

## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه السادات حسینی\*

عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران

حجت بوداقي\*\*

کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۲/۳۰)

### چکیده

علل گرایش نویسندگان به استفاده از سمبل‌ها، بنا بر شرایط اجتماعی و فرهنگی، متفاوت است. در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ، به دلیل شباهت موقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، عمدتاً سمبل‌ها ماهیت یکسانی دارند و می‌توان آنها را ذیل عنوان‌هایی مانند: مکان، زمان، حیوان، شخصیت (اسامی شخصیت‌ها)، اساطیر، عدد، موجودات فراواقعی، عناصر طبیعی و اشیاء دسته‌بندی کرد. در نوشتار حاضر، با توجه به انواع سمبل‌های به کار رفته در آثار ساعدی و محفوظ، به این مسئله پاسخ داده خواهد شد که «آیا عناصر سمبولیک یکسان در آثار ساعدی و محفوظ، مدلول‌های یکسانی نیز دارند؟» و «این شباهت‌ها یا تفاوت‌ها در چه مواردی و بیشتر در کدام نوع از عناصر سمبولیک وجود دارند؟». برای این منظور ابتدا مکتب سمبولیسم معرفی و آنگاه نمادهای موجود در آثار ساعدی و محفوظ ذیل انواع مختلف آن تحلیل خواهد شد.

**کلیدواژه‌ها:** مکتب سمبولیسم، سمبل، عناصر سمبولیک، رمان، ادبیات تطبیقی.

---

\* E-mail: shokooh\_iran@yahoo.com

\*\* E-mail: hb\_boodaghi@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

## مقدمه

در زبان فارسی، به جای واژه «سمبل»، از «نماد» و «رمز» نیز استفاده شده است. در مقاله حاضر نیز در چند جا «تمثیل» و «کنایه» به جای سمبل به کار رفته است؛ زیرا یکی از انواع کنایه، رمزی است که درجه خفی بودن آن زیاد و درک مدلول آن مشکل باشد. همچنین، در مصاحبه‌ای، ساعدی واژه «تمثیل» را به جای رمز و سمبل به کار برده است، اما باید در نظر داشت که «سمبل» در زبان‌های مختلف، ممکن است معانی متفاوتی داشته باشد و ذهنیت خواننده در دریافت مدلول آن نقش دارد، در حالی که در «تمثیل»، قرآینی برای رسیدن به منظور نویسنده وجود دارد.

استفان مالارمه (Stephane Mallarme: ۱۸۴۲-۱۸۹۸)، شاعر، منتقد فرانسوی و پیشوای سمبولیسم، در سال ۱۸۹۱ سمبولیسم را چنین تعریف کرده است: «هنر یاد کردن از چیزی به صورت تدریجی برای آنکه وصف حالی برعکس، یا برعکس، هنر انتخاب چیزی که وصف حالی را از آن بیرون بکشند» (چدویک، ۱۳۸۸: ۱۰).

اگر بخواهیم تعریف جامع و مانعی از سمبل ارائه دهیم، باید گفت:

«سمبل یا نماد عبارت است از واژه، ترکیب، تصویر، شیء، حالت و رفتاری که بدون قرارداد و بر اساس زمینه‌های متشابه یا متداعی، در آن واحد، علاوه بر معنای نخستین و ظاهری خود، دست‌کم بر یک معنای دیگر نیز دلالت می‌کند که لزوماً تنها معنای ثانویه و مجازی آن نخواهد بود و امکان تغییر، حذف و یا جایگزینی با معانی دیگر هم وجود دارد؛ مانند آب که نماد زندگی است و نماد دانش، قدرت، نرمی و روانی (سُستی)، و در عین حال، نماد عالم معنا، حقیقت و جز آن نیز هست» (قبادی و نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۶۴).

جنبش سمبولیسم، انتقاد و تمردی ضد مکتب ناتورالیسم<sup>۱</sup> بود که فقط با واقعیت‌های عینی و ملموس سروکار داشت. ناتورالیست‌ها به‌زعم خود، حقیقت‌نویسی و واقعیت‌گرایی را ترویج می‌کردند، حال آنکه سمبولیست‌ها مدعی بیان واقعیتی تازه بودند که واقعیتی پنهان است. سمبل مطرح در مکتب سمبولیسم، با سمبلی که در کتب بلاغی با تعریف آن آشنا هستیم، متفاوت است. سمبل در بلاغت سنتی، عموماً قراردادی و به‌اصطلاح، مبتذل است و لزوماً حاکی از مکاشفات هنرمند نیست، اما در مکتب سمبولیسم، سمبل‌ها رازآلود، مبهم و حاکی از مشاهدات هنرمند هستند. سمبولیسم، هنر کاربرد نماد برای هر چیزی است که بتوان آن را تصوّر کرد. در واقع، بیانگر موضوعی است که به رمز یا به واسطه مضمونی دیگر ابراز می‌شود (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۴-۷۸؛ همان، ۱۳۹۱: ۱۱۳-۱۱۶ و یوسفی و رسولیان آرانی، ۱۳۹۲: ۱۶۱-۱۷۸).

مکتب سمبولیسم بیشتر شعر را تحت تأثیر قرار داد و از رهگذر شعر، به انواع دیگر رسید. رمان و داستان کمتر تحت تأثیر این مکتب قرار گرفتند؛ زیرا بنا بر ساختار روایی خود از ابهام‌گریزان بودند و به واقعیت‌گرایی داشتند. پس از رئالیسم<sup>۲</sup> و ناتورالیسم، با

## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌الشداد حسینی و حجت بوداکی

توجه به رؤیا و واقعیت پنهان<sup>۲</sup> سمبولیسم ظهور کرد و به تدریج، پس از شعر به رمان و داستان نیز سرایت کرد. افزون بر این، اختناق سیاسی و فضای بسته حاکم بر جوامع، نویسندگان را هرچه بیشتر به سوی استفاده از سمبل سوق داد.

سمبولیست‌ها با تأکید بر این نکته که هر انسانی از نیروهای مرموز و اسرارآمیز روح و رؤیای خویش تأثیر می‌پذیرد، اعتقاد داشتند که درک و فهم از یک اثر هنری امری کاملاً شخصی و انفرادی است؛ یعنی هر کس به نسبت درک خود، از اثر هنری برداشت می‌کند. بنابراین، باید به خلق آثاری همت گماشت که درک آن برای همگان یکسان و مشابه نباشد، بلکه هر خواننده‌ای با توجه به وضعیت روحی، نیروهای انتقال فکری و میزان ادراک خویش، و به عبارتی، بافت فکری خود، متن را تفسیر نماید و «از نظر فکری، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفه ایده‌آلیسم<sup>۴</sup> بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت. بدبینی اسرارآمیز شوپنهاور (Arthur Schopenhauer)<sup>۵</sup> نیز تأثیر زیادی در شاعران سمبولیست گذاشته بود. سمبولیست‌ها در سوپرتیویسم<sup>۶</sup> عمیقی غوطه‌ور بودند و همه چیز را از پشت منشور خراب‌کننده روحیه تخیل‌آمیزشان تماشا می‌کردند» (سید حسینی، ۱۳۹۱: ۵۴۳). غنیمی هلال، نویسنده مصری کتاب الأدب المقارن می‌نویسد: «اصول فلسفی این مکتب را باید در فلسفه کانت (Immanuel Kant)<sup>۷</sup> جستجو کرد؛ فلسفه‌ای که مجال پرواز به دنیای تفکرات را باز می‌کند و آشکارا اعلام می‌کند که معرفت جهان خارج، از راهی جز بازتاب صورت‌های آن در درون ما ناممکن است» (غنیمی هلال، ۱۳۹۰: ۵۱۵).

چنان‌که اشاره شد، سمبولیسم از شعر به رمان سرایت کرد. در نهایت، این اتفاق، کوشش‌هایی برای تغییر قالب این مکتب بود که هنری جیمز (Henry James)<sup>۸</sup> آن را آغاز کرد؛ زیرا او به ضرورت دگرگونی قالب سنتی و تقلیدی و لزوم تغییر دایره توجه از وقایع خارجی (رنالیسم و ناتورالیسم) به حوادث درونی، یعنی دایره روان دعوت می‌نمود. وی در تجدید بافت سنتی و قدیمی رمان به تکنیکی فراخواند که بر تتبع و تفحص جریان آگاهی انسان و تبلور و تجسم آن استوار بود. از این زمان، اظهار حالت‌های روحی و درونی، و توجه به ضمیر ناخودآگاه در انسان مورد توجه قرار گرفت. حادثه در رمان جدید از این زاویه ارائه گردید؛ زیرا به مرور این تلقی در باب رمان به وجود آمد که به درون شخصیت بنگریم و چگونگی ارتباط واقعه خارجی را با واقعیت روانی بشناسیم. نتیجه این امر آن بود که رمان جدید از نمونه‌های شخصی تقلیدی و قدیمی رهایی یافت و مظهر نمونه‌های انسانی گردید که وجه تمایز آنها با نمونه‌های تقلیدی و قدیمی درگیری شخصیت رمان به صورت همزمان با مسائل انفسی و آفاقی است و به همین دلیل، در نزاع و کشمکش دائمی با نفس خود و با عالم خارج به سر می‌برند. نویسنده همه این احساسات را با ارائه جریان آگاهی و احساس قهرمانش به ما منتقل می‌سازد. این امر، مستلزم آن است که نویسنده شخصیتی هوشمند را ارائه کند که بتواند بیشترین میزان اهتمام و توجه را برانگیزد و با حیاتی که مؤلف قصد زنده کردن مجدد آن را دارد، عمیقاً آشنا باشد (ر.ک؛ محمد سعید، ۱۳۷۸: ۱۷۸).

نکته قابل توجه دیگر آنکه نمادهای جنبش سمبولیسم را باید کمی متفاوت از نمادهای رایج و کلیشه‌ای تعریف کرد که به عنوان مثال، در آن، صلیب نماد مسیحیت و ستاره‌ها و خطوط راه‌راه نماد ایالات متحده است. سمبل مطرح در جنبش سمبولیسم با سمبل‌های به کار رفته در کمدی الهی دانته (Dante Alighieri)<sup>۱</sup> نیز تفاوت دارد، سمبولیسم امثال دانته به سهولت قابل انطباق با گزاره بیرونی هستند، اما سمبل‌های آثار متعلق به مکتب سمبولیسم دیرباند و گاهی تا همیشه به صورت معما باقی می‌مانند. این گونه سمبل‌ها را سمبل‌های شخصی می‌گویند که شاعر یا نویسنده، اولین بار آن را به کار می‌برد؛ برای مثال، سهراب در شعر «ندای آغاز» می‌گوید:

«و شبی از شب‌ها

مردی از من پرسید:

تا طلوع انگور چند ساعت راه است؟!» (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۰۵).

«طلوع انگور» در این شعر سمبلی است که با واکاوی قاموس فکری سهراب می‌توان مفهوم آن را درک کرد. هدف مقاله حاضر این است که با استخراج مواد و عناصر سمبولیک در آثار دو نویسنده ایرانی و عرب، غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ<sup>۲</sup>، طیف‌های مختلفی از این عناصر نمادین را تحلیل کند.

## ۱- پیشینه پژوهش

درباره سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ، کتابی با عنوان الرّمزیّة فی آثار نجیب محفوظ به قلم فاطمة الزّهراء محمّد سعید نوشته شده است. این کتاب با عنوان سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ از سوی نجمه رجایی به فارسی ترجمه شده است. جابر عصفور، منتقد ادبی، نیز کتابی با عنوان نجیب محفوظ؛ الرّمز و القیمة را تألیف کرده است. جورج طرابیشتی، منتقد عرب، هم کتابی با عنوان الله فی الرّحلة نجیب محفوظ الرّمزیّة در سال ۱۹۷۳ میلادی به چاپ رسانده است. همچنین مقاله‌ای با عنوان «الرّمزیّة فی أدب نجیب محفوظ و الرّمز البرجوازی فی أزمتة العبئیّة (دراسة للوحة نجیب محفوظ) فی الشّحاذ» به چاپ رسیده است. اما درباره سمبولیسم در آثار غلامحسین ساعدی، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است. همچنین این مقاله اولین پژوهش تطبیقی بین این دو نویسنده است.

## ۲- دلایل گرایش ساعدی و محفوظ به نمادپردازی

هنرمند به دلایل مختلفی به رمز روی می‌آورد که مهم‌ترین آن، وجود انگیزه هنری خاصی در اوست که وابستگی به سمبولیسم و رمزگرایی را به عنوان شیوه‌ای از شیوه‌های بیان هنری بر او تحمیل می‌نماید. بسیاری از هنرمندان سمبولیست معتقدند که رمز و سمبل فنی از بیان مستقیم، ارزشمندتر و کامل‌تر است و در واقع، رمز، هنر صحیح

## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌السادات حسینی و حجّت بوداکی

و تکامل‌یافته است و بیان مستقیم، ارزشی کمتر از رمز دارد؛ به عبارت دیگر، رمز در اینجا تحقق مفهومی معین از مفاهیم هنر یا سبکی خاص از سبک‌های بیان است (ر.ک؛ محمد سعید، ۱۳۷۸: ۲۳).

ساعدی و نجیب محفوظ هر دو در آثار خود از نمادهای مختلفی برای انتقال مفاهیم ذهنی خویش استفاده کرده‌اند. از مهم‌ترین دلایل استفاده از سمبل در آثار این دو نویسنده، نبود آزادی و فضای باز برای ارائه اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی است. در دوره‌ای که ساعدی در ایران به عنوان نویسنده‌ای چیره‌دست شناخته شد، بسیاری از نویسندگان روشنفکر و مبارز به دلیل فشار و اختناق حاکم بر جامعه، با زبان و بیانی رمزی و تمثیلی در نقد مسائل اجتماعی-سیاسی کوشیدند و مسائلی همچون شکست جنبش ملی، روحیه یأس و ناامیدی، استقرار استبداد داخلی و نفوذ مجدد استعمار در مرکز توجه آنان قرار گرفت. «در ادبیات داستانی معاصر ایران، بیش از هر عامل دیگری، ضرورت گریز از فشار حکومت‌های استبدادی و سانسور دستگاه حاکم، عامل نمادگرایی بوده است» (قبادی و نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۶۵). ساعدی در یکی از مصاحبه‌های خود می‌گوید: «سانسور در رژیم قبل به ما یک کمکی کرد. او چون صراحت را می‌چسبید، لذا ما به تمثیل پناه بردیم. به نظر من، یکی از جنبه‌های قوی ادبیات ما در تمثیل است؛ مثلاً شعر حافظ به همین دلیل، به اعتبار باقی مانده. ما چاره‌ای نداشتیم جز آنکه به زبان تمثیل حرف بزنیم. نمی‌خواهم بگویم سانسور خوب است، ولی اگر آدم را ول کنند، ولو می‌شود. از طرفی، بگویم که این انضباط رژیم، پدر همه را درآورده بود. رژیم تمثیل نمی‌فهمید، ولی سعی می‌کرد آن را در مجموع کلام پیدا کند. در مجموع کلام!» (ساعدی، ۱۳۷۴: ۱۰).

ساعدی در آخرین مصاحبه خود در پاییز ۱۳۶۲ می‌گوید: «کننده شدن از میهن در کار ادبی من دو نوع تأثیر گذاشته است: اول اینکه به‌شدت به زبان فارسی می‌اندیشم و سعی می‌کنم نوشته‌هایم تمام ظرایف زبان فارسی را داشته باشد. دوم اینکه جنبه تمثیلی بیشتری پیدا کرده است» (همان: ۸).

نجیب محفوظ نیز مانند ساعدی در دوره‌های مختلف نویسندگی خویش از سمبل استفاده کرده است. او همانند ساعدی تحت تأثیر شرایط اجتماعی و سیاسی مصر به استفاده از سمبل گرایش پیدا کرده است. وی «در سال ۱۹۳۴، در تاریخ ادبی مصر ظاهر شد. اگر تاریخ مصر را در این مرحله از نظر بگذرانیم، خواهیم دید که مصر به‌شدت گرفتار حکومتی استبدادی بود» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۲۳).

بعد از سال ۱۹۱۹ که همزمان با انقلاب مصر علیه انگلیس بود که به عبارتی، مرحله بعد از رمان «اولاد حارتنا: بچه‌های محله ما» محسوب می‌شود، نجیب محفوظ در داستان‌هایش از رمز استفاده می‌کند، اما نه به صورتی که در مکتب‌های نقد ادبی درباره رمزگرایی می‌نویسند: «در واقع، در این مرحله از نویسندگی محفوظ، رمز در آثار او در حد معنای لغوی رمز به کار رفته است و هنوز در معنی اصطلاحی آن وارد نشده است» (بشیری، بی‌تا: ۴۳).

نکته ظریفی که در ارتباط میان انقلاب و فرهیختگان جامعه وجود دارد، این است که نویسندگان در جوامعی که ادبیات اصیل و ریشه‌دار دارند، باعث بروز تحولاتی بنیادین در روند جامعه می‌شوند. طرفه آنکه پس از حاکمیت این اندیشه‌ها، همان جامعه انقلابی وجود بنیان این اندیشه‌ها را بر نمی‌تابد و «این همان تضادی است که محفوظ گرفتار آن شد و هنگامی که عقاید و افکارش درباره اجتماع انقلابی شکل گرفت، اما نتوانست به دلیل اختناق و فشار شدید نظام انقلابی حاکم بر جامعه، عقاید خود را بیان نماید. به‌ناچار بار دیگر به رمز روی آورد و مجبور شد که بیش از پیش خود را در سایه درخت تناور رمز و تمثیل قرار دهد» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۳۱). عامل دیگر، روی آوردن نجیب محفوظ به رمز، شیوه خاص تفکر او و شرایط روحی وی بود. نجیب از طبقه بورژوا بود و «مرحله نمادین آثار نجیب محفوظ (به معنی مصطلح آن نزد منتقدان) با تأثیرپذیری از فلسفه فیلسوفانی چون آگوستین ۱۱، کانت، هگل ۱۲ و شوپنهاور آغاز می‌شود» (اصغری، ۲۰۰۶ م: ۷).

در اکثر داستان‌های ساعدی، رمز و تمثیل جایگاه ویژه‌ای دارند. خود ساعدی درباره جایگاه تمثیل در ادبیات داستانی می‌گوید:

«اگر کار هنری به صورت تمثیلی بیان شود، در هر دوره دیگر نیز قابل تأویل و تفسیر است، اما اگر ادبیات داستانی جنبه تمثیلی خود را از دست بدهد، بیم آن وجود دارد که جنبه روزمره پیدا کند و این نوع ادبیات را فقط در همان زمان نوشتن می‌توان خواند» (برمن، ۱۳۸۴: ۱۹۰).

در این مقاله، آثاری از نجیب محفوظ و غلامحسین ساعدی انتخاب شده که اولاً دوره‌های مختلف نویسندگی، این دو نویسنده را پوشش دهد و ثانیاً تصویری فراگیر از گرایش‌های سمبولیستی آنها ارائه دهد. بدین منظور، آثار زیر انتخاب شد که در بررسی اولیه واجد این ویژگی‌ها بود.

آثار بررسی شده غلامحسین ساعدی عبارتند از: مجموعه داستان‌های آشفته‌حالان بیداریخت، دندیل، عزاداران بیل، واهمه‌های بی‌نام و نشان، رمان پرواربن‌دان، نمایشنامه چوب به دست‌های ورزیل، فیلمنامه مولوس کورپوس که از داستان «خانه باید تمیز باشد» اثر ساعدی اقتباس شده است.

آثار بررسی شده نجیب محفوظ نیز عبارتند از: داستان‌های وجه‌الآخر، تحت المظله، خمارة قط الأسود که در مجموعه‌ای با عنوان خواب از سوی محمد رضا مرعشی‌پور گردآوری و ترجمه شده است و رمان‌های اولاد حارتنا، میرامار، زقاق المدق، لیالی ألف لیلة، السمان و الخریف.

### ۳- انواع نماد در داستان‌های ساعدی و محفوظ

#### ۳-۱) نماد مکان

مکان‌ها در لیالی ألف لیلة (هزار و یک شب) نجیب محفوظ، معمولاً افسانه‌ای و غیرواقعی هستند. آنچه در باب شهرها، کشورها و مکان‌های خاص گفته می‌شود، قابل اعتماد نیست و نمی‌توان آنها را در چارچوب مرزهای جغرافیایی ترسیم کرد؛ زیرا در افسانه‌ها و قصه‌های کهن، توصیف مکان‌ها بسیار کلی است و معمولاً به ذکر نام سرزمین اکتفا می‌شود. در مواردی حتی نام سرزمین یا منطقه خاص جغرافیایی گفته نشده است و قصه بدون اشاره به مکان وقوع پایان می‌یابد. به نظر می‌رسد که توصیف مکان‌ها در ادبیات قدیم به طور عام و در قصه‌ها و افسانه‌ها به طور خاص، اهمیت چندانی نداشته است. نجیب محفوظ در اثر خویش، این ویژگی را حفظ کرده است. اگرچه ویژگی‌های مکان رخ دادن حوادث شرح داده شده است، اما در سراسر کتاب به این سؤال پاسخ داده نمی‌شود که در نهایت، مکان اصلی این اتفاق‌ها کجاست و شهریار و شهرزاد پس از هزار و یک شب در کدام قصر به سر می‌برند و اصولاً شهری که نجیب محفوظ در سراسر کتاب فضای وهم‌آلود، خفقان‌آور و آکنده از ظلم طبقه حاکم خود را توصیف می‌کند، در کجا واقع شده است. همچنین، با وجود اینکه نجیب محفوظ تکنیک‌های مختلف زمانی را به سبک داستان‌های هزار و یک شب، در این رمان به کار گرفته است، اما مقطع تاریخی و سال مشخصی را برای حوادث داستان تعیین نمی‌کند و بی‌تردید، هدف او ایجاد ابهام بیشتر برای خواننده و القای فضای پیچیده و وهم‌آلودی است که بر رمان سیطره دارد. هزار و یک شب محفوظ، اثری است که می‌توان تأثیر اوضاع سیاسی جامعه معاصر نویسنده را در آن مشاهده کرد. گفتگوی شخصیت‌های داستان و فضای خفقان‌آوری که در جای‌جای رمان احساس می‌شود، به توجّه نویسنده به اوضاع سیاسی جامعه خود دلالت دارد. همچنین عفریت‌هایی که در شهر ظاهر می‌شوند و قهرمانان را به قیام در مقابل ظلم تشویق کرده‌اند و با ایجاد انگیزه در آنها، اهداف خویش، یعنی سرنگونی طبقه حاکم را پیگیری می‌کنند، از مهم‌ترین نشانه‌هایی است که خواننده را در فهم اغراض سیاسی نویسنده یاری می‌کند (ر.ک؛ محفوظ، ۱۳۸۸).

نجیب محفوظ اولین داستان از مرحله اجتماعی دوره‌های مختلف نویسندگی خود را از قلب دانشگاه آغاز کرده است که نمونه کوچکی از اجتماع در حال گذار مصر است. یکی از رمان‌های نجیب محفوظ به نام زقاق المدق (کوچه مدق) با وجود اینکه در دوره رمان‌نویسی واقع‌گرایانه محفوظ نوشته شده است، نمادین هم هستند، «اما به شیوه‌ای کلی که گویی اصل و موضوع آن واقعی است و ارتباطی به رمز ندارد» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۱۶). در این رمان، نجیب محفوظ کل کوچه و مردمانش را در جایگاه نماد به کار برده است. تمام حوادث داستان زقاق‌المدق به جز چند مورد، در فضای کوچه اتفاق می‌افتد و «این کوچه نمادی از جامعه سنتی مصر است و شخصیت‌های آن نماد یک طبقه اجتماعی با افکار مخصوص خود هستند» (عبداللهی و ایزانلو، ۱۳۹۱: ۱۱۱).

در رمان میرامار که اسم پانسیون به همین نام در اسکندریه است، پانسیون میرامار

نماد قشری از جامعه است که آرمان‌های اجتماع مصر در آنها خلاصه شده‌اند و وجود آنها امید را برای رسیدن به آرمان‌ها زنده نگه داشته است. اسکندریه زمستانی نیز حاکی از این است که ناامیدی، اسکندریه را که نماد مصر است، فراگرفته است و در این بین، فقط قهوه‌خانه که در طبقه پایین پانسیون میرامار قرار دارد و افراد حاضر در آن و سالن پانسیون امید را زنده نگه داشته‌اند و در واقع، سر پا بودن کل پانسیون به وجود قهوه‌خانه بسته است. اینکه قهوه‌خانه در طبقه پایین میرامار قرار گرفته، می‌تواند کنایه از این باشد که افراد حاضر در آن متعلق به طبقات پایین جامعه مصر هستند. در قسمتی از رمان، از زبان «عمر وجدی» یکی از شخصیت‌های رمان می‌خوانیم:

«در اتاقم یا مشغول یادآوری خاطراتم هستم یا چیزی می‌خوانم، یا چرت می‌زنم، اما سالن پانسیون محل شب‌نشینی کنار رادیو و صحبت‌های ماریانا است و اگر خواهان تنوعی بیشتر باشم، می‌توانم به طبقه پایینی عمارت، به قهوه‌خانه میرامار بروم» (محفوظ، ۱۳۸۶: ۱۰).

در داستان وجه‌الآخر (چهره دیگر) از مجموعه تحت‌المظلة<sup>۱۳</sup> (زیر سرپناه) نجیب محفوظ ما را با زندگی سه شخصیت همراه می‌کند که در حقیقت، چهره‌های متضادی از یک شخصیت هستند. محفوظ در قصه‌اش به درون نفس انسانی نقب می‌زند که برای ما مبین چهره شورشی متمرّد و چهره معتقد به اصول و وظیفه است. اما محفوظ هر یک از این چهره‌ها را در قالب شخصیت جداگانه‌ای ارائه می‌دهد؛ برای مثال، «عثمان» چهره معتقد به اصول و محافظه‌کار است و می‌خواهد به وظیفه‌ای که دارد، عمل کند و «رمضان» چهره شورشی متمرّدی است که نه اصول را مورد توجه قرار می‌دهد و نه سنت‌ها را. شخصیت سوم نیز در واقع، حد وسط این دو شخصیت است. این شخصیت همان راوی اول شخص است که گاهی در باب مسائل دو شخصیت قبلی اظهار نظر می‌کند.

نجیب محفوظ در بخشی از این داستان از زبان راوی درباره دلایل عصیان و تمرّد چهره شورشی به اوضاع سیاسی داخلی و خارجی اشاره می‌کند و می‌گوید: «بهتر است بگوییم که بعضی مسائل در خانه بر او اثر گذاشته‌اند و بعضی هم در خیابان» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۱۷۸) و «خانه» در اینجا نماد اوضاع داخل کشور است و «خیابان» به معادلات خارجی و رابطه آنها با مسائل داخلی اشاره می‌کند.

در آثار ساعدی نیز مکان‌ها نقش عمده‌ای در سمبولیک کردن داستان دارند. در داستان خانه باید تمیز باشد، زوجی جوان با موجودات چندش‌آوری درگیرند. در این داستان، «خانه» نماد روح و روان آدمی است و حضور این موجودات عجیب، حکایت از پلشتی و خباثت روح و روان آدم‌های قصه دارد. با دقت در عنوان داستان نیز می‌توان به ایده نگارش آن پی برد، به گونه‌ای که می‌توان عنوان داستان را این گونه قرائت کرد: «روح انسان باید پاک و بی‌آلایش باشد».

در داستان گدا، اهمیت خاصی به «خیابان»، «پیاده‌رو» و «گنداب» داده شده است و



## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌السادات حسینی و حجت بوداچی

هر کدام از این مکان‌ها دلالت‌های سمبلیک دارند: «در پیاده‌رو مردمانی از هر نوع و طبقه، خود را از طریق مقایسه با دیگران، در حین نشستن و قدم زدن می‌شناسند. در گنداب، مردمان در حین سگ‌دو زدن برای بقا، ناچار می‌شوند ماهیت خود را از یاد ببرند» (برمن، ۱۳۸۴: ۱۹۱).

در داستان «سعادت‌نامه» ساعدی از مجموعه‌ی واهمه‌های بی‌نام و نشان، «پرنده‌ی برهنه» رمزی از رابطه‌ی پیرمرد با جنگل خاموش و سیاه است که رابطه‌ی روحانی و اسرارآمیز دارد. پیرمرد از پرنده‌ی برهنه‌ای که می‌گذرد، یاری می‌خواهد و او می‌گوید: «مژده‌ی خوبی برایت آورده‌ام. از جنگل دعای تو را شنیده‌اند. دعا را چهل شب ادامه بده و تکرار کن» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۵۴).

جنگل خاموش و سیاه در نزدیکی خانه‌ی پیرمرد، نماد مرگی است که در کمین و همسایگی پیرمرد نشسته است و با راهنمایی پرنده‌ی برهنه، پیرمرد به سوی تقدیر محتوم خویش پیش می‌رود که مرگ در باتلاق درون جنگل است (ر.ک؛ همان).

همچنین در داستان تحت‌المظله که یکی از داستان‌های کوتاه نجیب محفوظ است، مکان‌ها کارکردی نمادین یافته‌اند و هر یک در راستای عینی کردن موضوع‌های تجربیدی حاضر در ذهن نویسنده به کار رفته‌اند: «گردآمدگان زیر سرپناه، بعضی در انتظار اتوبوس و بعضی دیگر از ترس بلا آنجا پناه گرفته بودند» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۱۴۳). «سرپناه» شاید اینجا همان سرپناه استعمارگران در سرزمین‌های عربی باشد. این نکته با توجه به بخشی از داستان قابل دریافت است که شاهدان جمع شده در زیر سرپناه، صحنه‌هایی را که می‌بینند، زیر سؤال می‌برند.

به نظر می‌رسد بیشتر مکان‌های نمادین ساعدی، فضاهای گسترده و وسیع مانند شهر، روستا و جنگل است. در داستان‌هایی نظیر عزاداران بیل، توپ، ترس و لرز و دندیل که درباره‌ی روستاهای مناطق مختلف ایران است، ساعدی برخلاف بیشتر اقلیمی‌نویسان منطقه‌ی مشخصی را در نظر نمی‌گیرد، بلکه هدف او، «به طور نمادین، جامعه‌ی ایرانی است که در یک روستای کوچک فشرده و نمایش داده شده است. ساعدی از نویسندگانی است که به‌عمد جامعه‌ی روستایی را انتخاب می‌کند تا گفتنی‌های خود را درباره‌ی ایران و یا حتی ممالک جهان سوم بیان کند» (عبدالهیان، ۱۳۷۹: ۱۰۳).

### ۲-۳) نماد زمان

زمان یکی از عناصری است که در آثار ساعدی و محفوظ به عنوان نماد به کار رفته است. در داستان «سعادت‌نامه» از مجموعه‌ی واهمه‌های بی‌نام و نشان، زمان صبح و هنگام غروب، کارکردی نمادین دارند؛ بدین صورت که زن جوان، جنگل را هنگام صبح تماشا می‌کند و پیرمرد (شوهر زن جوان)، هنگام غروب. این رفتار دوگانه، «رمزی است از بهار جوانی و پاییز عمر. زن به خورشید صبح رو می‌کند و پیرمرد به غروب ملال‌انگیز جنگل» (دستغیب، ۱۳۵۶: ۲۶).

در نمایش‌نامه‌های دعوت و رگ و ریشه در به‌دوری ساعدی، حالت انتظار در بی‌زمانی و بی‌مکانی سیر می‌کند تا جایی که انتظار مفهوم نخستین خود را از دست می‌دهد و تنها چیزی که در آن اهمیت می‌یابد، پوچی و بیهودگی لحظه انتظار است که هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد (ر.ک؛ صالحی و گبانچی، ۱۳۹۰: ۱۱۱).

نجیب محفوظ هم در رمان اولاد حارثنا، تاریخ بشری را بر اساس تاریخ ظهور انبیاء به پنج دوره تقسیم می‌کند و با نام انبیاء هر دوره را نامگذاری می‌کند: آدهم، جبل، رفاعه، قاسم و عرفه. این تقسیم تاریخ بشری بر اساس ظهور انبیاء دلالتمند است و نجیب محفوظ به صورت نمادین، هر دوره را به نام یکی از انبیاء تقسیم کرده است.

### ۳-۳) نماد شخصیت

نحوه پایان یافتن رمان الشّمان و الخریف نشان‌دهنده نمادین بودن داستان و شخصیت‌هاست. قهرمان داستان برخلاف داستان‌های عامیانه، در پایان از مبارزه کناره‌گیری می‌کند، اما مبارزه درونی قهرمان با شخصیت‌های منفی و شر همچنان ادامه می‌یابد (ر.ک؛ محفوظ: ۱۹۶۲م).

در میرامار، «ماریا» مالک پانسیون است و رمزی است از بقای استعمار و بیگانگان در کشور مصر، و شخصیت «زهره» رمز طبقه فقیر جامعه مصر است. نویسنده، شخصیت «حسین علام» را رمز جوانان پیرو طبقه مالکان قرار می‌دهد و از اوضاع ایشان بعد از انقلاب می‌نویسد و شخصیت «منصور باهی» رمز جوانان انقلابی است که از اهداف انقلاب به دلیل فشار شدید و سلطه حکومت و ترس از حکومت رویگردانند. شخصیت «سرحان بحیری» نیز رمز انقلابی‌هایی است که در شعارهای پُرطمطراق خود غلو می‌کنند، بی‌اینکه واقعا به این شعارها ایمان داشته باشند (ر.ک؛ همان: ۱۳۸۶).

ساعدی در بیشتر داستان‌های خود هنگام معرفی شخصیت‌ها، نام واقعی برای آنها انتخاب نمی‌کند. او معمولاً واژه‌هایی مثل «مرد دیگر»، «مرد دوم»، «مرد اول»، «مرد چشم‌آبی» و «کاف» را به کار می‌برد: «بیشتر نویسندگان برای نشان دادن پوچی‌ها، بیهودگی‌ها، ناامیدی‌ها و نابسامانی‌های اوضاع جامعه و آسیب‌های روانی از این شیوه بهره برده‌اند تا به گونه‌ای پوچی و تهی‌نمایی روزگار مدرن را به تصویر بکشند» (صالحی و گبانچی، ۱۳۹۰: ۱۱۱).

آثار نجیب مملو از شخصیت‌هایی است که در جایگاه نماد به کار رفته‌اند. در حقیقت، اولین وسیله رمز در رمان‌های نجیب محفوظ، شخصیت‌هایش هستند و شاید به همین علت است که آن تحول و پویایی عمیق و مثبت را در هیچ یک از آنها نمی‌توانیم ببینیم. یکی از رمان‌های نجیب محفوظ که شخصیت‌های نمادین دارد، رمان زقاق المدق است. آیا نجیب محفوظ با اینکه زقاق المدق را در دوره واقع‌گرایی حرفه‌ای خود نوشته است، به سمبل و نماد در این رمان نیز توجه دارد؟! در کتاب سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ

پاسخ درخوری به این پرسش داده شده است: «بله، رمز را به کار برده است، اما به شیوه‌ای کلی که به ظاهر چنان می‌کند که گویی اصل و موضوع آن واقعی است و ارتباطی به رمز ندارد» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۱۸). در واقع، رمزهای این رمان، ساده و به راحتی قابل انطباق با گزاره بیرونی هستند. در این رمان، «حمیده» رمزی از سیاست حاکم بر مصر است و علت آن هم، علاقه همگان به او و جمع شدنشان گرد اوست (ر.ک؛ همان: ۱۸). در رمان زقاق المدق، «عباس حلو شخصیتی پاک و عاشق است، کوچه را دوست دارد و دلش نمی‌خواهد آنجا را ترک کند. می‌توان عباس را نمونه وطن‌پرستی مخلص دانست» (ر.ک؛ محفوظ: ۱۳۷۸).

در رمان اولاد حارتنا نوشته نجیب محفوظ، داستان با پهلوانی موسوم به جبالوی شروع می‌شود که مالک مستغلات بسیاری است و «نامش از کلمه جبار یا جبروت اقتباس شده است» (طرابیسی، ۱۹۷۳م: ۸). این انتخاب، رمزی است که عمداً به کار رفته و از ریشه کلمه می‌توان به این نکته پی برد. در همین رمان، «أمیمه» نام دختری است که «ادهم» با او ازدواج می‌کند. نویسنده با بیانی دلالت‌آمیز به أمیمه یعنی «مادر همه بشر» اشاره کرده است و در توصیف دیدار او و نگرش ادهم نسبت به او گفته است: «سایه جدید پدیدار شد، گویی از دنده‌های او خروج کرده است» (محفوظ، ۱۹۵۹م: ۷۰). با در نظر گرفتن نام امیمه که مصغر کلمه «أم» به معنی مادر است، متوجه می‌شویم نامگذاری شخصیت دختر به نام أمیمه، جنبه نمادین دارد. در این داستان، محفوظ از شخصیت ادهم برای شروع تاریخ بشر و کیفیت خلقت آن و واگذاری مسئولیت اداره عالم استفاده می‌کند: «شخصیت ادهم در این داستان، نماد آدم(ع) و جبالوی نماد خداوند - عز و جل - و ادریس رمز شیطان است که از روی تکبر بر انسان سجده نکرد» (اصغری، ۲۰۰۶م: ۷).

در آثار ساعدی نیز اسامی شخصیت‌ها به صورت نمادین به کار رفته است. در داستان عافیتگاه از مجموعه دندیل ساعدی، «کاف» نام شخصیت اصلی داستان است و مأمور یک مؤسسه زبانشناسی خارجی است که چند ماهی تعلیم دیده است و به ولایتی دورافتاده رفته تا برای هر کلمه‌ای که می‌برد، مبلغی بگیرد و به سبب بالا آمدن آب رودخانه «موند» که نزدیک روستاست، نمی‌تواند برگردد. با بالا آمدن آب موند، «کاف حالی پیدا کرده که گویی در حال اسارت و تبعید است و در انتظار معجزه و نجات و آزادی» (ساعدی، ۱۳۵۲: ۵۲). کاف در این داستان، نماد از خودبیگانگی شخصیتی است که رودخانه موند، نماد حکومت مقتدر و جبار حاکم، او را به خودفراموشی می‌کشاند. احتمالاً ساعدی با توجه به این نکته بوده که نام کاملی از شخصیت اصلی داستان ارائه نکرده است. کاف پس از انتظار زیاد برای رهایی از روستایی که به سبب طغیان رودخانه در آنجا اسیر شده، تقدیر دیگری برایش رقم می‌خورد: «کاف که در دریای کسالت و اوهام بیمارگونه دست و پا می‌زد... از یک مسئله بنیادین تکان می‌خورد. می‌بیند وجودش عاطل و باطل نمانده است و در میان کسان زیست می‌کند که دوستش دارند و او را همچون دوست خود می‌پذیرند و در همان جا می‌ماند و به کار و زندگی روی می‌آورد» (ر.ک؛ ساعدی، ۱۳۵۲: ۶۷-۵۱).

### ۳-۴) نماد حیوان

در ادبیات، استفاده از حیوانات به عنوان نماد و تمثیل، سابقه دیرینه‌ای دارد. داستان‌هایی را که شخصیت‌های آنها حیوانات هستند، فابل می‌نامند. گفته شده که «باید نخستین گونه‌های فابل را در سروده‌های ودا جست؛ چه در بیشتر افسانه‌ها و حکایت‌های ودا جانوران همچون آدمیان سخن می‌گویند و رفتار می‌کنند» (رهبریان، ۱۳۸۹: ۱۹). در داستان‌های مدرن، شخصیت‌های حیوانی کارکرد ویژه و متفاوتی با گذشته دارند. در داستان مسخ کافکا، با حشره نمادینی روبه‌رو هستیم؛ «حشره‌ای که مظهر آدم‌های انگل، سُست‌عنصر و سربار است» (نی‌داوود، بی‌تا: ۱۱۶). در داستان گاو نیز «مشدی حسن» و «موسرخه» هم کارکرد سمبلیک دارند؛ مانند «سامسا کم‌کم» در داستان مسخ کافکا، موسرخه و مشدی حسن در داستان ساعدی به جانور تبدیل می‌شوند؛ موسرخه به سبب از خوردن بیش از اندازه تغییر شکل می‌دهد و مانند چارپایان عمل می‌کند و مشدی حسن هم در پی مردن گاوش، به موجودی مسخ‌شده مبدل می‌شود و وجودی جدای از گاو برای خود نمی‌یابد.

در داستان «خانه باید تمیز باشد»، زوجی جوان با موجودات چندش‌آوری درگیرند. در این داستان خانه نماد روح و روان آدمی است و پلشتی موجودات چندش‌آور هم نماد پلشتی روح آدمی است. در بخشی از داستان می‌خوانیم:

«رحمان کارد را محکم در دست گرفت و یک دو قدمی عقب رفت... رحمان لب‌هایش را در هم فشرد و یک مرتبه حمله کرد و کارد را تا دسته کرد، توی برجستگی زیر دهان جانور، جانور یک مرتبه چرخید و تکان محکمی خورد، آن‌چنان که کم مانده بود رحمان را به زمین بزند، ولی رحمان مقاومت کرد و چاقو را کشید بیرون و دوباره فرو کرد. از جای زخم قبلی، مایع سیاه و غلیظی به بیرون فوران کرد» (سعدی، ۱۳۷۷: ۱۹۹).

در نمایشنامه پرواربن‌دان ساعدی، گوسفندان تمثیل کسانی است که در محلی به نام پرواربن‌دان اخته می‌شوند تا پروار گردند و برای ذبح مناسب گردند (ر.ک؛ ساعدی: ۲۵۳۷). در واقع، پرواربن‌دان نماد جامعه‌ای است که حاکمان و صاحبان قدرت، اندیشه را در آن عقیم می‌کنند و گوسفندان نیز نماد روشنفکران دچار خفقان هستند.

در نمایشنامه دوم از پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت ایران با عنوان «گرگ‌ها»، چنان‌که از نامش پیداست، گرگ نماد خوی آدم‌هایی طماع با خصلت حیوانی گرگ‌هاست که برای کسب درآمد بیشتر، به حيله‌های حیوانی دست می‌زنند و بوی پول همچون بوی خون، مشام آنان را تحریک می‌کند (ر.ک؛ جمشیدی، ۱۳۸۱: ۳۸۴).

در داستان عزاداران بیل، گاو نماد زندگی و اقتصاد تک‌محصولی و متکی به یک چیز است. «یک جا گاو مشدی حسن می‌میرد. گاو در ده یعنی رابطه آدم با زمین، و

## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌الشداد حسینی و حجت بوداکی

قدیمی‌ترین رابطه و اساطیری‌ترین چارپای عالم» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۱: ۹۷). در داستان پنجم عزاداران بیل، ساعدی به جدال، دلسوزی و خشونت آدم‌های روستا نسبت به حیوان می‌پردازد. عباس، قهرمان داستان که بی‌کس و بی‌کار است، دلش را به مراقبت از سگی ولگرد و پیر و مردنی خوش می‌کند، تا آنجا که کار و زندگی خود را رها می‌کند تا جوابگوی عاطفه این سگ شود، اما بیلی‌ها برای رفع بلا نقشه‌ای سوار می‌کنند تا سگ را بکشند. پس در فرصتی به بهانه زن دادن عباس، او را در خانه اسماعیل سرگرم گفتگو می‌کنند و در دل تاریکی، پسر مشدی صفر با همدستی بیلی‌ها، خشونت انسانی خود را به نمایش می‌گذارند (ر.ک؛ ساعدی، ۱۳۴۹: ۱۴۰-۱۶۵).

همچنین در نمایشنامه چوب به دست‌های ورزیل حمله گرازها نمادی از نزاع آدمی با طبیعت است، اما در مرحله بعد، فتنه گرازها دفع می‌شود و در عوض، ستیز اهالی با شکارچیان آغاز می‌شود که نماد «حکومتی‌ها» هستند. در واقع، این نمایشنامه نماد زندگی جامعه‌ای است که نادانی و جهالت سبب می‌شود جبر طبیعت، غالب نهایی بر سرنوشت اهالی آن شود.

در آثار نجیب محفوظ نیز از این دست نمادها استفاده شده است. از حیواناتی که در داستان‌های نجیب محفوظ به صورت نمادین به کار رفته، می‌توان به گربه سیاه داستان خماره القط الأسود به معنی (میکده گربه سیاه) اشاره کرد. در این داستان، نجیب محفوظ نمونه‌هایی از افراد طبقه متوسط را در مکانی واحد به نام «میکده گربه سیاه» گرد هم می‌آورد که «نام واقعی‌اش ستاره است، اما معمولاً به آن میکده گربه سیاه می‌گویند، به سبب گربه سیاه و درشتی که محبوب مَسُو - صاحب لاغراندام و زپرتی میکده - و دوست و همدم مشتریان است» (محفوظ، ۱۹۶۹م: ۵۶۳).

در این داستان، نجیب محفوظ با استفاده از زبانی نمادین، افرادی را به تصویر می‌کشد که از گرما و از گزند مگس‌های جامعه‌ای که آرمان‌های حزبی آنان در آن نافرجام مانده است، به میکده گربه سیاه که نماد زندانی برای این افراد است، پناه می‌برند. در این داستان، گرما و مگس نماد جوئی است که در بیرون از میکده بر این افراد شکست‌خورده حاکم است. در این داستان، به مرور افرادی ناشناس وارد میکده گربه سیاه می‌شوند و «میکده اتاقی است چهارگوش در زیر زمین ساختمان کهنه‌ای که چراغش به سبب فضای خفه و تاریک، پیوسته روشن است. تک‌پنجره‌ای با میله‌های آهنی، میکده را به فضای بیرون پیوند می‌دهد» (همان، ۱۳۷۷: ۴۵-۴۶). نجیب محفوظ در ادامه می‌نویسد: «گرما و مگس آن سوی میله‌ها را فراموش نکنیم... از آنس و ملاطفت گربه سیاه لذت ببریم» (همان). افرادی که به میکده آمده‌اند، گویی از قبل قرار ملاقاتی در میکده گذاشته‌اند و یکی یکی وارد میکده می‌شوند و میگساری می‌کنند و دیوانه‌وار آواز سر می‌دهند و اشک می‌ریزند و ساعت‌هایی که دور هم‌ند، دل‌هایشان صفا و صیقل می‌یابد، به همه چیز عشق می‌ورزند، از ترس و تعصب آزاد می‌شوند...

وقتی به بررسی قصه میکده گربه سیاه می‌پردازیم، روشن می‌شود که حرکت اصلی در قصه، به زندانیان سیاسی و اثر شکست بر ایشان می‌پردازد و استفاده از نمادهایی مثل

تک‌پنجره‌ای با میله‌های آهنی که می‌کده را به فضای بیرون پیوند می‌دهد، مبین این برداشت است. گربه سیاه حاضر در می‌کده، نماد یکی از اعضای حزبی است که به سبب کشف حقایق سیاسی و افشای آن، به زندان (می‌کده) افتاده است و اسم می‌کده گربه سیاه نیز این نقطه نظر را که می‌کده زندانی برای سیاسیون است، تقویت می‌کند:

«این گربه سیاه بی‌گمان شیء محسوسی است... درست است این همان سرنخی است که ما را به حقیقت می‌رساند... ما داریم به حقیقت نزدیک می‌شویم. این گربه سیاه در زمان نیاکانمان الهه‌ای بود و روزی بر در زندان نشست و راز قضیه‌اش را فاش کرد و به این روز افتاد... یک گربه چگونه می‌تواند سخن بگوید؟! آیا راز قضیه را برای ما نگفته است؟!... الخ» (همان، ۱۳۷۷: ۵۴).

شکی نیست که گربه در این داستان نمادی است از یکی از صاحب‌منصبان حزبی که حقیقت را دانسته و بیان کرده است و سخنش وی را به زندان کشانده است و همه سکوت اختیار کرده‌اند تا آنچه برای گربه اتفاق افتاده است، برای ایشان پیش نیاید.

### ۵-۳) نماد عدد

یکی از رمان‌های تمثیلی نجیب محفوظ که اولاد حارتنا نام دارد، سرگذشت حیات روحانی بشر است و مثل قرآن که ۱۱۴ سوره دارد، شامل ۱۱۴ فصل است. در این کتاب، شخصیت‌های برجسته یهودی، مسیحی و مسلمان با هیئت میدل، ولی قابل تشخیص، گرد آمده‌اند و در برابر موقعیت‌های جدید و تنش‌آمیزی قرار می‌گیرند. اینکده/اولاد حارتنا ۱۱۴ فصل دارد، اشاره به این نکته می‌تواند باشد که حیات فکری بشر با رسیدن به مرحله ظهور اسلام به کمال خود رسیده است و ظهور دیگر ادیان نیز در راستای این مسیر کمال قرار دارند. یا در رمان میرامار، «عامر وجدی» وقتی از ماریانا اتاق می‌خواهد، ماریانا کلید اتاق شماره ۶ را به عامر وجدی می‌دهد. عدد «۶»، عددی تام است و نمادی از رسیدن به پایان خط: «کلید اتاق شماره ۶ را که مشرف به دریا نبود، به من داد...» (همان، ۱۳۸۶: ۸). این رسیدن به پایان خط، مستقیماً از زبان عامر وجدی، در جایی دیگر از رمان میرامار بیان شده است: «با لحنی که خالی از عصبانیت نبود، گفتم: نه از دواج، نه بچه! بازنشسته شده‌ام! به آخر خط رسیده‌ام، ماریانا!» (همان: ۷).

غلامحسین ساعدی نیز از نمادهای عددی استفاده کرده است. یکی از داستان‌های مجموعه واهمه‌های بی‌نشان به نام «دو برادر»، تعریضی به داستان قابیل و هابیل است. ابتدای داستان نیز با آیه‌ای از قرآن که به همین داستان اشاره دارد، شروع می‌شود (ر.ک؛ ساعدی، ۱۳۴۹: ۷). همچنین در داستان «سعادت‌نامه» از همان مجموعه، پیرمرد داستان از پرنده برهنه‌ای که هنگام عبور از جنگل می‌بیند، یاری می‌خواهد و پرنده می‌گوید: «مزده خوبی برایت آورده‌ام. از جنگل دعای تو را شنیده‌اند. دعا را چهل شب ادامه بده و تکرار کن» (همان: ۵۴). عدد چهل از نمادهای دینی و اساطیری است، به گونه‌ای که برای رسیدن به مقصود، اهل عرفان نیز به چله‌نشینی می‌پردازند. حافظ

می‌گوید:

«سحرگه رهروی در سرزمینی  
همی‌گفت این معما با قرینی  
که ای صوفی شراب آنکه شود صاف  
که در شیشه برآرد اربعینی»  
(حافظ شیرازی، غزل ۴۸۲).

بدین ترتیب، عدد چهل به نمادی از رسیدن به کمال و نضج گرفتن امور تبدیل شده است. با توجه به این مطالب، عدد چهل در داستان ساعدی، رمز رسیدن به پایان راه است.

### ۲-۶) نماد موجودات فراواقعی و وهمی

در آثار غلامحسین ساعدی، موجودات زیادی حضور دارند که فضای آثار او را به فراواقعیت سوق می‌دهند. این موجودات را می‌توان به انواع زیر تقسیم کرد:

۱- حیوانات نرم‌تن یا سخت‌پوست.

۲- جن‌گونه‌ها که یا آدمیان جن‌نما هستند یا اجنه انسان‌نما.

۳- انسان‌های استحاله شده که یا استحاله روحی شده‌اند یا استحاله جسمی.

۴- انسان - حیوان یا موجودی که نیمی انسان و نیمی حیوان است.

بیشترین نمادهای موجودات وهمی را که ساخته و پرداخته ذهن خلاق نویسنده است، در فیلمنامه مولوس کورپوس ساعدی می‌توان دید (ر.ک؛ ساعدی، ۱۳۷۸). در این فیلمنامه که اقتباسی از داستان خانه باید تمیز باشد خود ساعدی است، زن و شوهری برای گذراندن ماه عسل، به خانه‌ای ساحلی و متروک می‌روند، اما کم‌کم درمی‌یابند که این خانه، آشیانه موجودات عجیب و غریب است. این اثر، مجموعه‌ای از جانوران آفریده ذهن ساعدی است؛

«جانورانی شبیه لوله‌های شفاف پلاستیکی که با نور خود را جمع می‌کنند؛ عنکبوت‌هایی غول‌پیکر و پشیمی که حتی شن‌کش را می‌بلعند؛ موجوداتی بین تمساح و قورباغه که مار می‌خورند و پوسته سخت دارند با سوسمارهای درشت‌سر بی‌رنگ؛ خفاش‌های هیولایی انسان‌نما؛ موش‌های سه‌کوهانه و چهارکوهانه... حیوان بزرگ یک متر و نیمی پشمالو که ترکیبی از سگ‌های خپل چرچیلی و خوک و موش خرمایی و پشمالو و تیغ‌دار و چاق و سنگین است و پشت سر هم زاد و ولد می‌کند» (همان: ۳۶).

\*\*\*\*\*

«حیوانی قطور و غریب و ژله‌مانند، مانند یک بالش پُف کرده، گویی از موم درست شده و از خانواده نهنگ‌ها که جانوران پشمالو را می‌بلعد» (همان: ۳۷).

\*\*\*\*\*

«موجودی بی‌شکل و چاقِ بدرنگِ سیاه‌چرکین، لَـزج و کف‌آلود که چشم‌های خونین دارد و شاخک‌های قوی فراوان و صدایش هم شبیه آروغ است» (همان: ۷۷).

به طور دقیق نمی‌توان مشخص کرد که هر یک از این موجودات نماد چه چیزها، کارها یا کسانی هستند، اما خود ساعدی این موجودات ژله‌ای و لَـزج را در یکی از مصاحبه‌هایش تأویل و تفسیر کرده است. ساعدی در این گفتگو، ساواک قبل از ۱۳۴۰ را سُـل و ول می‌داند و می‌گوید: «در قضایا کاره‌ای نبود و می‌خواست شکل بگیرد. یک موجود آمورفی بود عین ژله. افتاده بود تو مملکت نمی‌دانست مثلاً چکار بکند» (مجابی، ۱۳۸۷: ۷۴).

از قبیل این عناصر نمادین در آثار نجیب محفوظ، فقط در هزار و یک شب می‌توان سراغ گرفت که «نه یک داستان تقلیدی است که دقیقاً از روی اصل ایرانی آن کپی برداری شده باشد و نه در مقابل آن قرار دارد که ساختار و محتوای داستان اصلی را نقض کند، بلکه اوج هنر محفوظ در ادامه خط سیر داستان‌های کتاب اصلی، اما این بار در دل حوادثی جدید است» (اصغری، جواد و قاسمی اصل، زینب، ۱۳۹۱: ۱۸۷). در آثار نجیب محفوظ به ندرت می‌توان موجودات فراواقعی و وهمی را دید که کارکرد نمادین یافته‌اند. اما هزار و یک شب او تنها اثری است که چنین ویژگی دارد و اقتباس فضای خیالی و جادویی حاکم بر قصه‌های هزار و یک شب، اساس کار محفوظ را در زمینه فضا سازی در این داستان تشکیل می‌دهد، اما آنچه کتاب او را در این مقوله متمایز می‌کند، اضافه کردن فضای رعب و ابهام بر فضای جادویی هزار و یک شب است که اشاره نکردن به زمان و مکان وقوع داستان‌ها در راستای ایجاد همین فضا است. عفریت‌ها در شهر و دیاری که هیچ اشاره‌ای به مختصات آن نشده، با سحر و جادو روح قهرمانان را تسخیر کرده است و حوادث داستان را آن گونه که می‌خواهند، پیش می‌برند. اغراض سیاسی و تغییر سرنوشت شخصیت‌ها که با ظرافت و هنرمندی در شب‌های هزار و یک شب به کار رفته است، آن را از یک اثر اقتباسی صرف متمایز می‌کند. محفوظ با ترسیم فضای خفقان‌آور جامعه مصر در آن سال‌ها، طبقه حاکم را زیر سؤال برده است و اوضاع تاریک و مبهم مردمی را که در فشار ظلم و ستم حاکمان ظالم به سر می‌برند، به تصویر می‌کشد (ر.ک؛ محفوظ، ۱۳۸۸).

### ۷-۳) نماد اشیاء

در داستان عزاداران بَـیـل، مردم حاضر در داستان، همزمان با روزگاری قرار گرفته‌اند



## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌السادات حسینی و حجت بوداکی

که «تراکتور می‌خواهد جای خیش‌آهن را بگیرد» (ر.ک؛ ساعدی، ۱۳۴۹). در این داستان، ساعدی برای بیان تعارض‌ها از زبان و بیانی نمادین و استعاری استفاده می‌کند. در همین داستان، «اسلام» که تنها فردی است که در بییل رفتار عاقلانه‌ای دارد و مغز متفکرِ ده محسوب می‌شود، یک گاری دارد و تنها وسیله نقلیه روستا، گاری اسلام است. گاری در این داستان، نماد یگانه عامل حرکت و رشد در ده بییل است. در این داستان، اسلام نماد دین اسلام است که تمام اعمال و رفتار بییلی‌ها بدان وابسته است و هر حرکتی که از بییلی‌ها سر می‌زند، با برداشتی که از دین دارند، مرتبط است. در واقع، دین بییلی‌ها بی‌حرکت و جامد است. با این توضیح، باید گفت گاری اسلام نیز کارکردی نمادین دارد. چنان‌که اشاره شد، اسلام تنها شخصیتی است که در ده بییل رفتار عاقلانه‌ای از خود بروز می‌دهد. گاری اسلام که عامل حرکت در ده است نیز از جنبه شیء بودن خود خارج می‌شود و در لایه زیرین خود، گاری نماد عقل و فهم اسلام می‌شود که تنها عامل حیات و حرکت در بییل است (ر.ک؛ همان).

در آثار نجیب محفوظ نیز از اشیاء در جایگاه نماد استفاده شده است؛ برای مثال، در رمان *ثرثرة فوق النيل* (پُرگویی روی نیل)، شخصیت‌های داستان را تنها روی شناوری که بر روی نیل لنگر انداخته می‌بینیم. شناور رمز و نشانه واقعیت افرادی است که در آن ساکن هستند و در مجموع، به گروه روشنفکران تعلق دارند و هدف از انتخاب شناور به عنوان مکان حضور آنها، اشاره به نوسان و بی‌ثبات بودن آن است و این همان واقعیت موجود آنهاست. در این داستان، «شناور احساس نوعی زندگی را ایجاد می‌کند که در حاشیه واقعیت، در حال نوسان و این سو و آن سو رفتن است که به محض قدم گذاشتن در آن، تکان می‌خورد و می‌جنبد» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۲۹۸). همچنین، در داستان *تحت المظلة* از نجیب محفوظ، اتوبوس نماد روزه‌ای است که مردم زیر سرپناه ایستگاه اتوبوس انتظار آن را می‌کشند تا به وسیله آن، گامی به پیش بروند و بر طول مسافت پیشرفت بیفزایند. در این داستان، هرگز اشاره‌ای به اتوبوس نمی‌شود، اما افراد زیر سرپناه همواره انتظار آن را می‌کشند (ر.ک؛ محفوظ، ۱۳۷۷: ۱۴۳-۱۵۰).

### ۸-۳) نماد عناصر طبیعی

نجیب محفوظ در داستان کوتاه *تحت المظلة* از نمادهای طبیعی مانند باد، باران، رعد و برق برای ترسیم فضای جامعه مصر استفاده کرده است. «اما از ترس باران، هیچ کس تکان نخورد. باران سیل آسا، وحشت‌انگیز باریدن گرفت و رعد غرید» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

در داستان عافیتگاه ساعدی نیز رودخانه نماد حکومت مقتدر و جبار حاکم است که «کاف» شخصیت اصلی داستان را مقهور قدرت خود می‌کند، به طوری که کاف مجبور می‌شود برخلاف میل خود، مدت‌های زیادی در روستایی دورافتاده زندگی کند و تقدیر ماندن در روستا را بپذیرد (ر.ک؛ ساعدی، ۱۳۵۲: ۶۷-۵۱).

## ۹-۳) نمادهای دینی و اسطوره‌ای

ساعدی در داستان قدرت تازه در پی بازآفرینی اسطوره آفرینش از سوی باباشیطان است تا بتواند انسانی بیافریند که جامع کمال بشری است و جنب و جوشی فراتر از حد معمول در او بدمد. در پایان داستان، ساعدی با توجه به چیرگی بیهودگی بر زندگی انسان، همواره امید دارد انسان‌های دیگر در مسیر کمال نفس و تعالی روحی و روانی خود گام بردارند. همچنین، او این داستان را تلنگری برای خودشناسی انسان‌های هویت‌باخته و بی‌خویشتن می‌شمارد:

«... باید حسابی دنیا را به هم بزنیم، جوشش برپا کنیم، زندگی را رنگین‌تر، زیباتر، پرامیدتر بسازیم. وظیفه ما این است که بیهودگی را از دلها بیرون کنیم. به راه بیشتر نمونه، دلم می‌خواد همین فردا، به مرد گنده‌ای مثل قیصر یا نادر یا اسکندر پیدا بشه، با همان یکدندگی و لجاجت، با همان ایمان کامل به میدان بیاید!» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۵: ۴۴۲).

از نمادهای دینی که ساعدی در آثارش استفاده کرده، کاربرد نمادین مسجد در نمایشنامه چوب به دست‌های ورزیل است. البته این مسجد نماد مکانی نیز محسوب می‌شود. طرح نمایشنامه به این ترتیب است: ابتدا گرازها حمله می‌کنند و برای دفع گرازها، شکارچیان به ورزیل می‌آیند، گرازها نابود می‌شوند، اما این بار شکارچیان در روستا ماندگار می‌شوند. اهالی دو شکارچی دیگر را برای دفع شکارچیان اول به ورزیل می‌آورند. چهار شکارچی با هم متحد می‌شوند و اهالی ورزیل را نشانه می‌گیرند. مردم به مسجد پناهانده می‌شوند. در صحنه آخر، آنجا که هر چهار شکارچی مردم را نشانه گرفته‌اند، «مسجد» یگانه پناهگاه مردم می‌شود. گویی در نهایت، مردم جز «خدا» و «خانه خدا» هیچ مأمن و پناهگاهی ندارند. این صحنه اشاره به این نکته دارد که مردمان خداوند را تکیه‌گاهی برای خود می‌دانند که در همه سختی‌ها می‌توانند به او پناه برده، صحنه را خالی کنند و کار را به خدا بسپارند، یعنی عملاً تن به ظلم بسپارند.

در آثار نجیب محفوظ نیز از نمادهای اساطیری و دینی استفاده شده است؛ برای مثال: «انسان در شب‌های هزار و یک شب، ترکیبی از جنبه خدایی و جنبه شیطانی به صورت توأمان است و تفاوت آنها در این است که در برخی، جنبه خدایی و در برخی دیگر، جنبه شیطانی بر وجه دیگر غلبه می‌یابد» (اصغری و قاسمی اصل، ۱۳۹۱: ۱۹۳). اشاره به این ساحت‌های دوگانه وجود انسان و حضور اضداد در کنار هم، ریشه در اعتقاد قدما به ثنویت دارد که در حرکتی دایره‌وار از خوشبختی و سعادت ابتدایی خود در بهشت دوباره پس تجربه یک دوره هجران، ناکامی و بدبختی، به سعادت می‌رسد. در این اثر، انسان به عنوان موجودی عاقل و اندیشمند، هر زمان و هر جا که عقل خود را به گوشه‌ای نهاده است و تسلیم بی‌خردی یا احساسات و خودپرستی شده، مرتکب جنایت‌های باورنکردنی می‌شود، اما در فرجام داستان، هنگامی که انسان به فرمان عفریت‌هایی به نام «سنجام» و «سرخبوط» که نماد شیاطین هستند، گوش نمی‌سپارد و از قوه عقل خود استفاده

## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌الشداد حسینی و حجت بوداقی

می‌کند و به سعادت و نیکبختی می‌رسد.

### نتیجه‌گیری

اگر آثار نجیب محفوظ و ساعدی را از ابتدا تاکنون از نظر بگذرانیم، متوجه می‌شویم که هر دو جامعه مصر و ایران را موضوع اصلی خود قرار داده‌اند و از عناصر مختلفی به عنوان سمبل و رمز استفاده کرده‌اند. در آثار هر دو نویسنده، رمزگرایی به دوره‌های مختلف تقسیم می‌شود که مرحله به مرحله به میزان ابهام سمبل‌هایشان افزوده می‌شود. با توجه به عناصر سمبلیکی که از دو نویسنده ارائه کردیم، سمبل‌های به کار رفته در آثار ساعدی و محفوظ را به ترتیب جدول زیر می‌توان دسته‌بندی کرد:

مدلول	سمبل‌های محفوظ	مدلول	سمبل‌های ساعدی
نماد حیوان	اشخاص و طبقات جامعه	نماد حیوان	اشخاص و قشرهای سیاسی
نماد مکان	جامعه ایران، مفاهیم مجرد و ذهنی	نماد مکان	جامعه مصر
نماد شخصیت	ناظر به جامعه ایران	نماد شخصیت	ناظر به جامعه مصر
نماد اشیاء	ناظر به جامعه ایران	نماد اشیاء	ناظر به جامعه مصر
نماد عناصر طبیعت	حکومت و استبداد حاکم	نماد عناصر طبیعت	حکومت و استبداد حاکم
نماد موجودت وهمی	قشرهای سیاسی، طبقات اجتماعی	نماد موجودات وهمی	حکومت و عناصر بیگانه
نماد عدد	مفاهیم ذهنی و وجودی	نماد عدد	مفاهیم ذهنی و اجتماعی
نماد دینی و اسطوره‌ای	مفاهیم فلسفی و اجتماعی	نماد دینی و اسطوره‌ای	مفاهیم ذهنی و وجود ایدئالستی
نماد زمان	مفاهیم اجتماعی	نماد زمان	مفاهیم فلسفی و تاریخی

با مقایسه سمبل‌ها و رمزهای به کاررفته در آثار ساعدی و نجیب محفوظ به این نتیجه می‌رسیم که سمبل‌های نجیب جنبه‌های انتزاعی بیشتری دارند و وقتی کل یک اثر را در نظر می‌گیریم، آثار نجیب محفوظ از ساختار سمبولیک مستحکم‌تری برخوردار است. اما در آثار ساعدی، گاه سمبل با بافت کلی متن ناهمخوان است و به اصطلاح، خوب در نیامده است. دوره سوم و سمبولیک نویسندگی نجیب محفوظ بعد از زمانی است که با دکترای فلسفه از دانشگاه فارغ‌التحصیل می‌شود. در واقع، مرحله نمادین آثار نجیب محفوظ (به معنی مصطلح آن نزد منتقدان) با تأثیرپذیری از فلسفه

فیلسوفانی چون آگوستین، کانت، هگل و شوپنهاور آغاز می‌شود. این در حالی است که ساعدی یک پزشک بود و آشنایی عمیقی با فلسفه و اندیشه متفکران غربی نداشت و به همین دلیل، عناصر سمبولیک آثار او به شدت سمبل‌های محفوظ ذهنی نیستند، مگر در نمایشنامه‌هایش که ساعدی در این دسته از آثار خود تجریدی‌تر عمل کرده است و متن‌های سمبولیک کامل‌تری ارائه کرده است. در آثار محفوظ، نمادهای مکانی و اسامی شخصیت‌ها بسامد بالایی دارند و در آثار ساعدی نیز مانند آثار محفوظ، استفاده از مکان به عنوان رمز بسامد زیادی دارد. دیگر از عناصری که در آثار ساعدی با بسامد بالا، کارکرد نمادین یافته‌اند، نمادهای حیوانی هستند؛ مانند گراز، گاو، گوسفند، سگ و حشرات.

### پی‌نوشت‌ها

- ۱- ناتورالیست‌ها مثل دانشمندان علوم طبیعی معتقد به مشاهده و تجربه بودند. ناتورالیسم تقریباً همان رئالیسم است، جز آنکه بر زشتی‌ها تکیه دارد.
- ۲- رئالیسم در هنر به معنای انعکاس و بازتاب واقعیت بیرونی در متن هنری است.
- ۳- هنر سمبولیستی از حقیقتی سخن می‌گوید که در ورای رمزها و نمادها پنهان است و در زبان ادبی برجسته می‌شود که خود نظامی متشکل از نشانه‌هاست.
- ۴- ایده‌آلیست‌ها اعتقاد دارند که هستی، جهان یا عالم خارج، امری اعتباری و ذهنی است. با توجه به دیدگاه مکتب ایده‌آلیسم، اگر انسانی نباشد که جهان را ادراک کند، جهانی وجود نخواهد داشت و به قول شوپنهاور: «جهان پندار من است».
- ۵- فیلسوف آلمانی (۱۷۸۸-۱۸۶۰م.) که نه به روح معتقد است، نه به ماده، بلکه به جهان موجود علاقه دارد. او بیشتر فلاسفه را مورد تمسخر قرار می‌دهد و می‌گوید فلسفه نباید با جملات پیچیده آمیخته گردد؛ زیرا همه مردم باید به فلسفه آگاهی کامل داشته باشند.
- ۶- سوپزکتیویسم طرز نگرشی در فلسفه است که در عرصه شناخت، اخلاق، زیبایی‌شناسی و هنر مبنا را بر اصالت فاعل شناسنده، فاعل فعل اخلاقی، داور زیبایی‌شناختی و پدیدآورنده اثر هنری می‌گذارد.
- ۷- فیلسوف آلمانی (۱۷۲۴-۱۸۰۴م.) و از مهم‌ترین فیلسوفان سده هیجدهم اروپا بود.
- ۸- نویسنده و منتقد آمریکایی-بریتانیایی (۱۸۴۳-۱۹۱۶م.) که خالق آثاری همچون دیزی میلر، سفرای کبار و تصویر یک بانو است.
- ۹- شاعر اهل ایتالیا (زاده فلورانس در سال ۱۲۶۵ و درگذشته راوندا در سپتامبر ۱۳۲۱ میلادی) بوده است. معروف‌ترین اثر او، کمدی الهی است.
- ۱۰- نجیب محفوظ به سال ۱۹۱۱ میلادی در قاهره دیده به جهان گشود. وی در سال ۱۹۳۵ از دانشگاه قاهره در رشته فلسفه فارغ‌التحصیل شد. نویسندگی را از سن ۱۷ سالگی آغاز کرد و اولین رمان او به سال ۱۹۳۹ منتشر شد. فیلسوفانی چون آگوستین، کانت، هگل و شوپنهاور

## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌السادات حسینی و حجت بوداقتی

بر نجیب محفوظ تأثیر گذاشته‌اند. غلامحسین ساعدی با اسم مستعار گوهرمراد (۱۳۱۴ ش.)، در تبریز به دنیا آمد. فارغ‌التحصیل رشته روانپزشکی بود و دید روانشناسانه در آثارش به روشنی نمایان است. در فاصله دوره سی‌ساله که از سال ۱۳۳۲ شروع می‌شود و به ۱۳۶۳ پایان می‌یابد، ساعدی بیش از شصت داستان کوتاه نوشته است.

۱۱- Saint Augustinus مارکوس اورلیوس آگوستینوس (۳۵۴-۴۳۰ م.) معروف به آگوستین قدیس، از تأثیرگذارترین فیلسوفان و اندیشمندان مسیحیت در دوران باستان و اوایل قرون وسطی محسوب می‌گردد.

۱۲- Georg Wilhelm Friedrich Hegel گئورگ ویلهلم فریدریش هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱ م.) فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از پدیدآورندگان ایده‌الیسم آلمانی بود. تاریخ‌گرایی و ایده‌الیسم او انقلاب عظیمی در فلسفه اروپا به وجود آورد.

۱۳- این داستان در مجموعه خواب با عنوان زیر سرپناه به قلم محمدرضا مرعشی‌پور ترجمه شده است (فرهنگ و اندیشه، ۱۳۷۷).

### منابع و مأخذ

اصغری، جواد. (۲۰۰۶ م.). «الرمیة فی أدب نجیب محفوظ». *مجلة اللغة العربیة و آدابها*. السنة الأولى. عدد الثالث. صص ۵-۱۷.

اصغری، جواد و قاسمی اصل، زینب. (۱۳۹۱). «تأثیرپذیری نجیب محفوظ از هزار و یک شب». *مجلة انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. شماره ۲۵. صص ۱۸۷-۱۹۳.

برمن، مارشال. (۱۳۸۴). *تجربة مدرنیته*. ترجمه مراد فرهادپور. تهران: انتشارات طرح نو.

بشیری، اکبر. (بی‌تا). «نجیب محفوظ وقفات فی حیاتة و أدبه». *التراث الأدبی*. السنة الأولى. عدد الأول. ص ۴۳.

جمشیدی، اسماعیل. (۱۳۸۱). *گوهر مراد و مرگ خودخواسته او*. تهران: نشر علم.

چدویک، چارلز. (۱۳۸۸). *سمبولیسم*. ترجمه مهدی سبحانی. تهران: مرکز.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۶). *نقد آثار غلامحسین ساعدی*. چاپ سوم. تهران: چاپار.

رهبریان، محمدرضا. (۱۳۸۹). «حضور حیوانات در ادب فارسی». *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ش ۱. ص ۱۹.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۸۸). *آشفته‌حالان بیدار بخت*. تهران: نگاه.

\_\_\_\_\_ . (۲۵۳۷). *پرواربندان*. ج ۴. تهران: آگاه.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۵۲). *دندیل*. ج ۲. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

- \_\_\_\_\_ . (۱۳۴۹). *عزاداران نیل*. چ ۳. تهران: آگاه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۴). *ساعدی به روایت ساعدی*. پاریس: کانون نویسندگان ایرانی در تبعید.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۸). *مولوس کورپوس*. با همکاری داریوش مهرجویی. تهران: چشمه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۴۹). *واهمه‌های بی‌نام و نشان*. تهران: انتشارات نیل.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۰). *مجموعه سروده‌ها*. چ ۲. تهران: انتشارات شادان.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۱). *مکتب‌های ادبی*. چ ۱۶. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۱). *مکتب‌های ادبی*. چ ۲. تهران: نشر قطره.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۳). *معانی و بیان*. چ ۸. تهران: انتشارات فردوس.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۰). «واکاوی مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی». *نقد ادبی*. س ۴. ش ۱۶. صص ۱۰۵-۱۲۶.
- \_\_\_\_\_ . (۱۹۷۳ م.). *الله فی رحلة نجیب محفوظ الرمزیه (خدا در سفر سمبولیک نجیب محفوظ)*. بیروت: الدار الضلیعة.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۹). *کارنامه نثر معاصر*. چ ۱. تهران: انتشارات پایا.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۱). «تحلیل جامعه‌شناختی رمان زُقاق المَدَق از نجیب محفوظ». *پژوهشنامه نقد ادب عربی*. ش ۴. ص ۱۱۱.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۰). *ادبیات تطبیقی*. ترجمه سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۶). «نمادپردازی در رمان‌های سیمین دانشور». *گوهر گویا*. س ۱. ش ۳. ص ۶۴.
- \_\_\_\_\_ . (۱۹۵۹ م.). *أولاد حارتنا*. چ ۲. قاهره: مکتبه المصر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۷). *خواب*. ترجمه محمدرضا مرعشی‌پور. چ ۱. تهران: فرهنگ و اندیشه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۹۶۹ م.). *خماره قط الأسود*. چ ۳. قاهره: مکتبه المصر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۸). *زُقاق المَدَق*. ترجمه محمدرضا مرعشی‌پور. چ ۱. تهران: فرهنگ و اندیشه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۹۶۲ م.). *السَّمان والخَریف*. سعد جودة السَّحار و شرکاه. القاهرة: دارالمصر.

## عناصر سمبولیک در آثار غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ

شکوه‌السادات حسینی و حجت بوداقتی

\_\_\_\_\_ . (۱۳۸۸). *لیالی ألف لیلة (هزار و یک شب)*. ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی. تهران: انتشارات مروارید.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۸۶). *میرامار*. ترجمه رضا عامری. چ ۱. تهران: نشر نی.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۷). *وجه الآخر (چهره دیگر)*. ترجمه محمدرضا مرعشی‌پور. چ ۱. تهران: فرهنگ و اندیشه.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۸). *سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ*. ترجمه نجمه رجایی. چ ۱. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۸). *شناختنامه غلامحسین ساعدی*. چ ۱. تهران: قطره و آتیه.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۸۵). *نقد و تحلیل گزیده داستان‌های غلامحسین ساعدی*. چ ۳. تهران: نشر روزگار.

نی‌داوود، پرویز. (بی‌تا). *مشاهیر ادب معاصر*. بی‌جا: نشر روزگار.

یوسفی، محمدرضا و صدیقه رسولیان آرانی. (۱۳۹۲). «نماد از دیدگاه ابهام». *فنون ادبی*. س ۵. ش ۲. صص ۱۶۱-۱۷۸.