دانشگاه یزد
دانشکده زبان و ادبیات

نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی- پژوهشی

سال ششم/ ۱۲ پیاپی/ دهمین شماره علمی پژوهشی/ بهار و تابستان(۱۳۹۵) ISSN: ۲۳۲۲-۵۰۶۸

- **دلالت نمادین رنگ در شعر خلیل حاوی**
  محسن پیشوایی علوی، شهلا شکیبایی فر
- **جلوه‌های نوستالژی وارتباط آن با اغتراب مکانی، اجتماعی وروانی در دیوان «تأبّط منفی» عدنان الصائغ**
  حامد صدقی، سید عدنان اشکوری، صغری فلاحتی، صبری جلیلیان
- **نقد رمان عمارت یعقوبیان (اثر علاء الأسوانی) بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی جامعه‌شناختی «جورج لوکاچ»**
  زهرا افضلی، صلاح الدین عبدی، میترا خدادادیان
- **بررسی آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا از دیدگاه نقد کهن الگویی**
  عزت ملا ابراهیمی، صغری رحیمی
- **شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (کنش، گفتار و نامگذاری) در رمان «زقاق المدق» اثر نجیب محفوظ**
  علی اصغر حبیبی، حمیده امیرحاجلو، فتاح علیپور
- **بررسی جامعه‌پذیری جنسیت زنان در سه داستان کوتاه «قماشة العلیان»**
  یحیی معروف، سمیره خسروی
- **خوانش اسطوره‌گرای تمنّای جاودانگی در سروده‌های عبدالوهاب البیّاتی**
  کلثوم صدیقی

نقد ادب معاصر عربی

سال ششم/ ۱۲ پیاپی/ دهمین شماره علمی پژوهشی/ بهار و تابستان(۱۳۹۵)

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

volume 12

ISSN:2322-5068

- The symbolic Implication of Color in Khalil Havi's Poetry
- The Nostalgic Manifestations and its Relevance to Alienation in Adnan Al-Sayeghs Taabata Manfa
- A Critical Analysis of Ala-el-Asvani's The Building of Yaqubian Based on Lukacs' Theory of Sociological Realism
- Analyzing Jabra Ibrahim Jabra Fictions from an Archetypal Point of View
- A Study of Character Element and Indirect Characterization Methods in Najib Mahfouz "Zoqhq Almadaq" Novel
- A Study of Female Gender Socialization in Three Short Stories by Qmashh Allyan
- The Mythological Reading of eternity Tendency in Abd-Alvahhab Al-bayyati's poems

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان و ادبیّات

دو فصلنامۀ علمی-پژوهشی

نقد ادب معاصر عربی

سال ششم، شمارۀ دوازدهم پیاپی و دهمین شماره

علمی-پژوهشی بهار و تابستان ۱۳۹۵

دو فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال ششم، شمارۀ دوازدهم پیاپی و دهمین شماره علمی پژوهشی
بهار و تابستان ۱۳۹۵
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
سردبیر: دکتر محمدعلی آذرشب
مدیر مسئول: دکتر فاطمه قادری
مدیر داخلی: دکترعلی بیانلو
کارشناس: الهام اردکانی
ویراستارانگلیسی: دکتر محمدجواد رضایی
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
امور رایانه: الهام اردکانی
مجری و ناظر چاپ: انتشارات دانشگاه یزد
شمارگان: ۲۰۰
ISSN:2322-5068

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکترمحمدعلی آذرشب : استاد دانشگاه تهران
دکتر رضا افخمی: استادیار دانشگاه یزد
دکتر سیدخلیل باستان: دانشیار دانشگاه علامه
دکتر خلیل پروینی: استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر انسیه خزعلی: دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر محمد خاقانی اصفهانی: استاددانشگاه اصفهان
دکتر غلامعباس رضایی هفتادر: دانشیار دانشگاه تهران
دکتر حجت رسولی: دانشیار دانشگاه شهید بهشتی
دکتر وحید سبزیان‌پور: دانشیار دانشگاه رازی‌کرمانشاه
دکتر فاطمه قادری: دانشیار دانشگاه یزد
دکتر فرامرز میرزایی: استاد دانشگاه بوعلی سینا همدان
دکتر بتول مشکین‌فام : دانشیار دانشگاه الزهرا

مشاوران علمی این شماره:

دکتر بهرام امانی چاکلی	استادیار دانشگاه زنجان
دکتر مهین حاجی زاده	دانشیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر محمود حیدری	دانشیار دانشگاه یاسوج
دکتر فرهاد رجبی	استادیار دانشگاه گیلان
دکتر تورج زینی وند	دانشیار دانشگاه رازی کرمانشاه
دکتر پیمان صالحی	استادیار دانشگاه ایلام
دکتر فؤاد عبدالله زاده	استادیار دانشگاه زابل
دکتر بهنام فارسی	استادیار دانشگاه یزد
دکتر فاطمه قادری	دانشیار دانشگاه یزد
دکتر حسن گودرزی لمراسکی	استادیار دانشگاه مازندران
دکتر علی اکبر ملایی	استادیار دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان
دکتر حسین ناظری	استادیار دانشگاه فردوسی مشهد

براساس رای کمیسیون بررسی اعتبار نشریات کشور مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ مجله "نقدادب معاصرعربی" ازشماره پاییز ۱۳۹۰ حائز درجه علمی –پژوهشی شناخته شد.

راهنمای تدوین و نگارش مقالات

مقاله ارسالی به نشریه «نقدادب معاصر عربی» باید:

الف- تحقیقی و حاصل پژوهش نویسنده یا نویسندگان باشد. مقالات ترجمه شده پذیرفته نمی‌شود.

ب- در نشریه دیگر چاپ یا هم زمان برای سایر مجلات داخلی یا خارجی ارسال نشده باشد.

ج- دارای چکیده‌ای ۱۵۰–۲۵۰ واژه‌ای (به سه زبان عربی، فارسی و انگلیسی)، کلید واژه‌ها (۳- ۵ واژه)، مقدمه، متن اصلی، نتیجه گیری و فهرست منابع باشد.

د- در مقالاتی که بیش از یک نویسنده دارند، ذکر نام نویسنده مسئول در صفحه مشخصات نویسندگان ضروری است

ذ- مسئولیت علمی مقاله برعهده نفر اول است. در مورد مقالاتی که توسط دانشجویان دکتری و کارشناسی ارشد با همکاری استادان راهنما و یا مشاور تهیه می‌شود، ضرورتاً می‌بایست با مسئولیت علمی و امضاء استاد مربوطه به نشریه ارسال شود.

ر- حجم مقاله، با ملحقات، حداکثر ۲۰ صفحه A_4 باشد.

ز- فقط به مقاله‌هایی که پس از ثبت نام در سایت نشریه از طریق سامانه اختصاصی نشریه (**http://mcal.yazd.ac.ir**) ارسال شوند ترتیب اثر داده می‌شوند.

۲- مقاله‌های رسیده توسط دو یا سه نفر از استادان متخصص به صورت محرمانه داوری خواهد شد.

۳- مسئولیت صحت و سقم مقاله به لحاظ علمی و حقوقی به عهده نویسندگان خواهد بود.

٤- نقد ادب معاصر عربی حق رد یا قبول و نیز ویراستاری مقالات را برای خود محفوظ می‌دارد و از بازگرداندن مقالات دریافتی معذور است.

۵- پس از چاپ مقالات تأیید شده، سه نسخه از مجله به نویسنده/ نویسندگان اهدا خواهد شد.

الگوی فنی تنظیم مقالات

در نشریه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی

۱ – قلم‌ها

متن فارسی با قلم BLotus ومتن عربی با قلم Traditional Arabic نوشته شود.

اندازه قلم‌هابه شرح زیر باشد:

-**عنوان مقاله:** با ١٦ سیاه نوشته شود.

– کلمه **چکیده:** با ۱۳ سیاه نوشته شود.

– کلمه **کلیدواژه‌ها:** با ۱۳ سیاه نوشته شود.

– متن چکیده و کلید واژه‌ها: فارسی با قلم ۱۱ نازک و عربی با ۱۲ نازک نوشته شود.

– **عناوین اصلی** در متن: با قلم ١٤ سیاه نوشته شود.

– **عناوین فرعی در متن** با قلم ۱۳/۵ سیاه نوشته شود.

– متن مقاله: فارسی با قلم ۱۳ نازک و عربی با ١٤ نازک نوشته شود.

– ارجاعات در داخل متن و بین دو پرانتز (هلال): فارسی با قلم ۱۱ نازک و عربی با ۱۲ نازک نوشته شود.

– کلمات و حروف لاتین به خاطر هماهنگی با متن، با قلم ۱۱ نوشته شود.

-تمام ارجاعات داخل متن، به جز کلمه‌ی*همان*، غیر ایتالیک نوشته می‌شود. و کلمه *همان* ایتالیک نوشته می‌شود.نحوه ارجاع نیز به این صورت نوشته می‌شود: (نام خانوادگی، نام نویسنده، سال انتشار، جلد، شماره صفحه).

-کلمه‌های **نتیجه و منابع** با قلم ١٤ سیاه نوشته شود.

شیوهٔ نگارش نقد ادب معاصر برای مشخصات فهرست مآخذ که با قلم ۱۱نازک نوشته می شود ، بدین شرح است:

الف) برای کتاب: نام خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان)، (تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ(دوم به بعد) محل نشر: نام ناشر

ب) برای مقالهٔ مندرج در مجلات: نام خانوادگی، نام (نویسنده/نویسندگان)، (تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجله، دوره و شمارهٔ مجله، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

ج) برای مقالهٔ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها: نام خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان) (تاریخ انتشار) «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا ویراستار، محل نشر: نام ناشر، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

د) سایت‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده (تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس **سایت اینترنتی**.

-سرصفحه با قلمBLotus۱۱ (متن فارسی) و Traditional Arabic (متن عربی) و در صفحات زوج، مشخصات مجله و در صفحات فرد، عنوان مقاله نوشته شود.

۲- فاصله‌ها

فاصله‌ها به شرح زیر باشد:

- فاصله عنوان مقاله با سرصفحه ۵ سانت؛ یعنی عنوان مقاله در سطر پنجم نوشته شود.
- فاصله نام نویسنده با عنوان مقاله ۲ سانت باشد.
- فاصله چکیده با با نام نویسنده ۱/۵ سانت باشد.
- فاصله کلیدواژه‌ها با متن چکیده، دو برابر فاصله سطرها با هم باشد (یک اینتر اضافه زده شود).
- فاصله متن با عنوان اصلی یا فرعی بعد از خود، دو برابر فاصله سطرها با هم باشد (یک اینتر اضافه زده شود).
- اولین پارگراف بعد از هر عنوان هم‌طراز متن وبدون تورفتگی نوشته می‌شود، اما سایر پارگراف‌ها با نیم سانت تورفتگی نوشته شود.
- **کلمه چکیده، کلیدواژه‌ها، عناوین اصلی و فرعی** هم طراز متن نوشته می‌شود.
- متن چکیده، از سمت راست با یک سانت تورفتگی بیشتر، نوشته می‌شود.

۳- طول و عرض متن (حاشیه‌ها)

- عرض متن ۱۲ سانت باشد؛ یعنی: حاشیه راست و چپ هرکدام ٤/٥ سانت باشد. طول متن با سر صفحه ۱۹سانت و بدون سر صفحه ۱۸ سانت باشد؛ یعنی: حاشیه بالا و پایین هرکدام ٥ سانت باشد.
- سر صفحه (Layot): header ٤ سانت و footer۱/۲٥ سانت باشد.

نشانی مجله: یزد – خیابان پژوهش -دانشگاه یزد – ساختمان هرندی۱

دفتر نشریه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی

تلفن: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳٥ فاکس: ۳۱۲۳۲۰۹٦-۰۳٥

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

برگ درخواست اشتراک دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصرعربی

مشخصات مشترک

نام..... نام خانوادگی.....

شغل یاسمت: .....میزان تحصیلات: .....

نام سازمان (اشخاص حقوقی): .....

نشانی: .....کد پستی: .....

شماره تلفن: .....

Email: .....

شماره و تاریخ فیش: .....آغاز اشتراک: □ از آخرین شمارهٔ منتشر شده. □از شماره : .....

توضیحات:

بهای هر شماره با احتساب هزینه‌های پستی (چهل و پنج هزار ریال) است که لازم است حداقل برای دو شماره مبلغ لازم به حساب جاری شمارهٔ ۲۰۰۷۵۱۸٦۸۷ بانک تجارت دانشگاه یزد به نام درآمد انتشارات دانشگاه یزد واریز گردد و اصل فیش بانکی همراه با فرم اشتراک تکمیل شده به نشانی دفتر مجله ارسال شود.

نشانی دفتر فصلنامه: یزد – کدپستی ۱۳۱٤۹-۸۹۱۵۸ صفائیه – خیابان پژوهش- دانشگاه یزد ساختمان هرندی ۱ - دفتر دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصرعربی.

تلفن: ۳۱۲۳۲٤۳۳ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
دلالت نمادین رنگ در شعر خلیل حاوی محسن پیشوایی علوی، شهلا شکیبایی فر	۱
جلوه‌های نوستالژی وارتباط آن با اغتراب مکانی، اجتماعی وروانی در دیوان «تأبّط منفی» عدنان الصائغ حامد صدقی، سید عدنان اشکوری، صغری فلاحتی، صبری جلیلیان	۳۳
نقد رمان عمارت یعقوبیان (اثر علاء الأسوانی) بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی جامعه‌شناختی «جورج لوکاچ» زهرا افضلی، صلاح‌الدین عبدی، میترا خدادادیان	۵۷
بررسی آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا از دیدگاه نقد کهن الگویی عزت ملا ابراهیمی، صغری رحیمی	۸۳
شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (کنش، گفتار و نامگذاری) در رمان «زقاق المدقّ» اثر نجیب محفوظ علی اصغر حبیبی، حمیده امیرحاجلو، فتاح علیپور	۱۰۷
بررسی جامعه‌پذیری جنسیت زنان در سه داستان کوتاه «قماشة العلیان» یحیی معروف، سمیره خسروی	۱۳۷
خوانش اسطوره‌گرای تمنّای جاودانگی در سروده‌های عبدالوهاب البیّاتی کلثوم صدیقی	۱۶۷

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ دوازده پیاپی/ ۱۰ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

دلالت نمادین رنگ در شعر خلیل حاوی*

محسن پیشوایی علوی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کردستان
شهلا شکیبایی‌فر[1]، مربی گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام نور مرکز سراوان

چکیده

رنگ از دیر باز نقش مهمی درآفرینش آثار ادبی ایفا نموده است. شاعر گاه برای عینیت بخشیدن به تصاویر هنری و کشف روابط میان اجزای آن، جلوه‌های واقعی و محسوس رنگ را به کار گرفته و گاه برای تبیین افکار بیان ناشدنی از فضای نمادین آن بهره جسته است. ریشه‌ی بکارگیری نمادین این عنصر را می‌بایست در پرتو تجارب ذاتی، احوال سیاسی و اجتماعی، گرایش‌های فلسفی خاص شاعر به ویژه پیچیدگی و ابهام موجود در شعر، جستجو نمود.
خلیل حاوی از جمله شاعران معاصر عربی است که از رنگ به عنوان نماد، فراوان بهره گرفته است. در این پژوهش کوشش شده جایگاه رنگ در شعر خلیل حاوی و مفاهیم نمادین آن مورد بررسی قرار گیرد. روش کار توصیفی تحلیلی است. نتایج به‌دست آمده بیانگر آن است که شاعر عنصر یاد شده را در بیان حالات روحی یا اهداف سیاسی و اجتماعی خویش به کار برده و پرکاربردترین رنگ در اشعار وی سیاه است که بر معانی ایستایی و رکود، اضطراب روحی- روانی، رنجش و گمراهی دلالت می‌کند. پس از آن رنگ‌های سرخ، سفید، زرد، سبز و آبی بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند.

کلید واژه‌ها: شعر عربی معاصر، خلیل حاوی، رنگ، نماد.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳ /۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۰۲

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: shahlashakibaee@yahoo.com

مقدمه

رنگ بعنوان برجسته‌ترین عنصر در حوزه محسوسات، از دیرباز تاکنون مورد توجه هنرمندان به ویژه شاعران بوده است. از آن‌جا که تصویر از مجموعه رنگ، شکل، معنا و حرکت تشکیل می‌گردد، می‌توان گفت رنگ برترین عنصر تجسمی در آفرینش اثر ادبی و مهم‌ترین عامل در پویایی و واقع نمایی تصاویر شعری است. از این‌رو شاعران با بهره‌گیری از آن به سروده‌های خود عمق وغنای ویژه‌ای می‌بخشند.

پژوهش پیرامون جایگاه و معانی رنگ در شعر از آن نظر دارای اهمیت است که ارتباط ادبیات، زبان و جامعه را آشکار می‌نماید. بدین گونه که شاعر به منظور ترسیم تصاویر هنری، علاوه بر زیبایی ظاهری و حسی رنگ، مفاهیم مجازی و نمادین آن را نیز مورد توجه قرار می‌دهد و از این طریق مفاهیم ذهنی خود را که ریشه در حالات روحی- روانی، حقایق سیاسی- اجتماعی یا جهان بینی شاعر دارند، بیان می‌نماید و از آن‌جا که در معنایابی رنگ‌ها، عناصر مهم چندگانه‌ای همچون موصوفات یک رنگ، تجربه‌های فردی، تداعی روان شناختی و حتی زمان و مکان موثر هستند، هم معنایی، چند معنایی (معانی مثبت و منفی)، تقابل معنایی و معنی ضمنی واژگان و عبارات را می‌توان بررسی نمود (سام خانیانی، ۱۳۸۲: ۲۲) نویسندگان و ادیبان عرب از گذشته‌های دور در خلق آثار خود از عنصر رنگ بهره جسته‌اند. درعصر جاهلی شاعران رنگ‌ها را به صورت ظاهری، سطحی و محدود به کار گرفته‌اند. در این دوره رنگ بازتابی از زندگی واقعی و تعبیری از طبیعت بود. در دوره‌های بعد به علت گرایش به شهرنشینی، رنگ‌ها از تنوع بیشتری برخوردار شدند اما به همان معانی محسوس و لغوی دلالت می‌کردند.

در دوره‌ی معاصر، از سویی گسترش فن تصویرگری موجب شد که رنگ در شعر از تنوع معنایی بیشتری برخوردار گردد و از سوی دیگر ظهور مکتب‌های ادبی جدید به ویژه سمبولیسم و شرایط خاص اجتماعی همچنین فشارهای سیاسی و اقتصادی بر ادبیات به ویژه شعر سبب شد که رنگ در مفهوم نمادین ظاهر گردد.

این پژوهش سعی نموده که معانی رنگ و کیفیت به کارگیری آن را در شعر خلیل

حاوی مورد بررسی قراردهد و به این سوال پاسخ دهد که شاعر چگونه تجارب فردی و اجتماعی خود را به وسیله جنبه‌های فیزیولوژیکی و روان شناسانه رنگ‌ها بیان می‌نماید و چگونه میان دیدگاه‌های فلسفی خود و جلوه‌های زیبایی شناسی رنگ‌ها پیوند بر قرار می‌سازد؟

پیشینه تحقیق

از آن‌جا که بررسی عنصر رنگ و معانی نمادین آن، سبب شناخت بهتر اندیشه و جهان‌بینی شاعران و ادبا می‌شود، پژوهش‌های متعددی پیرامون این عنصر و مفاهیم آن نگاشته شده است، برخی از این مقالات عبارتند از *((بررسی تطبیقی بسامد کاربرد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر السیاب))* از دکتر طیبه سیفی و کبری مرادی که بسامد کاربرد رنگ‌ها و جایگاه آن در اشعار این دو شاعر را بررسی نموده است، همچنین مقاله‌ی *((نقد وتحلیل دو رنگ سرخ و سبز در اشعار بدر شاکر السیاب))* از دکتر طیبه سیفی که به تحلیل دو رنگ سبز و سرخ در تصاویری شعری این شاعر پرداخته است، *((رنگ‌های نمادین در اشعار صلاح عبد الصبور))* از دکتر محمد مهدی سمتی و نرجس طهماسبی نگهداری که به تبیین معانی رنگ‌ها و کاربرد آن در شعر صلاح عبد الصبور می‌پردازد و *((دلالت‌های نمادین رنگ سبز در شعر عبد المعطی حجازی))* از دکتر طیبه سیفی و نرگس انصاری که به تحلیل معانی نمادین این رنگ در اشعار عبد المعطی حجازی پرداخته است.

خلیل حاوی، از پیشگامان عرصه شعر و اندیشمندان صاحب سبک معاصراست که پیرامون زندگی، اشعار و افکارش کتاب‌ها و مقالاتی تالیف شده است. برخی از این مقالات عبارتند از *((بررسی کهن الگوی آنیما و تولد دوباره در ذهن و زبان خلیل حاوی))* نوشته دکترحسین ناظری و کلثوم صدیقی که از منظر روان شناختی اشعار حاوی را بررسی نموده‌اند و *((حکایت سندباد به روایت نی و نای))* از دکتر نجمه رجایی که به تجزیه و تحلیل اسطوره سند باد در شعر حاوی می‌پردازد و *((واکاوی روان شناختی مفاهیم پری و عشق در سروده های خلیل حاوی))* از دکتر حسین ناظری و کلثوم صدیقی که به بررسی جنبه‌های روان شناختی اشعار حاوی پرداخته است. همچنین مقاله‌ی *((جدل اللون فی شعر*

خلیل حاوی) از بشری حمدی البستانی که جنبه‌ی هنری رنگ‌ها و میزان تناسب و تضاد آن را به صورت کلی در برخی اشعار سه دیوان *((نی و باد))*، *((رودخانه خاکستر))* و *((خرمن زارهای گرسنگی))* بررسی نموده و به تحلیل نمادین رنگ به صورت جامع و منسجم نپرداخته است، اگرچه در برخی قسمت‌های مقاله اشاراتی گذرا و محدود به دلالت‌های نمادین برخی رنگ‌ها نموده است. برخی کتاب‌هایی پیرامون حاوی و اشعارش نگاشته شده عبارتند از*((خلیل حاوی))* از ریتا عوض که به تحلیل کلی اشعار این سراینده بسنده کرده است، *((خلیل حاوی فی سطور من سیرته و شعره))* نوشته ایلیا حاوی که به شرح زندگی، تحلیل رموز شعری و واکاوی روان شناختی سروده‌های این شاعر پرداخته است. نظر به این که تا کنون هیچ گونه جستار علمی و جامعی پیرامون رنگ و معانی نمادین آن در شعر خلیل حاوی انجام نشده، نگارندگان تلاش نموده‌اند با بررسی این عنصر و روشن نمودن مفاهیم آن، جلوه‌ای از جهان بینی و افکار این شاعر را آشکار سازند.

جایگاه و مضامین شعری خلیل حاوی در شعر معاصر

خلیل حاوی یکی از شاعران نوگرای معاصر لبنان است که با آفرینش اشعار رمزی و اسطوره‌ای تجربه‌های ذاتی بشر را با حقایق عام انسانی و مضمون را با شکل پیوند داده و معانی جدیدی پیرامون بحران ذات و هویت انسان معاصرایجاد نموده و بدین ترتیب برای ترسیم دغدغه‌های بشریت راهی تازه در برابر شاعران پس از خود گشوده (حاوی، ١٩٨٤: ١٦١) و نقشی مؤثر در تحولات محتوایی شعر نو ایفا نموده است.

شعر خلیل حاوی سرشار از رمز و مفاهیم نمادین است. او گاه رمز را به صورت جزئی در بخش‌هایی از قصیده و گاه به شکل کلی در سراسر شعرش به کار گرفته است. حاوی در خلق برخی نمادهای خود از پدیده‌های جامد و متحرک جهان طبیعت همچون آتش، یخ، خفاش وموجوداتی از این دست الهام گرفته و در بخشی دیگر از میراث سنتی، که عناصر آن را می‌بایست در حوزه‌های اسطوره‌ای، تاریخی و دینی جستجو نمود. بعضی رمزها هم برگرفته از ضمیر ناخودآگاه شاعر و حاصل

تخیل‌پردازی اوست (عایدی، بی‌تا: ٧٤). تعارض میان انزواطلبی و جمع‌گرایی، یأس و امید، بیزاری از زمان و مکان کنونی، بشارت رستاخیز و تقابل فنّاوری در شهرها با احساسات اصیل روستایی (اسماعیل، ۱۹۹۸: ٣٤١ـ٣٤٢)، گزینش مفاهیم ژرف فلسفی و ترسیم انگاره های بنیادین از برجسته‌ترین ویژگی‌های شعر حاوی است (جیوسی، ۲۰۰۱، ج۲: ٦٧٣ـ٦٩٧). او به همراه شاعران نوگرای دیگر از جمله بدرشاکر سیاب و جبرا ابراهیم جبرا، به اسطوره تموز (نماد تجدید حیات) منتسب و از همین‌رو به الشعراء التموزیون مشهورند (بنیس،۲۰۰۱، ج۳: ۲۱۵).

نقش رنگ در بیان نمادین

نماد در طول تاریخ پیچیده‌ترین نحوه‌ی اندیشیدن بشر بوده و در بسیاری از مکاتب فکری- هنری وادی آرمان خواهی و کمال مطلوب به شمار می‌رود. منظور از بیان نمادین؛ ساختار دلالت گونه‌ای است که درآن معنای آغازین و مستقیم، همراه خود معانی دیگری را پیش آورد، که این معانی غیر مستقیم هستند. زمینه نمادین رنگ به عوامل جغرافیایی، فرهنگی و حالات روحی افراد بستگی دارد، از این رو رنگ، در طول قرن‌ها برای اشخاص گوناگون معانی متفاوتی داشته و در هر محیط یاد آور موضوعی خاص بوده است. همین تفاوت معنایی رنگ سبب شده تا در علم معناشناسی مجموعه گسترده‌ای را به خود اختصاص دهد. این علم در بررسی دلالت رنگ‌ها فقط به معنای لغوی الفاظ بسنده نمی‌کند بلکه معانی ضمنی و مجازی رنگ‌ها را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد (احمدی،۱۳۷۷: ٦٢١).

دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم از دو عنصر شکل و رنگ تشکیل شده که هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند. رنگ مهم‌ترین عنصر برای نماد پردازی است و شاعران به عنوان زیبا شناسان جهان هستی جهت عینیت بخشیدن به افکار خود از آن بهره برده‌اند. این عنصر مکمل تجربه‌های انسانی و بازتابی از نحوه تفکر مردم و زمان بوده و پلی میان بخش هوشیار و ناهوشیار جهان هستی برقرار می‌سازد و ناشناخته‌ها را به گونه‌ای به شناخته‌ها نزدیک می‌سازد (کارکیا، ۱۳۷۵: ۱۹). در عصر جدید گسترش علوم مختلف

به ویژه هنر نقاشی، تنوع و پیچیدگی ابعاد زندگی از عوامل تاثیر گذار در به کارگیری رنگ به شکل نمادین در شعر معاصر است (العریض، ١٩٩٦: ٧٨). همچنین شرایط خاص سیاسی- اجتماعی کشورهای عربی سبب شد تا شاعران بیش از پیش به رمز گرایی و نماد پردازی روی آورند.

رنگ در اشعار خلیل حاوی

رنگ به عنوان یکی از عناصر آفرینش ادبی، در اشعار خلیل حاوی ازجایگاه ویژه‌ای برخوردار است. شاعر از میان رنگ‌های طبیعی پیرامون خود سیاه، سرخ، سفید، سبز، زرد و آبی را به کار می‌گیرد تا معانی ذهنی خود را در برابر دیدگان خواننده مجسم و جذابیت اشعارش را افزون نماید. با توجه به آن‌که مصادیق شعری حاوی، پیرامون رنگ و مفاهیم آن فراوان است و در صفحات محدود این پژوهش نمی‌گنجد نگارندگان تنها به ذکرنمونه‌هایی اندک بسنده نموده‌اند و از آن‌جا که دو دیوان *((از دوزخ کمدی))* و *((تندر زخم خورده))* در سال ١٩٧٩ به چاپ رسیده‌اند، دیوان نخست در منابع درون متنی با حرف الف و دیوان دوم با حرف ب نگاشته شده است.

رنگ سیاه و معانی آن

رنگ سیاه در بین زبان‌های دنیا از نظر شهرت سرآمد همه رنگ‌ها است و در فرهنگ‌های مختلف حضور زبانی و معنایی فعال دارد. معانی نمادین آن معمولاً با تجربه‌های تاریخی، جغرافیایی و نژادی در ارتباط است. این رنگ بیشتر به عنوان نمادی ازگمراهی، سنگدلی و تسلیم نهایی به کار گرفته می‌شود، اما گاهی به وقار، غیر عقلانی بودن و ترس از ناشناخته‌ها دلالت می‌کند (حمدان، ٢٠٠٨: ٢٧). همچنین رمز آلود و تداعی کننده نیروهای مافوق طبیعی است که عموماً با جنایت و دزدی پیوند خورده به همین خاطرپرچم دزدان دریایی به رنگ سیاه است (دی و تایلو، ١٣٨٧: ١٦).

رنگ سیاه از نظر روانشناختی رنگی است که خود را نفی می‌کند و بیانگر نابودی، نومیدی محض و افزایش‌دهنده روحیه افسردگی است که منجر به سکون و کاهش فعالیت‌های جسمی می‌شود (پورحسینی، ١٣٨٢: ٨٣).

در هنر تعزیه سیاه برای اولیا و دشمنان دین یکسان به کار می‌رود و ترکیب آن با رنگ‌های دیگر کاربرد آن را مشخص می‌سازد. اگر با سرخ همراه باشد، به هراس و ترکیب آن با سبز به قداست دلالت دارد. در تصوف آن را اغلب شیطانی می‌دانند و در مرتبه‌ای پایین قرار می‌دهند. عده‌ای بر این باورند که انتخاب رنگ سیاه یعنی گذشتن ازعالم مادیت و ورود به عالم مافوق که در آن مواجه‌ی با جلال الهی دست می‌دهد. از این رو سیاه را رنگ تکامل به شمار می‌آورند (کاشانی، ۱۳۷٦: ۹۲).

این رنگ در قرآن کریم ۷ بار تکرار شده که ۵ مورد آن به توصیف چهره‌ی انسان می‌پردازد (الفیفی، ۱۹۹۷: ۱۵). در زبان عربی واژگان متعددی همچون اسحم، فاحم، دجوجی و... مفهوم آن را القا می‌کنند که بیشتر دلالت بر بدبینی دارند و مخالف زیبایی هستند (ثعالبی، ۲۰۰۱: ٦۹). قوم عرب دیوها، دشمنان و مارهای خطرناک را معمولاً با رنگ سیاه تصویر می‌نمودند (ثعالبی، ۲۰۰۱: ۱۲۰).

حاوی در برخی اشعار این رنگ را مستقیم و در بخشی دیگر به شکل ضمنی به کار گرفته است و معنای منفی آن از جمله : ایستایی، پریشانی، اندیشه‌های نادرست سنتی وگناه در اشعار وی از قوت بیشتری برخوردار است.

رکود و ایستایی: رنگ سیاه در اشعار خلیل حاوی بیانگر رکود و ایستایی است، سراینده نیک می‌داند که زمان پویایی و حرکت تنها در میان زندگان معنا دارد، بنابراین در جهت به تصویر کشیدن ایستایی که تاکیدی است بر حضور مرگ در سروده‌ی *((سدوم))* صحنه‌ای از ویرانه‌های زندگی یک جغد را به نمایش می‌گذارد:

فی جبالٍ من کوابیسِ التخلّی و السّهَاد/ حَیثُ حَطَّت بومةُ الخَرساءُ/تَجَتَرُّ السواد/ الصدی، الظلُّ، الدّمعُ جِماد (حاوی، ب۱۹۷۹: ۳۱)

در میان کوه‌هایی از جنس کابوس تنهایی و بیداری/آن‌جا که جغدی گنگ فرو می‌نشیند/ سیاهی نشخوار می‌کند/ پژواک، سایه و اشک یخ می‌بندد.

در این جا واژه‌ی جغد رمز تیرگی، ویرانی و خلوت مالخولیایی و اسناد فعل «حطت» به آن، دلالت برکندی گام‌های این جغد و درحقیقت به ایستایی قوم عرب دلالت می‌کند. از سویی دیگر گزینش لفظ «خرساء»، جمله فعلیه «تجتر السواد» و اسناد

واژه «جماد» به الفاظ «صدی و الظل» بیانگر ثبوت و سکوتی کشنده است که بر سراسر هستی عرب سایه افکنده است.

در چکامه‌ی ((فی جوف الحوت)) نیز مفهوم رکود و ایستایی مشاهده می‌شود. آن هنگام که سراینده غاری را تصویر می‌کند که عنکبوت بر آن تار تنیده و خفاش‌ها که بر تیرگی و سکون دلالت می‌کنند، در اندوه گنگ و تلخ غار بال گشوده‌اند (حاوی، ۱۹۷۲: ٦٧).

پریشانی: رنگ سیاه به معنای پریشانی و اضطراب خاطر است، این مفهوم در شعر حاوی، کاربرد بسیار اندکی داشته و درچکامه‌ی «چهره‌های سند باد »که شاعر آن را به هنگام اقامت در لندن سروده، مشاهده می‌شود. وی در این قصیده بی قراری روحی خویشتن را به دود برخاسته از زغال سنگ تشبیه می کند:

لماذا ساقَني للجسرِ/ حيثُ الموجُ إثرَ الموجِ/ يدوي يتَداعى/مُدخناتُ الَفحمِ تعوي/ مِن محطّاتِ القِطار/ و البخَار/ ضبابٌ كالحٌ/ ينبعُ من صوبِ البحار/كلُها تغزلُ حولَ الجسرِ...(حاوی، ١٩٩٣:٤١٦).

چرا مرا به سوی پل کشانید/ جایی که موج‌ها در هم/ می‌پیچند، در خاطرم تداعی می‌شود/ دود زغال سنگی که از ایستگاه قطار برمی خیزد/ و بخار/ مه متراکمی/ که از بخار دریاها پدیدار گشته/ تمامی آن‌ها پیرامون پل غزل سرایی می‌کنند.

در این قطعه ترکیب اضافی «مدخنات الفحم» که بیانگر رنگ سیاه و تبدیل حالت جامد به گاز می‌باشد و واژه‌ی بخار که به تغییر حالت مایع به گاز اشاره می‌نماید، از بی‌ثباتی عالم هستی و در حقیقت به تحولات روحی ودگرگونی‌های مکانی سراینده دلالت می‌نماید. علاوه برآن، تلاطم امواج رودخانه نیز تصویرگر آشفتگی روانی شاعر است.

میراث و اندیشه‌های کهن: رنگ سیاه در اشعار حاوی بیانگر میراث و اندیشه‌های کهن است. این مفهوم در شعر *((جسر))* مشاهده می‌شود، آن هنگام که شاعر جغدی را تصویر می‌کند که جسم و جانش را درهم کوفته است. حاوی این میراث را بزرگ‌ترین مانع تحقق خیزش عرب می‌داند و در پی آن است که باورهای تاریخی قومش را دگرگون سازد:

حَمَلتُ النارَ للفندقِ البیتِ المخرَّب/ و فیه أَطمارُ أَبی عکازُه/ یضیءُ البیتَ خفاشٌ مذهَب .../ (حاوی،۱۹۷۲:۱۱۹).

آتش را به میهمان سرای ویرانه ی خانه بردم/ و آنجا میراث دفن شده پدر و عصایش بود/ خفاشی زرین خانه را روشن می‌کرد.

آنچه در این بیت نور افشانی می‌کند، خورشید یا یکی از الهه‌های اساطیری نیست، بلکه حشره بد یمن خفاش است که به رنگ سیاه دلالت می‌نماید و مقصود از آن سنت‌هایی است که همگان به دروغین بودن نورش ایمان دارند، اما جز پذیرش آن چاره‌ای ندارند (حاوی، ۱۹۸۷ :۱٤٤). همچنین واژه «أبی» نماد نسل گذشته عرب و«عکاز» سمبل وابستگی است. چرا که این قوم با تکیه بر نیروی داخلی قادر به انقلاب نیست، بلکه نیازمند نیرویی خارجی است.

گناه: از دیگر دلالت‌های منفی رنگ سیاه گناه است. این معنا در قصیده *((سفر هشتم سند باد))* به وضوح قابل مشاهده است، آنجا که سراینده تناقض بین ارزش‌های دینی و عمل را در تشبیه یک کاهن به جغد، بیان می‌نماید:

عَلی جِدارٍ آخَر إطارٍ/ و کاهنٌ فی هَیکلِ البَعل/ یُربّی أفعواناً فاجراً و بومٍ/ یَفتضُّ سرَّ الخَصبِ فی العِذاری/ (حاوی،۱۹۷۲: ۲۳۲)

بر دیوار دیگری، قابی است/ و کاهنی در معبد بعل است/ افعی بدکار و جغدی را پرورش می دهد/ راز باروری را در دوشیزگان را می شکند/...

اسناد فعل «یفتض» به بوم در بردارنده این حقیقت است که کاهن در انزوا و خلوت خود به فساد، گناه و شهوت‌رانی می‌پردازد و «افعوان» به معنی مار نر بزرگ که معادل کاهن است، بر شدت و عمق گمراهی دلالت می‌نماید. بدین ترتیب حاوی معتقد است که انسان معاصر غرق در آلودگی شده و می‌بایست در افکار واعمال دینی خود تغییراتی ایجاد کند.

در چکامه‌ی *«مجوس فی اروبا»* فساد و تباهی مردم مغرب زمین را با تکیه بر رنگ سیاه که سازه «ضباب الفحم» بیانگر آن است، این چنین ترسیم می‌کند:

بِروما غَطَّت النَّجمَ، مَحَتهُ/ شَهوةُ الکُهّانِ فی جِمرِ المباخِر/ ثُمَّ ضَیّعناهُ فی لندن/ضِعنا ضَبابَ

الفَحمِ، فی لُغزِ التجارة..(حاوی،۱۹۷۲: ۱۱۰)

در روم خشم ستاره (مسیح) را پوشاند/ شهوت کاهنان در آتش آتشدان‌ها/ آن را در لندن گم کردیم/ دود زغال را در معمای تجارت رها کردیم.

رنج: از دیگر معانی رنگ سیاه می‌توان به مفهوم رنج اشاره نمود. در سروده *((ام الحزینة))* سراینده رنج‌های بی‌پایان مادر یک شهید را با به‌کارگیری سازه‌ی ((دخنة فحم)) که بر رنگ سیاه دلالت می‌نماید، به تصویر می‌کشد (حاوی، ۱۹۷۹: ۱۱). حاوی در قصیده *((شجرة الدر))*[1] تراژدی غم انگیز زن معاصر را نسبت به ارزش‌های حاکم بر جامعه از کانال «شجرة الدر» به نمایش می‌گذارد. در این سروده زن پس از آنکه متوجه خیانت همسرش می‌شود، وی را در حمام منزل به قتل رسانده و به اندوه خود پایان می‌دهد:

فحمةٌ قلبی و جِمرةُ/ یَتَملّی مِن طِیبِ الخَمرِ وَ نَشوةً ما بَلَغَت حِمَی العِناق/خَنجَری المسمومُ تِریاقُ العَراق/ رغوةُ الصّابونِ فوری.. (حاوی، الف ۱۹۷۹: ۱٤۸)

سیاهی دلم و پاره آتشی/ از نسیم خوش شراب سرشار می‌شود، به نشئه‌ای که به حرارت هم آغوشی نرسیده است/ خنجر زهرآگین‌ام تریاک عراق است/ کف صابون به جوش آی...

همنیشینی دو واژه «فحمة» و «جمرة» در سطر نخست به شدت درد و رنج دلالت می‌نماید. در این جا حاوی به طور غیر مستقیم زن معاصر را فرا می‌خواند تا به دفاع از حقوق خود بپردازد و با ذکر پایان دردناک نمادهای ستم، مردان را از بی توجهی به همسران‌شان باز می‌دارد (عرفات الضاوی، ۱۳۸٤: ٦۰).

در سروده «لعاذر» شاعر سوگواری خواهر عاذر را پس از مرگ برادرش با تکیه بر واژه‌ی عتمهٔ به تصویر می‌کشد. به اعتقاد حاوی همان‌گونه که رستاخیز قهرمان این شعر کامل نیست و به درخواست خواهرش صورت گرفته، انقلاب امت عرب نیز تمام عناصر حقیقی را جهت پیروزی ندارد (عرفات الضاوی، ۱۳۸٤: ۹٦):

۱- "شجرة الدر" کنیزی از ممالیک است که پس از مرگ همسرش، ملک صالح ایوبی به قدرت می‌رسد و آن گاه، با عزالدین ایبک ازدواج می‌کند. اما پس از آن که ایبک به هوویش متمایل شد، با طرح نقشه‌ایی به اتفاق کنیزانش ایبک را در حمام کشت (حنبلی، ۱۹۸۱: ج۵، ۲٦۷).

كَيفَ يُحيينى لِيحلُو/ عَتمَة غَصَّت بِها أختِى الحَزينة/ دونَ أَن يَمسحَ عَن جِفنىَّ/ حِمى الرُّعب و الرّؤيا اللَعينة...(حاوی، ۱۹۷۲: ۱۳٦).

چگونه مرا زنده نمود تا/ سیاهی اندوه گلوگیر خواهرم را بر طرف نماید/ بدون آن که از دیدگانم/ تب ترس وآن رویای بدگهر را محو نماید.

رنگ سرخ و معانی آن

سرخ نخستین رنگی است که انسان در طبیعت شناخته است. این رنگ از جمله رنگ‌های اصلی، سخت و گرم است که حرارت خود را ازشعله‌ی خورشید و آتش می‌گیرد. همچنین دارای طول موج بلندی است که به سبب آن در اشیا احساس نرمی ایجاد می‌نماید (عمر،۱۹۹۷: ۲۰۱).

رنگ سرخ به دلیل نیرو و درخشش خود در سراسر جهان به عنوان نماد اصلی زندگی محسوب می‌شود و مفهوم آن بر حسب تیرگی و روشن بودن ظاهر آن متفاوت است. سرخ روشن، مرکز گریز، برانگیزاننده و نماد روز و جنس مذکر است. سرخ تیره به عکس متمایل به مرکز و بیانگر شب، جنس مونث و محدودیت است. از این رو رنگ چراغ قرمز و ورود ممنوع است (شوالیه، ۱۳۸۲: ٥٥٦). از سوی دیگر به واسطه عناصری که بدان نسبت داده می‌شوند معنایی خاص می‌یابد. به عنوان مثال آن هنگام که مقصود از آن خون باشد به جنگ، خشونت و مرگ دلالت می‌کند. اگر با آتش مرتبط باشد، از آن‌جا که شیطان از آتش خلق شده نماد شهوت و ارتکاب گناه است (شحادة، ۲۰۱۳: ۸۱). اگر به شراب نسبت داده شود در این صورت نماد شادی و جوانی می‌باشد.

در فن تعزیه، بیانگر ستمی است که براهل بیت وارد شده و همواره جامه مخالفان آن‌ها به ویژه «شمر» به این رنگ می‌باشد و در مذهب نماد پایداری انسان مؤمنی است که در راه رسیدن به اهداف و دفاع از اعتقادات والایش باید دشواری‌های زیادی را پشت سر گذارد و گاه خون خویش را نثار کند (مددپور، ۱۳۸٤: ٤٦۰).

از نظر روان شناختی، به معنای رسیدن به کامیابی دلالت می‌کند. همچنین عارضه‌ای فیزیولوژیکی است که در پی ایجاد برخی عوامل روان شناختی نظیر ترس وشرم پدید می‌آید. همچنین رمز عشق وعواطف جوشان است (طالو، بی تا:۱۷۲).

رنگ سرخ در هر ملتی برحسب تجارب، معنی نمادین خاصی می‌یابد. در روسیه نشانه اجتماعی رایج در کشور، در چین و هند نشان شادمانی است. نزد اعراب جاهلی مورد نفرت بوده، زیرا بیانگر سال‌های خشک است. آن‌ها بدترین نوع بادها، مرگ ناخوشایند و چهره‌های زشت را با این رنگ توصیف می‌نمودند. اما پس از تنوع زندگی و انتقال زبان از صحرا به شهر تصورات زبان از رنگ‌ها دگرگون گردید. بدین ترتیب سرخ مظهر زیبایی و یاد آور گونه، شراب وگل گردید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰ :۲۷۱-۲۷۰).

این رنگ در اشعار حاوی با توجه به کاربرد آن در موارد مختلف گاهی به معانی مثبت و گاهی منفی دلالت می‌نماید و در مفاهیم رستاخیز، طراوت و تازگی، نیروهای سازنده، مرگ، عذاب و گمراهی به کار رفته است.

رستاخیز: از دلالت‌های مثبت رنگ سرخ که بیشترین کاربرد را در اشعار حاوی دارد، مفهوم رستاخیزاست. ابن مفهوم با شعر *((سفر هشتم سندباد))* در ارتباط است، آن هنگام که شاعر غبار اندیشه‌های کهن را از چهره‌ی سرزمینش می‌زداید. او با بهره‌گیری از نگاره‌ی آتش که در طیف معنایی رنگ سرخ قرار دارد، از انتظار و عطش اشتیاق به رستاخیز سخن می‌گوید. همچنین در چکامه‌ی *«بَعثَ الجلید»* با گزینش افسانه مرغ آتش و بکارگیری محتوای اسطوره‌ای آن، که نوعی چرخه‌ی زایش و باززایش را افاده می‌نماید، این مفهوم را به تصویر می‌کشد. همچنین از طریق فرآیند رستاخیز که معادل دگرگونی امت عرب است، تداوم یک زندگی جاویدان را در اندیشه‌ی آنان تداعی می‌کند:

لایُحیي عُروقَ المیّتینا/ غَیرُ نارٍ تَلِدُ العَنقاءَ نارٍ/ تَتَغذّی مِن رَمادِ المَوتِ فینا/ فِي القَرار/ فَلنُعانِ مِن جَحیمِ النارِ/ ما یَمنَحُنا البَعثَ الیَقینا.../ (حاوی،۱۹۷۲: ۹۵-۹۶).

رگ‌های مرده‌ی ما را فقط/ آتشی که سیمرغ را به دنیا می‌آورد، جان می‌بخشد/ آتشی که از خاکستر مرگ ما در آرامگاه تغذیه می‌کند/ پس بیایید عذاب دوزخ آتشینی را تحمل کنیم/ که رستاخیز ایمان را به ما ارزانی می‌دارد...

نیروهای سازنده: رنگ سرخ همچنین به معنای نیروی سازنده درونی است که انسان را در پی ریزی تمدن جدید و رهایی از میراث زیان بار کهن یاری می‌نماید:

كانَ فِي الدّارِ رواقٌ/ رصَّعَت جدرانَه رسوم/ موسَى يَرى إزميلَ نارٍ صاعقَ الشررِ/ يحفَرُ في الصَّخرِ وصايا ربِّه العَشر (حاوی، ۱۹۷۲ :۲۳۰)

در خانه رواقی بود /نقاشی دیوارهایش را آراسته بود/ موسی پتک و آذرخش آتش را می‌بیند / در سنگ، فرمان‌های دهگانه پروردگارش را حک می‌کند.

در این ابیات واژگان «آتش وشرر» در طیف معنایی رنگ سرخ قرار می‌گیرند. سازه «ازمیل نار» نماد تولد قدرت‌های مثبت است و به انتقال تفکر شاعر از منطق تاثیر پذیری به تاثیرگذاری به منظور ایجاد تحول و انقلاب دلالت می‌کند (زاید،۱۹۷٤: ۲٦). از سوی دیگر ترکیب اضافی «صاعق الشرر» که به داستان تاریخی سوختن و ویرانی شهر «سدوم»[1] اشاره می‌نماید، بیانگر تباهی و نابودی بیروت کنونی است. می‌توان گفت دو عبارت «ازمیل نار» و«صاعق الشرر» رو در روی هم قرار گرفته و از کشمکش‌های فکری شاعر بین وجود و عدم حکایت می‌کند.

در سروده *«چهره‌های سند باد»* ضمن توصیف احساسات پاک و اصیل روستایی، با بهره‌گیری از ترکیب اضافی «شلال نار» که بیانگر رنگ سرخ و نماد عواطف، قدرت‌های سازنده درونی و ماجرا جویی است (البستانی، ۱۹۹۳: ۱۷٤)، از نیروی شگرف روح انسان در ایجاد تغییرات بنیادین سخن می‌گوید:

عادَ مِن عُرسِ الغَجَرِ/ دَمغةٌ فی وجهِهِ/فی دَمِهِ شَلّالُ نارٍ/..موجَةٌ واحدةٌ فِي دَمِه/فِي زوغَةِ الشَّمسِ/ و حُمَّى المِعدَنِ المِصهور.. (حاوی، ۱۹۹۳: ۲۰۲-۲۰۱).

از جشن عروسی کولیان بازگشت/ نشانی در چهره‌اش بود/ در خونش آبشار آتش بود/ یک موج در خونش بود/ در غروب خورشید و تب معدن گداخته

طراوت: از دیگر دلالت‌های این رنگ که کاربرد بسیار اندکی در شعر حاوی دارد طراوت و تازگی است. در سروده ی لعاذر چنین می‌گوید:

عَمِّق الحُفرةَ ياحفّارُ/ عمّقها لِقاعِ لا قَرار.../ آهِ لا تَلقِ عَلى جِسمِي/ تُراباً أَحمراً حياً طَري.../ لُفَّ جِسمي، لُفّه حَنِّطه اطمُرهُ/بكلسٍ مالحٍ صَخرٍ مِن الكِبريت/ فَحمٍ حَجَري (حاوی، ۱۹۷۲ :۳۱۳-۳۱۵)

۱-" سدوم" سرزمینی باستانی و محل سکونت قوم لوط که بیماری انحراف جنسی در آن شایع بود. سرانجام آتش عذاب الهی بر آن نازل گشت (عرفات الضاوی، ۱۳۸٤: ٦۱).

گورم را عمیق حفرکن/ ای گورکن/ آن را بی‌پایان حفر کن /آه بر جسمم مریز/ خاکی سرخ فام زنده‌ی تازه/ جسمم را با حنوط بپوشان، به خاکش سپار / بر آن صخره سنگی آهکین از گوگرد نه/ از زغال سنگ.

آغاز نمودن این شعر با فعل امر «عمّق» و تکرارآن در سطر سوم بدین نکته اشاره می‌کند که شاعر برآن است تا تمامی عناصر زندگی، ازجمله خاک سرخ تازه را که منجر به زایش می‌شود، از خود دور کند. همچنین در خواست می‌نماید، سنگی از جنس گوگرد و آهک بر جسمش نهند زیرا نیک می‌داند که همین عناصر منجر به مرگ و عقیم ماندن سدوم در تاریخ گردید (طالب زاده، شوشتری،١٣٩٢: ١٣٣).

مرگ: از جمله معانی منفی رنگ سرخ مفهوم مرگ است. حاوی شاعر دردمندی است که اندیشه نیستی سراسر هستی زخم خورده‌اش را به بند کشیده است. وی در دوران کودکی بارها بحران از دست دادگی را به خود دید و در بزرگ‌سالی طعم تنهایی را زیاد چشید. بر این اساس چکامه‌ی آسیاب خونین سایه‌ای است از ناخود آگاه شاعر، آن گاه که دو برادر و خواهر کوچکش را به خاطر ابتلا به یک بیماری کشنده از دست داد (حاوی، ١٩٨٤: ٦٨):

ضَجَةُ الطاحونةِ الحمراءُ/ ضبابُ التَبغِ و الخَمرةِ و الحمّي اللعينة/ و الرُعبُ متي شدَّت يدي" نينا " الشهيّة.../ (حاوی،١٩٩٣: ٦١)

غوغای آسیاب سرخ رنگ/ دود تنباکو، شراب و آن تب بدگهر/ و هراس اینکه چه هنگام الهه آرزومند اینانا دستان مرا بسته است../

واژه طاحونة رمز یک زندگی است که در آن سراسرهستی، انسان و زمان رو به سوی نابودی دارند (ناظری- صدیقی،١٣٩٠: ١٣٥). لفظ «حمراء» نیز با توجه به همراهی‌اش با کلمه طاحونهٔ در بردارنده بار معنایی منفی تمایل به خون و نیستی است. از سوی دیگر او با تکیه بر سطر ((شدت یدی نینا الشهیة)) حس اشتیاق به زیستن را بیان می‌نماید. این تعابیر از تداخل دو اندیشه متفاوت مرگ اندیشی و تمایل به زندگی در تفکر شاعر سخن می‌گویند.

در چکامه‌ی ((لعاذر)) همنیشنی واژه‌ی آتش که به رنگ سرخ دلالت می‌کند، با نگاره

چرخ (دولاب) از قدرت عظیم ویرانگری استعمار و مرگی فراگیر سخن می‌گوید و همچنین حاوی با مطرح نمودن استفهام انکاری «من أنا حتی ترد النار عنها...» بر آن است تا تداوم روند عذاب و نابودی را ترسیم نماید (البستانی، ۱۹۹۳: ۱۸۲-۱۸۳)

الجَماهيرُ التّی يَعلكُها دولابُ نار/ مَن أنا حَتّی أرد النارَ عَنها/ عَمّق الحفرةَ يا حَفّار... (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۲۰)

جماعتی که چرخ آتش او را می‌جود/ من کیستم که آتش را از آن‌ها بزدایم/ ای گورکن، گورم را عمیق حفر کن.

عذاب: گاه رنگ سرخ در اشعار حاوی به معنای عذاب دلالت می کند. این معنا با به کارگیری اسطوره دینی – تاریخی سوختن شهر سدوم در ارتباط است:

دَوَت جُلجُلةُ الرَّعدِ/ فشَقَّت سُحُباً حَمراءَ حرَّي/ أَمطَرَت جِمراً وكِبريتاً و مِلحاً و سُموم/ جَري الِسيلُ بَراكينَ الجَحيم/ أحرَقَ القَريةُ عَرّاها/طَوَی القَتلی و مَرّا.../ (حاوی، ۱۹۷۲ :۸۲)

صدای غرش رعد در پیچید/ ابرهای سرخ فام سوزناک شکافته شدند/ باران آتش و کبریت و نمک و سم فرو چکید/ سیل آتش جهنم جاری شد/ روستا را سوزاند، عریانش نمود/ مردگان را در هم پیچید و گذرکرد.../

در این جا صدای رعد که در دوران باستان آن را غرش یک خدای خشمناک از گنه کاری انسان می‌دانستند (یونگ، ۱۳۵۲: ۱٤۳) به همراه نگاره‌ی آتش و واژگانی که در طیف معنایی آن قرار می‌گیرند (سحبا حمراء، کبریت،براکین الجحیم و احرق) یکی از فجیع‌ترین انواع مرگ را به تصویر می‌کشد که در ادبیات نمادین به منزله عذاب الهی است. همچنین شاعر با تکیه بر عنصر حرکت که از روزنه واژگان (دوت، شقت، امطرت، جری و احرق) و ترکیب حواس گوناگون شنوایی (جلجلة الرعد)، بینایی (سحبا حمراء) و لامسه (حری) به صحنه‌ی نزول عذاب و سوختن شهرعینیت بخشیده است.

در سروده‌ی *((برای سومین بار در سدوم))* واژه «احتراق» که در طیف معنایی رنگ سرخ قرار دارد ، از آتش عذاب عظیمی سخن می‌گوید که در آسمان و زمین شهری بی‌بهار زبانه می‌کشد، شهری که در خاگ گنه کارش حتی علف اجازه سبز شدن را ندارد:

أمسِي اِحتِراقٌ/ غَدي اِحتِراقٌ/..يَحتَرِقُ التّراب/ يَحتَرِقُ السّحَاب/لا يَلتَقِي ظلّ عَلى أرضِها/مِن غيمةٍ أو نَبتَةٍ مُؤرّقَة. (حاوی، ۱۹۹۳ :۵۵۹)

دیروزم آتش بود/ فردایم آتش/ آتش خاک را می‌سوزاند/ ابر شعله‌ور می‌شود/ سایه‌ای بر سرزمین سدوم گذر نمی‌کند/ از ابر یا از سبزینه‌ی برگدار.

گمراهی: رنگ سرخ در دیوان حاوی گاه نماد گمراهی است. این معنی به وضوح در سروده‌ی «جوف حوت» قابل مشاهده است، زیرا ذهن با شنیدن عنوان آن ناخودآگاه به رابطه بین گناه و عذاب رهنمون می‌گردد:

مَتَي يُمهِلُنا الجَلّادُ و السَّوطُ المدَمّی/ فنَموت بين أيدٍ حانِياتٍ/ في سُكوتٍ ،في سُكوت../ (حاوی، ۱۹۷۲ :۶۳-۶۴).

چه هنگام این جلاد و شلاق خونین ما را امان می‌دهد/ تا بر دستان مهربان مرگ جان سپاریم/ درسکوتی محض در سکوتی محض/..

در چکامه‌ی فوق لفظ «مدمی» بیانگر رنگ سرخ است و همنشینی آن با واژگان «السوط» و «جلاد» دلالت بر انحراف انسان امروز دارد. این انحراف یا به شکست عرب و خواری آنان مرتبط است یا به زندگی در ویران شهر معاصر که غرق تباهی شده است. از سوی دیگر به کارگیری الفاظ (نموت، سکوت) فضای ذهنی شاعر را مالامال از حس بدبینی و عطر مرگ نموده و از گرایش شاعر به تیرگی و سکون سخن می‌گوید.

در سروده‌ی *«چهره‌های سند باد»* شاعر آتش گمراهی انسان امروز را واکنشی در برابر قضیه‌ی مرگ هراسی می‌داند:

لهُ وجهُ الغَجَر/...لِبَناتِ "البارِ" ما فِي جيبِه/ ضَحكَةٌ/حَشرجَةٌ خَلفَ الستار/ وجهُ مَن يتعَبُ من نارٍ/ فَيَرتاحُ بِنار (حاوی، ۱۹۹۳: ۲۰۴-۲۰۵).

چهره‌اش همچون کولیان است/ برای دختران می فروش/ فقط لبخندی دارد/ وآخرین دم در پسِ پرده، برآوردن/ چهره‌اش دارد که از آتش به جان آمده و تسکینش را در آن می‌جوید.

رنگ سفید و معانی آن

رنگ سفید از جمله رنگ‌های سخت و خنثی است که غالباً مفهوم معصومیت، کمال، سادگی و امیدواری را تداعی می‌نماید. همچنین سمبل سازش و پایان جنگ است، از این رو پرچم صلح به رنگ سفید است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۲). در تفکر نمادین مرگ پیش از زندگی می‌آید و تمامی تولدها یک باز زایش است، بنابراین سفید ابتدا رنگ سوگواری است. گاهی نیز نماد یاس، درماندگی و خستگی می‌باشد (شوالیه، ۱۳۸۲: ۵۹۰).

سفید در هنرهای اسلامی جزء رنگ‌های نسبی است و ترکیب آن با رنگ‌های دیگر مرز بین خیر و شر را مشخص می‌نماید. بیشتر به انبیای الهی و خاندان پیامبر (ص) منسوب است. در فن تعزیه هر چه شهید به لحظه شهادت نزدیک می‌شود، چهره‌اش سفیدتر می‌شود از این رو به مفهوم رهایی از تعلقات دنیوی دلالت می‌نماید. همچنین نماد وحدت وجود و بیانگر درک حقیقت برتراست (اردلان، بختیار، ۱۳۸٤: ٤۷). این رنگ یازده بار در قرآن ذکرشده است، در برخی آیات صفا و صمیمیت روز قیامت را توصیف می‌کند و گفته شده چهره مسلمین در آن روز سفید خواهد بود (قرانیا، ۱۹۹۸: ٤۳).

رنگ سفید با الفاظ مختلف گاه به صورت تصریحی و گاه به شکل تشبیه از زاویه واژگانی از قبیل صبح، الثلج, الصقیع و الملح در مفاهیم امید، مرگ و پیری به کاررفته است.

امید: از دلالت‌های خوشایند این رنگ مفهوم امیدواری به خیزش عرب است. سراینده با تکیه بر واژه‌ی صبح که در طیف معنایی رنگ سفید قرار می‌گیرد، از آرزوهای مقدس خود سخن می‌گوید. این آرزو همان اتحاد، آزادی و آینده درخشان عرب است:

ما کانَ لی أن أحتَفي/ بالشَّمسِ لو لم أرَکُم تَغتَسِلون/ الصُّبحَ فی النِّیلِ، فی الأردُنِ و الفُرات/ مِن دَمغةِ الخَطیئة... (حاوی، ۱۹۷۲: ۲٦٦).

خورشید را بزرگ نمی‌پنداشتم/ اگر نمی‌دیدم که شما/ صبح را در نیل، در اردن و فرات می‌شویید/ از انگ گناه...

در این قطعه از سویی واژه «صبح» نماد زمانی است که نور هنوز خالص است و هیچ چیز آلوده و منحرف نشده و همه چیز نشانه خلوص و بیعت است (شوالیه،۱۳۸٤، ج٤: ۱۳۷). و از سوی دیگر شاعر با گزینش واژه‌ی تغتسلون هر گونه پلشتی، تردید و نومیدی را از چهره امید به آزادی می‌زداید.

رنگ سفید در سروده‌ی *((جسر))* (حاوی،۱۹۷۲: ۱٤۰) و در شعر *((لیالی بیروت))* (حاوی، ۱۹۷۲:۲٦) به مفهوم امید به کار رفته است.

مرگ: از معانی منفی رنگ سفید در شعر حاوی می‌توان به مفهوم مرگ اشاره نمود. در قصیده‌ی ((بعد الجلید)) حاوی همچون تی اس الیوت در چکامه دشت‌های سترون، به توصیف مرگ تمدن معاصر می‌پردازد؛ تمدنی که غرق در رکود و انحطاط است و برای آن که گرمای حیات، یخ وجودش را بگدازد، نیازمند خورشید آزادی و بذرهای رستاخیز است:

کَیفَ ظَلَّت شَهوةُ الأرضِ/تدوّي تَحتَ أَطباقِ الجَلید/شَهوةٌ للشَّمسِ للغیثِ المغنّي/ للبِذارِ الحیِّ للغَلةِ فی قَبوٍ ودَنٍّ (حاوی، ۱۹۷۲ :۸۹-۹۰)

چگونه اشتیاق زمین/ طبقات یخ را در هم می‌پیچد/ اشتیاق به خورشید، به باران آواز خوان/ به بذرهای زنده، به دانه‌های درون انبار و خمره.

واژه ((جلید)) بیانگر رنگ سفید و به معنای توده متراکم یخ، نماد نیستی و ناباروری است. همچنین لفظ «اطباق» به مرگی اشاره دارد که در سطح زمین رخ داده و از آن‌جا که به شکل جمع ذکر شده ، دلالت بر تراکم و ضخامت توده‌های مرگ دارد. حال آن‌که واژه «تدوی» به قدرت زایشی که در عمق زمین حکم فرما شده، اشاره دارد (عایدی، بی تا ،۱۸۲). بنابراین میان واژگان« اطباق» و «تدوی» نوعی تناقض وجود دارد و بیانگر آن است که مرگ بر شهوت زیستن غلبه دارد .

در شعر *«لعاذر»* زن در پی درد و رنج‌هایی که پس از برانگیخته شدن همسرش، بدان مبتلا می‌شود، آرزوی مرگی می‌کند که تمامی آثار وجودش را از صحنه زندگی محو نماید:

غیبینِی فِی بَیاضِ الصّامِتِ الأمواج/فیضی یا لَیالِی الثَلج وَ الغُربة/...امسَحی آثارَ ظِلّی وَ نِعالی (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۳٤).

مرا در سپیدی ساکن امواج محو نما/ لبریز شو ای شب‌های یخ بسته و غریب/.. محو کن نشانه‌های سایه و آثار رد پاهایم را.

پیری: رنگ سفید در شعر حاوی گاه بیانگر پیری است. بی شک سپیدی مو سبب اندوه و حسرت می‌شود، زیرا نشانه‌ی از دست دادن سرمایه‌ی گران بهای جوانی و نزدیک شدن زمان مرگ است. از این رو در قصیده شجرة الدر پزشک به «ایبک» سفارش می‌کند که برای رهایی از رنج پیری به دوشیزه‌ای خردسال روی آورد:

صاغَ الطَبیبُ مَقالة/ إن کُنتَ تُوغّلُ فی ثُلوجٍ من مَشیبِ القلبِ/ و الحلکِ المخیفِ/ لا تَرتعِد و لکَ البِشارة/ جسداً طریاً ترتوي/ من حَمرةِ الرّیان (حاوی، الف۱۹۷۹: ۱٤۸).

طبیب سخنی ساخته و پرداخته کرد/ که اگر فرو رفته‌ای در برفی از پیری دل/ وسیاهی ترسناک/ به خود نلرز، و به تو مژده باد / پیکری تازه/ که از شراب سیراب می‌شوی. شاعر در سروده‌ی *«پیرزن جن زده»* نیز این مفهوم را بیان نموده است:

فِی اللیلِ حینَ یَفتَحُ المرجَان/ فِی ضوءِ القَمَر/یَنحَلُّ لَونُ جَدائلی البَیضا/ و وَجهی تَمحِی عَنه الحَفر (حاوی،۱۹۷۲: ۳۰۵).

شب هنگام که مرجان گشوده می‌شود/ در پرتو ماه/گیسوی سپیدم آشکار می‌شود/ و سیمایم که دندان‌های فرو افتاده‌ام در آن پیدا نیست.

رنگ سبز

سبز از رنگ‌های سرد، نرم و دارای طول موج کوتاه است که به سبب آن اشیا دورتر به نظر می‌رسند. همچنین رنگی فرعی است که از ترکیب زرد و آبی به وجود می‌آید و در میان طیف‌های رنگی متعادل است، نه همچون زرد هیجان آور، نه مانند آبی غیر فعال است. خشنودی، امید و آمیختگی علم و ایمان از جمله مفاهیم این رنگ است (ایتن، ۱۳۸٤: ۹۵). به خاطر رابطه تنگاتنگی که با طبیعت دارد، نوعی پاکی و صفا را در ذهن تداعی می‌کند که با باروری و رویش همراه است (دی و تایلو، ۱۳۸۷: ۷۰).

از نظر روان شناختی اثری مفرح و آرام بخش دارد از این رو در رفع خستگی موثر است و قدرت صبوری را افزایش می‌دهد. لذا برای درمان اختلالات روانی توصیه شده است (پاک نژاد، ۱۳۸٤، ج۵: ۱۹۰).

در فرهنگ اسلامی رنگ سبز بیانگر ظهور اسلام پس از مسیحیت و تکمیل ادیان می‌باشد و به پیامبر و ائمه اطهار نسبت داده می‌شود. این رنگ همچنین متضمن عالی ترین معانی عرفانی است و بیشتر با شهود و کشف اسرار عالم وجود در ارتباط است (آیت اللهی، ۱۳۸۱: ۱۱۷). همچنین مرگ سبز به خرقه‌ی به هم بافته‌ای اطلاق می‌شود که بر زمین انداخته شده و ارزشی ندارد (کاشانی، ۱۳۷٦: ۱۹۱). در آیات قرآن هشت مرتبه ذکر شده و به بهشت و نعمت‌های اخروی مرتبط است.

این رنگ در شعر خلیل حاوی بیشتر بیانگر مفاهیم مثبتی همچون خیزش، طهارت وشادمانی می باشد. و در معنی منفی به ثبوت دلالت می‌نماید.

خیزش: رنگ سبز بیانگر خیزش و انقلاب قوم عرب بر علیه دشمنان است. از آن‌جا که حاوی سخت دلبسته لبنان بود، هنگامی که می‌دید عزت سرزمینش زیر چکمه غاصبان اسراییلی لگدمال می‌شود، به شدت آزرده خاطر می‌شد. به اعتقاد وی نسل جدید عرب قیام مقدسی را بنیان می‌نهند:

داري التّی تَحَطّمَت/ تنهضُ من أنقاضِها/ تَختلِجُ الأخشابُ/ تلتمُّ و تحیا قبَّة خضراء فِی الرَّبیع/ (حاوی،۱۹۷۲: ٤٦ ۲).

خانه‌ام که ویران گشت/ از فراز ویرانه‌هایش به پا می‌خیزد/ درختان تکان می‌خورند/ سامان می‌گیرد و بیت المقدس در بهار زنده می‌شود.

حاوی در اینجا عالم ناخود آگاه و آرزو را با حقیقت پیوند می‌دهد و با به کارگیری پیاپی افعال مضارع (تلتم، تنهض و تحیا) از استمرار حرکت خیزش در طول زمان سخن می‌گوید، سرانجام این حرکت به اوج خود می‌رسد و به شکل کاخی سبز که کنایه از بیت المقدس است آشکار می‌شود. این کاخ نماد انقلاب قوم عرب است.

در سروده‌های *((جروح السود))* (حاوی، ۱۹۷۲: ۵۹)، *((بعد الجلید))* (حاوی،۱۹۷۲: ۹۰) و *((سفر هشتم سند باد))* (حاوی، ۱۹۷۲: ۲۷۵-۲۷٤) رنگ سبز به مفهوم خیزش دلالت می‌نماید.

طهارت: از دیگر معانی این رنگ در اشعار حاوی مفهوم طهارت است. او تحت تاثیر میراث اسلامی سبز را در این مفهوم به کار برده است:

لَن أدّعي أنَّ ملاکَ الربِّ/ ألقی خمرةً بکراً و جمراً أخضراً/ فی جسدی المغلولِ بالصقیع/ صفّی عروقی من دمٍ/مُحتقنٍ بالغازِ و السموم..(حاوی،۱۹۷۲: ۲٤٦).

هرگز ادعا نمی‌کنم که فرشتگان/ شرابی تازه و اخگری سبز نهادند/ در جسم به زنجیر کشیده و فسرده‌ام/ رگ‌هایم را از خونی/ که به گاز و سم آغشته بودند، پاک کردند.

حاوی در این قطعه، به واقعه‌ی شکافته شدن و تطهیر قلب پیامبر توسط جبرییل اشاره می‌نماید (عایدی، بی تا: ۱۰۸). بدین ترتیب نگاره آتش سبز نماد پاکی است و شاعر بر این باور است که امت عربی جهت تحقق رویای خیزش نیازمند نیروی خارق العاده خارجی است.

در قصیده *«لیالی بیروت»* با بهره‌گیری از نماد ریحان، پاکی نخستین روح بشر را بیان می‌نماید. به اعتقاد وی تبه کاری، بی آلایشی و صفای روح انسان امروز را مکدر ساخته‌است:

فی هَنیهات یَهون الکفرُ فیها/...کَیفَ نَنجو مِن غَوایاتِ الذُّنوب/...أینَ ظِلُّ الوَردِ و الرّیحان/ (حاوی، ۱۹۷۲: ۲٤-۲۷).

در لحظاتی که کفر ورزیدن آسان است/ چگونه از فریبندگی گناهان خلاصی یابیم/... سایه گل و گیاهان خوشبو کجاست؟

شادمانی: رنگ سبز گاه برطراوت و شادمانی دلالت می‌کند. این مفهوم با قصیده *((العاذر))* آن هنگام که شاعر احساس شور و شادی زن را از بازگشت همسرش بیان می‌کند، در ارتباط است:

حجرُ الدارِ یَغنی/تَغنی عتباتُ الدارِ و الخمرُ /... و سِتارُ الحُزنِ یخضَرّ/یَخضَرُّ الجدار/ عَندَ البابِ یَنمُو الغارُ/... عادَ لی من غربةِ الموتِ الحبیب.../(حاوی، ۱۹۷۲: ۳۲٤).

سنگ فرش خانه آواز می‌خواند/ آستانه در و شراب نغمه سرایی می‌کند و پرده‌های اندوه سبز می‌شوند/ دیوار سبز می‌گردد/ گیاهان بر درب‌ها می‌رویند/ معشوقم از غربت مرگ باز آمد...

اساسی‌ترین واژه‌ی این سطرها که سایر کلمات بر محور آن می‌گردند و به تاکید آن می‌پردازند، فعل «یخضرّ» می‌باشد که در اینجا سمبل حاصلخیزی و شادمانی پس از اندوه است. شاعر به منظور عینیت بخشیدن به عواطف زن، از هنر مونتاژ یعنی قرار دادن چند صحنه در کنار هم، بهره می‌گیرد (عایدی، بی تا: ۱٤۱). این نکته در جملات (یغنی‌الدار، تغنی الباب، ینمو الغار) مشاهده می‌شود. همچنین با زندگی بخشیدن به اشیای بی جان نظیر (الحجر، الخمر) می‌خواهد احساس سرزندگی را به همه جانداران منتقل کند.

این مفهوم در چکامه‌ی *((شجرة الدر))*، آن‌جا که کنیز به منظور گریز از شهوت و سلطه مرد به دامن شاداب، پرطراوت و پاک طبیعت پناه می‌برد نیز وجود دارد:

قلبٌ یَطیبُ لَهُ البوارُ/یَشُمُّ الرّیحَ الطّیرِ و الأدغالِ/تَفرخُ فِی الرّبیعِ/ فی نزهةِ الجبلِ المخَضَّبِ/ (حاوی، الف۱۹۷۹ :۱۲۷-۱۲۸).

قلبی که مرگ برایش خوشایند است/ نسیم پرندگان و علفزارها را می‌بوید/ در بهار به جوجه می‌نشیند/ در تفرج گاه کوهی رنگین...

ثبوت: از دلالت‌های ناخوشایند این رنگ مفهوم ثبوت است. البته ثبوت مردم مشرق زمین در اندیشه‌های متعالی و معنوی. بدین منظور حاوی در قصیده‌ی *«دریانورد و درویش»* به ترسیم صحنه‌هایی از یک زندگی شرقی که غرق در سکون و ایستایی است می‌پردازد:

حَطٌّ فی أَرضٍ.../ حَکَی عنها الرُّواة/ حانَةٌ کَسلی، أساطِیرٌ، صَلاة/و نَخیلٌ فاتِرُ الظِلِّ، رَخَی هَینَمات... (حاوی، ۱۹۹۳ :٤۱).

در سرزمینی فرود آمد/ روایت گران درباره‌اش چنین حکایت نمودند/ میخانه‌ای رخوت زده و اسطوره‌ها و نمازها / نخلی است با سایه‌ی اندک، نجوایی آرام در ترکیب وصفی «نخیل فاتر الظل» لفظ «فاتر» نماد ایستایی است و واژه «ظل» بر ویژگی مادی اجسام دلالت دارد. بدین ترتیب سازه یاد شده از رکود حاکم بر اندیشه‌ی مردم مشرق زمین در درک معانی متعالی سخن می‌گوید. در این راستا از نمادهای جلبک که در طیف معنایی رنگ سبز قرار می‌گیرد، پیچک و پارسا مرد بهره می‌گیرد، که تحرکی در

جهان خارجی ندارند و با کائنات جهان هستی در وحدتی عمیق فرو رفته‌اند، گویی دگرگونی‌های جهان پیرامون را احساس نمی‌کنند:

شَرشَت رِجلاه فی الوحلِ و بات/ ساکناً؛ یمتَصُّ ما تَنضحُه الموات/ فی مَطاوی جلدِه ینَمو طُفَیلی النبات/ طَحلبٌ شاخَ علی الدهرِ و لبلابٌ صَفیق../ (حاوی، ۱۹۹۳: ٤٢)

دو پایش در میان گل و لای ریشه بر آورد و بی‌حرکت ماند؛ هر آنچه را که خاک مرده بیرون می‌افکند، می‌مکد/ در لابلای پوستش گیاهی انگلی و جلبکی سال خورده و پیچکی زمخت می‌روید.

جلبک گیاهی است که بر سطح مانداب‌ها می‌روید، بنابراین نماد ثبوت است، از سوی دیگر اسناد جمله (شاخ علی الدهر) به آن، بیانگر دیرینه داشت فرهنگ عرب می‌باشد. همچنین لبلاب به معنای پیچک از این رو بدین نام خوانده شده که اشیای پیرامونش را در اختیار خود گرفته، محدود کرده و مانع هر گونه تحرک می‌شود. از این رو، پیچک معادل سنت‌های کهن مردم مشرق زمین است که سخت در وجودشان ریشه دوانیده و آن‌ها را از هرگونه تحول و پیشرفت باز می‌دارد.

رنگ زرد

رنگ زرد از جمله رنگ‌های اصلی، نرم و دارای طول موجی بلند است که اشیا به سبب آن، نزدیک‌تر به نظر می‌رسند. این رنگ نشان دهنده امر ثابتی نیست، گاه دارای معانی منفی و گاه مثبت است. از جمله مفاهیم منفی این رنگ می‌توان به بیماری، ضعف و فریب اشاره نمود (الفیفی، ۱۹۹۷: ۱۷). چنان که در قرن شانزده و هفده درب خانه خیانت کاران را زرد می‌کردند تا توجه عابران جلب شود.گاه به طبیعت نسبت داده می‌شود که در این حالت نشانه‌ی مرگ است (شوالیه، ۱۳۸۳: ٤٥٢). در معانی مثبت خود کنایه از جاودانگی، آزادی وتقدس است (لوچر، ١٣٦٩: ٨٧). و بر دانش و دانایی دلالت می‌نماید (ایتن، ١٣٦٩: ٢١٠).

در هنر تعزیه به تردید دلالت دارد و برای اشخاصی همچون «حر بن یزید ریاحی» که تا آخرین لحظات دچار شک در انتخاب حق و باطل بود و"عمر بن سعد" منظور

می‌گردد. در قرآن کریم پنج مورد از این رنگ استفاده شده که در یک مورد آن اشاره به تاثیر شادی بخش آن دارد چنان که در ماجرای گاو بنی اسرائیل آمده است: «انها بقرٌه صفراء فاقعٌ لونها تسر الناظرین/ گاوی است زرد یک دست که بینندگان را سرور می‌بخشد» (بقره، ٦٩) و در مورد دیگر در وصف جرقه‌های آتش دوزخ است که آن‌ها را از نظر کثرت، رنگ، سرعت حرکت و پراکنده شدن به هر سو، به شتران زرد رنگ تشبیه نموده است: «کأنه جمالٌ صفر/گویی شترانی زرد رنگ هستند» (مرسلات، ۳۳).

رنگ زرد در اشعار خلیل حاوی به مفاهیم رهایی، رسوایی و زوال علم دلالت می‌نماید.

رهایی: رنگ زرد در اشعار خلیل حاوی گاه به مفهوم رهایی دلالت می‌کند. شاعر در سروده" سجین فی القطار" با تکیه بر نگاره ی خورشید که در طیف معنایی رنگ زرد قرار می‌گیرد از ناتوانی هم میهنانش در بوییدن رایحه آزادی سخن می‌گوید. او ویرانشهر معاصر را به زندان بی‌پنجره‌ای تشبیه می‌کند که ساکنینش قادر به درک رویدادهای پیرامون خود نیستند.

سَجینٌ فی القَطَار/ ما دَرَی ما نِکهةُ الشَّمس/ ما طِیبُ الغُبار/ ورَشاشُ المِلحِ فی ریح البِحار.../(حاوی، ۱۹۸:۱۹۹۳-۱۹۹).

زندانی قطار/ نمی‌داند شمیم آفتاب چگونه است/ نمی‌داند بوی غبار/ و ذرات نمک در نسیم دریاها چگونه‌اند...

رنگ زرد در چکامه *((سفر هشتم سند باد))* (حاوی، ۱۹۷۲: ١٤٩) نیز به مفهوم رهایی به کار رفته است.

رسوایی: از دلالت‌های ناخوشایند رنگ زرد که کاربرد اندکی در شعر حاوی دارد معنای ننگ و رسوایی در قصیده‌ی "نی و باد" است که گریبان گیر افراد فرصت طلب می‌شود:

و أری الطاووسَ یُحِرُ/...فی صدرِهِ ثدیان/ ثدیان یأکُلَ منهما عسلاً/ یَحصدُ منهُما ذهباً و عاج... (حاوی، ۱۹۷۲: ۱۳۸).

طاووس را می‌بینم که به خود می‌بالد/ در سینه‌اش دو پستان است/ دو پستانی که از آن عسل می‌خورد/ و از آن طلا و عاج درو می‌کند.

در این شعر «طاووس» نماد الگوهای منفی و شاعرانی است که واقعیت‌ها را به منظور کسب منافع مادی و ادبی انکار می‌کنند و لفظ (عاج) وواژگان (ذهب و عسل) بیانگر رنگ زرد و دلالت بر بی آبرویی بزرگی می‌نمایند که در پی به دست آوردن این منافع حاصل می‌شود. شاعر در این ابیات از ضرب المثل (تجوع الحرة لا تاکل ثدیها) تاثیر پذیرفته، اما مفهوم آن را به شکل وارونه به کار برده است (عرفات الضاوی، ۱۳۸٤: ۲۱۹).

زوال علم: رنگ زرد بیانگر زوال و خاموشی شعله‌های علم و دانش است. حاوی صحنه ی هجوم وحشیانه سپاه مغول به بغداد و تراژدی دردناک انداختن کتاب‌ها را در دجله به منظور عبور اسب‌ها، چنین به نمایش می‌گذارد:

جاعَت الأرضُ إلی شَلالِ أدغال/ من فُرسَان /فُرسانِ من مُغول/ هَیکلٌ یَرکعَ فی النار/ تَئنُّ الکُتبُ الصفراءُ تنحلّ دخاناً/ فی حِداءاتِ الخیولِ...(حاوی، ۱۹۷۲ :۳۳۵)

زمین مشتاق آبشار سرزمین سوارکاران است/ سوارکارانی از مغول/ تمدن شکوهمندی که در آتش رکوع می‌کند/ کتاب‌های زردگونی که شِکوه می‌کنند/ و در گرد و غبار سم ستوران به مرگ می گرایند./

در اینجا شاعر با تکیه بر جمله‌ی «تئن کتب الصفرا»، از حقیقت تلخ ویران شهر معاصر یعنی مرگ معرفت و غلبه ابزار نظامی گری بر علم و حکمت سخن می‌گوید.

همچنین در سروده‌ی *((جوف حوت))* (حاوی، ۱۹۷۲: ٦٤) رنگ زرد به مفهوم زوال و مرگ دلالت دارد.

رنگ آبی

رنگ آبی از رنگ‌های سرد و اصلی است که کمتر دلالت مشخصی دارد و بر حسب روشن یا تیره بودن معانی متفاوتی را القا می‌کند. آبی روشن پیوسته با آب و آسمان پیوند دارد و در انسان حالت ماورائی ایجاد می‌کند، از این رو مایه آرامش و رضایت

خاطر است همچنین خرد، کشف و شهود عارفانه را تداعی می‌نماید (حمدان، ۲۰۰۸: ۳۵۱). نیز نماد ازل، ابد و سنت‌های پایدار است (لوچر، ۱۳۷۵: ۷۵).آبی تیره غالباً رمز جن، نصاری (الفیفی،۱۹۹۷: ۱۷)، برانگیزنده نفرت و با قوای منفی طبیعت در ارتباط است (حمدان، ۲۰۰۸: ۳۵۱).

آبی در فن تعزیه خوانی رنگ شادی و سرور است . لباس قاسم بن حسین (ع) در جشن ازدواج و پیراهن شمر در تعزیه «بازار شام» پس از پیروزی ننگین بر سپاه امام حسین (ع) بدین رنگ است. در تصوف بر نفس اماره دلالت می‌کند (صالح، ۲۰۰۸: ۱۳).

این رنگ در بین اقوام گونان بر معانی متفاوتی دلالت می‌نماید. در اندیشه مسیحی نمادی از ایمان و رنگ مریم عذرا، در تفکر ایرانی سمبل پاکی و در چین رمز مرگ می‌باشد (عمر،۱۹۹۷: ١٦٤). نزد اعراب جاهلی رنگی نامبارک است. آن‌ها چشم آبی را نشان دشمنی شدید و شر می‌دانستند (اندلسی، ۱۹۹۵: ٥٦) و نخستین بار آن را از طریق مشاهده چشم‌های جنگجویان رومی، بردگان و کنیزانی که از ایران و سایر کشورها به شبه جزیره عربستان آمده بودند، شناختند، به همین علت توصیف این رنگ در اشعار جاهلی بسیار اندک است (حطاب، ۲۰۰۳: ۸۵).

رنگ آبی در اشعار خلیل حاوی بیانگر معانی معنویت، آرامش و دوری می‌باشد.

معنویت: این رنگ در اشعار حاوی بر مفهوم معنویت دلالت می‌نماید وکاربرد اندکی در سروده‌های وی دارد و در قصیده‌ی "دریانورد و درویش" قابل مشاهده است. در این شعر دریا نورد در جستجوی حقیقت و هویت به ناکجا آباد زمین سفر می‌نماید. در سفرش در می‌یابد که فرهنگ غربی توجهی به امور معنوی ندارد:

خلِّنی للبحرِ للریحِ للموتٍ/ یَنشَرُ اکفانَ زرقاً للغریقِ/ مبحرُ ماتَت بعینِه مناراتُ الطریقِ/ (حاوی، ۱۹۷۲: ۱۹).

مرا به دریا به باد/ و به مرگی واگذار که کفن‌های نیلگون برای غریق می‌گستراند/ دریانوردی که فانوس‌های دریایی در چشمانش مرده‌اند

در این شعر لفظ «کفن» بر مرگ دلالت دارد و «زرقاء» نماد امور معنوی است، همنشینی این دو واژه بیانگر افراط مردم مغرب زمین در برآوردن خواسته‌های مادی و

شهوانی می‌باشد. همچنین مقصود از عبارت «منارات الطریق» یقین است که شاعر با آزمودن ابزارهایش در ساحل غربی، آن را نابود شده، می‌بیند.

آرامش: رنگ آبی بیانگر آرامش دروغین است که انسان گناه کار امروز پس از ارضای امیال نفسانی خود بدان دست می‌یازد. به اعتقاد حاوی هستندگان زمین چنان غرق در گمراهی شده‌اند که تمامی ارزش‌های حقیقی را به بوته فراموشی سپرده؛ بلکه بر ویرانه‌ی این زشتی‌ها بهشتی مقدس، سرشار از نور و آرامش پدید آورده‌اند:

أوقَدَت نارٌ/ و أجسامٌ تلوّت/ رقصةُ النارِ علی ألحانِ الساحِر/فاستحالَت عتَماتُ السقفِ/ بلوّراً، ثُرياتٍ و زُرقَة (حاوی، ۱۹۷۲: ۱۰۹-۱۱٤).

آتشی افروخته شد/ پیکرها به پیچ و تاب افتاد/ آتش با نواهای جادوگر به رقص در آمد/ ناگهان سقف به شکل آیینه، چلچراغ و رنگ نیلگون پدیدار گشت.

دوری: حاوی در اشعار خود گاه رنگ آبی را در معنای دوری مادی و معنوی جوامع عرب زبان از یکدیگر به کار برده و اوضاع کنونی آن‌ها را مورد نکوهش قرار داده است:

کیفَ نبقی تحتَ سقفٍ واحدٍ/ بحارٌ بیننا...سورٌ.../ و صحراءُ رمادٍ باردِ / و جَلید (حاوی، ۱۹۷۲:٦۹).

چگونه زیر یک سقف بمانیم/ در یاهایی میان ما است...دیوارهایی است.../صحرای خاکستر سرد/ ویخ.

در این قطعه از سویی عبارت «سقف واحد» از گرایش قوم عرب به یک نیای بزرگ و ارتباط قوی افراد این قوم در گذشته‌های دور سخن می‌گوید. از سوی دیگر گزینش واژه دریا که در طیف معنایی رنگ آبی قرار می‌گیرد، در ساختار جمع از عمق و شدت دوری این قوم در زمان حاضر حکایت می‌کند. شاعر با به کارگیری نشانه (...) و الفاظ (سور، صحرا رماد بارد و جلید) بر آن است که بگوید علاوه بر دوری جسمی، دوری روحی نیز رخ داده است (عایدی، بی تا: ۲۰).

رنگ آبی در سروده‌های *((سفر هشتم سندباد))* (حاوی،۱۹۷۲: ۲٤۹) و *((نای و الریح))* (حاوی، ۱۹۷۲: ۱۸۰) نیز به مفهوم دوری اشاره می‌نماید.

نتیجه‌گیری

پژوهش پیرامون اشعار حاوی، بیانگر آن است که رنگ‌ها در دیوان وی علاوه بر مفهوم ظاهری، نقشی نمادین نیز ایفا نموده و جلوه‌هایی از حالات درونی او را به نمایش گذارده‌اند. رنگ سیاه در شعرش نماد آشفتگی، سفید رمز امید و سبز سمبل شادی است.گزینش رنگ‌های نمادین گاه ریشه در رخدادهای ناگوار اجتماعی دارد، چنان که سیاه را نماد ایستایی، سرخ رمز رستاخیز این قوم و سبز سمبل خیزش عرب می‌داند.

بررسی اشعار وی گویای این حقیقت است که سیاه پر کاربردترین رنگ بوده و اغلب در معنای منفی به کار رفته است. فقر و تنگ دستی، مرگ نزدیکان، هجرت معشوق، اوضاع نامساعد سیاسی- اجتماعی کشورهای عربی سبب شکل‌گیری ذهنیات و باورهای منفی در روان شاعر شد و از این رو رنگ سیاه را بیش از سایر رنگ‌ها در شعر خویش به کار گرفته است. مفاهیم این رنگ رکود، اضطراب روحی، گمراهی و اندوه را افاده می‌کند. پس از آن رنگ سرخ بیشترین کاربرد را دارد و بر مفاهیم رستاخیز، طراوت، نیروی سازندگی، عذاب و گناه دلالت می‌نماید. از آن‌جا که حاوی به شدت دلبسته نوآوری، پیشرفت و پی ریزی تمدن جدید است رنگ سرخ را بیشتر در معانی رستاخیز و سازندگی به کار گرفته است. در مرتبه‌ی پایین‌تر از سرخ، رنگ سفید قرار دارد که نماد امید، مرگ و پیری است. رنگ زرد نماد رهایی، زوال علم و دانش و ننگ و رسوایی است. رنگ‌های سبز و آبی نسبت به سایر رنگ‌ها دارای بسامد کمتری هستند. زیرا دو رنگ یاد شده بیشتر بیانگر مفاهیم مثبتی همچون امید، آرامش و رضایت خاطر می‌باشند حال آن‌که حاوی شاعری است با تفکرات منفی، ناخشنود از اوضاع پیرامونش و در اشعارش خویش اضطراب‌های روحی بشر را تصویر می‌نماید. رنگ سبز بیشتر به شکل مثبت در معانی: خیزش عرب، قداست و شادمانی وگاه به صورت منفی در معنای ثبوت جلوه‌گراست و به کارگیری رنگ آبی در اشعار خلیل حاوی ریشه در گرایشات فلسفی او دارد و رمز معنویت، آرامش و دوری است.

منابع و مآخذ:

– آیت اللهی، حبیب، (۱۳۸٤ش)، مبانی رنگ و کاربرد آن، چاپ اول، تهران، سمت.

– احمدی، بابک، (۱۳۷۲ش)، ساختار تاویل متن، چاپ دوم تهران، مرکز.

– اردلان، نادر، لاله، بختیار، (۱۳۸۰ش)، حس وحدت، چاپ اول، تهران، فروزش.

– ایتن، جوهانز، (۱۳٦٥ش)، کتاب رنگ‌ها، ترجمه محمد حسین حلیمی، چاپ اول، تهران، وزارت اسلامی

– پاک نژاد، سید رضا، (۱۳٤۸ش)، اولین دانشگاه و آخرین پیامبر، چاپ اول، تهران، اسلامیه.

– پور حسینی، مژده، (۱۳۸٤ش)، معنای رنگ، چاپ اول، تهران، هنر آبی.

– دی، جاناتان و لسکی تایلو، (۱۳۸۷ش)، روانشناسی رنگ، ترجمه مهدی گنجی، چاپ اول، تهران، ساوالان.

– شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۰ش)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران، آگاه.

– شوالیه، ژاک، (۱۳۸۲ش)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فاضلی، چاپ سوم، تهران، جیحون.

– عرفات الضاوی، احمد، (۱۳۸٤ش)، کارکرد سنت در شعر معاصر عرب، ترجمه حسین سیدی، چاپ اول، مشهد، دانشگاه فردوسی.

– کارکیا، فرزانه، (۱۳۷٥ش)، رنگ، بهره وری و نوآوری، چاپ اول، تهران، دانشگاه تهران.

– کاشانی، عبدالرزاق، (۱۳۷٦ش) اصطلاحات الصوفیة، ترجمه علی مودود لاری، چاپ اول، تهران، حوزه هنری.

– کوپر، جی سی، (۱۳۷۹ش)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران، فرهاد.

– لوچر، ماکس، (۱۳٦۹ش) روانشناسی و رنگ‌ها، ترجمه منیره روانی پور، چاپ دوم، تهران، آفرینش.

– مددپور، محمد، (۱۳۸٤ش)، حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

– یونگ، کارل گوستاو و جوزف ال، (۱۳۷۷ش) انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ اول، تهران، جامی.

– الاندلسی، ابن عبد ربه، (۱۹۹٥م)، العقد الفرید، الطبعة الثالثة، بیروت، دارالفکر.

– اسماعیل، عزالدین، (۱۹۹۸م)، الشعر العربي المعاصر قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة، الطبعة الثالثة، بیروت، دارالفکر العربي.

– بنیس، محمد، (۲۰۰۱م)، الشعر العربی الحدیث، الطبعة الأولی، بیروت، دار البیضاء.

– ثعالبی، ابومنصور، (۲۰۰۱م)، فقه اللغة: تحقیق جمال الطلبة، د.ط، بیروت، دارالکتب العلمیة.

– جيوسي، سلمى الخضراء، (٢٠٠١م)، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمه:عبد الواحد لؤلؤه، الطبعة الأولى، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.
– حاوي، ايليا، (١٩٨٤م)، مع خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره، الطبعة الأولى، بيروت، دار الثقافة.
– حاوى، خليل، (١٩٧٩م)، جحيم الكوميديا، الطبعة الأولى، بيروت، دار العودة.
– .....، (١٩٧٢م)، ديوان خليل حاوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة.
–.....، (١٩٩٣م)، ديوان خليل حاوي، الطبعة الأولى، بيروت، دار العودة.
– .....، (١٩٨٧م)، رسائل الحب و الحياة، الطبعة الأولى، بيروت: دار النضال.
– .....، (١٩٧٩م)، رعد الجريح، الطبعة الأولى، الطبعة الأولى، بيروت، دار العودة.
– الحطاب، محمد جميل، (٢٠٠٣م)، عيون فى الشعر العربى، الطبعة الثالثة، دمشق: موسسة علاء الدين للطباعة و النشر، ط٣.
– حنبلى، ابو الفلاح عبد الحيّ ابن العماد، (١٩٨١م)، شذرات الذهب في اخبار من ذهب، ج ٥، د. ط، بيروت: دار المسيرة.
– صالح، ضارى مظهر، (٢٠٠٨م)، مدلولات اللون فى القرآن الكريم و الفكر الصوفى،بيروت: دار الكتب العلمية، ط١.
– طالو، يحيي الدين، (لا تا)، الرسم و اللون، د.ط، دمشق، مكتبة الاطلس.
– عايدى، على جمعه، (لا تا)، شعر خليل حاوى: د.ط، الدراسة الفنى.
– العريض، ابراهيم، (١٩٩٦م)، الشعر و الفنون الجميلة، الطبعة الثالثة، البحرين: مكتبة فخراوى.
– عمر، احد مختار، (١٩٩٧م)، اللغة و اللون، الطبعة الثانية، القاهره: علام الكتب.
– حمدان، احد عبدالله محمد، (٢٠٠٨م)، دلالات اللون فى شعر نزار قبانى، رسالة الماجيستر، فلسطين، نابلس،جامعة النجاح الوطنية.
— شحادة، نصرة محمد محمود، (٢٠١٣م)، اللون و دلالاتها في شعر البحتري، رسالة الماجيستر، جامعة الخليل.
– سام خانيانى، على اكبر و تقى وحيديان كاميار، (١٣٨٢ش)، رنگ در شعر معاصر، نشريه جستارهاى ادبى دانشكده ادبيات و علوم انسانى مشهد، سال سى و ششم، شماره٤ پياپى ١٤٣، صص١٧– ٣٧.
– طالب زاده شوشترى، عباس و كلثوم صدبقى، (١٣٩٢ش) ، بررسى كهن الگوى آنيما و تولد دوباره در ذهن و زبان خليل حاوى، فصلنامه زبان پژوهى دانشگاه الزهرا، سال چهارم، شماره٨، صص١١٨–١٤٣.
– عشرى زايد، على، (١٩٧٤م) انماط شخصية السندباد فى الشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ليبيا، العدد السادس.
– ناظرى، حسين و كلثوم صديقى، (١٣٩٠ش)، *بررسى نمود اگزيستانسياليسم در شعر خليل حاوى*، فصلنامه فلسفى ***شناخت***، دوره هفتم، شماره٦٤/١ ، صص ١٢٧–١٥٧.

- البستانی، بشری حمدی، (۱۹۹۳م)، جدل اللون فی شعر خلیل حاوی، آداب الرافدین، العدد ۲۵، صص ۱٦۵-۱۹٦

دلالات اللون في شعر خليل حاوي

محسن بيشوايى علوى[1]
شهلا شكيبايى‌فر[2]

المخلص

إن اللون يلعب دوراً هاما في تكوين الاثر الادبى من الازمنة القديمة حتى الآن. و الشاعر في بعض الأحيان يستخدم الالوان و تجلياتها الحسيه و دلالاتها الرمزيه لتجسيم الصور الفنيه و الكشف عن الروابط بين اجزائها ، و أحياناً استوحاها تبيينا لافكار لايمكن اظهارها صريحاً. و جذور هذا التوظيف تعود الى التجارب الذاتيه و الاحوال السياسيه و الاتجاهات الفلسفية الخاصة للشاعر ولاسيما الى الغموض و الابهام الذي شاعا فى رحاب الشعر فى العصر الجديد.

و خليل حاوي شاعر قام بتوظيف الالوان في شعره بنطاق واسع. هذه المقالة تحاول دراسة الالوان و دلالاتها الرمزية في شعر خليل حاوي و هي تعتمد على المنهج الوصفي- التحليلي. و نتائج البحث تشير الى أن الالوان فى شعر حاوي هو صدى لحالاته الذاتيه واهدافه الاجتماعية و اللون الاسود هو اكثر استعمالا لديه، والذي يدل على الركود و القلق النفسي و الضلال و الحزن. ثم اللون الاحمر و الأبيض و الاصفر و الاخضر و الازرق اكثر تواترا في شعره.

الكلمات الرئيسة: الشعر الادبي المعاصر، خليل حاوي، اللون، الرمز.

١- أستاذ مساعد في قسم اللغة والعربية و آدابها بجامعة كردستان، كلية الآداب و العلوم الانسانية
٢- المربية في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بيام نور، كلية الآداب و العلوم الانسانية

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ دوازده پیاپی/ ۱۰ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

جلوه‌های نوستالژی وارتباط آن با اغتراب مکانی، اجتماعی وروانی در دیوان «تأبّط منفی» عدنان الصائغ*

حامد صدقی، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی تهران
سید عدنان اشکوری، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی تهران
صغری فلاحتی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی تهران
صبری جلیلیان[1]، دانشجوی دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی تهران

چکیده

نوستالژی، احساس اندوه هنگام یادآوری گذشته است. این احساس، ارتباطی نزدیک با اغتراب مکانی، روانی و اجتماعی دارد و گاهی به جای یکدیگر به کار می‌روند. ادبیات معاصر عراق که در نیم قرن اخیر با پدیده مهاجرت اجباری یا اختیاری شاعران و اهل قلم مواجه بوده است، بستر مناسبی برای بررسی عناصر نوستالژی و اغتراب دارد. دیوان «تأبط منفی» متعلق به عدنان الصائغ شاعر مهاجر عراقی است که در سال ۱۹۹۳ به دلیل مشکلات سیاسی عراق را ترک کرد. این دیوان انعکاس حس اغتراب و نوستالژی وی و تمام شاعران درتبعید عراقی است. دراین پژوهش با روش توصیفی– تحلیلی، عناصر نوستالژی در دیوان او بررسی وسپس به ارتباط آن‌ها با اغتراب مکانی، روانی و اجتماعی پرداخته شده است. نوستالژی وطن در صدر توجه عدنان الصائغ قرار دارد همچنان که کلمات مربوط به اغتراب مکانی بیشتر از کلمات اغتراب اجتماعی و روانی تکرار شده است.

کلید واژه‌ها: نوستالژی، اغتراب، شعر معاصرعراق، عدنان الصائغ، تأبط منفی.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳ /۰۸/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰۳/۲٤

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: aa.sabri84@yahoo.com

مقدمه

عدنان الصائغ درسال۱۹۵۵ درکوفه متولد شد او در جنگ تحمیلی عراق علیه ایران به زور، به خدمت گرفته شد. درفعالیت‌های مختلف سیاسی، علیه رژیم بعث شرکت کرد و حکم مرتد برای وی صادرشد (حمدی، ۲۰۱۰: ٤٥٩ و٤٦١). او در سال ۱۹۹۳ عراق را ترک کرد به کشورهای مختلفی رفت، تا اینکه درپاییز ۱۹۹٦ به سوئد رسید و از ۲۰۰٤ در لندن سکنی گزید. وی تاکنون دیوان‌های زیادی را چاپ کرده است از آن جمله است: *«انتظرینی تحت نصب الحریة»*، *«أغنیات علیجسرالکوفة»*، *«العصافیر لاتحب الرصاص»*، *«سماءٌ فی خوذة»*، *«تحت سماء غریبة»*، *«نشیدأوروک»*، *«تأبّط منفی»*، *«و....»* و...(مؤسسة جائزة عبدالعزیز السعود، مج۳، ۱۹۹۵: ٤٧٤ والزریبی، ۲۰۰۸: ۱_۱۰) او *«تأبط منفی»* را پس از ترک عراق سروده است. اهمیت این شاعر به عنوان شاعر در تبعید عراقی و نامگذاری خاص دیوان تأبّط منفی او، ما را برآن داشت که عناصر نوستالژی را در این دیوان بررسی کنیم و از آن‌جا که عناصر نوستالژی، پیوندی ناگسستنی با انواع اغتراب به خصوص اغتراب مکانی، اجتماعی وروانی دارند برآن شدیم تا رابطه این عناصر را با انوع اغتراب بررسی کنیم. سؤال‌های پیش‌رو در این پژوهش عبارتند از:

۱- جلوه‌های نوستالژی در*«تأبّط منفی»* عدنان الصائغ کدامند وکدام یک از این عناصر در صدر توجه شاعر قراردارد؟

۲-کدام یک از انواع اغتراب در دیوان تأبّط منفی بازتاب بیشتری داشته است؟

۳-چه ارتباطی بین جلوه‌های مختلف نوستالژی و انواع اغتراب وجود دارد؟

پیشینه وروش پژوهش

درباره نوستالژی و اغتراب در چند سال اخیر پژوهش‌هایی انجام گرفته‌است از آن جمله می‌توان به پایان نامه کارشناسی ارشد خانم ملانجفی به عنوان *«النوستالجیا لدی شعراءالمهجر: الشاعرالقروی وفوزی المعلوف نموذجاً»* دردانشگاه خوارزمی اشاره کرد این رساله به انواع جلوه‌های نوستالژی چون: دلتنگی برای خانواده، وطن، یاد جوانی و معشوقه در شعر الشاعر القرویوفوزی المعلوف پرداخته است. مقاله‌ی *«بررسی تطبیقی*

نوستالژی سیاسی در شعرملک الشعرای بهار و جمیل صدقی الزهاوی» نوشته‌ی دکترسبزیان پور و صالحی، چاپ شده دردوره ٤ شماره ۸ تابستان ۱۳۹۲ مجله ادبیات تطبیقی کرمان ومقاله‌ی *«بررسی تطبیقی غم فراق وغزلیات سعدی و شاب الظریف»* نوشته‌ی دکتر یحیی معروف و پروین حاتمی چاپ شده که در همین نشریه، سال پنجم، شماره ۹، پاییز و زمستان ۹۲، از پژوهش‌های موجود در این زمینه است. دیگر پژوهش موجود رساله دکتری به عنوان *«ظاهرة الاغتراب لدی أعلام الشعرالمهاجری العراقی»* متعلق به دکترسید عدنان اشکوری است. این رساله به بررسی اغتراب در شعر شاعرانی چون احمد مطر، مظفرالنواب، مصطفی جمال الدین وجواهری اختصاص دارد. و در سال ۸۷ در دانشگاه اصفهان دفاع شده است و پایان نامه‌ی دیگری با عنوان *«الاغتراب فی شعرأبی العلاء، دراسة موضوعاتیة فنیة»* توسط حیاة بوعافیة درمقطع کارشناسی ارشد دردانشگاه محمد بوضیاف درسال ۲۰۰۹ انجام گرفته است و پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد با عنوان *«الاغتراب فی حیاة إبن دراج وشعره»* که توسط روضة بلال عمرالمولد دردانشگاه أم‌القری انجام شده است، انواع اغتراب رادرشعر ابن دراج بررسی کرده است و مقاله‌ی *«الاغتراب فی شعر جمیل صدقی الزهاوی و ناصر خسرو القبادیانی»* چاپ شده در مجله ادبیات تطبیقی کرمان، سال ۵ شماره ۹ پاییز و زمستان۹۲ به بررسی اغتراب دینی، مکانی، اجتماعی، روانی و سیاسی در اشعار این دو شاعر پرداخته است. اما تاکنون پژوهشی درباره ارتباط نوستالژی و اغتراب انجام نشده است و در مورد عدنان هم یک پایان نامه کارشناسی ارشد در دانشگاه مستنصریه به عنوان *«شعرعدنان الصائغ: دراسة فنیة: شعره الیومی»*توسط عارف الساعدی انجام شده است که دسترسی به این پژوهش میسر نشد. درسایت شخصی الصائغ هم مقالاتی درج شده است، از آن جمله است: مقاله‌ی *«یتأبط حزنا أم یتأبط جمرات، مراجعة لدیوان عدنان الصائغ الأخیر: تأبط منفی»* نوشته‌ی صلاح أحمد که درروزنامه‌ی النهضة چاپ شده است. پژوهش حاضرتکمیل کننده مقالات موجود است که ممکن است در برخی از آن‌ها اشاراتی کوتاه به نوستالژی یا اغتراب باشد.

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی است. جلوه‌های نوستالژی را از دیوان استخراج، سپس ارتباط آن‌ها را با اغتراب بررسی می‌کنیم، برای اثبات پراهمیت‌ترین

عناصر نوستالژی و اغتراب در نظر صائغ، بسامد کلمات هر یک از جلوه‌های نوستالژی و اغتراب را بیان نمودیم. برای دقت بیشتر درآمارها، کلمات کلی نوستالژی که بیانگر روحیه غم و اندوه شاعر یا یادآوری خاطرات هستند را از جلوه‌های خاص نوستالژی جداکرده و نوستالژی را به دو گروه عام وخاص تقسیم بندی نمودیم که نوستالژی خاص شامل: ۱- نوستالژی مکان (وطن) ۲- نوستالژی زمان۳- دوستان و خانواده است و اغتراب‌ها را به دو دسته: ۱- اغتراب مکانی ۲- اغتراب اجتماعی/ روانی تقسیم کردیم. به دلیل شباهت عوارض و نمادهای اغتراب روانی و اجتماعی، بسامد آن را در یک گروه آوردیم.

ادبیات نظری پژوهش

نوستالژی در لغت و اصطلاح: کلمه‌ی نوستالژی که معادل عربی آن «الحنین إلی الوطن» است از دو کلمه یونانی: (nostos) به معنای بازگشت به خانه و (algia) به معنی «درد» ساخته شده است (الیاس، ۱۹۷٦: ۱۷۰). نوستالژی در اصطلاح احساس غم وحسرت برای بازگشت به گذشته، احساس حسرت و دلتنگی برای وطن، خانواده، دوران خوش کودکی، اوضاع خوش سیاسی، اقتصادی و مذهبی درگذشته است. (باطنی، ۱۳٦۸وآشوری، ۱۳۸۱: ذیل واژه) این اصطلاح از روانشناسی به ادبیات وارد شده است. اشعاری که به نوعی حسرت بازگشت به دوران گذشته را نمایان می‌کند نوستالژیک محسوب می‌شوند.

معنای لغوی و اصطلاحی اغتراب و غربت

در مقابل واژه «اغتراب» یا «غربة» در زبان انگلیسی و فرانسوی واژه «Alienation» آمده است (حماد، ۲۰۰۵: ٦۱). درلسان العرب در مقابل کلمه «غربة» آمده است: النّوی و البعد: فالغریب هو البعید عن وطنه... (إبن منظور، ج۲، ۱۹۸۸:ذیل مادهغرب). درصحاح جوهری و معجم الوسیط هم معناهایی شبیه لسان العرب ذکرشده است. «انفصال» «جدا شدن و دور شدن» معنای مشترک اغتراب در همه فرهنگ لغات است. اغتراب (در اصطلاح)

احساس غربتی است که فرد نسبت به اطراف خود دارد و این احساس از خود او شروع می‌شود به جامعه و دنیایی که در آن زندگی می‌کند می‌رسد (اشکوری،۱۳۸۷: ٦-۱۵). بنابرآن‌چه گفته شد به نظر می‌رسد بهترین معادل در زبان فارسی برای «اغتراب» همان «حس غربت زدگی» است.

رابطه‌ی نوستالژی با انواع اغتراب

اغتراب یکی از عوامل ایجاد نوستالژی است. در بسیاری از پژوهش‌ها تفاوتی بین این دوقائل نیستند، به نظر می‌رسد اشعار بیانگر اغتراب مکانی در بسیاری موارد به‌عنوان نوستالژی وطن، تعبیر و تفسیر می‌شوند. از بررسی‌هایی که در معناها و مصادیق هر یک از نوستالژی و اغتراب انجام گرفت وپس از دقت در تفاوت ذاتی این دو، این نتیجه حاصل شد که: نوستالژی اتصال است اما اغتراب انفصال است. نوستالژی حسرت برای رسیدن، و تقاضای اتصال است: اتصال به گذشته، پیوستن به کودکی، خانه، دوستان، عمرتلف شده و... اما اغتراب، انفصال ازحقایقی است که امروز نمی‌پسندیم یا درگذشته پیش آمده و از آن بیزاریم. به نظرمی‌رسد، اغتراب پدیده‌ای باشد که باعث نوستالژی می‌شود، نوستالژی پس از اغتراب حاصل می‌شود. اغتراب انواعی دارد که به شرح برخی از آن‌ها می‌پردازیم:

«اغتراب مکانی»، رنج و حسرت حاصل از دوری از محل زندگی است (المولد،۲۰۰۷: ۱۳۵)که به سرودن اشعاری درنوستالژی وطن منجرمی شود.«اغتراب اجتماعی» هم مقدمه‌ای برای تقویت حس نوستالژی وطن، دوستان و خانواده است. در این اغتراب، انفصال از اجتماع اتفاق می‌افتد و فرد فکر می‌کند با دیگر افراد و ارزش‌های موجود بیگانه است، لذا دچار احساس حسرت و ناامیدی می‌شود. (بو عافیه، ۲۰۰۸ - ۲۰۰۹: ۱۸) در اغتراب اجتماعی، فرد در درون خود بین اصول مقبول اجتماعی و انتظارات خود تضاد احساس می‌کند و دچار درگیری درونی می‌شود. این نوع اغتراب به این دلیل دشوار است که شخص در میان جامعه، دوستان و آشنایان زندگی می‌کند ولی احساس تنهایی دارد، چرا که ارزش‌ها و افکار آن‌ها را نمی‌پذیرد و آن‌ها نیز او را درک نمی‌کنند.

به طور طبیعی اغلب مهاجران و تبعیدی‌ها، دچار چنین اغترابی می‌شوند و نتیجه‌ی چنین احساساتی، نوستالژی دوستان و خانواده است. از دیگر عوامل نوستالژی «اغتراب ازخود» یا «اغتراب روانی» است که بدترین نوع اغتراب است و فرد، با خود هم غریبه می‌شود، به همین دلیل در ویژگی‌های چنین فردی اضطراب، ضعف احساس هویت و انتساب، و حس ناامنی دیده می‌شود. در نتیجه قدرت سازگاری با دیگران را ندارد. (الجبوری، ۲۰۰۸: ۱۹–۲۰ و برکات، ۲۰۰۷: ۲۱۷–۲۱۸) از آن‌جا که بیشترین اغتراب موجود در اشعار صائغ از نوع اغتراب مکانی، اجتماعی و روانی است، به نظر می‌رسد بین این سه نوع اغتراب و میزان آن‌ها، باشد تو ضعف نوستالژیوی، ارتباط مستقیم وجود داشته باشد؛ لذا پس از معرفی تأبط منفی و بررسی جلوه‌های نوستالژی در آن به‌بررسی این سه نوع اغتراب و ارتباط آن‌ها با نوستالژی از نظر آماری در این دیوان می‌پردازیم:

معرفی دیوان تأبّط منفی

این دیوان که در سال ۲۰۰۱ در سوئد چاپ شد مشتمل بر ۷۱ قصیده بلند و کوتاه و حدود۱۳۰ صفحه و به صورت قصیدة النثر است و هر کدام احساسات عمیق شاعر را نسبت به زندگی، همراه با اندوه بیان می‌کند (احمد، ۲۰۰٤: ٦). عدنان در سال ۱۹۹۳ وطن را ترک کرد، از آن زمان تا سال ۱۹۹٦ که در سوئد مستقر شد، در کشورهای مختلف عربی روزگار سپری کرد. بخشی از «تأبط منفی» حکایت دلتنگی‌های شاعر در فاصله این سال‌ها است. عنوان این دیوان یک ترکیب لغوی است که به اسمی حقیقی تبدیل شده است و جای اسم شاعر را گرفته است. «تأبط منفی» یعنی: «تبعیدگاه را زیربغل زد» این عنوان، یکی از شاعران قدیمی عرب از گروه صعالیک معروف به «تأبّط شراً» را یادآوری می‌کند، کسی که لقبش بر اسمش غلبه یافته و بسیاری او را با لقبش می‌شناسند. برخی می‌گویند که در نام گذاری دیوان «إنزیاح» صورت گرفته است؛ به طوری که از شیوه‌ی بیان مورد انتظار عدول شده و یک قصد جدید به‌وجود آمده است (الصفار، ۲۰۱۲: ۲). دلیل نامگذاری این دیوان، همراه بودن همیشگی غربت با شاعراست که در این عبارت او نهفته است: «فنعيش غربتنا الدائمة في الوطن/ وغربة أوطاننا فيالمنفي» (ما

(عراقی‌ها) همیشه غریب زندگی می‌کنیم؛ در وطن در غربت هستیم و در تبعید، از وطن دوریم) (الصائغ،۲۰۱۰: ۵۲۹-۵۳۰). این دیوان سرشارازحسّ غربت ونوستالژی است. اوهمه جا می‌رود و هیچ جا آرام نمی‌گیرد؛ هر جایی که می‌رود جز تبعیدگاه نیست لذا تبعیدگاه را زیربغل زده و با خود به همه‌جا می‌برد.

جلوه‌های نوستالژی در دیوان تأبّط منفی

از ۷۱ قصیده «تأبط منفی» ۱۰ قصیده، انعکاس حس نوستالژی شاعر است و از این ۱۰ قصیده، یک قصیده بسیار بلند ١٦ قسمتی با نام *«أوراق مِن سيرة تأبط منفى»* سرشار از نوستالژی است. عناصر نوستالژی در این دیوان را می‌توان به چند بخش تقسیم کرد: ۱-نوستالژی وطن ۲- دلتنگی برای دوستان و خانواده ۳- حسرت بر عمر گذشته. که به ترتیب به آن‌ها می‌پردازیم:

نوستالژی وطن

چنان که از اسم دیوان پیداست بیشتر اشعار نوستالژیک آن بازگوکننده دلتنگی و حسرت دیدار وطن است؛ به عنوان نمونه به بررسی بخش‌هایی از چند قصیده و در کنار آن ویژگی‌های اشعار نوستالژیک صائغ برای وطنمی پردازیم:

«نصوص رأس السنة» از قصایدی است که ضمن آن شاعر حسرت دیدار وطن را در شروع سال جدید این گونه بیان می‌کند: كلَّ عامٍ/ الأذرعُ تتعانقُ/ وأنا أحدّقُ/ عبرَ نافذةِ المنفى/ إلى وطني/ كعصفورٍ يرمي نظرتَهُ الشريدةَ/ إلى الربيعِ/ من وراءِ قضبانِ قفصِهِ (الصائغ، ٢٠٠٤: ٧٣) شاعر با شروع سال جدید که همه یکدیگر را در آغوش می‌گیرند، از پنجره‌ی غربت به وطن چشم می‌دوزد، اواین نگاه را به نگاه پرنده‌ای که با حسرت از درون قفس به بهار خیره شده، تشبیه می‌کند؛ پنجره در این قصیده، نشان از امید و پل ارتباطی بین دنیای غربت و وطن است که درونش ناامیدی و غربت، و بیرون آن، امید و وطن است. در بلاغت مکان به این عمل «تقاطب مکانی» (قطبی شدن مکان) گفته می‌شود، که در آن، مکان‌ها به دو قطب مقابل تقسیم می‌شوند و ممکن است این دو قطب، دو

طرف «إنفتاح/ إنغلاق» (باز و بسته) باشند؛ «به این معنا که شاعر بین دوسوی باز و بسته ارتباط ایجاد می‌کند و هر کدام از این دو سو بر یک معنا دلالت دارند». (کحلوش، ۲۰۰۸: ۱۳۹و۱۹۱) در این قصیده نیز دو سوی باز و بسته در مقابل هم قرار گرفته‌اند. نمونه‌هایی از دو سوی باز و بسته را می‌توان در قصیده‌های *«العراق»*، *«لولیو»*، *«یولیسس»*، *«العبور إلی المنفی»*، بخش ۱۰ و ١٤ *«أوراق من سیرة تأبّط منفی»* دید.

یادآوری جزئیات طبیعت وطن از ویژگی‌های دیگر اشعار نوستالژیک صائغ است او جزئیات وطن را در حافظه دارد: لکنّنی دونَ أنأتطلعَ مِن نافذةِ القطارِ العابرِسهوبَ وطني/أعرفُ ما یمرّ بي/مِن أنهارٍ/ وَزنازین/ونخیل/و قری. أحفظها عن ظهرِ قلب *(الصائغ، ۲۰۰٤: ۱۰٤)* (و اما من، بدون این که ازپنجره‌ی قطار به دشت‌های وطنم بنگرم آن‌چه را که از رودخانه‌ها و سلّول‌ها و نخلستان‌ها و روستاها بر من می‌گذرد می‌شناسم) در حقیقت شاعری که از وطن دور می‌افتد چاره‌ای جز بازخوانی جزئیات مکان‌های وطن ندارد تا بدین وسیله کمی از انفجار درونی خود را بر خواننده فروریزد.

از دیگر ویژگی‌های شعرهای نوستالژیک صائغ، یادآوری جزئیات فضاهای وطن در مقابل زیبایی طبیعی غربت است. صائغ با دیدن طبیعت غربت، عراق را می‌بیند: علیجسرمالمو/رأیتُ الفراتَ یمدُّ یدیهِ/ویأخذني/قلتُ أینَ /ولم أکمُل الحلم َ(الصائغ، ۲۰۰٤: ۸۸) (برروی پل مالمو فرات را می‌بینم که دستانش را دراز می‌کند و مرا می‌گیرد به او می‌گویم کجا؟ من هنوز رؤیایم را تمام نکرده‌ام) یادآوری عناصر طبیعت وطن، هنگام دیدن عناصر مشابه آن در دیار غربت و شباهت انگاری بین آن‌ها، نوعی دیگر از تقاطب بلاغی مکان (دوقطبی شدن مکان) را به ذهن متبادر می‌کند که «ثنائیة الوطن/المنفی» (دوگانگی وطن/تبعیدگاه) نامیده می‌شود، «در این حرکت بلاغی، مکان‌های غربت در مقابل جزئیات فضاهای وطن قرار می‌گیرد». (کحلوش، ۲۰۰۸: ۱٤۷) همچنان که دراین قصیده، پلمالمو، فرات را برای شاعرتداعی می‌کند.

از دیگر ویژگی‌های اشعار نوستالژیک عدنان بیان اندوه از ویرانی‌های وطن است به‌طور مثال در قصیده «لولیو»، به یاد وطن می‌افتد؛ افسوس جانکاه وجودش را فرا می‌گیرد و سعی می‌کند آبی بر آتش دلتنگی‌هایش بریزد، می‌گوید: أقولُ لقلبي إلیأینَ؟/

همخربواوطنی (*همان*: ٨٦) به کجا چنین شتابان؟ خرابه‌ای بیش از وطن نمانده است. این همان نوستالژی وطن است که فقط حسرت بازگشت نیست بلکه با این تفکر و تئوری همراه است که شاعر، وطن را می‌خواهد اما نه خرابه! بلکه وطنی آباد و دلخواه؛ بنابراین عدنان با دلی خونین از آن‌چه در وطن اتفاق افتاده است آن‌جا را ترک می کند. نمونه‌های دلتنگی برای وطن در قصاید: حنین (١٤)، العراق (١٥)، حکایةوطن (٢٧)، خیبات (٣٧)، نصوص رأس السنة (٧٣)، لولیو (٨٦) قصیده ٣ أوراق من سیرة تأبط منفی (٩٤) دیده می‌شود.

نوستالژی گذشت سال‌ها و حسرت عمر از دست رفته:

عدنان سال‌های زیادی در جبهه‌های جنگ به خدمت گرفته شد. پس از آن عمرش درغربت سپری شد. اوهمیشه از این‌که عمرش این‌گونه تباه شده است غمگین و حسرتمند است: سأجلسُ علی بابِ الوطن محدوبَ الظهرِ/کأغنیةٍ حزینةٍ تنبعثُ مِن حقلٍ فارغٍ/یغطیني الثلجُ وأوراقُ الشجرِالیابسةِ/أنظُرُ إلی أسراب العائدین مِن منافهیمکالطیور المتعبةِ/أمسحُ عن أجفانهم الثلوجَ والغربةَ /إنهم یعودون...../لکن مَن یعیدُ لهم ما ضَیّعوهُ /مِن رَملٍ وَ أحلامٍ وسنوات *(همان: ١٠٣)* (من، خمیده بر درگاه وطن می‌نشینم مانند آوازهای غمگینی که از دشتی خالی بر می‌خیزد برف و برگ‌های درختان خشکیده مرا دربرگرفته است به گروه‌هایی می‌نگرم که چون پرندگان خسته از تبعیدگاهشان به وطن باز می‌گردند. (آثار) برف‌ها و غربت را از پلک‌های آن‌ها می‌زدایم. آن‌ها باز می‌گردند... اما چه کسی ماسه‌ها، رؤیاها و سال‌های تلف شده را به آن‌ها باز می‌گرداند). به کارگیری عبارات با بارمعنایی غم زده چون: (محدود بالظهر،حزینة، حقلٍ فارغٍ، الثلج، أوراق الشجر الیابسة، الطیور المتعبة، الغربة، ضیّعوه) نشان از سردی زمانه و رنجی دارد که شاعر را در برگرفته است؛ او خمیده بر درگاه وطن می‌نشیند، این شیوه نشستن، سال‌هایی را به تصویر می‌کشد که درتبعید گذرانده و از جوانی به پیری وگوژپشتی رسیده، و این سوال که: چه کسی ماسه‌ها، عمر تلف شده و رؤیاهای مرده‌اشان را به آن‌ها بازمی‌گرداند؟ حاکی از نوستالژی و حسرت او برای بازگشت بهترین دوران و روزگار جوانی است.

نمونه‌های دیگری از حسرت گذر زمان را در قصاید: الإسکافی الکهل (٤٣)، قصیده شماره ٨ و ١٢ أوراق مِن سیرة تأبط منفی (٩٨)، (١٠٠) می‌توان مشاهده کرد.

نوستالژی دوستان و خانواده

در تأبط منفی، ذکر دوستان به اندازه یاد وطن و حسرت گذرعمر نیست، گویی یاد وطن، خاطره دوستان را پوشانده است و شاعر بیشتر در قالب بیانی کوتاه، از دوستان از دست رفته یاد کرده و حسرت دیدار آن‌ها را دارد. درقصیده ١٤ «أوراق مِن سیرة تأبط منفی»، شاعر نهایت حسرت خود را در غربت به صورت نامه برای دوستانی می‌نویسد که آدرسشان را ندارد، و این‌گونه می‌سراید: أتطایرُ بحنیني في قارات العالم/مثل أوراق الرسائل الممزقة/دموعي مکسّرةٌ فیالباراتِ/وأصابعي ضائعةٌ علی مناضدِ المقاهي/تکتب رسائلَ الحنین /لأصدقائي الّذین لاأملک عناوینَهم *(همان: ١٠٣)* (با دلتنگی‌ام در قاره‌های زمین پراکنده می‌شوم مانند ورق‌های نامه‌های پاره پاره، اشک‌هایم در میخانه‌ها شکسته است و انگشتانم بر روی میزهای قهوه خانه‌ها تباه شده، نامه‌های دلتنگی برای دوستانم می‌نویسد، که آدرسشان را ندارم).

گاهی نوستالژی صائغ برای دوستان با مسائل سیاسی درهم می‌آمیزد و ضمن آن، از جریانی سیاسی حمایت کرده، یا آن را محکوم می‌کند. «شهداء الانتفاضة» از جمله قصاید عدنان است که در آن، ضمن دلتنگی برای دوستان از دست رفته، انتفاضه ١٩٩١ عراق را تایید کرده و عاملان کشتارها را محکوم می‌کند. شاعر در این حرکت که «به طور خود جوش توسط مردم و علیه جنایات رژیم صدام اتفاق افتاد» (الماجد،١٩٩١: ٥-٦) شرکت داشت، وی شاهد کشته‌شدن تعداد زیادی از دوستانش توسط رژیم بعث بود بنابراین دلتنگ آن‌ها می‌شود و از این که خاطره‌ی آن‌ها به سرعت در میان مردم فراموش می‌شود ناراحت می‌شود: هولاءِ الذینِ/ تساقطوا أکداساً/ أمام دباباتِ الحرسِ/ هؤلاءِ الّذین حَلَموا کثیراً بالأرضِ/ قبلَ أن یحلّقوا بأجنحتهم البیضاء/ هولاءِالّذین نماعلی شواهد قبور هم صُبّیر النسیان/هولاءِالّذین تآکلت أخبارُهمُ/ شیئاً فشیئاً...../فی زحمة المدینة *(همان: ١٩)* (آن‌هایی که گروه گروه در مقابل تانک‌های گارد ریاست جمهوری عراق سقوط کردند،

آنانی که قبل از این‌که با بال‌های سفیدشان (به سوی آسمان) اوج بگیرند، رؤیاهای زیادی در زمین در سر داشتند آن‌هایی که گل فراموشی بر سنگ قبرهایشان زیاد شد و اخبار آنان کم کم در شلوغی شهر از بین رفت).

دلتنگی برای دوستان در قصاید اتهام (۲۱) و شاعر(إلیالشاعر الشهید علی الرماحی) (۵۰) هم دیده می‌شود. دلتنگی شاعر برای مادرش نیز در کنار وطن و پس از وطن است. چون صائغ در تأبط منفی، دوبار واژه «أم» را به کاربرده است: یکبار زمانی که از همه‌ی وطنش با جزئیات آن خداحافظی می‌کند و از تنور مادرش خداحافظی می‌کند: و داعاً لتنور أمی (الصائغ، ۲۰۰٤: ۸۸) و یکبار هم در قصیده ١٤«أوراق مِن سیرة تأبط منفی» زمانی که از دلتنگی‌هایش برای وطن میگوید؛ دلتنگ مادر نیز می‌شود در خیال به وطن باز می‌گردد: سأرتمي في أحضان أولِكومةِ عشبٍ تلوحُ لي من حقولِ بلادي/لكنني/لن أطرقَ البابَ یاأمي/إنهم وراءَالجدران ینتظرونني بنصالهم اللامعة.(*همان*: ۱۰٤ (و خود را درآغوش اولین تل گیاهان کشتزارهای سرزمینم که برای من نمایان می‌شود می‌اندازم امّا ای مادر! در منزل را نمی‌کوبم چون آن‌ها (جاسوسان) در آن سوی دیوار با سرنیزه‌های درخشان در انتظار من هستند) پس حسرت دیدار مادر به ملاقات نمی‌انجامد چون حتی درخیال، دیدار مادر تحت تأثیر شرایط ویژه‌ی وطن است.

ارتباط انواع اغتراب و نوستالژی در تأبط منفی

ارتباط اغتراب مکانی و نوستالژی وطن در دیوان تأبّط منفی عدنان الصائغ: اغتراب مکانی ارتباطی منطقی با نوستالژی دارد. یکی از دلایل فراوانی اشعار نوستالژیک عدنان برای وطن، اغتراب مکانی اوست. به طور مثال در قصیده «لولیو»تفاوت آب و هوایی، اجتماعی، سیاسی و حتی فرهنگی قطب شمال را با عراق بیان می‌کند و هیچ مناسبتی بین خود و محیط جدید احساس نمی‌کند واین مسأله حس غربت او را افزون می‌کند چنان‌که حس نوستالژی او بیشترمی‌شود و این دلتنگی برای وطن است که طول گام‌های او را مشخص می‌کند: أسرّحُ طرفي/ السماءُ الّتی أثلجت/ لوّحت لي، وغامت وراءَ الصنوبر/.../ مالی و تلکالبناتُ یدَخِّنَّ أسرارَهنَّ وراءَ النوافذ/ مالی وهذي البلادُ الّتي لم یعكِر

فضاءاتِها مِدفعٌ منذُقرنَين/ مالي/ وهذي السماءُ الّتي أثلجت/ أوستصحو..../...../...../
مالی ولاأرضَ لي/ غيرهذي الخطى/ لكأنَّ الحنين يقصّرها أويسارعها/ وأنا أتشاغلُ بالواجهاتِ المضيئةِ عما يشاغلُني *(همان:* ٨٦) (چشم می‌گردانم، آسمانی که برفی است به من اشاره می‌کند و در پشت درخت صنوبر ابری می‌شود. مرا چه به این دخترانی که (برای خود ارزش قائل نیستند و به اصطلاح)، اسرار خود را دود کرده و به هوا می‌فرستند، مرا چه مناسبتی است با سرزمینی که (مفهوم جنگ را هیچ‌گاه نفهمیده و) دوقرن است که هیچ خمپاره‌ای آسمان آن را کدر نکرده است، مرا چه که این آسمان برفی است یا صاف...مرا چه..، سرزمینی ندارم جز این قدم‌ها که گویی شوق دیدار وطن آن‌ها را کوتاه یا بلند می‌کند و من خود را با ویترین‌های نورانی سرگرم می‌کنم) این همان حس«انفصال» یا «اغتراب» است که شاعر در محیط جدید با آن مواجه شده است، نسبت به فضای جدید بی‌تفاوت است و از بیان بقیه ویژگی‌های آن با نقطه چین صرفه نظر می‌کند- تکرار «مالی» (به من چه؟..) نشانه‌ی اغتراب مکانی و حتی اجتماعی شاعر در محیط جدید است. به کارگیری شیوه‌ی بلاغی «ثنائية الوطن/ المنفى» یا دوگانگی وطن/غربت - که به آن اشاره شد- نمودی از ارتباط اغتراب مکانی ونوستالژی وطن درشعرعدنان است؛ چرا که حس جدایی شاعرازمکان جدید و عدم تناسب با آن باعث اندوه وی شده است و همین نکته حس نوستالژی او را در مورد وطن تقویت کرده است.

عدنان، اوج حس اغتراب مکانی را با نهایت حسرت و دلتنگی برای وطن در آخرین قسمت از قصیده «أوراق مِن سيرة تأبط منفى» در هم می‌آمیزد، آن‌گاه که به یاد مرگش می‌گوید: نمی‌دانم در کدامین پیاده رو تبعید قدم‌ها و اشک‌هایم از انتظار فرو خواهد افتاد و کدام ناخن‌های آلوده، دست برجیب من خواهد برد و قصایدم، مرکَّبم و رویاهایم را در روز روشن از من خواهدگرفت و نمی‌دانم بر روی تخت کدامین هتل یا بیمارستان بیدار می‌شوم تا ببینم بالشت من خالی است، و اشک‌هایم سرد، و وطنم دور..: لاأعرفُ على أيِّ رصيفِ منفى/ستساقطُ أقدامي ورموشي مِن الإنتظار/لاأعرفُ أي أظافرٍنَتنةٍ ستمتَدُ إليجيوبى/وتسلبنى قصائدي/ومحبرتى وأحلامى/في وضحِ النهار/لاأعرفُ على

أيِّسريرفندقٍأومستشفى/سأستيقظُ/لأجدوسادتي خاليةً.../ ودموعي باردةً /ووطني بعيد *(همان:* ١٠٦) «پیاده رو» و «هتل» در شعر صائغ همیشه نشان اغتراب است و تکرار «لاأعرف» که تا پایان قصیده به ۵ مورد می‌رسد آینده‌ای نامعلوم را بیان می‌کند که شاعر، دور از وطن برای خود تصور می‌کند. در پایان قصیده، آشکارا این حس اغتراب باعث دلتنگی‌اش برای وطن می‌شود و تا آن‌جا پیش می‌رود که آرزو می‌کند در وطن بمیرد: أريدُ أن أضعَ جبيني الساخن/ على طينِ أنهارِ بلادي/ وأموتَ حالماً كالأشجارِ (*همان*: ١٠٦-١٠٧) (می‌خواهم پیشانی داغم را بر روی گِل رودخانه‌های سرزمینم بگذارم و چون درختان در خواب شاعرانه‌ی رمانتیک بمیرم) در سرتاسر تأبّط منفی اغتراب مکانی موج می‌زند و هرچه این حس قویتر می‌شود نوستالژی وطن بیشترمی‌شود. نمونه‌های دیگری از این نوع را درصفحات ۷۳، ۸۷، ۸۹، ۹۲، ۹۳ و ۱۰۵، تأبط منفی می‌توان دید.

ارتباط اغتراب اجتماعی و روانی با نوستالژی در اشعار عدنان الصائغ

درجای جای «تأبّط منفی» احساس انفصال از دوستان و جامعه (اغتراب اجتماعی) آشکاراست؛ به طور مثال در قصیده «العبور إليالمنفى» آن‌جا که شاعر سوار بر قطار شده تا به سوی غربت سفر کند دخترک جوانی را می‌بیند که با وی هم کلام می‌شود و شاعر تلاش می‌کند از نگرانی‌هایش درباره‌ی وطنش با او سخن بگوید ولی....:تسألني بألمٍ وذهول/ لماذا أصابعي متهرئة/ک ًخشب التوابيت المستهلكة/ وعجولة كأنّهاتخشي ألّاتمسكشيئاً/ فأحدّثها عن الوطن/ واللافتات/ والإستعمار/وأمجادالأمة/.../فتميلُ بشعرهاالنثيث على دموعي ولاتفهم (*همان*:٩٠) (با درد وآشفتگی از من می‌پرسد: چرا انگشتان من چون چوب تابوت‌های کهنه پوسیده است؟ در حالی که شتابان بود و می‌ترسید دستش به چیزی بخورد درباره‌ی وطن و پلاکاردها و استعمار و افتخارات امت و... با او سخن گفتم. ولی دخترک با موهای روغن زده به طرف اشک‌های من خم می‌شد و نمی‌فهمید (که چه می‌گویم).

عدنان دچار اغتراب اجتماعی است و این حس همراه اوست. وی از ارزش‌های اجتماعی جدا شده و تنها مانده است به همین دلیل است که تلاش او برای برقراری

ارتباط با جامعه ناموفق می‌شود؛ بنابراین قصایدش آن قدر درجیبش مانده که بوی تعفن گرفته است و کسی را سراغ ندارد که آن‌ها را چاپ کند، شاید هم گوش شنوایی سراغ ندارد که قصایدش را برای آن بخواند، اشک‌ها هم بر لبانش خشکیده و کسی نیست که آن‌ها را پاک کند: القصائدُ تتعفن في جيوبی/ولا أجدُ مَن ينشرها/ الدموع تتيبّسُ على شفتي/ ولاأجدُ مَن يمسحها (*همان*: ۱۰۲) و همین تنهایی، دلتنگی او را بیشتر می‌کند و به دنبال کسی (دوستی خالص) می‌گردد که اشک‌هایش را پاک کند.

پس این اغتراب همراه اوست. شاید اگر اغتراب اجتماعی به طور مستقیم دلیل نوستالژی او نباشد، به طور غیرمستقیم غم تنهایی او را تشدید می‌کند و باعث می‌شود دلتنگی او برای وطن و دوستان از دست رفته بیشتر شود. قصاید: «عقدة» (٥٢)، «تكوينات» (٦٨) و «إلى» (٧٦) در تأبط منفی، اغتراب اجتماعی صائغ را نشان می‌دهند. شباهت زیادی بین عوارض اغتراب اجتماعی و روانی وجود دارد. عبداللطیف خلیفه نیز به این حقیقت اعتراف می‌کند که: «اختصاص یک نوع مستقل به اغتراب روانی بسیار دشوار است؛ چرا که جنبه‌ی روانی اغتراب با تمام ابعاد دیگر اغتراب‌ها مرتبط است» (خلیفه، ۳۰۰۳: ۸۰). احساس دوری از جامعه و ارزش‌های آن، از عوارض اغتراب اجتماعی است در حالی که احساس تنهایی و اضطراب از نشانه‌های هر دو نوع اغتراب (اجتماعی و روانی) است، بنابراین جاهایی که شاعراحساس تنهایی خود را ابراز می‌کند می‌تواند مصداقی از اغتراب اجتماعی و همچنین روانی باشد. نمونه‌هایی از این نوع است: يسقط الثلجُ على قلبي/ في شوارعِ رأسِ السنة/ وأنا وحدي/ محاطٌ بكلِّ الّذين غابوا (*همان*:۷۳) (در خیابان‌های سال نو، برف برقلب من می‌بارد و من تنها با همه آن‌هایی که غایبند احاطه شده‌ام) وقتی اطراف شاعر به وسیله کسانی که غایبند شلوغ است. یعنی شاعر نمی‌تواند با اطرافیان خود- هرچند که زیادند و او را احاطه کرده‌اند- همراه شود. این همان اغتراب اجتماعی است، او دو عنصر متناقض (تنهایی و شلوغی) را با هم آورده است تا نمادی از تناقض درونی خود که نشانه‌ای از اغتراب روانی وی است را نمایش دهد. سأقطفُ الوردةَ/ سأقطفُها/ لكن لمن سأهديها/ في هذا الغسق/ من وحدتي *(همان*: ٦٨ (گل سرخ را از تنهایی‌ام خواهم چید، اما در این تاریکی آن را به چه کسی هدیه

خواهم کرد؟) این‌که گلی را چیده و کسی را نمی‌یابد که آن را به وی اهدا کند اغتراب اجتماعی وی را تایید می‌کند و تاریکی و تنهایی، بر اغتراب روانی شاعر دلالت دارد و این اغتراب تا آن‌جا پیش می‌رود که جز برف و سردی روابط را نمی‌بیند: ليسَ لي غيرَ هذي الثلوج تظلّل نافذتي والشجر (*همان*: ٨٧) (جز این برف‌ها که برپنجره‌ام و درخت، سایه افکنده چیزی ندارم) احساس تنهایی نقطه مشترک این اشعار است و طبیعی است که این نوع احساسات، منجر به دلتنگی برای دوستان و خانواده می‌شود. چون تقریبا در تمامی این اشعار به دنبال کسی می‌گردد که تنهایی درونی او را برطرف کند. در قصاید ١٠ و ١٢ «أوراق من سيرة تأبط منفى» (٩٩ و ١٠١) و «المحذوف من رسالة الغفران» (١٠٩) بازتاب همزمانی از اغتراب روانی و اجتماعی عدنان الصائغ دیده می‌شود.

ضعف احساس انتساب و بحران هویت فردی یکی ازنشانه‌های اغتراب روانی است که از مصادیق اغتراب اجتماعی محسوب نمی‌شود و عدنان الصائغ گاهی دچار آن می‌شود. مشکل از آن‌جا شکل می‌گیرد که وقتی آرزوها و افکار انسان دائما سرکوب می‌شود تبدیل به یک موجود ضعیف، آواره و بدون پناه می‌شود و غربت از خویشتن به‌وجود می‌آید(برکات، ٢٠٠٧م: ٢٤٤). و در نتیجه بحران هویت فردی شکل می‌گیرد، «ذات» می‌خواهد خود را ابراز کند و نتیجه‌ی عملش را بچیند و حق حکومت در اراده و خواسته‌هایش را داشته باشد، رؤیا و آرزو داشته باشد بدون این‌که عوامل خارجی مانع آن باشد اما وقتی این خواسته محقق نمی‌شود اغتراب ذات (روانی) اتفاق می‌افتد و اغتراب ذات منجر به فقدان هویت فردی می‌شود (عقاق، ٢٠٠١م: ٢١٩). عدنان الصائغ هم که سال‌ها زیر ستم بعثی زیسته است و سپس طعم غربت را چشیده است گاهی دچار چنین احساسی می‌شود. او به صراحت اعتراف می‌کند که هیچی نیست: أطرقُ باباً/ أفتحُهُ/ لاأبصرُ إلاّ نفسي باباً/ أفتحهُ/أدخلُ/ لاشيءَ /سوى بابٍ آخر/ ياربّي/ كم باباً يفصلني عني (الصائغ، ٢٠٠٤: ١٦) (دری را می‌کوبم، آن را باز می‌کنم. خودم را فقط دری می‌بینم که آن را باز می‌کنم. داخل می‌شوم. چیزی نیست جز در دیگری. خدایا چندین در مرا از خودم جدا کرده است؟) «در» نمادی از گشایش و کشف و آشکار شدن است وقتی شاعر خود را به صورت درهای تودرتو توصیف می‌کند و سپس در جستجوی خود به

«هیچ» (لاشیء) می‌رسد و همین درها او را با خودش غریبه ساخته‌اند، در واقع وجود و ماهیت خود را گم کرده است و دچار اغتراب روانی است. هرگاه اغتراب روانی شدت گیرد شاعر با خود هم غریبه می‌شود و منجربه سردرگمی می‌شود و این احساس، نوستالژی را به دنبال ندارد؛ نمونه‌ی دیگری از اغتراب روانی را در قصیده‌ی «نص» می‌توانیم ببینیم: نسيتُ نفسي على طاولةِ مكتبتي/ومضيتُ .../اكتشفتُ أنّني لاشيءَ غيرظلٍّ لنصٍ/ أراهُ يمشي أمامي بمشقةٍ /ويصافحُ الناسَ كأنّهُ أنا (*همان*: ۹) (خودم را بر روی میز کتابخانه‌ام فراموش کردم (جا گذاشتم) و رفتم... فهمیدم که من چیزی غیر از سایه‌ی متنی نیستم که به سختی از مقابل من می‌گذرد و (به گونه‌ای) به مردم دست می‌دهد گویی که من هستم). در این قصیده نیز شاعر خود را «هیچ» (لاشیء) معرفی می‌کند هر چند که یک استثنای ضعیف برآن می‌زند، اما همچنان نمایان‌گر اغتراب روانی اوست و این نوع از اغتراب روانی که شدیدتر از احساس تنهایی است، منجر به نوستالژی نمی‌شود. پس آن بخش از اغتراب روانی که احساس تنهایی و اضطراب است نوستالژی دوستان و خانواده را به دنبال دارد ولی آن‌جا که شدت می‌گیرد و تبدیل به بحران هویت می‌شود نوستالژی را در پی ندارد. (نمونه‌ی دیگری از اغتراب روانی را در قصیده ۱۰ «أوراق من سيرة تأبط منفى» (۹۲) می‌توان مشاهده کرد).

بسامد کلمات جلوه‌های مختلف نوستالژی وانواع اغتراب

تکرار یک کلمه یا ترکیب، کاری بی‌هدف و تنها برای زیبایی متن نیست بلکه هر واژه «کلیدی برای کشف افکار مسلط بر شاعر، پیش روی ما قرار می‌دهد» (الملائکه، ۱۹۹۷: ۲۷٦). براین اساس، برای مشخص شدن برترین جلوه‌ی نوستالژی و قوی‌ترین نوع اغتراب، فراوانی تکرار کلمات مربوط به انواع نوستالژی و اغتراب را در تأبط منفی استخراج کردیم، لذا نوستالژی را به دو عنوان نوستالژی «عام» و «خاص»، و اغتراب را به دو نوع: «مکانی» و «روانی/ اجتماعی» تقسیم کردیم، سپس نوستالژی عام را به دو گروه: «خاطرات و رویاها» و «غم و اندوه» و نوستالژی خاص را به سه نوع: «مکان»، «زمان»، «دوستان و خانواده» تقسیم کردیم. اساس این تقسیم‌بندی مفاهیم موجود در

تأبط منفی بوده است. فهرستی از کلمات مرتبط با هر یک از عناوین را استخراج نموده و آمار تکرار آن‌ها را به دست آوردیم. برای درک بهترمطالب، توجه به نکات زیر لازم است:

الف- کلمات انتخاب شده بر اساس کلمات موجود در تأبط منفی بوده است وگرنه ممکن است بسیاری از کلمات یا مترادف‌های دیگر بار معنایی نوستالژی یا اغتراب داشته باشند، ولی چون در تأبط منفی نیامده‌اند، در این‌جا ذکر نشده‌اند. کلمات احصاء شده در عباراتی که مفهوم نوستالژیک یا اغتراب دارند احصاء شده‌اند یعنی همین کلمات در قصاید یا عباراتی که بارمعنایی نوستالژیک نداشته‌اند شمارش نشده‌اند. ب- یکی از هدف‌های ما از استخراج این آمار این است که اثبات کنیم کدام یک از انواع نوستالژی خاص یا اغتراب در شاعر قویتر است پس طبیعی است که انواع نوستالژی خاص با هم و انواع اغتراب نیز با هم مقایسه شوند. پ- هدف از جدا کردن نوستالژی عام، مقایسه آن با نوستالژی خاص نبوده بلکه سنجش روحیه نوستالژیک شاعر و جداسازی آن از نوستالژی خاص بوده است، بنابراین درتحلیل‌ها، زیرگروه‌های نوستالژی عام با هم و انواع نوستالژی خاص باهم مقایسه می‌شوند. ج- اغتراب را به دو نوع اغتراب «مکانی» و «روانی/ اجتماعی» تقسیم کردیم. چ- ازآن‌جا که اغتراب روانی، زمانی سبب نوستالژی می‌شود که نقاط مشترکی با اغتراب اجتماعی دارد، فراوانی تکرار کلمات این دونوع اغتراب را در یک گروه با عنوان اغتراب روانی/اجتماعی آوردیم. ح- یکی ازهدف‌های ما تعیین ارتباط میزان اغتراب با نوستالژی است؛ لذا قویترین اغتراب را با بیشترین نوع نوستالژی خاص مقایسه کردیم.

جدول بسامد کلمات نوستالژی عام وخاص در دیوان «تأبط منفی»

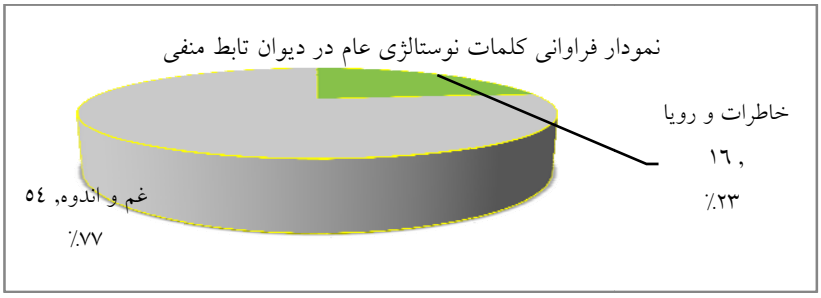
نوستالژی عام				نوستالژی خاص					
خاطرات ورؤیاها		غم و اندوه		نوستالژی مکان (وطن)		نوستالژی زمان		نوستالژی دوستان و خانواده	
کلمه	فراوانی	کلمه	فراوانی	کلمه	فراوانی	کلمه	فراوانی	کلمه	فراوانی
حلم ومشتقات	۱۲	دمع/دموع	۱۷	وطن	۲۷	مضی/تلف/مرّ	۱۱	صاحب ومشتقات	۱۱
ذکر ومشتقات	٤	ضجر	۹	أرض	١٦	سنهٔ/سنوات	۸	أم	۲
		حنّ/حنین	۸	مقهی/مقاهی	۹	یوم/أیام	٤	صدیق/ أصدقاء	۲
		شکوی	٦	بلد /بلاد	۷	عمر/أعمار	۳	أهل	۱
		آه	۳	بار/بارات	۵	زمان/أزمنهٔ	۲		
		حزن/إحزان	۲	حانهٔ/حانات	۵	دقیقهٔ/دقائق	۱		
		زفیر/زفیرات	۲	عراق	۵	شاخ/شیخوخهٔ	۱		
		حزن/أحزان	۲	نخل/نخیل	٤	طفولهٔ	۱		
		أسف	۱	کرکوک	۳	عام /أعوام	۱		
		بکی	۱	دار	۲				
		کآبهٔ	۱	شارع/شوارع	۲				
		مرارهٔ	۱	فرات	۲				
		وجع/أوجاع	۱	قریهٔ/قری	۲				
				دجله	۱				
جمع کل	١٦	جمع کل	٥٤	جمع کل	۹۰	جمع کل	۳۲	جمع کل	٦١
جمع کل: ۷۰				جمع کل: ۱۳۸					

جدول بسامد کلمات اغتراب مکانی وروانی/ اجتماعی در دیوان «تأبّط منفی»

اغتراب مکانی		اغتراب روانی/اجتماعی	
کلمه	فراوانی	کلمه	فراوانی
رصیف/أرصفة	۱۱	وحدهٔ/ وحید	۲۵
هجر/بعد /فصل/نأی	۸	شارع/شوارع	۷
قفص/سجن/زنزانة	۸	طریق/طرق	۵
قطار/قطارات	۷	تسکع	۳
منفی/منافی	۷	رصیف/أرصفة	۳
شارع/شوارع	٦		
سفر/أسفار	۵		
رحل/رحلة/رحیل/راحل	٤		
طریق/طرق	٤		
حقیبة/حقائب	۳		
رسالة	۳		
سفینة/سفن	۳		
بطاقة/تذکرة	۲		
جاب/یجوب	۲		
غریب/غرباء/غریب/غربة/اغتراب	۲		
فندق	۲		
محطة/محطات	۲		
شرد/شرید/شارد/ طرید/طریدة	۲		
برید/ ساعی برید	۱		
جمع کل	۸۲	جمع کل	٤۳

تحلیل نتایج آمارهای تکرار کلمات نوستالژیک در دیوان «تأبط منفی»

– کلمات گروه «غم و اندوه» با ٥٤ بارتکرار۷۷ درصد نوستالژی عام رابه خود اختصاص داده است درحالی که کلمات گروه «خاطرات و رؤیاها» با ١٦ بار تکرار، تنها ۲۳ درصد از مجموع فراوانی نوستالژی عام است. دلیل آن است که حس غربت بر شاعر غلبه کرده و به خاطر تلف شدن عمرش در خیابان‌ها و هتل‌های غربت، بسیار اندوهگین است، لحن غمگین شاعر در اشعار نوستالژیک گواه همین نکته است بنابراین چاره‌ای جز بیان اندوه ندارد. او شخصیتی برون‌گرا دارد و بیشتر نماد اندوه وی «اشک ریختن» است به همین دلیل در میان کلمات گروه «غم و اندوه» کلمه‌ی دمع/ دموع با ۱۷ بارتکرار بیشتر از سایر کلمات خودنمایی می‌کند.

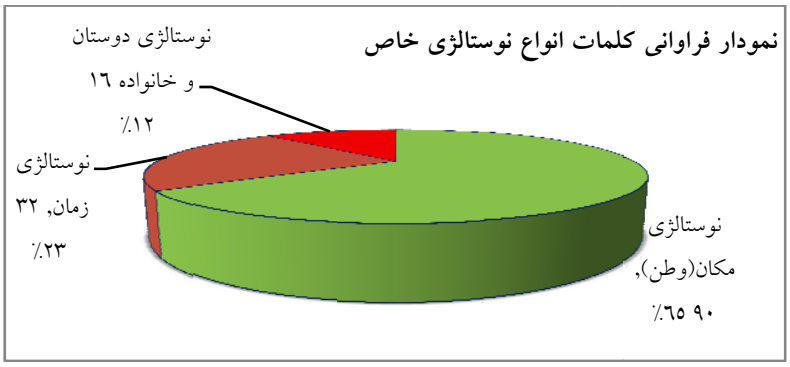


– ابراز غم و اندوه در این دیوان آن‌چنان شدید است که کمتر مجال یادآوری و بیان جزئیات خاطرات و رؤیاپردازی را به شاعر می‌دهد، به همین دلیل کلمات گروه «خاطرات ورؤیاها» با ١٦ بار تکرار بسیار کمتر از کلمات گروه «غم واندوه» به کار رفته‌اند.

– در میان انواع نوستالژی، کلمات گروه «نوستالژی مکان (وطن)» با ۹۰ بارتکرار٦٥ درصد از فراوانی نوستالژی خاص را به خود اختصاص داده است و بسیار جلوتر از «نوستالژی زمان» و «دوستان وخانواده» قراردارد. چرا که وطن (عراق) درصدر توجه شاعر قرار دارد.

– درمیان کلمات گروه نوستالژی مکان، واژه‌هایی که یادآور جزئیات فضاهای عراق هستند مثل: عراق، وطن، نخیل، دجلهٔ و... گنجانده شده است. درمیان این گروه، واژه

«وطن» با ۲۷ بار تکرار بیشتر از سایر کلمات به کار رفته و در بسیاری موارد این کلمه وقتی به کار رفته که شاعر دلتنگ وطن یا غمزده از ویرانی آن است. در میان کلماتی که یادآور عراق هستند هیچ‌کدام به اندازه «وطن» خوشایند نیستند چون این کلمه، افزون بر بار سیاسی، بیانگر زاویه دید صائغ نسبت به عراق است؛ شاعر باوجود اقامت در سوئد و انگلیس، آن‌ها را وطن خود نمی‌داند چرا که در این واژه نوعی احساس تعلق وجود دارد و حس دلتنگی شاعر است که باعث می‌شود هرگاه میخواهد نام عراق را بر زبان بیاورد، کلمه «وطن» بر زبانش جاری شود.

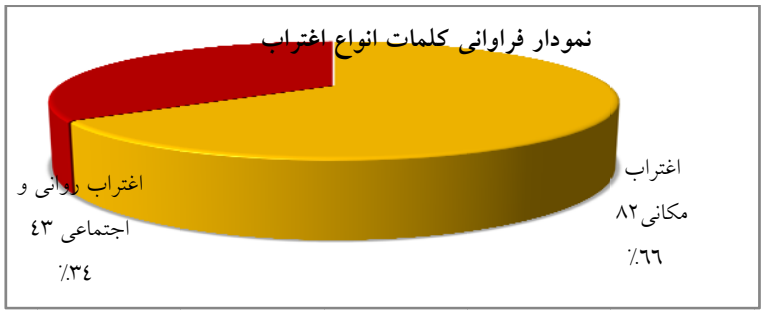


– پس از نوستالژی مکان، کلمات «نوستالژی زمان» با ۳۲ بار تکرار۲۳ درصد از مجموع فراوانی نوستالژی خاص را در برگرفته و در رتبه دوم قرار دارد. در میان کلمات همین گروه، فعل‌های «مضی/مرّ/تلف» با ۱۱ بار تکرار، بیشتر از سایرکلمات به کار رفته است و نشان می‌دهد حسرت عمر تلف شده از جمله عناصر قابل توجه شاعر است. در این میان توجه به دوران کودکی اندک است؛ چرا که واژه «طفولة» فقط یکبار آمده است و نشان می‌دهد اندوه شاعر به طورکلی از تلف شدن عمرش در غربت است و مجالی برای یاد کودکی در این دیوان نیافته است.

–درمیان انواع نوستالژی خاص، «نوستالژی دوستان و خانواده» در آخرین درجه اهمیت برای شاعر قرار دارد و تنها ۱۲٪ از مجموع فراوانی کلمات نوستالژی را دربرگرفته چرا که حس غربت و یاد وطن، آن‌چنان ذهن او را مشغول کرده که فرصت کمتری برای یاد دوستان و مادر گذاشته است به نحوی که یاد آن‌ها تابع یاد وطن است.

– در نمودار فراوانی کلمات اغتراب می‌بینیم که کلمات «إغتراب مکانی» با ۸۲ بار تکرار ٦٦ درصد از کل فراوانی اغتراب را به خود اختصاص داده است و جلوتر از اغتراب اجتماعی و روانی قرار دارد. چون که این دیوان به دور از وطن و در غربت سروده شده است؛ بسامد کلمات بیانگر اغتراب مکانی در آن بسیار بیشتر از کلمات اغتراب اجتماعی است.

– در میان گروه اغتراب مکانی، واژه‌ی «رصیف/ أرصفة» با۱۱ بار تکراربیشترین بسامد را داراست. «پیاده رو» در شعر صائغ، نمادی برای آوارگی است. درحالت معمول وقتی کسی، از خانه‌اش دربه‌در شده و جایی را ندارد تنها پناهگاه او پیاده روست. جایی که برای غریبان محل خاطرات تلخ و شاید، نشان یا رمزی از غربت وخانه به دوشی است.



– پس از اغتراب مکانی، اغتراب روانی/ اجتماعی قرار دارد که ٣٤ درصد از مجموع فراوانی اغتراب را دربرگرفته است، اغتراب روانی و اجتماعی شاعر در این دیوان ارتباط نزدیکی با نوستالژی دوستان و خانواده دارد چرا که نبود دوستان خالص و احساس جدایی از ارزش‌های جامعه منجر به احساس تنهایی و اغتراب روانی می‌شود و از آن‌جا که نوستالژی دوستان برای شاعر در درجه پایین‌تری قرار دارد اغتراب اجتماعی او نیز به نسبت اغتراب مکانی کمتر است.

– در میان جدول کلمات اغتراب اجتماعی/ روانی «وحدة/ وحید» با ۲۵ بار تکرار از آمار بالایی برخوردار است که احتمالاً علت آن، نداشتن دوستان صمیمی و احساس تنهایی باشد.

نتیجه‌گیری

۱- نوستالژی اتصال است اما اغتراب انفصال است. نوستالژی حسرت برای رسیدن و تقاضای اتصال است.... امااغتراب، انفصال از حقایقی است که امروز نمی‌پسندیم یا در گذشته پیش آمده و از آن بیزاریم، اغتراب باعث نوستالژی می‌شود، نوستالژی پس از اغتراب حاصل می‌شود، و در اشعار صائغ هم اغتراب مکانی، اجتماعی و روانی عاملی برای بروز نوستالژی است.

۲- وقتی اغتراب روانی اوج می‌گیرد و بحران هویت فردی شکل می‌گیرد، سر درگمی حاصل می‌شود و منجر به نوستالژی نمی‌شود.

۳- وطن در صدر توجه شاعراست؛ چون در میان کلمات مرتبط با جلوه‌های نوستالژی، کلمات مرتبط با نوستالژی وطن بیشتر از بقیه ذکرشده است.

٤- جلوه‌های نوستالژی شاعر همراه با اغتراب پیش می‌رود، هرچه اغتراب مکانی بیشتر می‌شود، نوستالژی وطن نیز افزایش می‌یابد و چون نوستالژی وی برای دوستان و خانواده، به قوت وطن نیست، اغتراب اجتماعی و روانی او نیز به شدت اغتراب مکانی نیست.

٥- دلتنگی شاعر برای وطن فقط دلتنگی برای بازگشت به وطن نیست، بلکه او بازگشت به گذشته‌های آباد وطن را می‌خواهد.

٦- دلتنگی شاعر برای دیدار مادر، گاه به طور خالص برای مادر و گاه تابع شرایط وطن است.

۷- دلتنگی شاعر برای دوستان تابع شرایط سیاسی است. او ضمن حسرت برای دوستان از دست رفته در انتفاضه ۱۹۹۱، به تأیید این حرکت می‌پردازد.

۸- حسرت شاعر بر عمر تلف شده، با اغتراب مکانی و حس نوستالژی وی برای دیدار وطن همراه است چون بخش زیادی از عمرش را در تبعید و به دور از وطن تلف کرد.

منابع ومآخذ:

- آشوری، داریوش. (۱۳۸۱ش)، فرهنگ علوم انسانی، تهران: مرکز.

– إبن منظور، محمدبن مکرّم. (۱۹۸۸م)، لسان العرب، ج ۲و٤، ط ۱، بیروت: دارإحیاء التراث العربی.
– إلیاس، أنطون إلیاس إدوارد. (۱۹۷٦م)، قاموس إلیاس العصری، ط ۱۱، قاهره:مطبعة النهضة الجدیدة.
– باطنی، محمدرضا و گروه نویسندگان. (۱۳٦۸ش)، واژه نامه‌ی روانشناسی وزمینه‌های وابسته، تهران: فرهنگ معاصر.
– برکات، عبدالرزاق، (۲۰۰۷م)، الإغتراب فی الشعر الترکی و العربی المعاصر، ط ۱، کویت: دارالهدایة.
– الجبوری، یحیی وهیب، (۲۰۰۸م)، الحنین والغربة فی الشعر العربی، ط ۱، اردن: دارمجدلاوی.
– حماد، حسن. (۲۰۰۵م)، الإنسان المغترب، ط ۱، القاهرة: مکتبة دار الحکمة.
– حمدی، فاطمه. (۲۰۱۰م)، الشعرالعراقی فی أزمة التسعینیات، ط ۱، القاهرة: مکتبة الآداب.
– خلیفة، عبداللطیف. (۲۰۰۳م)، دراسات فی سیکولوجیة الاغتراب، ط ۱،القاهرة: دارغریب.
– الزریبی، ولید. (۲۰۰۸م)، عدنان الصائغ تأبط منفی: حوار، ط ۱، تونس: الشرکة التونسیة للنشر.
– الصائغ، عدنان. (۲۰۰٤م)، الأعمال الشعریة، ط ۱، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
– ---- (۲۰۱۰م)، القراءة والتوماهوک ویلیه المثقّف. ط ۱، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
– عقاق، قادة. (۲۰۰۱م)، دلالة المدینة فی الخطاب الشعری المعاصر، لاط. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
– کحلوش، فتحیة. (۲۰۰۸م)، بلاغة المکان قراءة فی مکانیة النص، ط ۱، بیروت: الإنتشار العربی.
– الماجد، ماجد. (۱۹۹۱م)، إنتفاضة الشعب العراقی، ط ۱، بیروت: دارالوفاق.
– الملائکة، نازک. (۱۹۹۷م)، قضایا الشعر المعاصر، ط ۱۰، بیروت: دارالعلم للملایین.
– مؤسسة جائزة عبدالعزیز، معجم البابطین للشعراء. (۱۹۹۵م)، مج ۳، ط ۱، کویت: مؤسسة البابطین.
– أحمد، صلاح. (۲۰۰٤م)، «یتأبط حزنا أم یتأبط جمرات، مراجعة لدیوان عدنان الصائغ الأخیر: تأبط منفی»، صحیفةالنهضة، بغداد، ع ۱۵۸ س۱،۲٤ أیار. (دریافت از طریق مکاتبه الکترونیکی با عدنان الصائغ).
– اشکوری، سید عدنان. (۱۳۸۷ش)، «ظاهرة الاغتراب لدی أعلام الشعر المهاجری العراقی»، دانشگاه اصفهان، دانشکده زبان های خارجی، رساله ی دکتری.
– بوعافیة، حیاة. (۲۰۰۹/۲۰۰۸م)، الاغتراب فی شعرأبی العلاء، دراسة موضوعیة فنیة، جامعة محمد بوضیاف بالمسیلة، رسالة الماجستیر.
– الصفار، عامرهشام. (۲۰۱۲م)، «(واو) عمل شعری لعدنان الصائغ: متوالیات الحب والحرب والمنفی»، مقالات و حوارات اتحادالکتاب العراقی، (دریافت ازطریق مکاتبه الکترونیکی با صائغ).
– المولد، روضة بلال عمر. (۲۰۰۷م)، الاغتراب فی حیاة ابن درّاج وشعره، جامعة أم القری، المملکة العربیة السعودیة، رسالة الماجستیر.

عناصر النوستالجيا و علاقتها بالإغتراب المكاني، الإجتماعي والنفسي في ديوان «تأبط منفى» لعدنان الصائغ

حامد صدقي[١]
سيد عدنان اشكوري[٢]
صغرى فلاحتي[٣]
صبرى جليليان[٤]

الملخّص

النوستالجيا شعور الحزن في استذكار الماضي. وفي الدراسات الأدبية: نوعٌ من الكتابة الّتي يعني بها الشاعر أو الكاتب العودة إلى ماضي حياتهِ أو وطنهِ ويصاب بالحسرة والألم حينما يتذكر ذلك. لهذ الشعور صلةٌ وثيقةٌ بالإغتراب المكاني و الروحي والإجتماعي، حتى قد يُستخدم بعضُها بدلاً من البعض الآخر و قد واجه الأدبُ العراقي المعاصر في نصفِ القرن الأخيرِ هجرةَ الشعراء والأدباء إلى البلدان الأوربّية. في هذا الأدب المهاجر الجديد، أرضيةٌ مناسبةٌ لدراسة ظاهرةِالنوستالجيا والإغتراب. عدنان الصائغ هاجرَ من العراق سنة ١٩٩٣ إثرَ المشاكل السياسية الّتي واجهها. «تأبّط منفى» أحدٌ من دواوينه الشعرية، فيها صدىً لغربته والحنين إلى وطنه وأصدقائه و أمّهِ وكأنّه حديثُ النفسِ لكلّ الشعراء العراقيين في المنفى. درسنا في هذا المقال العناصرَ النوستالجيةَ في ديوان تأبّط منفى مستخدمين المنهجَ الوصفي – التحليلي. وأحصينا في هذا الديوان تكرارَ الكلمات المرتبطة بأنواع الإغتراب و عناصر النوستالجيا مستهدفين تحديدَ أهمّ عناصر النوستالجيا و الإغتراب و المدى الكمي للصلات بينهما.

الكلمات الرئيسة: النوستالجيا، الإغتراب، الشعر العراقي المعاصر، عدنان الصائغ، تأبط منفى.

١– استاذ قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الخوارزمي بطهران
٢– استاذ مساعد لقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الخوارزمي بطهران
٣– استاذة مساعدة لقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الخوارزمي بطهران
٤– طالبة مرحلة الدكتوراة لفرع اللغة العربية وآدابها في جامعة الخوارزمي بطهران

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ دوازده پیاپی/ ۱۰ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

نقد رمان عمارت یعقوبیان (اثر علاء الأسوانی) بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی جامعه‌شناختی «جورج لوکاچ»*

زهرا افضلی[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا
صلاح‌الدین عبدی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا
میترا خدادادیان، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا

چکیده

جامعه‌شناسی ادبیات به عنوان یکی از زیرشاخه‌های جامعه‌شناسی هنر به بررسی رابطه‌ی جامعه و ادبیات می‌پردازد و جوهر اجتماعی آثار ادبی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. این علم در سده‌های اخیر توجه بسیاری از جامعه‌شناسان و منتقدان را به خود معطوف‌کرد و آن‌ها را برای نظریه‌پردازی درباره‌ی آن ترغیب نمود. جورج لوکاچ منتقد مجارستانی از جمله نظریه‌پردازانی است که با ارائه‌ی نظریه‌ای نقدی جهت نقد رمان، سهم بسزایی در پیشرفت این علم دارد. نظریه‌ی نقدی او مبتنی بر نقد شکل و محتوای اثراست و دارای معیارهای خاصی‌است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: رئالیسم، شخصیت نوعی، رابطه‌ی علی و معلولی و محتوای اجتماعی. در پژوهش حاضر، رمان عمارت یعقوبیان، اثر علاء الأسوانی (نویسنده معاصر مصری) بر اساس رئالیسم در این نظریه مورد نقد واقع شده است. پیروزی رئالیسم، رئالیسم انتقادی و مردمی بودن، سه ویژگی بارز رئالیسم لوکاچ است که هریک دارای چارچوب مشخصی از نظر او هستند. نتایج تحقیق، با درنظر گرفتن این ویژگی‌ها، نشان می‌دهد که اسوانی با صداقت و شجاعت از واقعیت‌های موجود در جامعه پرده برداشته و با دیدی انتقادی تناقضات اجتماعی را آشکار ساخته و مشکلات مردم زمانه‌اش را به‌تصویر کشیده است.

کلیدواژه‌ها: جورج لوکاچ، رئالیسم، علاء الأسوانی، عمارت یعقوبیان.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳ /۰۹/۰٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰۲/۲۹

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: afzali9407@gmail.com

مقدمه

ادبیات به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی، پیوندی ناگسستنی با جامعه دارد. این امر از آن‌جا نشأت می‌گیرد که ادیب برای خلق اثر ادبی از محیط پیرامون خود تأثیرمی‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌نهد؛ بنابراین اثر ادبی محصولی فردی نیست، بلکه پدیده‌ای اجتماعی‌است که گروهی در آفرینش آن نقش دارند. این مسئله سبب شده که ادبیات از منظر جامعه‌شناسی در بوته‌ی نقد و تحلیل قرارگیرد و زمینه را برای شکل‌گیری علمی به نام علم جامعه‌شناسی ادبیات فراهم سازد. این علم بخشی از جامعه‌شناسی هنراست که در پی یافتن و فهم چارچوب‌های اجتماعی در آثار ادبی است (کوثری، ۱۳۷۹: ۱۹) و رابطه‌ی بین جامعه و ادبیات و قوانین حاکم بر آن‌ها را بررسی می‌کند و جوهر اجتماعی آثار ادبی، شرایط و مقتضیات محیط اجتماعی دربرگیرنده و پرورنده‌ی شاعر و نویسنده را مورد مطالعه قرارمی‌دهد» (ستوده، ۱۳۸۷: ٥٦ و ترابی،۱۳۷٦: ٥).

منتقدان و نظریه‌پردازان مختلفی در پیدایش و سیر تکامل این علم سهیم‌اند؛ اما در این میان نقش جورج لوکاچ[1] (منتقد مجارستانی) و لوسین گلدمن[2] (منتقد رومانیایی) به‌دلیل ارائه‌ی نظریات جامع‌تر، بیش از دیگران است، تا جایی که برخی این دو را بنیانگذاران واقعی جامعه‌شناسی ادبیات به‌شمار می‌آورند.

بعضی بر این عقیده‌اند که تحول راستین در جامعه‌شناسی ادبیات و تبدیل آن به علم اثباتی توسط جورج لوکاچ صورت‌گرفت (پوینده، ۱۳۸۱: ۷۲). لوکاچ در یکی از کتاب‌هایش با عنوان «تاریخ و آگاهی طبقاتی» نظریات ارزنده‌ای در باب جامعه‌شناسی ادبیات ارائه‌نموده و اهمیت نظریات او در این است که ساختارهای ذهنی به‌ویژه ساختارهای ادبی را به ساختارهای اجتماعی پیوند داده‌است (عسگری، ۱۳۸۹: ۷۳). در کتاب دیگرش با نام *«پژوهشی در رئالیسم اروپائی»* آثار داستان‌نویسان بلندپایه را بر اساس معیارهای زیباشناسی خویش، نقد و تحلیل نموده و مکتبی نقدی را در باب جامعه‌شناسی رمان پایه‌ریزی کرده است. در پژوهش حاضر سعی بر آن است که رمان «عمارت یعقوبیان» اثر علاء الأسوانی نویسنده‌ی برجسته‌ی معاصر مصری بر مبنای یکی

1- Georg Lukacs
2- Lucien Goldmann

از معیارهای مکتب نقدی لوکاچ یعنی رئالیسم مورد بررسی و تحلیل قرارگیرد تا به سؤال‌های ذیل که بر اساس این معیار طرح گردیده پاسخ داده‌شود.

۱– آیا نویسنده بر مبنای پیروزی رئالیسم با صداقت به انعکاس واقعیت‌ها پرداخته است؟

۲– نویسنده بر اساس رئالیسم انتقادی چگونه از تضادها و تناقضات اجتماعی پرده برداشته است؟

۳– آیا نویسنده بر اساس خصیصه‌ی مردمی بودن مشکلات مردم را به‌تصویر کشیده است؟

برای پاسخ دادن به سؤالات مذکور، در ادامه ضمن توضیحی مختصر درباره‌ی شخصیت لوکاچ، مهم‌ترین مسائل رئالیسم را از دیدگاه وی تشریح نموده و سپس به معرفی و بیان خلاصه‌ی رمان عمارت یعقوبیان و تحلیل آن بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی او می‌پردازیم.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های متعددی درباره‌ی جامعه‌شناسی ادبیات صورت پذیرفته و تحقیقات گوناگونی درخصوص رئالیسم که یکی از مباحث مرتبط با این علم و محور اصلی مقاله‌ی حاضر می‌باشد، نگاشته شده‌است که به‌طور خلاصه می‌توان موارد ذیل را نام‌برد.

۱– *«جامعه‌شناسی ادبی رمان الطریق الطویل»* (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، زینب بیگی بروجنی فارغ‌التحصیل دانشگاه بوعلی سینا) که نویسنده در آن، رمان مذکور را بر اساس نظریه‌ی جامعه‌شناختی جورج لوکاچ در بوته‌ی نقد و تحلیل قرار داده‌است.

۲– *«جامعه‌شناسی ادبی در آثار داستانی جلال آل‌احمد»* (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، زهرا صالحی‌نیا فارغ‌التحصیل دانشگاه اراک) که نویسنده در آن مسائل اجتماعی آثار یادشده را بررسی کرده‌است.

۳– *«نقد واقع‌گرایی اجتماعی در داستان‌های کوتاه جلال آل‌احمد بر اساس نظریه‌های باختین و لوکاچ»* (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد فاطمه شهریاری فارغ‌التحصیل دانشگاه اصفهان) که

نویسنده در آن محتوای برخی داستان‌های کوتاه جلال آل‌احمد را بر مبنای نظریه‌ی میخائیل باختین و جورج لوکاچ تحلیل نموده است.

٤- مقاله‌ی *«رئالیسم در ادبیات داستانی با نقدی بر داستان‌های جلال آل‌احمد»* (نگارش علی تقوی) که نویسنده در آن برخی از آثار جلال آل‌احمد را بر مبنای رئالیسم نقد کرده‌است.

٥- مقاله‌ی *«پژوهشی در سیر تحول رئالیسم داستانی و اندر فراز و فرود رئالیسم داستانی»* (نگارش فریده علوی) که نویسنده در آن با رویکردی تطبیقی به بررسی مفاهیم «واقعیت» و «واقع‌گرایی» در رمان سنتی و رمان نو پرداخته‌است.

٦- مقاله‌ی *«مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی»* (نگارش احمد خاتمی) که نویسنده در آن مبانی رئالیسم، چارچوب و انواع آن را در ادبیات داستانی مورد واکاوی قرار داده است.

عناوین پژوهش‌های مذکور، حاکی از آن است که موضوع جامعه‌شناسی ادبیات و رئالیسم در برخی از آن‌ها به‌شکل عام و کلی و در برخی به‌شکل خاص و موردی نقد و بررسی گردیده است.

اما آن‌چه در خصوص پیشینه‌ی مقاله‌ی حاضر باید گفت، این است که با بررسی‌های به‌عمل آمده روشن شد که رمان عمارت یعقوبیان از منظر جامعه‌شناسی مورد نقد و تحلیل واقع نشده است. گفتنی است این رمان از جنبه‌های دیگری در کانون توجه پژوهشگران قرار گرفته است که موارد ذیل از آن جمله است:

١- *«ترجمه و نقد و بررسی رمان عمارت یعقوبیان»* (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، شیما صابری فارغ‌التحصیل دانشگاه تهران) که نویسنده در آن رمان مذکور را ترجمه کرده و تحلیلی سطحی و گذرا درباره‌ی آن ارائه نموده است.

٢- مقاله‌ی *«التجارب المکتسبه بترجمه عماره یعقوبیان»* (نگارش جواد اصغری) که نویسنده در آن تجربه‌های به‌دست آمده از ترجمه‌ی این اثر را تشریح و روش ترجمه‌ی صحیح را تبیین کرده است.

با این تفاسیر، موضوع بحث در این مقاله، نو و بی‌سابقه‌است و از آن‌جایی که راه را

برای تحقیقات میان‌رشته‌ای در حوزه‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات هموار می‌سازد، از ارزش و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

چارچوب نظری پژوهش (شرح نظریه‌ی جورج لوکاچ)

جورج لوکاچ (۱۹۷۱– ۱۸۸۵) منتقد مجارستانی و استاد زیبایی‌شناسی، فلسفه و فرهنگ دانشگاه بوداپست در خانواده‌ای ثروتمند و ممتاز دیده به‌جهان گشود. وی به‌تحصیل در رشته‌ی فلسفه پرداخت و سپس مطالعات خود را در حوزه‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات زیر نظر مارکس وبر ادامه داد و با طرح نظریات ارزشمند تحول شگرفی در علم جامعه‌شناسی ادبیات به‌وجود آورد، تا جایی که نام بزرگترین ناقد ادبی معاصر را به‌خود اختصاص داد (جورج، ۱۳۷۲: ۱۳).

همان‌طور که پیشتر گفته شد، رئالیسم، شخصیت نوعی، رابطه‌ی علی و معلولی و محتوای اجتماعی مهمترین معیارهای مکتب نقدی اوست (نک: لوکاچ، ١٣٨٤: ١٠-٦). نظر به‌اینکه بررسی رئالیسم در رمان عمارت یعقوبیان اساس کار این مقاله می‌باشد، از همین‌رو در میان معیارهای مذکور فقط این مقوله شرح و توضیح داده خواهد شد.

رئالیسم[1] یا واقع‌گرایی، یکی از مکاتب مهم و برجسته‌ی ادبی و هنری است که در قرن نوزدهم پدید آمد (ماکس، ۱۳۵۷: ۹۹). این مکتب «به‌منزله‌ی شکل یا فرم هنری‌ای است که به شایسته‌ترین نحو با مناسبات اجتماعی انطباق دارد» (مهرگان، ۱۳۸۸: ٦٠). و «همواره عوامل و شرایط اجتماعی را درنظر می‌گیرد و پدیده‌های گوناگون را در پرتو اصل علیت اجتماعی بررسی‌می‌کند» (پرهام، ١٣٣٤: ٥١-٥٠).

رئالیسم از نگاه لوکاچ عبارت است از حجم سه‌بعدی دایره‌ای کامل که از موهبت خصوصیات زندگی مستقل و روابط انسانی برخوردار است. این‌چنین رئالیسمی که از آن با عنوان رئالیسم راستین و بزرگ یاد می‌شود، رئالیسمی‌است که مسأله‌ی مرکزی آن بازنمودن متناسب تمامیت شخصیت انسان است و انسان و جامعه را همانند هستی یکپارچه‌ای نشان‌می‌دهد، نه آنکه منحصراً نشان‌دهنده‌ی چند خصوصیت از هر دو باشد (لوکاچ، ١٣٨٤: ٩ – ٨).

1-Realism

رئالیسم مکتب لوکاچ دارای ویژگی‌هایی‌است که آن را از دیگر مکاتب متمایز می‌سازد. غلبه‌ی واقعیت بر عقاید و افکار نویسنده که لوکاچ از آن با عنوان پیروزی رئالیسم یاد کرده است، یکی از خصیصه‌های بارز رئالیسم اوست. در این خصیصه رابطه‌ی واقعی جهان‌بینی و ایدئولوژی نویسنده با واقعیت موجود مطرح است که نویسنده می‌بایست در بیان واقعیت، صداقت کامل را رعایت نموده و بدین‌وسیله بر کمال هنری اثر خویش بیفزاید.

لوکاچ ویژگی یادشده را مسئله‌ای از مسائل جدی زیبایی‌شناسی و ریشه‌دار در هنر رئالیستی و امری دست یابنده به رئالیسم واقعی برشمرده و آن را تشنگی و حرص و آز نویسنده برای درک حقایق و واقعیات خوانده و معادل صمیمیت و پاکدلی او می‌داند؛ چنان‌که می‌گوید:

«بدیهی‌است که این امر ما را با یک مسئله‌ی جدی زیبایی‌شناختی روبرومی‌کند. این مسئله‌ای است که تا اعماق آفرینش هنر رئالیستی ریشه دوانده است. این امر جوهر رئالیسم واقعی را لمس‌می‌کند: تشنگی نویسنده‌ی بزرگ برای حقیقت و آزمندی متعصبانه‌ی او برای واقعیت یا در اصطلاح اخلاقیات صمیمیت و پاکدلی نویسنده» *(همان: ۱۳)*.

اهمیت این ویژگی از نگاه او تا حدی‌است که از آن به‌عنوان شرطی اساسی برای رئالیسم بزرگ یادکرده و می‌گوید: «این یک شرط اساسی رئالیسم بزرگ‌است که نویسنده می‌باید با دلیری و بدون حب و بغض هرآنچه در اطراف خویش می‌بیند صادقانه گزارش کند» *(همان: ١٦٩)*.

لوکاچ در باب اهمیت ویژگی مذکور فقط به همین حد اکتفا نکرده، بلکه فراتر رفته و آن را میزان سنجش و ارزشیابی رئالیست‌های بزرگ و رئالیست‌های درجه‌ی دوم به‌شمار می‌آورد. نظر او درباره‌ی بالزاک که در مشرب سیاسی هوادار سلطنت موروثی بود، اما بی‌هیچ شفقتی شرارت‌ها و ضعف‌های فرانسه‌ی سلطنت‌طلب فئودال را آشکارا بیان می‌کرد، بیانگر این مدعاست:

«رئالیست بزرگی چون بالزاک، اگر جریان رشد حقیقی هنرمندانه‌ی موقعیت‌ها و

قهرمانانی که آفریده‌است با گرامی‌ترین غرض‌هایش تضاد پیدا کند یا اگر حتی با اعتقادات بسیار مقدسش برخوردی داشته باشد، بی‌هیچ‌گونه تأملی این‌گونه غرض‌ها و اعتقادات را کنار گذاشته و آنچه را واقعاً می‌بیند و نه آنچه را ترجیح می‌دهد ببیند، وصف می‌کند. این بی‌شفقتی نسبت به تصویر ذهنی دنیای خویشتن، عیار و سنجه‌ی رئالیست‌های بزرگ است که تضاد شدیدی با رئالیست‌های درجه‌ی دوم دارد که تقریباً همواره در کار آنند که جهان‌بینی خود را با واقعیت هماهنگ سازند، بدین‌معنی که تصویر دروغین یا تحریف شده‌ی واقعیت را به‌اصرار در قالب دیدگاه خویش می‌گنجانند. این تفاوت میان تلقی اخلاقی نویسندگان بزرگ و نویسندگان درجه‌ی دوم دقیقاً تفاوت میان آفرینش راستین‌است و خلاقیت ساختگی» *(همان: ١٤-١٣)*.

از مطالب ذکرشده درباره‌ی پیروزی رئالیسم چنین برمی‌آید که نویسنده برای انعکاس واقعیت باید با شهامت و شجاعت، نهایت صداقت و امانتداری را به‌کار برده و از تحمیل عقیده و ایدئولوژی و احساسات خود بر آن اجتناب نماید؛ در غیراین‌صورت تصویر او از واقعیت، تصویری تصنعی و غیرواقعی جلوه خواهد نمود.

یکی دیگر از مهمترین خصیصه‌های رئالیسم لوکاچ، انتقاد منطقی از شرایط نامطلوب جامعه است که از آن به رئالیسم انتقادی[1] تعبیر می‌شود. به عقیده‌ی او اثر واقع‌گرا باید تضاد و تناقضات اجتماعی را آشکار کند (شمیسا، ١٣٨٥: ٢٥٤). و رسالت بزرگ ادبیات راستین برانگیختن مردم است (لوکاچ، ١٣٨٤: ٢٦٣). از همین‌رو شخصیت داستانی از نظر او آشکار کننده‌ی تضاد میان حقیقت و ارزش‌هاست و تلاش می‌کند که این تضاد را حل نماید (زرافا، ١٣٨٦: ١٨٢).

این عبارات گویای این مطلب است که ادبیات رئالیستی باید مردم را از مسائل اجتماعی که زمینه‌ساز تضاد در جامعه می‌باشند و به‌دلایل مختلف کتمان شده‌اند، آگاه ساخته و آن‌ها را نسبت به این مسائل برانگیزد.

مردمی‌بودن، دیگر ویژگی رئالیسم لوکاچ است. او ویژگی مذکور را این‌چنین تبیین کرده و می‌گوید: «مردمی بودن حقیقت ادبیات بزرگ باید بر این واقعیت استوار باشد

1 -Critical Realism

که مسائل اصیل را در برترین سطح ممکن بیان کند و به کنه عمیق‌ترین ریشه‌های درد و احساس و اندیشه و عمل آدمی راه یابد» (لوکاچ، ١٣٨٤: ٢٦٣).

لوکاچ برای این خصیصه نیز ارزش خاصی قائل‌است به‌گونه‌ای که عظمت و بزرگی هنر را وابسته به آن‌دانسته و می‌گوید: «هنر بزرگ به‌طور جدایی‌ناپذیری ریشه در مردم دارد» *(همان: ٢٤٧)*. علاوه بر این، آن را مسئله‌ای اساسی و با اهمیت در کار رئالیست‌های بزرگ به‌شمار آورده و عاملی برای برانگیختن آنان جهت نویسندگی و معیاری برای میزان علاقه یا بی‌علاقگی ایشان به این امر می‌داند و می‌گوید:

«رئالیست‌های بزرگ چون بالزاک و تولستوی همیشه صورت نهایی مسأله را با در میان گذاشتن مهم‌ترین و حادترین مشکلات جامعه مطرح می‌کنند و آنگاه به دیگر مسائل می‌پردازند، نیروی برانگیزندگی آنان به‌عنوان نویسنده همواره از رنج‌های عمیقی مایه می‌گیرد که دست‌به‌گریبان مردم زمانه است، همین رنج‌هاست که غایت و جهت عشق و نفرت ایشان را در کار نویسندگی تعیین می‌کند» *(همان: ١٥)*.

با تأمل در این عبارات می‌توان دریافت که رئالیست حقیقی نمی‌تواند هرمسئله‌ای از مسائل جامعه را به هرشکلی بازتاب دهد، بلکه باید مسائل اساسی برخاسته از مشکلات مردم را انتخاب نموده و آن را به بهترین شکل بیان کند.

با توجه به آنچه درباره‌ی ویژگی‌های رئالیسم لوکاچ بیان شد، این نتیجه به‌دست می‌آید که هریک از ویژگی‌های یاد شده نقش خاصی در خلق یک اثر رئالیستی واقعی ایفا می‌کنند و عدم توجه به آن‌ها از ارزش اثر کاسته و آن را در ردیف آثار درجه‌ی دوم قرار می‌دهد؛ از همین‌رو برای ارائه‌ی اثری ارزشمند بر مبنای نظر لوکاچ، موارد مذکور باید با شرایط خاص خود مدنظر قرار گیرند.

معرفی رمان عمارت یعقوبیان و بیان خلاصه‌ی آن

رمان عمارت یعقوبیان یکی از برجسته‌ترین رمان‌های علاء الأسوانی[1] دندان‌پزشک و رمان‌نویس معاصر مصری‌است که پس از انتشار با استقبال چشمگیری مواجه گردید، تا جایی که لقب بهترین اثر ادبی را از سوی مطبوعات مصر در سال ٢٠٠٢ به خود

اختصاص‌داد. این رمان سپس به فیلم سینمایی تبدیل و در خارج از مرزهای مصر به ۲۱ زبان ترجمه و چاپ‌گردید و از این طریق به شهرت جهانی دست‌یافت.

اسوانی این رمان را به نام یکی از ساختمان‌های موجود در قاهره نامگذاری کرده‌است که در آن افراد مختلفی از دو طبقه‌ی فقیر و ثروتمند جامعه زندگی‌می‌کنند. در میان این افراد که اسوانی صحنه‌هایی از زندگی آنها را در رمان حاضر به‌نمایش گذاشته، کسانی حضور دارند که قبل از انقلاب افسران آزاد در مصر (انقلاب ۱۹۵۲) دارای امتیازاتی بوده‌اند و آن را ازدست داده‌اند و نیز اشخاصی هستند که پس از انقلاب مذکور به امتیازات ویژه‌ای دست‌یافته‌اند. نویسنده علاوه بر ترسیم وقایع زندگی این دو طبقه، به تصویر مهم‌ترین حوادث مصر طی سال‌های ۲۰۰۲ – ۱۹۵۲ از قبیل ریاست جمهوری جمال عبدالناصر، پادشاهی حسنی مبارک و جنگ خلیج فارس پرداخته و از حقایق و واقعیت‌ها در برهه‌ی زمانی یادشده پرده‌برداشته است. با این تفاسیر، رمان عمارت یعقوبیان رمانی واقعگراست که اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی این کشور در آن انعکاس یافته‌است.

نقد رمان بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی لوکاچ

طبق آنچه درباره‌ی ویژگی‌های رئالیسم در مکتب نقدی لوکاچ بیان گردید ، روشن شد که پیروزی رئالیسم ، رئالیسم انتقادی و مردمی بودن سه مشخصه‌ی بارز رئالیسم اوست. اینک براساس این سه ویژگی رمان یاد شده در بوته نقد و تحلیل قرار می‌گیرد .

پیروزی رئالیسم

پیش‌تر اشاره شد که غلبه‌ی واقعیت بر عقاید و افکار نویسنده، صداقت، پاکدلی، شهامت و اهتمام جدی او در توصیف حقایق و واقعیت‌ها مهم‌ترین ارکان تشکیل‌دهنده‌ی پیروزی رئالیسم از دیدگاه لوکاچ هستند.

بررسی رمان عمارت یعقوبیان با درنظرگرفتن مسائل یادشده نمایان‌گر شواهدی دال بر پیروزی رئالیسم در این رمان است. نویسنده بدون اینکه ردپایی از افکار و عقاید خود برجای‌گذارد، صادقانه به بیان واقعیت‌های جامعه پرداخته‌است. او با وجود اینکه

در خانواده‌ای مرفه متولدشده و دغدغه‌ی مالی نداشته، طبقه‌ی فقیر را در کانون توجهش قرارداده و در جای‌جای داستان از فقر و سطح معیشت این طبقه سخن به‌میان آورده‌است. ترسیم وضعیت رقت‌بار «طاها» پسر دربان عمارت، شاهدی برای این مدعاست، آن‌جا که می‌گوید:

«این از ذلت‌های روزمره‌بود: فقر، کار خسته‌کننده، فخرفروشی ساکنان و اسکناس پنج پوندی تاخورده که شنبه‌ها پدرش به او می‌داد و هزار ترفند به‌کار می‌گرفت تا کل هفته برای او کافی باشد» (الأسوانی، ۲۰۰۵: ۳۱).

هرچند اسوانی طعم فقر را نچشیده، اما چنان‌که ملاحظه می‌شود گوشه‌ای از شرایط ناگوار طاها را به‌تصویر کشیده و از او شخصیتی ساخته تا فقر موجود در جامعه را به‌نمایش بگذارد.

منعکس نمودن آثار حکومت جمال عبدالناصر نیز از نمونه‌های بارزی‌است که می‌توان به پیروزی رئالیسم در آن پی‌برد. اسوانی که خود از مخالفان دولت ناصری بود، با نهایت جسارت و شجاعت از پیامدهای منفی حکومت او پرده برداشته‌است. دیکتاتوری و ظلم اجتماعی از جمله آثار سوء دوره‌ی ریاست جمهوری اوست که نویسنده در گفت‌وگوی بین «حاتم رشید» و یکی از روزنامه‌نگاران در عبارات زیر به آن اشاره کرده است:

«– می‌خواهم ایده‌ی یک تحقیق مطبوعاتی را درباره‌ی انحراف جنسی در مصر به جنابعالی پیشنهاد دهم.

– فکرنمی‌کنم این موضوع برای خوانندگان مهم باشد.

– بلکه برای آنها بسیار مهم‌است؛ زیرا تعداد افراد منحرف افزایش چشمگیری یافته است.

– ای پرفسور! مصر به دلیل انحراف جنسی دچار عقب‌ماندگی نشده، بلکه دیکتاتوری و ظلم اجتماعی عامل عقب‌ماندگی آن است» *(همان:* ۲۵۳ – ۲۵۲*)*

همان‌گونه که در این عبارات ملاحظه می‌کنیم، اسوانی ضمن اینکه از شیوع یک ناهنجاری اجتماعی مانند انحراف جنسی در مصر سخن به‌میان آورده، بر وجود

دیکتاتوری و ظلم اجتماعی که هیئت حاکمه در بروز آن‌ها نقش مؤثری دارد صحه‌گذارده و آن دو را علت عقب‌ماندگی در این کشور دانسته است.

علاوه بر موارد مذکور، نویسنده بی‌عدالتی و محرومیت مردم از حقوق خود را نیز پیامد ناگوار حکومت عبدالناصر به‌شمار آورده‌است. گفت‌وگوی بین عبده و حاتم رشید مؤید این مدعاست:

«– عبده از ته دل خندید. حاتم سرزنش‌کنان به او نگریست و گفت:

– باید تلاش کنی و مدرک دوره‌ی راهنمایی و دبیرستان را بگیری.

– همه چیز تقدیر و قسمته.

– تو خودت تقدیرت را با اعمالت رقم‌می‌زنی. اگر در کشور عدالت وجودداشت باید یکی مثل تو با خرج دولت تحصیل‌می‌کرد. آموزش، درمان و شغل حقوق طبیعی هر شهروندی در همه‌ی دنیاست؛ اما نظام مصر عمداً فقرایی مثل تو را بی‌سواد و نادان رها می‌کند تا اموال آن‌ها را به‌سرقت ببرد. اگر تو تحصیل‌کرده بودی قبول نمی‌کردی در اداره‌ی شهربانی با بدترین شرایط کارکنی، در حالی‌که افراد قدرتمند هرروز میلیون‌ها ملیم (کوچک‌ترین واحد پولی مصر) را از قوت مردم می‌دزدند» *(همان:* ۲۵۹).

از این عبارات چنین برمی‌آید که اقشار ضعیف از امکانات مختلف وحقوق یکسان با دیگر افراد جامعه، محروم بودند و در شرایط سخت و ناگواری زندگی می‌کردند. این در حالی‌است که اقشار قوی با سلب حقوق آن‌ها بیشترین استفاده را از امکانات می‌نمودند. چنان‌که ملاحظه می‌شود، نویسنده ضمن اذعان به این نابرابری، حکومت را مسبب اصلی آن می‌داند.

اسوانی برای افشای تبعات منفی حکومت عبدالناصر فقط به دیکتاتوری، ظلم اجتماعی و بی‌عدالتی اکتفا نکرده، بلکه با شجاعت تمام از مسائل دیگری پرده برداشته است. چنان‌که با صریح‌ترین تعابیر از زبان زکی دسوقی می‌گوید: «عبدالناصر بدترین حاکم در تاریخ مصراست. کشور را نابود کرد و شکست و فقر را برای ما برجای گذاشت» *(همان:* ۲۲۸).

نویسنده در اینجا علاوه بر آن‌که از دیگر آثار حکمرانی عبدالناصر همچون نابودی و

فقر سخن به‌میان آورده، زشت‌ترین تصویر را از نحوه‌ی سیاستمداری وی ارائه نموده، تا بدان‌جا که شجاعت را به‌حد اعلا رسانده و او را بدترین حاکم در تاریخ مصر خوانده است.

با استناد به شواهد بررسی‌شده درباره‌ی تأثیرات ریاست جمهوری عبدالناصر، می‌توان به این نتیجه‌رسید که سیاست نادرست او جز نابسامانی چیزی برای کشور مصر در پی نداشته است. صاحب‌نظران نیز همین مسئله را تأیید می‌کنند و بر این باورند که در بین مبادی سه‌گانه‌ی ناصر، یعنی «ایجاد ارتش قوی»، «برپایی عدالت اجتماعی» و «زندگی دموکراتیک» تنها ایجاد ارتش قوی واقعیت پیدا کرد. اصل عدالت اجتماعی نه تنها از سوی دولت در برنامه‌ی سال ١٩٥٦ موردتوجه واقع‌نشد، بلکه جای خود را به ظلم اجتماعی داد (عوض، ١٩٨٧: ٦٦ – ٦٤). در نهایت او کشور را ویران ساخت و اغلب برنامه‌هایش برای اداره‌ی کشور به‌شکست منجر شد *(همان:* ٩)

به‌تصویر کشیدن تأثیرات سوء حکومت مبارک نیز از دیگر شواهدی است که بر پیروزی رئالیسم دلالت می‌کند. همان‌طور که اسوانی واقعیت‌های دوره‌ی ریاست جمهوری جمال عبدالناصر را شجاعانه به نمایش گذاشته، حقایق زمان حکومت حسنی مبارک را نیز با جرأت برملا ساخته است.

مزدوری مبارک برای آمریکا یکی از مهم‌ترین آثار حکومت اوست. پشتیبانی مبارک از آمریکا در جنگ خلیج فارس (جنگ عراق و کویت) از مصادیق بارز این امراست (کریمی، ١٣٨٢: ٧٨). در این جنگ آمریکا به‌علت خودداری عراق از خروج از کویت، دستور حمله به این کشور را صادرکرد. عراق در واکنش به این اقدام از همه‌ی کشورهای عربی خواست که به یاری این کشور شتافته و از عروبیت دفاع کنند. مبارک که دست‌نشانده‌ی آمریکا بود ضمن سرباززدن از این امر به ارتش مصر دستورداد که بر ضد مردم عراق وارد میدان جنگ شوند. ملت مصر در مخالفت با موضع مبارک و در محکومیتِ جنگ خلیج فارس دست به اعتراض زده و حمایت خود را از ملت عراق اعلام‌نمود (روشندل، ١٣٧٥: ٢٧١–٢٧٠ و اکرام، ١٣٧٠: ٧). عبارات ذیل بیانگر این مسائل‌است:

«صبح زود اعتراض دانشجویان آغاز شد. آن‌ها به راه افتادند در حالی‌که پلاکارت‌هایی را در محکومیت جنگ خلیج حمل می‌کردند. هنگامی‌که اذان ظهر گفته

شد، طاهر رئیس جماعت اسلامی امامت را برعهده گرفت. طولی نکشید که طاهر با صدای بلند گفت:

«ای برادران! امروز این‌جا آمده‌ایم تا از کشتار مسلمانان در عراق جلوگیری کنیم. ای برادران مسلمان! هرلحظه هزاران مسلمان عراقی به شهادت می‌رسند. این تراژدی هنگامی تکمیل شد که حاکمان ما در برابر اوامر آمریکا و اسرائیل سرتسلیم فرود آوردند و به جای اینکه ارتش مسلمانان سلاحش را به‌سوی صهیونیست‌های غاصب نشانه بگیرد، اوامر حکام ما برای ارتش مصر صادر گردید تا برادران مسلمان خود را در عراق بکشند» (الأسوانی، ۲۰۰۵: ۱۹۸ – ۱۹۷).

مضمون عبارات فوق، بیانگر همسویی حکومت مبارک با آمریکا و نارضایتی مردم از این امر می‌باشد. این نارضایتی که ابتدا با ابراز احساسات دانشجویان نسبت به ملت عراق و اعتراض به عملکرد مبارک متجلی‌شد، آن‌ها را با شعار دادن علیه اسرائیل، آمریکا و حکومت خائن برای برپایی تظاهرات و ملحق شدن مردم به جمع خود روانه‌ی خیابان کرد که در نهایت منجر به مداخله‌ی پلیس و ضرب و شتم و دستگیری آن‌ها گردید. عبارات زیر مؤید این مدعاست:

«شعارهای دانشجویان از هرسمتی طنین‌افکن شد. طاهر فریاد زد: مرگ بر صهیونیست! مرگ بر آمریکا! مرگ بر خیانت‌کار! خیل عظیمی به‌سمت درب اصلی دانشگاه به‌راه افتاد. هدف تظاهرکنندگان رفتن به خیابان جهت پیوستن مردم به تظاهرات بود. به‌محض اینکه دانشجویان وارد میدان شدند، سربازان مسلح آنان را مورد حمله قراردادند. عده‌ی کثیری از دانشجویان کشته و عده‌ی کثیر دیگری موفق به فرار و تجمع مجدد شدند که ناگهان گروه‌های کمکی پلیس به آن‌ها یورش بردند، اما آن‌ها بی‌باکانه به‌سوی سفارت اسرائیل شتافتند که سرانجام به‌وسیله‌ی نیروهای پلیس مقابل سفارت اسرائیل دستگیر شدند» *(همان: ۲۰۰–۱۹۸)*.

چنان که ملاحظه می‌شود فریاد مردم در اعتراض به جانبداری مبارک از آمریکا توسط عاملان او خاموش‌شد. با این تفاسیر می‌توان استنتاج‌کرد که احترام به رأی و نظر مردم در دستگاه حکومتی هیچ جایگاهی‌نداشته و تأمین منافع و مصالح حکام، پایه و

اساس حکومت را تشکیل می‌داده است. در تأیید این ادعا کافی‌است به قول شیخ شاکر اشاره‌کنیم که می‌گوید:

«حاکمان ما از منافع و ثروت‌های حرام خود حمایت‌می‌کنند» *(همان: ۲۳٦)*.

شاهد دیگری که بر وجود پیروزی رئالیسم دلالت‌می‌کند، پرده‌برداشتن از هویت علمای دینی در دوره‌ی حکومت حسنی مبارک است. این دسته از علما اقدام به صدور فتوا در تأیید دستورات و فرامین او می‌کردند و به آن مشروعیت می‌بخشیدند.

أسوانی شجاعانه و بی‌پروا و با وجود جانبداری و پشتیبانی مبارک از آن‌ها، به افشای اعمالشان مبادرت ورزیده است. قول زیر از این مسائل پرده بر می‌دارد:

«شیخ سمان سخت مشغول جنگ خلیج فارس‌بود. او هر روز سخنرانی‌ها و همایش‌هایی ترتیب‌می‌داد و مقالات طولانی در روزنامه‌ها می‌نوشت تا در آن‌ها حکم شرعی جنگ کویت را تشریح کند. این در حالی‌است که حکومت چندین‌بار از او در تلویزیون دعوت به‌عمل‌آورد و از او برای ایراد خطبه‌ی نماز جمعه در بزرگترین مساجد قاهره درخواست نمود. شیخ نیز همه‌ی ادله‌ی شرعی را بر درستی موضع اتخاذ شده توسط حکام عرب در احضار نیروهای آمریکایی به خاطر آزادسازی کویت از اشغال عراق، برای مردم ارائه می‌کرد» *(همان: ۲٤۲)*

از این گفته چنین برمی‌آید که برخی از علماء و روحانیون، دین را به‌عنوان وسیله‌ای در راستای خدمت به سیاست و برای حمایت از دستگاه حکومتی و حفظ منافع آن به‌کار می‌گرفتند. این مسئله از سوی صاحب‌نظران و مورخان نیز تأیید شده‌است؛ چنان‌که در قول زیر آمده است:

«حکومت مبارک به‌طور مشخص الأزهر را با خود همراه‌ساخت و الأزهر به‌طور رسمی از رژیم حمایت‌می‌کرد و این حمایت نه تنها از طریق علمای حکومتی بلکه از طریق استفاده از دیگر علمای مشهور مثل غزالی و شعراوی ادامه داشت» (زگال، ۱۳۸۹: ۱۲۷).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود این قول نیز با مضمون شاهد یاد شده مطابقت دارد، با این تفاسیر روشن می‌شود که أسوانی با صراحت و بدون ترس و واهمه از چگونگی

عملکرد علمای سلطنتی و حامی آن‌ها یعنی حکومت مبارک سخن به‌میان آورده و ماهیت ایشان را برملا نموده است.

به‌طور کلی بر اساس شواهد بررسی‌شده در این قسمت می‌توان استنتاج کرد که این سخنان، برخاسته از ذات مخالف نویسنده است که آن را از زبان شخصیت‌های داستانش بیان کرده‌است. در واقع او از این طریق، بی‌پروا به افشای ناگفته‌هایی پرداخته که به‌دلایل سیاسی در جامعه کتمان شده‌اند و این دقیقاً مطابق عقیده‌ی لوکاچ است که یک نویسنده‌ی واقع‌گرا باید بتواند با صراحت و بدون ترس حقیقت را واشکافد و مردم را به‌واسطه‌ی آنچه می‌نویسد از محیط پیرامونش آگاه سازد.

رئالیسم انتقادی

همان‌طور که در بخش‌های پیشین ذکرشد، رئالیسم انتقادی دومین ویژگی بارز مکتب نقدی لوکاچ است که براساس آن نویسنده باید به‌شکل منطقی از شرایط نامطلوب جامعه انتقادکند و تضادها و تناقضات اجتماعی را آشکار نماید. با نگاهی تحلیلی به رمان عمارت یعقوبیان بر مبنای این ویژگی روشن‌شد که اسوانی در این رمان به واکاوی مشکلات جامعه که زمینه را برای نابسامانی اوضاع و شرایط فراهم‌نموده، پرداخته‌است. همچنین با انتقادهای غیرمستقیم تضادها و تناقضات اجتماعی را برملا ساخته‌است.

اگرچه شواهد متعددی درباره‌ی رئالیسم انتقادی در رمان یافت‌می‌شود، اما به‌دلیل وجود محدودیت در بسط موضوع فقط به برخی از نمونه‌ها در این خصوص اشاره می‌نمائیم.

پرده‌برداشتن از فساد اداری یکی از شواهد قابل‌ذکر درباره‌ی رئالیسم انتقادی‌است. محرومیت طاها از تحصیل در دانشگاه نظامی به علت وضع مالی نامساعد پدرش بارزترین مصداق این مسئله‌است. او علی‌رغم استعداد و علاقه‌ای که به افسرشدن داشت، به‌دلیل شغل پدرش که دربان عمارت بود، برای همیشه از رسیدن به آرزویش (افسرشدن) ناکام ماند. گفت‌وگوی بین طاها و بثینه بر این امر دلالت می‌کند.

«– طه تو را قسم به پیامبر خودت را ناراحت‌نکن.

– من به‌خاطر زحمتم ناراحتم. ای کاش فهمیده بودم که از ابتدا شغل پدر را شرط کرده

بودند و گفته بودند که فرزندان دربان‌ها ممنوع‌الورود هستند. اما این خلاف قانون است. – اگر بیست لیره داشتی و به آنها رشوه می‌پرداختی، آیا کسی درباره‌ی شغل پدرت سؤال می‌کرد؟» (الأسوانی، ۲۰۰۵: ۸۵ – ۸٤).

همان‌طور که در گفت‌وگوی این دو شخصیت می‌بینیم، موقعیت شغلی پدر طاها که از طبقات ضعیف و کم‌درآمد جامعه است، مانع تحقق خواسته‌ی او می‌شود و هرچند این حق‌کشی کاری خلاف قانون است، اما هیچ توجهی از طرف مسئولین به آن نمی‌گردد. با این تفاسیر روشن می‌شود که ثروت عاملی تعیین‌کننده برای دستیابی به مناصب اداری است. برای اثبات این مدعا کافی‌است به شکوائیه‌ی طاها خطاب به رئیس جمهور و بی‌اعتنایی او به آن اشاره کنیم؛ چنان‌که در عبارات زیر می‌آید.

«جناب رئیس جمهور.

برای دستیابی به نمره‌ی ۸۹ تلاش فراوانی کردم و توانستم در همه‌ی آزمون‌های ورود به دانشکده‌ی پلیس قبول شوم. جناب رئیس آیا عادلانه است که تنها به‌خاطر اینکه پدرم مردی آبرومند و فقیر و شغلش نگهبانی است از ورود به دانشکده‌ی پلیس محروم شوم. جناب رئیس خواهش می‌کنم که به این شکایت به چشم پدر مهربانی که هرگز راضی به ظلم در حق فرزندانش نمی‌شود، بنگرید. جناب رئیس آینده‌ی من در انتظار دستوری از حضرتعالی‌است.

ارادتمند شما

طه محمد شاذلی

عمارت یعقوبیان – قاهره» *(همان:* ۹۷*)*.

نامه‌ی رئیس جمهور خطاب به طه:

«هموطن طه محمد شاذلی

اشاره به شکایت شما به ریاست جمهوری در خصوص عدم صلاحیت شما در آزمون ورود به دانشکده‌ی پلیس به استحضار می‌رساند که پس از بررسی مجدد موضوع با رئیس دانشکده‌ی پلیس برای ما معلوم شد که موضوع شکایت صحت ندارد.

با تقدیم احترامات فائقه

رئیس اداره‌ی شکایات شهروندان در ریاست جمهوری» *(همان:* ۱۱۲*)*.

شواهد یاد شده گویای این مطلب است که دموکراسی موهوم مبتنی بر اتحاد طبقاتی در دوره‌ی حکومت ناصری به دیکتاتوری مبتنی بر اختلاف طبقاتی‌ای مبدل شد که بر اساس آن، فقط افراد ثروتمند می‌توانستند از امتیازات مختلف برخوردار باشند. منابع تاریخی نیز به همین امر اذعان نموده و آن را تأیید می‌کنند؛ چنان‌که در قول زیر آمده است:

«از زمان به‌قدرت رسیدن ناصر از سال ۱۹٥٤ تا ۱۹٦۱ اندیشه‌ی انقلاب اجتماعی به‌عنوان یکی از هدف‌های رژیمی که جانشین سلطنت شده بود، بر این استنباط مبتنی بود که منافع همه‌ی طبقات مردم مصر در چهارچوب وسیع هدف‌های ملی آشتی‌پذیر است؛ اما پس از چندی توهمِ اتحادِ طبقاتی برباد رفت و وحدت ملی به معنای یک اجماع فراگیر که از بین برنده‌ی همه‌ی اختلافات طبقاتی باشد، غیرممکن تشخیص داده شد» (عنایت، ۱۳٦۲: ۲٤٤).

همان‌طور که می‌بینیم صاحب این قول، ضمن اینکه از اتحاد طبقاتی در زمان جمال عبدالناصر به توهم تعبیرکرده و وحدت ملی را امری محال دانسته، درباره‌ی وجود اختلاف طبقاتی نیز با اسوانی هم‌عقیده است. با این تفاسیر اسوانی با افشای فساد اداری در اداره‌های دولتی تناقضی اجتماعی را آشکار کرده است؛ تناقضی که موجب محرومیت اقشار فقیر از حقوق اجتماعی و برخورداری طبقات غنی از این حقوق گردیده است.

برملا ساختن فساد اخلاقی نیز شاهد صادقی برای رئالیسم انتقادی است. نویسنده به اشکال مختلف این مسئله را به‌تصویر کشیده‌است. زندگی ذلت‌بار بثینه یکی از مصادیق بارز فساد اخلاقی است. او به‌دلیل فقر و تأمین معاش خانواده‌اش مجبور به کارکردن می‌شود؛ اما به‌علت مزاحمت‌های مردان ناچار به ترک کارش می‌گردد. از آن‌جایی که خانواده‌اش نیاز مالی دارد مادرش نه تنها عکس‌العمل مثبتی به این امر نشان نداده، بلکه با تکرار شدن مسئله اظهار ناراحتی کرده و زبان به سرزنش او می‌گشاید و موجب آزردگی‌اش می‌شود. عبارات ذیل بیانگر این مسائل‌است:

«هنگامی که بثینه کارش را به‌دلیل فضولی مردان ترک کرد، مادرش با سکوتی نزدیک به عصبانیت خبر را پذیرفت و هنگامی که مسئله تکرارشد یک‌بار به بثینه گفت: برادرانت نیازمند هر قرشی از کار تو هستند. دختر زرنگ خود و کارش را حفظ می‌کند. این جمله بثینه را ناراحت و شگفت‌زده کرد» (الأسوانی، ۲۰۰۵: ٦۲).

بثینه با وجود اینکه از این شرایط تحمیلی رضایتی ندارد، اما از روی اجبار به آن تن درداده و در دام مردان فاسدی همچون طلال افتاده و سرانجام در منجلاب فساد اخلاقی گرفتار می‌شود. این امر اثرات جبران‌ناپذیری بر روحیه‌ی او نهاده و زندگی‌اش را تباه می‌سازد. نویسنده با الفاظ و عبارات ذیل به بیان این موضوع پرداخته‌است:

«رفته‌رفته دیدارهایش با طلال در انبار شروع شد. این دیدارها تأثیراتی بر روحش نهاد که تصورش را نمی‌کرد. کابوس او را فراگرفت. وحشت‌زده از خواب برمی‌خاست و چند روز گرفته و غمگین بود» *(همان:* ٦۸-٦۷).

مضمون عبارات مذکور، بیانگر تأثیر عمیق پیامدهای ناگوار مسائل غیراخلاقی و نامشروع بر شخصیت بثینه است. این‌گونه فساد اخلاقی که نویسنده به‌وسیله‌ی شخصیت او از آن پرده برداشته، دامن‌گیر جامعه‌ی مصری در دوره‌ی ریاست جمهوری عبدالناصر گردیده و منابع تاریخی نیز آن را تأیید می‌کنند؛ چنان‌که در قول زیر ملاحظه می‌کنیم:

«بحران ناصریسم از اواسط دهه‌ی شصت به چندچیز از جمله کاهش جاذبه‌ی سوسیالیسم عرب در مصر و بی‌اعتبار شدن پوشش اسلامی و بروز فساد اخلاقی در انظار توده‌های عرب مسلمان منجر گردید» (عنایت، ۱۳٦۲: ۲٤٤).

همان‌طور که می‌بینیم شاهد یادشده درباره‌ی فساد اخلاقی مطابق با واقعیت‌های تاریخی است و نویسنده با بی‌طرفی به افشای آن پرداخته است. آنچه در این خصوص قابل ذکر می‌باشد، وجود تضادی‌است که نویسنده با اشاره‌ای گذرا به وضعیت دختر جمال عبدالناصر در مقایسه‌ای غیرمستقیم با بثینه‌ی فقیر آن را آشکار ساخته است. عبارات ذیل به‌خوبی این موضوع را روشن‌می‌سازد:

«دانشکده‌ی اقتصاد و علوم سیاسی به علتی با زیبایی و رفاه ارتباط پیدا کرده است. هیچ کس راز این هاله‌ای که این دانشکده را دربرگرفته نمی‌داند. شاید به این دلیل که این دانشکده چند سالی پس از سایر دانشکده‌ها تأسیس‌شده به آن نشان ویژه‌ای بخشیده است یا به علت این‌که دولت آن را به‌طور مخصوص ساخته است تا دختر سرهنگ جمال عبدالناصر وارد آن شود و شاید به این سبب که این دانشکده برای مدت طولانی دروازه‌ی پادشاهی برای کار در وزارت امور خارجه بوده است و فرزندان افراد قدرتمند به عنوان گام اولیه‌ای که شیوه‌ی فعالیت دیپلماتیک را تأیید می‌کرد وارد آن می‌شدند» (الأسوانی، ۲۰۰۵: ۱۲٦).

چنان‌که ملاحظه می‌شود نویسنده در این عبارات، به بیان تفاوت ساختمان دانشکده‌ی اقتصاد و علوم سیاسی با دیگر دانشکده‌ها پرداخته و دلایل گوناگونی را برای وجود این تفاوت ذکر کرده است. تحصیل دختر جمال عبدالناصر در دانشکده‌ی مذکور از جمله‌ی این دلایل است. با تأمل درباره‌ی وضعیت دختر جمال عبدالناصر و تحصیل او در شرایطی متمایز و متفاوت و مقایسه‌ی آن با وضعیت بثینه، به‌نظر می‌رسد که نویسنده با اشاره‌ای گذرا به اوضاع زندگی این دو شخصیت قصد داشته از تناقض اجتماعی دیگری در جامعه‌ی نابسامان مصر پرده بردارد؛ تناقضی که قشر قوی را غرق نعمت ساخته و برای قشر ضعیف، نگون‌بختی و سیه‌روزی را رقم زده‌است. در صفحات پیشین نیز از تمایز و تفاوت این دو قشر سخن به میان آمد و با استناد به منابع تاریخی به وجود اختلاف طبقاتی در زمان جمال عبدالناصر اشاره شد؛ بنابراین بی دلیل نیست که اسوانی با این مقایسه که بیانگر اختلاف طبقاتی است، چنین واقعیتی را که به تأئید منابع تاریخی نیز رسیده است، در اثرخویش انعکاس‌دهد.

فاش‌ساختن فساد سیاسی نیز شاهد دیگری است که بر رئالیسم انتقادی دلالت می‌کند. چنین فسادی در شخصیت کمال فولی و اقدامات منفی او نمود یافته است. آگاهی از این موضوع مستلزم معرفی این شخصیت و اشاره به اقدامات اوست که در عبارات ذیل به آن پرداخته می‌شود:

«کمال فولی به همه‌ی تشکیلات در مراکز قدرت پیوست. او دائماً از متعصب‌ترین هواداران حزب حاکم در عهد ناصری بود و شاید او یکی از معدود افراد سیاسی مصری است که توانست کرسی پارلمان را بیشتر از سی سال متوالی برای خود حفظ کند. فولی واقعاً از استعداد سیاسی بهره‌مند بود که به‌طور حتم تصدی بالاترین مناصب دولتی را برای او امکان‌پذیر می‌ساخت؛ اما این استعداد واقعی با تقلب و دورویی و دوزوکلک آمیخته شد، تا جایی که اسم کمال فولی معنی فساد و نفاق را در ذهن مصری‌ها تداعی می‌کرد. او در مناصب خوبی ارتقاء یافت و داور اصلی انتخابات در کل مصر شد؛ بنابراین هر کاندیدی از کاندیدای حزب را که می‌خواست تأیید می‌کرد یا رد صلاحیت می‌نمود و خودش بر تقلب در انتخابات از اسکندریه تا أسوان نظارت می‌کرد و رشوه‌های زیادی از کاندیداها می‌گرفت تا تقلب در انتخابات را به نفع آن‌ها تضمین کند و در همان وقت فسادش را با حیله‌های زیاد می‌پوشاند» (*همان*: ۱۱۵-۱۱٤).

چنان‌که در این شاهد ملاحظه می‌کنیم نویسنده از مناصب سیاسی فولی و موضع او نسبت به حکومت عبدالناصر و جایگاهش در دستگاه حکومت و نبوغ سیاسی‌اش سخن به‌میان آورده و به آلوده ساختن این نبوغ با صفات ناپسند اخلاقی اشاره نموده است. علاوه بر این از عملکرد منفی او در تأیید یا رد صلاحیت کاندیداهای انتخاباتی و تقلب در انتخابات و دریافت رشوه از کاندیداها جهت تضمین تقلب به نفع آنها و سرپوش نهادن او بر این عملکرد با حیله و نیرنگ پرده برداشته است. تأیید صلاحیت حاج عزام و تضمین پیروزی در انتخابات به نفع او با تقلب و دریافت رشوه در مقابل رقیبش أبوحمیده از مصادیق بارز عملکرد منفی فولی در انتخابات است. چنان‌که در شواهد زیر به آن اشاره شده است.

«- تو به تضمین پیروزی در انتخابات نیازمندی.

- کمال بیگ یک میلیون لیره؟... خیلی زیاده... یعنی اگر این مبلغ را بپردازم پیروزی در انتخابات را تضمین می‌کنی؟

– حاج عزام زشت است ... تو با کمال فولی حرف میزنی ... تجربه‌ی سی سال مجلس ... ای مصر هیچ کاندیدی در تو وجود ندارد که بتواند بدون میل و اراده‌ی ما پیروز شود» *(همان:* ۱۱۹*)*.

در این گفت‌وگو درخواست حاج عزام از کمال فولی جهت تضمین نتیجه‌ی انتخابات به نفع او و تقاضای دریافت رشوه به‌وسیله‌ی فولی اشاره شده و از اطمینان دادن به حاج عزام توسط او برای پیروزی در انتخابات سخن به‌میان آمده‌است. نکته‌ی مهمی که در گفت‌وگوی مذکور جالب توجه است، قول فولی در پایان این گفت‌وگوست که به غیرممکن بودن موفقیت کاندیداها در انتخابات بدون تأیید او اشاره کرده است. شکست أبوحمیده رقیب انتخاباتی حاج عزام که فردی لایق و متدین‌است، مؤید قول فولی است؛ همان‌طور که در عبارات ذیل آمده‌است:

«حاج أبوحمیده سخت‌ترین رقیب حاج عزام بود. مسائلی درباره‌ی طرح حاج أبوحمیده در روزنامه‌ها منتشر شد. او در این طرح اعلام کرد که مبلغ زیادی را برای انفاق در راه خیر به‌خاطر خدا نذر کرده است. أبوحمیده تلاش فراوانی کرد تا به نامزدی حزب ملی دست یابد و هنگامی‌که این حزب نامزدی حاج عزام را اعلام نمود، أبوحمیده شدیداً عصبانی شد و با پافشاری نزد افراد با نفوذ کوشش کرد؛ اما تلاش او بیهوده بود؛ زیرا فقط حرف فولی بالاترین حرف بود» *(همان:* ۱۲٤–۱۲۳*)*

نویسنده در این عبارت به رقابت حاج أبوحمیده با حاج عزام و کارهای خیر او در راه خدا اشاره کرده و از تلاشش برای نامزدی حزب ملی و عدم تأیید او برای نامزدی و کوشش‌هایش برای گرفتن تأیید سخن به‌میان آورده و در پایان، بیهوده بودن تلاش او به‌علت دست داشتن فولی در ماجرا را یادآور شده‌است.

مضمون این قول بیانگر ناکامی افراد شایسته در دستیابی به مناصب سیاسی، به‌دلیل فساد در نظام سیاسی و وجود سیاستمداران فاسدی چون فولی و حاج عزام است. شواهد بررسی‌شده در این بخش حاکی از وجود تناقضی اجتماعی‌است که نویسنده با افشای فساد سیاسی آن را آشکار ساخته است. تضادی که منجر به موفقیت شخص

نالایق و غیرمتعهدی چون حاج عزام و شکست فرد لایق و متعهدی چون أبوحمیده در امور سیاسی شده است.

به‌طور کلی از مجموعه‌ی شواهد مربوط به رئالیسم انتقادی برداشت می‌شود که نویسنده در تصویر واقعیت‌ها بی‌تفاوت از کنار مشکلات و معضلات موجود در جامعه عبور نکرده، بلکه برای آگاه ساختن مردم و برانگیختن آنها جهت یافتن راه حلی برای مشکلات با دیدی انتقادی به بیان حقایق پرداخته است.

مردمی‌بودن

پیش‌تر مردمی‌بودن به عنوان سومین ویژگی رئالیسم لوکاچ تشریح گردید و گفته شد که رئالیسم بزرگ باید دربردارنده‌ی عمیق‌ترین ریشه‌های درد و رنج مردم و حادترین مشکلات جامعه باشد، در حالی‌که این مسائل در برترین سطحِ ممکن بیان شوند. با تأمل در محتوای رمان عمارت یعقوبیان می‌توان به شواهد و مصادیق گوناگون درباره‌ی آنچه که لوکاچ آن را مردمی بودن می‌نامد، دست یافت. برای تأیید این موضوع کافی‌است به شواهدی که در رمان مذکور برای این ویژگی به آن دست یافته‌ایم، اشاره کنیم. ناکامی طاها در ورود به دانشکده‌ی پلیس به‌دلیل فقر و شغل پدرش، محرومیت عبده از ادامه‌ی تحصیل و شغل مناسب، تباه شدن زندگی بثینه بر اثر فقر و شرایط ناگوار مالی خانواده‌اش، ناکامی أبوحمیده در انتخابات به‌علت فساد سیاسی، همگی بر وجود مردمی بودن در رئالیسمی که اسوانی آن را به‌تصویر کشیده است، دلالت می‌کنند.

بدین‌ترتیب اسوانی دغدغه‌ها و مصائبی که مردم با آن دست و پنجه نرم کرده‌اند، در اثر خویش به بهترین شکل به‌نمایش گذاشته است و از این جهت و بر مبنای رئالیسم لوکاچ اثر او اثری ارزشمند و درخورتوجه می‌باشد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نتایجی در برداشت که اهم آن‌ها عبارتند از:

– نویسنده در بیان حقایق ردپایی از افکار و عقاید خود برجای نگذارده و صادقانه به ترسیم واقعیت‌های جامعه پرداخته‌است و با نهایت جسارت و شجاعت از پیامدهای

منفی حکومت عبدالناصر و تبعات و تأثیرات سوء حکومت مبارک پرده برداشته است. بنابراین اولین ویژگی رئالیسم لوکاچ یعنی پیروزی رئالیسم در اثر او نمود یافته است.

– نویسنده ضمن اینکه اوضاع و شرایط جامعه را در اثرش منعکس‌ساخته به‌شکل منطقی تناقضات اجتماعی را با افشا نمودن فساد اداری، فساد اخلاقی و فساد سیاسی آشکار نموده و از شرایط نامطلوب جامعه انتقاد کرده است، از همین‌رو دومین ویژگی مکتب لوکاچ یعنی رئالیسم انتقادی نیز در نوشته‌اش مصداق پیدا کرده است.

– نویسنده به‌دلیل احساس مسئولیت در قبال مردم زمانه‌اش مسائل و مشکلاتی را که گریبان‌گیر آن‌ها بوده به بهترین حالت ممکن به‌تصویر کشیده است؛ با این تفاسیر سومین ویژگی مکتب لوکاچ یعنی مردمی‌بودن نیز در اثرش جلوه‌گر شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱– علاء الأسوانی به سال ۱۹۵۷ در خانواده‌ای اصیل در مصر متولد شد. در مدرسه‌ای فرانسوی به‌تحصیل پرداخت و مدرک دکترای دندان‌پزشکی را از دانشگاهی در آمریکا کسب کرد. از آن‌جا که پدرش ادیبی برجسته بود، ذوق نویسندگی را از او به‌ارث برد و کار خود را با نوشتن مقالات در نشریه‌ی العربی الناصری آغاز کرد و پس از آن چندین اثر را پدید آورد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به مجموعه‌ی داستان کوتاه به‌نام «نیران صدیقه» و داستان بلند تحت عنوان «شیکاگو» اشاره کرد (صابری، ۱۳۸٦: ۱).

منابع و مآخذ:

– الأسوانی، علاء، (۲۰۰۵م)، عماره یعقوبیان، بی‌چا، القاهرة: مکتبه مدبولی.

– اکرام، محمد، (۱۳۷۰ش)، جنگ نفت، چاپ اول، بی جا : آریانا.

– پرهام، سیروس، (۱۳۳٤ش)، رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، چاپ اول، تهران: نشر نیل.

– پوینده، محمدجعفر، (۱۳۸۱ش)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

– ترابی، علی اکبر، (۱۳۷٦ش)، جامعه‌شناسی ادبیات فارسی. چاپ اول. تبریز: فروغ آزادی.

– جورج، امری، (۱۳۷۲ش)، جورج لوکاچ. ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند. چاپ اول. تهران: سمر.

– روشندل، جلیل، (۱۳۷۵ش)، جنگ خلیج فارس و نظم نوین جهانی. نشریه‌ی علوم سیاسی. مطالعات خاورمیانه. شماره ۸ (۲٦۹–۲۷۷).

– زرافا، میشل، (۱۳۸٦ش)، جامعه‌شناسی ادبیات داستانی، ترجمه‌ی نسرین پروینی، چاپ اول، تهران: سخن.
– زگال، ملیکه، (۱۳۸۹ش)، دین و سیاست در مصر: علمای الازهر، اسلام افراطی و حکومت، ترجمه‌ی عباس کاظمی نجف‌آبادی. مجله‌ی اندیشه‌ی صادق، سال دوم. شماره‌ی ۳و٤. (۱۳۰–۱۱۳).
– ستوده، هدایت‌الله، (۱۳۷۸ش)، جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی. بی چا، تهران: آوای نور.
– شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰ش)، نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: فردوس.
– صابری، شیما، (۱۳۸٦ش)، ترجمه، نقد و بررسی رمان عمارت یعقوبیان اثر علاء الأسوانی پایان‌نامه برای دریافت درجه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
– عسگری، عسگر، (۱۳۸۹ش)، نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی، چاپ دوم، تهران: فرزان.
– عنایت، حمید، (۱۳٦۲ش)، اندیشه‌ی سیاسی در اسلام معاصر، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.
– عوض، لویس، (۱۹۸۷م)، أقنعه الناصریه السبعه، الطبعة الأولی، بیروت: دار الرُّقی.
– کریمی، جواد، (۱۳۸۲ش)، تحلیل تاریخی جنگ دوم خلیج فارس، مجله‌ی تاریخ روابط خارجی، شماره‌ی ۱٦ (۹٤–۷۵).
–کوثری، مسعود، (۱۳۷۹ش)، جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی. نشریه‌ی علوم اجتماعی. دانشگاه علامه طباطبایی. شماره‌ی ۱۰ (۱۳۸–۱۰۹).
– لوکاچ، گئورک، (۱۳۸٤ش)، پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمه‌ی اکبر افسری، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
– ماکس، رافائل، (۱۳۵۷ش)، نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)، ترجمه‌ی م. فرهادی، بی‌چا، تهران: شباهنگ.
– مهرگان، امید، (۱۳۸۸ش)، زیبایی‌شناسی انتقادی، چاپ سوم، بی جا: گام نو.

نقد رواية عمارة يعقوبيان (لعلاء الأسواني) وفقا للواقعية في نظرية جورج لوكاش في علم الاجتماع

زهرا افضلی[1]
صلاح‌الدین عبدی[2]
میترا خدادادیان[3]

الملخص

علم اجتماع الأدب بصفته فرعا من فروع علم اجتماع الفن يدرس العلاقة بين المجتمع والأدب ويقوم بدراسة العنصر الاجتماعي للآثار الأدبية. قد لفت هذا العلم نظرکثير من علماء الاجتماع والنقاد في القرون الأخيرة وقد حضّهم على التنظير بشأنه. جورج لوكاش الناقد الهنغاري الذي طرح نظرية نقدية لنقد الرواية من المنظرين الذين لهم حظ كبير في تقدم هذا العلم. نظريته النقدية تقوم على نقد الشكل والمضمون ولها معايير خاصة أهمها: الواقعية، والنموذج، علاقة العلة والمعلول والمضمون الاجتماعي. تم نقد رواية عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني (الكاتب المعاصرالمصري) وفقا للواقعية في هذه النظرية في البحث الموجود. واقعية لوكاش تشتمل على ثلاث خصائص بارزة هي: إنتصار الواقعية والواقعية النقدية والشعبية ولكل منها إطار خاص. نظرا لهذه الخصائص تظهر نتائج البحث أنّ الأسواني قد أماط اللثام عن حقائق المجتمع بصدق وشجاعة وجاهر بالتناقضات الاجتماعية بنظرة ناقدة وصور مشاكل الناس في عصره.

الكلمات الرئيسة:: جورج لوكاش، الواقعية، علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان.

---

١ – أستاذة مساعدة فی قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سينا
٢– أستاذ مشارك فی قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سينا
٣– خريجة ماجيستر فی اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سينا

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ دوازده پیاپی/ ۱۰ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

بررسی آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا از دیدگاه نقد کهن الگویی*

(با تکیه بر داستان‌های "صراخ فی لیل طویل"، "صیادون فی شارع ضیق"، "السفینة"، "البحث عن ولید مسعود")

عزت ملا ابراهیمی[1]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران
صغری رحیمی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی

چکیده

نقد کهن‌الگویی که مبتنی بر نقد روان‌شناختی است، یکی از رویکردهای اصلی نقد ادبی معاصر به شمار می‌رود که به کشف ماهیت و ویژگی اسطوره و کهن‌الگوها و نقش آن‌ها در ادبیات می‌پردازد.

هدف از این پژوهش بررسی رمان‌های جبرا ابراهیم جبرا براساس دیدگاه نقد کهن الگویی و ظهور بعد ناخودآگاه جمعی و اسطوره در آثار این نویسنده است. فرضیه پژوهش براین مدعا است که این نویسنده در آثار خود به سطح ناخودآگاه جمعی ذهن یا کهن الگوها توجه داشته است. سوال اصلی پژوهش این است که آیا می توان رمان های جبرا را براساس نقد کهن الگوهای قهرمان و بازگشت او و مرگ و تولد دوباره تحلیل و بررسی کرد؟ رمان‌های برگزیده شده از آثار جبرا ابراهیم جبرا به روش تحلیلی- اسنادی بر اساس نقد کهن الگویی، بررسی و بر اساس کهن الگوهای قهرمان و بازگشت او و مرگ و تولد دوباره و تبلور نمادهای کهن الگویی درخت، کوه، دره، غار، چشمه، چاه و اعداد و توجه به برخی اسطوره‌ها در رمان‌های وی تحلیل شده است. از یافته‌های پژوهش در می‌یابیم که رمان‌های جبرا کهن الگوهای قهرمان و مرگ و تولد دوباره نمود یافته و نویسنده از نمادها و اساطیر برای معنا بخشی بیشتر به آن‌ها بهره گرفته‌است.

کلید واژه‌ها: جبرا ابراهیم جبرا، نقد کهن الگویی، قهرمان، مرگ و تولد دوباره.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳ /۰۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰۳/۱۰

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mebrahim@ut.ac.ir

مقدمه

نقد کهن الگویی که از نتایج تحقیقات علومی مانند روان شناسی، مردم شناسی، تحلیل ادیان و تاریخ تمدن در نقد و تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد، در نیمه دوم قرن بیستم با نظریات کارل گوستاو یونگ (١٩٦١- ١٨٧٥) روانشناس و متفکّر سوئیسی مطرح شد. وی در ١٩١٩ با لحاظ کردن یافته‌های فریزر و الهام گرفتن از نوشته‌های سنت اگوستین، فیلسوف مسیحی قرن چهارم و پنجم میلادی که «اندیشه‌های اصلی مستتر در فهم الهی» یا همان مثل افلاطونی را آرکی تایپ نامیده بود، صور ثابت اساطیری را نیز به همین نام خواند.

یونگ ناخودآگاه را به دو دسته تقسیم می‌کند: ناخوآگاه فردی و جمعی؛ ناخودآگاه جمعی میراثی است از زندگانی ادوار گذشته، از زندگی نیاکان وحتی دورانی که بشر پیش از تاریخ می‌زیسته که همه مردم در ناخودآگاه جمعی سهیم‌اند. اما آرکی تایپ (صورت اساطیری، کهن‌الگو...) را مشکل می‌توان تعریف کرد. آرکی تایپ طرح کلی رفتارهای بشری است

که منشأ آن همان ناخودآگاه جمعی است. صورت مثالی آن در خواب‌ها و رؤیاهای انسان، توهمات، خیال‌پردازی، هنر و ادبیات خود را نشان می‌دهد و به طور کلی بر ما نظارت و نفوذ دارد (شمیسا،١٣٩١، ٢٨٨).

جبرا ابراهیم جبرا (١٩٢٠) از داستان نویسان برجسته فلسطین و جهان عرب به شمار می‌رود که با ترجمه بخش «ادونیس» از کتاب *"شاخه زرین"* جیمز فریزر، نقش ارزنده‌ای در آشنایی ادیبان نسل جدید بخصوص در عراق، با اسطوره‌های شرقی داشت. او بر شاعران معاصر عرب تأثیر به سزایی نهاد «چندان‌که تأثیر سرزمین ویران الیوت را بسیار کم‌رنگ کرد» (جیوسی، ٢٠٠٧، ٧٩٤).

جبرا به همراه چند تن از شاعران معاصر عراق به «شعراء تموز» که یکی از اساطیر مشهور شرقی است معروف هستند. آشنایی جبرا با اسطوره و نمادهای اسطوری و فراخوانی آن‌ها به شکلی نو در آثار منظوم و منثور خود برای بیان مفاهیم جدید بخصوص مسأله فلسطین، توجه این نویسنده را به ناخودآگاه جمعی بشری و کهن

الگوها نشان می‌دهد. بررسی این کهن الگوها به درک عمیق‌تر معانی، رمزها و صور ثابتی که جبرا در رمان‌های خود بکار گرفته کمک می‌کند.

هدف این پژوهش بررسی برخی کهن الگوها از جمله کهن الگوی «قهرمان و بازگشت او» و «مرگ و تولد دوباره» و نیز تبلور نمادهای کهن الگویی درخت، کوه، دره، غار، چشمه، چاه و اعداد و ظهور در نمایه اسطوره‌ای در رمان‌های *"صراخ فی لیل طویل"*، *"صیادون فی شارع ضیق"*، *"السفینه"*، *"البحث عن ولید مسعود"* جبرا ابراهیم جبرا است.

پژوهش در پی پاسخگویی به این سوال اساسی که آیا می‌توان کهن الگوهای «قهرمان و بازگشت او» و «مرگ و تولد دوباره» را در این آثار جبرا بررسی و تطبیق داد؟ فرضیه تحقیق بر این اصل استوار است که آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا را می‌توان براساس نقد کهن الگویی بررسی کرد.

در همین راستا پژوهش با تکیه بر نقد کهن الگویی و به شکل تحلیلی- اسنادی به بررسی رمان‌های برگزیده جبرا ابراهیم جبرا می‌پردازد. پس از تعریف کهن الگوهای «قهرمان و بازگشت او» و «کهن الگوی مرگ و حیات دوباره» با توجه با آراء یونگ و ناقدان در این زمینه و مشخص کردن معیارهای آن به بررسی و تحلیل آن‌ها در آثار داستانی جبرا می‌نشیند.

از مهم‌ترین نتایج این پژوهش این است که کهن الگوهای «قهرمان و بازگشت دوباره او» و «مرگ و تولد دوباره» در رمان‌های برگزیده از جبرا حضور داشتند و این کهن الگوها از مهم ترین کهن الگوهای در رمان‌های جبرا محسوب می‌شوند که در سایه آن‌ها کهن الگوهای دیگر شکل می‌گیرند. جبرا برای تثبت و معنا بخشی به این کهن الگوها از اساطیری ازجمله «تموز»، «سندباد بحری»، «مسیح (ع)» بسیار بهره گرفته است.

پیشینه پژوهش

تاکنون آثار برخی از شاعران و داستان نویسان عرب از دیدگاه نقد کهن‌الگویی مورد برررسی قرار گرفته است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

بررسی تطبیقی مفهوم مرگ در چکامه سرزمین ویران الیوت و اشعار سیاب بر مینای نظریه کهن‌الگوها، علی اکبر احمدی چناری، مجله زبان و ادبیات عربی، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۲

بررسی کهن‌الگوی سایه در اشعار بلند الحیدری، وفادار کشاورزی و مرضیه فیروزپور، فصلنامه لسان مبین، سال چهارم، شماره ۱۱، بهار ۱۳۹۲

بررسی کهن‌الگوی آنیما و تولد دوباره، عباس طالب زاده شوشتری و کلثوم تنها، نشریه زبان پژوهی، سال چهارم، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۲

تحلیل کهن‌الگوی نقاب و سایه در شعر نازک الملائکه، حمیدرضا مشایخی و محمود دهنویی و نوشین صادقی، مجله الجمعیة العلمیة الایرانیة، شماره ۳۱، سال ۱۳۹۳

همچنین آثار جبرا ابراهیم جبرا نیز تاکنون از زوایای مختلفی مورد بحث و بررسی پژوهشگران قرار گرفته‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

- تقابل سنت و تجدد در رمان‌های جبرا ابراهیم جبرا، رباب آزاد، دانشگاه تهران، ۱۳۸٦.
- جبرا ابراهیم جبرا و روایته «صیادون فی شارع ضیق»، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸٦.
- الحداثه و ما بعد الحداثه فی روایه «البحث عن ولید مسعود» لجبرا ابراهیم جبرا، جواد اصغری، مجله اللغه العربیه و آدابها، سال ۷، شماره ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۸۸.
- بیگانگی در داستان *"البحث عن ولید مسعود"* جبرا ابراهیم جبرا، حسین ناظری و راضیه خسروی، مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۸، ۱۳۹۲.

با این همه تا کنون آثار وی از دیدگاه کهن‌الگویی مورد نقد و بررسی قرار نگرفته است.

کهن الگوها

کهن الگوی «قهرمان» و «بازگشت او»

مطالعه و مقایسه قهرمانان در روایت‌های اسطوره‌ای فرهنگ‌های مختلف نشان می‌دهد که شباهت‌های شگفت انگیزی میان این اسطوره‌ها و فرایند شکل‌گیری آن‌ها وجود

دارد. از نظر یونگ، کهن الگوی قهرمان در واقع، همان بخش «خود آگاه» روان است است؛ قهرمانی که یکایک انسان‌ها حضور دارد و در اشکال مختلف هنری، همچون داستان، موسیقی و نقاشی متجلی می شود (یونگ، ۱۳۸۷، ۱۲). کار هنرمند این است که به تصویر ذهنی حاضر در روان خود، جان می بخشد و او را در معرض دید عموم قرار می‌دهد.

نکته اساسی در تبیین این کهن الگو، آن است که هر چند سفر قهرمان از چارچوب کلی و جهانی پیروی می‌کند، می‌تواند شکل‌های بی‌نهایت متنوعی به خود بگیرد.

قهرمان در طی مراحل مختلف زندگانی خود به کارهای خاصی برای رسیدن به هدفی خاص دست می‌زند که معمولاً در ادبیات و اسطوره‌ها، به سه صورت ظاهر می‌شود:

الف: کاوش: قهرمان (منجی و فدایی) سفر طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی همچون جنگ با غول‌ها، حل معماهای بی‌پاسخ، ازدواج با یک شاهزاده و مانند آن را به انجام برساند.

ب: نوآموزی: قهرمان برای گذر از مرحله بی‌خبری و خامی و برای رسیدن به بلوغ فکری و اجتماعی، باید وظایف و مقدرات شکنجه آور را از سر بگذراند. این مرحله خود غالباً از سه بخش رهسپاری، دگرگونی و رجعت تشکیل می شود.

ج: فداکاری و ایثار: قهرمان (که نماینده رفاه قبیله یا مملکت است) باید جان خود را بدهد و به کفاره گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد تا مملکت را به باروری و زایندگی برساند (گرین و همکاران، ۱۳۸۳، ١٦٦).

کهن الگوی بازگشت

این نمونه را می‌توان زیر مجموعه از یک کهن الگوی بزرگ‌تر یعنی کهن الگوی قهرمان تلقی کرد. در اساطیر قهرمان در مسیر خود به مسائل و مشکلاتی برمی‌خورد که مانع از ادامه سفر او می‌شوند اما او باتوجه به ویژگی‌های ذاتی و هوش سرشارش این موانع را پشت سر می‌گذارد.

قهرمان پس از یافتن طلسم به سرزمین‌اش باز می‌گردد تا خشکسالی را برطرف کند و یا شیشه‌ی عمر دیو را بشکند. اکنون سفر توانایی این کار را به او داده است که کشورش را نجات دهد.

علاوه بر این رویکرد به کهن الگوی بازگشت، می‌توان نمونه‌های دیگری را نیز از این مفهوم، در فرهنگ‌های دیگر مشاهده کرد. بازگشت به خانه یا وطن گونه‌ای دیگر از کهن الگوی بازگشت است. این نمونه تنها در ساحت زندگی قهرمان نمی‌گنجد بلکه در ارتباط با زندگی همه‌ی انسان‌هاست. اگر بخواهیم این باور را در ذهن بشر نخستین، ریشه‌یابی کنیم به تلقی او از زمین به عنوان مادر هستی دست می‌یابیم. مادر هستی بارور کننده و بوجود آورنده‌ی همه‌ی موجودات است، او مبدا و پایان جهان است. این اعتقاد که انسان از زمین زاده شده و دوباره به هنگام مرگ باید به زمین بازگردد در بسیاری از فرهنگ‌های کهن دیده شده است، آن چنان که "نوستالژی بازگشت به زمین" – مادر گاه پدیده‌ای جمعی می‌شود. و آن‌گاه علامت آن است که جامعه‌ای دست از مبارزه کشیده و به محو کامل نزدیک می‌شود (لیاده، ۱۳۸۲، ص ۱۵۹).

کهن الگوی مرگ و ولادت مجدد

از کهن الگوهایی که به نوعی با کهن الگوی قهرمان و بازگشت مرتبط و هم پوشانی دارد کهن الگوی مرگ و ولادت مجدد است.

کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره، از مسائلی است که ذهن انسان را از آغاز خلقت به خود مشغول ساخته است. در اساطیر ملل مختلف، مصداق‌هایی برای کهن‌الگوی تولد دوباره ارائه شده؛ برای نمونه رفتن یونس به شکم ماهی، نشانه مرگ او و بیرون آمدنش نشانه زایش دوباره است. همچنین رفتن اصحاب کهف به درون غار و بیرون آمدنشان همگی از کهن‌الگوهای مرگ و تولد دوباره حکایت دارند.

یکی از وجوه ولادت مجدد رستاخیز است یعنی استقرار مجدد هستی پس از مرگ. ولادت مجدد به معنای نوشدن و به مفهوم دقیق یعنی تولدی تازه در گردونه حیات فردی.

یونگ معتقد است ولادت مجدد فرایندی نیست که به طریقی بتوان مورد مشاهده قرار داد. نه می‌توان اندازه گرفت و نه وزن کرد و ولادت مجدد کاملاً دور از حواس است. در این جا با حقیقتی سروکار داریم که صرفاً روانی است و فقط به طور غیرمستقیم و از طریق احکام شخصی به ما انتقال یافته است (۱۳۷٦، ۵۹).

از منابع اصیل برای مطالعه کهن الگوی مرگ و تولد دوباره، قرآن و کتاب مقدس است. داستان یونس و اصحاب کهف و داستان موسی نمونه‌هایی از این نوع داستان‌ها است.

موتیف مرگ و نوزایی یکی از متداول‌ترین کهن الگوها موقعیت که نتیجه تشبیه و انطباق چرخش طبیعت با گردش حیات می‌باشد. بدین ترتیب صبح گاه و هنگام بهار نشانگر زایش و جوانی یا نوزایی و غروب و زمستان نشانه پیری یا مرگ است. این نظریه کاملا با نظریه آرکی تایپی یونگ درباره مرگ و نوزایی و بازگشت به رحم مادر شباهت دارد.

داستان‌های جبرا و تحلیل کهن الگویی آن‌ها

کهن الگوی قهرمان

توجه به نقد کهن الگویی و اسطوری در رمان‌های جبرا به این دلیل است **که** وی در داستان‌های خود قهرمان فلسطینی یا قهرمان زندگی شهری را به گونه‌ای خلق کرده که الهام‌بخش مضمون اسطوره‌ای از قهرمان است. قهرمانان او پس از تحمل سختی‌ها و رنج های فراوان خواهان بازگشت به وطنشان یعنی فلسطین هستند، تا آن را آزاد سازند.

جبرا در داستان‌های خود به شخصیت‌های خود ویژگی‌هایی اسطوری می‌بخشد. خصوصیاتی که خارج از قوانین واقعی تعریف شده است و این قهرمانان اسطوری از قوانین عادی سرکشی می‌کنند. جبرا به خوبی سطح واقعی داستان‌های خود را با سطح اسطوری و کهن الگویی که با ناخودآگاه جمعی در ارتباط است آمیخته است.

او در داستان «البحث عن ولید مسعود» شخصیت «ولید» را با شخصیت‌های اسطوری مانند «اسکندر» و «گیلگمش» در می‌آمیزد و گاه از آن‌ها فراتر می‌رود. در این

داستان «عیسی ناصر» دوست پدرش درباره او می‌گوید: گویا او یک روح از جهان دیگری بود (جبرا، ۱۹۹۸، ۱۰٦). «او قادر بر سیطره بر همه چیز بود» (*همان*، ٦٦) و «او قادر بود در یک لحظه اندیشه کند، سعی و تمرکز کند، بخندد و دوست بدارد» (*همان*، ۳۱۳) و «او ساده و مجنون و سرکش به نظر می‌رسید و قادر بود با دستانش خاک را به طلا تبدیل کند. او باهوش و صاحب بصیرت بود» (*همان*، ۱۹۹). ابراهیم حاج نوفل در توصیف خصوصیات و ذات این شخصیت اسطوری گویی با خود ذکر و مناجات می‌گوید: «راهنما، یگانه، خالق، عالم، مشوق، مهندس، مدرن ... » (*همان*، ۳۲۲). در تشبیه این شخصیت به اسکندر و گیلگمش می‌گوید: «ولید، به نوعی مرا به یاد اسکندر می‌اندازد، روزی که تصمیم گرفت به راز جاودانگی دست یابد. گیلگمش نیز این کار را کرد. با مردم اوروک با زورگویی و سرسختی رفتار کرد، سپس بزرگ و عاقل شد و عزم خود را برای دستیابی به راز جاودانگی راسخ کرد، زمانی که پس از تحمل رنج‌ها و سختی‌ها به گیاه جاودانه دست یافت، مار این گیاه را خورد و جاودانه شد» (*همان*، ۳۰۸).

او برای این شخصیت مکان و فضای جادویی و اسطوره‌ای نیز خلق می‌کند و «ولید مسعود» قهرمان داستان در فضای جغرافیایی اسطوره‌ای که «صحرا» است ناپدید شده است. همچنین او را در ارتباط با «زنان اثیری» و «وطن» قرار می‌دهد.

جبرا تبعید انسان فلسطینی را نمادی از سفر قهرمان تلقی می‌کند که پس از تحمل رنج‌های بسیار سرانجام به وطن بازخواهد گشت و ملت و میهن خود را خواهد رهانید. در این راستا جبرا از اسطوره‌هایی همچون تموز، حضرت مسیح (ع) و سندباد کمک می‌گیرد. قهرمانان اسطوره‌ای او پس از هجرتی طولانی و فرو رفتن تا ژرفنای تاریخ دوباره زنده می‌شوند و سرسبزی، حاصلخیزی و رهایی انسان از چنگال ستم و تاریکی را به دنبال دارند.

شخصیت فلسطینی که پس از اشغال ۱۹٤۸ از وطنش رانده شده، برای نجات سرزمین و مردم میهنش به هر جا سر می‌کشد، تا راه چاره‌ای برای رهایی آنان بیابد. این شخصیت در رمان‌های جبرانماد «قهرمان» تلقی شده و با مرحله دوم یعنی «پاگشایی» قهرمان قابل تطبیق است.

همان‌طور که قهرمان اسطوری در مسیر سفر خود با یک زن یا شاهزاده آشنا می‌شود و مسیر سفر او با این زن گره می‌خورد، جبرا نیز در داستان‌های خود شخصیت‌های زنانی را خلق می کند که در کنار قهرمانان داستان‌های او قرار می‌گیرند و با تدبیری که نویسنده در داستان به کار می‌بندد شکلی اسطوری و جادویی می‌گیرند.

یکی از بارزترین آثار او که دارای این ویژگی است، رمان *«البحث عن ولید مسعود»* است. ارتباط «ولید مسعود» با زنان متعدد یکی از جلوه‌های اسطوری شخصیت اوست. زنانی که «هرچقدر از آن‌ها فرار می‌کند اما در هر مسیری که می‌رود با آن‌ها برخورد پیدا می‌کند» (*همان*، ۳۵). «ریما»، «جنان ثامر»، «وصال رووف»، «شهد» و «مریم الصفار» زنانی هستند که شیفته او شده‌اند. «وصال» درباره او می‌گوید: «با ولید دنیای غریبی را کشف کردم، دنیای غریبی که در آن سیر کردم و با آن انس گرفتم و زمانی که از این دنیا بازگشتم آن انسان سابق نبودم» (*همان*، ٢٦٦). این شیفتگی و اغوا شدن زنان نسبت به «ولید مسعود» با «الهه عشتار» و شیفتگی او نسبت به «تموز» همانند می‌شود. همچنان که «تموز» قربانی اغواگری «عشتار» بود، ولید نیز قربانی اغواگری‌های این زنان بود.

از آنجایی که «سرزمین» در این داستان بخشی از وجود و هویت فرد شده و به مفهومی برای جست و جوی افراد از معنای وجودی خود تبدیل شده است، ناپدید شدن «ولید مسعود» برای دست یافتن به این هویت و وجود حقیقی خود است. جست و جوی او گاه در میان زنان و مادر خویش و سرزمین خود که در نهایت نیز همه این زنان را رها کرد و به سوی سرزمین خود بازگشت برای یافتن هویت و سرزمین خود است. چیزی که به تعبیر خود «روزی نتوانستم به آن فکر نکنم» (*همان*، ۳۵). همه این حوادث در درون خود دلالت‌هایی اسطوری و کهن الگویی دارد. «ولید» زمانی که به دشت‌ها و تپه‌های سرزمینش فلسطین نزدیک می‌شود می‌گوید: «شهر من.. اگر لازم است که تو با عذاب شدن و مرگ من زنده بمانی، آن‌ها مرا عذاب و شکنجه می‌دهند و من می‌میرم» (*همان*، ٢٤٤).

بازگشت قهرمان

در داستان‌های *«صراخ فی لیل طویل»*، *«صیادون فی شارع ضیق»*، *«البحث عن ولید مسعود»* مفهوم بازگشت به سرزمین درونمایه اصلی داستان است اما نویسنده با هنرمندی این مفهوم را با کهن الگوی بازگشت قهرمان پیوند زده است. برای مثال در رمان *"السفینه"* شخصیت‌های داستان هر یک به دلیلی سرزمین مادری خود را ترک می‌کنند، اما یاد وطن پیوسته در اذهان آن‌هاست. نام این داستان با عنوان *"کشتی"*، نمادی برای سفر در عالم سُفلی و جهنم، است که مسافرانی را در این دریا با خود به همراه دارد. بعضی از آن‌ها موفق به خروج از این عالم سفلی می‌شوند، اما برخی دیگر مانند "دکتر فالح" در آن‌جا خودکشی می‌کنند. جبرا این داستان را با سفرهای اسطوره‌ای «سندباد بحری» مرتبط ساخته و برای داستان فضایی اسطوری خلق کرده است. قهرمان داستان با سختی‌های فراوانی مواجهه می‌شود و دوستان و همراهان خود را از دست می‌دهد اما سرانجام با موفقیت و ثروت‌های بیشمار به وطن باز می‌گردد.

در گفتگوی میان "عصام" و "ودیع"، از قهرمانان اصلی داستان "السفینه"، "ودیع" بر لزوم بازگشت تأکید دارد. اما "عصام" در پاسخ او می‌گوید: «به‌رغم تمام این‌ها، ماجراجویان، همچنان که تو گفتی، بسوی سختی‌ها و مشقت‌ها و منفعت‌ها فرار می‌کنند. آن‌ها فراری‌اند. حتی در کشورهای خود و در سایر کشورها بیگانه‌اند. مجهولات را در مکان‌های دور کشف می‌کنند، تا غربت خود را فراموش کنند و سرانجام پیروز و سعادتمند بازگردنند به جهانی که می‌خواهند آن‌ها را در آغوش گیرد. اما مانند همه ماجراجویان و مانند همه سندبادها، زمان زیادی در کنار مردم باقی نمی‌مانند و دوباره احساس غربت و غریزه گریز و فرار بر آن‌ها غلبه می‌کند».

اما "ودیع" با این طرز تفکر "عصام" به مخالف است و می‌گوید: «آیا نمی‌بینی آن‌ها همه نقطه وحدت و یک مبدا دارند که دوباره به آن بازمی‌گردند. هنری لایارد با گاوهای بالدار به موزه انگلستان بازگشت. سندباد نیز حالی‌که با خود جواهرات زیادی به همراه داشت به بغداد بازگشت. غربت دوری از مبدا و سرچشمه است. اما سرزمین ریشه و جوهره‌ی امور است. سرزمین که با کشفیاتمان دوباره به آن بازمی‌گردیم همه

چیز است، در حالی شاید دوباره از آن فرار کنیم. حال باید بازگردیم، حتی اگر مجبور شویم دوباره پرواز کنیم. باید زیر پاهایمان زمین محکمی باشد، دوستش داشته باشیم و بخاطر آن بجنگیم واز شدت عشق و مبارزطلبی‌مان نسبت به آن هجرت کنیم و دوباره بدان بازگردیم» (جبرا، ۲۰۰۸، ۸۳) .

"ودیع" در ادامه سخنان خود میان "لمی"، از قهرمانان زن داستان جبرا و سرزمین مادری ارتباط برقرار می‌کند و خطاب به دوستش می‌گوید: «سرزمین. سرزمین راز زندگی توست. چه با "لمی"، چه بدون او. سرزمین مجبورت می‌کند که دوباره به آن بازگردی. هر کار بکنی و هر کجا که بروی، "لمی" همان خاک است؛ کشت و زرع و آب است. او در حقیقت سرزمین است؛ هر طور تصور کنی، هر چند در گرفتن دستان او ناکام باشی» *(همان، ٨٤)*.

مرگ و تولد دوباره

این تولد و نوزایی در رمان‌های جبرا با سوختن در «آتش» و گاه «فرو رفتن در آب» است که این مفاهیم داستان‌های او را با اسطوره‌های ققنوس، تموز، سفر سندباد بحری، عشتار و حضرت مسیح (ع) گره می‌زد. اسطوره‌هایی که هرکدام نمونه‌ای از سفر قهرمانانه و مرگ و تولد مجدد هستند.

در داستان *«صراخ فی لیل طویل»* آتش و سوختن در آن و در داستان *«صیادون فی شارع ضیق»* فرو رفتن در آب و بیرون آمدن از آن در داستان *«السفینه»* بازگشت از سفر با کشتی به وطن و در داستان *«البحث عن ولید مسعود»* ناپدید شدن *«ولید مسعود»* در صحرا که به نحوی تصویری از رستاخیز تموز که به معنی زنده شدن حیات پس از مرگ است و صحرا نماد ابدیت و بی‌نهایت بودن زندگی فرض شده است، نماد نوزایی دوباره هستند.

نمادهای کهن الگویی در داستان‌های جبرا

جبرا در داستان‌های خود از رمزها و نمادهای بسیاری که به کهن الگوها و اساطیر اشاره دارند استفاده می‌کند و این شیوه یکی از رویکردهای او در تعبیر از معانی مقصود

خویش است. او غالباً نمادها و رمزهای مذهبی، تاریخی، اسطوری، فرهنگی و فولکلور، اسطوری و ادبی را بخصوص رمزهای اسطوری و مذهبی را که با دین مسیحیت و کلیسا و اسلام و قرآن کریم در ارتباط است هم آمیخته است. بیان همه آن‌ها در فرصت این پژوهش نبوده و در این پژوهش تنها به مهم‌ترین آن‌ها که در ارتباط با کهن الگوهای قهرمان و مرگ و نوزایی هستند بیان شده است.

آتش

آتش رمز مرگ و باززایی و از نمادهای تطهیر است. در نمادگرایی تمدن‌های اقوام باستان، آتش سرچشمه‌ای قدسی دارد و پرتوهای آن بسان پرتوهای خورشید، رمز تولد دوباره، تطهیر و اشراق است (شوالیه، ۱۳۸٤، ٦۳).

این سوختن در آتش می‌تواند نمادی از افسانه «فینیق یا ققنوس» باشد؛ پرنده‌ای که عاشق سوختن است، می‌سوزد، خاکستر می‌شود و از میان خاکسترش، جوجه‌ای که در واقع خودش است، سر برمی‌آورد و زندگی دوباره‌ای را آغاز می‌کند. این افسانه در اصل متعلق به مردم فینیقیه باستان است که در حال حاضر شامل کشورهای لبنان، سوریه و بخش‌هایی از سرزمین‌های مجاور آن‌هاست. ولی بعدها به اشکال مختلف توسط دیگر ملت‌ها نیز به کار گرفته شد. این اسطوره نماد «زندگی دوباره پس از مرگ» است و اینکه مردن نشانه فناپذیری نیست. چه، روح ققنوس هم‌زمان با مرگش در جسم موجودی دیگری حلول می‌کند و به دنیا باز می‌گردد. نویسندگان معاصر عرب آن را به عنوان نمادی برای ارائه واقعیت‌های مختلف که البته همگی در یک محور متحدند، به کار می‌گیرند؛ آن محور زندگی دوباره و رستاخیز و یا به قول این نویسندگان "بعث" است (عرب، ۱۳۸۳، ٤٦).

جبرا در رمان "صراخ فی لیل طویل"، شهر را به عنوان "جهنم" و مکانی تیره و تار قرار می‌دهد. ماجرای داستان در طول یک شب اتفاق می‌افتد. قهرمان داستان از ابتدا تا پایان آن پیش می‌رود و در نهایتِ این شب "رکزان"، شخصیت داستان، آتش مطهر را روشن می‌کند تا تمام گذشته، عقائد کهنه و سنتهای فرسوده را به آتش کشد. وقتی

قهرمان داستان آتش را می‌بیند، چنین می‌گوید: «فهمیدم که آتش مقدس روشن شده تا به گناهان جاری در قصر خاتمه دهد». آتش مقدس به تمام تضادها، نابرابری‌ها، گناهان و فساد شهر خاتمه می‌دهد. در این هنگام سفر قهرمان در "لیل طویل" پایان می‌یابد و آن کنایه‌ای از عالم مرگ و تاریکی است که در نهایت به سوی طلوع خورشید و "انبعاث" یا «رستاخیز»گام برمی‌دارد:

«خورشید با اشعه‌هایی که سراسر افق را آکنده بود، سر برآورد» (جبرا،۱۹۸۸، ٦٢).

این سوختن در آتش معادل تولد دوباره و رستاخیز جامعه در برابر سنتها و عقب ماندگی‌هاست.

آب

یکی از راه‌های تولد دوباره، شست و شو و غسل در "آب" است. «آب به علت اینکه هر شکل و صورتی را از هم می‌پاشد و هر تاریخ و سرگذشتی را مضمحل می‌کند، دارای قدرت تطهیر، تجدید حیات و نوزایی است. زیرا آنچه در آب فرو می‌رود، می‌میرد و آنکه از آب سر بر می‌آورد، چون کودکی بی‌گناه و بی سرگذشت است که می‌تواند گیرنده وحی و الهام باشد» (الیاده، ۱۳۸۹، ۱۹٤). از این رو الیاده، غوطه زدن در "آب" را رمز رجعت به حالت پیش از شکل پذیری و تجدید حیات و زایشی نو می‌داند(*همان*).جبرا در رمان "السفینه" به باروری، زایش و تعمید"آب"مقدس اشاره دارد. وقتی "ودیع"، قهرمان اصلی داستان، کودکی خود را در بیت‌لحم به یاد می‌آورد که در رودخانه‌های آنجا با دوستش "فایز" شنا می‌کردند، می‌گوید: «اینجاست عِرق، اینجاست ریشه و اینجاست رحم». سقف غار کوتاه بود. فایز تا می‌توانست خم شد تا بتواند با «دستانش راز میلاد شهر را حس کند...؛ راز اورشلیمو آب را!» (جبرا، ۲۰۰۸، ۵۹).

"ودیع" در داستان *"السفینه"* در این باره می‌گوید: «این زمینی که از صخره‌های آن غارها، صعومعه‌ها و مساجد ساخته شده است، قدمت این شهر را در طول تاریخ نشان می‌دهد. شاید در باطن "اورشلیم" آتشی است که خاموش نمی‌شود، همچنان که در درون ماست. در آنجا آتشی است که از زمان کودکی در دل ما فرود می‌آید و تنها آثاری

مانند زخم‌های مسیح (ع) در دست و پا به جا نمی‌گذارد. بلکه قلب را نیز پاره پاره می‌کند و تا ابد زخم خورده می‌سازد. چنان‌که درون "اورشلیم" نیز زخم‌دار است. چه بسا جسم نیز بر اخگر می‌گدازد و از آن چوبی محکم به سختی فولاد باقی ماند. اما یک سؤال باقی‌ست که آن آتش از کجا فرو می‌آید و چه کسی باید آن را بپذیرد» (*همان*، ٤٩).

درخت

یکی از رایجترین صورت‌های کهن الگویی تصویر درخت است. این پدیده صورت مثالی زندگی، حیات و دگرگونی‌های مختلف آن است. درخت در اسطوره‌های کهن، رمز آفرینش کیهان است. درخت در طول سال دچار تغییراتی مشخص و مبرهن می‌شود و هر فصل را با تغییرات خود بخوبی نشان می‌دهد. از این رو آن را تعریف کننده زمان می‌نامند و آن را دال حیات کیهان قلمداد می‌کنند. استمرار رشد نباتات نشان تجدید حیات ادواری و پاینده عالم و یادآور اسطوره بازگشت جاودانه است (دوبوکور، ١٣٧٦: ص٢١).

درخت یکی از نمادهای اسطوری و کهن الگویی در داستان‌های جبرا است که از آن برای تعبیر از حیات و آفرینش مجدد و نیز رشد و آگاهی و بلوغ بکار می‌گیرد. شخصیت‌های داستان‌های او زمانی که فلسطین را به یاد می‌آوردند درختان زیتون و سرسبزی آن جزیی از خاطرات آن‌ها است.

کوه

کوه مکانی برای عروج و به عبارتی روشن‌تر سیر اندیشه به جهان فرار است. کوه‌ها جایگاه خدایان، مقدسان و عبادت عابدان و زاهدان است. کوه در رمان‌های جبرا نماد مکانی مقدس و پاک و مکانی برای عروج و تعالی است. او مدام به کوه‌های فلسطین بخصوص کوه اورشلیم مکانی مقدس و به نوعی دنیای ناشناخته درون است.

"ودیع" در داستان *"السفینه"* در این باره می‌گوید: «این زمینی که از صخره‌های آن غارها، صعومعه‌ها و مساجد ساخته شده است، قدمت این شهر را در طول تاریخ نشان

می‌دهد. شاید در باطن کوه "اورشلیم" آتشی است که خاموش نمی‌شود، همچنان که در درون ماست. در آن‌جا آتشی است که از زمان کودکی در دل ما فرود می‌آید و تنها آثاری مانند زخم‌های مسیح (ع) در دست و پا به جا نمی‌گذارد. بلکه قلب را نیز پاره پاره می‌کند و تا ابد زخم خورده می‌سازد. چنان‌که درون "اورشلیم" نیز زخمدار است. چه بسا جسم نیز بر اخگر می‌گدازد و از آن چوبی محکم به سختی فولاد باقی ماند. اما یک سؤال باقی‌ست که آن آتش از کجا فرو می‌آید و چه کسی باید آن را بپذیرد» (*همان*، ٤٩).

چاه

چاه‌ها همواره در ذهن بشر جلوه‌ای اسرار آمیز داشته‌اند چرا که نامرئی هستند و کسی به عمق آها راه ندارد. شمیسا چاه را دنیای ناخودآگاه و بیرون کشیدن آب از آن را بیرون کشیدن محتویات اعماق درون می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۳،۲۰٤).

در رمان‌های جبرا چاه و کوه و غار از نمادهایی هستند که شخصیت‌های جبرا زمانی که در جریان خاطرات خود در فلسطین سیر می‌کنند آن‌ها را به یاد می‌آوردند که در واقع نوعی فرورفتن در اعماق وجود برای بازیابی خود و هویت خود هستند.

کودک

نماد طفل یا کودک نمونه‌ای از یک کهن‌الگویی مشترک است که می‌تواند گواه یا مستلزم حرکت و پیشرفت از طریق پس‌رفت اخلاقی باشد و نهایتاً نمادی از مرگ و نوزایی را در روان انسان شکل می‌دهد. رؤیت یک کودک در رؤیا می‌تواند نقطه عطفی در زندگی یا تجربیات روانکاوانه فرد باشد و در عین حال می‌تواند خبر از پیش آگاهی مفیدی دهد. انگاره «کودک آسمانی» در بسیاری از فرهنگ‌ها مشاهده می‌شود و شاید حاکی از حیات و انتخاب مسیر دوباره، احساس حضور آزادی و نشاط کودکانه باشد. زیرا کودک همواره ظرفیت تحول دارد. پس از انعقاد نطفه، به تدریج پرورش می‌یابد و در زمانی مناسب زاده می‌شود و می‌تواند نماد "خویشتن"، نشانگر روند فردیت یافتن

یا تحقق "خویشتن" و نوزایی باشد.

در رمان‌های جبرا نیز همواره دوران کودکی و خاطرات آن وجود دارد؛ کودکی که سراسر صداقت، پاکی، رشد و نمو است. این کهن‌الگو در رمان‌های جبرا با کهن‌الگوی بازگشت قهرمان و تولدی دوباره ارتباط دارد. قهرمانی که دوران زایش و ناپختگی را طی می‌کند و به بلوغ و آگاهی می‌رسد.

کودکی در رمان *"البحث عن ولید مسعود"* به شکل بارزتری خودنمایی می‌کند که افزون بر بازگشت به خاطرات گذشته، نماد مفاهیم دیگری چون تغییر و رشد، هویت نمادین دیگر، جهان دیگر، خلاقیت و استعداد و تولدی دوباره است؛ کودکی که در مقابل انسان بالغ و جهان پیرامون او قرار می‌گیرد. از این رو "ولید"، از قهرمان اصلی این رمان می‌گوید: «دلم می‌خواست آن‌طور که می‌خواهم جهان را تغییر دهم، در حالی‌که عابران را نگاه می‌کردم از بالای درختی که مشرف به راه بود و به بیابان منتهی می‌شد. می‌خواستم که جهان تغییر کند، درحالی‌که من بالای شاخه‌های درخت نشسته بودم و از گردوهای سبز آن می‌خوردم. می‌خواستم که خودم تغییرکنم در حالی‌که هنوز ده سالگی را پشت سر نگذاشته بودم. اما نمی‌دانستم چطور باید تغییر کنم» (جبرا، ۱۹۸۵، ۱۷۷).

جبرا تحول و رشد را پدیده‌ای دائمی می‌داند که از زمان کودکی در نهاد انسان‌ها وجود دارد؛ مانند کودکی که مراحل رشد و تغییر را با خود به همراه دارد. وی در این رمان از زبان "ولید" انگیزه تنسّک خود در یکی از غارهای بیابان را به دلیل میل سرکش و مبهم‌اش برای اتصال به خواست الهی می‌داند و این «تحول درونی و تلاش‌اش برای تغییر را مقدمه‌ای برای تغییر دیگران قلمداد می‌کند» (*همان*، ۱۸٦).

این کودک صادق، بصیر و آگاه در رمان *"غرف الأخری"* نویسنده نیز حضور دارد. زمانی که قهرمان داستان که با نام‌های مختلف شناخته می‌شود، در می‌یابد که تمام آنچه در دنیا وجود دارد وهم و باطل است. تنها حقیقتی که دروغین و در پرده نیست، گُل سرخی است که دختر بچه‌ای به او می‌دهد؛ «وقتی از میان جمعیت برای بوسیدن او خارج می‌شود و او را به نام حقیقی‌اش، عمو فارس، صدا می‌زند» (جبرا، ۱۹۹۸، ۱۲۵).

مادر

در تمام داستان‌های اسطوره‌ای و جهانی چهره‌های گوناگون کهن‌الگوی مادر و همچنین طبیعت دوگانه او به چشم می‌خورد. البته نظر به تعداد خدابانوهای هر فرهنگ و جنبه‌های گوناگون کهن‌الگوی مادر، آشکار است که چهره‌ها و وجوه مادر اعظم نیز بیشمار باشد. آرکی تایپ مادر درست مثل زمین هم پرورنده و هم بلعنده است و سرچشمه همه توسعه‌های روحی فرد بشمار می‌آید. کودک در سال‌های اولیه وابستگی کاملی به مادر خود دارد. مادر برای او همه زندگی است. بعدها که انسان مستقل و از مادر جدا می‌شود، ولی مادر همواره برای او مادر باقی می‌ماند. (یونگ، ۱۳۸۲، ۲٦)

در داستان‌های جبرا "زن"، "مادر" و "وطن" یک مفهوم و یک معنا دارند. یعنی وطن و سرزمین در قالب مادر و زن تعبیر می‌شود و تمام آشفتگی و بیگانگی شخصیت‌های او ناشی از فقدان میهن یا مادر است. از این رو در رمان *"السفینه"* عصام، شخصیت داستان، در چهره "لمی" مادر خود را تداعی می‌کند و عصیان و سرکشی او را شبیه مادرش می‌داند: «لمی نیز طریقه او را دارد. او از خاندان غضبان بن خیون بود. شاید این رازِ شباهت بین او و مادرم باشد که سبب مجذوبیت من به او شد، زمانی که او را در یکی از مهمانی‌ها مشهور دیدم» (جبرا، ۲۰۰۸، ۱۳۷).

در جای دیگر داستان *"ولید"* خطاب به "شهد"، محبوب‌ترین زن در نزد خود، می‌گوید: «همیشه تو را در بیست سالگی تصور می‌کنم. زمانی‌که تو را در صلیب سرخ دیدم، لباس فلسطینی با نقش و نگار بیت‌لحم و رام‌الله می‌فروختی. می‌دانی؟ مادرم پیراهن‌هایی مانند آنچه که تو آن روز می‌فروختی، می‌پوشید» (*همان*، ۲۵۹).

در اساطیر ملل مختلف نیز "زمین" به عنوان نماد مادر تلقی می‌شود (فروزنده،۱۳۹۰، ۹). در رمان‌های جبرا ابراهیم جبرا نماد مثبت مادر بیش از همه در "زمین" تجلی یافته است. زمین از مهم‌ترین سمبل‌های مادر مثالی داستان‌های اوست؛ به سبب باروری، رویش، سرسبزی، تولد... که همگی از خصوصیات مادرند.

افزون بر آن "آب"، "چشمه" و "دریا" نیز از دیگر نمادهای مادر در داستان‌های جبرا به شمار می‌آیند (خلیل، ۲۰۰۱، ۱۲۳). افزون بر آن «آب نماد روشنایی، خیر و نیکی است و به دلیل باروری و زایش طبیعت از نمادهای مادر است» (شمیسا،۱۳۸۲، ۱۷٦).

جبرا در آثار هنری خود به پاکی، زلالی، بی‌آلایشی، روشنایی بخشی و زایش آب اعتقاد دارد؛ آن هنگام که از «تعمید آب مقدس، تعمید روح القدس و تعمید آتش» سخن می‌گوید (۲۰۰۸، ۵۳). یا در رمان *"صیادون فی شارع ضیق"* فرو رفتن شخصیت‌ها در آب دجله را تعمید دوباره آن‌ها برای تغییر همه چیز می‌داند *(۲۰۰٦، ٥٤)*.

نویسنده در رمان *"السفینه"* نیز به باروری، زایش و تعمید آب اشاره دارد. چه، *"ودیع"* به هنگام مرور خاطرات کودکی خود در بیت لحم و شنا در آب‌های آن‌جا، فریاد دوستش "فایز" را می‌شنود که می‌گوید: «اینجاست عِرق، اینجاست ریشه و اینجاست رَحَم» (۲۰۰۸، ۵۹). دریا "ودیع"را به یاد فلسطین می‌اندازد: «دریای مدیترانه را دوست دارم. زیرا آن دریای فلسطین، دریای یافا، حیفا و دریای تپه‌های قدس غربی و روستاهای آن است. این رنگ آبی تنها چیزی است که از غربت من می‌کاهد. گویا من دوباره به سرزمینم رسیده‌ام، گویا من به برکهٔ السلطان بازگشته‌ام و وسعت آن را با رودها و آبشارهای جوشانش، می‌بینم» (*همان*، ۲۳).

نمادهای اسطوری در داستان‌های جبرا

جبرا در داستان‌های خود از نمادهای اسطوره‌ای بهره می‌گیرد که با کهن الگوهای قهرمان و بازگشت او و مرگ و نوزایی در ارتباط هستند و در این اساطیر بیان کننده این صورت‌های ثابت بشری یا کهن الگوها هستند. از مهم‌ترین این اسطوره ها می‌توان به اسطوره تموز، مسیح (ع) و سندباد بحری اشاره کرد.

تموز (أدونیس)

یکی از مشهورترین اساطیر یونانی، اسطوره أدونیس است که در ادبیات معاصر عربی، شاعران و نویسندگان بسیاری بدان پرداخته‌اند. أدونیس اسطوره حیات دوباره است که با سرسبزی و نشاط در می‌آمیزد. بر اساس این اسطوره دوره‌ای از رخوت و انجماد بر همه جا سایه می‌افکند و أدونیس به عالم سفلی می‌رود. زمانی‌که از عالم سفلی نجات می‌یابد و به سطح زمین بر می‌گردد، سرسبزی و نشاط دوباره ظاهر می‌شود (مونسی و ملاابراهیمی، ۱۳۹۲، ١٦٥).

در رمان‌های جبرا نیز به این اسطوره‌ها و مضامین آن‌ها توجه فراوان شده است. تبعید و دوری انسان فلسطینی از وطنش همچون فرو رفتن "تموز" در دل زمین است.

جبرا در داستان‌های خود فضا و مکان‌هایی را خلق می‌کند که ویژگی اسطوری دارند.

مسیح

مسیح (ع) از جمله شخصیت‌های دینی است که در رمان‌های جبرا حضور پررنگی دارد و به عنوان اسطوره‌ای برای بیان درد و رنج و نیز نجات‌دهنده و ایجاد کننده روح امید و پایداری به کار می‌رود. دردهایی که حضرت مسیح (ع) از قوم یهود کشید، درونمایه‌ای است تا نویسنده در آثارش به بیان رنج یک انسان فلسطینی بپردازد.

بکارگیری اسطوره تموز، ققنوس و مسیح در کنار هم در آثار جبرا نمادی از رستاخیز و یادآور بازگشت مجدد و حیات پس از مرگ هستند.

سندباد بحری

این شخصیت از اسطوره‌های پرکاربرد در ادب معاصر عربی به شمار می‌رود که جبرا نیز در آثار خود فراوان از آن بهره برده است. سندباد را از شخصیت‌های داستان‌های هزار و یک شب دانسته‌اند. او از بازرگانان بغداد و مرد ثروتمند و محترمی با احساساتی قوی بود که همواره کابوس‌هایش به واقعیت می‌پیوست. سندباد در پی رؤیاهایی که می‌بیند، از خانواده خود خداحافظی می‌کند و راهی دریا می‌شود. او ابتدا به قصد ماجراجویی و یافتن ثروت‌های زمین به سفر می‌پردازد. ولی زمانی‌که از میان امواج دریا سفر می‌کند، به انسان دیگری بدل می‌شود. در این سفر مشقت‌های زیادی می‌بیند. کشتی‌اش می‌شکند. دوستان خود را از دست می‌دهد و فقط او زنده می‌ماند. وی در این سفر با موانع زیادی مواجهه می‌شود و پیوسته رؤیای خشکی را در دل می‌پروراند. او هفت مرتبه در عالم مجهولات فرو می‌رود و بیرون می‌آید. با غول‌ها و خطرات طبیعی از بشر گرفته تا حیوان مبارزه می‌کند و هفت مرتبه با ثروت‌های زمین به میان

خانواده‌اش بازمی‌گردد (خورشید، ۲۰۰٤، ۱۹۸). جبرا با الهام از این اسطوره از زبان "ودیع"، قهرمان داستان خود، در ابتدای سفر به سندباد بحری اشاره می‌کند و می‌گوید سفر و ماجراجویی "ودیع" نمی‌تواند مانند سندباد باشد: «دریا ماجراجویی را الهام می‌کند. ولی من می‌دانم که ماجراجویی در عصر ما مانند سندباد نیست. گمان نمی‌کنم کشتی غرق شود و من تنها بین مسافران نجات یابم». جبرا از سندباد به عنوان اسطوره بازگشت یاد می‌کند و از زبان "ودیع" می‌گوید: «آیا نمی‌بینی آن‌ها مرکز و سرچشمه‌ای دارند که دوباره به آن سو باز می‌گردند؟» (جبرا، ۲۰۰۸، ۸۲)

جبرا در رمان‌های خود از شخصیت سند باد بحری به عنوان رمزی برای شناخت و دستیابی به سرچشمه رهایی و حاصل‌خیزی گشته است.

نتیجه‌گیری

۱. جبرا ابراهیم جبرا یکی از نویسندگان معاصر فلسطینی نوپرداز است. از آن جایی‌که آثار ادبی زاییده ذهن و منبع آن الهام و شهود و ضمیر ناخودآگاه شاعر است درنتیجه داستان‌های که جبرا خلق کرده است برگرفته از ضمیر ناخودآگاه و ناخودآگاه جمعی است.

۲. او با آشنایی عمیقی که از اسطوره‌ها و کهن الگو بخصوص اسطوره‌هایی شرقی دارد در خلق داستان‌های خود به اسطوره‌ها و مفاهیم کهن الگویی بسیار توجه داشته است. درنتیجه می‌توان آثار این نویسنده را از منظر نقد کهن الگویی نقد و بررسی کرد.

۳. از مهم‌ترین و بارزترین کهن الگوها در داستان‌های جبرا کهن الگوی قهرمان و بازگشت او و کهن الگوی مرگ و ولادت مجدد است.

٤. جبرا در رمان‌های *"صراخ فی لیل طویل"* ،*"صیادون فی شارع ضیق"* ، *"السفینه"*، *"البحث عن ولید مسعود"* علاوه بر خلق سطح واقعی در داستان به سطح اسطوری و جادویی که حاصل توجه به فرایند ناخودآگاه ذهن است خلق می کند.

۵. او برای خلق این فضا از نمادها و رمزها بسیاری مانند آتش، آب، دریا، چشمه، درخت، غار، مادر، کودک و اسطوره‌هایی مانند تموز، عشتار، ققنوس، سندباد، اسکندر و گیلگمش و بسیاری از اساطیر و رموز دینی، تاریخی و فرهنگی بهره می‌گیرد.

٦. کهن الگوی مرگ و تولد دوباره از مهم‌ترین مفاهیم در آثار جبرا است که تاثیر آن بر ذهن او باعث شده که عناصر داستان همچون شخصیت، زمان و مکان ، فضا، درون‌مایه و زبان داستان را برای بازتاب آن بکار گرفته است و به همه این عناصر حاله‌ای از اسطوره و رمز بپوشاند که به آسانی نمی‌توان تفسیر کرد و دارای معانی ژرف و عمیقی است.

۷. جبرا از رمز و اسطوره و مفاهیم کهن الگویی برای بازتاب دردها و رنج‌های مردم فلسطین و تلاش آن‌ها برای خیزش و بازگشت و زنده کردن دوباره آن و غلبه بر سترونی و اشغالگری آن در غالب رمز و قناع بهره می‌گیرد.

منابع و مآخذ:

– الیاده، میرچا، (۱۳۸۹ش)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، چ٤، تهران، سروش.

– امامی، نصرالله، (۱۳۸۵ش)، مبانی و روش‌های نقد ادبی، چ۳، تهران، جامی.

– بیلکسر، ریچارد، (۱۳۸۸ش)، اندیشه یونگ، ترجمه حسین پاینده، چ۳، تهران، آشیان.

– پاینده، حسین، (۱۳۸٤ش)، اسطوره شناسی و مطالعات فرهنگی: تبیین یونگ از اسطوره‌ای مدرن، چ۱، تهران، سمت.

– جبرا، ابراهیم جبرا، (۱۹۸۸م)، صراخ فی لیل طویل، الطبعة الثالثة، بیروت، دار الآداب للنشر و التوزیع.

– .....(۲۰۰٦م)، صیادون فی شارع ضیق، کتاب فی جریدة، عدد ۹۹.

– ..... (۲۰۰۸م)، السفینه، الطبعة الخامسة، بیروت، دارالآداب للنشر و التوزیع، ط۵.

– .....(۱۹۸۵م)، البحث عن ولید مسعود، الطبعة الثالثة، بغداد، مکتبة الشرق الأوسط.

– .....(۱۹۸۸م)، غرف الأخری، قاهره، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

– .....(۲۰۰٦م)، یومیّات سراب عفّان، الطبعة الثانیة، بیروت، دارالآداب للنشر و التوزیع، ط۲.

– جیوسی، سلمی خضراء، (۲۰۰۷م)، الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الطبعة الثانیة، بیروت، مرکز دراسات الوحدة العربیة، ط۲.

– خورشید، فاروق، (۲۰۰۵م)، ادیب الأسطوره عند العرب، الطبعة الأولی، القاهره، مکتبة الثقافة الدینیه، ط۱ .

– دحبور، أحمد، جبرا ابراهیم جبرا، (۲۰۰٦م)، جولة معه فی ذکراه السابعة، مجلة رؤیة، فلسطین، السنة الثانیة، عدد ۲۹.

– دوبوکور، مونیک، (۱۳۷٦ش)، رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، چ ۲، تهران: مرکز.
– شمیسا، سیروس، (۱۳۹۱ش)، نقد ادبی، تهران، فردوس.
– شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸٤ش)، فرهنگ نمادها، ج ۱ و ۲، تهران، نشر جیحون.
– گرین، ویلفرد و همکاران، (۱۳۸۳ش)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، چ۳، تهران، نیلوفر.
– مونسی، آزاد و عزت ملاابراهیمی، (۱۳۹۲ش)، **رمان پایداری فلسطین**، چ۱، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
– منیف، عبدالرحمان و آخرون، (۱۹۹۵م)، القلق و تمجید الحیاة، الطبعة الأولی، بیروت: الموسسة العربیة للدراسات و النشر، ط۱.

دراسة الآثار القصصية لجبرا ابراهيم جبرا من وجهة نظر نقد النماذج الأصلية (الاعلى)

("صراخ فى ليل طويل"، "صيادون فى شارع ضيق"، "السفينة" ، "البحث عن وليد مسعود" نموذجاً)

عزت ملا ابراهيمى[1]

صغرى رحيمى[2]

الملخص

يعدُّ نقد النماذج الأصلية (العليا) القائم على النقد النفسي، أحد المناهج الأساسية في النقد الأدبي المعاصر، إذ أنه يُعنَى بالكشف عن ماهية و خواص الأسطورة والنماذج الأصلية ودورها في الأدب.

يهدف هذا البحث إليدراسة روايات جبرا إبراهيم جبرا استناداً للنقد القائم على النماذج الأصلية وظهور اللاوعي الجمعي والأسطورة في أعمال هذا الكاتب. يقوم هذا البحث على افتراض أن هذا الكاتب اهتمَّ في أعماله بمستوى اللاوعي الجمعي الذهني أو النماذج الأصلية، لذا يمكن دراسة قصصه في ضوء هذا النقد. أمّا السؤال الأساسي لهذا البحث فهو هل يمكن تحليل ودراسة روايات جبرا استناداً لنقد النماذج الأصلية للبطل وعودته من الموت وميلاده ثانيةً؟

تمت دراسة الروايات المختارة من أعمال جبرا إبراهيم جبرا وفق المنهج الوصفي- التحليلي، واستناداً لنقد النموذج الأصلي، ووفقاً للنماذج الأصلية تم تحليل نموذج البطل وعودته من الموت وولادته ثانية، وتمت دراسة تبلور رموز النماذج الأصلية للشجرة والجبل والوادي والغار والنبع والبئر والأعداد، وتم تحليل بعض الأساطير في رواياته. وندرك من النتائج التي توصل لها البحث استخدام روايات جبرا للنماذج الأصلية للبطل وموته وعودته مجدداً، وقد استثمر الكاتب هذه الرموز والأساطير لتعميق المعنى في رواياته.

الكلمات الرئيسة: جبرا إبراهيم جبرا، نقد النماذج الأصلية، الأسطورة، الموت والميلاد ثانيةً.

١- أستاذة مشاركة بفرع اللغة العربية و آدابها في جامعة طهران

٢- طالبة الدكتوراه بفرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمي

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ دوازده پیاپی/ ۱۰ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (کنش، گفتار و نامگذاری) در رمان «زقاق‌المدقّ» اثر نجیب محفوظ*

علی اصغر حبیبی[1]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
حمیده امیرحاجلو، کارشناس ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه زابل
فتاح علیپور، کارشناس ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه زابل

چکیده

نجیب محفوظ از جمله نویسندگان موفق عرب زبان است که در سال ۱۹۸۸میلادی به اخذ جایزهٔ نوبل ادبی نائل گردید. زقاق‌المدق از مشهورترین رمان‌های او محسوب می‌شود که در آن با دستمایه قراردادن رویدادهای محله‌ای به نام "زقاق مدق" بصورتی نمادین به بیان اوضاع و شرایط ناگوار اجتماعی و اقتصادی طبقه متوسط و پایین مصر در سال‌های پایانی جنگ جهانی دوم و سلطهٔ استعمار انگلیس بر این کشور می‌پردازد. نجیب محفوظ، تمام مؤلفه‌های داستانی را در این اثرش بکار گرفته است. در این بین، پردازش عنصر شخصیت از بنیادی‌ترین ساختمایه‌ها قلمداد می‌گردد. در همین راستا و برای فرایافت این مدعا و تأیید درستی آن، جستار پیش روی برآن است تا به بررسی و تحلیل شخصیت‌های رمان، اعم از فرعی و اصلی، ایستا و پویا، مثبت و منفی، راضی و ناراضی و شیوهٔ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (کنش، گفتار و نامگذاری) در آن بپردازد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که، شخصیت‌های این داستان، غالبا ایستا و نمونه واقعی افرادی هستند که در جامعهٔ مصر زندگی می‌کنند. در پردازش شخصیت‌ها اگرچه نویسنده از تمام شیوه‌ها استفاده کرده، اما بیشتر به شخصیت‌پردازی از طریق گفتگو و نامگذاری اشخاص اعتنا داشته است.

کلید واژه‌ها: شخصیت، شخصیت پردازی غیرمستقیم، نجیب محفوظ، رمان زقاق المدق.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/ ۰۱/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰۵/۳۱

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ali_habibi@uoz.ac.ir

مقدمه

نجیب محفوظ به عنوان یکی از هنرمندترین و جهانی‌ترین داستان‌نویسان معاصر، در بیش از ۵۰ رمان و مجموعه داستان، اصل شخصیت‌پردازی را بطور کامل مورد توجه قرار داده است و به واسطهٔ پردازش نیکو و تعهد به اصل حقیقت‌مانندی و تکیه بر تکنیک تصویرپردازی دقیق و بررسی تمام جوانب داستان اعم از شخصیت‌ها، زمان، مکان، رویدادها و... شخصیت‌های داستان‌هایش غالباً اشخاصی واقعی به نظر می‌رسند و خواننده به همزاد پنداری با ایشان می‌پردازد. در این بین شخصیت‌های رمان زقاق مدق به عنوان نماد جامعه مصر در سال‌های پایانی جنگ دوم جهانی به نیکویی پرداخته شده‌اند.

داستان زقاق مدق حول محور ساکنان کوچه ای به همین نام می‌چرخد. نویسنده در آغاز باتکیه بر زاویهٔ دید نمایشی، نمایی کلی از کوچه را به هنگام غروب ارائه می‌دهد. حمیده شخصیت اصلی داستان است که سری پر سودا دارد و از زیبایی و جذابیتی فوق‌العاده برخوردار است. عباس که صاحب یک سلمانی در کوچه است، جوانی است که علی رغم تضاد شدید در جهانبینی و نگرش به زندگی با حمیده، دلباختهٔ او است و برای برآوردن شروط ازدواج با حمیده به ارتش انگلیس ملحق می‌شود. اما بعد از رفتن عباس، حمیده در گردش‌های عصرانه خویش در محله‌های مصر با فرج ابراهیم آشنا می‌شود و به عبارت بهتر در دام او می‌افتد، چرا که کار فرج ابراهیم شکار دختران زیبا و فروش آن‌ها به سربازان انگلیسی است. او امیدوار است که با فرج ازدواج کند، اما کم کم متوجه می‌شود که او شیادی بیش نیست. اکنون حمیده از دختر زیبا و دلفریب کوچه تبدیل به فاحشه‌ای بنام "تی تی" شده است. از طرفی عباس چند روزی مرخصی گرفته است تا به دیدن حمیده بیاید. وقتی از ماجرای رفتن حمیده باخبر می‌شود، برایش غیرقابل باور است. عباس قسم می‌خورد که فرج ابراهیم را بکشد. روزی عباس حمیده را در میکده و هم آغوش و بازیچه دست سربازان انگلیسی می‌بیند. حمیده در همان حال مستی به او فحاشی می‌کند. عباس در همین حال شیشه مشروب را برمی‌دارد و به سمت او پرتاب می‌کند و حمیده نقش بر زمین می‌شود. سربازان بر سر عباس می‌ریزند و عباس زیر مشت و لگدهای آن‌ها جان می‌سپارد.

هدف از این پژوهش آن است که- با تکیه بر روش تحلیلی- توصیفی در خوانش داستان- با ژرف نگری در عنصر سازنده شخصیت (انواع و روش‌های غیر مستقیم پردازش) در رمان زقاق مدق، زمینه ای برای شناخت و نقد هر چه بهتر این اثر داستانی و سایر آثار نجیب محفوظ فراهم گردد و معیار سنجشی برای ارائه توانمندی داستان نویسی او باشد. بنابراین در جستار پیش رو، ابتدا کلیاتی به مثابه پیش‌انگاشت (تئوری) درباره شخصیت و شخصیت پردازی ارائه می‌گردد و در ادامه چکیده‌ای از داستان می‌آید و سرانجام، در بخش اصلی پژوهش، انواع شخصیت‌ها و شیوه‌های شخصیت پردازی غیر مستقیم در رمان زقاق مدق از دیده نقد خواهد گذشت.

پیشینهٔ تحقیق

در باب شخصیت و شخصیت پردازی در داستان، تاکنون پژوهش‌هایی صورت گرفته است، از آن نمونه می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود: پایان نامه *" شخصیت پردازی در داستان میرامار نجیب محفوظ"*(۱۳۹۲) از مرتضی که نویسنده در آن به بررسی انواع شخصیت و شیوه‌های پردازش آن در رمان میرامار پرداخته و به این نتیجه رسیده است که شخصیت‌ها در این رمان به دو صورت توصیفی و نمایش‌نامه‌ای ایفای نقش می‌کنند و اکثر اشخاص آن پویا هستند. مقاله *"شخصیت پردازی زن در ادبیات داستانی نجیب کیلانی"* (۱۳۹۰) اثر صلاح الدین عبدی، در این مقاله شیوه‌های مختلف شخصیت پردازی در ۳ رمان نجیب کیلانی اعم از مستقیم و غیرمستقیم مورد بررسی قرار گرفته است. در مقاله *"شیوه‌های شخصیت پردازی در رمان «اصل و فصل» سحر خلیفه"* (۱۳۹۳) سرباز و همکاران، دو شیوهٔ شخصیت پردازی مستقیم و غیرمستقیم را در رمان مورد بحث، واکاوی نموده‌اند. قادری و همکار در مقاله *"شخصیت‌پردازی در داستان‌های کودک زکریا تامر، مطالعه موردی «لماذا سکت النهر؟» و «قالت الوردة للسنونو»"* (۱۳۹۲) معیارهای شخصیت‌پردازی در داستان‌های کودکان را در دو مجموعهٔ مذکور سنجیده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که بسیاری از معیارهای شخصیت پردازی داستان کودکان از جانب زکریا تامر رعایت شده است. *"بناء الشخصیة فی روایة نجمة اغسطس لصنع الله إبراهیم"* (۱۳۹۳) که پرونی و همکاران در این مقاله

به بررسی شخصیت قهرمان رمان و انواع شخصیت‌های ایستا، پویا، فرعی، اصلی و... پرداخته اند.

ادبیات نظری پژوهش

تعریف شخصیت

در وادی ادبیات داستانی تعاریف مختلفی از شخصیت صورت گرفته، که در اغلب آن‌ها بر عناصر مشترکی تکیه شده است، اما در یک تعریف ساده و جامع می‌توان گفت «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان، نمایشنامه و ... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند، شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آن‌چه می‌کند و می‌گوید، وجود داشته باشد» (میرصادقی،۱۳۷٦: ۸٤- ۸۳). "برآهنی" عقیده دارد که عامل شخصیت، محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد؛ کلیه عوامل دیگر عینیت، کمال، معنا، مفهوم و حتی علت وجودی خویش را از عامل شخصیت کسب می‌کنند (برآهنی، ۱۳٦۸: ۲٤۲).

می‌توان گفت که در حقیقت، شخصیت داستانی تصویری عینی از رفتار، خصلت‌ها و عادت‌های افرادی است که در یک چرخه و دور منطقی، با الگوگیری از واقعیت خارجی و محیط پیرامونی نویسنده، در ذهن وی شکل می‌گیرد و تبدیل به سخنگویی برای بازتاب و انتقال تصورات درونی نویسنده به خواننده می‌شود. از این رو تسلط کامل نویسنده بر تمام ابعاد شخصیتی اشخاص داستانی و همچنین پردازش برابر با واقعیت شخصیت‌ها، نقش به سزایی در ترسیم آن‌ها دارد، اشخاصی که باید با تکیه بر اصل حقیقت مانندی داستان، مطابق با واقعیت باشند و در نظر خواننده پذیرفتنی جلوه کنند.

اهمیت شخصیت در داستان‌پردازی

یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی و کلید و اساس هر نوع ساختار روایی، شخصیت‌های داستان است؛ زیرا این عنصر به عنوان یک عامل ارتباط دهنده در ساختار روایی، دیگر اجزاء و عناصر روایی را بهم مرتبط می‌سازد (عبدالمحسن، ۲۰۱۱: ٤٤) و هر نویسنده‌ای

فکر و اندیشه خود را در شخصیت‌های داستانش می‌گنجاند و این شخصیت‌ها هستند که عمل داستانی را به پیش می‌برند و از طرفی مکان و زمان داستان در سایه حضور شخصیت‌ها دارای مفهوم می‌شود. از طرفی شخصیت‌های داستان به طرح و پیرنگ استواری و استحکام می‌دهند و به عنوان مهم‌ترین ابزار و مصالح نویسنده در داستان نمود می‌یابند. هنر هر نویسنده‌ای در داستان نویسی، در پرداخت صحیح و مقبول شخصیت‌ها آشکار می‌شود و این شخصیت‌ها هستند که مخاطب را به خود همراه می‌سازند و به رمان ارزش و اعتبار می‌دهد (میر صادقی، ۱۳۷٦: ۸٦). نهایتا آن‌که «بدون شخصیت داستانی، نمی‌توان برای جامعه واقعی که نویسنده قصد به تصویر کشیدن آن را دارد، وجودی متصور شد» (الفیصل، ۱۹۹۵: ۷۵).

انواع شخصیت در داستان

با توجه به زاویه نگاه و ابعاد مد نظر، شخصیت‌های داستانی را بر چند نوع دانسته‌اند:

شخصیت اصلی: شخصیتی که در طرح داستان همه حوادث حول محور او می‌چرخد (جزینی، ۱۳۸۵: ٤۸) و همه حوادث داستان توسط او یا به خاطر او رخ می‌دهد و رویدادها و شخصیت‌های دیگر به معرفی او می‌پردازند.

شخصیت فرعی: علاوه بر شخصیت اصلی، ممکن است یک یا چند شخصیت دیگر نیز در داستان حضور یابند، این شخصیت‌ها را به طور کلی شخصیت‌های فرعی می‌نامند *(همان: ٤۳ و ۲۹٦)*؛ وظیفه هنری شخصیت‌های فرعی عبارت از معرفی بیشتر و کامل‌تر شخصیت اصلی است (بستانی،۱۳۷۱: ۲۰۰) .

شخصیت ایستا: شخصیت ایستا به شخصیتی گفته می‌شود که ابعاد شخصیتی او در آغاز و پایان داستان ثابت می‌ماند و تحت تأثیر حوادث و وقایع، تغییر نمی‌کند (نجم، ۱۹۷۹: ۱۰۳).

شخصیت پویا (متحول و دینامیک): شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان دست‌خوش تغییر و تحول باشد (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۹٤). «این شخصیت بصورت تدریجی و در طی داستان برای خواننده معرفی می‌شود» (الفیصل،۱۹۹۵: ۸۵)

شخصیت‌های رمان زقاق مدق

شخصیت‌های این رمان، مردمانی هستند که در جامعه استعمار زدهٔ مصر در سال‌های جنگ جهانی دوم در محله‌ای فقیرنشین زندگی می‌کنند. در واقع این محله و اهالی آن را باید نماینده و نمونه واقعی و برگرفته از متن جامعه مصر محسوب نمود که با فقر و فلاکت دست به گریبان است، آنگونه که خود نجیب محفوظ دربارهٔ این رمان می‌گوید: «این رمان را در دوره‌ای نوشتم که یاس و ناامیدی و بدبختی گریبان‌گیر زندگی مصریان شده بود، بنابراین تصمیم گرفتم که این تصویر را به صورت واقعی در این رمان ترسیم نمایم ...» (أبوعوف،۱۹۹۱: ١٤).

شخصیت‌های اصلی

حمیده: شخصیت اصلی و قهرمان داستان است که تمام حوادث داستان حول او می‌چرخد. حمیده شخصیتی جامع و پویا نیز محسوب می‌شود، زیرا شرایط و اوضاع داستان او را دگرگون می‌کند؛ به طوری که در ابتدای داستان دختری بلندپرواز، جاه‌طلب، ستیزه‌جو، سرکش و مخالف قوانین دست و پاگیر کوچه است که آرزوهای دور و درازی در سر دارد، اما در انتهای داستان زنی فاحشه است که به انحراف کشیده شده و در خانه فساد زندگی می‌کند.

حمیده بر خلاف معنی اسمش (ستوده و قابل ستایش)، شخصیتی منحرف، مذموم و غیرقابل ستایش دارد (القیسی،٢٠٠٤: ٣١). البته نویسنده در جایی از داستان، بعد از ترسیم حالت و زندگی حمیده پس از گرفتار شدن در دام فاحشگی که فرج ابراهیم برایش گسترانده بود، با رد ادعای برخی که حمیده را فطرتا و ذاتا منحرف می‌دانند (طه بدر، بی‌تا:٣٤٠-٣٥٠) علت انحراف او را بلند پروازی و روحیه ستیزه‌جویی او و رسیدن به زندگی راحت و مرفهانه می‌داند، نه گرایش ذاتی به فساد و شهوترانی: «مع ذلک أقول حذار!.. إیاک أن تتصورها امرأة شهوة طاغیة. هی أبعد ما تکون عن ذلک! والحق أن شذوذها لایکمن فی قوة شهوتها... کانت تتلهف بروحها و جسمها علی الظهور والسطوة والعراک» (محفوظ، ٢٠٠٦: ٢/ ٣٧٩) «با وجود این به شما هشدار می‌دهم ... مبادا تصور کنید که اسیر

شهوتی افسار گسیخته باشد، چنین انگی اصلا به او نمی‌چسبد و انحرافش هیچ ارتباطی به شهوترانی نداشت... وی با تمام روح و جسم خود مشتاق خودنمایی و توانمندی و ستیزه‌جویی بود» (۱)

با توجه به ویژگی‌های شخصیتی حمیده، برخی منتقدان معتقدند که حمیده، نماد سیاست منحط مصر و بیزاری او از عباس، مانند امتناع سیاست حاکمان مصر از سهیم نمودن ملت (مصریان) در سرنوشت خود است (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۱۲۵ و الشطی، ۲۰۰٤: ۱۳۱ و طه بدر، بی‌تا: ۳٤۰). با نگرشی دقیق‌تر حمیده را باید نماد حقوق مصری‌ها دانست که توسط انگلیسی‌ها در دوران اشغال به آن تجاوز شده است (القسیی، ۲۰۰٤: ۱۳۳)

عباس: شخصیت اصلی دیگر (شخصیت اصلی دوم) داستان و نمونهٔ بارز جوانان مخلص و پاکی است که در جامعهٔ آن روز مصر در محله‌های پایین شهر زندگی می‌کند. باید او را نماد جوانان مصر دانست که در راه رها ساختن مصر از نفوذ بیگانگان مجاهدت می‌کنند (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۱۲۰). عباس برخلاف حمیده به وضعیت موجود قانع و مخالف هر گونه تغییر و دگرگونی است، زیرا او کوچه و شرایط آن را بسیار دوست دارد. این قناعت و خوش‌طبعی او این‌گونه در داستان بازتاب می‌یابد: «کان عباس الحلو. و لایزال . شخصا ودیعا، مث الأخلاق، طیب القلب، میالا بطبعه إلی المهادنة والمصالحة و التسامح، أقصی ما یطمح إلیه من فنون اللهو اللعب السلمی، أو ارتیاد القهوة لتدخین الجوزة ولعب الکومی، مع نفور من اللجاج والشجار...» (محفوظ، ۲۰۰٦: ۲۱۲/۲) «عباس آدمی سر به راه و مهربان و خوش قلب، و طبعش به نرمی و مصالحه و گذشت تمایل داشت، خود را با تفریح و سرگرمی‌های سالم مشغول می‌داشت، به قهوه خانه می‌رفت تا قلیان بکشد و کومی بازی کند. از ستیزه‌جویی و فتنه‌انگیزی نفرت داشت...».

عباس شخصیت ایستایی دارد، هر چند در قسمتی از داستان تغییری در مسیر زندگی‌اش ایجاد می‌شود و برای رسیدن به حمیده و با اصرار حسین کرشه حاضر می‌شود بر خلاف میلش به ارتش انگلیس بپیوندد، اما این‌گونه نیست که شخصیتش دچار تحول شود و در انتهای داستان با فردی مواجه شویم که غیر از شخصیت ابتدای داستان باشد.

فرج ابراهیم: وی شخصیت منفی و ضد قهرمان داستان است که در دگرگونی سرنوشت قهرمان داستان (حمیده و عباس) نقش اساسی دارد. روند داستان و مسیر زندگی حمیده بعد از آشنایی و حضور او در داستان تغییر می‌یابد و از طریق اوست که حمیده زیاده خواهی و میل به خودنمایی خویش را اشباع می‌کند. فردی شیاد و حیله‌گر است و کارش شکار دختران زیبای مصری و عرضه آن‌ها به سربازان انگلیسی است: «کانت طریقته إذا أوقع فریسه فی شباکه أن یمثل معها دور العاشق ... فإذا تم له سعیه بدا علی حقیقته، وتمخض العاشق عن تاجر الاعراض» *(همان: ۳۷۹)* «روش کار او این بود که هرگاه شکاری به تورش می‌افتاد، نقش عاشق را برایش بازی می‌کرد... وقتی به هدفش می‌رسید حقیقت وجودی خویش را بروز می‌داد و عاشق شیدا تاجر ناموس از آب درمی‌آمد».

به لحاظ نمادین می‌توان او را نماد وطن فروشانی دانست که با استعمار هم‌صدا شده‌اند و به وطن خیانت می‌کنند و دست نشاندهٔ بیگانه و استعمارگر هستند، کسانی که با وعده‌های پوشالی مصر را فریفتند. از طرفی می‌توان فرج ابراهیم در واقع نماد "ملک فاروق" (۲) دانست که در پایمال شدن و مال و حیثیت و ثروت مصر با استعمارگران همراهی نمود (القیسی، ۲۰۰٤: ۱۳۳).

شخصیت‌های فرعی

رضوان حسینی: از شخصیت‌های فرعی داستان است و شخصیتی تیپیک یه حساب می‌آید. وی معتمد محله و نماد روحانیون و رجال دین است که افراد کوچه مسائل و مشکلات خود را با او در میان می‌گذارند. فردی خیر و نیکوکار است که در قبال کوچه مدق احساس مسئولیت می‌کند.

حسین کرشه: برادر رضاعی حمیده است و از شخصیت‌های فرعی و نوعی داستان محسوب می‌شود. او بر خلاف اسمش، فردی بسیار شرور و زرنگ و اولین کسی است که همچون حمیده، به جهت نفرت از کوچه و ناخوشایندی از فقر و زندگی فلاکت بار و روابط تیره خانوادگی و با انگیزه ثروتمند شدن و رسیدن به آرزوهایش، با پیوستن به ارتش انگلیس کوچه را ترک می‌کند.

ننه حمیده: ننه حمیده نمونه بارز زنانی است که امثال او در جامعه فراوان است. او شخصیتی برگرفته از بطن اجتماع است. دلاله و بندانداز است و هرچند مادر واقعی حمیده نیست، اما از مادری چیزی برای او کم نگذاشته است.

زیطه: فردی لاغر، بد منظر، کثیف و بد بو است که فقط در خاک و کثافت‌ها زندگی می‌کند و بطور کلی از جمله شخصیت‌های شرور و منفی داستان محسوب می‌شود. او را باید نماینده تیپ شخصیتی منفی افراد فرصت طلب و اراذل و اواباش قلمداد نمود.

معلم کرشه: شخصیتی منفی، لاابالی، هوسران و منحرف اخلاقی با سرشتی پلید است، بگونه‌ای که کارهای غیراخلاقی او و سوء استفاده‌اش از پسر بچه‌ها و نوجوانان، مایهٔ سرافکندگی و تنفر پسرش، حسین کرشه از او می‌شود.

سلیم علوان، دکتر بوشی، سنیه خانم عفیفی، عمو کامل، شیخ درویش، جعده و ... از دیگر شخصیت‌های فرعی هستند که در حاشیه داستان قرار دارند و به عنوان مکمل در پردازش شخصیت‌های اصلی و پیش بردن روند داستان، یاری رسان نویسنده‌اند.

از نظرگاه نوع نگرش و برخورد شخصیت‌ها با شرایط و اوضاع کوچه مدق، می‌توان آن‌ها را به دو دسته متقابل و برابر تقسیم نمود، امری که به واسطهٔ ایجاد تضاد و درگیری میان این دو گروه بر پویایی دراماتیک داستان می‌افزاید:

الف- شخصیت‌های راضی و قانع نسبت به شرایط اجتماعی و اقتصادی کوچه که در آن مقیمند و خارج نمی‌شوند:

این گروه به ۲ دسته تقسیم می‌شوند:

۱- گروهی که از طریق ماندن و کارکردن در کوچه، گذران زندگی می‌کنند. مانند عمو کامل سمبوسه فروش که به اندک درآمد خود راضی است و به هیچ وجه قصد خروج از کوچه را ندارد. یا شیخ درویش که با رها نمودن مادیات و امور دنیوی به کوچه پناه برده است. شخصیت دیگر سید رضوان حسینی است که فردی قانع، بردبار و راضی به شرایط است و تنها خروج او از کوچه برای سفر معنوی حج می‌باشد. اکثر زنان کوچه (سنیه خانم عفیفی، همسر معلم کرشه، همسر رضوان حسینی، جعده و...) نیز نسبت به شرایط کوچه راضی‌اند و از آن خارج نمی‌شوند.

۲-گروهی که از شرایط کوچه راضی اند و به زیستن در آن قانع، اما گهگاه برای کسب درآمد از آن خروج موقتی دارند و دوباره باز می‌گردند. نکته قابل توجه دربارهٔ این شخصیت‌ها، مواجههٔ تمامی آن‌ها با مصیبت و بدبختی بعد از خروج از کوچه است. مانند دکتر بوشی که برای سرقت دندان‌های مصنوعی و طلایی مردگان از کوچه خارج شده و به قبرستان می‌رود و سرانجام دستگیر شده و زندانی می‌شود. معلم کرشه که برای مسائل منحرفانه و هم جنس‌بازی با نوجوانان از کوچه خروج می‌کند و مایهٔ آبروریزی خود و خانواده‌اش می‌شود.

اما مهم‌ترین شخصیت این گروه عباس حلو است؛ جوان پاک و سر به راه کوچه که به زندگی در کوچه کاملا راضی و قانع است، آنگونه که نویسنده دربارهٔ او می‌گوید: «کان بطبعه قنوعا، عزوفا عن الحرکة، هیابا لکل جدید، مبغضا للأسفار ولو ترک وشأنه ما اختار عن المدق بدیلا، ولو لبث فیه مدی الحیاة لما مله و لا فتر حبه له» (محفوظ، ۲۰۰٦: ۲۱۵/۲) «طبعا قانع بود. مانده از حرکت، ترسیده از هر تازه ای و دشمن سرسخت سفر و اگر به حال خودش می‌گذاشتند کوچه مدق را با هیچ جای دنیا عوض نمی‌کرد. اگر عمری را در آن سر می‌کرد، دلتنگ نمی‌شد و عشقش به آن کاستی نمی‌یافت...».

ب- شخصیت‌های ناراضی از شرایط کوچه و حتی متنفر از آن که از کوچه خارج می‌شوند:

این گروه شامل ۲ نفر می‌شود: حمیده و برادر رضاعی اش حسین کرشه. حسین نه تنها از شرایط کوچه ناراضی است، بلکه از آن شدیدا تنفر دارد. او برای کسب مال و ثروت اولین کسی‌ست که از کوچه خارج شد و به ارتش انگلیس پیوسته و در کنار آن به تجارت کالاهای مسروقه می‌پرداخت و نهایتا شکست خورده، به کوچه باز می‌گردد. حسین شدت تنفر خویش را از کوچه در گفتگو با عباس این‌گونه ابراز می‌دارد: «فقال الشاب ساخرا: عم کامل، قهوة کرشه، الجوزة، الکومی؟! ... هذا الزقاق لا یحوی إلا موتا. وما دمت فیه فلن تحتاج یوما للدفن» *(همان:* ۲۱٤*)*. «جوان با تمسخر گفت: عمو کامل، قهوه خانه کرشه، قلیان، کومی ... این کوچه بجز مرگ چیزی ندارد تا روزی که در آن هستی احتیاجی به دفن کردنت نیست».

البته نویسنده داستان یکی از علل احساس تنفر حسین از کوچه را کارهای غیر اخلاقی پدرش و بی آبرو شدن خانواده او بیان می‌کند و از زاویهٔ دید دانای کل و بصورت مستقیم در این‌باره بیان می‌کند: «یا بنی أما علمت أن أباک یعد لنا فضیحة جدیدة؟ وأدرک حسین لتوه ما تعنیه!...ثم ضاعفت حیاته الجدیدة من سخطه بدل أن تسکنه و تطامنه، فضاق بآله و ببیته و بالزقاق جمیعا» *(همان:* ۲٤۱) «پسرم خبر داری پدرت افتضاح تازه ای برایمان درست کرده؟ حسین بلافاصله موضوع را دریافت... بر همین اساس بود که نسبت به خانه و خانواده‌اش و کوچه و... احساس تنفر می‌کرد.»

حمیده عدم رضایت و شدت تنفر خویش از کوچه و هر آنچه در آن را چندین بار با لحنی تحقیرآمیز در خلال داستان بیان می‌کند و حتی همچون برادرش حسین، آن را کوچه نابودی می‌داند: «فغمغمت الفتاة بازدراء: زقاق العدم!» *(همان:* ۲۰۸) «دخترک از سر تحقیر زیر لب گفت: کوچه عدم». نفرتی که در کنار بلندپروازی تبدیل به نقطه ضعف او شده و فرج ابراهیم قواد با شناسایی این امر به تحریک او پرداخته و مقدمات خروج او از کوچه را فراهم می‌آورد: «وقال لها: لا هذا الحی حیک، ولا هولاء الناس أهلک! انت شیء آخر، إنک ها هنا غریبة .. ! کیف تسیرین بملاءتک بین هولاء الفتیات! . . أین هن منک ؟ أمیرة فی ملاءة ورعیة ترفل فی الثیاب الجدیدة» *(همان:* ۳۱۱) «افندی به او گفت: نه این محله محله توست و نه این مردم در خور تو... تو چیز دیگری هستی، تو اینجا غریبی... با عبایت بین این دخترها انگشت نما شده‌ای... تو کجا آن‌ها کجا؟ شاه‌دختی در عبای کهنه می‌خرامد و رعیت لباس نو می‌پوشد!».

نکته قابل توجه درباره حمیده و حسین، داشتن اشتراکات فراوان در نام، زندگی، خصوصیات اخلاقی و سرنوشت است. نام هر دو از دلالت معنایی تقریبا مشترکی برخوردار است، اما هر دو، رفتار و شخصیتی خلاف نام خود دارند. آن‌ها متأثر از شرایط پیرامونی خویشند (حسین متأثر از فقر و بی آبرویی خانوادگی و حمیده متأثر از فقر و نداشتن پدر و مادر و تربیت یافتن نزد ننه حمیده) که روحیه بلندپروازانه و سودای زندگی بهتر به آن دامن می‌زند و منجر به خروج از کوچه می‌شود. در سرنوشت و حتی عامل این سرنوشت یعنی نیروهای اشغالگر انگلیسی، نیز مشترکند؛ چراکه علت

خروج حسین و سرخوردگی و بدبختی‌های بعد از آن، ارتش انگلیس بود. همچنین علت خروج حمیده و پرداختن به فاحشه‌گری، بصورت غیرمستقیم و به واسطهٔ فرج ابراهیم، انگلیسی‌ها بودند.

از نظرگاه اخلاقی و اجتماعی، شخصیت‌های این رمان را می‌توان به ۳ دسته کلی **منفی** (غیر موجه و مردود) و **مثبت** (موجه و پذیرفتنی)و **بینابین** (در مواردی موجه و در مواردی غیر موجه) تقسیم نمود که هرسه برآمده از شرایط نابسامان و رو به زوال اقتصادی و اجتماعی جامعه مقارن با جنگ جهانی دوم مصر و بعد از آن هستند:

دستهٔ اول: زیطه، حمیده، فرج ابراهیم، دکتر بوشی، معلم کرشه و حسین کرشه.

دستهٔ دوم: عباس، سنیه خانم، عمو کامل و سید رضوان حسینی.

دستهٔ سوم: شیخ درویش و سلیم علوان.

آن‌گونه که بیان شد این سه گروه اخلاقی، برآیند جامعه مشترکی هستند که به تبع ابعاد روانی و درونی و در مواردی تفاوت‌های پیرامونی، رفتارهای متفاوت و مشترکی از خود بروز می‌دهند. از این رو افراد این سه گروه متقابل را می‌توان با توجه به عوامل تأثیرگذار مشترک از یک طرف و برآیندهای متفاوت این عوامل از دیگر سو، بصورت دو به دو، کنار و در برابر هم قرار داد:

▼-۱

شیخ درویش: ← (عامل یا عوامل) از دست دادن خانواده و شغل← (برآیند) گوشه‌گیری، زهد و تصوف.

زیطه: ← (عامل یا عوامل) از دست دادن والدین + طرد شدن از طرف خانواده و اقوام← (برآیند) خرابه‌نشینی، تنهایی.

▼-۲

رضوان حسینی: ← (عامل یا عوامل) از دست دادن فرزندان+ مال و ثروت← (برآیند) اندوهگینی و رضایتمندی+گرایش به معنویت و نهایتا رفتن به سفر حج.

حمیده: ← (عامل یا عوامل) از دست دادن والدین+ فقر و تهیدستی← (برآیند) اندوهگینی و ناراضیتی+ مادی گرایی و نهایتا راهی شدن به سوی خانه های فساد.

▼ -۳

سلیم علوان: ← (عامل یا عوامل) مالکیت کاروانسرا در خیابان صنادقه قاهره (منطقه مرفه نشین)← (برآیند)سرمایه‌داری و ثروت کلان + خواستگاری حمیده.

فرج ابراهیم: ← (عامل یا عوامل) مالکیت مدرسه رقص در خیابان شریف پاشا (منطقه مرفه نشین)← (برآیند) ثروت+ دلالی و سعی برای به دست آورن حمیده.

▼ -٤

سنیه خانم عفیفی: ← (عامل یا عوامل) مالکیت اموال و املاک+ تنهایی بعد از طلاق از همسر← (برآیند) بریدن و رهایی از زندگی مشترک و ازدواج+ با شخصیت و محترم.

معلم کرشه: ← (عامل یا عوامل) مالکیت قهوه خانه+ تنهایی بعد از جدایی عاطفی از همسر+ رها کردن سیاست و اخراج از کار پیشین← (برآیند) انحراف اخلاقی، بی‌ادبی+ ناراضیتی و خشمگینی.

▼ -۵

حسین: ← (عامل یا عوامل) فقر+ بلند پروازی و عشق ثروت ← (برآیند) پیوستن به ارتش انگلیس+ خشمگینی و ناراضیتی+ بی ادبی.

عباس: ← (عامل یا عوامل) فقر+عشق حمیده ← (برآیند) پیوستن به ارتش انگلیس+ رضایت و قناعت+ با شخصیت و محترم (۳).

شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (Indirect characterization)

شیوه‌های شخصیت پردازی در داستان متعدد است. اما صاحب‌نظران حوزهٔ ادبیات داستانی به طور عمده دو شیوه برای شخصیت‌پردازی عنوان کرده‌اند: شیوه مستقیم و شیوه غیرمستقیم.

به گفته "اخوت" در شیوهٔ مستقیم، نویسنده صراحتا دربارهٔ شخصیت نظر می‌دهد، اما در شیوهٔ غیرمستقیم، از عواملی چون کنش، گفتار و نام‌گذاری در پردازش شخصیت‌ها استفاده می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱٤۱) و نویسنده شخصیت‌های داستانش را به صراحت و آشکارا معرفی نمی‌کند، بلکه با توصیفات یا توضیحات غیرمستقیمی که

می‌دهد و یا با نشان دادن حالتی از شخصیت و واداشتن او به انجام کاری و یا بیان گفته‌ای، به خواننده می‌فهماند که آن شخص چه کاره است و چه خصوصیاتی دارد (اسماعیل لو،۱۳۸٤: ٦٨). در این شیوه که به آن شیوهٔ تمثیلی و نمایشی نیز گفته می‌شود، این شخصیت‌ها هستند که آزادند تا بوسیله کارها و حرف‌هایشان، شخصیت خود را ارائه دهند (القاضی، ۲۰۰۹: ٦٩؛ الهاشم، ١٩٦٦: ١٠٤). بطور کلی برای شخصیت پردازی غیرمستقیم از سه روش اصلی کنش (رفتار و عمل)، گفتار و نام‌گذاری استفاده می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ١٤٢؛ ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ٨٦-٩٢).

عمل، کنش و کارپرداخت (action)

کاربست کنش و رفتار به عنوان اولین و ساده‌ترین نقش یک شخصیت، نقشی تعیین کننده و بسزا در پیش برد شخصیت‌پردازی در داستان دارد. در این شیوه، نویسنده ویژگی‌های شخصیت را مستقیم بازگو نمی‌کند، بلکه «اشخاص داستان را به حرکت در می‌آورد و به یاری اعمال و رفتارشان خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند» (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۰۱) و بدین وسیله نویسنده به مخاطب این امکان را می‌دهد که به ارزیابی وجوه مختلف شخصیت بپردازد.

"ریمون کنان" کنش‌ها و کارهای شخصیت‌ها را به دو نوع کنش‌های یک زمانه (غیر عادتی **one-time action**) و کنش‌های عادتی (**habitual action**) تقسیم کرده است. کنش‌های یک زمانه جنبه پویایی شخصیت را آشکار می‌سازد و غالبا یک‌بار و آن هم در نقطه عطف و اوج روایت نقشی بر عهده می‌گیرند. برعکس آن کنش‌های عادتی، جنبهٔ پایدار و نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند (ریمون – کنان، ۱۳۸۷: ٨٦). در حقیقت کنش‌های عادتی، تکراری بوده و در روند رو به پیشرفت روایت، ممکن است شخصیت‌ها چندین با این کنش را از خود بروز دهند.

در رمان زقاق مدق، اعمال و رفتار و کنش‌های شخصیت‌ها به گونه‌ای است که مطابق با ویژگی‌های شخصیتی آن‌هاست و غالبا با هم همخوانی دارد. اگر نجیب محفوظ در معرفی یک شخصیت، ویژگی‌های خاصی از او را به صراحت بیان می‌کند،

آن شخصیت اعمال و رفتاری را ارائه می‌دهد که نتایج آن تأیید کنندهٔ ویژگی‌هایی باشد که به صراحت و مستقیما در پرداخت شخصیت به آن‌ها اشاره کرده است.

اینگونه می‌توان بیان کرد که گویی نویسنده یک مرتبه خصوصیات شخصیت را بصورت توصیف مستقیم و تقریری ارائه می‌دهد و در ادامه دگر بار آن ویژگی‌ها را از خلال کارها و اکشن‌های آن شخصیت ترسیم می‌کند (طه بدر، بی‌تا: ۳٤۹).

نجیب محفوظ گاهی شخصیت‌ها را آزاد می‌گذارد تا با عمل خویش خود را هرچه بیشتر معرفی کنند و خود با حرکاتشان نمایانگر شخصیت خویش باشند که این فرایند نقش بسزایی در تعهد نویسنده به اصل حقیقت مانندی شخصیت‌های رمان دارد. از آن نمونه، می‌توان پردازش شخصیت زیطه را عنوان کرد که شخصیتی تیپیک در رمان است. او پدید آورندهٔ عیب‌ها (صانع العاهات) یا به عبارتی گداساز است. در قسمتی از داستان این‌گونه با کارها و کنش‌های تکراری و عادتی‌اش، شخصیت خود را که شخصیتی کاملا ایستا است، ارائه می‌دهد: «فتنحنح زیطة، و بصق علی الأرض، ومسح شفتیه بکم جلبابه الأسود» (محفوظ، ۲۰۰٦: ۲۷۹/۲) «زیطه سینه‌اش را صاف کرد و تف بر زمین انداخت و لب هایش را با آستین جلباب سیاه خود پاک کرد». انجام همین حرکت از سوی شخصیت کافیست تا مخاطب در یابد که شخصیت پیش رو، شخصیتی نه چندان پای‌بند به مبادی آداب است و برای او شخصیتی با وجههٔ اجتماعی و اخلاقی پایین متصور شود.

و یا سلیم علوان، به وسیله کنش‌ها و کارهای عادتی‌اش که چندین‌بار در طول داستان از خود بروز می‌دهد، ابعاد شخصیتی خود را به نمایش می‌گذارد: «یرفل فی جبته وقفطانه، فاتجه صوب الحانور الذی ینتظره علی باب الزقاق، و صعد إلیه فی وقار، وملأ مقعده بجسمه المکتنز یتقدمه شاربان شرکسیان» *(همان:۱۹۲)* «جبه پوشیده و عبا به دوش گرفته و خرامان، متوجه درشکه‌ای می‌شود که در مدخل کوچه انتظارش را می‌کشد و با تمام وقار از آن بالا می‌رود، اول سبیل چخماقی‌اش وارد می‌شود و بعد هیکل گوشتالودش صندلی را پر می‌کند». نویسنده در عین اینکه از ظاهر شخصیت نیز توصیفی ارائه داده است، او را به حرکت درآورده و نحوهٔ راه رفتن و طرز سوار شدن او

بر درشکه، حکایت از یکی از ابعاد عادتی شخصیت او یعنی فخر و غرور دارد.

نمونهٔ دیگر شخصیت فرج ابراهیم است. در ابتدای ورود او در داستان، نویسنده او را از طریق حرکاتش معرفی می‌کند و نگاه‌های هرزه و خنده‌های موذیانه او توصیف می‌شود و بدین وسیله وقاحت و هرزگی این شخصیت از طریق اعمالش به نمایش گذاشته می‌شود: «ولکن لم یکن شیء لیردعه فما عتم أن التفت وراءه مرسلا نحوها نظرا عارما. وکان وجهه نحیلا مستطیلا... تنطق نظرة عینیه بالحذق والقحة» *(همان: ۳۰۳)* «چیزی نگذشت که به عقب برگشت و باز گستاخانه در دخترک نگریست، صورتش باریک بود و به شکل مستطیل ... به این نظر بازی در جمع اکتفا نکرد و نگاهش را در او کاشت و از نوک پا تا سر موی او خزید».

از دیگر کنش‌های شخصیت‌های رمان زقاق مدق که نقش بسزایی در رساندن پیرنگ داستان به نقطه اوج و عطف آن دارد، کنش یک زمانه (غیرعادتی **one-time action**) حمیده – که اینک نامش تی‌تی است– در آن هنگامی است که در واپسین صفحات داستان در برابر عباس از خود نشان می‌دهد و خواننده را شدیدا غافلگیر کرده و پویایی و دگرگونی شخصیتی‌اش را از آنچه بوده به آنچه شده، بیان می‌نماید. زمانی که عباس متوجه اغفال شدن حمیده توسط فرج ابراهیم قواد می‌شود، به تحریک حمیده، برای انتقام جویی از فرج ابراهیم راه آن میخانه‌ای را در پیش می‌گیرد که حمیده در آن با هرزگی و هم آغوشی سربازان انگلیسی روز و شب می‌گذراند. اما حمیده هنوز نسبت به عباس اندک محبتی دارد و به هیچ وجه دلش رضا نمی‌دهد که در این انتقام جویی به او صدمه برسد: «بید أنها لم تخل من رغبة صادقة فی ألایصیب الحلو شر فادح من مخاطرته وتمنت علی الله أن ینتقم لها من غریمها دون أن یذهب ضحیة لفعله» *(همان: ۳۸۸)* «جز اینکه صادقانه می‌خواست که حلو از این مخاطره جان سالم به در ببرد. از خدا می‌خواست که عباس از افندی انتقامش را بگیرد بی‌آنکه در تنگنایی گرفتار آید!». لکن در روز انتقام جویی، درست زمانی که عباس وارد میخانه می‌شود و حمیده را صدا می‌زند، اتفاقی خلاف آن چیزی می‌افتد که خواننده انتظار می‌کشد و به جای مواجهه با حمایت حمیده از عباس، کنش و رفتاری غیرعادتی (یک زمانه) و مخالف آن از حمیده

سر می‌زند: «و اندفع ألی الحانه کالمجنون و صاح بصوت کالرعد: حمیده .. صاحت به: لاتبق هنا لحظة واحدة . . اغرب عن وجهی . . » *(همان:* ۳۵۹) «عباس دیوانه وار به میخانه هجوم برد و مثل رعد غرید: حمیده. زن فریاد زد: برای یک لحظه هم اینجا نباش... از جلوی چشمم دور شو...»

در یک نگاه کلی می‌توان گفت که کنش و عمل شخصیت‌ها نسبت به گفتگو، در این رمان بسامد کمتری دارد.

گفتگو (Dialogue)

گفتگو به واسطهٔ محتوا و شکل خود چه در مکالمه و چه در ذهن، قسمتی از رفتار شخصیت داستان و نشانه ای از خصلت‌ها و نمایندهٔ فکر اوست (ریمون- کنان،۱۳۸۷: ۸۸-۸۹) که به وسیلهٔ آن اقدام به برقراری رابطه می‌کند. در واقع گفتگو «بخش مهمی برای پرداخت و تجسم شخصیت است، به شخصیت جان می‌دهد، به او بعد و جوهر فردیت می‌دهد» (نوبل،۱۳۸۸: ٤١). البته«شکل یا شیوهٔ گفتار نیز ابزار متعارف شخصیت پردازی در متن-که در آن زبان اشخاص از زبان راوی متمایز است- محسوب می‌شود. شیوه و طرز گفتار می‌تواند اصالت، مکان زندگی، طبقه اجتماعی یا حرفه شخصیت را بر ملا کند» (ریمون – کنان،۱۳۸۷: ۸۹).

در رمان زقاق مدق گفتگو از بسامد بالایی برخوردار است و معمولا گفتگوها هدفمند و بیان کنندهٔ موضع شخصیت در برابر دیگر شخصیت‌ها یا حوادثی که اتفاق می‌افتد، هستند. از رهگذر بسیاری از همین گفتگوهاست که خواننده با احساسات و عواطف و طبقه اجتماعی شخصیت آشنا می‌شود. صحبت‌های رد و بدل شده میان شخصیت‌ها و حتی سبک و شیوه گفتگوهای آن‌ها بیان کننده افکار درونی و نوع شخصیتشان است. در این بخش عنصر گفتگو به دو دسته دیالوگ و مونولوگ تقسیم می‌شود:

گفتگوی دو طرفه (دیالوگ)

گفتگویی که در آن دو شخصیت با هم سخن می‌گویند. این گفتگو، اندیشه و احساسات شخصیت را هر چه بیشتر بروز می‌دهد و غالبا مقصود از گفتگو همین نوع آن است.

در رمان زقاق مدق هر شخصیت متناسب با ویژگی‌های شخصیتی خود، لحن خاصی دارد و گفتگوها آن‌چنان است که باید باشد و غیرطبیعی به نظر نمی‌رسد. موضوع گفتگوها مشخص است و خود نویسنده در لابلای گفتگو به تعبیر و تفسیر گفتگوها می‌پردازد، در واقع خصوصیات شخصیت‌ها که در توصیف مستقیم آمده است، در گفتگوی بین آن‌ها به نمایش گذاشته می‌شود.

در بسیاری از گفتگوهای قهرمان داستان یعنی حمیده، که اغلب با مادرش، عباس و فرج ابراهیم صورت می‌گیرد، شخصیت او نمایان‌تر می‌شود؛ لحن او در این گفتگو ها غالبا تند و محکم است که حکایت از سرکشی، جسارت و خودپسندی او دارد و فحوای کلامش نیز غالبا از بلندپروازی‌ها و عدم رضایت او از شرایط فعلی دارد و حالاتی هم که نویسنده از او در حین گفتگو توصیف می‌کند، بر آن صحه می‌گذارد:

فتغاضت الفتاة على سخريه أمها وقالت بنفس اللهجة الحادة: أفى هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار؟... كلهم كعدمهم...فغمغمت الفتاة بازدراء: زقاق العدم! أنت تستحقيق موظفا قد الدنيا! فتساءلت يتحد: هل الموظف إله؟ أتذكرين كيف أطلقت على لسانک الطويل بسبب جلباب!.فقالت حميدة بدهشه: وهل الجلباب شى ء يهون ؟!.. ما قيمه هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة؟! ألاترين أن الأولى بالفتاة التى لاتجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية ؟!» (محفوظ، ۲۰۰٦: ۲۰۸/۲-۲۰۹) «دختر تمسخر مادر را نشنیده گرفت و با همان لحن تند گفت: توی این کوچه کسی هست که لیاقتش را داشته باشد؟... نبودشان از بودنشان بهتر است... دخترک از سر تحقیر زیر لب گفت: کوچهٔ عدم! البته که سرکار خانم شایسته یک کارمند عالی رتبه هستند! او به تندی گفت: کارمند سگ کی باشد؟ می‌آید به خاطر یک جلباب چه قشقرقی به راه انداختی؟ حمیده حیرت زده پاسخ داد: جلباب را دست کم گرفته‌ای؟ دنیا بی لباس‌های نو چه ارزشی دارد؟ دختری که نمی‌تواند با لباس‌های قشنگ خودش را خوشگل کند بهتر نیست بمیرد؟...»

بخش اعظمی از رمان اختصاص به این نوع گفتگو دارد. یکی از شخصیت‌هایی که بیشتر به وسیله گفتگو معرفی می‌شود و افکار و عقاید او در گفتگوهایش آشکار می‌شود، حسین است. بیشترین میزان گفتگوی او با عباس صورت می‌گیرد. حسین همچون خواهرش حمیده، بسیار بی‌محابا و رک سخن می‌گوید و لحن او تمسخرآمیز و بی‌ادبانه است. از طرفی عباس آن‌چنان که متناسب شخصیت اوست، با طمأنینه و آرام صحبت می‌کند. نویسنده در توصیفات مستقیم، اشاره چندانی به بی‌قیدی حسین نکرده است، اما در گفتگویی که بین او و عباس صورت می‌گیرد، خواننده متوجه این موضوع می‌شود: «فألقی حسین علی صورته فی المرآة نظرة متفحصة و قال: أتدری أین أذهب الان؟.. الی حدیقة الحیوان. او تدری مع من؟ . . مع بنت کالقشدة و الشهد (و قبل الهواء قبلة ذات وسوسة) وسأنطلق بها هناک إلی أقفاص القرود. و قهقه عالیا ثم استدرک: أراهن علی أنک تتساءل: أماذا القرود؟ وهذا طبیعی من إنسان مثلک. لم یر إلا قرد القرداتی. فاعلم یا حمار أن القرود فی حدیقة الحیوان تعیش جماعات فی أقفاص. و هی کبیرة الشبه بالإنسان فی صورته و سوء أدبه، تراها تتغازل و تتحاب فی علانیة مکشوفة، فاذا سقت الفتاة الی هنالک تفتحت لی الأبواب! *(همان:* ۲۱٤) «حسین نگاهی جستجوگرانه به تصویر خویش در آینه انداخت و گفت: می‌دانی کجا می‌روم؟... به باغ وحش! و می‌دانی باکی؟ با دختری مثل سرشیر و عسل (هوا را بوسید، بوسه‌ای وسوسه‌انگیز)، در آنجا به دیدن قفس میمون‌ها می‌برمش... بلند بلند قهقهه زد و آن‌گاه ادامه داد: شرط می بندم که می‌پرسی چرا میمون‌ها؟ و البته برای آدمی مثل تو طبیعی است که جز انتر لوتی را ندیده باشد، پس جناب آقای خر، بدان که میمون‌های باغ وحش به صورت جمعی در قفس‌ها زندگی می‌کنند و از لحاظ قیافه و بی‌تربیتی خیلی شبیه آدم‌ها هستند! لخت و عور در ملأ عام با هم عشق‌بازی می‌کنند و می‌جنگند و اگر دختری را با خودم به آنجا ببرم، همه درها به رویم باز می‌شوند!».

البته این گستاخی و بی‌ادبی منحصر به حسین کرشه نیست و دیگر اعضای خانواده او بویژه پدر و مادرش هم شخصیتی بی‌ادب و بد زبان دارند. در گفتگویی که پس از رسوایی اخلاقی و جنسی استاد کرشه میان او و همسرش در قهوه‌خانه و جلوی

مشتریان روی می‌دهد، این امر نمودی کامل دارد: «صرخت بصوت کادت تتصدع له أرکان القهوة: یا حشاش، یا مذهول، یا وسخ، یا عرة، یا رطل، سفخص علی وجهک الأسود. فحدجها المعلم بنظرة قاسیه و هو ینتفض من الانفعال و صاح بها: لمی لسانک یا مرة، و سدی هذا المرحاض الذی یقذفنا بوسخة! صاحت المرأة: قطع لسانک، ما مرحاض إلا أنت، یا خرع، یا مفضوح، یا ظل العیال» *(همان:* ۲٦۱) «...زن با صدایی که ستون‌های قهوه خانه را می‌لرزاند فریاد زد: ای حشیشی دیوانه! ای کثافت حرامزاده! بی حیای بی همه چیز! تف به آن روی سیاهت...! استاد کرشه در حالی که به خود می‌لرزید نگاه خشمگینش را به او دوخت و نعره زد: جلوی دهانت را بگیر زن. ببند در گشاد این مستراحی را که بوی گندش خفه‌مان می‌کند! زن فریاد زد: زبانت را ببر، مستراح تویی مفنگی! بی‌حیای بی‌چشم و رو...».

گفتگوی یک‌طرفه (مونولوگ-تک‌گویی درونی)

تک‌گویی درونی یا گفتگوی یک‌طرفه، نوعی صحبت یک نفره شخصیت با خود است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد (میرصادقی، ۱۳۷٦: ٤۱۰). این نوع گفتگوی درونی «شیوه‌ای از روایت است که در آن تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان در سطوح مختلف ذهن در مرحله پیش گفتار نمایانده می‌شود» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۷). در مقایسه با دیالوگ‌های فراوان، تک‌گویی درونی در این رمان بسامد کمی دارد و معمولا نویسنده زمانی آن را به کار می‌گیرد که شخصیت‌ها در حالت تردید و یا قرار گرفتن در فضایی سنگین به درون خود فرو رفته و اندیشه‌ها و احساسات سرگردان در لایه‌های پیش‌گفتار را در قالب سخن گفتن با من درونشان بیان می‌کنند. در این حالت نویسنده با تکیه بر روش جریان سیال ذهن، به واکاوی ذهنیت شخصیت می‌پردازد و آن را روایت می‌کند، تا هم عمل داستانی را به پیش برد و هم خواننده را به لایه‌های درونی افکار شخصیت آشنا کند.

برای نمونه، درپی عدم توجه و بی‌اعتنایی حمیده به عباس، او در ذهن خود به روانکاوی می‌پردازد و علت بی‌اعتنایی حمیده را شرم و حیا می‌داند و وقتی که نویسنده

این ذهنیت را به خواننده منتقل می‌کند، خواننده بر داده‌های قبلی نویسنده صحه می‌گذارد و عباس را همان فرد ساده‌ای تصور می‌کند که آن اندازه زیرک نیست که علت بی‌اعتنایی محبوبش را در زیاده خواهی‌های او بداند. در واقع شخصیت در حالتی از تردید قرار دارد و با این تک‌گویی، درصدد است که به نتیجه ای متقاعد کننده برسد: «قال لنفسه و هو یسیر متمهلا غافلا عما حوله: إنها بادلته الکلام طویلا. ولو قصدت صده ونبذة ما منعها و لا أعیتها الحیلة، فهی لاتکرهه، ولعلها تتدلل شأن الفتیات جمیعا، ولعله الحیاء الذی جعلها تقطع علیه سبیل التودد بالفرار» (محفوظ، ۲۰۰٦: ۲۲۱/۲) «با خود می‌گفت: اگر می‌خواست دست به سرش کند هیچ مانعی وجود نداشت و کاری از او برنمی‌آمد. پس بدش نمی‌آید، شاید می‌خواسته مثل همه دختران عمل کرده باشد، شاید هم حیا مانع شده و به جای اظهار علاقه، فرار را بر قرار ترجیح داده است».

از دیگر نمونه‌های تک‌گویی، خودگویی سنیه خانم است که درپی شکست در ازدواج به شدت نسبت به مردان بدبین شده است. شخصیت بدبین این شخصیت اینگونه در قالب خودگویی ارائه می‌شود: «أی زوج خلیق بأن ینهب أموالها کما فعل الزوج المرحوم، و بأن یضیع علیها فی غمضة عین ثمرة الأعوام الطوال» *(همان: ۲۰۳)* «...با هر کسی ازدواج کنم مثل شوهر مرحومم هر چه دارم غارت می‌کند، و تاچشم به هم بزنی ثمره این همه سال را به باد داده است».

در صفحات پایانی داستان، آن هنگام که عباس بعد از بازگشت و شنیدن خبر انحراف حمیده، با او ملاقات می‌کند، وقتی که حمیده از گفتگو با وی به ستوه می‌آید، نویسنده با تکیه بر خودگوی حمیده با من درونش، شخصیت بی پروا، دگرگون شده و غرق در مادیات او را که دیگر هیچ علاقه‌ای به داشتن هرگونه ارتباط با کوچه‌مدق ندارد را به خواننده ارائه می‌دهد: «لم تعد تشعر نحوه بارتباک أو حرج، وتساءلت فی جزع: متی یمسک عنی هذا؟ متی یفهمه متی یرحله؟» (*همان*: ۳۸۷) «حمیده بی آنکه برای او دل بسوزند بی‌تابانه و در سکوت از خود می‌پرسد: کی دست بر می‌دارد؟... کی می‌خواهد بفهمد؟...کی راهش را می‌کشد و می‌رود».

در آستانهٔ انحراف حمیده توسط فرج ابراهیم و بعد از اولین ملاقات با او، نویسنده در قالب تک‌گویی به بیان اندیشه‌ها و حرف‌های درونی حمیده مبنی بر نوعی تزلزل شخصیتی و واخوردگی عاطفی می‌پردازد: «براکینها واستولی علیها غضب جنونی، فطرحت الملاءة علی الارض و ارتمت علی الکنبة. لمن إذا یجیء القهوة کل مساء. أیمکن ألا یوجد ارتباط بین مجیئه کل مساء و بین أفکارها، و أن لیست هذه الافکار إلا أوهاما و أحلاما کاذبه؟ . . ثم ماذا» *(همان: ۳۰۷)* «بغضش ترکید، عبا را بر زمین انداخت و بر کاناپه وا رفت. پس به خاطر کی هر روز عصر به قهوه خانه می‌آید؟... آیا ممکن است بین آمدن هر روزه‌ی او و این تصورات هیچ رابطه‌ای نباشد و این افکار چیزی جز اوهام و رؤیاهای کاذب نباشد؟...بعد چه؟

نام‌گذاری شخصیت‌ها

استفاده از نام شخصیت‌ها و دلالت‌های آن‌ها که غالبا بصورت غیراتفاقی، تعمدی و پیش اندیشیده انتخاب می‌شوند و در حکم سخنگوی فکری خالق خود هستند، یکی از روش‌هایی است که نویسندگان برای ارائه و پردازش شخصیت‌های داستان‌های خود بکار می‌گیرند. دربارهٔ نقش نام شخصیت‌ها در پردازش داستان «رولان بارت معتقد است: در باب هر نام خاص باید دقیقا تأمل کرد، زیرا نام خاص اگر بتوان گفت، شاه دالهاست و معانی ضمنی‌اش، غنی و اجتماعی و نمادین هستند» (قویمی، ۱۳۸۸: ۵۳)، وانگهی انتخاب پیش اندیشیدهٔ نام‌ها که اگر با رفتار، کنش و گفتار آن‌ها هماهنگ باشد، می‌تواند بخش قابل اعتنایی از شخصیت پردازی داستان را به انجام رساند. «نامی که ماهرانه انتخاب شده است به آسانی می‌تواند برای القای هدف نویسنده در شخصیت پردازی استفاده شود« (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱۲). اما با تمام این اوصاف، این نکته را باید متذکر شد که«در وادی روایت، قانون محدود کننده و خاصی برای تعیین نام شخصیت‌های داستان وجود ندارد... و نویسنده در انتخاب نام‌ها آزاد است که یک نام معمولی و بدون دلالت برگزیند و یا نامی نمادین و رمزگونه و با دلالت‌های خاص خود» (الفیصل، ۱۹۹۵: ۱۱٤).

در رمان زقاق مدق نیز انتخاب نام‌ها توسط نجیب محفوظ تعمدی و پیش اندیشیده و متأثر از محیط جغرافیایی و پیرامونی شهر قاهره در اواسط قرن بیستم است. اما نکتهٔ ویژه و قابل اعتنا در گزینش نام همه شخصیت‌های اصلی و اغلب شخصیت‌های فرعی، عدم ارتباط معنایی و معجمی اسم‌ها با خصوصیات رفتاری، اخلاقی و اجتماعی مسماهای آن‌ها و در بسیاری از موارد وجود رابطه معکوس و تناقضات آشکار، فاحش و معنادار میان گفته‌ها، کنش‌ها و رفتار شخصیت‌ها با نام‌های آن‌هاست، بگونه‌ای که این شخصیت‌ها در بیشتر موارد با حالتی پارادوکس وار، کنشی را از خود بروز می دهند و یا قصد انجام کاری را دارند که نقطهٔ مقابل نام آن‌هاست.

شاید بتوان علت توجه و تأکید نویسنده به این اسلوب پارادوکس گونه را در هدف نویسنده در بیان دو امر دانست؛ اول، بیان تشویش، اضطراب و آشفتگی روحی و درونی شخصیت‌ها که نشأت گرفته از تناقض فاحش میان واقعیت‌های موجود با آرزوها و آمال آن‌هاست. دوم، بیان زندگی پرتناقض و تضاد مردم کوچه مدق- وحتی تمام مصر- در سال‌های نکبت بار و سیاه بعد از جنگ جهانی دوم، امری که با ایجاد تضاد میان مفهوم لغوی نام‌ها با ویژگی‌های رفتاری صاحبان آن‌ها، بر درگیری و پویایی درامی اثر می‌افزاید. در ادامه نمونه‌های برجستهٔ این گونه نام‌گزینی آورده می‌شود:

عباس: ▼

دلالت لغوی و معجمی← عبوس، بسیار ترشروی، اخمو، بداخلاق.

ویژگی‌ها و ابعاد شخصیتی← جوان خوشرو و خوش اخلاق کوچه، با شخصیت، سالم، بخشنده، خوش‌بین، خوش‌قلب، قانع، پرنشاط.

حمیده: ▼

دلالت لغوی و معجمی← ستوده، درخور ستایش، خوشنام، نیکو و نقطه مقابل ذم و زشتی.

ویژگی‌ها و ابعاد شخصیتی← سرکش، زورگو، خیره سر، مادی‌گرا، جاه طلب، بداخلاق.

فرج: ▼

دلالت لغوی و معجمی← آسودگی، گشایش در غم و سختی و از بین رفتن اندوه.

ویژگی‌ها و ابعاد شخصیتی← هرزه، فاسق، بی عفت و گستاخ، دروغگو، مکار، قواد، منافق.

حسین:

دلالت لغوی و معجمی← نقیض زشتی و قبح، دلپذیر، نیکو، پسندیده، خیرخواه، نیکوکار.

ویژگی‌ها و ابعاد شخصیتی← اخمو، ناراضی، عصبانی، منفعل و احساساتی، طغیانگر، بی‌ادب، بلندپرواز، خودپسند.

سلیم:

دلالت لغوی و معجمی← سالم، تندرست، بی عیب و نقص.

ویژگی‌ها و ابعاد شخصیتی← پیرمردی ضعیف با کمر خمیده، صورتی لاغر و استخوانی با چشمانی فرو رفته، غمگین، دارای بیماری پارانویا.

شیخ درویش:

دلالت لغوی و معجمی← شیخ: فردی که سنش بالا رفته و پیر و دنیا دیده شده است، سالخورده، رهبر و پیشوا. همچنین کلمهٔ "درویش" نیز دارای دلالت لغوی قانع و بی‌اعتنا به مسائل مادی و دنیوی است.

ویژگی‌ها و ابعاد شخصیتی← پیرمردی کوچه و بازاری که کروات می‌بندد و عینکی گرانقیمت و از جنس طلا بر چشم می‌نهد. در حرف زدن کلمات انگلیسی بکار می‌برد. با کلام و نیش زبانش دیگران را به باد سخره و انتقاد می‌گیرد و از خود می‌رنجاند. فردی یک دنده، لجباز، مغرور و متکبر است و خود را عالم به همه چیز می‌داند.

با توجه به تضاد و عدم وجود ارتباط میان بسیاری از نام‌ها و شخصیت صاحبان آن‌ها در نمونه‌های ارائه شده، باید اذعان داشت که دلالت زبانی و معجمی نام‌ها نمی‌تواند به تنهایی بیانگر شخصیت افراد این داستان باشد، بلکه شخصیت آن‌ها از خلال نوع نگرش نویسنده در رفتار، گفتار و توصیفات پیرامون شخصیت‌ها مشخص

می‌شود. وانگهی شناخت و فهم کامل ابعاد مختلف واقعی و نمادین شخصیت‌های رمان در دو سطح رفتاری خودآگاه و ناخودآگاه آن‌ها، فقط از طریق خوانش و تعمق در داستان از آغاز تا فرجام آن میسر است و صرف تکیه یا توجه به نام شخصیت‌ها و برخی از رفتارها و گفتارهای آن‌ها نمی‌تواند شناختی کامل و درست از ابعاد گوناگون درونی و ظاهری شخصیت آن‌ها را ارائه دهد (٤).

نتیجه‌گیری

پس از کنکاش و ریزنگری در شخصیت‌های داستان زقاق مدق و چنداچون شیوه‌های شخصیت پردازی آن، نتایج زیر قابل ارائه می‌باشد:

- شخصیت‌های اصلی داستان، حمیده (قهرمان)، عباس (قهرمان دوم) و فرج ابراهیم (ضد قهرمان) هستند و شخصیت‌های فرعی بسیارند که جملگی در خدمت پیشبرد روند پیرنگ از مقدمه تا بحران، تعلیق‌ها، نقطهٔاوج و پایان‌بندی داستان هستند.

- اکثر شخصیت‌های رمان از نوع ایستا هستند و فقط حمیده از شخصیتی پویا برخوردار است.

- به جهت نمادین بودن غالب شخصیت‌های داستان، شخصیت‌ها در بیشتر موارد تیپیک، قراردادی و نمایندهٔ طبقه‌ای خاص از جامعهٔ مصر در سال‌های مقارن با جنگ جهانی دوم هستند. از آن نمونه: عباس و حمیده نمایندهٔ جوانان مصر، فرج ابراهیم نمایندهٔ روشنفکران وسیساستمداران فاسد، مزدور و وطن فروش، ننه حمیده، سنیه خانم، جعده... نمایندهٔ زنان مصر، دکتر بوشی، معلم کرشه و زیطه نمایندهٔ افراد فرصت‌طلب و فاسد، رضوان حسینی نمایندهٔ روحانیون و افراد متدین.

- از نظر فنی به جهت کاربرد شخصیت‌های متقابل و دوگانه (مادی‌گرا و معنویت‌گرا، دنیوی و اخروی، راضی و قانع و ناراضی و سرکش، مثبت، منفی و بینابین و...) و وجود نوعی هماهنگی و هارمونی میان شخصیت‌ها و روند کلی داستان، منجر به نوعی درگیری و در پی آن پویایی درامی داستان در سطحی هنری و بالا شده است.

-در زمینهٔ چگونگی پردازش شخصیت‌ها و کاربست روش‌های شخصیت پردازی،

بهره‌گیری استادانه نجیب محفوظ از تمامی شیوه‌های شخصیت پردازی موجب رهایی نسبی روایتگری او از یکنواختی ملال‌آور و تکراری شدن شیوه بیان شده است. در شخصیت پردای غیرمستقیم، بیشترین توجه وی به گفتگو و نام‌گذاری بوده است. در مورد نقش گفتگوها در پردازش شخصیت‌ها، شخصیت‌پردازی از طریق دیالوگ برجسته‌تر ازمونولوگ است. عمل یا کنش نیز به واسطهٔ ارتباط دوطرفه و تنگاتنگ رویدادها و اعمال شخصیت‌های داستان، به آنها جان بخشیده و به حرکتشان درآورده است؛ بگونه ای که اعمال شخصیت‌ها تأیید کنندهٔ گفته‌های آنها و توصیفات مستقیم نویسنده پیرامون شخصیت آنهاست. بهره‌گیری نجیب محفوظ از نام شخصیت‌ها تعمدی و از پیش اندیشیده است، اما در این روش بصورت آگاهانه، ابعاد اخلاقی و رفتاری اغلب شخصیت‌ها بر خلاف دلالت معنایی نام آن‌هاست.

یادداشت‌ها

۱- در ترجمهٔ شاهد مثال‌ها، ترجمهٔ فارسی رمان با عنوان *«کوچه مدق»* مترجم: محمد رضا مرعشی‌پور (۱۳۷۸) چاپ اول، تهران: فرهنگ و اندیشه، مد نظر بوده است.

۲- پسر فؤاد اول و پادشاه مصر از سال ۱۹۵۲ تا ۱۹۳٦ که در پی انقلاب ۱۹۵۲ مصر برکنار شد (معلوف،۱٤۲۳: ذیل ماده فاروق).

۳ و٤- برای اطلاعات بیشتر، رک: قصوری، ۲۰۰۸: ۳۲۱-٤۰۲.

منابع و مآخذ:

- أبوعوف، عبد الرحمن، (۱۹۹۱م)، الرؤی المتغیرة فی آثار نجیب محفوظ، القاهرة: هیئة المصریة العامة للکتاب.

- سلام، محمد زغلول (لاتا)، دراسات فی القصة العربیة الحدیثة، الإسکندریة: منشأة المعارف.

- الشطی، سلیمان، (۲۰۰٤م)، الرمز و الرمزیة فی ادب نجیب محفوظ، الطبعة الأولی، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

- شلش، علی، (۱۹۹۰م)، نجیب محفوظ- الطریق و الصدی- الطبعة الأولی، بیروت: دارالآداب.

- طه بدر، عبدالحسین، (لاتا)، الرؤیه و الأداة-نجیب محفوظ-، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف.

– الفیصل، سمر روحی، (۱۹۹۵م)، بناء الروایة العربیة السوریة، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
– القاضی، عبدالمنعم زکریا، (۲۰۰۹م)، البنیة السردیة فی الروایة، الجیزة: عین الدراسات و البحوث الإنسانیة و الاجتماعیة.
– عبدالمحسن، محمد حسن، (۲۰۱۱م)، البنیة السردیة فی روایة صبحی فحماوی، سوریا: دار الحوار للنشر و التوزیع.
– قصوری، ادریس، (۲۰۰۸م)، أسلوبیة الروایة، الطبعة الأولی، إربد: عالم الکتب الحدیث.
– القیسی، عودة الله منیع، (۲۰۰٤م)، *نجیب محفوظ- نماذج الشخصیات المکررة و دلالتها فی روایاته*، الطبعة الأولی، عمان: دار الیازوری العلمیة للنشر و التوزیع.
– معلوف، لوئیس، (۱٤۲۳ق)، المنجد فی الأعلام، الطبعة الثالثة و العشرون، تهران: انتشارات ذوی القربی.
– نجم، محمد یوسف، (۱۹۷۹م)، فن القصه، الطبعه السابعه، بیروت: دارالثقافه.
– الندوی، محمد نجم الحق، (۲۰۰۱م)، *نجیب محفوظ فی ضوء نزعاته الادبیة*، الطبعة الأولی، الأردن: عالم الکتب الحدیث.
– الهاشم، جوزیف و آخرون، (۱۹٦٦م)، المفید فی الأدب العربی، الطبعة الثانیة، بیروت: منشورات المکتب التجاری.
– اخوت، احمد، (۱۳۷۱ش)، دستور زبان داستان، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.
– اسلین، مارتین، (۱۳۷۸ش)، *دنیای درام*، ترجمه محمد شهبا، چاپ سوم، تهران: هرمس.
– اسماعیل‌لو، صدیقه، (۱۳۸٤ش)، *چگونه داستان بنویسیم*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: نگاه.
– برآهنی، رضا، (۱۳٦۸ش)، *قصه نویسی*، چاپ چهارم، تهران: نشر البرز.
– بستانی، محمد، (۱۳۷۱ش)، اسلام و هنر، ترجمه حسین صابری، چاپ اول، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
– بیات، حسین، (۱۳۷۸ش)، داستان نویسی جریان سیال ذهن ، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
– بیشاب، لئونارد، (۱۳۸۳ش)، *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*، ترجمه محسن سلیمانی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
– جزینی، محمدجواد، (۱۳۸۵ش)، الفبای داستان نویسی، چاپ اول، انتشارات، تهران: هزاره ققنوس.
– حسینی، مریم، (۱۳۹۰ش)، نام گزینی زنان در داستان‌های هزار و یک شب، فصلنامه متن پژوهی، شماره٤۸، صص۱۱۱-۱٤۰.
– ریمون-کنان، شلومیت، (۱۳۷۸ش)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه: ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

– سینگر، لیندا، (۱۳۷٤ش)، خلق شخصیت‌های ماندگار، ترجمه عباس اکبری، چاپ اول، تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
– فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۵۷ش)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات حبیبی.
– محفوظ، نجیب، (۲۰۰٦م)، الأعمال الکاملة، ج۲، القاهرة: دار الشروق.
– محمد سعید، فاطمة الزهراء، (۱۳۷۸ش)، *سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ*، ترجمه: نجمه رجائی، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
– محمودی، محمد علی، (۱۳۸۹ش)، پرده‌ی پندار–جریان سیال ذهن و داستان نویسی ایران–چاپ اول، مشهد: نشر مرندیز.
– مک کی، رابرت، (۱۳۸۵ش)، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی، ترجمه: محمد گذر آبادی، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.
– میر صادقی، جمال، (۱۳۷٦ش)، *عناصر داستان*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.
– نعیمی، جواد، (۱۳۷۰ش)، داستان چیست و چگونه نوشته می‌شود، چاپ اول، مشهد: کتابستان مشهد.
– نوبل، ویلیام، (۱۳۸۵ش)، راهنمای نگارش گفتگو، چاپ دوم، ترجمه عباس اکبری، تهران: سروش.
– یونسی، ابراهیم، (۱۳۸۸ش)، هنر داستان نویسی، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.

دراسة أنواع الشخصيات والأساليب غير المباشرة لمعالجة الشخصيات (الأعمال والحوار والأسماء) في رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ

على أصغر حبيبى[١]
حميدة اميرحاجلو[٢]
فتاح عليپور[٣]

الملخص

يعدّ نجيب محفوظ من أنجح الكتاب العرب، وقد نال جائزة نوبل للآداب فى سنة ١٩٨٨ للميلاد. تعتبر رواية زقاق المدق من أشهر رواياته التى عالج فيها، وبتوظيف رمزى لأحداث هذا الحى (زقاق المدق)، الأوضاعَ الاجتماعية والاقتصادية السيئة للطبقة الوسطى والفقيرة فى مصر، وذلك خلال السنوات الأخيرة للحرب العالمية الثانية إبّان سلطة الاستعمار البريطانى. لقد استفاد نجيب محفوظ من كل العناصر الروائية في روايته هذه، ومن أهمها معالجة الشخصية. فلهذا يهتم هذا البحث بدراسة أنواع الشخصيات: الرئيسية والفرعية، والثابتة والمتحولة، والإيجابية والسلبية، والقانعة وغيرالقانعة، والأسلوب غير المباشر لمعالجة الشخصيات(الأعمال والحوار والأسماء) فى الرواية. إن نتائج البحث تشير إلى أن أكثر شخصيات رواية زقاق المدق شخصيات ثابتة وهى مأخوذة من أشخاص يعيشون فى المجتمع المصري. وأما بالنسبة لمعالجة الشخصيات، فالكاتب، وإن استعمل كل الأساليب الفنية، إلّا أنّه استفاد من الحوار وأسماء الشخصيات أكثر من غيرها.

الكلمات الرئيسة: الشخصية، الأسلوب غير المباشر لمعالجة الشخصيات، نجيب محفوظ، زقاق المدق.

١- أستاذ مشارک للغة العربية و آدابها بجامعة زابل
٢- خريجة ماجستير في الأدب الفارسي بجامعة زابل
٣- خريج ماجستير في الأدب الفارسي بجامعة زابل

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ دوازده پیاپی/ ۱۰ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

بررسی جامعه‌پذیری جنسیت زنان در سه داستان کوتاه «قماشة العليان»*

یحیی معروف، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سمیره خسروی[1]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

جامعه‌پذیری جنسیت فرآیندی ذهنی و مبتنی بر مناسبات فرهنگی ـ اجتماعی است و ارتباط محکمی با باورها و ارزش‌های حاکم بر جامعه دارد که در طی آن، زنان و مردان از هم متمایز شده و رفتارهای خاصی به هرکدام از آنها نسبت داده می‌شود. مسألهٔ اساسی این پژوهش را می‌توان به این شکل مطرح کرد که آیا جامعه‌پذیری جنسیت می‌تواند هویت زنان را تحت تأثیر قرار دهد و آن‌ها را در زندگی فردی و اجتماعی محدود سازد یا خیر؟ و در صورت مثبت‌بودن پاسخ، این محدودیت‌ها تا چه میزان می‌تواند از لحاظ رفتاری و روحی ـ روانی به زنان آسیب برساند؟

این نوشتار بر پایهٔ روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از نقد جامعه‌شناسی جنسیت و تأثیر آن بر رفتار زنان در سه داستان کوتاه: «**لست أنا**»؛ «**بقايا إمرأة**» و «**لن أعود**» از "**قماشة العليان**"، نشان می‌دهد که چگونه زنان بر اثر جامعه‌پذیری ناقص جنسیتی، زمینهٔ تحقیر خود و در نتیجه تخریب نظام خانواده را فراهم می‌آورند. آنان با تجربه‌ی شکست و سرخوردگی در انتظارات، به شدت منفعل گشته، دست به اعمال انحرافی و پرخطر می‌زنند که این آسیب‌ها در دو سطح فردی و اجتماعی قابل ردیابی است.

کلیدواژه‌ها: قماشة العليان، داستان کوتاه، زنان، جامعه‌پذیری جنسیت.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۳/۰٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰۷/۰٦

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: samireh_khosravi@yahoo.com

مقدمه

مسألۀ تحقیق

امروزه واژۀ جنسیت، به پرکاربردترین اصطلاح در حوزۀ مطالعاتی آثار زنانه تبدیل شده است. این واژه با مفهوم وسیع خود، این باور را می‌رساند که زنان، نه به واسطۀ تفاوت‌های بیولوژیکی‌شان با مردان؛ بلکه به کمک فرهنگ و ساخت‌های اجتماعی است که محدود و محبوس شده‌اند و نقش اساسی خود را در زندگی به فراموشی سپرده‌اند. جنسیت، دسته‌بندی فرهنگی به «مردانه» و «زنانه» را توضیح می‌دهد و «به آن جنبه از تفاوت‌ها و ویژگی‌های زن و مرد مربوط می‌شود که منشأ روان‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی دارند» (گیدنز، ۱۳۷٤: ۱۷۵).

رفتار و عملکرد زنان در زندگی فردی و خانوادگی آنان، بیش از هر چیز، از جامعه و آموزه‌های فرهنگی متأثر و یا به عبارت بهتر، از نحوۀ جامعه‌پذیری آنان منشأ می‌یابد. «جامعه‌پذیری، مکانیزم اخذ هنجارها، ارزش‌ها و اعتقادات اجتماعی توسط اعضای جامعه است» (مندراس، ۱۳٦۹: ۳۰٦).

یکی از انواع جامعه‌پذیری، جامعه‌پذیری جنسیتی است که دختران را با انواع محدودیت‌ها و تفکرات ذهنی تحقیرکننده‌ای مواجه می‌کند که آنان را از بروز استعدادهای طبیعی‌شان دور، و به شدت محدود و فرمانبردار می‌سازد. «دختر، نه از آن‌رو که به سبب کهتری‌اش خود را به مرد اختصاص می‌دهد؛ بلکه به دلیل اینکه به مرد اختصاص داده شده است، با قبول فکر کهتری، به آن کهتری ثبات می‌بخشد. در حقیقت، دختر با افزایش ارزش انسانی خود در برابر مردها، بها نمی‌یابد؛ بلکه با مدل قراردادن خود بر اساس رؤیاهای مردها، این بها را کسب می‌کند» (دوبووار، ۱۳۸۵، ج۲: ۱۰۲). زنانی که در نظام سلطۀ پدرسالار رشد می‌یابند، هر نوع پیشرفت، احساس امنیت، قدرت و ارتقای خود را در قالب مردان زندگی خود، جست‌وجو می‌کنند و بر همین اساس، موجوداتی به شدت متکی و با اعتماد به نفسی پایین بارمی‌آیند. «در جامعه‌پذیری بر اساس الگوی پدرسالار و برتری جنس مذکر بر مؤنث، ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های مرد سالارانه منتقل می‌شود و در نتیجه، زن، باور می‌کند که در خدمت

مرد است» (مارشال، ۱۹۹۸: ۲۵۰).

دخترانی که در چنین شرایط نامتوازن فرهنگی رشد می‌یابند، در زندگی شخصی و خانوادگی به شدّت آسیب‌پذیر و در صورت بروز ناهماهنگی در انتظارات، به بیماری‌های متعدد روحی ـ روانی مبتلا می‌شوند. در این حالت، ممکن است در برخورد با مشکلات، از تصمیم‌گیری درست ناتوان باشند و به کج‌رفتاری روی بیاورند. «کج‌رفتاریِ رفتاری (کارکردی)، نوعی رفتار است که مردم آن را برای کل جامعه یا افراد معینی مضر می‌دانند و در نتیجه چنین رفتاری را مجاز نمی‌شمارند. این گونه رفتار، رفتاری است که معمولاً آن را (جنایی) یا (مجرمانه) می‌نامند. بسیاری از جامعه‌شناسان معتقدند باید تمام توجهات به این رفتار معطوف باشد و کج‌رفتاری فقط همین‌هاست» (صدیق سروستانی، ۱۳۸٦: ۱۳).

نظریهٔ سوسیوژنیک، در علم رفتارشناسی به مطالعهٔ انحرافات رفتاری می‌پردازد. «...این نظریه نشان می‌دهد که چرا برخی افراد که با ناکامی مواجه می‌شوند، دست به خودکشی می‌زنند و بعضی دیگر که همان اندازه ناکامی داشته‌اند، آدم‌کشی می‌کنند. از این رویکرد، خودکشی و آدم‌کشی اساسا یک چیزند: کنش پرخاشگرانهٔ ناشی از ناکامی. اما خودکشی، پرخاشگری درون‌گرا و علیه خویش است؛ در حالی‌که آدم‌کشی، پرخاشگری برون‌گرا و علیه دیگری است. این نظریه مدعی است افرادی که به شدت دچار ناکامی شده‌اند، اگر محدودیت بیرونی ضعیفی را تجربه کرده باشند؛ کنش پرخاشگرانهٔ خودگرا (دورن‌گرا) یعنی خودکشی و اگر از محدودیت بیرونی قوی رنج کشیده باشند، کنش پرخاشگرانهٔ دیگرگرا (برون‌گرا) یعنی دیگرکشی را انتخاب می‌کنند» *(همان: ۱۳۹)*.

اهمیت و اهداف تحقیق

تأمل در دوره‌های مختلف زندگی یک زن، و نقش‌های مهمی که در طول حیات خود بر عهده می‌گیرد؛ نشان می‌دهد که آموزش و آماده‌سازی زنان برای زندگی و اعطای استقلال فکری و شغلی به آنان، از اهمیت بسیار بیشتری نسبت به مردان برخوردار

است. زنان غالباً در کشورهای عربی از ارزش انسانی کمتری نسبت به مردان برخوردارند و به عنوان موجوداتی ثانوی و ضعیف به شمار می‌آیند. این امر منحصر به زمان خاصی نبوده و در دوره‌های مختلف زمانی از گذشته تا کنون قابل پیگیری و مشاهده است. بارزترین نمونه‌ی ظلم این گونه کشورها به زنان در عصر حاضر، محروم‌کردن بسیاری از آنان از حقوق ایتدایی خویش یعنی تحصیلات دانشگاهی و آزادی در انتخاب شغل و در بعضی خانواده‌ها اجبار به ازدواج است. «مراحل آموزش پسر در خانواده، متفاوت با دختر است. پسربچه، مسؤلیت‌پذیری، رهبری و اعتماد به نفس را فرامی‌گیرد؛ در حالی‌که در جوامع شرقی، دختر از این آموزش‌ها محروم می‌شود» (محمد عفیفی، ۱۹۹۸: ۱۷۸).

اگر بپذیریم که هر فرد، خواسته‌ها و تمایلات درونی خود را بهتر از دیگران درک می‌کند؛ باید بپذیریم که زنان نیز بهتر از مردان می‌توانند در آثار خود به مسائل و عقده‌های فروخوردهٔ هم‌جنسان خود توجه نشان دهند. «ما زن‌ها خیلی بهتر از مردان دنیای زنان را می‌شناسیم چرا که به صورت ریشه‌ای به آن وابسته‌ایم و ما بر درک معنای این جمله که موجود انسانی زن باشد، تواناتریم» (دو بوار، بی‌تا: ۱۰). در نوشته‌هایی که بر نقد رفتار و اندیشه‌های زنان استوارند، توجه نویسندهٔ زن بیشتر بر روی شخصیت داستان، واقعیت زندگی و صدای او در داستان است. زن نویسنده به گونه‌ای بر روی شخصیات خود تمرکز می‌کند که گویی واقعی و حقیقی‌اند و این خود می‌تواند به کشف دنیای زنان و تفکر آن‌ها از جهان پیرامون‌شان منجر شود. «زنانه‌نویسی، یعنی جنسیتی‌کردن ادبیات، بر اساس تجربه و نگاه زنانه. این سبک مصرانه می‌خواهد شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان بیافریند. زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن» (فتوحی، ۱۳۹۲: ٤۰۲).

بر این اساس، این پژوهش سعی دارد تا با استفاده از روش تحلیلی ـ توصیفی سه داستان کوتاه زنانه، نحوهٔ جامعه‌پذیری ناقص دختران را در جامعهٔ سنتی و مردسالار عربستان، با دیدی انتقادی مورد بررسی قرار دهد. مسألهٔ اساسی این پژوهش را می‌توان

به این شکل مطرح کرد که آیا جامعه‌پذیری جنسیت می‌تواند هویت زنان را تحت تأثیر قرار دهد و آن‌ها را در زندگی فردی و اجتماعی محدود سازد یا خیر؟ و در صورت مثبت‌بودن پاسخ، این محدودیت‌ها تا چه میزان می‌تواند از لحاظ رفتاری و روحی ـ روانی به زنان آسیب برساند؟ باید توجه داشت که این مقاله در جهت جنسیت و زنانگی که یک بعد فرهنگی ـ اجتماعی است نگاشته شده و با تحقیقات پیش از خود که به اثبات جنس و تفاوت و تمایز زن و مرد در بحث فیزیولوژیک بوده است؛ کاملاً متفاوت است. در اینجا بحث بر سر ایدئولوژی و تفکر خود زنان است.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌های فراوانی در زمینهٔ زنان و نقش جامعه در زندگی شخصی و خانوادگی آنان صورت گرفته است. از جملهٔ این پژوهش‌ها، که به لحاظ آماری سعی کرده‌اند تا نقش جامعه‌پذیری را در زندگی و رفتار زنان پی‌گیری کنند می‌توان به: *«خشونت علیه زنان در تهران: نقش جامعه‌پذیری جنسیتی، منابع در دسترس زنان و روابط خانوادگی، ۱۳۸۵»*؛ *«مطالعهٔ زمینه‌های مرتبط با جامعه‌پذیری در خانواده و عزّت نفس زنان متأهل، ۱۳۸۹»*؛ *«تبیین تفاوت‌های جنسیتی در رفتارهای انحرافی بر اساس نظریهٔ فشار عمومی، ۱۳۹۲»* **و مقالات متعدد** دیگری اشاره کرد که بر همین سبک نوشته و از لحاظ آماری به بررسی و تحقیق پرداخته‌اند.

امّا آنچه به عنوان پیشینه در موضوع مقالهٔ حاضر، دارای اهمیت بیشتری است؛ بررسی رفتار زنان از منظر جامعه‌شناسی رفتار، در سطح خانواده و در ساحت ادبیات است. در این زمینه می‌توان به تلاش‌هایی چون مقالات زیر اشاره کرد: *«جامعه‌شناسی رفتار در رمان طناب‌کشی بر مبنای نظریهٔ داغ ننگ، ۱۳۹۳»*: در این مقاله سعی شده است تا بر اساس نظریهٔ داغ ننگ یا برچسب‌زنی بر فرد یا گروهی از مردم، به بررسی رفتار شخصیت اول داستان طناب‌کشی از مجید قیصری یعنی (راحله) بپردازد و تأثیر اندیشهٔ غالب مردم در رفتار وی را ترسیم نماید. *«بازنمایی تجربهٔ زنان از جهان اجتماعی در رمان: تحلیل جامعه‌شناسانهٔ پنج رمان پرفروش دههٔ ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۵، ۱۳۸۸»* که به طور کلّی سعی شده است تا به دنیای

زنانهٔ شخصیت‌های اصلی این رمان‌ها نفوذ کند و رفتارهای خاصّ مطرح‌شده در هر کدام از آن‌ها و نیز نحوهٔ برخورد آنها با مسائل پیرامون خود را بازگو کند؛ *«خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی، ۱۳۸۸»* به طور خاصّ به تعریف خشونت علیه زنان و بیان انواع آن در قالب داستان‌های دولت‌آبادی اختصاص دارد و زندگی فردی و اجتماعی زنان رنجدیده را برای مخاطب تحلیل و ترسیم کرده است؛ و در نهایت *«روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه همراه با نقدی بر رمان چه کسی باور می‌کند رستم، ۱۳۸٤»* که بخش اصلی این مقاله به تعریف آثار زنانه و بیان اهداف آن‌ها در قالب توضیح و تحلیل رمان مورد اشاره اختصاص یافته است. و در ادب عربی نیز به کتاب‌هایی چون: *«المرأة العربیة و المجتمع فی قرن»* (۲۰۰۲) اثر منی ابوالفضل؛ *«النظام الأبوی و اشکالیة الجنس عند العرب»* (۲۰۰۳) اثر ابراهیم الحیدری، *«أزمة المرأة فی المجتمع العربی»* (۱۹۹۰) اثر بوعلی یاسین، *«المرأة لیست لعبة الرجل»* (بی‌تا)، اثر سلامة موسی؛ *«المرأة واللغة»* (۲۰۰۶) اثر عبدالله محمد الغذامي؛ *«معرکة جدیدة فی قضیة المرأة»* (۱۹۹۲)، اثر نوال سعداوی و کتاب‌های بسیار دیگری اشاره کرد که در آن‌ها به مشکلات زنان در بعضی جوامع مردسالار عربی و نیز نحوهٔ انعکاس صدای آن‌ها در آثار زنانه پرداخته‌اند.

باید توجه داشت که *"قماشة العلیان"* نویسندهٔ زن عربستانی که این پژوهش در باب داستان‌های کوتاه وی نگاشته شده است، در ایران تقریبا ناشناخته بوده و تلاشی در باب آثارش چه در زمینهٔ رمان و چه داستان‌های کوتاه صورت نگرفته است و این پژوهش، آغازگر بررسی آثار وی است. در ادبیات عرب نیز، به داستان‌های کوتاه این نویسنده توجهی نشان داده نشده است و شاید بتوان گفت که عمده‌ترین پژوهش انجام شده در باب آثار علیان، پایان‌نامهٔ ***«الرؤیة والتشکیل فی أعمال قماشة العلیان الروائیة، ۲۰۰۹»*** نوشته‌ی **"سالم یاسین الفقیر"** است که در آن به بررسی رمان‌های علیان پرداخته شده است. با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان ادعا کرد که این مقاله، اولین کوشش در قالب بررسی جامعه‌شناسی رفتار شخصیت‌های زنانه در قالب داستان‌های کوتاه از منظر جنسیت و جامعه‌پذیری جنسیتی است.

مبانی نظری تحقیق

جامعه‌شناسی جنسیت

جنسیت یکی از ابعاد مهم هویت هر فرد است. «جنسیت در سطح خرد به هویت و شخصیت فردی، در سطح نمادین، به ایده‌های فرهنگی و تصورات قالبی مردانگی و زنانگی، و در سطح کلان و ساختاری به تقسیم کار جنس در نهادها و سازمان‌ها و روابط قدرت باز می‌گردد» (مارشال، ۱۹۹۸: ۲۵۰). شکل‌گیری شخصیت در بعد جنسیتی به معنای «کسب ویژگی‌های مرتبط با جنس و اصول فکری و فرهنگی متناسب با آن است. و نیز بر مجموعه‌ای از باورها و گرایش‌هایی اطلاق می‌شود که فرهنگ متناسب با هر جنس (مذکر و مؤنث) اجازهٔ یادگیری و انجام آن را به فرد می‌دهد» (عبدالعزیز موسی، بی‌تا: ١٤).

در نظریه‌های جنسیتی؛ دختران، نه از لحاظ شکل فیزیولوژیک بدن، بلکه از روی اجبار فرهنگ و جامعه است که مسؤلیت کار منزل، تربیت فرزندان و تأمین آسایش مردان بر آنها تحمیل شده است. در چنین تفکری، بنیان رفتارها و نگرش‌های زنان را کلیشه‌های جنسیتی و اجتماعی برمی‌شمارند. «بر اساس نظریهٔ جامعه‌پذیری جنسیت، فرآیند جامعه‌پذیری گرایش‌ها و هویت جنسی را در خانواده درونی کرده و آن را به فرزندان انتقال می‌دهد و باعث دائمی‌شدن سلطهٔ مرد و مطیع بودن زن می‌شود، چرا که معمولا از زنان تصویر آرام، مطیع، منفعل، عاطفی و وابسته، و از مردان تصویری مستقل، استوار، شایسته، توانا و مصمم ترسیم می‌نماید و در چنین شرایطی، زنان نقش سنتی مطیع‌بودن و در مقابل مردان نقش سلطه‌گرای مردانه را می‌پذیرند» (شفر، ۱۹۹۲: ۹۸).

باید توجه داشت که القای فرهنگ «زنانگی» و «مردانگی» در جامعه، بیش از هر چیز به ضرر زنان تمام می‌شود چرا که «دو اصطلاح متضاد مردانگی و زنانگی به شیوه‌های متمایز عمل و احساس نزد مردان و زنان مربوط می‌شوند. به طور دقیق، ویژگی‌هایی که تفاوت‌ها را از طریق تداعی انفعال، وابستگی و ضعف برای زنان، و فعالیت، استقلال و قدرت برای مردان صورت‌بندی می‌کنند» (مارشال، ۱۹۹۸: ٤٨٩).

البته باید پذیرفت که «حتی زنان نیز خود را با واقعیت مرد سالار جهان به طور کلی و روابط سلطهٔ مردان بر زنان به طور خاص، تطبیق داده‌اند و خود را اسیر آن می‌بینند» (بوردیو، ۲۰۰۹: ٦۰). این مسأله نه تنها در جامعه‌شناسی بلکه در علم روانشناسی نیز قابل پیگیری است تا جائی‌که «آدلر، به اهمیت نقش جامعه در پایندگی اعتقاد برتری مرد بر زن اشاره می‌کند و حتی از آن فراتر رفته و معتقد است که تفاوت‌های روانی بین زنان و مردان به طور کامل نتیجهٔ باورهای فرهنگی است. وی به تأثیر بالای این اعتقادات بر زندگی کودکان و رشد اعتماد به نفس در آن‌ها اشاره می‌کند و توضیح می دهد که چگونه این باورها، رشد روانی زنان را متزلزل می‌کند و آن‌ها را به سمت خشم نسبت به نقش اجتماعی‌شان سوق می‌دهد و در نتیجه به راه‌هایی روی می‌آورند که موجب بی‌احترامی بیشتر مرد به آن‌ها می‌شود» (انجلر، ۱۹۹۱: ۱۰۹).

همهٔ این مسائل سبب شده است تا توجه دانش داستان‌نویسی معاصر به مسألهٔ جنسیت و نقش فرهنگ اجتماعی در تبیین تفاوت‌های زندگی مردان و زنان به عنوان دو قطب اصلی جامعهٔ بشری معطوف شود. جنسیت برخلاف جنس و مسائل زیست‌شناختی مرتبط با آن، به عنوان امری اجتماعی شناخته می‌شود و امکان تغییر و به نقد کشیدن آن به راحتی ممکن است. «جامعه‌شناسی جنسیت به‌ویژه از زمانی گسترش یافت که مقولهٔ جنس (Sex) و جنسی (gender) از یکدیگر تمایز یافت و اظهار شد که جنسیت برخلاف جنس یک مقولهٔ اجتماعی و فرهنگی است؛ به این معنا که جنس، فقط معنایی زیست‌شناختی دارد، اما جنسیت مجموعه‌ای از صفات و رفتارهایی‌ست که به زن نسبت داده می‌شود و ساخته و پرداختهٔ جامعه است. تفاوت‌های جنسی ممکن است طبیعی باشند اما تفاوت‌های جنسیتی ریشه در فرهنگ دارند نه طبیعت و از این رو تغییر پذیرند» (سفیری و امینیان، ۱۳۸۰: ۱۸).

قماشة العليان

قماشة عبدالرحمن صالح العليان، متولد شهر ریاض عربستان است. وی دانش‌آموختهٔ رشتهٔ شیمی در دانشگاه ملک سعود، و فردی فعال در عرصهٔ نویسندگی، روزنامه‌نگاری

و حقوق زنان است. علیان در حال حاضر سردبیر مجلهٔ *"حياتنا الصحية"*، عضو *"اتحاد الكتاب العرب"* سوریه و نیز عضو انجمن *" الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون"* است. وی رمان‌های *«عيون على السماء (۱۹۹۷)، بكاء تحت المطر (۲۰۰۰)، بيت من زجاج (۲۰۰۰)، أنثى العنكبوت (۲۰۰۰)، عيون قذرة (۲۰۰۵)»* و مجموعه داستان‌های کوتاه *«خطأ فی حياتی (۱۹۹۱)، الزوجة العذراء (۱۹۹۲)، دموع فی ليلة الزفاف (۱۹۹۶)، و الرجل الحائط (۲۰۰۲)»* را به قلم تحریر درآورده است. نکتهٔ مشترک در همهٔ این آثار، پرداختن به مسائل و مشکلات زنان چون طلاق، ازدواج، بدرفتاری با زنان و بروز انواع کج‌رفتاری‌ها از آنان در عربستان و کشورهای عربی است. «علیان در آثارش سعی کرده است تا در کنار هم‌جنس خود (زن) بایستد و از آن یک زن قدرتمند بسازد که در برابر هیچ ظلمی تسلیم نشود و هرگز به بن‌بست نرسد» (یاسین فقیر، ۲۰۰۹: ۱۱).

مجموعه داستان کوتاه *«الزوجة العذراء»* **که سه داستان کوتاه مورد بحث مقاله از جمله داستان‌های کوتاه آن هستند؛** در سال ۱۹۹۲ میلادی در دارالجمعة ریاض به چاپ رسیده و تا سال ۲۰۱۱ میلادی به چاپ هفتم رسیده است. این کتاب، دربردارندهٔ ۱۶ داستان کوتاه است. علیان، در آثار خود سعی کرده است تا در برابر عادت‌های جامعهٔ عرب که آزادی عمل را از زن سلب کرده‌اند؛ بایستد. وی با صدای زنانه به جامعهٔ مردسالار عربستان تاخته و فرهنگ غلط اعراب در برخورد با زنان را مورد انتقاد قرار داده است. در ادامه سعی می‌شود تا به صورتی جداگانه، سه داستان کوتاه و زنانهٔ قماشة علیان از این مجموعه مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند.

جامعه‌پذیری بر مبنای جنسیت در داستان‌های علیان

معرفی داستان‌های سه‌گانه

موضوع سه داستان *«لست أنا»*، *«لن أعود»* و *«بقايا إمرأة»* به زنان اختصاص دارد و حول محور مسائلی چون ازدواج اجباری، طلاق، بدرفتاری با زنان، افسردگی و جرائم زنانه می‌چرخد. در هر سه داستان، صدای غالب، صدای زن است. زنان در اینجا، با احساس وابستگی به دیگری و فراموش‌کردن وجود خویش، خود را در معرض انواع فشارهای

جسمی و روحی قرار می‌دهند و در پایان به شدت آسیب می‌بینند و آسیب می‌رسانند.

در داستان *"لست أنا"*، فاطمه، شخصیت اصلی آن، با تجربهٔ عشقی بی‌فرجام، به اجبار پدر با مردی ازدواج می‌کند که از لحاظ شغلی و تحصیلی در سطح پایین قرار دارد. دختر به توصیهٔ مادر، در طول ده سال زندگی مشترک، تمام تلاش خود را برای پیشرفت و ارتقای همسر به کار برده و در کنار به دنیا آوردن پنج کودک، همهٔ مسئولیت‌های خانه را برعهده می‌گیرد. امّا همسر وی، هنگامی که به پیشرفت کاری و تحصیلی دست پیدا می‌کند؛ فاطمه را طلاق می‌دهد. فاطمه که به شدت تحقیر شده و در گرفتن هر نوع تصمیم درستی ناتوان است؛ در اقدامی سریع، همسر را به قتل می‌رساند.

داستان *"بقایا إمرأة"* از جنبهٔ تعریف شخصیت‌ها مبهم و به جز شخصیت پسر، بقیهٔ افراد داستان، بدون نام عنوان شده‌اند. این داستان بر اساس روایت زندگی اندوه بار یک مادر و دختر است که بعد از ظلم و ناحقی‌های پدر و ترک خانه توسط وی، به آزار و اذیت‌های تنها پسر خانواده که به اعتیاد و دزدی روی‌آورده است؛ دچار می‌شوند. دختر به اجبار پدر به عقد پسر عموی خود درمی‌آید امّا مدتی قبل از ازدواج، توسط برادر، در قبال مقداری مواد، به یک معتاد واگذار می‌شود. وی برای مجازات خود، دست به خودسوزی می‌زند امّا با وجود سوختگی شدید، از مرگ نجات می‌یابد.

داستان *"لن أعود"* امّا با اندکی تفاوت، سرگذشت دختری به نام مریم است که از روی عشقی عمیق و یک‌طرفه با پسری موفق امّا هوسباز ازدواج می‌کند. وی چه قبل از ازدواج و چه سال‌ها بعد از آن، شاهد خیانت‌های متعدد همسر است امّا هرگز جرأت اعتراض یا ترک خانه را ندارد. به توصیهٔ مادر، بچه‌دار می‌شود امّا در نهایت، با داشتن سه فرزند متوجه می‌شود که همسر وی قابل تغییر نیست. بر هیمن اساس، مجبور به ترک خانه شده و بعد از طلاق با فرد دیگری ازدواج می‌کند و از فرزندانش چشم‌پوشی می‌کند.

رفتارهای زنان در داستان‌های مورد اشاره در سه نقش اصلی پررنگ شده است که در هر کدام از این حالت‌ها، اشتباهات، آلام و دردهای مختص به آن‌ها به تصویر کشیده

شده است. دختر خانواده و محدودیت‌های پیرامون وی، همسر و فداکاری‌ها و وابستگی‌شدید، مادر و انتقال تجربه‌ها و آموزه‌های سنتی خود به دختر.

دختران و محدودیت‌های روانی ـ فرهنگی

فضای خانهٔ پدری در داستان زندگی فاطمه و مریم، بسیار کمرنگ و در حاشیه ترسیم شده است. در حقیقت، تنها مسألهٔ اساسی نشان داده شده؛ نحوهٔ ازدواج و خروج آن‌ها از خانهٔ پدری است. امّا در داستان *«بقايا إمرأة»*، در کنار اشاره به ازدواج اجباری دختر، نحوهٔ تعامل نادرست اعضای خانواده با جزئیات بیشتری نمایان شده است. در داستان «لست أنا»، فاطمه، عاشق پسری با ملیّت متفاوت می‌شود. در زمان خواستگاری، پدر عاشق را به تندی از خانه رانده؛ ضمن تنبیه بدنی فاطمه، وی را تهدید می‌کند که به اولین خواستگار جواب مثبت خواهد داد:

«كان حبيبي شقيق صديقتي، ولكنه كان من جنسية أخرى غير جنسيتي، وتقاليدنا تمنع زواجنا حتى من قبيلة أخرى غير قبيلتي، فما بالك بجنسية أخرى؟! .... وفعلا بعد أسبوع واحد حضر هو وأبوه لخطبتي. ولكن أبي سامحه الله طردهم شر طردة ، ولم يكتف بهذا بل هاجمهم بالسباب والشتائم» (علیان، ۲۰۱۱: ۱۳۰).

«محبوب من، برادر دوستم بود. او ملیّتی متفاوت با ملیّت من داشت و سنت‌های ما ازدواج ما را حتی با قبیله‌ای غیر از قبیلهٔ خود ممنوع کرده بود، حال چگونه با یک ملیت دیگر رفتار می‌کرد؟! ... بعد از یک هفته او و پدرش به خواستگاری من آمدند امّا پدرم ـ خدا از او بگذرد ـ آنها را به بدترین شکل رد کرد. حتی به این اکتفا نکرد، بلکه با دشنام و ناسزا به آنها حمله کرد».

فاطمه به سختی از این اتفاق ضربه می‌بیند امّا مصیبت بزرگ‌تر زمانی است که پدر، تصمیم می‌گیرد وی را به یک نگهبان سادهٔ بانک شوهر دهد:

«وفي غمرة حزني وضياعي، أتى أبي لي ذات ليلة وأخبرني أن هنالك رجلا تقدم للزواج مني و قال لي أن وظيفة هذا الرجل هو حارس في بنك. أي ليس مديرا وليس موظفا وليس صرافا كغالبية الذين تقدموا لي، بل هو حارس، أي لا شيء» *(همان:* ۱۳۱).

«در گرداب اندوه و سرگردانی من، شبی پدرم به سراغم آمد و به من خبر داد که مردی برای خواستگاری پیشقدم شده است. ... به من گفت که شغل این مرد، نگهبان بانک است. یعنی مثل سایر خواستگارهای من، مدیر، کارمند و یا صراف نبود؛ بلکه فقط یک نگهبان بود. یعنی هیچ».

امّا در نهایت، مجبور به ازدواج می‌شود. در برابر زورگویی آشکار پدر، سر تسلیم فرود می‌آورد و خود نیز به این تسلیم‌شدن اعتراف می‌کند:

«وسكتّ، وأذعنت، واستسلمت وتزوجته» *(همان:* ۱۳۱*)*.

«سکوت کردم، مجاب شدم، تسلیم شدم و با او ازدواج کردم».

در داستان *«بقايا إمرأة»* دختر، اگر چه از لحاظ زندگی خانوادگی کاملا متفاوت با فاطمه رشد کرده است، امّا او نیز اسیر همان فرهنگ‌های غلط و محدودکننده در زندگی است. وضعیت خانوادگی این دختر به خاطر ازدواج مجدد پدر و ترک خانه، بسیار غم‌انگیزتر است. خصوصا که وی، با مادری شکست‌خورده و برادری معتاد زندگی می‌کند. او نیز تنها برای ازدواج آماده شده است و در نهایت، توسط پدر به فردی شوهر داده می‌شود که به شدت از او بیزار است:

«وفي أحد أيامنا الحزينة حضر أبي إلى بيتنا. زالت دهشتي حينما عرفت سبب مجيئه. إبن عمي الذي لم أعرفه أبدا طوال حياتي. حاولت أن أفتح فمي ولكن أسكتني أبي بقوله: إنه شاب ممتاز، ولن تجدي مثله أبدا في حياتک هذه. إبتلعت غصة في حلقي. ماذا يقصد في حالتي هذا؟» *(همان:* ١٦٠*)*.

«در یکی از روزهای ملال‌آورمان، پدرم در خانهٔ ما حاضر شد. وحشتم زمانی که دلیل آمدنش را فهمیدم بیشتر شد. پسر عمویم، کسی که من او را در طول زندگی‌ام ندیده بودم ... سعی کردم تا دهانم را باز کنم ولی پدرم من را با این سخن ساکت کرد: او جوان بسیار خوبی است. و تو در وضعیت کنونی‌ات هرگز مثل او را پیدا نمی‌کنی. بغض گلویم را فرو دادم. منظور او از این حالت من چه بود؟».

در داستان *«لن أعود»*، مریم، برعکس دو دختر دیگر، اجباری برای ازدواج ندارد امّا این تفکر که از مرد مورد علاقه‌اش چه در ظاهر و چه از لحاظ موقعیت اجتماعی کمتر

است؛ سبب می‌شود تا همان حقارتی را تجربه کند که بقیه درگیر آن بوده‌اند. در این داستان، عشق و درد به شکلی توأمان به هم پیوسته‌اند:

«تزوجتْه بعد قصة حب رائعة من طرف واحد. كانت تحبه منذ وعت عيناها على الدنيا فهو إبن عمها. الشاب الوسيم المدلل. المرفه. المغرور. ولم تحاول يوما أن تلفت أنظاره إليها أو حتى تظهر. ... فهناک العشرات غيرها وجميعهن يحببنه، إنهن كثيرات أكثر من أن تجد لها مكانا بينهن .. وأيضا هي تعرف بأنها ليست جميلة لتقارن نفسها بهن بل إنها حتى أقل من عادية وليست مؤهلة بتعليم عال ولا حتى موظفة» *(همان:* ۵۲*)*.

«بعد از یک عشق گرم و یک طرفه با او ازدواج کرد. از زمانی که چشم‌هایش را باز کرده بود، او را دوست داشت. او پسر عمه‌اش بود. جوانی زیبارو و با افاده، ثروتمند و مغرور. ولی هرگز سعی نکرده بود تا نگاه او را به خود جلب کند یا حتی به او نگاه کند. ... دختران بسیاری در اطرافش بودند و همه عاشق او بودند. آنها خیلی زیاد بودند بیشتر از آن‌که وی در بین آن‌ها جایی داشته باشد. او می‌دانست که آنقدر زیبا نیست تا خود را با آن‌ها مقایسه کند. حتی کمتر از آن‌ها بود، دانشگاه نرفته و کار هم نداشت».

تفکری که مریم در این داستان از خود دارد، در همان ابتدا او را با نقص و حقارت در برابر مرد مورد علاقه‌اش بار می‌آورد. حالت تسلیم و خودکم‌بینی به شدت در درون مریم ریشه دوانده است. ابراهیم سرانجام به خاطر خویشتن‌داری مریم در ابراز علاقه به وی، به خواستگاریش می‌آید. مریم به هنگام شنیدن خبر خواستگاری، به شدت ذوق‌زده شده و بدون هیچ تفکر و یا صحبتی، با او ازدواج می‌کند:

«ولكن لدهشتها الشديدة ترک الجميع وطلبها هي. صعقت، هربت الدماء من وجهها وشل لسانها فلم تنطق» *(همان:* ۵۲*)*.

«ولی در کمال تعجب، همه را رها کرد و به خواستگاری او آمد. فریاد زد، رنگ از چهره‌اش پرید و زبانش از سخن بازماند».

ازدواج اجباری یا ازدواج از روی عقدهٔ حقارت، سرنوشت مشترک هر سه دختر در این داستان است. آسیب روحی و شخصیتی این دختران در همان خانهٔ پدری آغاز می‌شود. حسّ تسلیم و تحقیر در وجود آنها نهادینه شده و به این باور رسیده‌اند که جنس دوم و تابع به شمار می‌آیند. تفکر پدرسالاری، به پدران اجازه داده است با

بی‌رحمی در سرنوشت دختران خود دخالت و آنها را از رسیدن به پایگاه‌های اجتماعی و استقلال شخصیتی محروم کنند. ایجاد حسّ حقارت و سرزنش در دختران، آنها را «شخصیتی درون‌گرا و بدون اعتماد به نفس بار می‌آورد که عناد و کینه‌توزی را در هر رفتار نادرستی بیش از هر چیز متوجه خود می‌دانند. همچنان‌که ممکن است آن‌ها را در معرض بیماری‌هایی چون نگرانی، خودآزاری و وسواس شدید فکری که نتیجهٔ بی‌توجهی و کمبود محبت است، قرار دهد» (صفوت مختار، ۲۰۰٤: ۳٤۱ ـ ۳۳۵).

همسر، فداکاری و وابستگی مطلق به شوهر

سرنوشت دختران بعد از زندگی در خانهٔ پدری، به خانهٔ شوهر کشیده می‌شود. گرم‌کردن کانون خانواده، تربیت فرزندان، تعامل با همسر و حفظ ارزش‌های خود، سبب می‌شود تا رفتار لحظه به لحظهٔ آن‌ها دارای اهمیت و بازتاب باشد. این امر در خانواده‌های سنتی که اساس زندگی دختر را در ازدواج و تشکیل خانواده می‌دانند؛ پررنگ‌تر است. دختران آموزش داده می‌شوند که همسرانی فداکار و مطیع، و مادرانی مهربان باشند. آنها یاد می‌گیرند که سهم خود را از زندگی در درون خانهٔ شوهر بجویند. «خانواده برای زن، عبارت از سهمی است که در روی زمین به او اختصاص یافته است؛ بیان ارزش اجتماعی او و بیان درونی‌ترین حقیقت اوست» (دوبووار، ۱۳۸۵، ج۲: ۲۷۳).

بیشترین بخش داستان‌های *«لست أنا»* و *«لن أعود»*؛ به دغدغه‌های زنان در خانه‌ی شوهر، و رفتارهای درست یا نادرستی که آنان در قبال همسر خود انجام می‌دهند؛ اختصاص یافته است. در داستان سوم نیز، به مسائل زندگی زن متأهل اشاره رفته با این تفاوت که سرگذشت اصلی داستان، متعلق به دختر خانواده است که از نحوهٔ رفتار مادر در برابر پدر، آسیب می‌بیند. زن، به عنوان همسر، همیشه تحت اراده و تصمیم شوهر است.

در داستان *«لست أنا»* فاطمه ازدواج می‌کند و با وجود آنکه به اجبار خانواده تن به این امر داده است؛ در طول زمان، با همسر احساس صمیمیت و نزدیکی می‌کند. این احساس، که خود شخصیت داستان با شک و تردید آن را محبت و عشق می‌نامد؛ سبب

می‌شود تا وی، به خدمت همسر دربیاید و با قبول مسؤلیت مطلق در برابر خانه و خانواده، همسر را در راه رسیدن به پیشرفت آزاد بگذارد:

«مع مرور الأيام تعلق قلبي به. ... بدأت أحاول أن أرتقي به، أن أدفعه إلى الأمام» *(علیان، ۲۰۱۱: ۱۳۲)*

«با گذشت زمان، به او تعلق‌خاطر یافتم. سعی کردم که او را به پیشرفت برسانم، او را به جلو برانم».

نکته‌ای که باید در جامعه‌شناسی جنسیت به آن توجه داشت این است که گویی «زن قرار نیست فعالیت‌هایش را برای اهداف خود انگیخته و یا برای رشد خویش به کار گیرد؛ بلکه از ابتدای زندگی می‌آموزد که وجودش باید وقف دیگران باشد و وظیفهٔ اصلی او برقراری و حفظ روابط است. همین امر سبب می‌شود تا بیشتر زنان در روابطی درگیر باشند که بنای آن بر وابستگی اجتماعی و اقتصادی است. برهم‌زدن روابطی که بقای افتصادی فرد و تمامی جایگاه روان‌شناختی او را در جهان تأمین و تعیین می‌کند کار خطرناکی است» (نجم عراقی، ۱۳۷٦: ۷۲).

«فالتحق في مدرسة ليلية وكنت وراءه في كل خطوة، كنت أساعده على الدراسة، وأوفر له الجو المريح الهادىء، وأحرم نفسي من أشياء كثيرة لأجله. فعشت معه كما يريد. ولم أحاول يوما أن أطلب منه شيئا فوق طاقته» (علیان، ۲۰۱۱: ۱۳۳).

«عضو مدرسهٔ شبانه شد و من در هر گامی، پشت سرش بودم. در درس‌هایش او را یاری می‌دادم و فضای آرامی را برایش فراهم می‌کردم. به خاطر او خودم را از خیلی چیزها محروم می‌کردم. با او همان‌گونه که می‌خواست زندگی کردم. هرگز چیزی بیشتر از توانش از وی نخواستم».

فاطمه، زندگی‌اش را بر خواست همسر و بدور از هرگونه تلاشی برای رضایت و تأمین نیازهای خود به سرمی‌برد. «هر زنی که به خودش توجهی نکند و ارزش خود را نشناسد، هیچ تلاش و کشمکشی برای اثبات یا تعالی خودش انجام نمی‌دهد و درنتیجه احساس نگرانی نمی‌کند. باید توجه داشت که منظور از احساس نگرانی در اینجا تلاش برای به دست‌آوردن بیشتر در زندگی، امید به کسب مدارج بالا و آرزوهای بزرگ‌تر و در نتیجه اثبات وجود است» (سعداوی، بی‌تا: ۹٦).

در داستان *«لن أعود»* مریم نیز، با وجود اینکه می‌داند همسرش ابراهیم به او خیانت می‌کند؛ امّا تلاش می‌کند تا بهترین شرایط را برایش مهیا کند، هرگز اعتراض نمی‌کند:

«كانت تعلم بأنها تخونها، وكان يعلم بأنها تعلم. ... وهي تعرف. تعرف كل شيء و تسكت. إنها ترى كل شيء في عينيه. إن تصرفاته كلها مكتوبة في عينيه وصمتت وطال صمتها والناس حولها يتحدثون. وصمتها يزداد وسكوتها يشتد و قلبها يتعذب و كل جزء فيها يتألم» (علیان، ۲۰۱۱: ۵۲).

«می‌دانست که به او خیانت می‌کند، و او هم می‌دانست که (زنش) می‌داند. ... زن همه چیز را می‌دانست. همه چیز را می‌دانست و سکوت می‌کرد زن همه چیز را می‌دید. همهٔ رفتارش در برابر چشمانش نوشته شده بود و سکوت می‌کرد. مردم دربارهٔ او حرف می‌زدند. سکوتش طولانی می‌شد و شدت می‌گرفت. قلبش در عذاب بود و اجزای بدنش رنج می‌کشیدند».

تسلیم‌شدن زن در برابر خیانت‌ها و تحقیرهای همسر، به نوعی دوری از خویشتن خویش است. خودبیگانگی به معنای تسلیم و خودفروختن است؛ انسانی که خود را برده‌ای برای دیگری قرار می‌دهد خودش را نابود می‌کند. در حقیقت، مریم خود را آزار می‌دهد تا به هر نحوی که ممکن است در زندگی همسر بماند:

«إنها لا تقصرمعه بشيء لقد بُذلت ما في وسعها ليحبها و يحب بيته. إنه دأب في الفترة الأخيرة على السفر إلى الخارج ثم يعود وحقائبه تزخر بعشرات الصور لفتيات عديدات وقلبها يلتوي بين ضلوعها وهي تتأمل تلك الصور ... إنها لاتستطيع ... إنها لاتستطيع حتى تتركه» *(همان: ۵۳)*.

«زن، در مورد او کوتاهی نداشته است. هر آنچه در توان داشته، انجام داده تا همسرش، او را دوست بدارد. خانه‌اش را دوست بدارد. در دورهٔ اخیر، (همسر) به سفری خارجی رفت و وقتی که برگشت، چمدان‌هایش پر از عکس‌های دختران مختلف بود. زن در حالی‌که به تصاویر در دستش نگاه می‌کرد؛ قلبش در بین استخوان‌های سینه‌اش فشرده شد. نه او نمی‌تواند، قادر نیست که حتی ترکش کند».

در داستان *«بقايا إمرأة»*، دختر به توصیف زندگی مشترک پدر و مادرش می‌پردازد. در این داستان نیز، همسر قربانی عشق به شوهر می‌شود. مردی که او را دوست ندارد و به عنوان یک وسیله به او نگاه می‌کند:

«رغم أنني لا أعرف مدى العلاقة بين أمي وأبي. أراها تحترمه وتقدره وتعامله بكل خوف وإجلال وكأنّه شيء كبير مقدس تخشى أن تمسه أو تدنسه!! وكان يعاملها بلا مبالاة وكأنها شيء لا أهمية له سوى الطبخ والكنس وإنجاب الأطفال» *(همان:* ۱۵۷).

«با وجود این، من میزان علاقه‌ی بین پدر و مادرم را نمی‌دانستم. مادرم را می‌دیدم که به او احترام می‌گذاشت، به او ارزش می‌نهاد و با نهایت ترس و شکوه با او رفتار می‌کرد؛ گویی که او شیئی عظیم و گرانقدر است و می‌ترسید که به آن آسیب برساند و یا لمسش کند که مبادا آلوده‌اش سازد. و پدرم با مادرم بی‌تفاوت رفتار می‌کرد، گویی که (مادرم) شیئی است که تنها به درد آشپزی، شست‌وشو و زائیدن اطفال می‌خورد».

در این خانواده نیز، زن نقش قربانی و جنس دوم را دارد. این امر نه تنها مادر را به شدت منفعل و حساس ساخته، بلکه سبب می‌شود تا پدر که همسرش را در حدّ و اندازه‌های خود نمی‌داند؛ خانواده را برای همیشه ترک کند:

«حتى كان يوم، فوجئنا بزلزال هزّ أعماقنا وأدمانا حتى الصميم. لقد تزوج أبي من أخرى. كانت الصدمة قوية على أمي، شديدة، حطمتها في لحظة واحدة وأحالتها إلى إنسانة أخرى، لا نعرفها، تحولت إمي على بقايا إمرأة» (عليان، ۲۰۱۱: ۱۵۸).

«تا این که یک روز با زلزله‌ای مواجه شدیم که عمق وجودمان را به لرزه افکند. پدرم با زن دیگری ازدواج کرد. این آسیب بزرگ و شدیدی برای مادرم بود، در یک لحظه او را ویران کرد و به انسان دیگری تبدیل کرد که ما او را نمی‌شناختیم. مادرم به بقایا إمرأة تبدیل شد».

و عجیب است که این زن، هرگز حاضر نیست همسرش را فراموش کند و یا با او مخالفت ورزد. مرد به راحتی از همسر جدا شده است امّا زن، چون تنها و بی‌پناه است و حرفه‌ای برای درآمد ندارد؛ با ترس و نگرانی زیادی در مورد طلاق می‌اندیشد و همین امر سبب می‌شود تا به هر نحوی که هست، خود را در زندگی مرد نگهدارد. این وابستگی در صحنهٔ ازدواج اجباری دختر، نقش پررنگ‌تری به خود می‌گیرد:

«بكت أمي وهي تقول: إنها لازالت صغيرة، ألا تؤجل الزواج سنتين؟ صرخت أبي في وجهها بحدة: أنت السبب، ستفسدينها كما أفسدت أخاها. إصمتي وإلا كنت سببا في خراب بيتك. إن تكلمت كلمة واحدة سأطلقك. سكتت أمي وهي تبتلع دموعها» (عليان، ۲۰۱۱: ۱۶۰).

«مادرم با گریه گفت: او هنوز کوچک است، آیا ازدواج را دوسال به عقب نمی‌اندازی؟ پدرم فریاد کشید: تو دلیل این کار هستی. او را نیز مانند برادرش به فساد خواهی کشید. ساکت باش وگرنه خودت مسبب خراب‌شدن خانه‌ات خواهی بود. اگر یک کلمهٔ دیگر بگویی تو را طلاق خواهم داد. مادرم ساکت شد درحالی‌که اشک‌هایش را فرو می‌داد».

این سکوت و رفتارهای مخرّب سبب می‌شود تا زنان در این داستان‌ها به شدت آسیب ببینند. زنان این داستان‌ها، همه بازنده‌اند. همه به نحوی از ساخت‌های نادرست اجتماعی ضربه دیده‌اند در حالی‌که مردان مقابل آن‌ها، با اعتماد به نفس بالا و میدان عمل وسیع؛ همواره به خود و اهدافشان اولویت داده و از زنان به راحتی چشم‌پوشی کرده‌اند.

فاطمه زندگی و سلامتی‌اش را برای پیشرفت همسر هزینه می‌کند تا در سایهٔ پیشرفت او به چیزی برسد که خود از آن محروم بوده است. جامعه و سنت‌های رایج در آن، شرایط ترقّی و رشد شخصی را به او نداده و تنها راه رسیدن به هدف را در زندگی خانوادگی قرار داده است. در زندگی یک زن سنتی، «همه چیز کمک می‌کند تا جاه‌طلبی شخصی‌اش مهار شود، ولی فشار اجتماعی شدیدی او را فرامی‌خواند که در ازدواج، موقعیت اجتماعی و توجیهی بجوید. طبیعی است که زن در صدد برنیاید از طریق خود، جایگاه خاصّ خود را در این دنیا بسازد، و جز با تردید در صدد یافتن آن برنیاید» (دوبووار، ۱۳۸۵، ج۲: ۱۵۱).

اکنون، همسر فاطمه به درجهٔ نهایی پیشرفت تحصیلی و کاری رسیده است و فاطمه آماده می‌شود تا نتیجهٔ همهٔ فداکاری‌های خود را ببیند:

«وبعد سنوات استحق زوجي أن يصبح مديرا للبنک وعرفت الأموال الكثيرة طريقها إلينا وانتقلنا إلى بيت آخر جديد وفخم وجميل واشترى زوجي سيارة جديدة. هنا كان لابد أن أعرف أن الدور قد أتى عليّ. ولكني لم أفهم، ولم أعرف. وكيف أفهم؟ أمعقول بعد كل هذه العشرة؟ وطوال هذه السنوات؟ نسيها كلها وكأنها لم تكن» (علیان، ۲۰۱۱: ۱۳٤).

«و بعد از سال‌ها، همسرم شایستگی ریاست بانک را به دست آورد و ثروت بسیاری

به سمت ما سرازیر شد. ما به خانهٔ جدید که بزرگ و زیبا بود، نقل مکان کردیم و همسرم ماشین جدیدی خرید. اینجا بود که باید می‌گفتم دورهٔ من آغاز شده است. ولی نمی‌فهمم، نمی‌توانم درک کنم و چگونه بفهمم؟ آیا درست است بعد از ده سال زندگی مشترک؟ و در طول این سال‌ها؟ او همه را فراموش کرده است. گویی که هرگز نبوده است».

و سرانجام، فاطمه با حس حقارت و سرخوردگی رها می‌شود. نه جایی برای ماندن دارد و نه رویی برای بازگشت مجدد با پنج فرزند به خانهٔ پدری. او تمام انرژی و سرمایهٔ بدنی‌اش را صرف زندگی همسر نموده است و دیگر توانی برای سرپاایستادن ندارد:

«إنّني الأن مريضة وهو السبب، مريضة بالسكر، وأنا لاأزال في الثامنة والعشرين من عمري. ومريضة بالضغط وأنا لازلت في عز شبابي. لمن سأذهب بعد أن يطلقني؟» (عليان، ۲۰۱۱م: ۱۳٤).

«من الان بیمارم و دلیلش اوست، مبتلا به مرض قند هستم درحالی‌که هنوز بیست و هشت سال دارم. مبتلا به فشار خونم در حالی‌که در اوج جوانی‌ام. بعد از این که او طلاقم بدهد نزد چه کسی بروم؟».

همسر فاطمه، حالا که به پیشرفت و ثروت دست‌یافته است، فاطمهٔ بیمار و رنجور را نمی‌پذیرد. می‌داند که حقّ انتخاب دارد و به راحتی می‌تواند زنانی دیگر را به جای فاطمه وارد خانه‌اش کند. «در میان اعراب و هندی‌ها، در میان بسیاری از مردم روستانشین، زن فقط به مثابه ماده‌ای خانگی در نظر گرفته شده است و بنا بر کاری که انجام می‌دهد برایش ارزش قائل می‌شوند و اگر از بین برود، بدون تأسف زنی دیگر را جایگزین او می‌کنند» (دوبووار، ۱۳۸۵، ج۲: ٤۰۵).

مریم نیز، با همهٔ عشق و فداکاری که به همسر بخشیده است؛ اکنون باخته است. او در آخرین تلاش ناامیدانهٔ خود برای حفظ همسر، سعی می‌کند تا با آراستن خود، شوهر را به دست بیاورد. وی نمی‌تواند بپذیرد که با این کار بیشتر خود را تحقیر می‌کند. آرایش و تغییر چهره و لباس توسط مریم، او را به تمامی یک وسیله جلوه می‌دهد. وسیله‌ای بی‌ارزش برای سرگرمی همسر. «اگر آرایش برای بسیاری از زن‌ها، اهمیتی

چنین قابل ملاحظه دارد؛ علت آن است که آن‌ها در عالم اوهام، دنیا و در عین حال «من» خویش را به خود می‌بخشند» *(همان: ٤١٥)*.

«محاولة أخيرة قامت بها. ... ذهبت إلى صالون لتصفيف الشعر. ... أشترت أجمل فستان رأته. ثم ذهبت إلى شقيقتها إيمان فهي أمهر من يقوم بعمل ماكياج لتجميل الوجه. في المساء جلست أمام التلفيزيون تنتظر زوجها. سمعت المفتاح يدور في قفل الباب. أصلحت من وضعها قليلا وهي تبتسم له و لكن إنه حتى لم ينظر إليها وصعد إلى حجرته. لحقت به والأمل يذوي داخل قلبها. وقف أمامه بكامل زينتها. نظر إليها نظرة عابرة ثم قال بملل: مريم، هل تريدين شيئا فأنا متعب جدا أريد أن أنام» (علیان، ۲۰۱۱: ۵۳).

«تلاش آخرش را انجام داد. به آرایشگاه مو رفت، زیباترین لباسی را که دید، خرید. سپس به نزد خواهرش ایمان رفت که در امر آرایش چهره بامهارت‌ترین بود. عصر، جلوی تلوزیون منتظر همسرش نشست. صدای چرخیدن کلید قفل در را شنید. کمی در جای خود جابه‌جا شد و به او لبخند زد امّا او حتی به (مریم) نگاه هم نکرد و به سمت اتاقش رفت. مریم به او ملحق شد در حالی‌که قلبش پر از شوق و امید بود. با همهٔ آرایشش در برابرش ایستاد. امّا او نگاه سرسری کرد و پرسید: مریم، چیزی می‌خواهی؟ من خسته‌ام و می‌خواهم بخوابم».

در داستان *«بقايا إمرأة»* نیز، سرخوردگی و سکوت در برابر مردان خانواده، در نهایت به آزار بیشتر زنان می‌انجامد و بدترین حادثه را برای دختر خانواده به همراه دارد. بعد از رفتن همسر، زن به تنها فرزند پسر خود وابسته می‌شود و با وجود اعتیاد و سرقت، سعی در نگهداشتن او در خانه دارد.

«وفي يوم أسود اكتشفنا أنا وأمي بإنه مدمن، مدمن مخدرات. انتابنا الفزع، بكت أمي وبكيت معها. ولكن القدر لم يرحمنا، بدأ أخي يسرق. يسرق كلّ شيء. ... حتى قبض عليه ذات يوم وألقى في السجن» *(همان: ١٥٩)*.

«در روزی سیاه، من و مادرم متوجه شدیم که او به مواد مخدر معتاد شده است. ترس ما را فراگرفت. مادرم گریست و من هم با او گریه کردم. ولی تقدیر به ما رحم نکرد. برادرم به سرقت روی‌آورد. هرچیزی را می‌دزدید. ... تا این که دستگیر شد و به زندان افتاد».

پسر زندانی می‌شود و دختر به عقد پسر عموی خود درمی‌آید و هر چه بیشتر از وی متنفر می‌شود. تا آزادی برادر از زندان ازدواج به عقب می‌افتد. بعد از خروج برادر از زندان، وضعیت او وخیم‌تر شده و آزادی و امنیت دختر و خواهران وی به خطر می‌افتد و سرانجام زندگی دختر به تباهی کشیده می‌شود:

«وخرج أخي من السجن .. فرحت أمي بخروج أخي من السجن ولكن فرحتها لم تلبث أن خففت وتحولت إلى يأس مرير فقد خرج أخي من السجن أكثر فسادا وانحلالا. فأصبح رفاقه يتجولون في أنحاء البيت آخر اليل و نحن منزويات في غرفة مظلمة. وفي ليلة سوداء كقدري وقع ما كنت أخشاه فقد تصيدني أحد اولئک الذئاب في المطبخ ونال متّي أعز ما أملک. من يصدق؟ إنها الحقيقة الشوهاء التي أكرهها كما لم أكره أي شيء في حياتي. ماذا أحدث وكيف؟ وأخي إبن أبي وأمي» *(همان:* ۱٦۳).

«برادرم از زندان آزاد شد. مادرم از بیرون‌آمدن برادرم خوشحال بود امّا این خوشحالی چندان طول نکشید و تبدیل به ناامیدی تلخی شد چرا که برادرم فاسدتر و منحرف‌تر از قبل بازگشته بود. دوستانش آخر شب‌ها، در گوشه‌های خانه شروع به گشتن می‌کردند و ما در اتاقی تاریک منزوی شده بودیم. در شبی که چون سرنوشت من تاریک بود، چیزی که از آن می‌ترسیدم اتفاق افتاد. یکی از آن گرگ‌ها در آشپزخانه به دامم انداخت و باارزش‌ترین چیزی که داشتم را از من گرفت. چه کسی باور می‌کند؟ این یک حقیقت زشت است که من بیش از هر چیزی از آن بیزارم. چه اتفاقی افتاد و چگونه؟ برادرم، پسر پدر و مادرم».

امّا واکنش هر کدام از آن‌ها در برابر شکست و خواری که متحمل شده‌اند، متفاوت و تأمل‌برانگیز است. همهٔ آن‌ها سرخورده و خشمگین هستند. آن‌ها برای گریز از بحران یا به مجازات خود و یا دیگران روی‌می‌آورند. عوامل بسیاری می‌تواند در خشونت یک زن دخیل باشند، امّا بدون شک عوامل اجتماعی خصوصا در زمینه‌ی جامعه‌پذیری ناقص و نادرست از مهم‌ترین این عوامل به شمار می‌آیند. «رفتارهای انحرافی مردان بازتاب‌دهنده‌ی ویژگی پرخاشگرانه‌ی آن‌ها می‌باشد، در حالیکه رفتارهای انحرافی زنان نتیجه‌ی تمایلات جنسی سرکوب شده، تضاد جنسیتی و جامعه‌پذیری ناقص در نظر گرفته می‌شود» (سیگل و ولش، ۲۰۱۰: ۱۵۳).

فاطمه، بعد از آگاه‌شدن از تصمیم همسر، بسیار خشمگین می‌شود و همین خشم، او را به انتقام وامی‌دارد. «خشم، احساس آسیب‌دیدگی و مظلوم‌بودن را افزایش می‌دهد و این احساس تمایلی را در فرد برای انتقام ایجاد می‌کند؛ فرد را به عمل وا می دارد و قدرت عوامل بازدارنده را پایین می‌آورد» (سیگل و سینا، ۱۹۹۷: ۲۱).

«أنظر إليه، إنه إنسان جبان لايستحق سوى القتل. نعم القتل. يجب أن يكون هذا مصيره. حملت الصورة الضخمة، صورة زواجنا وهويت بها على رأسه وبكل قواي. وكان لا يزال يتحدث. وصمت. وتفجرت الدماء من رأسه. لتغسل كل ما تبقى في قلبي من حقد عليه» (عليان، ۲۰۱۱: ۱۳٤).

«به او نگاه می‌کنم، براستی انسان ترسویی است که لیاقتی جز کشته شدن ندارد. بله قتل، لازم است که این سرنوشت او باشد. قاب عکس بزرگ را برداشتم؛ عکس ازدواج‌مان، و آن را محکم و با همهٔ توانم بر سرش کوبیدم در حالی‌که او همچنان در حال صحبت بود... ساکت شد، خون از سرش فوران زد تا هرآنچه از کینه در قلب من باقی مانده بود، با خود ببرد».

و به همین راحتی، فاطمه بر اثر یک تصمیم اشتباه، همسر را به قتل می‌رساند و از نقش یک قربانی تبدیل به قاتل می‌شود و در برابر دیگران مجرم شناخته می‌شود. «زن شرور و غیرتی است اما به هنگام دفاع از حق خودش، وممکن است شرورتر از حد ممکن باشد، آن هنگامی که ازدواج کرده و شوهرش که آرزوهای بزرگی با او در سر داشته، به او خیانت کند. در این هنگام، شر و بدی سرچشمه گرفته از ضعف که در درونش پنهان شده است؛ سربر می‌آورد» (دی‌بوفوار، بی‌تا: ۲۰).

در داستان *«بقايا إمرأة»* نیز، دختر بعد از آن‌که از وضعیت اسف‌بار خود ناامید می‌شود، از خود بیزار می‌شود و خود را مقصر شکست خویش می‌داند. «ارزشیابی فرد از (خود) قطعی‌ترین عامل در روند روانی اوست. این ارزشیابی تماما به شیوهٔ قضاوت آگاهانه و صریح، شفاهی یا کتبی، یا برشمردن صفات و توصیف حالات نیست، بلکه به صورت احساس ظاهر می‌شود؛ احساسی که جداکردن و شناسایی آن مشکل است، زیرا پیوسته توسط انسان تجربه می‌شود؛ جزئی از هر احساس دیگر انسانی و در هر واکنش احساساتی دخیل است» (ناتانیل، ۱۳۷۱: ۳۳).

در اینجا نیز، دختر به جای تنبیه برادر و دفاع از حقّ خویش، دست به خودسوزی می‌زند:

«وفي لحظة غاب فيها التفكير قررت أن أنهي حياتي بيدي. أن أواري عاري التراب. حتى لا يكتشف أحد بأنّ شقيقي إبن أبي وأمي باعني بأرخص الأثمان وبصقني كما النفايات. تناولت علبة الكيروسين وسكبتها على نفسي ثم أشعلت عود الثقاب وصرخت صرختي ألتي تمنيت أن تكون الأخيرة. أشعلت النار في نفسي» (علیان، ۲۰۱۱: ۱٦۳).

«و در یک لحظه، بدون تفکر، تصمیم گرفتم تا به دست خودم به زندگی‌ام پایان دهم، تا عیبم را در خاک بپوشانم؛ تا کسی نفهمد که برادرم، پسر پدر و مادرم، من را به قیمتی ناچیز فروخت و مثل زباله به دور انداخت. دبهٔ پارافین را برداشتم و آن را روی خودم خالی کردم. بعد از آن، کبریت را روشن کردم و فریادی کشیدم که آرزو داشتم آخرین فریادم باشد. در درونم آتش افروختم».

مریم امّا نسبت به دو شخصیت دیگر، تصمیمی مناسب‌تر می‌گیرد. او بعد از ناامیدی از تغییر رفتار ابراهیم، و تفکر در رفتار خود، خانه و فرزندان را ترک می‌کند و بعد از مدتی از ابراهیم طلاق می‌گیرد:

«بكت كل عمرها ، كل حبها والندم يطرد ما تبقى من حبه في قلبها. لماذا وافقت على الزواج منه؟ لماذا لم تطرده من حياتها كما تطردت الكثير من قلبه. إنها ليست أقل منه أبدا. في الصباح ذهبت إلى بيت أهلها. ... والأطفال يحادثونها كل يوم. ويحكون لها عن حزن أبيهم وتمزقه وضياعه ويطالبونها بأن تعود. لا لن تعود. لقد احتقرها وأذلها وأهانها. إنه لايستحق حبها وحنانها وتضحيتها. وفي خطوة كبرى منها طلبت الطلاق. تمنع في البداية وتحجج بألف حجة. ثم طلقها في النهاية» (علیان، ۲۰۱۱: ۵۳).

«(مریم) به اندازهٔ تمام عمر و عشقش گریه کرد و پشیمانی، باقیماندهٔ عشق او را از قلبش پاک کرد. چرا به ازدواج با او رضایت داد؟ چرا او را نیز مانند بقیه از قلبش برون نکرد؟ او هرگز از ابراهیم کمتر نیست. صبح، به خانهٔ پدرش برگشت. کودکانش هر روز با او صحبت می‌کردند و از اندوه پدرشان حرف می‌زدند و از او می‌خواستند که برگردد. نه او هرگز برنمی‌گردد. او تحقیرش کرد، خوارش کرد و به او اهانت کرد. مرد، لیاقت عشق، محبت و فداکاری او را ندارد. در یک تصمیم مهم، درخواست طلاق داد. ابتدا با هزار دلیل از این کار منع شد؛ اما سرانجام طلاقش داد».

پیامد این تصمیم‌های مختلف، برای هرکدام از آن‌ها متفاوت ظاهر شد: فاطمه به زندان افتاد و کانون خانواده‌اش به کلی از هم پاشید. جان خود را به خطر انداخت و کودکانش را از وجود پدر و مادر محروم کرد:

«وأنا الآن في السجن. ويقولون إنني مجرمة، ولكنّي أشعر وكأنني إنسانة أخرى. أبدا. أبدا. لست أنا» *(همان: ١٣٤)*.

«من الان در زندان هستم، می‌گویند که من مجرمم ولی من احساس می‌کنم که فرد دیگری هستم. این لست أنا».

دختر، از خودسوزی نجات یافت امّا، جسم و زیبایی ظاهری‌اش را از دست داد و بار بزرگ‌تری بر روی دوش مادر رنجدیده‌اش شد:

«ولكني لم أمت. لهيب النيران قضى على جسدي ولم يقض عليّ» *(همان)*.

«ولی من نمردم. شعله‌های آتش جسمم را سوزاند ولی نتوانست جانم را بگیرد».

مریم با وجود داشتن سه فرزند، با مرد دیگری ازدواج کرد. وی، نشان داد که زن قوی و جسور است و می‌تواند همسر را نادیده بگیرد؛ هر چند این امر به جداماندن وی از فرزندان و وارد شدن به زندگی مرد دیگری بیانجامد:

«بعد شهور كثيرة تقدم رجل لخطبتها إنسان رقيق واسع الإدراك. فوافقت على الزواج منه» *(همان: ٥٧)*.

«بعد از گذشت چندین ماه، مردی به خواستگاری‌اش آمد. انسانی مهربان و با درکی بالا. به ازدواج رضایت داد».

مادر و انتقال جهان‌بینی سنتی به دختر

اگر چه توصیف نقش مادر در داستان‌های مورد بحث چندان واضح نیست امّا در هر سه داستان، ردّپای مادر در نحوهٔ تعامل شخصیت‌های اصلی داستان، محسوس و تأثیرگذار است. موضع‌گیری‌های مادر در برابر سرنوشت دختران، و آموزش‌های نادرستی که در موقعیت‌های حساس زندگی دخترانشان ارائه می‌دهند؛ کلید رفتارهای پرخطر دختران است. «هر چقدر دختر بزرگ‌تر می‌شود، بیشتر تحت تأثیر مادر قرار می‌گیرد» (دی بوفوار، بی‌تا: ۱۲۹).

مادر فاطمه، اگر چه نتوانست در برابر ارادهٔ همسر سخنی بگوید و از ازدواج اجباری دختر خود جلوگیری کند امّا با توصیهٔ فاطمه مبنی بر فداکاری و ازخودگذشتن برای پیشرفت شوهر، دختر را به سمت قربانی‌شدن سوق داد.

«بكيت على صدر أمي طالبة منها العون والمساعدة. ولكنها قالت لي بهدوء: لا يعيبه سوى وظيفته وبفضلک تستطيعين أن تغيريها. لا تنسى إنّ أباک كان مجرد موظف صغير عندما تزوجته والآن إنظري إنّه مدير شركة كبيرة» (علیان، ۲۰۱۱: ۱۳۱).

«بر سینهٔ مادرم گریستم و از او یاری خواستم. اما مادرم به آرامی به من گفت: تنها عیب او شغل او است که تو با گذشت و نیکی خود می‌توانی آن را تغییردهی. فراموش نکن هنگامی که من با پدرت ازدواج کردم او تنها یک کارمند ساده بود امّا نگاه کن اکنون مدیر یک شرکت بزرگ است».

مادر مریم نیز، در برهه‌ای از زندگی آشفتهٔ وی، به جای انتقال تجربه‌های مفید به مریم، وی را تشویق به حاملگی می‌کند تا کاری را که مادر برای حفظ پدر نتوانسته است انجام بدهد؛ فرزند بر عهده بگیرد:

«همست أمها في أذنها ذات يوم بأن الأطفال يربطون الرجل ببيته. فحملت منه والأمل يزداد بريقا أمام عينيها اليائستين وأنجبت طفلها الأول ثم الثاني ثم الطفلة الثالثة .. ولاشيء يربط بينهما حتى ولاأطفاله» *(همان: ۵۳)*.

«مادرش در گوش او خواند که فرزندان مرد را به خانه پایبند می‌کنند. از همسرش باردار شد و کورسوی امید در برابر چشمان ناامیدش آشکار شد. فرزند اولش را به دنیا آورد و دومی و سومی. هیچ‌چیز رابطهٔ بین آن‌ها را به هم وصل نکرد حتی کودکانش».

این اندیشه که کودک، پدر را به همسر وابسته می‌کند؛ تجربه‌ای سنتی و خطرناک برای کودکانی است که در آینده بی‌سروسامان رها می‌شوند. فرهنگ و اجتماع باعث به وجودآمدن ارزش‌ها و قوانینی در ذهن فرد می‌شوند که رفتارهای فرد را تحت کنترل قرار می‌دهند. «تکرار شدن مداوم، به بعضی از افکار نوعی صلابت و قدرت بخشیده و آن‌ها را از افکار فردی متمایز می‌سازد و به آنها صبغهٔ اجتماعی می‌دهد.... عادت‌های اجتماعی تنها یک سری افکار متناوب نیستند بلکه به صورت یک قاعدهٔ نهایی

درمی‌آیند و از دهانی به دهان دیگر منتقل شده و از طریق آموزش و کتابت عمومی می‌شوند» (دورکایم، ۱۹۸۸: ۵۸).

در داستان *«بقایا إمرأة»*، مادر بعد از شکستِ خود در زندگی، به جای ارتقای فکر دختران و فراهم‌نمودن شرایط مناسب برای زندگی آنها، تمامی توجه خود را معطوف به تک پسر خانواده می‌نماید و به نوعی سلطهٔ مرد بر زن را این بار در قالب وجود پسر، دنبال می‌کند. متأسفانه «زنان این سلطهٔ مخصوص به خود را دوست دارند، حتی از تلاش‌هایی که آن‌ها را تنزل می‌بخشد به شکل مازوخیسم تکوین یافته در وجودشان لذت می‌برند» (بوردیو، ۲۰۰۹: ٦۹). همهٔ سعی مادر ، بر این امر بوده است که پسر را با هر شرایطی در نزد خود نگه دارد. وی آموخته است که زنان حتما باید یک ولیّ و سرپرست داشته باشند، تا به وی تکیه کنند و کارهایشان را به انجام برساند. گویی وجود این زن، بسته به وجود ولیّ اوست و این تفکر را به دختران خود نیز انتقال داده است. این زن که خود به شدت از برتری جنس مرد بر زن، لطمه خورده است، به شکلی افراطی به فرزند پسر خود بیش از دختران اهمیت می‌دهد و باعث آزار به آنان می‌شود. و این همان چیزی است که باعث می شود ما بپذیریم که «زنان بدترین دشمنان خود هستند» *(همان)*.

«فأخي لا يجد معنا نقودا، فيمزق ثيابنا ويحيل بيتنا إلى فوضى وحياتنا إلى جحيم لايطاق. حتى قبض عليه ذات يوم وألقى في السجن. هنا تنفسنا السعداء ولكن أمي لم تشعر بالراحة إنها تبكي الليل والنهار. وأسمعها دائما تحادث نفسها: كيف أفقد الزوج والإبن في وقت واحد» *(علیان، ۲۰۱۱: ۱۵۹)*.

«برادرم پولی برای ما باقی نگذاشت، لباس‌هایمان را پاره کرد و خانه را به آشوب کشید و زندگی را برایمان به جهنمی غیر قابل تحمل تبدیل کرد. تا اینکه دستگیر شد و به زندان افتاد. اینجا بود که نفس راحتی کشیدیم ولی مادرم احساس راحتی نمی‌کرد. شب و روز گریه می‌کرد. صدایش را می‌شنیدم که مدام با خودش حرف می‌زد: چگونه همسر و پسر را همزمان از دست بدهم؟».

ویژگی مشترک این زنان، وابستگی و تکیهٔ مطلق بر حمایت مادی و معنوی همسر است تا جائی‌که وجود خویش را فراموش نموده و همهٔ توان و سلامتی خود را برای

رضایت و حفظ همسر هزینه نموده‌اند. این زنان قربانی ایدئولوژی حاکم بر جامعه مبنی بر تفاوت بین زن و مرد شده و بدون آنکه خود بدانند برای نابودی خویش تلاش کرده‌اند. «همان ایدئولوژیی که قربانی کردن جنس ضعیف در برابر جنس قوی را به راحتی توجیه می‌کند» (شوی، ۱۹۹۵: ۲۲).

نتیجه‌گیری

در این سه داستان با نوعی ناقص از جامعه‌پذیری در مورد دختران مواجه بودیم: محروم‌ماندن دختر از تحصیل، اصرار به پیشرفت وی در قالب پیشرفت همسر، و گرفتن حقّ انتخاب همسر در داستان *«لست أنا»*، سرکوب شدید دختر در خانواده، محروم‌ماندن دختر از تحصیل، تلاش برای تعریف وجودی وی در قالب نقش همسر و مادر و آموزش نادیده‌گرفتن خود در برابر دیگری در داستان *«لن أعود»*، پایین‌آوردن ارزش وجودی دختر در برابر فرزند پسر، محروم‌ماندن دختر از تحصیل، نادیده‌گرفتن حق انتخاب همسر برای وی و در نهایت، ایجاد احساس کهتری و محکومیت در دختر در داستان *«بقایا إمرأة»*، سبب گردید تا علاوه بر آسیب‌های فردی شدید برای آن‌ها؛ نظام خانواده و در نتیجه جامعه نیز با تهدید مواجه گردد. این دختران، با نوعی احساس تحقیر و اجبار، پیمان ازدواج را پذیرفته و با این طرز تفکر غلط که محکوم به فداکاری و نادیده‌گرفتن خویش هستند دست به اقداماتی زدند که شکست و ناکامی آنان را در پی داشت. درنتیجه، خشمگین و سرخورده گشته و خشم آن‌ها به شکل خودآزاری و یا دیگرآزاری بروز کرد و علاوه بر خود، همسر و فرزندان‌شان را نیز با خطراتی جدی روبرو ساختند که ماحصل آن، فروپاشی خانواده‌ها، بی‌مادر شدن فرزندان و نقض حقوق انسانی افراد بود.

بدون تردید این‌گونه رفتارها از سوی زنان، با آموزش درست آنان و از بین‌بردن تفکرات سنتی و ناشی از نظام مردسالار گذشته در نزد والدین، قابل پیشگیری خواهد بود.

منابع و مآخذ:

– اعزازی، شهلا، (۱۳۸۰ش)، خشونت خانوادگی، زنان کتک‌خورده، تهران: نشر سالی.

– أنجلر، باربارا، (۱۹۹۱م)، مدخل إلی نظریات الشخصیة، ترجمهٔ: فهد بن عبدالله بن دلیم، السعودیة: دار الحارثی للطباعة والنشر.

– أبوالفضل، منی، (۲۰۰۲م)، المرأة العربیة والمجتمع فی قرن، بیروت: دار الفکر العربی. الطبعة الأولی.

– بوردیو، بیار، (۲۰۰۹م)، الهیمنة الذکوریة، ترجمة: سلمان قعفرانی، بیروت: المنظمة العربیة للترجمة، الطبعة الأولی.

– جلائی‌پور، حمید رضا و جمال محمدی، (۱۳۸۸ش)، نظریه‌های متأخر جامعه‌شناختی، تهران: نشر نی، چاپ دوم.

– الحیدری، إبراهیم، (۲۰۰۳م)، النظام الابوی و اشکالیة الجنس عند العرب، بیروت: دار الساقی.

– دوبووار، سیمین، (۱۳۸۵ش)، جنس دوم، ترجمهٔ: قاسم صنعوی، ج ۲، تهران: انتشارات طوس، چاپ هفتم.

– دورکایم، امیل، (۱۹۸۸م)، قواعد المنهج فی علم الإجتماع، ترجمهٔ: د. محمود قاسم، الإسکندرة: دارالمعرفة الجامعیة.

– دی‌بوفوار، سیمین، (د.ت)، کیف تفکر المرأة، قاهرة: المرکز العربی للنشر والتوزیع

– سعداوی، نوال، (د.ت)، المرأة والصراع النفسی، بیروت: مؤسسة المعارف، الطبعة الأولی.

– سفیری، خدیجه و سارا امینیان، (۱۳۸۰ش)، جامعه‌شناسی جنسیت، تهران: جامعه‌شناسان، چاپ اول.

– شوی، اورزولا، (۱۹۹۵م)، أصل الفروق بین الجنسین, ترجمهٔ: بوعلی یاسین, سوریة: اللازقیة دارالحوار، الطبعة الثانیة.

– صدیق سروستانی، رحمت الله، (۱۳۸٦ش)، آسیب‌شناسی اجتماعی (جامعه‌شناسی انحرافات اجتماعی)، تهران: سمت، چاپ اول.

– عبدالعزیز موسی، رشاد علی، (د.ت)، سیکولوجیة الفروق بین الجنسین، القاهرة: مؤسسة المختار.

– العلیان، قماشة، (۲۰۱۱م)، الزوجة العذراء (مجموعة قصصیة)، السعودیة: دارالکفاح للنشر والتوزیع، الطبعة السابعة.

– غذامی، عبدالله محمد، (۲۰۰٦م)، المرأة واللغة، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

– گیدنز، آنتونی، (۱۳۷٤ش)، جامعه‌شناسی، ترجمه: منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.

– محمد العفیفی، عبدالخالق، (۱۹۹۸ش)، الأسرة والطفولة، أسس نظریة .. مجالات تطبیقیة، القاهرة: مکتبة عین الشمس.

– مندراس، هانی، (١٣٦٩ش)، مبانی جامعه‌شناسی، ترجمه: باقر پرهام، تهران: انتشارات مروارید، چاپ پنجم.

– موسی، سلامة، (د ت)، المرأة لیست لعبة الرجل، القاهرة: کلمات عربیة للترجمة والنشر.

– ناتانیل، براندن، (١٣٧١ش)، روانشناسی حرمت نفس، ترجمه: جمال هاشمی، تهران: شرکت سهامی انتشار.

– یاسین، بوعلی، (١٩٩٠ش)، أزمة المرأة فی المجتمع العربی، سوریة: دارالحوار للنشر والتوزیع.

– حسینی، مریم، (١٣٨٤ش)، «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه همراه با نقدی بر رمان چه کسی باور می‌کند رستم»، کتاب ماه ادبیات فلسفه، تیر، صص: ١٠١ ـ ٩٣.

– قاسم‌زاده، سید علی، (١٣٩٣ش)، «جامعه‌شناسی رفتار در رمان طناب‌کشی بر مبنای نظریه‌ی داغ ننگ»، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، س٧، ش٢٦، دانشگاه تربیت مدرس. صص: ١٦٩ ـ ١٤٧.

– کمالی، افسانه و همکاران، (١٣٨٨ش)، «بازنمایی تجربه‌ی زنان از جهان اجتماعی در رمان: تحلیل جامعه‌شناسانهٔ پنج رمان پرفروش دههٔ ١٣٧٥ تا ١٣٨٥»، مطالعات اجتماعی ـ روان‌شناختی زنان، س ٧، ش ٣، دانشگاه الزهرا، صص: ١١٧ ـ ٩٩.

– واصفی، صبا و ذوالفقاری، حسن، (١٣٨٨ش)، «خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی»، پژوهش زنان، دوره ٧، ش ١، دانشگاه تهران، صص: ٨٦ ـ ٦٧.

– نجم عراقی، منیژه، (١٣٧٦ش)، «ساختمان خشم در زن و مرد»، فرهنگ و توسعه، ش ٦، تهران. صص: ٧٢ـ ٧٢.

– محمد الفقیر، سالم یاسین، (٢٠٠٩م)، «**الرؤیة والتشکیل فی أعمال قماشة العلیان الروائیة**»، إشراف: إبراهیم عبدالله البعول، اردن: جامعة مؤتة.

- Marshal Gordon. (1998) , A dictionary of sociology, oxford Universitty Press
- Schaefre.F.T. & Iamn R (1992) .P, Sociology, New York, mc Graw Hill.
- Siegel, Larry & Sienna, Joseph (1997), "Juvenile Delinquency" Sixth Edition West Publishing Company.
- Siegle, J, Larry & Brandon, C, Welsh. (2010), Juvenile Delinquency, Fourth Edition, Wadsworth: Belmont.

التنشئة الاجتماعية بين الجنسين للمرأة في ثلاث قصص قصيرة لقماشة العليان

يحيى معروف[1]
سميره خسروي[2]

الملخص

التنشئة الاجتماعية بين الجنسين عملية عقلية تستند إلى علاقات اجتماعية و ثقافية وترتبط ارتباطا وثيقا بمعتقدات وقيم المجتمع؛ ومن خلالها، يتم فصل الرجال والنساء وتعزى سلوكيات معينة إلى كل واحد منهما. السؤال الرئيسي الذي طرحته هذه الدراسة هي: هل تستطيع التنشئة الاجتماعية بين الجنسين أن تقيد هوية النساء وبهذا الطريق، تحدد مدى سلوكهنّ فى حياتهنّ الفردية والاجتماعية أم لا؟ وإذا كان الجواب نعم، كم يمكن هذه القيود أن تضر النساء من حيث سلوكهنّ و نفسيتهنّ.

هذه الدراسة، استناداً إلى الطريقة الوصفية – التحليلية وبالاستفادة من نقد التنشئة الاجتماعية بين الجنسين و أثرها على سلوك النساء في ثلاث القصص القصيرة: «لست أنا»، «بقايا إمرأة»، و«لن أعود» لقماشة العليان، تبيّن كيفية تأثير التنشئة الاجتماعية غير المكتملة على سلوك النساء ومشاركتهن في ازدرائهن وبالتالىّ، تدمير الأسرة بيدهنّ. إنّ النساء، بسبب فشلهنّ وإحباطهنّ في الوصول إلى توقعاتهن، ترتكبْن سلوكيات منحرفة خطيرة يمكن عزو ضررها في مجالين: الحياة الفردية والمجتمع.

الكلمات الرئيسة: قماشة العليان، القصة القصيرة، النساء، التنشئة الاجتماعية بين الجنسين.

١– أستاذ اللغة العربية و آدابها، في جامعة رازي بكرمانشاه

٢– طالبة دكتوراه اللغة العربية و آدابها، في جامعة رازي بكرمانشاه

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ دوازده پیاپی/ ۱۰ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

خوانش اسطوره‌گرای تمنّای جاودانگی در سروده‌های عبدالوهاب البیّاتی*

کلثوم صدیقی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

تمنّای جاودانگی از دیرباز، در رویکرد فرجام‌نگر اندیشه‌ی بشری، ناب‌ترین، دلنشین‌ترین و شاید، غم‌انگیزترین ترانه‌ای بوده است که در ادوار مختلف تاریخ، بن‌مایه و عصاره‌ی برجسته‌ترین غزلواره‌های آفرینش را در ذهن نوع بشر برساخته است و پرداختن بدین مفهوم نه تنها در دوران معاصر در ادبیات مشرق عربی و بویژه نزد سرایندگان مکتب تمّوز، امری دلکش و گریزناپذیر می‌نماید بلکه از گاهِ سرودن اسطوره‌ی گیلگمش و جستجوی گیاه جاودانگی نیز مطرح بوده است تا روایت آرمان بازگشت جاودانه‌ی انسان در ادیان خداباور و تا اندیشه‌ی عین الحیاة و چشمه‌ی آب زندگانی...

در این نوشتار، پدیدآور بر آن است تا بر بنیاد نقد اسطوره‌گرا به خوانش موردپژوهانه‌ی آن دسته از مرگ- نگاره‌های عبدالوهاب البیّاتی دست یازد که در نای هستی، نوای جاودانگی و بازگشت را زمزمه می‌کنند و از ژرفای هستی مرگ‌آلودشان، حضور عشتار و بازگشتِ جان هستی را به جسم خزان‌زده‌ی خاک و ساکنان غریبش نوید می‌دهند؛ در این راستا نمود تمنای جاودانگی در سروده‌های بیّاتی بر بنیاد برجسته‌ترین الگوهای ایزدبانوی گیاهیِ اسطوره‌ی کهن باززایی در میان‌رودان/ عراق کنونی در جستار حاضر مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

برآیند فرجامین این جستار نشان می‌دهد که از میان سرایندگان مطرح کننده‌ی مفاهیم رستاخیزی در ادبیات معاصر عربی، بیاتی، برجسته ترین شاعری بوده است که این مفهوم را مطرح نموده است از آن رو که وی در چکامه‌های رستاخیزی خویش، تنها تداعی‌گر اساطیر کهن نیست بلکه آفرینشگر اساطیری دیگرگونه در عصر جدید است.

کلیدواژه‌ها: جاودانگی، مرگ، ایزد- بانوی گیاهی، عشتار، عبدالوهاب البیّاتی.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹٤ /۰۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰٦/۱٤

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: seddighi@ferdowsi.um.ac.ir

«مقاله‌ی حاضر مستخرج از طرح پژوهشی نگارنده به شماره ۲۷۸۲٦ مصوب دانشگاه فردوسی مشهد می‌باشد».

مقدمه

خاستگاه اصلی نگارش متن حاضر درباره‌ی عبدالوهاب البیاتی، سراینده‌ی نامدار و نوپرداز عراقی در دوران معاصر – برکنار از بی‌شمار آثاری که به شکل کتاب یا مقاله در پیوند با ابعاد گونه‌گون شعر یا زندگی وی توسط اندیشمندان و ادیبان به رشته‌ی نگارش درآمده است– خوانش و تحلیل پژواک و بازتاب نوای جاودانگیِ نهفته در تصاویر اعماقی است که بیّاتی با بکارگیری زبانی پیچیده، رازناک، اساطیری و سمبولیک از داستان باززایی و بازگشت جاودانه‌ی انسان در روایت غریبانه و تأثّربرانگیز زندگی دوباره‌ی ایزد و ایزدبانوی گیاهیِ میان‌رودان به دست داده است که به طرز دهشتناک و شگفتی در نگاره‌های سراینده از مرگ و الگو– اسطوره‌های گونه‌گون او از نخستین ایزدبانوی عشق و زندگی نمود یافته است.

جستارهای ارزشمندی که در ایران و کشورهای عربی درباره‌ی بیّاتی نگاشته شده است در بیشتر موارد به بیان شاخص‌های برجسته‌ی سروده‌های بیّاتی، شیوه‌ها وتکنیک‌های کاربرد اساطیر در شعر او، دغدغه‌های سیاسی– اجتماعی و مسائلی از این دست نزد شاعر پرداخته است امّا نگارنده تا کنون به جستار یا نوشتار فارسی یا عربی –که خوانش و تحلیل اندیشه‌ی جاودانگی را در شعر بیّاتی و یا در شعر شاعری دیگر بر بنیاد نقد اسطوره‌گرای الگوهای نمود ایزدبانوی گیاهی مورد توجه قرار داده باشد– دست نیافته است و این مسأله، مهم‌ترین عاملی بود که سبب گردید پدیدآور متن حاضر به خوانش و بررسی تمنای جاودانگی در سروده های عبدالوهاب البیاتی بر بنیاد نقد اسطوره‌گرای جفت گیاهیِ بین‌النهرین دست یازد.

پرسش بنیادینی که پدیدآور متن حاضر با مطالعه، بازخوانی، توصیف و تحلیل سروده‌های بیاتی در پی رمزگشایی از آن و پاسخ‌گویی بدان بوده عبارت است از این‌که: تمنّای جاودانگی– که از دیرباز در اعماق هستی و در نگاره‌های ادبیات و دین انسان دیرین بویژه در میان ساکنان سومر و بین‌النهرین با اشکال گونه‌گونی حضور و نمود داشته است– در دوران معاصر چگونه در ادبیات اسطوره‌گرای بیّاتی، شاعر گذشته‌گرای برجسته‌ی عراقی که در باور پدیدآور متن، شایسته و سزاوار عنوان «شاعر بازگشت جاودانه» است متجلی می‌شود و با چه الگوهایی از داستان آفرینش قابل ردیابی است؟!

در راستای پاسخ به پرسش یاد شده، نگارنده – با صرف نظر از بازگویی مکرّر تاریخ زندگی و شعر و اندیشه‌ی بیّاتی یا ذکر شمار و نام آثار او– خواهد کوشید تا در آغاز گذاری داشته باشد بر دیرینه‌ی اندیشه‌ی جاودانگی و انواع آن در دین و ادبیات؛ سپس خاستگاه پیدایی این اندیشه در شعر عبدالوهاب البیّاتی مورد توجه قرار می‌گیرد و در ادامه الگوها و ژرف‌ساخت‌هایی که ترسیم‌کننده و نشان‌دهنده‌ی این اندیشه در سروده‌های بیّاتی است بر بنیاد نقد اسطوره گرای ایزدبانوی گیاهی در اساطیر آفرینش، مرگ و باززایی مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

چارچوب نظری پژوهش

کهن‌ترین نمودهای تمنّای جاودانگی در ادبیات اساطیری از یک‌سو در اسطوره‌ی سومری گیلگمش که دیرینه‌ی آن به ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌رسد، بازیابی شده است که به‌ویژه در جاودانگی‌خواهی قهرمان اسطوره از گیاهِ نهان در اعماق دریا نمودار می‌گردد و از سوی دیگر در اسطوره‌ی کهن جفت گیاهی بلاد الرافدین/ میان‌رودان که بازگشت و جاوید گشتن قهرمانان اسطوره: اینانا و دوموزی نیز در قالب گیاه و همزمان با رستخیز گیاهی طبیعت در بهار ترسیم گشته است و در فرجام دیگر نمود پرتکرار تمنای جاودانگی در ادبیات اساطیری در الگوی چشمه‌ی آب زندگانی و جاودان‌کنندگی آب قابل ردیابی می‌باشد که به تفصیل در ادامه‌ی متن مورد بررسی قرار گرفته است.

گذاری بر دیرینه‌ی اندیشه‌ی جاودانگی در دین و ادبیات

دیرینه‌ی اندیشه‌ی جاودانگی در دین

تمنّای جاودانگی و آرمان بازگشت جاودانه‌ی انسانِ مرگ‌آگاه از دیرباز به ویژه در متن ادیان خداباور مشرقی مانند ادیان زرتشتی، یهودی، مسیحی، دین اسلام و... مطرح بوده است؛ واقعیت آن است که باور رستاخیز و اعتقاد به باززایی و از سرگیری دوباره‌ی زندگانی از دین زرتشتی وارد باورهای عبرانی شده و همراه با آموزه‌های دین یهود و

به‌ویژه بواسطه‌ی مسیحیت، فراگیر گشته است؛ بر بنیاد آموزه‌های دین زرتشت پس از مرگ فرجامین، آغازی دیگرباره، چرخه‌ی زندگی را از برای بهبود اوضاع جهان به گردش درخواهد آورد (رضایی، ۱۳۸۳: ۲۷٤، ۳۰۲). همچنین وجود سازه‌های «اَمِش‌َسپِنت»، «اَمَهرَسپَند»، « اَمَهوَسپَند» و «اَمَهوَسفَند» به معنای نامیرایان مقدّس و بی‌مرگان جاودان، بیانگر باور به جاودانه شدن انسان در بن‌مایه‌های دین زرتشت می‌باشد.

از دیگر سوی بر بنیاد دیدگاه‌های ارائه شده توسط الهیات‌دانان یهودی پس از ارتکاب گناه نخستین توسط حوّا و خوردن از میوه‌ی درخت ممنوعه بود که بی‌مرگی و جاودانگی از گیتی رخت بربست؛ (مزمور۵۱، آیه‌ی۵) جهان جاودانه در باورهای اندیشمندان یهود در دوران‌های نخستین، معادل دوران ماشیح، رهایی‌بخش و نجات دهنده‌ی جهان بود که برای نیکان، یک نظام روحانی جاودان برقرار خواهد نمود و اقامتگاه ابدی عادلان پس از مرگ و جاودانه شدن بر بنیاد آموزه‌های سفر پیدایش «باغ عدن» می‌باشد که در آن روح افراد پرهیزگارِ سختی‌کشیده به آسایش می‌رسد (غیاثی،۱۳۹۱ : ۸۷-۸۰).

بر بنیاد باور مسیحیان، رستگاری و سعادت، معادل رسیدن به جاودانگی است و رستاخیز مطرح در الهیات مسیحی و کتاب مقدس، رستاخیزی جسمانی است که با زنده شدن جسم و از گور برخاستن مردگان همراه است؛ همچنین در عهد جدید از بهشت به عنوان جایگاه ابدی آنان که فرزند خدا شده‌اند یا مسیح، میراثدارشان گشته و جاودانه گشته‌اند با نام‌هایی نظیر خانه‌ی پدر، وطن آسمانی، شهر، فردوس و... سخن رفته است» *(همان:۱۱٦-۹۸)*. که این امر نیز در کنار آیین غسل تعمید با آب یا آتش در میان مسیحیان، حکایتگر امکان جاودانگی در باورهای دینی مسیحی است.

در دین مبین اسلام، بر بنیاد پژوهش و دریافت نگارنده، مفهوم جاودانگی، بی‌مرگی یا خلود در آیات شریفه‌ی قرآن کریم به دو صورت نمودار می‌گردد؛ نخست در تصویری که قرآن از زبان دشمن دیرین نوع بشر در بهشت و در خطاب فریبای او از «شجرة الخلد» یا همان درخت جاودانگی به دست می‌دهد: «فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى؟» (طه/۱۲۰): (پس شیطان او را با این

سخن وسوسه کرد که ای آدم آیا می‌خواهی به سوی درخت جاودانگی و حکومتی ابدی رهنمونت سازم؟!)؛ این نوع جاودانگی از گونه‌ی جسمانی و مادّی است که شیطان از باب گمراه ساختن انسان و عصیان بر فرمان پروردگارش بدو وعده می‌دهد و زمینه و اسباب هبوط او را فراهم می‌سازد و معادل همان بی‌مرگی جسمانی و سیطره‌ی مادّی زمینی است که در باور تورات و انجیل نیز با ارتکاب گناه نخستین به هستی راه یافته است؛ نوع دیگری که در قرآن کریم از آن سخن رفته است، گونه‌ای از جاودانه شدن و به ابدیت پیوستن در عالم ملکوت و لاهوت و نائل شدن به پیشگاه خداوند است که با نام «جنّة الخلد» از آن نام برده شده است و وعده‌ی خداوند به پرهیزگاران و مؤمنان است: «قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ.» (فرقان/۱۵): (بگو آیا این [عقوبت] بهتر است یا بهشت جاویدان که به پرهیزگاران وعده داده شده است؟!)

دیرینه‌ی اندیشه‌ی جاودانگی در ادبیات

زمزمه‌ی سرود ارجمند و غریبانه‌ی همیشه بودن و بازگشت جاودانه به پهنه‌ی کرانمند هستی در نهاد اندیشه‌های بشر و ضمیر مرگ‌آگاه و مرگ‌اندیش او و از همان دیرگاهِ سرودن اسطوره‌ی گیلگمش و جستجوی گیاه جاودانگی توسط او پس از مرگ دوستش انکیدو در دیرینه‌ی تاریخِ ادبیات جاودانه گشته است؛ این کهن‌اسطوره- که بنیاد و شالوده‌ی بسیاری از اساطیر نه تنها خاورمیانه و مشرق‌زمین بلکه زیرساخت بسیاری از اساطیر باختر را نیز سامان بخشیده است به راستی خواهش شاعرانه‌ی روح بزرگ انسان برای خداگونه شدن و جاودانگی است.

یکی از ارجمندترین نمودهای دیرندگی اشتیاق انسان به جاودانگی در اسطوره‌ی آب حیات تبلور یافته است؛ این اسطوره در ادبیات اقوام و ملل سرزمین‌های گونه‌گون با نام‌های دارای دلالت معنایی یکسانی از دیرگاه تاریخ، تألیف و پرداخته شده است و همواره تصویری مه‌آلود و رازناک از ابرمرد انسانیِ آرزومند جاودانگی مانند خضر، اسکندر، ذوالقرنین، سیاوش، کیخسرو، نوذر و... نیز در آن ترسیم گشته است؛ عین الحیاة، آب خضر، آب حیوان، چشمه‌ی زندگانی یا همان چشمه‌ی جوانی در اندیشه‌ی ساکنان سرزمین‌های مختلف به‌ویژه نزد اقوام مشرق زمین دارای دیرینه‌ای دور است و

به عهد ساکنان سومری میان‌رودان بازمی‌گردد و در تصویر قهرمانِ کهن‌ترین اسطوره‌ی بشری یعنی گیلگمش-که به ۳۰۰۰سال پیش از میلاد مسیح بازمی‌گردد- نمود یافته است که در طلب گیاه جاودانگی رهسپار اعماق دریاها گردید.

فرجامین نمود اندیشه‌ی جاودانگی بر بنیاد همین پیوند کهن میان اندیشه‌ی نامیرایی و رستاخیز گیاهان ، در تصاویر درخت جاودانگی و همذات پنداری درخت و ایزد- بانوی ازلی طبیعت رخ می‌نماید؛ بر بنیاد این پیوند کهن در اساطیر بیشتر اقوام، تصویری تکرارشونده از گیاه بی‌مرگی، شجرة الحیاة، درخت زندگی و درخت جاودانگی وجود دارد؛ از آن درخت جادویی که گیلگمش جاودانگیش را از او می‌خواهد تا درخت گئوکرنه (گوکرن) درخت هستی‌بخش اساطیر ایرانی که مادر و سرچشمه‌ی همه‌ی گیاهان و نباتات و نگهدار گیتی از مرگ است؛ از هومِ سپید، الگوی لاهوتیِ سومه‌ی متون ودایی - که اهورامزدایش بر کوه هرئیتی کاشت- که خوردنش، بی‌مرگی و جاودانگی را درپی دارد (بهار، ۱۳۷۸: ۱۱۳) تا درخت آسمانیِ منقوش بر نقش برجسته‌ی هاتور در مصر که ریزشگاه حقیقی چشمه‌ی آب زندگانی است (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۷٤) و تا درخت زندگانیِ یاد شده در مکاشفات یوحنّا که بر کرانه‌های رودبار زندگی روییده است و سالی دوازده بار، بَر می‌دهد (کتاب مقدس: ٤۲۱)

و باز بر بنیاد همین پیوند ازلیِ حیات آدمی با طبیعت است که از دیرگاه، تصویر بزرگ- بانوی هستی و مادر باروری و حاصلخیزی طبیعت با درخت، همراه بوده، از درخت برخاسته و در قالب نگاره‌ای انسانی بر درخت، نقش گردیده است؛ به گواهی تاریخ، تندیس‌های به دست آمده از عشتار در کانون‌های تمدن عصر حجر و دوران پارینه‌سنگی و به‌ویژه در سوریه - که مربوط به آغاز عهد کشاورزی است- در جایگاه خدابانوی طبیعت بکر و آب‌های نخستین، دشت‌ها، مرغزارها و به‌ویژه درختانِ آغاز ترسیم گشته است (Erich Neumann’ The Great Mother:95) و از همین‌جاست که «عشتار»/ «عستارت» به‌ویژه نزد کنعانی‌ها و در میان ساکنان میان‌رودان و بابِل و متأثّر از آنان «آرتمیس»، «دیانا» و «دمتر» در اساطیر یونانی و رومی، به عنوان «درخت زندگی» مورد پرستش بوده و روح طبیعت در این درخت، نمایان می‌گشته است چنان که

پنداری ایزدبانوی گیاهی و درخت، یک چیز واحد بودند. (James Frazer' The Golde (Bough:pp391-392

نگارنده در جستار حاضر، به خوانش و تحلیل آن دسته از الگوهای تصویرگر ایزدبانوی گیاهی طبیعت، عشتار در سروده‌های مرگ‌آیین بیّاتی پرداخته است که ضمن ارائه‌ی نگاره‌ای غم‌آلود، رازناک و تیره از ژرف‌ساخت مرگ، مفهومی کم‌فروغ یا روشنایی بشکوه و خیره‌کننده از زندگی را در اعماق اندیشه‌های سراینده با تمنّای همیشه بودن و جاودانگی پیوند می‌زند؛ بر این بنیاد، برجسته‌ترین الگوهای مورد واکاوی عشتار در این نوشتار عبارت‌انداز : الگوی ایزد- بانوی سبزینه و گیاه، الگوی ایزد- بانوی مرگ و جهان فرودین، الگوی ایزد- بانوی ماه، الگوی ایزد- بانوی گاهان و زمان و الگوی ایزد- بانوی روشنایی و آتش.

خاستگاه پیدایی اندیشه‌ی جاودانگی در سروده‌های بیاتی

بازخوانی سیر گذار دوران زندگی بیّاتی، ترسیم‌کننده‌ی شعاع‌های بنیادین شکل‌دهنده‌ی دایره‌ی جاودانگی و بازگشت توسط این شاعرِ مرگ‌اندیش در ذهن متلقّی به عنوان خاستگاه پیدایی این اندیشه است؛ برجسته ترین شعاع‌های سازنده‌ی تمنّای جاودانگی در سروده‌های بیّاتی عبارت اند از:

۱-تجربه‌ی مهرورزی و عشق او به همکلاسی‌اش فروزنده، دختر وابسته‌ی فرهنگی ایران در بغداد که برای همیشه در ضمیر او به نماد و الگوی عشق جاودانه تبدیل گشت.

۲-گرایش بیّاتی به اندیشه‌های مارکسیستی و تأثیرپذیری وی از اسطوره‌ی نجات مطرح در الگوی مارکس؛ مطالعات و پژوهش‌های نگارنده‌ی جستار حاضر درباره‌ی بیّاتی و چرخه‌ی تکرارشونده‌ی مرگ و زندگی و بازگشت در سروده‌های وی، حکایت از آن دارد که بی‌تردید بیّاتی از مفهوم «جامعه‌ی نهایی» مارکس تأثیر پذیرفته است؛ همان جامعه‌ی نهایی که از دیدگاه مارکس، معادل رستاخیز تمام عیار طبیعت، طبیعت‌گرایی تحقق یافته‌ی انسان و انسان‌گرایی تحقق‌یافته‌ی طبیعت است و ام.اچ.ابرمز، مدل «جستجوی دایره‌وار» به معنای پایان بازگشت به آغاز را برای آن پیشنهاد داده است

«زیرا هر انسان، نه تنها دوباره به انسان‌های دیگر می‌پیوندد بلکه با طبیعت، لیکن طبیعتی رستخیزکرده و زنده و دارای سیمایی انسانی یگانه می‌شود» (Abrams'1971: 315-316).

۳- تأثیر تحولات سیاسی عراق در آوارگی و کوچ پیوسته‌ی بیّاتی در جستجوی مکانی باز و آزاد جهت به اوج رساندن تجربه‌ی سرایندگیش.

٤-باور بیّاتی به تکامل اندیشه‌های بنیادین و الگوی نهایی شاعر درپی سفر و پویه و حرکتی پیوسته و مستمر که بازدارنده از روزمرگی و گرفتار آمدن آدمی در دام ناپیدای مرگ بود.

٥-تأثیرپذیری بیّاتی از اسطوره‌پردازانی مانند توماس استیزرنز الیوت و ویلیام باتلر ییتس در پوشاندن جامه‌ای اساطیری بر قامت تمنای جاودانگی خویش از آن رو که وی باور داشت، انسان را یارای آن هست که به اسطوره‌ای جاودانه بدل گردد که چکامه‌های ارجمندش در دفتر شعر «الذی یأتی و لایأتی» و «الموت فی الحیاة» به حق تصویرگر این باور است به‌ویژه که تصاویر بیّاتی از ابرمرد جویای جاودانگی در بسیاری از مرگ- نگاره‌هایش دارای پیوندی شگرف و ناگسستنی با اسطوره‌ی باروری مطرح در (The Wast Land): دشت سترون می‌باشد چراکه «این اسطوره، در حقیقت امر، وصف مرگ یک ایزد- قربانی در آیین‌های کهن و در جایگاه قهرمان - با نام‌های متفاوتی- مانند آدونیس، آتیس، اوزیریس و... است که حاصلخیزی و باروری با مرگ خونین او به دشت سترون بازمی‌گردد» (الجیّوسی، ۲۰۰۱: ۷۹۷).

٦-توفیق او در آفرینش و پرداخت تکنیک نقاب و پدیدآوردن نقاب‌هایی فرازمانی- فرامکانی تا سطح رسیدن به جاودانگی، بی‌مرگی، عشق و رستاخیز اساطیری.

۷-تجربه‌ی اندیشه‌ها و تفکرات صوفیانه و مطالعات عرفانی، پدیدارشناختی و فلسفی بیّاتی در احوال و آثار خیّام و عاشقانه‌های او، محیی‌الدین عربی و عارفانه‌های او و بهره‌گیری از آن در راستای بیان اندیشه‌ها و مضامینِ بازگشتی با زبانی شاعرانه.

خوانش و تحلیل چگونگی نمود ایزدبانوی گیاهی در چکامه‌های بیّاتی

ایزدبانوی گیاهی اساطیر کهن میان‌رودان در بیشتر چکامه‌ها و سروده‌های بیاتی با نام‌های عشتار، عشتروت و عایشه رخ می نماید.

عشتار/ عشتروت.../ ایزد- بانوی ازلی طبیعت

عشتار بویژه در دوره‌های مادرسالارِ تمدن‌های دیرینِ عصر حجری، با نام‌های گونه‌گونی مانند نانا، انانا، اینانا، نینا، ننه، ننخرساج و عشتار در بابل، عنات و عستارت در کنعان، نوت، ایزیس، سیخمت و هاتور در مصر، دمتر، آفرودیت، ژئو و آرتمیس در یونان، دیانا، سیریس و ونوس در روم، سیویل در اساطیر آسیای صغیر، لات، عزّی و مناة در جزیرة العرب و کالی در هند، ایزدبانو و فرمانروای تمام هستی بود و دارای نمودها و جلوه‌هایی بس گوناگون و متفاوت.

عشتار بر بنیاد نگاره‌های به دست آمده از دوران مادرسالار به تنهایی بر تخت می‌نشست و فرمانروایی می‌کرد و با تکامل یافتن تدریجی فرهنگ عصر حجر در بعد اقتصادی و فزونی یافتن نقش اجتماعی مرد در اجتماع مادرسالار، نگاره‌های ادوار پسین در کنار ایزدبانوی هستی یعنی عشتارِ بزرگ، نشان‌دهنده‌ی پسرش تمّوز/ دوموزی/ ادونیس نیز می‌باشند که در این نگاره‌ها از او با عنوان همسر و یا برادر عشتار نام برده شده است و حتی نام‌های یاد شده نیز در عصر خط و کتابت بر وی نهاده شده است؛ عشتار و تموز در فرجام به ایزد و ایزد-بانوی گیاهی اساطیر پسین رستخیز در میان‌رودان و فینیقیه و سپس در یونان و روم بدل گشتند (Erich Neumann' The Great Mother' p95).

در سروده‌های بیّاتی نیز، عشتار پیوسته در حال تغییر و دیگرگونی و جلوه‌گری در صورت‌های متفاوت و متغیّر است؛ همزمان خدا- بانوی باروری و حاصلخیزی طبیعت و به مثابه‌ی سبزینه‌ی زندگی است و هم فرمانروای جهان مردگان و قلمرو تاریکی‌ها و ظلمات؛ هم بزرگ-مادرِازلی مهربان است و هم اوست که در جهان فرودینِ مرگ، چشم بر راهِ انسان؛ ماه منیر است و ستاره‌ی زهره و شعله‌ی نامیرای آتش مقدّس؛

میراننده است و زندگی‌بخش و شایان درنگ است که از میان تعریف دو اسطوره‌پژوه نامدار معاصر یعنی کاسیرر و چییس، اسطوره‌ی جفت گیاهی پدید آمده توسط بیّاتی از حیث چگونگی پردازش پیرنگ، بافت، ساخت، زبان و موسیقی بیشتر با تعریف چیس همخوانی و قرابت دارد؛ چیس بر این باور است که «اسطوره عبارت است از طیفی از سازه‌ها و عناصر داستانی که با بیانی نمادین به بررسی زوایا و ابعاد هستی بشری یا حتی فرابشری در ژرفنای روح وی می‌پردازد» (الجیّوسی، ۲۰۰۱: ۷۹۵).

عایشه/ ایزد بانوی جاودان و فرازمانی- فرامکانی طبیعت

شخصیت عایشه در سروده‌ها و آثار بیّاتی از یکسو در هیأت دخترکی پدیدار می‌گردد که معشوقه و محبوبه‌ی خیّام در دوران کودکیش بوده و به مرض طاعون درگذشته است که در این نمود، دارای اصالت و حقیقتی تاریخی است و از سوی دیگر عایشه در دوران زندگی بیاتی نیز در قالب زنی واقعی/ همکلاسیش فروزنده پدیدار گشته که در گذارش، عشقی جاویدان را در دیده و دل بیاتی رقم زده است امّا از دیدگاه برخی صاحب‌نظران در سیر گذار و تکامل تجربه‌ی شعری بیاتی، وجود و هستی تاریخی این رمز، کنار رفته و شاخص‌ها و ویژگی‌هایی نمادین و سمبولیک، آن را درمیان می‌گیرد به گونه‌ای که به شخصیت و بزرگ- بانویی فرازمانی- فرامکانی بدل گشته و نماد و نشانه‌ی یگانه عشق ازلی جاودانی می شود که در هر پدیداری و جلوه‌گریش بر تندیس‌ها و تصاویر جاودانِ همیشه، پرتو می‌افشانَد...(أبوأحمد، ۱۹۹۱: ۲۰٤)

شایان یادکرد است که از نظر ریشه‌شناسی، عایشه به عنوان اسم فاعل مؤنّث در زبان عربی معادل زنی است هماره زنده که زندگی ابدی و جاودانی دارد و در ژرفای مرگ و در تاریکنای ضمیر مرگ نیز، زندگی از سر می گیرد یعنی بیاتی از مفهوم زبانشناختی واژه‌ی عایشه از ریشه‌ی «عیش»: زندگی، جهت تأکید بر پیوستگی و استمرار و نوشوندگی حیات بهره گرفته است چنان که در باورهای توراتی نیز، حوّا خاستگاه زندگی و بودن و اصل هر موجودی است و از ریشه‌ی «حیاة» به معنای «سرشار از زندگی» گرفته شده است (تورات، سفر آفرینش، باب سوم: آیه‌ی ۲۰) و آن را با

«حیّة» به معنای«همیشه زنده» و در زبان عربی معادل «مار» و «افعی» هم‌ریشه دانسته‌اند چرا که مار هرگز نمی‌میرد بلکه پوست می‌اندازد و شاید از همین روست که در آموزه‌های عهد عتیق و عهد جدید نیز تصویر «مار» و «زن» در بهشت در نگاره‌ی آفرینش با یکدیگر تقارن یافته است.

بررسی پیوند مفهوم جاودانگی با الگوی ایزد- بانوی ازلی سبزینه و گیاه

میان تمام تندیس‌ها و نگاره‌های نخستینِ عشتار با باروری و حاصل‌خیزی طبیعت در مراکز فرهنگی عصر حجر، پیوندی ناگسستنی برقرار است؛ حقیقت آن است که تندیس‌های عشتار به عنوان نخستین اثر هنری ساخته‌ی دست بشر، تندیس و تصویر نخستین خدا–بانوانِ مورد پرستشِ وی بوده است؛ انسان‌های نخستین از دورترین نقاط سیبری تا سواحل اقیانوس اطلس به دست خویش، تندیس‌هایی ماندگار از عشتار برساخته‌اند؛ (Joseph campbell' Primitive mythology. P:325) این تندیس‌ها و نگاره‌های نخستینِ مادر ازلی در تمام مراکز فرهنگی انسان عصر حجر به گونه‌ای روشن و آشکار با باروری و حاصلخیزی طبیعت، پیوند خورده است...

این پیوند دیرین، حکایت از باور انسان نخستین به وجود نیروی ایزدیِ مادر ازلی در همه‌ی پدیدارها و اشیاء دارد؛ بر همین بنیاد است که در بیشتر فرهنگ‌های سامی شرق باستان، تندیس عشتار، نماد و نمود حاصلخیزی و باروری و سبزینگی جاودانه و تکرارشونده‌ی طبیعت است که همه سال پس از فسردگی و یخبندان، زندگی از سرمی‌گیرد و هم از این روست که نگاره‌های برجای مانده از ایزدبانو عشتار با نمادهای حیوانی جاودان مانند گاو، افعی، مار، و...پیوند خورده و به دیگر سامان‌ها راه یافته است (Ibid. P 143).

نکته‌ی شایان توجه این است که یونگ، روانپزشک نامدار سوئیسی نیز، بزرگ بانوی روح مرد یا به عبارتی همان «حوّای درون مرد» را آنیما معادل «نام لاتین روح به معنای باد» نامیده است (جمشیدیان، ۸۵:۱۳۸۵). و به نظر می‌رسد این آنیما همان است که از دیرباز در خداباوری و اساطیر آفرینش مشرق‌زمین و بویژه در درون‌مایه‌های اساطیر

میان‌رودان و فینیقیه با هر دو نمود روشن و تیره‌ی مطرح شده توسط یونگ وجود داشته و بعدها از این طریق به اساطیر و ادبیات حماسی یونان و روم نیز راه یافته است.

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ایزدبانوی سبزینه و گیاه در شعر بلند «میلاد عائشة و موتُها في الطقوس و الشعائر السِّحريّة المنقوشة بالكتابة المسماريّة علي ألواح نينوي»

این چکامه با بازتاب و پژواک آوای عایشه در توصیف آشوربانیپال در جایگاه یک قهرمان اسطوره شده آغاز می‌گردد:

أحبّني و كان نصف قلبه مأسور/ في قاع بئر العالم المسحور/ و نصفه الآخر في آشور/ تأكله النسور/ عاصفةً كان و فأسا في يد القدر/ تهوي علي جماجم الملوك و القلاع و المدن...(البیاتی،۱۹۹۵ : ۲۷۱/۲):

(آشوربانیپال، عاشقم بود؛ نیمی از قلبش در اعماق چاه دنیای جادویی به بند کشیده شده بود و نیمه‌ی دیگرش در شهر آشور، طعمه‌ی لاشخورها؛ آشوربانیپال بسان یکی توفان بود و یکی تبر در دست سرنوشت که بر فرقِ سرهای شهنشاهان، دژهای استوار و شهرها فرود می‌آمد).

در بخش نخستین چکامه، عایشه به برشماری کارهای آخرین پادشاه نینوا یعنی آشور بانیپال، «برای خویش پرداخته است؛ آشوریانیپالی که تنها یک جنگجو و کشورگشا نبود بلکه فرهیخته و دوستدار دانش و هنر بود» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲۸۲/۲-۲۸۱). آوای عایشه در تصویر نمودن کارهای بشکوه و شگفتی که آشوربانیپال در راه عشق خود به وی انجام داده با الهام گرفتن از سازه‌ها، عناصر و فضای اسطوره، آهنگ اساطیریِ شگرفی را بر شعر حاکم می‌سازد و پادشاه را به یک موجود اساطیری شگفت بدل می‌سازد.

روایت اسطوره‌ی جفت گیاهی میان‌رودان در این چکامه با ترسیم فراگیر گشتن نیستی و مرگ در تمام سازه‌های زنده‌ی طبیعت و درپی خاموشی گرفتن شعله‌ی عشق در عشتار، آغاز می‌شود؛ در ادامه‌ی اسطوره‌ی بازآفرینی شده با تکامل و فراروندگی شخصیت عایشه، برخی نشانه‌های عشتار - که در این اپیزود، شعله‌ی عشق در ژرفای

وجودش خاموشی گرفته و با این رخداد، گویا عشتار به جهان فرودینِ مرگ، رهسپار گشته و سرما و مرگ و نیستی و ایستایی و انجماد و سکون، فراگیر گشته است. – در عایشه پدیدار می‌گردد:

أحبّني لكنني أوّاه لم أكن/ أُحبُّه فماتت الأشجار/ و جفّ نهر الجنّة الفرات/ واختفت المدينة/ و النارُ و الشعائرُ السّحرية/ و حلّ في مكانها ديكٌ من الحجر.... (البياتی،۱۹۹۵ : ۲۷۱/۲):

(آشوربانیپال عاشقم بود ولی دریغ که مرا بدو عشقی اندر سینه نبود؛ پس درختان پژمردند و فرات، رود بهشت خشکید؛ شهر آشور رخ نهان ساخت و آن آتش و آن آیین‌های جادویی از میان رفت و خروسی سنگی جایش را گرفت).

یعنی حتی خروس شهر کهن اور نیز که در باورهای دیرین مردم عراق، مردگان با نوایش، بیدار شده و به زندگی بازمی‌گشتند حتی آن خروس نیز به خروسی سنگی بدل گشته که روح زندگی، جسمش را ترک گفته است.

در نمود ثانوی، عایشه معادل بیمار دیرین عشق است که تن نحیف و بیمار و در حال احتضارش، رو به سوی هبوط به جهان فرودینِ مردگان و تاریکی‌ها و ظلمات دارد و از این رو در این بخش با پدیداری نشانه‌های مرگ و هبوط در عایشه، مـا شاهد تلاش‌های بی‌امان ایزد گیاهی/ تموز/ یعنی همان شاعر آرزومند جاودانگی هستیم که مایه‌ی جان گرفتن دوباره‌ی عشتار و بازگشت زندگی به جسم فسرده‌ی طبیعت می‌شود یعنی در این بخش، نمودها و مظاهر عشق در قهرمانی آرمانی و مثالی که همزمان جادوگر و شاعر و جنگجوست و کسی جز خود بیاتیِ جاودانی‌خواه نیست، تجلی می‌یابد و تلاش‌ها و رنج و مرارت‌های قهرمان در فرجام به بازگشت زندگی به جسم عشتار و دمیده شدن روح و جانی دوباره در پیکر بی‌جان و فسرده‌ی طبیعت و به درون ریشه‌ها و بارور گشتن ابرها و آذرخش‌ها می‌انجامد و این‌گونه است که تموز یا شاعر از زبان عشتارِ رستخیز کرده و به زندگی بازگشته، می‌گوید:

فدبّت الحمرة في خدّي و دبّ الدم في العروق/ بكلمات سحره الأسود/ أحيا جسدَ الطبيعة الميّتَ و الجذور/ و فجّر السحابَ و البروق/ فأرعدت و أبرقت و أمطرت سماءُ ليل العالم الزهور/ ....قال و كنت أطرُد العصفور/ عنّي و عن ضفائري: أيّتها السروةُ/ يا عشتار/ والربِة الأمّ و

طقسَ الصحو و الأمطار/ يا من وُلدتِ من دم الأرضِ/ و من بكاء تمّوزَ علي الفرات (نفس المرجع:۲۷۳):

(گونه‌هایم گلگون گشت و خون، درون رگ‌هایم، جریان یافت؛ او با سخنان جادوی سیاهش توانست، جسم مرده‌ی طبیعت و ریشه‌های فسرده‌ی آن را زندگی دوباره بخشد و ابر و آذرخش را بشکافد؛ پس تندر شد و آذرخش زد و آسمان دنیا، شبانگاه بر شکوفه‌ها باریدن گرفت.... آشور/ دوموزی بدانگاه که من، گنجشک را از خویشتن و از بافه‌های گیسویم دور می‌نمودم گفت: تو ای تک درخت سرو، ای ایشتار، ای خدابانوی مادر، ای که آیین بیداری و بارانی؛ ای آن‌که از خون زمین زاده شدی و از اشک‌های دوموزی بر کرانه‌ی فرات...)

این گونه است که با زندگی یافتن دوباره‌ی عایشه که در حقیقت، نمودی از نمودهای گونه‌گون عشتارِ بابلی و عستارتِ فینیقی است، طبیعت، دیگرباره جان می‌گیرد و نشانه‌ها و نمایه‌های پویایی و حرکت و شادابی و سرزندگی، فرا می‌گیردش و نکته‌ی جالب توجه در این بخش از متن، جابجایی موقعیت و جایگاه و نقش تمّوز و عشتار است از آن رو که در اسطوره‌ی گیاهی کهن میان‌رودان، عشتار، همان ایزدبانویی است که تموز یا دوموزی را زندگی دوباره می بخشد تا تموز در طبیعت، روحی دوباره دمد ولی در این متن از بیاتی، این قهرمان داستان/ بیاتی و سراینده و راوی است که در جایگاه تموز/ دوموزی/ ادونیس / بعل/ ملکارت: خدای حاصلخیزی و باروری و سرسبزی، عایشه را زندگی دوباره می‌بخشد و پس از جان گرفتنش، عایشه نیز در جسم مرده‌ی طبیعت، روح زندگی می‌دمد و این همه پس از گلی رنگ گشتن و سرخ فام شدن گونه‌های عایشه به نشان بازگشت دوباره‌ی خون به رگ‌های او و از سر گرفتن زندگی است.

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ایزدبانوی سبزینه و گیاه در چکامه‌ی «قصائد حبٍّ إلي عشتار»

این سروده با روایت اسطوره‌ی جفت گیاهی و بکارگیری طیف واژگانی منفی مانند اشک ریختن سرو آن هم در شبانگاه و بویژه با کاربرد فعل مضارع به منظور تأکید بر

استمرار این رویکرد جهت اشاره به هبوط عشتار به جهان فرودین آغاز می‌شود (حافظ،۱۹۷۳: ۳۲-۳۱):

تذرف السروة في الليل دموعَ العاشقة/ و تعرّي صدرَها للصاعقة/ و علي أقدامها يسجد عرّافُ الفصول/ عارياً أنهكه البردُ و غطّي وجهَه ثلجُ الحقول/ يخدِش الأرضَ يعرّيها/ يموت/ تاركاً قطرةَ نورٍ/ بين نهديها الصغيرين و في أحشائها رعشة بركان يثور/ حيث تنشقّ البذور/ تَرضَع الدِّفءَ من الأعماق تمتدّ جذور/ لتُعيد الدمَ للنبع و ماءَ النهر للبحر الكبير/ و الفَراشاتِ إلي حقل الورود/ فمتي عشتار للبيت مع العصفور و النور تعود؟ (البياتي، ۱۹۹۵ :۱۹۳):

(شباهنگام، این تک درخت سرو است که اشک‌های بانوی عاشق را فرو می‌ریزد و سینه‌ی خویش در برابر آذرخش، نمودار می‌سازد و پیشگوی زمان/ دوموزی، عریان بر پای او به خاک می‌افتد حال آن‌که سرما او را زپا فکنده و برف دشت‌ها، رخسارش را فرو پوشانده؛ پیشگو، زمین را می‌خراشد و سیمای زمین را هویدا ساخته، جان می‌سپارد در حالی که یکی روشنای کم‌فروغ را در سینه‌ی سرو برجا می‌گذارد بدانسان که در ژرفای وجود سرو،تکانه‌های یک آتشفشان به خروش می‌آید: آن‌جا که دل بذرها و دانه‌ها شکافته می‌شود، گرمای زایش را از اعماق زمین برمی‌گیرند و در دل زمین ریشه می‌کنند تا خون را به چشمه‌سارها و آب رودبار را به دریای بیکرانه بازگردانند و پروانه‌ها را دیگر بار به دشت گل‌های سرخ رهنمون سازند! چه هنگام ایشتار دیگربار به همراه گنجشک و با پرتو روشنایی به این خانه بازمی‌گردد؟!).

به نظر می‌رسد در این سروده، شاعر به گونه‌ای ضمنی به ترسیم الگوی مرگ و باززایی گیاهان و سبزینه‌ی طبیعت پرداخته است و بر این بنیاد، اندوه و اشک ریختن درخت سرو در جایگاه نماد سرسبزی و جاودانگی و عشق و در حالی که سینه‌ی خویش را در برابر خدای سوری آذرخش/ ملکارت/ بعل عریان نموده است و «در حالی که پیشگوی فصول در جایگاه تموز بر پای او نماز می‌برد این همه در برابر مخاطب، ترسیم‌کننده‌ی آغاز فصل فسردگی و مرگ گیاهان و شروع یخبندان و سرما و سختی در جهان زندگانی و معادل هبوط عشتار به جهان فرودین است» (حافظ،۱۹۷۳: ۲۷).

هبوط ایزدبانوی گیاهی در این چکامه اما همراه با تصاویر روشنی‌بخش پسین، خبر از زندگی دوباره، سرسبزی و بازگشت پیروزمندانه‌ی عشتار با آغاز بهار می‌دهند؛ بدانگاه که زهدان زمین از آتش و گرما و حرارت زندگی گرم شده به بار می‌نشیند و گیاه و سبزینه دیگربار با تمنای دگرباره زیستن و بازگشتی جاودانه در دل زمین، این بزرگ بانوی طبیعت در چشم انسان دیرین ریشه می‌دوانند و تا دگرباره بازگشت زندگی و آشتی و هستی و بودن را در کشتزارها، تجربه نمایند.

این چکامه با ترسیم دوباره‌ی عناصر و سازه‌های طبیعت برای دعوت به خداباوری ادامه می‌یابد و سراینده دیگر بار به ترسیم زیبایی‌های طبیعت، تصویر سبزینه، گل‌ها و گیاهان و ریاحین و روشنای سرخ فام خورشید به هنگام غروب پرداخته و این سازه‌های زنده، سرشار از بودن و شدن را در هستی به منزله‌ی حضور ایزد و خدایی دانسته است که در خواب و بیداری شاعر رخ می‌نماید و نشانگر فرود عشتار، ایزد- بانوی ازلی ماه و بزرگ مادر روشنایی از جایگاه آسمانیش به زمین و سکنا گزیدنش نزد ساکنان خاک و اگر این طبیعت، این بی شمار برکت‌های خویش را بدو ارزانی داشته از آن روست که شاعر باور دارد بزرگ- بانوی ازلی و عشتار طبیعت، سرچشمه‌ی همه‌ی پدیدارهاست که از دیرگاه، بی‌دریغ، حاصل خویش را به ساکنان زمین ارزانی داشته و ارزانی خواهد داشت:

من تري ذاق فجاعت روحُه حلوَ النبيذ/ و روابي القارة الخضراء و المطاطَ و العاجَ و طعمَ الزنجبيل/ و عبيرَ الورد في نار الأصيل/ و رأي اللهَ بعينيه و لم يملك علي الرؤيا دليل/ فأنا في النوم و اليقظة من هذا و ذاك/ ذقتُ لما هبطت عشتار في الأرض مَلاك/ وردةٌ مرتجفة/ حملتها الريحُ من أرض الأساطير إلي المقهي و موت الأرصفة/ لتغنّي صامتة/ للروابي الخُضر في الحلم و أوراق الخريف الميّتة....(البياتی، ۱۹۹۵ : ۱۹۶):

(پنداری کیست که چنین حالتی را تجربه کرده باشد و روحش،تشنه‌ی این شراب شده باشد و شیدای تپه‌های سرزمین سبز، کائوچو، عاج و طعم زنجبیل و عطر گل سرخ در آتش غروب؛ و خود به چشم خویشتن، خدا را دیده باشد و علتی برای این رؤیا نداشته باشد؟ من در خواب و بیداری، این هردو را تجربه کرده و چشیده‌ام آنگاه

که ایشتار بسان فرشته‌ای در زمین فرود آمد بسان یکی سرخ‌گل لرزان که بادش از سرزمین اساطیر و افسانه‌ها به این قهوه‌خانه و سکوت و خموشیِ پیاده‌رو آورد تا بی‌صدا و آرام در رؤیا برای تپه‌های سبز و برگ‌های فسرده و پژمرده‌ی پاییز نغمه سر کند؟)

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ایزدبانوی سبزینه و گیاه در چکامه‌ی «كتابة علي قبر عائشة»:

شاعر در این نگاره به ارائه‌ی الگویی کم‌فروغ و پریده‌رنگ از ایزدبانوی سبزینه و گیاه و کهن‌الگوی مادر ازلیِ اسطوره‌ی جفت گیاهی میان‌رودان و به طرح نومیدانه‌ی امکان رستخیز و بازگشت به جهان زندگی پرداخته است:

يا راكباً نجران/ بلّغ نداماي إذا ما طلع النهار/ و اقتحمت مدينةَ الموتي خيولُ النّار/ و شطّ بي المزار/ «أن لا تلاقياَ» و لا لقاء/ وابكِ علي طفولتي أمام صمت القبر/ ...أحمِلَ أسمالي معي للقبر/ و حسرةَ الأرض التي لم تغسل المطر/ جبينَها الشاحبَ في السّحر/ و لم تذق حلاوة القُبَل/ في حُمرة الطفَل/ و لم يضاجع عريَها أحد/ فهي هنا حارسة الموتي إلي الأبد/ تنمو علي صخورها الأعشاب/ و تنعب الغراب (نفس المرجع:۱۸۰-۱۷۹):

(ای سواری که به سوی نجران رهسپاری، بدانگاه که روز بالا آمد و اسبان آتش به شهر مردگان یورش آوردند و دیدار من میسّر نگشت، این پیام مرا به هم‌نشینانم برسان که: دیگر برخورد و دیداری نخواهد بود؛ تو ای سوار نجران بر کودکیم در برابر خموشی گور، اشک فرو ریز.... من با خویشتن، جامه‌های ژنده‌ام را به درون گور آورده‌ام و حسرت زمینی که سحرگهان، باران، پیشانی پریده‌رنگش را نشسته نیز همراه من است؛ زمینی که شیرینی بوسه-های باران- را در سرخ‌فامی سپیده‌دم نچشیده و قطره بارانی، سترونیش را بارور نساخته است؛ در این آرامگاه، عایشه-روح زندگانی- برای همیشه، نگهبان جهان مردگان است، جهانی که بر تخته‌سنگ‌هایش، علف می‌روید و کلاغ قارقار می‌کند).

در این چکامه، بیّاتی در پی ترسیم نگاره‌ای افسرده، غم انگیز و پریده رنگ از زندگی، پس از مرگ ایزدبانوی ازلی سبزینه و گیاه و حاصلخیزی و هبوط او به جهان

فرودینِ مرگ و ظلمات است و هم از این روست که به تصویر رخسار خسته، شکسته و تکیده‌ی زمین می‌پردازد و ما نیک می‌دانیم که زمین به عنوان یکی از سازه‌های اصلی طبیعتِ واقع، از آرکی‌تایپ‌های مادر بوده و در زمره‌ی کهن‌الگوهای ازلی عشتارِ جاودانه قرار دارد؛ در این نگاره از سروده‌ی بیاتی این سازه‌ی مؤنث با آرام گرفتن عایشه/ عشتار در مزارش و پدیدار گشتنش در سیمای به نظرم ارشکیگال – که در اساطیر بین‌النهرین از او با نام خواهر عشتار و نگهبان جهان مردگان سخن رفته و در حقیقت، نیمه‌ی تاریک و رویه‌ی سیاه خود عشتار پس از رخت بربستن از زندگی است.– در این نما، مادر ازلی زمین، حسرت‌زده و غمگینِ از دست دادن نم نم قطرات باران صبحگاهی/ معادل حاصلخیزی و باروری خدای تمّوز بر سیمای خویش است؛ با این همه، با وجود مرگ عشتار و حضورش در جهان فرودینِ مرگ در جایگاه فرمانروای ازلی مردگان باز در سطر پسین این چکامه، روایت‌شنو و متلقّی در ستیز و آوردِ سراینده‌ی سرود جاودانگی با سرنوشت گریزناپذیر و مرگ محتوم، شاهد رویش گیاهان است هرچند این بار، این گیاه و سبزینه در سوی منفی معادله ی مرگ و باززایی بر تخته‌سنگ‌ها و صخره‌های جهان مردگان روییده باشد و هرچند، بر فراز تابلوی نهایی شاعر، بانگ کلاغ، این پرنده‌ی ناخجسته و نامبارکِ فراق و جداییِ از جهان زندگان، طنین افکنده باشد.

بررسی پیوند مفهوم جاودانگی با الگوی ایزد– بانوی مرگ و سرنوشت

برخی نام‌های مادرِ ازلی و بزرگ بانوی هستی به پیوند او با سرنوشت و تقدیر اشاره دارند مانند مناۀ از ریشه ی منیّۀ که نه دقیقا به معنای مرگ بلکه به عنوان امری گریزناپذیر و مقدّر، صفت مرگ است و به خاطر همین سیطره‌ی مادر ازلی بر تقدیر و سرنوشت، در بسیاری از فرهنگ‌ها، نام «نسّاجة» یا «غزّالة» بافنده و ریسنده را یافته است چرا که اوست که در حقیقت، بافه‌ی زندگی را می‌بافد و تار و پود رشته‌ی تقدیر را درهم می‌تند و گویی همواره رشته‌ی سرنوشت سراسر هستی به دست او بافته می‌شود.

همچنین واقعیت طبیعت، حکایت از آن دارد که ایزد- بانو عشتار دارای دو تصویر متفاوت در چرخه‌ی اساطیری مرگ و زندگی در باورهای کهن است: یکی تصویر زاینده و سبز عشتار و دیگری تصویر مرگ‌آلود و سیاه عشتار؛ در باورهای کهنِ مربوط به ماه- خدا همواره دو تصویر متناقض و درعین حال متمم و مکمّل از ایزد- بانو عشتار دیده می‌شود: یکی تصویر روشن عشتار در جایگاه خدابانوی باروری و حاصلخیزی و عشق است که به گاه فرا رفتن هلال ماه بر فراز افق شرقی و کامل شدن آن پدیدار می گردد و تصویر دیگر، زمانی رخ می‌نماید که ماه تمام، کاستی گرفتن و نقصان را با مایل شدن به افق غربی آغاز می‌کند که در این هنگام، عشتار، چهره‌ی سیاه خویش را هویدا ساخته، بیماری‌های هولناک و طاعون‌های کشنده و سیل‌ها و تندبادهای ویرانگر می‌فرستد و ساز و برگ رزم می‌آراید یعنی با فرو رفتن ماه در دروازه‌ی مغرب، عشتار، آن دوشیزه‌ی شاد زیبای عاشق، آن مادرِ بی‌دریغ بخشنده تبدیل به شیطان و اهریمنی می‌شود که تشنه‌ی کشتار و خون است (JAMES MELLAART' CATAL HUYUK'PP81'201).

انسان عصر حجر، هردو روی عشتار سیاه و تاریک و عشتار روشن و درخشان را در قالب تصویری دوگانه، ترسیم نموده است و در برخی کنده‌کاری‌های معابد شتال حیوک در سوریه، بزرگ- مادر ازلی در تصویری دوگانه که بیانگر تولد ایزد/ پسر-خدا می‌باشد، نشان داده شده است که این دو چهره‌ی زندگی‌بخش و مرگبار تصویرگر کشمکش خدایان مرگ و زندگی در اسطوره‌ی کهن سوری یعنی موت و بعل، در اسطوره‌ی مصری: سیت و اوزِریس و در اسطوره ی ایرانی اهریمن و اهورامزداست و در شخصیت ایزدبانوی یونانی گندم در قالب تصویر دمتر و برسفونی نیز وجود دارد.

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ایزدبانوی مرگ و سرنوشت در چکامه‌ی «مرثيّة إلي عائشة»

این چکامه با روایت مرگ ایزدبانوی زندگی و عشق و حاصلخیزی و با انبوه ساختن و تراکم سازه‌ها و بویژه نمادهای منفی از همان آغاز، تصویرگر نومیدی شاعرِ جویای جاودانگی از بازگشت اساطیری و جاودانگی است:

در این نگاره، بیّاتی، تصویر ایزدبانوی گیاهی میان رودان را گاه با تعبیر عایشه و گاه با تعبیر عشتروت یا عشتار نمودار ساخته و باز شخصیت خویش را با شخصیت ایزد گیاهی بین‌النهرین یعنی تموز درآمیخته است چنان‌که گاه از زبان راوی و گاه در جایگاه قهرمان اسطوره، تموز، درد جاودانگی خویش و آرمان همیشه بودنش را و خداگونه گشتن و سرمدی شدنش را با روایت مرگ ایزدبانوی زندگی و عشق و حاصلخیزی بازمی‌گوید و در غم رهسپار شدنش به دیار عدم و بریدن و گسستنش از سرزمین زندگی از همان آغازِ چکامه که از گونه‌ی سوگ‌سروده‌های وی نیز هست، اشکبار است و در حقیقت، اشک‌های خویش را در پس اشک‌های ایزدبانوی گیاهی نهان می‌سازد؛ در این سروده، شاعر کوشیده است تا با انبوه ساختن و تراکم سازه‌ها و المنت‌ها و بویژه نمادهای منفی از همان آغاز، مخاطب را از اندوه همیشه‌ی خویش و از مرگی که هماره از آن هراس و نفرت داشته آگاه سازد و با او از تمنای بودن و زیستن و دوباره بودن و سر برداشتن از خاک همراه با گیاهان سخن بگوید و هم از این روست که ایزدبانوی گیاهی میان رودان/ عشتروت در مطلع چکامه‌ی او در کنار رود فرات،گریان در جستجوی انگشتری عشق و ترانه‌های عاشقانه‌ی گمشده‌ی دیرگاه است و بر جنازه‌ی ایزد گیاهیِ درگذشته بر پیکر تموز خویش، شیون سر داده است:

تبكي علي الفرات عشتروت/ تبحث في مياهه عن خاتمٍ ضاع و عن أغنية تموت/ تندب تمّوزَ فيا زوارق الدخان/

عائشة عادت مع الشتاء للبستان/ صفصافةً عارية الأوراق/ تبكي علي الفرات/ تصنع من دموعها حارسة الأموات تاجاً لحبٍّ مات... (البياتی، ۱۹۹۵: ۱۲۵):

(ایشتار بر کرانه‌ی فرات می‌گرید و در انبوه آب‌های آن به دنبال انگشتریِ گمشده و نواهای خاموش شده و از یاد رفته می‌گردد؛ ایشتار بر مرگ دوموزی شیون می‌کند، آه ای قایق‌های دود... اکنون عایشه با فرا رسیدن زمستان به این بوستان بازگشته است در سیمای بید مجنونی بی‌برگ که در در کنار فرات می‌گرید و نگهبان جهان مردگان از اشک‌های ایشتار، تاجی برای عشق برباد رفته می‌سازد!)

از مهم‌ترین دلالت‌های منفی اسطوره‌ی جفت گیاهی در همان سرآغاز چکامه، افزون

بر سازه‌های «تبکی عشتروت»، «خاتمٍ‌ضاع»، «أغنیة تموت» و «تندب تموز»، دیگرگون گشتن پایانه‌ی اسطوره‌ی جفت گیاهی میان‌رودان در اسطوره‌ی بازآفرینی شده‌ی بیاتی است زیرا در اسطوره‌ی میان رودان، عشتار در آغاز بهار و همراه با تموزِ دوباره رستخیز کرده به جهان زندگی بازمی‌گردد اما در اسطوره‌ی بیاتی، عایشه/ عشتار/ ایزدبانوی گیاهی اسطوره همراه با زمستان یعنی همراه با خشکی و بی برگی، همراه با مرگ، همراه با فسردگی و اندوه به باغ زندگی بازآمده است و گریان بازگشته است و در حال احتضار و در لحظه ی جان سپردن بازآمده است چرا که به سان لاشه‌ای مرده، موش‌ها به درون بافه‌های مویش خزیده‌اند و کرم‌ها بر رخسارش راه می‌روند تا فروغ چشمانش که از منظر نمادگرائی، نشانه و نماد فروغ زندگانی و امید به بودن است را برای همیشه خاموش سازند اما بیاتی، این اسطوره‌ساز جاودانگی در بخش فرجامین سروده، بر عشتار می‌گرید هم‌نوا با سازه‌های طبیعتش هم‌نوا با باد/ نماد رستخیز و خیزش دوباره در ادبیات عربی ، همراه با گنجشکان ،نماد بازگشت دوباره و هم‌نوا با خاکستر شاید همان خاکستر زایای برجای مانده از ققنوس...

تبكي علي الفرات عشتروت/ تبحث في مياهه عن خاتمٍ ضاع و عن أغنية تموت/ تندب تمّوزَ فيا زوارق الدخان/ عائشة عادت مع الشتاء للبستان/ صفصافةً عارية الأوراق/ تبكي علي الفرات/ تصنع من دموعها حارسة الأموات / تاجاً لحبٍّ مات/ تعبث في خُصلات ليل شعرها الجرذان/ تزحف فوق وجهها جحافل الديدان/ لتأكل العينين/ ...عائشةٌ عادت إلي بلادها البعيدة/ فلتبكها القصيدة/ و الريح و الرماد و اليمامة/ و لتبكها الغمامة... (نفس المرجع: ۱۲۷-۱۲۵):

(ایشتار بر کرانه‌ی فرات می‌گرید و در انبوه آب‌های آن به دنبال انگشتریِ گمشده و نواهای خاموش شده و از یاد رفته می‌گردد؛ ایشتار بر مرگ دوموزی شیون می‌کند، آه ای قایق‌های دود... اکنون عایشه با فرا رسیدن زمستان به این بوستان بازگشته است در سیمای بید مجنونی بی‌برگ که در در کنار فرات می‌گرید و نگهبان جهان مردگان از اشک‌های ایشتار، تاجی برای عشق از میان رفته می‌سازد! در میان بافه‌های موی چون شب سیه‌فامش، موش‌ها سرگرم بازی‌اند و دسته‌دسته کِرم بر روی رخسارش می‌خزند

تا چشم‌هایش را به کام کشند...؛ عایشه به سرزمین دوردست‌های دیرینش بازگشت پس سزاست اگر چکامه، باد، خاکستر و پرندگان بر او بگریند و شایسته است که ابرها بر او اشک بارند!)

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ایزدبانوی مرگ و سرنوشت در چکامه‌ی «المعجزة»

بیاتی در جایگاه شاعری آرزومند جاودانگی و همیشه بودن در این چکامه از درون مایه و ژرف‌ساخت اسطوره‌ی جفت گیاهی میان‌رودان بهره گرفته است اما اندوهگین و حسرت‌زده از مرگ خدای گیاهی یعنی همان تمّوزِ کشته شده توسط خوک، گراز یا حیوانی وحشی است که برخلاف پایانه‌ی معهود و خوشایند اسطوره‌ی میان‌رودان –که خبر از رستخیزِ تمّوز و بازگشت او به همراه عشتار به جهان زندگان در آغاز بهار می‌دهد– در اسطوره‌ی بازآفرینی شده‌ی بیاتی نه معجزه و اعجاز قدّیس که شاید در بافت اساطیری همان انکی باشد– که موفق به بازگرداندن عشتار به جهان زندگی شد– و نه شیون زنان جادوگر که نمایی از تلاش‌های خدابانوی ازلی طبیعت برای بازگرداندن دوباره‌ی تموز به زندگی است هیچ یک در بازگشت جاودانه و پیوستن او به همیشه و بی‌زمانی اساطیر، کارگر نمی افتد و همه چیز و هر نوایی خبر از کوچ و هجرتِ تموز می دهد و این گفتارهای نومیدانه‌ی حاکی از رهسپار گشتن شاعر در جایگاه نوع بشر به فراموشخانه‌ی عدم و این سایه‌های تیره و مه‌آلود از جهان مرگ و گور در پس‌زمینه‌ی ذهن شاعر نیست مگر برخاسته از زمزمه‌های حوای ذهن شاعر و آنیمای ناخودآگاه ذهنش که شاعرِ آرزومند جاودانگی را هماره خبر از مرگ و نیستی می‌دهد و او را دریغاگوی خواهش و تمنایی ناب و دلکش و غم انگیز می‌سازد که از دیرباز، گیلگمش را بی‌تاب و بی‌قرار ساخته بود:

...و أنا أغرق في نهر الجنون/ عندما عدنا و عاد العاشقون/ يذرفون الدمع في صمت و يبنون جسور/ و لماذا خذلتنا يا الهي الكلمات/ عندما معجزة القدّيس لم تنفع و لم ينفع عويل الساحرات/ بعد أن سِرنا و سار النهر في جثّة تمّوز إلي البحر البعيد... (نفس المرجع: ۲۰۱-۲۰۰):

(من در رودخانه‌ی جنون، غرق می‌شوم بدانگاه که ما و عاشقان بازگشتیم در حالی که عشّاق در سکوت اشک می‌ریختند و پل می‌ساختند؛ خدایا چرا سخنان قدسی، ما را

به حال خود تنها گذاشتند آنگاه که معجزه‌ی قدّیس سودی نبخشید و نه شیون زنان جادوگر پس از آنی که ما در عزای دوموزی همراه با رود، رو به سوی دریاهای دور روان گشتیم؟!)

بررسی پیوند مفهوم جاودانگی با ماه–بانو عشتار در جایگاه فرمانروای گاهان و زمان

ماه در چشم انسان نخستین همچون زمین، نمود و تصویری است از مادر ازلی و همیشه جاودانه‌ی طبیعت یعنی انسان نخستین همان‌طور که زمین را نمود و تصویری از مادر ازلی طبیعت می‌دانست، ماه را نیز نمودی از عشتارِ بزرگ و ایزدبانوی آفرینش می‌دانست (Erich Neumann’ The Great Mother’ p 192) شاید از آن رو که ماه، همان زمینِ آسمانی شده‌ی روشن‌تر و پاک‌تر است بدانسان که بسیاری از اقوام باستان بر این باور بودند که ماه از پوست زمین سرشته و آفریده شده است و یونانیان نیز هم اکنون، ماه را زمین والا می‌نامند (Robert Briffault’The Mothers’ p 364). هرچند اسطوره‌پژوهی تمدن‌های بزرگ، اسطوره‌ی ماه‌گونگی کاملی از مادر ازلی طبیعت در اختیار ما قرار نمی‌دهد ولی در اسطوره‌ی سومری «هبوط اینانا به جهان فرودین» شواهد ارزشمندی وجود دارد که سرمشق ادبیات اساطیری بیشتر اقوام کهن گشته است.

ماه از دیرگاه، فرمانروای زمان و نیز نشانگر گذر گاهان هستی بوده است چرا که گذر روزها بر بنیاد شب و گذر ماه‌ها بر بنیاد نو شدن ماه سنجیده می‌شده است و گذر سال بر بنیاد ۱۲ بار گردش پیوسته و متوالی ماه در آسمان و گاه‌شمار و تقویم قمری از دیرگاه مدت‌ها پیش‌تر از گاه‌شمار خورشیدی، تنها وسیله‌ی مورد استفاده‌ی بشر برای بررسی گردش فصول بوده است و بابلی‌ها، ماه‌های سال قمری را براساس برج‌های دوازده‌گانه‌ای که آن را فرودگاه و منزلگاه ماه می‌دانستند می‌سنجیدند و برج‌هایی را که ماه در گذارش در آسمان درمی‌نوردد، زنّار بزرگبانو عشتار نامیده‌اند (AlexNDER Heidel’ The Babylonian Genesis’ p94). و شگفت آنجاست که قرآن کریم نیز به پیوند ماه‌های

قمری با آیین‌ها و مناسک دینی اشاره کرده است «یسألونك عن الأهلّة قل هي مواقيت للناس و الحج» (بقره/۱۸۹)/ «و القمر قدّرناه منازل حتي عاد كالعرجون القديم» (یاسین/۳۹)

همچنین نگاره‌های برجای مانده از فرهنگ‌های برزیگریِ نخستین در تمدن‌های کهن مشرقی، نشان‌دهنده‌ی پیوند ماه با باروریِ زمین و برکتِ کشت و رشدِ گیاهان و درختان است و در بسیاری از این نگاره‌ها، نقش و تصویر ماه و درخت درآمیخته و یکی شده‌اند؛ مانند تصویری که نشان‌دهنده‌ی درخت ماه در بابِل در هزاره‌ی نخست پیش از میلاد می‌باشد که در آن ماه بسان یکی از اندام‌های درخت با سبکی بسیار آراسته، نقش شده است چنان که در نقاشی‌ها و نگاره‌های آشوری نیز همان سازه‌ها و عناصر درخت ماه بابلی وجود دارد (Robert Briffault' The Mothers'p302-303)

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ماه–بانو عشتار در چکامه‌ی «مجنون عائشة»

در این چکامه، سراینده‌ی آرزومند جاودانگی در تلاش، جهت دور گشتن از باتلاق زمان گیتی‌مدار و پیوستن به ایزدبانوی ازلی زمان است؛ بیّاتی در نگاره‌های این سروده، خویشتن را در جایگاه مجنونی شیفته و دلداده‌ی عایشه در جایگاه ماه– بانو عشتار، فرمانروای زمان ترسیم کرده است که در مقابل دروازه‌ی باغستان عایشه، ناقه‌ی خویش را پی کرده و سپیده دمان، سرگردان و آغشته به رایحه‌ی گل‌ها و ریاحینِ باغ عایشه، رهسپار شام می‌گردد تا تصویر مرگِ فراگیر ساکنان جهان عرب را که نیستی در میانشان گرفته در پس کوه قاسیون/ در سرزمینی که مرادش، عارف نامدار سوری، محیی‌الدین عربی آرام گرفته است، نهان دارد و هم از این روست که ماه/ این فرمانروای سرگشته‌ی گاهان هستی از دیرگاه کودکیش را نیز در آن‌جا نهان می‌دارد شاید تا با نهان ساختن ماه، سیرِ خویش در باتلاق زمانِ گیتی‌مدارِ رهسپار عدم را متوقف سازد و آیا از همین رو نیست که در ادامه‌ی چکامه به روایت و نقل گفتارهای عایشه/ ماه– بانو عشتار، مادر ازلی طبیعت می‌پردازد که در تمنای عشق او بی‌تاب و بی‌قرار است و نگران و مشوش از پایان یافتن قصه‌ی رنگی روز؛ در این سروده، شاعر در سودای جاودانه شدن کوشیده است تا با تمام جلوه‌ها و نمودهای عشتار بزرگ در جایگاه ایزدبانوی دریاها، شهبانوی

آسمان‌ها و خدابانوی صحراها و بیابان‌ها و ایزد- بانوی ازلی آتش و روشنایی به عنوان سازه‌های طبیعتِ وی درپیوندد و یکی شود و او را بیم سوختن در آتش عایشه نیست که باور دارد شعله‌ی عشتار، از پسِ مرگ، زندگی خواهد بخشید و از میان خاکسترش، گیاهِ حیات سر برخواهد آورد:

أعقِر في بوّابة البستان ناقتي و أمضي هائما في الفجر/ ممرغاً وجهي بعطر الزهر/ مخبّئا وراء قاسيون/ موتي و موت المدن الأخري التي أصابها الطاعون/ و قمرَ الطفولة المجنون/ سينتهي النهار/ عمّا قريب ضمّني بين ذراعيك و خذني نخلة عطشي إلي/ الأزهار/ سينتهي النهار/ بين ذراعيك و بين البحر و السماء و الصحراء/ قالت و مدّت يدها للنار... (البياتی، ۱۹۹۵ :۲٤٥):

(ناقه‌ی خویش را در پیشخوانِ باغ پی کردم و سرگشته در سپیده‌دمان به پیش می‌روم، گونه بر عطر شکوفه‌ها می‌سایم و مرگ خویش را، نابودی دیگر شهرهای طاعون‌زده را و ماه سرگشته‌ی کودکی را در پس کوه قاسیون نهان می‌دارم؛ روز به زودی به پایان خواهد رسید؛ در آغوشم گیر و مرا بسان یکی زنبور تشنه‌ی شکوفه‌ها دربرگیر؛ عایشه می‌گفت که روز در فراخنای بازوان تو، در میانه‌ی دریا، آسمان و صحرا پایان خواهد یافت و در همین هنگام دست به سوی آتش دراز کرد...)

در نگاره‌ی فرجامین، سراینده دیگربار به ترسیم عایشه در جایگاه ماه- بانو عشتار پرداخته است که اکنون پس از سوختن برای دوره‌ای به زمین هبوط کرده و تا رستخیزی دیگرباره و بازگشت به قلمرو آسمانیش، ساکن جهان مردگان و ظلمت و سیاهی گور خواهد بود اما نکته‌ی شایان یادکرد، این است که شاعر در سطور پایانی به تفسیر عاشقانه‌ی اقامتِ دیرین عشتار در جهان مرگ پرداخته است درحالی که شب همه شب، عشتار،گریان و اشک ریزان، چشم بر راه تموز خویش-که در این بخش از سروده با شخصیت شاعر و راوی یکی می‌شود- بوده است و در حالی که پس از ترک گفتن‌جایگاه آسمانیش، سر بر بالین خاک نهاده است و درپی این تضرّع عاشقانه‌ی عایشه، تمّوز/ که همان سراینده‌ی جویای جاودانگی و به ابدیت پیوستن است به شهبانوی آسمان‌ها به ماه- بانو عشتار پیوسته و در گهواره‌ی ماه، منزل می گزیند:

...لا أستطيع شرح سرّ قمر الصحراء/ و ضحكات الجنّ في مدافن القبيلة/ خواتمُ تلمع في

الظلمة قالت و بكت كم ليلة إليك/ نظرت من كوة قبري و أنا أغالب الأرق/ و جسدي يغسله الفجر و خدّي فوق خدّ الأرض/ أنام في أرجوحة القمر.... (نفس المرجع: ٢٤٩- ٢٤٨):

(مرا یارای بازگفتن راز ماه صحرا نیست و نه توان توضیح خنده‌های پریان در گورستان قبیله؛ عایشه گفت: انگشتری‌ها در تاریکی می‌درخشند، با گریه می‌گفت: چه شب‌ها که از اعماق گورم به تو نگاه می‌کردم در حالی که با بی‌خوابی در ستیز بودم؛ پیکرم را سپیده‌دمان می‌شست و گونه‌هایم بر خاک بود و دهان خاکی زمین بر دهانم؛ اکنون من در بانوچ ماه می‌خوابم...)

این‌گونه آرمان پیوستن به زمان اساطیری و مینویی و یا به عبارتی به گردونه‌ی بی‌زمانی آغاز در ادبیات فارسی در سروده های شاعر آرکائیست و گذشته‌گرای معاصر، مهدی اخوان ثالث قابل ردیابی است و شگفت آن که برکنار از ژرف‌ساخت اسطوره‌ی جفت گیاهی که در سروده‌های اخوان بسان بیّاتی ظهور نکرده است ولی از دیدگاه روحی و درونی، اخوان نیز، سراینده‌ای است همچون بیاتی: مرگ‌آگاه و مرگ‌اندیش؛ که«در برابر هراس از مرگ و نابودی...، زمان را به صورتی گردون و اسطوره‌گونه درآورده است و با زبان اسطوره به نبرد مرگ و نیستی و عدم رفته است...» (صنعتی، ۱۳۸۲: ۲۱۳-۲۱۲).

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ماه-بانو عشتار در چکامه‌ی «بکائیة»:

در این چکامه، سراینده به ارائه‌ی تصویری دوسویه از ایزدبانوی ازلی در اسطوره‌ی بازآفرینی شده‌ی جفت گیاهی میان‌رودان دست یازیده است: نخست: تصویری از عشتارِ مرده و ساکن جهان مردگان در هیأت عایشه/ معشوقه‌ی خیّام در تاریخ و دوم تصویری از عشتارِ جاودانه شده‌ی مستقر در زمان مینویی و اساطیری در جایگاه فرمانروای گاهان و زمان یعنی درست منطبق بر تصویری که فاضل ثامر به درستی از وی دریافته و باور دارد که که «شخصیت عایشه در بخش اعظم سروده‌های بیاتی، نمود یک رمز اساطیری است نه گونه‌ای نقاب و قناع» (ثامر، دت: ۸۲).

در این چکامه، شاعر از یک سو روایتِ جستجوهای مکرر خویش درپی عایشه که

به زعم او به جهان فرودینِ مرگ و ظلمات هبوط کرده و در اعماق گور، آرام گرفته است را برای مخاطب بازمی‌گوید و از تشییع شباهنگام جنازه‌ی عایشه سخن، ساز می‌کند که در این جلوه، نگاره و تصویری که بیاتی از عایشه ارائه نموده و بویژه که صحنه‌ی وقوع رخداد را نیز نیشابور، عنوان کرده است، تداعی‌گر و یادآور شخصیت تاریخی و واقعی عایشه، معشوقه‌ی خیّام است که در بهار عمر به مرض طاعون، روی در نقاب خاک کشید و بویژه قرائنی مانند «من هاهنا أنزلها الحَفّار/ للقبر و هي في ثياب العرس/ و فوق رأسها تاجٌ من الأزهار» سبب می‌گردند که این تصویر واقعی از عایشه در ذهن مخاطب، جان گرفته و تقویت شود اما از دیگر سوی در مقطع پسین چکامه، شاعر گویی در پی آفرینش اسطوره‌ای دیگرگونه از جفت گیاهی میان‌رودان باشد، شخصیتش با تموز، یکی شده و روایت هبوط تمّوز به جهان فرودین را در جستجوی عشتار، ایزدبانوی جاودانه‌ی سرسبزی و زندگی و حاصلخیزی باز می‌گوید؛ از آن جهت می‌گویم آفرینش اسطوره‌ای دیگرگونه از جفت گیاهی چرا که در متن اسطوره‌ی کهن بابِلی، این عشتار بود که پس از فراگیر گشتن مرگ و سرما و یخبندان و قحطی در تمام سازه‌های طبیعت با مرگ تموز، رهسپار جهان فرودین گشت و پس از طیّ مراحل گذار، تمّوز را یافته و در آغاز بهار به جهان زندگان بازگشتند اما پایانه‌ی اسطوره‌ی بازآفرینی شده‌ی بیاتی، دیگرگون شده و روایتگرِ دست نیافتن تموز به عشتار می‌باشد ولی این دست نیافتن هرگز به معنای ترسیم پایانه‌ای منفی، تاریک یا ناموفق برای اسطوره نیست زیرا بیاتی از آن رو که هماره در چکامه‌های خویش و به‌ویژه به بیان من در مرگ‌نگاره‌های خویش در جستجوی جاودانگی و پیوستن به بی‌زمانی اساطیر و نامیرایی آن‌هاست در این سروده نیز، چنین به مخاطب القا می‌نماید که عایشه‌ای که در جستجویش بوده، برای همیشه جاودانه گشته است، این عایشه نه تنها فرمانروای زمانِ گیتی مدار بوده، نه تنها با زمان همراه بوده است بلکه فراتر از آن به زمان مینویی یا بی‌زمانی اساطیر پیوسته و با ابدیت یکی شده است:

عدت إلي جحيم نيسابور/ ... أبحث عن عائشة في ذلك السرداب/ أتبع موتها وراء الليل و الأبواب/ كزورق ليس به أحد/ تتبعني جنازة الشمس إلي الأبد/ من هاهنا أنزلها الحَفّار/ للقبر و

هي في ثياب العرس،/و فوق رأسها تاج من الأزهار/ و غيمة من نار/ و هاهنا ساحرة شمطاء/ كانت وراء النعش تبكي و هنا عصفور/ حطّ علي التابوت/ ...طرقتُ بابَ العالم السفليّ مرتين/ فمدّ لي حارسها يدين:/ ...قال و كانت يده تعبث بالمكتوب:/ عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد/ فزورق الأبد/ مضي غداً و عاد بعد غد/ عائشة ليس لها مكان/ فهي مع الزمان في الزمان...(البياتی، ۱۹۹۵: ۸۱-۸۰):

(به دوزخ نیشابور بازگشتم....در آن سرداب به دنبال عایشه می‌گردم، در آنسوی این شب و این دروازه‌ها جویای خبر مرگ او هستم بسان زورقی خالی و بدرقه‌ی خورشید تا بی‌زمان با من است؛ همین‌جا بود که گورکن، عایشه را در لباس عروسی درون گور گذاشت درحالی‌که تاجی از گل بر سر داشت و ابری از آتش؛ همین‌جا بود که زن جادوگر سپیدمویی به دنبال تابوت می‌گریست و گنجشک در همین‌جا بر تابوت فرود آمد...دوبار، کوبه بر در جهان فرودین زدم پس نگهبان دستانش به سویی من دراز کرد و درحالی که دستش با نوشته بازی می‌کرد گفت: عایشه این‌جا نیست؛ این‌جا هیچ‌کس نیست؛ پس این قایق بی‌زمانی، فردا رفت و پس‌فردا بازگشت آری عایشه دربند مکان نیست بلکه او همراه با زمان و درون جویبار زمان جاری است!)

بررسی پیوند مفهوم جاودانگی با ماه-بانو عشتار، ایزد- بانوی ازلی آتش

انسان نخستین، باور به ماه- بنیاد بودن و سرچشمه ی عشتاریِ آتشِ آذرخش بر فراز درختان داشته است و نمود این باور در صلیب عشتاری نیز، معادل همان دو شاخه‌ی نخستین که برای نخستین‌بار آتش افروختند و به یکی از نمادهای باروری طبیعت بدل گشتند، دیده می‌شود؛ در حقیقت آتشی که بر اثر آذرخش و صاعقه در شب‌های توفانی بر فراز شاخسار درختان پدید می‌آمد در چشم انسان نخستین، برآمده از نیروی ایزدی و خداییِ ماه بود که ماه- بانو عشتار، آن را در میان درختان و گیاهان به ودیعت نهاده بود و با خاموشیش، گیاهان تبدیل به خاکستر می‌شدند:

«باور انسان نخستین به ماه- بنیاد بودن شعله‌های آتش از یک سو برخاسته از نمود عشتار و ایزدبانوی ازلی طبیعت در اساطیر او به عنوان نخستین آغازگر برزیگری بود و

از دیگر سوی برخاسته از نمود عشتار ازلی در چشم او به عنوان نخستین آتش‌افروز و رباینده ی آتش آسمانی برای نوع بشر/ پرومته-بانوی آغاز و در فرجام برخاسته از نمود زنان به عنوان نخستین نگهبانان شعله‌ی مقدس آتش عشتار ازلی در خانه‌ها و معابد و نیز فروزان نگه داشتن آتش زندگی و جاودانگی از دیرگاهِ تاریخ» (M.E.Harding'Woman's Myteries'p129).

بدین ترتیب جای شگفتی نبود که انسان نخستین، همواره از خاموش گشتن آتش عشتار و ناتوانی از دوباره افروختن آن در هراس باشد و نگران از اینکه مبادا با خاموشی آتش، پیوندش با ایزدبانوی جاودانه‌ی طبیعت، عشتار گسسته شود و بر بنیاد همین نگرانی بود که پاسداری زنان از آتش در خانه‌ها و خانواده‌های نخستین، مرسوم گشت و «با تغییر زندگی، باور به عشتار ازلی از زندگی برزیگری به زندگی شهری انتقال یافت و آتش عشتار نیز از کشتزارها به معابد شهر و دوشیزگان کاهنه‌ی معبد، عهده‌دار پاسداری از آن گردیدند» (Robert BriffULT' The Mothers' p355) و بعدها همین آتش مقدس مشرقی با دیانا ایزدبانوی رومی، پیوندی ناگسستنی یافت به گونه‌ای که در تمام نگاره‌ها و کنده‌کاری‌ها، این ایزد بانو با شعله‌ی آتشی در دست ترسیم گشت (James Frazer' The Golden Bough' p191)

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ماه-بانو عشتار،ایزد-بانوی ازلی آتش در شعر «قصائد حبٍّ إلي عشتار»

در این سروده، شاعر به ارائه‌ی تصاویری فرازمانی- فرامکانی از عشتروت/ عشتار در جایگاه ایزدبانوی ازلی برافروزنده و نگهدار آتش و رباینده‌ی آن از آسمان در جایگاه پرومته- بانوی ازلی و از تبار آب و آتش پرداخته است:

لون عينيك وميضُ البرق في أسوار بابل/ و مرايا و مشاعل/ و شعوب و قبائل.../ طفلة أنتِ و أنثي/ وُلِدَت من زَبَد البحر و من نار الشموس الخالدة/ كلّما ماتت بعصر بُعِثت/ قامت من الموت و عادت للظهور/ أنتِ عنقاء الحضارات/ و أنثي سارقَ النيران في كلّ العصور...(البياتی، ۱۹۹۵ :۱۹۸-۱۹۷):

(روشنای چشمان تو بسان درخشش آذرخش بر باروهای بابل است؛ دو چشم تو همچون آینه‌ها و آتشدان‌هایی است و در حکم ملت‌ها و قبایلی.... تو یکی دختری و

زنی نویدبخش که از کف دریا–گیاه جاودانگی– و آتش جاودانه‌ی خورشید زاده شده و پس از هر دوره مرگ، باززایی و رستاخیزی دیگر داشته است؛ زنده شده و دیگربار از جهان مرگ به قصد پیدایی و ظهور باز آمده است؛ تو سیمرغ فرهنگ‌هایی و پرومته‌بانویی که در تمام روزگاران، آتش را از زئوس ربود و به انسان بخشید!).

این بخش از عشتار–سروده‌ی بیاتی به روشنی ارائه دهنده‌ی تصویری کامل از ایزد بانوی ازلی عشتار در جایگاه ایزد– بانوی ازلی آتش جاودانه و همیشه فروزان مقدس است؛ بیاتی در این چکامه، از یک سو تصویرگر روشنای ازلی و آتش جاودانه‌ی زندگی و امید به بودن در چشمان ایزد بانوی ازلی میان‌رودان است و از سوی دیگر، این ایزدبانوی معصوم بی‌گناه را در جایگاه دختر آب‌های بیکران و زاده‌ی دریاها و سرشته شده از آتش‌های جاودانه می‌نشاند و به زیبایی به طبیعت آتش‌گونه‌ی او اشاره دارد که به سان یکی ققنوس، پس از مرگ خویش، رستخیز کرده و سر از خاک برمی‌دارد و باز در تعبیری ناب و دلنشین و غم انگیز، او را بسان پرومته‌ی در زنجیر می‌داند.

در ادامه‌ی این نگاره نیز، بیاتی در رویکردی عارفانه از زبان عشتار، این ایزدبانوی ازلی آتش مقدس، فراخواننده و داعی خوانندگان اسطوره‌ی شعر خویش و دعوت‌کننده‌ی عاشقان اساطیری به فروزان ساختن آتش عشقی مقدس و روحانی و همیشه جاودانه است که از بند مادّه و جسمانیت گریخته باشد از آن رو که خرسندی جسم، چند صباحی بیش نمی‌پاید بلکه او خواستار یکی روشنا و آتش ابدی است که با فسردن جسم و فراگیر گشتن مرگ در پیکرِ این جهانیِ نوع بشر، خاموشی نپذیرد؛ وی در فرجام چکامه‌ی خویش، شادمانه، داستان و روایت عاشقانی را با خواننده بازمی‌گوید که برای همیشه جاودانه گشته و تا همیشه آیینه‌دار خورشید خواهند بود:

و أنا أكتب فوق الماء ما قلتُ و قالت عشتروت/ لاتهدِّيء آهِ من حبّي و قل شيئا به أؤمن شيئاً لايموت/ لاتوفِّر جسدي أيّامه معدودة فلتُشعل النيرانَ فيه.../ إنّني أصبو إلي ذاتك ماهذي الدموع؟/ قبلة أخري فنعري و نجوع/ حاملين الشمسَ من تيهٍ لتيه....(نفس المرجع: ۱۹۹– ۱۹۸):

(من گفته‌های خویش را نقش بر آب می‌زنم؛ ایشتار می‌گفت که آرام منشین، دریغ و فسوس از عشق من؛ مرا چیزی بگو که بدان ایمان داشته باشم، چیزی نامیرا؛ با تن من

مپیچ چرا که این تن چند روزی بیش نیست بلکه تو را بایسته آن است که در این تن، آتش افروزی؛ من، حقیق و ذات تو را عاشقم؛ این اشک‌ها ازپی چیست؟ بوسه‌ای دیگر، ما را برهنگی و گرسنگی باید در حالی که صحرا تا صحرا خورشید را با خویش به همراه بریم...)

نمود تمنای جاودانگی در الگوی ماه-بانو عشتار، ایزد-بانوی ازلی آتش در چکامه‌ی «صورة جانبيّة لعائشة»

بیاتی در این سروده، دیگربار در بیانی زندگی‌بخش و امیدآفرین به ترسیم نگاره‌ای روشن، شفاف و فروزان از ایزدبانوی ازلی طبیعت در جایگاه نخستین برافروزنده‌ی آتش در آتشدان کانون خانواده و زندگی نوع بشر، نخستین نگاهدار و نگاهبان روشنایی شعله‌های این آتش و نخستین برافروزنده‌ی شعله‌ی آتش در معابد به عنوان نماد خردک شرری از آتش همیشه فروزان و مقدس جاودانگیِ خدابانو عشتار در معابد او پرداخته است؛ خدابانویی که به روایت تاریخ از دیرگاه تا کنون با برافروختن آتش، نور امید و روشنای حیات را در دل انسان جاودانه ساخته است؛ ایزدبانویی که در پس سیمای ظاهرش، رخسار پری- سیمای یکی فرشته نهان گشته است و هم اوست که آتش آغاز و سرودن را و بودن را در جسم چکامه‌های سراینده می‌دمد؛ بیاتی در این نگاره‌ی سرشار از زندگی و بودن به تداعی و یادآوری داستان آفرینش و افسانه‌ی سیب زندگانی، خوردن آدم از میوه‌ی آن و سرآغاز برزیگری نوع بشر در زمین پرداخته است و از این ایزد بانوی ازلی در جایگاه برافروزنده‌ی شعله‌ی آتش مقدس در معبد و پرستشگاه عشتار، تصویری بشکوه به دست داده است و هم او را، این بانوی جاودانه‌ی اساطیری ازلی را بدانسان که جعفر العلاق یادآور شده است «نه فقط نماد و رمز زنانگی و تأنیث بلکه تندیس و تجسّم آرمان جاودانگی‌خواهی و تمنای بودن و زیستن خویش قرار داده است» (جعفر العلاق،۱۹۸٦ :۹۰) و خاستگاه تمام رؤیاهای معصوم و راستین نوع بشر به شمار آورده است و قدّیسه‌ای که هماره روشنایش فروزان و به منزله‌ی آتش خجسته و مقدسی است که همه سال در دل کشتزارهای برزیگران، آتش

زندگی و سر از خاک برداشتن دوباره ی گیاهان را می‌دمد:

تُخفي وراء قناعها وجهَ المِلاك/ و ملامحَ الأنثي/ التي نضجت علي نار القصائد/ أيقظت شهواتِها ريحُ الشمال/ و تجوهرت تفّاحةً/ خمرا/ رغيفاً ساخناً/ في معبد الحبّ المقدّس/ أدمنت طيبَ العناق/ ظهرت بأحلامي فقلتُ: فراشةٌ/ رفّت بصيف طفولتي/ قبل الأوان/ و تقمّصت كل الوجوه/ و سافرت/ بدمي تنام/ قدّيسةٌ تنسلّ في جوف الظلام/ / ياقوتةٌ/ فمُها/ تشعّ طريّة/ نارُ الحقول.....(نفس المرجع: ٤٩٥-٤٩٣):

(عایشه در پس نقاب خویش، رخسار فرشته و نشانه‌های زنی را نهان می‌دارد که با آتش این چکامه‌ها جان گرفته است؛ نسیم شمال،تمنّای وی را بیدار ساخت؛ پس گوهرش، شکوفه از سیب و شراب داد و از نانی گرم در معبد مقدس عشق؛ دل‌ها به مِهرش خو گرفتند و در رؤیای من رخ نمود، گفتم: پروانه‌ای در تابستان کودکیم، بیگاه پر گرفت، در چهره‌های گونه‌گون پدیدار گشت و کوچ کرد و رفت... اکنون درون خون من، بانوی مقدّسی آشیان دارد که در دل تاریکی، رخ می‌نماید، لبانی سرخ‌فام بسان یاقوت دارد، شاداب و تازه پرتو می‌فشاند و آتش کشتزارهاست...)

نتیجه‌گیری

برآیند فرجامین جستار پیش رو بیانگر این حقیقت است که بیاتی در چکامه‌های رستاخیزی خویش، تنها تداعی‌گر و فراخواننده‌ی اساطیر کهن از ناخودآگاه ذهن خویش نیست بلکه افزون بر این، آفرینشگر اساطیری دیگرگونه در عصر جدید است.

بازخوانی سروده‌ها و به‌ویژه مرگ‌نگاره‌های بیّاتی در این نوشتار نشان می‌دهد بزرگ- مادر ازلی در چکامه‌های وی در راستای ترسیم و تصویر مجسّم تمنای جاودانگی و آرمان نامیرایی نهفته در ژرفای هستیِ سراینده در هیأت عشتار و عایشه در الگوها و جلوه‌های گونه‌گون و چهره‌های متفاوتی پدیدار می‌گردد؛ از برجسته‌ترین الگوهای داستان آفرینش آغاز که جستار حاضر به روشنی به بازخوانی نمود و رمزگشایی آن‌ها در سروده‌های بیّاتی پرداخته است می‌توان به الگوهای ایزد- بانوی سبزینه و گیاه، ایزد- بانوی مرگ و جهان فرودین، ایزد- بانوی ماه، ایزد- بانوی گاهان

و زمان و ایزد–بانوی روشنایی و آتش اشاره کرد؛ نموداریِ این الگوها در سروده‌های بیّاتی به گونه‌ای است که پنداری حتی خود سراینده را نیز یارای بازیابی خاستگاه پیدایی ظهور عایشه/ عشتار در در پس‌زمینه‌ی اندیشه‌هایش نیست چرا که ایزد– بانوی ازلی طبیعت در اسطوره‌ی جفت گیاهی میان‌رودان در هریک از تجربه های شاعرانه‌ی وی تازه می‌شود و مرگ او به معنای حضور و زایشی دیگرباره در گردونه‌ی پایان‌ناپذیر زمان اساطیری است.

منابع و مآخذ:

– أبوأحمد، حامد، (۱۹۹۱م). عبدالوهاب البياتي في اسبانيا، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر.

– الیاده، میرچا، (۱۳۷۲ش)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه ی جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش.

– بهار، مهرداد، (۱۳۷۸ش)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، نشر توس.

– البياتي، عبدالوهاب، (۱۹۹۵م)، الأعمال الشعريّة لعبدالوهاب البياتي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر..

– ثامر، فاضل، (دت)، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

– جعفر العلاق، علي، (۱۹۸٦م)، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، المجلد السابع، العددين۱ و۲.

جمشیدیان، همایون، (۱۳۸۵ش)، «بانوی بادگون، بررسی و تحلیل آنسیما در شعر سهراب سپهری»، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، شماره‌ی۱۲ و۱۳.

– جمعية التوراة الأمريكية، جمعية التوراة البريطانية و الأجنبية، (۱۹۳۸م)، التوراة و الأناجيل الأربعة، ترجمة من اللغات الأصلية، العبرانية و الكلدانية و اليونانية، القاهرة، دار التأليف و النشر للكنيسة الأسقفيّة.

– الجيّوسي، سلمي الخضراء، (۲۰۰۱م)، الاتّجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة.

– رضایی، مهدی، (۱۳۸۳ش)، آفرینش و مرگ در اساطیر، تهران، انتشارات اساطیر.

– غیاثی، ناهید، (۱۳۹۱ش)، باورهای رستاخیزی در مصر باستان و ادیان ابراهیمی، تهران، نشر قطره.

– صبري، حافظ، (۱۹۷۳م)، الرحيل إلي مدن الحلم، دراسة و مختارات من شعر البياتي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

– صنعتی، محمد، (۱۳۸۲ش)، تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، تهران، نشر مرکز.

– مک دونالد، ویلیام، (بی‌تا)، صحیفه‌ی اشعیای نبی، تفسیر کتاب مقدس برای ایمانداران، بی‌نا.

- Abrams’M.H (1977). Natural Suoernaturalism:Tradition and Revolution in - - Romantic Literature’ Norton New York.

- Briffault’ Robert (1977). The Mothers’’ New York’ Atheneum.

- Campbell’Joseph’ (1977). Primitive Mythology’ London’ Penguuin Books.

- Campbell’Joseph’ (1977.) Oriental Mythology’ London’ Penguuin Books.
- Campbell’Joseph’ (1977). Creative Mythology’ London’ Penguuin Books.
- FrZWE’ James’ (1971).The Golden Bough’’ New York ‘Macmillan.
- Neuman’ Erich’ (1974). The Great Mother’’ New York’ Princeton.
- Neuman’ Erich’ (1970). The Origins and History of Consciousness’’ New - York’ Princeton.
- Mellaart’ James’ (1981). The Neolithic of Near East’’London’ Thames and Hudson.
- Heidel’ Alexander’ (1970). The Gilgamesh Epic’’ Chicago’ Phoenix.
- HARDING’ ETHER.WOMAN’S MYSTERIES’ NEW YORK’ HARPER AND ROW’.

قراءة أسطوريّة لاستدعاء الخلود في أشعار عبد الوهاب البيّاتي

كلثوم صديقی[1]

الملخّص

كان استدعاء الخلود من قديم الزمن في اتّجاه الفكر البشريّ التنبّئيّ ، أنقى أغنية و أعذبها بل أكثرها حزنا قد أبدع في مختلف العصور، جوهرَ أروع أناشيد الحياة و مغزاها في خاطر الإنسان و لاتبدو معالجة هذا المفهوم أمراً رائعاً بل ضروريّاً لامحيد عنه في أدب الشرق العربيّ و خاصّة عند شعراء التمّوز في العصر الحديث فقط بل لقد عُني به منذ خلق أسطورة جلجامش و البحث عن شجرة الخلد إلى زمن حكاية قضيّة عودة الانسان الخالدة في الديانات إلهيّة و حتى فكرة عين الحياة...

ستحاول الباحثة في هذا المقال أن تعالج قراءة أشعار البيّاتي التشاؤميّة أنموذجا في ضوء منهج النقد الأسطوريّ و ما يترتّم في مزمار الحياة ألحان الخلود و العودة و يبشّر من وراء كيانها الميّت بحضور عشتار و عودة جوهر الكون إلى جثمان الأرض الميّتة و ساكنيها. للحصول إلى هذه الغاية سيُدرس ظهور استدعاء الخلود في أشعار البيّاتي طبقاً لأكبر نماذج الإلهة الأمّ، سيّدة النبات في اسطورة البعث القديمة لبين النهرين.

تشير النتائج الحاصلة من هذه الدراسة أنّ البيّاتي كان أكبر شاعر في معالجة دلالات البعث في الأدب العربيّ المعاصر بين الشعراء المعنيين بها لأنّه ليس في هذا القسم من أشعاره مذكّر الأساطير القديمة فحسب بل هو خالق أساطير أخرى في العصر الحديث.

الكلمات الرئيسة: الخلود، الموت، إلهة النبات، عشتار، عبدالوهاب البيّاتي.

١- أستاذة مساعدة بقسم اللغة العربيّة و آدابها، جامعة الفردوسي بمشهد

«هذه المقالة مستخرجة من مشروع الكاتبة الدراسيّ برقم ٢٧٨٢٦ المصادَق عليه فی جامعة الفردوسی بمشهد»

The Mythological Reading of eternity Tendency in Abd-Alvahhab Al-bayyati's poems*

[1] Kolsum Seddighi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad.

Abstract

In human thought ultimate-looking approach, eternity inclination has been the purest, the most pleasant and maybe the most sorrowful melody since the ancient times. This has created the essence and the abstract of the most prominent odes of creation in human mind. Dealing with this concept appears an enchanting and inescapable case not only in contemporary age in Arabic eastern literature and especially before Tamooz school poets but also from the time of Gilgamesh Epic and search for eternity herbals to' the desire for human eternal return in God-believer creeds and life water stream thought or Ayn al-hayat.

Drawing from the mythological criticism, the present article tries to read as case studies those groups of Abd Al-Vahhab Al-bayyati's writings on death in which eternity songs and reexisting poems are uttered and from the very deep and sorrowful and deathline existence promises Ishtar presence and return of existence soul and life spirit to the earth outhomnal corpse and its alien residents. Given the above, the eternity inclination in Al-bayyati's poems will be reviewed in this research on the basis of the most prominent patterns of herbal goddess of old myth of rebirth and resurrection of Iraq's people (Mesopotamie in old times). The results of this study show that among the poets raising the resurrection and eternal return concepts in the contemporary Arabic literature, Bayyati is the most prominent poet who has focused on this concept. Hence, he is not the only the poet who conveys and recalls old legends in his resurrection ballads, but also a creator of another kind of mythology in the new age.

Keywords: Eternity, Death, Herbal Goddess, Ishtar, Abd-Alvahhab Al-bayyati.

1- Corresponding Author Email: seddighi@ferdowsi.um.ac.ir

*This essay is derived from the author's research with nomber 27826 advocated by Ferdowsi University of Mashhad.

A Study of Female Gender Socialization in Three Short Stories by Qmashh Allyan

Yahia Marof, Full Professor, Arabic Language and Literature Department, Razi University of Kermanshah
[1]Samirah Khosravi, Ph.D. student of Arabic Language and Literature, Razi University of Kermanshah

Abstract

Gender socialization is a subjective process based on socio-cultural relations and is strongly rooted in the beliefs and values of the society in which men and women are segregated and attributed to particular features. The basic question pursued in this research is whether gender socialization can affect women's identity and limit their personal and social lives. If yes, to what extent can these limitations harm women behaviorally and psychologically? This article, which is a descriptive-analytic research, applies a gender socialization criticism and studies its effect on three short stories namely, "I am"; "The remains of a woman" and "Never coming back" by Qmashh Allyan. The results show how women, affected by their incomplete gender socialization, provide grounds for their humiliation leading to the destruction of family foundation. Having experienced failure and frustration in their expectations, women get extremely passive and risk deviant acts the problems of which can be traced at both individual and social levels.

Keywords: Qmashh Alian, Short Story, Women, Gender Socialization.

1- Corresponding Author Email: samireh_khosravi@yahoo.com

A Study of Character Element and Indirect Characterization Methods in Najib Mahfouz "Zoqhq Almadaq" Novel

[1]Ali Asghar Habibi, Associate Professor, University of Zabol
Hamide Amir Hajloo, MA in Persian Literature, University of Zabol
Fattah Alipoor, MA in Persian Literature, University of Zabol

Abstract

Najib Mahfouz is one of the prominent writers of Arabic fiction who was awarded the Nobel Prize in literature in 1988. Kuche Madq is one of his most famous novels. Using events in a quarter called Madaq, he symbolically portrayed the difficult social and economic conditions of Egypt lower and middle-class people during the final years of World War II (1944-1945) and the British domination on the country. Najib Mahfouz has used all the fiction elements among which characterization is a key theme. In this study, the author tries to analyze the characters of the novel - minor and major, static and dynamic- among fiction elements, through the indirect characterization techniques (act, speech and labeling). The results indicate that the characters in this story are the real examples of people living in Egypt. Although the writer has used all characterization methods, he has mostly concentrated his attention on characterization via dialogue and naming.

Keywords: Personality, Characterization, Najib Mahfouz, Kuche Madaq Novel.

1- Corresponding Author Email: ali_habibi@uoz.ac.ir

Analyzing Jabra Ibrahim Jabra Fictions from an Archetypal Point of View

[1]Ezzat Mola Ebrahimi, Associate Professor, Arabic Language and Literature Department, Tehran University.
Soghra Rahimi, Ph.D. student, Kharazmi University.

Abstract

Archetypal criticism, which is based on psychological criticism, is one of the main contemporary approaches of the literary criticism that explores the nature and characteristics of the myths and the way they function in literature. The current study aimed at investigating Jabra Ibrahim Jabra's novels based on archetypal criticism perspective and the emergence of the collective unconscious dimension and mythology in the author's works. It was hypothesized that the author has focused on the archetypes or the collective unconscious level of the mind. The main research question was whether the author's novels can be reexamined based on hero archetype criticism and his return, death and rebirth. The selected novels by Jabra Ibrahim Jabra were analyzed using analytic-documentary methods on the basis of archetypal criticism. They were further analyzed via the return of hero archetypes, death and rebirth as well as the manifestation of archetype symbols of trees, mountains, valleys, caves, springs, wells and numbers. The analysis of the results reveal that hero archetypes, death and rebirth have been represented in Jabra's novels and the author has employed symbols and mythologies to render them more meaningful.

Keywords: Jabra Ibrahim Jabra, Archetype Criticism, Hero, Death and Rebirth.

1- Corresponding Author Email: mebrahim@ut.ac.ir

A Critical Analysis of Ala-el-Asvani's The Building of Yaqubian Based on Lukacs' Theory of Sociological Realism

[1]Zahra Afzali, Assistant Professor, Arabic Language and Literature Department, Bu Ali Sina University.
Selah Aldin Abdi, Associate Professor, Arabic Language and Literature Department, Bu Ali Sina University.
Mitra Kodadadian, MA Graduate, Department of Arabic Language and Literature, Bu Ali Sina University.

Abstract

Sociology of Literature, as a subcategory of sociology of art, analyzes the relation between society and literature. It also analyzes the social essence of literary works. This discipline has attracted the attention of sociologists and literary critics in recent centuries and has persuaded them to theorize on it. George Lukacs, the Hungarian critic, is among the critics who have played a major role in the development of this discipline through presenting a critical theory for criticizing novels. His theory is based on the criticism of both form and content and includes particular criteria the most important of which are realism, typical characterization, cause and effect relations as well as social content. In the present study, we have criticized one of the novels of Ala-el-Asvani (Egyptian contemporary writer) named The Building of Yaqubian based on the realism criterion. The superiority of realism, critical realism, and popularity are the three major features of Georg Lukacs' realism, each of which includes a fixed framework consistent with his views. The obtained results show that Asvani has disclosed the current realities honestly and bravely. He has further critically revealed the social contradictions and portrayed the problems of his contemporary people.

Keywords: George Lukacs, Realism, Ala-el-Asvani, The Building of Yaqubian.

1- Corresponding Author Email: afzali9407@gmail.com

The Nostalgic Manifestations and its Relevance to Alienation in Adnan Al-Sayeghs Taabata Manfa

Hamed Sedghi, Professor, Arabic Language and Literature Department, Tehran University of Khurazmi.
Sayed Adnan Eshkevari, Assistant Professor, Arabic Language and Literature Department, Tehran university of Khurazmi
Soghra Falahati, Assistant Professor, Arabic Language and Literature Department, Tehran University of Khurazmi
[1]Sabri Jaliliyan, PH.D student of Arabic Language and Literature Department, Tehran University of Khurazmi

Abstract

Nostalgia is the sorrowful feeling in remembering the past. Such a feeling is closely linked to spatial, mental and social alienation and is sometimes used interchangeably. The contemporary Iraqi literature, which has faced an optional or compulsory emigration of the poets and literary men in the past 50 years, provides a proper ground for studying the elements of nostalgia and alienation. The Taabata Manfa Divan is written by Adnan Al-Sayegh who migrated from Iraq in 1993 following the political problems. This Divan is a reflection of alienation and nostalgic feelings shared by all Iraqi poets in exile. In the current study, the nostalgic elements in the writer's divan is analyzed using a descriptive-analytic design. Then, their relation with the spatial, psychological and social alienation is scrutinized. The homeland nostology is at the forefront of Adnan Al-Sayegh's attention as the terms covering spatial alienation is more frequently used than the social and psychological alienation.

Keywords: Nostalgia, Alienation, Contemporary Iraq poetry, Adnan Al-Sayegh, Taabata Manfa.

1- Corresponding Author Email: aa.sabri84@yahoo.com

The symbolic Implication of Color in Khalil Havi`s Poetry

Mohsen Pishvai Alavi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Kurdestan University.
[1] Shahla Shakibaee Far, M.A in Arabic Language and Literature, Payame-Noor University, Saravan Center.

Abstract

For a long time, color has played an important role in the creation of literary work. Poets have sometimes employed colors in order to materialize the artistic images and to discover the relationship between the components of those real effects felt. And sometimes they have used the symbolic color space in line with explaining the unspeakable thoughts. The roots of the application of the symbolic concepts of colors should be sought in light of personal experiences, the political situation, the philosophical orientations of the poet and especially in the extension of complexity and ambiguity of the poetry. Khalil Havi is among those contemporary Arab poets who have employed symbolic colors to a large extent. In this research, attempt has been made to study the position of color in the Khalil Havi`s poetry and its symbolic concepts. The method is analytical and descriptive. The results obtained indicate that he has used colors in expressing his mood or his political and social goals. The most widely used color in his poems is black which implies stagnation, psychological distress, resentment and amusement. Thence, the red, white, green, yellow and blue are the most widely colors used in the Khalil Havi`s poetry.

Keywords: Contemporary Poetry, Khalil Havi, Color, Code and Symbol.

1- Corresponding Author Email: shahlashakibaee@yahoo.com

Contents

1- The symbolic Implication of Color in Khalil Havi`s Poetry

2- The Nostalgic Manifestations and its Relevance to Alienation in Adnan Al-Sayeghs Taabata Manfa

3- A Critical Analysis of Ala-el-Asvani's The Building of Yaqubian Based on Lukacs' Theory of Sociological Realism

4- Analyzing Jabra Ibrahim Jabra Fictions from an Archetypal Point of View

5- A Study of Character Element and Indirect Characterization Methods in Najib Mahfouz "Zoqhq Almadaq" Novel

6- A Study of Female Gender Socialization in Three Short Stories by Qmashh Allyan

7- The Mythological Reading of eternity Tendency in Abd-Alvahhab Al-bayyati's poems

Addresss
Iran-yazd

Yazd University Faculty of Languages and Literature

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

http://mcal.yazd.ac.ir

Telephone: 0098-35-31232433
Fax: 0098-35-31232096

The Journal
of
New Critical Arabic Literature

Yazd University
Faculty of Language and Literature

Spring and Summer 2016
No. 12
sixth Year

In The Name

Of God