بودن و مسئله کیفیت موضوع اصلی. این سه ویژگی، تصویر مشخصی از خاما به مخاطب می‌دهد. پایه‌های اساسی خاما به اعتقاد نگارنده، دو مفهوم تبعید و سکوت است. خاستگاه تبعید، خشونت ساختاری است که آگاهانه با سلطه‌ی حکومت در جهت منافع دولت اعمال می‌شود و ریشه‌ی سکوت در حوزه‌ی کنش فردی و ساحت شخصیت‌پردازی راوی رمان معنا پیدا می‌کند. همچنین رمان از منظر باورهای عامیانه و تصویرسازی‌ها و جایگاه زنان، محل بحث است. سرفصل‌های نقد و بررسی این رمان، اختصاص به سه ویژگی یاد شده و دو مفهوم برجسته رمان و پرداختن به باورهای عامیانه و تصویرسازی‌ها و جایگاه زنان دارد.

خلاصه‌ای از رمان

همان‌طور که اشاره شد، رمان در شش فصل به رشته تحریر درآمده است. به اختصار رویدادهای هر فصل را مرور می‌کنیم.

فصل اول: در این فصل خواننده با خلیل عبدوی و خانواده‌اش آشنا می‌شود و از عشق‌اش به خاما مطلع می‌شود. موضوع اصلی فصل اول علاوه بر ارائه تصویر اعضای خانواده راوی و عشقش، تصویرسازی آنگل، قیام کردها و شکست‌شان و تبعید خانوارهای آنگل به ارسباران است. رویداد تاثیرگذار این فصل، حمله قزاق‌ها به آنگل و صحنه کارزار

تحلیل رمان خاما پیوند تبعید و خشونت ۳

ناجوانمردانه‌ای بین کردها و قزاق‌هاست که با به آتش کشیدن نیزارها به اوج خود می‌رسد. همچنین در این فصل شهادت یگانه، پسرعموی راوی را شاهد هستیم که پیش از این رابطه عاشقانه‌اش را با فاطمه، خواهر راوی دیده بودیم. احمد برادر بزرگتر راوی نیز در درگیری‌ها به نوعی آسیب می‌بیند. به گونه‌ای که از حرف زدن و رفتار معمولی باز می‌ماند.

فصل دوم: این فصل اولین تبعیدگاه کردها را به تصویر می‌کشد. فصل دوم تقریباً دو سال از اقامت کردها را در کنار ترک‌های ایل شاهسون روایت می‌کند. در این فصل شخصیت خلیل و خواسته‌هایش را بیشتر می‌شناسیم. خانواده خدایار، خانواده‌ای هستند که از آغاز تا پایان فصل بسیار دوستانه و همدلانه در کنار خانواده اصلی رمان به چشم می‌خورند. فرزندان دو قلو، این خانواده و ماجرای تولدشان، محبتی که خلیل به خدایار دارد، تصویرهایی که از تفاوت زندگی کردها و ترک‌ها از چشم راوی می‌بینیم، ازدواج فاطمه با برادر خدایار، از رویدادهای این فصل هستند.

فصل سوم: در این فصل تبعیدگاه بعدی کردها به تصویر کشیده می‌شود؛ روستای زاغه تبعیدگاه بعدی کردهاست. روستایی که کردهای مافی در آن اقامت دارند. محل تازه‌ای که قزاق‌ها برای زندگی کردها در نظر گرفته‌اند. البته قزاق‌ها، کردها را در روستاهای مختلفی پراکنده می‌کنند چون اعتقاد دارند کردها وقتی کنار هم نباشند هوس شورش و انقلاب نخواهند داشت. در این فصل زندگی خانواده خلیل عبدویی را در کنار دادالله و نیمتاج همسرش می‌خوانیم. زن و شوهری که فرزندی ندارند و معیشت‌شان از راه کاشت هندوانه است. محصولی که کردهای رمان، پیش از این ندیده بودند. پیش از ورود به روستای زاغه، کردها به قزوین می‌روند. در این فصل مشخصاً با تاریخ ۱۳۱۲ روبه‌رو هستیم. کردها را برای عملگی و مرمت خیابان سپه می‌برند. تصاویر شهر قزوین و دروازه رشت آن و مسجد جامع‌اش در این فصل ارائه می‌شود. عملگی در قزوین و حادثه‌ای که برای خلیل پیش می‌آید، ورود به زاغه و کاشت هندوانه و زدن چاه، حساسیت خلیل نسبت به برادرهایش که گمان می‌کند او را به حساب نمی‌آورند و نهایتاً تصمیم‌اش برای فرار از زاغه، از رویدادهای این فصل است. لازم به یادآوری است که خیال خاما در لحظه‌های مختلف زندگی خلیل، در این فصل حضوری پررنگ دارد.

فصل چهارم: این فصل یکی از مهم‌ترین فصل‌های زندگی خلیل عبدویی است. فصلی که خانواده را پشت سر می‌گذارد و فرار می‌کند. به این نیت که به آنگل بازگردد و خاما

را بیابد. اما سرنوشت دیگری پیدا می‌کند. از رویدادهای این فصل می‌توان به تغییر نام خلیل عبدویی به حسن مهاجر، گرفتن سجل، یادگیری پینه‌دوزی، سفر با سردار سعید و دختری که تصور می‌کرد خاماست، ورود به روستایی تازه، ازدواج با زنی به نام قدم‌بخیر که پیش از او دوبار ازدواج کرده بود، است. در این فصل خواب‌ها و خیالات شخصیت را با خاما برجسته می‌بینیم و هم‌چنین تصمیم خلیل-حسن برای سکوتی طولانی را شاهد هستیم.

فصل پنجم: در این فصل حسن مهاجر در روستا شناخته شده است. روزگار او و خانواده‌اش را در این فصل می‌خوانیم. حضورش در دورچال و آباد کردن باغی که ویرانه‌ای است. رابطه‌ی شخصیت با همسر و تنها پسرش فریدون و دخترهایش را در این فصل می‌خوانیم. هنوز شخصیت به خاما فکر می‌کند. هنوز در خیالاتش او را می‌بیند و با او حرف می‌زند و هوای آغگل را دارد. رویدادهای این فصل، روابط خانوادگی خلیل-حسن با اعضای خانواده‌اش است و نیز این مسئله که دیگر کار کردن‌شان بیگاری برای صاحب زمین نیست. آنها در محصول زمین به طور مساوی با صاحب زمین شریک هستند. این موضوع تحولی در زندگی خلیل-حسن و خانواده‌اش محسوب می‌شود. بعد از این مسئله، در این فصل اصلاحات ارضی و صاحب زمین شدن نیز به میان می‌آید. در حوزه تصمیم‌های شخصی راوی، دو اتفاق اساسی در این فصل به وقوع می‌پیوندد:

اول: تصمیم خلیل-حسن برای فرستادن نامه‌ای به آغگل. او از آقای گل محمدی می‌خواهد برای او نامه‌ای کوتاه بنویسد و به روستای آغگل در ماکو بفرستد. آن هم بدون نشانی فرستند و و گیرنده!

دوم: اعتراف خلیل-حسن برای مشدی محمدعلی، علیرغم اینکه خاما مدام او را به لال ماندن دعوت می‌کند. در آخرین جملات این فصل خواننده می‌خواند که حسن مهاجر اعتراف به خلیل عبدویی بودن می‌کند.

فصل ششم: فصل پایانی رمان، فصل پایانی زندگی خلیل نیز محسوب می‌شود. فصل لال شدنش. فصل انتشار داستانی که گفته و در همه جا نقل می‌شود و باعث حیرت دیگران می‌شود. فصل ششم فصل باز شدن زبان دل خلیل است.

تحلیل رمان

سه ویژگی رمان

ویژگی اول: زمان‌مند بودن رمان

تحلیل رمان خاما پیوند تبعید و خشونت ۵

خاما، روایتگر چند دهه مشخص از زندگی راوی است که مابه‌ازای کاملاً مشخصی در دنیای بیرونی دارد. توجه به زمان در موقعیت و رویدادهای رمان، باعث شده است که رمان در بستری مناسب، روایت‌گر تاریخی مشخص باشد. در واقع زمان به نوعی یکی از شخصیت‌های اصلی رمان محسوب می‌شود؛ چراکه کنش‌گری می‌کند و تاریخ را تا جایی که بتواند و مورد نیاز رمان باشد، بازنمایی می‌کند.

در زمانی که روایت‌های ادبیات داستانی معاصرمان، توجهی مشخصی به زمان ندارند و به همین جهت رمان‌ها و داستان‌های کوتاهی می‌خوانیم که در بی‌زمانی به سر می‌برند، استفاده از زمان مشخص، توجه به کارکرد زمان در ساخت و پرداخت رمان، می‌تواند ویژگی قابل قبولی باشد. البته نویسندگانی که روایت‌هایشان در نوعی بی‌زمانی به سر می‌برد این ادعا را دارند که بی‌زمانی، امکان خوبی به روایت‌شان می‌دهد که به همه زمان‌ها تعمیم‌پذیر باشد. این نکته قابل پذیرش است. مضاف بر آنکه برخی از موضوعات ازلی و ابدی بشر که تمایل به انعکاس در روایت‌های داستانی دارند، اساساً تن به زمان مشخصی نمی‌دهند؛ اما مسئله این جاست که قابلیت‌های استفاده از زمان مشخص در رمان، بستر مناسبی برای شکل‌گیری حافظه‌ی تاریخی داستان‌های ما در ادبیات معاصر دارد.

در این بخش نکته‌ای وجود دارد که یادآوری آن ضروری است. به طور قطع در پاسخ به این سؤال که آیا خاما، رمانی تاریخی است، از پاسخ مثبت پرهیز می‌شود. خاما، رمانی تاریخی نیست. چراکه تمایل دارد به بزنگاه‌های تاریخی دوره‌ی مشخصی اشاره کند؛ اما قصد ندارد رمانی تاریخی باشد. در واقع تاریخ به مثابه یکی از مصالح شکل‌گیری رمان، نقشی بر عهده دارد و توانسته است در بازنمایی برخی رویدادهای تاریخی، موفق عمل کند.

ویژگی دوم: مکان‌مند بودن رمان

این ویژگی در رمان از دو جهت کلی مورد بحث است: مکانمندی در مقابل بی‌مکانی و شهری‌نویسی انبوه.

الف: مکان‌مندی در مقابل بی‌مکانی در آثار ادبی

خاما، مکان‌های مشخصی را روایت می‌کند. در واقع رویدادهای رمان در مکان‌های مشخصی روی می‌دهند. مکان‌هایی که در جغرافیای پهناور کشورمان قابل مشاهده است. به طور مثال در فصل اول، روستای آغگل و کوه آرارات دو نشانه‌ی اصلی آغاز رمان هستند. این دو مکان به نوعی در حافظه شخصیت اصلی رمان تا پایان زندگی باقی می‌ماند و در حسرت دیدن دوباره روستای آغگل و آرارات از دنیا می‌رود. در ادامه ارسباران، روستای

زاغه، روستای فشک، روستای میلک و شهر قزوین، مکان‌های مشخصی هستند که در رمان به آن‌ها پرداخته می‌شود. حضور شخصیت اصلی و شخصیت‌های مکمل در این مکان‌ها و روایت آوارگی و تبعید خانوارهای کرد در این روستاها، محل اصلی روایت خاما به حساب می‌آید.

رمان توانسته است با توجه به مکان‌های مشخص، از فضا‌سازی‌های بکر و تازه و به نمایش گذاشتن زندگی روستایی متکی بر دامداری و کشاورزی، بهره‌فراوان ببرد. بی‌مکانی در آثار ادبی، همان هدفی را دنبال می‌کند که بی‌زمانی دنبال می‌کند. تعمیم مکان‌های روایت اثر به همه مکان‌ها و البته با توضیحی که در بحث بی‌زمانی داده شد، برخی از موضوعات اساساً مکان خاصی برای روایت نمی‌طلبند و بی‌توجهی به مکان خدشه‌ای در ارائه‌شان وارد نمی‌کند. اما مسئله این‌جاست که خالق اثر، می‌تواند با استفاده از مکان‌های تازه، روایت‌های خاص‌تر و فضا‌سازی‌های متنوع‌تر را داشته باشد. به نظر می‌رسد استفاده از کارکرد مکان برای به نمایش گذاشتن فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های کمتر دیده شده و نوشته شده، به اثر جذابیت‌های هنری و تحلیلی و تفسیری می‌بخشد.

توجه به مکان در رمان مسئله‌ای تحت عنوان تعلیق در مکان را نیز در پی دارد. شهریار مندنی پور در کتاب ارواح شهرزاد خود، در بخش تعلیق در ابتدا به تعلیق^۱ ذاتی و مصنوعی اشاره می‌کند و در ادامه تعلیق را به سه گونه تقسیم می‌کند: **تعلیق ماجرا و شخصیت و مکان و اشیاء**. او برای تعلیق در ماجرا داستان‌های پلیسی و جنایی را مثال می‌زند و می‌نویسد:

«تعلیق ماجرا در اشتیاق خواننده به خواندن نقش اساسی دارد. مثلاً از لحظه‌ای که اما بواری تصمیم می‌گیرد برای گریز از کسالت به دیدار نخستین فاسق خود برود خواننده در می‌یابد که تحولی در زندگی او ایجاد شده و این تحول فرجامی معمولی نخواهد داشت. اما خواننده شاید نتواند حدس بزند که چه بر سر اما می‌آید و همین ابهامی در ماجراست.» (مندنی پور، ۱۳۸۳: ۱۵۵)

هم‌چنین برای تعلیق شخصیت، به بابا لنگ دراز و آرزوهای بزرگ اشاره می‌کند: «عدم حضور شخصی در داستان که سایه‌ی وجود او، در ماجراهای داستان موثر است، نوعی تعلیق شخصیت را پدید می‌آورد. نمونه‌ی کلاسیک و آیکی آن بابا لنگ‌دراز است و بهترش آرزوهای بزرگ اثر چارلز دیکنز. شخصی خیر که هویت خود را پنهان می‌دارد، با حمایت

در متن کتاب معادل تعلیق اندروای آمده است.^۱

تحلیل رمان خاما پیوند تبعید و خشونت ۷

مالی زندگی نوجوان فقیری را تغییر می‌دهد. خواننده در این گونه تعلیق همواره کنجکاو است تا آن شخص غایب را بشناسد.» (همان: ۱۵۸).

و در نهایت برای تعلیق مکان و شیء^۱ که مد نظر ما در رمان خاماست می‌نویسد: «کم‌تر کسی ممکن است رمان قصر را خوانده‌باشد و دلش نخواهد سری به آن قصر ملعون بزند. همه‌ی آن‌چه خواننده را به انتهای این رمان خسته‌کننده می‌کشاند اشتیاق وارد شدن شخصیت اول این رمان به قصر است تا به‌وسیله‌ی او از این مکان سر دربیآورد. با محاق قرار گرفتن مکانی یا شیء خاصی تعلیق مکان یا شیء پدید می‌آید.» (پیشین: ۱۵۹).

رمان خاما با تصویر مکان‌های مشخص (آنگل و ارس باران، زاغه و گورچال و اشاره به آزارات) خواننده را ترغیب به دیدن این مکان‌ها می‌کند. علاوه بر این، استفاده از زمان و مکان مشخص برای روایت آثار ادبی، به نوعی مکان‌ها و زمان‌های مشخص را واجد روایت می‌کنند. روایتی که در حافظه‌ی فرهنگی خوانندگان خواهد ماند. روایتی که محصول ذهن خواننده است و به نوعی معنابخشی تازه به مکان‌ها و زمان‌ها محسوب می‌شود. شاید بهتر باشد برای این موضوع مثالی بیاورم.

داستان کوتاه شرق بنفشه از مجموعه‌ای به همین نام نوشته شهریار مندنی پور، نمونه خوبی است. در این داستان مکان مشخصی وجود دارد. حافظیه. دو شخصیت داستان ذبیح و ارغوان در کتابخانه‌ی حافظیه با هم آشنا می‌شوند. ارغوان کتاب مورد علاقه‌اش را از کنار در ورودی حافظیه از ذبیح دریافت می‌کند و...

رمان شوهر عزیز من نوشته‌ی فریبا کلهر نیز نمونه قابل قبولی است. این نویسنده، شهر تهران و مشخصاً خیابان‌هایی در آن را (خیابان‌های گیشا و فاضل) به گونه‌ای خاص توصیف می‌کند.

به نظر می‌رسد مخاطبی که بعد از خواندن داستان شرق بنفشه به حافظیه می‌رود و یا به خیابان گیشا در تهران، مواجهه دیگری با این مکان‌ها خواهد داشت. او در حافظه‌ی خود روایتی تازه و هنری را در این مکان‌ها ثبت کرده است. روایتی که مختص ذهنیت اوست. حالا می‌تواند برای این مکان‌ها خاطره‌ای تازه از نوع داستانی به وجود بیاورد. این مسئله (توجه به مکان و ثبت خاطره‌ای از آن در حافظه مخاطب) در دنیای معاصرمان به نظر موضوع مهمی است.

ب: شهری نویسی انبوه

^۱ این نوع تعلیق در رمان بیوه کشی که تجربه اول نویسنده در رمان نویسی است نیز دیده می‌شود. به این معنا^۱ که روستای میلک و اژدرچشمه و اژدرکوه مکان‌هایی هستند که واجد روایت در حافظه خواننده و تعلیق هستند.

در ادبیات معاصرمان با انبوهی از شهری‌نویسی‌ها روبه‌رو هستیم که یا در بی‌مکانی روایت می‌شوند و یا در کلان شهرها. (عمدتاً تهران). توجه به ظرفیت مناطق روستایی برای خلق آثار ادبی، اگر نگوییم به کلی نادیده گرفته شده است، به شدت به حاشیه رانده شده است. البته این مشکل (توجه به شهری‌نویسی در ادبیات معاصر و تمرکز بر روایت کلان شهرها) تنها مختص حوزه‌ی ادبیات داستانی نیست. در سینما نیز شاهد این نوع نگاه هستیم. سینماگران نیز مایل هستند تصاویر و داستان‌های آدم‌های شهری را به تماشاگران خود ارائه بدهند و گاه برای چاشنی این روایت بصری، چند لوکیشن از شهرهای شمالی نیز اضافه کنند.

یکی از خروجی‌های این دو موضوع (بی‌زمانی و بی‌مکانی در آثار ادبی) گلخانه‌ای شدن ادبیات (همشکلی عجیب آثار) است. مخاطب بعد از خواندن رمان‌ها و داستان‌های کوتاه، متوجه می‌شود که گویا شخصیت‌های اغلب آثاری که مطالعه کرده است، یکی هستند. دغدغه‌هایشان یکی است. فضاها و مکان‌ها و موقعیت‌ها شبیه به هم هستند. این ادبیات هم‌شکل، در طولانی مدت، خواننده را خسته و دلزده خواهد کرد. در پایان این دو ویژگی ضروری است که عنوان شود، اشاره به مکان و زمان در ادبیات، مسلماً می‌تواند در شکلی هنرمندانه بدون در نظر گرفتن واقعیت‌های عینی باشد. امید که خوانندگان این متن، تصور نکنند توجه به این دو موضوع، از ارزش مسئله‌ی ذهنیت خاص و تخیل نویسنده و خلق زمان‌ها و مکان‌هایی فراواقع می‌کاهد.

سومین ویژگی: کیفیت موضوع رمان

اگر رمان خاما را رمانی عاشقانه، روایتی از دل‌بستگی خلیل عبدویی به خاما بدانیم، این عشق که در واقع موتور پرقدرتی برای پیش بردن زندگی خلیل و تصمیم‌ها و انتخاب‌هایش به حساب می‌آید، از دو جهت مورد بررسی است. موضوع عشق به عنوان بستری مناسب برای ارائه‌ی موضوعات دیگر و کیفیت این موضوع در مقام برانگیختن حسی نوستالژیک.

الف: موضوع عشق

به نظر می‌رسد عشق موضوع محوری رمان باشد. اما این عشق ابعاد دیگری را نیز در خود دارد. بستر مناسبی است برای طرح مسئله‌ی تبعید و تاریخ آوارگی کردها و ناکام ماندنشان در مطالبه‌گری‌هایشان و از طرفی عامل کنشگری شخصیت اصلی محسوب می‌شود. استفاده از عشق برای بیان بطن‌های چندگانه زندگی راوی، هوشمندانه صورت گرفته است. چرا که تنها عشق است که می‌تواند آستن لایه‌های درونی و بیرونی زندگی شخصیت

اصلی باشد. به تعبیری دیگر، قابلیت‌های بالقوه موضوعی چون عشق، در رمان خاما، بالفعل شده است.

ب: کیفیت عشق

یکی از مولفه‌های دنیای امروزی ناپایداری است. این مفهوم در تار و پود زندگی سوژه‌ی مدرن (انسان نوعی) رخنه کرده است و گویا بسیار سخت است که بتوان از آن دوری کرد. مصرف‌گرایی بودن جامعه را در نظر بگیرید. مصرف به عنوان یکی از ویژگی‌های زندگی امروزی امری بدیهی است. اما شیوه‌ی مصرف سوژه در دنیای مدرن با شیوه مصرف سوژه در دنیای پیشامدرن، تفاوت دارد.

سوژه‌ای که در دنیای پیشامدرن زندگی می‌کرد، اساساً زمانی کالایی را خریداری می‌کرد که به آن نیاز داشت. بنابراین مصرف، کاملاً بر پایه نیاز سوژه مطابقت می‌کرد. اما سوژه‌ای که در دنیای امروزی زیست می‌کند، الزاماً برای مصرف کالا، نیازمندیش را در نظر نمی‌گیرد. او می‌خواهد فلان کالا را داشته باشد. این جاست که تفاوت بین نیاز و خواسته نمایان می‌شود. از طرفی همان سوژه در دوران پیشامدرن برخوردی کاملاً متفاوت با کالایی خریداری شده داشت. او کالا را می‌خرید تا مدت زمان طولانی از آن استفاده کند اما سوژه‌ی مدرن، نگاهی کاملاً تاریخ‌دار به کالای مصرفی خود دارد. دیگر کالایی را به نیت اینکه عمری از آن استفاده کند خریداری نمی‌کند.

مثالی که زده شد، مسئله‌ی جایگزین شدن خواسته‌ی سوژه‌ی مدرن به جای نیازهایش و هم‌چنین نگاهی که تاریخ مصرف مشخصی برای کالای مصرفی قائل است، در مجموع نوعی ناپایداری را به وجود آورده است. این ناپایداری به فضاهای دیگر زندگی مدرن تسری پیدا کرده است. به همین جهت می‌توانید ناپایداری را در روابط فردی و بین فردی و اجتماعی و نهادهایی همچون خانواده و ساختارها و نظام‌های دنیای مدرن نیز مشاهده کنید. بعد از پذیرش و زیست در این دنیای ناپایدار، رمان خاما را می‌خوانید. رمانی که در آن عشقی وجود دارد که حضور فیزیکی ندارد و فقط در خواب و خیالات شخصیت اصلی است؛ اما در چند دهه زندگی شخصیت اصلی رمان حضور و دوام دارد. کیفیت این عشق، نوعی حس نوستالژی را در مخاطب بر می‌انگیزاند.

مفاهیم اساسی رمان: تبعید و سکوت

دو مفهوم تبعید و سکوت پایه‌های اساسی معنا بخشی رمان محسوب می‌شوند. این مفاهیم خاستگاه‌های مشخصی در رمان دارند. تبعید با مفهوم خشونت و سلطه حکومت در پیوندی

تنگاتنگ قرار دارد و سکوت در ساحت شخصیت‌پردازی راوی، کنش‌گری اصلی را عهده‌دار است.

مفهوم نخست: تبعید

در فصل اول رمان، مخاطب با قیامی آشنا می‌شود که عقبه‌ای تاریخی دارد. سرنوشت این قیام در همان فصل اول مشخص می‌شود. دولت ایران در راستای حمایت از دولت ترکیه، به منطقه کردنشین حمله می‌کند. خانوارهای کرد غافلگیر می‌شوند. قیامی که به سرکردگی احسان نوری پاشا در کوه‌های آرازات استقرار دارد، شکست می‌خورد. حکومت با همراهی امنیه‌های قزاق، خانوارهای کرد را به مکانی به نام ارسباران تبعید می‌کند. خشونت در ساختارهای حکومتی که می‌خواهد اقلیتی را سرکوب کند و تبدیل به چیزی کند که از اصل خود دور شود به نوعی بیانگر مفهوم طرد اجتماعی است.

به طور مشخص در سطح اول خشونت ساختاری حکومت را علیه اقلیت کرد شاهد هستیم.

از دید گالتونگ خشونت را می‌توان به صورت زیر طبقه بندی کرد:

خشونت هدفمند در مقابل خشونت بی‌هدف.

خشونت آشکار در مقابل خشونت ساختاری.

خشونت فردی در مقابل خشونت ساختاری.

خشونت فیزیکی در مقابل خشونت روانی.

خشونت معطوف به قربانی در مقابل خشونت بدون قربانی.

در خشونت فردی معمولاً فرد عامل خشونت شناخته می‌شود و مشخص است رفتار خشن معطوف به قربانی است و به صورت آشکار اعمال می‌شود و باعث وارد شدن صدمات بدنی یا انواع دیگر صدمات به فرد می‌گردد. در صورتی که خشونت‌های ساختاری معمولاً به صورت پنهان صورت می‌گیرند و نمی‌توان فرد خاصی را به عنوان عامل خشونت در نظر گرفت و اعمال خشونت بر خلاف خشونت فردی به صورت غیرمستقیم است. تظاهرات خارجی خشونت ساختاری را تنها می‌توان به شکل تقسیم نابرابر اقتدار و تقسیم نابرابر شانس‌های زندگی مشاهده کرد نه به صورت صدمات بدنی. هر دو خشونت (فردی و ساختاری) بر روی یکدیگر تاثیر متقابل دارند و یکدیگر را تقویت می‌کنند. هدف هر دو نوع خشونت تاثیرگذاری بر افراد به منظور کاستن از امکان تحقق توانایی‌های بالقوه فرد است. به گفته گالتونیک با نهادینه کردن خشونت ساختاری و درونی کردن خشونت فرهنگی خشونت مستقیم نیز به صورت خشونت نهادینه شده در جامعه وجود خواهد

تحلیل رمان خاما پیوند تبعید و خشونت ۱۱

داشت. یعنی به عبارت دیگر آن جایی که فرهنگ خشونت وجود دارد. خشونت نیز امر طبیعی تلقی می‌شود (جهانبگلو، ۱۳۸۴: ۹۳).

خشونت‌تی که علیه خانوارهای کرد اعمال می‌شود، مشخصا و آگاهانه به نیت پراکندگی کردها و دور نگه داشتن آن‌ها از اصالت خود است. سلطه‌ی حکومت با این هدف، وضعیت و موقعیت جدیدی را به کردها تحمیل می‌کند. این وضعیت و موقعیت جدید در تبعید و آوارگی خلاصه می‌شود. در عدم استقرار در جایی معین. همان‌طور که در رمان می‌خوانید، خانوارهای کرد آنگل ابتدا به ارسباران تبعید می‌شوند و بعد از آن به روستاهای دیگر. در هر روستا و مکان تازه‌ای خانوارهای کرد را پراکنده می‌کنند. در جایی خلیل عبدویی از خاما نقل می‌کند:

«خاما گفته بود کردها همیشه خدا هی زاد و ولد کردند و هی شدند آواره‌ی مرزها. یک گروهی را شاه عباس فرستاد سمت هرات. یک عده را فرستادند سمت شمال.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۱۳۳).

در جایی دیگر از زبان باب علی می‌خوانیم:

«ما را پراکنده می‌کنند تا بی‌رگ بشویم.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۱۶۷).

در فصل سوم نیز که جابه‌جا شدن‌ها با مشقت فراوان همراه است دایه می‌گوید:

«کاری کرده‌اند که به همین کنار هم بودن قانع باشیم.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۱۲۹)

در جایی دیگر از زبان احمد و دایه که می‌دانند تبعید به چه منظور است می‌خوانیم:

«احمد گفت: همیشه کردها را کوچانده‌اند یا برای جنگیدن و حفاظتِ جایی یا...»

دایه گفت: یا که بین باب و پسر و دایه و دختر را جدایی ببینند.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۷۱).

مصادق خشونت‌هایی که علیه کردها از ناحیه‌ی دولت به جهت جلوگیری از قیام‌های بعدی، اعمال می‌شود در فصل‌های اول و دوم و سوم که تبعیدگاه‌ها روایت می‌شود به وضوح دیده می‌شود.

در جملات پایانی فصل اول، از زبان قزاقی می‌خوانیم:

«اگر دستور نداشتم با کامیون ببرمتان ارسباران، همه‌تان را در همان آتش‌نی‌زارهای تان

هلاک می‌کردم. حیف گلوله!» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۶۲)

این صحبت در حالی است که صحنه‌ی کارزاری نابرابر را در صفحات قبل می‌خوانیم و از

میزان خشونت انبوه حکومتی‌ها بر خانوارهایی که تقریبا بی‌دفاع هستند متعجب می‌مانیم:

«هنوز باب دو قدم از خانه دور نشده بود که آسمان آبادی زلزله شد. طیاره پشت طیاره

بالای آبادی به حرکت در آمدند. هنوز دو قدم آن طرف تر از شب را نمی‌شد دید که

آسمان خودش را محکم به زمین کوبید و آبادی لرزید و شیشه‌ها صدا کردند و خاک بالا رفت و آن وقت شعله‌های آتش رسیدند.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۴۹)

در ادامه و تصویر به آتش کشیدن آنگل، می‌خوانیم:

«فرش آبادی را تکان تکان داده بودند انگار. انگار هزار سال کسی خاکش را نتکانده بود. از فرش آبادی همین‌طور خاک در هوا ماند تا نفس‌ها برگشت و زمین خاکش را پس گرفت و تازه متوجه شدیم این فرش را از هزار جا به آتش کشیده‌اند.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۵۱)

در فصل اول جنگی نابرابر، خشونت را نمایندگی می‌کند. در فصل دوم، خشونت پنهان و موزی رخ می‌نماید. آن جا که استقرار را برای کردها جایز نمی‌دانند و دام‌هایشان را مال خود می‌کنند و به تبعیدگاه بعدی می‌برند:

«دومین سال آمدن مان هم گذشته بود و گوسفندان مان دوباره بیشتر شده بودند و داشتیم آماده می‌شدیم برای احمد بروند خواستگاری یکی از دخترهایی که فاطمه نشان کرده و پچه پچه کرده بودند با دایه و مردیسی و باب که ریختند سرمان... من نبودم آن وقت. بعدها تعریف کردند که وقتی آمدند چنان با غیظ فرمانده‌شان که سروان غلامی نبوده، خوابانده بود توی آبگاه باب که باب، نرسیده بود قیچی تیزش را نیزه بکند سمت‌شان. چند نفری ریخته بودند سر احمد و تا خورده بود زده بودندش. دایه بلند شده بود بیاید چوب بردارد که امنیه‌ای، تیری پیش پای‌اش در کرده بود و صدایش در دشت پیچیده بود.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۱۲۵)

این حجم از تحقیر و خشونت علیه کردها، نمایش دردآور نابرابری قدرت و عقیم کردن پرورش هر نوع توانایی برای زیستن در جایی مشخص را به نمایش می‌گذارد. در واقع خشونت که اعمال می‌شود به نوعی توأمان خشونت جسمی و روانی است. نگاه کنید به سطرهای ابتدایی فصل سوم که از زبان دایه بیان می‌شود:

«پرت‌مان کردند از بهشت‌مان به زمینی که خودشان می‌خواستند. تا آمدیم به زمین‌شان خو بگیریم، تا آمدیم زمین‌شان را آباد کنیم، تا آمدیم زمین تازه را بهشت کنیم، باز هم آواره‌مان کردند.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۱۲۸)

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، تحمیل وضعیت جدید در قالب تبعید، آگاهانه و در جهت ختم هر گونه خیالی درباره‌ی قیام است. حکومت سلطه در همین راستا کردها را از سرزمین و حرفه‌شان دور می‌کند. کاری می‌کند که نه در جای تازه‌ای ریشه بدوانند و نه بتوانند به کاری بپردازند که پیش از این انجام می‌دادند. در فصلی که خانوارهای کرد به

قزوین می‌روند، صحنه‌هایی دیگر از خشونت علیه کردها را شاهد هستیم. آن جا که مردان جوان به عملگی می‌روند تا خیابان سپه را مرمت کنند. راوی در صحنه‌ای غربت و دل‌تنگیش را این گونه بیان می‌کند:

«و من ردی از آرزات در میان تخته سنگ‌ها نمی‌دیدم. تخته سنگ‌هایی بودن در خیابان دم درازی که از یک سر می‌رفت پایین و از یک سو به بالا نگاه می‌کرد که تهاش ساختمان عالی قاپو بود که شب توی تاریکی دیده بودم... باید پتک زد به دردی که سنگ شده و سنگ را باید آزاد کرد تا شاید خاک درونش با نرمه بادی به پرواز در آید. منتظر نمی‌ماندم تخته سنگ‌ها را بیاورند نزدیک‌تر. با پتک افتاده بودم به میدانی که جنگاورانش تخته سنگ‌ها بودند و سر از تن شان جدا می‌کردم و پیش می‌رفتم. هر چه داد می‌زدند گوش‌هایم کر شده بودند و چیزی نمی‌شنیدم.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۱۴۳)

تصاویر آوارگی کردها بعد از ناکامی قیامشان و خشونتی که عامدانه علیه آن‌ها اعمال می‌شود، در جای جای رمان دیده می‌شود.

خلیل عبدویی، نماینده روایت آوارگی‌ها و تبعیدی است که قومی داشته‌اند. شخصیت اصلی رمان، در واقع تصویری است از چهره‌ی زخم خورده قومی که دل‌تنگ خانه‌اش است و امیدی برای بازگشت ندارد.

مفهوم دوم: سکوت

پیش از این که به سکوت به عنوان کنش انتخابی راوی پردازیم بهتر است نگاهی به نمای کلی زندگی شخصیت اصلی رمان بیاندازیم. چون همان‌طور که قبلاً به آن اشاره شد، سکوت در ساحت شخصیت‌پردازی راوی معنا دار می‌شود.

رمان خاما، رمانی است زندگینامه‌ای که محوریت اصلی آن را زندگی خلیل عبدویی تشکیل می‌دهد. و زندگی این شخصیت، عشق خاما و آرزوی برگشت به آنگل است. در واقع زندگی راوی، پنج بخش و یا بزنگاه دارد. هر بزنگاه با بحرانی خاص روبه‌رو می‌شود: بخش اول: عاشقی و قیام. هر دو در آنگل از دست می‌روند. قیام شکست می‌خورد و از خاما هیچ خبری مبنی بر زنده بودن و یا اسیر شدنش در دست نیست. نقطه‌ی بحرانی این بخش از دست دادن و ناکام ماندن است.

بخش دوم: آوارگی حاصل از تبعید و همنشینی با ترک‌های شاهسون و کردهای مافی در روستای زاغه و تجربه حرفه‌ای تازه داشتن. (مشخصاً منظور عملگی و چاه زدن و هندوانه کاشتن است). نقطه بحرانی این بخش ناامنی حاصل از یک جا نماندن است.

بخش سوم: فرار کردن و پینه‌دوزی و حسن مهاجر شدن. این بخش مهم‌ترین بخش زندگی خلیل عبدویی است. او تصمیمی می‌گیرد که تمام زندگی پیش رویش را

تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. نقطه‌ی بحرانی این بخش، فاصله گرفتن از خود واقعی و تضاد حل نشده و ناکامی در رسیدن به خودآرمانی است.

بخش چهارم: ازدواج با قدم‌بخیر است. ازدواجی غیرمتعارف که سرانجام خوشایندی ندارد. نقطه‌ی بحرانی این بخش، ناکامی حسن مهاجر از برقراری ارتباط سازنده با همسرش است که به تبع آن، در ارتباط با فرزند پسرش فریدون نیز به بن بست می‌انجامد. در واقع قدم بخیر بار دیگر ناامنی را برای حسن مهاجر به وجود می‌آورد. به خصوص در قسمتی که فریدون را ترغیب می‌کند سند زمین را به نام خودش بگیرد و کاری به پدرش نداشته باشد.

بخش پنجم: اعتراف به خلیل عبدوی بودن است و لال شدن. این بخش در واقع نقطه بحرانی ندارد. با افشاگری خلیل عبدویی و تکذیب هویت جعلیش، شخصیت به سمتی می‌رود که فقط او و خاما موجودیت دارند.

پنج بخش یاد شده، در واقع دو پاره‌ی اصلی شخصیت اصلی را به نمایش می‌گذارد. شخصیت دوپاره راوی این گونه است: پاره‌ای در واقعیت به سر می‌برد. پاره‌ای دیگر در خواب‌ها و خیالاتش با خاما. پاره‌ی دوم در واقع بخش سرکوب شده شخصیت اصلی است. پاره‌ی اول حسن مهاجر است که جعلی بودن خودش را تنها خودش می‌داند و خاما و پاره بعدی، خلیل عبدویی است که می‌خواهد پنهان بماند و آرزوهایی دارد که در اندازه‌ی آرزو باقی می‌مانند.

دوپارگی شخصیت اصلی رمان، به خوبی مفهوم تبعید و عشق را نمایندگی می‌کند. بخش تاریک و روشن شخصیت که در تضادی درونی، سرنوشتش را به سمتی نامعلوم می‌برد.

برای فهم بهتر سکوتی که راوی اتخاذ می‌کند می‌بایست شخصیتش را تحلیل کرد. چرا که این انتخاب (انتخاب برای سکوت کردن و نگفتن خود واقعیش)، یکی از وجوه شخصیتی او را به نمایش می‌گذارد.

برای تحلیل شخصیت، از نظریه‌ی شخصیت یونگ بهره می‌بریم. به همین منظور به طور مختصر با این نظریه آشنا می‌شویم.

یونگ، روانشناسی تحلیل‌گرایانه را مطرح کرد. این روانشناس، از اصطلاح روان برای اشاره به کل شخصیت استفاده کرد. او برای این روان انرژی خاصی در نظر گرفت که آن را معادل لیبدو در نظر می‌گرفت. لیبدو انرژی فرایند زندگی است. او این انرژی روانی را در افکار و احساسات شخص متجلی می‌دانست. یونگ معتقد بود لیبدو طبق دو اصل هم‌ارزی و آنتروپی کار می‌کند. منظور از هم‌ارزی این است که افزایش در جنبه‌ای از کارکرد روان

می‌تواند با کاهش جبرانی کارکرد بخشی دیگری از روان، یا کاهش جنبه‌ای از کارکرد روانی با افزایش جبرانی کارکردی دیگر همراه باشد. به طور مثال افزایش موفقیت شغلی هم ارز کاهش دل مشغولی با زندگی معنوی خواهد بود و برعکس. اصل آنتروپی نیز می‌گوید عناصری که قدرت نابرابری دارند دنبال تعادل روانی هستند. در واقع این اصل بیانگر این موضوع است که رشد تحول یک جنبه شخصیت به بروز تعارض، تنش و فشار منتهی می‌شود. حال آن که توزیع انرژی باعث پرورش شخصیتی پخته می‌گردد. مفاهیم کلیدی نظریه‌ی او در ارتباط با شخصیت، ایگو، ناهشیار شخصی، ناهشیار جمعی، کهن الگوها، نقاب، سایه، آنیما و آنیموس و خود است. (رایکمن، ۱۳۹۳: ۸۵-۸۴).

شخصیت جعلی حسن مهاجر، طبق دو اصل لیبدو این گونه تحلیل می‌شوند: مخاطب رمان شاهد این است که با فرار خلیل از روستای زاغه و پشت کردن به خانواده‌اش و تبدیل شدن به حسن مهاجر، فصل جدیدی در زندگی رقم می‌خورد. این فصل جدید، موقعیت و وضعیت‌های متفاوتی را برای او ایجاد می‌کند. هر چه قدر در روستای زاغه به عنوان مردی جوان و اهل کار و موفق سر زبان‌ها می‌افتد همان قدر از خانواده‌اش و اصلتش دور می‌شود. هم‌چنین شخصیت حسن مهاجر نمی‌تواند تبدیل به شخصیتی پخته شود چرا که روان او در تضادی همیشگی با دو قطب مخالف وجودیش قرار دارد. خلیل واقعی درونش که عاشق خاماست و حسن که می‌خواهد با زنی دیگر (قدم‌بخیر) ازدواج کند. این کشمکش‌های ذهنی و عینی شخصیت دو پاره، باعث می‌شود فشار و تنش در شخصیت بروز پیدا کند. این فشارها در خواب‌ها و خیال‌هایش با خاما دیده می‌شود. خلیل از طرفی با خاما هم صحبت است و از طرفی حسن، شوهر قدم‌بخیر است. از یک طرف می‌خواهد به آنگل برگردد و خانواده‌اش را دور هم جمع کند و خاما را پیدا کند و از طرفی در روستای فشک کنار قدم‌بخیر می‌ماند. دوگانگی بین ارزش‌ها و انرژی‌های نابرابر روانی شخصیت موجب می‌شود، شخصیت نه در حسن بودن رضایت داشته باشد و نه بتواند خلیل بماند. برزخی بین این و آن بودن.

مفهوم نقاب نیز در تحلیل شخصیت کارآمد است. نقاب یا ماسک، پوششی است که خود برای پنهان کردن ماهیت حقیقی خود در برابر جامعه ایجاد می‌کند. در واقع ما با نقاب صورت اجتماعی خود را در معرض دید قرار می‌دهیم. نقاب‌ها می‌توانند همه جنبه مثبت و همه جنبه منفی داشته باشند و هم عامدانه استفاده بشوند و هم غیرعامدانه. هر وقت با دیگران در ارتباطیم از این پوشش استفاده می‌کنیم. منظور این است که بر دیگران تاثیر مطلوبی بگذاریم. شکل نقاب‌ها بستگی به نقش‌ها و انتظارات جامعه و دیگران از ما دارد. ضروری است که هر فرد گاهی اوقات نقابی بر چهره بگذارد تا در جامعه رفتاری عادی

داشته باشد زیرا تا حدودی از خود آسیب پذیرش حمایت می‌کند. مشکل آن جا اتفاق می‌افتد که شخص کاملاً با نقاب خود همانندسازی کند و از برداشتن نقاب هراس داشته باشد. چنین شخصیتی بسیار محدود و در معرض عصبیت‌های فراوان است (اسنودن، ۱۳۸۸، ۹۰-۸۹).

حسن مهاجر نقابی است که خلیل عبدوی به چهره می‌زند. کرد بودن و تبعیدی بودن این نقاب را به خلیل تحمیل می‌کند. ترس از آشکار شدن ماهیت اصلی و اینکه به راستی اهل کجاست و از کجا آمده است او را وادار می‌کند در چند دهه از زندگیش با نقابی زندگی کند که از خود واقعیش دور است. در واقع شخصیت در ابتدا قصد داشت با نقاب حسن مهاجر بودن از خلیل و موقعیت آسیب پذیرش در جامعه حمایت کند. اما رفته رفته این نقاب زندگی شخصیت را دو پاره کرد. نگاه کنید به قسمتی که نقاب می‌خواهد به هویت اصلی شخصیت در قالب سجل تبدیل شود. اطلاعاتی که شخصیت می‌دهد، همگی به جز نام پدر اشتباه است.

«اسم؟»

حسن.

شهرت؟

مات نگاهش کردم. چی باید می‌گفتم. فکر کردم الان است که لو بدهم کی هستم و امنیه‌ها بریزند سرم.

پرسیدم شهرت؟

جوابی نداشتم. امنیه‌ای که مرا آورده بود، جواب داد:

حاجی گفتند بنویسید مهاجر.

نام پدر؟

علی.

متولد؟

قزوین.

آغگل انگار داشت بهم دهن کجی می‌کرد. خاما قهقهه زد توی سرم.» (علیخانی، ۱۳۹۶، ۲۲۶).

در واقع می‌توان شخصیت اصلی را در وجه خودآرمانی، خلیل عبدوی دانست که می‌خواهد به آغگل برگردد و در کنار عشقش خاما و خانواده‌اش باشد. خود واقعیش خلیلی است که زیر نقاب حسن مهاجر مانده است و مجبور است خواسته‌هایش را سرکوب کند و

خودی که به نمایش می‌گذارد حسن مهاجر است که با قدم‌بخییر ازدواج می‌کند و فرزندان‌ی دارد و در روستایی زندگی می‌کند. خودهای شخصیت فاصله‌های بعیدی از یکدیگر دارند و همین فاصله‌ها باعث می‌شود که تعارض و تنش‌ی در درون شخصیت اصلی وجود داشته باشد.

موضوع دیگری که در ارتباط با تحلیل شخصیت باید به آن توجه کرد خواب‌های شخصیت است. در نظریه‌ی یونگ، خواب‌ها از ارزش بسیاری برخوردارند.

اولین خوابی که خلیل بعد از فرارش می‌بیند، بیانگر میزان اضطراب وجودی این شخصیت است و نقطه‌ی آغازی است برای اینکه نخواهد خلیل باشد:

«اسماعیل و محمد تفنگ‌های شان را زمین انداخته بودند و می‌دویدند. صدای دایه می‌آمد که می‌گفت: هر جا خلیل را دیدید امان ندهید!

چپله‌گریه می‌کرد. مردم دسته‌دسته توی چاه‌هایی می‌رفتند که من و محمد و اسماعیل کنده بودیم. دادالله ایستاده بود و با زنش از مردم پول می‌گرفتند تا توی چاه‌ها بروند. باران بند آمده بود. یکی داد می‌زد:

چاه‌ها خشک شده‌اند.

اسماعیل می‌گفت:

خلیل گفت چاه‌ها آب دارند.

دادالله ایستاده بود رو دایه و باب که:

به من دروغ گفتین. این چاه‌ها به آب نرسیدند.

دایه التماس می‌کرد:

پول‌ها را خلیل برده.

بعد همه‌شان تفنگ‌هایشان را برداشتند و رو به من گرفتند که: بگیریدش!»
(علیخانی، ۱۳۹۶: ۲۰۹).

بعد از این خواب است که خلیل به خاما می‌گوید من خلیل نیستم. در واقع یکی از دلایل فرار خلیل از روستای زاغه این بود که برادرهایش پول چاه‌کنی را دریافت کرده بودند و قصد نداشتند به خلیل پولی بدهند چون او را هنوز کوچک می‌دیدند و همچنین عدم رابطه خوب خلیل با برادرش اسماعیل. حالا او در خوابش می‌دید که متهم به دزدی شده آن هم از جانب مادرش. گویا این خواب نوعی مکانیزم دفاعی روان شخصیت است برای این که پشت سر گذاشتن خانواده‌اش را توجیه کند و سعی کند کمتر به آن‌ها و دل‌نگرانی‌های شان نسبت به گم شدنش فکر کند.

خوابی که خلیل در دکان پینه‌دوز در قزوین می‌بیند، نشان از ترس و دلهره‌ای دارد که در رفتن خلاصه می‌شود:

«کلید را در قفل صدا کرد و نور پاشید توی حجره. یک پا آمد داخل؛ کفش به پا نداشت. پا آهنی بود. شلواری به پا نبود. پا پیش آمد. خوابیده بودم همچنان. پا آمد بالای سرم. کفش‌های نو را از زیر سرم برداشت. خواب بیدار نشستم سر جابم. پا آمد جلوتر. پا بلند شد. کفش‌ها حالت فرار گرفتند. پا کوبید روی سرشان. زورم نمی‌رسید کفش‌ها را بردارم. پا حشری بود انگار. کفش‌ها ترس خورده مانده بودند کناری. پا قدرتمند فشار آورد که فرو برود در لنگه کفشی. کفش جیغ می‌زد. جیغ می‌زد. جیغ می‌زد.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۲۲۲).

البته این خواب در صفحه‌ی بعد ادامه پیدا می‌کند. خاما و دشت و گاوها به خواب اضافه می‌شوند و پاهایی که آهنی هستند. اگر پا را نماد رفتن بدانیم و کفش را وسیله‌ای برای رفتن، متوجه می‌شویم که شخصیت در ابتدای فرارش تردید دارد. می‌ترسد. گویا انتظار دارد کسی بیاید و کفش‌هایش را ببرد. همانطور که در خواب می‌بیند. در نظر داشته باشید کفش‌هایی که زیر سر شخصیت است کفش‌های جدیدی است که پینه‌دوز برایش دوخته است که در واقع نشانه‌ای از راه تازه و پیش روی شخصیت دارد.

یکی دیگر از خواب‌های شخصیت درباره‌ی خانواده‌اش است. شخصیت بعد از فرار کردنش هنوز به خانواده‌اش فکر می‌کند و نمی‌داند چه سرنوشتی بعد از او خواهند داشت:

«وقتی کبک را دراز کردم بگیرند، مردها کنار کشیدند. سه تا دختر نشسته بودند زیر پای سه تا مرد. دختر اول را نگاه کردم. سرش را بالا آورد. فاطمه بود. گفتم: کبک آوردم از رودبار.

دومی سرش را بلند کرد. مردیسی بود. رو برگرداند. مردها برگشتند سمت من. احمد بود و محمد و اسماعیل. اسماعیل با صورت برافروخته نگاهم کرد. محمد سرش را برگرداند. احمد شماتت بار نگاه می‌کرد. دوباره نگاهم را به خواهرهایم برگردانم. چيله بلندتر گریه کرد:

چيله!

جواب نداد.

چيله! منم خلیل!

چيله سر بلند کرد و گفت:

پدر و مادرمان را کشتند.

مردیسی نالید:

جوانی پدر و مادرمان را کشته و آمدیم جنازه‌اش را از رودبار ببریم. آدمم کبک را رها کنم که صدای کسی از آن سمت کوه آمد که می‌گفت: کار همینه. این پدر و مادرتان را کشت.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۲۵۴)

خلیل، در خواب خواهرها و برادرهایش را می‌بیند. خواهرها از او رو بر می‌گردانند و برادرها با غضب به او نگاه می‌کنند. در دنیای بیداری این خلیل است که خانواده را ترک کرده و نامش را عوض کرده است و در دنیای خواب، خواهرها و برادرها او را نمی‌شناسند حتی با وجودی که او خود را خلیل معرفی می‌کند. این مسئله اول خواب است. مسئله دوم خواب، خبر قتل پدر و مادرش است. مسئله سوم، معرفی قاتل است. سردار سعید در خواب، خلیل را نشان خواهرها و برادرهایش می‌دهد و می‌گوید او مادر و پدرتان را کشته است. سه گزاره‌ای که در خواب وجود دارد، همگی در بیان اضطراب و نگرانی خلیل از فرار و فکرهايش درباره‌ی وضعیت پدر و مادرش بعد از اوست.

شخصیت اصلی رمان با همه‌ی تحت فشار بودن‌ها و نقاب زدن‌ها، شخصیتی منحصر به فرد دارد. سکوتش، نحوه ازدواج کردنش، انتخاب آگاهانه برای حسن مهاجر بودن، فرار از تبعید به نیت برگشتن به سرزمین مادریش و حتی نحوه کشاورزیش، به هیچ کدام از شخصیت‌های مکملش در رمان شباهت ندارد. به بیانی دیگر او شخصیتی است پیشرو. می‌توان برای پیشرو بودن شخصیت سه دلیل آورد:

نخست: شخصیت اصلی رمان، فردیتی قابل ملاحظه دارد. با توجه به زیست شخصیت در جامعه‌ای بسته و سنتی در نزدیک به پنج دهه پیش، انتخاب آگاهانه او برای فرار، از او شخصیتی پیشرو می‌سازد. در نظر داشته باشید موقعیت بسته جامعه در آن روزها و زیست روستایی، ایجاب می‌کند که شخصیت، هویت خود را در گروهی که به آن از نظر قومی و مذهبی تعلق خاطر و نزدیکی دارد، حفظ کند. خلیل عبدویی، همه این امکان‌ها را که در زمانی مشخص برای او وجود دارد، پشت سر می‌گذارد و انتخابی دیگر می‌کند.

دوم: شخصیت اصلی رمان تصمیم به دیگری بودن می‌گیرد که همان زدن نقابی مشخص برای مصونیت از خطری است که در اجتماع حس می‌کند. آگاهی از خود به نمایش گذاشته شده و خود واقعی و آرمانی شخصیت نیز نوعی آگاهی مدرن محسوب می‌شود. از این جهت نیز شخصیت اصلی، شخصیتی پیشرو محسوب می‌شود.

سوم: افشاگری شخصیت در پایان رمان دلیل دیگری بر پیشرو بودن شخصیت است. در این مرحله، با وجود اینکه خاما دوباره شخصیت را به سکوت دعوت می‌کند، او لب به

سخن می‌گشاید. بعد از افشاگری شخصیت، او لال می‌شود. در این جا نیز با انتخابی آگاهانه برای اعتراف حسن مهاجر به خلیل عبدویی بودن روبه رو هستیم. افشاگری شخصیت در انتهای رمان، به معنای کنار زدن نقاب و هویت جعلی‌اش است و نیز روایت داستان زندگیش؛ که در نوع خود هر دو موضوع، پیشرو بودن شخصیت را نشان می‌دهند.

تصویرسازی‌ها در رمان

زبان گوهره‌ی اصلی ادبیات است. تصویرسازی‌های رمان نیز به مدد همین زبان ترسیم شده است. زبان یک نقش اصلی (ایجاد ارتباط) و سه نقش فرعی (تکیه‌گاه اندیشه و حدیث‌نفس و ایجاد زیبایی هنری) دارد... دومین نقش زبان یعنی تکیه‌گاه اندیشه چندان در خور ارزش و اهمیت است که می‌توان آن را هم‌سنگ نقش اصلی دانست.

الف: ایجاد ارتباط

زبان پیش از هر چیز برای ایجاد ارتباط میان افراد جماعتی معین به کار می‌رود... نخستین و اساسی‌ترین نقش زبان همین است زیرا بشر در اجتماع ناگزیر است که تجربه‌اش را به دیگران منتقل کند. متقابلاً تجربه‌ی دیگران را دریابد و برای این منظور ابزاری ساده‌تر و در عین حال کامل‌تر و کارآمدتر از زبان در اختیار ندارد.

ب: تکیه‌گاه اندیشه

زبان علاوه بر این که به کار ارتباط می‌رود ابزار تفکر منطقی نیز هست چندان که اگر فعالیت ذهن آدمی در قالب زبان انجام نگیرد جای شک است که بتوان نام اندیشه بر آن نهاد. قدر مسلم این است که هر گونه فعالیت فکر حتی در تنهایی و خاموشی به مدد کلام صورت می‌گیرد.

ج: حدیث‌نفس

انسان در بسیاری از موارد زبان را برای بیان حالت‌های عاطفی شخصی و تحلیل احساسات فردی خود و نه لزوماً به منظور ایجاد ارتباط با دیگری به کار می‌برد و بنابراین در این موارد معمولاً به واکنش شنوندگان احتمالی توجهی چندان نمی‌کند یعنی به خلاف کاربرد زبان روزمره از ایشان انتظار رفتار متقابل و حتی تفاهم ندارد گویی که در تنهایی با خود سخن می‌گوید.

د: ایجاد زیبایی در کلام که آن را می‌توان نقش هنری زبان نیز نامید.

چون در زبان روزمره باید نقش ارتباطی خود را هرچه سریع‌تر و ساده‌تر انجام دهد گوینده معمولاً به خود کلام و حتی به درستی عبارت توجه چندان ندارد و همین‌قدر که مقصود او فوراً حاصل شود برایش کافی است. اما در بعضی موارد خاصه در جایی که رفع نیاز

تحلیل رمان خاما پیوند تبعید و خشونت ۲۱

مستقیم و مبرمی در میان نباشد، گوینده به تزیین گفته‌ی خود می‌پردازد (نجفی، ۱۳۷۸، ۳۴ تا ۳۸).

مطلبی که آورده شد، زبان گفتار را مد نظر دارد اما خوانندگان می‌توانند کارکردهای نام برده شده را به زبان نوشتار، مشخصاً ادبیات مکتوب تعمیم بدهند.

زبان در خاما، در وجه ارتباطی خود به خوبی عمل کرده است. این وجه بر سایر وجوه کارکرد زبان در اثر برتری دارد. دلیل عمده‌ی آن تصویری بودن زبان است. زبان رمان علاوه بر القای احساس و جمله‌سازی‌ها و استفاده از آرایه‌های ادبی که بیشتر بر تشبیه و استعاره تکیه می‌کند، قصد دارد خواننده خود را به دیدن خاما دعوت کند نه تنها خواندن خاما. تصویرسازی در خاما، به مدد زبانی کاملاً بصری، توانسته است با وجود حجم بالای خوش‌خوان باشد. گرچه به اعتقاد نگارنده رمان می‌توانست کم‌حجم‌تر باشد. به مدد زبان روان و تصویری رمان، موقعیت‌های خاص رمان به خوبی تصویرسازی شده است.

به طور مثال در فصل اول مرگ فرستاده خالد آقا این طور ارائه می‌شود:

«هنوز به نیمه خط میدان مردان ایل و قزاق‌ها نرسیده بود که صدای تیراندازی بیشتر و بیشتر شد. سوار را نشانه گرفته بودند. مرد ایل زیگزاگی می‌تاخت و از تیرها فرار می‌کرد اما از مردان قزاق فرار نمی‌کرد. هنوز خیلی مانده بود به صف قزاقان برسد که گلوله‌ها اسب را زمینگیر کردند و مرد ایل تا بلند شد تیرها هل‌اش دادند به عقب و مرد ایل ایستاد. هی شانه‌ی راستش به عقب افتاد. هی شانه‌ی چپ‌اش عقب افتاد. شکمش تا شد. سرش پایین افتاد و زانوانش قلم شدند و بر خاک افتاد» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۵۵)

مسئله‌ی دیگری که در بحث زبان می‌گنجد نحوه‌ی بیان راوی است. به نظر می‌رسد انتخاب کلمه‌ها و توصیف‌های راوی با سطح سواد و موقعیت او همخوانی چندانی ندارد. در برخی مواقع نیز آرایش بیش از اندازه‌ی صحنه‌ها با تشبیه‌ها و استعاره‌ها، زبان را به حوزه‌ی حدیث نفس راوی کشانده است. گویا دیگر برای او مهم نیست مخاطب از خواندن توصیف‌های او خسته می‌شود. مشخصاً به این دلیل که توصیف‌هایش به تکرار افتاده است. البته ممکن است گفته شود به طور مثال جاهایی که خلیل در خیالش با خاماست، می‌بایست برای ابراز عشقی که به او دارد و نحوه‌ی برخورد با او از تشبیه و استعاره دره و چشمه و... استفاده کند اما یکی از خصوصیات راوی شاعرانگی‌اش است که حتی اگر بگوییم نشات گرفته از عاشق بودنش است با شخصیت او در زمان نوجوانی و جوانی‌اش که فردی روستایی است که سواد ندارد، هماهنگی ندارد. به نظر می‌رسد این زبان نویسنده است که در کام راوی می‌چرخد نه خود راوی.

موضوع دیگر در زبان رمان، استفاده از شخصیت‌های کرد و ترک است که گویا مخاطب را با رمانی ترجمه شده از ذهن نویسنده روبه‌رو می‌کند. هرچند این زبان روان است و به مدد تصویرسازی‌های خوبش توانسته در این روزگار که یکی از ویژگی‌هایش بی‌حوصلگی و شتاب است، مخاطب را تا انتهای رمانی چهارصد چند صفحه‌ای بکشد، باز هم جای سؤال است که چگونه می‌توان رمانی نوشت که همزمان شخصیت‌های ترک و کرد مقابل هم بدون اینکه زبان یکدیگر را بدانند زندگی کنند و هم صحبت بشوند و مخاطب با هیچ چالشی از سمت یادگیرندگان زبان، روبه‌رو نشود.

باورهای عامیانه در رمان

باورهای عامیانه ریشه در فرهنگ دارند که خود را در آداب و رسوم جلوه‌گر می‌کنند. رمان خاما به باورهای عامیانه توجه داشته است و یکی از نقاط قوت رمان، از همین توجه و پرداختن به موضوع باورهای عامیانه نشأت می‌گیرد. باورهای عامیانه، نوعی ارزیابی شناختی را برای شخصیت ایجاد می‌کند و نهایتاً با توجه به این نوع ارزیابی شناختی، شخصیت دست به کنشگری می‌زند. برخورد نجات‌علی در مقابل سبز مار می‌تواند مثال خوبی برای این موضوع باشد. راوی او را در حالی که مثل چوب خشک ایستاده است می‌بیند و متوجه می‌شود ماری دیده است:

«خب تو که اینقدر ترسیدی، می‌زدی می‌کشتی.

سبز مار بود.

خب سبز مار یا سیاه مار. مار ماره خا.

سید مار بود.

اینقدر ترس داشت؟ داشت زبان‌ات بند می‌آمد.

آقامار بود.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۲۸۸).

در واقع نجات‌علی به خاطر باور داشتن به مقدس بودن سبز مار (باور عامیانه)، ارزش خاصی برای او قائل بود (ارزیابی شناختی) و در مقابلش بی‌حرکت مانده بود (کنشگری). در فصل‌های مختلف رمان، داستان‌ها و شعرها و مراسم مختلفی را شاهد هستیم که مصداق بارزی از فرهنگ جامعه‌ی روستایی به حساب می‌آیند. داستانی که خدایار تعریف می‌کند و نشان از محبت بین زن و مرد دارد در صفحه‌ی ۸۴، نو کردن خانه برای سال جدید در صفحه‌ی ۱۱۵، اشاره به مراسم چهارشنبه‌سوری در صفحه‌ی ۱۱۶، داستان دوم خدایار که نشان می‌دهد باید حواس‌مان به آرزوهایی که می‌کنیم باشد در صفحه‌ی ۱۱۹، نماز باران خواندن و رفتارهای بعد از نماز باران در صفحات ۱۶۰ و ۱۶۱ توصیه‌ی پینه‌دوز برای اینکه راوی با کفش نو ابتدا پای چپ را در دستشویی بگذارد تا کفش عمری کار

بکند در صفحه‌ی ۲۲۵، ماجرای انداختن چوب بر زمین و باوری که مردم دارند مبنی بر اینکه اگر چوب را دست کسی بدهند دعوا می‌شود در صفحه‌ی ۲۹۳ و ماجرای بسم الله گفتن پیش از ریختن آب جوش در صفحه‌ی ۴۳۳

فرهنگ را از جهتی به فرهنگ مادی و فرهنگ معنوی تقسیم‌بندی کرده‌اند. فرهنگ مادی را شامل همه وسایل و ابزارهای مادی و آنچه به دست بشر از ماده‌ی طبیعی ساخته می‌شود و شیوه‌ها و فرایندهای ساخت و ساز آنها می‌دانند و فرهنگ معنوی را شامل ارزش‌ها، دیده‌ها و باورها، اندیشه‌ها و فن‌ها، یعنی آداب و سنت‌ها، علوم و فلسفه و ادبیات و هنر همه فرآورده‌های ذهنی انسان. بنابراین فرهنگ شامل همه‌ی سازمان‌های مادی و معنوی زندگی اجتماعی است که فرد انسانی در درون آن زاده و پرورده می‌شود و از این راه دارای آن چیزی می‌شود که در اصطلاح روانشناسی شخصیت می‌نامیم. از این راه به فرد انسانی چیزی ارزانی می‌شود که نام‌اش هویت فرهنگی است و این هویت کل گرایش‌های رفتاری او را به او می‌بخشد... (آشوری، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

با توجه به تعریفی که از فرهنگ ارائه شد، می‌توان عنوان کرد در رمان خاما، فرهنگ معنوی یا غیرمادی، بخش برجسته فرهنگ در رفتار و کنشگری شخصیت‌های رمان به حساب می‌آید.

زنان در رمان خاما

سه زن، نقش اصلی و برجسته‌ای در رمان خاما دارند: دایه مادر راوی، خاما عشقش و قدم‌بخیر همسرش.

دایه به عنوان مادر، زنی است محکم و استوار. زنی است که نقل قول‌هایش در فصل دوم صفحه‌ی ۶۴ به مخاطب گوشزد می‌کند که راوی چقدر به مادرش توجه دارد. اساساً راوی به زن‌ها توجهی خاص دارد. توجهی او به نیم‌تاج در روستای زاغه و قدم‌بخیر در ابتدای ورودش به فشک و دختری که با سردار سعید همراه است، گواه این مطلب است. مادر در فصل‌های ابتدایی حضور دارد و در فصل‌های دیگر تنها یاد و نامی از او باقی می‌ماند.

خاما در واقع دیگری مهم و عشق راوی است. دیگری مهمی که درونی شده و در ذهنیت راوی شکل گرفته و در واقع این راوی است که به او موجودیت می‌بخشد. خاما زنی است که راوی را تنها نمی‌گذارد و در عین قدرتی که در نزد راوی دارد خود را اسیر و بنده راوی می‌داند. خاما در واقع صورت دیگر راوی است. صورتی که پنهان مانده اما فراموش نشده

است. از منظری دیگر، خاما سنگ صبور لحظات راوی است و در مواقعی که او احساس سرخوردگی می‌کند به او شهادت می‌بخشد:

«خلیل به من قول بده مثل کوه‌ها محکم باشی.
من خلیل هم نتوانستم بمانم. شدم حسن. من چطور کوه بمانم؟
تو کوهی و این بادها و سیلاب‌ها فقط ازت می‌گذرند.
این‌ها شعر است. من فقط به کوه تو تکیه دارم.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۳۲۹).

قدم‌بخیر و تاثیر او در زندگی حسن مهاجر، با اثربخشی حضور دایه و خاما متفاوت است. راوی از انتخاب او پیشیمان است اما خاما او را متقاعد می‌کند:

«کرد وقتی کاری را کرد تا آخرش می‌ماند.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۳۳۶).

قدم‌بخیر نمی‌تواند در نقش همسری آن چنان که باید ایفای نقش کند و ذهن و جسم راوی را مال خود کند. در بخش‌هایی رمان، زمانی که حرف اصلاحات ارضی بر سر زبان‌هاست، قدم‌بخیر به فریدون پیشنهادی می‌دهد که راوی را سرخورده و کلافه می‌کند:

«خواب بیدار بودم که شنیدم. سر چرخاندم بینم اشتباه می‌کنم یا نه. قدم‌بخیر و فریدون گوشه‌ی پیش‌بام نشسته بودند و حرف می‌زدند. قدم‌بخیر نگاهی به پشت سرش و اتاقی که من درش خواب بودم کرد و گفت:

مآره جان! فریدون! تی سر قربان! زودتر برو به اسم بزنی!

فریدون مردد جواب داد:

آجان پس چی؟

اونی حواس نی. خودت برو.

یک چیزی از داخل، قلبم را سوزن می‌زد. یک جور غریبه‌گی. یک جور دور بودن. یک جور فاصله. نبودن یا هر اسم دیگری.» (علیخانی، ۱۳۹۶: ۴۱۳).

بعد از این ماجراست که راوی قصد می‌کند نامه‌ای برای خانواده‌اش بنویسد و بعد قصه‌اش را درباره حسن مهاجر نبودن بگوید. ضربه‌ای که قدم‌بخیر به روان او زد، درد تمام سال‌های غربت و دوری از خانواده و نرسیدن به خاما را در او به یکباره زنده کرد.

نتیجه‌گیری

نخست: رمان از سه ویژگی زمان‌مند بودن، مکانمند بودن و استفاده از قابلیت‌های عشق در روایت‌های غیرعاشقانه برخوردار است.

دوم: پایه‌های اساسی رمان بر دو مفهوم تبعید و سکوت استوار است.

سوم: خاستگاه مفهوم تبعید خشونت ساختاری سلطه‌ی حکومتی است که با تحمیل وضعیت و موقعیت تازه، قصد دارد اذهان اقلیت کرد را از بحث مطالبه‌گری‌هایشان منحرف کند.

چهارم: سکوت در حوزه‌ی شخصیت‌پردازی راوی معنادار می‌شود.

پنجم: شخصیت اصلی رمان پنج مرحله را پشت سر می‌گذارد که گویای دو پاره بودن شخصیت است. پاره‌ای از شخصیت در واقعیت به سر می‌برد و پاره‌ای دیگر در خواب و خیال‌هایش با خاما.

ششم: خودهای آرمانی و واقعی و به نمایش گذاشته شده شخصیت اصلی با یکدیگر فاصله دارند. به همین جهت شخصیت دچار تضادهای درونی و تنش و فشار است.

هفتم: یکی از دلایل عدم موفقیت شخصیت برای رسیدن به خود آرمانی‌اش، انگیزه‌های ناآشکار و یا ناهشیار اوست که با دو هیجان عشق و تبعید در آمیخته شده است.

هشتم: خواب‌های شخصیت اصلی نشان از دلهره و اضطراب وجودی او دارد.

نهم: انتخاب آگاهانه‌ی شخصیت برای فرار، تغییر نامش به حسن مهاجر، نحوه‌ی ازدواج کردنش، سکوت طولانی مدتش، افشاگریش در پایان عمرش، نشانه‌هایی برای پیشرو بودن شخصیت است.

دهم: زبان در رمان به خوبی از پس فضاسازی‌های زنده و شفاف برآمده است و در بخش کارکرد ارتباطی خود موفق عمل کرده است.

یازدهم: رمان می‌توانست کم‌حجم‌تر باشد.

دوازدهم: زبان با میزان سواد و تجربه‌ی شخصیت همخوانی ندارد. مخصوصاً آن قسمت‌هایی که زبان با آرایه‌های ادبی (تشبیه و استعاره) آرایش شده است. در واقع گویا زبان نویسنده در کام شخصیت می‌چرخد.

سیزدهم: باورهای عامیانه که زیرمجموعه‌ی فرهنگ هستند و خود را در آداب و رسوم نشان می‌دهند، در رمان خاما بخش فرهنگ غیرمادی را به خوبی نمایندگی می‌کند.

چهاردهم: سه زن در رمان (دایه و خاما و قدم‌بخیر) به عنوان شخصیت‌های مکمل ایفای نقش می‌کنند که البته نقش قدم‌بخیر متفاوت از نقش دو زن دیگر است.

کتابنامه

- علیخانی، یوسف (۱۳۹۶). خاما، تهران: آموته.
- رایکمن، ریچارد (۱۳۹۳). نظریه های شخصیت، ترجمه مهرداد فیروزبخت. تهران: ارسباران.
- اسنودن، روت (۱۳۸۸). خودآموز یونگ، ترجمه نورالدین رحمانیان، تهران: آشیان.
- جهانبگلو، رامین. (۱۳۸۴) ایران در جستجوی مدرنیته تهران: نشر مرکز .
- آشوری، داریوش (۱۳۸۰) فرهنگ، تهران: نگاه.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸) مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران: نیلوفر.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷). پیامدهای مدرنیت، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: مرکز.