زنان که می‌نویسند
بررسی تطبیقی دو روایت زنانه از جنگ؛ «دا» و «مطر علی بغداد»

شکوه‌السادات حسینی
عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
Email: shokooh_iran@yahoo.com

■ **چکیده**
ادبیات زنان، جدا از مفاهیم سنتی، بیانی صادقانه از تجربیاتی است که ادبیات به‌طور ذاتی از خود تجلی می‌دهد. گاهی این گفتمان از بیان و بروز منفعلانهٔ حوادث فراتر رفته، کنشی مؤثر را در مواجهه با مفاهیمی در جامعه بروز می‌دهد که در نگاه غالب، یا اصولاً دیده نشده و یا به گونه‌ای دیگر به نمایش گذاشته شده است. خاطرات سیده زهرا حسینی «دا» و رمان «مطر علی بغداد» نوشتهٔ هاله بدری، رمان‌نویس و فعال سیاسی مصری، با دستمایه قراردادن پدیدهٔ منفور جنگ، تفاوت معنادار دو نگاه متفاوت به موضوعی واحد را به نمایش گذاشته‌اند که تحلیل و بررسی آن می‌تواند زوایای مختلف گفتمان زنانه را برملا سازد. نوشتار حاضر، پیش از تحلیل و مقایسهٔ این دو اثر، ویژگی‌های نوشتار زنانه را نیز از دیدگاه‌های مختلف بررسی نموده است.

■ **کلیدواژه‌ها**: ادبیات زنان، زنانه‌نویسی، دا، مطر علی بغداد.

مقدّمه

موضوع ادبیات زنانه و نقد فمینیستی، فارغ از چالش‌های هویتی که نگاه‌های متفاوت و بعضاً متناقض در طیف گستردهٔ موافقان و مخالفان چنین نگاه‌هایی دارند، در درجهٔ نخست شاید توجه به ویژگی‌های جنسیتی باشد که در بحبوحهٔ مفاهیم و گفتمان‌های[1] برخاسته از نگاه‌های مردسالارانه گم شده‌اند؛ چرا که «زبان، فقط بازتاب واقعیت اجتماعی نبوده بلکه چنین واقعیتی را ارزیابی، اصلاح و نوسازی نیز می‌نماید. جنسیت، بخشی از این واقعیت است و هویت جنسیتی در این گفتمان شناخته می‌شود» (محمدی اصل، ۱۳۸۹: ۱۳).

این ادبیات بر آن است تا صدای نارسا یا سرکوب‌شدهٔ بخشی از جامعهٔ بشری را منعکس کند که به بهانهٔ تمایزهای بیولوژیک، در سطح و موضعی پایین‌تر، یا به بیانی خوش‌بینانه، حاشیه‌ای‌تر قرار گرفته‌اند، و به دلایلی که ریشه در تاریخی به درازنای زندگی بشر دارد، نتوانسته به تمامی و کمال، ظهور و بروزی یابد که فصل‌الخطاب بسیاری از اگر و اماهایی باشد که تا کنون آن را به حاشیه رانده است.

بر این اساس «در آثار داستانی زنان به نوعی با بازتولید هویت جنسی روبرو هستیم. نویسندگان زن در آثار داستانی خود، ضمن برخورد با فرهنگ غالب که به عقیدهٔ زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان فمینیسم، نهادی مرد سالار است و زنان را به حاشیه رانده، سعی می‌کنند با نقد وضع موجود، فضایی تازه از هستی زنانه به نمایش بگذارند که تا قبل از این، نادیده گرفته شده بود» (سید علی سراج، ۱۳۹۴: ۲۷).

نوشتار حاضر بر آن است تا با نگاهی اجمالی به چنین دیدگاه‌هایی به منظور انعکاس ادبیاتی از نوعی دیگر یا از نگاهی متفاوت، پدیدهٔ نابهنجار (جنگ) را در جامعهٔ بشری از نگاهی متفاوت با هنجارهای مسلط بر جامعه بنگرد.

تأمّلی بر ادبیات زنانه

«زن به واقع در محاصرهٔ بنیادها و ساختارهای محکم و ریشه‌داری قرار دارد که او را در به نمایش گذاردن خویشتن واقعی خود در پس پرده‌هایی متعدد قرار می‌دهد و از وارد کردن حتی تلنگری به مسلمات جامعهٔ مردسالارانه، ناتوان می‌سازد تا نتواند به راحتی در موقعیت‌ها و مواضع بهنجار و نابهنجار زندگی، لحظات ناب و منحصربه‌فرد تجربهٔ خود را بازگو نماید» (عبد النور إدریس، مجلهٔ عاشقةالصحراء).

پرسش‌هایی نظیر این که «آیا اصولاً زنانه‌نویسی مفهومی دارد؟» یا «آیا سنت زنانه‌نویسی نوع دیگری از نویسندگی است؟» یا «آیا می‌توان ویژگی‌ها یا عناصری را برای نوشتار زنانه تعیین نمود؟»، سؤالاتی اساسی در همین زمینه هستند که بخش نخست این نوشتار به‌طور مختصر به آنها خواهد پرداخت.

پرسش‌هایی از این دست همواره مورد چالش مطالعات جنسیتی و به طور خاص فمینیستی قرار گرفته و افراد پاسخ‌هایی متفاوت به این پرسش‌ها داده‌اند؛ البته برخی هم اصولاً هویت آن را مردود دانسته‌اند. از جمله آنکه برخی معتقدند پرداختن به چنین بحث‌هایی مایهٔ دامن زدن به تبعیض‌های جنسیتی در جامعهٔ مردسالار است، بعضی نیز بر این باورند که در جهان مردسالاری که خواه ناخواه در زبانی مذکر متجسد و متعین می‌شود، با دستکاری در زبان حاکم، آشنایی‌زدایی‌ها، بازی‌های زبانی و ...، نمی‌توان به زبانی متعادل رسید که محمل برابری زن و مرد باشد و طبیعتاً برخوردار از ویژگی‌هایی زنانه و بارز (مسعود احمدی، مجلهٔ ادبی وازنا).

عده‌ای هم نظیر دولوز[۲] بر این باورند که «نوشتن، تجربهٔ شدن است، نه نویسنده شدن، بلکه جور دیگری شدن است. تجربهٔ گسست، جدایی، بی‌مرزی و سیالیت است و تعریف جدیدی از خود دادن. حال آن‌که وقتی می‌گوییم «زنانه»، معنایش داشتن تعریفی ذاتی، طبیعی و فطری از زن است. پارادوکس در اینجاست که چگونه می‌شود یک موقعیت سیال و بی‌مرز را به موقعیتی متصلب و حد و مرز دار متصل کنیم و در کنار یکدیگر بنشانیم؟» (سوسن شریعتی، «مؤلفه‌های زنانه‌نویسی»، سخنرانی در انجمن جامعه‌شناسی دانشگاه تهران).

در مقابل، دیدگاهی دیگر نیز مدعی است که «نوشتن فی‌نفسه برگرفته از ذات انسانی است که در قالب کلمات بر اندیشه‌های دیگران سیطره پیدا می‌کند. نوشتن، کشف رازی است از نوعی دیگر، نفس کشیدن رمزها و نشانه‌ها در زوایای درونی که آنها را با خود بر دوش می‌کشد، و خالی کردن اندیشه‌ها و افکار است در دامان گرم متن (غیداء درویش، نویسندهٔ سوری، http://www.dokhtiran.com/note/1390_07_01/000277.php) در این صورت به‌راحتی می‌توان از تأثیر جنسیت بر سبک گفتار یا نوع نوشتار سخن گفت.

بر همین اساس، عده‌ای ویژگی‌هایی را برای زنانه‌نویسی تعیین کرده‌اند، که براساس

آن، روایت‌گری و داستان‌گویی، قابلیتی ذاتی برای زنان است کـه در کنـار جزئی‌نگـری و توجه به نقش‌های میانی و ریزه‌کاری‌ها می‌تواند ویژگی متمایزی به نوشتار زنانه بدهد.

آشنایی‌زدایی از مسائل روزمره و عادی نیز خصوصیتی بیشتر زنانه است. توجـه بـه تجربیات زیست‌شدهٔ زنان در جامعه و نگاه به مسائل از دریچـهٔ چشـم آن‌هـا می‌توانـد ساختاری منحصربه‌فرد به داستان‌نویسی زنانه اطلاق نماید.

بدین ترتیب، داستان نمی‌تواند غیرجنسیتی باشد، به این مفهوم که وقتی دست بـه نوشتن می‌برید، حتماً آن دسته از مسائل فرهنگی را که از راه گفتمـان در ذهـن شـما نهادینه شده، به نوعی در داستان بازتاب دهیـد. یکـی از ایـن گفتمان‌هـای قدرتمنـد، گفتمان جنسیت است. هیچ‌کس نمی‌تواند از این گفتمان فارغ باشد، هرچند هنر راستین آن است که در محدودهٔ جنسیت نماند، بلکه با به‌کارگیری زبانی جهان‌شمول، مسـائلی مربوط به انسان را مطرح کند (نک: حسین پاینده، http://khabarkhooneh.com).

در بررسی‌های مردم‌شناسانهٔ جنسیت، از جمله عناصری که مورد بررسی پژوهشگران قرار می‌گیرد، موضوع زبان، گفتار و حتی گفتمان است. در این نـوع بررسـی‌ها، کـنش زبانی و گفتاری افراد، تحت تأثیر نقشی قرار می‌گیرد که در جامعه ایفا می‌کنند و تحت عناوینی نظیر «جبرگرایی زبانی» یا «نظریهٔ تفاوت» بررسی می‌شـود. بـر ایـن اسـاس، «زبان، شکل‌دهندهٔ درک ما از جهان خارج است. نظام‌های فکری ما تحـت تـأثیر زبـان اجتماع ما قرار دارد، به طوری که زبان قابل حصول در جامعه، اندیشـهٔ مـا را در مـورد «واقعیت» شکل می‌دهد.» (امیلیا نرسیسیانس، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

در چنین بررسی‌هایی، گزینش واژگان در موقعیت‌هـای مشـخص، بسـامد واژگـان، کیفیت جملات به‌صورت خبری یا پرسشی، حتی بازتاب‌های زبانی در تأیید و همراهی گفتار طرف مقابل و نیز مسائل فرازبـانی (Paralinguistic) نظیـر ژسـت‌ها و تظـاهرات رفتاری افراد در هنگام سخن گفتن یا مخاطـب قـرار گـرفتن نیـز مـورد بررسـی قـرار می‌گیرد (نک: همان: ۱۰۸ـ۹۷).

ویژگی‌های زنانه، افزون بر تکنیک‌ها و روش‌هـای نوشـتن، بـر انتخـاب موضـوعات، محتوا و حتی ژانر نویسندگی هم تأثیر دارد؛ به دیگر سخن، زنان به لحـاظ بیولـوژیکی دارای روحیات، عواطف و ذهنیت ویژهٔ خود هستند که آنهـا را بـه طـور ناخودآگـاه بـه

سوی موضوعاتی خاص سوق می‌دهد. آنها قالب ادبی رمان را بر سایر قالب‌ها ترجیح می‌دهند تا مجالی بیشتر برای عمیق شدن در خصوصیات عاطفی و درونی و تجزیه و تحلیل‌های روحی خود در صحنه‌های زندگی داشته باشند. در این راستا، گرایش‌شان به نوشتن اتوبیوگرافی، انتشار یادداشت‌های روزانه و دفترچهٔ خاطرات در جهت تفسیری از هویت خود در رابطه با خانواده و جهان پیرامون، بیشتر است. شخصیت‌ها و قهرمانان داستان‌های آنان نیز بیشتر خودِ زنان‌اند. انتخاب زاویهٔ دید نیز اغلب به صورتی است که بینش و نگرش زنانه را نمایش دهد، حال یا به صورت راوی دانای کل و یا روایت اول شخص یعنی راوی-قهرمان (نک: مریم حسینی، همان: ۱۰۱ـ۹۴).

در رمان‌های زنان، «نوستالژی» و غم غربت از مضامین و موضوعات رایج است؛ هم‌چنین فرو رفتن در عالم «رؤیا و خیال‌پردازی»، یک ویژگی زنانه در نوشتن است. از سوی دیگر با توجه به زندگی خاص زنان، ویژگی «در انتظار بودن» را هم می‌توان به آنچه ذکر شد، اضافه نمود. توجه به جزئیات، اطناب و پرگویی هم خصایصی زنانه است؛ بالاخره جست و جوی عشق، آن هم عشق متعالی و روحانی، در راستای همان هویت‌یابی در اغلب نوشته‌های زنان جزو موضوعات محوری است (همان).

«در آثار داستانی زنان، در جهان زنانه‌ای که نویسنده در متن داستان روایت می‌کند، انتخاب‌هایی نظیر شخصیت‌های زن، دیدگاه زنانه، فضای زنانه، کاربرد توصیفات، ترکیبات و واژگان متعلق به حوزهٔ زنان و مواردی از این قبیل، کلیتی را می‌سازد که بر روایت زنانهٔ اثر صحه می‌گذارد. در شبکه یا نظام روایی، این انتخاب‌ها با هم ارتباط معنایی دارند» (سید علی سراجی، ۱۳۹۴: ۳۲).

توجه به عنصر جنسیت در ادبیات چنان پیچیده است که حتی ویرجینیا وولف-اولین کسی که محرومیت‌های زن و مشکلات او را در تقابل با گفتمان‌های غالب و پیش‌فرض‌ها بررسی نمود-در کتاب اتاقی از آن خود (گفته می‌شود کتاب مزبور سرآغاز جریان فکری بسیار انقلابی است که نظریه‌پردازی فمینیسم و به طور خاص نقد ادبی فمینیسم را شکل می‌دهد)، چنین می‌نگارد: «... برای هر کسی که می‌نویسد، فکر کردن دربارهٔ جنسیت خود (زن بودن یا مرد بودن) به صورت خالص و مطلق، مخرب است؛ باید زنانه-مردانه یا مردانه-زنانه بود ... منظور من از به‌کار بردن کلمهٔ «مخرب» بازی با کلمات نیست؛ هر

آنچه با آن تعصب آگاهانه نوشته شود، محکوم به مرگ است، نمی‌تواند بارور شود ...). پیش از آنکه عمل خلاقه به ثمر برسد، باید نوعی تعامل بین زن و مرد در ذهن صورت بگیرد. لازم است نوعی پیوند اضداد انجام شود» (ویرجینیا وولف، ۱۳۸۵: ۱۴۸).

اجازه بدهید قضیه را ریشه‌ای‌تر نگاه کنیم. ویرجینیا وولف این سؤال را مطرح می‌کند که «آیا در ذهن، دو جنسیت وجود دارد که بر دو جنسیت فیزیکی منطبق است، و آیا این دو جنسیت نیز باید برای رسیدن به رضایت و خشنودی کامل متحد شوند؟». وی به عنوان راهکاری برای پاسخ به این سؤال، نقشه‌ای -به تعبیر خودش ناشیانه- از روح در ذهنش ترسیم نموده که بر اساس آن «بر هر یک از ما، دو نیرو حاکم است؛ یکی مذکر و دیگری مؤنث. در مغز مرد، مرد بر زن حاکم است، و در مغز زن، زن بر مرد. وضعیت عادی و آسایش خاطر زمانی برقرار می‌شود که این دو در هماهنگی با یکدیگر زندگی کنند و از نظر روحی، تشریک مساعی داشته باشند. اگر مرد باشید، قسمت زنانهٔ مغز باید همچنان تأثیرگذار باشد؛ زن نیز باید با مردِ درون خویش در ارتباط قرار گیرد» (همان: ۱۴۰).

برخی نیز زنانه‌نویسی را نوشتاری می‌دانند که در صدد برملا کردن بُعد زنانهٔ انسان یا ذات زنانهٔ زن است. ادبیاتی با زبانی خاص که زن از بدو کودکی خود کسب می‌کند تا تجربه‌های خاص خود را با سبکی متناسب با آن بیان کند (عباس عبدالحلیم عباس، ۲۰۱۵).

سعید بنگراد، نشانه‌شناس مشهور مراکشی، در کتاب وهج‌المعانی، در مقاله‌ای با عنوان «اللغه سجن النساء»، تحلیل و نقدی کوتاه نسبت به کتاب الحریم اللغوی نوشتهٔ یسری مقدم دارد. یسری مقدم در این کتاب و همچنین کتاب دیگری با عنوان مؤنث الروایه، به موضوعات مربوط به تجربه‌های زنانه در تولیدات ادبی، به ویژه رمان می‌پردازد و ابزار حضور زن را در زبان با تمامی تقسیم‌بندی‌ها و ابعادش بیان می‌دارد. طبیعی است که منظور از زن، ساختار بیولوژیک یا ظاهر او نیست، بلکه زبان بستری است که از رهگذر آن ساحت‌های فرهنگی/ رمزگانیِ این تفاوت بیولوژیک که در ایده‌ها و افکار نفوذ کرده و بر اساس آن جایگاه مذکر و مؤنث در فرآیندهای اجتماعی معین شده، مشخص می‌شود. به اعتقاد این نویسنده، حضور نمادین زن در ساحت آگاهانهٔ زبان، بیش از حضور او در عالم واقع است؛ زیرا زمانِ زبان با زمانِ اشیا تفاوت دارد، و آنچه را زبان بازتاب می‌دهد، دستخوش حذف یا کنارگذاری نمی‌شود؛ به قول امبرتو اکو، فیلسوف و

نشانه‌شناس ایتالیایی «عادت‌های زبانی همواره تظاهرات احساساتی است که بیان نمی‌شوند» (نک: سعید بنگراد: ۱۹۶ـ۱۹۴).

امبرتو اکو در این زمینه چنین می‌گوید: «زبان، ما را از جهان طبیعی خنثی به جهانی «فرهنگی» پرتاب می‌کند که در آن، ابعاد جدید دنیایی که ما را احاطه کرده است، کشف کنیم» (همان: ۲۰۳).

به هر حال و هر تقدیر، پرداختن نقادانه به ادبیات زنان، نیاز به دستمایه‌ای فرهنگی برای مقابله با تأثیر اندیشه‌های مردسالارانه دارد که طی قرن‌ها، گفتمان غالب گردیده و بی‌تردید چالش‌های فراوانی را به دنبال خود می‌آورد.

از این مقدمهٔ کوتاه که بگذریم، موضوع اصلی این نوشتار، بررسی دو رمان فارسی و عربی دربارهٔ جنگ ایران و عراق در دههٔ شصت خورشیدی است. فارغ از آنکه این دو روایت هر دو به صورت آشکار و نهان دارای موضع‌گیری‌هایی سیاسی هستند و بیشتر سندی برای بخشی از تاریخ این دو کشور به‌شمار می‌آیند، آنچه مورد نظر نگارنده است، روایت دو زن در دو سوی مرزها از این فاجعهٔ انسانی و حاشیه‌های فرهنگی-اجتماعی آن است که دو کشور در آن برهه، درگیر آن بوده‌اند. استفادهٔ متفاوت از برخی عناصر روانی، توجه به مسائل و عناصر پیرامونی در پیشبرد روایت، میزان ارتباط حوادث داستان با خود شخصیت، تحلیل و تفسیر پدیده‌ها به عنوان یک کنش‌گر اجتماعی، و به طور کلی در نظر گرفتن یا نادیده گرفتن احساسات زنانه در نوع روایت، از جمله مواردی است که در بررسی و مقایسهٔ دو رمان مورد نظر قرار گرفته است.

مطر علی بغداد

هاله بدری، رمان‌نویس و داستان‌نویس مصری است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۰ به عنوان خبرنگار در دو مجلهٔ «روز الیوسف» و «صباح الخیر» در بغداد فعالیت می‌کرده. وی پیش از نگارش این رمان، هفت رمان و مجموعه داستانی دیگر نیز نوشته است.[۳] حوادث رمان، در عراق و مصر می‌گذرد و در سفر یک هفته‌ای راوی به عراق، ماجراهای خیالی در بستر حوادث تاریخی آن دوره به شکل رفت و برگشت‌های زمانی به پیش می‌رود.

گفتنی است در سال‌های پایانی دهۀ هفتاد میلادی، بغداد، مأمن بسیاری از روشنفکران مصری، فلسطینی و دیگر کشورهای عربی بود که به‌دلیل فعالیت‌های سیاسی و بعضاً اجتماعی به آن پناه برده بودند، و آن را مکانی مناسب برای فعالیت‌های خود می‌دانستند، اما حوادث پس از جنگ اکتبر[۴] و قراردادهای صلح میان مصر و اسرائیل باعث شد تا بحران فکری شدیدی میان ملی‌گرایان و طرفداران اندیشه‌های اصطلاحاً چپ عربی به وجود آید، و مولود آن، دیکتاتوری و اتفاقاتی باشد که پیش‌زمینۀ رخدادهای خونبار سال‌های پس از آن شد.

شخصیت‌های اصلی داستان، روزنامه‌نگاران مصری هستند که فروپاشی جهان پیرامون خود را در آن سال‌ها نظاره‌گرند. راوی (نورا سلیمان)، نویسنده‌ای مصری است که دست تقدیر او را برای سال‌هایی به دامن بغداد می‌کشاند و بخشی از زندگی و احساساتش را با این دیار گره می‌زند. او پس از بازگشت به مصر، در سال‌های جنگ ایران و عراق برای شرکت در کنفرانسی پیرامون بالا بردن سطح فرهنگی زنان پس از ریشه‌کنی بیسوادی، به همراه جمعی از روشنفکران و روزنامه‌نگاران مصری به بغداد باز می‌گردد و تکه‌های زندگی گذشتۀ خویش را جست‌وجو می‌کند. کشف راز ناپدید شدن همکارش که با رئیس خود - یکی از فعالان مهم سیاسی در مصر و عراق - رابطه‌ای عاشقانه داشته، جست‌وجوی جوانی از نزدیکانش در مصر که برای جنگ به عراق رفته، همچنین دیداری از خانه و محله زندگی‌اش در بغداد که گفته شده در بمباران هوایی مورد اصابت قرار گرفته، انگیزه‌هایی هستند که شاید بیشتر از بهانۀ اصلی، او را به این سفر کشانده‌اند.[۵]

اینها خطوط محوری رمان هستند که از ابتدا، گره‌های داستان و چالش‌های شخصیت اصلی را مشخص می‌سازد. نویسنده با استفاده از تکنیک فلاش بک به مرور اتفاقاتی می‌پردازد که در گذشته رخ داده و زمینه‌ساز حوادث امروز شده است. نورا که پس از دیپلم به عراق رفته بود، به عنوان روزنامه‌نگار در مجلۀ «زهره» در عراق کار می‌کرده، تا اینکه با مهندسی مصری که در یکی از کارخانجات عراق مشغول به کار بوده، ازدواج می‌کند. او و همسرش، نُه روز پیش از شروع جنگ عراق با ایران، بغداد را ترک کرده بودند. به واقع، حوادث رمان، خاطرات راوی از گذشته است که البته گاهی حوادث حال و آینده بدون مقدمه به‌گونه‌ای بیان می‌شود که ممکن است خواننده را دچار سردرگمی کند.

مطر علی بغداد، رمانی تاریخی است که به شکلی مدرن و با روایتی از واقعیت‌های موجود، از توصیف زیبای طبیعت فریبندهٔ کردستان عراق گرفته تا شرح مو به موی حوادث تاریخی سال‌های پس از دههٔ هفتاد، و نیز حوادث ریز و درشتی از مبارزات تجزیه‌طلبانهٔ کردهای عراق، و تا اشاراتی به مذاهب اعتقادی و احزاب و تشکل‌های سیاسی که با تداعی‌های راوی و شکست مکرر خط زمان، اما به شیوه‌ای بسیار هنرمندانه و روان و با ظرافت، از کنار هم نهادن احساسات زیبای انسانی با تألمات روحی کسانی که از نزدیک شاهد تلخی‌های جنگ بوده‌اند، صحنه‌هایی را از جلو دیدگان ذهن خواننده عبور می‌دهد، که هرگز نمی‌توان یقین حاصل کرد که آیا این خاطرات، حوادثی واقعی است یا زائیدهٔ تخیلات نویسنده. هرچند که پیش از شروع رمان با این جمله مواجه می‌شویم:

این متن، واقعی نیست و تمامی شخصیت‌ها ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده‌اند.(۶)

در جایی از رمان در گفت‌وگوی راوی با رئیسش هم می‌خوانیم:

نوشتن درباره تاریخ، نیاز به نویسندگانی غیر از تاریخ‌نگاران همچون ما دارد تا با نگاهی انسانی‌تر و غیر رسمی‌تر آن را بنویسیم.(۷)

اگرچه موضوع اصلی رمان، درگیری ایران و عراق در زمان حال داستان است که به تعبیر راوی از اختلافات مرزی این دو کشور در زمان شاه ناشی شده؛ اما کشمکش اصلی آن، چالش میان سنت‌های قدیمی جوامع شرقی و عربی با پدیده‌های نوظهوری است که بیشترین نمود خود را در مشکلات زنان هویدا می‌کند. این چالش از آغاز داستان و ناپدید شدن همکار زن راوی به شکلی پررنگ رخ می‌نماید و به طور مکرر با چالش اصلی خود راوی، یعنی ترک فرزند شیرخواره‌اش در مصر، عرض اندام می‌کند، و با وجود آنکه این تکرارهای فراوان آن را تبدیل به یک موتیف نموده، هر بار و با بیانی متفاوت، احساسات مادرانه را دستمایه‌ای برای تلطیف موضوعاتی جدی و خشک و بعضا خشن داستان می‌نماید.

«درجهٔ حرارت بدنم بالا رفته بود. سینه‌ام از زیادی شیر، سفت شده بود. به زحمت به دستشویی تنگ قطار رفتم. از پس کار برنمی‌آمدم. [با خود فکر کردم که] پس از آن زود به زود سینه‌ام را بدوشم و حواسم باشد که در طول شب این کار را بهتر انجام دهم. چه فایده دارد این کاری را که می‌کنی؟ یا در خانه بمان و به وظیفهٔ مادری‌ات عمل کن و یا کاری را بکن که همکارانت انجام می‌دهند؛ شیر خشک به

پسرت بده! تا کی می‌خواهی بر طناب میان مادرانگی سنتی و روزنامه‌نگاری دربارهٔ مسائل این‌طرف و آن طرف دنیا بندبازی کنی؟»[۸]

علاوه بر آن، نویسنده در برخی موارد با شکستن تابوهای جنسی تعابیری شاعرانه از صحنه‌هایی دارد که در کامل کردن تکه‌های پازل ذهنی راوی و در پی آن خواننده که در این سفر همراه او شده، تأثیری فراوان دارد. تجربیات شخصی زنانه از عروسی و مراسم آن گرفته تا بارداری و احساس مادر شدن و شیر دادن فرزند، آن هم با تعابیر ادبی و توصیفاتی که آن را از سطح بیان یک اتفاق بالاتر برده به احساسات نابی تبدیل نموده که هر خواننده‌ای را در شریک شدن در لذت این لحظات محظوظ می‌نماید.

برای نمونه، احساس مادری را این‌گونه بیان می‌کند: «وقتی جنین را در شکمم احساس کردم، خوشبخت‌ترین زن جهان بودم. آرزو کردم دختر باشد و زیباترین ویژگی‌های دو خانواده را برایش انتخاب نمودم...[۹]». پس از آن، حدود پنج صفحه از حالت‌های دوران بارداری و خاطراتش در آن دوران را می‌نویسد.

تا پایان داستان به رغم تلاش راوی، آن دختر گمشده هرگز پیدا نمی‌شود و این شاید حاکی از لاینحل ماندن چالشی باشد که زنان همواره با سنت‌های غلط جامعهٔ خود داشته‌اند؛ البته از دیدگاهی سیاسی هم می‌توان «ناپدید شدن روزنامه‌نگار زن عراقی را که در پی عشقی میان او و سردبیر مجله رخ داده، قرینهٔ غیاب تمامی اعضای زن کمونیست حزب بعث در کنفرانس‌ها و محافل بین‌المللی دانست که نتیجهٔ سانسور شدید حاکم بر آنها از سوی حزب بعث بود». (حسین السکاف، http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/43476.html).

در مقابل، جوان گمشدهٔ مصری که هیچگاه بنا نداشت خون خود را در جنگی که به او مربوط نیست، هدر دهد، در پایان داستان، نامه‌ای از بیروت برای راوی می‌نویسد و شرح فرارش را از معرکه باز می‌گوید و این شاید تلمیحی از پیش‌بینی خوش‌بینانهٔ نویسنده نسبت به امکان برون رفت ملت عرب از تنگنایی باشد که چه به لحاظ اجتماعی سیاسی و چه در سطح سنت‌های ناپسندیدهٔ گذشته، درگیر آن بوده است. خوش‌بینی‌ای که جریانات سال‌های پس از آن و بهار عربی آن را ناکام گذارد.

پایگاه اصلی رمان، دفتر روزنامه است که از دریچهٔ آن وارد فضاهای حوادث می‌شود. ارتباط راوی با فعالان سیاسی و فرهنگی عراق و مصر به نوعی جایگاه یک روشنفکر

مصری را در عراق مشخص می‌کند تا جبرانی باشد برای حضور پررنگ نیروی کار کارگری مصر در عراق که طبیعتا با ذهنیت مثبتی از سوی عراقی‌ها روبه‌رو نبوده است.

نویسنده در خلال رمان، مراحل به قدرت رسیدن صدام را از زمان معاونت رئیس‌جمهور تا تصاحب سمت ریاست جمهوری و سپس کشتار خونین سران و رهبران معروف سیاسی و پس از آن، یورش به مرزهای ایران، همه را مورد اشاره قرار می‌دهد.

در این رمان، از زاویه‌ای نسبتاً بی‌طرف و در حد نقل برخی حوادث به جنگ ایران و عراق نگریسته شده. حقیقت‌های تاریخی شاید تا اندازه‌ای بتواند نگاهی عمیق‌تر به خوانندگانی بدهد که به طور مستقیم از دو کشور عراق و ایران درگیر جنگ بوده‌اند.

در برخی موارد، نویسنده، تعریضی نیز به خط قرمزهای دینی، به ویژه عقاید شیعه، داشته است که تأمل و تمرکز بر آنها از حوصلهٔ این نوشتار خارج است؛ اگرچه به نظر می‌رسد بررسی مستقل آنها به روشن شدن ذهنیت بخشی از روشنفکران جهان عرب که تحت تأثیر افکار غیر شیعی هستند، به خوانندگان شیعه کمک کند. افزون بر آن، اشارات بیش و کم نویسنده به نگاه مردم عراق نسبت به جنگی که حکومت صدام با پشتیبانی کشورهای غربی علیه ایران آغاز کرد، می‌تواند قابل اعتنا باشد.

از نکته‌های اساسی در این رمان، وجود صداهای متعدد در آن است که عمدتا در گفت‌وگوهای راوی با مردم یا همکارانش تجلی می‌یابد و البته خود راوی بی‌طرف نیست و در برخی موارد نسبت به آنچه روایت می‌کند، موضع صریح خویش را بیان می‌نماید.[۱۰]

مطر علی بغداد از نگاه منتقدان

یوسف قعید، نویسندهٔ مصری، این رمان را متنی حماسی با ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد می‌داند که بخشی از تجربهٔ روزنامه‌نگاریِ نویسنده در دوران حکومت حزب بعث عراق است. وی می‌گوید: من هرگز در بغداد زندگی نکرده‌ام اما هر از گاهی به مناسبت‌های فرهنگی با فرهیختگان این کشور دیدارهایی داشته‌ام، لذا قهرمان داستان (بدری) را خوب می‌شناسم؛ همچنین به نقاط مثبت و منفی دوران حکومت حزب بعث واقفم (نشست نقد کتاب مطر علی بغداد، شورای عالی فرهنگی مصر، http://www.albawabhnews.com/1223164)

منتقد دیگری به نام عمار علی‌حسن نیز این رمان را از نوع رمان‌هایی می‌داند که

موضوعی سیاسی را در قالبی ادبی بیان نموده و با زبانی هنرمندانه به شخصیت‌پردازی و ارائهٔ مواضع و مضامین مورد نظر پرداخته است. به اعتقاد وی، کارکرد واژهٔ «مطر» (باران) در عنوان رمان، دلالتی رمانتیک بر باران موشک‌هایی دارد که خانهٔ قهرمان رمان را در هم ریخته است (همان). لازم به ذکر است که قضاوت و توضیح میزان انطباق این مدعای داستانی با واقعیت سیاسی‌نظامیِ جنگ (بمباران محله‌های مسکونی عراق توسط هواپیماهای ایرانی)، برعهدهٔ تاریخ‌نگاران جنگ است.

مونا طلبه نیز بر آن است که این رمان، تاریخ فرهنگ عربی را در قالبی فراتر از اطلاعات خشک تاریخی بیان می‌دارد، و دربردارندهٔ غم‌ها، اندوه‌ها، قهرمانی‌ها و بودن و نبودن‌هایی است که نویسنده آنها را دستمایهٔ بیان پیش‌گویی دربارهٔ اتفاقاتی کرده که احتمال وقوع آن در آینده نیز می‌رود. به اعتقاد او، هاله بدری با توانایی ویژه‌ای که در ترکیب حوادث با بیانی جزمی و قطعی دارد، کارش شبیه یک دانشنامه‌نگار است که بسیاری حقیقت‌ها را در آن بیان می‌کند. به واقع، تفاوت یک ادیب با یک تاریخ‌نگار در همین نکته است که روایتگرِ تاریخ نمی‌تواند به تمامی اتفاقاتی که در دوران نوشتنش رخ داده، اشراف داشته باشد، اما ادبیات می‌تواند اتفاقات ممکن را در آن دوره به روشنی بیان کند (همان).

خود نویسنده، هاله بدری، رمانش را داستانی عاشقانه میان یک روزنامه‌نگار عراقی و یک روزنامه‌نگار مصری معرفی می‌کند که در زمانی نامناسب در عراق اتفاق افتاده، و این دو برای زندگی‌ای در جهت تکامل مبارزه می‌کنند. بدری می‌گوید که بخشی از خاطرات روزنامه‌نگاری خود را در بین سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۰ در این رمان بیان کرده است. (هاله بدری، رونمایی کتاب مطر علی بغداد، رقه، سوریه، ۲۰۱۰)

ناگفته نماند که هاله بدری در این رمان به بسیاری شخصیت‌های مؤثر در تاریخ عراق و جهان عرب اشاره نموده که اکنون و پس از گذشت سال‌ها از اضمحلال آنها همچنان قابل تأمل و درنگ است.

دا

نگارندهٔ این سطور ترجیح می‌دهد کتاب «دا» را همانگونه که بر روی جلد آن نقش بسته، دفتر خاطراتی از لحظه لحظهٔ زندگی زنی قهرمان بنامد که در این سوی جبهه با

جنگ و خشونت‌های آن سپری کرده است. محور اصلی داستان، جنگ است و به صدمات ناشی از آن در زندگی راوی و خانواده‌اش در لابلای آن پرداخته شده است.

در مقالهٔ مفصلی در نشریهٔ ادبیات پایداری با عنوان «کتاب دا، خاطره یا رمان؟» با مقایسهٔ دقیق عناصر رمان با گونهٔ خاطره‌نویسی آمده: «این کتاب اگرچه به‌دلیل آشنایی تدوین‌گر آن به مهارت‌های نویسندگی و به‌کارگیری عناصر داستانی در مقیاسی وسیع، در سطح بالایی از روایت قرار دارد؛ اما در مجموع، وجود برخی شاخصه‌های اساسی خاطره‌نویسی موجب شده که «دا» در ردیف کتاب‌های خاطرات قرار بگیرد» (علی صفایی، اسماعیل اشهب؛ «کتاب دا، خاطره یا رمان؟»، نشریهٔ ادبیات پایداری، س ۴، ش ۸: ۱۲۰ـ۹۱).[۱۱]

این مقاله با تقسیم خاطرات جنگ ایران و عراق به: ۱. خاطراتی که در زمان جنگ نگاشته شده‌اند و از چندان قوتی در نگارش برخوردار نیستند؛ ۲. خاطراتی که پس از جنگ به رشتهٔ تحریر درآمده و به لحاظ ادبی قابل اعتنا هستند، کتاب دا را در سطح عالی خاطرات پس از جنگ به شمار می‌آورد.

به نظر نگارنده، نکتهٔ اساسی این است که دا با وجود دو عنصر «روایت» و «عناصر داستان»، به دلیل فقدان عنصر اساسی «تخیل» نمی‌تواند یک رمان تمام‌عیار محسوب شود. اگرچه بسیاری رمان‌ها براساس خاطرات برگرفته از واقعیت نوشته شده‌اند، اما به دلیل پایبندی خاطره‌نویسی به بیان تمام واقعیت در مقابل آزادی انتخاب نویسندهٔ رمان در گزینش وقایع و درآمیختن آنها با تخیلات غیرواقعی، می‌توان این نکته را معیاری دقیق در تفاوت اساسی این دو ژانر ادبی دانست.

به هر حال، ملاک نگارش این مقاله، روایتگری موجود در این دو کتاب بوده و نگارنده تأکیدی بر یکسان بودن ژانر ادبی آن دو نداشته است.

روایتگر دا، نماد هزاران مرد و زنی است که جنگ در دوران نوجوانی و جوانی‌شان فرصتی برای رشد تجربهٔ لحظات شیرین زندگی به آنان نداد، و احساسات‌شان را چندان خدشه‌دار کرد که اکنون و پس از گذشت سال‌ها از آن دوران، همچنان تلخی آن روزها حتی در نحوهٔ بیان خاطرات‌شان هویداست.

راوی از کودکی و به خاطر فعالیت‌های سیاسی پدر علیه رژیم صدام مجبور به ترک

بصره شده، شهری که خانوادهٔ کُردتبارش پس از مهاجرت از ایران برای زندگی برگزیده بودند. پس از بازگشت به ایران نیز خرمشهر اولین پایگاه آنان برای زندگی سراسر فلاکت‌باری شد که فقر و بیکاری پدر، مهم‌ترین علت آن بود. دیر زمانی نگذشت که درگیری‌های پس از انقلاب و سپس جنگ، پدر و برادر او را قربانی خود کرد و از دخترکی معصوم، بزرگ زنی ساخت که شباهتی با بسیاری از همسالان خود نداشت.

راوی کتاب دا از زخم‌دیدگان جنگ تحمیلی است که به رغم مصیبت‌های فراوانی که در سال‌های جنگ و پس از آن متحمل شده، سال‌ها سکوت کرده؛ زیرا معتقد بوده که نباید کاری را که برای رضای خدا انجام داده، در بوق و کرنا کند؛ اما زمانی‌که احساس کرده او و امثالش در دید برخی متهم به جنگ‌طلبی شده‌اند، تصمیم گرفته تا از دفاع مقدس مردم با نگارش واقعیات و ثبت خاطرات روزهای جنگ، با قاطعیت دفاع کند.

این خاطرات از سال ۸۰ تا ۸۵، طی مصاحبه‌های مفصل یکی از اعضای دفتر ادبیات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی با راوی نگاشته شده است (نک: اعظم حسینی، مقدمه).

خاطرات سیده زهرا حسینی در پنج بخش و چهل فصل که البته هیچ عنوانی به جز شمارهٔ فصل ندارد، تنظیم شده است. بخش اول شامل سه فصل آغازین مربوط به زندگی راوی از کودکی تا روز آغاز جنگ است. در بخش‌های بعد، معیار تفکیک بخش‌ها چندان مشخص نیست. نقل خاطرات، آهنگی بسیار کند دارد و هر فصل به کمتر از یک روز یا حداکثر یکی دو روز اختصاص یافته است. راوی در فصل ۲۸، حادثهٔ مجروح شدنش را در خط مقدم جبهه نقل می‌کند و پس از آن انتقالش به بیمارستان‌های پشت جبهه و در نهایت به تهران. فصول بعدی مربوط به رفت و آمدهای مکرر راوی به مناطق جنگی است و در نهایت به پس از جنگ و سال‌های ۷۲ منتهی می‌شود.

نکتهٔ قابل توجه این است که برخلاف غالب خاطرات زنانه که بیشتر به بیان احساسات درونی و مسائل شخصی و عاطفی به‌ویژه در مواجهه با جنگ، یا به عبارت بهتر مسائل مربوط به پشت جبهه می‌پردازند، در دا، بیشتر با متن جنگ مواجهیم؛ گویی رزمنده‌ای جزئیات جنگ را با ذکر رمز و تاریخ و اتفاقات لحظه به لحظهٔ عملیات بیان می‌کند.

از آنجا که راویِ داستان در منطقهٔ جنگی زندگی می‌کرده و اولین لحظات بمباران عراق را روایت می‌کند، لاجرم شرایط ناگواری را توصیف کرده و همین باعث شده صحنه‌هایی

دلخراش را با تمام جزئیات بیان کند، که خود او نیز نسبت به آنها احساس انزجار دارد:

«چه قسمتی بود که نصیب من شد؛ این چه کاریه که من باید بکنم، مـن کجـا و اینجـا کجا؟ چطور من این‌قدر بی‌رحم و سنگدل شده‌ام که جنازه می‌شویم! از خود بیزار شـده بودم. با این حال، شهید بعدی را برداشتم، بعدی و بعدی» (سیده زهرا حسینی: ۱۰۶).

از سوی دیگر، راوی دائماً اصرار دارد که توان و طاقت بالای خود را در برابر حوادثی که برای او پیش آمده، بیان کند. گـویی وارد مـاراتنی از فـداکاری گردیـده کـه بـیم دارد دیگران او را ضعیف بپندارند. در صحنه‌ای پس از توصیف فشار روحی وارد بر غسـاله‌های شهدا که او هم ناخواسته به آنها کمک می‌کند، می‌نویسد:

«دنبال بهانه‌ای می‌گشتم تا از آنجا بیرون بزنم. نمی‌خواستم دیگران بفهمند چقـدر کم آورده‌ام. رویم خیلی حساب می‌کردند. خصوصاً اینکه هرکس از راه می‌رسـید، بـه من و لیلا می‌گفت: والا خیلی خوب طاقت می‌آرید با این سن و سالِ کم‌تـون اینجـا موندین» (همان: ۱۱۲).

از صفحه صفحهٔ این خاطرات چنین برمی‌آید که راوی نه تنها درصدد ارائهٔ خوانشـی زنانه از جنگ نیست، بلکه دائماً درصدد اثبات تساوی قدرت جسمی و روحی زنـان و مردان است.

«... به مردی که از شدّت خستگی، بیل و کلنگ به دست روی خاک‌ها نشسته بـود، گفتم: کلنگ رو بدید به من. با یک حالتی گفت: مگه بچّه بازیه؟ شما که نمی‌تونیـد قبر بکنید. عصبانی شدم و گفتم: برای چی من نمی‌تونم قبر بکنم؟ شما مردها فکـر کردید چون ما زنیم، توان و قدرت نداریم؟ کلنگ را گرفتم و شروع کردم به کنـدن زمین. کار آسانی نبود. عرق می‌ریختم و کلنگ می‌زدم ... از لج او یـک قبـر کنـدم. ولی کف دستانم بدجور می‌سوخت و بعدش تاول زد» (همان: ۱۱۹).

یکی از موضوعات چالش‌برانگیز دربارهٔ این کتاب، تیراژ بی‌نظیـر آن نـه تنهـا در میـان کتاب‌های مربوط به موضوع دفاع مقدس که به عنوان پرتیراژترین کتاب پس از انقلاب اسلامی بود. برخی علل غریب بودن این پدیده را بـا برشـمردن ویژگی‌هـای آن چنـین تحلیل کرده‌اند:

«دا، روایت یک شخص عادی و گمنام از تـودهٔ فرودسـت مـردم اسـت از آنچـه در هولناک‌ترین روزهای وطن دید و چشید، و خود در متن معرکه حاضر بود، و چقدر هم

کنش‌مندانه و چه بسیار مهیب که تمام هستی خود و خانواده‌اش بر باد رفت و پـدرش و برادرش قربانی شدند». (زهیر توکلی، ۱۳۹۲، .(http://alef.ir/vdce7n8zzjh8ozi.b9bj.html?195101

نویسندهٔ مقاله در ادامه به بیان ویژگی‌های این کتاب می‌پردازد:

«اول: در این متن با احضار معجزه‌آمیز خاطرات دور در عینی‌ترین و ریزبینانـه‌ترین حالت مواجهیم؛

دوم: وجه اقلیم‌نگارانهٔ دا منحصر به فرد است؛ زیرا روایت یک خانوادهٔ کُرد عرب‌زبان خرمشهری از ناب‌ترین لایه‌های اجتمـاع اسـت؛ پـس منتقل‌کننـدهٔ طیـف متنـوعی از مؤلفه‌های روح جمعی در میان مدافعان خرمشهر است، به‌ویژه مدافعان بومی؛

سوم: این روایت در برخی از مقاطع خویش، ساعت به ساعت بلکـه لحظـه بـه لحظـه پیش می‌رود و خواننده را در ضرباهنگ حادثه در زمان ماضی پرتاب می‌کند؛

چهارم: «دا» یک روایت خانوادگی است، و چون از زبان دختر خانواده روایت می‌شود، لحنی کامل از نوع عاطفهٔ خانوادگی دارد؛

پنجم: در موج شدید ادبیات فمینیستی، دا یک‌تنه عهده‌دار پژواک حنجرهٔ مجـروح و تاکنون خاموش زنان مبارز دههٔ ۶۰ است که مع‌الاسف هرگز شناخته نشدند ... از این نظر هم کتاب دا برای مخاطب امروز حرف ویژه دارد؛

ششم: دا، فاجعه را در عریان‌ترین و زننده‌ترین و چندش‌آورترین شکل ممکن پیش چشم آورده، و اگرچه این نه‌تنها در خاطرات جنگ، بلکه در کل ادبیات جنگ بی‌سابقه نیست، هرگز در این حجم با چهرهٔ کریه ناسوتی و زمینی جنگ روبرو نبوده‌ایم، تا جـایی که خواندن این کتاب، واقعاً دشوار است و تحملی زیاد می‌طلبد...» (همان).

به نظر می‌رسد، نویسندهٔ نقد فوق در برشمردن ادله برای اقبال بی‌نظیر نسـبت بـه این کتاب، دچار تناقض‌گویی شده اسـت؛ بـدین معنـا کـه وجـود بُعـد عـاطفی در بیـان خاطرات با فرازی که دربارهٔ زننده بودن شکل روایت که به قول وی خواندن داسـتان را مشکل می‌کند، هیچ تناسبی ندارد.

مقایسهٔ دا و مطر علی بغداد

دا، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بسیار با مطر علی بغداد دارد. طرح روی جلد هر دو کتاب ترکیبی از رنگ‌های قرمز و سیاه در زمینه‌ای سفید، نماد خون و مرگ در دو کشوری است که بایستی صلح و صمیمیت بر روابط آنها حکمفرما باشد. کاربرد خطوط عربی در طرح روی جلد مطر علی بغداد، به نوعی بار نوستالژیک بغداد و نقش مؤثر آن را در تاریخ اسلام بازتاب می‌دهد، شهری که به خلاف گذشته و به دلیل بی‌کفایتی حاکمان، اکنون نماد عقب‌افتادگی فرهنگی و محل درگیری و جنگی خونبار گشته است.

چهرهٔ مشخص زن با حجاب و گل‌های اطراف آن در روی جلد دا هم به‌خوبی نمایان‌گر فرهنگ اسلامی، آن هم در روزهای خونبار جنگ است؛ هم‌چنین، قوت و ایستادگی بغداد در قالب خط ثلث و نیمه بودن پیکر زن، هر دو کاملا در بستر داستان دلالت‌مند است.

درونمایهٔ اصلی هر دو داستان، جنگ تحمیلی عراق با ایران از دید راویان زنی است که شیوهٔ نگاه‌شان ویژگی خاصی به روایت داده است. موضوع داستان‌ها هم از فضای جنگ و مسائل پیرامون آن خارج نمی‌شود. راوی دا البته از کودکی خود آغاز می‌کند و حتی اشاراتی به پیشینهٔ خانوادهٔ خود دارد؛ اما هاله بدری، خواننده را از زمان عروسی راوی با او همراه می‌سازد. به خوبی می‌توان این وجه نگارش را هم زنانه توصیف نمود، به گونه‌ای که هر دو نویسنده از خود و جزئیاتی از زندگی شخصی‌شان آغاز کرده‌اند و رفته رفته با پیشرفت روند داستان، گستره‌ای وسیع‌تر را مورد اشاره قرار داده‌اند که دربارهٔ دا، جریانات و وقایع مربوط به جنگ است، و در مطر علی بغداد، بیشتر روندی سیاسی اجتماعی پیدا کرده است.

هر دو روایت فارغ از نسبت و رابطه‌ای که با حوادث جنگ دارند، سندی متقن از برهه‌ای قابل تأمل در تاریخ دو کشور ایران و عراق محسوب می‌شوند. اطلاعات بیش و کم دربارهٔ تاریخ و شخصیت‌های سیاسی دو کشور، بازتاب دادن فرهنگ و رسوم اجتماعی، همچنین انعکاس انگاره‌های مردمی نسبت به این اتفاق هولناک، مواردی هستند که در هر دو روایت به روشنی دیده می‌شوند.

نکتهٔ بسیار مهم در مقایسهٔ این دو روایت آن است که هاله بدری به عنوان یک کنش‌گر سیاسی و کسی که حرفهٔ او نویسندگی است، در جای جای رمان خود، در حال تجزیه و تحلیل اوضاع و نمایاندن نگاه‌های مختلف به موضوع است و البته در این

میان، موضع خود را نیز به صراحت بیان می‌دارد؛[۱۲] اما راوی دا کسی است که شرایط، او را در چنین موقعیتی قرار داده است. او عملا با پدیدهٔ جنگ درگیر است و مجالی برای تحلیل اوضاع یا اعلام موضع ندارد. او وظیفهٔ انسانی خود می‌داند که به هم‌نوعانش در مصیبتی که بر سرشان آمده، از دل و جان کمک کند. تا پایان داستان نیز این روحیه و این احساس مسئولیت به تمامی ادامه می‌یابد.[۱۳]

برخی عناصری که پیش از این برای نوشتار زنانه برشمردیم، به تمامی و آشکارا در این دو کتاب قابل مشاهده است. ساختار روایی متن، یادآوری نوستالژی‌های کودکی، شیوهٔ روایت اول شخص، بیان مو به موی جزئیات، اطناب و پرگویی و جست‌وجوی هویت البته هر کدام به شیوهٔ خود، از جملهٔ این عناصر محسوب می‌شوند.

بایستی اذعان داشت که راوی «دا» تا حدی زیاد از بیان احساسات لطیف زنانه‌اش در روایت داستان، دریغ ورزیده یا آن‌ها را در نظر نگرفته، تا جایی که نقل بخش‌هایی از زندگی همچون ازدواج یا بچه‌دار شدن به قدری اندک است، آن هم با کم‌ترین مایه از بیان احساسات، که حتی برای لحظاتی این احساس را به خواننده نمی‌دهد که پای صحبت یک زن نشسته است. در حالی که صحنهٔ به شهادت رسیدن مردم و اطرافیان و نحوهٔ خاک‌سپاری آنها و نیز حضور مکرر فضای غسالخانه و قبرستان، به تفصیل و با چنان جزئیاتی بیان شده که گاهی نفس خواننده را می‌گیرد و در این اندیشه فرو می‌برد که به‌راستی تحمل چنین حوادثی برای یک انسان چگونه متصور و ممکن است.

اصرار راوی دا بر زندگی در منطقهٔ جنگی، حتی در زمان بارداری‌های مکرر، و برخی اشارات اندک که به مخاطرات حضور بچه‌ای شیرخواره در نزدیکی میدان نبرد می‌کند! در تقابل مستقیم با احساسات لطیفی قرار دارد که در رمان مطر علی بغداد جاری است، که یکی از درگیری‌های اصلی راوی، ترک فرزند شیرخواره‌اش در مصر و سفر به بغداد است و هر چند صفحه یک بار به گونه‌ای نو و متفاوت، خواننده را با این احساس دلتنگی و گاهی عذاب وجدان از ترک فرزند شریک می‌کند، تا جایی که تأخیر در بیان آن، خواننده را نیز نگران می‌کند!

برای نمونه در صفحهٔ ۶۸۸، راوی دا دربارهٔ حادثهٔ بمباران خانه و اصابت ترکش به گهوارهٔ نوزاد سه ماهه‌اش چنین می‌نویسد:

«عبدالله تقریبا سه ماهه بود که شبی حالش بد شد. مرتب بـالا مـی‌آورد. علـتش را نمی‌دانستم. آن شب تمام رختخواب و لباس هرچه داشت، کثیف کـرد. صـبح بلنـد شدم و شـیرش دادم و تمیـزش کـردم... . رختخـوابش را در بـالکن پهـن کـردم و عبدالله را روی آن خواباندم. پشه‌بند را هم رویش کشـیدم. خـودم هـم آمـدم کنـار تانکر آب نشستم و مشغول شستن لباس‌های او شدم ... کارم که تمـام شـد، اولـین قدم را که بلند کردم تا به طرف خانه بروم، یک دفعه صدای سـوت گلولـهٔ تـوپی را شنیدم. نوع صدا نشان می‌داد توپ ۲۳۰ است. به نظر خیلی نزدیک بود. هر لحظـه صدا واضح‌تر به گوش می‌رسید. ده متری بـا عبـدالله فاصـله داشـتم. سـعی کـردم هرچه سریع‌تر خودم را به او برسانم. هنوز قدم از قدم برنداشته بودم کـه در عـرض چند ثانیه همه چیز زیر و رو شد. فقط می‌دیدم پاره آجر و سـنگ و تـرکش اسـت که به هر طرف پرتاب می‌شود. یک دفعه همه جا پـر از گـرد و غبـار و خـاک شـد. جیغ کشیدم و فریاد زدم یا امام زمان، بچه‌ام. به طرف عبـدالله دویـدم. همین‌طـور سنگ و خاک بود که بر اثر تخریب خانه به طرفم می‌آمد. رسیدم بالای سر عبدالله. همه جا را غبار گرفته بود. توی سر خودم زدم و با خود گفتم، همه چیز تمـام شـد. عبدالله تکه تکه شده. همانجا زانو زدم. جرأت نداشـتم چشـم بـاز کـنم ببیـنم چـه اتفاقی افتاده. بالاخره دست بردم طرف رختخواب عبدالله. ترکش‌ها به تـور پشـه‌بند گیر کرده بودند. سنگ‌های بزرگی که تکه‌های سیمان به آنها چسبیده بود، اطـراف تور افتاده بودند. انگار یک کامیون سنگ و خاک در آن اطراف ریخته بودند. عبدالله را بلند کردم. خوب نگاهش کردم. منتظر بودم او را خون‌آلود ببیـنم، ولـی از خـون خبری نبود.... وقتی دیدم بچه سالم است.... همانجا نشسـتم و زدم زیـر گریـه. ایـن اولین بار بود که بعد از انفجاری گریه می‌کردم».

اگرچه ساختار جملات، جنبـهٔ توصـیفی آنهـا و نگـاه جزئی‌نگـر و ریزبینانـهٔ نویسـنده نمایان‌گر نوعی نوشتار زنانه است، اما انتخاب واژگان و نوع توصیفات نظیر نوع بمب یـا تشریح صحنهٔ حادثـه، اسـتدلال‌ها، تعیـین فاصـله‌ها و انـدازه‌ها و حتـی برخـی واژگـانِ احساسی، کاملاً بیانی مردانه دارد.

در مقابل، راوی مطر علی بغداد در هنگام دیدن خانهٔ سابقش در بغداد کـه بـر اثـر بمباران ویران شده، چنین می‌نویسد:

«از پلکان داخل ساختمان به طبقهٔ بالا رفتیم. توی سالن خالی از هر چیزی که می‌شناختم، ایستادم. متوجه حفره بزرگی شدم که بین سالن و اتاق خواب زمستانی ایجاد شده بود و با سیمان پرش کرده بودند، و حالا دیگر پیدا نبود. وارد اتاق بزرگ نشیمن شدم که رو به بالکن جلویی خانه، رو به روی خط راه آهن قرار داشت؛ محل مورد علاقه من برای تابستان‌ها. دیدم یک دیوار جدید سیمانی آنجا کشیده بودند. تعمیراتی هم در سقف انجام داده بودند که کاملاً مشخص بود. بوی جنگ مشامم را پر کرده بود و هر لحظه بیشتر می‌شد. اثری از درخت انگوری که مدت‌های مدیدی آن را پرورش داده بودم و شاخه‌هایش تا پنجرهٔ آشپزخانه کشیده شده و از آنجا به طرف پشت بام قد کشیده بود، نیافتم. یاد برگ‌هایش افتادم که برای پختن دلمهٔ برگ مو می‌چیدم. حتی یکی از آنها بی‌استفاده نمی‌ماند. چشمم به ریشه‌هایش افتاد. چوب خشک شده بود».(۱۴)

چنان‌که از یک نوشتار زنانه انتظار می‌رود، به رغم طولانی بودن جمله‌ها، توصیفات کاملاً شاعرانه و پر از احساس است و عناصر و رنگ نگاه زنانه در آن به خوبی به چشم می‌خورد؛ البته به‌جاست که به آخرین فراز خاطرات راوی دا در همین زمینه نیز اشاره‌ای کنیم که با تمامی آن مصیبت‌ها، همچنان احساسات لطیفش نسبت به خاطرات کودکی به زیبایی و با همان معصومیت کودکانه بیان شده است:

«سال ۱۳۸۲ موقعیتی پیش آمد و رفتم بصره. فرصت زیادی نداشتم. با این حال چشمم توی کوچه و خیابان‌های شهر به دنبال خانه‌مان می‌گشت. دلم می‌خواست خانهٔ خودمان را، خانهٔ پاپا را پیدا کنم تا خاطرات کودکی‌ام را در ذهنم زنده کنم. دلم می‌خواست باز بچه می‌شدیم. می‌می توی حیاط خانهٔ پاپا جا می‌انداخت و ما بچه‌ها، من، علی و بقیه، سر خوابیدن کنار می‌می و شنیدن قصه‌هایش دعوا می‌کردیم» (سیده زهرا حسینی: ۷۳۱).

به هر حال، این همه تلخی در بیان راوی دا بیانگر واقعیت‌های اندوه‌باری است که آن زن خبرنگار مصری هرگز نمی‌توانسته حتی برای لحظاتی آنها را درک کند و شاید این همه مرارت و سختی در زندگی هر انسانی با هر فرهنگی، بیان او را این‌چنین تلخ نماید.

در پایان لازم به یادآوری است که زاویهٔ دید این نوشتار صرفاً ادبی بوده، به نظر می‌رسد به‌طور ویژه دربارهٔ کتاب خاطرات دا با توجه به بستر اجتماعی زمان انتشار و

شمارگان بالای آن و تحولات بسیاری که از آن پس در جامعهٔ ایرانی رخ داده، ضرورت دارد نقدهایی جامعه‌شناختی و نیز معطوف به نظریهٔ دریافت خواننده دربارهٔ آن صورت گیرد تا به شکلی واقع‌بینانه، روانشناسی جامعهٔ مخاطب که نزدیک به یک دهه به طور مستقیم و پس از آن همچنان درگیر پیامدهای این جنگ خانمان‌سوز بوده، به‌طور جدی برای طراحان و مجریان برنامه‌های فرهنگی کشور مورد توجه قرار گیرد.

پی‌نوشت

(۱) منظور از گفتمان «شیوه‌ای خاص برای سخن گفتن دربارهٔ جهان و فهم آن (یا فهم یکی از وجوه آن)» است. (ماریان یورگنسن، لوئیز فیلیپس،۱۳۹۲، ص۱۸). بدیهی است پرداختن به مقولاتی نظیر «تحلیل گفتمان» یا «تحلیل انتقادی گفتمان» که نقش نیروهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی را در تولید متن «دخیل» یا «نادیده» می‌گیرند و پرداختن به متن را از دریچه‌ای فراتر از نقش‌های زبانشناختی مورد توجه قرار می‌دهند نیز می‌تواند در چنین بررسی‌هایی مورد استفاده و حتی الگو قرار گیرد، به ویژه آنکه در دیدگاه‌هایی نظیر میخائیل باختین، ادبیات داستانی به عنوان «گفتمان روایی» یا ادبی تلقی می‌گردد. (رک: سیما داد، ۱۳۸۵: ۴۱۰ـ ۴۰۸؛ مریم قهرمانی، ۱۳۹۲: ۸۱ - ۲۵)

(۲) ژیل دولوز (Gilles Deleuze) (۱۹۹۵ـ ۱۹۲۵) فیلسوف فرانسوی

(۳) نام این رمان‌ها و مجموعه های داستانی عبارت است از: السباحه فی قمقم (۱۹۸۸)، رقصه الشمس والغیم (۱۹۸۹)، أجنحه الحصان (۱۹۹۲)، منتهی (۱۹۹۵)، لیس الآن (۱۹۹۸)، امرأه ما (۲۰۰۱) و قصر النمله (۲۰۰۶). وی پس از این رمان نیز در سال ۲۰۱۷ رمانی با نام مدن السور منتشر کرده است.

(۴) پس از مرگ جمال عبدالناصر، انور سادات کوشید با گرایش به غرب، مقامات آمریکایی را قانع سازد که اسرائیل را وادار به تخلیهٔ اراضی اشغالی در جنگ ۱۹۶۷کند، اما بی‌حاصل بودن این اقدامات، مصر و سوریه را بر آن داشت که ۱۶اکتبر ۱۹۷۳ غافلگیرانه به اسرائیل حمله کنند. در آغاز جنگ، اعراب، مناطق اشغالی اسرائیل در جنگ ۱۹۶۷ را باز پس گرفتند، ولی اندکی بعد، اسرائیل نیروهای نظامی عرب را به مواضع پیشین عقب راند و حتی بخش‌هایی دیگر را نیز به تصرف درآورد. جنگ اکتبر با حملهٔ سوریه به پایگاه‌های رژیم صهیونیستی در بلندی‌های اشغالی جولان و حملهٔ مصر به تأسیسات این رژیم در کانال سوئز در ۱۶اکتبر آغاز شد و در تاریخ ۲۱ می سال ۱۹۷۴ با توافق آتش‌بس پایان یافت. این توافق میان سوریه و این رژیم تاکنون برقرار است ولی مصر ۵ سال بعد یعنی در سال ۱۹۷۸ در قرارداد «کمپ دیوید» با این رژیم توافقنامه صلح امضا کرد. (http://www.jahadi.ir)

(۵) «أحمل حقیبتی فی طریقی إلی بغداد؛ کی أشارک فی مؤتمر تثقیف المرأه بعد محو أمیتها ... آمله أن أعرف سر اختفاء «أنهار خیون» صدیقتی العراقیه، وزمیلتی فی مکتب مجله الزهره المصریه فی بغداد، وأن أزور بیتی فی حی الدوره الذی أصابته الطائرات الإیرانیه، وأطمئن علی جیرانی، وألتقی «بسیونی عبد المعین» الذی التحق بالجیش العراقی ودخل الحرب مع إیران دون سابق معرفه

بأهوال الحرب، وأعطيه خطاباً من أهله يحثه على العوده» (هاله البدری: ۸۹).
(۶) «هذه الروايه ليست نصاً واقعياً، و أبطالها من صنع الخيال وحده» (هاله البدری: ۶).
(۷) «الكتابه فی التاريخ تحتاج أمثالنا من غير المؤرخين؛ نكتبه بعين أكثر إنسانيه وأقل رسميه» (همان: ۱۲۱).
(۸) «ارتفعت حراره جسمی. تكاثف اللبن فی صدری بغزاره. حملت هم دخول حمام القطار الضيق جداً ثم قمت مغلوبه علی أمری. سأفرغ بعضه علی مراحل، وأحرص فی الليل علی إتمام المهمه بشكل أفضل. ما جدوی ما تفعلينه؟ ابقی فی بيتک إلی أن تنتهی مهمه الأمومه. أو افعلی كما تفعل زميلاتک. أرضعی ابنک حليبا صناعيا. إلی متی سترقصين فوق حبل التوازن بين الأم التقليديه و الصحفيه المشغوله بالعالم الآخر؟» (همان: ۲۸۲).
(۹) «حين شعرتُ به فی بطنی أصبحت أسعد امرأة فی العالم. تمنيتُ أن يكون الجنين بنتاً. أختار لها أجمل ملامح العائلتين...» (همان: ۱۱۰).
(۱۰) برای نمونه دربارۀ کردها و مبارزات‌شان با حکومت مرکزی صراحتاً موضع مخالف خود را با تجزیه‌طلبی بیان می‌دارد (نک: هاله البدری: ۱۱۹و۱۲۴ و ۱۲۶).
(۱۱) مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی کارکرد راوی اول شخص در امر روایتگری رمان دا»، نوشتۀ تورج زینی‌وند و مریم مرادی در شمارۀ اول مجلۀ مطالعات داستانی (پاییز ۱۳۹۱) به چاپ رسیده است. در این مقاله، روایتگر اول شخص رمان بین دو ضمیر «من» و «ما» و از حد فردیت تا دانای کل شخصیت، مورد بررسی قرار گرفته است.
(۱۲) برای مثال، هاله بدری موضع خود را نسبت به جنگ در چندین جا چنین مطرح می‌کند: «ما الحرب غير الدمار» (جنگ خانمان‌سوز است) (ص۱۹)، «حماقه الحرب» (حماقت جنگ) (ص۶۴)، «ربما تكون الحرب قد فككت كل شیء» (جنگ همه چیز را از هم پاشیده) (ص۹۰)، «لا أستطيع تبرئة العراق من حماقه هذه الحرب» (نمی‌توانم عراق را از حماقت درگیر شدن در این جنگ تبرئه کنم. (ص۱۵۷).
(۱۳) «برای خودم عجیب بود، ما چطور می‌توانستیم با این چیزها روبه‌رو شویم. من و لیلا که از دیدن زخم و خون، دل‌مان ریش می‌شد و طاقت دیدن یک جراحت ساده را نداشتیم، چطور می‌توانستیم این کارها را انجام دهیم...نمی‌دانستم. دیگر گیج شده بودم. سرم را گرفتم بالا: خدایا هرچه زودتر به این مصیبت پایان بده. این قدر به من توان بده که بتونم هرقدر ضرورت داشت بایستم، کار کنم و تحمّل کنم» (ص۱۳۱).
(۱۴) «صعدنا السلم الداخلی إلی اليور العلوی. وقفت فی الصالة الفارغة من كل ما أعرفه أتأمل ثقبا كبيراً بين جدار الصالة وغرفة النوم الشتوية تم ترميمه بالإسمنت ولم يطل بعد. دخلت غرفة المعيشة الكبيرة التی تفتح علی الشرفة الأمامية أمام خط السكة الحديد - مكانی الصيفی المحبب - فوجدت جداراً جديداً من الإسمنت و ترميمات واضحة فی السقف. تصاعدت رائحة الحرب لتزكم أنفی .. لم أجد العنبة التی رعيتها طويلا و أوصلت فروعها حتی نافذة المطبخ ثم أخذت طريقها إلی السطح. تذكرت أوراقها التی كنت أقطفها لأصنع طبق محشی ورق عنب طازجاً. لا أقطع ورقة واحدة لن استعملها. نظرت إلی جذورها. رأيت خشبها سليماً» (هاله البدری: ۲۶۱).

منابع

- احمدی، مسعود. «جهان مردانه،زنانه‌نویسی و رمانتیسم». **مجلهٔ ادبی وازنا**. http://www.vazna.ir/?p=392
- إدریس، عبدالنور. «النقد الجندری: تمثلات الجسد الأنثوی فی الکتابه النسائیه». **مجلهٔ عاشقه الصحراء**.
- البدری، هاله (۲۰۱۰). رونمایی کتاب مطر علی بغداد. رقه. سوریه.
- البدری، هاله (۲۰۱۰). **مطر علی بغداد**. دمشق: دارالمدی.
- بنگراد، سعید؛ وهج المعانی (۲۰۱۳). **سیمیائیات الأنساق الثقافیه**. لبنان: المرکز الثقافی العربی.
- پاینده، حسین. «تفاوت زنان و مردان در ادبیات و داستان‌نویسی». http://khabarkhooneh.com.
- توکلی، زهیر (۱۳۹۲). «داستان غم‌انگیز کتاب دا و ستمی که بر آن رفت». http://alef.ir/vdce7n8zzjh8ozi.b9bj.html?195101
- حسینی، اعظم (۱۳۸۷). **دا، خاطرات سیده زهرا حسینی**. تهران: سورهٔ مهر. چ ۷۳.
- حسینی، مریم (۱۳۸۴). «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه». **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**. تیر. ش ۹۳: ۱۰۱ـ۹۴.
- داد، سیما (۱۳۸۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید. چ۳.
- زینی‌وند، تورج؛ مرادی، مریم (۱۳۹۱). «بررسی کارکرد راوی اول شخص در امر روایتگری رمان دا»، **فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی**. پاییز. ش ۱: ۶۸-۵۸.
- سراج، سید علی(۱۳۹۴). **گفتمان زنانه؛ روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی**. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- السکاف، حسین؛ http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/43476.html
- صفایی، علی؛ اشهب، اسماعیل. «کتاب "دا"، خاطره یا رمان؟». **نشریهٔ ادبیات پایداری**. س ۴. ش ۸: ۱۲۰ـ ۹۱.
- عباس عبدالحلیم، عباس (۲۰۱۵/۶/۲). «نقد کتاب: فی الروایة النسویة العربیة». **مجلهٔ فرهنگی قاب قوسین**.
- قهرمانی، مریم (۱۳۹۲). **ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان: رویکرد نشانه شناختی**. تهران: مؤلف.
- محمدی اصل، عباس(۱۳۶۸). **درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان**. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۳). **مردم‌شناسی جنسیت**. تهران: نشر افکار -سازمان میراث فرهنگی.
- نشست نقد کتاب مطر علی بغداد. شورای عالی فرهنگی مصر. http://www.albawabhnews.com/1223164
- وولف، ویرجینیا (۱۳۸۵). **اتاقی از آن خود**. ترجمهٔ صفورا نوربخش. تهران: نیلوفر. چ۳.
- یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۲). **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی. چ۳.