دانشگاه یزد
دانشکده زبان های خارجی

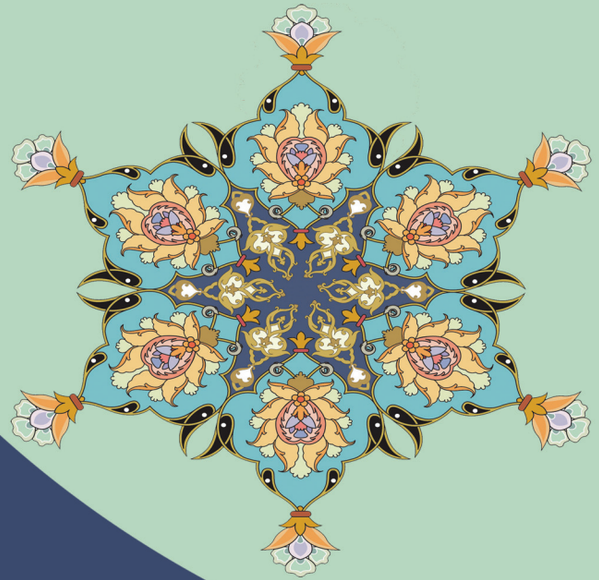
نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی- پژوهشی

ISSN:۲۳۲۲-۵۰۶۸

سال ششم/ ۱۳ پیاپی / یازدهمین شماره علمی– پژوهشی/ پاییز و زمستان (۱۳۹۵)

- رمزگشایی از نمادهای اشغالگران در شعر عزالدین مناصره
  محسن سیفی، روح الله صیادی نژاد، فرحناز شریعت
- نقد عناصر داستان «حکایات طبیب» نجیب کیلانی بر اساس رویکرد ادبیات اسلامی
  مجید صالح بک، نجمه حسینیان فر
- کاربرد موازی و معکوس هفت سفر سندباد در شعر سیاب
  رضا افخمی عقدا، سیما شفیعی
- بررسی عنصر شخصیت در رمان «خالتی صفیهٔ و الدیر» اثر بهاء طاهر (با تکیه بر نظریه فیلیپ هامون)
  سید حسن فاتحی، فرامرز میرزایی، بی‌بی راحیل سِن سِلی
- تحلیل مسأله‌ی فقر در شعر احمد مطر از منظر جامعه‌شناسی ادبیات
  مهدی ابراهیمی، رمضان رضایی
- بازنمایی گفته‌های داستانی در داستان‌های کوتاه طیب صالح (موردکاوی دو داستان نخلهٔ علی الجدول و دومهٔ ود حامد)
  سید مهدی مسبوق، شهرام دلشاد
- بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ، مطالعه‌ی موردی دیوان "مرایا لشعرها الطویل"و"سماء فی خوذه"
  علی خضری، رسول بلاوی، آمنه آبگون
- تحلیل شخصیّت‌پردازی در رمان "عائد إلی حیفا"–اثر "غسّان کَنَفانی"
  روح اله نصیری، هاجر حسینی
- تحلیل روان‌شناسانه رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ
  یحیی معروف، مسلم خزلی
- تحلیل روایت در رمان "حین ترکنا الجسر" از منظر جریان سیال ذهن
  مهران نجفی حاجیور، علی نظری، محمود میرزایی الحسینی



نقد ادب معاصر عربی

سال ششم/ ۱۳ پیاپی / یازدهمین شماره علمی– پژوهشی/ پاییز و زمستان (۱۳۹۵)

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

Volume 13

ISSN:2322-5068

- A Survey of the Occupier Symbols in Ez-al-din Monasereh's Poetry
- Review of Story Elements in Hekayat Tabib by Najib Kilany Based on Islamic Literature Approach
- Parallel and Inverse Usage of Seven Trips of Sinbad Legend in the Poems of Badr Shakir Al Sayyab
- A Survey of the Character in the Novel "My Aunt Safiya and Convent by "Bahaa Taher (Based on Philippe Hamon's Theory)
- Investigating Poverty from a Sociological Perspective in the Poetry of Ahmad Matar
- Reflection of Dialogues in the Narrative Short Stories by Tayyeb Saleh
- Nostalgic Process in "Adnan Alsaygh"s Poetry a Case study of "Maraya Le shareha al-Taweel" and "Sama fi Khozeh"
- Analyzing Characterizations in the Novel Returning to Haifa by Ghassan Kanafani
- A Psychological Criticism of Najib Mahfooz "Zoghagh almadagh" Novel
- Narrative analysis in "Hinataracna al-jisr" novel, based on Stream of Consciousness

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی-پژوهشی

نقد ادب معاصر عربی

سال ششم، شمارۀ سیزدهم پیاپی و یازدهمین شماره

علمی-پژوهشی پاییز و زمستان ۱۳۹۵

دو فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال ششم، شمارۀ سیزدهم پیاپی و یازدهمین شماره علمی پژوهشی
پاییز و زمستان 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: ۵۰
ISSN: 2322-5068

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکترمحمدعلی آذرشب : استاد دانشگاه تهران
دکتر رضا افخمی: دانشیار 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: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر وحید سبزیان‌پور: دانشیار دانشگاه رازی‌کرمانشاه
دکتر فاطمه قادری: دانشیار دانشگاه یزد
دکتر فرامرز میرزایی: استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر بتول مشکین‌فام : دانشیار دانشگاه الزهرا

مشاوران علمی این شماره:

دکتر علی اکبر احمدی چناری	استادیار دانشگاه زابل
دکتر جواد اصغری	استادیار دانشگاه تهران
دکتر ابراهیم اناری بزچلویی	استادیار دانشگاه اراک
دکتر خداداد بحری	استادیار دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر علی بیانلو	استادیار دانشگاه یزد
دکتر فاطمه پرچگانی	استادیار دانشگاه خوارزمی
دکتر مینا پیرزادنیا	استادیار دانشگاه ایلام
دکتر محسن پیشوایی علوی	استادیار دانشگاه کردستان
دکتر علی اصغر حبیبی	دانشیار دانشگاه زابل
دکتر شکوه السادات حسینی	استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر فرهاد رجبی	دانشیار دانشگاه گیلان
دکتر سیده اکرم رخشنده نیا	استادیار دانشگاه گیلان
دکتر صدیقه زودرنج	استادیار دانشگاه بوعلی همدان
دکتر تورج زینی وند	دانشیار دانشگاه رازی کرمانشاه
دکتر محسن سیفی	استادیار دانشگاه کاشان
دکتر پیمان صالحی	استادیار دانشگاه ایلام
دکتر روح الله صیادی نژاد	استادیار دانشگاه کاشان
دکتر عبدالأحد غیبی	دانشیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر بیژن کرمی میرعزیزی	استادیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر شرافت کریمی	استادیار دانشگاه کردستان
دکتر قاسم مختاری	دانشیار دانشگاه اراک
دکتر علی اکبر ملایی	استادیار دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان
دکتر هومن ناظمیان	استادیار دانشگاه خوارزمی
دکتر شهریار نیازی	استادیار دانشگاه تهران

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 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 استقلال

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 استقلال- دفتر دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی.

تلفن: ۳۱۲۳۲٤۳۳ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
رمزگشایی از نمادهای اشغالگران در شعر عزالدین مناصره محسن سیفی، روح الله صیادی نژاد، فرحناز شریعت	۱
نقد عناصر داستان «حکایات طبیب» نجیب کیلانی بر اساس رویکرد ادبیات اسلامی مجید صالح بک، نجمه حسینیان فر	۲۷
کاربرد موازی و معکوس هفت سفر سندباد در شعر سیاب رضا افخمی عقدا، سیما شفیعی	٤۷
بررسی عنصر شخصیت در رمان «خالتی صفیة و الدیر» اثر بهاء طاهر (با تکیه بر نظریه فیلیپ هامون) سید حسن فاتحی، فرامرز میرزایی، بی‌بی راحیل سِن سِبلی	۷۷
تحلیل مسأله‌ی فقر در شعر احمد مطر از منظر جامعه‌شناسی ادبیات مهدی ابراهیمی، رمضان رضایی	۱۰۱
بازنمایی گفته‌های داستانی در داستان‌های کوتاه طیب صالح (موردکاوی دو داستان نخلة علی الجدول و دومة ود حامد) سید مهدی مسبوق، شهرام دلشاد	۱۲۳
بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ، مطالعه‌ی موردی دیوان "مرایا لشعرها الطویل" و "سماء فی خوذه" علی خضری، رسول بلاوی، آمنه آبگون	۱٤۹
تحلیل شخصیّت‌پردازی در رمان "عائد إلی حیفا"-اثر "غسّان کَنَفانی" روح اله نصیری، هاجر حسینی	۱۷۵
تحلیل روان‌شناسانه رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ یحیی معروف، مسلم خزلی	۲۱۱
تحلیل روایت در رمان "حین ترکنا الجسر" از منظر جریان سیال ذهن مهران نجفی حاجیور، علی نظری، محمود میرزایی الحسینی	۲۳۷

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

رمزگشایی از نمادهای اشغالگران در شعر عزالدین مناصره*

محسن سیفی[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
روح الله صیادی نژاد، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
فرحناز شریعت، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

چکیده

یکی از ویژگی‌های زبان شعر، استفاده از ظرفیت نمادهاست که در شعر معاصر عربی به ویژه شعر مقاومت فلسطین نیز تبلور یافته است. عزالدین مناصره، شاعر معاصر فلسطینی از این ظرفیت زبان شعری به خوبی استفاده کرده و با کاربست رمزها، اشغال و پلیدی اشغالگران سرزمین فلسطین را به رشته نظم در آورده تا از این رهگذر جنایت‌های صهیونیست‌ها در فلسطین را به چالش بکشد. پژوهش پیش‌رو، با روش توصیفی و تحلیلی، می‌کوشد نمادهای جایگزین اشغالگران را در شعر این شاعر معاصر فلسطینی مورد بررسی قرار دهد و به رمزگشایی از آن‌ها بپردازد. از نتایج تحقیق این است که عزالدین مناصره برای افشای ماهیت درنده خو و پلید اشغالگران و بیگانگی آنان با سرزمین فلسطین از نمادهایی چون أفعی، گرگ، خوک، فاخته و... استفاده می کند تا از این رهگذر ضمن دفاع از حقانیت خواسته‌های ملت فلسطین، غیر حقیقی بودن ادعاهای رژیم اشغالگر قدس را درباره حق خاک و تمدن در آن سرزمین محکوم نماید.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر فلسطین، عزالدین مناصره، نماد، اشغالگران.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۲ /۰۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۵/۳۱

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Motaseifi2002@yahoo.com

مقدمه

استفاده از رمز و نماد توسط شاعران عرب، پدیده‌ای است که در ابتدا تحت تأثیر شعر «سرزمین بی حاصل»، اثر شاعر انگلیسی «تی. اس. الیوت» با محوریت مرگ و رستاخیز، ادبیات عربی را با اسطوره‌هایی مثل: ادونیس، عنقاء و مسیح آشنا نمود. سپس شاعران، این رمزها را برای بیان افکار و اندیشه‌ها و تجربه‌های مرتبط با موضوعات جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کردند، به کار گرفتند (ن.ک: الجیوسی، ۲۰۰۷م: ۷۹۸).

رمزگرایی پدیده‌ی قابل توجهی در شعر معاصر عربی است که شاعران برای بیان افکار و احساسات خود به روشی غیرمستقیم آن را به کار گرفته‌اند. هر چند که ادبیات معاصر عربی از سمبولیسم غربی تأثیر پذیرفته، امّا سمبولیسم تنها در شعر شاعران محدودی مثل ادیب مظهر، بشر فارس، سعید عقل و صلاح لبکی متجلّی شده است. نشانه‌هایی از سمبولیسم به دست شاعران شعر آزاد بعد از جنگ جهانی دوم ظاهر شد بدون این‌که آن‌ها را شاعرانی از مکتب سمبولیسم بنامیم. بلکه آن‌ها به گونه‌ای از رمزهای موضوعی پناه بردند که از میراث فرعونی، یونانی، بابلی، عربی و اسلامی الهام می‌گیرند. رمزهایی مثل اودیب، سیزیف، تموز، بنلوبه و ...(عبود شراد، ۲۰۱۰م: ۲۱۹-۲۱۷).

نمادگرایی در شعر فلسطین بعد از شکست ۱۹٤۸م و آوارگی شاعران فلسطینی در کشورهای عربی به صورت واضحی نمودار گشت. وضعیت آوارگان باعث شد که شاعران داخل و خارج از فلسطین؛ مثل محمود درویش، سمیح‌القاسم و معین بسیسو برای بیان اندیشه‌های خود به رمز روی آورند و برای مقاومت و مبارزه با اشغال صهیونیسم آن را به کار ببرند (ابوشاور، ۲۰۰۳م: ۳۱۹-۳۱۷).

شعر مقاومت فلسطین شاهد حضور وسیع و گسترده‌ای از نمادهاست که شاعران به صورت غیر آشکار درباره‌ی حقایق و فجایع سرزمین خود سخن می‌گویند. این شاعران، نمادها را به کار می‌برند تا مفاهیمی را نمودار سازند که قادر به تعریف آن‌ها نیستند.

شاعران مقاومت فلسطین اغلب در بروز توانایی‌ها و خلاقیت‌های شاعری خود در به تصویر کشیدن عمق مصایب ملت فلسطین و انتقال احساس خود از این فاجعه به

دیگران به صورت صریح و مستقیم با مشکل مواجه بودند لذا برای حل این مسأله نماد را به‌کار گرفتند. این امر باعث شد که فرهنگی غنی و نفیس از واژگان و تصاویر شفاف و منحصر به‌فرد در قالب زبانی رمزی وارد ادبیات مقاومت شود (القط: ۲۰۰۱م: ٦٢).

یکی از این شاعران فلسطینی عزالدین مناصره[1] است که با استفاده از هنر به کار گیری نماد توانست به معرفی چهره‌ی واقعی اشغالگران بپردازد و عملکرد آنان را در قبال سرزمین خود و اهل آن مورد انتقاد قرار بدهد. این پژوهش، واژه‌هایی را از شعر عزالدین مناصره مورد تحلیل و واکاوی قرار می‌دهد که نمادی از اشغالگران هستند.

پیشینه‌ی تحقیق

در حوزه‌ی بررسی شعر عزالدین مناصره توسط محققان عرب و ایرانی پژوهش‌های زیادی به عمل آمده است که از جمله‌ی آن‌ها کتاب «التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة» از لیدیا وعدالله است. آیات قرآن، فولکلور و شخصیت‌های تاریخی ـ ادبی و اسطوره‌ای از مهم‌ترین بینامتنی‌های به کار رفته در اشعار عزالدین مناصره است که مولف، در کتاب خود به واکاوی از آن‌ها می‌پردازد. کتاب دیگر «بنية القصيده في شعر المناصره» از فیصل القصیری است که نویسنده در این اثر، نگاهی هنری به شعر مناصره دارد و آن را از نظر ساختار قصیده مورد کنکاش قرار داده است. مقاله‌ی «قناع امرئ القيس في شعر عزالدين المناصرة» از رقیه رستم پور در «مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی شماره ۷» از دیگر پژوهش‌ها در مورد شعر مناصره می‌باشد. این مقاله ابیاتی را بررسی می‌کند که شاعر از هنر نقاب بهره گرفته تا از رهگذر آن، رنج آوارگان فلسطینی را به تصویر بکشد. «اسطوره‌های مقاومت در شعر عزالدین مناصره» از فرامرز میرزایی در «مجله‌ی فصلنامه ادبیات پایداری» مقاله‌ای است که اسطوره‌های به کار رفته در شعر مناصره با ویژگی پایداری و امیدواری را مورد کنکاش قرار می‌دهد. «الرموز التراثية في شعر عزالدين المناصرة» از ابراهیم منصور الیاسین در «مجلة جامعة دمشق، شماره سوم ۲۰۱۰» نیز مقاله‌ای دیگر در حیطه‌ی شعر مناصره است که مولف در آن به بررسی

شخصیت‌هایی می‌پردازد که رمز گونه موضوع پایداری فلسطین را بیان می‌کنند ولی نگارنده به تحقیق مستقل و جامعی از این شاعر دست نیافته است که موضوع و محور اصلی آن اشغالگران سرزمین فلسطین باشد. از این رو، جستار پیش رو که به بررسی نمادهای جایگزین اشغالگران در شعر مناصره اختصاص یافته قصد دارد اشعاری را که حاوی مهم‌ترین این نمادها هستند در شعر این شاعر فلسطینی مورد تحلیل قرار بدهد و از رهگذر آن، ستمی که از جانب اشغالگران بر سرزمین وملت فلسطین روا داشته شده است را بیان کند.

نماد و شعر

اصطلاح رمز یا نماد که معادلی برای واژه‌ی سمبل (Symbol) در لاتین است، معانی گسترده‌ای دارد. در لسان العرب آمده است: «به طورکلی رمز، عبارت از هر چیزی است که بدون سخن گفتن، به چیزی اشاره شود. این اشاره می‌تواند با لب، چشم، ابرو، دهان یا دست باشد» (ابن منظور، ١٤٠٥ق: ذیل ماده‌ی «رمز»).

در واژه‌نامه‌ی انگلیسی «Oxford» در ذیل کلمه‌ی «Symbol» آمده است: نماد عبارت است از یک شخص یا یک موضوع یا یک اتفاق که نماینده‌ی یک موقعیت یا کیفیت کلی‌تر باشد مثل سفید که نماد تمیزی و پاکی است. نماد می‌تواند یک علامت، عدد، حرف یا هر چیز دیگری نیز باشد که بر معنی و مفهومی بالاتر از آنچه ظاهر آن می‌نماید دلالت کند (Harnby, 2005: 1556).

تفاوت نماد با استعاره بیش از هر چیز در تکرار و تداوم نماد است. هر تصویر ممکن است یک‌بار به صورت استعاره به ذهن برسد؛ اما اگر هم از جهت ظاهری و هم از جهت ارزش نموداری، همیشه تکرار شد، به نماد تبدیل می‌شود و ممکن است بخشی از نظام نمادین یا اسطوره‌ای شود (ولک و وارن، ١٣٧٣ش: ٢١١).

واژه‌ای که به عنوان نماد یا رمز در شعر به کار می‌رود باید مفهومی فراتر از معنای واقعی خود را به مخاطب بدهد و معانی متراکمی را به همراه خود داشته باشد. نمادها در متن‌های شعری گوناگون می‌توانند معانی متفاوتی داشته باشند حتی ممکن است

معانی آن‌ها مخالف یکدیگر باشند، از این‌رو «شایسته است کـه نمـاد در سـیاق شـعری فهمیده شود» (اسماعیل، ۲۰۰۳م: ص ۲۰۰).

رمز در اصـل یـک وجـود حسـی اسـت کـه در ذهـن، چیـز غیـر حسـی دیگـر را برمی‌انگیزد؛ یعنی رمز از واقعیت شروع می‌شود، اما در گام بعدی بایـد فراتـر از معـانی خود برود ... اساس رمز اشاره است و اشاره مخالف تصریح مسـتقیم افکـار و عواطـف می باشد (فتوح احمد، ۱۹۷۸م: ۳۰٤).

اهمیت و ارزش رمز در این است که به دریافت کننده چیزی را القا کند کـه امکـان بیان آن از طریق صراحت‌گویی یا نامگذاری نیست. ارزش رمز بـه آنچـه بیـان مـی‌کنـد نیست بلکه در چیزهایی است که ناگفته می‌ماند. رمز به چیـزی از قبـل شنـاخته شـده اشاره نمی‌کند بلکه به چیزی که می‌شود آن را کشف کرد اشاره دارد (*همان*: ۲۰۳).

نمادهای اشغالگران در شعر عزالدین مناصره

بعد از تثبیت پایه‌های حکومت صهیونیسم در فلسطین، ساکنان این سرزمین در وضعیت نابسامانی به سر می‌بردند و به سبب خفقان حاکم هر کس صدای اعتراض خود را بـالا می‌برد در معرض تعقیب و زندان و شکنجه قرار می‌گرفت. این شرایط سـخت سیاسـی شاعران را بر آن داشت که برای بیان ماهیت این اشغالگران به رمـز روی آورنـد. افعـی، گرگ، کفتار، خوک و روم از جمله نمادهایی هستند کـه عزالـدین مناصـره آن‌هـا را در شعر خود به خدمت گرفته است که به بررسی و تحلیل آن‌ها می‌پردازیم.

أفعی

قصه‌ی دشمنی مار با حوا از اسطوره‌های تاریخی تورات است که بر اساس آن، مار بود که حوا را فریب داد تا از درخت زندگی بخورد و به همسرش نیز بخوراند با این هدف که هر دو مثل خداوند بشوند. «پس مار به زن گفت: نخواهید مرد بلکـه خداونـد آگـاه است که هرگاه شما از آن بخورید، چشم شما باز می‌شـود و مثـل خداونـد نسـبت بـه خوبی و بدی دانا می‌شـوید» (کتـاب پیـدایش، ٤/۳ــ۵). آدم و حـوا پـس از خـوردن از آن درخت از بهشت، رانده شدند و از آن پس افعی دشمن انسان گشت.

در سروده‌های عزالدین مناصره افعی نماد دشمنی شرور است که با مکر و فریب او را از بهشتش بیرون کرده و پس از آن دیگر احساس زندگی نمی‌کند. در سروده‌ی «الأمثال»، «افعی» اشغالگری است که در خانه و کاشانه‌ی فلسطینی‌ها لانه کرده و با نرمی و مسالمت بیرون نمی‌رود:

الأفعَى لا تُخلي جُحرا إلا بالفأس

الأفعَى لا ترحلُ بِالموسيقَى

الأفعَى لا ترحلُ إلّا أن قُطِع الرأس!!! (المناصره، ۲۰۰۱م: ۲۲)

ترجمه: «افعی تنها با زور تبر لانه را ترک می‌کند. افعی با موسیقی و نوای خوش نمی‌رود. افعی تنها وقتی کوچ می‌کند که سرش بریده شود».

در ابیات فوق شاعر با نماد قرار دادن افعی برای دلالت بر رژیم اشغالگر سعی دارد به مخاطب، خطر وجود چنین موجود خطرناکی را مجسم کند که هر لحظه امکان دارد ساکنان اصلی آن سرزمین را از پای در آورد و با کاربست واژگان «الفأس: تبر» و «قطع: بریدن» و استفاده از اسلوب حصر بر این باور است که با اشغالگران نباید سازش کرد و تنها با نیروی اسلحه و مبارزه‌ی مردم فلسطین است که آنان این سرزمین را ترک خواهند کرد.

افعی در سروده‌ی «و کان الصیف موعدنا» دشمنی است که نه تنها در سرزمین فلسطین رخنه کرده است که آوارگان فلسطینی در تبعیدگاه نیز از نیش آن در امان نیستند:

و أُسمعتِ الغناءَ الحلوَ من عصفور تفّاحي

يغنّي جرح مَن رحلوا

أنا منهم...و في الأشواك أفعى تلسعُ الأجساد (*همان*: ۷۵).

ترجمه: «آوای خوش گنجشک درخت سیبم به گوش تو رسید. او بخاطر زخم کسانی‌که کوچ کرده‌اند آواز می‌خواند. من یکی از آن‌ها هستم و در میان خارها، افعی بدن هامان را نیش می‌زند».

در جمله‌ی «أفعَي تلسعُ الأجساد» افعی نماد دست نشاندگان اسرائیل است که همه‌جا

پراکنده شده‌اند و دست از کشتار برنمی‌دارند. گنجشک نیز رمزی برای فلسطینی است که در سرزمینش تنها مانده و آواز خوش خود را در فراق کسانی سر داده که کوچ کرده و در دیار غربت نه تنها به رنج و درد دوری از وطن مبتلا گشته‌اند که از سوی دشمنان نیز مورد تعرض و آزار قرار گرفته‌اند.

شاعر از تقابل دو نماد متضاد در این ابیات بهره برده است تا عمق جنایات اشغالگر را مورد واکاوی قرار دهد از یکسو گنجشکی که نماد کودک فلسطینی بی سلاح و بی دفاع است و از سوی دیگر افعی که نماد هولناک دشمن اشغالگری است که هم هراس در دل کودکان افکنده و هم اجساد بر خاک افتادگان را نیز می گزد.

گرگ

در فرهنگ و ادب کلاسیک عربی، به امثال و اشعاری بر می‌خوریم که حاکی از خیانت‌پیشگی، بی‌رحمی و ستم‌گری گرگ است. این حیوان، نمادی از ستم، خیانت و درنده خویی است؛ مثلا: در کتاب «موسوعة أمثال العرب» آمده است: «أَخْوَنُ مِن ذئب»؛ یعنی، خیانتکارتر از گرگ (یعقوب، ۱۹۹۵م: ٤٩٥/٢). نمونه‌ی دیگر بیت شعری است که در کتاب مجمع الأمثال آمده است:

و أنتَ كجَربِ الذئبِ ليس بآلفٍ أبَى الذئبُ إلا أن يخونَ و يظلما

(المیدانی، ۲۰۰۳م: ۱/ ٤٨٢)

ترجمه: تو مانند توله‌ی گرگ هستی که اهلی و رام نیست. گرگ چیزی جز خیانت و ستم نمی‌پذیرد.

در ادبیات معاصر نیز گرگ رمزی برای وحشی‌گری و ددمنشی است (احمد خلیل، ۱۹۹۵م: ۷۳).

گرگ در سروده‌ی «الأرض تندهنا» اثر عزالدین مناصره نمادی از دشمن درنده‌ای است که همه جا در کمین نشسته و اجازه نمی‌دهد صدای دادخواهی فلسطینیان آواره به گوش دنیا برسد. روشن است که به کارگیری نماد گرگ برای دشمن، چهره‌ی او را زشت‌تر و سیرتش را پلیدتر نشان می‌دهد:

الأرضُ تَندَهُنا فلا نُصغي لها
لا تندَهي فالذئبُ في كلّ الدّروب
و أنا و أنت نَصيحُ في الدنيا سُدىً (المناصره، ۲۰۰۱م: ۱۹۲).

ترجمه: «**سر**زمین بر سر ما داد می‌زند و ما به صدایش گوش فرانمی‌دهیم. (ای زمین) بانگ مزن که گرگ در همه‌ی جاده‌ها حضور دارد و من و تو در دنیا بیهوده فریاد می‌زنیم».

عزالدین مناصره در سروده‌ی «ذهب الذین أحبّهم» برای بیان خشم خود از حضور اشغالگران و جنایت‌هایی که مرتکب می‌شوند آن‌ها را گرگ‌هایی می‌نامد که هرچه زودتر باید این سرزمین را ترک کنند:

خُطواتهم فوقَ القبورِ الصّامتاتِ...و جدّتي
تمشي أمام الدار، تصرخُ: يا ذئابُ
قوموا، إرحَلوا مثل الذّباب (*همان*: ۵۰).

ترجمه: «گام‌های آنان بر روی گورهای خاموش و بی‌صداست و مادربزرگم در جلو خانه راه می‌رود در حالی‌که فریاد می‌زند: ای گرگ‌ها برخیزید و مثل مگس از این‌جا بروید».

گرگ در این قصیده نماد دشمنانی است که شاعر با استفاده از صیغه‌ی جمع در کلمات «خُطواتهم» و «قوموا» و «ذئابُ» به یک حقیقت تلخ اشاره می‌کند و آن این‌که گرگ‌ها به صورت گروهی بر مردم بی‌دفاع حمله‌ور شده‌اند تا جایی‌که این سرزمین از کثرت کشتار به گورستانی ساکت تبدیل شده و خالی از سکنه گشته است و فقط صدای گام‌های بی‌رحم صهیونیست‌ها بر سطح آن به گوش می‌رسد. وی با تشبیه گرگ‌ها به مگس ماهیت پلید آن‌ها را بیان می‌کند. مگس حشره‌ای است که از باقی مانده‌ی غذای دیگران بهره می‌برند و بوی خون و مردار برایش خوشایند است، اما از سویی دیگر به قدری ضعیف است که با یک اشاره‌ی دست به سرعت می‌گریزد.

کفتار

کفتار از دیگر نمادهایی است که عزالدین مناصره برای بیان نفرت خود از اشغالگران به کار می‌برد. کفتار حیوانی است که خودش شکار نمی‌کند بلکه همیشه در کمین است تا شکار حیوانات دیگر را بدزدد و نمادی از فساد و تباهی است، همانطور کـه در مجمـع الأمثال آمده است: «أفسدُ مِن الضّبُع» (المیـدانی،۲۰۰۳م: ۹۰/۲) عزالدین مناصره از رهگذر به کارگیری این رمز برای اشغالگران بر خطرناک بـودن دشـمنان خـود تأکیـد مـی‌کنـد و می‌گوید:

هاجمَتني الضّباع
و ظلّت تحاصِرني مِن جميع الجهات
رأيت أمامي مباشرةً...مِشنَقَةً
رأيتُ الخناجر وجهاً لوجهٍ
و أحسستُ مخرزها في العيون (المناصره، ۲۰۰۱م: ٦٨٤).

ترجمه: کفتارها بر من حمله‌ور شدند و همچنان به محاصره‌ی من از هر سو ادامه دادند. در مقابل خویش مستقیما یک سکوی اعدام را دیدم. خنجرها را روبه‌رو دیـدم و نـوک تیز آن‌ها را در چشم‌ها حس کردم.

شاعر با کاربست رمز کفتارها و تصویری دیداری از حمله‌ی آنان و محاصـره شـدن او از هر طرف، تصویر شعری زیبا و در عین حال هولنـاکی را آفریـده اسـت. منظـره‌ی انسانی که از هر طرف در محاصره‌ی کفتارهاست و راه فرار ندارد و در مقابل او، طناب دار و خنجر تیزی است که نوک آن در چشمش فرو می‌رود، اوج درماندگی و وحشـت و تنهایی را نشان می‌دهد.

استفاده از فعل‌هـای (هـاجمتنی و تحاصـرنی) نشـان از ایـن اسـت کـه متجـاوزان، کفتارهایی هستند که بر فلسطینیان یورش برده و آن‌ها را از هر سو محاصـره کـرده‌انـد. گویا فلسطینیان، طعمه‌هایی از قبل شکار شده‌اند و صهیونیسم اشغالگر مثل کفتارهـا بـر سر سفره‌ای آماده نشسته و برای تصاحب سرزمین آنان مرتکب انواع فسادها شده‌اند.

خوک

از منظر قرآن کریم، خوک حیوان پلیدی است که خداوند در باب حرمت خوردن گوشت آن می‌فرماید: «حُرِّمَت علیکُم المیتةُ و الدَّمُ و لحَمُ الخِنزیرِ» (مائدة/۳) (خوردن مردار، خون و گوشت خوک بر شما حرام شده است).

عزالدین مناصره در سروده‌ی «یتوهّج کنعان» با استفاده از واژه‌ی «خنازیر» دست به فراخوانی اسطوره‌ی ادونیس می‌زند که بر اساس آن، خوک به ادونیس به سبب جایگاهی که داشت حسادت می‌ورزد و او را به قتل می‌رساند (البستانی، بی‌تا: ۷۱۳/۲). وی در این قصیده، نماد «خنازیر برّیةٌ» را برای سربازان صهیونیست به کار می‌برد تا ضمن اشاره به ماهیت پلیدشان، خوی وحشی‌گری آنان را نیز بیان کند. آن‌ها ادونیس معاصر (فرزندان انتفاضه) را تعقیب می‌کنند تا او را از بین ببرند:

و سمعتُ الجنودَ یقولون
أین الّذي قُدَّ مِن جبلٍ
و استعذتُ بزیتونةٍ و رکضتُ و کانوا
ورائي
خنازیر برّیةٌ
ثمّ، ها أنتَ تولَد مثل النَبأ (المناصره، ۲۰۰۱م: ۵۵۳).

ترجمه: و از سربازان شنیدم که می‌گفتند: کجاست آن‌کس که انگار او را از کوه ساخته‌اند و به درخت زیتون پناهنده شدم و دویدم درحالی‌که خوک‌های بیابانی به دنبالم بودند. آنگاه تو مثل خبر متولد می‌شوی.

کوه نماد استقامت و استواری است و زیتونهٔ نیز نماد سرزمین فلسطین و پایداری در راه آن است که در نهایت، این مبارزان از جان گذشته تحت تعقیب خوک‌ها قرار می‌گیرند و کشته می‌شوند، اما برای فدایی مرگ و نابودی وجود ندارد، زیرا شهید دوباره متولد می‌شود.

عزالدین مناصره در قصیده‌ی «لایؤمن جانبه» که هنگام اقامتش در اردوگاه شتیلا سروده نماد «الخنزیرالبَرّی» را برای طرفداران صهیونیسم به کار می‌برد. شاعر در

تبعیدگاه نیز شاهد کشتارهای بی‌رحمانه‌ی خوکی است که سلاح در دست دارد و دست از فلسطینیان بر نمی‌دارد:

في عينَيك انفجرَت بعضُ الألوان

الأحمرُ هذا الخنزيرُ البري الحامل في كفّيهِ خَناجر (*همان*: ۲۷۹)

ترجمه: در چشمان تو برخی از رنگ‌ها رخ نمود: سرخ این خوک بیابانی است که در دستانش خنجرها را حمل می‌کند.

در این سطرهای شعری، رنگ سرخ «الأحمر» که رمز خونریزی و قتل عام است و واژه‌ی «الخناجر» که در کنار «الخنزير البری» آمده دلالت‌های واضحی هستند بر این‌که خوک‌ها همان صهیونیست‌هایی هستند که سرزمین فلسطین را عزادار فرزندانش نموده‌اند.

عزالدین مناصره در سروده‌ی «أبی» نیز نماد خوک را برای اشغالگران به کار می‌گیرد و با عبارت «أيها الموت» آنان را مخاطب قرار می‌دهد:

أيها الموت الخنزير الوحشي لماذا

لماذا تخطفه منّي قبل الرحيل؟!! (*همان*: ص ۷۷۷)

ترجمه: ای مرگ ای خوک وحشی چرا چرا قبل از رفتن آن را از دست من می‌ربایی؟

وی با به کار بردن ترکیب وصفی «الخنزير الوحشی» در کنار واژه‌ی «الموت» اشغالگران را قومی وحشی معرفی می‌کند که برای دست یافتن به خواسته‌های خویش دست به هر اقدامی می‌زنند و به قتل و کشتار متوسل می‌شوند. استفاده از فعل «تخطفه» مفهومی نهفته و عمیق‌تر نیز دارد و آن این است که فلسطینیان آواره صاحبان اصلی این سرزمین هستند و این که صهیونیست‌ها همانند دزدان زورگو با کشتن ساکنان فلسطین و آواره کردن آن‌ها و ارتکاب جنایت، آن مکان مقدس را تصاحب کرده‌اند.

وقواق

«وقواق» از ماده‌ی «وقق» به معنی ترسو و مرد بزدل است (إبن منظور، ۱٤۰۵ق). وقواق پرنده‌ی اشغالگری است که تدریجا صاحب‌خانه را بیرون می‌اندازد و خودش جای آن

را می‌گیرد. این پرنده در لانه‌ی پرندگان دیگر تخم می‌گذارد. جوجه‌ی این پرنده پس از بیرون آمدن از تخم از غذاهایی که مادر آن لانه برای جوجه‌های خود می‌آورد تغذیه می‌کند (بودویک، ۲۰۰٦م: ۱۷۳)

بر اساس توضیحات فوق و طبق آنچه در لغت نامه‌ی دهخدا آمده است، معادل فارسی وقواق، کوکو[۲] یا فاخته است و آن، مرغی است که در لانه‌ی دیگران تخم می‌گذارد و حفاظت و تربیت جوجه‌های او را مرغان دیگر کنند (دهخدا، ۱۳٦۵ش:٤۰/ ۳۷۳).

عزالدین مناصره، شاعر مقاومت فلسطین که از اشغال سرزمینش توسط بیگانگان به شدت خشمگین است در قصیده‌ی «لا أثق بطائر الوقواق» از پرنده‌ی وقواق نمادی برای اشغالگران می‌سازد؛ اشغالگرانی که بر زمین، هوا، هویت و دین مردمان این سرزمین مقدس حاکم شده‌اند:

طائرُ الوقواق يحتلّ تراباً مِن ذَهب
طائرَ الوقواق يحتلّ السّماء
طائرُ الوقواق يحتلّ الهوية
طائر الوقواق يحتلّ تلافيفَ العقول
طائر الوقواق يحتلّ كتابَ المجدَلية
طائر الوقواق يحتلّ سراديبَ الأعالي السرمدية
طائر الوقواق لُصٌّ في النهار (المناصره، ۲۰۰۱: ۸۰۷)

ترجمه: فاخته خاک طلایی و آسمان و هویت را اشغال می‌کند. فاخته پیچ و خم‌های اندیشه‌ها و کتاب مریم مجدلیه را اشغال می‌کند. فاخته زیر زمین‌های بلندی‌های جاودانه را اشغال می‌کند. فاخته دزدی در روز روشن است.

سرزمین اشغال شده مکان مقدسی است که پیامبران زیادی را در خود پرورانده و از این رو بسیار با ارزش است (یحتلّ تراباً مِن ذَهب). اشغالگران، هویت، تاریخ و میراث فلسطینی را از او گرفته‌اند (یحتلّ الهویة) و وطنی را اشغال کرده‌اند که مهد ادیان الهی و مسیحیت است (یحتلّ کتاب المجدلیة) (بودویک، ۲۰۰٦م: ۱۷۵).

در ابیات فوق تکرار واژه وقواق دلالت واضحی بر تأکید شاعر بر غاصب بودن اشغالگران دارد آنان متجاوزانی هستند که قبل از سیطره بر سرزمین، صاحبانش را گرفتار بی هویتی می‌کنند و آنان را از معنویت دور می‌سازند و با نفوذ بر عقل و خردها بهتر و آسان‌تر می‌توانند بر آن‌ها چیره شوند. این دلالت وقتی پررنگ تر می شود که شاعر از فعل مضارع «یحتلّ» که بر استمرار اشغال توسط این دزدان دلالت دارد، استفاده می‌کند، شاعر در ادامه‌ی این قصیده اذعان دارد که تنها خانه و کاشانه‌ی شاعر توسط وقواق (اشغالگر) اشغال نشده بلکه آوازهای فلسطینی که جزئی از میراث اوست نیز نا زیبا و زشت گشته‌اند زیرا پرنده‌ی وقواق آن‌ها را از بین برده و جسم و روح شاعر از این حادثه‌ی دردناک خسته شده است:

يسرق الوقواق مِن آهاتِنا الرَّعدَ المجلجِل

و الأغاني (المناصرة، ۲۰۰۱م: ۸۱۰)

ترجمه: فاخته از بانگ‌های شادی ما صدای رعد لرزان و ترانه‌ها را می‌دزدد.

شاعر در ادامه‌ی قصیده از این که هویت آوارگان فلسطینی در کشورهای دیگر به سبب حضور وقواق در معرض نابودی قرار گرفته، ابراز نگرانی می‌کند:

لا ظريفَ الطّول

داواني

و لا جفرا

....

عشّشَ الوقواقُ في تلك الأغاني المزمِنَة (*همان*: ۸۱۱)

ترجمه: (هیچ‌یک) از آوازهای ظریف الطول و جفرا مرا درمان نکردند. فاخته در آن ترانه‌های قدیمی آشیانه کرده است.

«جفرا» و «ظریف الطول» از آوازهای مشهور فلسطین و نشانی از میراث و فرهنگ دیرینه‌ی آن دیار است. مناصره می‌پندارد که آوازهای فلسطینی که به آن‌ها تعلق دارند از دردهایش نمی‌کاهند. شاعر «تاکید می‌کند که دشمن صهیونیست که با رمز پرنده‌ی وقواق به آن اشاره نموده، بسیاری از آثار سرزمین فلسطین را تغییر داده است تا جایی

که تلاش کرده میراث ملی فلسطین را بدزدد و آن را جعلی نشـان بدهـد و ترانـه‌هـای محلی که به جفرا شهرت دارند از تجاوزات او در امان نمانده‌اند» (عبیدالله، ٢٠٠٦م: ١٠٦).

عزالدین مناصره در قصیده‌ی «عاصفة مِن فلفل أكحل» اشتیاق زیـادی بـه بازگشـت بـه وطن از خود نشان می‌دهد، اما از این بازگشت احساس ناامیدی می‌کند:

حين ركبتُ الناقةَ أقصدُ أسوار حدائقهم

في أعشاش الوقواق

أشهدُ أنّي كنتُ فتىً مَمصوصَ العود. (المناصرة، ٢٠٠١م: ٧٢٥)

ترجمه: هنگامی‌که به قصد حصارهای باغ‌هایشان بر شـتر سـوار شـدم در آشـیانه‌هـای فاخته به چشم دیدم که من مردی ضعیف و منعطف هستم.

او بین خود و یاران بر جای مانده در وطنی که وقواق در آن لانه گزیـده دیـواری را می‌بیند از اینرو با جمله‌ی « كنتُ فتى مَمصوصَ العود»، خود را تهی از امید به بازگشت به وطن می‌بیند.

عشق به وطن در تمام شریان‌های وجود شاعر رخنه کرده است، اما اشغالگران که از جایی دیگر آمده‌اند و با سرزمین او بیگانه هستند هرگز حرف شاعر را نخواهند فهمیـد و در قصیده‌ی «لن يفهَمَني أحدٌ غيرَ الزيتون» به این موضوع اشاره می‌کند:

و لن يفهَمَني أحدٌ غيرَ الزيتون البري الكنعاني

لن يفهمَني الوقواق (*همان*، ٣٦٠) .

ترجمه: تنها زیتون بیابانی کنعانی مرا درک خواهد کرد. هرگز فاخته مـرا درک نخواهـد کرد.

شاعر واژه‌ی زیتون را که ریشه در خاک کنعان (فلسطین) دارد در برابـر وقـواق بـه کار می‌برد تا اصالت فلسطینی خود را گوشزد کند و بگوید که تنهـا کنعـانی اسـت کـه می‌تواند به فلسطین عشق بورزد.

عزالدین مناصره در سروده‌ی «دليلة الغزية» به وعده‌های عملی نشده توسط آمریکـا و انگلیس که به دنبال آن سرزمین فلسطین تحـت اشـغال حکومـت یهـود درآمـد اشـاره می‌کند (أين الوعدُ المقطوعُ مِن الشجرة). وقواق در این سروده کـه رمـز اشـغالگران اسـت

وطن او را به اسارت خویش درآورده و در خانه‌ای که با زور از صاحبانش گرفته زنان را اسیر و در حق آن‌ها ستم روا می‌دارد:

يا أشباح الديجور
جِئتُ إليكم مِن وطن مأسور
...
أين الوعد المقطوع من الشجرة
أين صراخُ المسبياتِ المأسورات
في عُشّ الوقواق (*همان*: ۱۸۵-۱۸٤)

ترجمه: ای کابوس‌های تاریکی! از سرزمینی گرفتار اسارت نزد شما آمده‌ام. وعده‌ی جدا شده از درخت کجاست؟ فریاد زنان گرفتار و اسیر در لانه‌ی فاخته کجاست؟

غول

غول یکی دیگر از نمادهای اشغالگران در اشعار عزالدین مناصره است. این واژه در لغت به معنای موجودی است که انسان را هلاک می کند (ابن منظور،۱٤۰۵ق: ذیل واژه‌ی «غول»).

گفتنی است که ارتباط بین نماد غول و اشغالگران در شعر عزالدین مناصره این است که اشغالگران، ملت تنها و بی یاور فلسطین را با بی‌رحمی از بین برده‌اند. همانطور که غول، مردمی را که در بیابان، تنها هستند به هلاکت می‌رساند.

در سروده‌ی «كيف رقصت أمّ على النصراوية» واژه‌ی «غول» نماد اشغالگری است که به سرزمین و وطن شاعر حمله‌ور شده و با وحشی‌گری، همه‌ی دارایی فلسطینیان را به تاراج برده است:

الغولُ الأسودُ أشعلَ غاباتي
النجمُ الساطعُ صادرَ غلّاتي
خلعوا أشجارَ الدّير (المناصرة، ۲۰۰۱م: ۳۹۵)

ترجمه: دیو سیاه جنگل‌هایم را شعله‌ور ساخت. ستاره‌ی درخشان غلاتم را مصادره نمود. درختان صومعه را از ریشه درآوردند.

از جمله‌های «أشعلَ غاباتی»، «صادرَ غلّاتی» و «خلعوا أشجارَ الدّیر» چنین برمی‌آید که این غول، متجاوز و تازه واردی است که دشت‌های سرسبز فلسطین را به آتش کشیده، محصولاتش را دزدیده و بدتر از آن این‌که نشانه‌های ادیان آسمانی را نیز ریشه‌کن کرده است. نکته‌ی مهم‌تری که از جمله‌های مذکور فهمیده می‌شود آن است که شاعر از کانال آن‌ها، هویت فلسطینیان را ثابت می‌کند؛ بدین صورت که فلسطین قبل از حضور اشغالگران به انسان‌هایی تعلق داشته که از دیر زمان در آن می‌زیستند. این سرزمین دارای گذشته‌ی پر شکوهی است که آثار و بقایای ادیان الهی به وفور در آن دیده می‌شود.

شاعر با افزودن صفت سیاه به غول بر مخوف بودن این موجود مهلک می‌افزاید و همچنین با ترکیب وصفی «النجم الساطع[۳]» به شیوه‌ای کنایه آمیز این نکته را گوشزد می‌کند که این غول، دزدی است که با چراغ آمده تا محصول بهتری را غارت کند.

وی در ادامه‌ی اشعار خود به بدخواهی و کینه‌توزی این غول متجاوز اشاره می‌کند و به فلسطینیان هشدار می‌دهد که بیگانگان علاوه بر تصرف سرزمین و محو آثار گذشته‌ی آن در صدد رخنه و نفوذ بر روح و اندیشه‌ی فلسطینیان نیز هستند؛ با این هدف که بتوانند ریشه‌های عشق، وطن پرستی، غیرت و اخلاص را در آنان بخشکانند:

ها

نثروا السمَّ علَی الأنهار

خافوا أن یشرق شجرُ اللیمون (*همان*).

ترجمه: هان بر رودها سم پاشیدند ترسیدند که درخت لیمو سر برآورد.

مناصره نماد غول را در قصیده‌ی «یا أخضر...إنهم یتربصون بک» برای بیان ماهیت بی‌رحمی و درنده‌خویی اشغالگران به کار می‌برد. وی در این قصیده از واژه‌ی «غیلان» ـ جمع غول ـ استفاده می‌کند تا قساوت آنان را بیشتر به تصویر بکشد. در این ابیات غول‌ها دسته جمعی بر بچه‌ها حمله‌ور می‌شوند و انسان‌های بی‌دفاع را از بین می‌برند:

رأی الغیلانَ یغنّون لمشهدِ قتل

یتقدّمُ أحد الحرّاس لیخلعَ عینَی طفل

ثمّ يجيء الأخرُ يفتح نفقا
شلالَ دمٍ في جبهة طفلٍ آخر (المناصرة، ۲۰۰۱م، ۳۱۷)

ترجمه: (کودک) دیوها را دید که در صحنه‌ی یک قتل آواز می‌خوانند. یکی از نگهبانان جلو می‌آید تا دو چشم کودکی را از حدقه درآورد. سپس دیگری در حالی‌که راهی را می‌گشاید می‌آید یعنی آبشار خون در پیشانی کودکی دیگر.

عبارت‌های «یخلعَ عینَی طفل»، «یفتح نفقا» و «شلال دم» حاکی از ارتکاب جنایت‌های سربازان اسراییلی دارد که شاعر با نماد غول‌ها از آنان یاد کرده است. از جمله‌ی «یغنّون لمشهدِ قتل» نیز شدت سنگدلی این اشغالگران فهمیده می‌شود؛ چراکه بعد از قتل و کشتار بی‌گناهان به رقص و پایکوبی مشغول می‌شوند و آواز شادی سر می‌دهند.

سازش با اشغالگران در اندیشه‌ی شاعر مقاومت، عزالدین مناصره جایی ندارد وی بر این باور است که مقاومت، یگانه راه نجات سرزمین فلسطین است، لذا در سروده‌ی «جفرا أرسلت لی دالیهٔ... و حجارهٔ کریمهٔ» فلسطینیان را به مبارزه دعوت می‌کند و مسؤولیتی را که در قبال وطن بر دوش دارند به ایشان یادآور می‌شود و از آنان می‌خواهد که غول حاکم بر سرزمین‌شان را از پای درآورند:

أرخيتُ سهامي، قلتُ: يموتُ القاتلُ بالقهرِ المكبوت
مَن لم يخلَع عينَ الغولِ الأصفرِ...تبلَعهُ الصحراء. (*همان*: ۳۷۷)

ترجمه: نیزه‌ام را سست کردم و پایین آوردم، گفتم: قاتل با خشم فرو خورده می‌میرد. هرکس چشم دیو زرد را از حدقه بیرون نیاورد، صحرا او را فرو می‌برد.

قابل ذکر است که شاعر برای این غول صفت زرد را می‌آورد، زیرا رنگ زرد رنگ پاییز و پایان سرسبزی و بالندگی و حیات است. بنابراین غول زرد در این سطرهای شعری نماد دشمن ضعیفی است که با کارزار و مقاومت می‌توان او را از بین برد.

شاعر با جمله‌های «أرخیتُ سهامی» و «یموتُ القاتلُ بالقهرِ المکبوت» افرادی را که می‌پندارند مقاومت فایده‌ای ندارد و تن به سازش می‌دهند افراد ضعیف و بی‌اراده‌ای می‌بیند که مسؤولیت خطیر و مهم خود را از یاد برده‌اند؛ از این‌رو به دنبال این جمله‌ها

می‌گوید: «هر کس چشم غول زرد را از حدقه بیرون نیاورد، صحرا او را می‌بلعد.» وی صریحا به آنان متذکر می‌شود که باید وارد عرصه‌ی کارزار با این غول بشوند و گرنه هلاکت و نابودی سرنوشت محتوم آن‌هاست.

روم

امپراطوری روم باستان از بزرگ‌ترین و قدرتمندترین دولت‌های جهان بود که در ابتدا شکوه و تمدن بسیاری داشت و بر بسیاری از مناطق جهان؛ مثل اروپا و آسیا حکومت می‌کرد، اما بعدها فساد و خشونت در جوامع تحت سلطه‌ی روم رواج یافت. زمانی که مسیحیت ظهور کرد امپراطوری روم این دین را نپذیرفت. نرون از پادشاهان ستمگر روم بود که در حق مسیحیان، ستم‌های فراوان روا داشت و دستش به خون بسیاری از آنان آلوده گشت (ن.ک: گیبون، ۱۳۷۰ش: ۳۵۸-۳٤۷).

عزالدین مناصره از سابقه‌ی قدرت و ستمگری که امپراطوری روم در تاریخ داشته است، بهره برده و از آن به عنوان نماد برای اشغالگران استفاده کرده است. در سروده‌ی «قفا نبک» روم همان اشغالگران صهیونیسم هستند که یکباره سرزمین فلسطین را تصرف نکردند و بعد از اشغال نیز، قصد بازگشت ندارند و با نیت نیکی کردن به ملت فلسطین هم به آنجا قدم نگذاشته‌اند:

الروم لا يأتون
إلّا إذا ظلّوا
كالرمل كالطاعون
في العشب قد حلّوا
هل جاء محتلّ
كي يمنحَ الليمون
لشاعرٍ مطعون (المناصرة، ۲۰۰۱م: ۳۷).

ترجمه: رومی‌ها نمی‌آیند مگر هنگامی‌که باقی بمانند. مثل شن مثل طاعون در علف اقامت گزیدند. آیا اشغالگر آمده است تا به شاعر زخم خورده لیمو ببخشد؟

شاعر حضور اشغالگران در سرزمین فلسطینی را ناگهانی و بدون مقدمه نمی‌داند. وی با تشبیهات (کالرمل و کالطاعون) بیان می‌کند که آنان با مقدمات از پیش تعیین شده و با مکر و حیله و به طور تدریجی خود را در بین مردم فلسطین جای دادند. شن، آرام و نرم و بی‌سر و صدا وارد می‌شود و بیماری طاعون نیز ناگهان شایع می‌شود و وقتی در جسم بیمار جای گرفت به او مهلت درمان نمی‌دهد و دیری نمی‌پاید که تعداد زیادی قربانی بر جای می‌گذارد.

از جمله‌های «فی العشب قد حلّوا» و «الروم لا یأتون إلّا إذا ظلّوا» استفاده می‌شود که اشغالگران در جای جای خاک فلسطین و در ذره ذره وجود آن جای گرفته‌اند و آنان نیامده‌اند که بروند بلکه می‌خواهند برای همیشه بمانند. با توجه به جمله‌های «هل جاء محتلّ، کي یمنحَ اللیمون، لشاعرٍ مطعون» و با در نظر گرفتن اسلوب استفهام انکاری به کار رفته در آن و همچنین واژه‌ی لیمو که رمز اخلاص در عشق است در می‌یابیم که اشغالگران برای محبت کردن به فلسطینیان به سرزمین آن‌ها قدم نگذاشته‌اند و مرهمی بر زخم‌های فلسطینیان نیستند بلکه خود عامل رنج و درد هستند.

شاعر در ادامه‌ی این قصیده با استفاده از داستان خیانت روم به امرؤالقیس و اهدای لباس مسموم از جانب قیصر به او به خیانت و وعده‌های دروغین آمریکا و انگلیس به فلسطینی‌ها که منجر به ایجاد حکومت بی‌هویت اسرائل شد اشاره می‌کند. در این مرحله امرؤالقیس معاصر (فلسطینی) شکست خورده‌ای است که سرزمینش را با دسیسه‌ها از دست او گرفته‌اند:

یا أیها المهزوم
قلنا: تخونُ الروم
و أنت لا تدري
في ثوبِك المسموم (*همان*: ۳۹)

ترجمه: ای شکست‌خورده! گفتیم: روم وقتی‌که تو باخبر نیستی که لباست به زهر آغشته است، خیانت می‌کند.

امرؤالقیس برای یاری خواستن جهت انتقام پدرش از بنی اسد به قیصر روم پناه برد،

اما هنگام بازگشت، لباسی زربفت آغشته به زهر به او هدیه کرد و وقتی آن را پوشید، مرد و «ذوالقروح» لقب گرفت (الإصفهانی، ۱۹۹۲م ۹۷/۹).

روم در قصیده‌ی «حصار قرطاج» نمادی از ابرقدرت‌هاست که صهیونیسم را در جهت اشغال فلسطین یاری نمودند و با عمل نکردن به وعده‌هایی که به فلسطینیان داده بودند به آن‌ها خیانت کردند:

نحاول ملکا و قد لا نمَوت

بثوبِ السمومِ الذي أرسلَته لنا الروم (المناصرة، ۲۰۰۱م: ٦٤٢).

ترجمه: برای پادشاهی تلاش می‌کنیم و شاید به وسیله‌ی لباس زهرآگینی که روم برای ما فرستاده است، نمیریم.

شاعر در جمله‌های (قد لا نمَوت، بثوبِ السمومِ الذی أرسلَته لنا الروم) باز هم با اشاره به لباس آغشته به زهری که قیصر روم به امرؤالقیس هدیه کرد بر این باور است که ملت فلسطین با توطئه‌های مسموم ابر قدرت‌ها از پا درنمی‌آیند. آنان پیوسته به دنبال باز گرداندن مجد و عظمت گذشته‌ی خود هستند و در این مسیر خسته نمی‌شوند (نحاول ملکا).

«روم در تاریخ عربی و به ویژه در تاریخ امرئ القیس از یک طرف متمدن و قدرتمند و از طرف دیگر حیله‌گر و خیانت‌کار است. عزالدین مناصره بر اساس دلالت روم بر مرجع تاریخی‌اش که قدرت و حیله را یک جا دارد روم را به عنوان نمادی از آمریکا و بریتانیا به کار برده که بر سیاست جهانی حکومت می‌کنند» (وعدالله، ۲۰۰۵م: ١٤٨).

وی در ادامه قصیده، به هم‌وطنان خود، گوشزد می‌کند که بیگانگان برای گرفتن هویت آنان، از هر راه ممکن وارد می‌شوند:

خلفَك رومٌ، حوالَيك رومٌ و في الماء روم

و في الشاي روم

في الصحافةِ رومٌ و في كُتبِ الجامعات

في أسِرّةِ زوجاتِنا في البيوت (المناصرة، ۲۰۰۱م: ٦٤٣-٦٤٢).

ترجمه: روم (همه‌جا) پشت سر تو، اطراف تو، در آب و چای در مطبوعات و کتاب‌های دانشگاه‌ها در حالت چهره‌های همسرانمان در خانه‌ها هست.

این شاعر آواره‌ی فلسطینی به نفوذ غرب در همه‌ی امور سیاسی، اقتصادی، فکری و فرهنگی ملل زیر سلطه هشدار می‌دهد. استفاده از ظرف‌ها و جار و مجرورهای «خلف»، «حوالی»، «فی الماء»، «فی الشای»، «فی الصحافة»، «فی کتب الجامعات»، «فی أسرّة زوجاتنا» و «فی البیوت» بیان کننده‌ی این واقعیت دردناک است که شاعر به نیکی از آن آگاه است.

عزالدین مناصره در قصیده‌ی «توقیعات مجروحة إلي السیدة المیجنا» از واژه‌ی «روما» که همان حکومت روم است به عنوان نماد ابرقدرت‌هایی که تاریخ، شاهد کشتار و خیانت آن‌هاست استفاده می‌کند:

لقد بِعتموني لِروما و قلتم: لِماذا السکوت

لقد بِعتموني لِقاتلةِ الأنبیاء (*همان*: ۲٤۸)

ترجمه: حقیقتا مرا به روم فروختید و گفتید: چرا سکوت می‌کنید. حقیقتا مرا به قاتل پیامبران فروختید.

وی سران عرب که از فلسطینیان حمایت نکرده‌اند را مخاطب قرار داده و با عبارت «بِعتمونی لِروما» آشکارا اعلام می‌کند این سران، حامی ابرقدرت‌ها و پشتیبان غرب و اشغالگران هستند؛ سپس در جمله‌ی «بعتموني لقاتلة الانبیاء» از ماهیت این قدرتمندان پرده برمی‌دارد. آنان مثل اجداد گذشته‌ی خود که پیامبران را می‌کشتند کمر به قتل فلسطینیان بی‌گناه بسته‌اند.

نتایج

از آنچه در این مقاله گفته شد، می‌توان به این نتایج رسید:

۱- عزالدین مناصره یک شاعر فلسطینی است که با وجود زندگی در غربت و تبعید، خود را از مسائل فلسطین و گرفتاری‌های مردم آن جدا نمی‌بیند و با زبان نماد، ستم‌های اشغالگران بر این ملت مظلوم را بیان می‌کند.

۲- استفاده از رمز یکی از بهترین ابزارهایی است که عزالدین مناصره آن را بـه کـار گرفته تا مخاطب شعر خویش را وادار بـه تفکـر در مفـاهیم نهفتـه‌ی آن‌هـا نمایـد؛ بـه گونه‌ای که پی بردن به بسیاری از نمادهای او بدون شناخت زوایای پنهان قصـیده، کـار آسانی نیست.

۳- عزالدین مناصره نمادهای متنوعی را جایگزین اشغالگران نموده است تـا بیشـتر بتواند شرارت‌ها و ستم‌های صهیونیست‌ها را توصیف کند. گونـاگونی نمادهـایی مثـل: «الذئب»، «الوقواق»، «الأفعی»، «الخنازیر» و «روم» دلیل این سخن است.

٤- عزالدین مناصـره بـا بکـارگیری نـام حیوانـات در شـعر خـود بـه عنـوان نمـاد اشغالگران، علاوه بر بیان تنفر خود از آن‌ها ماهیت دشمنان سرزمینش را افشا می‌کنـد و بدین ترتیب وقایع مربوط به این سرزمین را آن طور که هست، منعکس می‌کند و اجازه نمی‌دهد قضیه‌ی اشغال فلسطین توسط صهیونیسم به گونه‌ای دیگر معرفی شود.

۵- نمادهای به کار رفته در شعر مقاومت عزالدین مناصره نشـان مـی‌دهـد کـه وی دارای درک و فهم والایی از مفهوم مقاومت فلسطین است و مسـأله‌ی اشـغال فلسـطین یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های فکری اوست.

پی نوشت

۱-محمد عزالدین مناصره، شاعر معاصر فلسطینی در سال ۱۹٤٦م، در روستای بنی نعیم از شهر الخلیل در فلسطین متولد شد. بعد از پایان تحصیلات متوسطه در سال ۱۹٦٤م، وطن خود را به مقصد قاهره ترک کرد و در ۱۹٦۸م، در رشته‌ی زبان عربی و علوم اسلامی در مقطـع لیسـانس فارغ التحصیل شد و در سال۱۹۸۱م، در رشته‌ی نقد و ادبیـات تطبیقـی از دانشـگاه صـوفیا بـه درجه‌ی دکترا رسید و در دانشگاه فیلادلفیا در اردن درجه‌ی استادی را به‌دسـت آورد (المناصـره، ۲۰۰۷م: ٥٦۷). وی اولین قصائد خود را در دوازده سالگی سـرود. قصـائد او در ابتـدا بـه سـبک کلاسیک و متأثر از شاعران بزرگ فلسطینی، ابوسلمی، ابراهیم طوقان و عبدالرحیم محمود بود، اما از ۱۹٦۲م به بعد با شاعران بزرگی مثل السیاب، البیاتی، صلاح عبدالصبور، خلیـل حـاوی و ادونیس آشنا شد و در نتیجه شعر معاصـر را تجربـه کـرد و در دهـه‌ی شصـت، قصـائد او در مجلات فلسطین، لبنان و مصر انتشار یافت (رضوان، ۱۹۹۹م: ۲٤۹). پس از تـرک فلسـطین، رژیـم

اشغالگر صهیونیسم به او اجازه‌ی بازگشت به وطن را نداد و از آن به بعد در کشورهای مصر، لبنان، بلغارستان، الجزائر و اردن به سر برد، اما با وجود زندگی در تبعیدگاه‌های مختلف، همواره خود را یک فلسطینی می‌داند (صالح القصیری، ۲۰۰٦م: ۲۱۳ و رزوقه، ۲۰۰۸م: ۳٥٦).

2- Coucou

۳- ستاره، یکی از نشان‌های صهیونسیم، است.

منابع و مآخذ

–القرآن الکریم.

–کتاب المقدس.

–ابن منظور، جمال الدین محمد بن مکرم (۱٤۰٥ه.ق)، لسان العرب، قم، نشر ادب الحوزة.

–ابوشاور، سعدی (۲۰۰۳م)، تطور الاتجاه الوطنی فی الشعر الفلسطینی المعاصر، الأردن، المؤسسه العربیه للدراسات و النشر، الطبعه الأولی.

–احمد خلیل، خلیل (۱۹۹٥ م)، معجم الرموز (عربی، فرنسی، انکلیزی)، بیروت، دار الفکر اللبنانی، الطبعة الأولی.

–اسماعیل، عزالدین (۲۰۰۷م)، الشعر العربی المعاصر–قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة–دارالعودة، بیروت، د. ط.

–الإصفهانی، ابو الفرج (۱۹۹۲م)، الأغانی، بیروت، دار الکتب العلمیة، الطبعة الثانیة.

–البستانی، بطرس، دائرة المعارف (قاموس عام لکل فن و مطلب)، بیروت، دارالمعرفة، د.ت.

–بودویک، محمد (۲۰۰٦م)، شعرعزالدین المناصرة بنیاته، إبدالاته و بعده الرعوی، عمان، دار مجد لاوی للنشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

–الجیوسی، سلمی خضراء (۲۰۰۷م)، الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث، ترجمة؛ عبد الواحد لؤلؤة، بیروت، الوحدة العربیة، الطبعة الثانیة.

–رزوقة، یوسف (۲۰۰۸م)، عزالدین المناصرة شاعر المکان الفلسطینی الأول، عمان، دار مجد لاوی للنشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

–رضوان، عبدالله (۱۹۹۹م)، إمرؤ القیس الکنعانی (قراءات فی شعر عزالدین المناصرة)، عمان، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الطبعة الأولی.

–صالح القصیری، فیصل (۲۰۰٦م)، بنیة القصیدة فی شعر عزالدین المناصرة، عمان، دار مجد لاوی للنشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

–عبود شراد، شلتاغ (۲۰۱۰م)، مدخل إلی النقد الأدبی الحدیث، عمان، دار مجد لاوی للنشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

–عبید الله، محمد حسین (۲۰۰٦م)، شعریة الجذور (قراءات فی شعر عزالدین المناصرة)، عمان، دار مجد لاوی للنشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

–فتوح احمد، محمد (۱۹۷۸م)، الرمز و الرمزیة فی الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانیة.

–القط، عبد القاهر (۲۰۰۱م)، فی الأدب العربی الحدیث، القاهرة، دار غریب.

–المناصرة، عزالدین (۲۰۰۱م)، الأعمال الشعریة، عمان، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الطبعة الخامسة.

–––––––––– (۲۰۰۷م)، جمرة النص الشعری (مقاربات فی الشعر و الشعراء و الحداثة و الفاعلیة)، عمان، دار مجد لاوی للنشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

–المیدانی، ابو الفضل (۲۰۰۳م)، مجمع الأمثال، شرح و تحقیق؛ قُصَی الحسین، بیروت، دار و مکتبة الهلال.

–وعدالله، لیدیا (۲۰۰۵م)، التناص المعرفی فی شعر عزالدین المناصرة، عمان، دار مجد لاوی، الطبعة الأولی.

–یعقوب، امیل بدیع (۱۹۹۵م)، موسوعة أمثال العرب، بیروت، دار الجیل.

–دهخدا، علی اکبر (۱۳٦۵ه.ش)، لغت نامه دهخدا، مؤسسه لغت نامه دهخدا.

–گیبون، ادوارد (۱۳۷۰ه.ش)، انحطاط و سقوط امپراطوری روم، ترجمه؛ فرنگیس شادمان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.

–ولک، رنه، وارن، آوستن (۱۳۷۳ ه.ش)، نظریه‌ی ادبیات، ترجمه؛ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

-Harnby, A.S, Oxford advanced Dictionary, Oxford university press, 2005.

رموز المحتلين في شعر عزالدين المناصره

محسن سيفی[1]
روح الله صيادی نژاد[2]
فرحناز شريعت[3]

الملخّص

من ميزات الشعر العربي المعاصر خاصة شعر المقاومة الفلسطينية، كثرة استخدام الرموز فيه و الشعراء بتوظيفها يعبّرون عن آرائهم و أفكارهم بصورة خفية. عزالدين المناصرة، الشاعر الفلسطيني المعاصر استخدم هذه التقنية الفنية ليصور للمتلقي الظلم الذي بلغ مداه على الأرض المحتلة ضد الشعب البريء و بهذا الأسلوب، يدين جرائم المحتلين في فلسطين. هذه المقالة تسلّط الضوء على الرموز التي و ظّفها هذا الشاعر الفلسطيني المشرّد بديلاً عن شخوص المحتلين و يقوم بالكشف عنها عبر المنهج الوصفي و التحليلي. من المستنبط أنّ الشاعر عزالدين المناصرة يوظف رموزاً كالأفعى، و الذئب، و الخنزير، والوقواق، و... للإفشاء عن هوية الكيان الصهيوني الأجنبي و لتنديد كيان الاحتلال و ظلمه. و لا يسمح أن تُعرض قضية احتلال فلسطين بيد الصهاينة و ظلمهم في حق الشعب الفلسطيني خلافا لواقعها.

الكلمات الرئيسية: الشعرالفلسطيني المعاصر، عزالدين المناصره، الرمز، المحتلون.

١- أستاذ مساعد فی اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان
٢- أستاذ مساعد فی اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان
٣- خريجة ماجستير فی اللغة العربية وآدابها

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

نقد عناصر داستان «حکایات طبیب» نجیب کیلانی بر اساس رویکرد ادبیات اسلامی*

مجید صالح بک، استادیار دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی
نجمه حسینیان فر[1]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی

چکیده

در دنیای امروز، اندیشمندان و صاحب‌نظران در پی آنند تا به شیوه‌های گوناگون اندیشه‌های مورد نظر خویش را ترویج نمایند، در این میان مقوله‌ی هنر و ادبیات و به ویژه ادبیات داستانی از تاثیرگذاری بیشتری برخوردار است. از دهه‌ی چهارم قرن بیستم میلادی، ادبای برجسته‌ای با تلاش‌هایی که به خرج دادند موجبات رشدو شکوفایی داستان اسلامی را فراهم نمودند به طوری که در دهه‌ی پنجاه، ادبیات اسلامی به صورت یک مکتب ادبی با ویژگی‌های خاص خود مطرح گردید.

نجیب کیلانی (۱۹۹۵-۱۹۳۱) نویسنده معاصر عرب و از جمله نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی است. مقاله حاضر، با روش توصیفی و تحلیلی، سعی دارد با بررسی عناصر مجموعه داستان «حکایات طبیب» کیلانی، به نمودهای ادبیات اسلامی در این مجموعه داستان دست پیدا کند. بدین منظور ضمن معرفی اجمالی کیلانی و اشاره به دیدگاه‌های وی در رابطه با ادبیات اسلامی، به نقد و بررسی عناصر داستان «حکایات طبیب» بر اساس رویکرد ادبیات اسلامی پرداخته‌ایم.

با بررسی درون‌مایه، شخصیت، گفت و گو، صحنه‌پردازی و توصیف در این مجموعه داستان می‌توان مشاهده کرد که کیلانی با به‌کارگیری برخی نمودهای ادبیات اسلامی، به داستان‌های خود در این مجموعه رنگ و بوی اسلامی بخشیده است و می‌توان حکایات طبیب او را به عنوان یکی از نمونه‌های داستان اسلامی به شمار آورد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات اسلامی، داستان اسلامی، نجیب کیلانی، حکایات طبیب.

*تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۰۹

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

مقدمه

ادبیات اسلامی از گرایش‌های معاصر هنر اسلامی است که نویسندگان مسلمان آن را مطرح کرده‌اند. این‌که چه چارچوبی در ادبیات باید رعایت شود تا به آن «ادبیات اسلامی» اطلاق شود، مسأله‌ای است که نظریه‌پردازان، آن را مورد بررسی قرار داده‌اند.

نجیب کیلانی (۱۹۹۵-۱۹۳۱) نویسنده معاصر عرب و از نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی است. وی ادبیات اسلامی را ادبیاتی متعهد و هدفمند می‌داند و معتقد است نویسنده مسلمان هر گفته یا کار خود را محاسبه می‌کند، زیرا معتقد است از او درباره اینکه چرا، درباره چه و به چه هدف و غایتی می‌نویسد، پرسش می‌شود؛ از این رو ادیب مسلمان به روشی فراگیر در زندگی، متعهد و ملتزم است که با سخن و عمل خود آن را بیان می‌کند (کیلانی، ۱۳۸۵: ۷۳).

در پژوهش حاضر قصد داریم تا به تحلیل نمودهای ادبیات اسلامی در مجموعه داستان «حکایات طبیب» نجیب کیلانی پرداخته و میزان به کارگیری نمودهای ادبیات اسلامی در عناصر داستان این مجموعه را مورد پژوهش قرار دهیم تا بتوانیم به برخی از پرسش‌های مورد نظر پژوهشگران ادبیات اسلامی پاسخ دهیم، پاسخ به سوالاتی از قبیل اینکه: چه چارچوبی در ادبیات باید رعایت شود که به آن ادبیات اسلامی اطلاق شود؟نجیب کیلانی تا چه حد در این نوع ادبیات سهیم بوده است؟مجموعه حکایات طبیب چه نمودهایی از ادبیات اسلامی را در خود جای داده است؟

به نظر می‌آید ادبیات اسلامی عناصری را دربرمی‌گیرد که بتوانند ارزش‌های دین مبین اسلام را به منصه ظهور برسانند. نجیب کیلانی نیز با توجه به تألیفات متعددی که در این رابطه انجام داده است جزء سردمداران این ادبیات به شمار می‌آید، با بررسی نمودهای ادبیات اسلامی در مجموعه داستانی منتخب وی با نمونه عملی این نوع ادبیات بیشتر آشنا خواهیم شد.

از جمله پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی و تحلیل نقش و جایگاه نجیب کیلانی در داستان نویسی اسلامی معاصر» اشاره کرد، پژوهشی که به بررسی جایگاه کیلانی در داستان نویسی اسلامی پرداخته و

عناصر داستان «الرجل الذی آمن» وی را مورد نقـد قـرار داده اسـت (زودرنـج، ۱۳۸۰: ص ۱۵۹– ۱٦۳).

مقالات انگشت شماری نیز در رابطه با دیگر وجوه فکری کیلانی و تبحر وی در بـه کارگیری آن‌ها در داستان نگاشته شده‌اند، از جمله مقاله «المضامین الإجتماعیة فی روایة «لیل و قضبان» لنجیب الکیلانی» (سمتی و نقوی،۱۳۹۲: ص ۹۳-۱۱۲)کـه بابررسـی مضـامین اجتماعی رمان لیل و قضبان به دیدگاه کیلانی در رابطه با جامعـه عـرب معاصـر دسـت یافته است؛ مقاله «استعمارستیزی در رمان‌های نجیب کیلانـی بررسـی مـوردی داسـتان عمالقة الشمال» (عبدی و زمـانی، ۱۳۹۰: ص ۱٦۳-۱۹۵) نیز با تحلیل عناصـر داسـتان عمالقـة الشمال دیدگاه کیلانی در رابطه با استعمار ستیزی را روایت کـرده اسـت، «رئالیسـم در داستان‌های کوتاه نجیب کیلانی با استناد به مجموعه داستانی الکابوس» (خزعلی و بصیری، ۱۳۸۸: ۷۷-۱۰۰) نیز سبک واقع گرایانه‌ی کیلانی را در عناصر داسـتان مجموعـه کـابوس مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. مقاله حاضـر در نظـر دارد بـه وجـه متفـاوتی از وجوه فکری کیلانی دست پیدا کند، پژوهشی که قصد داردبا تحلیل عناصـر داسـتان در مجموعه حکایات طبیب مولفه‌های ادبیات اسلامی و چگونگی به کارگیری آن در قالب داستان دست پیدا کند.

بدین منظورپس از معرفی اجمالی نجیـب کیلانـی، بـا دیـدگاه او در زمینـه ادبیـات اسلامی آشنا شده و در بخش اصلی پژوهش به بررسـی نمودهـای ادبیـات اسـلامی در عناصر داستان مجموعه‌ی حکایات طبیب خواهیم پرداخت.

نجیب کیلانی[1] و ادبیات اسلامی

پیش از این نیز اشاره شد که نجیب کیلانی از نخستین نظریـه‌پـردازان ادبیـات اسـلامی است، وی شالوده داستان نویسی اسلامی را بنا نهاد و زمینه را برای اجرای عملـی ایـن نظریه مهیا نمود. تألیفاتی که در این زمینه از کیلانی به جا مانده است یا در مورد نظریـه وی در زمینه ادبیات اسلامی است و یا صورت عملی این نظریه، یعنی بـه کـارگیری آن در شعر و داستان است.از جمله آثار وی در زمینه ادبیات اسلامی می‌توان به این مـوارد

اشاره کرد: الإسلامية و المذاهب الأدبية، آفاق الأدب الإسلامي، رحلتي مع الأدب الإسلامي، مدخل إلى الأدب الإسلامی، الأدب الإسلامی بين النظرية و التطبيق، القصة الإسلامية و أثرها في نشر الدعوة، تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، حول القصة الإسلامية.

آثار کیلانی به عرصه سینما و تلویزیون نیز راه یافته‌اند که از آن جمله می‌توان به فیلم «لیل و قضبان» و سریال «الليل الموعود» اشاره نمود. همچنین آثار وی به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی، ترکی، روسی، اردو، فارسی، چینی، ایتالیایی و سوئدی نیز ترجمه شده است.

توجه کیلانی به ادبیات و داستان از آغاز جوانی وی شروع شد. او در سال ۱۹۵۲ با پژوهشی که در رابطه با زندگی اقبال لاهوری انجام داد[۲] به اوج شهرت خود رسید.با تألیف کتاب‌هایی چون «الإسلامية و المذاهب الأدبية» و نیز مقدمه‌ای که بر کتاب «منهج الفن الإسلامی» محمد قطب نگاشت قدم در عرصه ادبیات اسلامی نهاد (کیلانی،۱۳۸۷: ص۱۵).

کیلانی داستان اسلامی را داستانی می‌داند که با بیان استوار و تأثیرگذار و با تأکید بر پیامی که به خواننده القا می‌کند در قالبی زیبا و تأثیرگذار ارائه می‌شود، این داستان به خودی خود هدف نیست، بلکه وسیله‌ای برای گسترش دعوت اسلامی است (کیلانی،۱۹۹۲: ص ۲٦).

وی در کتاب اسلام و مکاتب ادبی،ادبیات را یک هنر معرفی می‌کند و اعتقاد دارد اسلامی کردن آن منافاتی با هنری بودن آن ندارد، دشمنی بین هنر ودین با طبیعت ملایم آن دو سازگار نیست. هر چند به دلیل موقعیت‌های ناگوار تاریخی این جدال بین هنر و دین به جنگی منتهی شد که کرامت هر دو را مخدوش کرد؛ هنر به خروج از موازین جامعه وتمایل به بی بند وباری زیر پوشش شعارهای آزادی ساختگی، ودین نیز به تحجّر وتقدیس گذشته‌ها بدون توجه به خوب و بد آن متهم گردید ودر نتیجه میان دین وهنر جنگ هولناکی به وجود آمد و هر کدام این گمان را داشتند که نابودی دیگری به معنای بخشیدن حیات به خود او و در حکم پیروزی اندیشه و قداست آن است (کیلانی، ۱۳۷٦: ص۱۵).

به منظور شناخت بیشتر دیدگاه کیلانی در زمینه داستان اسلامی و چگونگی وارد شدن این دیدگاه به حوزه داستان، از میان آثار ارزشمند وی مجموعه داستان حکایات طبیب را در بوته‌ی نقد قرار خواهیم داد.

نقد عناصر داستان «حکایات طبیب» بر اساس رویکرد ادبیات اسلامی

حکایات طبیب مجموعه‌ای شامل ۲۷ داستان کوتاه است، این مجموعه از دیگر آثار کیلانی با یک ویژگی خاص متمایز می‌شود؛ حکایات طبیب خاطرات و تجربه‌های شغلی کیلانی است و بنا به اذعان وی در مقدمه کتاب اکثر حوادث داستان‌ها حوادثی واقعی است که به گونه‌ای برای شخص نویسنده یا همکاران وی اتفاق افتاده است. نجیب کیلانی به این تجربه‌ها رنگ و بویی متفاوت داده و آن‌ها را در قالب داستان کوتاه در یک مجموعه گردآوری کرده است.

دو نکته‌ای که پس از خواندن داستان‌های این مجموعه برای خواننده روشن می‌شود یکی شخصیت ثابت داستان‌های این مجموعه یعنی «پزشک» است که گاه به شکل قهرمان در داستان حضور دارد و گاه به عنوان یکی از شخصیت‌های فرعی، وارد داستان می‌شود. نکته دیگر سبک و سیاق داستان‌هاست، لحن ساده و رسای داستان‌ها برای خواننده ملموس است. بیشتر داستان‌های این مجموعه، اوضاع اجتماع، سنت‌ها و آداب اجتماعی را دربردارد. به منظور پی بردن به نمودهای داستان اسلامی در این مجموعه، لازم است به تحلیل عناصر داستان این مجموعه بپردازیم، بدین منظور درون‌مایه، شخصیت، گفت و گو، صحنه‌پردازی و توصیف را در داستان‌های این مجموعه مورد بررسی قرار خواهیم داد.

درون‌مایه

درون‌مایه یا مضمون (theme) فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و عناصر آن را به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ به بیانی دیگر درون‌مایه را به عنوان فکر و نظر حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال

می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص۱۱۰).

با توجه به این تعریف انتظار می‌رود کیلانی درون‌مایه داستان را عرصه‌ی مناسبی برای طرح ارزش‌های اسلامی خود قرار داده باشد. وی در کتاب حول القصة الاسلامیة داستان اسلامی را داستانی برگرفته از قرآن و سنت معرفی می‌کند،ابزار ادبی تاثیرگذاری که بر عبرت و پند پذیری تاکید دارد (کیلانی، ۱۹۹۲: ص۲۲).

داستان‌های مجموعه حکایات طبیب سبکی ساده دارند و ایجاز لازم به عنوان یکی از ویژگی‌های داستان کوتاه را دارا هستند و همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد داستان‌ها سلسله حوادث واقعی برگرفته از تجربیات نویسنده و یا همکاران پزشک اوست، حوادثی که در بطن جامعه رخ می‌دهند. مطرح کردن مسائلی مانند فقر، بیکاری، ازدواج، مهاجرت و.. نشان از آگاهی نویسنده از موضوعات رایج جامعه خود دارد. نویسنده مسائل ساده و پیش‌پا افتاده را که همه روزه در زندگی با آن مواجهیم با نگاهی دقیق مطرح می‌کند و اعتقادات دینی خود را در آن جا می‌دهد.

از آنجا که درون‌مایه هماهنگ‌کننده موضوع با شخصیت، صحنه و دیگر عناصر داستان است و جهت فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص۱۱۰). روی این عنوان توقف بیشتری به نسبت سایر عناصر خواهیم داشت و به منظور بررسی دقیق‌تر افکار انسانی و اسلامی مورد نظر کیلانی در درون‌مایه‌ی داستان‌های این مجموعه، این موارد را ذیل عناوینی فرعی ذکر کرده و برای هر یک به ذکر نمونه‌هایی خواهیم پرداخت.

ذکر آیات و روایات

در بیشتر داستان‌های این مجموعه عبارات و مفاهیم قرآنی وروایی به کار رفته است؛ گاه صورت کامل آیات و روایات ذکر شده است؛ چنان‌چه در داستان «لیل الحیاری» پزشک که از درمان بیمار خود عاجز شده وضو می‌گیرد و وارد مسجد می‌شود، شخصی درحال قرائت آیاتی از قرآن است،کیلانی آیات را به‌صورت کامل می‌آورد: ﴿*إِنَّ الَّذِی نَقَالُوا رَبُّنَا اللَّهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا تَتَنَزَّلُ عَلَیْهِمُ الْمَلَائِکَةُ أَلَّا تَخَافُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَبْشِرُوا بِالْجَنَّةِ*

الَّتِی کُنتُمْ تُوعَدُونَ﴾ (کیلانی، ۱۹۹۷: ص ۱۳٤) آیه ۳۰ سوره فصلت:آنان که گفتند: محققا پروردگار ما خدای یکتاست و بر این ایمان پایدار ماندند فرشتگان رحمت بر آنها نازل شوند (و مژده دهند) که دیگر هیچ ترسی (از وقایع آینده) و حزن و اندوهی (از گذشته خود) نداشته باشید و شما را به همان بهشتی که (انبیا) وعده دادند بشارت باد.

یا در داستان «الضحیة» که مأمور پلیس رو به بـه دکتـر مـی‌گویـد: ﴿*کُلُّ مَنْ عَلَیْهَا فَانٍوَیَبْقَی‌وَجْهُ رَبِّکَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِکْرَامِ*﴾ (الکیلانی، *همان*: ص ۵۸) آیات ۲٦ و ۲۷ سوره الرحمن «هر که روی زمین است دستخوش مرگ و فناست. و زنده ابدی ذات خدای با جلال و عظمت توست.

جایی دیگر در داستان «القلب الجریح» عبدالجواد آشفته از خواب می‌پرد و پس از گفتن ذکر استغفار به پهلوی راست خوابیده و زمزمه می‌کند: «*باسْمِکَ اللّهم وَضَعْتُ جَنْبِی و بک أَرْفَعُهُ إِنْ أَمْسَکْتَ نَفْسِی فَاغفر لها وإِنْ أَرْسَلْتَها فاحْفظْها بِمَا تَحْفَظُ بِهِ عِبَادَکَ الصَّالِحِینَ*» (الکیلانی، *همان*: ص ٦۹) این جملاتِ دعایی، حدیثی است از پیامبر (ص) که به مسلمانان برای هنگام خواب توصیه شده است؛ پروردگارا با نام تو می‌خوابم و با یاد تو بیدار می‌شوم، اگر در این میان جان مرا گرفتی، آن را مورد آمرزش خود قرار بده و اگر بازگرداندی همان‌گونه که از جان بندگان صالح خود محافظت می‌کنی از آن محافظت نما (البخاری، ۱۹۸۱، ج ۷: ص ۱٤۹).

گاه نیز به قسمتی ازآیات یا روایات اشاره می‌کند، به عنوان نمونه در داستان ابوالبنات شخصیت اصلی داستان –مصطفی– آیه ﴿إنا لله و إنا الیه راجعون﴾ را زمزمه می‌کند (الکیلانی، *همان*: ص ۲۰۰) که بخشی از آیه ۱۵٦ سوره بقره است: ﴿*الَّذِینَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِیبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَیْهِ رَاجِعُونَ*﴾ آنان که چون به حادثه سخت و ناگواری دچار شوند (صبوری پیش گرفته و) گویند: ما به فرمان خدا آمده‌ایم و به سوی او رجوع خواهیم کرد.

یا در داستان لیل الحیاری پزشک برای دلداری بیمار قسمتی از یک حدیث قدسی را ذکر می‌کند: «*فإن ذکرنی فی نفسه ذکرته فی نفسی.. وإن أتانی یمشی أتیته هرولة*» (الکیلانی، *همان*: ص۱۳۸) روایت کامل این حدیث قدسی از ابوهریره در صحیح بخاری

نقل شده است: *«أنا عِندَ ظن عبدی بی وأنا مَعَه إذا ذَکَرَنی فإن ذَکَرَنی فی نَفسه ذَکرته فی نَفسی وإن ذکرنی فی ملإٍ ذَکَرته فی ملإٍ خیر منهم وإن تَقَرَّبَ إلیَّ شِبراً تَقرّبت إلیه ذراعا وإن تقرّب إلیّ ذراعا تقرّبت إلیه باعاً وإن أتانی یمشی أتیته هرولةً»*؛ من نزد ظن بنده‌ام هستم؛ با او هستم هرگاه مرا یاد کند، اگر مرا در دلش یاد کند من هم او را نزد خود یاد می‌کنم و اگر مرا در جمعی یاد کند من هم او را در جمعی بهتر از آن یاد خواهم کرد. اگر یک وجب به من نزدیک شود من یک ذراع [فاصله آرنج تا انگشتان] به او نزدیک می‌شوم، اگر یک ذراع به من نزدیک شود من به اندازه‌ی یک باع [فاصله‌ی دو دست باز] به او نزدیک می‌شوم، اگر قدم‌زنان به سویم بیاید من دوان دوان به سویش می‌روم (البخاری، ۱۹۸۱، ج ۸ : ص ۱۷۱).

استفاده از جملات حکمت‌آمیز

نویسنده در برخی موارد در پردازش مفاهیم اخلاقی، از عبارت‌های حکیمانه نیز بهره برده است، در داستان «لحظة طیش» پزشک به بیمارش که ناامید از حل ماجراست می‌گوید: در رحمت الهی همیشه گشوده است و این ماییم که در هر گرفتاری باید راهی برای رسیدن به این رحمت پیدا کنیم (الکیلانی، ۱۹۹۷: ص ۱۹). و یا در داستان «لیلة غاب عنها القمر» این‌گونه می‌آورد که: مسلمانان با هم برادرند و با متحد شدن بر مشکلات غلبه خواهند کرد (الکیلانی، *همان*: ص ۲۸).

در داستان «لیل الحیاری» از این تعبیر استفاده می‌کند که «مومن از یک سوراخ دو بار گزیده نمی‌شود» (الکیلانی، *همان*: ص ١٤٢).

در داستان «حمامة» شخصیت اصلی داستان در حال راز و نیاز با پروردگارش زمزمه می‌کند : «میان دعای مظلوم و اجابت خداوند حجابی وجود ندارد..پروردگارا اینک ذره‌ای ناچیز به درگاهت پناه آورده و از تو طلب عفو می‌کند..» (الکیلانی، *همان*: ص ٢٤٤).

اشاره به فرایض دینی مسلمانان

در داستان «فی ظلال الحب» تصویری از طواف کعبه و فریضه حج را به نمایش می‌گذارد. شخصیت اصلی داستان حین روایت داستان این‌گونه می‌آورد: «در سال ۱۹۷۱

برای ادای فریضه حج به مکه مسافرت کردم و در هنگام مراسم طواف ناگهان دوستم فریدرا با همسرش دیدم..» (کیلانی، ۱۹۹۷: ص۲۳۱).

و یا در داستان «لیلة غاب عنها القمر» و لیل الحیاری به صدای اذان اشاره می‌کند. (الکیلانی، *همان*: صص ۲۸ و ۱۳٤).

اشاره به فضایل اخلاقی مسلمانان

- **تقدیر باوری**

در داستان «محاکمة العقل الباطن» پزشک به همسر بیمارش می‌گوید: «این افکار منفی را از سرت بیرون کن و به تقدیر الهی راضی باش» (الکیلانی،۱۹۹۷: ص ٤٧).

در داستان «القلب الجریر» راوی حال شخصیت داستان را این‌گونه برای خواننده وصف می‌کند: «این بار آرام‌تر بود و به قضای الهی ایمان داشت..» (الکیلانی، *همان*: ص ٧٤).

کیلانی داستان «ابوالبنات»را با این نکته‌ی اخلاقی آغاز می‌کند که انسان هر چند از نعمت عقل بهره‌مند است اما گاهی مواقع برخی امور از دست وی خارج است و به تقدیر الهی وابسته است (کیلانی، *همان*: ص١٩٦).

در داستان «ضد مجهول» وقتی نتایج آزمایش را به شخص بیمار اطلاع می‌دهند ناراحت می‌شود اما بلافاصله تاکید می‌کند زمام همه کارها به دست خداست و او آماده است تا درمان بیماریش را شروع کند (الکیلانی، *همان*: ص ۱۹۱).

- **رازداری**

کیلانی در داستان «لحظة طیش» از زبان پزشک داستان به دختر بیمار می‌گوید: «ما پزشکان برای رازهای بیمارانمان احترام قائلیم» (الکیلانی، ۱۹۹۷: ص ۱۰). یا در ابتدای داستان «فی ظلال الحب» به سوگندنامه‌ی پزشکی که بر اساس آن پزشک موظف به حفظ اسرار بیمار است اشاره می‌کند: «قسم بقراطی که پزشک آن را یاد می‌کند در اصل برای رازداری اسرار بیماران آمده است. اسرار مردم مقدس است، چه بسا با امنیت و سعادت و آینده آنان پیوند خورده باشد» (الکیلانی، *همان*: ص۲۲۷). در همین داستان وقتی

بیمار از پزشک می‌خواهد راز او را فاش نکند، پزشک در پاسخ به درخواست وی می‌گوید: «ما پزشکان در قسمی که در مراسم سوگند خورده‌ایم حق نداریم اسرار بیمار را فاش کنیم» (الکیلانی، *همان*: ص۲۳۰).

- **احترام به والدین**

در داستان «القاتل» شیخی که از شخصیت‌های فرعی داستان است به سالم شخصیت اصلی احترام به والدین را گوش‌زد می‌کند و می‌گوید: «پیاده شو سالم! این زن مادر توست و بهشت زیر پای مادران است» (الکیلانی، ۱۹۷۷: ۳٦).

- **تعهد اخلاقی**

کیلانی در کنار مهارت در علم و تخصص معتقد است پزشک باید متخلق به اخلاق اسلامی باشد، او موظف است اسرار بیمارش را حفظ کند و اموری که اسلام از آن نهی فرموده را رعایت کند، در داستان «قصیدة الحب» وقتی از پزشک داستان تقاضا می شود عمل سقط جنین را انجام دهد پزشک این کار را قبول نمی‌کند (الکیلانی، همان: ص۲۷٦). در داستان «لحظة طیش» هم سقط غیرقانونی جنین را عملی نامشروع قلمداد می‌کند و آن را غیر ممکن می‌داند (الکیلانی، *همان*: ص ۱۱).

شخصیت

شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد وجود داشته باشد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۷٦).

شخصیت‌های حکایات طبیب پیچیده نیستند و به راحتی می‌توان آن‌ها را به خوب و بد تقسیم کرد، کیلانی شخصیت داستان‌هایش را به گونه‌ای انتخاب کرده است که رفتار و کردارشان برای خواننده باورکردنی و ملموس باشد.

کیلانی معتقد است در داستان اسلامی شخصیت باید نمونه و اسوه باشد. وی در کتاب «رحلتی مع الأدب الإسلامی» عنصر شخصیت را در ادبیات اسلامی این‌گونه معرفی می‌کند: «از ادبیات اسلامی توقع آن می‌رود که شخصیتی کامل را به تصویر بکشد، شخصیتی که اسوه باشد. این شخصیتی که با عکس العمل‌های مدبرانه‌اش در

برابر حوادث متمایز می‌شود همان شخصیتی است که نماد تربیت اسلامی است» (الکیلانی، ۱۹۸۵: ص ٦٩).

کیلانی در شخصیت‌پردازی دو روش را در پیش گرفته است؛ گاه شخصیت صحبت می‌کند، عمل می‌کند و خواننده می‌تواند انگیزه‌ها و اوضاع و احوالی را که پشت اعمال و گفتار اوست استنباط نماید، گاه نیز از شیوه روایت بهره برده و دست به توصیف و ارزش‌گذاری می‌زند و در کسوت راوی به معرفی شخصیت‌های داستانش می‌پردازد، این شیوه دوم در بیشتر داستان‌های این مجموعه به کار گرفته شده است.

آنچه شخصیت را در داستان‌های کیلانی متمایز می‌کند گسترش دایره‌ی مفهوم شخصیت است به این معنا که کیلانی شخصیت اسلامی را محدود به موذن و امام جماعت مسجد و .. نمی‌داند و این دایره را با وارد کردن افرادی از صنوف دیگر وسعت می‌دهد، تاکید وی در این مجموعه بیشتر بر روی شخصیت پزشک مسلمان است.از نظر او پزشک در دایره مسئولیت خود نیازمند معرفت و شناخت اموری است که به دین وی تعلق دارد و باید به سلاح ایمان مجهز باشد ایمانی که در نفس او ترس از خدا را بیدار نگه دارد و باعث شود پزشک بیمارانش را به خاطر رضای خدا دوست داشته باشد و علی‌رغم تمامی وسوسه‌ها خود را ملزم به پیروی از اوامر الهی بداند. کیلانی در داستان‌های خود به ظرافت به این مسأله می‌پردازد که پزشک باید خداوند را در همه حال نگهبان خود بداند و حلال و حرام مسائل مربوط به حرفه‌اش را بداند، وی معتقد است وظیفه پزشک تنها درمان دردهای جسمی بیماران نیست بلکه علاوه بر آن باید خود را در قبال پروردگار و مردم، متعهد به عمل بداند.پزشک مسلمان و متعهد از دیدگاه کیلانی، متخلق به اخلاق اسلامی است، او موظف است اسرار بیمارش را حفظ کند و اموری که اسلام نهی کرده را رعایت کند.

کیلانی در حکایات طبیب به گونه‌ای نامحسوس مسلمان بودن شخصیت‌های داستانشرا گوشزد می‌کند؛ در اکثر داستان‌ها شاهد استفاده از عباراتی همچون: الله یحمیک (در پناه خدا باشی)، سیعوضک الله خیرا (خدا خیرت دهد)، أطال الله لنا فی عمرک (خداوند عمرت دهد)، الله یبارک فیک (خداوند برکتت دهد) و عبارت‌هایی از

این قبیل از زبان شخصیت‌ها هستیم، عبارت‌هایی که فقط می‌تواند زمزمه‌ی یک شخص مسلمان باشد و کیلانی هنرمندانه از آن بهره جسته است.

گفت و گو

گفت و گو (dialogue) به معنای صحبت کردن و مبادله افکار و عقاید است، پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۲۳۱). گویانویسنده با استفاده از این عنصر خود را از صحنه خارج می‌کند و مجال بیشتری را در اختیار شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد تا بی‌واسطه با مخاطب ارتباط برقرار کنند، سبک استفاده از این عنصر و نوع رد و بدل شدن جملات میان شخصیت‌ها می‌تواند قدرت نویسنده را نشان دهد. گفت و گو تنها به عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌آید بلکه عمل داستانی را در جهت معینی پیش می‌برد (میرصادقی، ۱۳۸۰: ص ٤٧١).

کیلانی در این مجموعه داستان از گفت و گو به خوبی بهره برده است؛ نثر وی نثری گفتاری است با جمله‌های کوتاه و رسا و بی هیچ‌گونه پیچیدگی و ابهام.

از آنجا که شخصیتِ محوری تمامی داستان‌ها پزشک داستان است بیشترین مواردی که عنصر گفتگو به کار گرفته شده تا پیام‌های اسلامی را به خواننده منتقل کند، دیالوگ‌های موجود میان پزشک داستان و بیمار است، به عنوان نمونه در داستان «جنۀ الورد» پزشک به زنی که دچار حاملگی کاذب شده و از این اتفاق خیلی ناراحت است دلداری می‌دهد و می‌گوید: «این خواست خداوند بوده است، إن شاء الله در زمانی که خداوند در نظر گرفته مادر خواهی شد» (الکیلانی، ۱۹۹۷: ص ٤٣). یا در داستان «**الضحية**» بیمار به پزشک می‌گوید: «مرگ حق است دکتر! عمر ما به دست پروردگار است .. همگی روزی خواهیم رفت..» (الکیلانی، *همان*: ص ٥٤).

در داستان «**الجريمة**» بیمار رو به پزشک می‌گوید: «دکتر! به خدایی که هیچ خدایی جز او نیست سوگند می‌خورم که من در جریان شرایط او نبودم..» (الکیلانی، *همان*: ص ۱۲۰).

در «لیل الحیاری» وقتی شخصیت اصلی داستان به پزشک پناه برده و به او می‌گوید که از این زندگی خسته است و آرزوی مرگ خود را دارد پزشک ناراحت می‌شود و سعی می‌کند او را دلداری دهد: «این حرف را نزن، این کلامی است که موجب غضب خداوند می‌شود» (الکیلانی، *همان*، ص ١٢٤). در جایی دیگر از این داستان پدر به دخترش می‌گوید: «ما انسانیم دخترم! و معصوم از خطا نیستیم، کمال مطلق از آن خداوند است..» (الکیلانی، *همان*، ص ١٤٧).

یا در داستان «وادی الاحلام» وقتی فرید از اوضاع زندگی‌اش شاکی است دوستش رو به او می‌گوید: «ناشکری نکن فرید! اوضاع خیلی بد نیست .. بهتر است خداوند را شاکر باشیم..» (الکیلانی، *همان*: ص ١٦٣).

عنصر گفت و گو در این داستان‌ها کمک کرده تا موازین و ارزش‌های اسلامی مورد نظر نویسنده درست به تصویر کشیده شود. این همان نکته‌ای است که ابوالحسن ندوی –از نظریه پردازان ادبیات اسلامی– آن را نقطه تلاقی ادبیات اسلامی با سایر گرایش‌های ادبیات می‌داند آنجا که می‌گوید: «شاید بتوان این‌گونه بیان کرد که چیزی که ادبیات اسلامی را از غیر آن متفاوت می‌سازد رعایت مصلحت انسان است، ادبیات اسلامی ادبیات متعهدی است، ادبیات اسلامی هتک حرمت نمی‌کند و شأن انسان را رعایت می‌کند، ادبیات اسلامی روحش را از اسلام گرفته است، از اسوه‌ای به نام پیامبر (ص)، ادبیات اسلامی به هوی و هوس‌های شیطانی توجهی ندارد» (ندوی، ۱۹۸۵: ص۲۰). نویسنده متعهد اسلامی دربه‌کارگیریعنصرگفت و گو باید هر آنچه که با شرع و عرف و اخلاق اسلامی منافات دارد را حذف نماید.

صحنه‌پردازی

زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد صحنه (setting) می‌گویند. کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید و انتخاب درست مکان وقوع داستان به حقیقت مانندی آن کمک می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ص٤٤٩).

از جمله مواردی که کیلانی برای اسلامی کردن این عنصر در داستان خود استفاده کرده است می‌توان به داستان «فی ظلال الحب» اشاره کرد که در آن نویسنده تصویری

از طواف شخصیت اصلی داستان به دور کعبه و انجام اعمال فریضه حج را بـه نمـایش می‌گذارد (الکیلانی، ۱۹۹۷: ص٦٤).

در «لیل الحیاری» نیز پزشک پیش از رسیدن موعد عمل بیمارش به مسـجد نزدیـک بیمارستان می‌رود و در آنجا به تلاوت آیاتی از قرآن کریم گـوش مـی‌سـپارد (الکیلانـی، *همان*: ص ١٣٤).

زمان نیز برای نشان دادن ارزش‌های مسلمانان به کمـک کیلانـی آمـده آنجـا کـه در داستان «القلب الجریح» زندانی به هم سلولی خود می‌گوید: «دیگر باید بخوابیم، تا سحر برای نماز صبح بیدار شویم» (الکیلانی، *همان*: ص ٦٦). یا در «بکـی السـجان» کـه یکـی از زندانیان برای نماز ظهر شروع به اذان گفتن می‌کند (الکیلانی، *همان*: ص ٢٤٦).

گاهی هم مکان و زمان با هم برای رساندن مقصود مورد نظر به کار گرفته می‌شـوند «هر سه مسجد روستا با هم اذان صبح را سر دادند» (الکیلانی، *همان*: ص ٢٥٤).

توصیف

توصیف، کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع، احوال و اعمـال و رفتـار را ارائـه مـی‌دهـد و هدف آن القای تصویر و تجسم موضوع است و غالبا به عنوانِ بند یا پـاره‌ای از داسـتان می‌آید (میرصادقی، ۱۳۷۷، ۷۲).

حال در حوزه ادبیات اسلامی بنا به گفته‌ی محمـود البسـتانی در کتـاب «الإسـلام و الفن» این عنصر گاه تجربه‌های دنیایی را ترسیم می‌کند و گاه بـه مسـائلی در رابطـه بـا زندگی اخروی اشاره دارد؛ مواردی همچون بهشت و جهـنم، یـا قبرسـتان و مـرگ و .. (البسـتانی، ١٤٠٩: ص ١٣٠) نجیب کیلانی نیز در شرح حوادث، بـه توصـیف ظـاهر افـراد، اماکن و فضای حاکم در داستان می‌پردازد چنان‌چه در داستان «القاتل» شـیخ جلیـل را_ که از شخصیت‌های اصلی داستان به شمار می‌رود_ این‌گونه توصـیف مـی‌کنـد: «شـیخ جلو آمد، عمامه‌ی بزرگی بر سر داشت، عبـای آبـی رنگـی بـر تـن. تسـبیح درازی بـر گردنش آویزان بود» (کیلانی، ۱۹۹۷: ص٣٥).

در «ضد مجهول» کیلانی مرد بیمار را این‌گونه توصیف می‌کند: «به صورتش نگاه

می‌کردم.. و به عمامه‌ی سفیدش.. و لبخند شیرینش، و تسلیم بودنش در برابر قضا و قدر الهی و سخنانش در مورد مادرش و ایمانش و رضایتش.. » (الکیلانی، *همان*: ۱۹۲).

کیلانی داستان کوتاه را از تنگناهای آن به عرصه‌ی آزادتر سودا و خیال و دلپذیری و ظرافتمی‌کشاند. داستان‌های تاثیرگذار کیلانی که در رده آثار معاصر ادبیات ملل مسلمان جای می‌گیرد، در شکلی هنری و زیبا و طرحی منظم و هماهنگ خلق شده‌اند.

او را با تألیفات فراوان در این حوزه، باید از مشهورترین نظریه‌پردازان ادب اسلامی قلمداد کرد؛ شایسته است ادیبی چون او با توجه به کثرت آثار، روانی اسلوب و تعدد فعالیت در این زمینه بیشتر مورد توجه محققان و پژوهشگران ادبیات اسلامی قرار گیرد، نقد و بررسی دیگر آثار نجیب کیلانی مطالب قابل توجهی را درباره ادبیات اسلامی پیش روی ما قرارخواهد داد.

نتایج

- کیلانی به عنوان یکی از نظریه پردازان اصلی ادبیات اسلامی تلاش کرده است ضمن پایبندی به جهان بینی اسلامی در مضامین، تکنیک‌های داستان نویسی اسلامی را در مجموعه داستان حکایات طبیب به بهترین وجه به کار گیرد و آمیزه‌ای از هنر و تعهد را به نمایش بگذارد.
- کیلانی درون‌مایه‌ی داستان‌های حکایات طبیب را عرصه‌ی مناسبی برای طرح ارزش‌های اسلامی خود قرار داده است. وی با به کارگیری آیات و روایات، جملات حکمت آمیز و نیز اشاره به فرایض دینی مسلمانان و فضایل اخلاقی موردتاکید دین مبین اسلام برای یک فرد مسلمان، سعی بر آن داشته که به نحوی ارزش‌ها و عقاید اسلامی خود را در قالب داستان به خواننده‌ی خود منتقل کند.
- آنچه شخصیت را در داستان‌های این مجموعه داستان متمایز می‌کند گسترش دایره‌ی مفهوم شخصیت است، کیلانی شخصیت اسلامی را با وارد کردن افرادی از صنوف دیگر وسعت می‌دهد. وی در حکایات طبیب بیشتر به نمایاندن شخصیت پزشک مسلمان می‌پردازد، پزشکی که رضایت خدا را در اعمال و رفتار خود در نظر

دارد و به شرع و کتاب الهی پایبند است.

- به کار گیری عبارت‌های دعایی متداول در میان مسلمانان نیز نمودی دیگر از به کارگیری ادبیات اسلامی در داستان‌های گوناگون این مجموعه است.
- تأکید اصلی کیلانی در داستان اسلامی بر اسلامی کردن مضمون است و برای رسیدن به این مقصود، مضامین اسلامی را در قالب عنصر گفت و گو وارد داستان‌هایش کرده است. این عمل غالبا با کمک نقل قول‌ها یا دیالوگ‌های پزشک و بیمار و یا مونولوگ‌های درونی اشخاص انجام شده است.
- از نمودهای دیگر ادبیات اسلامی که در این مجموعه داستان توسط کیلانی به کار گرفته شده است استفاده از عنصر صحنه‌پردازی [مکان و زمان] است؛ اشاره به اماکن مقدس مسلمانان و نیز ساعات شرعی از جمله مواردی است که وی برای این مقصود مورد استفاده قرار داده است.
- با توجه به نمودهای ادبیات اسلامی در عناصر مختلف مجموعه داستان حکایات طبیب، می‌توان این مجموعه داستان را به عنوان یکی از نمونه‌های داستان اسلامی به شمار آورد.

پی‌نوشت

۱- در سال ۱۹۳۱در قاهره به دنیا آمد. در سال ۱۹۵۱ پس از اخذ دیپلم به دانشکده پزشکی «القصر العینی» راه یافت (الکیلانی، ۱۹۸۳: ص۹). در قاهره به عضویت حزب إخوان المسلمین در آمد. و هم‌زمان به مطالعه‌ی آثار ادبای برجسته‌ای چون طه حسین، احمد شوقی، توفیق حکیم، منفلوطی، عقاد، مازنی و ... پرداخت. در سال ۱۹٦۵ از دانشکده پزشکی فارغ التحصیل شد و در سال ۱۹٦۹ به منطقه خلیج فارس سفر کرد. وی به مدت ۱۰ سال مشاور اول وزیر بهداشت امارات و سپس مدیر یکی از بخش‌های وزارت بهداشت بود. در طی این سال‌ها به تالیف کتاب‌هایی در زمینه پزشکی پرداخت و آثار ارزشمندی را از خود به جای گذاشت. این نویسنده‌ی بزرگ در مارس ۱۹۹۵ در اثر ابتلا به سرطان کبد در قاهره درگذشت (الکیلانی، ۱۹۹۲: ص۷۸).

۲- اقبال الشاعر الثائر.

منابع و مآخذ

_قرآن کریم

_البخاری، محمد بن اسماعیل بن ابراهیم (۱۹۸۱م)، صحیح البخاری، بیروت، دارالفکر، چاپ افست، استانبول، چاپخانه العامرة.

_ البستانی، محمود (١٤٠٩ه.ق)، الإسلام و الفن، چاپ اول، مشهد، مجمع البحوث الإسلامیة.

_ کیلانی، نجیب (١٣٧٦ه.ش)، اسلام و مکاتب ادب، ترجمه: نوید کاکاوند، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

_ ـــــــــــ (۱۹۸۵م)، رحلتیمع الأدب الإسلامی، بیروت، موسسة الرسالة.

_ ـــــــــــ (۱۹۹۲م)، حول القصة الاسلامیة، الطبعة الاولی بیروت، موسسه الرسالة.

_ ـــــــــــ(۱۹۹۷م)، حکایات طبیب، بیروت، موسسة الرسالة.

_ ـــــــــــ(۱۹۸۳)، لمحاتمن حیاتی، القسم الأول، بیروت، موسسه الرسالة.

_ ـــــــــــ (دون تا)، مدخل إلی الأدب الإسلامی، قابل دسترسی در شبکة مشکاة الإسلامیة.

_ میر صادقی، جمال (۱۳۸۰ه.ش)، عناصر داستان، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

_ ـــــــــــ و میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷ه.ش)، واژه نامه هنر داستان نویسی، چاپ اول، تهران: کتاب مهناز.

_ الندوی، ابوالحسن(۱۹۸۵م)، الأدب الإسلامی و صلته بالحیاة، الطبعة الاولی، بیروت، موسسة الرسالة.

_خزعلی، انسیه و بصیری، اشرف (۱۳۸۸ه.ش)، «رئالیسم در داستان‌های کوتاه نجیب کیلانی با استناد به مجموعه داستانی الکابوس»، مجله ادب عربی دانشگاه تهران، شماره ۱، (از ص ۷۷ تا ص۱۰۰).

_ سمتی، محمد مهدی و نقوی، سمانه نقوی (۱۳۹۲ه.ش)، «المضامین الإجتماعیة فی روایة «لیل و قضبان» لنجیب الکیلانی» مجلة بحوث فی اللغة العربیة و آدابها، العدد۷، (از ص ۹۳تا ص ۱۱۲)

_ عبدی، صلاح الدین و زمانی، شهلا، (۱۳۹۰ه.ش)، «استعمارستیزی در رمان‌های نجیب کیلانی بررسی موردی داستان عمالقة الشمال»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۰، (از ص ١٦٣ تا ص ۱۹۵).

_ کیلانی، نجیب، (۱۳۸۷ه.ش)، «در آمدی بر ادبیات اسلامی»، ماهنامه ادبیات داستانی، ترجمه زاهد ویسی، تهران،حوزه هنری، (از ص ۱۰ تا ص ١٦).

_ کیلانی، نجیب (۱۳۸۵ه.ش)، «ملاحظات اسلامی درباره ادبیات متعهد»، ماهنامه زمانه، ترجمه زاهد ویسی، تهران، کانون اندیشه جوان، (از ص ۷۰ تا ص ٧٦).

_ زودرنج، صدیقه، (۱۳۸۰ه.ش)، «بررسی و تحلیل نقش و جایگاه نجیب کیلانی در داستان نویسی اسلامی معاصر»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، استاد راهنما : خلیل پروینی
_میهن دوست، عبدالسلام (۱۳۹۰ه.ش)، «دکتر نجیب الکیلانی پزشکی نویسنده»، واقع در پایگاه الکترونیکی به آدرس http://goo.gl/IuisvA.

دراسة عناصر القصة في مجموعة «حكايات طبيب» لنجيب الكيلاني على أساس منهج الأدب الإسلامي

مجيد صالح بک[1]
نجمه حسينيان فر[2]

الملخّص

في عالمنا اليوم يرغب كثير من المفكرين و أصحاب الرأي و من بينهم الإسلاميون في نشر أفكارهم باستخدام أساليب مختلفة و من بين هذه الأساليب يختار البعض سبيل الفن و الأدب بسبب ما لهما من النفوذ و التاثير الواسعين. و قد واجه المجتمع المصري في الأربعينيات من القرن العشرين من قبل بعض الأدباء نشاطات كثيرة في مجال الأدب الإسلامي، بحيث أدّت هذه النشاطات إلى ظهور تيّار جديد في الأدب، فترة الخمسينيات، يمكن تسميته بالأدب الإسلامي أو المدرسة الإسلامية في الأدب. يعد الكاتب العربي المعاصر نجيب الكيلاني (١٩٣١-١٩٩٥) من أصحاب الرأيفي الأدب الإسلامي. لقد حاولنا فى هذه المقاله، مستخدمين المنهج الوصفي و التحليلي، دراسة عناصر القصة في مجموعته «حكايات طبيب» للبحث عن مظاهر الأدب الإسلاميفيها. فأشرنا موجزاً إلى حياة الكيلاني وبعض من وجهات نظره فيما يتعلق بالأدب الإسلامي ثم بحثنا عن عناصر القصة في مجموعته حكايات طبيبعلى أساس منهج الأدب الإسلامي. من خلال دراسة الموضوع، و الشخصية، و الحوار، و المكان، و الزمان، و التوصيف، يمكن العثور على أن الكيلاني ضمّن بعضاً من مظاهر الأدب الإسلامي في مجموعته هذه و أعطى لقصصه صبغة إسلامية. و نستطيع أن نعتبر حكايات طبيب نموذجاً من القصة الإسلامية.

الكلمات الرئيسية: الأدب الإسلامي، القصة الإسلامية، نجيب الكيلاني، حكايات طبيب.

١- أستاذ مساعد فى كلية الآداب و اللغات الأجنبية بجامعة العلامة الطباطبائى
٢- طالبة دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

کاربرد موازی و معکوس هفت سفر سندباد در شعر سیاب*

رضا افخمی عقدا، دانشیار دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه یزد
سیما شفیعی[1]، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد

چکیده

حضور سلطه جویانه استعمار و ایادی آن در قرن بیستم از حیث اقتصادی، فرهنگی، نظامی و ... در ممالک مختلف دنیا مخصوصا بلاد عربی؛ علما، ادبا، شاعران و روشنفکران این مناطق را برآن داشت که برای مبارزه علیه استعمار و آگاه سازی مردم به موثرترین شیوه تلاش کنند. استفاده از اسطوره‌های کهن یکی از راه‌هایی است که اکثر شاعران معاصر عرب از جمله بدر شاکر السیاب برای رسیدن به هدف سیاسی مورد اشاره، در آن گام نهادند. این شاعر عراقی در اشعارش علاوه بر کاربرد موازی و مطابق با خط سیر اسطوره، به هنجار گریزی و کاربرد معکوس و خلاف جهت حرکت اسطوره، به صورت ابتکاری دست زده است. بدین جهت این پژوهش با انتخاب تعدادی از سروده‌های سیاب با روش توصیفی ـ تحلیلی به موشکافی هنجارگریزی سیاب و کاربرد موازی و معکوس اسطوره سندباد در هر هفت سفر او و دلایل و انگیزه‌های او در هنجارگریزی پرداخته است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که در تمام این سروده‌ها سندباد نماد خود شاعراست و برای رهایی از چنگال بیماری و در جست وجوی درمان، راه کشورهای متعدد در پیش می‌گیرد، اما برخلاف داستان سندباد و سفرهای موفقیت آمیز و شگفت انگیزش، در سروده‌های سیاب هیچ نشانه‌ای از بهبودی فردی، اجتماعی و سیاسی که نوعی پیروزی تلقی می‌گردد، پیدا نیست و تلاش‌های سیاب برای اصلاح امور شکستی تلخ درپی دارد. در واقع هر مسافرتی برخلاف خط سیر داستان هزار ویک شب زمینه را برای شکستی تلخ فراهم می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، سیاب، اسطوره، هفت سفرسندباد، هنجارگریزی.

---

*تاریخ دریافت: ۱۳۹۲ /۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۹/۰۷

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: SimaShafiee68@gmail.com

مقدمه

طبق گفته‌های چارلز داروین درباره تکامل ژنتیکی، عقلی و فکری موجودات در کتاب "خواستگاه گونه‌ها" می توان گفت اسطوره نیز مختص زمان تاریخی معینی است که باتوجه به ویژگی‌های آن، میزان پیشرفت و نمو یا ابتدایی بودن آن دوره و تکامل عقل بشر، به همان اندازه تکامل یافته یا ابتدایی است. با درنظر داشتن این مسأله که بشر بدون بهره وری از میراث ارزشمند گذشتگان خود نمی تواند به تجدید و نو گرایی دست یابد و اسطوره نیز یکی از همین میراث‌هاست پس استفاده از آن در شعر معاصر طبیعی جلوه می‌نماید اما به این نکته نیز باید توجه داشت که کاربرد صرف اسطوره بدون هیچگونه تغییر و تحول در عصری که تغییر و تحول بر علم و اندیشه حاکم است غیر ممکن به نظر می‌رسد (عوض، ١٩٧٤: ٦).

تجاوز و حمله ی غرب به ملت های عرب زبان، درد و رنج، فقر، چپاول، ذلت، سیطره بر دولت و سیاست آنها و توسل به زور در استفاده از آن بر حسب منافع خود،تحریف فرهنگ عرب و سعی استعمارگران غربی در ادغام آن با فرهنگ غربی و نشر فرهنگ جدید و تربیت فرزندان عرب با استفاده از همین فرهنگ تازه برای مستحکم نمودن جای پای خود در خاک عرب و جهل بسیاری از عوام نسبت به اهداف ناشایست غرب، متفکرین، ادبا، شعرا و...را تحت فشار قرار داد. آنها از تن دادن به ذلت و چشم‌پوشی حضور گستاخانه و سلطه جویانه استعمارگران سر باز زدند و به آگاه‌سازی مردم به مؤثرترین شیوه ممکن و مبارزه برعلیه آنها اهتمام ورزیدند. شاعران عرب نظاره گر مرگ بی صدا و دردناک سرزمین و فرهنگ خود بودند وبا تمام وجود این مرگ تدریجی را احساس می کردند پس به شیوه ای نو جهت به تصویر کشیدن مرگ سرزمین و وطن خود روی آوردند و آن را به عنوان مقدمه ی تولدی دوباره و رویشی نو در بین خود پروراندند، در واقع به امیدی که از عمق وجود آنها تا افق‌های استقلال و آزادی شعله ور بود، تمسک جستند (کندی، ٢٠٠٣: ٨٠-٩٥). و با تعابیری رمزگونه به تهییج احساسات قومی و ایجاد انقلاب علیه غربی‌ها پرداختند. این بهره‌جویی با استفاده از اصل اسطوره‌ها و ایجاد تغییراتی ضروری و متناسب با عصر

حاضر و هدف انقلاب همراه بود مخصوصا اسطوره‌های مرگ و رویش، «الموت و الإنبعاث»که از نمونه‌های مثال‌زدنی این نوع اسطوره‌ها می‌توان به تموز، عشتار، مسیح، خضر و امام حسین (علیه السلام) اشاره کرد (عوض، ١٩٧٤: ٦١-٨٠).

فقر و تنگدستی، غم و اندوه جانکاه یتیمی از دوران کودکی (عباس، ١٩٩٢: ٩٧) مبارزه با استعمار در دوران جوانی، آوارگی، چشیدن طعم تلخ زندان، درد و رنج بیماری مزمن، (الفاخوری، ١٩٨٦، ج٢: ٦٣٨-٦٤٠) از جمله عوامل فردی، اجتماعی و سیاسی هستند که شاعر عراقی بدر شاکر السیاب را برآن داشت که در بسیاری از اشعارش به زبان اسطوره روی آورد و با این زبان با مخاطبینش که امید به آزادی آنها از بند استعمار, تعصب, فقر و بیچارگی فکری و معیشتی داشت سخن بگوید. علاوه بر این، به اعتقاد این شاعر، پرداختن به اسطوره یکی از مظاهر شعر نو است. و درواقع، به زعم سیاب، شعر هیچگاه تا این حد نیازمند اسطوره و رمز نبوده است شاعر از این طریق قادر به ساختن عالمی است که به منطق سرمایه و زر بتواند درگیری نشان دهد (بلّاطه، ٢٠٠٧: ١٧٨).

از مشهورترین اساطیری که سیاب در دیوان خود بکار برده است می توان به، تموز، عشتار، سربروس، سیزیف، سندباد و... اشاره کرد. تموز بابلی معادل آدونیس یونانی است که خدای حاصلخیزی است و عاشق عشتار، عشتروت، ایشتر یا آفرودیت، الهه آسمان و خدای باروری فصلی. عشتار هر سال پس از مرگ تموز و رخت بر بستن سرسبزی و آبادانی از زمین، برای یافتن او قدم به سرزمین بی بازگشت مردگان می نهد (عوض به نقل از فریزر، ١٩٣٠: ٦-٩) سرزمینی که خواهرش «آرشکی گل» ملکه آنجا است او انواع رنج و عذاب را به عشتار روا می دارد و سپس به زندان می افکند (حبیبی، ١٣٩٠: ٧). عشتار، در نهایت، با تدبیر «إئا» خدای خدایان، نجات می یابد و با نثار بوسه‌ای تموز را حیاتی دوباره می‌بخشد سپس از سرزمین مردگان بیرون می‌روند و زمین را از نو می رویانند (مخبر، ١٣٧٣: ٩٥). این دو اسطوره در قصاید بسیاری از دیوان سیاب همچون، رحل النَّهار، لیلةٌ فی باریس، انشودة المطر و... برای به تصویر کشیدن اوضاع نابسامان سرزمین عراق نمود یافته‌اند. سیزیف یونانی، اسطوره‌ای که به جهت فاش

کردن اسرار خدایان و سرپیچی از فرمان آنان به دنیای مردگان افکنده می‌شود و به عنوان مجازات او را وادار می‌کنند تخته سنگ بزرگی را تا بالای کوه بغلتاند با شادکامی و بدون وقفه، ناراحتی و ناامیدی این کار را انجام می‌دهد (فرّخی، ۱۳۸۰: ۱۰۱) نیز در بعضی قصائد سیاب همچون: «مرحی غیلان» نمود یافته تا بیانگر غم و اندوه این شاعر باشد. سربروس اسطوره یونانی و سگ سه سر، نگهبان سرزمین مردگان است این سگ، مردگانی که قصد فرار دارند را می‌خورد. شاعر این نماد را برای نشان دادن جولان استعمارگران در کشورش به کار می‌برد (معروف و صالحی، ۱۳۹۰: ٦). اما اسطوره‌ی شرقی و عامه پسند سندباد، و سفرهای دریایی او، نیز در تعدادی از قصاید سیاب همچون: مدینة سندباد، اللیلة الأخیرة، أفیاء جیکور، ارم ذات العماد، الوصیّة، رحل النَّهار و... کاربرد یافته است تا کمک کند سیاب زندگی فردی، اجتماعی، فکری و سیاسی خود را بیش از پیش به تصویر بکشد. نکته قابل توجه اینکه، سیاب در پرداختن به این شخصیت اسطوره‌ای نه تنها در ساختار اسطوره تغییراتی ایجاد کرده است، بلکه با توجه به ترتیب زمانی سرودن اشعار، در ارائه سفرهای هفتگانه رعایت نظم و ترتیب را ننموده، به عنوان مثال در قصیده «افیاء جیکور» به سفر دوم و پنجم سندباد اشاره دارد، درقصیده الوصیة به سفر ششم پرداخته و... در واقع این چینش سفرها در قصائد یادآور عدم تسلسل سیر طبیعی مسیر داستان زندگی حضرت موسی (ع) در قرآن است که برای پی بردن به آن، باید آیات متعدد را کنار هم قرار داد. همچنین سیاب در بعضی قصاید، به طور مشترک به سفرها اشاره دارد. به عنوان مثال در قصیده افیاء جیکور سفر پنجم سندباد و در قصیده رحل النَّهار نیز سفر پنجم وی به تصویر کشیده شده است.

پیشینه تحقیق

در ادبیات عربی وفارسی پژوهش‌های متعددی در زمینه شعر سیاب، بررسی اسطورها در اشعار او از جمله اسطوره سندباد صورت گرفته است به عنوان مثال حبیبی در مقاله «واکاوی نقاب تموز در شعر سیاب» (مجله زبان و ادبیات عربی، ۱۳۹۰، ش۵) اسطوره بابلی تموز را در اشعار سیاب بررسی می‌کند و این اسطوره را نمادی برای تغییر شرایط

نابسامان عراق معرفی می‌کند. سلیمی و صالحی در مقاله‌ای تحت عنوان «خوانش‌های متفاوت از سندباد در شعر معاصر عربی» (فصل نامه لسان مبین، ۱۳۹۰، ش٤) به بررسی اسطوره سندباد در شعر سیاب، خلیل الحاوی، بیاتی و صلاح عبد الصبور می‌پردازند و انگیزه هر کدام از این شاعران را از نقاب سندباد بیان می‌دارند. چنانچه انگیزه سیاب بیشتر، فردی، بیاتی، اجتماعی، حاوی، سیاسی و اجتماعی و عبد الصبور انگیزه شعری و هنری دارد. همین نویسندگان در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی سندباد در شعر سیاب و خلیل الحاوی» (مجله زبان و ادبیات عربی، ش٤، ۱۳۹۰) که در راستای مقاله سابق است به بررسی انگیزه سیاب در استفاده از نقاب سندباد فقط در قصیده رحل النهار می‌پردازند. معروف و صالحی با مقاله ای تحت عنوان "نقد توصیفی- تحلیلی اسطوره در شعر سیاب، مطالعه..." (فصل نامه‌ی ادبیات تطبیقی.ش۱ .۱۳۹۰)، به موشکافی اسطوره و جایگاه آن در ادبیات عرب و دو اسطوره ی تموز و سربروس در سروده‌های سیاب می‌پردازند. محمد عبد الرحمن یونس با پژوهشی موسوم به "فضاء الموت و اسطورهٔ تمّوز و عشتار" به شرح مفهوم مرگ در اشعار سیاب و استفاده از دو اسطوره تموز و عشتار اهتمام می ورزد. حامد صدقی و رضوان باغبانی با "القناع فی شعر بدر شاکر السیاب، قصیدهٔ سفر ایّوب نموذجا" (بحوث فی اللغة العربیّة و آدابها. ش٤ .۱۳۹۰) به بیان مفهوم قناع و کاربرد اسطوره‌ها و شخصیت نامداری مانند حضرت ایوب در اشعار سیاب می‌پردازند با این وجود دررابطه با هنجارگریزی‌های او و کاربرد معکوس اسطوره‌ها از جمله سندباد در تمام دیوان شاعر و عجین شدن او باهزار و یک شب و حرکت پا به پای او با سندباد و هفت سفر شگفت انگیزش در هزار و یک شب، پژوهشی انجام نشده است که این مقاله به این مهم می‌پردازد.

هنجارگریزی سیاب

گستردگی حوزه زبان و تغییر و تحولاتی که در جامعه عرب در قرن بیستم صورت گرفت از اختلاط با غرب و فرهنگ غرب گرفته تا استعمار، موجب شد شاعران عرب اشعاری متفاوت از دوره‌های گذشته بسرایند به طوری که هم حرف تازه‌ای برای گفتن

در عصر جدید داشته باشد هم در برگیرنده حرف دل و مقاصد شاعر باشد و هم بر دل مخاطب بنشیند. یکی از روش‌های ارائه اثری متفاوت، هنجارگریزی است که شاعر با درهم شکستن قواعد و ساختارهای زبان معیار، معانی، گویش و غیره اثر خود را برجسته و مورد توجه مخاطب قرار می‌دهد (صفوی، ۱۳۷۳ : ٤٦). سیاب از این تکنیک در سومین و چهارمین مرحله از زندگی خود بهره جسته. به عبارت دیگر وی پس از پشت سر گذاشتن دو مرحله ی رمانتیک و واقع گرایی، در دو مرحله‌ی: الف: تموزی، مرحله‌ای که شاعر تنها راه خلاص شدن از فلاکت را مرگ اسطوره‌ای می‌داند که در پس آن تولدی دوباره نهفته است. بدر در این برهه به تغییر اوضاع و شرایط خونین عراق امیدوار است. قصیده «سربروس فی بابل»، مدینة سندباد، و... از سروده‌های این دوره وی محسوب می‌شوند (معروف، صالحی،۱۳۹۰: ۵). ب: درونگرایی، آخرین مرحله زندگی شاعر، که درآن با بیماری دست و پنجه نرم می کند و از کشوری به کشور دیگر جهت مداوا سفر می‌کند و فقط مرگ را هم قطار خود می‌بیند (علوش،۱۹۷۱ : ش- ث - ث). به هنجار گریزی روی می‌آورد. در این دو برهه، شرایط دردناک سیاسی و اجتماعی جامعه، پیشروی بیگانگان در خاک جوامع عربی و بی‌نتیجه ماندن مبارزه بر علیه آنان و بدتر از همه رخنه بیماری در جان سیاب در آخرین دوره زندگی وی، و سفر به کشورهای مختلف برای مداوای بیماری و بهبود نیافتن، او را به هنجار گریزی وادار کرد (سلیمی و صالحی، ۱۳۹۰: ۸۲). به عبارت دیگر با توجه به مشکلات و حوادث موجود در زندگی کوتاه مدت سیاب شاید بتوان گفت که زندگی و مرگ بزرگ‌ترین دغدغه‌ی زندگی او بوده و این دغدغه به اشعار او راه یافته و جلوه گر شده است چرا که با کاربرد اسطوره‌هایی چون تموز، عشتار، و شخصیت‌های دینی چون حضرت مسیح و... در اشعارش که مرگ و نابودی آنها آغاز تولدی دوباره و امید به از سرگیری رویش زمین (دست یافتن به آزادی و بیرون راندن بیگانگان) است، کاملا مشهود است (یونس، بی تا: ۱۱). به عنوان مثال، نمونه جوشش امید در تمام وجود و چشمان منتظر سیاب در تغییر اوضاع زمانه ی خود در قصیده «لیلة فی باریس» از دیوان «شناشیل ابنة الجلبی» نمایان است به طوری که اسطوره در قصیده به شکلی نمود یافته که انتظار می‌رود. به

بیان بهتر،اسطوره موازی ومطابق با هنجار بکار رفته و کاربردی خلاف آنچه در سرگذشت آنها در افسانه ها ذکر شده و نسل به نسل منتقل شده نیافته است: (سیاب، ۱۹۷۱، ج۱: ٦٢١-٦٢٤) «لَو صَحَّ وَعدُکِ یا صَدیقَةُ/لَو صَحَّ وَعدُکِ آه لأنبَعَثَت وفیقةُ مِن قَبرِها ،و لَعادَ عُمري من السِّنینِ إلیَ الوراءِ.../تأتینَ أنتِ إلیَ العراقِ؟أمُدُّ مِن قلبي طَریقَةُ/فأمشي علیهِ. کأنَّما هَبطَت علیهِ مِن السَّماءِ عُشتارُ فانفَجَرَ الرَّبیعُ لها و بَرعَمَتِ الغُصُونُ...» (همان: ٦٢٢-٦٢٣).

دوست من اگر وعده ات راستین باشد/ آه اگر وعده ات راستین باشد وفیقهٔ از قبرش برمی خیزد/ و عمر من نیز به سالهای قبل بر می گردد (جوان می‌شوم)/ به عراق می‌آیی؟/ راهش را به سوی قلبم می‌گسترانم/ بر آن قدم می‌زنم، گویی الهه عشتار از آسمان برآن هبوط کرده/ و بهار در آن جوشیده و شاخه‌های درختان شکوفا شده.

اما بر خلاف قصیده فوق، شاعر در تعدادی از اشعار خود، به ویژه قصائدی مانند: «دار جدّي، أفیاء جیکور، الوصیة، رحَلَ النَّهار، اللیلة الأخیرة، مدینة سندباد و أغنیة بنات الجن» که در آنها نقاب سندباد بر چهره زده، اسطوره را از مسیر واقعی وحقیقی خود خارج، و در سرنوشت، یا ساختار اسطوره تغییراتی ایجاد کرده است تا بدین وسیله حجابی از زندگی فردی، اجتماعی و سیاسی خود را به کناری بزند.

سندباد هزار و یک شب

سندباد، معروف به سندباد بحری شخصیتی اسطوره‌ای است که هفت سفر دریایی او حکایتی دلکش و اعجاب برانگیز از حکایات هزار و یک شب است سندباد در بغداد سکنی گزیده، در دوره‌ی عباسیان زیسته و خلیفه‌ی زمان او هارون الرشید است. خلیفه‌ای که سندباد از وی به نیکی یاد و او را به عنوان شخصیتی عالم و نیکوکار معرفی می‌کند چنانکه پادشاه یکی از جزایری که سندباد در آن اتراق می‌کند در مقابل فضیلت هارون‌الرشید سر تعظیم فرود می‌آورد و هدایای ارزشمندی برای او در نظر می‌گیرد. بغداد در حکایات سندباد، اقلیمی است آباد که سندباد پیوسته آن را دار السلام می‌خواند و از روال داستان چنین به نظر می‌رسد که اگرچه تمام مردم، ثروتمند و ارباب

نیستند ولی از زندگی خود راضی و خداوند را سپاسگذارند. در واقع طبق مکتوبات داستان، آرامش و سکون در بغداد حاکم است. شخصیت اصلی قصه (سندباد) شخصیتی شجاع، کوشا، ماجراجو، کاوش گر، باهوش، چابک، امیدوار، واقع بین، منفعت طلب و...نشان داده می‌شود او کسی است که از روی هوی و هوس و خوشگذرانی بیهوده با دوستان و مجالس لهو و لعب قسمت اعظم ثروت وافر پدرش را از بین می‌برد ناگاه از خواب غفلت بیدار می‌شود و به فکر جبران اشتباهات گذشته خود می‌افتد و راه دریا و تجارت را در پیش می‌گیرد و طی هفت سفر دریایی ثروتی به دست می‌آورد که بنا به گفته خودش تا پایان عمر قادر به خرج نصف آن نیز نیست او در هر سفر با مشکلات و مخاطرات فراوانی رو برو می‌شود اما در نهایت پیروز و سالم به خانه و سرزمین خود بازمی‌گردد و پس از اندک مدتی با وجود مخاطرات و سختی‌های سفر قبل، شوق سفر و ماجراجویی در نهادش ایجاد می‌شود و برای سفری دیگر حاضر می‌گردد (ألف لیلة ولیلة، ۱۹۵۱ ،ج۳ : ۸۱-۱۲۲).

گزینش سندباد، شباهت‌ها و تفاوت‌ها

در میان اسطوره‌هایی که شاعران برای نقاب زدن بر چهره برگزیدند سندباد از جایگاهی بالا و محبوبیتی خاص برخوردار است و دلیل آن نیز قرابت این اسطوره با حکایات مردمی است (حبیبی و بهروزی، ۱۳۹۰: ٤). بعضی از شاعران عرب از این اسطوره در اشعار خود با توجه به هدف، درون، روحیه و انگیزه خود بهره جسته‌اند شاعری چون ادونیس، سندباد را با توجه به روحیه تحول خواه و دگرگونی طلب خود بر می‌گزینند، خلیل الحاوی تشنه جرعه‌ای حقیقت است و این عطش را به سندباد منتقل می‌کند اما سیاب بیشتر برای بیان درد و رنج بیماری و ناامیدی خود سندباد را برمی‌گزیند (الموسی، ۱۹۹۱: ۳۷-٤۷). شاید بتوان دلیل انتخاب او را اینگونه شرح داد که سیاب با حضور بیگانگان در وطن خود و سلب آزادی، استقلال و...احساس ذلت و خواری سراپای وجودش را فراگرفته، سندباد هزار و یک شب نیز که ثروت پدر خود را در راه لهو و لعب و خوشگذرانی بیهوده تلف کرده احساس ذلت و پوچی، آرامش را از او سلب

می‌کند. هر دو به سفرهای متعدد می‌روند یکی برای به دست آوردن ثروت و بزرگی و موقعیت اجتماعی پیشین خود و لذت از مسافرت و ماجراجویی و کاوش ناشناخته‌ها در سرزمین‌های مختلف و دیگری برای مداوای بیماری خود و به دست آوردن سلامتی. سندباد از سفر لذت می‌برد و بخاطر مشکلات پیش رو توبه می‌کند که دست از سفر و ماجراجویی برمی‌دارد و هر بار توبه خود را شکسته و اسباب سفر بعدی را فراهم می‌کند اما سیاب از سفر و آوارگی در شهرهای مختلف بیزار است. نتیجه‌ی سفرهای سندباد پیروزی و موفقیت و کسب ثروت و تجارب متعدد و به دست آوردن بزرگی و موقعیت و نتیجه سفرهای سیاب بی ثمری، پیشرفت بیماری، نزدیک شدن به مرگ و بی‌نتیجه ماندن جنگ برای باز پس گیری استقلال و شرافت وطن است. درواقع می‌توان گفت شباهت‌ها و تفاوت‌های آشکاری که سیاب با مقایسه خود با این شخصیت مشاهده نموده در انتخاب آن تأثیری بسزا داشته است.

کاربرد موازی و معکوس سندباد

سیاب نقاب این شخصیت اسطوره‌ای را در تعدادی از قصائد خود به چهره زده اما به نحوی که در بعضی از این قصائد سندباد او با سندباد اسطوره‌ای کاملا متفاوت است چنانکه گویی با اسطوره دیگری مواجه هستیم نه سندباد هزار و یک شب. سندباد قصائد سیاب شخصیتی فقیر و بی‌نوا، مریض و شکست خورده است که سفرهایش مالامال از بیماری و شکست است و امیدی به بازگشتش نیست. در واقع شرایط روحی و روانی سیاب و زندگی شخصی سراسر درد و رنج او با بعضی از جنبه‌های زندگی سندباد اسطوره‌ای در هم تنیده شده است. از این رو سیاب تلاش کرده است تا در نام و بعضی از حوادث زندگی سندباد هزار و یک شب همزادی برای خود خلق کند تا بخشی از خط سیر زندگی فردی، اجتماعی و سیاسی خود مخصوصا پایانی را که برای عمر خود مجسم و تصور کرده است به معرض نمایش بگذارد.

قصیده دار جدّي

این قصیده از جمله قصائدی است که سیاب نقاب سندباد به چهره زده و به بیان رنج و اندوه و بیماری خود می‌پردازد:

«...و في لَيالِي الصَّيفِ حينَ يَنعسُ القمرُ/و تَذبُلُ النُّجومُ في أوائلِ السَّحرِ /أفيقُ أجمعُ النَّدى مِن الشَّجرِ في قدَحٍ،ليقتل السُّعالِ و الهزالِ.../ سفينةً..كأنَّ سندبادَ في ارتحالِ:شِراعي الغُيومُ،و مِرفأي المِحالُ/و أبصِرُ اللّهَ على هيئةِ نَخلَةٍ،كَتاجِ نَخلَةٍ يُبيضُّ في الظَّلامِ/أُحِسُّه يَقول:يا بُنيَّ،يا غلامُ،وَهَبتُكَ الحياةَ و الحَنانَ.و النُّجومَ وَهَبتُها لِمُقلتيكَ ، و المطرَ لِلقَدَمين الغَضَّتين. فاشرِبِ الحياةَ و عَبَّها يُحِبُّكَ الإلهُ...» (سیاب، ۱۹۷۱، ج۱ :۱٤۷-۱٤۸).

و در شب‌های تابستان هنگامی که ماه چرت می‌زند/ و ستارگان در آغاز سحر ذوب می‌شوند/ بیدار می‌شوم که شبنم درختان را در قدحی جمع کنم تا بیماری و ضعف را هلاک کند/ گویی سندباد در حال سفر است: بادبانم ابرها و لنگرگاهم نیستی و نابودی است/ و خدا را به شکل نخلی می‌بینم، به سان خوشه‌ای که در تاریکی می‌درخشد/ خدا راحس می‌کنم، می‌گوید: پسر عزیزم، ای دلبندم به تو حیات و عطوفت بخشیدم و ستارگان را به چشمانت و باران را به پاهای نرم و لطیفت هدیه دادم. پس زندگی و مشکلاتش رابا هم بنوش که خدا دوستت می‌دارد.

شب تاریک درحال زوال، و هنگامه‌ی سحر نزدیک است سیاب امید به شفا و سلامتی خود را با شور و شوق به تصویر می‌کشد او از سندبادی سخن می‌راند که در حال سفر است و خداوند به او نوید زندگی تازه‌ای می‌بخشد زیرا که بسیاری از گرفتاری‌ها، درد و رنج‌ها و سختی‌ها مایه دگرگونی و تحول زندگی و پیروزی است که این اعتقاد همیشه باعث صبر و بردباری انسان‌های موفق بوده است. سیاب هنرمندانه این سختی‌ها را در این بخش از قصیده به تصویر کشیده و امید به این تحول و دگرگونی را در تفعله اخیر بیان نموده است. با این توضیح، روشن است که سندباد در حال سفر سمبل خود شاعر است که نقاب سندباد هزار و یک شب، برچهره زده و با تمسک به این اسطوره شرایط زندگی خود را اعم از جسمی، روحی و فکری، به رشته تحریر درآورده است. علاوه بر این، هرچند تاریخ سرودن این قصیده مشخص نیست

اما با توجه به ذکر آن در اولین سال از آخرین مرحله حیات سیاب در دیـوان او، چنـین به نظر می‌رسد که هنوز ریشه‌های زهرآگین بیماری و ناامیدی به طور کامل وجودش را فرا نگرفته و به همین دلیل روزنه‌هایی، هرچند کوچک، از امیـد، در ایـن قصـیده دیـده می‌شود. با توجه به موازی بودن افکار و عواطف سیاب در این بخش از قصیده با افکار و عواطف سندباد هزار و یک شب، باید گفت سـیاب در ایـن قسـمت، هنجـار شـکنی نکرده و موازی با داستان هزار و یک شب حرکت کرده است.

قصیده أفیاء جیکور

از دیگر قصائدی که سیاب در آن نقاب سندباد را به چهره زده "أفیـاء جیکـور" اسـت. جیکور محل تولد سیاب و روستایی است که علاقه خود را به آن در اشعارش خالصانه بیان می نماید. ایـن قصـیده در تـاریخ ۱۹٦۲/۳/۱۷ یعنـی آخـرین مرحلـه از مراحـل و سالهای پایانی حیات سیاب و در روستای جیکور سـروده شـد (سیاب، ۱۹۷۱، ج۱: ۱۹۰). سال‌هایی که بیماری و درد روحی و روانی بر او حاکم بود. بـا وجـود مـوج بیمـاری و ناامیدی در اشعار سیاب، هرگاه از جیکور سخن می راند شور و شوق و طبیعتـی نـاب در ذهن مخاطب نقش می‌بندد اما احساسات و کلمات بکار برده در بیان طبیعـت نـاب جیکور، شباهتی بسیار نزدیک به کلماتی دارد که سندباد در بیان طبیعت ناب جزیره‌ای در دومین سفر خود بکار می‌برد: «قضا و قدر الهی ما را به جزیره‌ای برسانید که درختان بسیار و میوه های آبدار و شکوفه های رنگارنگ و مرغان خـوش صـداو چشـمه هـای روان داشت...» (ألف لیلة و لیلة، ۱۹۵۱، ج۳: ۸۸). سندباد با مشاهده زیبایی‌هـای منحصـر بـه فرد آن جزیره خوشحال و شگفت زده می‌شود، احساس آرامش می‌کند و سـاعتی زیـر سایه‌ی درختان به خوابی عمیق فرو می‌رود پس از آنکه از خواب برمـی‌خیـزد خـود را تنها و بی یاور می‌یابد چرا که اکنون در جزیره سرگردان گشته و دیگر تجار او را تـرک کرده‌اند. سیاب نیز طبیعت و زیبایی‌هـای جیکـور او را بـه وجـد مـی‌آورد و احسـاس آرامش سراپای وجودش را فرا می‌گیرد و تمام آرزوی او آسودن در جیکور و مشـاهده طبیعت ناب جیکور است. علاقه و ایمان شاعر به جیکور به حدی است که از او تمنای

شفا و آرامش خاطر دارد از جیکور می‌خواهد جسم بیمارش را با گل‌های زیبایش لمس کند تا بهبود یابد در واقع جیکور پناهگاه شاعر و نهایت آرزوی اوست:

«نافُورةٌ مِن ظَّلالِ، مِن أزاهيرٍ، و مِن عَصافيرٍ/،جيكورُ، جيكورُ، يا حفلاً مِن النُّورِ/ياجدولاً مِـن فراشـاتٍ نُطارِدُهـا في اللَّيـلِ،في عـالِمِ الأحـلامِ يَنشُـرنَ أجنِحَـةً أنـدى مِـن المطـرِ في أوَّلِ الصَّيفِ.../مِن أينِ جئناكِ،مِن أيِّ المقادير؟.../جيكورُ مَسّي جَبيني فَهُو مُلتهِبٌ/مَسِّيهِ بالسَّعفِ و السُّنبلِ الرَّفِ...» (*همان*: ۱۹۷۱: ۱۸۶،۱۸۷).

جیکور ای فـواره ای از جـنس سـایه ی مـاه، و ای سـبدهایی از جـنس گـل‌هـا و دسته‌هایی ازپرندگان/ جیکور، جیکور، ای جشـنی از جـنس نـور/ ای نهـری از جـنس پروانه‌هایی که شباهنگام در عالم خیال به دنبالشان می‌رویم و آنها بال‌های شفاف تـر از باران خود را در آغاز تابستان می‌گسترانند/ تو را از کجـا آوردیـم جیکـور؟ از کـدامین زمان؟/ ای جیکور، پیشانی ملتهب و ورم کرده‌ام را لمس کن/ با برگ‌های نرم و لطیـف خرما و سنبل تازه لمسش کن

در قسمت دیگری از قصیده، سیاب از جیکور می‌خواهد هر آنچه از دسـت رفتـه را به او باز گرداند گویی تمام امید شاعر به جیکور منتهی است:

«جيكـورُ...مـاذا؟ أنَمشـي نحـنُ في الـزَّمَنِ أم أنّـه ماشـي و نحـنُ فيـهِ وُقـوفُ؟.../هـل أنَّ جيكـورُ كانـتَ قبـلَ جيكـور في خـاطرِ اللّـهِ..في نَبَـعٍ مِـنَ النُّـورِ؟/جيكـورُ مَـدّي غِشـاءَ الظِّـلِ و الزَّهرِ/سَدّي به بابَ أفكاري لأنساها/أثقِلي مِن غُصونِ النَّومِ بالثَّمَرِ بالخُوخِ و التّينِ و الأعنابِ عاريةً مِن قِشرِها الخَصِرِ/رَدّي إلَيَّ الّذي ضُيِّعَت مِن عُمري أيّامَ لِهَوي .../ رَدّي السَّندبادَ و قَد ألقَتهُ في جُزُرٍ يَرتادُها الرّخُ ريحٌ ذاتُ أمراسٍ» (*همان*: ۱۹۷۱: ۱۸۸-۱۸۹).

جیکور... ما را چه شده؟ آیا ما در زمان سیر می‌کنیم یا او در حرکت اسـت و مـا در آن توقف نموده ایم؟.../آیا جیکور قبل از جیکور در ذهن خداوند در چشمه‌ای از جنس نور وجود داشت؟ /ای جیکور، هاله‌ای از سایه‌ی ماه و شکوفه بگستران/ بـا آن، دروازه افکارم را سد کن تا فراموششان کنم/ وباب افکار مرا از شاخه‌های خواب بارورسـاز بـا میوه‌های هلو و انجیر و انگور رسیده (با رسیده شدن گویی از پوست نازک خـود تهـی شده اند). /عمر و ایام جوانی از دست رفته‌ام را بـه مـن بـازگردان/ سـندباد را کـه بـاد سوزناک او را در جزایری که رخ در آن سیر می‌کند انداخته بازگردان.

سیاب جیکور را تنها سنگ صبور و ناجی خود می‌داند با او صحبت می‌کند دردهایش را با او در میان می‌گذارد و از او می خواهد بر باد رفته‌هایش را بازگرداند شاید بتوان گفت در این مرحله هنوز ناامیدی در تمام وجود سیاب ریشه ندوانده و اندک امیدی در اشعارش به چشم می‌خورد. سیاب از جیکور می‌خواهد تا سندباد را که توسط پرنده‌ای غول پیکر موسوم به رخ در جزایر سرگردان شده را بازگرداند.

سیاب به سفر دوم و پنجم سندباد بحری اشاره می‌کند در سفر دوم سندباد به امید نجات، خود را با پارچه ای به رخ آویزان می‌کند اما در نهایت بر فراز کوهی که راه برگشتی ندارد و جز سنگ و خار و خاشاک چیز دیگری نیست فرود می‌آید. در سفر پنجم نیز، همراهان سندباد بدون اطلاع او تخم رخ را می‌شکنند این کار موجب خشم رخ می‌شود او با چنگال‌هایش سنگ‌های عظیمی به درون کشتی سندباد پرتاب می‌کند، کشتی و هرآنچه درآن است غرق می‌شود در این میان سندباد با عنایت خداوند نجات می‌یابد ولی در جزیره‌ای سرگردان می شود تا اینکه راه نجاتی می‌یابد و به بغداد برمی گردد (ألف لیلة و لیلة، ۱۹۵۱، ج۳: ۱۰۶-۱۰۷).

سندباد نمایانگر خود سیاب است که بخاطر درمان بیماری خویش ناچار به مسافرت شده و پرنده غول پیکر یا همان رخ که سندباد را در جزایر سرگردان ساخته گویای بیماری و درد و رنج فردی سیاب است از نظر سیاب شرایط جسمانی و روزگار پر دردی که اکنون می‌گذراند شباهت بسیاری به سرگذشت سندباد در پنجمین سفر دریایی‌اش دارد. سندباد اسیر چنگال رخ گشته و مدتی در جزیره‌ای پر از نعمت و میوه‌های فراوان و چشمه‌های گوارا زندگی می‌کند تا اینکه به لطف خداوند و دعا به درگاه او با ثروتی بیش از سفرهای پیشین به بغداد باز می‌گردد سیاب نیز اسیر چنگال بیگانگان از یک سو و چنگال بیماری و فقر از سوی دیگر گشته. امید به پروردگار و لطف بی کران او همواره در خاطر سندباد موج می‌زند و نجات و بازگشت خود را از او طلب می‌کند و پس از اندک زمانی نجات می‌یابد اما سندباد سیاب در جزایر دورافتاده سرگردان است و باز نخواهد گشت به همین دلیل سیاب بازگشت او را از جیکور طلب می‌کند سندباد سیاب در این قصیده کاربردی معکوس و خلاف هنجار یافته است.

سیاب در این قصیده از سندباد همان‌گونه که هنجار ایجاب می‌کند استفاده نکرده. سندباد هزارو یک شب با وجود تمام مخاطرات لحظه‌ای دست از تلاش برای زنده ماندن بر نمی‌دارد. به زعم آندره میکل مشخصه سندباد موفقیت در تجارت و کسب ثروت، زندگی و زنده ماندن است (ستاری، ۱۳۸۲: ۹٦). لحظه‌ای نیز یاد خدا و استمداد از او را به دست فراموشی نمی‌سپارد به همین دلیل هر بار نجات می‌یابد و نجات خود را مدیون لطف و کرم خداوند می‌داند اما سندباد سیاب تحت تأثیر ناامیدی و درماندگی شاعر، در جزیره ای اسیر گشته و باز نخواهد گشت.

قصیده الوصیة

این قصیده در تاریخ ۱۹٦۲/٤/۱۹ در بیروت و درواقع در غربت سروده شده است و حاکی از وصیت نامه‌ای است که شاعر برای همسر و فرزند خود می‌نویسد. در این قصیده سیاب از ترس و وحشت خود سخن می‌گوید بیماری، درد، اندوه، فقر، تنهایی و... به وجودش راه یافته و آثار آن در اشعارش جلوه گر شده است :

«مِن مَرَضي، مِنَ السَّريرِ الأبيَضِ مِن جاريٍ إنهارَ عَلى فَراشِهِ و حشرجا، يَمَصُّ مِن زُجاجَةٍ أنفاسَه المصفِّرة/مِن حُلُمي الَّذي يَمَدُّ لي طريقَ المقبرةِ و القمرَ الرّيض و الدُّجى...أكتُبُها وَصيّةً لزوجَتي المنتَظِرَة و طفليَ الصّارخِ في رُقادِه: « أبي، أبي» تَلُمُّ في حروفِها مِن عُمري المعَذَّب .../ إقبالُ يا زَوجَتي الحبيبة لا تعذليني ما المنايا بِيَدي و لستُ لَو نَجَوتُ، بالمخَلَّدِ/كُوني لِغيلانِ رِضَىً و طيبَةً/كُوني لَه أباً وَ أمّاً...» (سیاب، ۱۹۷۱، ج۱: ۲۱۷-۲۲۲)

از بیماری‌ام، از تخت سپیدم، از هم اتاقی‌ام که بر روی تختش افتاده و نفس نفس می‌زند و آخرین نفس‌های زردش را از بطری سرم می‌مکد، هراسانم/از رویاهایم که راهم را به سوی گور می‌گستراند و ماه تیره و تار را به سویم می‌کشاند، برای همسر منتظر و فرزندم که در گهواره فریاد برمی‌آورد: پدر، پدر، وصیت می‌کنم:/ اقبال ای همسر محبوبم/ ملامتم مکن مرگ به خواست من نیست و اگر رهایی یابم جاودان نخواهم بود/ برای غیلان برترین باش/ برای او هم پدر و هم مادر باش.

شاعر نزدیک شدن سایه مرگ را به خود احساس می‌کند و شعرهایش رنگ و بوی مرگ، نیستی و تاریکی به خود می‌گیرد سیاب در قسمت دیگری از قصیده ترس و

وحشت از عدم بهبودی و بازگشت خود به وطن و لذت بـردن از زنـدگی را بـا نقـاب سندباد بیان می‌کند:

«أخافُ مِن ضَبابةٍ صَفراءٍ،تَنبَعُ مِن دِمائي،تَلَفَّني فما أرى علىَ المدَى سِواها.../يَقصُّ جِسمِيَ الذَّليلَ مِضبَعُ،كَأَنَّهُ يَقصُّ طينةً بدونِ ماءٍ و لا أُحِسُّ غيرَ هَبَّةٍ مِنَ النَّسيمِ تَرفَعُ/مِن طرَف السَّتائِرِ الضَّبابِ ليقطـرَ الظَّلامُ،لَسـتُ أَسمَـعُ سِـوى رُعـودٍ رَنَّ في اليَبـابِ/مِنهـا صَـدَىً و ذابَ في الهَواءِ.../أخافُ مِن ضَبابةٍ صفراءٍ !/أَخافُ أن أزلَقَ من غَيبوبَةِ التَّحديرِ/إلى بِحارٍ ما لها مِن مَرسى و مَا استَطاعَ سندبادُ حينَ أمسى فيهِنَّ أن يعودَ للعُودِ ولِلشَرابِ و الزُّهورِ/ صَباحُها ظَلامُ و لَيلُها مِن صَخرَةٍ سَوداءٍ...ليسَ سِوى إنتِقالَةِ الهَواءِ مِن رِئَةٍ تَغفُو إلىَ الفَضاء» (*همان*: ٢١٨-٢٢٠)

هراسانم از مه زرد رنگی (بیماری) که از خـونم سرچشـمه مـی گیـرد، مـرا در هـم می‌پیچد و چیزی جز آن در افق نمی‌بینم/ تیغ جراحی به جسم ذلیلم ستم می‌کند، گویی خاکی بی آب را تکه تکه می‌کند/ غیر از وزش نسیم که از سوی مـه‌هـایی کـه فضـا را چون پرده‌هایی از تاریکی پوشانیده چیزی حس نمی‌کنم تا باران تاریکی فرو ببار ، غیـر از صدای رعد و برقی که در فضایی از یأس و ناامیدی طنین انداز است و در هوا ذوب می‌شود چیزی نمی‌شنوم/ هراسانم از پژمردگی جسـمم/ مـی‌ترسـم کـه از بیهوشـی بـه دریاهایی بلغزم که لنگرگاهی ندارد/ دریاهایی که سندباد چون شب را در آنهـا بـه سـر برد، نتوانست به سوی عود و شراب و شکوفه بازگردد/ دریاهایی که صبحش تاریکی و شبش از تخته سنگی سیاه، جز عبور هوا از ریه‌ای که لحظه به لحظه از قـدرتش کاسـته می‌شود چیز دیگری نیست.

سیاب از ترس و وحشت خود سخن مـی‌گویـد تـرس از مـردن در غربـت و عـدم بازگشت به وطن. در این بخش از قصیده سیاب به ششمین سفر سندباد اشاره دارد چرا که کشتی او از مسیر درست منحرف گشته و در دریا سرگردان می‌شود دریایی که هـیچ جزیره‌ای برای لنگر انداختن در آن دیده نمی‌شـود تـا اینکـه کشـتی بـه کـوهی عظـیم برخورد می‌کند، می‌شکند و غرق می‌گردد آن کوه و جزیره بخاطر فراوانی عنبر خالص، به رنگ سیاه و تاریک مایل گشته سندباد پس از جمع‌آوری عنبر خالص و گرانبهـا، بـر فراز کوه به انتظار می‌نشیند تا اینکه راه نجاتی می‌یابد و از آنجا خارج می‌شود. جزایری

که سندباد در آنها سرگردان می‌شود دارای لنگرگاه است و کشتی دیگر تجار برای تفریح و استراحت و یا یافتن متاعی در خور فروش در آن لنگر می‌اندازد سیاب نقاب سندباد برچهره زده و زندگی شخصی و دردها و افکارش با زندگی و سرگذشت اسطوره در هم تنیده و ما آن را در قالب هنجارگریزی و کاربرد معکوس اسطوره مشاهده می‌کنیم سیاب بهبودی و سلامتی و بازگشت خود به وطن را غیر ممکن می‌داند گویی که در جزایری فاقد لنگرگاه اسیر شده و هرگز نمی‌تواند بازگردد و از زندگی و نعمات خداوند لذت ببرد او این اندیشه و ناامیدی را به سندباد منتقل می‌کند، عنبر سیاه و گرانبهایی که سندباد تمام تلاش خود را بکار می‌گیرد تا مقداری از آن را جمع کند سیاه و زشت و وحشتناک جلوه می‌دهد و درنهایت، تغییراتی آشکار در اسطوره ایجاد می‌کند درواقع با نظر به شخصیت سندباد و حوادث پیش روی او، خود سیاب متجلّی می‌گردد. درواقع دریاهای بی لنگرگاه بیانگر کشورهای بیگانه و عنبر سیاه که کاربردی معکوس یافته، بیانگر بیماری و درد و رنج اوست. گویی سندباد نقاب سیاب به چهره زده و دردمندی و سرگذشت او را به تصویر می‌کشد.

قصیده رحَلَ النَّهار

سیاب در آغاز این قصیده با اولین جمله ناامیدی و حضور مرگ را به مخاطب خود منتقل می‌کند:

«رحلَ النَّهارُ/ها إنَّه إنطَفَأَت ذُبالَتُهُ على أُفُقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نارٍ/و جَلَستِ تَنظُرينَ عَودةَ سندبادِ مِنَ السِّفارِ/والبحرُ يَصرُخُ مِن وَرائِکَ بِالعواصفِ و الرُّعودِ/هوَ لَن يَعودُ/أوَ ما عَلِمتِ بِأنَّهُ أَسَرَتهُ آلِهَةُ البحارِ/في قلعةٍ سَوداءِ في جُزُرٍ مِن الدَّمِ و المِحارِ/هُو لَن يَعودُ/رحلَ النَّهارُ/فلتَرحَلي هُو لن يَعودُ» (*همان*: ٢٢٩)

روز رخت بر بست/ و در دور دست‌هایی که بی شعله می‌درخشید فتیله‌هایش خاموش گشت/ و تو (اقبال همسر سیاب) در انتظار بازگشت سندباد از سفرها نشسته‌ای/ حال آنکه پشت سرت دریا با طوفان و آذرخش بر سرش فریاد می‌کشد/ او هرگز باز نخواهد گشت/ آیا نمی‌دانی رب النوع دریا سندباد را در قلعه‌ای سیاه در جزیره‌ای از خون و نقصان و بیماری در بند ساخته؟/ او هرگز باز نخواهد گشت/ روز

رفت/تو نیز برو/او هرگز باز نخواهد گشت.

قصیده با جمله رحلَ النَّهار آغاز شده است. سیاب ظاهراً به همسرش می‌گوید در این روز نیز آرزویت برآورده نشد و سندباد (سیاب) از سفر برنگشت. علاوه بر این با توجه به روند قصیده و ذکر عبارت «هو لن یعود/ رحل النَّهار/ فلترحلی هو لن یعود» یأس و ناامیدی آنقدر بر جان سیاب مستولی است که بازگشت سندباد از سفرهای دریایی که در واقع نماد خود اوست که جهت مداوا به کشورهای مختلف سفر می‌کند غیر ممکن دانسته و آوردن "لن" در جمله "هو لن یعود" مهر تأییدی بر این ادعاست. همچنین با تأمل در ابیات و واژگان بکار رفته در آن متوجه خواهیم شد که «تکرار واژگانی همچون: نهار، نار، بحار، سفار، انتظار و... با مدهای بلند «الف» در آخر مصرع‌ها، موسیقی اندوه و آه را به مخاطب القا می‌کند» (سلیمی، صالحی، ۱۳۹۰: ۸-۹). با این تفاصیل آیا سیاب قصد نداشته، غیرممکن دانستن شفای خود و بازگشتش به وطن و ناامیدی خود را تحت الشعاع قرار دهد؟ سندباد هزار و یک شب همواره از لذت و خوشگذرانی در دریا سخن می‌راند و حرفی از طوفان و رعد و برق به میان نمی‌آورد. در جزایری قدم می‌نهد که لنگرگاه کسب ثروت، موقعیت و ماجراجویی برای او محسوب می‌شوند اما سندباد سیاب توسط رب النّوع دریا اسیر گشته و در چنگال اوست و رهایی نیافته. حال آنکه سندباد اسطوره‌ای در سفر پنجم خود شیخ دریا (همان رب النّوع دریا از نظر سیاب) را به قتل می‌رساند او تنها کسی است که توانست شیخ دریا را شکست دهد و ظفرمندانه به بغداد بازگردد (ألف لیلة و لیلة، ۱۹۵۱، ج۳: ۱۰۹-۱۱۰).

سیاب بازگشتی برای سندباد قصائدش در نظرنگرفته، سرنوشت او را تغییر داده و نیستی و سرگشتگی در دریا و مرگ حتمی را برای او رقم زده است. آیا این عمل سیاب حاکی از هنجارگریزی وی نیست؟ یا اینگونه به نظر نمی‌رسد که سندباد نقاب سیاب به چهره زده و بهبودی وی، رهایی از چنگال غربت و بازگشت او به وطن را غیرممکن بیان می‌دارد؟ در قسمت دیگری از قصیده اینگونه ادامه می‌دهد:

«جَلَستِ تَنظُرینَ هائِمَةَ الخَواطِرِ في دُوارِ: سَیعودُ. لا. غُرِقَ السفینُ مِن المحُیطِ إلیَ القَرارِ/ سَیعودُ. لا. حَجَزَتهُ صَرخَةُ العَواصفِ في إسارٍ / یا سندبادُ أما تَعودُ؟ کادَ الشَّبابُ یَزولُ ، تَنطَفِئُ

الزَّنابقُ في الحُدودِ / فمتى تعودُ؟» (سیاب، ۱۹۷۱، ج۱: ۲۳۱).

پریشان حال در چارچوب در، منتظر بازگشت سندبادی و می‌گویی بازخواهدگشت. نه چنین نیست. به گمانم کشتی در بازگشت از دریا غرق گشته/ دوباره می‌گویی بازخواهد گشت. نه. فریاد طوفان‌ها او را به اسارت برده/ ای سندباد بر نمی‌گردی؟ نزدیک است جوانی من از بین برود و زنبق‌ها بر روی گونه‌ام خشک گردد (کم کم پیر می‌شوم)/ پس کی بر می‌گردی؟

دراین قسمت از سروده، سیاب، اسطوره دیگری را نیز با سندباد همراه می‌کند درواقع سیاب به بخشی از داستان ادیسه اسطوره یونانی اشاره می‌کند این اسطوره، همچون سندباد هزار و یک شب، در سفر خود با انواع خطرات روبه رو می‌شود درحالی که همسر وفادارش، پنه لوپه منتظر بازگشت او می‌ماند (الموسی، ۱۹۹۱: ۷۹). سندباد سیاب برخلاف ادیسه، بازگشت به وطن را برای خود غیر ممکن می‌پندارد. سیاب نتایج سفر این دو اسطوره را در هم می‌آمیزد تا دو تجربه متفاوت را به تصویر بکشد. در واقع او در این ابیات به تبعید شدنش و بیماری که در این تبعید شدن به سراغش می‌آید اشاره می‌کند. هدف اصلی سیاب از در کنار هم آوردن این دو اسطوره، این است که به مخاطب القا کند که همسر او نیز مانند همسر ادیسه پریشان خاطر، منتظر او است. سیاب با تمام وجود می‌خواهد نوید سلامتی و بازگشت خود را در اشعارش بیان کند. ابتدا می‌گوید او برمی‌گردد اما دیری نمی‌پاید که یاد بیماری و شرایط بد جسمی و روحی در وجودش جرقه می‌زند دوباره سیل ناامیدی وجودش را فرا می‌گیرد، شعله کم سوی امیدش خاموش می‌گردد و بازگشتش را دردمندانه نفی می‌کند و به واسطه همین سیل نا امیدی، در نهایت به هنجارگریزی و کاربرد معکوس اسطوره دست می‌زند.

قصیده اللیلة الأخیرة

از دیگر قصائدی که سیاب درآن از نقاب شخصیت سندباد بهره جسته"اللیلة الاخیرة" است که در سومین سال از آخرین مرحله از زندگی سیاب (۱۹٦۳/۱/٤) در لندن سروده

شده (سیاب، ۱۹۷۱، ج۱: ۳۰۲). بیماری، سیاب را بیش از پیش وادار به مسافرت و جست وجوی علاج در دیگر کشورها ساخته است.

«رُبَّ صَباحٍ بَعدَ شَهرٍ... بَعدَ ما الطبیبُ یَراهُ. مَن یَعلمُ ماذا خَبَّأَ القَدَرُ؟سَیَحمِلُ الحَقیبةَ المِلیئةَ بِألف ألف رائعٍ عجیبٍ بالحِلي و الحجر یَفجَأُ غیلانَ بها/یا طولَ ما انتَظَرَ/یا طولَ ما بَکی و نامَ تَملَأُ الدُّموعِ/بِرِنَّةِ الأجراسِ أو بصَیحَةِ الذِّئابِ عَوالمُ الحُلمِ له/و تَنشُرُ القُلوعُ، یَجوبُ فیها سندبادُ عالمَ الخطرِ:هناکَ فارسُ النُّحاسِ یَرقبُ العُبابَ و یَشرعُ السَّهمَ لِیَرمَي کُلَّ مَن عَبَرَ/إن یکتُبُ اللّهُ لِيَ العَودَ إلی العراقِ، فسَوفَ ألثِمُ الثَّری،أعانِقُ الشَّجرَ،أصیحُ بالبَشَرِ: یا أرجَ الجنّةِ یا إخوةُ یا رفاقُ/الحَسَنُ البَصري جابَ أرضَ واق واق و لَندنَ الحدیدِ و الصَّخَرِ،فَما رأی أحسنَ عیشاً منهُ في العراقِ» (*همان*: ۳۰۰-۳۰۱).

بسا صبحگاهانی پس از گذشت ماهی... پس از آنکه پزشک او را می‌بینید. کسی چه می‌داند که سرنوشت چه نهان ساخته؟ چمدانی سرشار از هزاران هزار رایحه شگفت،چمدانی پر از سوغات دلربا تا او غیلان را با آن شگفت زده کند/چه بسیار انتظار کشید/ چه بسیارگریست و خوابید درحالی که اشک‌ها با صدای ناقوس‌ها یا زوزه گرگ‌ها دنیای خیال او را پر کرده‌اند/ و درب قلعه‌ها باز می‌شود و سندباد در آن میان در دنیای خطر سیر می‌کند :آنجا سوارکاری است که درحال تماشای امواج دریاست و نیزه‌اش را آماده می‌کند تا هرآنکه از آنجا عبور می‌کند را شکار کند/ اگر خداوند برایم تقدیر بازگشت به عراق مشخص کند، خاک عراق را خواهم بوسید درختان را در آغوش خواهم گرفت، بشر را خطاب قرار خواهم داد: ای عطر بهشت ای دوستان ای برادران/ حسن بصری در سرزمین جغدها و کلاغ ها و لندن آهن و سنگ (ذره‌ای عاطفه و محبت در آنجا نیست) سیر کرد و زندگی‌ای لذت بخش تر از زندگی در عراق نیافت.

در این قصیده سیاب علاوه بر ابراز دلتنگی و عشق به وطن، نگرانی و ناراحتی خود را از شرایط و دنیای پسرش غیلان ابراز می‌دارد او دنیای پسرش را دنیای سندباد در اولین سفر خود می‌داند دنیایی که از خطر و وحشت لبریز بود در واقع سندباد خود سیاب است و شرایط و دنیای پر خطر و وحشت انگیزی که سندباد در اولین سفر خود

در آن قرار گرفته همان شرایط و دنیای سیاب است شرایطی که پسر کوچک سیاب را تحت فشار قرار داده. سیاب برای ترسیم خطر و احساس وحشت پسرش از زندگی در دنیای نازیبایی که آن را حق او نمی‌داند به ترتیب، سومین و اولین سفر سندباد را ترسیم می‌کند. در سفر سوم پس از آنکه سندباد در جزیره‌ای سرگردان می‌شود با قلعه‌ای بزرگ و زیبا مواجه می‌شود او بدون آنکه بداند که آن قلعه از آن کیست درب‌هایش را می گشاید و بی اختیار، خود را در خطری مهلک قرار می‌دهد. اما پس از آن، سیاب اولین سفر سندباد را به تصویر می‌کشد چرا که در این سفر سندباد برای اولین بار طعم تلخ سرگردانی و آوارگی در جزیره و در واقع دنیایی جدید و نازیبا را درک می‌کند با وجود اینکه دیگر سفرهای سندباد مخصوصا سفر سوم او پرمخاطره تر و وحشت بر انگیزتر از اولین سفر او بود ولی چشیدن طعم وحشت و خطر برای اولین بار خاطره‌ای تلخ تر بر جای می‌نهد سندباد پس از آوارگی و سرگردانی در جزیره‌ای و تحمل گرسنگی و تشنگی با مردی سوار بر اسب و دارای نیزه رو به رو می‌شود در ابتدا از او می‌ترسد اما وقتی متوجه می‌شود که او مواظب امواج دریاست تا به محض بیرون آمدن اسبان جادویی از دریا، آنها را برای پادشاه جزیره‌ای به نام مهرجان ببرد آسوده خاطر می‌گردد. آن سوارکار او را با خود به جزیره‌ای می برد که پادشاهی عادل و مردمی مهمان نواز دارد او پس از مدتی زندگی در آن جزیره و محبت بسیار پادشاه و مردم آنجا، به بغداد باز می‌گردد (ألف ليلة و ليلة، ١٩٥١، ج٣ :٨٣-٨٨). سیاب سومین سفر سندباد را مطابق با هنجار بکار برده و تغییری در آن ایجاد نکرده اما با این وجود هنجارگریزی او در قسمت دیگری از قصیده به چشم می خورد چرا که سوارکار اولین حکایت سندباد شخصی شریف و مهربان بود و سندباد زندگی خود را مدیون او می‌دید و بخاطر وجود او خداوند را شاکر بود. اما سوارکاری که سیاب ذکر کرده شخصی پلید است که به سمت مردم تیر پرتاب می‌کند و آنان را می‌کشد. از آنجا که شاعر این قصیده را در لندن سروده است، قلعه نماد شهر لندن است که هم بیانگر بیگانه بودن این شهر است هم استعمارگر بودن آن. چرا که در آن زمان استعمار انگلستان در عراق نفوذ فراوانی داشته است. سیاب جهت مداوا به این شهر بیگانه با مردم استعمارگرش قدم نهاده و نمی‌داند

چه حوادثی در انتظار اوست و سوارکار ناشناس و قاتل نیز، نماد کشور استعمارگر انگلستان است که به خاک سرزمین او متعرض، و موجب وحشت و مرگ غیلان و امثال غیلان شده‌اند. شاید بتوان گفت دلیل کاربرد معکوس اسطوره در این قصیده نگرانی و آشفتگی سیاب بخاطر زندگی و شرایط سخت پسرش غیلان است که به جای لذت از دوران کودکی متحمل رنج بیماری و فراق پدر و همچنین آشوب داخلی و حضور این استعمارگران گشته.

قصیده مدینة سندباد

هنجارگریزی و کاربرد معکوس سندباد در قصیده "مدینة سندباد" ادامه می‌یابد سیاب نقاب سندباد بر چهره می‌زند و وضعیت زندگی مردم و شهر سندباد (خود شاعر) را به نحوی ملموس به تصویر می‌کشد بغداد هزار و یک شب که آباد و سراسر نعمت و لذت است در این قصیده شهری ویران و مملو از فقر نمود می‌یابد. سندباد و مردم هزار و یک شب که شاد و سرزنده مشغول کار و تلاش هستند و لذت زندگی و زنده بودن را احساس می‌کنند، در این قصیده، فقیر، مسکین، گرسنه و...نمود می‌یابند. کارایی و حیات بخشی اسطوره‌هایی چون عشتار و تموز و شخصیت دینی بزرگی چون حضرت مسیح (ع) نیزدر این قصیده رنگ می‌بازد و هر سه اسطوره سرنوشتی معکوس می‌یابند:

«جُوعانُ في القبرِ بِلا غَذاء/عُريانُ في الثَّلجِ بِلا رِداء/صَرختُ في الشِّتاءِ:/أقضِّ يا مطرُ مَضاجِعَ العِظامِ و الثُّلوجَ و الهَباءَ مَضاجِعَ الحَجَرِ/و أنبِتِ البُذُورَ و لتَفَتِّحِ الزَّهرَ .../فجِئتَ يا مطرُ/تَفَجَّرتَ تَنثَكَ السماءُ و الغيومُ.../وهَبَّتِ القُبورُ،هَزَّ موتُها و قامَ/و صاحَتِ العِظامُ:/تبارَكَ الإلهُ ،واهِبُ الدَّمَ المطرَ/فآه يا مطرُ/نَوَدُّ لَو نَنامُ مِن جَديدِ/نَوَدُّ لَو نَموتُ مِن جَديدِ/فَنَومُنا بَراعِمُ انتِباهِ/وَ مَوتُنا يُحَبِّئُ الحياةَ» (سیاب، ١٩٧١، ج١: ٤٦٣-٤٦٤).

گرسنه در قبر بی غذا/برهنه در برف بی لباس/در زمستان فریاد برآوردم:/ای باران خواب گورستان استخوان‌ها، برف‌ها، گرد و غبار (مه) و سنگ را مختل کن/دانه‌ها را برویان، باید که گل‌ها شکوفا شوند/ پس آمدی باران/با بارشت آسمان و ابرها شکافته شد/و قبور لرزیدند و مردگانش به حرکت در آمدند و ایستادند/و استخوان‌ها فریاد

برآوردند:/پاک و منزه است خدایی که به باران قدرت خـون بخشـید/آه بـاران/دوسـت داریم دوباره بخوابیم/دوست داریم دوباره بمیریم/خوابمان جوانه‌های هشیاری اسـت/و مرگمان زندگی را در حقیبه‌ی خود دارد.

سیاب در این بخش از قصیده به سفر چهارم سندباد نیـز اشـاره دارد، در ایـن سـفر سندباد پس از تحمل مشکلات بسیار، در جزیره‌ای پـر از ثـروت و نعمـت بـا دختـری ازدواج می‌کند که رسم آنها بدین گونه است که اگر زنی بمیرد همسرش نیز زنده زنـده با او دفن می‌شود و بالعکس. پس از مدتی همسر سندباد می‌میرد و سـندباد بـا او دفـن می‌شود البته با مقدار بسیار زیادی جواهرات گـران قیمـت و مقـداری آب و غـذا و در نهایت سندباد با حیله و نیرنگی خاص، خود را نجات می‌دهـد (ألف ليلة و ليلة، ١٩٥١، ج٣: ١٠٤-١٠٧). از آغاز قصیده فقر و آوارگی سندباد نزد سیاب ملموس اسـت و از آن همـه ثروت و سیادت سندباد هزار و یک شب اثری دیده نمی شود جایگـاه سـندباد در ایـن قصیده رنگ باخته و قبر نشین گشته و گرسنه و تشنه و عریان مانده این در حالی است که سندباد در قبر نیز ثروت بسیاری به همراه داشت. این تعابیر حاکی از وخامت شرایط جسمی و روحی سیاب و کوچک و کوچکتر شدن هرچه بیشتر دنیای او است اکنون او در مرحله ای است که مرگ را بیش از پیش به خود نزدیک می‌بیند گویی هم اکنون نیز مرده و در قبر سکنی گزیده اما نکته قابل توجه این است که سیاب از باران درخواسـت سلامتی و رهایی از بند بیماری و آوارگی در غربت و... را دارد و می‌گوید پاک و منـزه است خدایی که به باران قدرت خون بخشید درواقع باران نزد سیاب حکم خون می‌یابد که زندگی می‌بخشد و نماد زندگی و بالندگی است. پس از آن درخواست مرگ می‌کنـد چون تنها راه رهایی از فلاکت و بدبختی را مرگ و خواب ابدی می‌داند که زنـدگی ای نو درون خود نهفته دارد. استیلای یأس و ناامیدی بر وجود سیاب در این قصیده نیـز او را وادار به هنجارگریزی و کاربرد معکوس اسطوره شناخته شده گردانیده است.

«أهـذه مدينتي؟جَريحةُ القُبـابِ/فيهـا يهـوذا أحمـرُ الثّيـابِ/يُسَلِّطُ الكـلابُ على مُهـودِ إخـوَتِي الصِّغارِ...و البيوتِ/تَأكُلُ مِن لُحُومِهِم/و في القُرى تَموتُ عُشتارُ عَطشى، ليسَ في جَبينِها زَهرٌ/وَ في يَدَيها سِلَّةٌ ثِمارُها حَجَرُ/تُرجَم كُلُّ زَوجةٍ بِه...» (سیاب، ١٩٧١، ج١: ٤٧٢).

آیا این شهر من است؟ قبه‌های آن فرسوده گشته و در حال ویرانی است./ در آن یهودا لباسی قرمز به تن کرده/ یهودا سگان را بر تختخواب‌های برادران کوچکم... و خانه‌ها مسلط می‌گرداند/ سگ‌ها از گوشتشان می‌خورند./ و در دهکده‌ها عشتار تشنه لب می‌میرد حال آنکه تاجی از شکوفه بر سر ندارد/ و در دستانش سبدی است که میوه‌اش سنگ است/ و هر همسری با آن سنگسار می‌گردد.

غم و اندوه فردی و اجتماعی همچون زخمی چرکی به مغز استخوان سیاب راه یافته و آنقدر او را زجر می‌دهد که تنها چیزی که جلو چشمان خود می‌بیند خون و مرگ و قتل عام است. در بغداد محل زندگی سندباد، یهودا که رمز استبداد و حاکم ظالم است حکمرانی می‌کند و لباسی به تن دارد که با خون مردم بغداد سرخ گشته. سگان که رمز بیگانگان است به زنان و دختران بغداد تعرض می‌کنند شرایط نابسامان فردی و اجتماعی آنقدر سیاب را تحت فشار قرار داده که وادار به هنجارگریزی شده بغداد آرام و بی سر و صدا با حاکمی (هارون الرشید)که مردم هزارویک شب دوستش دارند اکنون در "مدینة سندباد" محل کشت و کشتار گشته و حاکمی یهودا سرشت بر آن حکم فرماست. سیاب ترسیم این شرایط و هنجارگریزی خود را به محدوده، نقش و قدرت عشتار، خدای باروری نیز می‌کشاند عشتار هر سال با سبدی پر از بذر و شکوفه به زمین می‌آید تا با کمک تموز خداوند آب‌ها به جهان حیات دوباره بخشد اکنون سبد این الهه در نظر سیاب مالامال از سنگ است که به وسیله آن مردم شهر سندباد سنگسار خواهند شد. به بیان بهتر، عشتار نه تنها اسطوره‌ای حیات بخش نیست بلکه مرگ و نیستی را با خود به ارمغان می‌آورد. این نوع هنجارگریزی و تغییر بسامد اسطوره‌ها بر حسب نیاز جوامع، توسط شاعران عصر حاضر بیانگر صدق گفته‌های داروین مبنی بر تکامل و نمو مادی و معنوی بشر و تغییر نیازهای او است.

قصیده أغنیة بنات الجن

این قصیده سرودی است که سیاب از زبان دختران جن بیان می‌دارد این قصیده در تاریخ ١٩٦٣/٢/٢٦ در لندن سروده شده (*همان*: ٦٥٥)

«شعورَنا بَلَّلَهَا المطرُ و أشعلَ القمرُ فيها فوانيسَ، فيا قوافل الفجر/بشعرِنا اهتدي، سيري إلى السَّحرِ، سيري إلى الغَدِ/نحن بناتُ الجنِّ لا نَنامُ،نَهيمُ في الظَّلامِ على ذرِي التِّلالِ أو نركضُ في المقابرِ، نَعشقُ كلَّ عابرٍ، نَسمَعُه أغانيَ الشَّبابِ و الغرامِ.../نَنشُدُ: فلكُ سندباد ضَلَّ في البحرِ حتّى أتى جزيرةً في شَطآنِهَا المِحارُ، يَهمِسُ عن مليكةٍ يُحِبُّهَا القمرُ، فلا يَغيبُ عن سَماءِ دارِهَا النَّضارُ/ فيَهتفُ الشّاعرُ:خُذيني إلى حِماها لِأنّني أهواها لأنّني القمرُ/و جُنَّ و انتَحَرُ» (*همان*:٦٥٢-٦٥٥)

باران احساسمان را خیس گردانده و ماه فانوس‌هایی در آن شعله ور ساخته/ ای رهروان سحرگاهی، با سرود مان شما را هدایت می‌کنم/ به سوی سحر حرکت کنید به سوی فردا حرکت کنید (آنها در پاسخ می‌گویند):/ ما دختران جنّیم نمی‌خوابیم، در تاریکی بر بلندای تپه‌ها سرگردانیم یا در گورستان‌ها می‌دویم، عاشق هر عابری که از او نغمه‌های جوانی و عشق می‌شنویم هستیم/ می‌سراییم: کشتی سندباد در دریا سردرگم شد تا اینکه به جزیره‌ای رسید که با یأس و ناامیدی و نقصان جسمش در هر دوسوی ساحل آرام زمزمه می‌کند از ملکه‌ای که ماه دلداده اوست و از آسمان خانه‌اش نور و روشنایی پنهان نمی‌گردد/ شاعر فریاد بر می‌آورد: مرا برای حمایت او نگه دارید چرا که من عاشق او هستم چرا که من آن ماهم/ درحالی که این ماه هاله‌ای از ابر آن را پوشانده و در حال خودکشی است.

قصیده شباهت بسیاری به هفتمین سفر سندباد دارد که آنقدر در دریا سرگردان می‌شود تا اینکه در جزیره‌ای شگفت انگیز، عجیب و زیبا وارد می‌شود جزیره‌ای که فقط پادشاه آن و دخترش از آدمیان هستند و بقیه از جنیان. سندباد به خواست پادشاه با دختر بسیار زیبا و ماه رخ او ازدواج می‌کند و پس از مرگ پادشاه، برتخت می‌نشیند و صاحب تمام مال و مکنت و جنّیان آن جزیره می‌شود و این زندگی جدید بیست و هفت سال به طول می‌انجامد سپس راه فرار و بازگشت به بغداد می‌یابد و از سفر، دریانوردی و ماجراجویی دست می‌کشد (ألف ليلة و ليلة،١٩٥١جلد٣ ص ١١٦-١٢٢). سیاب قصیده و ماجرای هفتمین سفر سندباد را بر زبان دختران جن جاری می‌سازد خود را به عنوان کسی که عاشق ملکه است (سندباد) معرفی می‌کند در واقع نقاب سندباد بر چهره

زده و این بار با شور و شوق جایگاه سندباد را برای خود طلب می‌کند سیاب خطاب به دختران جن می‌گوید که عاشق همسرش اقبال است و برای حمایت از او باید درمان شود ولی هاله مرگ او را پوشانیده و در حال مرگ است. شاید بتوان گفت که دلیل انتخاب نقاب سندباد در سفر هفتم سرگردانی بسیار او در جو غربت آلود و سرد لندن باشد در واقع سیاب بیانگر سندباد، لندن بیانگرجزیره زیبا و عجیب و مردم لندن یا پزشکان آن، حکم جنّیان جزیره را دارند از آن جهت که هم وطن و هم درد او نیستند حتی احساس آنها نیز با سیاب هم خوانی ندارد. سندباد بیست و هفت سال در آن جزیره زندگی می‌کند و پس از آن به بغداد برمی‌گردد سیاب نیز در بیمارستان لندن به سر می‌برد و راهی برای گریز نمی یابد او در قصیده "في المستشفى" که در لندن سروده به این موضوع اشاره می‌کند:

«هوالموتُ عَبرَ الجدارِ/کذاک انکفاتُ أعضُّ الوِسادَ و اسلَمتُ للمشرطِ القارسِ ...بغيرِ اختياري،طبيبي أرادَ...و لا شيءٌ غير انتظاري الثقيلِ.ألا فَاخرقُوا،يا لُصوصُ،الجدارَ/ فهيهات،هيهات،ما لي فرارٌ» (سیاب، ۱۹۷۱، ج۱: ٦٧٧).

مرگ پشت دیواراست. این چنین شروع به گاز زدن بالشم کردم و پشت مجروحم را بدون هرگونه توجه به آن، به تیغ برنده پزشک تسلیم کردم، بدون خواست من، پزشکم اینگونه خواست و چیزی جز انتظاری سخت که تحقق نمی یابد نیست. پس ای دزدان، دیوار را بشکافید بعید است بعید است راه گریزی (از مرگ) برایم نیست.

شاید بتوان گفت دلیل دیگر انتخاب نقاب سفر هفتم سندباد به این دلیل است که زندگی پر از فشار رنج و درد بیماری و غربت سیاب را از بازگشت به وطن و زادگاه ناامید ساخته و سرگردانی و آوارگی را پذیرفته و اطمینان یافته که راه بازگشتی برای او وجود ندارد با وجود شباهت شرایط سندباد و سیاب به یکدیگر،کاربرد معکوس و خلاف هنجار سیاب آشکار است چرا که سرگردانی، آوارگی و چندین سال دوری از وطن، خواست و اراده سندباد نبوده و او هر لحظه به دنبال راه بازگشت به بغداد است اما غلبه ناامیدی و احساس جبر بر سیاب و در هم تنیدن شخصیت و شرایط خود با این اسطوره موجب شده او سندباد را راضی و خشنود به زندگی در جزیره جنّیان و

سرگردانی و آوارگی جلوه دهد درحالیکه اصل اسطوره حاکی از سرنوشتی متفاوت است.

نتیجه

غلبه ناامیدی، شرایط بد روحی و روانی ناشی از بیماری و غربت نشینی، اصلی‌ترین محرک سیاب درهنجارگریزی، کاربرد معکوس اسطوره فولکلور و عامه پسند سندباد و خارج کردن او از خط سیر اصلی و معمول اسطوره است. در واقع تمام سروده‌هایی که سیاب درآنها نقاب سندباد به چهره زده، مربوط به دوران بیماری و سفرهای بی‌نتیجه اش به دیگر کشورهاست سیاب هفت سفر سندباد را با توجه به شرایط خود به تصویر کشیده و سعی کرده شرایطی که سندباد با آنها مواجه می‌شود را بازسازی نماید. در این سروده‌ها، سندباد همان سیاب است که راه سفر به کشورهای متعدد در پیش گرفته که این کشورها اعم از اروپایی و عربی، نماد دریای داستان سندباد هزار و یک شب است. شاعر در تعمیم ویژگی فوق به بعضی شخصیت‌های داستان هزار و یک شب نیز غافل نمانده است، به عنوان مثال شخصیتی چون فارس النحاس که سندباد در یکی از سفرهای خود با او مواجه می‌گردد و نجات خود را مدیون او می‌داند، در سروده‌های سیاب نماد درد و رنج و بیماری روحی، روانی و جسمی او است که ارمغان آور ناامیدی، خستگی و شکست وی محسوب می‌گردد. علاوه بر این، شاعر، شخصیت‌های حقیقی زندگی خود مانند همسر و پسرش غیلان را نیز به سفرهای سندباد وارد نموده است. او هنرمندانه از این نوع کارکرد ادبی بهره جسته و در نقاب زنی و همزاد پنداری با این اسطوره، به موفقیتی مثال زدنی دست یافته است. سیاب موفق به ایجاد ارتباطی تنگاتنگ بین خود و سندباد شده گویی سندباد نقاب سیاب به چهره زده و تصویرگر شرایط اسفناک اوست سندباد که در کتاب هزار و یک شب و اذهان مردم به عنوان فردی موفق، ماجراجو، شجاع و...شناخته شده، در سروده‌های سیاب شخصیتی شکست خورده، ناتوان، ناامیدکننده و ترحم برانگیز ظاهر می‌شود و در نهایت دراین سروده‌ها خبری از سفرهای مالامال از حوادث شگفت انگیز و تحسین برانگیز سندباد نیست بلکه

شکست، ناکامی و غم و غصه، جانشین موفقیت و کامیابی می‌گردد. بدین ترتیب که هر سفر مقدمه‌ای برای شکست بعدی و در نهایت مرگ و نابودی سندباد محسوب می‌گردد. عملکرد سیاب در بکار بردن اسطوره سندباد در قصائدش بدین صورت است که وی در قصائد: دارُ جدّي، بخشی از أفياءُ جيكور و الليلةُ الأخيرة، سندباد را موازی و مطابق با هنجار بکار می‌برد و در قصائد: الوصيّة، رَحلَ النَّهار، مدينةُ سندباد، أغنيةُ بناتِ الجنّ و قسمتی از قصائد أفياءُ جيكور و الليلةُ الأخيرة، اسطوره را خلاف هنجار به کار می‌برد و به هنجارگریزی روی می‌آورد. همچنین با درنظر گرفتن ترتیب زمانی سرودن اشعار، سیاب حتی در چینش سفرهای سندباد در قصائد متعدد نیز هنجارشکنی کرده است. به عنوان مثال: در قصیده أفياء جيكور (١٩٦٢/٣/١٧) به سفر دوم و پنجم، در قصیده الوصيّة (١٩٦٢/٤/١٩) به سفر ششم و در قصیده الليلة الأخيرة (١٩٦٣/١/٤) به سفر سوم و اول سندباد می‌پردازد. شاعر در برخی قصائد نیز به طور مشترک به سفری از هفت سفر سندباد می‌پردازد به طوری که در دو قصیده أفياء جيكور و رحل النَّهار سفر پنجم سندباد را به تصویر می‌کشد و... هنجارگریزی وکاربرد معکوس و خلاف خط سیر اصلی اسطوره، نه تنها شرایط و دنیای سیاب و حتی همسر و فرزندش را پر رنگ تر نشان داده بلکه نقش بسزایی در تأثیرگذاری و زیبایی هرچه بیشتر سروده‌های او ایفا نموده است.

منابع و مآخذ

– پینسنت، جان (۱۳۸۰ه.ش)، اساطیر یونان، ترجمه: فرّخی، باجلان، چاپ اول، تهران، انتشارات اساطیر.

– ستاری، جلال (۱۳۸۲ه.ش)، پژوهشی در حکایات سندباد، تهران، نشر مرکزی.

– صفوی، کورش (۱۳۷۳ه.ش)، از زبان شناسی به ادبیات، چاپ اول، تهران، نشرچشمه.

– مک کال، هنریتا (۱۳۷۵ه.ش)، اسطوره‌های بین النهرین، ترجمه: مخبر، عباس، چاپ دوم، تهران، نشر مرکزی.

– --------، ألف ليلة و ليلة (۱۲۸۰ق)مصر، المكتبة السعيدية، المجلد الثالث.

– بلّاطهٔ، عيسى (۲۰۰۷م)، بدر شاكر السياب ، حياته و شعره، الاردن، دارالفارس.

– الفاخوری، حنا (۱۹۸٦م)، الجامع فی التاریخ الادب العربی، مصر، المجلد الثانی.
– السیاب، بدرشاکر (۱۹۷۱م)، دیوان، المجلد الاول، بیروت، دارالعودة.
– عباس، احسان (۱۹۹۲م)، اتجاهات الشعر العربی المعاصر، عمان، دارالشروق.
– عباس، احسان (۱۹۷۸م)، بدر شاکر السیاب، حیاته و شعره، ط٤، بیروت، دارالثقافة.
– علوش، ناجی (۱۹۷۱م)، مقدمهٔ دیوان سیاب، مجلد الاول، بیروت، دارالعودة.
– کندی، محمد علی (۲۰۰۳م)، الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث، ط۱، لبنان، بیروت، دارالکتب الجدید المتحدة.
– الموسی، خلیل (۱۹۹۱م)، الحداثة فی حرکة الشعر العربی المعاصر، ط۱، دمشق، مطبعة الجمهوریة.
– حبیبی، علی اصغر، بهروزی، مجتبی (۱۳۹۰ه.ش)، کاربرد دوگانه نقاب سندباد در شعر عبد الوهاب البیاتی، فصلنامه لسان المبین،ش ۳.
– حبیبی، علی اصغر (۱۳۹۰ه.ش)، واکاوی نقاب تموز در شعر سیاب، مجله زبان و ادبیات عربی سابق، ش۵.
– سلیمی، علی، صالحی، پیمان (۱۳۹۰ه.ش)، بررسی تطبیقی سندباد در شعر سیاب و خلیل الحاوی، مجله زبان و ادبیات عربی، ش٤.
– سلیمی، علی، صالحی، پیمان (۱۳۹۰ه.ش)، خوانش‌های متفاوت از سندباد در شعر معاصر عربی، فصلنامه لسان مبین، ش٤.
– معروف، صالحی، پیمان (۱۳۹۰ه.ش)، نقد توصیفی تحلیلی اسطوره در شعر سیاب، فصلنامه ادبیات تطبیقی، ش۱.
– یونس، محمد عبدالرحمن، (بی تا)، فضاء الموت و اسطورة تموز و عشتار فی شعر سیاب، جامعة ابن رشد.
– عوض، ریتا (۱۹۷٤م)، اسطورة الموت و الإنبعاث فی الشعر العربی الحدیث، بیروت، الجامعة الأمریکیة.

أسفار سندباد السبعة و استعمالها الموازي و الطردي في أشعار السيّاب

رضا افخمی عقدا[1]
سیما شفیعی[2]

الملخّص

نفوذ الاستعمار الشامل من حيثُ الاقتصادي، و الثقافي، و الاجتماعي، و السياسي في البلاد المختلفة للقرن الأخير و توسيع عمّاله في هذه البلاد خاصةً البلاد العربيّة، ألزمعلماء الدين، و المثقّفون، و الشعراء، و الأدباء، المقاومة ضد الاستعمار بالطرق المختلفة. إنَّهم قصدوا تنميةَ الشعور الاجتماعية و صحوتها قبال الاستعمار. اختار أكثر الشعراء للوصول إلى هذا الهدف الهام، الإقبال إلى الأساطير المختلفة العالميّة، الوطنيّة و الاقليميّة. استفاد بدر شاكر السيابمن تقنية الأساطير ولكن الأوضاع و العالم الّذى يعيش فيه، أوجبَه على الانزياح لمصير الأسطورة و بتبعهِ مسيرها كما إنَّهيراقب استعمال الأسطورة الموازي و رعاية جوانبها المختلفة. يختار هذا البحث عدداً من قصائد هذا الشاعر و يدرس فحصاً دقيقاً لانزياحه و استعماله الموازي والطردي لأسفار سندبادالأسطورية السبعة، ودوافع الشاعر في الانزياح، مستفيداً من المنهج الوصفي- التحليلي. نتائج البحث تشير إلى أنَّ سندباد في كل هذه القصائد يعدُّ رمزَ الشاعر نفسه الذي يذهب إلى بلاد مختلفة، يقصُدُ النجاة من أظفار المرض و البحث عن العلاج. ولكن على خلافجهة قصة سندباد و أسفاره الناجحة المدهشة المعجبة، لايوجد في قصائد الشاعر أثرٌ من العلاج الفردي، و الاجتماعي، و السياسي الذي يعتبر نوعاً من الانتصار و الفوز، و كل جهود السياب للعلاج تنتمي إلى هزيمة مرّة. في الواقع، على عكس جهة قصة ألف ليلة و ليلة، كلُّ سفر الشاعر (سندباد) يوفِّر مجالاً لهزيمة أخرى.

الكلمات الرئيسية: الشعر المعاصر العربي، بدر شاكر السياب، الأسطورة، أسفار سندباد السبعة، الانزياح.

١- أستاذ مشارک فی اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد

٢- خريجة ماجستير فی اللغة العربية وآدابها

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

بررسی عنصر شخصیت در رمان «خالتی صفیة و الدیر» اثر بهاء طاهر (با تکیه بر نظریه فیلیپ هامون)*

سید حسن فاتحی[1]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا
فرامرز میرزایی، استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس
بی‌بی راحیل سِن سِبلی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا

چکیده

فیلیب هامون، نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی، از جمله صاحب‌نظرانی است که از زاویه‌ی دید جدیدی به این عنصر نگریسته است. نظریه‌ی وی به دلیل دربرگرفتن آراء نظریه‌پردازان پیشین، جامع‌ترین نظریه پیرامون عنصر شخصیت است و مبتنی بر چهار اصل است: ۱) انواع شخصیت- که عبارتند از شخصیت‌های مرجعی (تاریخی، اجتماعی، اسطوره‌ای و مجازی)، شخصیت‌های واسطه و شخصیت‌های اشاره‌گر (بیانگر حضور خواننده و نویسنده)، ۲) مدلول شخصیت، ۳) دال شخصیت ٤) سطوح توصیف شخصیت می‌باشد. شخصیت در رمان «خالتی صفیة و الدیر»، اثر بهاء طاهر، رمان‌نویس مصری معاصر، نقش بسیار برجسته‌ای ایفا می‌کند. لذا این پژوهش با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی درصدد است عنصر شخصیت را در این رمان، از منظر فلیپ هامون بررسی کند. نتایج به دست آمده حاکی است که بهاء طاهر ضمن استفاده از شخصیت‌های تاریخی، اجتماعی و مجازی در این رمان، به تمام شخصیت‌ها فرصت حضور در داستان را بخشیده و جایگاهی برای نویسنده و خواننده در نظر گرفته و با وصف ابعاد ظاهری، درونی و اجتماعی شخصیت‌ها توانسته است؛ خواننده را در مقابل تصویری تمام‌نما از شخصیت‌ها قراردهد. وی اشاره به مدلول شخصیت‌ها را به راوی داستان سپرده است و در انتخاب اسامی (دال) شخصیت‌ها سعی نموده است بین اسامی و معنای دلالی آن‌ها همسویی و هماهنگی ایجاد نماید.

کلید واژه‌ها: شخصیت، فیلیپ هامون، بهاء طاهر، رمان «خالتی صفیة و الدیر».

---

*تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۳/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۸/۰۱

۱- نشانی پست الکترونیک نویسنده مسئول: Shfatehi43@gmail.com

مقدمه

شخصیت یکی از عناصر اصلی رمان بوده و ناقـدان پیرامـون تعریـف، بیـان اهمیـت و کارکردهای آن، راه‌های مختلفی در پیش گرفته‌اند. «ابراهیم خلیل» در کتاب «*بنیة الـنصّ الروائی*» معتقد است: «هیچ رمانی به خاطر نمی‌آید مگر آن‌که شخصیت‌هایش به خـاطر آورده شود و هیچ رمانی بدون شخصـیت وجـود نـدارد. بنـابراین شخصـیت، اولـین و آخرین عنصر اصلی در رمان است و به سبب نقشی که در رمان ایفا می‌کند، رمان‌نویس برتر آن است که بتواند در رمان‌هایش شخصیت‌های جدیدی را آفریده و ابـداع نمایـد» (خلیل، ۲۰۱۰: ۱۷۳).

«حسن بحراوی» در کتاب «*بنیة الشکل الروائی*» شخصـیت را چنـین معرفـی نمـوده است: «شخصیت عنصری است که مورد غفلت واقع شده و تـا مـدت زمـانی طـولانی، دارای تعریفی دقیق نبوده و این امر باعث شده است، شخصـیت از مـبهم‌تـرین عناصـر رمان باشد» (بحراوی، ۱۹۹۰: ۲۰۷).

«ولادیمر پراپ»[۱] در کتاب «*ریخت‌شناسی قصـه‌هـای پریـان*» مـی‌گویـد: «آنچـه در بررسی حکایت و روایت مهم است؛ پرسش از چیزی است که شخصیت‌هـا بـه انجـام می‌رسانند» (پراپ، ۱۹۹٦، ۳۷ و لحمدانی، ۲۰۰۰، ۲٤)، بنابراین آنچـه نـزد پـراپ مهـم اسـت عملی است که شخصیت آن‌را به انجام می‌رساند نه خود شخصیت. «گریماس[۲] به جای واژه شخصیت، واژه کنشگر را به کار می‌گیـرد. بـدین‌گونـه واژه کنشـگر از شخصـیت داستانی فراتر می‌رود. زیرا کنشگر ممکن است، فرد، شیء، گروه و یا واژهـای انتزاعـی باشد مانند آزادی. بنابراین کنشگر از نظر او کسیبا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد و یا عملی نسبت به او صورت می‌گیرد» (لحمدانی، ۲۰۰۰،۵۲). «تزوتـان تـودوروف[۳] نیـز، شخصیت را یک امر زبانی و موجودی بر روی کاغذ می‌داند که در خارج از چـارچوب کلمات وجود و هستی ندارد» (بحراوی، ۱۹۹۰،۲۱۳).

«فیلیپ هامون»[٤] با انتشار کتاب «*نشانه‌شناسی شخصیت‌های رمان*»[٥]، کـه نخسـتین بار در سال ۱۹۷۲م، به چاپ رسید، با نگاه جدیـدی بـه عنصـر شخصـیت نگریسـته و نظریه‌ای پیرامون عنصر شخصیت مطرح می‌کند که جامع نظریات پیشین از جمله پراپ،

گریماس و تودوروف است. جامعیت وتعادل دیدگاه او از این جهت است که نوعی توافق و هماهنگی و جمع‌بندی بین نظریات متنوع راجع به شخصیت داستانی برقرار کرده‌است. وی علاوه بر تقسیم شخصیت به سه نوع، سه اصل دیگر را نیز برای تحلیل شخصیت در نظر می‌گیرد که عبارتند از: مدلول شخصیت، سطوح وصف شخصیت و دال شخصیت (بحراوی، ۱۹۹۰، و ۲۱٦ و هامون، ۱۹۹۱: ۷).

سوالات پژوهش

بر اساس نظریه فیلیپ هامون، انواع شخصیت در این رمان کدامند و کدام‌یک بیشتر به کارگرفته شده است؟ سطح‌های وصف شخصیت چگونه نمود یافته است؟ مدلول شخصیت‌ها بر چه معیارهایی مبتنی بوده و اسامی شخصیت‌ها چه دلالت‌هایی در این رمان دارند؟

روش پژوهش

در این پژوهش که مبتنی بر روش تحلیلی- توصیفی است، ابتدا مفهوم شخصیت در نظریه‌های مختلف به صورت کلی و نظریه فیلیپ هامون به طور خاص بررسی گشت و پس از مطالعه موردی نظریه هامون، این نظریه بر رمان «خالتی صفیة و الدیر» اجرا و مورد بررسی قرار گرفت.

سابقه پژوهش

درباره بهاء طاهر و آثار او، در ایران می‌توان تنها به یک مقاله با عنوان «ویژگی‌های فنی و موضوعی داستان در آثار بهاء طاهر» از جواد اصغری در مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، اشاره نمود، اما پژوهش‌هایی که در کشورهای عربی نوشته شده است عبارتند از: مقالات: «خالتی صفیة و الدیر اسطورة تاریخیة»: از سید البحراوی، «ثقافة الحب و الکراهیة و الموت فی روایة خالتی صفیة و الدیر لبهاء طاهر»: از مها

حسن یوسف قصراوی، چهار مقاله با عناوین «أوراق من الرماد و الجمر»، «أوراق أخری من الرماد»، «من اوراق الرفض و نسق معتم» و «مصابیح قلیقلة»، از فاروق عبدالقادر که پیرامون بهاء طاهر است و کتاب «قریبا من بهاء طاهر» اثر البهاء حسین.پژوهش حاضر از آن جهت حائز اهمیت است که در هیچ یک از پژوهش‌ها این رمان از نظر شخصیت و طبق نظریه فیلیپ هامون به صورت مستقل مورد پژوهش قرار نگرفته است.

معرفی بهاء طاهر و رمان «خالتی صفیة و الدیر»

بهاء طاهر در سیزدهم ژانویه سال ۱۹۳۵م. در «جیزه»ی قاهره متولد شد. وی در سال ۱۹۵٦م از دانشگاه قاهره لیسانس ادبیات گرفت و تحصیلات تکمیلی خود را تا سال ۱۹۷۳م در رشته رسانه‌های دیداری و شنیداری ادامه داد. تا سال ۱۹۷۵م به عنوان کارگردان و گوینده در تلویزیون مصر فعالیت می‌کرد. اما در این سال از اجازه نوشتن محروم و چاپ کتاب‌هایش ممنوع[٦] شد. پس از این ممنوعیت از مصر مهاجرت نمود و در کشورهای مختلف آسیایی و آفریقایی به عنوان مترجم مشغول به کار شد. او طی سال‌های ۱۹۸۱- ۱۹۹۵م. در ژنو، مترجم سازمان ملل متحد بود و در سال ۱۹۹۵ م از این سِمَت بازنشست شد و به مصر و زادگاه خود بازگشت (حسین، بلا تاریخ، ٦- ٤).

وی در رمان «خالتی صفیة و الدیر»[۷]، هفتمین اثر خود؛ توانسته است کشمکش بین شخصیت‌های رمان چه باخود و چه در ارتباط بادیگر شخصیت‌ها را، به خوبی بیان کند. در این رمان بیش از ۱۲۰ شخصیت (اصلی، فرعی)، حضور دارند تا این رمان ۱٤۸ صفحه‌ای و حوادث آن را به تصویر بکشند.راوی که یکی از شخصیت‌های رمان است با ضمیر اول شخص، داستان صفیه و حربی (شخصیت‌های اصلی) و سایر شخصیت‌ها مانند پدرش حاج طیب، مادرش، قدیس پاشا، کنسول بیگ، فارس (رئیس راهزنان)، حنین و ... را روایت می‌کند. حوادث رمان با توجه به اشاره به جنگ ۱۹٦۷ مصر و رژیم صهیونیستی، دهه‌ی هفتاد قرن بیستم بوده و در روستایی در اطراف «*الاقصر*»[۸] مصر روی می‌دهد. خلاصه‌ی رمان:

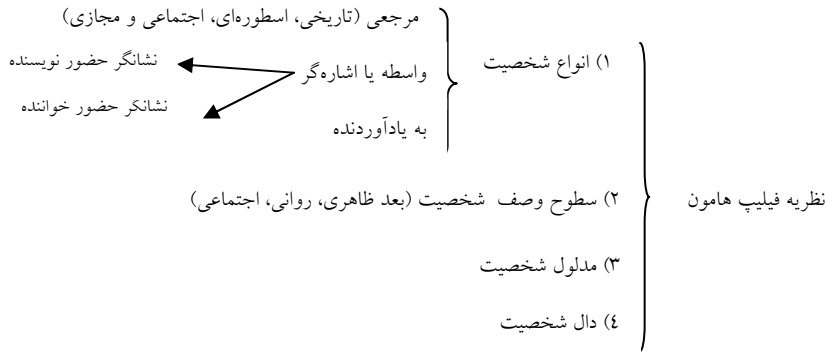
«صفیه»، دختر زیبارویی است که خواستگاران بسیاری را به خود جلب نموده است، وی عشق «حربی» را در سر می‌پروراند، اما حربی هیچگاه متوجه عشق صفیه به او نمی‌شود. روزی، حربی واسطه می‌شود تا «کنسول بیگ» شصت ساله به خواستگاری صفیه شانزده ساله بیاید، صفیه از روی خشم و ناراحتی بلافاصله پاسخ مثبت می‌دهد. بعد از ازدواج صفیه و بیگ و صاحب فرزندشدن، بنا بر شایعه‌ای، حربی متهم به قصد کشتن «حسّان» فرزند صفیه و کنسول بیگ می‌شود تا ثروت بیگ که دایی حربی است به او برسد. در جریان درگیری بیگ با حربی، بیگ غیرعامدانه توسط حربی کشته و محکوم به ۱۰ سال زندان می‌شود. با سپری شدن چندسال از محکومیت، وی بیمار شده و زودتر از موعد آزاد می‌شود، و برای در امان ماندن از انتقام‌جویی صفیه، توسط «حاج طیب»، در دِیر اقامت می‌گزیند و بر اثر بیماری نامعلومی جان می‌سپارد و بعد از مرگ حربی، عشق در جان صفیه بار دیگر زنده می‌شود و در اثر این شیفتگی پس از اندک مدتی او نیز به دیار باقی می‌شتابد.

شخصیت از دیدگاه فیلیب هامون

شخصیت از دیدگاه هامون، مقوله‌ای روان‌شناختی نیست بلکه ممکن است در واقعیت نیز وجود داشته باشد. از سویی به جای آنکه یک مقوله‌ی مأنوس و صرفاً ادبی باشد، نشانه‌ای است که جز در میان متن ارزش و نقش نمی‌یابد (هامون، ۱۹۹۰، ۷). بنابراین شخصیت از دیدگاه وی عبارت است از:

الف) شخصیت، یک مقوله‌ی صرفاً ادبی نیست بلکه اساسا در ارتباط با نقشی است که شخصیت آن را در متن ایفا می‌کند و نقش ادبیِ شخصیت زمانی است که ناقد با معیارهای فرهنگی و زیباشناسانه بر آن حکم می‌کند. ب) شخصیت یک مقوله مأنوس و آشنا نبوده و همیشه انسان نیست، بلکه مفاهیمی انتزاعی مانند فکر و شخصیت‌های قراردادی مانند مدیرکل در متون قانونی و آرد، تخم مرغ و کره در متون آشپزی شخصیت محسوب می‌شوند. ج) شخصیت توسط خواننده ساخته شده و شکل می‌گیرد (*همان*: ۱۹-۱۸).

وی نظریه خویش را بر چهار اصل مبتنی ساخته است که به اختصار در ذیل به آن اشاره گشته و سپس در بخش بعد تفصیل و توضیح آن ذکر می‌شود:



پردازش رمان «خالتی صفیة و الدیر» بر اساس نظریه فیلیپ هامون

اصول نظریه هامون مبتنی بر چهار اصل است که عبارتند از:

۱-انواع شخصیت‌ها

۱-۱- شخصیت‌های مرجعی[۹]

شخصیت‌های مرجعی: عبارتند از شخصیت‌های تاریخی (مانند: ناپلئون سوم)، شخصیت‌های اسطوره‌ای (مانند: ونوس و زئوس)، شخصیت‌های مجازی (مانند: عشق و نفرت)، شخصیت‌های اجتماعی (مانند: کارگر و سوارکار). این شخصیت‌ها بر معنایی ثابت که فرهنگ آن را تعیین نموده است برمی‌گردد و خوانش چنین شخصیت‌هایی به میزان درک و فهم خواننده، از فرهنگی که باید آن را آموخت و بر آن شناخت پیدا نمود، بستگی دارد (هامون، ۱۹۹۰: ٢٤). انواع شخصیت‌های مرجعی این رمان عبارتند از:

۱-۱-۱- شخصیت تاریخی: این نوع شخصیت حضور چشمگیری در این رمان دارد و شامل شخصیت‌های دینی، سیاسی و موسیقی‌دان می‌باشد:

۱-۱-۱-۱- دینی مانند: لفظ جلاله «الله»، پیامبر (ص)، حضرت مسیح (ع)، حضرت مریم (ع)، امام حسن و امام حسین (علیهما السلام)، یهودای خائن، نجّاشی.

خداوند به عنوان نیروی یاری رسان و عامل الفت و خیر و شخصیت پیامبر (ص) که در رمان با عنوان «حبیب» و «رسول» آمده است، از سویی به عنوان عامل برقرار کننده

صلح بین مردم در رمان حضور دارند و از سویی بیانگر عشق و محبت شخصیت‌های رمان به ایشان است.

نویسنده دوبار، شخصیت‌های امام حسن (ع) و امام حسین (ع)را توسط مادر راوی به داستان وارد نموده است. مادر راوی در صفحه ۵۹ رمان، به صورت ضمنی، به سرنوشتی که حربی دچار خواهد شد، اشاره می‌کند و عنوان می‌دارد: «به خدا قسم که در دنیا، کسی مانند حربی همانند امام حسن و امام حسین (ع)، مورد ظلم واقع نشده است». بنابراین امام حسن (ع) و حسین (ع) به عنوان مظهر بی‌گناهی و مظلوم واقع شدن معرفی می‌گردند، که این دلالت‌ها بر حربی قابل صدق است، زیرا وی نیز مورد بی‌عدالتی و ظلم واقع شده و بدون هیچ دلیلی مورد اتهام قرار می‌گیرد.

یهودای خائن: از دیگر شخصیت‌های دینی است که توسط شخصیت قدیس پاشا، در رمان به کارگرفته شده است، در صفحه ۱۲۰ رمان، قدیس پاشا، ضمن پانسمان نمودن پای«حنین»[۱۰]را که در اثر اصابت تیر از سوی «فارس» (رئیس راهزنان)، زخمی شده بود، به او چنین می‌گوید: «آیا می‌دانی حضرت مسیح، در آخرین شب، پای یهودا را شست‌و شو داد؟» و حنین با تمسخر پاسخ می‌دهد: «فراموش کرده بودم ولی خدا را شکر که به یادم آوردی». قدیس پاشا در جواب می‌گوید: «ولی بعد از آن خیانت کرد. حنین! ولی خیانت کرد». ورود این شخصیت دینی نیز به صورت تلویحی، بیانگر سرنوشتی است که حنین دچار آن می‌شود، زیرا در پایان، حنین خیانت ورزیده و در ازای ثروتی اندک، حاضر به کشتن فرد بی‌گناهی مانند حربی می‌شود ولی ناکام می‌ماند.

۱-۱-۱-۲- شخصیت‌های سیاسی: «جمال عبدالناصر» تنها شخصیت تاریخی و سیاسی است که در رمان حضور دارد. وی به عنوان فردی نجات‌بخش در رمان حضور می‌یابد، در صفحه ۳۱ رمان، قدیس پاشا، دعا می‌کند که «جمال عبدالناصر» بتواند یهودیان را از قدس خارج نماید همانطور که توانسته است انگلیسی‌ها را از مصر خارج نماید. این امر که فردی مسیحی، آرزوی پیروزی فردی عرب را در دعاهای خود می‌گنجاند دلالت بر اتّحاد و همدلی و به هم بستگی آنان با یکدیگر دارد.

١-١-١-٣- شخصیت‌های موسیقی‌دان و خواننده: مانند عبدالوهّاب و أمّ‌کلثوم که از موسیقی‌دانان و خوانندگان مشهور مصر می‌باشند.

١-١-٢- شخصیت‌های مجازی: از جمله عشق، نفرت، ناامیدی، انتقام‌جویی، شایعه‌افکنی، فتنه، مرگ.

عشق و نفرت: «در این رمان، بهاء طاهر توانسته است، حالت کشمکش بین عشق و نفرت را چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی و جمعی به تصویر بکشد. غیبت و نبود عشق منجر به بروز نفرت شده و شخصیت‌های رمان، توازن روحی و جسمی خود را از دست داده‌ند» (قصراوی، ٢٠٠٨، ٩). عشق صفیه به حربی یک طرفه بوده و هیچ گاه توسط حربی درک نمی‌شود. زیرا در رمان اشاره می‌گردد که حربی شیفته‌ی دخترکی کولی به نام «أمونه» است. با نادیده گرفته‌شدن این عشق و کشته شدن همسر فعلی صفیه توسط حربی، این عشق طغیان نموده و صفیه را به سوی نفرت می‌کشاند بنابراین صفیه درصدد است انتقام نادیده گرفته‌شدن عشق خود را بگیرد.

شایعه: این واژه در رمان در چهار قسمت حضور و کارکرد یافته است: شایعه‌ی آمدن خوانندگان مشهوری چون «أمّ کلثوم» و «عبدالوهّاب»، به عروسی کنسول بیگ و صفیه؛ شایعه‌ای که حربی را متهم به نقشه کشیدن برای قتل «حسّان»، می‌سازد، شایعه‌پراکنی اهالی روستا، مبنی بر آنکه کنسول بیگ بعد از کشته‌شدنش به خواب صفیه می‌آید و امور غیبی را به صفیه ابلاغ می‌کند و این امر که با قطع دیدارهای فارس با حربی، حملاتی که به اهالی روستا و چوپانان صورت می‌گیرد توسط «فارس» هدایت می‌شود.

فتنه: عامل به وجود آمدن فتنه در این رمان همان شایعه‌هایی است که پا می‌گیرند، بدون آنکه فردیا افرادی که این شایعه را تولید و منتشر می‌سازند، توبیخ گردند. از جمله این شایعه‌ها، شایعه‌ی اقدام حربی بر کشتن حسّان است که باعث گسسته شدن رشته‌ی محبت بین حربی و بیگ وکشته شدن او توسط حربی گشت و باعث شد حسِّ انتقامجویی، صفیه را فرابگیرد.

مرگ: حوادث رمان اغلب به مرگ شخصیت‌ها منجرگشته است و با مرگ شخصیت‌هاست که تمامی شایعه‌ها، فتنه‌ها، کینه‌ها و نفرت‌ها به پایان می‌رسد و آرامش

دوباره به روستا بازمی‌گردد. اما در این رمان، مرگ به معنای نیستی و نابودی نبوده بلکه موجب تغییر و تحول می‌گردد، به عنوان نمونه مرگ حربی، جرقه‌ای شد تا صفیه از حالت نفرت، به حالت عشق برسد (قصراوی، ۲۰۰۸، با اندکی برداشت و تلخیص ۵- ۸).

شایان ذکر است شخصیت‌های اسطوره‌ای در این رمان به کارگرفته نشده‌اند. اما شخصیت‌های اجتماعی مذکور در این رمان عبارتند از: قشر رهبران و روحانیون مسیحی،اهالی روستا، کشاورزان، خدمه‌های قصر کنسول بیک، گروه راهزنان.

۱-۲- شخصیت واسطه و اشاره‌گر[۱۱]

این نوع شخصیت، نشانه و علامتی است برای حضور مولف یا خواننده و یا شخصی که از آن دو نیابت می‌کند و عقیده و نظر آن دو را مطرح و یا به آن اشاره می‌کند (هامون، ۱۹۹۰، ۲۵).این نوع شخصیت را می‌توان دو نوع دانست: شخصیت‌هایی که معرِّف حضور نویسنده‌اند و شخصیت‌هایی که معرِّف حضور خواننده‌اند. این نوع شخصیت نیز در این رمان در موارد بسیاری به کارگرفته شده است.

۱-۲-۱- شخصیت اشاره‌گر به نویسنده:روایت رمان به راوی داستان (کودک روایت‌گر)، واگذار شده است اما حضور بهاء طاهر در مواردی چون موارد ذیل محسوس است:

۱) بیان جزئیات قتل کنسول‌بیگ: کنسول بیگ به همراه چهار نگهبان به مزرعه حربی می‌رود. نگهبانان دست و پای حربی را بسته و وی را شکنجه می‌دهند، شکنجه حربی تا حدی است که پوست حربی کَنده می‌شود. با ادامه یافتن شکنجه، حربی که به درخت نخل بسته شده است، کنترل روحی و روانی خود را از دست می‌دهد و با نیروی بسیار درخت را خم می‌نماید تا طناب پاره شود. با پاره شدن طناب حربی موفق می‌شود اسلحه‌ی یکی از نگهبانان را بگیرد. سپس حربی که از حالت عادی خارج شده است تیری به سوی کنسول بیگشلیک نموده و وی را به قتل می‌رساند. حربی به بیمارستان و دادگاهی در قاهره منتقل شده و سرانجام به ۱۰ سال زندان، محکوم می‌شود (طاهر، ۱۹۹۱، ٧٤-٦٨). که این توضیحات از سوی نویسنده ارائه گشته است.

۲) بیان افکار شخصیت‌ها و طرح سوال برای خواننده: «این شایعه به سر بیگ نفوذ کرد که حربی می‌خواهد حسّان را بکشد تا حسّان بـه زمـین و ارث نرسـد ... و چـه کسـی می‌تواند فکری که به سر کنسول خطور کرده است را از سرش بیرون کند؟» (*همان*: ٦٤)

۳)بیان حالات شخصیت‌ها: «صفیه آنچه را که پدر می‌گفت، نمی‌شنید، در حیـاط وسـیع خانه‌اش؛ زیر آفتاب سوزان دور خود می‌چرخید به گونه‌هایش سیلی می‌زد و موهـایش را می‌کشید، ناله می‌کرد و گویی آواز می‌خواند در حـالی کـه دیوانـه‌وار مـی‌رقصـید و می‌گفت: حاج طیب می‌خواهد حسّ انتقام را از من بگیرد.... بیگ! آیـا ایـن تـو راضـی می‌کند؟» (*همان*: ۸۷).

٤) بیان تغییرات:«بدین ترتیـب صـفیه‌ی زیبـارو کـه همـه مـردان آرزوی او را در سـر می‌پروراندند، تبدیل به خاله صفیه‌ای گشت که مردم از او می‌ترسیدند» (*همان*: ۸۱).

۵) اطلاع دادن از اصل اخبار: «عَطَیتُو»، قبل از فارس، رئیس گروهی بود که بـه راهزنـی می‌پرداخت. عطیتو تنها به باج‌گرفتن از توانمندان و نیازمندان اکتفا نمـی‌کـرد، بلکـه بـر روی قطعه زمین وسیعی در دامنه کوه‌های شمال شهر که تصرف کرده اسـت، حشـیش می‌کاشت و با آن به تجارت مـی‌پرداخـت. او راهزنـی مـی‌کـرد و در کُشـت و کشـتار زیاده‌روی می‌کرد. با دلیل و بی دلیل آدم می‌کشت... » (*همان*: ۱۰۷).

٦) دادن اطلاعات پیرامون شخصیت: «قدّیس پاشا مانند بقیه‌ی راهبان عزلت‌نشینی نبـود که اکثر اوقات خود را، در اتاقک‌های کوچک بـه عبـادت مـی‌گذارندنـد، ردای بلنـد و سیاهی می‌پوشید بر سرش عرقچینی معمولی می‌گذاشت. او غالبا هر هفته صبح‌ها، پیاده به الاقصر می‌رفت و عصرهاکیسه‌هایشکر، برنج، چای و دیگر مایحتاج دِیـر را بـر روی پشت یا با دستانش به روستا می‌آورد (طاهر، ۱۹۹۱، ۳۳).

۱-۲-۲- شخصیت اشاره‌گر به حضور خواننده: الف)خطاب قرار گرفتن خواننده توسط راوی: بهاء طاهر از صفحه‌ی اول با استفاده از ضمیر مخاطب «تـو»، عـلاوه برآنکـه بـه حضور خواننده اشاره می‌کند، وی را با راوی همراه می‌سازد، گـویی راوی در مسـیر بـا خواننده‌ی رمانهمراه است و به او چگونگی رسیدن به دیر را توضیح مـی‌دهـد: «مسـیر دِیر، تقریبا نیم ساعت از آخرین خانه روستا دور است.... بـا ایـن وجـود، دیـر از هـیچ

جایی از روستا معلوم نیست... حتی از بالای پشت‌بام خانه‌ی ما که آخرین خانه روستا است... تنها اسم معروف آن دیر نزد ما، دیر شرقی است.. . پس **تو** در انتهای روستا به سمت مشرق **می‌روی**... تا به کوهی **برسی**.... و در آنجا دیر را بین سه تپه **می‌بینی** با دیوارهای بلندی که رنگش با صخره‌های پیرامونش یکی است و فرقی ندارد» (*همان*: ۲۹).

ب) سوالات مطرح در رمان: نویسنده از اولین صفحات رمان، خواننده‌ای را برای رمان خود در نظرگرفته و سوالاتی رابرای وی مطرح می‌کند و منتظر شنیدن پاسخی از جانب وی است و گاهی نظر خود را در مقابل سوالات برای خواننده مطرح می‌کند و این‌گونه خواننده را به دنیای رمان وارد می‌کند.مطرح شدن سوالات از سوی راوی و نویسنده؛ فرصت حدس‌زدن را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا خواننده در هنگام قرائت رمان در پی جستجوی پاسخی برای سوالات مطرح شده باشد. اکثر سوالات مطرح شده، در بخش دوم رمان، یعنی بخش«خاله‌ام صفیه» مطرح شده است به عنوان مثال: «چگونه آنچه را که برای خاله صفیه‌ام بعد از کشته شدن کنسول بیگ، اتفاق افتاده وصف کنم؟» یا مانند: «پس از آنکه بزرگتر شدم، همیشه این سوال مرا در حیرت فرو می‌برد که صفیه بعد از عشق نخستش به حربی، چگونه توانست مردی را دوست داشته باشد که سنّش سه برابرش سن خودش بود؟،آیا می‌توانم روزی به جواب واقعی این سوال دست پیدا کنم؟» (طاهر، ۱۹۹۱، ۵۸) و سؤالاتی از این قبیل.

ج) ارائه اطلاعات پیرامون شخصیت راوی: خواننده با اطلاعاتی که در حین قرائت رمان به دست می‌آورد متوجه می‌شود راوی، پسرکی است خردسال که در روستایی در اطراف الاقصر مصر زندگی می‌کند، دارای چهار خواهر است و پدرش، حاج طیب، پیشوای نماز جمعه و دیگر اعیاد مذهبی و کشاورز است و مادرش دختر عموی پدرش می‌باشد و نیز دارای خاله‌ای به نام صفیه است که دخترداییی مادرش بوده ولی او را خاله صدا می‌زند و به تحصیل مشغول است چرا که پدرش برتحصیل اهمیت بسیاری قائل است. راوی در صفحه پایانی رمان می‌گوید: هم اکنون با مادرش در قاهره زندگی می‌کند و در سازمان میراث فرهنگی مشغول به کار است. با رسیدن خواننده به این

صفحه این سوال به ذهن خواننده خطور می‌کند که چـرا راوی دربـاره‌ی ویژگـی‌هـای جسمی، روحی و اخلاقی خود سخنی نمی‌گوید و به چگونگی سـپری نمـودن مقـاطع تحصـیلی و نحـوه ورود خـود بـه دانشـگاه و علـت انتخـاب ایـن رشـته اشـاره‌ای نمی‌کند!بنابراین می‌توان استنباط نمود که عدم وضوح شخصیت راوی و بسنده نمـودن به اطلاعات پراکنده پیرامون وی، بیانگر در نظر گرفتن نقشـی بـرای خواننـده و فـراهم آوردن فرصت تفکر برای وی است.

۱-۳- شخصیت‌های به یادآورنده یا تکراری[۱۲]

این نوع شخصیت، در رمـان، شـبکه‌ای از یـادآوری‌هـا و خـاطرات را ایجـاد نمـوده و کارکردی هماهنگ کننده و پیوند دهنده دارد و به نـوعی علامتـی اسـت کـه حافظـه‌ی خواننده را می‌آزماید. بنابراین این نوع شخصیت به بازنمایی وتأویل علامت‌ها پرداختـه و وجود خواب‌های هشدار دهنده، اعترافات، آرزومنـدی‌هـا، یـادآوری و بازگشـت بـه عقب و گذشته، اشاره نمـودن بـه گذشـتگان و ... از مهمتـرین ویژگـی‌هـای ایـن نـوع شخصیت به شمار می‌رود (هامون،۱۹۹۰، ۲٦).

این نوع شخصیت در رمان به وفور به کارگرفته شـده اسـت و نویسـنده بـه اغلـب شخصیت‌ها امکان بازگشت به گذشـته را داده اسـت. زیـرا در اولـین صـفحه‌ی رمـان، شخصیت راوی با آوردن جمله «پدرم عادت داشت در دوران کودکی‌ام– بـیش از سـی سال پیش– همراه وی در روزهای عید نخل [۱۳] و تولد مسیح (ع)، برای تبریک عیـد بـه دیر بروم ...» (طاهر، ۱۹۹۱، ۲۹)، خواننده را متوجه می‌سازد کـه از زمـان وقـوع حـوادث رمان بیش از سی سال می‌گذرد، همچنین در پایان رمان نیز مشخص می‌گردد، راوی که در ابتدای داستان کودکی خردسال است، به دانشـگاه راه یافتـه و بـا مـادرش در قـاهره زندگی می‌کند، پدرش، حاج‌طیب فوت نموده و چهار خواهرش نیـز ازدواج کـرده‌انـد. پس می‌توان این رمان را سرتاسر بازگشت به گذشت توسط راوی دانسـت. و راوی بـا روایت نمودن حوادث سی سال پـیش، بـه شخصـیت‌هـای آن زمـان بـاردیگر فرصـت حضور داده است.

حال باید پرسید علت حضور این شخصیت‌ها چیست؟ به یادآوردن گذشته و عبرت گرفتن، اشاره به آداب و رسوم زیبای آن دوران مانند بردن شیرینی وکیک عید فطر و عید قربان برای اقوام نزدیک و نیز مسیحیان، پرداختن به مساله زمین وکشاورزان، زندگی مسالمت‌آمیز مسیحیان و مسلمانان با یکدیگر، روشن نمودن حقایقی پیرامون مساله صفیه و حربی، حس نوستالژی نسبت به گذشته در افراد، تاثیر بسزایی که گذشته در زندگی افراد داشته تا آن جا که آثارش تاکنون پررنگ و قابل رویت است (مانند شکست ۱۹٦۷) از جمله اهدافی است که می‌تواند علت حضور شخصیت‌های به یادآورنده باشد.

مدلول شخصیت

هامون، شخصیت را مدلول ناپایداری می‌داند که قابل تحلیل و توصیف است و این مدلول،عبارت است از جملات و عباراتی که شخصیت به زبان می‌آورد و یا عباراتی که از زبان دیگر شخصیت‌ها پیرامون آن شخصیت گفته می‌شود (هامون، ۱۹۹۰، ۲۸). فیلیپ هامون برای دستیابی بر مدلول شخصیت دو معیار را ملاک قرار می‌دهد: معیار کمّی و معیار نوعی (*همان*، ٤٠ و بحراوی، ۱۹۹۰، ۲۲٤):

۱) معیارکمی: توجه نمودن به اطلاعاتی است که پی‌درپی و به وضوح پیرامون شخصیت ارائه می‌شود. این معیار، معیار مناسبی برای مشخص نمودن میزان وضوح و شفافیت در شخصیت رمان است. قانونی برای این معیار در نظر گرفته نشده و رمان-نویس آزاد است تمامی اطلاعات را در ابتدای رمان، در پیش روی خواننده بگذارد و یا می‌تواندآن اطلاعات را کم کم به خواننده عرضه کند (روحی فیصل، ۲۰۰۳، ۱۳٦).

اگر معیار کمی بر شخصیت صفیه و حربی (شخصیت‌های اصلی رمان) اجرا شود، به اطلاعات ذیل دست خواهیم یافت:

صفیه: دختر زیبارویی است که والدینش در اثر بیماری مالاریا فوت نموده‌اند و هم اکنون در منزل دخترعمه‌ی خود زندگی می‌کند و خواهر و برادری نداشته و به دلیل زیبایی اسطوره‌ای‌اش، مردان بسیاری خواهان ازدواج با وی هستند اما وی به حربی که

پسرعموی پدر راوی است دل بسته و منتظر اقدامی از جانب اوست، اما این انتظار به واقعیت تبدیل نشده و با کنسول بیگ ازدواج می‌کند و به خاطرکشته شدن بیگ توسط حربی و نیز نادیده گرفته شدن عشق وی، صفیه در صدد انتقام گرفتن از حربی برمی‌آید اما با مرگ حربی این حس انتقام فروکش نموده و صفیه بار دیگر به عشق خود به حربی اعتراف می‌کند.

حربی: وی همانند صفیه، جوانی زیبارو و یتیم است و پسرعموی دورِ پدر راوی محسوب می‌شود، جزو خانواده‌های اعیان بوده و صاحب زمین‌های بسیاری می‌باشد و در امر کشاورزی به پدر راوی کمک می‌کند. وی به «أمونه»، دختری کولی علاقمند است و در جریان کشته‌شدن کنسول بیگ (همسر صفیه)، به زندان رفته و در آنجا دچار بیماری گشته و با فارس، آشنا می‌شود و سرانجام به دلیل بیماری نامعلومی، فوت می‌کند.

۲) معیار کیفی (نوعی): توجه و پرسش نمودن از این امر که اطلاعات به دست آمده پیرامون شخصیت، آیا به صورت مستقیم (توسط خود شخصیت) بوده؟ یا به روش غیرمستقیم و توسط سایر شخصیت‌ها و یا خود مولف و راوی ارائه شده است؟ (روحی فیصل، ۲۰۰۳، ۱٦۸و ۱٦۷). پاسخ این سوال پیرامون شخصیت‌های این رمان در جدول ذیل بیان می‌گردد.

شخصیت	منبع اطلاعات	اطلاعات
راوی	خود راوی (مستقیم)	اما در روز عید بعد از آنکه جعبه شیرینی دِیر را تحویل دادم، اجازه داشتم هر کاری بکنم، اجازه داشتم که آزادانه در دیر بگردم و با قدیس پاشا به مزرعه دیر بروم و ....(ص:۳٦)
صفیه	راوی (غیرمستقیم)	خاله صفیه، بیشتر از هفت هشت سال از من بزرگ‌تر نبود، او خاله‌ی واقعی‌ام نبود و من او را زیباترین انسان در جهان می‌دانستم (ص:٤٥).
	نویسنده (مستقیم)	صفیه، آنچه را که او می‌گفت نمی‌شنید، در حیاط وسیع خانه‌اش در زیر آفتاب سوزان دور خودش می‌چرخید. به‌گونه‌هایش سیلی می‌زد و موهایش را می‌کشید و در کنارش یکی از خدمتکاران ایستاده بود که حسان را در دست داشت... (ص: ۸۷)
حربی	راوی (غیرمستقیم)	عمو حربی در بین مردان، زیبارو بود و پسرعموی دور پدرم بود. یتیم بود ولی زمین‌هایش از زمین‌های ما بیشتر بود، در بسیاری اوقات در کارهای کشاورزی با پدرم همکاری می‌کرد. ... (ص:٤٦).
	نویسنده (غیرمستقیم)	حربی، در زندان با فارس آشنا شده بود. هر روز با دمیدن صبح برای شکستن سنگ‌ها به کوه می‌رفتند و می‌بایست هر کدام از آنها قبل از پایان روز و بازگشت به سلول، مقدار معینی از سنگ را جمع آوری کنند.... (ص:۱۰۸).

با بررسی منبع اطلاع رسانی پیرامون شخصیت‌ها می‌توان استنباط نمود که نویسنده به صورت مستقیم، به مدلول شخصیت‌ها اشاره ننموده بلکه توانسته است توسط راوی که یکی از شخصیت‌های رمان است خواننده را با شخصیت‌ها آشنا سازد.

سطح‌های توصیف شخصیت

فیلیپ هامون در این باره می‌گوید: «علاوه برآنکه می‌توان شخصیت را به عنوان مدلول اعتبار نمود، می‌توان آن را علامتی چندپاره و غیرمتصل دانست که می‌توان آن‌را به صورت تکه‌تکه و یا مرکب توصیف نمود که این اقدام «سطح‌های وصف شخصیت»، نامیده می‌شود» (هامون، ۱۹۹۰، ۲۵).

سطح‌های وصف شخصیت در این رمان را می‌توان به ابعاد فیزیولوژیکی، روانی و اجتماعی تقسیم نمود. در جدول ذیل به سطح‌های وصفی برخی از شخصیت‌ها اشاره می‌گردد. این اوصاف در اکثر موارد از سوی راوی که یکی از شخصیت‌های رمان می‌باشد، (به صورت غیرمستقیم) بیان شده است:

شخصیت	بعد ظاهری و فیزیولوژیکی	بعد روانی	بعد اجتماعی
صفیه	زیبارو، بینی و دهان کوچک، چشم‌های عسلی و زیبا، چشم سرمه کشیده شده، موی سیاه، پوشیدن لباس سفید (قبل از ازدواج با بیک)، پوشیدن لباس سیاه (بعد از مرگ بیک)،	فردی مهربان نسبت به فرزندان دختر دایی‌اش، فردی محزون و نگران نسبت به آینده، متحیرشدن از واسطه شدن حربی برای ازدواج بیک با خود، همسری دلسوز برای بیگ، بعد از قتل بیگ : تشنج آنی، انتقامجویی	یتیم از سوی مادر و پدر، دختر دایی مادر راوی، زندگی با دختر دایی‌اش، مجرد، به مدرسه نرفتن، داشتن خواستگاران بسیار از ۱۰ سالگی
حربی	زیبارو، بلند قد، دارای خالی در گردن، پوست قرمز مایل به قهوه‌ای، گونه‌های سرخ رنگ، صدای خوش، دارای سبیل و تیراندازی ماهر	فردی مظلوم، محبوب، دردمند، فداکار و قدرشناس	مجرد، یتیم از سوی پدر و مادر، پسرعموی پدر راوی، صاحب زمین‌های بسیار و بسیار ثروتمند، زندگی با دایی‌اش (بیگ) و ..
بیگ	فردی شصت ساله، پوشیدن کت تیره رنگ، پیراهن سفید، کلاهی قرمز رنگ و کراوات، دارای نشانی از پادشاه یونان بر سینه، دارای عصایی از جنس عاج و ..	فردی مهربان و بخشنده نسبت به کودکان و خردسالان، اهیمت دادن به شایعات بدون توجه به واقعیت، فردی متین، از دست دادن قوه تعقل در حین خشم، فردی انسان دوست	دارای مقام افتخاری بیگ و کنسولی، صاحب بیشترین زمین و بزرگترین خانه، صاحب دکانها و کاروان‌های تجاری بسیار، دو ازدواج بی حاصل
حاج طیب	پوشیدن لباده و قبا در مراسم نماز عید فطر	مومن، صبور، دلسوز ، رازدار، محتاط	فردی تحصیلکرده، امام نمازهای جمعه و اعیاد، اهمیت دادن به تحصیل فرزندان، به مکه رفته است، فردی مطرح در روستا، سرپرست امور یتیمان روستا
قدیس پاشا	مردی میانسال، پوشیدن ردای بلندِ سیاه و عرقچین	شوخ طبع، دارای حسّ قوی و قوه‌ی پیش‌بینی با توجه به نشانه‌ها، محبّ حضرت مسیح (ع)و حضرت مریم (ع)، دلسوز بودن، امانتدار	مشهورترین فرد در دیر، عدم عزلت مانند سایر افراد در دیر، راهنمایی روستاییان در امر کشاورزی

دال شخصیت

زمانی که صحبت از مدلول می‌شود طبعاً دالی نیز در میان است.اسم‌هاو صفات شخصیت، سطح دلالی شخصیت قلمداد می‌شود (نک: لحمدانی، ۲۰۰۰، ۵۱۰). «فیلیپ هامون بین اسم شخصیت به عنوان یک علامت لغوی و مسمّای شخصیت در رمان تفاوت قائل می‌شود. وی معتقد است اسم، علامتی نیست که بر ارتباطی اتفاقی بین دال و مدلول مبتنی باشد، بلکه بر ارتباطی قراردادی بین دال و مدلول متکی است» (بحراوی، ۱۹۹۰، ۲٤۷).

هامون روش‌های دست یافتن به دال شخصیت را موارد زیر می‌داند:

۱) «توجه نمودن به علامت‌های دیداری: مثلا حرف انگلیسی (o)؛ دلالت بر شخصیتی تنومند و چاق دارد و حرف انگلیسی (I)؛ دلالت بر شخصیتی لاغر و بلند قد دارد.

۲) توجه نمودن به علامت‌های شنیداری ازجمله نرمی و یا خشونت ناشی از تلفظ حروف اسامی.

۳) توجه به ساختار صرفی و اشتقاقی اسامی شخصیت‌ها» (هامون،۱۹۹۰، ٦١- ٦٠).

با بررسی آوایی و دیداری اسامی شخصیت‌ها مشخص می‌گردد، تمامی اسامی این رمان به نرمی و به دور از هرگونه خشونت، تلفظ می‌گردد و از آنجا که بیشتر اسامی شخصیت‌های این رمان عربی بوده و دارای ریشه عربی می‌باشد، می‌توان با توجه به ساختار صرفی و اشتقاقی اسامی به دال این شخصیت‌ها رسید:

صفیه: «صفی، یصفو، صفواً و الصفو و الصفاء: نقیض الکدر، صفا الشیء، الصفاء مصدر الشیء الصافی؛ صفی الإنسان: أخوه الذی صافیه الإخاء؛ و الصفی: الخالص من کل شیء» (ابن منظور، ماده صفو).

صفیه در لغت به معنای پاکی، خالص بودن و نقیض تیرگی و کدر بودن است. حال سوال آن است که دلالت لغوی این اسم با ویژگی های شخصیت موافق است و یا خیر؟ با بررسی کارکردهای صفیه در رمان می‌توان استنباط نمود که این صفت در شخصیت صفیه آنگونه نمود می‌یابد که وی خالصانه به حربی عشق می‌ورزد، از این‌رو به خواستگاران بسیارش پاسخ منفی می‌دهد تا اینگونه بتواند فرصت خواستگاری را برای حربی باقی بگذارد، ولی این انتظار وی برآورده نشده و این عشق خالص، به نفرت و انتقام تبدیل می‌شود. بنابراین صفیه تا زمانی با معنای لغوی اسم خود همراه است که از عشق به حربی ناامید نشده است و تا قبل از کشته شدن کنسول بیک (همسر فعلی صفیه)، توسط حربی با وی همراه است، اما پس از این اتفاق، صفیه راه دیگری در پیش می‌گیرد و تبدیل به زنی می‌شود که پیوسته لباس سیاه (مخالف سفیدی و روشنی) برتن داشته و در صدد است تا از حربی، انتقام عشق خود و نادیده گرفته شدن آن را به بهانه انتقام گرفتن از قاتل کنسول بیگ، بگیرد. بنابراین صفیه تا قسمتی از

داستان با معنای لغوی اسم خویش همراه است و در قسمتی دیگـر در تنـاقض بـا اسـم خود قرار می‌گیرد.

حربی: «الحرب، نقیض السلم، علی معنی القتل، أو الهرج و جمعها حـروب. و فـلان حربٌ لی: أیّ عدوّ و محارب» (ابن منظور، دون تاریخ، مادۀ حرب).

حرب در لغت به معنی جنگ، دشمنی و نقیض صلح آمده است. با مقایسه‌ی صفات شخصیت حربی و معانی لغوی این اسم ملاحظه می‌شود، اسم این شخصیت، دلالت بـر عنصر منفی و مخرب دارد؛ این در حالی است که صـفات ایـن شخصـیت در برخـورد دیگران با وی به گونه‌ای است که همراه با احترام، اعتماد و محبت اسـت، امـا حـوادث داستان به گونه‌ای پیش‌می‌رود که حربـی خـود مـورد ظلـم و بـی‌عـدالتی قرارگرفتـه و ناخواسته عامل برهم‌ریختن آرامش اهالی روستا و تیره‌شدن روابط مسلمانان و مسیحیان می‌گردد. بنابراین می‌توان دریافت که شخصیت حربی در تعارض با معنای لغـوی اسـم خود می‌باشد، اما حوادث داستان او را به معنای واقعی و اصلی وی سوق می‌دهد.

حاج طیب: الطیب: «خلاف الخبث، و الطیب من کلّ شیء أفضـله و إمـرأۀ طیبـۀ إذا کانت حصانا عفیفة، و الطیب و الطیبة: الحلّ» (ابن منظور، ماده طیب).

طیب نیز از نظر دلالت لغوی حامل معنای مخالف خباثت، بهترینِ اشیاء و عفیـف و راه حل آمده است و این اسم با لقب (حاج)، نیز همراه است که جایگـاه وی را نمایـان می‌سازد. زیرا واژه‌ی حاجی عموماً بر شخصی اطلاق می‌گردد که به مکه رفته و توانسته است مناسک و اعمال حج را به جای بیاورد. با بررسی روابط شخصیت‌ها قابل دریافت است که ویژگی لغوی طیب با ویژگی‌های رفتاری شخصیت طیـب همـراه و هماهنـگ است زیرا وی فردی راهگشا در صورت بروز مشکلات است، مقامات عـالی نظـامی و حکومتی برای مشورت در امور روستا به نـزد وی آمـده و فـردی عفیـف، درسـتکار و خیرخواه برای یتیمان و تمامی افراد روستا است.

فارس: «الفرس: واحد الخیل و الجمع افراس، و الفارس: صـاحب الفـرس و الجمـع فرسان» (ابن منظور، ماده فرس). فارس در لغت به مرد سواکار و صاحب اسب و فردی کـه ملازم و همراه با اسب است اطـلاق مـی‌شـود. شخصـیت فـارس در رمـان سردسـته‌ی

راهزنان بوده و به امر راهزنی می‌پردازد. بنابرین وی به مانند معنی لغـوی اسـم خـویش ملازم با اسب و سوارکاری می‌باشد.

حنین: از آن‌جا که این اسم در رمان بدون حرکت‌گذاری آمده است، مـی‌تـوان ایـن اسم را به دو صورت خواند که در این صورت دارای دلالت‌های متفاوتی خواهد بود.

حَنین: «من أسماء عزو جل، الحنّان بمعنی الرحیم و الحنین: صوت الشدید من البکاء و الطرب، الشوق و یقال حنّ قلبی إلیه فهذا نزاع و اشتیاق» (این منظور، ماده حـنّ). حُنـین: إسم رجل و قولهم للرجل إذا رُدّ عن حاجته و رجع بالخیبة (*همان*: ۱۳۳).

حَنین به معنای گریه‌ی بسیار، ناشی از شادی و یا حزن، اشتیاق و تمایل به امری یـا کسی آمده‌است و حَنین در رمان، یکی از اعضای گروه راهزنان «فارس» است که روزی تمایل و اشتیاق خود به راهب شدن را به قدیس پاشا، اعلام می‌کند تا این‌چنین به اسرار دیر دست بیابد. اما با پایان رمان، خواننده درمی‌یابد که در پی اشـتیاق دروغـین وی بـه راهب‌شدن بر آن است تا از طریـق دسـتیابی بـه نـذورات مردمی،بـه ثـروت و اشـتیاق دیرینه‌ی خود برسد. بنابراین می‌توان گفت اشتیاق وی دروغین بوده و از صمیم قلب و خالصانه نیست.

حُنین: این واژه در زبان عربییادآور فردی [۱۴] است که در رسیدن به هدف خود دچار ناامیدی و شکست می‌شود. به نظر می‌رسد این معنا تناسب بیشتری با صفات شخصیت حُنین دارد. زیرا وی از سویی درصدد است با دست یافتن بر اسرار دیر، ثـروت دیـر را به تاراج برده و ثروتی به دست آورد اما پس از مطـرح شـدن ایـن نظـر توسـط وی، از سوی فارس (رئیس وی)، مورد ضرب و شتم قرارگرفته و فارس تیـری را بـه سـویش نشانه گرفته و وی را زخمی می‌سازد. از سویی درصدد کشتن حربی برمـی‌آیـد امـا بـا هوشیاری قدیس پاشا و حربی، درنهایت خود حنین است که کشته مـی‌شـود. بنـابراین وی در رسیدن به اهداف خود (ثروت و کشتن حربی)، با شکست مواجه شـده و خـود زخمی شده و حتی جان خود را از دست می‌دهد.

بنابراین در پی انتخاب هر نام، تفکر و اندیشه‌ای حاکم است و هر اسـم پـیش از آن که بر شخصیتی اطلاق شود، دارای معنای دلالی خاصی می‌باشد و نویسنده اسمی را بر

می‌گزیند که بیشتر در شخصیت رمان نمود دارد. در این رمان نیز غالب شخصیت‌ها در راستای هماهنگی و همسویی با دلالت لغوی خود قدم برمی‌دارند و یا ممکن است نویسنده با ایجاد تضاد و تعارض بین معنای لغوی شخصیت و خود شخصیت سعی بر آن دارد که توجه خواننده را جلب نموده تا به کشف رابطه آن اسم با آن شخصیت برآید.

نتیجه

بر اساس نظریه مذکور بیشترین شخصیت‌های مرجعی به کارگرفته شده در رمان «*خالتی صفیه و الدیر*»، شخصیت‌های دینی می‌باشد که در ذیل شخصیت‌های تاریخی می‌گنجد. حضور بهاء طاهر در مواردی چون بیان جزئیات، بیان افکار شخصیت‌ها، بیان تغییر شخصیت‌ها در طول زمان و مطلع نمودن خواننده از اصل اخبار در رمان مشهود است. از سویی دیگر سوالات مطرح شده توسط راوی، استفاده از ضمیر مخاطب و خطاب قراردادن مخاطب در مواردی و مبهم بودن شخصیت راوی، بیانگر درنظر گرفتن جایگاهی برای خواننده از سوی بهاء طاهر در رمان می‌باشد. با توجه به وقوع حوادث در سی سال پیش، بهاء طاهر به تمامی شخصیت‌ها، فرصت حضور دوباره را داده و این چنین از شخصیت‌های به یادآورنده استفاده نموده است. در سطح‌های وصف شخصیت، غالبا راوی که خود یکی از شخصیت‌های رمان می‌باشد توصیف‌گر است و به توصیف ابعاد ظاهری و جسمی، روانی و اجتماعی افراد پرداخته است و با بررسی منبع اطلاعات پیرامون شخصیت‌ها قابل استنباط است که نویسنده به صورت غیرمستقیم، توسط راوی، خواننده را با مدلول شخصیت‌ها آشنا ساخته است و با بررسی صرفی و اشتقاقی اسامی پی می‌توان برد که انتخاب اسامی (دالّ) اتفاقی نبوده و در پی هر اسمی تفکر و اندیشه‌ای نهفته است.

پی‌نوشت

۱- Vladimir Propp (۱۸۹۵- ۱۹۷۰)؛ پژوهشگر ادبیات فولکلور روسی.

۲- Algirdas julien Greimas (۱۹۱۷- ۱۹۹۲)؛ زبان‌شناس و نشانه‌شناس فرانسوی.

۳- Tzvetan Todorof (۱۹۳۹)؛ متفکر، فیلسوف و نظریه‌پرداز بلغاری.

٤- Philippe Hamon (۱۹٤۰)؛ نظریه پرداز و نویسنده فرانسوی.

5-"statutsémiologique des personnages"

٦- علت این ممنوعیت به وضوح مشخص نیست اما اجمالاً می‌توان گفتبه دلیل محتوای سیاسی رمان‌های وی بوده است که به این امر در رمان «الحب فی المنفی» صفحه ۳۳، اشاره شده است (طاهر، ۲۰۰۱، ص ۳۳).

۷- این رمان از سال ۱۹۹٤م. تا کنون به نُه زبان ترجمه شده و در سال ۲۰۰۰م. به عنوان بهترین رمان ترجمه شده، جایزه‌ی ادبی ایتالیا را به خود اختصاص داده است. دیگر آثار بهاء طاهر به ترتیب عبارتند از: «الخطوبة»، «بالامس حلمت بک»، «أنا الملک جئت»، «ذهبت الی الشلال»، «شرق النخیل»، «قالت ضُحی»، «الحبّ فی المنفی»، «نقطة النور»، «واحة الغروب» (حسین، بلا تاریخ، ٦-٤).

۸- یکی از استان‌های جنوبی مصر، که پایتخت مصر در عصر فراعنه بوده است.

۹- Personage Referentiels الشخصیات المرجعیة.

۱۰- جزو راهزنان گروه فارس است.

۱۱-Personage Embrayeurs الشخصیات الواصلة و الاشاریة.

۱۲- Personnageanaphpriqus الشخصیات التکراریة.

۱۳- یادبود ورود حضرت عیسی (ع)، به بیت المقدس.

۱٤- ضرب المثل «رَجَعَ بخفی حنین» ترجمه: «بازگشت با کفش حنین». معادل فارسی: «دست از پا درازتر برگشتن». توضیح ضرب المثل: مردی بادیه نشین برای خرید کفش به نزد کفاشی به نام حنین رفت، آن مرد با چانه زدن بسیار در قیمت کفش به توافق نرسید، و راه صحرا را در پیش گرفت. حنین کینه‌ی وی را به دل گرفت و تصمیم گرفت به دنبال او به صحرا برود. حنین یک لنگه را در مسیر او و دیگری را در مسیری دورتر قرار داد. آن مرد با دیدن اولین لنگه به خود گفت: افسوس که جفتش نیست و از کنار لنگه کفش گذشت. پس از طی مسافتی لنگه‌ی دیگر کفش رادید،آن را برداشت وشترش را آن‌جا گذاشت و به‌سمت لنگه اول برگشت و زمانی که از شتر دور شد «حنین» از کمین‌گاه بیرون آمد و شتر را با بارش برد. وقتی مرد برگشت شترش را پیدا نکرد و ناچار شد با همان جفت کفش به قبیله برگردد (افرام بستانی، ۱۳۷۹، ۸۲۷).

منابع و مآخذ

- ابن منظور ، ابوالفضل جمال الدین محمد بن مکرم، (دون تاریخ)، لسان العرب، مجلـدات: ۱ ،٦ ،۱۳ و ١٤، بیروت، دار صادر.
- بحراوی، حسن (۱۹۹۰م)، بنیة الشکل الروائی، المرکز الثقافی العربی، لبنان، بیروت، الدار البیضاء.
- البستانی، فواد افرام (۱۳۷۹ه.ش)، ترجمه: محمد بندر ریگی، ترجمه منجد الطلاب به ضمیمه فرائـد الادب، تهران، انتشارات بحر.
- پراپ، ولادیمیر (۱۹۹٦م)، مورفولوجیا القصة، ترجمهٔ: عبدالکریم حسن و سمیرة بن عمّـو، سـوریه، دمشق، شراع للدراسات و النشر، الطبعة الاولی.
- حسن قصراوی، مها (۲۰۰۸م)، «ثقافة الحب و الکراهیة و الموت فی روایة خالتی صفیة و الدیر لبهاء طاهر».
- حسین، البهاء (لا تا)، قریبا من بهاء طاهر، المکتبة الالکترونیة کتب عربیة.
- خلیل، ابراهیم (۲۰۱۰م)، بنیة النص الروائی، منشورات الاختلاف، الطبعة الاولی.
- روحی الفیصل، سمر (۲۰۰۳م)، الروایة العربیـة، البنـاء و الرویـا، سـوریه، منشـورات اتحـاد الکتـاب العرب.
- زیتونی، لطیف (۲۰۰۲م)، معجم مصطلحات نقد الروایة، بیـروت– لبنـان، دار النهـار للنشـر، الطبعـة الاولی.
- طاهر، بهاء (۱۹۹۱م)، خالتی صفیة و الدیر، مصر، مطابع دارالهلال.
- طاهر، بهاء (۲۰۰۱م)، الحبّ فی المنفی، مصر: دارالهلال.
- عبدالناصر، مبارکیهٔ (۲۰۰۷م)، «الشخصیة فی روایهٔ الشمعة و الدهالیز»، مجلهٔ العلوم الانسانیة، جامعـة محمد خیضر بسکرة، العدد ۲۸.
- لحمدانی، حمید (۲۰۰۰م)، بنیة النص السردی، المرکز الثقافی العربی للطباعة و النشر، الطبعة الثالثة.
- هامون، فیلیب (۱۹۹۰م)، سیمیولوجیة الشخصیات الروائیة، ترجمة: سـعید بنکـراد، الربـاط، المغـرب، دارالکلام.

دراسة عنصر الشخصية في رواية «خالتي صفية و الدير» لبهاء طاهر
(استناداً إلى نظرية فيليب هامون)

سيد حسن فاتحی[1]
فرامرز میرزایی[2]
بی‌بی راحیل سِن سِبلی[3]

الملخَّص

فيليب هامون، من المفكرين الفرنسيين المعاصرين، أمعن النظر فيعنصر الشخصية من وجهة نظر جديدة. تُعدّهذه النظرية أكمل النظريات و أشملها حول عنصر الشخصية؛ لأنّها تشمل أفكار المنظرين السابقين. و هي مستندة إلى أربعة مبادئ :١) أنواع شخصية – وهي مشتملة على الشخصيات المرجعية (التاريخية، و الاجتماعية، و الأسطورية، والمجازية) الشخصيات الواصلة و الإشارية (مشيرة إلى القارئ و الكاتب) ٢) مدلول الشخصية ٣) دالّ الشخصية ٤) مستويات توصيف الشخصية. لعبت الشخصية في رواية «خالتي صفية و الدير» لبهاء الطاهر– الروائي المصري المعاصر– دوراً بارزاً. لذلک حاولت دراستنا، مستخدمة المنهج الوصفي–التحليلي، أن تدرس الرواية من منظور فليب هامون و وصلت إلى أنّبهاء طاهر أتاح لجميع الشخصيات فرصة الحضور و التدخّل في القصة أثناء استخدام الشخصيات التأريخية، و الاجتماعية، و المجازية في هذه الرواية، و يعتبر مكاناً للكتّاب و للقرّاء. و استطاع أن يضَعَ القارئ أمام صورة كاملة من الشخصيات مع وصف المظاهر الظاهريّة، و الذاتيّة، و الاجتماعيّة لهنّ. و ولّى بهاء طاهر، الإشارة إلى مدلول الشخصية للراوي و حاول أن يخلق المؤائمة و التنسيق بين أسماء الشخصيات و معانيها فياختيار أسماء (دالّ) الشخصيات.

الكلمات الرئيسية: الشخصية، فيليب هامون، بهاء طاهر، روايةخالتي صفية و الدير.

١– استاذ مساعد فی اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سينا، همذان
٢– استاذ فی اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس
٣– طالبة دكتوراه فی اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سينا، همذان

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

تحلیل مسأله‌ی فقر در شعر احمد مطر از منظر جامعه‌شناسی ادبیات*

مهدی ابراهیمی[۱]، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی- باشگاه پژوهشگران جوان دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز
رمضان رضایی، استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

جامعه‌شناسی ادبیات یکی از شیوه‌های جدید و کارآمد نقد متون ادبی است که رابطه‌ی میان آثار ادبی و مسائل اجتماعی و نیز موقعیت اجتماعی نویسندگان و خوانندگان را مورد ارزیابی قرار می‌دهد تا از این طریق، وضعیت طبقات مختلف جامعه و طرز رفتارها و کنش‌های متفاوت و متشابه ساختارهای اجتماعی در دوره‌ی معینی از تاریخ را مشخص کند. احمد مطر یکی از شاعران مشهور جهان معاصر عرب است که همواره نسبت به اوضاع و رویدادهای جامعه حساسیت نشان داده که این خود نشان از نوعی تعهد و آرمان خواهی است. مقاله‌ی حاضر با هدف مطالعه و تبیین مسأله‌ی فقر اقتصادی و نابرابری‌های اجتماعی در اشعار احمد مطر، با تکیه بر نظریات و منابع جامعه‌شناختی به روش توصیفی– تحلیلی تدوین شده است و نتایج نشان می‌دهد که شاعر توجه خاصی به مسأله فقر دارد؛ چرا که فقر از مهم‌ترین مشکلات و معضلات اجتماعی است و بستر جامعه را برای انواع کجروی‌ها و بیماری‌های اجتماعی مهیّا می‌سازد. شاعر، فقر و مشکلات ناشی از این پدیده‌ی اجتماعی در جامعه خویش را منعکس کرده و در جهت ایجاد آگاهی و تلاش برای ایجاد برابری و از بین بردن تضادهای طبقاتی فریاد اعتراض سرداده است.

کلیدواژه‌ها: جامعه شناسی ادبیات، شعر معاصر عرب، احمد مطر، فقر.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳ /۰۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۲٤

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mehdi.ebrahimi94@gmail.com

مقدمه

تاریخ معاصر عرب بیانگر آن است که قرن بیستم منشأ تحـولات اجتمـاعی، سیاسـی و تاریخی عظیمی در جهان عرب بوده و در هیچ یک از قرون گذشته، عرب‌ها تا این حد متحول نشده‌اند. ارتباط ایشان در این قرن با جهان و به ویژه با اروپا، نقطه‌ی عطفی بود که به شدّت جامعه‌ی عرب را تکان داد و روشـنفکران و آزادی خواهـان را بـا مسـائلی آشنا کرد که تا آن زمان به ورطه‌ی فراموشی سـپرده شـده بـود. شـاعران و نویسـندگان معاصر، با دید انتقادی به اوضـاع نابسـامان جامعـه نگریسـته و بـا بـه تصـویر کشـیدن واقعیتهای جامعه در جهت بیداری و آگاهی عامه‌ی مردم کوشیدند (لانکریک، ۱۳۷۸ :٤٧٨-٤٧٧).

تعاملات اجتماعی عرب با جهان غرب، آنها را در اتخاذ تصمیماتی متکـی بـه علـم مدرن مساعدت کرد و آنها با بررسی و مطالعه‌ی مسائل مربوط به جامعه، در چـارچوب جامعه‌ی جهانی به اصلاح و متحول ساختن جامعه‌ی خود پرداختند. این تحول ناشی از بحرانها و گرفتاریها و بی‌عدالتی‌های سیاسی، اجتمـاعی و اقتصـادی بـود کـه جامعـه‌ی عرب در دوران معاصر گرفتار آن شده بود و همین عوامل نیز باعث شد تا بیان مضامین اجتماعی به یکی از درون مایه‌های ثابت ادبیات عرب در شعر و داستان تبدیل گـردد و اکثر شعرا و نویسندگان معاصر، علاوه بر آنکه بر جنبه‌های هنری و زیبایی ادبیات تأکید می‌کردند، نوشته‌های خود را در همراهی با مسائل اجتماعی و فرهنگـی جوامـع عـرب همسو ساختند (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ٤٩ - ٤٨). همین مسائل است که اسـاس کـار جامعـه شناسی ادبیات قرار می‌گیرد.

جامعه‌شناسی ادبیات یکی از حوزه‌های مطالعات بین رشته‌ای است که کـم و بـیش مورد توجه محققان قرار گرفته است. این حوزه مطالعاتی ساختارهای معنـایی شـعر یـا رمان یا هر نوع از انواع ادبی را به وضعیت سیاسی و ادبی جامعه پیوند مـی‌دهـد. البتـه منظور آن، این نیست که متون ادبی تصویر واقعی جامعـه اسـت، بلکـه بعضـی مسـائل اجتماعی را به مسائل معنایی و روایی تبـدیل مـی‌سـازد و گـاهی مسـائل و تضـادهای اجتماعی بصورت ستیزه‌های زبانی جلوه‌گر می‌شود. زبان‌ها، جهان‌نگری‌هـای انضـمامی

و اجتماعی هستند و از فعالیت روزمره و مبارزهی طبقاتی جدایی ناپذیرند. ادبیات در قالب ساختارهای کلامی و زبانهای جمعی، در برابر ساختارهای اجتماعی به واکنش میپردازد (گلدمن، ۱۳۷۷: ۲۹). و در واقع «ادبیات و هنر را بعنوان صفشکن آفرینش فرهنگی و عامل دگرگونی و تغییرات اجتماعی در نظر میگیرند» (شوکینگ، ۱۳۷۳: ۱۲). نویسنده اگرچه اثر خود را با فنون ادب میآراید، اما موضوع محتوا و شالودهی بحث خود را از اجتماع و واقعیتهای جامعه برمیدارد و به عبارتی دیگر، هنر انعکاسی از واقعیت است؛ چرا که آثار ادبی در هر شکلی که باشند کم و بیش واقعیتهایی از اجتماع زمان خویش را بیان میکنند (گلدمن،۱۳۷۷: ۳۵۸).

یکی از مسائل اجتماعی که پیوسته در شعر و ادبیات ملل مختلف منعکس شده، مضمون فقر است که بسیاری از جوامع با آن دست به گریبانند. بطور سنتی مفهوم فقر، تنها به ناکافی بودن درآمد اطلاق شده است. بر این اساس، با تعیین خط فقر، آنهایی که زیر خط فقر قرار میگیرند؛ فقیر محسوب میشوند و اشخاص بالای خط فقر، غیر فقیر؛ اما به رغم این تعریف ساده، علمای علم اقتصاد از همان ابتدا کوشیدهاند تا تعریف گستردهتری از فقر ارائه دهند که تنها شامل فقر اقتصادی نشود، بلکه فقر فرهنگی، فقر در دستیابی به حقوق انسانی و فقر در توسعهی ابعاد انسانی و بسیاری از ابعاد دیگر را نیز دربر میگیرد (لرنی، ۱۳۷۸: ۳۰٤-۳۰۵). از این رو میتوان اذعان نمود که فقر مفهوم گسترده و وسیعی داشته و در حوزههای اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و غیره قابل طرح است.

احمد مطر از شاعران برجستهی عراق است که در جهان معاصر عرب، شهرت بسیاری دارد. او در اوضاع خفقان بار سیاسی و اجتماعی عراق که حزب بعث، ملّت و ثروتهای آن را پلهای برای تعالی خود قرار داده بودند، پا به عرصهی وجود مینهد و با بینش و نگرش خاص خود به ریشهیابی معضلات جوامع عربی میپردازد. شعر او عرصهی هجومی بر مظاهر ظلم، فساد، شرک، تزویر و بیعدالتی و نابرابری در جهان ستمدیدهی عرب است. وی علاوه بر اینکه از حاکمان در شعر خود شکایت کرده و آنها را محکوم میکند، هموطنان خود را هم مورد حمله قرار میدهد. چرا که زیر بار

ظلم رفته و سکوت پیشه کرده‌اند. شاعر از مرز فردیّت خارج می‌شود و وجودش را سرشار از عواطف جمعی می‌کند. این عواطف عمق احساسات و ارتباط شاعر را با جامعه‌اش نشان می‌دهد. احمد مطر کودکی و نوجوانی خود را در دامان فقر و محرومیت سپری کرده (غنیم، ۱۹۹۵: ۱۸). و با تمامی ابعاد این مسأله‌ی مهم اجتماعی کاملاً آشنایی دارد. او در اشعار خود، زبان گویای ملت خود و رنجها و مشکلات آنها شده است.

مقاله‌ی حاضر با هدف مطالعه و تبیین بازتاب فقر اقتصادی و نابرابری‌های اجتماعی در اشعار احمد مطر، با تکیه بر نظریات و منابع جامعه‌شناختی تدوین شده است. پرسشهایی که این پژوهش در پی پاسخ به آنهاست، از این قرار است:

– احمد مطر تا چه اندازه از شرایط، اوضاع و مشکلات جامعه تأثیر پذیرفته است؟

– بازتاب فقر و نابرابری‌های اجتماعی در اشعار احمد مطر چگونه است؟

برای پاسخ گفتن به این پرسشها، از روش تحقیق توصیفی استفاده شده است و جمع آوری اطلاعات با ابزار کتابخانه (اسنادی) می‌باشد به این نحو که ابتدا منابع گوناگون پیرامون موضوع، مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته و مطالب مورد نیاز به صورت فیش برداری جدا شده سپس مورد نقد و تأمل اجتماعی قرار گرفته است.

پیشینه تحقیق

احمد مطر از شاعران مشهور جهان معاصر عرب است؛ لذا پژوهش‌های متعددی در مورد این شاعر انجام شده است که در اینجا به برخی از آنها که با پژوهش حاضر ارتباط بیشتری دارند اشاره می‌شود:

"پژوهشی در اندیشه‌های سیاسی اشعار احمد مطر" عنوان مقاله‌ای است که در نشریه «لسان مبین» به چاپ رسیده است (حیدریان شهری، ۱۳۹۳صص۱-۲۳). نویسنده‌ی این مقاله بعد از نگاهی گذرا به زندگی احمد مطر، در مرحله‌ی نخست، چهره‌ی مردمیِ شعر مطر و دلایل مقبول بودن شعر او و در مرتبه‌ی بعد سیمای سیاسی شعر مطر و برخی عناصر ایدئولوژی سیاسی شعر او را مورد توجه قرار داده است. البته گفتنی است

نویسنده ضمن بیان موضوعات سیاسی، بصورت خلاصه به چند نمونه از اشعار احمد مطر که به بازتاب مسائل اقتصادی در شعر او ارتباط دارد، اشاره نموده است. ولی در این مقاله، به دیگر مباحث مرتبط با مقوله‌ی گسترده‌ی فقر و زوایای گوناگون بازتاب این مسأله در شعر مطر و نیز مباحث جامعه شناسی ادبی پرداخته نشده است.

"أحمد مطر و قضایا شعره السیاسی" عنوان مقاله‌ای است که در مجله «آفاق الحضاره الاسلامیه» به چاپ رسیده و نویسنده در این مقاله، قضایای سیاسی شعر این شاعر انقلابی را مورد نقد و تحلیل قرار داده است (حاجی‌زاده، ۱۳۸٦صص٤۹۷-۵۲۷). "مهمترین عناصر معنایی شعر احمد مطر" مقاله‌ای دیگر است که برخی از مسائل سیاسی و اجتماعی موجود در شعر این شاعر را بیان می‌کند و مفاهیمی چون بی‌پروایی و بلند پروازی شاعر، پلیدی و سمجی جاسوسان، ستمگری و تکبر حکام، سرکوب مخالفان و غیره را بررسی می‌کند (صدقی، ۱۳۸٤صص٦۹-۹۰).

مقالاتی نیز در حوزه‌ی ادبیات مقاومت در مورد شاعر نگاشته شده است پژوهش‌هایی چون "مظاهر أدب المقاومه فی شعر احمد مطر" این مقاله موضوعاتی چون لبنان، فلسطین، وطن دوستی، آزادی، و مبارزه را دربرگرفته است (سعدون زاده ۱۳۸۸، صص۵۱-۷۰). همچنین "مفهوم آزدی در شعر احمد مطر" مقاله‌ی دیگری است که مطر را به عنوان شاعر ادبیات مقاومت به چالش کشانده است (مجیدی ۱۳۹۰، صص۵۰۵-۵۱۹).

برخی از مقالات ویژگی‌های زبانی طنز در اشعار مطر را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند، پژوهش‌هایی چون "شیوه‌های کاربرد طنز در تصاویر فکاهی احمد مطر" که نویسنده اسلوبهای کاربرد طنز در شعر مطر را مورد بررسی قرار می‌دهد (معروف، ۱۳۸۷ صص۱۲۱-۱٤۵)."رسالت طنز در شعر میرزاده‌ی عشقی و احمد مطر" عنوان مقاله‌ای دیگر است که بطور تطبیقی کارکرد طنز در آثار دو شاعر را مورد نقد قرار داده است (رجبی،۱۳۹۱).

همچنین از جنبه‌ی بینامتنی پژوهش‌هایی چون"روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطر" از فرامرز میزایی و ماشالله اوحدی (میزایی، ۱۳۸۸) و "نقد و بررسی وامگیری قرآنی

در شعر احمد مطر" از یحیی معروف (معروف،۱۳۹۰، صص۱۲۳-۱۵۲) وجود دارد که اشعار را از دید بینامتنی تحلیل کرده‌اند. همچنین مقاله‌ی"افسانه تمثیلی و کارکرد آن در شعر احمد مطر" که به داستانها از زبان حیوانات و تمثیل و نمادها در شعر مطر پرداخته است (حیدری، ۱۳۹۲).

بخش پر رنگ و قابل تأملی از شعر احمد مطر به فقر و نابرابری‌های اجتماعی اختصاص یافته است که تحلیل جامعه شناختی این مضامین، در پژوهشهای حاضر حضوری ندارد، از این رو ضرورت تحقیق در این زمینه، مشهود است.

جامعه‌شناسی ادبیات

جامعه‌شناسی ادبیات، شاخه‌ای نوپا از جامعه‌شناسی است که رابطه‌ی میان آثار ادبی و شرایط اجتماعی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. این شاخه به تحلیل تمام عوامل اجتماعی موثر در آفرینش آثار ادبی می‌پردازد و می‌خواهد بداند جامعه چه تأثیری بر نویسنده و اثرش می‌گذارد و در مقابل، این اثر ادبی چه تأثیری بر جامعه می‌گذارد؛ چرا که این تأثیر دو سویه و متقابل است. ادبیات موجودی زنده و پویاست و همانطور که از جامعه‌ی خود تأثیر می‌پذیرد، تأثیر نیز می‌گذارد (شوکینگ، ۱۳۷۳: ۱۵).

بدیهی است قدرت ادبیات در اداره تکامل فرهنگ و جامعه، امری انکار ناپذیر است و مسائلی چون قدرت سیاسی جامعه و اقتدار خانوادگی و هنجارها و ناهنجارهای اخلاقی همگی در بطن ادبیات قابل نقد و بررسی است و ادبیات در عین هدف بودن می‌تواند به عنوان ابزاری توانمند برای بررسی سیاست جامعه و فرهنگ کشور مفید باشد و به منزله‌ی بستر حیات بخش و شکوفاگر اندیشه‌ها و حاوی عناصر سازنده‌ی شخصیت انسانها به کار آید (ترابی، ۱۳۷۹: ٦۰). بر این اساس تأثیر آداب و رسوم و قوانین جامعه بر ادبیات، و متقابلاً تأثیر ادبیات بر آنها مسلم است. از این روست که جلال آل احمد اعتقاد دارد: «اصیل‌ترین اسناد تاریخی هر ملّت ادبیات است و مابقی جعل است» (زمانی‌نیا، ۱۳٦۳: ۳۵۳).

مقاله‌ی حاضر، محصول قلمی احمد مطر را مورد تأمل و نقد اجتماعی قرار می‌دهد؛ احمد مطر بعنوان شاعری که زبان گویای عامه‌ی ملت عراق است، از طریق آثار ادبی

خود، مسائل اجتماعی جوامع عرب و عمدتاً محل زندگی خود را در اشعارش منعکس کرده و در جهت ایجاد بالندگی در طبقات پایین جامعه و نیز بسط و تعمیق اندیشههایی همچون برابری و عدالت طلبی کوشیده است؛ یعنی مطر با دستیابی به ساختار طبقاتی و با ارجاع به اوضاع حاکم در جامعه با خلق اشعارش در شکلگیری آگاهی طبقاتی در میان اعضای طبقات پایین جامعه نقش ایفا کرده است. و با تحلیل آثار ادبی او میتوان به لایههای درونی اوضاع اجتماعی جامعهی شاعر دست یافت.

اهمیت این نوع بررسی یعنی تحلیل جامعه شناختی آثار ادبی، در این است که رابطهی عمومی دیالکتیکی میان اثر ادبی به مثابهی کنش فعال ذهن خلاق شاعر یا نویسنده در بیان جهاننگری و آگاهی جمعی گروه یا طبقهای خاص که نویسنده منتسب و نمایندهی آن به شمار میرود و نیز شرایط مادی حیات اجتماعی و مناسبات میان طبقات در کل جامعه روشن شود تا با کشف این رابطه بتوان مقطعی از تاریخ حیات جمعی یک ملت و مناسبات طبقات مختلف و نیروی اجتماعی دست اندرکار تغییر اجتماعی و تحول در جامعهی مورد نظر را به درستی مورد تحلیل قرار داد.

نگاهی به زندگی و شعر احمد مطر

شعر معاصر عراق، طلایهدار آمال و آرزوهای ملّت ستمدیدهی عراق، برای از بین بردن ریشهها و عوامل نابسامانیهای جامعه است. این اشعار آینهی تمام نمای دردها و رنجها و معضلات اجتماعی اقشار مختلف جامعه است که شاعران زیادی از جمله مطر از منادیان حقیقی آن به شمار میآیند. احمد مطر هاشمی در سال ۱۹۵٦ در روستای «تنومه» یکی از نواحی بصره، دیده به جهان گشود. دوران کودکی و نوجوانیاش را در آنجا سپری کرد و در جوانی به همراه خانوادهاش به محلهای به نام «اصمعی» انتقال یافت. شاعر دوران کودکی و نوجوانی خود را در دامان فقر و محرومیّت سپری کرد. او در آن شرایط سخت و نابسامان به مطالعه کتابها و ادبیات روی آورد. روستای «تنومه» همچنین این دوره از زندگی شاعر، که توأم با فقر و نداری بود، دارای تأثیر آشکاری در شعر و شخصیت احمد مطر است (غنیم، ۱۹۹۵: ۱۸). مطر از چهارده سالگی شعر سرود.

شعرهای اولیه‌ی او در محدوده‌ی غزل و هیجان و موضوعاتی از این قبیل بود. لیکن طولی نکشید که رویارویی ملّت با حکومت و استبداد حاکم بر جامعه، برایش آشکار شد. او این را از نگاه مردم، گفته‌های آنان، کتابها و مطبوعات دریافت (حسن، ۱۹۸۷: ۵۲). وی در آن اوضاع خفقان‌بار سیاسی و اجتماعی عراق، که حزب بعث و رژیم صدام، ملّت و ثروتهای آن را پله‌ای برای تعالی خود قرار داده بودند، نتوانست سکوت پیشه کند و لباس ماتم بر تن کند، لذا برای اصلاح شرایط موجود وارد عرصه‌ی مبارزه شد و برای این کار، سرودن شعر و سلاح کلمه را برگزید و قصائدی تحریک آمیز و شورانگیز سرود که محور آن ترسیم تحقیر شهروند عرب بود. چنین اشعاری آسودگی را از او گرفت و ناچار شد بهای آزادگی را با آوارگی بپردازد و به کویت بگریزد و از آنجا به بریتانیا برود (*همان*: ۵۵). این شاعر ارزنده هم اکنون در لندن اقامت دارد و با غم غربت و بیماری دست و پنجه نرم می‌کند.

مفهوم فقر و انواع آن

فقر در لغت به معنای: «تنگ‌دستی، تهیدستی، ناداری و درویشی آمده است. و در اصطلاح به معنای ناتوانی در برآورده ساختن حد کافی نیازهای اساسی انسان است» (کنت گالبریت، ۱۳٦۹ :۳۲). اما فقیر به چه کسی گفته می‌شود؟ باید در پاسخ گفت، فقیر کسی است که: «از عهده‌ی تأمین حداقل معیشت زندگی برنیاید و درآمد و مخارجش با همدیگر توازن و تعادل نداشته باشد یعنی هزینه‌ی زندگی به مراتب بیشتر از درآمدش باشد» (*همان*: ۳٤).

در تعریفی دیگر فقر به معنای محدودیت از داشتن چیزهایی است که هر یک از اعضای جامعه حق دارند آن را داشته باشند. در ادبیات ملل، فقر به معنای نداشتن امکانات اولیه رفاهی است و افرادی که از چنین امکاناتی محرومند فقیر نامیده می‌شوند (ستوده، ۱۳۸٤: ۹۱). علیرغم همه‌ی این تعاریف، علمای علم اقتصاد از همان ابتدا کوشیده‌اند تا تعریف گسترده‌تری از فقر ارائه دهند که تنها شامل فقر اقتصادی نشود، بلکه فقر فرهنگی، فقر در دستیابی به حقوق انسانی و فقر در توسعه ابعاد انسانی و بسیاری از ابعاد دیگر را نیز دربر می‌گیرد (لرنی، ۱۳۷۸: ۳۰٤-۳۰۵).

همانگونه که اشاره گردید احمد مطر دوران کودکی و نوجوانی‌اش را بـا مشـکلات شدید اقتصادی و فقر و نداری پشت سر گذاشته (غنیم، ۱۹۹۵: ۱۸) لذا با ابعـاد گونـاگون این مسأله‌ی مهم اجتماعی آشنایی کامل دارد. وی خود را جدا و بیگانه از مردم نمی‌داند لذا با مردم عادی جامعه احساس همبستگی و وابستگی کرده و زبـان گویـای جامعـه‌ی خویش می‌شود. او معتقد است که فقر از مهمترین مشکلات و معضلات اجتماعی است و بستر جامعه را برای انواع کجرویها و بیماری‌های اجتماعی، مهیّا می‌سازد (غنـیم، ۱۹۹۸: ۸۵). شاعر بارها با زبان شعر، فقر و محرومیت جانکاه ملت خویش را فریـاد زده اسـت ملتی که با وجود داشتن سرمایه‌های عظیم نفتی (مطر،۲۰۰۱: ۱٤۱) «آب فقر» مـی‌نوشـد و رهین سرما و تاریکی است:

و أنا/ أَرقدُ فی غَیابةِ بئری/ أشربُ فقری/ رهنَ البرد و رهنَ ظلامی ... (*همان*: ۱٤)

(و من در قعر چاهم می‌خسبم. فقرم را می نوشم، در گرو سرما و تاریکی ...)

فاصله‌های طبقاتی و بی‌عدالتی

در جوامعی که ثروتها و منابع طبیعی، که بر اساس آیات قرآن کریم برای بهـره بـرداری همه‌ی مردم آفریده شده، در اختیار گروه‌های خاصی قرار می‌گیرد و اکثریت مردم از آن بی‌بهره‌اند، فقر فراگیر می‌شود و به تدریج فاصله طبقاتی فزونی می‌یابد (رشـیدی، ۱۳۷۵ج اول: ۱۷۳). از دیدگاه جامعه شناختی کشورهایی با درآمد پایین یا متوسط، عمومـاً بـه دو طبقه‌ی اقتصادی تقسیم می‌شوند: طبقه‌ی حاکم که ابزار تولید و توزیع را در اختیار دارد و بوسیله‌ی قدرت اقتصادی قادر به اعمال سلطه‌ی سیاسی خود می‌باشد و طبقـه تحـت سلطه، که در خدمت تحقق خواسته‌های طبقه حاکم قرار داشـته و از لحـاظ سیاسـی و اقتصادی و اجتماعی زیر سلطه‌ی طبقه‌ی حـاکم اسـت (نکرومـه، ۱۳۵۷: ۱٤). عـدم ثبـات سیاسی تأثیر بدی بر اقتصاد عراق گذاشت و اختلافات طبقاتی در عراق را گسترش داد. (الوائلی، ۱۹۸۷ :۸۲).

احمد مطر بعنوان شاعری متعهد، فقر و مشکلات ناشی از این پدیده‌ی اجتمـاعی در جامعه‌ی خویش را منعکس کرده و در جهت ایجاد آگاهی و تلاش برای ایجاد برابـری

و از بین بردن تضادهای طبقاتی فریاد اعتراض سرداده است (غنیم، ۱۹۹۸: ۱۰۹). شاعر ریشه‌ی اصلی فقر و نابرابریهای اجتماعی در جوامع عربی را از یک سو در حکومت‌های ستمگر و بی‌تدبیرشان و از سوی دیگر در نفوذ و سوءاستفاده‌ی کشورهای استعمارگر در جوامع عربی جستجو می‌کند.

مطر در قصیده‌ای تحت عنوان «إنصافُ الأنصاف» با بهره‌گیری از طنزی تلخ، به فقری که در نتیجه‌ی تقسیم ناعادلانه‌ی ثروت و درآمد در جوامع عربی بوجود آمده، اشاره دارد و بیان می‌کند که ملت عرب با وجود داشتن ثروتهای عظیم طبیعی بعلت نابرابری در توزیع ثروت از فقر رنج می‌برد و تمام ثروت جامعه میان صاحبان قدرت تقسیم می‌شود :

نَزرعُ الأرضَ .. و نغفو جائعین./ نَحمِلُ الماءَ .. و نمشی ظامئین./ نُخرِجِ النِفطَ/ و لا دفءَ و لا ضوءَ لنا../ و أمیرُالمؤمنین مُنصفٌ فی قِسمهِ المالِ/ فَنِصفٌ لجواریهِ وَ نِصفٌ لذویهِ الجائِرین! (مطر، ۲۰۰۱: ۲٤۱).

(زمین را می‌کاریم .. و گرسنه می‌خوابیم. آب را حمل می کنیم.. و تشنه راه می‌رویم. نفت استخراج می‌کنیم (ولی) نه گرمایی برایمان دارد و نه نوری .. و امیرمومنان (منظور حاکم) در تقسیم مال منصف است پس نیمی برای نزدیکانش و نیمی برای اربابان ستمکارش!).

شاعر در قصیده‌ای دیگر، انباشته شدن ثروت نزد طبقه‌ی حاکم و صاحبان قدرت، که اقلیّت کوچکی از جامعه‌ی عرب هستند، را ترسیم کرده و از زبان حاکم چنین می‌گوید :

قِیلَ إنِّی لی عِقاراتٌ / وَ لی مالٌ وفیر./ إنَّهُ وَهمٌ کَبیر/ کُلُّ ما أَملِکُهُ خَمسونَ قَصراً / أتَّقَی القَیظَ بِها و الزَّمهَریر/ وَ رَصیدی کُلّهُ/ لیسَ سِوی عِشرینَ مِلیاراً ۰۰/ فَهل هذا کَثیر؟! (مطر، ۲۰۰۱: ۳۹۰-۳۹۱).

(گفته شده املاک و ثروت فراوان دارم. این یک توهم بزرگ است. من تنها پنجاه قصر دارم که در آن خود را از سرما و گرما حفظ می کنم و همه‌ی سپرده‌های بانکی من چیزی جز بیست میلیارد نیست ..آیا این زیاد است ؟!).

نقش حاکمان در پیدایش فقر

گفته میشود که فقر محصول ساختار قدرت و نظام اجتماعی است. فقر یک محصول طبیعی نیست، بلکه نتیجه روابط و مناسبات انسانی است. قدرت سیاسی نقش مهمی را در توزیع ثروت و درآمد در جامعه دارد و کسانی که از نظر اقتصادی در حاشیه قرار گرفتهاند، تمایل دارند که از نظر اجتماعی هم حاشیه نشین شوند؛ بنابراین از منابع قدرت محروم هستند (راغفر، ۱۳۸٤: ۲۵۵). امروزه بسیاری از کشورهای جهان اسلام با فقر و توسعه نیافتگی مواجه میباشند. عوامل گوناگون سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در پیدایش این پدیده موثر بودهاند که در میان این عوامل، نظام حاکم وسیاستهای آن، نقش تعیین کنندهای در تشدید فقر داشته است (رهنما،۱۳۸۲: ۳٦۹).

شاعر بحران شدید اقتصادی در کشورهای عربی را بخشی از آشفتگی سیاسی این حکومتها میداند و معتقد است که مسئولیت کامل این بحران به دوش حاکم است حاکمی که تکیه بر مسند قدرت زده، بدون اینکه شایستهی این مسئولیت باشد و منابع ثروتهای ملت را در راه لذّات و شهوات به هدر میدهد :

قُوتُ عِیالنا هُنا/ یُهدرُهُ جَلالةُ الحمار/ فی صالةِ القِمار./ و کلُّ حقّهِ بهِ/ أنَّ بعیرَ جدِّه/ قد مَرَّ قبلَ غیرهِ/ بهذهِ الآبار! (مطر، ۲۰۰۱: ۷۵).

(قوت خانواده هایمان اینجاست. اعلی حضرت خر در سالن قمار بر بادش میدهد. و تمام حق او در آن، این است که اشتر جدّش پیش از دیگران از کنار این چاهها گذشته بود!).

شاعر در قصیدهی زیر با طنزی تلخ، تلاشهای بیحاصل حاکمان کشورهای عربی برای مقابله با فقر را ترسیم میکند، حاکمان فریبکاری که با برگزاری کنفرانسهای بیحاصل و صدور دستورات بی مفهوم و غیر کاربردی، در ظاهر چنان جلوه میدهند که گویا با فقر مبارزه میکنند :

فشکونا أمرَنا عندَ وَلیّ الأمرِ/ فاغتمَّ و نادی الخبراء/ و جمیعَ الوزراء ./ و أُقیمت ندوةٌ واسعةٌ/ نُوقِشَ فیها وَضعُ (أیرلند).../ و قضایا (هاوانا)/ و بطولاتُ جیوشِ الحُلفاء!/ ثُمَّ بَعدَ الأخذِ وَ الرّدِّ/ أصدرَ الحاکمُ مرسوماً/ بالغاءِ الشتاء! (*همان*: ٤٧٦).

(از مشکلاتمان نزد امیر شکایت کردیم. پس اندوهگین شد و کارشناسان و همه‌ی وزیران را فراخواند. و همایش بزرگی بر پا شد که در آن همایش وضعیت (ایرلند)... و مسائل (هاوانا) و قهرمانان ارتش متحدان! مورد بحث قرار گرفت سپس بعد از تبادل نظر حاکم دستوری مبنی بر لغو زمستان صادر کرد!).

شاعر در قصیده‌ی «ملحوظة» (یادداشت) با به نمایش گذاشتن یادداشت یک دزد، مدعی است که حاکمان کشورهای عربی به اندازه‌ای مردم را مورد چپاول قرار داده‌اند که دیگر چیزی برای سارقان باقی نگذاشته‌اند تا به سرقت ببرند:

تَرَکَ اللّصُّ لنا ملحوظةً/ فوقَ الحَصیر./ جاءَ فیها:/ لَعَنَ اللهُ الأمیر/ لم یَدَع شیئاً لنا نَسرقهُ .. إلّا الشَخیر! (*همان*: ٤٧٧).

(دزد یادداشتی روی حصیر برای ما برجای گذاشت. که در آن آمده بود: خدا امیر را لعنت کند، چیزی برایمان باقی نگذاشته تا سرقتش کنیم .. بجز خرناس!).

نقش استعمار در پیدایش فقر

امروزه نقش عامل استعمار در فقر کشورهای جهان سوم، بر کسی پوشیده نیست و با وجود اینکه روابط استعماری گذشته از بین رفته است ولی برخی آثار آن همچنان باقی است. برخی عقیده دارند که روابط استعماری امروزه هم، با شکل مدرن خود پابرجاست. حتی برخی پا را فراتر گذاشته و به نظریات توسعه هم به دیدهٔ تردید می‌نگرند: «توسعه ثابت کرد که اکسیری نبود که آن نخبگان می‌پنداشتند... توسعه آنگونه که خود را بر جمعیت مورد نظر تحمیل می‌کند، اساساً پاسخ غلطی به نیازها و خواستهای واقعی آنها بود. توسعه ایدئولوژیی بود که در شمال زاده شد و تلطیف شد، تا اساساً نیازهای قدرتهای مسلط را که در جستجوی یک ابزار مناسب برای توسعه طلبی اقتصادی و ژئوپولیتیکی خود بودند تأمین کند... این ایدئولوژی به استعمار در حال مرگ و از کار افتاده کمک کرد تا خود را تبدیل به یک ابزار تهاجمی و حتی بعضی اوقات جذاب کند و آن را قادر ساخت تا زمینهای از دست رفته را پس بگیرد» (رهنما، ۱۳۸۲: ۳۷۰ - ۳۷۱).

جنبههای مختلف فقر دارای کنش متقابل با یکدیگر میباشد و گفته میشود که استبداد بزرگترین عامل فقر است. (راغفر، ۱۳۸٤: ۲۷۷). مطر با زبان شعر، بویژه در شعر «یوسف فی بئر بترول» (یوسف در چاه نفت)، بارها به یغما رفتن ذخایر خدادادی بلاد عرب را فریاد زده است (غنیم، ۱۹۸۸: ۷۸). شاعر در این قصیده، با الهام گرفتن از آیات سورهٔ مبارکهٔ «یوسف» تصویر زیبا و بدیع دیگری در برابر ما پدیدار میسازد که همان خواب عزیز مصر است، در قرآن مجید از زبان یوسف چنین آمده است: «و قالَ الملكُ انيّ أرَي سَبعَ بقراتٍ سمانٍ يأكلهنَّ سبعٌ عجافٌ» (پادشاه مصر گفت من در خواب دیدم هفت گاو فربه را که هفت گاو لاغر آنها را میخورند) (یوسف/ ۲٤).

این داستان از زبان شاعر بعنوان راوی و قهرمان داستان و هم زندانی «یوسف» که در چاه زندانی شده روایت میشود :

سبعُ سنابلَ خضرٍ من أعومی/ تذوی یابسةً/ فی کفِّ الأمل الداملی ../ تضحکُ صُفرَتُها من صَبری/ و تموتُ فتحیا آلامی./ یا صاحبَ سِجنی نَبئنی/ ما رویا مأساتی هذی؟/ فأنا فی أوطان الخیر/ ممنوعٌ منذُ المیلاد من الأحلامِ!/ و أنا أسقی ربِّی خمراً/ بیدی الیمنی/ یَدی الیُسری تتلقّی أمرَ الإعدامِ!/ و أری قبری (مطر، ۲۰۰۱: ۱٤۰).

(هفت خوشهی سبز از سالیانم، میخشکند در دست آرزوی خونین .. زردی آن خوشهها به صبرم نیشخند میزنند و (خوشهها) میمیرد و دردهایم جان میگیرند. ای دوست زندانی من، به من خبر بده تعبیر خوابم چیست؟ که من در سرزمینهای خوب و نیکو، از زمان تولدم دیدن رویا برایم ممنوع است! و من به آقای خود باده می نوشانم با دست راستم، و دست چپم حکم اعدام را دریافت میکند! و گورم را میبینم).

احمد مطر این قصیده را با ذکر خوابی شبیه به خواب عزیز مصر، از زبان این زندانی آغاز میکند و به ذکر عاقبت و محتوای اصلی داستان، یعنی قصهی به یغما رفتن نفت به عنوان ثروت طبیعی بلاد عرب و فقر و قحطی عربها میپردازد و سپس گام به گام حرکت میکند و پیش میرود. و اگر داستان یوسف(ع) با بیان خواب یوسف از زبان وی برای پدرش حضرت یعقوب(ع) آغاز گردیده، این داستان با بیان خواب شاعر بعنوان هم زندانی یوسف و از زبان او و برای یوسف آغاز شده است.

رابطه‌ی فقر و انحرافات اجتماعی

جامعه شناسان، هرگونه رفتاری را که با چشم داشتهای جامعه یا گروه معیّنی در جامعه، تطابق نداشته باشد، انحراف (نابهنجاری) می‌نامند. درواقع انحراف بـه دوری جسـتن از هنجارها اطلاق می‌شود و زمانی رخ می‌دهد که یک فرد یا یک گروه، معیارهای جامعـه را رعایت نکنند. رفتار و کنش‌هـای انحـراف آمیـز را هنجارهـای اجتمـاعی حـاکم بـر فرهنگ، مشخص می‌سازند (بروس،کوئن، ۱۳۷۵: ١٦٠).

بسیاری از محققان علوم اجتماعی بـه ارتبـاط وسـیع میـان فقـر و بزهکـاری تأکیـد می‌ورزند و به نظر آنها کمبود درآمد و فقر اقتصادی با جرم و انحرافات رابطه‌ی مستقیم دارد. زیرا افرادی که در طبقات پایین اجتماعی قرار دارند نسبتشان در کـل جنایتکـاران بیشتر از نسبت کل جمعیت است (جوزف و وارن، ۱۳۵۵: ۱۸۱). فقـر مـی‌توانـد زمینـه‌سـاز بسیاری از انحرافات اجتماعی باشد. البته نمی‌توان گفت که فقر علت اصـلی انحرافـات اجتماعی است. لیکن در بستر فقر، شرایط مناسب بروز بسیاری از انحرافـات اجتمـاعی فراهم است (افروغ، ۱۳۷۹: ٦٩).

رابطه‌ی میان فقر و انحرافات اجتماعی بحثی بسیار گسترده است کـه در اینجـا، بـه برخی از مهمترین مصادیق ارتباط فقر و انحرافات اخلاقی موجود در شعر احمـد مطـر اشاره می‌گردد:

بحرانهای اخلاقی

امروزه بسیاری از پژوهشگران، بر این باورند که ریشه مسائل و معضلات اجتمـاعی بـه نوعی در سیاست گذاریهای اجتماعی هر جامعه نهفته است. مسائلی چون روسپیگری و بی مبالاتی جنسی (در اشکال مختلف آن) و در نهایت همه‌ی نابسامانی‌هایی که چرخـهٔ عرضه و تقاضا این عرصه را شکل می‌دهند نیز با همین استدلال، ناشی از نـوع نگـاهی بوده‌است که در سطح کلان و خرد به آن شده است (لرنی، ۱۳۸۷: ۲۰۲).

طبق تعریف، زن ویژه یا روسپی یا فاحشه؛ زنی (یـا بـه نـدرت مـردی) اسـت کـه مخارج خود را بطور کلی یـا جزیـی از طریـق تسـلیم جسـم خـویش بـه دیگـران (بـا انگیزه‌های جنسی) تأمین می‌کند. به علاوه، ایـن نـوع روابـط جنسـی، بـدون محبـت و

موقتی است و اگر رابطه عاطفی در این کار دخالت داشته باشد، فحشا نام خواهد داشت (*همان*: ۲۰۵).

احمد مطر در قصیدهای بنام «احزان اصیله» (غمهای اصلیه) انحطاط اخلاقی و انحراف اجتماعی را که به علت فقر و نیاز در جامعه بوجود آمده را منعکس میکند؛ بدین صورت که شاعر در یکی از هتلهای لندن، با زنی عرب بنام «اصیله» برخورد میکند که بخاطر فقر، نیاز و تأمین مایحتاج خانوادهاش، خانه و کاشانه خویش را رها کرده و عازم خارج از کشور شده، و سعی دارد با روسپیگری خانه و سر پناهی برای خود و خانوادهاش تهیه کند، وقتی شاعر علت این کار را از او جویا میشود این پاسخ را از وی میشنود:

ماذا تفعلینَ إذن هُنا؟!/-لا شیء ... أرتکبُ الزِّنی!/-أتفارقین بلادنا/ لِتُهدِّمی شَرَفَ العروبةِ/ فی بلاد عَدوّنا؟!/-أنّی أُهَدِّمُهُ/ لأبنی فی بلادی، من حجارةِ عِفَّتی/ بیتاً لنا/ وَ بَکَت.. فَسالَ الکُحلُ فی الدمعات (مطر، ۲۰۰۱: ۲۰٤).

(پس اینجا چکار می کنی؟! هیچ چیز ... مرتکب زنا میشوم! -آیا وطن مان را ترک میکنی تا شرف عرب را نابود کنی در کشور دشمن مان؟! -من نابودش میکنم تا بنا کنم در وطنم، با سنگ عفّتم، خانهای برای خودمان و گریست .. سپس سرمه جاری شد در اشکهایش).

شاعر در بخشهایی از این قصیده به بیان این مطلب میپردازد که این زن(بنام اصیله، که به نوعی نمادی ازین گونه زنان است) با این کار خود شرف عرب را در برابر دیدگان دشمنانش نابود میسازد و موجب تضعیف و تار شدن وجهه ملت عرب در سطح جهان میشود. باید گفت از دیدگاه جامعهشناختی اتباع هر کشور، بخشی از هویت و فرهنگ هر ملت را به نمایش میگذارند، در همین راستا شاید یکی از موثرترین راهکارها برای کاهش و جلوگیری از قاچاق زنان، ایجاد فرصتهای شغلی باشد علاوه بر این، رفع نابرابریهای فاحش اقتصادی و جلوگیری از تبعیضهای ناروا میان اقشار مختلف جامعه از زن و مرد، باعث میشود که زمینههایی برای ایجاد رفتارهای مجرمانه مهیا نگردد (*همان*: ۳۰۷).

شاعر در یکی از قصاید خود تصویری را خلق می‌کند که در آن، شاعر دختر همسایه‌شان را دوست دارد و به قصد خواستگاری به خانه‌ی آنها می‌رود ولی ناگهان با طرز فکر غلطی از سوی خانواده‌ی دختر روبرو می‌شود که به علت فقر و فاصله‌ی طبقاتی بطور تحقیر آمیزی به او جواب منفی می‌دهند و درب را به روی وی می‌بندند:

-لَستُم ذوی جاهٍ/ و لا أهلَ غِنَی./-لکنّنا ../-لَستُم تَلیقونَ بِنا./-لکنّنا ../-شَرَّفتَنا!/ أُغلقَ البابُ ../ و ظَلَّت فتحةُ الشُبّاکِ جُرحاً فاغِراً/ یَنزفُ أشلاءَ مُنی/ و خیالاتِ انتحارٍ/ و مواعیدَ زِنی.. (مطر، ۲۰۰۱: ٤٧٩).

(-صاحب جاه و مقام نیستید و نه ثروتمند. -ولی ما .. -شایسته‌ی ما نیستید .-ولی ما ..-مشرّف فرمودید! درب بسته شد .. و همچنان روزنه‌ی پنجره زخمی باز بود. زخم آرزو خونریزی می‌کرد و فکر و خیال خودکشی و قول و قرارهایی برای زنا).

شاعر در قسمت پایانی قصیده بیان می‌کند که بخاطر این رفتار تحقیرآمیز از سوی خانواده دختر (که به نوعی نماد جامعه محسوب می‌شود) افکار چرکین و بیمارگونه‌ای همچون فکر به خودکشی و یا قول و قرار برای ارتکاب عمل ناپسند زنا، در او شکل می‌گیرد. از دیدگاه جامعه‌شناختی، خیال‌پردازی در مورد خودکشی، افکاری در مورد کشتن خود فرد می‌باشد. و بسیاری از افراد بدون اینکه شفاهاً یا در رفتارشان، افکارشان را اظهار نمایند در یک لحظه دارای خیالات خودکشی می‌شوند (مساواتی‌آذر، ۱۳۸۳: ٤٤٠). خودکشی، عبارت است از نابودی آگاهانه‌ی خود، به علت وجود ناراحتیهای متعدد و چند بعدی در فرد درمانده و نیازمندی که به زعم او، این کار بهترین راه جهت رهایی از مسائل و مشکلات می‌باشد (قربانی، ۱۳۸۱: ۵۸).

برخی از صور خاص خودکشی؛ ممکن است ناشی از تعارض میان ارزش‌های اساسی یک جامعه و وضع نابسامان جامعه باشد که برخی از دسته‌های مردم را در زندگانی روزمره تحت فشار شدید قرار می‌دهد (مساواتی آذر، ۱۳۸۳: ٤٤٥). دورکیم معتقد است که خودکشی به اوضاع اقتصادی پیوسته است چرا که در دوره‌های بحران و یا رکود اقتصادی نرخ خودکشی بالا می‌رود (دورکیم، ۱۳۷۸: ۲۸٤).

فساد در نهادهای دولتی

فساد به واسطهی شکستن قانون صورت میگیرد. سوء استفاده از موقعیت قانونی برای کسب منفعت فردی و شکسته شدن قانون، در مسألهی فساد نمودی کامل دارد. فساد مجموعهی رفتارهای فرا قانونی به واسطه سوءاستفاده از موقعیتهای رسمی است که با هدف دستیابی به نفع شخصی صورت میپذیرد. مرتن معتقد است فقر اقتصادی باعث کجروی و جرم میشود، فشاری که ساخت اجتماعی بر افراد وارد میکند باعث میشود افراد برای رسیدن به اهداف منتخب جامعه، به راههای غیر قانونی متوسل شوند (ملیکیان و شریفیان، ۱۳۸۸: ۱۵۲-۱۵۳).

برای یک نظام سیاسی، حفظ ثبات سیاسی مهمترین اولویت محسوب میشود و اگر یک نظام از مشروعیت فراگیر، میان اعضای جامعه برخوردار نباشد، تلاش خواهد نمود تا با ایجاد رابطه با بخشهایی از جامعه، پایگاه اجتماعی خویش را در آن بخشها قرار دهد. این دولتها منابع خویش را بر اساس رابطه بازی (پارتی بازی) و نزدیکی افراد به آنها و میزان حمایت از آنها قرار میدهند (اسحاقی، ۱۳۸٤: ۲۸).

شاعر در اشعارش به معضل رابطه بازی(پارتی بازی)پرداخته، و بیان مینماید که این مشکل، افراد لایق و با استعداد را از رسیدن به مشاغل و پستهای مهم باز میدارد. شاعر در قصیدهای تأمل برانگیز از وضعیت برادر خود سخن میگوید، که معلم معتقد است که او نابغه است، منظم در سر کلاسها حاضر میشود، فرد سخت کوشی است و رفتار مؤدّبانه و پسندیدهای دارد. ولی این صفات او را از داشتن آیندهای روشن محروم میسازد چرا که آینده روشن متعلق به ابلهان و فاسدان است:

... اخوک أکمل/ و عِندَهُ مُعَدَّلٌ أعلی مِن المعدِّل!/ و لو شِئتها بالمجمَل/ أَخوکَ هذا یا أَخی لیسَ له/ مُستَقبَل! (مطر، ۲۰۰۱ : ۳۱۵).

(... برادرات کامل است و بالاترین معدل را دارد! و اگر بخواهی خلاصهاش را بگویم برادرم، این برادر تو آیندهای ندارد!).

مطر حاکمان عرب را سرچشمه فساد موجود در جوامع عرب میداند و در بسیاری از اشعارش این حاکمان را دزد خطاب میکند، دزدانی که از هوشیاری مردم میهراسند:

إثنان فی أوطاننا/ یَرتَعدان خیفةً/ مِن یَقظَة النائم:/ اللصُّ .. و الحاکِم! (*همان*: ۱۵۷).
(دو تن در میهن‌های ما از هراس بیدار شدن خفته می‌لرزند: دزد .. و حاکم).

نتیجه‌گیری

ادبیات و جامعه پیوندی ناگسستنی دارند و هر کدام می‌تواند در دیگری موثر افتد. می‌توان گفت ادبیات و هنر بهترین شاخک یا آنتن جامعه هستند که سریعاً رویدادهای درون جامعه را منعکس می‌نمایند. احمد مطر بعنوان یک شاعر سیاسی و اجتماعی، مسائل و مشکلات جامعه‌ی خویش را در نظر داشته و به تجزیه و تحلیل آسیب‌های اجتماعی آن می‌پردازد. شاعر از مرز فردیّت خارج می‌شود و وجودش را سرشار از عواطف جمعی می‌کند. این عواطف عمق احساسات و ارتباط شاعر را با جامعه‌اش نشان می‌دهد. او از جامعه تأثیر گرفته و بر آن تأثیر می‌گذارد و برای حل مشکلات و رسیدن به جامعه‌ای بهتر تلاش می‌کند. احمد مطر توجه خاصی به مسأله‌ی فقر دارد چرا که وی کودکی و نوجوانی خود را در دامان فقر و محرومیت سپری کرده و با همه ابعاد این مسأله‌ی مهم اجتماعی آشنایی کامل دارد. وی خود را جدا و بیگانه از مردم نمی‌داند لذا با مردم عادی جامعه احساس همبستگی و وابستگی کرده و زبان گویای جامعه‌ی خویش می‌شود.

شاعر معتقد است که فقر و نابرابریهای اجتماعی از مهم‌ترین مشکلات و معضلات اجتماعی است و بستر جامعه را برای انواع کجرویها و بیماریهای اجتماعی، مهیّا می‌سازد. مطر ریشه‌ی اصلی فقر و نابرابری‌های اجتماعی در جوامع عربی را از یک سو در حکومتهای ستمگر و بی‌تدبیرشان و از سوی دیگر در نفوذ و سوءاستفاده‌ی کشورهای استعمارگر در جوامع عربی جستجو می‌کند. ازین رو بعنوان شاعری متعهد، فقر و مشکلات ناشی ازین پدیده اجتماعی در جامعه خویش را منعکس کرده و در جهت ایجاد آگاهی و تلاش برای ایجاد برابری و ازبین بردن تضادهای طبقاتی فریاد اعتراض سرداده است.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم.
- افروغ، عمار (۱۳۷۹ه.ش)، چشم اندازی نظری به تحلیل طبقاتی و توسعه. تهران: موسسه فرهنگ و دانش.
- بروس، کوئن (۱۳۷۵ ه.ش)، درآمدی بر جامعه شناسی. ترجمه: محسن ثلاثی، تهران: نشر توتیا.
- ترابی، علی اکبر (۱۳۷۹ ه.ش)، جامعه شناسی ادبیات فارسی. تبریز: انتشارات فروغ آزادی.
- جوزف، روسک و رولند، وارن (۱۳۵۵ ه.ش)، مقدمهای بر جامعه شناسی. ترجمه: بهروز نبوی و احمد کریمی، بیجا، انتشارات کتابخانه فردین.
- دورکیم، امیل (۱۳۷۸ ه.ش)، خودکشی، ترجمه: نادر سالار زاده امیری، دانشگاه علامه طباطبایی تهران.
- رشیدی، علی (۱۳۷۵ ه.ش)، فقر و راههای مبارزه با آن. کتاب: مجموعه مقالات گردهمایی بررسی فقر و فقرزدایی (جلد اول)، چاپ دوم، تهران: سازمان برنامه و بودجه.
- رهنما، مجید (۱۳۸۲ه.ش)، به سوی ما بعد توسعه: جستجو برای راهنماها در دولت، فساد و فرصتهای اجتماعی؛ تعامل اندیشهها در اقتصاد سیاسی توسعه (چاپ اول). ویراستار و مترجم: حسین راغفر، تهران: انتشارات نقش و نگار.
- زمانی نیا، مصطفی (۱۳٦۳ه.ش)، فرهنگ جلال آل احمد. تهران: انتشارات پاسارگاد.
- ستوده، هدایت الله (۱۳۸٤ه.ش)، جامعه شناسی مسائل ایران. تهران، ناشر: آریانا.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۰ه.ش)، شعر معاصر عرب (چاپ اول). تهران: انتشارات سخن.
- شوکینگ، ل.ل (۱۳۷۳ه.ش)، جامعه شناسی ذوق ادبی، مترجم فریدون بدرهای، تهران: انتشارات طوس.
- عضدانلو، حمید (۱۳۸٤ه.ش)، آشنایی با مفاهیم اساسی جامعه شناسی(چاپ اول)، تهران: نشر نی.
- غنیم، کمال احمد (۱۹۹۸م)، عناصر الإبداع الفنی فی شعر احمد مطر (الطبعة الأولی)، القاهرة: مکتبة مدبولی.
- فلیپ، مارک (۱۳۸۱ه.ش)، تعریف فساد سیاسی در: هیوود، پل، فساد سیاسی. ترجمه: محمد ظاهری و میر قاسم بنی هاشم، تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات.
- کنت گالبریت، جان (۱۳٦۹ه.ش)، ماهیت فقر عمومی، ترجمه: محمد حسین عادلی، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۳ه.ش)، جامعهشناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان). ترجمه: محمد جعفر پوینده، تهران: نشر هوش و ابتکار.

– لانکریک، استیون (۱۳۷۸ه.ش)، تاریخ سیاسی و اجتماعی و اقتصادی عراق. ترجمه: اسدالله تـوکلی و محمد رضا مصباحی، مشهد: انتشارات بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.

– مساواتی آذر، مجید (۱۳۸۳ه.ش)، آسیب شناسی اجتماعی ایران (جامعه شناسی انحرافات)، چاپ دوم : انتشارات فروزش تبریز.

– مطر، احمد (۲۰۰۱م)، الأعمال الشعرية الكاملة (الطبعة الثانيه)، لندن.

– مظاهری، حسین (۱۳۷۳ه.ش)، اخلاق در خانه. قم: نشر اخلاق.

– میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت (۱۳۷۷ه.ش)، واژه نامه داستان نویسی، تهـران، نشـر: کتـاب مهناز.

– نکرومه، قوام (۱۳۵۷ه.ش)، مبارزه طبقاتی در آفریقا. ترجمه: محمـد مجتبـی زاده، بـی‌جـا، انتشـارات شناخت.

– الوائلی، ابراهیم (۱۹۷۸م)، الشعر السياسی العراقی فی القرن التاسع عشر، بغداد: مطبعة المعارف.

– اسحاقی، حسن (۱۳۸٤ه.ش)، نگاهی به پدیده‌ی رانت و رانت جویی در ایران. ماهنامه رواق اندیشـه، شماره ٤٥.

– حسن، عبدالرحیم (۱۹۸۷م)، لقاء مع احمد مطر، مجلة (العالم)، لندن، العدد ۱۸۵.

– راغفر، حسین (۱۳۸٤ه.ش)، فقر و ساختار قدرت در ایران، فصلنامه علمی پژوهشـی رفـاه اجتمـاعی، گروه پژوهش و رفاه اجتماعی، دانشگاه علوم بهزیستی و توانبخشی، سال چهارم، شماره ۱۷.

– عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸٦ه.ش)، سیر نظریـه‌هـای نقـد جامعـه شـناختی ادبیـات، مجلـه ادب پژوهی، شماره چهارم.

– غنیم، کمال احمد (۱۹۹۵ه.ش)، لقاء مع احمد مطر، غزه، مجلة (الرابطة)، العدد الثانی.

– لطیفیان، سعیده (۱۳۸۵ه.ش)، پیامدهای امنیتی فساد اقتصادی – سیاسی در کشورهای در حال توسعه، مجله حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران.

– مدنی، نسرین (۱۳۸٦ه.ش)، ادبیات تطبیقی و تطبیق شعر معاصر عرب و شعر معاصر ایران با تکیه بر شعر فروغ و غادةالسمان، فصلنامه ادبیات تطبیقی، سال اول شماره ۲.

دراسة قضية الفقر في شعر أحمد مطر من وجهة نظر النقد الاجتماعي للأدب

مهدی ابراهیمی[1]
رمضان رضائی[2]

الملخّص

النقد الاجتماعي للأدب؛ أحد المناهج الجديدة و المؤثرة في الدراسات الأدبية و النقدية، و هو منهج يربط بين الأدب و المجتمع في مختلف المستويات، و يدرس العلاقة بين المجتمع و الأدب و موقف الكتّاب و القراء لتبيين ظروف الطبقات الاجتماعية المختلفة في الفترة المعينة من التاريخ. يعد الفقر من أبرز المشاكل الاجتماعية التي انعكست في الشعر و آداب الأمم المختلفة. احمد مطر من ا الشعراء المشهورين فی العا لم العربی المعاصر يُولى بالتطورات في المجتمع عناية كبيرة و هذا ما يبدو من خلال معالجته لكثير من القضايا الاجتماعية. يسعى هذا المقال، بالمنهج الوصفي- التحليلي، إلى دراسة قضية الفقر في شعر أحمد مطر من وجهة نظر النقد الاجتماعي للأدب. تفيد هذه الدراسات أنّ الشاعر اهتم بمشكلة الفقر اهتماماً خاصاً لأنّه يعد من أبرز المشاكل الاجتماعية من حيث التأثير فی الجوانب المختلفة للحياة. يصوّر الشاعر قضية الفقر و المشاكل الاجتماعية التي تنتج من هذه الظاهرة الاجتماعية، و يسعى إلى حل المشاكل و الوصول إلى الوضع الأمثل للحياة.

الكلمات الرئيسية: أحمد مطر، سوسلوجية الأدب، الفقر، عدم المساواة الاجتماعية.

١- خريج ماجستير فی اللغة العربية وآدابها، جامعۀ آزاد الإسلامية بتبريز

٢- أستاذ مساعد، معهدالعلوم الإنسانية و الدراسات الثقافية

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

بازنمایی گفته‌های داستانی در داستان‌های کوتاه طیب صالح (موردکاوی دو داستان نخلة علی الجدول و دومة ود حامد) *

سید مهدی مسبوق[1]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا همدان
شهرام دلشاد، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیـده

گفته‌های داستانی مجموعه سخنان شخصیت‌ها در متن روایی است که توسط راوی بازگو می‌شود. ایـن گفته‌ها به همان صورتی که توسط شخصیت‌ها بیان می‌شـود در مـتن نمـی‌آیـد بلکـه توسـط راوی بـه شیوه‌های مختلفی روایت می‌شود. این شیوه‌ها را - که به پنج شکل مختلف بیان می‌شـود- «شـیوه‌هـای گفته‌های داستانی» می‌نامند. بازنمایی گفته‌های داستانی در نقد داستان به ویژه در حوزهٔ تحلیـل گفتمـان روایی برای شناخت شیوه‌های روایت، سبک نویسنده، رابطهٔ میان راوی و شخصیت مؤثر است. پژوهش حاضر، با روش توصیف و تحلیل محتوا، گفته‌های داستانی دو داسـتان کوتـاه «نخلـة علـی الجـدول» و «دومة ود حامد» نوشتهٔ طیب صالح، رمان‌نویس معاصر سودانی، را مورد بازکای و تحلیل قرار مـی‌دهـد. سبک‌شناسی گفته‌های داستانی در این دو داستان کوتاه و چگونگی بازنمایی آن به دلیل ویژگی ایجـاز و فشردگی این نوع روایی هدف پژوهش پیش‌رو است. برآیند پژوهش نشـان‌دهنـدهٔ بسـامد بـالای شـیوهٔ گفتهٔ مستقیم و گفتهٔ غیر مستقیم در دو داستان یادشده می‌باشد که دلیل آن غلبـهٔ عنصـر واقـع‌گرایـی و راوی دانای کل است. فشردگی داستان کوتاه باعث عدم کاربرد روش آزاد مستقیم شده اسـت همچنـین باعث شده گفته‌های شخصیت‌ها در این دو داستان بیش‌تر به صورت مختصر بیان شوند. البته ایـن امـر انسجام روایی داستان را به هم نریخته و باعث ایجاد تعلیق‌هـای دراز و خسـته‌کننـده در داسـتان نشـده است.

کلید واژه‌ها: داستان کوتاه، گفته‌های داستانی، طیب صالح، نخلة علی الجدول، دومة ود حام.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳ /۰۵/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰۹/۲٦

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

مقدمه

روایت را می‌توان جنبه‌های در هم بافته‌ای از متن و اثر ادبی به شمار آورد که به همـراه زبان، یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریهٔ ادبی به شمار می‌رود. روایت‌شناسی شیوه‌هـای مختلف بیان رویدادها و تحلیل ادبیات روایی رمان، داسـتان کوتـاه و حماسـه را مـورد بررسی قرار می‌دهد. در هر کدام از این شیوه‌ها، متن روایـی از زاویـه‌ای خـاص مـورد بررسی قرار می‌گیرد. شناخت روایت به منتقد در نقد و تحلیل داستان و نیز به آفرینـندهٔ داستان در فرایند آفرینش داسـتان کمـک مـی‌کنـد. پژوهشـگران از راه روایـت‌شناسـی داستان، ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن باز می‌یابند (ر.ک: علوی‌مقـدم، ۱۳۷۸: ١٦٣). داستان یا روایت داستانی از سه عنصر اساسی: «گفته»، «اندیشه» و «حادثه» شـکل می‌گیرد که راوی داستان، آن‌ها را با زبـان روایـی در شـبکه‌ای درهـم تنیـده از عناصـر داستانی به خواننده می‌رساند (نصیحت و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۹۸). از آن‌جا کـه شـکل و شـیوهٔ انتقال روایت مهم‌تر از درون‌مایهٔ آن است، در نقد نو، کارکردها، انگیزه‌ها، فضـا، زاویـهٔ دید و غیره از طریق نقد روایی مبتنی بر تحلیل متن و وصف ساختارهای رمـان کشـف می‌شود نه بر اساس مرجعیّت فکری و اجتماعی آن (عزام، ۲۰۰۵: ۸). بنابراین درون‌مایه و حادثهٔ داستان تحت‌الشعاع گفته‌های داستان قـرار مـی‌گیـرد و «شـیوهٔ انتقـال سـخنان و اندیشه‌های داستان از زبان راوی، بازنمایی گفته‌های داستانی نام دارد و از مباحث مهـم روایت‌شناسی است. وقتی سخنان و اندیشه‌های یک شخصیت در داستان بازنمایی شود، خواننده فرصت می‌یابد از منظر شخصیت، مسایل و جهان پیرامـون را ببینـد» (حمـدانی، ۱۹۹۱: ٤٥).

در این نوشتار می‌کوشیم در چهارچوب روایت‌شناسی، شیوه‌های گفته‌های داسـتانی را در داستان کوتاه بررسی نماییم. نگارش داستان کوتاه بیش از دیگر انواع روایی دشوار می‌نماید؛ چرا که باید از طرح و فرم پیچیـده‌ای برخـوردار باشـد و نویسـنده ایجـاز را رعایت کند و از حشو پرهیز نماید و هر یک از اجزاء داستان باید در جهت هدف خود حرکت کنند (محبک، ۲۰۱۱: ١٢٦). گفته‌های داستانی نیز به مثابـهٔ یکـی از اجـزاء داسـتان کوتاه باید هدفمند باشد. بررسی دو داسـتان کوتـاه «نخلـة علـی الجـدول» و «دومـة ود

حامد» نوشتهٔ طیب صالح ما را با ظرافت‌های به‌کارگیری گفته‌های داستانی آشنا می‌کند و خواهیم دید که نویسنده به‌خاطر ماهیت داستان کوتاه کوشیده گفته‌ها را موجز و هدفمند به‌کار برد و جز در هنگام ضرورت از آنها استفاده نکند. این دو داستان از زیباترین داستان‌های کوتاه طیّب صالح به شمار می‌آیند و پی بردن به شیوه‌های گفته‌های داستانی به عنوان یکی از جدیدترین راه‌های تحلیل و فهم داستان ما را به شناخت دقیق رابطهٔ میان راوی و شخصیت و سبک نویسنده در این دو داستان رهنمون می‌کند. همچنین نحوهٔ به‌کارگیری این شیوه‌ها در داستان کوتاه و میزان بسامد هر کدام از آنها را تبیین می‌نماید.

پرسش پژوهش

در این پژوهش می‌کوشیم با بازنمایی گفته‌های داستانی در دو داستان یاد شده به پرسش زیر پاسخ گوییم:

طیب صالح در داستان «نخلة علی الجدول» و«دومة ود حامد» از چه شیوه‌های گفتاری استفاده کرده و کدام شیوه نمود بیشتری دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

بحث روایت‌شناسی مورد توجه پژوهشگران معاصر قرار گرفته و به عنوان شیوه‌ای نو در شناخت انواع داستان به‌کار گرفته می‌شود و پژوهش‌های پر شماری در این زمینه صورت گرفته است که به دلیل گستردگی آن‌ها به شماری از پژوهش‌هایی که به جنبهٔ گفته‌های داستانی در روایت پرداخته‌اند بسنده می‌کنیم:

مقالهٔ (۱۳۹۱) «شیوهٔ روایت گفته‌های داستانی در رمان "الإقلاع عکس الزمن" املی نصرالله»؛ نوشتهٔ ناهید نصیحت و فرامرز میرزایی. نویسندگان در این مقاله به شیوه‌های روایت در رمان پرداخته‌اند. این شیوه‌ها پنج نوع هستند که عبدالرحیم الکردی نیز در کتاب «السرد فی الروایة المعاصرة» به تبیین آن‌ها پرداخته است و نگارندگان این سطور نیز در نوشتار حاضر به این شیوه‌ها نظر داشته‌اند. مقالهٔ (۱۳۹۱) سبک‌شناسی (بازنمایی) گفته‌های داستانی در رمان الصبّار سحر خلیفه نوشتهٔ نعیمه پراندوجی و دیگران.

نویسندگان در این مقاله به شیوه‌های روایتِ گفته‌های داستانی در رمان یاد شده پرداخته اند. هر دو مقالهٔ پیش گفته به تنوّع شیوه‌ها در رمان پی برده‌اند که معمولا از دید خواننده پنهان می‌ماند.

مقالات دیگری نیز در دست است که گفته‌های داستانی را با چهارچوب‌های متفاوتی مورد بررسی قرار داده‌اند. از جمله مقالهٔ (۱۳۸٦)؛ «بررسی روش گفتگوی ادبی در داستان‌های کوتاه املی نصرالله» نوشتهٔ اکرم روشنفکر که نویسنده در آن بیش‌تر بر شیوه‌های روایتی تکیه کرده است که عبارتند از: گفتگوی ادبی، تک‌گویی درونی، حدیث نفس، تک‌گویی نمایشی، بازگشت هنری. همچنین می‌توان به مقالهٔ (۱۳۹۰) «کارکرد راوی در شیوهٔ روایت‌گری رمان پایداری» نوشتهٔ صلاح‌الدین عبدی و مریم مرادی اشاره کرد. نویسندگان در این مقاله به بازکاوی چند آوایی در رمان «رجال فی الشمس» نوشتهٔ غسّان کنفانی پرداخته‌اند.

دربارهٔ مجموعه داستان «دومة ود حامد» نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته که از آن جمله است مقاله (۲۰۱۲) «الخطاب الإحالی فی قصة دومة ود حامد لطیب صالح» نوشتهٔ عبدالمنعم شیحه و منتشر شده در مجله الخطاب دانشگاه منوبه تونس. نویسنده در این مقاله نوع گفتمان ارجاعی را در متن روایی این مجموعه داستانی بررسی کرده و مجموعه عوامل و نشانه‌هایی را که باعث ایجاد ساختار روایت و انتقال درون‌مایه‌های آن می‌شود از قبیل نمادها، شخصیت‌ها، بافت و غیره تحلیل نموده است. همچنین مقاله‌ای (۲۰۱۰) با عنوان «قراءة أولية في المجموعة القصصية دومة ود حامد» نوشتهٔ خالد عبداللطیف در دست است که در مجله الأنهار انتشار یافته و نگارنده در آن تلاش نموده گزارشی خلاصه وار از حوادث داستان‌های این مجموعه ارائه دهد. و نیز مقاله (۲۰۰۹) «عناصر الخطاب السردی لدی الطیب صالح، موسم الهجرة إلی الشمال و دومة ود حامد نموذجاً». این مقاله توسط هدی جولانی نوشته شده و در مجله الرافد منتشر شده است. نویسنده در این مقاله کوشیده مؤلفه‌های مهم روایت را از قبیل راوی، مروی له، و شخصیت در این دو داستان بررسی و تحلیل نماید. لیکن در خصوص گفته‌های داستانی در داستان کوتاه به ویژه داستان‌های کوتاه طیب صالح، تا آنجا که نگارندگان

این سطور جستجو نمودند، پژوهشی یافت نشد. شاید دلیل آن اندک بودن کارکرد گفته‌ها در داستان کوتاه است که باعث شده پژوهشگران بیش‌تر به سمت رمان بروند اما نباید فراموش کنیم که داستان کوتاه نیز به عنوان یکی از گونه‌های روایی از عنصر گفته برخوردار است و شناخت و چگونگی به‌کارگیری آن در داستان کوتاه مد نظر پژوهش پیش‌رو است.

گفته‌های داستانی

شیوهٔ روایی شامل روایت گفته‌ها، اندیشه‌ها و حوداث می‌شود که در این میان شیوهٔ روایتی گفته‌های داستانی اهمیت بسیاری دارد؛ زیرا اندیشه و حادثه را هم در بر می‌گیرد و همین امر باعث شده که برخی روایت‌شناسان شیوهٔ روایتی را به شیوهٔ بیان گفته‌ها در داستان محدود نمایند (کردی، ۲۰۰٦: ۱۹۵). شایان ذکر است که در بازنمایی گفته‌ها، سخن شخصیت بازگو می‌شود و شخصیت به عنوان اصلی‌ترین مؤلفهٔ داستان، حامل پیام و اندیشهٔ نویسندهٔ اثر است که از طریق گفته‌های او می توان به شناخت دقیق‌تری از داستان و نویسنده پی برد.

در بازنمایی گفته‌ها دو صدا در هم می‌آمیزند: صدای راوی و صدای شخصیت. در واقع راوی همیشه به گفتهٔ خود متّکی نیست بلکه از گفته‌های شخصیت نیز کمک می‌گیرد (*همان*: ۱۹۳). همچنین روایتی که متّکی به گفته‌های داستانی است نسبت به روایتی که خالی از گفته‌های شخصیت باشد دشوارتر است (*همان*: ۱۹٤). زیرا در داستان متّکی به گفته‌های شخصیت، راوی از تک بعدی بودن و تک‌روی بیرون می‌آید و با شخصیت هم‌صدا می‌شود و به گونه‌ای با او تعامل می‌کند. گفته‌های داستانی شباهت زیادی به مبحث کانون شدگی در روایت دارد. کانون شدگی به این معناست که «وقایع و موجودات داستان از چه دیدگاه ادراکی، احساسی مشاهده، ادراک و ارزیابی شده و اطلاعات داستانی به چه شیوه‌ای در متن به خواننده منتقل می شود» (تولان، ۲۰۰۱: ٦۰). اما در گفته‌های داستانی تمرکز بر گفته‌هایی است که از آن شخصیت است یا این‌که شخصیت در آن دخیل است نه همهٔ اطلاعات و گفته‌های داستان.

در بازنمایی گفته‌های داستانی شیوه‌های گوناگونی وجود دارد که عبدالرحیم کـردی روایت‌شناس مصری در کتاب «السرد فی الروایة المعاصرة» آن را بـه سـه گونـه تقسـیم کرده است که به نظر برای تحلیل شیوه‌های روایتی گفتـه‌هـای داسـتانی روش مناسـبی است. این شیوه‌ها براساس نقش روایت‌گر و شخصـیت صـاحب گفتـه تغییـر مـی‌کنـد (نصیحت، ۱۳۹۱: ۲۰٤). از آن‌جا که در داستان موقعیت اصلی از آن روایت‌گر است گفته‌ها در داستان به سه شکل روی می‌دهند:

۱. روایت‌گر در بیان گفته سیطرهٔ کامل دارد و به شخصیت‌های داستان اجازهٔ سـخن گفتن نمی‌دهد و آن را گزارش روایتی گفته‌ها می‌نامند.

۲. روایت‌گر سیطرهٔ کمی دارد و روای و شخصیت هر دو در بیـان گفتـه‌هـا نقـش دارند و به سه صورت: گفتهٔ مستقیم، گفتـهٔ آزاد غیـر مسـتقیم و گفتـهٔ غیـر مسـتقیم در داستان نمود می‌یابند.

۳. روایت‌گر سیطره‌ای ندارد و شخصیت‌ها آزادانه سخن و گفتهٔ خود را بیان می‌کنند که از آن به عنوان گفتهٔ آزاد مستقیم یاد شده است (کردی، ۲۰۰٦: ۲۱۲). در ایـن پـژوهش این شیوه‌ها به تفکیک بررسی می گردند.

طیّب صالح

طیّب صالح از نویسندگان بنام معاصر عرب است کـه در زمینـهٔ داسـتان کوتـاه و رمـان آثاری چند به‌جا گذاشته است. او در سال ۱۹۲۹ م در سـودان بـه دنیـا آمـد و در سـال ۲۰۰۹ م در لندن در گذشت. آغاز زندگی‌اش را در سودان گذراند و برای ادامه تحصیل به انگلستان رفت. او از همان آغاز جوانی شروع به نوشتن کرد و در سال ۱۹۵۳م اوّلین داستان خود را در قالب داستان کوتاه با عنوان «نخلهٔ علی الجدول» نوشت. او رمان‌های زیادی نوشت که تاکنون به سی زبان زندهٔ دنیا ترجمه شده‌اند (اکبری، ۲۰۱۲: ۱۰).

معروف‌ترین رمان او «موسم الهجرة إلی الشمال» است که دو ترجمـهٔ فارسـی از آن در دست است. دیگر رمان معروف او «عرس الزین» نام دارد.

معرفی داستان‌ها

در سال ۱۹۸٤ مجموعه داستان‌های کوتاهی به نام «دومة ود حامد» از طیب صالح منتشر شد که در بر دارندهٔ هفت داستان کوتاه است. او در این مجموعه به بیان گونه‌های فقر در میان مردم و به‌ویژه کشاورزان سودانی پرداخته و ستمی را که زمین‌داران و مالکان بزرگ به این قشر از مردم یعنی کشاورزان و خرده مالکان روا داشته‌اند بیان نموده است. این مجموعه در زمرهٔ داستان‌های پسااستعماری به‌شمار می‌آید که رویکرد غالب نوشته‌های طیب صالح است. داستان نخست این مجموعه «نخلة علی الجدول» است و داستان چهارم که نسبت به بقیهٔ داستان‌ها بلندتر است و نام مجموعه بر اساس آن می‌باشد «دومة ود حامد» نام دارد.

داستان «نخلة علی الجدول» آغازی تراژدیک و پایانی خوش دارد. صبغهٔ واقع‌گرایی در حوادث داستان به‌وضوح مشاهده می‌شود. موضوع داستان به فروش خرما در سودان و نخلی به نام «الأساسق» می‌پردازد که بیش‌ترین بار خرما را می‌دهد. در کنار چنین موضوعی، در طول داستان شخصیتی به نام شیخ محجوب قرار دارد. او مردی فقیر است که برهه‌ای از زندگی خود را در رفاه و تنعّم گذرانده است. لیکن بعد از این‌که ازدواج می‌کند و صاحب دختری به نام آمنه می‌شود درخت خرمای شبر اثر خشک‌سالی خشک می‌شود و گاوهایش از شیر دادن باز می‌مانند و دوباره به تنگدستی گرفتار می‌آید؛ به‌گونه‌ای که در آستانهٔ عید قربان (داستان یک روز قبل از عید قربان آغاز می‌شود) نمی‌تواند گوسفندی برای قربانی تهیه کند. در این هنگام است که پسرش که در قاهره کار می‌کند، در آخرین لحظات مانده به عید از راه می‌رسد و او را از تنگدستی می‌رهاند و با تهیهٔ گوسفندی شادی را به قلب پدر و خانواده باز می‌گرداند.

داستان «دومة ود حامد» نیز در برگیرندهٔ عقاید و باورهای روستاییان سودان است. آن‌ها به آرامگاه مردی پرهیزکار به نام «ود حامد» ایمان دارند، قبر این مرد در زیر درختی به نام «دومه» قرار گرفته است. مردم روستا به کرامت و بزرگی آن مقبره ایمان راسخ دارند و در خواب و بیداری او را می‌بینند و از او شفا می‌جویند. این ایمان به قدری قوی است که هنگامی‌که مأموران دولت قصد داشتند به منظورتوسعهٔ کشاورزی و راه‌اندازی

اسکلهٔ کشتی آن مقبره را ویران کنند مردم در برابر آن‌ها می‌ایستند. این داستان در بردارندهٔ عقاید خرافی و رفتارهای مردم آن منطقه است که با لحنی تمسخرآمیز روایت شده است.

سبک‌شناسی گفته‌های داستانی

داستان‌نویس با شیوه‌های مختلفی گفته‌های شخصیت را وارد داستان می‌کند. در حقیقت داستان از کنش میان روایت‌گر و شخصیت به وجود می‌آید و نمی‌توان حضور یکی از این‌ها را در داستان مورد غفلت قرار داد حتی در داستان کوتاه که مجال کمتری برای بروز شخصیت دارد. نکته‌ای که در این‌جا ضروری می‌نماید شناخت راوی است. «راوی دو نوع است: روایت‌گری که از خارج حوادث را روایت می‌کند و روایت‌گری که از داخل حوادث را روایت می‌کند» (عزام، ۲۰۰۳: ۳۰۲). در داستان «**نخلة علی الجدول**» راوی حوادث را با زاویهٔ دید بیرونی روایت می‌کند. در این حالت راوی در متن داستان حضور ندارد اما در داستان «**دومة ود حامد**» راوی حوادث را از داخل و با استفاده از زاویهٔ دید دورنی روایت می‌کند و در قصه حضور دارد و یکی از شخصیت‌های داستان به شمار می‌آید. در هر دو نوع، راوی سوای شخصیت است هرچند برخی از راوی‌ها توأمان شخصیت‌اند مانند راوی در داستان دومهٔ ود حامد. اما در گفته‌های داستانی روش‌های بازنمایی گفته‌های شخصیت مد نظر است نه خود راوی حتی راوی‌ای که از شخصیت‌های داستان باشد.

۱- گفتهٔ آزاد مستقیم

در این شیوه، گفتهٔ شخصیت بدون هیچ مقدمه یا توضیحی از جانب روایت‌گر در داستان می‌آید (کردی، ۲۰۰٦: ۲۰۳) و شبیه به گفتگوی نمایش نامه‌ای است که روایت‌گر خود را نشان نمی‌دهد و خواننده را بی‌واسطه با شخصیت‌های داستانی و گفته‌های آنان رو به رو می‌سازد (*همان*: ۲۰٤).

در داستان «**نخلة علی الجدول**» طیّب صالح داستان را به این شیوه آغاز کرده و شخصیت‌ها را به شکل طبیعی وارد داستان نموده و در همان ابتدا خواننده با

شخصیت‌ها و کنش اصلی داستان رو به رو می‌شود: «عشرونَ جُنيهاً يا رجلُ، تحلُّ منكَ ما عليكَ من دينٍ، وتصلحُ بِها حالُكَ. وغداً العيدُ وأنتَ لم تشترِ كبشَ الضحيةِ! وأقسمُ لولا أنني أريدُ مساعدتَك فإنَّ هذه النخلةَ لا تساوي عشرةَ جنيهاتٍ»[1] (صالح، ۱۹۸٤: ۷).

در این بند دو شخصیت دیده می شود که یکی دیگری را خطاب قرار می‌دهد، شخصیت اوّل حسین تاجر و شخصیت دوّم شیخ محجوب است. در اینجا پیشنهاد حسین تاجر مبنی بر خرید درخت خرما دیده می‌شود، تا شیخ محجوب بتواند با پول آن گوسفند قربانی را بخرد. نویسنده با ورود شخصیت‌های داستان و با پیروی از شیوهٔ گفتهٔ آزاد مستقیم، گره اصلی داستان را بیان کرده و این‌که فردا عید است و شیخ محجوب هنوز گوسفندی برای قربانی تهیه نکرده است.

مورد دیگر این کاربرد هنگامی است که شیخ محجوب به این می‌اندیشد که درخت خرمایش را بفروشد یا نه، یعنی پیشنهاد حسین تاجر را قبول کند یا نه، که در این هنگام ورود گفتهٔ یکی از شخصیت‌ها به گونهٔ انتزاعی و ذهنی یعنی شخصیتی که در روایت وجود عینی ندارد اما حضوری تجریدی دارد باعث می‌شود روایت را با شیوهٔ آزاد مستقیم از سر گیرد: «وَفِي أقلَّ منْ لَمحَةِ الطرفِ استَعرَضَ الرجلُ حاضرَهُ، أجلْ، غداً عيدُ الأضحَي حينَ يَخرُجُ الناسُ معَ شُروقِ الشمسِ في ثِيابِهِمِ النظيفةِ الجديدةِ»[2] (*همان*: ۹).

این شخصیت انتزاعی یا تجریدی که در قالب نصیحت کننده نزد شیخ محجوب ظاهر می‌شود، در حقیقت جهت تقویت کنش داستان و به چالش کشیدن حوادث و شخصیت اصلی و در پی اثبات این نکته است که نشان دهد با وجود اصرارهایی که به شیخ محجوب می‌شود، او حاضر نیست درخت خرمایش را بفروشد و همچنان به آینده امیدوار است.

داستان «دومة ود حامد» با یک روایت‌گر (پدر) و روایت‌گیر (پسر) دنبال می‌شود. پدری در نقش راوی دانای کل، حوادث داستان را برای پسرش روایت می‌کند. «داستان عناصری دارد از جمله شخصی که روایت می‌کند "روایت‌گر" شخصی که برایش روایت می‌شود "روایت‌گیر" و پلی که میان روایت‌گر و روایت‌گیر ارتباط بر قرار می‌کند، شیوه‌های روایت نامیده می‌شود» (حمدانی، ۱۹۹۱:٤٥). طیّب صالح در این داستان

چنین کاری کرده است؛ بنابراین راوی در این داستان نسبت به داستان پیشین جا به جا شده است. در داستان قبل راوی داستان را از بیرون روایت می‌کرد و مشارکتی در حوادث داستان نداشت و روایت‌گیر (مروی له) نیز وجود نداشت اما در این داستان یکی از شخصیت‌ها، روای محسوب می‌شود و یک روایت‌گیر نیز دارد.

به دلیل وجود راوی دانای کل،کاربرد این شیوه در داستان «دومة ود حامد» دیده نمی‌شود. راوی شخصیت‌های زیادی وارد داستان می‌کند و می‌کوشد خود نیز در گفته‌های شخصیت‌ها وارد شود و نگذارد آن‌ها به تنهایی با هم به گفتگو بپردازند. روای در این داستان دوست دارد گفته‌های شخصیت‌ها دربارهٔ «دومهٔ ود حامد» و حکایت‌هایی را که از او نقل می‌شود از زبان خود شخصیت‌ها روایت کند تا برای پسرش (روایت‌گیر) ملموس‌تر و واقعی‌تر جلوه کند؛ زیرا تمام تلاش روای در این داستان این است که عقاید خود و مردم سرزمینش را دربارهٔ دومه به پسرش توضیح دهد؛ لذا گفته‌های این شخصیت‌ها را به شیوهٔ آزاد مستقیم بازگو نکرده است.

نکته‌ای که در این داستان دیده می‌شود تعدّد راویان است و نباید این تکنیک را با گفتهٔ آزاد مستقیم اشتباه نمود، «در این شیوه راوی گفتهٔ شخصیت‌ها را به شکل نمایشی می‌آورد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۲). اما هنگامی‌که در داستان تعدّد راوی مطرح است دیگر گفتهٔ شخصیت‌ها در کار نیست بلکه روایت راویان دیگر در داستان شکل می‌گیرد «در شیوهٔ تعدّد روایت، این فقط راوی نیست که حق روایت دارد بلکه راویان دیگری نیز هستند که به خاطر حوادثی که برای آن‌ها رخ داده و با آن حوادث آشنا هستند زمام روایت را به دست می‌گیرند» (العید، ۱۹۸٦: ۱۱۵). در داستان «دومهٔ ود حامد» نیز علاوه بر راوی اصلی با چهار راوی دیگر روبه‌رو هستیم؛ راوی اصلی – پدر– گاهی اوقات از داستان کنار می‌رود و راوی جایگزین، زمام روایت را به دست می‌گیرد. این راویان یک مرد و دو زن هستند که از دومهٔ ود حامد شفا یافته‌اند و راوی از زبان آن‌ها حادثه‌ای را که بر آن‌ها گذشته روایت می‌کند. سخنان راویان فرعی را می‌توان در قالب شیوهٔ گفتهٔ مستقیم شرح داد.

در داستان، راوی پدید آورندهٔ متن روایی است. او می‌تواند گفتهٔ شخصیت را وارد داستان نکند و خود همهٔ گفته‌ها را روایت کند، در واقع در این صورت به فضای روایت لطمه زده می‌شود و خواننده‌ای که تا پایان داستان گفته‌ای از شخصیت نبیند، با لحن و فضای داستان و شخصیت ناآشناست و نمی‌تواند با شخصیت هم‌ذات پنداری کند. استفاده از شیوهٔ آزاد مستقیم داستان را از حالت تک بعدی رها می‌کند. اما به دلایلی مثل راوی دانای کل و خاصیت ایجاز داستان کوتاه این روش در این دو داستان بسیار کم‌رنگ است.

۲- شیوهٔ گفتهٔ مستقیم

این شیوه مشهورترین شیوهٔ روایتی گفته‌ها است که در داستان‌های قدیم و جدید کاربرد دارد (کردی، ۲۰۰٦: ۱۹۷) روایت‌گر مقدمه‌ای شامل چند کلمه یا عبارت می‌آورد که در آن به آغاز سخن یا نحوهٔ حرکات گوینده اشاره می‌کند (*همان*: ۱۹۸) در این شیوه هم روایت‌گر و هم شخصیت حضور دارند اما حضور راوی کمرنگ‌تر از شخصیت است. این شیوه همراه با علایمی مانند [: و «»] است تا سخن شخصیت با سخن راوی در نیامیزد (نصیحت، ۱۳۹۱: ۲۰۹). و یا با عبارت‌هایی مثل فلانی گفت و... به گفتهٔ شخصیت مورد نظر اشاره می‌کند. داستان‌نویس در این شیوه می‌کوشد به خواننده بقبولاند که گفتهٔ شخصیت‌ها را ذکر می‌کند و سعی می‌کند با نقل قول مستقیم، خواننده دقیقاً گفته شخصیت را تشخیص دهد.

این شیوه به دلیل سیطرهٔ واقع‌گرایی کاربرد زیادی در این دو داستان دارد زیرا طیّب صالح همواره می‌کوشد گفتهٔ شخصیت‌ها را با مقدمه‌ای بیان کند. مانند این نمونه: «فالْتَقَطَها مَحجُوبُ وَنَفَضَ عنها التُّرابَ وقالَ لابنِ عمِّهِ ضاحِكاً: باكِر تشوَف ديْ تبقيْ تمرةْ العجبْ»[۳] (صالح، ۱۹۸٤: ۱۰).

نویسنده گفتهٔ شخصیت را به شیوهٔ گفتهٔ مستقیم از گفتهٔ خود جدا کرده و کلام شخصیت را با همان شکل و بدون تغییر آورده است؛ علامت «:» نشان دهندهٔ عدم آمیختگی کلام نویسنده با شخصیت است. در نمونهٔ فوق که گفتهٔ شخصیت به صورت

عامیانه بیان گردیده و نویسنده ناگزیر شده آن را به همان شکل به‌کار گیرد. در این شیوه، روایت‌گری به عهده شخصیت، لحن، لهجه و واژگان مربوط به اوست (زیتونی، ۲۰۰۲: ۹۱).

گاه نویسنده عبارت‌هایی را که به نام یک شخصیت ثبت شده و آن شخصیت با آن شناخته می‌شود با استفاده از شیوهٔ گفتهٔ مستقیم روایت می‌کند تا دست کم در عبارت‌های مختص به شخصیت تغییری ایجاد نشود؛ زیرا این عبارت‌ها نقش به‌سزایی در تکامل شخصیت در داستان دارند و اگر از شخصیت برداشته شوند از آن چیزی نمی‌ماند. به عنوان مثال عبارت «یفتح الله» که شخصیت محجوب به آن اعتقاد راسخ دارد و برایش کارکرد مؤثری دارد. شخصیت او در واقع با این عبارت عجین شده و همواره و به‌خصوص هنگام گرفتاری آن را به‌کار می برد. این عبارت نقش کلیدی در سرنوشت شخصیت دارد و تکرار این عبارت باعث امیدواری شیخ محجوب به پایان داستان می‌شود: «تَمتمَ شَیخٌ مَحجُوبٌ فِي صَوتٍ لَا یکَادُ یَسمَعُ شیئًا یُشبِهُ التَّوَسُّلَ وَ الابتِهَالَ: "یفتحُ اللهُ"»[٤] (صالح، ۱۹۸٤: ۹).

در این‌جا نیز نویسنده عبارت «یفتح الله» را داخل گیومه قرار داده تا با کلام نویسنده نیامیزد. در جایی دیگر نیز دیده می‌شود مثل: «تَرَقرَقَ في عَینیهِ دَمعُ حَبَسَهُ جاهِداً وتمتمّ "یفتحَ اللهُ أنا تَمرَتِي ما بِبیعُها" وردّدَ الرجلُ في نفسِهِ:"یَفتَحُ"، وقادَهُ ذلکَ إلي التفکیرِ في سُورةِ الفَتحِ منَ القرانِ الکَریمِ "إنّا فَتَحنا ذلکَ فَتحاً مُبیناً"»[٥] (*همان*: ۱۷).

این عبارت چندین بار در داستان تکرار شده است. نکتهٔ دیگر این‌که این داستان با این عبارت آغاز می شود همان‌گونه که در بند پایانی داستان نیز دیده می‌شود. شیوهٔ گفتهٔ مستقیم هنگامی‌که راوی قصد دارد از زبان شخصیت عبارتی را در داستان بگنجاند نیز دیده می‌شود. در این صورت راوی به تغییر جملهٔ تضمین شده نپرداخته بلکه با استفاده از شیوهٔ گفتهٔ مستقیم آن را به همان صورت که شخصیت تکلم کرده به‌کار برده است. مانند تضمین یک بیت شعر، می‌توان گفت که چون تغییر شعر به راحتی صورت نمی‌گیرد پس نویسنده ناگزیر بوده از این شیوه بهره ببرد. به عنوان مثال در بند زیر هنگامی‌که محجوب یاد دوران خوش گذشته و بی‌وفایی دنیا می‌افتد شعری را زمزمه

می‌کند و نویسنده این شعر را که گفتهٔ شخصیت است در داخل گیومه قرار داده تا با گفتهٔ راوی اشتباه نشود:

«تزوَّج معَ ابنةِ عمِّه وَلم يَكنْ يملكُ مِن مالِ الدنيا شرويْ نقيرْ. ولايَدرِي كَيفَ تَمّت المعجِزةُ، هُوَالذي عاشَ في أيامِ صَباهُ مَنبُوذاً:

الدنيا بتْهنيكْ و الزمانْ يُوريكْ وقَللُ المالْ يفرقكْ من بناتِ واديكْ»[٦] (*همان*: ١١).

هنگامی‌که محجوب از بی‌وفایی پسرش سخن می‌گوید و این‌که حق پدری را به جای نیاورده و از زمانی‌که رفته دیگر سراغی از پدرش نگرفته است؛ شعری را به یاد می‌آورد و آن را داخل گیومه قرار می‌دهد:

«يَهجُرُ أهلَ الدارِ، يَنسَي حُقُوقَ الأبوَّةِ وَلايَسألُ عنْ الأحياءِ "الزُولُ إن أباكَ خليه واقنعْ منهُ، وكمْ للهِ منْ دفنِ الجَنَى وفاتَ منهُ"»[٧] (*همان*: ١٢).

لذا شیوهٔ گفتهٔ مستقیم در داستان برای اهدافی به‌کار می‌رود و مهم‌ترین انگیزهٔ به‌کارگیری این شیوه صبغهٔ واقع‌گرایی نویسنده است. بسیاری از رمان‌نویسان معاصر عربی –غیر از محفوظ و شماری دیگر– به کاربرد وسیع واژگان و تعابیر عامیانه در متن رمان روی آورده‌اند و این امر را نمودی از واقع‌گرایی دانسته‌اند (مرتاض، ١٩٩٨: ٩٦). زیرا شخصیت‌های ساده و طبقهٔ فرودست رمان‌ها باید همان‌گونه که در جامعه حضور دارند در رمان حضور یابند که طیّب صالح نیز از این دست نویسندگان است و قائل به ورود زبان عامیانه در رمان است.

کاربرد این شیوه در داستان «دومة ود حامد» بسیار گسترده‌تر از داستان نخست است؛ در واقع راوی هنگامی‌که گفتگوی میان شخصیت‌ها را ترسیم می‌کند، در اغلب موارد از نقل قول مستقیم کمک می‌گیرد؛ زیرا از این رهگذر می‌تواند تسلط خود را بر روند داستان حفظ نماید و فضای داستان را به نحو بهتری پیش ببرد. «وهنگامی که به نقل مستقیم گفتار شخصیت روی می‌آورد با سپردن وظیفهٔ روایت‌گری به خود شخصیت، خواننده را با دنیای وی آشنا می‌کند» (عبدی و همکار، ١٣٩١:٢٧٣). از آن‌جا که شخصیت‌ها در داستان «دومة ود حامد» زیاد است ، نویسنده معمولا گفته‌های شخصیت‌ها را به شیوهٔ گزارش روایتی گفته‌ها بازگو نمی‌کند بلکه از شیوهٔ گفتهٔ مستقیم

نیز کمک می‌گیرد تا برای روایت‌گیر (پسرش یا خوانندهٔ داستان) جذاب‌تر باشد. به عنوان مثال هنگام گفتگوی راوی با واعظی که به محلهٔ آن‌ها آمده است کاربرد این شیوه دیده می‌شود:

«فَقُلتُ لَهُ: "يا شيخُ، ليسَ في بَلَدِنا شيءٌ نُريكُهُ، ولكنّي أحبُ أن تَرى دومةَ ودْ حامدْ" قالَ لِيْ "واللهْ لؤكانتْ دَومَتكُمْ، دَومةُ الجَندلِ، وكنتُم مُسلمينَ تُقاتِلونَ معَ عليْ ومُعاويةِ، وكُنتُ أنا حَكماً بينَكُم في يديّ هاتَينَ مَصائرَكُم، ما تحركتُ منْ مَكانِي شبراً"»[8] (صالح، ۱۹۸٤: ۳٦).

در این شیوه برخلاف شیوهٔ آزاد مستقیم ابتدا نویسنده عبارتی که بر گفتهٔ شخصیت دلالت دارد آورده مثل: فعل قال و مشتقات آن در نمونهٔ پیش‌گفته، سپس کلام شخصیت را آورده است. یا هنگامی‌که بازرسی از جانب حکومت برای شرح ایجاد پروژهٔ کشاورزی نزد آن‌ها می‌آید و با مخالفت مردم مواجه می‌شود، فریاد کنان از پیش مردم می‌گریزد. در این‌جا راوی گفته‌اش را به شیوهٔ گفتهٔ مستقیم بیان می‌دارد: «فشتّت أوراقَهُ في الماءِ وسِمعْنا يصيحُ "خلاصْ، في دومةِ، ما فيشْ مشروعْ"»[9] (*همان*: ۳۷).

هنگامی‌که کارمندی از جانب حکومت برای راه‌اندازی اسکلهٔ کشتی به محلهٔ آن‌ها می‌آید و در حال توضیح این مساله سخنانی میان او و مردم رد و بدل می‌شود. راوی در این هنگام برخی از گفته‌ها را به این شیوه آورده است:

«سَألَهُ أحدُهُم "أينَ يكونُ المِحَطةُ؟" قالَ الموظفُ إنهُ لا يوجدُ غيرُ مكانٍ واحدٍ يَصلُحُ محطةً – عندَ الدومَةِ، سارَعَ أحدُهُم للمُوظفِ: "الباخِرةُ تَمُرُّ عادةً يومَ الأربَعاءِ فإذا عَمِلتُم محطةً هُنا فإنها سَتقفُ عندنا عصرَ الأربَعاء" فقالَ الموظفُ إنَّ الموعدَ الذي سَيحدَّدُ لِوقُوفِ الباخرةِ في مَحطِتِهم سَيكُونُ في الرابِعةِ بعدَ الظُهرِ من يَومِ الأربَعاءِ. فَرَدَّ عليهِ الرجلُ: "لكن هذا الوقتُ الذي نزُورُ فيه الضَريحَ" فَرَدَّ الموظفُ ضاحِكَاً: "إذاً غيِّروا يومَ الزّيارةِ"»[10] (*همان*: ٤۲– ٤۳).

چنان‌که می‌بینیم در نمونهٔ فوق راوی سعی دارد گفتهٔ شخصیت‌ها را به صورت مستقیم بیاورد در حالی‌که زمام روایت به عهدهٔ اوست و او این گفته‌ها را مدیریت می‌کند و تمامی شخصیت‌ها را به شیوهٔ نمایشی یا گفتهٔ آزاد مستقیم –که در شیوهٔ قبلی دیده شد– وارد داستان نمی‌کند. نباید از این نکته غافل شد که راوی قصد دارد مشارکت مردم را هنگامی‌که بحث «دومة ود حامد» پیش می‌آید ملموس‌تر جلوه دهد،

مردمی که بسیار آرام و ساده‌اند اما در عقیدهٔ خود سرسخت‌انـد، ایـن گونـه از بـازرس دولت سؤال می‌پرسند که مبادا به دومهٔ ود حامد و اعتقادات آن‌ها لطمه‌ای وارد شود.
هنگامی‌که راوی با جماعتی از مردان در ساحل روبه‌رو می‌شود که از هیبت او وحشت زده شده‌اند، او آن‌ها را به شیوهٔ مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:
«فلمّا رَأوني أدفَعُ المركبَ نحوَهُم، ألقَوا ثَيابَهُم وفَزَعُوا وفَرّوا، فنادَيتُهم: "يا قومُ ما لَكُم قبحَكُم اللهُ؟ ألا تَعرفُونَنِي؟ أنا التمساحُ. أنتُم واللهِ الشَّياطينُ تخافُ من خِلقَتِكُم القبيحةِ"»[11] (*همان*: ٤٤)
در این بخش گفتهٔ راوی همان گفتهٔ شخصیت است زیرا راوی نقش شخصیت را ایفا می‌کند نه روایت‌گر.
این شیوه در داستان «دومة ود حامد» کاربرد گسترده‌ای دارد. فضای واقع‌گرای داستان در شکل‌گیری این شیوه نقش بارزی داشته است. هنگامی‌که شخصیت‌ها ود حامد را ندا می‌دهند، راوی ندای آن‌ها را با این شیوه بیان می‌کند تا تأثیر زیادی در مخاطب بگذارد. به طور مثال هنگامی‌که زنی از آن‌ها بیمار می‌شود و به ود حامد پناه می‌برد، می‌گوید: «نادَيتُ بَأعلى صَوتِي: "يا ودْ حامدْ، جِئتُكَ مُستَجيرَةً وَبِكَ لائذةً"»[12] (*همان*: ٤٥). و در جایی دیگر از طرف یکی از زن‌های روستا که توسط ود حامد شفا یافته بود، چنین روایت می‌کند: «فَيملِكُنِي الذُعرُ وَصِحتُ بأعلي صَوتِي: "يا ودْ حامدْ"»[13] (*همان*: ٤٠). در هیچ جایی از داستان هنگامی‌که شخصیت‌ها "ود حامد" را مورد خطاب قرار می‌دهند، دیده نمی‌شود که راوی از این شیوه عدول کند و از شیوهٔ گزارش روایتی بهره گیرد.

۳- شیوهٔ گفتهٔ آزاد غیر مستقیم

در این شیوه کلام روایت‌گر و شخصیت در هم می‌آمیزد. نشانه‌های صدای شخصـیت و روایت‌گر را می‌توان از بین ضمایر، اسم اشاره، لهجه و ... تشخیص داد. این شـیوه حـد وسط بین گزارش روایی و آزاد مستقیم است و در رمان‌هایی که نقـل قـول‌هـای آن بـه زبان عامیانه است، نمود بیشتری دارد؛ زیرا زبان راوی، رسمی و متفاوت از زبان عامیانهٔ شخصیت است (کردی، ۲۰۰٦: ۲۰۸).

این شیوه در داستان «نخلة علی الجدول» چندین بار آمده است، اما باید توجه داشت که ورود شخصیت در میان گفته‌های روایت‌گر به‌وضوح قابل تشخیص نیسـت. در بنـد

زیر گفتهٔ راوی به گونه‌ای با شخصیت پیوند خورده که تشخیص گفتهٔ شخصیت در آن به آسانی ممکن نیست: «حینَما وَصَلَ بهِ تیارُ الذِکریاتِ إلی مُولِدِ آمِنةَ، وَترقرقَ في عینَیهِ الدمعُ. أینَ الآن آمِنة؟ إنها زوجة لابن أُختِهِ، الذي حَمَلَها إلي أقاصِي الصَعیدِ في الجزیرةِ، وَقد کانت تَبَرّهُ وَتَعطفُ عَلیهِ»[۱۴] (*همان*: ۱۲).

در این‌جا در حالی‌که محجوب غرق در خاطرات است، یاد دخترش می‌افتد و از خود می‌پرسد: آمنه الآن کجاست؟ و پاسخی در متن دیده می‌شود. در این‌جا مشخص نیست سوال توسط راوی مطرح شده یا شخصیت. راوی این گفته شخصیت را با استفاده از شیوه گفتهٔ آزاد غیر مستقیم با گفتهٔ خود در هم آمیخته است.

در داستان «دومة ود حامد» مثل داستان نخست این شیوه جز در موارد اندک کاربرد چندانی ندارد؛ مثلاً در بند زیر به سختی می‌توان مرز میان کلام شخصیت و راوی را تشخیص داد: «ما مِن أحدٍ زَرَعَها یا بُنَیّ. وَهل الأرضُ التي نَبَتت فیها أرضٌ زراعیةٌ؟ ألم ترَ أنَّها حجریةٌ مُسَطحةٌ مُرتفعةٌ ارتفاعاً»[۱۵] (*همان*: ۳۸). در این‌جا نمی‌توان به سادگی تشخیص داد سؤالی که از راوی پرسیده شده از جانب خود راوی بوده یا از جانب شخصیت؛ زیرا کلام راوی و شخصیت با هم در آمیخته است. بنابراین «در این شیوه تشخیص کلام شخصیت و راوی به سادگی میسّر نیست؛ زیرا گویندهٔ دوّم (شخصیت) در مواردی مانند تعبیرات خاص، علامت پرسش و تعجب، تکرار، رابطهٔ سببی میان جمله‌ها و... از سیاق کلامی گویندهٔ نخست (راوی) پیروی می‌کند» (فضل، ۱۹۹٦: ۱۲۹). اما در هر صورت این شیوه علی‌رغم کاربرد اندک، در شناخت روایت حایز اهمیت است. این شیوه در صورتی رخ می‌دهد که روایت‌گر سیطرهٔ کاملی بر روند داستان نداشته باشد که به شکل نادر در این دو داستان دیده می‌شود؛ زیرا همان‌گونه که گفته شد سیطرهٔ نویسنده بیش‌تر از شخصیت است و این شیوه در داستان کم‌تر به کار گرفته می‌شود.

٤- شیوهٔ گفته غیر مستقیم

در این شیوه سیطرهٔ روایت‌گر بیش‌تر می‌شود و خود به نمایندگی از شخصیت کلام او را به شکل غیر مستقیم روایت می‌کند (کردی، ۲۰۰٦: ۲۰۰). این گفتار به صورت نقل قول غیر مستقیم ساده بیان می‌شود و در این گونهٔ نقل قول، فقط مضمون کلام منتقل می‌شود

(یقطین، ۱۹۹۷:۱۸٦). این شیوه نقطه مقابل گفتهٔ مستقیم است. در داستان «نخلة علی الجدول» این شیوه کاربرد نسبتاً زیادی دارد. در بند زیر هنگامی‌که محجوب احساس گناه می‌کند و با خود حرف می‌زند، روای حدیث نفس او را به شیوهٔ گفته غیر مستقیم بیان می‌کند: «فَكَرَ شيخٌ محْجوبٌ بُرهةً وَحَدثَ نفسَهُ بَأنهُ لم يرْتَكِبْ كَثيراً مِنَ المعاصي، صَحيحٌ أنَّهُ كانَ يشرِبُ الخمرَ أحياناً ويَرقُصُ في الأعراسِ ويُخالِسُ النظرَ على غفلةٍ من أم حَسن، وَلكنَّه لم يؤخرْ فَرضاً ولم يهتَكْ عِرضاً ولم يغفلْ اللهُ»[١٦] (صالح، ١٩٨٤: ١٥).

راوی در این شیوه به شخصیت اجازهٔ سخن گفتن نمی‌دهد و گفته او را با شیوهٔ گفتار غیر مستقیم بیان می‌کند؛ راوی در این شیوه بر عکس شیوهٔ قبلی به انتقال گفتار از راوی به شخصیت اشاره می‌کند که در این‌جا با عبارت «حدّث مع نفسه» آن را بیان داشته است. نکتهٔ دیگر این‌که راوی در نقل قول غیر مستقیم ضمیر گفته را از متکلم به غایب تغییر داده و این تحول ضمایر فرق این شیوه را با شیوهٔ دوم "گفتهٔ مستقیم" آشکار می‌سازد. سیطرهٔ نویسنده در این داستان به حدی زیاد است که در خاطرات و حدیث نفس شخصیت‌های داستان وارد می‌شود و آن را با زبان خود بیان می‌کند و اجازه سخن گفتن را به شخصیت نمی‌دهد. در بند زیر هنگامی‌که نویسنده از تکنیک فلاش‌بک بهره می‌گیرد انتظار می‌رود که زمام روایت را به دست شخصیت بدهد؛ اما او این کار را نمی‌کند و با ورود به درون شخصیت، خود با ضمیر غایب گفتهٔ شخصیت را بازنمایی می‌کند: «وَعادَ بَعقلِهِ خمْسةَ وعِشرينَ عاماً إلي الوَراءِ. ألا ما أعجبَ تَقلباتِ هذا الزَمنِ، لَقَدْ كانَ يَومَئِذٍ شاباً قوياً أعزَبَ لم يَبلغ ثلاثينَ بعدُ، يعملُ في سقايةِ أبيهِ مقابلَ كَسوتِهِ وشرابِه، لمْ يكنْ يَحتاجُ إلي المالِ»[١٧] (*همان*: ١٠).

در این داستان این شیوه در بازنمایی افکار بیش از بازنمایی گفته‌های داستانی کاربرد پیدا کرده است. اما در برخی نمونه‌ها نیز بازنمایی گفته‌ها به همان شیوه‌ای است که در نمونه‌های بالا دیده شد.

در داستان «دومة ود حامد» این نوع کارکرد به‌کرّات دیده می‌شود. راوی هنگام ورود به این شیوه از عبارت «قال إنه» استفاده می‌کند. به عنوان مثال در بند زیر این شیوه دیده می‌شود: «فِيْ أولِ العهدِ الوَطَني جاءَنا موظفُ في الحُكُومَةِ، وَقالَ لَنا أنَّ الحُكُومةَ تَنويْ أنْ تُنشِئ

لَنا مَحطةً تَقِفُ عِندَها الباخرةُ. وَقالَ لَنا أنَّ الحُكُومةَ تُحِبُّ أن تُساعِدَنا وتطَوّرنا»[۱۸] (صالح، ۱۹۸٤: ٤۱). شاید ابتدا گمان شود که گفته‌های بعد از «قال» از طرف کارمند باشد؛ اما با کمی دقت مشخص می‌شود که جمله دربردارندهٔ ضمیر متکلم مع الغیر(نا) است. در حقیقت این راوی است که به نمایندگی از اهالی روستا سخن می‌گوید.

در بند زیر نیز هنگامی‌که هم مدرسه‌ای پسر راوی به خانهٔ آن‌ها می‌آید از وضعیت بد زندگی و حملهٔ مگس‌ها به آن‌ها ناراحت می‌شود و سوگند می‌خورد که برای همیشه آن‌جا را ترک خواهد کرد. راوی در این‌جا نیز گفتهٔ او را به شیوهٔ غیر مستقیم بیان می‌کند: «باتَ عندَنا ليلةً، وَأصبَحَ متورمَ الوجهِ مَحمُوماً مَركُوماً، وَحَلَفَ أنْ لاييبيتَ ليلةً عِندَنا»[۱۹] (*همان*: ۳۳). به عنوان مثال گفتهٔ او در عبارت «لا أبيت...» که به صورت ضمیر متکلم است به ضمیر غایب تغییر یافته و گفته است: «حلف أن لا يبيت» این شیوه گزارش روایتی گفته‌ها هنگامی‌که راوی دانای کل باشد کارکرد گسترده‌ای دارد. شاید دلیل استفاده از این روش آن است که تنها محتوای گفتار اهمیت دارد و واژگان و گفتار اولیه برای راوی یا نویسنده چندان مهم نیست (ره‌گویی، ۱۳۸۷: ٤۷). در داستان "نخلة على الجدول" راویت‌گر که حوادث را از بیرون روایت می‌کند خود از همه چیز و حتی از درون شخصیت‌ها آگاه است و دیگر نیازی نمی‌بیند که گفتهٔ شخصیت را از زبان او بازگو کند. همچنین ایجازگویی که داستان کوتاه باید از آن برخوردار باشد به راوی اجازه نمی‌دهد که دائم شخصیت‌ها را وارد داستان کند.

۵- شیوهٔ گزارش روایتی گفته‌ها

در این‌جا روایت‌گر «عمل گفتن» شخصیت‌ها را گزارش می‌کند و حتی مضمون سخن شخصیت‌های داستانی، جزئی از تجربه روایت‌گر به شمار می‌رود (کردی، ۲۰۰٦: ۲۰۵).
چنان‌که گفته شد شیوهٔ زاویهٔ دید دانای کل باعث شده که نویسنده به شخصیت‌ها کم‌تر مجال بروز دهد و شیوهٔ گزارش روایتی گفته‌ها و گفتهٔ غیر مستقیم در مرکز شیوه‌های روایت قرار گیرد.

از جمله مواردی که نویسنده در داستان نخست از آن استفاده نموده هنگامی است که شیخ محجوب در صفی شلوغ منتظر مانده است. مردم در آن صف با هم

احوال‌پرسی می‌کنند، راوی برای این‌که ایجاز را رعایت کند از آوردن پرسش و پاسخ‌های آن‌ها خودداری کرده و آن را به شیوه گزارش روایتی بیان نموده است:

«إنْتَظَرَ مَحجُوبُ بينَ صُفُوفِ المستقبِلينَ، وَفي غَمرةِ اضطِرابِهِ لم يَفُت عينُهُ المستطلَعَةُ، رجالٌ يعرِفُهُم جاؤُوا يُسألونَ عن أبنائِهِم وأقارِبِهِم، ونَسوةٌ يعرفنَ جئنَ يسألنَ عن أزواجِهِنَّ وأبنائِهّنَّ»[۲۰] (صالح، ۱۹۸٤: ۱۸).

چنان‌که پیدا است فعل «سأل» از افعال کلامی است که راوی در مسیر گزارش روایتی گفته‌ها آن را از حالت کلامی بودن در آورده و به شکل روایت بازگو نموده است.

در داستان «دومة ود حامد» راوی دانای کل در بیش‌تر مواقع از شیوهٔ گزارشی روایت بهره گرفته است. به عنوان مثال در بند زیر راوی از این شیوه استفاده کرده است: «... بَلْ نَحنُ فِيْ الواقِعِ نُحِبُّها، لكنّنا لا نَطلبُ مِنْ أحدٍ أن يَجشِمَ نفسَهُ مشقةَ الحَياةِ عِندَنا»[۲۱] (*همان*: ۳٤). در این جا فعل طلب از صیغه‌های گفتاری در زبان عربی است. راوی در این‌جا می‌تواند از روش گفتهٔ مستقیم استفاده کند؛ مثلاً بگوید «لانطلبُ من أحدٍ: أجشِم نفسَكَ مشقةَ الحياةِ عندنا». اما گفته را به شکل گزارش روایتی بیان کرده و از به‌کارگیری شیوه‌های دیگر خودداری نموده است. در بند زیر نیز هنگامی‌که روای با واعظ دربارهٔ «دومهٔ ود حامد» سخن می‌گوید گفتهٔ واعظ را به شیوهٔ گزارش روایتی بیان کرده است: «وَلَمْ يَسألني ما دومةْ ودْ حامدْ» (*همان*: ٤۲).

در این‌جا نیز روای جمله را به صورت پرسشی مطرح نکرده و با شیوهٔ گزارش روایتی آن را بیان داشته است. در بند زیر هنگامی‌که ود حامد از خدا درخواست می‌کند که او را از شر ارباب فاسقش نجات دهد، راوی دعایش را به شیوهٔ گزارش روایتی بیان می‌کند. همچنین ندای هاتف را به این شیوه بازگو می‌نماید: «وَلَمّا ضاقَ ذَرعَاً بَحَياتِهِ معَ ذلكَ الكافِرِ، دعا الله أنْ يُنقذَهُ منْه وهَتَفَ بهِ هاتفٌ أنْ أفرشْ مَصلاتَكِ على الماءِ»[۲۲] (*همان*: ٤٦). در این‌جا به‌وضوح دیده می‌شود که راوی از این شیوه استفاده نموده و دعای ود حامد را از شیوهٔ مستقیم به گزارش روایتی تغییر داده و به جای این‌که بگوید: «اللهم أنقذني» (خدایا نجاتم بده)، گفته است «دعا الله أن ينقذه منه»؛ از خدا خواست تا او را

نجات دهد. خواستن و دعا کردن یک صیغهٔ گفتاری است که به شیوهٔ روایت واکاوی شده است.

همان‌گونه که گفتیم راوی در داستان «دومة ود حامد» روایت‌گیر دارد. این روایت‌گیر در واقع پسرش است که روایت را برای او بازگو می‌کند. روایت‌گیر در داستان حضور دارد اما هیچ فعل یا گفته‌ای از او دیده نمی‌شود. اما به شکل غیر مستقیم گفته‌هایی از او در داستان مشاهده می‌شود که در قالب سؤال از راوی پرسیده می‌شود. راوی به دلیل سیطرهٔ کامل به او اجازه نمی‌دهد که سؤالاتش را به صورت مستقیم بیان کند و تمامی سؤالات را به شیوهٔ گزارش روایتی برای خواننده بیان داشته است. نمونه‌های زیر گواهی بر این گفته می‌باشد: «تسألني لم سميت بدومة ود حامد؟» (*همان*: ٤٢). «تقول من زرع الدومة؟» (*همان*: ۳۸). یا موارد دیگر که راوی سؤال شخصیت را مستقیم بیان نکرده بلکه به شیوهٔ گزارش روایتی بازنمایی کرده است. دلیل اینکه این سوال گفته راوی است نه شخصیت، عدم وجود علامت‌هایی نظیر «:» است و در اینجا راوی گفتهٔ شخصیت را خود روایت کرده است.

نتیجه‌گیری

از مطالبی که در خصوص شیوه‌های گفته‌های داستانی در این دو مجموعهٔ داستانی بیان شد، نتایج زیر به دست آمد:

۱. مجموعه داستان دومهٔ ود حامد از یک واقعیت پسا استعماری که فقر فرهنگی و مالی از ویژگی‌های آن است سخن می‌گوید. نویسنده در هر دو داستان دارای رویکرد واقع‌گرایی است و بر این اساس شیوهٔ دانای کل را برگزیده است. بنابراین راوی بیش از شخصیت، مجال بروز پیدا کرده و نتیجهٔ آن عدم سیطرهٔ گفته‌های شخصیت در روایت است.

۲. در شیوهٔ آزاد مستقیم شخصیت‌ها مجال بروز بیش‌تری پیدا می‌کنند. راوی در داستان گم می‌شود و شخصیت‌ها به شکل نمایشی وارد داستان می‌شوند. کارکرد این شیوه فقط یک بار آن هم در داستان "نخلة على الجدول" دیده می‌شود. راوی در این نمونه با

ورود مستقیم شخصیت‌ها کوشیده گره و کنش اصلی داستان را که بقیهٔ حوادث بر پایهٔ آن پی‌ریزی شده‌اند، ملموس‌تر به خواننده منتقل کند؛ اما در داستان «دومة ود حامد» راوی خود یکی از شخصیت‌ها است و از داستان بیرون نمی‌رود تا شخصیت‌ها روایت را دنبال کنند. بنابراین شیوهٔ نخست در داستان دوم دیده نمی‌شود.

۳. به‌کارگیری شیوهٔ دوّم یعنی گفتهٔ مستقیم در دو داستان به رویکرد واقع‌گرایی نویسنده بر می‌گردد که بسامد بالایی در هر دو داستان دارد. در داستان نخست وجود برخی عبارت‌های کلیدی و زبان عامیانه باعث شده که نویسنده از این شیوه بهره ببرد. در داستان دوّم یعنی «دومة ود حامد» که راوی یک مبحث اعتقادی را روایت می‌کند و برای او مهم است که پسرش(روایت‌گیر) را متنبّه سازد، از این شیوه که بهتر واقعیت را تداعی می‌کند، کمک گرفته است.

٤. شیوهٔ سوّم یا گفتهٔ آزاد غیر مستقیم به‌ندرت در داستان دیده می‌شود و آن به دلیل رویکرد واقع‌گرایی نویسنده یا راوی است که نمی‌گذارد سخن شخصیت با راوی آمیخته شود؛ چرا که در این صورت امکان اشتباه برای خواننده یا روایت‌گیر پیش می‌آید. کاربرد زیاد شیوهٔ دوم و چهارم در داستان نشان‌دهندهٔ عدم کاربرد شیوهٔ سوم است زیرا این دو مقابل هم قرار دارند.

۵. شیوهٔ چهارم یا گفتهٔ غیر مستقیم نیز در هر دو داستان به یک اندازه دیده می‌شود و مانند شیوهٔ دوم از پرکاربردترین شیوه‌ها در این دو داستان است؛ علت بروز زیاد این شیوه به راوی دانای کل در داستان بر می‌گردد که به گفته‌های شخصیت‌ها آگاه است و آن‌ها را با زبان خود به صورت غیر مستقیم بازگو می‌کند هر چند به دلیل واقع‌گرایی نیز گفته‌ها را به همان صورت اولیه که در شیوهٔ دوم دیدیم روایت می‌کند.

٦. شیوهٔ گزارش روایتی گفته‌ها همانند شیوهٔ چهارم از پرکاربردترین شیوه‌هاست و آن نیز ناشی از سیطرهٔ کامل راوی بر حوادث و گفته‌ها است. این شیوه‌ها به ترتیب فراوانی عبارتند از: دو گفتهٔ مستقیم، چهار گزارش غیر مستقیم، پنج گزارش روایتی، سه گفتهٔ آزاد غیر مستقیم و یک گفتهٔ آزاد مستقیم.

پی‌نوشت

١- ای مرد! بیست پوند بدهکاری‌ات را پرداخت می‌کند و اوضاعت بهتر مـی‌شـود. فـردا عیـد است و تو هنوز گوسفندی تهیه نکرده‌ای، قسم می‌خورم من قصدم کمک به توست و گرنه این درخت خرما که بیست پوند نمی‌ارزد.

٢- در اندک مدتی مرد ظاهر گشت. بله فردا عید قربان است، وقتـی کـه مـردم هنگـام طلـوع آفتاب با لباس‌های تمیزشان خارج می‌شوند.

٣- مجحوب آن را برداشت و گردافشانی کرد و با خنده به پسـر عمـویش گفـت: برخیـز کـه خرمای شگفت انگیزی به جای مانده است.

٤-شیخ محجوب عبارتی را زمزمه می کرد کسی چیزی از آن نمی فهیمد، آنچه می گفت شبیه توسل ودرخواست بود وآن این‌که: «خدا می‌گشاید».

٥- در چشمانش اشک جمع شد اشکی که به زور نگهش داشته بود و زمزمه کرد: خدا گـره از کار می‌گشاید من خرمایم را نمی‌فروشم. وباخودش تکـرار مـی‌کـرد: خـدا مـی‌گشـاید، وایـن موضوع او را به یاد سورهٔ فتح در قرآن انداخت که می‌فرمایـد: مـا حقیقتـاً پیـروزی‌ای روشـن آشکار نمودیم.

٦- شیخ محجوب با دختر عمویش ازدواج کرد درحالی‌که از مال دنیا جز بضاعت اندک چیزی نداشت. نمی‌داند آن روزهای معجزه‌گون چگونه سپری شد. او در روزگار جوانی‌اش دور افتاده و مهجور زندگی می‌گذراند: دنیا تو را دور می‌سازد و زمانه تو را می‌سوزاند، وتنگدستی باعـث جدایی تو از دختران سرزمینت می‌شود.

٧- اهل خانه را ترک می‌گوید و حق پدری را فراموش می‌کند و خبری از زنـدگان نمـی‌گیـرد: پدرت را فرو گذار و از او بی‌نیاز باش؛ چه بسیار کسانی که دفن شدند و بـه نـزد پرودگـارت رفتند و برخی نیز نجات یافتند.

٨-به او گفتم: «ای شیخ، در سرزمین ما چیزی نیست که به تو نشان دهیم اما دوست دارم دومهٔ ود حامد را ببینی. به من گفت: به خدا سوگند اگر دومه (گرداب) شما این دومه سنگی باشد، و شما همان مسلمانانی باشید که با علی و معاویه جنگیدید و من نیز داور و حکم شـما باشـم و سرنوشتتان در دستان من باشدیک وجب نیز از جایم تکان نمی‌خورم».

٩- کاغذها را در آب پراکنده ساخت و صدایش به گوش می‌رسید که فریاد می‌زد: رهایم کنیـد دیگر کافی است این روستا را چه به طرح و پروژه.

۱۰- یکی از آنها پرسید: «ایستگاه کجا قرار است باشد؟» کارمند در پاسخ گفت: تنها یک مکان برای ساخت ایستگاه مناسب است و آن هم در کنار دومه است. یکی سریع از او پرسید: کشتی معمولا روز چهارشنبه حرکت می‌کند اگر شما ایستگاه را در اینجا بسازید عصر چهارشنبه به اینجا می‌رسد. کارمند گفت کشتی در ساعت چهار بعد ظهر در این ایستگاه توقف می‌کند. مرد پاسخ داد: «اما این همان زمانی است که به زیارت مقبره می‌رویم. کارمند با لحنی تمسخرآمیز پاسخ داد: «خوب زمان زیارت را تغییر دهید».

۱۱- هنگامی که مرا دیدند که قایق را به سمت آنها می‌رانم، لباسهایشان را بر زمین افکندند و وحشت-زده گریختند، فریاد زدم: «ای مردم! - خدا روهایتان را زشت گرداند- شما را چه شده است، مگر مرا نمی‌شناسید؟ من تمساحم. به خدا سوگند، شیطان نیز از زشت‌رویی شما در هراس است.

۱۲- با صدای بلند صدا زدم: ای ود حامد، من به تو پناه آورده‌ام.

۱۳- ترس سراپایم را فرا گرفت و با صدای بلند فریاد زدم: یا ود حامد!

۱٤- هنگامی‌که موج خاطرات مربوط به تولد آمنه در ذهنش گذشت چشمش پرا از اشک شد. آمنه الآن کجاست؟ او همسر خواهر زاده‌اش است که او را با خود به مکان‌های دور دست جزیزه برد و آمنه به او محبت زیادی می‌کرد.

۱٥- هیچ کس آن را نکاشته فرزندم، آیا زمینی که دومه در آن روئیده زمین زراعی است؟ آیا نمی¬بینی که زمینی سنگلاخ، مسطح و بلند است.

۱٦- شیخ محجوب اندکی اندیشید و با خود گفت که او زیاد مرتکب گناه نشده است. درست است که گاهی اوقات شراب نوشیده و در عروسی‌ها رقصیده و از روی غفلت نگاهایی دزدکی به ام حسن انداخته است اما انجام واجبی را به تاخیر نینداخته وآبرویی را نریخته و از خدا غافل نبوده است.

۱۷- در فکر خود به بیست و پنج سال پیش بازگشت. دگرگونی‌های زمانه چقدر شگفت‌انگیز است! او روزگاری جوانی تنومند و مجرد بود و کم‌تر از سی سال داشت و در سقایی پدرش در مقابل دریافت پوشاک و خوراک کار می‌کرد و احتیاجی به پول و ثروت نداشت.

۱۸- در سال‌های آغازین دولت ملی بازرسی از جانب حکومت آمد و به ما گفت که دولت قصد دارد برای ما لنگرگاه کشتی بسازد واین که خواستار کمک و پیشرفت ماست.

١٩- یک شب را در میان ما گذراند صبح هنگام چهره‌اش ورم کرد و داغ شد و سوگند یاد کرد دیگر شبی در کنار ما نخواهد ماند.

٢٠- شیخ محجوب در میان انبوه استقبال کنندگان بود. او که در اضطرابی شدید به سر می‌بـرد چشم‌های تیز بینش در جستجوی مردانی بود که می‌آمدند از فرزندان و نزدیکانشان می‌پرسیدند و همچنین زنانی که از همسران و پسرانشان می‌پرسیدند.

٢١- ما واقعااو را دوست داریم اما کسی را وادار نمی‌کنیم که سختی‌های زندگی را در کنار مـا تحمل کند.

٢٢-زمانی که دیگر از زندگی با آن کافر به ستوه آمد، از خدا خواست تـا او را نجـات دهـد و هاتفی به او ندا سر داد که سجاده‌ات را روی آب بگستران.

منابع و مآخذ

-اخوت، احمد (١٣٧١ه.ش)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.

- اکبری، مریم و محمد خاقانی (١٣٩١ه.ش)، دلالة المکان فی روایة موسم الهجرة إلی الشمال، مجله إضاءات نقدیة، سال دوم، شمارهٔ هفتم، صص ٩-٢٩.

- پوراندوجی، نعیمه و همکاران (١٣٩١ه.ش)، سبک‌شناسی گفته‌های داستانی در رمان «الصبار» سحر خلیفه، مجلهٔ جستارهای زبانی، سال پنجم، شمارهٔ ١٨، صص: ٣١-٤٥

- رهگویی، فریده (١٣٨٧ه.ش)، بازنمایی گفتمان در داستان و روزنامه، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ١، شمارهٔ ٣، صص: ٢٩- ٥٨.

- زیتونی، لطیف (٢٠٠٢م)، معجم مصطلحات الروایة، بیروت: دارالنهار للنشر.

- صالح، طیب (١٩٨٤م)، دومة ود حامد، بیروت: دار العودة.

-عبدی، صلاح‌الدین، مریم مرادی (١٣٩١ه.ش)، کارکرد راوی در شیوهٔ روایتگری رمان پایداری، نشریهٔ ادبیات پایداری، شمارهٔ ششم، صص: ٢٥٩- ٢٩٤.

- عزام، محمد (٢٠٠٥م)، شعریة الخطاب السردی، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

---------، (٢٠٠٣م)، تحلیل الخطاب الأدبی، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

- علوی مقدم، مهیار و همکاران (١٣٨٧ه.ش)، نقد روایت‌شناسی سه داستان کوتاه نادر ابراهیمی، مجلهٔ ادب پژوهی، شماره ششم، صص: ١٦٣- ١٧٨.

- العید، یمنی (١٩٩٠م)، تقنیات السرد الروائی فی ضوء المنهج البنیوی، بیروت: دار الفارابی.

--------- (١٩٨٦م)، الراوی، الموقع و الشکل، بیروت: مؤسسة الأبحاث العربیة.

– فضل، صلاح (۱۹۹۶م)، بلاغة الخطاب و علم النفس، القاهرة: الشركة العالمية لوجمان.
– کردی، عبدالرحیم (۲۰۰۶م)، السرد فی الروایة المعاصرة، الطبعة الأولی، القاهرة: مکتبة الآداب.
– الحمدانی، حمید (۱۹۹۱م)، بنیة النص السردی من منظور النقد الأدبی، الطبعة الأولی، الدار البیضاء: المرکز الثقافی العربی.
– محبک، أحمد زیاد (۲۰۱۱م)، نقد السرد، حلب: دار الفرقان للغات.
– مرتاض، عبدالملک (۱۹۹۸م)، فی نظریة الروایة، بحث فی تقنیات السرد، الکویت: عالم المعرفة.
– نصیحت، ناهید و فرامرز میرزایی (۱۳۹۱ه.ش)، شیوهٔ روایت گفته‌های داستانی در رمان «الإقلاع عکس الزمن»، مجلهٔ ادب عربی دانشگاه تهران، سال چهارم، شمارهٔ چهارم.
– یقطین، سعید (۱۹۹۷م)، تحلیل الخطاب الروائی، الطبعة الثالثة، بیروت: المرکز الثقافی العربی للطباعة و النشر.

استحضار الأحاديث السردية في القصص القصيرة للطيب صالح
(قصتا نخلة على الجدول ودومة ود حامد أنموذجاً)

سيد مهدى مسبوق[1]
شهرام دلشاد[2]

الملخّص

تعد الأحاديث السردية من أهم ركائز السرد فعنيت الدراسات السردية الحديثة بهذه الركيزة في ضوء منهج تحليل الخطاب الروائي. قد امتازت القصة القصيرة باستخدام الأحاديث السردية التي تعتمد على الإيجاز و التكثيف، و لا تتاحفرصة فيها للراوي أن توظف جميع الأحاديث السردية للشخصيات مباشرة. فمن ثم يلجأ إلى الأساليب المحكية المختلفة التي لاتقتصر على الطريقة المباشرة فإنّما تتجاوزها إلى عدة الأساليب. إذن نتعقب في هذه الدراسة في ضوء المنهج الوصفي– التحليلي، الأحاديث السردية المستحضرة في قصتين قصيرتين للطيب صالح، الروائي السوداني المعاصر، و هما قصة "دومة ود حامد" و قصة "نخلة على الجدول"، لنكشف عبرها عن موقع الراوي في القصة و نهدف إلى التعرف على كيفية إعادة الأحاديث في القصة القصيرة لخاصيتها الإيجازية و المكثفة. خلصنا عبر هذه الدراسة إلى أن الأسلوبين المباشر و غير المباشر غلبا على هاتين القصتين؛ الأول كان نتيجة للواقعية التي اعتمدها الروائي في نصه و الثاني لحضور راو عليم في النص و تضاءل فيهما توظيف الأسلوب الحر المباشر.

الكلمات الرئيسية: القصة القصيرة، الطيب صالح، الأحاديث السردية، نخلة على الجدول، دومة ود حامد.

١- أستاذ مشارک فی جامعة بوعلی سینا، همدان

٢- طالب الدکتوراه فی اللغة العربية و آدابها، جامعة بوعلی سینا، همدان

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ، مطالعه‌ی موردی دیوان "مرایا لشعرها الطویل"و"سماء فی خوذه"*

علی خضری[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
رسول بلاوی، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
آمنه آبگون، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

چکیده

نوستالژی، شور و اشتیاق و دلتنگی شدید برای زادگاه، همراه با یک احساس تلخ و شیرین درونی به اشیا، اشخاص و موقعیت‌های گذشته است. از دیرباز، شوق به وطن و آرزوی دیدار خویشاوندان، مضمون نوشته‌های نویسندگان و شاعران بوده است. "عدنان الصائغ" یکی از همین شاعرانی است که به‌خاطر اوضاع نابسامان کشور عراق و سخت‌گیری‌های حکومت، مجبور به ترک وطن می‌شود. بیشترین نمود دلتنگی در اشعار این شاعر معاصر، عشق او به وطن و زادگاهش است که دربرگیرندهٔ همهٔ عزیزان و دوستان اوست.

پژوهش حاضر با روشی توصیفی-تحلیلی، در پی بیان صورت‌های متفاوت حس وطن‌دوستی در اشعار این شاعر، برآمده و جلوه‌هایی همچون؛ غم غربت، یادآوری خاطرات گذشته، فراخوانی شهرها و مکان‌ها، آرمان‌شهر و نقش استعمار در بروز حس نوستالژی را در دو دیوان "*مرایا لشعرها الطویل*" و "*سماء فی خوذه*" مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد که شاعر علاقهٔ فراوانی به وطن و سرزمین مادری خویش دارد، به‌گونه‌ای که همواره به‌خاطر آن اشک می‌ریزد و از گرفتاری‌های مردم سرزمینش و گذشتهٔ تلخ و شیرین خود هم با شور و اشتیاق سخن می‌راند، گویا در غربت خاطرات خوشایند، به شاعر آرامش ویژه‌ای می‌بخشد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، عراق، نوستالژی، عشق به وطن، عدنان الصائغ.

---

*تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/ ۱۱/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰۳/۰٤

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: alikhezri@pgu.ac.ir

مقدمه

حسرت سرایی و یاد وطن، حالتی است روانی که به صورت ناخودآگاه در فرد آشکار و تبدیل به یک اندیشه می‌شود. عشق به وطن به عنوان یک عشق معنوی از دیرباز ستوده شده و از افتخارات انسان‌ها به‌شمار می‌آید و امری مقدس بوده است. در مورد زندگی در غربت و چگونگی برقراری ارتباط میان فرد با محیط و محیط با فرد، عوامل متعدد اقتصادی، سیاسی و اجتماعی تأثیرگذارند که هر کدام به نوعی بر احساس غربت تأثیر می‌گذارند. برخی شاعران به امید بهتر شدن اوضاع اقتصادی و برخی دیگر در پی رهایی از خفقان و نبود آزادی، وطن خود را ترک می‌کنند تا در مکانی دیگر به خواسته‌های خود پاسخ داده و به آرامش برسند.

شاعر معاصر عراقی، عدنان الصائغ یکی از همین شاعران بزرگ است که با دیوان‌های متعدد و به دلایل زیادی چون نبود آزادی، خفقان سیاسی و فقر، غربت را برگزید و آرامش را در دامان تنهایی و آوارگی یافت. او پس از نقل مکان به شهرهای مختلف در نهایت به لندن پناه آورد و در آن‌جا به زندگی خود ادامه داد. وی بخشی از مضامین شعری خود را به اندیشه‌های نوستالژیک اختصاص داده است؛ این شاعر به گونه‌ای از شرایط فعلی خود گریزان و ناراضی، و به گذشته‌های خوشایند خویش متمایل است. از این‌رو شعر ایشان، رنگ و بویی از دلتنگی برای میهن، تجلّی خاطرات گذشته، یاد خانواده و آشنایان، و آرزوی آینده‌ای آرمانی به خود گرفته‌است.

پژوهش حاضر می‌کوشد پس از نگاهی گذرا به زندگی عدنان الصائغ، با روشی توصیفی-تحلیلی جلوه‌های وطن دوستی را در دو دیوان شاعر، به نام‌های "*مرایا لشعرها الطویل*" و "*سماء فی خوذه*" در پنج محور: نوستالژی غم غربت، یادآوری خاطرات گذشته، فراخوانی شهرها و اماکن، آرمان شهر و نقش استعمار در غربت شاعر را بررسی نماید تا از عواطف و وضع روحی شاعر در اشعارش پرده برداشته شود.

سؤالات تحقیق

این پژوهش پس از بررسی لغوی و اصطلاحی مفهوم نوستالژی و جایگاه آن در شعر

عدنان الصائغ، در پی آن است که به سؤالات زیر پاسخ دهد: ۱- مهم‌ترین شاخصه‌های فرایند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ کدامند؟ ۲- جلوه‌های حس ملی‌گرایی و عشق به وطن در اشعار این شاعر، بیانگر چیست؟ ۳- مهم‌ترین علل و عوامل بروز حس نوستالژی سیاسی در شعر عدنان چیست؟

پیشینهٔ تحقیق

از جمله پژوهش‌های داخلی انجام شده در زمینهٔ نوستالژی، مقالهٔ خانم نجمه نظری (۱۳۸۹هـ‌ش) با عنوان «بررسی نوستالژی در شعر حمید مصدق» است که نویسنده در چهار محور مقاله را دنبال می‌کند: وطن و دریغ از روزگاران گذشته، حسرت از دست دادن ارزش‌ها، حسرت دوران کودکی و نوجوانی و اندوه هبوط. مقالهٔ مهدی شریفیان (۱۳۸٤هـش) با عنوان «بررسی فرایند نوستالژی در اشعار نادر نادرپور» نیز به بررسی نوستالژی با دو ساختار خاطرهٔ فردی و جمعی در اشعار این شاعر غربت گزیده پرداخته است. و مقاله‌ای با عنوان «*نوستالژی در شعر سمیح القاسم*» اثر محسن پیشوایی علوی و گُلاله حسین پناهی (۱۳۹۲) که در شماره ٦ مجله پژوهش نامهٔ نقد ادب عربی به چاپ رسیده است؛ این مقاله، پژوهشی دربارهٔ فرآیند نوستالژی در شعر سمیح القاسم است. بازخوانی خاطرات گذشته و ایام کودکی، پناه بردن به آرمان شهر و آرکائیسم (باستان‌گرایی) مهم‌ترین واکنش‌های سمیح القاسم در برابر احساس نوستالژی است.

همچنین پژوهش‌های صورت گرفته پیرامون این شاعر معاصر عراقی می‌توان به مقاله‌ای تحت عنوان«انشطار الذات فی دیوان تأبّط منفی» *لعدنان الصائغ* اثر *عاطف بهجات(۲۰۱۰م) اشاره کرد* که نویسنده در دیوان تأبّط منفای شاعر، از خودگسیختگی فردی و رها شدن را مورد بررسی قرار می‌دهد. نتایج بدست آمده در مقالهٔ مذکور بیانگر این است که شاعر در تمامی اشعار خویش بین گذشته و حال در نزاع است. همچنین مقاله‌ای با عنوان «عدنان الصائغ تأبّط منفی: حوار و منتخبات» اثر *ولید الزریبی* (۲۰۰٤م) که حاصل مصاحبهٔ نویسنده مقاله با خود شاعر در مورد زندگی ایشان است.

از جمله پژوهش‌های داخلی در زمینهٔ اشعار این شاعر نیز می‌توان به پایان نامه خانم

راحله محمودی (دانشگاه اصفهان: ۱٤۳۳هـق) با عنوان «عدنان الصائغ و آراؤه الاجتماعیه و السیاسیه» اشاره کرد که در آن به اوضاع سیاسی و اجتماعی و جلوه‌های آن در اشعار این شاعر پرداخته‌است و یافته‌های آن نشان می‌دهد که شاعر اغلب سیاست را مورد هجوم قرار داده و تصویر دقیقی از جامعهٔ عراق و مشکلات مردم را در شعر خود انعکاس می‌دهد.

اما تاکنون پژوهشی مستقل شعر این شاعر را با دیدگاهی که این پژوهش دنبال خواهد کرد، مورد نقد و بررسی قرار نداده است. طبق این اوصاف، پژوهش حاضر، کاری جدید پیرامون اشعار این شاعر خواهد بود.

نوستالژی و شاخص‌های آن

نوستالژی از واژهٔ فرانسوی (nostaligia) گرفته شده که متشکل از دو واژهٔ یونانی (nostos) به معنی بازگشت و (algos) به معنی درد و رنج است. این واژه را در فرهنگ‌های لغت اینگونه معنی و تعریف کرده‌اند: «اندوهگینی و گرفتگی روحی به علت دوری از سرزمین مادری و درد وطن؛ حزنی که به واسطهٔ میل به دیدار دیار خود ایجاد شود، عشق به وطن، حسرت گذشته، میل به بازگشت به خانه و کاشانه، و احساس غربت، آرزوی چیزی که کسی از گذشته به یاد داشته است. دلتنگی به سبب دوری از وطن یا دلتنگی حاصل از یادآوری گذشته‌های درخشان و شیرین» (انوشه، ۱۳۷٦/ انوری، ۱۳۸۱/معین، ۱۳۷٦، ذیل واژه نوستالژی).

آنچه درباره معنای اصطلاحی نوستالژی گفته شده گسترده است و به شیوه‌های مختلف بیان شده اما همگی بر این معنا و مفهوم اتفاق نظر دارند که «نوستالژی اصطلاحی روانشناسی است که وارد ادبیات گردیده و به طور کلی رفتاری ناخودآگاه است که در شاعر یا نویسنده بروز می‌کند و متجلی می‌شود» (شریفیان، ۱۳۸٦هـ ش، ۳٤). غم و اندوه ناشی از علاقه به سرزمینی خاص که انسان آرزوی رسیدن به آن را دارد از مظاهر نوستالژی است و در ناخودآگاه هر انسانی وجود دارد و در شرایط خاص در رفتار و عملکرد فرد ظاهر می‌شود.

اما نوستالژی، در اصطلاح روانشناسی «به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایهٔ آن شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشتهٔ خویش، گذشته‌ای را در نظر دارد یا سرزمینی را که در دل دارد، حسرت‌آمیزانه و دردآور ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد» (انوشه، ۱۳۷٦ش، ۱۳۹۵) تا بدین طریق از غم و اندوه خود در اثر دوری از این سرزمین که اینک در نزد او حکم بهشت را دارد، بکاهد و برای اندک مدتی به آرامش برسد.

نوستالژی مؤلّفه‌هایی دارد که خواننده از طریق آن‌ها، نوشته و یا اشعار شاعران را دسته بندی می‌کند. این شاخص‌ها می‌توانند مربوط به گذشته، حال و یا آینده باشند. اما به طور کلی، شاخص‌ها و مؤلّفه‌های اصلی نوستالژی در ادبیات عبارتند از: «دلتنگی برای گذشته، گرایش برای بازگشت به وطن و زادگاه، پناه بردن به گذشته و یادکرد حسرت‌آمیز آن، باستان‌گرایی، اسطوره‌پردازی، پناه بردن به آرمان‌شهر و بیان خاطرات همراه با افسوس و حسرت» (عالی عباس آباد، ۱۳۸۷، ۱۵۷). این شاخص‌ها نزد هر شاعر به میزان تأثیرپذیری او از محیط زندگی و رضایت وی از اوضاع معیشتی خویش متفاوت است.

دوری از وطن یکی از مفاهیم نوستالژی است که در پژوهش حاضر به بررسی آن خواهیم پرداخت، سپس از علاقهٔ سرشار این شاعر عراقی به وطن خود و به ویژه زادگاهش -کوفه- سخن خواهیم راند و به نمونه‌هایی از بیزاری و تنفر شاعر از استعمارگران و حاکمان زورگو و همچنین جنگ‌ها و خرابی‌های بی‌هدف، اشاره خواهیم کرد.

محورهای نوستالژی در شعر عدنان الصائغ

محورهای اصلی مورد بحث که در دو دیوان شعری عدنان، نمود بیشتری دارد و مورد توجه شاعر بوده‌است، عبارتند از: نوستالژی غم غربت، یادآوری خاطرات گذشته، فراخوانی شهرها و اماکن وطن، آرمان‌شهر و نقش استعمار در غربت شاعر.

نوستالژی غم غربت

غم غربت و دلتنگی برای وطن شروع خاصی ندارد و از بدو تولد انسان این حس با او همراه بوده و خواهد بود. شاعر در اثر دوری از زادگاه و یا وطن خویش، به حالتی از دلتنگی دچار شده و برای رهایی از آن لحظه شماری می‌کند. وطن و عشق به آن میلی طبیعی است که خداوند در بین مخلوقاتش قرار داده است و در قرآن کریم خطاب به پیامبر اکرم (ص) -که دلتنگ زادگاهش مکّه بود- می‌فرمایند: ﴿إِنَّ الَّذي فَرَضَ عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لَرادُّكَ إِلى مَعادٍ﴾ (قصص/۸۵) «یقیناً کسی که [ابلاغ و عمل کردن به] قرآن را بر تو واجب کرده است، حتماً تو را به بازگشت گاه [رفیع و بلند مرتبه‌ات، شهر مکه] بازمی‌گرداند».

شاعر معاصر عراقی، عدنان الصائغ نیز دلتنگ وطن خویش، اندوهناک و غمگین از وضع موجود در جامعهٔ خود، داد غم برآورده و با شهر خود وداع می‌کند؛ شهری که در آن مجالی برای تحقق آرزوهایش و جایی برای پاسخ به گام‌های بلند رویاهایش نمی‌یابد.

شاعر در قصیدهٔ "*المدینه*" با وطن و هر آنچه که در آن است وداع می‌کند. وی واژهٔ "وداعا" را دو بار تکرار کرده و پس از آن با جمله‌های سؤالی پی در پی (۹ بار) که همه با (هل ینبغی؟) شروع می‌شوند قصیده را دنبال می‌کند و با قلبی سرشار از اندوه گویا همه چیز را وداع می‌گوید:

وداعاً أيتها المدينةُ، هل ينبغي أن نضيفَ شارعاً آخرَ كي تطولَ أحلامنَا أو خطواتنا؟ هلْ ينبغي أن نبكي كثيراً كي تتفجرَ نوافيرِكِ في الساحاتِ؟ هلْ ينبغي... (مرايا لشعرها الطويل، ٢٤٦).

(خداحافظ ای شهر! آیا برای اینکه آرزوها و گام‌هایمان طولانی‌تر شود، لازم است خیابان دیگری اضافه کنیم؟ آیا برای رسیدن ناله‌هایت به گوش خیابان‌ها باید بیشتر گریه و زاری کرد و نالید؟ آیا باید....)

شاعر بعد از وداع با شهر خود، پرسش‌های مکررش آغاز می‌شود: (هل ینبغی...). این پرسش‌ها نشان از عمق نگرانی و اضطراب روانی شاعر دارد؛ زیرا که در این اوضاع نامساعد راهی جز پرسش‌های مکرر از خود نمی‌یابد تا از آن طریق به آرامشی هر چند

نسبی دست یابد.

عدنان، رنج و عذاب فراوانی متحمل شده است، پس ناگزیر راه گریز را در پیش می‌گیرد. او دیگر تحمل درد و رنج دیگری ندارد پس شهر را ترک می‌کند تا بلکه به آرامش نسبی برسد. او در پایان قصیده باز زبان به وداع می‌گشاید:

وداعاً أيتها المدينةُ، لن نضيفَ شارعاً آخرَ ولا حزناً جديداً، ولا حباً ولا مجداً، ولا عماراتٍ ولا باصاتٍ، ولا موظفين ولا أشجاراً ولا ذباباً، ولا أحلاماً ولا بنوكاً ولا.. ولا .. يكفي أننا زرعنا شوارعكِ بحماقاتنا، ورجعنا إلى قرى الطفولةِ منكسرين كأشجارِ الصفصافِ التي سحقتها السرفاتُ الثقيلةُ وهي تعبرنا إلى الحرب.. (*همان*، ۲٤۸).

(خداحافظ ای شهر! هرگز خیابان، اندوه جدید، عشق، پیروزی، آسمان خراش‌ها، اتوبوس‌ها، کارمندان، درختان، مگس‌ها، رویاها، بانک‌ها و .... و ..... را اضافه نخواهیم کرد.. ما را همین بس که با حماقت‌هایمان خیابان‌هایت را شخم زدیم و سپس شکست خورده و خمیده به روستاهای دوران کودکی خود بازگشته‌ایم مانند درخت بید که کرم‌های ابریشم آن را ساییده‌اند حال آنکه ما را به جنگ فرا می‌خواند).

شاعر آنجا که می‌گوید (يكفي أننا زرعنا شوارعك بحماقاتنا) خود و هموطنان خود را در ویرانی شهر خویش مقصر می‌داند؛ چرا که در برابر دشمن ایستادگی نکرده و با دشمنان مدارا کرده‌اند. اما هنوز اندک امیدی دارد که به روستای دوران کودکی پناه ببرد تا به آرامش برسد.

عدنان ناامیدانه وطن خویش را ترک کرد اما باز امیدوار است که شاید روزی اوضاع بهتر شود و زمانی این امید دست یافتنی خواهد بود که بلند پروازی شهروندان و هموطنانش بالاتر رود.

شاعر در جای دیگر دلتنگی خود را این‌گونه بیان می‌کند:

أيها القلبُ يا صاحبي في الحماقاتِ / يا جرحَ عمري المديدَ/ أنتَ بادلتني الحلمَ بالوهمِ / ثم انحنيتَ ترتّقُ ظلَّكَ في الطرقات/ أنتَ أوصلتني للخراب/ وسميتهُ (وطناً)/ ثمَّ بيتاً / فنافذةً نصفَ مفتوحةٍ / أنتَ ضيّعتني/ ثم ضعتْ (*همان*، ۲٦۷-۲٦۸)

(ای قلب ای همیارم در نابخردی‌ها/ ای زخم‌های طولانی عمرم/ تو خیال را در ازای

رؤیا به من عرضه داشتی/ سپس سایهٔ خود را در راه‌ها خمیده نشـان دادی/ تـو مـرا بـه نابودی رساندی/ و نام آن را وطن گذاشتی/ سپس خانه‌ای/ سپس، پنجره‌ای نیمه باز/ تو مرا گم کردی/ و خود نیز گم شدی.)

شاعر از روزهای رفته به حسرت یاد می‌کند. او از درد و رنجـی کـه در غربـت بـه جانش حمله‌ور شده، پیوسته به چیزهای بی‌جان، جان می‌دهد. او تنهاست و انسان تنها، همدمی جز تنهایی ندارد و می‌داند که بواسطهٔ راهنمایی‌هایش به پـوچی رسـیده اسـت. شاعر قلب خود را مقصر می‌داند چرا که دائما او را سرگرم اوهام می‌کنـد و در نهایـت شاعر را به مرز نابودی می‌کشاند و آن وضعیت را وطن می‌نامد.

عدنان در جایی دیگر در اوج تنهایی و غربت خـویش، نالـه‌هـای شـکوه آمیـز سـر می‌دهد. او خود را چون گنجشکی می‌داند که از آزار و اذیت کودکی بازیگوش رهـایی نمی‌یابد:

أنا العصفورُ/ وأنت الطفل/ إذا لم تستطعْ أن تطلقني / فاترك لي – على الأقل – خيطاً أطولَ
"... خيطاً من الدموعِ /خيطاً من الذكرياتِ / خيطاً من الأحلامِ (*همان*، ۲۷۳)

(من همان گنجشکم/ و تو همان کودکی/ اگر یارای آزاد کردنم را نداری/ پـس حـداقل ریسمانی بلندتر برایم واگذار/ ریسمانی از اشک/ ریسـمانی از خـاطره‌هـا/ ریسـمانی از رویاها).

در این متن "گنجشک" عاجزانه از کودک می‌خواهد کمتر بر او سخت گرفته و زنجیر اسارت را رهاتر بگیرد. می‌توان چنین گفت که منظور شاعر از واژهٔ "عصفور" خودش و منظور او از کلمهٔ "الطفل" وطن و زادگاهش می‌باشد که با تمام وجود به آن عشق می‌ورزد.

شاعر مضمون شعر خود را از "*قیس بن الملوّح*" ملقّب به مجنون لیلی شاعر غزل سرای قرن اول هجری گرفته است است که واژه عصفور را در چارچوبی عاشقانه این چنین به کار برده است:

كعصفورةٍ في كفّ طفلٍ يزمّها — تذوق حياض الموت، والطفل يلعبُ
ولا الطفل ذو عقلٍ يرقّ لما بها — ولا الطير ذو ريشٍ يطير فيذهبُ

(مجنون لیلی، ۲۰۰۸م، ۱٦)

– قلب من مانند گنجشکی در دست طفلی بازیگوش است که با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند و طفل، بی پروا مشغول بازی است.
– نه طفل قدرت درک دارد که قلبش برای گنجشک بسوزد و نه گنجشک را پر و بالی است که پرواز کند و رها شود.

شاعر در قصیده "*انکسارات حرف العین*" از سرگذشت تلخ و نافرجام خود سخن به میان می‌آورد و تمامی مراحل طی شدهٔ زندگیش را نام می‌برد و اشک غم فرو می‌ریزد. او تا حدی از غریبی و تنهایی در رنج و عذاب است که ناچار، از خودش می‌پرسد: چه گناهی مرتکب شده‌ای ای حرف عین؟:

ماذا جنيتَ يا حرفَ العينِ. أعرفُ أنَّكَ خسرتَ كثيراً حتى الحقول، وأنَّ القصائدَ المخبّأةَ في أدراجكَ سيقرضها الفأرُ، فلا يبقى منها سوى أرقامِ الباصاتِ.....(مرايا لشعرها الطويل: ۲۸۱).

(ای حرف "عین" چه جرمی مرتکب شده‌ای. به راستی می‌دانم که خیلی چیزها حتی مزرعه‌ها را از دست داده‌ای... {می‌دانم} که قصاید انبار شده در کشوها را موش خواهد جوید پس چیزی جز شماره‌های اتوبوس از آن‌ها نمی‌ماند.....).

منظور شاعر از "حرف العین" نام خود و یا فراتر از آن، کشور عراق است چون درد او درد عراق است. و در واقع نام شعرش چنین بوده است: "انکسارات عدنان الصائغ". او با حسرت و اندوهی جان‌کاه، خود و تمام شهر و خانواده و دوستانش را مورد خطاب قرار می‌دهد گویا همه را موجب شکست و ناکامی خود می‌داند.

شاعر در قصیدهٔ "*البحث عن عنوان*" کل دارایی خود را می‌دهد تا بلکه خبری از وطنش بشنود و یا شاید با توجه به عنوان قصیده، دنبال هویت خویش می‌گردد:

خذْ ثمانيةَ أعوامٍ من عمري، وصفْ لي الحرب/ خذْ عشرين برتقالةً، وصفْ لي مروجَ طفولتي/ خذْ كلَّ دموعِ / العالمِ، وَصِفْ لي الرغيف/ ... /خذْ كلَّ البنوكِ والمعسكراتِ والصحفِ، وَصِفْ لي الوطن ...خذْ كلَّ نيونِ مدنِ العالمِ وشوارعها الصاخبةِ،/ وَصِفْ لي لذةَ التسكّعِ على أرصفةِ السعدون / خذْ كلَّ شيءٍ، كلَّ شيءٍ.../ وَصِفْ لي نسيمَ بلادي / أما أنا فَغيرُ محتاجٍ لكلِّ هذا.../ تكفيني قنينةُ حبرٍ واحدةٌ لأضيءَ العالم / يكفيني رغيفٌ ساخنٌ من تنورِ أمي (*همان*، ۲۸۵-۲۸٦).

(هشت سال از عمرم را بردار و جنگ را برایم توصیف کن/ بیست برتقال بردار و در

مقابل، سبزه‌زار کودکانه‌ام را شرح ده/ تمام اشک‌های جهان را بردار و قرص نان را برایم توصیف کن/ تمام بانک‌ها و پادگان‌ها و روزنامه‌ها را بگیر و وطن را برایم توصیف کن/ تمام گازهای نئون شهرهای دنیا و خیابان‌های پر سر و صدایش/ و لذت پرسه بر اسکله‌های سعدون را برایم توصیف کن/ همه چیز را بردار....همه چیز را بردار/ و نسیم وطنم را توصیف کن/ اما من نیازی به همهٔ این‌ها ندارم/ مرا شیشهٔ جوهری بس است تا با آن جهان را نورانی کنم/ مرا قرص نانی داغ از تنور مادرم کفایت می‌کند).

شاعر از هستی خود می‌گذرد تا گوشه‌ای از وطنش را برایش به تصویر بکشند، گویا بیماری است که درمان او فقط شنیدن سخنی از وطن و خوردن تکه نانی از دست مادرش است. او هشت سال از عمر خود را –که برای یک انسان ارزش بسیاری دارد– می‌دهد تا در عوض، یک نفر از اوضاع جنگ، دوران کودکی‌اش، تکه‌ای نان، نسیم وطنش و لذت قدم زدن بر سواحل سعدون به او خبری برساند. شاعر دربارهٔ این هشت سال از عمر خود می‌گوید:

تذكّرت سنوات الحب الثماني، وسنوات الحرب الثماني،/ التي أخذت من عمرنا الكثير (سماء في خوذة، ۳۲۲)

دوران هشت سالهٔ عشق، و هشت سال جنگ را به‌خاطر آوردم،/ سال‌هایی که قسمت زیادی از عمرمان را گرفت.

منظور شاعر از این هشت سال، هشت سال جنگ تحمیلی علیه ایران است که شاعر آن را بیهوده و باعث تلف شدن عمر همگان می‌داند. هشت سالی که مایهٔ ویرانی و بدبختی و موجب از بین رفتن سال‌های عشق و آرامش گردید.

عدنان از عشق غریزی به وطن خویش مستثنی نیست و در آرزوی رسیدن به وطن و زادگاهش لحظه‌شماری می‌کند. او با خودش در نزاع است، گاه عشق می‌ورزد و گاه از وطن بیزاری می‌جوید مثل انسانی که لحظه‌ای به معشوق خود محبت می‌ورزد و لحظه‌ای دیگر به‌خاطر کم لطفی و بی تفاوتی از او بیزار است اما در حقیقت عاشق و دلباخته است.

یادآوری خاطرات گذشته

گذشتهٔ شاعر پیوسته با او و جزء جدا نشدنی هویت اوست. «بعضی انسان‌ها قبل از ترک وطن و دیار خویش از آنچه که غربت از درد دوری و رنج بی‌کسی در دل غریب آن‌ها زنده می‌کند، آگاهی ندارند. اما پس از اختیار غربت، دردهای گذشته و خاطره‌های خوب و بدش –که همه برای شاعر بزرگ و زیبا جلوه می‌کند– همگی گریبان شاعر را گرفته و او را عذاب می‌دهند» (خلیفه،۲۰۱۱م، ۵۰۶). یکی از دلایل پناه بردن به گذشته نارضایتی از حال می‌باشد. «نارضایتی از وضع موجود و پناه بردن به خاطرات گذشته موجب می‌شود که انسان به مدد تخیل خود، تصویری مطلوب و آرمان شهری از گذشته در ذهن خود ترسیم کند» (نظری، ۱۳۸۹ش، ۵).

عدنان مرتّب از گذشته یاد می‌کند خواه بد و ناراحت کننده باشد، خواه خوب و شادی بخش؛ چرا که همه برای او زیبا جلوه می‌کند:

لقد بكيتُ كثيراً، أكثرَ مما يجبُ / أكثرَ من كميةِ الدموعِ المخصّصةِ لحياتي/ والآنْ...../ اتركيني – لساعات– / ففي داخلي سنواتٌ من الوحلِ والهلعِ والرصاصِ (مرايا لشعرها الطويل، ۲۳۳).

(بسیار گریه کردم بیش از آن چه باید/ بیش از مقدار اشک اختصاص داده شده برای زندگیم/ و اکنون../ برای ساعت‌هایی مرا ترک کن/ زیرا که در درونم سال‌هایی از گِل، وحشت و گلوله است).

شاعر در این شعر، احساس غربت و تنهایی خود را بیان می‌کند و از بازی‌های روزگار می‌نالد و بر گذشته حسرت می‌خورد. چشمهٔ اشک عدنان خشکیده و دیگر اشکی برای کم کردن مصیبت تنهایی‌اش ندارد. او از آتشی فریاد می‌زند که در خانه و هستی‌اش افتاده است و از شدت ناامیدی، درد را جان می‌بخشد، و از خود می‌راند. آنچه از گذشتهٔ شاعر برایش به ارث رسیده سال‌ها گرفتاری، ترس و گلوله است. میراث شاعر از گذشته‌اش، ویرانه‌های وجود و دارایی اوست. استعمارگران آوارگی را برایش به ارث گذاشته و دارایی‌اش را چپاول کرده‌اند.

عدنان در جای دیگر این‌گونه از گذشتهٔ خویش یاد می‌کند و بر آن حسرت می‌خورد:

كانتْ لي في طفولتي دميةٌ/ سرقوها قبل أن تتعلمَ النطقَ / وتلعبَ معي/ وكان لي في صباي حقلٌ ذهبيٌّ من سنابل/ قطعوا عنه ماءَ النهرِ / وحبسوا الغيمَ / فاستعنتُ بدموعي / قالوا لي: لا تبكِ... الرجالُ لا يبكون! (*همان*، ۲۶۳)

(در کودکی عروسکی داشتم/ قبل از این که حرف زدن را بیاموزد و با من بازی کند آن را از من دزدیدند/ در کودکی مزرعه‌ای طلایی از خوشه‌ها داشتم/ آب رودخانه را از آن قطع کردند/ و ابرها را مانع شدند/ پس اشک‌هایم را به یاری طلبیدم/ به من گفتند : گریه نکن....مردان گریه نمی‌کنند).

عدنان از گذشته به حسرت یاد می‌کند، از لحظه‌های خوش کودکی و اینکه فرصت بچگی کردن را از او گرفتند و آب را از زمین آبادش بازستاندند و آن را به ویرانه تبدیل کردند. شاعر اندوهگین عراقی از کودکی‌اش یاد می‌کند و حسرت‌ها را به دنبال خود می‌کشد. شاعر سرشار از بغض‌های نترکیده است که گلویش را فشار می‌دهند و از طرفی از حرف دیگران می‌ترسد که مدام به او یادآوری می‌کنند که "مردها نمی‌گریند!"

یکی دیگر از چیزهایی که برای شاعر از گذشتگان به ارث رسیده بیماری پدر و غم از دست دادن او در سنین کودکی است که روح شاعر را آزار می‌دهد و غم تنهایی‌اش را سخت‌تر می‌کند:

كان لي أبٌ / سرقهُ سريرُ المستشفى / فلمْ أعدْ أتذكّرُ من ملامحِهِ / سوى برودِ الطبيباتِ / وهنّ يتحدّثن لطفولتي عن رئتيهِ/ اللتين نخرهما السّلُ والفقرُ / بعد عشرين عاماً/ أدركتُ لماذا كنَّ يتحدثن ببرودٍ (مرايا لشعرها الطويل، ۲٦٤)

(پدری داشتم/ تخت بیمارستان او را از من ربود/ از چهرهٔ او چیزی را به خاطر نمی‌آورم/ جز دلسردی پزشکان/ حال آن که با هم در مورد کودکی‌ام سخن می‌گویند که/ بیماری سل و فقر ریه‌های {پدر} را نابود ساخته است/ بعد از گذشت بیست سال/ فهمیدم چرا با این همه دلسردی سخن می‌گفتند).

عدنان از روزهایی سخن می‌گوید که همه بر او ترحم کرده و دلشان به حال کودکی و فقر او و خانواده‌اش می‌سوخته است، همان فقری که باعث بیماری و از دست رفتن پدرش شده است.

غم غربت و اشتیاق شاعر به وطن، او را وادار می‌کند که از خاطرات خوب و بد زندگی گذشتهٔ خویش سخن بگوید و بر آن حسرت بخورد.

فراخوانی شهرها و مکان‌ها

یاد وطن و جایی که انسان در آن هویت یافته، او را پیوسته به خود مشغول کرده و یک‌دم رهایش نمی‌کند. به این سبب انسان در غربت، پیوسته از وطن خویش یاد می‌کند و برایش اشک خون می‌گرید. «زمانی که شاعر در اشعار خود از شهرها و اماکن یاد می‌کند در حقیقت از اهالی آن شهرها و ساکنان آنها و آنچه از آن رنج می‌برند یاد کرده است؛ وقتی از آن شهرها و اماکن حرف می‌زند و به آن‌ها استشهاد می‌کند گویا با مظلومیت مردمش همدردی کرده و آن‌ها را متوجه وجود این شهرها و اماکن می‌کند» (بلاوی و آباد، ۱۳۹۱هـ.ش، ۱۲٦).

عدنان نیز دلتنگ خانه و کاشانهٔ خویش، ابیات زیر را می‌سراید تا بلکه ذره‌ای از اندوه و دلتنگی‌اش کاسته شود و به آرامشی هر چند کوتاه دست یابد؛ او بلافاصله از زادگاه خود سخن می‌گوید که مدت‌هاست از آن جدا مانده است. سپس از دلتنگی‌اش برای خانهٔ قدیمی و رود فرات می‌گوید:

یاهٍ.. منذ متى لمْ أقفْ على جسرِ الكوفة/ لأرى ظلالَ شعرها الطويلِ / تتماوجُ على صفحةِ النهرِ/ وظلالَ بيتنا القديمِ / تتماوجُ على مرايا ذكرياتي (سماء فی خوذة، ۳۰۲).

(آه.....از کی تا کنون بر پل کوفه نایستاده‌ام/ تا سایه‌های گیسوان بلندش را نظاره‌گر باشم/ که بر فراز رود موج می‌زند/ و سایه‌های خانهٔ قدیمی‌مان/ که بر صفحهٔ آینه‌های خاطرات موج می‌زند).

او این قطعهٔ شعری خویش را با آهی جانسوز آغاز می‌کند و در اوج بی‌کسی و تنهایی "آه" را مورد خطاب قرار می‌دهد تا هم از دلتنگی و هم از تنهایی خویش یاد کرده باشد. گویا آهی که از نهاد شاعر برمی‌خیزد، اوج حسرت او را به مخاطب القا می‌کند و غم و اندوه سرشارش را نمایان می‌سازد تا از شدت رنجش کاسته شود. به اعتقاد احمد حاجم الربیعی «منادا قرار دادن چیزهای بی‌جان نشان از این دارد که شاعر

قصد دارد، منادی علیه (آنچه مورد خطاب واقع می‌شود) را در غم و اندوه انسانی خود شریک گرداند و آنان را از درد جانسوز غربت برحذر دارد» (الربیعی، ۲۰۱۳م، ۳۹۱).

سایه‌های خانهٔ قدیمی شاعر بر خاطرات او سایه افکنده و مدام در ذهنش تکرار می‌شود. شاعر روزی به کرکوک رفته و قصد دیدار دوستان خود را می‌کند که...:

أين أمضي؟ /لا أتذكّر عناوينَ أصدقائي القدامى/ .../ وأنا أجوبُ الطرقاتِ وحدي / ..ما أوحشَ المدن بلا أصدقاء /قلتُ: لأتصل بجليل القيسي /كان مسافراً إلى أربيل /قلتُ: لأتصل بمحمود جنداري /كان مسافراً إلى الموصل /قلت لأتصل بمرشد الزبيدي /كان مسافراً إلى بغداد/ ..يا لحماقة المصادفات المجنونة /ما هذا؟ كأنّهم اتّفقوا على أن يتركوني وحيداً مع خطاي وذكرياتي...(مرايا لشعرها الطويل، ۳۱۲)

(کجا بروم؟/ آدرس دوستان قدیمی خود را به‌یاد ندارم/ تنهایی در حال طی کردن راه‌ها هستم/ شهرها بدون دوستان چقدر غریبند/ با خود گفتم باید با جلیل القیسی ملاقات کنم/ به اربیل سفر کرده بود/ با خود گفتم باید با محمود جنداری ملاقات کنم/ به موصل سفر کرده بود/ گفتم باید با مرشد الزبیدی ملاقات کنم/ به بغداد سفر کرده بود/ عجب دیدار احمقانه‌ای/ این دیگر چیست؟ گویا با یکدیگر عهد بسته‌اند که مرا با گام‌ها و خاطره‌هایم تنها بگذارند).

شاعر هنگام بازدید از کرکوک -یکی از شهرهای عراق- در جستجوی دوستان خویش برمی‌آید، دوستانی که خاطرات خوشی با آن‌ها داشته و روزگاری را با آن‌ها سپری کرده است اما متوجه می‌شود که هر کدام به شهری دیگر از شهرهای عراق _أربیل، موصل، بغداد_ رفته و موفق به دیدارشان نمی‌شود. او دوباره خود را با خروارها خاطره، تنها و غمگین می‌بیند.

شاعر در قصیدهٔ "*اول امطار الحنین*" نیز از زندگی موجود در غربت طرفی نمی‌بندد و همواره به یاد عراق و مکان‌ها و شخصیت‌های بزرگ آن است:

أين أنتِ الآن؟ / غرفتي بكاءٌ ،/ جدرانها من جصٍّ ودموعٍ/ ونوافذها من أحلامٍ ذابلةٍ وياسمين/ أين أنتِ الآن؟ ولاشوارع اليوكالبتوز تدلّني عليك، ولا نوافير نصب الحرية،... ولا نميمة الأصدقاء،... ولا عبدالرزاق الربيعي،...ولا طاق كسرى، ولا نوارس الكوفة، ولا حنين رابعة

العدوية،... ولا كروم ابن الفارض،... ولا مؤلفات علي الوردي،... ولا معابد إينانا،... ولا قلق المتنبّي،... ولا حانات أبي‌نواس،... ولا شناشيل البصرة،... ولا ضريح السهروردي، ولا.. ولا.. (مرايا لشعرها الطويل: ۳۲۰-۳۲۱).

(کجایی تو الآن؟/ اتاقم سرشار از گریه،/ دیوارهایش از گچ و اشک/ و پنجره‌هایش از رؤیاهای پوچ و یاسمین/ کجایی تو الآن؟ نه خیابان‌های اکالیپتوس مرا به تو می‌رساند، و نه فوّاره‌های میدان آزادی،... و نه سخن‌چینی دوستان،...و نه عبدالرزاق ربیعی،... و نه طاق کسری، و نه پرندگان کوفه، و نه شوق رابعة عدویة، و نه تاکستان‌های ابن فارض،... و نه آثار علی وردی،... و نه عبادتگاه‌های إینانا، .... و نه نگرانی متنبّی، ... و نه خمارخانه‌های ابونواس، ... و نه بالکن‌های بصره،... و نه آرامگاه سهروردی، و نه .. و نه..)

شاعر در غربت خود به جستجوی عراق می‌پردازد و به شهرها و اماکنی که زمانی در آنها روزگار خوشی داشته است سفری خیالی می‌کند تا بلکه بتواند اثری و یا نشانی از وطن خویش بیابد. او نه تنها به سرزمین مادری خویش حس نوستالژی دارد؛ بلکه از تمام سرزمین‌های دیگر عربی به‌ویژه مصر و مکان‌های آن (میدان رابعه عدویه و تاکستان‌های ابن فارض) نیز یاد می‌کند، اما شاعر در هیچ یک از این مکان‌ها اثری از معشوقهٔ خود(عراق) نمی‌یابد.

آرمان‌شهر

آرمان‌شهر، اتوپیا، یا به عبارت دیگر مدینهٔ فاضله جایی است سراسر مهربانی و همدلی و مساوات؛ در این‌چنین سرزمینی حکومت از آنِ شایستگان و حکیمان و صالحان است و به همین سبب است که در آرمان‌شهر خبری از بدی‌ها و شرارت‌ها نیست و کسی از کسی نمی‌هراسد.

از سوی دیگر، روزگار ما، روزگار تلاش برای کم کردن شرارت‌های زندگی و برپایی مساوات است. اما تلاش ما در این راستا برای از بین بردن بدی‌ها، ریشه کن کردن جنگ‌ها و گرسنگی نیست، بلکه آنچه برای حل این مشکلات در توان ماست این

است که جامعه را اصلاح نموده، جنگ‌ها را برای مدتی کم کرده و موسسات خیریه‌ای در سطح جهانی ایجاد کنیم. و شاید بهتر، این باشد که در این راه به افرادی پناه جوییم که مخالفت با آرمان‌های خویش را در این راستا برنتابند و برای رسیدن به آن تلاش می‌کنند (لویزا برنیری، ۱۹۹۷: ۱۵).

عدنان نیز آنگاه که از رسیدن به آرمان‌های خویش در واقعیتِ حال ناامید می‌شود، به مدینهٔ فاضله پناه می‌برد و آن‌ها را در خیال و اوهام خود تحقق یافته می‌پندارد. او در تحقق خیالی آرزوهایش غوطه‌ور شده و لذت می‌برد. چنان‌که در شعر زیر، شاعر آرزوی تمام شدن جنگ و حاکمیت آرامش را در سر می‌پروراند و خطاب به شادی (فرح) می‌سراید:

قلتُ لها: / انتظريني، سأعود من قطارِ الحربِ {المجنون}/ لأحدّثكِ يا فرحي المخبولَ عن كلِّ ما جرى / بالتفاصيلِ والقنابلِ والملاجيءِ الطويلة وسريري الوحيدِ والذكرياتِ والنسيانِ./ ستمرُّ عليكِ أسرابُ النجومِ والذكرياتُ وظلالُ المدنِ/ ستمرُّ عليكِ الطائراتُ وقنابلُ التنويرِ المحنّطةُ../ سيمرُّ عليكِ نخيلُ البصرة والقصيدةُ الأخيرةُ والجنودُ العائدون من الإجازاتِ القصيرةِ / قلتُ لها انتظريني (مرايا لشعرها الطويل: ۲۸۹).

به او گفتم:/ منتظرم باش، از قطار جنگ دیوانه بازخواهم گشت/ ای شادی دیوانهٔ من! بازخواهم گشت و از هر آنچه رخ داده با تو سخن می‌گویم/ از بمب‌ها، پناهگاه‌های طولانی، تخت تنهایم، خاطرات و فراموشی‌ها با تو خواهم گفت./ خوشهٔ ستاره‌ها و خاطرات و سایهٔ شهرها بر تو خواهد گذشت/ هواپیماها و بمب‌های روشنگر نابود شده../ نخلستان‌های بصره، آخرین قصیده، و سربازان برگشته از مرخصی‌های کوتاه بر تو خواهند گذشت/ به او گفتم منتظرم باش.

شاعر، صفت دیوانه را به جنگ نسبت می‌دهد اما در حقیقت این صفت را برای عاملان جنگ به کار می‌برد. عدنان به همسر خویش دلداری و روزهای زیبا را به او وعده می‌دهد تا در انتظار آن روزها اندکی صبر پیشه کند. او همسر خویش را دعوت به صبر می‌کند و از دیدن خوشهٔ ستاره‌ها در میان گرد و غبار و سیاهی جنگ، نخلستان‌های زیبای بصره، خاطرات خوش و بازگشت سربازان از جنگ، با او سخن

می‌گوید. شاعر در جایی دیگر از بازگشت خود از جنگ در انتظار آتش‌بس چنین می‌سراید:

وها نحنُ نعود الآنَ ننفّضُ بقايا غبارَ المعاركِ عن أجسادنا وأرواحنا، ونجلسُ قليلاً في انتظارِ صوت المذيعِ المتهدّجِ وهو يعلن البيانَ الأخيرَ للحربِ، لنخرجَ أو قُلْ لنتدفقَ إلى الشوارعِ بكلِّ جنونِ الفرحِ المخبوءِ طيلةَ ثمانية أعوام، بكلِّ هذا السيل الذي اكتسحَ كلَّ شيءٍ.. (مرايا لشعرها الطويل: ۳۰۹).

این ماییم که هم‌اکنون از جنگ بر می‌گردیم و باقیماندهٔ غبار نبردها را از جسم و روحمان می‌زداییم، و در انتظار صدای غرش‌ناک رادیو -که آتش‌بس را اعلام می‌کند- اندکی صبر می‌کنیم، تا پس از آن سیل‌وار به خیابان‌ها ریخته و دیوانه‌وار شادی‌هایی که هشت سال پنهان کردیم را آشکار سازیم، بسان همان سیلی که همه چیز را خراب کرد...

آرزوی شاعر، داشتن وطنی بدون جنگ و خونریزی است، وطنی که سرشار از شادی و سرور بی پایان باشد تا غم‌ها و تاریکی‌های جنگ را به فراموشی سپرده و روزهای زیبا را آزمایش کند. او پیوسته به همسرش دلداری می‌دهد و از بازگشت خود از جنگ و روزهای بدون درگیری خبر می‌دهد تا با اعلام آتش‌بس به خیابان‌ها ریخته و شادی کنند. شاعر وعدهٔ روزهای زیبا را این بار خطاب به خواننده این‌گونه بیان می‌دارد:

غداً، ستكبرُ زهرةُ عبادِ الشمسِ/ وتدير رأسها الأصفرَ الصغيرَ في كلِّ الاتجاهاتِ/.. (مرايا لشعرها الطويل: ۲۹۵).

فردا، گل آفتابگردان بزرگ خواهد شد/ و سر کوچک و زرد رنگ خود را به تمامی جهت‌ها خواهد چرخاند/..

عدنان خطاب به خوانندهٔ شعرش مژدهٔ بزرگ شدن گل آفتابگردان را می‌دهد و معتقد است که فردایی بی‌نظیر در پیش‌رو است. فردایی که در آن گل آفتابگردان بر گستره گیتی خواهد تابید و همه جا را پر از شادابی، نور، لطافت و سرسبزی می‌کند.

بر اساس نظریهٔ یونگ «در بیشتر مردم، طرف تیره و منفی شخصیت در ناخودآگاه

می‌ماند... اما قهرمان اگر بخواهد به اندازه‌ای نیرومند شود تا بتواند بر اژدها پیروز شود باید با نیروهای ویرانگر خود کنار بیاید» (یونگ، ۱۳۷۸ش، ۱۷٦). شاعر نهایت سعی خویش را به خرج می‌دهد تا بر افکار تیرهٔ ذهن خود غلبه کرده و در برابر نیروی ویرانگر آن‌ها قدرت گرفته و پیروز شود. او از روزهای تلخ و تاریک جنگ به دنیای خیالی پای گذاشته و از آرزوهای ناکام مانده سخن می‌گوید؛ چرا که از نظر عدنان، تحقق آن آرزوها در واقعیت غیر ممکن به نظر می‌رسد. اما بالاخره بر افکار منفی خویش چیره می‌شود و همسرش را به روزهای خوش آینده نوید می‌دهد.

نوستالژی سیاسی و استعمارستیزی شاعر

عدنان از درد وطن و مردم آن می‌نویسد. از فقر و مظلومیت دوستانش می‌گوید و تنها عشق به آن‌هاست که او را به قلم‌فرسایی واداشته و نفرت خود را از استعمارگران که باعث و بانی این بدبختی هستند، ابراز می‌کند.

شاعر از استعمار و استعمارگران به ستوه آمده است؛ استعمارگرانی که به وطن و کشور عزیزش تجاوز کرده و آن را به ویرانه‌ای تبدیل کرده‌اند. همان‌هایی که باعث آوارگی او شده‌اند. او در قصیده‌ای به نام "كل شيء هادئ في ظهيرة البصرة" از اوضاع نابسامان بصره می‌گوید، از بمب‌هایی که خواب شیرین ظهر را از چشمان هم‌وطنانش ربوده و آوارگی را نصیب آنان و شاعر کرده است:

ظهيرة البصرة../ القنابلُ تأخذُ قيلولتها.. / فقد تعبتْ من الركضِ في أزقةِ الحربِ.. بحثاً عن عنواني.. / ../ ظهيرة البصرة.. / كلُّ شيءٍ هاديءٌ تماماً / وحدها ذكرياتكِ وعزلتي يحاصرانني من كل الجهات.. (*همان*، ۲۹۲-۲۹۳)

(ظهرگاه بصره/ بمب‌ها مشغول خواب چاشتگاهی خود هستند/ زیرا که در پی یافتن آدرسم از دویدن در میدان جنگ به ستوه آمده‌اند/ ظهرگاه بصره/ همه چیز کاملا آرام است/ تنها خاطره‌ها و تنهایی‌ام از همه سو مرا محاصره کرده‌اند).

با وجود این همه ویرانی و ناآرامی، عنوان قصیده از اوضاع آرام بصره خبر می‌دهد. این تناقض طعنه و کنایه‌ای به واژه استعمار و استعمارگران است که به نام آبادانی وارد

شهرها می‌شوند و آن‌ها را به ویرانه تبدیل می‌کنند. همچنین می‌توان گفت که شاعر، دست روی دست گذاشتن مردم را به تمسخر گرفته و از این طریق می‌خواهد آنان را علیه استعمار تحریک کرده و به مبارزه بکشاند.

شاعر در پایان، عنوان قصیده را تکرار می‌کند گویا قصد دارد به همه اطمینان دهد که در بصره همه چیز آرام است و دغدغهٔ شاعر خاطرات و تنهایی اوست که آزارش می‌دهد تا عظمت و گستردگی فاجعه وارده به سرزمینش را بزرگ جلوه دهد و بر موسیقی بیرونی شعر بیفزاید.

عدنان مرتب ما را به یاد دوستان شهیدش می‌اندازد که درد غربت یاد و خاطرهٔ آن‌ها را برای او زنده کرده است:

سقطتْ خوذةٌ../ فتلمّستُ في رئتي موضعَ الثقبِ منها / امتلأتْ راحتي بالرماذْ/ سقطتْ خوذةٌ فتلمّستُ في وطني موضعَ الثقبِ منه / شرِقنا معاً بالدمِ المتدفّقِ / مَنْ يوقفُ الدمَ.. / مَنْ..؟ سقطتْ خوذةٌ.. / ثم أخرى / وأخرى../ وأخرى/ نظرتُ لموتي المؤجّلِ.. يرمقني ببرودٍ/ ويخلعُ خوذتَهُ.. وينامْ (سماء فی خوذة،۳۳۰)

(کلاه خودی بر زمین افتاد/ در ریه‌هایم از پی یافتن شکاف آن برآمدم/ کف دستم از خاکستر مالامال گردید/ کلاه خودی بر زمین افتاد/ در وطنم جویای موضع شکاف آن شدم/ هر دو با خون فوران کرده گلوگیر شدیم/ چه کسی این خون را متوقف می کند؟/ چه کسی..؟/ کلاه خودی بر زمین افتاد../ سپس دیگری/ دیگری../ و دیگری/ به مرگ موعود خود نگاهی انداختم.....با سردی به من می‌نگریست/ و کلاه خودش را در می‌آورد/ و می‌خوابد.)

عدنان از مرگ هم‌وطنانش می‌نویسد و با واژهٔ استعاری "خوذة" از آن‌ها یاد می‌کند که یکی یکی بر زمین افتاده و علی رغم تلاش فراوان شاعر برای نجات آنان، تسلیم مرگ می‌شوند. او ناامیدانه مرگ خود را می‌بیند که مانند یک انسان، کلاه خودِ خود را از سر برداشته و گویا بعد از گرفتن جان دوستانش خستگی از تن به در می‌کند در حالی که به شاعر چشمک می‌زند. در نهایت آنچه برای شاعر به ارث رسیده اجساد و خاطره‌های دوستانش است.

شاعر عبارت «*سقطت خوذه*» را تکرار می‌کند. شاید هدف عدنان از تکرار، برانگیختن حس مبارزه در هموطنان و اطرافیان خود علیه استعمار است. "نازک الملائکه" در این راستا می گوید: «تکرار عباراتی از این قبیل رابطه‌ای بس قوی با حالات درونی شاعر دارد که گاه با هدف برانگیختن مردم علیه یک عادت است» (الملائکه، ۱۹٦۷م، ۲۳۳).

انسان بعد از تلاش‌های پی در پی و نافرجام، خسته می‌شود و گاه از توضیح بسیاری از اتفاقات صرف‌نظر کرده و به سکوت بسنده می‌کند. گویا سکوت است که درمان تمام دردهای انباشته شده در درون اوست. اینک شاعر از وضع عراق و دوستان از دست رفته‌اش سخن می‌گوید و اینکه دچار سکوتی سهمگین شده است. این سکوت نه در اثر عجز، بلکه در اثر اندوه و دردهای بزرگی است که به جانش افتاده و زبان تکلم را از او بازستانده است:

تلفّتُ.. / كانتْ سماءُ العراقِ مثقّبةً بالشظايا / و كانتْ..... / .. / (الصحابُ مضوا للرصاص والزمانُ أصمْ)... / الصحابُ.../ الصحابُ... / الص... / سقطتُ... / فلملمني وطني.../ .../ - أيّنا سيخبّيءُ / يا وطني - / رأسَهُ...؟ /ولنا خوذةٌ ... / واحدة (مرایا لشعرها الطویل، ۲۳٦-۲۳۹)

(به دور و بر نگاه کردم/ آسمان عراق را ترکش‌ها سوراخ کرده بود/ و این چنین بود...../ .../ (یاران به سوی گلوله رفتند حال آن‌که زمانه کر است) .../ یاران..... / یاران..... / یا..... / بر زمین افتادم/ وطن من را جمع کرد.../ ای وطن کدام یک از ما سر خود را پنهان خواهد نمود؟/ حال آن که یک کلاهخود بیشتر نداریم.)

شاعر واژهٔ "الصحاب" را تکرار می‌کند تا جایی که از هوش می‌رود. صحاب بر وزن فِعال از اوزان جمع کثرت به شمار می‌رود و این می‌تواند بر زیادی دوستان از دست رفتهٔ شاعر دلالت کند. آنکه با او همراه و رفیق سختی‌هایش مانده تنها "وطن" و عشق به آن است که شاعر در این قطعه به آن جان و روح بخشیده و مانند یک انسان او را همراهی می‌کند. و با او دربارهٔ کلاه‌خود جنگی‌اش مشورت می‌گیرد و به او قدرت اختیار می‌دهد.

با توجه به گفتهٔ نازک الملائکه که می‌گوید: «تکرار در حقیقت پافشاری بر قسمتی

از عبارت است که شاعر توجه زیادی به آن عطف کرده و نقطهٔ حساسی را در شعر یا عبارت آشکار می‌کند به عبارت دیگر متکلم نسبت به آن حساسیت ویژه نشان می‌دهد» (الملائکه، ۱۹۸۹م، ۲۷٦) می‌توان گفت که دوستان شاعر نقش به‌سزایی در زندگی او داشته و از جایگاه و اهمیت بالایی برخوردار بوده‌اند که دست خون‌آلود استعمار، آنان را یکی پس از دیگری از او گرفته و تنهایی را برای شاعر به جای گذاشته است.

عدنان، پیوسته از استعمارگرانی سخن می‌گوید که در کودکی زمین‌ها و مزرعه‌های مردم را تصرّف کرده، و علی رغم نارضایتی، آنان را مجبور به فروش اموال خود می‌کنند. او بعید نمی‌داند که این استعمارگران غاصب، همین کار را با آیندگان نیز انجام دهند و اموال و دارایی‌شان را مصادره کنند:

مرَّ الندمْ/ إصبعاً، إصبعاً، / ستقطّعُ كفَّ طفولتنا، الحربُ/ تمضي بنا – في غرورِ المقاولِ – نحو
مساطرها / وتبيعُ الذي لن نبيعَ / تجوّعنا، ونكابرها بالوطن / وتشتّتُ أيامنا، فنشاغلُ أيامها
بالتمني / وإذْ تستجيرُ طيورُ الحنينِ / بأعشاشِ أحزاننا /سوف نبكي على (وطنٍ) / ضيّعوه .../
فضعنا (سماء فی خوذة، ۳٥٤)

(پشیمانی گذشت.. /انگشت به انگشت.../ جنگ دست کودکانه‌مان را قطع خواهد نمود/ ما را با گفتارهای دروغین خود به سمت قرارگاهشان خواهند برد/ ما را گرسنه نگه می‌دارد و ما خود را در برابر آنان با وطن بزرگ می‌داریم../ و روزهایمان را در هم خواهد ریخت پس ما روزها را با آرزوها می‌گذرانیم/ آن زمان که از پرندگان دلتنگی با لانه‌های غم‌هایمان یاری می‌طلبیم/ بر وطنی خواهیم گریست..../ که آن را تباه ساختند/ و ما نیز تباه شدیم.)

عدنان از آیندهٔ وطنش می‌گوید که به‌خاطر آن مرثیه‌ها گفته خواهد شد و آن را گم کرده و خود بی‌هویت خواهند شد.

بنابراین رفاهی که شاعر در غربت دارد نه تنها باعث بی‌تفاوتی او نسبت به وطن و گرفتاری‌های آن نشده بلکه اشتیاق و دلتنگی شاعر را برای بازگشت به وطن قوی‌تر کرده و لذت آرامش را از او گرفته است. به‌خاطر عشق شاعر به وطن است که پیوسته از بدبختی‌ها و دردهای آن‌ها می‌نویسد؛ چرا که درد وطن درد شاعر است، و استعمارگر

است که شاعر را به این وضع از نارضایتی و دلتنگی کشانده و امید را از او بازستانده است.

نتیجه‌گیری

اشعار عدنان الصائغ شاعر ملی‌گرا و رئالیسم عراقی، سرشار از نمودهای عشق او به وطن است که در دو دیوان مورد بررسی، پنج محور غم غربت، یاد خاطرات گذشته، فراخوانی شهرها و مکان‌های میهن، آرمان‌شهر، نوستالژی سیاسی و استعمارستیزی بیش از پیش خودنمایی می‌کند و همه، حکایت از عشق و عواطف صادق شاعر نسبت به وطن دارد. او شیفتهٔ میهن خویش است چون همهٔ خاطره‌های خوب و بدش را در بر دارد. شاعر در دیار غربت است اما روح و جانش برای وطن می‌تپد. او به وطن خود احساس تعهد دارد و در آرزوی برگشت دوباره به آن لحظه شماری می‌کند. جسم او در غربت و روحش در وطن جولان می‌دهد. فکر وطن و مردم سرزمینش و گرفتاری آن‌ها که گرفتاری شاعر نیز هست آرامش را از او گرفته و لحظه‌ای آسایش ندارد. با وجود رفاهی که در غربت دارد آرامش و آسایش را در رفتن دوباره به وطن می‌بیند. شاعر مدام از شهرها و اماکن عراق یاد می‌کند و در رویاهای خود با آن دیدار می‌کند چرا که نمی‌تواند آن‌ها را از نزدیک ببیند و آرامش یابد. نشستن در غربت، دور از دوستان و هم‌زبانان و همدلان موجب می‌گردد که انسان هر روزه و به طور متناوب به گذشتهٔ خود بازگردد تا شاید کمبودهای روحی و فکری خود را جبران کند. آنچه که از اشعار این شاعر می‌توان دریافت، غم و اضطراب و تشویش درونی اوست که همه به‌خاطر دور بودن از سرزمین مادری و متعلقات آن است. عدنان برای تحقق آرمان‌های خویش و یافتن آرامش از کف رفته‌اش به مدینهٔ فاضله پناه می‌جوید، آرزوی لحظاتی خوش را در سر می‌پروراند. چنان که آرزوی بازگشت به میهنی آرام و بدون جنگ، و آرام گرفتن در آغوش گرم خانواده از جمله آرزوهای این شاعر غریبِ دور افتاده از دیار است. شایان ذکر است که این شاعر عراقی، استعمار را که دارایی او و مردم سرزمینش را چپاول کرده و زمین‌هایشان را به تاراج برده مقصر آوارگی و بدبختی خود و مردمش

می‌داند و پیوسته با اشعاری برخواسته از حس وطن دوستی، آنها را مـورد هجـوم قـرار داده است.

منابع و مآخذ

– قرآن کریم (ترجمه حسین انصاریان).

– انوشه، حسن (۱۳۷٦ه.ش)، فرهنگ نامه ادبی فارسی، جلد۲، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

– انوری، حسن(۱۳۸۱ه.ش)، فرهنگ بزرگ سخن، جلد۸، تهران، انتشارات سخن، چاپ اول.

– بلاوی، رسول، و مرضیه آباد (۱۳۹۱ه.ش)، استدعاء المدن فی شعر یحیی السماوی، فصـلنامه نقـد و ادبیات تطبیقی، دانشگاه رازی کرمانشاه، سال دوم، شماره ٦، ۱۲۱– ۱۳٦.

– خلیفه، بسمه (۲۰۱۱م)، الحنین والالم فی الشعر الاندلسی، جلد دوم، بیروت، دار النهضه العربیه، الطبعة الاولی.

– الربیعی، أحمد حاجم (۲۰۱۳م)، الغربة والحنین فی الشعر الأندلسی، بیروت، الدار العربیة للموسوعات، الطبعة الأولی.

– شریفیان، مهدی، تیموری، شریف (۱۳۸۵ه.ش)، بررسی فرایند نوستالژی در شعر معاصر فارسـی "بـر اساس اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث"، نشریهٔ کاوش نامه، سال هفتم، شماره۱۲.

– ---------- (۱۳۸٦ه.ش) ، بررسی فرایند نوستالژی در اشعار سهراب سـپهری، پژوهشـنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال پنجم، شماره۸، ۵۱–۷۲.

– الصائغ، عدنان (۲۰۰٤م)، مرایا لشعرها الطویل: الاعمال الشعریه، بیـروت، الموسسـه العربیـه للدراسـه والنشر، الطبعة الاولی.

– ---------- (۲۰۰٤م)، سماء فی خوذه: الأعمال الشعریّة، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسة والنشـر، الطبعة الاولی.

– عالی عباس آباد، یوسف (۱۳۸۷ه.ش)، غم غربت در شعر معاصر، نشریة گوهر گویا، سال دوم، شماره ششم.

– غفرانی، محمّد و مرتضی شیرازی (۱۳۸۳ه.ش)، فرهنگ اصطلاحات روز، با تصـحیح ابـراهیم اقبـال، تهران، امیر کبیر، چاپ ۱۵.

– قیس بن الملوح (۲۰۰۸م)، دیوان مجنون لیلی، شرح یوسـف فرحـات، بیـروت، دار الکتـب العربـی، الطبعة الاولی.

– معین، محمّد (۱۳۷٦ه.ش)، فرهنگ فارسی، جلد٦، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ یازدهم.

–لویزا برنیری، ماریا (۱۹۹۷م)، المدینه الفاضله عبر التاریخ، ترجمه: عطیات ابو السعود، وعبدالغفار مکاوی، الطبعه الأولی، عالم المعرفه.
– نازک الملائکه (۱۹٦۷م)، قضایا الشعر المعاصر، بیروت، مکتبه النهضه، چاپ سوم.
– نظری، نجمه، و فاطمه کولیوند (۱۳۸۹ه.ش)، بررسی نوستالژی در شعر حمید مصدق، نشریه ادب و زبان، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال چهاردهم، شماره ٤٦، ۱– ۱۸.
–یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸ه.ش)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ دوم، انتشارات جامی.

"دراسة الإتجاه النوستولوجي في شعر "عدنان الصائغ
(ديوانا "مرايا لشعرها الطويل" و"سماء في خوذة" نموذجا)

علی خضری[1]
رسول بلاوی[2]
آمنه آبگون[3]

الملخّص

النوستولوجية تعني الحنين والميل إلى الوطن مع شيء من الشعور الداخلي المرّ أو الحلو بالنسبة للأشياء والشخصيات والذكريات الماضية في الوطن الأم. منذ زمن قديم، يُعتبَر التطلّع إلى الوطن وأمل اللّقاء بالأحبّة من أبرز المضامين في نتاج الكتّاب والشعراء المغتربين. "عدنان الصائغ" من زمرة هؤلاء الشعراء المغتربين الذين أرغمتهم الظروف الحرجة في بلادهم وتعسّف النظام، إلى مغادرة الوطن. وفي نظرة إحصائية سريعة سوف يتبيّن لنا أنّ حسرة الشاعر واشتياقه تكمن في حبّه الشديد إلى الوطن الذي يضمّ على أرضه كل الأحبّة والأصدقاء.

هذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفي ــ التحليلي، تحاول أن تعرض أشكالا متعدّدة للميول الوطنيّة في نتاج عدنان الصائغ في ديواني "مرايا لشعرها الطويل" و"سماء في خوذة". وتقوم بنقد وتحليل الظواهر التالية: ألم الغربة، والذكريات، واستدعاء المدن والأماكن، والمدينة الفاضلة ودور الإحتلال في غربة الشاعر؛ وفي الختام توصّلنا إلى أنّ هذا الشاعر له تعلّق شديد بأرض الوطن الذي عاش عليها ردحا من الدهر، حيث نجده يسكب الدمع على وطنه تفجّعاً متى ما سنحت له الفرصة، ويتحدّث عن الكوارث والمصائب التي عمّت الشعب العراقي جراء الإحتلال، فيشتاق إلى تلك الذكريات التي عاشها في العراق ويتسلّى بذكراها في غربته.

الكلمات الرئيسية: الشعر العربي الحديث، العراق، النوستولوجيّة، حبّ الوطن، عدنان الصائغ.

١- استاذ مساعد قسم اللغة العربية وآدابها فی جامعة خليج فارس، بوشهر
٢- استاذ مساعد قسم اللغة العربية وآدابها فی جامعة خليج فارس، بوشهر
٣- ماجستيرة فرع اللغة العربية وآدابها فی جامعة خليج فارس، بوشهر

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

تحلیل شخصیّت‌پردازی در رمان "عائد إلی حیفا"-اثر "غسّان کَنَفانی" *

روح اله نصیری[۱]، استادیار گروه معارف قرآن و اهل البیت (علیهم السلام)، دانشکده اهل البیت، دانشگاه اصفهان
هاجر حسینی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

چکیده

عنصر شخصیت تجلی‌گاه احساسات و اعتقادات نویسنده است؛ از این رو شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی اهمیت ویژه‌ای دارد. غسّان کنفانی در رمان "عائد إلی حیفا"، با خلق شخصیت‌های نمادین، پیام اخلاقی و اجتماعی خود را از زبان شخصیت‌ها بیان کرده است. این رمان رئالیستی از این جنبه حائز اهمیت است که نویسنده در تقابل شخصیّت‌های داستان که نماینده‌ی قومیت‌های "عرب" و "صهیونیست" هستند، حوادث را فارغ از جانبداری بیان کرده است. همچنین شخصیت‌های این رمان از ساحَت‌های مختلفی از قبیل: جسمانی، روانی، اجتماعی، فکری، اصلی و فرعی، تحول و نوع شخصیت پردازی شده‌اند.

این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی در صدد بررسی شیوه شخصیّت‌پردازی در رمان "عائد الی حیفا" است. برای تحقق این هدف شخصیت‌ها از لحاظ کیفیت، محوریت، تحول و نوع بررسی می‌شوند. همچنین تأثیر تعدادی از عناصر داستان به ویژه عنصر گفتگو و کشمکش بر شخصیت‌پردازی رمان مورد مداقه قرار می‌گیرد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که غسان کَنَفانی برای شخصیت پردازی اغلب از شیوه غیر مستقیم بهره برده است. همچنین شخصیت پردازی غیر مستقیم اغلب به وسیله دیالوگ‌های بین اشخاص انجام شده است.

کلید واژه‌ها: غسان کنفانی، رمان عائد إلی حیفا، شخصیّت‌پردازی، کشمکش، گفتگو.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۱۰/۲۲

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: roohallah62@yahoo.com

مقدمه

آفرینش حادثه یا موقعیت و یا گره‌افکنی به عنوان بدنه اصلی هر طرح روایی بدون حضور شخصیت معنا نمی‌یابد و اساسا حادثه تنها برای شخص رخ می‌دهد. برای ایجاد عناصری نظیر کشمکش و گفتگو در داستان به حضور شخصیت، عوامل، نیروها و اندیشه‌هایی در تضاد با اندیشه و عمل شخصیت اصلی نیاز است. اغلب رمان‌ها مجموعه‌ای از حوادث و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها هستند. "حوادث داستان توسط شخصیت‌ها رشد و نمو و پیچیدگی پیدا می‌کند و نویسنده به وسیله شخصیت‌ها، پیام و اندیشه خود را به مخاطب انتقال می‌دهد" (عبدالرحمن فتاح، ۱۹٦٦م : ٤٨). داستان حول محور شخصیت می‌چرخد و "آن چه که خواننده را به پیگیری داستان مشتاق می‌کند آگاه شدن او از سرانجام شخصیت‌ها است" (القبانی، لا تا: ٦٨). همچنین عناصری از قبیل: زاویه دید، موضوع، درونمایه، گفتگو، کشمکش و تقابل نیز در پردازش و معرفی شخصیت‌ها نقش دارند. از این رو از شخصیت‌پردازی به عنوان پراهمیت‌ترین اصل در داستان نویسی یاد می‌شود.

یکی از اساسی‌ترین رویکردهای شخصیت‌پردازی در آثار واقع گرا – که رمان "عائد إلی حیفا " نیز جزو همین آثار است– رویکرد ویژه‌اش به انسان؛ یعنی یافتن او در اجتماع و قراردادنش به شیوه‌ای هنرمندانه در داستان است (گودرزی، ۱۳۹۱: ۸۱). شخصیت‌ها در رمان "عائد إلی حیفا" هر یک از بطن جامعه و با بسآمدی بالا از جهت حضور فعال افکار و کنش‌هایشان در اجتماع خلق شده‌اند. " غسان کنفانی نخستین رمان نویس عربی است که در اثر خود به یک انسان یهودی صهیونیست در موضعی نسبتا حق به جانب نقش می‌دهد" (عاشور، ۱۹۸۱م: ١٤٥). در واقع غسّان کَنَفانی از طریق دیالوگ‌ها و کنش و واکنش‌های دو شخصیت اصلی یعنی "سعید" و "دوف" نگرشی جدید و متفاوت دربارهٔ وطن و وطن‌پرستی مطرح کرده است. دشمن از شخصیت خلاق و قلم تأثیرگذار غسان، هراسناک بود به همین سبب سازمان‌های جاسوسی "اسرائیل" و "آمریکا"، روز ۸ ژوئیه (۱۹۷۲م) با کار گذاردن بمبی در خودرو غسان ، او را در "بیروت" ترور کردند (کَنَفانی، ۱۹۷۷م: ٦ـ٥).

با توجه به آنچه گفته شد اهمیت و ضرورت واکاوی و تحلیل شخصیت‌پردازی در رمان "عائد إلی حیفا" تبیین می‌شود. در همین راستا در این مقاله درصدد هستیم با روش توصیفی – تحلیلی به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

۱- شخصیت‌ها در رمان "عائد إلی حیفا" از منظر کیفیت یعنی ژرف‌پهناهای بیرونی، داخلی (روانی)، اجتماعی و فکری چگونه شخصیت‌پردازی شده‌اند؟

۲- شخصیت‌ها در این رمان با توجه به معیارهایی چون: محوریت (اصلی و فرعی؛ قهرمان و ضد قهرمان)، تحول (ایستا و پویا) و نوع (قالبی، قراردادی، نوعی، همه جانبه و نمادین) چگونه شخصیت‌هایی هستند؟

۳- نقش سایر عناصر داستان – به ویژه عنصر گفتگو – در معرفی شخصیت‌های این رمان چیست؟

فرضیه‌های مقاله ناظر بر پرسش‌های مذکور عبارتند از: ۱- با توجه به این که هدف اصلی در رمان "عائد إلی حیفا" انتقال پیام اخلاقی است به نظر می‌رسد شخصیت‌های آن، از لحاظ روانی، فکری و اجتماعی به تفصیل و از بعد ظاهری و جسمانی به اختصار شخصیت‌پردازی شده باشند. ۲- با توجه به استقبال عمومی از این رمان به نظر می‌رسد شخصیت‌های آن ترکیبی از شخصیت‌های اصلی، فرعی، ایستا، پویا و همه جانبه باشند. ۳- با توجه به این که گفتار فرد نشان از شخصیت او دارد؛ از این رو به نظر می‌رسد غسان در جای جای رمان از عناصری چون؛ گفتگو، کشمکش و درونمایه برای شخصیت پردازی افراد استفاده کرده باشد.

پیشینه‌ی تحقیق

از بین پژوهش‌های صورت گرفته در این حوزه می‌توان به مقاله "المبنی الرمزی فی قصص غسان کنفانی" (۱۹۷۳م) اثر احسان عباس اشاره کرد. نویسنده در این مقاله تعدادی از داستان‌های غسان کنفانی را از منظر دلالت‌های رمزی بررسی کرده است. مقاله" غسان کنفانی روائیا" (۱۹۷٦م) اثر الیوسف یوسف، نوشتار دیگری است که عنصر ساختار را در تعدادی از داستان‌های غسان کنفانی تحلیل کرده است. مقاله

دیگری با نام "مخاض الثورة الفلسطینیة فی قصص غسان کنفانی القصیرة" (۱۹۸۲م) اثر فؤاد دوارهٔ وجود دارد که نویسنده در این مقاله کل زندگی غسان را به چهار دوره تقسیم کرده و آثار غسان را ناظر بر این دوره‌ها از لحاظ هدف نگارش شرح داده است. مقاله دیگری با عنوان "نقد الأدب والفن، مأساة الفلسطین فی أدب غسان کنفانی" (۱۹٦۷م) اثر فاروق عبدالقادر وجود دارد که نویسنده در این مقاله جایگاه فلسطین را در آثار غسان تحلیل کرده است.

همچنین نوشتارهای متعددی نیز درباره بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های فارسی و عربی وجود دارد که ذکر آنها در این مجال نمی‌گنجد. اما لازم به ذکر است که پس از بررسی کتابخانه‌ها و تارنماهای استنادی علمی، نوشتار مستقلی با عنوان "تحلیل شخصیّت‌پردازی در رمان عائد إلی حیفا" یافت نشد؛ از این رو تمایز مقاله حاضر با نوشتارهای پیشین بدیهی است.

خلاصهٔ رمان "عائد الی حیفا"

داستان از آنجا شروع می‌شود که "سعید" و همسرش "صفیه" با آغاز آتش جنگ در "حیفا"، به ناچار مجبور به ترک خانه و شهر خود می‌شوند. نوزاد پنج ماههٔ آنها، یعنی "خلدون" در اثر هجوم تمام عیار دشمن و غافلگیری شدید پدر و مادر تک و تنها در خانه جا می‌ماند. یکی از همسایه‌ها متوجّه موضوع می‌شود، و "خلدون" را به آژانس یهود تحویل می‌دهد. اندکی بعد پیرزن و پیرمردی از یهودیان مهاجر لهستانی برای یافتن جایی برای سکونت به "آژانس یهود" مراجعه می‌کنند. آژانس، خانهٔ خالی شدهٔ "سعید" و "صفیه" را به آنها تحویل می‌دهد و همین طور سرپرستی "خلدون" را به آنها واگذار می‌کند. "خلدون" پیش این دو یهودی و با عقاید و افکار آنان بزرگ می‌شود. این در حالی است که نمی‌داند پدر و مادر واقعی‌اش کسانِ دیگری هستند. با گذشت زمان و بعد از جنگ (۱۹٦۷م)، میان اعراب و اسرائیل و با گذشت بیست سال، "سعید" به امید پیدا کردنِ "خلدون" که اینک "دوف" نام دارد به همراه همسرش به "حیفا "بازمی‌گردند. با تمام خطرهایی که در راه با آن مواجه می‌شوند، "سعید" و "صفیه"

موفق می‌شوند خود را به "حیفا" برسانند. ولی وقتی به خانهٔ پیشین خود مراجعه می‌کنند متوجّه می‌شوند که پیرزنی یهودی به نام "مریام" در آنجا ساکن است. آن دو خود را معرفی می‌کنند و سراغ پسرشان را می‌گیرند. پیرزن داستان مهاجرت خود و همسرش را از لهستان برای آن دو تعریف می‌کند و در ادامه می‌گوید که "خلدون"را همراه خانه به آنها سپرده‌اند و آنها "خلدون" را مثل فرزندِ خود بزرگ کرده‌اند و اسمش را "دوف" گذاشته‌اند.

"سعید" و "صفیه" به امید برخورد گرم و صمیمی"خلدون" مدت زمان طولانی منتظر دیدار فرزند می‌مانند، اما او پدر و مادر واقعی خود را نمی‌پذیرد و با لحنی تحقیرآمیز با آنان صحبت می‌کند و آنها را ترسو و ناتوان خطاب می‌کند. اغلب دیالوگ‌های پدر و پسر - "سعید" و "دوف" - دربارهٔ "انسانیت" و "وطن" است. پدر طی حوادث داستان و اعتراض‌های "دوف" متوجّه خطاها و اشتباهات خود شده و تصمیم می‌گیرد در راه وطن به مبارزی جان بر کف تبدیل شود. "دوف" نیز از پاسخ‌های تأمل‌برانگیز "سعید" تا حدودی متأثر می‌شود و حس غریبی از سردرگمی و بی‌هویتی به او دست می‌دهد.

شخصیت‌های رمان "عائد إلی حیفا"

غسان کنفانی شخصیت‌های رمان را از بین اقشار مختلف جامعه انتخاب کرده است. در این رمان؛ زن، مرد، نوزاد، پیرزن، انسان ایثارگر، شخصیت خودخواه، فلسطینی، یهودی و ... نقش دارند. غسان در این رمان، فلسطینی‌ها را خوب خوب و یهودیان را بد بد نمی‌داند بلکه به شخصیت‌ها از منظر "انسان بما هو انسان" می‌نگرد. دو شخصیت محوری داستان و به عبارتی قهرمان و ضد قهرمان، "سعید" و "دوف" هستند. سایر شخصیت‌ها فرعی بوده و عبارتند از: صفیه (زن سعید)، مریام (پیرزن یهودی)، خالد (پسر دوم سعید)، بدر، فارس لبدهٔ (برادر بدر)، مرد عرب، افرات کوشن (همسر مریام).

سعید

در طرح داستانی رمان، محور حوادث و شخصیّت اصلی آن، فردی به نام "سعید" است. طرح پرداخت داستان در جهت معرفی و مشخص کردن سرنوشت او به کار گرفته شده

است. "سعید" نمایانگر گروهی از مردم است که در اثر اشغال شهر توسط متجاوزان، سرگردان و آواره شده است و نه تنها خانه و شهرش را از دست داده بلکه کابوس، فرار و رها کردن فرزند نیز پیوسته او را عذاب می‌دهد. سعید می‌کوشد فرار خود را انکار کرده و آن را توجیه کند. به عقیده‌ی او ترک وطن، تعمدی نبوده بلکه او چاره‌ای جز این کار نداشته است. غسان کنفانی، سعید را در آغاز رمان از بعد ظاهری و به صورت مستقیم شخصیت پردازی کرده است. نویسنده قصد دارد سعید را در ترک خانه و وطن بی‌گناه جلوه دهد تا او به عنوان شخصیت اصلی و قهرمان داستان محبوبیت خود را از دست ندهد. غسان، سعید را از بعد داخلی (روانی) نیز شخصیتی مبهوت و سردرگم معرفی کرده است تا بر بی گناهی او تأکید کرده باشد:" بعد از مدتی سعید احساس کرد که ناخودآگاه به مسیری خاص رانده می‌شود. کوچه‌ها نیز با سنگرها و گلوله‌ها و نظامیان مسدود شده بود. او بی اختیار به مسیری خاص رانده می‌شد. سعید هر بار که می‌خواست به مسیر اصلی خود برگردد و وارد یکی از کوچه‌ها شود احساس می‌کرد که نیرویی نامرئی و قوی او را به مسیری خاص یعنی به سمت ساحل سوق می‌دهد ... کوچه‌های فرعی خیابانِ اصلی کاملا بسته بودند. هر بار که سعید می‌کوشید تا از یکی از کوچه‌ها راهی به سوی خانه‌اش باز کند با خشونت او را عقب می‌راندند. گاهی با تفنگ و گاهی با سرنیزه. بر فراز سرش و از هر سو، آتش و رگبار گلوله‌ها و صدای مهیب بمب‌ها بود. گویا این صداها آنها را به سوی ساحل حرکت می‌داد. او بر اوضاع کنترلی نداشت و می‌دید که چگونه با هرگام که برمی‌دارد سیل جمعیت بیشتر می‌شود. مردم از کوچه‌ها و خیابان‌های فرعی به سمت خیابان اصلی که به ساحل منتهی می‌شد رانده می‌شدند"[۱].

سعید از بعد اجتماعی شخصیت پردازی خاصی ندارد او نماینده توده مردم است و با مشکلات جنگ و تبعید و فقر دست و پنجه نرم می‌کند. دیدار او پس از بیست سال با فرزند خود که نزد پیرزن یهودی بزرگ شده و "دوف" نام گرفته و تحقیر شدن او توسط فرزند که پدر را ترسو و ناتوان خطاب می‌کند؛ تغییری بنیادین در افکار و نگرش سعید ایجاد می‌کند. او متوجه می‌شود که باید در برابر دشمن تا پای جان می‌جنگیده و

تحت هیچ شرایطی نباید نوزاد پنج ماهه خود را در خانه تنها رها می‌کرده است.

سعید پس از بیست سال به خانه سابق خود بازمی‌گردد و با دیدن پیرزن یهودی که اینک در خانهٔ او ساکن شده و فرزندخواندگی پسرش را بر عهده گرفته شگفت زده می‌شود. نویسنده، با به تصویر کشیدن حرکات، رفتار و حتی نگاه‌های ویژه و گویای "سعید" و همسرش "صفیه" حالت روانی سعید را آشکار می‌کند:" خشمِ فروخورده شده و تلخی تمام وجودش را فراگرفت و حس کرد همین حالاست که از درون منفجر شود"[۲]. آشفتگی روانی سعید و همسرش صفیه وقتی شدت می‌گیرد که متوجه می‌شوند خانواده یهودی حتی اسم پسرش را نیز از "خلدون" به "دوف" تغییر داده است: "دوف؟! ... سعید و صفیه هر دو و با تعجب این کلمه را تکرار کردند و از جای خود پریدند! گویی که زمین آنها را به بالا پرتاب کرده باشد و با خشم به پیرزن خیره شدند"[۳]. نوع نگاه متحیّر و سرشار از تأسف و اندوه "سعید" به اشیای خانهٔ خود که اینک تحت تملک زن یهودی است و جا به جا شدن خودسرانه‌ی اثاثیهٔ خانه و مقایسهٔ آنها با زمانی که خانه در اختیار او و "صفیه" بوده نشان از متلاشی شدن غرور و حق مالکیت "سعید" دارد. سعید بالقوه نسبت به حوادث بی‌اعتنا نبوده و جرقه‌ای لازم بوده تا او را از لاک خود بیرون آورد: "نگاه‌هایش را در اطراف خانه چرخاند و به تدریج یا یک دفعه به کشف یکایک اشیاء پرداخت؛ همانند کسی که از یک بیهوشی طولانی بیرون آمده باشد. موقعی که برگشت تا سرجایش بنشیند، دید که پرده‌ها تغییر کرده‌اند و آنهایی را که صفیه، بیست سال پیش با نخ‌های شرابی قلابدوزی کرده بود، از آنجا برداشته‌اند و به جای آنها پرده‌های آبی راه راه نصب کرده‌اند. نگاه مرد به صفیه افتاد. دید که او نیز بهت زده با چشمانش به گوشه‌های اتاق نگاه می‌کند و انگار چیزهایی را که از دست داده می‌شمارد"[٤].

"کَنَفانی" ابتدا به زیبایی انتظار "سعید" و "صفیه" را برای دیدن "خلدون" که اینک "دوف" نام دارد به تصویر می‌کشد و سپس غافلگیری و تعجب او را در اولین برخورد با "دوف" که لباس نظامی به تن دارد نشان می‌دهد. وقتی سعید، "دوف" را در لباس نظامی می‌بیند از جا می‌پرد، انگار که شوک الکتریکی او را از جا کنده باشد. به "مریام"

می‌نگرد و با صدایی اندوهناک می‌گوید: "سعید از جا پرید و ایستاد. انگار شوک الکتریکی او را از جا کنده باشد. به مریام نگریست و با صدای ناراحتی گفت: این یک نوع غافلگیری نیست؟ این همان غافلگیری نیست که می‌خواستید ما انتظارش را بکشیم؟[۵] "سعید" احساس می‌کند مرد بلند قامتی که در مقابلش ایستاده نمی‌تواند پسرش باشد و هنگامی که "دوف" می‌گوید مادری جز "مریام" – زن یهودی که نزدش بزرگ شده – ندارد و پدرش یازده سال پیش در صحرای سینا کشته شده، "سعید" مطمئن می‌شود که پسرش را از دست داده است. گفتگوی "دوف" و "سعید" نیز این نکته را تأیید می‌کند: "جوان به مریام نزدیک شد و با صدایی که می‌خواست قاطع، نهایی و کاملا قابل شنیدن باشد، گفت: – آمده‌اند چه کنند؟ به من نگو که آمده‌اند مرا ببرند! مریام با همان لحن گفت: – از خوشان بپرس. جوان که گویی دستوری را اطاعت می‌کرد مثل یک تکه چوبی چرخید و از سعید پرسید: آقا شما چه می‌خواهید؟ سعید ... آرامشش را حفظ کرد ... و گفت: هیچ چیز. هیچ چیز ... می‌دانید این کار فقط یک کنجکاوی است".[۶]

سعید از لحاظ روانی در حالت‌ها و احساسات مختلف شخصیت پردازی شده است. این تنوع حالت‌های احساسی او را به شخصیت واقعی نزدیکتر می‌کند و خواننده می‌تواند با او احساس همذات پنداری کند. سعید وقتی می‌بیند که پسرش – دوف – خود را یک شهروند یهودی می‌داند و ماندن با مادرخوانده را بر رفتن با والدین اصلی خود ترجیح می‌دهد چنین واکنش نشان می‌دهد: "با تمامی وجود خندید و حس کرد که با این قهقهه بلند، همه غم و پرشان حالی و ترس و مصیبت خود را بیرون افکنده است! میل داشت آنقدر بخندد تا جهان به کلی عوض شود"[۷]. در ادامه به دوف می‌گوید:" نخستین جنگ تو با چریکی به نام خالد خواهد بود. خالد پسر من است ، خواهش می‌کنم توجه کنید که نمی‌گویم برادر شما"[۸]. غسان در ادامه شخصیت روانی سعید را به شیوه مستقیم ارائه می‌کند: "سعید با بی حالی بلند شد. اکنون احساس می‌کرد خسته است و عمرش را بیهوده تلف کرده است ... و احساس کرد که می‌خواهد گریه کند. سعید می‌داند که حرف‌هایش دروغ است. و خالد به نیروهای چریکی

نپیوسته است و در واقع خودش مانع این کار شده است. اما در برابر این جوان بلند قامت که او را به پدری نمی‌پذیرد چیزی برای دفاع ندارد مگر افتخار به پدر خالد بودن"[۹]. غسان کنفانی به شیوه غیر مستقیم "سعید" را از لحاظ فکری و استدلالی نیز شخصیت پردازی کرده است. وقتی "مریام" به عنوان مادر خوانده، "دوف" را جوان برومندی می‌داند که حق و توانایی انتخاب دارد صفیه با اطمینان خاطر معتقد است که "دوف" ندای گوشت و خون را نشنیده نخواهد گرفت و والدین اصلی خود را انتخاب خواهد کرد. اما سعید نظر دیگری دارد و خطاب به "صفیه" می‌گوید: "صفیه! کدام خلدون؟ از کدام گوشت و خون صحبت می‌کنی؟ ... بیست سال است که به او یاد داده‌اند چگونه باشد! هر روز و هر ساعت!. ... با این حال تو می‌گویی این انتخاب عادلانه است! اگر نظر مرا بخواهی. خلدون (دوف اصلا شیطان) ما را نخواهد شناخت[۱۰]". غسان کنفانی "سعید" را توسط اعمال و گفتارش در هیبت انسانی خردمند و دوراندیش شخصیت پردازی کرده است. "سعید" به فراست دریافته که فرزندش - دوف (خلدون سابق)- را از دست داده است؛ از این رو در رویارویی با "دوف" نه از جایگاه پدر بلکه از موضع یک فلسطینی وطن خواه ظاهر می‌شود . "سعید" از بُعد فکری و استدلالی در انتهای رمان نیز خردمندی و بصیرت خود را به نمایش گذاشته است. او خطاب به "مریام" مادرخوانده "دوف" چنین می‌گوید: "می‌دانید خانم؟ هر فلسطینی بهایی خواهد پرداخت. بسیاری را می‌شناسم که فرزندانشان را به عنوان بها پرداختند و اکنون می‌دانم که من نیز فرزندی را به شکلی عجیب نثار کرده‌ام و این نخستین سهمی است که پرداخته‌ام"[۱۱].

در اصول شخصیت‌پردازی گفته شده برای تغییر شخصیت‌ها باید انگیزهٔ کافی وجود داشته باشد تا داستان در نظر خواننده سرسری و قلابی جلوه نکند. "سعید" شخصیت پویای این رمان است. دیالوگ‌های بین او و "دوف" به خواننده نشان می‌دهد که "سعید" در حال تغییر از فردی منفعل و منزوی به شخصیتی وطن‌پرست و ایثارگر است. در این رمان، تغییرات در حد امکان "سعید" و متأثر از اوضاع و احوال داستان است و در گسترهٔ زمانی مقبولی صورت می‌گیرد؛ لذا این تغییرات برای خواننده قابل

قبـول و پـذیرفتنی اسـت. او دیگـر نـه تنهـا خودخـواه نیسـت بلکـه دغدغـهٔ وطـن و وطن‌پرستی دارد. "سعید" مکرر "دوف" را خطاب قرار داده و می‌پرسد: "وطن چیست؟ ... آری وطن چیست؟ آیا وطن، این دو صندلی است که بیست سال است در این اتـاق مانده‌اند؟ میز؟ پر طاووس؟ دستگیره مسی؟ درخت بلوط؟ تراس؟ ...؟ وطـن چیسـت؟ خلدون؟ توهمات ما نسبت به او؟ پدری؟ فرزندی؟ وطن چیست؟ از نظر فـارس لبـده وطن چیست؟ عکس برادر اوست که آویزه دیوار است؟ من فقط می‌پرسم"[۱۲] البتـه بـه نظر می‌رسد نویسنده تمایل دارد "سعید" شخصیت محبوب و حق به جانب در داسـتان باشد؛ به همین دلیل از زبان "سعید" به "دوف "می‌گوید: "بزرگترین جنایتی کـه ممکـن است یک انسان مرتکب شود آن است که ولو برای لحظـه‌ای فکـر کنـد کـه ضـعف و خطاهای دیگران بـرایش حقـی ایجـاد مـی‌کنـد و خطاهـا و جنایـت‌هـایش را توجیـه می‌کند"[۱۳]. سعید در انتهای داستان این گونه شخصیت‌پردازی شده است: او هر چنـد از خودباختگی و بی‌هویتی "دوف" آشفته و پریشان است اما بـه خـود مـی‌بالـد کـه پسـر دومش "خالد" فردی وطن‌پرست و نوع‌دوست تربیت شده است.

عملکرد "سعید" در این رمان نشان از نـوعی بـودنِ شخصـیت او دارد. او خـاص و متمایز از دیگران است چرا که در آغاز رمان فردی منزوی و منفعـل در برابـر حـوادث است اما حوادث داستان به تدریج شخصیت او را تغییر می‌دهد تا جایی کـه در انتهـای داستان به مبارزی پرشور تبدیل می‌شود. به نظر می‌رسد حتی انتخـاب اسـم سـعید نیـز برای چنین فردی، هدفمند و در راستای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم او باشد، چـرا کـه او با همهٔ فراز و نشیب‌هایی که تجربه می‌کند در نهایت به سعادت می‌رسد.

"دوف"

اما "دوف "دومین شخصیت این رمان است. شخصیت او در این داسـتان ضـد قهرمـان است و به عنوان نیرویی متضاد در مقابل اندیشه و اراده شخصیت اصلی داسـتان یعنـی "سعید" ظاهر می‌شود. او اصلی‌تـرین شخصـیت در ایجـاد گـره‌افکنـی و کشـمکش در داستان است. "دوف"، همان نوزاد پنج ماهه‌ای است که در حوادث و اشغال "حیفـا" در خانه جا مانده و نزد خانواده و نژادی دیگر بزرگ شده است. "دوف" جـوانی عـرب بـا

عقاید یهودیست. برای او نژاد، خون و رگ و ریشه اهمیتی ندارد و چون تصور می‌کند قربانیِ بی‌وفاییِ پدر و مادر شده خود را در بی‌وفایی آزاد می‌داند.

غسان کنفانی در آغاز داستان به معرفی مستقیم "دوف" - که در پنج ماهگی خلدون نام دارد- بسنده کرده است. نقش "دوف" از آغاز داستان تا اواسط آن بسیار کم‌رنگ است. اما از نیمهٔ داستان به بعد به تدریج شخصیت "دوف" پر رنگ می‌شود و به تدریج شخصیت‌پردازی او از مستقیم به غیرمستقیم تبدیل می‌شود. به همین دلیل است که مخاطب ناخودآگاه با این شخصیت انس می‌گیرد و حتی بی‌احترامی‌های او را می‌بخشاید و با او همذات‌پنداری می‌کند. نویسنده "دوف" را این گونه وارد صحنهٔ داستان می‌کند: "صدای موتور اتومبیلی از خیابان شنیده شد. مریام با چهره‌ای که ناگهان بیرنگ شده بود وارد اتاق شد. ساعت به نیمه شب نزدیک شده بود. پیرزن کوتاه قد با گام‌های کندی به سوی پنجره رفت. پرده ها را مهربانانه کنار زد و با صدای لرزانی گفت: دوف دارد می‌آید! گام‌هایی که از پلکان بالا می‌آمد، قدمهای جوانی بود که خسته می‌نمود. سعید از زمانی که صدا به گوشش رسید، گامها را یک به یک در حالی که از پلکان بالا می‌آمد دنبال کرد. گامها به سوی اتاق می‌آمد ... که مریام به انگلیسی گفت: دوف بیا اینجا؛ مهمانانی آمده‌اند که می‌خواهند تو را ببینند"[۱٤].

قهرمان و ضد قهرمان از لحاظ قدرت باید همسنگ باشند تا تقابل آن دو برای خواننده حس تعلیق ایجاد کند. غسان نیز در شخصیت پردازی ظاهری و روانیِ دوف – به عنوان شخصیت ضد قهرمان - او را در هیبت مرد نظامی بلند قامت، مغرور، قاطع، حق به جانب و متمدن شخصیت پردازی کرده است. "دوف" به لباس نظامی که بر تن دارد پشت گرم است و اعتماد به نفس ناشی از یونیفورم نظامی در اعمالش به وضوح دیده می‌شود. حرکت‌های دوف، شیوه راه رفتن و نگاه نافذ او حاکی از اعتماد به نفس دوف است.

غسان به صورت مستقیم و از زبان خود "دوف"، او را از بعد اجتماعی و فکری نیز شخصیت پردازی کرده است: "من تا سه یا چهار سال پیش نمی‌دانستم که مریام و افرات پدر و مادر من نیستند. من از کودکی یهودی بوده‌ام. به کنیسه یهودیان می‌روم در

مدرسه یهودیان درس خوانده‌ام. و طبق شریعت یهود (کوشر) غذا می‌خورم ... هنگامی که به من گفتند پدر و مادر اصلی‌ام عرب هستند هیچ چیز عوض نشد. نه چیزی تغییر نیافت . این چیز مشخصی است ... در نهایت مسأله اصلی خود انسان است. ... همیشه از خودم می‌پرسیدم: چگونه پدر و مادری پسرشان را در پنج ماهگی بر جای می‌گذارند و فرار می‌کنند؟ و چطور کسانی که نه مادر و نه پدر او هستند او را در آغوش می‌گیرند و بیست سال بزرگش می‌کنند؟ بیست سال. آیا حرف دیگری دارید جناب؟"[۱۵] عیب شخصیت پردازی مستقیم این است که داستان را به گزارش و توصیف شبیه می‌کند اما مزیت آن این است که به نویسنده امکان می‌دهد در فرصتی کم، انبوهی از اطلاعات دقیق درباره شخصیت‌ها ارائه کند" (القبانی، لاتا: ٦٨). غسان نیز در شخصیت پردازی اجتماعی و فکری دوف از این نوع شخصیت پردازی بهره برده است. غسان به شخصیت پردازی فکری دوف ادامه می‌دهد آنجا که از زبان دوف به سعید می‌گوید: "شما نمی‌بایست از حیفا خارج می‌شدید و اگر این کار ممکن نمی‌بود می‌بایستی به هر قیمتی نوزاد شیرخواره را روی تخت رها نمی‌کردید. ... جناب، بیست سال گذشته است! بیست سال! طی این مدت چه کاری برای بازگرداندن فرزندتان انجام دادید؟ ... شما در بند زنجیرهای سنگین عقب ماندگی و شکست هستید! ... شما دو دهه را به شیون و زاری گذراندید. اکنون می‌خواهید همین را به من بگویید؟ این سلاح مسخره و بی‌خاصیت شماست "[۱٦].

"دوف" با مطرح کردن این ایدئولوژی که " مسأله‌ی اصلی خود انسان است" سعی دارد به "سعید" بقبولاند که عقاید و دینش را با آگاهی انتخاب کرده است و "سعید" و "صفیه" نمی‌توانند عقاید خود را به او تحمیل کنند. هدف "دوف" تبرئه کردن خود و مقصر جلوه دادن "سعید" است؛ لذا تصریح می‌کند که مسأله اصلی خود انسان است و سعید را سرزنش می‌کند که نوزاد پنج ماهه خود را در خانه تنها رها کرده و فرار کرده است در حالی که مریام به عنوان نامادری بیست سال از او مراقبت کرده است.

"دوف" با لحن تحقیر آمیزی به "سعید" می‌گوید: "همه اینها می‌توانست اتفاق نیفتد اگر شما مثل یک فرد متمدن و آگاه عمل می‌کردید؟"[۱۷]. سپس سعید را آماج گلایه‌های

خود قرار می‌دهد؛ چراکه سعید نوزاد شیرخواره را تنها در خانه رها کرده و فرار کرده است و سپس بیست سال در فراق فرزند فقط گریه کرده است. دوف، گریه سعید را بر ناتوانی - و نه دلسوزی - حمل می‌کند.

"از منظر شخصیت‌پردازی شخصیت ایستا کسی است که در خلال داستان بسیار کم تغییر کند یا اصلاً تغییری در وی صورت نگیرد". با نگاهی به عملکرد "دوف" از آغاز تا انتهای رمان مشخص می‌شود که او شخصیتی ایستا است چرا که با همهٔ حوادثی که در طول داستان رخ می‌دهد تغییری اساسی در او ایجاد نمی‌شود. تنها تغییر جزیی این است که وقتی او با استدلال‌های "سعید" دربارهٔ وطن، انسانیت و نژاد رو به رو می‌شود اعتماد به نفس خود را از دست می‌دهد و عجز و درماندگی در چهره او نمایان می‌شود. "دوف" در انتهای داستان تظاهر به صلابت می‌کند اما درونش پر از غوغا و تردید است. کَنَفانی این تردید را این گونه به تصویر می‌کشد: "جوان بلند قامت، همانند شیئی شکسته، در صندلی خود فرو رفته بود"[۱۸].

دوف از لحاظ نوع و هیأت، شخصیتی قالبی است. همچنان که پیشتر گفته شد شخصیت‌های قالبی شخصیت‌هایی هستند که نسخه بدل یا کلیشه شخصیت‌های دیگری هستند. در جای جای رمان می‌بینیم دوف بیش از آن که خودش باشد ادای انسان‌های متجدد، روشنفکر و همه چیز دان را درمی‌آورد. او تظاهر به صلابت می‌کند اما درونش پر از غوغا است. او تمام حوادث را ناشی از اهمال کاری سعید و صفیه می‌داند اما در نهایت با شنیدن جواب‌های منطقی سعید تزلزلی عجیب در درونش ایجاد می‌شود. غسان، دوف را در هیأت فردی از خود بیگانه شخصیت پردازی کرده است که سعی دارد با تقلید رفتار و گفتار دیگران این حس خودباختگی را پنهان سازد.

صفیه

"صفیه" با این که در رمان نقش اصلی ندارد اما در پیشرفت حوادث و بسط آن نقش دارد. دل‌نگرانی‌های او سبب می‌شود همسرش سعید به حیفا بازگردد و حوادث داستان رخ دهد. حضور "صفیه" سبب شده حوادث داستان طبیعی‌تر و واقعی‌تر شود. او نقش مادری را ایفا می‌کند که بیست سال در فراق فرزند سوخته است. شخصیت پردازی

"صفیه" اغلب به صورت مستقیم انجام شده و به این وسیله تصویری گویا، روشن و مختصر از او به نمایش گذاشته شده است. "صفیه" با دل‌نگرانی‌ها و اضطراب‌های خود حس تعلیق را در داستان افزایش می‌دهد. "سعید" در نگاه "صفیه"، تقاضا و شوق بازگشت به حیفا و جستجوی فرزند را می‌بیند: "به صفیه که نگاه کرد دید می‌لرزد و چهره‌اش رو به زردی می‌رود. از اتاق بیرون رفت ... . از آن لحظه به بعد طنین نام خلدون همیشه در ذهنش بود ... بی‌شک این امر درباره صفیه نیز صدق می‌کرد"[۱۹].

"صفیه" بعد از آن که به حیفا باز می‌گردد دوست دارد هر چه سریعتر از ماجرای بیست سال گذشته آگاه شود؛ از این رو و بی‌مقدمه از مریام – پیرزن لهستانی- می‌پرسد:"- از کجا آمده‌اید؟ -چه وقت؟ -دقیقا چه وقت؟[۲۰]". "صفیه" و "سعید" وقتی به حیفا و به خانهٔ سابق خود می‌رسند "صفیه" به ندرت در صحنه ظاهر می‌شود و وظیفهٔ او به تکمیل عملکرد و یا گفتار "سعید" محدود می‌شود. یکی از علت‌های کم رنگ شدن نقش "صفیه" در ادامهٔ داستان این است که شخصیت جدیدی در نقش پسر واقعی صفیه یعنی "دوف" به جمع شخصیت‌ها اضافه می‌شود. "دوف" قادر به تکلم به زبان عربی نیست. او فقط با سعید و به زبان انگلیسی صحبت می‌کند. "سعید" یکی دو بار بنا به اقتضا صحبت "دوف" را برای "صفیه" ترجمه می‌کند و یا سؤال "صفیه" را به انگلیسی از "دوف" می‌پرسد.

"صفیه" از لحاظ ظاهری از شخصیت پردازی اندکی برخوردار است. غسان در آغاز رمان به چین و چروک صورت صفیه و رنگ پریدگی او اشاره کرده است و او را در برابر یورش همه جانبه دشمن چون پر کاهی توصیف کرده که بر رودباری پرتلاطم شناور است. اما صفیه از بعد روانی به تفصیل شخصیت پردازی شده است. او مادری داغدار، غمزده و مضطرب است. "صفیه" اغلب در زمان گذشته سیر می‌کند و خانه و زندگی سابق در حیفا برایش تداعی می‌شود. "صفیه" همسری مطیع و مهربان است. اگر گلایه‌ای نیز دارد با رعایت ادب و احترام بیان می‌کند. شخصیت پردازی اجتماعی، فکری و استدلالی صفیه نیز ناچیز است. او زنی خانه‌دار و شخصیتی سطحی است که استقلال فکری و عملی از خود ندارد. صفیه تابع افکار و اعتقادات همسرش سعید

است. احساسات و اضطراب‌های مادرانه نیز سبب نمی‌شود که او از تصمیم سعید درباره ترک همیشگی دوف سرپیچی کند. صفیه از لحاظ تحول، شخصیتی ایستا است. در طول داستان تغییر چندانی نمی‌کند. او هر چند بیست سال در غم فرزند سوخته اما در انتهای رمان وقتی فرزند خود را ملاقات می‌کند به صورت قانع کننده برای بازگرداندن فرزند تلاش نمی‌کند. صفیه از لحاظ هیأت، شخصیتی نوعی است؛ چرا که وقتی با حملهٔ سیل‌آسای دشمن مواجه می‌شود هراسان و پریشان نوزاد پنج ماههٔ خود را در خانه تنها رها کرده و پا به فرار می‌گذارد. او در انتهای رمان نیز آن گونه که انتظار می‌رود برای بازگشت فرزند تلاش نمی‌کند. شخصیت صفیه بیش از آن که نمونه واقعی یک زن فلسطینی باشد نوعی تکمیل کننده روابط انسانی حاکم بر جامعه رمان است و این عاملی است که وی را به شخصیتی ساده و کلیشه‌ای بدل کرده است.

مریام

"مریام" در ابتدای داستان حضور کم‌رنگی دارد و به تدریج نقش او پر رنگتر می‌شود. او در راستای پیشبرد حوادث داستان کمک می‌کند تا "سعید"، "صفیه" و "دوف" با هم آشنا شوند و کشمکش و تقابل دراماتیک بین آنها ایجاد شود. با آغاز کشمکش بین "سعید" و "دوف"، نقش "مریام" به تدریج کمرنگ می‌شود.

"مریام" از بعد اجتماعی به صورت مستقیم شخصیت‌پردازی شده است. او شخصیتی فراملیتی، انسان دوست و خود قربانی جنگ است. مریام، از جنگ بیزار است و از دیدن صحنهٔ پرتاب کودک مرده‌ی عرب به داخل کامیون، قلبش به درد می‌آید. "مریام" در مقایسه با اطرافیانش شخصیّتی منصف و نوع دوست است. او به قصد یافتن زندگی آرام به فلسطین سفر کرده تا زندگی جدیدی را در یکی از روستاهای تحت حمایت آزانس یهود آغاز کند. آزانس، خانهٔ تخلیه شدهٔ سعید را در اختیارش می‌گذارد و پس از مدتی سرپرستی نوزاد پنج ماهه یعنی خلدون را که بعدها "دوف" نامیده می‌شود نیز به او می‌سپارد. انتخاب اسم "مریام" برای این پیرزن به شخصیت‌پردازی و معرفی او کمک می‌کند؛ چرا که لفظ مریام، نام مریم را به ذهن متبادر می‌کند که یادآور پاکی و تقدّس است. "مریام" در پیشبرد حوادث داستان و پیچیده و جذاب شدن آن

مؤثر است. او بیست سال تمام با ایثارگری و مهربانی فرزندخوانده‌ای را تربیت کرده که اینک پدر و مادر اصلی او به دیدارش آمده‌اند. همین امر حس تعلیق را در رمان تقویت کرده است.

"مریام" در ملاقات با "سعید" به صورت مستقیم و از بعد ظاهری شخصیت‌پردازی شده است: "پیرزن که کمی چاق و کوتاه بود و لباس بلند آبی منقش به خال‌های سفید بر تن داشت گفته‌های سعید را متوجه نشد"[۲۱] غسان این گونه به شخصیت پردازی ظاهری مریام ادامه می‌دهد: "پیرزنِ چاق رو به روی آنان، روی دسته یکی از صندلی‌ها نشسته بود؛ به آنها می‌نگریست و لبخند بی‌معنایی بر لب داشت ... زبان انگلیسی را کند و با لکنت و با لهجه آلمانی صحبت می‌کرد و به نظر می‌رسید که واژه‌هایش را از ته چاه بسیار ژرفی بیرون می‌کشد"[۲۲].

گاهی نیز شخصیت پردازی"مریام" ترکیبی از ژرف‌پهنای ظاهری - روانی است. وقتی که "دوف" وارد خانه می‌شود اضطرابی عجیب سرتاپای "مریام" را در برمی‌گیرد که نشان از دل نگرانی او نسبت به آیندهٔ دوف دارد: "در این هنگام بود که سعید به مریام نگریست و دید که با چهره‌ای رنگ پریده و لرزان آنجا نشسته است"[۲۳]. غسان، در جای جای رمان مهربانی و خوش اخلاقی"مریام" را از طریق نوع تعامل او با "سعید" و "صفیه" و دلسوزی او نسبت به کودکان فلسطینی که قربانی جنگ هستند و علاقه شدید فرزند خوانده به خود مریام نشان می‌دهد.

اما "مریام" از لحاظ فکری و استدلالی به صورت غیر مستقیم شخصیت پردازی شده است. خواننده اغلب از گفتار "مریام" پی به شخصیت منطقی و خردمند او می‌برد. برای نمونه مریام درباره دوف خطاب به سعید چنین می‌گوید:" گوش کنید جناب سعید! می‌خواهم چیز مهمی را به شما بگویم. از این رو مایل بودم که منتظر دوف – یا اگر دوست داشته باشید خلدون – بمانید تا با هم صحبت کنید و موضوع به شکل طبیعی‌اش پایان یابد. فکر نمی‌کنید این امر همچنان که برای شما مشکل بوده برای من نیز سخت باشد؟ در طول بیست سال گذشته من متحیر بودم. بگذار اکنون به همه چیز خاتمه دهیم. من پدرش را می‌شناسم و نیز می‌دانم که او پسر ماست، با این حال بگذار

خودش تصمیم بگیرد و خودش انتخاب کند. او اکنون جوان برومندی شده است و ما باید بپذیریم که وی به تنهایی حق دارد انتخاب کند ... موافق هستید؟"[۲٤]. همچنین هنگامی که کشمکش بین "سعید" و "دوف" اوج می‌گیرد و "سعید" با وعده نبردی سرنوشت ساز قصد خروج از خانه دارد "مریام" بسان میانجی دانا هر دو طرف را به آرامش و ادامه دادن گفتگو دعوت می‌کند.

"مریام" در این رمان، شخصیتی ایستا است؛ چرا که در نهایت فرزند را در انتخاب پدر و مادر اصلی خود مختار گذاشته و به عبارتی همان پیرزن مهربان، منطقی و با انصاف آغاز داستان است. همچنین مریام از لحاظ هیأت، شخصیتی نوعی است. او طی حوادث داستان به تدریج شناخته می‌شود و خصوصیات فردی‌اش – اعم از احساسات، گفتار و رفتار – "مریام" را به عنوان شخصیتی فراقومی، نوع دوست و منصف شخصیت پردازی کرده است.

خالد (پسر دوم سعید)

"خالد" پسر دوم سعید و جزو شخصیت‌های فرعی رمان است. او در فضاسازی و طبیعی‌تر جلوه دادن حوادث داستان نقش مهمی دارد. شخصیت پردازی خالد کلا به صورت غیر مستقیم است. خواننده از گفته‌های دیگران پی به خصوصیات شخصیتی خالد می‌برد. او از لحاظ ظاهری شخصیت پردازی نشده است اما از لحاظ روانی، اجتماعی و فکری به تفصیل شخصیت پردازی شده است. "خالد" در آغاز داستان با پدر خود تفاوت فکری و عقیدتی دارد. او بر خلاف پدر؛ شخصیتی وطن‌خواه، ایثارگر، بلندپرواز و کمال‌گرا است. "خالد" بی‌توجّه به مخالفت و تهدید پدر عضو گروه چریک شده و به مبارزه با دشمنان می‌پردازد. "خالد" نماینده کسانی است که دغدغهٔ وطن دارند. به عبارتی می‌توان گفت: "خالد" شرف جاودان وطن است. او شخصیتی است که در نهایت سبب چشم‌روشنی پدر می‌گردد و وقتی پدر آماج تحقیرها و تمسخرهای "دوف" قرار می‌گیرد ناخودآگاه به یاد "خالد" می‌افتد و خطاب به "دوف" و با افتخار می‌گوید فرزندی دارد به نام "خالد" که حاضر است در راه وطن جان خود را نثار کند. سعید تأکید می‌کند که این فرزند برادر تو نیست چون برایش وطن چیزی بیشتر از

خون و نژاد ارزش دارد. از منظر شخصیت‌پردازی، "خالد"، جزو شخصیّت‌های قالبی است. او شخصیتی، مبارز و فداکار است که برای حفظ وطن تا پای جان می‌جنگد. خالد، شخصیّتی روشن و آشکار دارد و نیاز به شخصیّت پردازی دقیق و کامل ندارند. هر چند حضور خالد در رمان اندک است اما او در بسط و سمت و سو دادن به حوادث داستان نقش ویژه‌ای دارد. اگر شخصیت فرعی خالد در این رمان نبود سعید به عنوان شخصیت اصلی هرگز نمی‌توانست بر شخصیت ضد قهرمان یعنی دوف غلبه کند. همچنین خالد شخصیتی ایستا است، چون تا انتهای رمان تغییری در ویژگی‌های شخصیتی او رخ نمی‌دهد."خالد" از لحاظ اسمی نیز شخصیت پردازی شده است. "او، نشان شرف و آینده روشن است" (الیوسف، ۱۹۷٦م: ۵۲). خواننده با شنیدن این اسم ناخودآگاه به نقش مثبت این شخصیت و همکاری او با قهرمان داستان پی می‌برد. این شخصیت از نظر خواننده در یادها جاویدان است؛ چون حاضر است در راه حفاظت از وطن از جان خود بگذرد.

بدر

"بدر" از دیگر شخصیت‌های فرعی رمان است. سهم او در داستان از لحاظ کمی ناچیز ولی از لحاظ کیفی پررنگ است. او به واقعی‌تر و طبیعی‌تر شدن حوادث داستان کمک کرده است. نویسنده با مهارت تمام در چند سطر حضور او را در داستان و خروجش را از داستان ترسیم کرده است. "بدر" از لحاظ اجتماعی شخصیتی وطن پرست، شجاع و مقاوم است که برای دفاع از وطن و مبارزه با دشمن پیشقدم شده است. نویسنده ابتدا به صورت مستقیم او را از لحاظ اجتماعی شخصیت‌پردازی کرده است: "بدر، اولین کسی بود که در نخستین هفته دسامبر سال ۱۹٤۷م در محله عجمی سلاح به دست گرفت و از آن هنگام خانه‌اش محل تجمع جوانان شد"[۲۵]. سپس نویسنده او را از لحاظ ظاهری و به شیوه مستقیم شخصیت پردازی می‌کند: "در ششم آوریل سال ۱۹٤۸م یاران او پیکرش را بر روی دوش به منزلش بردند تپانچه هنوز همراهش بود. اما تفنگش در نتیجه اصابت نارنجک در خیابان تل الریش بسان پیکرش سوراخ سوراخ شده بود"[۲٦]. نویسنده دوباره به شخصیت پردازی اجتماعی "بدر" روی می‌آورد و توضیح می‌دهد که

مردم محله عجمی پیکر او را آن گونه که شایسته یک شهید است، تشییع کردند. سپس عکسش را بزرگ کردند و یکی از یارانش به خیابان اسکندر عوض رفت و در آنجا خطاطی به نام قطب روی تابلو کوچکی نوشت که بدر لبده در راه رهایی وطن شهید شده است.

اما از بُعد هیأت و نوع، "بدر" شخصیتی نمادین است. او نماد مقاومت و ایثار است. "بدر" شخصیّتی تأثیرگذار است که در تحوّل دیگر شخصیّت‌های داستان نقشی مؤثر دارد. پس از شهادتش، عکس او در منزل "مرد عرب"که نمادی از وطن است به عنوان نماد "مقاومت" باقی می‌ماند. به عبارتی "بدر" مانند پلی است که همه‌ی مبارزان را از جمله، "مرد عرب"، "فارس"، "سعید"، "خالد" و حتی به نوعی "دوف" که تحت تأثیر حرف‌های "سعید" متأثر شده، به هم پیوند می‌دهد. نویسنده در تکامل شخصیّت‌پردازی "بدر" از معنای نام نیز استفاده کرده است. "بدر" به معنی قرص کامل ماه یا بزرگ قوم است (ابن منظور، ١٤١٤ق: ماده بدر). لفظ "بدر" در معنای ماه کامل و یا بزرگ قوم، اشاره به اهمیّت جایگاه "بدر" در میان دوستان و وطن پرستان دارد و او را به عنوان پل ارتباطی رزمندگان و وطن‌پرستان معرفی می‌کند. حضور "بدر" در این رمان کمتر از آن است که از بعد روانی و فکری و استدلالی نیز شخصیت پردازی شود. گویا شخصیت او چنان برای خواننده آشنا و مأنوس است که نیاز به شخصیت پردازی همه جانبه ندارد.

فارس لبدة

از دیگر شخصیت‌های فرعی " فارس لبده" است. غسان با ایجاد اپیزودی، "فارس" را وارد داستان کرده تا حس همدردی را برای "سعید" و "صفیه" برانگیزد. "فارس" نیز مثل "سعید" از خانه و کاشانهٔ خود رانده شده و بعد از بیست سال بازگشته تا خانه‌اش را از بیگانگان باز پس بگیرد. حضور فارس و دغدغه او در بازپس گیری خانه‌اش سبب فضاسازی و واقعی‌تر جلوه دادن حوادث داستان شده است.

"فارس" از بعد ظاهری و اجتماعی شخصیت پردازی نشده ولی در بدو ورود به داستان از بعد روانی شخصیت پردازی می‌شود: "فارس با شخصی که خانه‌اش را

تصرف کرده بود دست نداد و با آرامشی سرشار از خشم گفت: آمده‌ام تا نگاهی به خانه‌ام بیندازم این جایی که شما می‌نشینید خانه من است و وجود شما در آن، کمدی حزن انگیزی است که روزی با نیروی سلاح به پایان خواهد رسید"[۲۷]. فارس بعد از آن که متوجه می‌شود شخصی که در خانه‌اش ساکن شده یک فلسطینی وطن خواه و مبارز است غافلگیر می‌شود. نویسنده به شخصیت پردازی روانی فارس چنین ادامه می‌دهد: "فارس با ورود به خانه درجا میخکوب شد ... روی دیوار مقابل عکس برادرش بدر هنوز تک و تنها توی اتاق آویزان بود ... به ناگاه اشک از گونه‌هایش جاری شد"[۲۸].

سپس غسان به شیوه غیر مستقیم فارس را از لحاظ فکری و استدلالی شخصیت پردازی می‌کند. فارس از این که عکس برادرش "بدر" را از خانه مرد عرب برده پشیمان می‌شود و یک روز بعد عکس را به او بازمی‌گرداند. به عبارتی فارس فهمیده که برادرش "بدر" فقط متعلق به خانواده خود نیست بلکه "بدر" شخصیتی ملی پیدا کرده که حلقه اتصال و الگوی مبارزان فلسطینی است.

همچنین نام "فارس" در شخصیت‌پردازی او مؤثر است. " فارس" به معنای کاردان و باهوش است (ابن منظور، ١٤١٤ق: مادۀ فرس)؛ از این رو خواننده نیز از "فارس" انتظار دارد تا هوشمندانه رفتار کند. این که "فارس" عکس برادر شهید خود را به خانه مرد عرب برمی‌گرداند تا حلقه اتصال مبارزه قطع نشود خود مؤید ذکاوت این شخصیت است. همچنین فارس از لحاظ هیأت، شخصیتی نوعی است؛ چرا که او در زمره مبارزانی است که مصلحت وطن را بر خواسته‌های شخصی ترجیح داده‌اند.

مرد عرب

"مرد عرب" تنها شخصیت فرعی رمان است که غسان او را به اسم خاص نامگذاری نکرده است. خانه او در جنگ ۱۹٤۸م بمباران و خودش اسیر می‌شود. او بعد از رهایی از زندان، خود را تنها می‌یابد؛ چرا که اغلب ساکنان شهر مهاجرت کرده‌اند. با این حال "مرد عرب" حاضر نمی‌شود وطن خود را ترک کند. او خانه "فارس لبدۀ" – برادر بدر – را از دولت اجاره می‌کند. عکس بدر در این خانه سبب تسلای خاطر مرد عرب و نوید بخش آینده روشن است.

مرد عرب ابتدا از بعد ظاهری و به صورت مستقیم شخصیت پردازی شده است: "سرانجام در باز شد و مرد سبزه بلند قدی که پیراهن سفید یقه بازی پوشیده بود، دستش را دراز کرد تا با کسی که نمی‌شناخت دست دهد"[۲۹]. سپس مرد عرب، از بعد روانی در هیبت فردی مهربان و خوش مشرب شخصیت پردازی می‌شود: "او که هنوز دستانش را دراز کرده بود در حالی که به فارس لبده نزدیک می‌شد با صدای بلند خندید و با دستان باز به سوی او رفت و فارس را در بغل گرفت"[۳۰]. در ادامه غسان، مرد عرب را از زبان خودش و به صورت مستقیم و از بعد اجتماعی شخصیت پردازی می‌کند: "من اهل یافا هستم. از محله منشیهٔ. در جنگ ۱۹٤۸م گلوله‌های خمپاره خانه‌ام را ویران کردند ... ما دستگیر شدیم. مدت زیادی در زندان بودیم. پس از رهایی از زندان حاضر نشدم شهر – یافا – را ترک کنم. این خانه را پیدا کردم و آن را از دولت اجاره کردم"[۳۱]. در ادامه نوسنده مرد عرب را از بعد روانی و فکری و به صورت غیر مستقیم شخصیت پردازی می‌کند: "وقتی به این خانه آمدم عکس بدر اولین چیزی بود که توجه مرا به خود جلب کرد. شاید این خانه را بخاطر این عکس اجاره کردم. در این خانه عکس بدر را دیدم. در این عکس دوستی را می‌دیدم که با من صحبت می‌کرد و مسائلی را به یاد من می‌آورد که مایه افتخار من و جزو زیباترین مسائل زندگی من هستند. پس از آن تصمیم به اجاره این منزل گرفتم. شاید این نوعی وفاداری به کسانی باشد که جنگیدند و حس می‌کردم اگر ترکش کنم خیانتی غیر قابل بخشش مرتکب شده‌ام"[۳۲]. در انتهای دیالوگ‌ها، "مرد عرب" خطاب به "فارس" می‌گوید که عکس بدر به عنوان پلی است که فلسطینیان مبارز را به هم پیوند می‌دهد. به نظر می‌رسد همین گفته‌ها، برای شخصیت پردازی فکری و استدلالی "مرد عرب" کافی باشد. او شخصیتی قالبی نیز محسوب می‌شود؛ چرا که تحت هیچ شرایطی وطن خود را ترک نکرده و با الگو قراردادن شخصیت "بدر" به دنبال تحقق آرمان‌های وطن خواهانه است.

افرات کوشن

"افرات کوشن" از فرعی‌ترین شخصیت‌های رمان است. او از هیچ جنبه‌ای برای خواننده شخصیت پردازی نشده است. "افرات کوشن" در پیشبرد حوادث و بسط آن

نقشی ندارد. او فقط به عنوان همسر مریام از لهستان به حیفا آمده تا بـه کمـک آژانـس یهود، خانه‌ای مناسب پیدا کرده و بقیه عمر را با آرامش در آنجا زندگی کنند.

گفتگو و شخصیت‌پردازی

گفتگو در عمل داستانی بیشترین ارتباط را با شخصیت پردازی دارد تا جایی که از آن به عنوان کلید معرفی شخصیت‌ها یاد شده است (نجم؛ ۱۹۷۹م: ۱۱۷). گفتگو یکی از راه‌هـای شخصیت پردازی غیرمستقیم است. شخصیت‌های داستان مانند انسان‌های واقعی با هـم سخن می‌گویند و این گفتار حوادث داستانی را تبیین می‌کند و خصوصـیات اجتمـاعی، فکری، روانی، حالت و احساسات شخصیت‌ها را نیز معرفی مـی‌کنـد. " (توفیـق‌الحکـیم، ۱۹۷۳م: ۱٤۸). "غسان کَنَفانی" نیز از عنصر گفتگو در شخصیّت پـردازی اشـخاص – بـه ویژه در شخصیت پردازی سعید و دوف – استفاده کرده است.

دیالوگ‌های بین "صفیه" و "مریام" که به صـورت سـؤال و جـواب مطـرح شـده، "مریام" را از بعد اجتماعی شخصیت پردازی می‌کند. خواننده پی می‌برد که مریام اهـل کجاست و چه زمانی و به چه هدفی به حیفـا آمـده اسـت. همچنـین گفتگوهـای بـین "مریام" و "افرات کوشن" درباره پرتاب شدن یک کودک در کامیون، مریـام را از بعـد روانی در هیبت زنی مهربان و دلسوز شخصیت پردازی کرده اسـت. مریـام خطـاب بـه همسرش می‌گوید: "او یک کودک مرده عرب بود. من او را غرق به خـون دیـدم. مگـر ندیدی که او چگونه مثل یک تکه چوب داخل کامیون انداختند! اگر آن کودک یهـودی بود با او این کار را نمی‌کردند"[۳۳].

با پیشنهاد مریام مبنی بر مختار بودن دوف (خلدون سابق) در انتخـاب پـدر و مـادر اصلی یا نامادری، بین "صفیه" و "سعید" گفتگویی رد و بدل می‌شود که در شخصـیت پردازی روانی آن دو نقش دارد. "صفیه" با شنیدن این پیشنهاد از جایش بلند می‌شود و با صدایی لرزان می‌گوید: "این یک انتخاب عادلانه است و مـن مطمئـنم کـه او پـدر و مادر اصلی‌اش را انتخاب خواهد کـرد"[۳٤]. امـا سـعید بـا تمـامی وجـود مـی‌خنـدد. در خنده‌اش بویی از تلخی عمیق چیزی شبیه یأس نهفتـه اسـت. سـعید چنـین مـی‌گویـد: "صفیه! کدام خلدون؟ کدام گوشت و خون؟ کدام انتخاب عادلانه؟ بیست سال است که

به او یاد داده‌اند چگونه باشد!"[۳۵]. غسان از طریق دیالوگ بین این دو شخصیت، ساده لوحی صفیه و خردورزی سعید را ترسیم کرده است.

در دیالوگ بین "مرد عرب" و "فارس لبدة"، مرد عرب از بعد اجتماعی شخصیت پردازی می‌شود. خواننده پی می‌برد که او اهل یافاست. در جنگ خانه‌اش ویران شده و بخاطر عکس برادر شهید فارس، خانه فارس را از دولت اجاره کرده است.

آن گاه که "مریام"، "سعید" و "صفیه" را به عنوان پدر و مادر اصلی "دوف" به او معرفی می‌کند گفته‌های "دوف" شخصیت او را هر چه بیشتر آشکار می‌کند. او چنین می‌گوید: "من مادری جز شما نمی‌شناسم. پدرم هم یازده سال پیش در صحرای سینا کشته شده و جز شما کسی را نمی‌شناسم"[۳۶]. خواننده دوف را شخصیتی خودباخته می‌شناسد که از اصل و تبار خود گریزان است.

دیالوگ‌های بین "سعید" و "دوف" در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم "سعید" بسیار مؤثر است. دیالوگ‌ها، این دو نفر را از ساحت روانی و اعتقادی نیز معرفی می‌کند. لازم به ذکر است که "سعید" و "دوف" نه از موضع پدر و پسر بلکه از موضع نمایندهٔ دو قوم با هم گفتگو می‌کنند. بر فضای این دیالوگ‌ها تعقل و منطق متمدنانه حاکم است و از عاطفهٔ پدری و احترام فرزند به پدر اثری نیست. هر یک از دو شخصیت درصدد محکوم کردن دیگری است. غسّان کنفانی در انتخاب الفاظ نیز بسیار موفق عمل کرده است. برای نمونه در دیالوگ‌های بین "سعید" و "دوف" که در اصل پدر و پسر هستند به کار گیری الفاظی چون: "آقا" – سَیّد – و ضمیر "تو" – أنت – به جای الفاظی چون "پدر" یا "پسر"، حال و هوای حاکم بر داستان را آشکار می‌کند.

هنگامی که "سعید" برخلاف تصورش، دوف را در لباس نظامی ارتش صهیونیستی می‌بیند، به منظور ایجاد خلل در آرامش دوف از او می‌پرسد که به عنوان یک ارتشی با چه کسانی در حال جنگ است. سعید در صدد بوده با طرح این سؤال به دوف تفهیم کند که با اصل و تبار خود می‌جنگد. به عبارتی سعید در هیبت فردی، هوشمند و مسلط بر اوضاع شخصیت پردازی شده است. اما "دوف" به منظور جبران اعتماد به نفس از دست رفته، "سعید" را مقصر اصلی این سرنوشت می‌داند و به او می‌گوید: "من

تا سه یا چهار سال پیش نمی‌دانستم که مریام و افرات پدر و مادر من نیستند ... هنگامی که به من گفتند پدر و مادر اصلی‌ام عرب هستند چیزی عوض نشد چون در نهایت مسأله اصلی خود انسان است "[۳۷]". این گفتار، "دوف" را از لحاظ نگرش، بینش و احساسات شخصیت پردازی می‌کند.

"سعید" در جواب "دوف" ابتدا رو به مریام کرده و چنین می‌گوید: "شما خانم حقیقت را به او نگفته‌اید و حالا که به او می‌گویم دیگر دیر شده است"[۳۸].. او سپس به "دوف" چنین پاسخ می‌دهد: "دیدگاه ما درباره انسان، موضوعی است که با خون و گوشت و شناسنامه و گذرنامه ارتباط ندارد. ... اگر شما از ما با روبوسی و گریه استقبال می‌کردید آیا ما نیز تحت هر شرایطی چنین می‌کردیم؟ بگذار اسم شما خلدون، دوف، اسماعیل یا هر چیز دیگری باشد، چه چیزی تغییر خواهد کرد؟"[۳۹] سپس دیالوگ خود را این گونه تکمیل می‌کند که با فرض این که ما ترسو بوده و اشتباه کرده‌ایم اما این چیزی را توجیه نمی‌کند. خطاهای ما خطاهای شما را توجیه نمی‌کند این دیالوگ‌ها، سعید را به عنوان فردی منطقی و باهوش و نه هیجانی و احساساتی شخصیت پردازی کرده است. "سعید" از صحبت‌های "دوف" به این حقیقت تلخ پی برده که فرزندش را از دست داده است؛ از این رو از موضع یک فلسطینی وطن خواه – و نه از جایگاه پدری مهربان – با دوف صحبت می‌کند. او از ایدئولوژی‌ای "دوف" – برتری انسانیت بر قومیت و نژاد – برای توجیه کردن دوف استفاده کرده است.

در ادامه غسان کنفانی درصدد است از طریق دیالوگ‌هایی که بین "صفیه" و "سعید" رد و بدل می‌شود به شخصیت پردازی فکری سعید به عنوان شخصیت اصلی داستان ادامه دهد: "همسر سعید با ناراحتی از او پرسید: سعید تو را چه می‌شود؟"[٤٠]. سعید جواب داد: "در پی فلسطین واقعی بودم. فلسطینی که از خاطره، از پرهای طاووس، از فرزند و ... بالاتر باشد ... ما آن گاه که فکر می‌کردیم وطن فقط گذشته‌هاست اشتباه می‌کردیم. اما از نظر خالد وطن آینده است. ... دوف ننگ ماست اما خالد شرف جاودانه ماست. از همان ابتدا به تو گفتم که نباید بیاییم و این امر نیاز به جنگ دارد. برویم"[٤١]. غسان کنفانی از طریق گفتار سعید او را از لحاظ فکری برای

خواننده شخصیت پردازی کرده است. سعید هنگام خروج از خانه بـه دوف مـی‌گویـد: "می‌توانید موقتا در خانه ما بمانید. این چیزی است که تسویه آن نیاز به جنـگ دارد"[۴۲]. او هنگام خروج از شهر حیفا رو به همسرش کرده و می‌گوید: "امیدوارم خالد در نبـود ما رفته باشد (عازم جنگ شده باشد)"[۴۳].

این گفتار نشان می‌دهد که در سعید انقلاب فکری رخ داده است. او که پیشتر مـانع فعالیت‌های چریکی فرزندش "خالد" بود اینک آرزو دارد که خالد بـه گـروه مقاومـت پیوسته باشد. "سعید" هر چند در گفتگو با "دوف" توانسته او را مغلوب کند اما بعضی از گفته‌های دوف نیز عذاب وجدان شدیدی در او ایجاد کرده است؛ لـذا بـا توجـه بـه دیالوگ‌های بین سعید و دوف، می‌توان به ویژگی‌های شخصیتی قابل تـوجهی از آن دو پی برد.

تقابل و کشمکش و شخصیت‌پردازی

"تقابل" و "کشمکش" اعم از بیرونی و داخلی از دیگر عناصر داستانی است که ارتبـاط تنگاتنگی با شخصیت و شخصیت‌پردازی دارد. یکی از تقابـل‌هـای بیرونـی در داسـتان تقابل جامعه با جامعه است که در داستان تقابـل مـردم فلسـطین بـا نیروهـای متجـاوز صهیونیستی نمونه‌ی بارز آن است. برای نمونه مـی‌تـوان بـه مقاومـت گسـترده و همـه جانبه‌ی مردم شهر و در مقابل به هوشیاری و جنگ‌افروزی نیروهای صهیونیستی اشـاره کرد که در طول داستان این تقابل را برجسته می‌کند و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند.

از دیگر تقابل بیرونی داستان، تقابل انسـان بـا انسـان اسـت کـه نمـود بـارز آن در کشمکش دو شخصیّت "سعید" و "دوف" است. " بر خـلاف داسـتان‌هـای رمـزی، کـه شخصیّت‌ها اغلب نمایندهٔ دیدگاه فلسفی‌اند؛ در داستان‌های واقع گرایانه، یک شخصیّت معمولاً نمایندهٔ یک طبقهٔ اجتماعی، یـک نـژاد، یـک حرفـه، و یـا آمیـزه‌ای از خصـایل اجتماعی و روانی است " (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۱ـ۲۲). تقابل دو شخصـیّت "سـعید" و "دوف" به نوعی تقابل دو نژاد "عرب" و "یهود" اسـت. ایـن رویـارویی از ایـن جهـت حـائز اهمیّت است که پیروزی هر یک از شخصیّت‌ها در نهایـت منجـر بـه پیـروزی یکـی از

قومیت‌های "اعراب" یا "یهود" می‌شود. در طول داستان تقابل این دو شخصیّت به معرفی هر چه بیشتر آنان کمک می‌کند.

علاوه بر تقابل بیرونی، تقابل درونی نیز در تعدای از شخصیّت‌های این رمان وجود دارد و آنان را از منظر روانی، اخلاقی و ایدئولوژیکی شخصیت‌پردازی می‌کند. برای مثال می‌توان به تقابل درونی "فارس" با خود اشاره کرد. او هنگامی که قاب عکس برادرش "بدر" را از خانهٔ "مرد عرب" می‌بَرَد نهیبی از درون او را عذاب می‌دهد؛ چرا که "فارس" می‌داند عکس بدر در خانهٔ "مرد عرب" نماد اتحاد و انگیزهٔ مبارزه علیه دشمن است. عذاب وجدان در نهایت سبب می‌شود "فارس" عکس را به خانهٔ "مرد عرب" برگرداند. این تقابل درونی، "فارس"را شخصیتی میهن‌پرست معرفی می‌کند. "مرد عرب" نیز از این که قاب عکس را به "فارس" تحویل داده ناراحت و پشیمان است. این کشمکش‌های درونی، محبوبیت شخصیت "بدر" که در راه وطن شهید شده و حس وطن‌پرستی بقیهٔ شخصیت‌ها را آشکار می‌کند. تقابل و کشمکش اصلی در شخصیّت اصلی داستان یعنی "سعید" رخ می‌دهد. "سعید" با شنیدن استدلال‌های "دوف" و متهم شدن به فردی ترسو و ناتوان دچار کشمکش درونی می‌شود. کشمکش درونی "سعید" نشان از این دارد که او بالقوه شخصیتی میهن‌پرست بوده و جرقه‌ای لازم بوده تا تغییر اساسی در شخصیت او ایجاد کند.

غسان، کشمکش بین "سعید" و "دوف" را چنان شدت می‌بخشد که خواننده دشمنی بین دو شخصیت و وقوع یک درگیری زود هنگام را احساس می‌کند. "دوف" خطاب به "سعید" می‌گوید: "این خانم مادر من است و شما را نمی‌شناسم و هیچ احساس خاصی به شما ندارم "[٤٤]. سعید نیز چنین جواب می‌دهد: "می‌توانید موقتا در خانه ما بمانید. این چیزی است که تسویه آن نیاز به جنگ دارد"[٤٥].

زاویه دید و شخصیت‌پردازی

"زاویهٔ دید" یا "زاویهٔ روایت" یکی از عناصر داستان است که تأثیر مستقیمی بر شخصیّت‌پردازی دارد. "زاویهٔ دید" نمایش دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده با آن

مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد " (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۳۸٦). هر کدام از دیدگاه‌های مختلف راوی در داستان می‌تواند به شکلی متمایز؛ احساسات، افکار و دیگر ویژگی‌های شخصیّت‌ها را ترسیم کند. غسان کنفانی در این رمان جز در چند مورد، با دیدگاه سوم شخص - دانای کل - به داستان می‌نگرد و از این منظر آن را روایت می‌کند؛ از این رو خواننده، شخصیّت‌ها را از زبان راوی و از زاویه‌ی دید او می‌شناسد. استفاده از زاویهٔ دید سوم شخص سبب شده شخصیت‌ها به سرعت و به دقت معرفی شوند.

هنگامی که "مرد عرب" گذشته خود را برای "فارس لبده" بازگو می‌کند و همچنین وقتی که "دوف" چگونگی بزرگ شدن خود را برای "سعید" و "صفیه" تعریف می‌کند زاویه دید داستان به اول شخص مفرد تغییر می‌کند. غسان این گونه به حقیقت مانندی داستان کمک کرده است؛ چرا که با این تغییر، خواننده احساس می‌کند خود در صحنه حضور دارد و شاهد عینی ماجراست. ضمن این که با زاویه دید اول شخص، احساسات و تجربیات راوی سریعتر به خواننده منتقل می‌شود و خواننده احساس می‌کند که راوی، حوادث را از صمیم قلب بیان می‌کند و زمینه بیشتری برای همذات پنداری فراهم می‌شود.

موضوع و شخصیت‌پردازی

"موضوع"، از دیگر عناصر داستان است که با شخصیت‌پردازی ارتباط دارد. "موضوع"، " شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفرینند و درونمایه را تصویر می‌کند، به عبارت دیگر موضوع قلمرویی است که در آن خلاقیت می‌تواند درونمایه خود را به نمایش بگذارد" (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۲۱۷). رمان " عائد الی حیفا" جزو داستان‌های رئالیستی با موضوع "وطن" است. شخصیت‌ها در این رمان با خلق حوادثی چون: - جدا شدن نوزادی از خانواده، - دادن هویت جعلی و غیر واقعی به او، - تبدیل او به فردی خون‌ریز و بی‌رحم، - تلاش پدر و مادر برای نجات فرزند، - امتناع فرزند از بازگشت نزد والدین، - اختلاف پسر و پدر دربارهٔ وطن؛ موضوع رمان را تبیین

کرده‌اند:. همچنین دردها و رنج‌ها در چهره‌ی شخصیّت‌های درگیر در جنگ به وضوح دیده می‌شود. هنگامی که "دوف"، "سعید" را مقصرِ بی‌هویتی و سرگردانی خود می‌داند، "سعید" عاجزانه در خود فرو رفته و نمی‌تواند موقعیّت وحشتناکی را که بیست سال پیش در آن گرفتار شده بود شرح دهد. همچنین وقتی که "سعید" معنای اصلی وطن را برای "دوف" تبیین می‌کند احساسی از پوچی و بی‌هویتی به دوف دست می‌دهد. به عبارت دیگر هم شخصیت‌های رمان، زمینه را برای پرداخت و بسط موضوع فراهم کرده‌اند و هم موضوع نیز در گفتار و عملکرد شخصیت‌ها تأثیر داشته است.

درونمایه و شخصیت‌پردازی

"درونمایه"، از دیگر عناصر مهم داستان است که به شخصیت‌های آن مرتبط است. در این رمان شخصیت اصلی یعنی "سعید" و همسرش "صفیه" دچار عذاب وجدان هستند و از احساس گناهی بزرگ رنج می‌برند. همین حس آن دو را وادار کرده تا در جستجوی فرزند به حیفا بازگردند. "سعید" و "صفیه" پس از بازگشت به حیفا متوجه می‌شوند که فرزندشان با این استدلال که آن دو ترسو و خودخواهند پذیرای آنها نیست. هر شخصیت با نگرش، گفتار و کردار خود به صورت مستقیم یا غیرمستقیم پیام و درونمایهٔ داستان را انتقال می‌دهد. درونمایهٔ رمان این است که در راه وطن تا پای جان باید استقامت کرد. همچنین درونمایه این نکته را تأکید می‌کند که " انسانیت بر قوم، نژاد، اصل و تبار برتری دارد". "دوف" که از نژاد و تبار عرب‌هاست چون نزد نامادری یهودی بزرگ شده بسان یهودیان می‌اندیشد و هیچ عرق قومی ندارد. او عرب‌ها را ناتوان و ترسو می‌داند و حاضر نیست نزد پدر و مادر اصلی خود که عرب هستند بازگردد. همچنین مضمون رمان مؤید این نکته است که " اگر در تربیت فرزند کوتاهی شود اصل و تبار نمی‌تواند او را میهن‌پرست و ملی‌گرا تربیت کند". درونمایه این نکته را نیز تأکید می‌کند که "دوف" ذاتا شخصیت بدی نیست و افکار و عقاید او از محیط و اجتماعی نشأت می‌گیرد که در آن بزرگ شده است. در این رمان، شخصیّت "سعید" و "مریام" در انتقال درونمایه و پیام داستان نقش بسزایی دارند. "سعید" با تأکید بر مسألهٔ

انسانیت، این مفهوم را برتر از مقولهٔ قوم و نژاد معرفی می‌کند. "مریام" نیز یک نوزاد عرب را از مرگ حتمی نجات می‌دهد و او را به سروسامان می‌رساند تا اعتقاد عملی خود را به درونمایهٔ داستان یعنی برتری "انسانیت" از "قومیت" نشان دهد.

نتیجه

مهمترین عنصر در پیشبرد حوادث در رمان "عائد إلی حیفا" شخصیت‌های آن است. احساسات و اعتقادات خاص غسان کنفانی در رمان "عائد إلی حیفا" توسط شخصیت‌ها به نمایش گذاشته شده است. در این رمان از هر دو نوع شخصیت پردازی مستقیم و غیرمستقیم استفاده شده است. شخصیت‌ها آفریده ذهن غسان کنفانی هستند اما با افکار و اعمال خود نماینده شخصیت‌های واقعی جامعه غسان هستند.

شخصیت‌ها در این رمان خاکستری هستند نه سیاه سیاه "بد" و نه سفید سفید " خوب" بلکه ترکیبی از هر دو. شخصیت‌ها بیشتر از لحاظ روانی، اخلاقی و ایدئولوژیکی شخصیت‌پردازی شده‌اند و شخصیت‌پردازی ظاهری و جسمانی نمود چندانی ندارد. در این رمان شخصیّت‌ها، حوادث و آکسیون داستان را پیش می‌برند. کنش شخصیت‌ها معمولا منطقی امّا غیر قابل پیش بینی است. همان گونه که "دوف" با دیدن پدر و مادر اصلی خود احساساتی عمل نمی‌کند، "سعید" نیز در برابر او واکنشی عقلانی و مطابق با مقتضا نشان می‌دهد. این نوع کنش و واکنش‌ها همه نشان از رئالیستی بودنِ رمان دارند و بیانگر این هستند که غسان کنفانی بسان کارگردانی ماهر شخصیت‌های متفاوتی را به صحنه آورده تا دغدغه روز جامعه را مطرح کند و از زبان شخصیت‌ها پیام خود را به مخاطبان برساند. کشمکش و تقابل دو شخصیّت "سعید" و "دوف" به نوعی بیانگر تقابل دو نژاد "عرب" و "یهود" است. این کشمکش سبب می‌شود سعید و دوف از لحاظ فکری و اعتقادی برای خوانندگان شخصیت پردازی شوند. همچنین عنصر گفتگو نقش مهمی در معرفی شخصیت‌های این رمان دارد. دیالوگ‌های بین شخصیت‌ها، حوادث داستانی را تبیین کرده و خصوصیات اجتماعی، فکری، روانی، حالت و احساسات شخصیت‌ها را نیز تبیین کرده است.

در آغاز رمان و آغاز اپیزودها، نویسنده دانای کل و شخصیت‌پردازی‌ها بـه صـورت مستقیم است. غسان با شخصیت‌پردازی مستقیم، درصدد است اطلاعـات مـورد نیـاز را هر چه سریعتر در اختیار خواننده قرار دهد تا او با فضای داستان آشنا شود. با پیشـرفت حوادث، غسان به شخصیت‌پردازی غیرمستقیم روی می‌آورد. او برای شخصیت‌پـردازی غیر مستقیم علاوه بر استفاده از گفتار و عمل اشخاص، به نام تعدای از آنان نیز عنایـت داشته است.

شخصیّت اصلی داستان یعنـی "سـعید"، شخصـیّتی پویـا و متحـوّل اسـت. او طـی حوادث داستان از فردی منفعل به شخصیتی جان برکف تبدیل می‌شود. غیر از "سعید" و "دوف"، سایر شخصیت‌ها فرعی و ایستا هستند. غسان کنفانی با خلق و پردازش آنان از سویی به روند و پیشرفت حوادث کمک کرده و از سوی دیگر داسـتان را بـه سـمت واقعی‌تر شدن سوق داده است.

در نهایـت بایـد گفـت غسـان کنفـانی ایـن شخصـیت‌هـا را کـه اغلـب ترکیبـی از شخصیت‌های نوعی و نمادین هستند در یک داستان رئالیستی با هم درگیر کرده تا ایـن پیام حائز اهمیت را به خواننده انتقال دهد که نقش تربیت، مهمتر از نبرد فیزیکی است.

پی‌نوشت

۱– وبعد لحظات شعر سعيد أنه يندفع دونما اتجاه ، وأن الأزقة المغلقة بالمتاريس أو بالرصاص أو بالجنود إنما تدفعه دون أن يحس ، نحو اتجاه وحيد ، وفي كل مرة كان يحاول العودة إلى وجهته الرئيسية ، منتقيًا أحد الأزقة ، وكان يجد نفسه كأنما بقوة غير مرئية يرتد إلى طريق واحد ، ذلك هو المتجه نحو الساحل. ، فقد كانت الأزقة المتفرعة عن الشارع الرئيسي مغلقة تماما ، وكان إذ يحاول الاندفاع في أثرها ليتدبر أمر عودته الى بيته ، يزجرونه بعنف، واحيانا بفوهات البنادق وأحيانا بحرابها. كانت السماء نارا تتدفق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب، وكأنما هذه الأصوات نفسها كانت تدفعهم نحو الميناء. ورغم أنه كان غير قادر على التركيز على أيما أمر معين، إلا أنه رأى كيف بدأ الزحام يتكاثف مع كل خطوة . كان الناس يتدفقون من الشوارع الفرعية نحو ذلك الشارع الرئيسي المتجه الى الميناء (كنفانی، ۱۹۷۷م: ٦–۸).

۲– وانتابه غضب مهيض ومر، وأحس أنه على وشك ان يتفجر من الداخل (كنفانی، ۱۹۷۷م: ۲۱).

۳– دوف؟؟ قالاها معا، سعيد وصفية، ووقفا وكأن الأرض قذفتهما إلى فوق، وأخذا متوترين، ينظران نحوها (كنفانی، ۱۹۷۷م: ۲۱).

٤– أخذ يخطو ناظراً حواليه، مكتشفا الأمور شيئا فشيئا، أو دفعة واحدةً، كمن يصحو من إغماء طويل وحين استدار عائدًا إلى مكانه، رأى أن الستائر قد تغيرت، وأن تلك التي اشتغلتها صفية، قبل عشرين سنة، بالصنارة، من الخيوط السكرية اللون، قد اختفت من هناك، واستبدلت بستائر ذات خطوط زرقاء متطاولة. ثم وقع بصره على صفية، فرآها محتارة، تنقب بعينيها في زوايا الغرفة وكأنَّها تعد الأشياء التي تفتقدها ... '' (كَنَفـانی، ١٩٧٧م: ١٨).

٥– ''وقفز سعيد واقفًا كأن تيارًا كهربائيًا قذفه عن المقعد، ونظر نحو ميريام وهو يقول بصوت متوتر: هذه هي المفاجأة؟ أهذه هي المفاجأة التي أردتِ منا انتظارها؟ '' (كَنَفانی،١٩٧٧م: ٣٩).

٦– وتقدَّم الشاب (دوف) من ميريام ، وأخذ يقول لها بصوت أراد منه أن يكون قاطعًا ونهائيًا ومسموعًا تماما: – "وماذا جاءا يفعلان ؟ لا تقولي إنَّهما يريدان استرجاعي!". – وقالت ميريام بصوت مماثل: – اسألهما. واستدار كقطعة خشب، كأنه ينفذ امرًا، وسأل سعيد: "ماذا تريد يا سيدي ؟". وظل سعيد محتفظًا بهدوئه ... وقال: "لاشيء. لا شيء ... انه مجرد فضول، كما تعلم" (كَنَفانی،١٩٧٧م: ٤٠).

٧– وضحك بقوة ، وشعر بأنه عبر تلك القهقهة العالية كان يدفع بكل ما في صدره من اسى وتوتر وخوف وفجيعة الى الخارج ، ورغب فجأة في ان يظل يقهقه ويقهقه حتى ينقلب العالم كله (كَنَفانی،١٩٧٧م: ٤١).

٨– فقد تكون معركتك الاولى مع فدائي اسمه خالد ، وخالد هو ابني، أرجو ان تلاحظ انني لم أقل انه اخوك (كَنَفانی، ١٩٧٧م: ٤٣).

٩– ونهض سعيد س . متثاقلا . الان فقط شعر انه متعب ، وانه هدر عمره بصورة عابثة . ... ، واحس بأنه على وشك ان يبكي ، فقد كان يعرف انه كذب ، وان خالدًا لم يلتحق بالفدائيين . وفي الواقع كان هو الذي منعه ... الان لا يجد شيئًا ليدافع به عن نفسه امام تبرؤ هذا الشاب الطويل القامة من بنوته له الا افتخاره بأبوته لخالد (كَنَفانی،١٩٧٧م: ٤٤).

١٠– " أي خلدون يا صفية ؟ أي خلدون ؟ اي لحم ودم تتحدثين عنهما ؟... لقد علموه عشرين سنه كيف يكون . يومًا يومًا ، ساعة ساعة... ثم تقولين : خيار عادل ! ان خلدون ، أو دوف ، أو الشيطان ان شئت ، لا يعرفنا !أتريدين رأيي ؟ (كَنَفانی، ١٩٧٧م: ٣١).

١١– أتعرفين شيئا يا سيدتي ؟ يبدو لي أن كل فلسطيني سيدفع ثمنا ، أعرف الكثيرين دفعوا أبناءهم ، وأعرف الآن إنني أنا الآخر دفعت إبنا بصورة غريبة ... ذلك كان حصتي الأولى (كَنَفانی، ١٩٧٧م: ٥١).

١٢–"ما هو الوطن؟ ... أجل ما هو الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريش الطاووس؟ المزلاج النحاسي؟ شجرة البلوط؟ الشرفة؟ ما هو الوطن؟ خلدون؟ أوهامنا عنه؟ الأبوة؟ البنوة؟ ما هو الوطن؟ بالنسبة لبدر اللبدة، ما هو الوطن؟ أهو صورة أخيه معلقة على الجدار؟ أنني أسأل فقط. (كَنَفـانی، ١٩٧٧م: ٥١).

١٣–''إنَّ أكبر جريمة يمكن لأي إنسان أن يرتكبها، هي أن يعتقد ولو للحظة أنَّ ضعف الآخرين وأخطاءهم هي التي تشكل حقه في الوجود على حسابهم، وهي التي تبرر له أخطاءه'' (كَنَفانى، ١٩٧٧: ٤٩).

١٤–''وعلى الطريق هدر صوت محرك، ودخلت ميريام الى الغرفة ووجهها يعلوه اصفرار مفاجيء، كانت الساعة قد قاربت منتصف الليل، وتقدمت العجوزالقصيرة بخطى بطيئة نحو النافذة، فأزاحت الستائر برفق، ثم أعلنت بصوت مرتجف:"ها هو دوف. لقد جاء!". جاءت الخطوات على الدرج شابة، ولكنها متعبة ... وتتبعها سعيد واحدة بعد الأخرى وهي تصعد السلم منذ ان استمع ،وعادت الخطوات تتجه نحو الغرفة،... ، وقالت ميريام بالانكليزية: – "تعال يا دوف، يوجد ضيوف يرغبون برؤيتك"'' (كَنَفانى، ١٩٧٧: ٣٨).

١٥–"انا لم اعرف ان ميريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث او اربع سنوات . منذ صغري وانا يهودي . اذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية واكل الكوشير وادرس العبرية. ... وحين قالا لي – بعد ذلك – ان والدي الاصليين هما عربيان ، لم يتغير اي شيء . لا ، لم يتغير . ذلك شيئ مؤكد .. ان الانسان هو في نهاية الامر قضية". ... كنت دائمًا اتساءل بيني وبين نفسي : كيف يستطيع الاب والام ان يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس ويهربان ؟ وكيف يستطيع من هو ليس امه وليس اباه ان يحتضناه ويربياه عشرين سنه ؟ عشرين سنه ؟ اتريد ان تقول شيئًا يا سيدي ؟". '' (كَنَفانى،١٩٧٧م: ٤٢ و ٤٣).

١٦–"كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا . واذا لم يكن ذلك ممكنا فقد كان عليكم بأي ثمن ألا تتركوا طفلا رضيعا في السرير ... ؟ لقد مضت عشرون سنة يا سيدي ! عشرون سنة !ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك ؟ ... مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل !الا تقل لي أنكم أمضيتم عشرين سنة تبكون...ولقد أمضيت عشرين سنة تبكي ...أهذا ما تقوله لي الآن؟ أهذا هو سلاحك التافه المفلول؟ (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٤٧).

١٧–كان يمكن لذلك كله ألا يحدث لو تصرفتم كما يتعين على الرجل المتحضر الواعي أن يتصرف "(كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٤٧).

١٨– ''كان الشاب طويل القامة ينكفئ على نفسه كشيء محطوم في كرسيه '' (كَنَفانى،١٩٧٧: ٤٥).

١٩– وحين نظر إلى صفية رآها ترتجف، وشهد وجهها يميل بوضوح للاصفرار، فخرج من الغرفة، ... .ومنذ تلك اللحظة لم يكف اس " خلدون "عن الدق في رأسه ... ولا شك أنه كان كذلك بالنسبة لصفية ''(كَنَفانى،١٩٧٧: ١٤).

٢٠– من أين جئت؟–" – "متى؟– " " –متى بالضبط؟" (كَنَفانى، ١٩٧٧: ٢٠).

٢١– ولم تفهم المرأة العجوز ، السمينة بعض الشيء ،والقصيرة ، والتي كانت تلبس ثوبا أزرق منقطا بكريات بيضاء (كَنَفانى، ١٩٧٧: ١٧).

٢٢– وكانت المرأة السمينة العجوز تجلس أمامهما على ذراع أحد المقاعد، تنظر إليهما وهي تبتسم ابتسامة لا معنى لها ... كانت لغتها الإنجليزية بطيئة، لكنه أقرب إلى الألمانية، وتبدو، إذ تتلفظ بها، كما لو أنها تنتشل كلماتها من بئر غبار سحيقة الغور (كَنَفانى، ١٩٧٧: ١٨).

۲۳– نظر نحو ميريام ورأى انها جالسة هناك، مصفرة الوجه وترتجف (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳۸).

۲٤– "إسمع يا سيد سعيد. أريد أن أقول لك شيئا مهما ولذلك أردتك أن تنتظر دوف، أو خلدون إن شئت، كي تتحدثا . وكي ينتهي الأمر كما تريد له الطبيعة أن ينتهي، أتعتقد أن الأمر لم يكن مشكلة لي كما كان مشكلة لك؟ طوال السنوات العشرين الماضية وأنا محتارة، والآن دعنا ننتهي من كل شيء. أنا أعرف أبوه، وأعرف أيضا أنه ابننا، ومع ذلك لندعه يقرر بنفسه، لندعه يختار. لقد أصبح شابا راشدا، وعلينا نحن الإثنين أن نعترف بأنه هو وحده صاحب الحق في أن يختار ... أتوافق؟" (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳۰).

۲۵– كان اخوه بدر اول من حمل السلاح في منطقة العجمي في الاسبوع الاول من كانون الاول عام ۱۹٤۷، ومنذ ذاك تحول المنزل الى ملتقى للشبان (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳٤).

۲٦– وفي السادس من نيسان عام ۱۹٤۸ جيء ببدر الى الدار محمولا على اكتاف رفاقه، كان مسدسه ما زال في وسطه، اما بندقيته فقد تمزقت مع جسده بقذيفة تلقاها وهو على طريق تل الريش (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳٤).

۲۷– الا ان فارس تجاهل الراحة الممدودة ،وقال بالهدوء الذي يحمل كل معنى الغضب– ":جئت القي نظرة على بيتي. هذا المكان الذي تسكنه هو بيتي انا، ووجودك فيه مهزلة محزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳۳).

۲۸– ولكن ذلك لم يكن الشيء الذي سمره في مكانه، فعلى الجدار المقابل، ... ، كانت صورة اخيه بدر ما تزال معلقة، وحدها في الغرفة كلها، ... واخذت الدموع تكر على وجنتي فارس (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳٤).

۲۹– واخيرًا انفتح الباب، ومد الرجل الطويل القامة ، الاسمر والذي كان يلبس قميصًا ابيض مفتوح الازرار، مد يده ليصافح القادم الذي لا يعرفه (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳٤).

۳۰– والذي كان ما يزال يمد راحته ، يضحك بقوة مقتربًا من فارس اللبدة ... تقدم بذراعين مفتوحتين نحوه واحتضنه (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳۳).

۳۱– أنا من يافا. من سكان المنشية . وفي حرب ۱۹٤۸ هدمت قنابل ... بيتي ... اعتقلونا .وامضيت فترة طويلة في المعتقل. ثم حين اطلقوني رفضت ان اغادر يافا، وقد عثرت على هذا البيت، واستأجرته من الحكومة" (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳٦).

۳۲– حين جئت الى البيت كانت الصورة اول شيء شاهدته وربما كنت استأجرت البيت بسببها. ... وحين شهدت الصورة ... وجدت فيها رفيقًا يخاطبني ... يذكرني بأمور اعتز بها واعتبرها اروع ما في حياتنا . قررت عندها استئجار البيت ... ربما كان نوعًا من الوفاء لاولئك الذين قاتلوا .كنت اشعر انني لو تركته لكنت ارتكبت خيانة لا اغتفرها لنفسي."(كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۳٦).

۳۳– وقالت زوجته: "كان طفلا عربيا ميتا، وقد رأيته مكسوا بالدم". ... –"ألم تر كيف ألقوه في الشاحنة كأنه حطبه؟ لو كان يهوديا لما فعلواذلك" (كَنَفانی، ۱۹۷۷: ۲٦).

٣٤– ذلك خيار عادل ... وانا واثقة ان خلدون سيختار والديه الحقيقيين. لايمكن ان يتنكر لنداء الدم واللحم" (كَنَفانى، ١٩٧٧: ٣١).

٣٥– أي خلدون يا صفية؟ أي خلدون؟ اي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ وأنت تقولين أنه خيار عادل ! لقد علموه عشرين سنه كيف يكون (كَنَفانى، ١٩٧٧: ٣١).

٣٦– " أنا لا أعرف أمًا غيرك ، أما أبي فقد قتل في سيناء قبل ١١ سنه، ولا اعرف غيركما (كَنَفانى، ١٩٧٧: ٣٩).

٣٧– انا لم اعرف ان ميريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث او اربع سنوات.. وحين قالا لي — بعد ذلك — ان والدي الاصليين هما عربيان، لم يتغير اي شيء. ... ذلك شيئ مؤكد .. ان الانسان هو في نهاية الامر قضية (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٤٢).

٣٨– انت يا سيدتي لم تقولي له الحقيقة، وحين رويتها له كان الوقت قد مضى (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٤٤).

٣٩– إننا حين نقف مع الإنسان فذلك شيء لا علاقة له بالدم واللحم وتذاكر الهوية وجوازات السفر ... حسنا، دعنا نتصور أنك استقبلتنا بالعناق والقبل والدموع ... فهل نقبلك نحن؟ ليكن اسمك خلدون أو دوف او اسماعيل او اي شيء آخر ... فما الذي يتغير؟ (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٤٥).

٤٠– وسألته زوجته متوترة بعض الشيء–":ماذا حدث لك يا سعيد؟" (كَنَفانى،١٩٧٧م: ٤٩).

٤١– فقط. أفتش عن فلسطين الحقيقية. فلسطين التي هي أكثر من ذاكرة ، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من ولد، !لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل ... إن دوف هو عارنا ، ولكن خالد هو شرفنا الباقي... ألم أقل لك منذ البدء إنه كان يتوجب علينا ألا نأتي .. وإن ذلك يحتاج الى حرب ؟ ... هي بنا (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٥٠).

٤٢–"تستطيعان البقاء مؤقتا في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته الى حرب (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٥١).

٤٣– أرجو أن يكون خالد قد ذهب .... أثناء غيابنا! (كَنَفانى،١٩٧٧م: ٥١).

٤٤– وهذه السيدة هي امي، وانتما لا اعرفكما ولا اشعر ازاءكما بأي شعور خاص (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٤٣).

٤٥– "تستطيعان البقاء مؤقتا في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته الى حرب (كَنَفانى، ١٩٧٧م: ٥١).

منابع و مآخذ

– ابن منظور، محمد بن مكرم (١٤١٤ه.ق)، لسان العرب، ط٣؛ بيروت: دار صادر.

– أحمد عزت، راجح (١٩٦٦م)، أصول علم النفس، ط٦، القاهرة: لا نا.

– بيير زيما (١٩٩١م)، النقد الاجتماعى، نحو علم اجتماع للنص الأدبى، ترجمة: عايدة لطفى، القاهرة: دارالفكر للدراسات والنشر.

– توفيق‌الحكيم (١٩٧٣م)، فن الادب؛ بيروت: دارالكتاب اللبنانى.

– عاشور، رضوی (۱۹۸۱م)، الطریق إلی خیمة الأخری؛ بیروت: دارالآداب.
– عبدالرحمن فتاح، علی (۱۹٦٦م)، "تقنیات بناء الشخصیة فی روایة ثرثرة فوق النیل"؛ مجلة کلیة الآداب؛ العدد ۱۰۲؛ جامعة صلاح الدین: کلیة اللغات؛ من ص ٤٥ إلی ص ۸۳.
– عدنان خالد، عبدالله (۱۹۸٦م)، النقد التطبیقی التحلیلی، بغداد: دار الشؤون الثقافیة العامة.
– القبانی، حسین (لا تا)، فن کتابة القصة، بیروت: دارالجیل.
– کَنَفانی، غسّان (۱۹۷۷م)، الآثار الکاملة. بیروت: مؤسسة غسّان کَنَفانی الثقافیة و دارالطلیعة للطباعة و النشر.
– الکیلانی، نجیب (۱۹۷۹ م)، تحت رایة الاسلام، بیروت: مؤسسة الرسالة.
– نجم، محمد یوسف (۱۹۷۹م)، فن القصة؛ ط۷؛ بیروت: دارالثقافة.
– النساج، د.سید حامد (۱۹۷۷م)، اتجاهات القصة المصریة الحدیثة، مصر: دار المعارف.
– الیوسف، یوسف (۱۹۷٦م)، "غسان کنفانی روائیا"؛ مجلة المعرفة؛ العدد ۱۷۳.
– اسکولز، رابرت (۱۳۸۳ه.ش)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.
– کنفانی، غسان (۱۳۷۰ه.ش)، بازگشت به حیفا و پنج داستان کوتاه. ترجمه یوسف بنی طرف. تهران: نشر چکامه.
– گودرزی، حسن (۱۳۹۱ه.ش)، "شخصیت‌پردازی در نمایشنامه سوگنامه حلاج"؛ دو فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی. سال دوم. شمارهٔ دوم. صص ۷۹–۱۰۱.
– میرصادقی، جمال (۱۳۷٦ه.ش)، عناصر داستان؛ چاپ چهارم؛ تهران: نشر سخن.
– میرصادقی، جمال و میمنت (۱۳۷۷ه.ش)، واژه‌نامه هنر داستان؛ تهران: کتاب مهناز.

دراسة تقنيات بناء الشخصية في رواية «عائد إلى حيفا» لغسّان الكَنَفاني

روح اله نصيری[1]
هاجر حسينی[2]

الملخّص

الشخصية بأعمالها و حواراتها، تلعب دوراً هاماً في تعزيز أحداث الرواية و تطويرها و بالإضافة إلى ذلك، الشخصية تمثل عواطف الكاتب و معتقداته؛ لذلك تتبين أهميتها الخاصة في الأدب القصصي. غسان الكَنَفاني، في رواية «عائد إلى حيفا»، من خلال خلق شخصيات تمثيلية و بلسانها، أعرب عن الرسائل الأخلاقية و الاجتماعية. «عائد إلى حيفا» رواية ذات أهمية خاصة لأنَّ غسّان الكَنَفاني محايد في خلق الشخصيات المتناقضة التيتمثّل العرقية العربية و الصهيونية. و قد أعرب المؤلّف أيضاً عن سير الأحداث، دون تحيز في الرواية. بالإضافة إلى ذلك، ارتسمت الشخصيات في هذه الرواية من جوانب مختلفة مثل الجوانب الجسدية، و النفسية، و الاجتماعية، و الفكرية، و الأصلية، و الفرعية، و التحولية، و النوعية. أجرت هذه الدراسة، باستخدام المنهج الوصفي–التحليلي، البحث في تقنيات بناء الشخصيات في هذه الرواية. و لتحقيق هذا الهدف، تمّتالدراسة عن الشخصيات من حيث الكيفية، و المركزية، و التحول، و الهيئة، بالإضافة إلى دراسة تأثير بعض عناصر القصة و لاسيما الحوارات و الصراعات في بناء الشخصيات. و أخيراً، أشارت النتائج إلى أنّ غسان الكَنَفاني قداستخدم، الطريقة غير المباشرة في بناء الشخصيات التي تمّ إنشاؤها، في العموم، عن طريق الحوارات.

الكلمات الرئيسية: غسان الكنفانی، رواية عائد إلى حيفا، بناء الشخصيّات، الصراع، الحوار.

١– استاذ مساعد فی قسم معارف القرآن و اهل البيت ع بجامعة اصفهان

٢– حاصلة على شهادة ماجستير فی اللغة الفارسية و آدابها بجامعة أصفهان

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

تحلیل روان‌شناسانه رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ*

یحیی معروف، استاد گروه عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه
مسلم خزلی[1]، دانشجوی دکترای ادبیّات عرب، دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

زقاق المدق یکی از رمان‌های معروف نجیب محفوظ است که در آن حوادث مربوط به زمان جنگ جهانی دوم به تصویر کشیده شده است. در این رمان شخصیت‌های متفاوتی وجود دارند که از طبقات اجتماعی مختلفی هستند. این جستار برآن است براساس اصول نقد روان‌شناسی و نظریه‌های شخصیت به تحلیل ادبی-روان‌شناسی این رمان بپردازدوگونه‌های شخصیتی این رمان و ویژگی‌های خاص آن‌ها را واکاوی و هدف نجیب محفوظ از خلق چنین شخصیت‌هایی را بیان کند. این نوشتار بر اساس شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام گرفته است.**این**گفتار درصدد پاسخ به این پرسش‌ها نیز هست: هدف «نجیب محفوظ» از خلق چنین گونه‌های شخصیتی چیست؟. چه عواملی در ساخت و شکل‌گیری شخصیت‌های این رمان تأثیر بیشتری دارند؟. کشمکش دنیای درونی «حمیده» چگونه شکل می‌گیرد و نتیجهٔ آن چیست؟. عوامل گرایش «حسین کرشه» به حس برتری طلب انتقام جویانه چیست و سرانجام او چگونه است؟. رفتارهای ناهنجار و دیگر آزار «زیطه» به چه شکل‌هایی نمود می‌یابند؟. رفتارهای پارانوییدی «سلیم علوان» چگونه بروز می‌کنند و چه تأثیری بر زندگی او دارند؟ بر اساس یافته‌های پژوهش نجیب محفوظ در این رمان به مسائل روانی و شخصیتی بسیار توجه کرده است. او با خلق گونه‌های شخصیتی مختلف فضای ناگوار اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی جامعهٔ مصر در دهه سی میلادی و جنگ جهانی دوم را به نمایش می‌گذارد و مشکلاتی را که مردم این جامعه با آن درگیر هستند به خواننده منتقل می‌کند و بازتاب این شرایط نامساعد را در قالب شخصیت‌های رمان نشان می‌دهد. شخصیت‌های این رمان همگی دچار فرجام ناخوشایندی می‌شوند که متأثر از وضعیت بحرانی این دوران است.

کلید واژه‌ها: تحلیل روان‌شناسی، نجیب محفوظ، رمان زقاق المدق.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۰٦/۰۱

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

پیشگفتار

یکی از راه‌هایی که می‌توان با آن به بررسی یک اثر ادبی پرداخت، تحلیل روان‌شناسانهٔ آن اثر است. بنابراین، اثر ادبی و روان و شخصیت خالق آن با هم رابطهٔ متقابلی دارند. «پیوند ادبیّات و روان‌شناسی، امری ثابت شده و غیر قابل انکار است، چرا که تولید آثار ادبی، با خصایص شخصیتی و روحی آفرینندهٔ آن در پیوندی تنگاتنگ قرار دارد. پس ویژگی‌های روانی و شخصیتی ادیب، یکی از ابزارهای مفید در تفسیر ادبیّات او به شمار می‌رود» (الموسی،۲۰۱۱: ۱۲۹-۱۳۱). تحلیل روان‌شناسانهٔ متن ادبی به صورت ابتدایی از زمان‌های کهن وجود داشته است، ولی در عصر جدید با ظهور مکاتب مختلف روان‌شناسی با پیشرفت بسیاری روبرو شد. «به دنبال اوج گرفتن پژوهش‌های روان‌شناسانه به ویژه پژوهش‌های «زیگموند فروید[1]» در اوایل قرن بیستم، نظریه‌های او دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه و روش روان‌کاوی او در حوزهٔ نقد روان‌شناسی راه یافت و یکی از مکتب‌های تفسیری پر سر و صدای قرن بیستم گردید» (فرزاد،۱۳۸۸: ۷۸). نقد روان‌شناسی ویژگی‌های خاص خود را دارد. این نوع از نقد نیز باید همچون انواع دیگر نقد ادبی عاری از هر گونه غرض ورزی و سلیقهٔ شخصی باشد و ناقد باید در نقد خود به عوامل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مؤثر بر متن ادبی توجه کند. «ویژگی اصلی نقد روان‌شناسی این است که ناقد نباید به مؤلف بیش از هدف ادبی‌اش بپردازد، پس تحلیل او باید به صورت نقد ادبی باشد نه اینکه یک تحلیل روان‌شناسانهٔ صرف باشد» (عیلان، ۲۰۱۰: ۱۵۱). «نقد ادبی روان‌شناسی را می‌توان بسته به آن که چه چیز را مورد توجه قرار می‌دهد به چهار نوع تقسیم کرد. این نقد می‌تواند معطوف به مؤلف، محتوا، ساختمان صوری، یا خواننده باشد که بیشتر نقدهای ادبی از گونهٔ نخست و دوم است» (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۲٦٤). نقد روان‌شناسی نیز وارد ادبیّات عرب شد و بسیاری از محققان ادبی به آن روی آورده و به تحلیل روان‌شناسانهٔ بسیاری از آثار ادبی نویسندگان و شاعران عرب پرداختند. «در میان ناقدان عرب شاید اولین کسی که به دیدگاه‌های روان‌شناسانهٔ ناقدان قدیم توجه کرد «امین الخولی» بود. بعدها نیز «طه حسین» تحت تأثیر این شیوهٔ نقد ادبی به تحلیل اشعار «ابوالعلا معرّی» پرداخت و «عباس عقاد» نیز در کتاب «ابن رومی»

و «عمر بن ابی ربیعه» از آن بهره برد. اما آثار «محمد نویهی» همچـون «نفسـیة بشـار» و «نفسیة أبی نواس» و آنچه که «عزالدین اسماعیل» در مـورد تحلیـل روان‌شناسـانهٔ ادبـی منتشر کرد را می‌توان نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به شیوهٔ نقد روان‌شناسـی جدیـد دانسـت» (خریستو،۱۹۹۱: ٤٣).در این گفتار برآنیم تا بر اساس اصـول نقـد روان‌شناسـی بـه تحلیـل شخصیت‌های رمان زقاق المدق بپـردازیم و هـدف «نجیـب محفـوظ» از خلـق چنـین شخصیت‌هایی را واکاوی کنیم. فرضـیهٔ اساسـی پـژوهش نیـز ایـن اسـت کـه «نجیـب محفوظ» در خلق شخصیت‌های این رمان به مسائل روانی و شخصـیتی توجـه خاصـی داشته و نیم نگاهی به علم روان‌شناسی و نظریه‌های شخصیت و گونـه‌هـای شخصـیتی داشته است. همچنین در این نوشتار در صدد پاسخگویی به این پرسش‌ها نیز هستیم: ۱. هدف «نجیب محفوظ» از خلق چنین گونه‌های شخصـیتی چیسـت؟۲. چـه عـواملی در شکل‌گیری شخصیت‌های این رمان تأثیر بیشـتری دارنـد؟ ۳. کشـمکش دنیـای درونـی «حمیده» چگونه شکل می‌گیرد و نتیجهٔ آن چیست؟ ٤. عوامل گرایش «حسـین کرشـه» به حس برتری طلب انتقام جویانه چیست و سـرانجام او چگونـه اسـت؟ ٥. رفتارهـای ناهنجار و دیگر آزار «زیطه» به چه شکل‌هایی نمود می‌یابند؟ ٦. رفتارهـای پارانوییـدی «سلیم علوان» چگونه بروز می‌کنند و چه تأثیری بر زندگی او دارند؟.

پیشینه پژوهش

مقالاتی‌که در ادبیّات عرب در حیطهٔ نقد روان‌شناسی انجام گرفته‌اند عبارتند از؛ ۱. *«نقـد روان‌شناسی شخصیت در اشعار متنبّی»* یحیی معروف، مسـلم خزلـی (۱۳۹۲ش)؛ مجلـه ادب عربی. ۲. *«نقد روان‌شناسی اشعار عمرو بن کلثوم و عنترة بن شداد»* مسلم خزلی، حسن گودرزی لمراسکی (۱۳۹۳ش)؛ مجلة لسان مبین. اما در مورد رمان زقاق المدق دو مقاله به چـاپ رسیده است. ۱. *«تحلیل جامعه شناختی رمان زقاق المدق از نجیب محفوظ»*؛ حسـن عبـداللهی و امید ایزانلو (۱۳۹۱ش)؛ این مقاله به تحلیل جامعه شناختی و سیاسی این رمان پرداختـه است. ۲. *«تحلیل و بررسی ویژگی‌های رئالیسم در داستان زقـاق المـدق نجیـب محفـوظ»* مجیـدی، حسن، رستمی، طاهره (۱۳۹۲ش)؛ این مقاله بیشتر به بررسی رئالیسم این رمان پرداخته

است. همچنین مقاله‌ای دیگر نیز در مورد نقد روایات نجیب محفوظ به زبان عربی با عنوان *«الإسقاط النقدی حول روایات نجیب محفوظ، الإسقاط الدینی نماذجا»* توسط فاروق ابراهیم غربی انجام گرفته است. همچنین پایان نامهٔ دکترا نیز با عنوان *«اتجاهات نقد روایة نجیب محفوظ (الانطباعی و النفسی و الفنی)»* داود سلمان حسن بطیخ العنبکی (۲۰۰۷) در دانشکده ادبیّات دانشگاه بغداد نگاشته شده است. اما با تحقیق نظام‌مند در سایر پژوهش‌ها به مقاله‌ای بر نخوردیم که در مورد تحلیل روان‌شناسی این رمان باشد و در واقع این مقاله نخستین پژوهش مستقل در زمینهٔ تحلیل روان‌شناسی این رمان است. تکیهٔ ما در این مقاله بیشتر بر تحلیل روان‌شناسی این رمان و واکاوی گونه‌های شخصیتی کاراکترهای این رمان است. روش کار ما نیز در این مقاله این‌گونه است که بر اساس نظریه‌های شخصیت گونه‌های شخصیتی این رمان را بررسی کرده و ویژگی‌های رفتاری آن‌ها را مشخص کرده و بازتاب ویژگی‌های این شخصیت‌ها را در این رمان واکاوی می‌کنیم و هدف نجیب محفوظ را از خلق چنین گونه‌های شخصیتی بیان می‌کنیم.

بیان مسأله

جان مایهٔ داستان و شخصیت‌های آن

زقاق المدق، رمانی است که وضعیت زندگی مردم مصر را در دوران بسیار بد اقتصادی، سیاسی و اجتماعی به تصویر می‌کشد. حوادث این رمان مربوط به زمان بروز جنگ جهانی دوم و ورود استعمارگران به مصر است. موضوع رمان بیشتر حول دو شخصیت اصلی «حمیده» و «عباس حلو» است. حمیده، دختری تهی‌دست است که والدینش را از دست داده و تحت سرپرستی نامادری‌اش قرار گرفته است. او به علت فقر و شرایط نامناسب کوچهٔ مدق شیفتهٔ ثروت می‌شود و همیشه در عالمی خیالی مملو از ثروت سیر می‌کند و تنها راه رهایی از فقر را ترک این کوچه می‌داند. بنابراین، پس از آشنایی با شخصی بنام «فرج ابراهیم» کوچه مدق را با هدف ازدواج ترک می‌کند، ولی در دام «فرج ابراهیمی» می‌افتد که در واقع تاجر ناموس بوده و دخترانی همچون حمیده را اغفال کرده و به فساد اخلاقی می‌کشاند.شخصیت‌های داستان عبارتند از ۱. عباس حلو،

آرایش‌گر محله و نامزد حمیده است. ۲. حسین کرشه، پسر استاد کرشه قهوه‌چی که به ارتش انگلیس می‌پیوندد. ۳. سلیم علوان، تاجر بزرگ و صاحب کاروانسرا در کوچه است. ٤. زیطه، صورت‌گر گداهاست که به گریم دیگر گداها می‌پردازد. ۵. دلاله، نامادری حمیده است. ٦. خانم سنیه عفیفی، زن مطلقه و ثروتمندی است که دکتر بوشی و نامادری حمیده مستأجر او هستند. ۷. حسنیه نانوا، نانوای محل و زن نیرومندی است که شوهرش را کتک می‌زند. ۸. جعده، شوهر حسنیه و شخص ضعیف و ساده لوحی است. ۹. استاد کرشه، صاحب قهوه خانهٔ کوچه که از لحاظ اخلاقی منحرف است. ۱۰. سید رضوان حسینی، مرد دیندار و معتمد کوچه است. ۱۱. فرج ابراهیم، افسری که دلال ناموس است و حمیده را اغفال می‌کند. ۱۲. شیخ درویش، کارمند بازنشسته که شیفتهٔ فرهنگ غربی است. ۱۳. دکتر بوشی، دندانپزشک کوچه است.

تعریف شخصیت از منظر علم روان‌شناسی

اصطلاح شخصیت از واژهٔ لاتینی Persona نشأت گرفته است. واژهٔ پرسونا در واقع به نقابی گفته می‌شود که در دوران کهن هنرمندان یونانی به هنگام اجرای نمایش بر صورت خود می‌زدند (عبدالجبار الجبوری، لا تا: ۱۸). گوردن آلپورت[۲]، می‌گوید: شخصیت، یک رفتار و فعالیت نیست، بلکه چیزی است که در ورای اعمال انسان است (Hansenne,2003:15).

شخصیت، عنصری از عناصر داستان

شخصیت، را باید مهم‌ترین عنصر در ساختار روایی قلمداد کرد، زیرا این عنصر به عنوان عاملی ارتباط دهنده در ساختار روایی، دیگر اجزا و عناصر روایی را به هم مرتبط می‌سازد (عبدالمحسن، ۲۰۱۱: ٤٤). شخصیت در اثر روایتی و نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل وی و در آنچه که می‌گوید و انجام می‌دهد، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزهٔ رمان، مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌گویند (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۸۵). ساختمان داستان بر اساس شخصیت بنا می‌شود و شکل گیری آن بدون حضور شخصیت غیر قابل تصور

است. بعضی از صاحب نظران معتقدند که رمز پذیرش یک اثر ادبی و میزان دوام و نفوذ آن بستگی به شخصیت و نحوهٔ پردازش شخصیت‌ها دارد (خواجه پور و علامی، ۱۳۹۲:۱۱۰). بدون شخصیت هیچ اتفاقی رخ نخواهد داد و حتی در صورت وقوع حادثه‌ای، آن حادثه فاقد تأثیر احساسی بر خواننده خواهد بود (روحی الفیصل، ۱۹۹۵: ۷۵). به وسیلهٔ شخصیت است که می‌توان درون مایهٔ رمان را تشخیص داد (سعدون حیدر، ۲۰۱۱: ۹۸). پس مهم‌ترین عامل طرح داستان شخصیت داستانی است (یونسی، ۱۳۷۹: ۳۳). شخصیت‌های مورد تحلیل در این جستار عبارتند از حمیده، حسین کرشه، زیطه و سلیم علوان.

شخصیت برتری طلب خودشیفته

نهاد جایگاه امیال مادی و غریزی

بر اساس نظریهٔ شخصیت «فروید» ساختار انسان از سه بخش «نهاد» و «خود» و «فراخود» تشکیل می‌شود. «نهاد، جایگاه غرایز مادی همچون میل انسان به آب و غذا برای رفع تشنگی و گرسنگی و میل به ثروت و مقام است. هرگاه «نهاد» تحریک شود و تحت فشار قرار گیرد و خواسته‌های مادی‌اش برآورده نشود اضطراب به وجود می‌آید (عباس، ۱۹۹٦: ۳۳). «حمیده» دختری از خانوادهٔ تهی‌دست است که بعد از فوت والدینش تحت سرپرستی مادر خوانده‌اش قرار می‌گیرد. فقر باعث می‌شود که ثروت برای او تبدیل به یک عقده شود و اضطراب رسیدن به پول تمام روانش را فرا می‌گیرد و تعادل روحی‌اش را دچار مشکل می‌کند، پس پیوسته «نهاد» او برای رفع این عقده و برآوردن نیاز او به ثروت تلاش می‌کند: او مشاهدهٔ ویترین‌های لباس‌ها و ظروف و اثاث گران قیمت را دوست داشت که در نفس زیاده طلب و آرزومند قدرت و سیطره‌اش، رؤیایی جادویی را برمی‌انگیخت و بندگی قدرت را بر همین اساس در عشق به مال متمرکز کرده بود، با این توجیه که کلید جادویی و تسخیر کنندهٔ تمام نیروهای ذخیره در وجود اوست. شناختی که از خود داشت وی را شیفتهٔ مال می‌کرد. ثروتی که لباس می‌آورد و هر آنچه که خواهش‌های نفسانی طلب کنند (محفوظ، ۱۹۹۰: ٦٥٧).

خودشیفتگی

حمیده، دختر فقیری است که به علت گذشتهٔ اندوه‌بارش زندگی روانی پـر تنشـی دارد. این تنش میان لایه‌های شخصیتی او یعنی «نهاد»، «خود» و «فراخود» او روی می‌دهد. در «نهاد» و «ناخودآگاه» حمیده نیازهایی مادی سرکوب شده‌ای ذخیره شـده کـه ریشـه در دوران کودکی او دارد. این نیازها تبدیل به عقده‌هایی شدند که بعدها بـه علـت شـرایط محیطی پیرامون حمیده سر باز کرده و به شکل‌ها و رفتارهای متفاوت بروز مـی‌کننـد او برای رفع این عقده‌ها به دنیای خیالی درون خـود مـی‌خـزد و خـود را در آن برجسـته می‌سازد و به نوعی خودشیفتگی دچار می‌شود.هر کسی در شخصیت خود رگه‌هـایی از خودشیفتگی دارد که به آن خودشیفتگی سالم[۳] گفته مـی‌شـود کـه در واقـع احتـرام بـه خویشتن است. ولی، خودشیفتگی مخرب و بیمار گونه[٤] مقابل آن است که بزرگ نمایی خود در درون فرد است. این افرادآرمان‌های بسـیار غیـر واقعـی را تجسـم مـی‌کننـد و شکست را تحمل نمی‌کنند و کاستی‌هـای خـود را نمـی‌پذیرنـد (بحیـری، ۱۹۸۷: ۳۲-۳٤). موارد زیر ازدیگر ویژگی‌های این شخصیت‌ها است که در حمیده نیز نمود می‌یابد:

بلند پروازی و خود بزرگ پنداری

بزرگ‌ترین عقدهٔ حمیده ثروت بود که باعث شد برای خود دنیای غیر واقعی فرض کند و در آن همهٔ صفات خوب را به خود نسبت دهد و خود را از دیگران بالاتر بداند، مثلاً گمان می‌کند که همه شیفتهٔ او هستند: مادر حمیده لبخندی زد و گفت: اگر سـنیه خـانم عروسی کند هیچ زنی نباید ناامید باشـد. دختـر جـوان نگـاه غضـبناک خـود را بـه وی دوخت و با تندی گفت: من دنبال ازدواج نیستم ازدواج بدنبال من می‌گردد. من ازدواج را بارها دور می‌اندازم...بله! امیر زاده دختر امیر! دختر تمسخر مادر را نشنیده گرفت و با همان لحن تند گفت: در این کوچه کسی هست که لیـاقتش را داشـته باشـد؟ (محفـوظ، ۱۹۹۰:٦٥١). در ادامه نامادری‌اشبه او می‌گوید: البته که سرکار خانم شایستهٔ یـک کارمنـد عالی رتبه هستند. او به تندی پرسید: آیا کارمند خداست؟ (*همان*: ٦٥٢).

میل زیاد به زیبایی و قدرت برای اشباع

زیبایی، از عواملی بود کـه باعـث ایجـاد اعتمـاد بـه نفـس کـاذب حمیـده و در نتیجـه خودشیفتگی‌اش می‌شد. این زیبایی فقر حمیده را جبران می‌کرد و به او روحیه‌ای قـوی می‌داد که باعث می‌شد خود را از همه بهتر بداند: دختر تنگدسـتی بـود، امـا اعتمـاد بـه نفس را از دست نداده بود. شاید زیبایی چشمگیرش در پراکندن چنین اعتمادی محکـم و روحیه‌ای قوی در زوایای وجودش نقـش داشـت (*همـان*: ٦٥٧). او همچنـین از اینکـه همیشه مورد توجه دیگران باشد، لذتی وافر می‌برد: بین دوستان کم سنش راه می‌رفت و به جمالش می‌نازید و به زبان درازش مسلح بود و لذت می‌برد از اینکه چشم‌ها از سـر بی‌اعتنایی می‌گردند و پس از گذشتن از همه بر او مستقر می‌شوند (*همان*: ٦٥٨).

همانطور که گفتیم شخصیت انسان به سه بخش تقسیم می‌شود که با توجه بـه میـل زیاد حمیده به جاه‌طلبی، ریشهٔ این جاه‌طلبی در فراخود قـوی او بـود کـه در اینجـا بـه بررسی آن خواهیم پرداخت.

فراخود قوی

«فراخود» منبع فخر انسان است و شخص را مجبور می‌کند آن‌گونه که می‌خواهد، باشد، نه آن‌گونه که هست. «فراخود» ممکن است لجباز و بی‌پروا و مصـرّ در بـرآورده کـردن اهداف و آرمان‌هـایش باشـد کـه در ایـن مـورد شـبیه بـی‌منطقـی «نهـاد» در بـرآوردن خواسته‌هایش است (انجلر، ١٤١١: ٦١-٦٢). حمیده، پس از پیوستن «عباس حلو» به ارتش، به طور تصادفی با شخصی به نام «فرج ابراهیم» آشنا می‌شود. «فرج ابراهیم» اعتمـاد بـه نفس بالایی داشت و برای حمیده سخت بود که چنین شخصی در برابرش قرار بگیـرد. در اینجاست که دو فراخود بسیار قوی با هم برخورد می‌کنند و این برای حمیده نـوعی مبارزه طلبی ایجاد می‌کند: بار دیگر توجه کرد و با چشمانی رو به رو شد که بـا همـان دریدگی و گستاخی نگاهش می‌کردند. خنده‌ای غریب در آن‌ها دید که خود را باخت و نتوانست خود را کنترل کند. سرش را به جـای اولـش بازگردانیـد، در حـالی‌کـه بسـیار خشمگین شده بود. این خندهٔ غریب خفه‌اش کرده بود. چون از اعتماد به نفس و مبارزه

جویی بیش از حد سخن می‌گفت. وجود درنده و بی‌آرامش را ملتهب می‌کرد و آن‌را منفجر می‌ساخت. احساس میلی سرکش داشت به طوری که می‌خواست ناخن‌هایش را در جایی فرو کند، مثلاً اگر می‌شد در گردنش فرو کند (محفوظ، ۱۹۹۰: ۷۰۹). ولی این حس مبارزه طلبی حمیده از یک تناقض درونی نشأت می‌گرفت، اوّل اینکه حمیده قبول نداشت کسی بالاتر از او باشد و این ناشی از بزرگ شدن بیش از حد فراخود او بود که دنیایی غیرواقعی برای او ایجاد کرده بود: اعماق وجودش از اینکه نیرویش با نیروی این مرد قوی، با منزلت و خودپسند سنجیده می‌شود آتش می‌گرفت. با خشم و به سختی تکان خورد و به خود آمد و در درونش حسرت و سرکشی و ستیزه جویی و شوق برانگیخته شد (*همان*: ۷۱۲). دوم اینکه این مرد عقدهٔ رفتارهای مردانه‌اش را مرتفع می‌کرد و هم نیازهای «نهاد» او یعنی پول و شهوت را برآورده می‌ساخت و آرمان‌های «فراخود» او را عملی می‌کرد: در این حال، مرد تازه‌ای در افق زندگی او پدیدار شد که در درونش انقلابی بزرگ و سیل آسا برپا کرد و غرایز خفته‌اش را برانگیخت. تکبرش او را خشمگین می‌کرد و مبارزه طلبی‌اش او را خفه می‌کرد و وجاهتش او را می‌فریفت. مردانگی و جمالش وی را به هیجان می‌آورد. نیرویی پنهان از غرایز مدفونش وی را به سویش می‌کشاند، زیرا آنچه در او جمع شده بود در مردان دیگری که می‌شناخت، سراغ نداشت: قدرت و مال و ستیزه جویی (*همان*: ۷۱۱). این حس دوگانه در نهایت موجب جذب او به رقیب سرسخت و فراخود بسیار قوی شد که نیازهایش را برآورده می‌ساخت: زبانش از غضب می‌گفت و در درون از شادی می‌رقصید. چهره‌اش گرفته و درهم می‌نمود، اما رؤیاهایش نفس می‌کشیدند و شادی می‌کردند. بالاتر و مهمتر از این، نه تنها لحظه‌ای کینه‌اش (افندی فرج ابراهیم) را به دل نگرفت، بلکه هیچ وقت تحقیرش نکرد و او زندگی، مجد، قدرت و خوشبختی‌اش بود (*همان*: ۷۳۰).

خود و دغدغه‌های آن

خود، پیوسته مجبور است با قوهٔ تفکر به حل تناقض بین «نهاد» و «فراخود» بپردازد. پس نباید آرام باشد و همیشه باید منتظر کشمکش بین «نهاد» و «فراخود» باشد (فروید،

۱٤۰۹: ۹٤). درون «حمیده» شاهد یک کشمکش وسیع است که از یک سو «نهاد»، «خود» را برای برآورده کردن نیازهای مادی‌اش تحت فشار قرار می‌دهد و از سوی دیگر «فراخود»، «خود» را برای برآورده کردن دنیای غیر واقعی به چالش می‌کشد. در اینجا «خود» از دریچهٔ تعقل وارد شده و عواقب بد زیاده خواهی‌های «فراخود» را گوش زد می‌کند و سعی در منصرف کردن او از این تصمیم غیر عقلانی «فراخودش» دارد، زیرا او می‌خواهد با «فرج ابراهیم» از خانه فرار کند: حمیده از خود پرسید: ببین فردا راجع به من چه چیزهایی می‌گویند! پاسخش تنها یک کلمه بود: هر جایی...! دلش گرفت چنان که دهانش خشک شد و برخوردی را به یاد آورد – با دوستانش که دختربچه‌های شاغل در کارگاه بودند– داشته و او با فریاد دشنامش داده و گفته بود: ای دختر خیابانی... هر جایی.... (*همان*: ۷۳۰). برای آگاهی بیشتر از ارتباط بین «نهاد»، «خود» و «فراخود» و کشمکش بین آن‌ها (نک: معروف و خزلی، ۱۳۹۲: ۱۹٦–۲۰٤).

برتری فراخود بر خود و عواقب آن

«خودِ» حمیده در برابر «فراخودش» شکست می‌خورد و او «با فرج ابراهیم» از خانه فرار می‌کند. او وقتی‌که می‌فهمد «فرج ابراهیم» تاجر ناموس است خشمگین شده و به او حمله‌ور شده و میل به سرکشی‌اش را ارضا می‌کند، ولی با مقاومت «فرج ابراهیم» رو به رو می‌شود و در برابر قدرت او کم می‌آورد و در نهایت تسلیم او شده، به آن روی می‌آورد و جذبش می‌شود: حمیده غریزهٔ خشنش او را به هیجان آورد و دستش را بلند کرد و با قدرت و بی‌رحمی با دستش بر گونه‌اش نواخت، طوری که دیوارهای اتاق صدایش را منعکس کردند. مرد لحظاتی چند بی‌حرکت در جایش ایستاد. سپس لبخندی تمسخرآمیز بر گوشهٔ چپ دهانش نشست و با سرعتی باور نکردنی دست بلند کرد و با قدرت تمام سیلی بر گونهٔ راست دختر نواخت. بعد دست چپ را بلند کرد و قبل از اینکه دختر از سیلی اوّل به خود آید با شدتی بیشتر بر گونهٔ دیگرش زد. رنگ دختر زرد شد. لرزشی حیوانی بدنش را تکان داد و به لرزه انداخت و خود را بر روی سینهٔ مرد انداخت و انگشت‌هایش را در گردن او فرو کرد. اما، مرد این حمله را با

آرامش دفع و تحمل کرد و برای دفع آن نکوشید، بلکه او را در میان بازوان خـود قـرار داد و چنان سخت فشار داد که نزدیک بود له شـود. انگشـتان حمیـده آرام آرام سسـت شدند و گردن مرد را رها کردند و شانه‌هایش را لمس کردند (*همان*: ۷٤۰-۷٤۱).

حمیده، از «فرج ابراهیم» می‌خواهـد بـا او ازدواج کنـد، ولـی نمـی‌پـذیرد. حمیـده خشمگین شده و به او سیلی می‌زند، ولی «فرج ابراهیم» کاری نمی‌کند و به ندای مبارزه طلبی حمیده پاسخ منفی می‌دهد و این برای «حمیده» بسیار گران اسـت. پـس میـل بـه کشتن او در درون حمیده ریشه می‌دواند: ناگهان میلـی سـوزان بـه کشـتن در درونـش جریان افتاد. تمایلی اسیر کننده، نه کینه‌ای سطحی و مقطعـی در درونـش منفجـر شـد. احساس می‌کرد که ریختن خون او در چـارچوب تـوانش مـی‌گنجـد. دلـش گرفـت و تشویش و نفرت بر او چیره شد. میل به انتقام در وجودش می‌جوشـید و شـعله‌هـایش زبانه می‌کشید (*همـان*: ۷۵۸-۷۵۹). سرانجام زیاده خواهی «فراخود» حمیده و افراط «نهـاد» او در برآوردن نیازهای مادی‌اش خوش نبود و او را به فسـاد اخـلاقـی و خودفروشـی کشاند: سربازها به سویش می‌شتافتند و به پایش اسـکناس مـی‌ریختنـد. در میـان زنـان هرزه، مرواریدی بی‌همتا شد (*همان*: ۷۵۹).

شخصیت برتری طلب انتقام جو-خشن

برتری طلبی انتقام جو

شخص انتقام جو، خود را مطابق (خود ایده‌آل) اش می‌پندارد. چنـین افـرادی بـه هـیچ وجه نمی‌توانند تحمل کنند کسی بیشتر از آن‌ها می‌داند و قدرتش زیـادتر از آن‌هاسـت. هیچ کس نباید در هیچ زمینه‌ای برتر از او باشد، زیرا او مجبور است رقیبش را از مقامی که دارد پایین بکشد (محمودیان، ۱۳٦۳: ۱۷۱-۱۷۲). حسین کرشـه یکـی از شخصـیت‌هـای رمان است که مقید اخلاق و آداب نیسـت و خواهـان برتـری اسـت:حسـین کرشـه از زرنگ‌های کوچه بود. به شادابی و کاردانی و بی‌باکی شهرت داشت. وقتی شرایط پـیش می‌آمد تجاوز و گناه می‌کرد (محفوظ،۱۹۹۰: ٦٥٤). «حسین کرشـه» در آغـاز، شـاگرد یـک دوچرخه سازی بود و مدتی نیز پیش پدرش شاگرد قهوه چـی بـود. بعـدها بـه ارتـش

انگلیس پیوست و وضعیت مادی‌اش خوب شد. پس از مدتی از ارتش انگلیس اخـراج می‌شود و از اینکه عباس حلو از ارتش اخراج نشده خشمگین می‌شود و تحمل اینکه از او بالاتر باشد و جایگاه او را بگیرد، ندارد، چرا که نفس رقابت جوی او باید از دیگران پیشی بگیرد: به غوریه رسیده بودند که حسین پایش را به شدت بر زمـین کوبیـد و بـه تندی گفت: اما همه‌اش باد هوا شد... از من بی‌نیاز شدند و بر خـلاف مـیلم بـه کوچـه برگشتم، تو را هم بیرون کردند؟ جوان به سردی پاسـخ داد: نـه... چنـد روزی بـه مـن مرخصی داده‌اند. خشم قلب حسین را خورد. لبخند سردی زد و گفت: من بودم که بـه این کار تشویقت کردم، اما تو ممانعت می‌کـردی و حـالا تـو در نـاز و نعمـت بـه سـر می‌بری و من بیکار پرسه می‌زنم. عباس آگـاه تـرین آدم بـه طبیعـت فریبکـار و شـرور دوست خود بود، پس دل شکسته گفت: در هر حال آخر کار ما هم نزدیک است، آنهـا این را به ما تأکید کردند. حسین اندکی آرام گرفت و آنگاه بـا لحنـی انـدوه‌بـار گفـت: جنگ چطور با این سرعت تمام شد؟ (*همان*: ۷۵۲).

از ویژگی‌های دیگر تیپ شخصیتی انتقام‌جو این است که مهم‌ترین محرک و انگیـزهٔ این تیپ شخصیتی، پیروزی انتقام جویانه استکه میل به رقابـت مخـرب و شـدیدی در شخص ایجاد می‌کند. عطش انتقام این افراد آنقدر زیاد است که سراسر زنـدگی و همـهٔ هدف‌ها و نقشه‌هایش راتحت تأثیر قـرار مـی‌دهـد (محمودیـان، ۱۳۶۳: ۱۷۱-۱۷۲). حسـین کرشه، نیز تنها راه رسیدن به بزرگی را در قدرت و تسلط می‌داند و معتقد است باید بـا خشم و انتقام جویی به پیروزی دست یابد و به اهداف و آرمـان‌هـایش برسـد، پـس او شیفتهٔ قتل، تجاوز و زورگویی می‌شود و دنیا را میدان جنگی می‌داند که بایـد در آن بـا خشونت و قدرت تاخت: حسین بـا حسـرت گفـت: چقـدر دلـم مـی‌خواسـت سـرباز جنگجویی بودم! زندگی یک سرباز شجاع را تصور کن... وارد میدان جنگ مـی‌شـود و پیروزی بعد از پیروزی. سوار هواپیما و تانک مـی‌شـود. حملـه مـی‌کنـد و مـی‌کشـد و زن‌های فراری را اسیر می‌کند و پول فراوان به او می‌بخشـند. مسـت مـی‌کنـد فراتـر از قانون فریاد مـی‌کشـد. بـه ایـن مـی‌گوینـد زنـدگی! تـو نمـی‌خـواهی سـرباز بشـوی؟ (محفوظ، ۱۹۹۰: ۵۷۲).

جامعهٔ جنگ طلب، فضای اجتماعی‌ای را به وجود می‌آورد که انگیزه‌های خصمانه را پشتیبانی می‌کند و انگیزه‌های دوستی و مهر طلبی را از بین می‌برد (روبنسون، ۲۰۰٤: ١٤). «حسین کرشه» در جامعهٔ مصری زندگی می‌کند که درگیر جنگ جهانی دوم است و فضای آن مملو از خشونت و ستیزه جویی است و قدرت حرف اوّل را می‌زند، پس «حسین کرشه» به عنوان عضوی از این جامعه تحت تأثیر این فضا تنها راه رسیدن به هدفش را در انتقام جویی می‌بیند.

عوامل محیطی که مجموعه‌ای از ساختارها همچون خانواده، مدرسه، دین، نظام اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را در بر می‌گیرد، نیز بر شکل گیری شخصیت فرد تأثیر دارند (لازاروس، ۱۹۸۵: ۱۷۷). خانوادهٔ «حسین کرشه» همیشه میدان جنگی میان والدینش بود. آن‌ها تأثیر زیادی در خلق شخصیت انتقام جو و خشن حسین کرشه داشتند. پدرش استاد کرشه از لحاظ اخلاقی منحرف است: او مواد فروش بود و به کار شبانه عادت داشت. در دام انحراف و بی‌بند و باری افتاده بود و میل به شهواتش هیچ مرزی نداشت و از آن پشیمان نبود و کسی توقع توبه از او نداشت (محفوظ،۱۹۹۰: ٦٦٠).

خشونت و پرخاشگری

از ویژگی‌های شخصیت‌های خشن و پرخاشگر این است که در دنیای آن‌ها همه متخاصم هستند. زندگی، جنگلی است که در آن برتری، قدرت و درنده خویی مزیّت‌های مهم هستند. با این حال آن‌ها نیز همانند شخصیت‌های مطیع به وسیلهٔ نا امنی، اضطراب و خصومت برانگیخته می‌شوند (شولتز و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۷٦). دنیای حسین کرشه با توجه به شرایط محیط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی که در آن زندگی می‌کند، پر از کینه و دشمنی است، او شخصیتی خشن و پرخاشگر است و دنیا را دشمن خود می‌بیند و آن‌را معرکه‌ای می‌داند که باید در آن با بی‌رحمی بر دیگران حمله ببری: همان طور می‌بینی دنیا با دشمنی من را درمانده کرده و خشم و کینه‌ام را برانگیخته. اما یک جواب بیشتر برایش ندارم، یا زندگی برای ماست یا دنیا را با هر آنچه در آن است به آتش می‌کشیم (محفوظ، ۱۹۹۰: ۷٥٤).

«حسین کرشه» همراه «عباس حلو» وارد یک میخانه می‌شود که در آن‌جا با صحنه‌ای مواجه می‌شود که باعث احساس ناامنی و اضطراب و خشم در او می‌شود. در حالی‌که آن حادثه و صحنه چندان تحریک کننده نیست: عوکل، پسر مست روزنامه فروش باده نوش در همین موقع حرکتی کرد که نگاه همهٔ مجلس متوجه او شد. مستانه و با لحنی گنگ گفت: من عوکل هستم...زرنگ زرنگ‌ها... سرور مردان جهان. آیا کسی از شما هست که اعتراض داشته باشد؟ پسرک رفت و پشت سرش توفانی از خنده پدید آمد، ولی حسین کرشه سخت خشمگین شد و برقی از شرارت در چشمانش درخشید. به جای پسرک تف کرد و دشنامش داد و بر او لعنت فرستاد. کوچک‌ترین ندای مبارزه طلبی و لو بر سبیل مزاح کفایت می‌کرد تا شعلهٔ خشم او را برافروزد و خوی تجاوزگر پنهان در وجودش را برانگیزد. اگر دستش به پسرک می‌رسید یقه‌اش را می‌چسبید و زیر مشت و لگد می‌گرفت (*همان*: ۷٥٤).

شخصیت‌های عصبی در عالم آرمانی و رؤیایی خود محصورند، ولی وقتی با واقعیت روبه رو می‌شوند می‌خواهند که به توهمی غیر قابل تغییر، تبدیل شود. هرگاه شخص عصبی این عالم غیرواقعی را دنبال می‌کند از واقعیت دور می‌شود و این باعث افزایش عصبانیت او می‌شود (الجابر، ۱٤۱۱، ۱٤٤).حسین کرشه در یک دنیای رؤیایی و غیر واقعی سیر می‌کند، او جنگ را عامل رسیدن به بزرگی و ثروت می‌داند و می‌گوید که جنگ سال‌ها ادامه می‌یابد. او به زرنگی و قدرتش اطمینان دارد و می‌گوید: این بازویی که در جنگ پول می‌سازد، شایسته است در زمان جنگ چند برابرش را در بیاورد. به نظر تو کی جنگ تمام می‌شود؟ شکست ایتالیایی‌ها گولت نزند، آن‌ها در جنگ به حساب نمی‌آیند. اما هیتلر بیست سال دیگر می‌جنگد (محفوظ، ۱۹۹۰، ٦٥٥).

شخصیت‌های عصبی اساساً با شکست و ناامیدی روبرو می‌شوند، زیرا عالم آرمانی توهم گونهٔ آن‌ها با واقعیتی که درگیر آن هستند هماهنگی ندارد (الجابر، ۱٤۱۱: ۱٤٥). حسین کرشه، نیز پس از اینکه از ارتش انگلیس اخراج می‌شود با زن و برادر زنش نومیدانه به خانه پدرش باز می‌گردد و با دنیای واقعی و تلخ رو به رو می‌شود: جوان با گام‌های سنگین و با دلی پر از کینه و چهره‌ای درهم راه می‌رفت و به دنبال او جوانی

هم سن او و دختر بسیار جوانی می‌آمدند (محفوظ، ۱۹۹۰: ۷۳۳).

شخصیت سادیست[۵] و دیگر آزار

خود آزاری به سه شکل خودنمایی می‌کند: شکل اوّل، شخص دیگران را به طور کامل به خود وابسته می‌کند تا بر آن‌ها تسلط داشته باشد. شکل دوم دیگر آزاری از تحکم و دیکته کردن به دیگران فراتر می‌رود و استثمار، به صورت تملک و استفاده هر چیزی که آن‌ها دارند، چه چیزهای مادی و چه صفات عقلی و عاطفی را شامل می‌شود. شکل سوم، دیگر آزاری شامل میل به تماشای رنج دیدن دیگران و عامل ایجاد آن رنج بودن است. اگرچه این رنج می‌تواند شامل درد جسمی باشد، اما اغلب رنج بردن‌های عاطفی، از قبیل کوچک کردن و خجالت دادن را شامل می‌شود (کریمی، ۱۳۸۹: ۱۰٤).

زیطه، شخصیتی مرموز و منفی است که افکار پلیدی در ذهنش جولان می‌دهد. با مردم ارتباطی ندارد و از آن‌ها متنفر است و زندگی انگل‌واری دارد: روی زمین و درست زیر دریچه، کُپه‌ای تیره دیده می‌شود که بخاطر کثافت و رنگ و بو هیچ فرقی با زمین ندارد. اگر اعضا و گوشت و خونش نبود، حق نبود که به او انسان بگویند. این همان زیطه مستأجر حسنیه نانوا بود. جسدی بود لاغر و سیاه و جلبابی سیاه که اگر سفیدی ترسناک چشمانش نبود سیاهی بر سیاهی می‌نمود. وی از دید کوچه‌ای که در آن زندگی می‌کرد مرده انگاشته می‌شد. نه به ملاقات کسی می‌رفت و نه کسی به دیدنش می‌آمد. نه سودی برای کسی داشت و نه کسی به او فایده‌ای می‌رسانید، مگر دکتر بوشی و والدینی که از کراهت چهره‌اش برای ترساندن کودکانشان بهره می‌جستند (محفوظ، ۱۹۹۰: ٦٦٤-٦٦٥).

دیگر آزاری ذهنی و روحی

زیطه، نسبت به «جعده» (شوهر حسنیه نانوا) حسادت می‌کند و از او نفرت دارد و از اینکه او همیشه از زنش کتک می‌خورد، لذت می‌برد: تقریباً خرابه‌اش را در طول روز ترک نمی‌کرد و با پاییدن حسنیه نانوا و شوهرش آرام می‌شد و از گوش سپردن به

گفتگوهایشان یا دیدن کتک خوردن جعده از درز در که هر صبح و شب تکرار می‌شد، لذت می‌برد (*همان*: ٦٥٥). زیطه، نسبت به جعده بخاطر داشتن همسر رشک می‌ورزد: علاوه بر این‌ها بخاطر داشتن همسری خوش اندام بر او حسد می‌برد (*همان*: ٦٦٦).

زیطه، بخاطر عقده‌های روانی علاقه داشت تا دیگران را آزار روحی و جسمی بدهد، او با طعنه زدن به جعده، «حسنیه نانوا» را آزار می‌دهد: زن با خشم و نفرت گفت: یعنی هیچ راه گریزی نیست از این‌که مردم را با ترکیب زشت و بوی بدش آزار بدهد... اف... اف... دور شو و در را پشت سرت ببند! زیطه با بدجنسی گفت: ممکن است قیافه‌های زشت‌تر و بوهای گندتر هم پیدا شوند. حسنیه نانوا دریافت به شوهرش کنایه می‌زند. چهره‌اش تیره شد و با لحنی تهدید آمیز گفت: منظورت چیست بچهٔ کرم خاکی؟ و مرد جرأت کرد و گفت: برادر بزرگوارمان جعده... (*همان*: ٦٩٦-٦٩٧).

زیطه، نسبت به همهٔ انسان‌ها کینه دارد و در ذهنش افکار پلیدی را تجسم می‌کند که در آنها شاهد زجر کشیدن افراد کوچه است و تصاویر خونبار و هولناکی را در ذهنش تصور می‌کند که گویی آبی بر آتش کینه‌اش است و از آن لذت می‌برد:خوش گمانی نسبت به مردم را با کینه به آنها عوض کرده بود. هرگاه صدای شیون بر مرده‌ای را می‌شنید، از شادی می‌رقصید و انگار که به مرده می‌گوید: حالا نوبت توست که مزهٔ خاک را بچشی که رنگ و بویش روی بدن من عذابت می‌داد. چه بسا که زمان طولانی فراغتش صرف تصور انواع شکنجه‌هایی می‌شد که برای مردم آرزو می‌کرد. از این خیال‌پردازی لذتی وافر می‌برد که هیچ لذتی با آن برابری نمی‌کرد. جعده را تصور می‌کرد که ده‌ها تبر به پیکرش خورده و تبدیل به قطعه‌ای گوشت تکه تکه و سوراخ سوراخ شده است!... آقای سلیم علوان را در ذهن تجسم می‌کرد که بر زمین افتاده و غلطک بر روی بدنش می‌رود و می‌آید و خونش به طرف صنادقیه جاری می‌شود. یا به خیالش می‌رسید که ریش شرابی رنگ سید رضوان حسینی را گرفته و می‌کشد و در تنورشعله ور می‌اندازد و بعد مثل کنده‌ای نیم سوخته (که شبیه زغال است) بیرونش می‌کشد... استاد کرشهٔ را زیر چرخ‌های قطار (تراموا) می‌دید که اعضایش جدا شده و اعضای له شده‌اش را در گونی کثیفی جمع می‌کنند که در خور انسان نیست (*همان*: ٦٦٥).

دیگر آزاری جسمی و عملی

کار اصلی «زیطه» شکستن دست و پا و ناقص کردن اعضای دیگر گداهایی است که بدان نیازمندند. او که همیشه در ذهن پریشانش دیگران را عذاب می‌دهد، آن‌را عملی کرده و با اشتیاقی تام به شکستن دست و پای اشخاص می‌پردازد و نفس بی‌رحم و دیگر آزارش را خرسند می‌سازد: زمانی‌که به کار عیب آفرینی روی مشتری می‌پرداخت، با سنگدلی شگفتی که در ورای راز شغلش پنهان بود بر او فشار می‌آورد و آنگاه طعمه‌هایش ناله‌های دردناکی می‌کرد برقی از جنون در چشمان وحشت انگیزش می‌درخشید (*همان*: ٦٦٥).

در جای دیگر با میل زیاد و با بی‌رحمی شروع به شکستن اعضای کسانی می‌کند که برای تغییر شکلشان به گداها نزد او می‌آیند: او با آرامش خاطر و شادی درونی به یکی از قربانیان بی‌نوایش می‌گوید: زیطه ادامه داد: بله...البته...حالا دست به کار می‌شویم عمل سختی است آستانهٔ تحملت را امتحان می‌کنیم، تا جایی که می‌توانی دردت را پنهان کن...دردی را که این بدن رنجور و لاغر زیر دست‌های بی‌رحم او می‌کشید به ذهن آورد و بر لبان رنگ پریده‌اش لبخندی شیطانی نقش بست (*همان*: ٦٦٧).

این دیگر آزاری «زیطه» و نفرت او از دیگران به انسان‌های زنده محدود نمی‌شد و مردگان را نیز شامل می‌شد. او با همکاری دکتر بوشی به درون قبر مردگان تازه دفن شده می‌رفت و داندان‌های طلای آن‌ها را بیرون می‌آورد: شمع روشن شد و قبر را نورانی کرد و زیطه نگاه بی‌رحمانهٔ خود را بر جنازه‌هایی دوخت که پیچیده در کفن‌ها در تاریکی قبر به صورت منظم و کنار هم چیده شده بودند. و سکوت قبر از نابودی همیشگی سخن می‌گفت، ولی در دل زیطه هیچ پژواکی (ترس) طنین نمی‌انداخت. به سرعت نگاه بی‌رحمانه‌اش بازگرداند و بر کفن جدید که در اول قبرستان بود متمرکز کرد. و چمباته زد و با قوز نشست، سپس با دو دست سرد و بی‌روحش سر جنازه را بیرون آورد و لبهایش را گشودو با سر انگشتانش دندان‌های طلایش را لمس کرد و بیرون آورد و در جیبش گذاشت، در حالیکه انگشتانش آلوده شده بودند (*همان*: ٧٤٤).

ولی وقتی می‌خواهند از قبر بیرون بیایند پلیس آن‌ها را دستگیر و روانهٔ زندان می‌کند و این‌گونه «زیطه» نیز عاقبت افکار پلید و کارهای غیر انسانی‌اش را می‌بیند.

اما چه عاملی در شکل گیری شخصیت «زیطه» تأثیر بیشتری داشته است؟ افزون بر خانواده، طبقهٔ اجتماعی شخص نیز یکی از مهمترین عوامل مؤثر در شکل گیری شخصیت است (هوبر، ۱۹۹۹: ۱۳۵). پس طبقهٔ اجتماعی شخص جایگاه، نقش، وظایف او را مشخص می‌کند و این‌ها عواملی هستند که در شناخت فرد از خود و دیگران بسیار مؤثر هستند (Pervin&john,2005:10). زیطه، در خانوادهٔ بسیار فقیری زندگی می‌کرده که والدینش بی‌خانمان بودند. او از لحاظ اجتماعی از طبقات فرودست جامعه محسوب می‌شد و همین باعث کینه‌اش نسبت به مردم شد: مهارت در هنرش را از طریق تجارب زندگی‌اش کسب کرد. در رأس این تجارب اشتغال او در سیرکی سیار برای زمانی طولانی بود. و همچنین ارتباطش با جمع گداها که مربوط به دوران کودکی‌اش است، زمانی‌که تحت سرپرستی والدین گدایش زندگی می‌کرد. او به فکر انجام هنر گریمی افتاد که از یکی از گدایان در سیرک آموخته بود. در آغاز به عنوان سرگرمی بود، ولی بعداً بخاطر سختی گذران معیشت، شغل او شد (محفوظ، ۱۹۹۰: ٦٦٥).

شخصیت پارانویید[٦]

از نظر رفتاری، افراد پارانویید در برابر نفوذ بیرونی مقاوم هستند. آن‌ها تنش مزمن دارند، زیرا به طور مداوم علیه تهدیدهای تصوری از محیط خود برانگیخته هستند. به لحاظ ارتباطات میان فردی، این افراد بی‌اعتماد، پنهان کار و انزواگرا هستند. آن‌ها نسبت به انگیزه‌های دیگران عمیقاً مشکوک بوده و ماهیتاً صمیمیت گریزند و پیشقدم شدن‌های دیگران برای تعامل را رد می‌کنند (کریمی، ۱۳۸۹: ٢٤٤-٢٤٥). سلیم علوان، از شخصیت‌های مغرور و اشرافی داستان است که ویژگی‌های شخصیت‌های پارانویید را دارد. بی‌اعتمادی به دیگران و اضطراب ضربه خوردن از اطرافیان او را دچار نوعی وسواس و دلهره می‌کند که همیشه نسبت به دیگرانشک دارد. او با توجه به حرفه‌اش که تجارت است به هیچ کس اعتماد ندارد، حتی به کارگران و کارمندهایی که سال‌ها

آن‌ها را شناخته است. پس اتاقش را در کاروانسرا طوری قرار داده تا بر همه تسلط داشته باشد و به ندای وسواس‌های فکری خود پاسخ مثبت دهد: آقای سلیم علوان در دفتر بزرگش که در انتهای راهرو قرار داشت، می‌نشست. این راهرو به حیاط کاروانسرا منتهی می‌شد. گرداگرد حیاط را انبارها احاطه می‌کردند. محل دفتر طوری انتخاب شده بود که می‌توانست از آنجا به داخل و خارج کاروانسرا اشراف داشته باشد. این کار، مراقبت از کارگران و باربرها و مشتریان را برای او میسر می‌ساخت. با توجه به همهٔ اینها چنین نقطه‌ای را بر تنها نشستن در یک اتاق پرت ترجیح می‌داد. زیرا تاجر واقعی به تعبیر وی باید همیشه چشم و گوشش باز باشد (محفوظ، ۱۹۹۰: ٦٦٨).

این بدگمانی نسبت به همه در تمام زندگی سلیم علوان ریشه می‌دواند و آنرا تحت تأثیر قرار می‌دهد، او پس از آنکه سکتهٔ قلبی می‌کند بیش از پیش نسبت به دیگران مشکوک می‌شود و آن‌ها را عامل بیماری‌اش می‌داند.وقتی از بیمارستان مرخص می‌شود به عیادتش می‌آیند، ولی در دل به آن‌ها دشنام می‌دهد: چاره‌ای ندید جز این‌که دستش را تسلیم آن‌ها کند تا یکی پس از دیگری آن‌را ببوسند. با نفرت از لمس لبهایشان با خود گفت: وای بر شما دروغگویان... به خدا شما عامل اصلی این بلایید (*همان*: ۷۱۷).

مظنون بودن و شک به همسر

دل مشغول بودن به شک غیر موجه دربارهٔ وفاداری یا قابل اعتماد بودن دوستان یا وابستگان یا در مورد وفاداری همسر یا شریک از دیگر ویژگی‌های شخصیت پارانویید است (کریمی، ۱۳۸۹: ۲٤٥-۲٤٦). سلیم علوان، عاشق «حمیده» می‌شود، به همین خاطر او نسبت به همسرش مشکوک می‌شود، زیرا گمان می‌کند از راز عشقش به «حمیده» آگاهی یافته است، این مسأله برای او که شخصیتی جاه طلب و مغرور است، بسیار سخت است، زیرا گمان می‌کند همسرش او را بخاطر این موضوع سرزنش می‌کند. به همین خاطر روان او آشفته می‌شود و همسرش را دشمن و بدخواه خود می‌داند که به سلامتی‌اش حسادت می‌کند: بر سرش فریاد می‌کشید و می‌گفت: سلامت و عافیت من مثل خاری در چشم تو بود، حالا که از بین رفته پس ای افعی این آسایش مبارکت

باشد. بد گمانی‌اش شدت یافت تا آن‌جا که روزی شک کرد که همسرش از قصد وی در ازدواج با حمیده آگاه شده است، زیرا چه بسیار چشمانی که اموری این‌چنین را مخفیانه زیر نظر دارند و چه بسیار زبان‌هایی که برای پراکندن آن و رساندنش به طرف ذی نفع داوطلب شده باشند. هیچ بعید نبود که زن به فکر انتقام بیفتد و دست به کاری بزند و سلامت عقل و روح او را از بین ببرد...! (محفوظ، ۱۹۹۰: ۷٤۹).

رفتار نامناسب با دیگران

انسان پارانوییدی، فردی کاملاً خسته کننده است که هم انرژی خود و هم انرژی اطرافیان را به هدر می‌دهد، هم خود و هم اطرافیان را به ستوه می‌آورد (گنجی، ۱۳۸۳: ۲۵۱). سلیم علوان، رفتارش بسیار تحکم آمیز و خسته کننده بود که حتی باعث طرد برخی از کارمندانش شد. این رفتار نادرست او پس از بیماری‌اش شدت بیشتری یافت و تمام اطرافیانش به ویژه کارمندانش را دربرگرفت: در اوقات کار و لحظه‌های صلح و آرامش که نفسش در آن صفایی می‌یافت و از زنگار تشویش‌ها و دل مشغولی‌ها پاکش می‌کرد، انگار فرصتی می‌یافت تا روابط خود را با آدم‌های پیرامونش به فساد بکشاند. یا با خودش می‌جنگید یا در ستیز با مردم بود. کارکنان کاروانسرا از همان آغاز دریافته بودند که آقایشان به آدمی منحرف و ملعون تبدیل شده است. منشی، پس از ربع قرن و خدمت طولانی استعفا کرد. بقیهٔ کارکنان نیز با رنج و دلهره به کارشان ادامه می‌دادند. اهل کوچه می‌گفتند که او در حالتی بین تعقل و جنون است (محفوظ، ۱۹۹۰: ۷٤۹).

سوء استفاده از دیگران

به راحتی و به علل بسیار جزئی احساساتی می‌شود. همه چیز و همه کس را به خاطر هوا و هوس‌های خود کنار می‌گذارد. قضاوت‌های او غلط، سطحی و عجولانه است (گنجی، ۱۳۸۳: ۲۵۱). سلیم علوان، پس از اینکه «حمیده» فرار کرد بسیار با همسرش که زنی صبور بود بدرفتاری کرد و به او گفت: که دیگر او را نمی‌خواهد و قصد ازدواج دارد:مرد روزی با خشونت و تحقیر به زنش گفت: از زندگی کردن با تو خسته شده‌ام و

من در ازدواج کردن حق قانونی دارم و از تـو پنهـان نمـی‌کـنم و بـار دیگـر شانسـم را امتحان می‌کنم (محفوظ، ۱۹۹۰: ۷٤۹).

سوء ظن‌های بی‌مورد

شخصیت پارانویید، حمله‌هایی را به منش یا حیثیت خود تصور می‌کند که برای دیگران مشخص نیستند و در واکنش نشان دادن با خشم و حملهٔ متقابل، سـریع اسـت و دچـار سوء ظن‌های بدون توجیه اسـت (کریمـی، ۱۳۸۹: ۲٤٦). سـلیم علـوان، نیـز دچـار چنـین توهماتی می‌شود و گمان می‌کند شخصیت او مورد تمسخر قرار گرفته است. یـک بـار سلیم علوان با «شیخ درویش» برخورد می‌کند و «شیخ درویش» بـدون آن‌کـه خبـری از علاقهٔ «سلیم علوان» به «حمیده» داشته باشد با خود می‌گوید: «حمیده» فـرار کـرد! ولـی «سلیم علوان» خیال می‌کند او از این قضیه باخبر است و می‌خواهـد بـه او کنایـه بزنـد، پس خشمگین می‌شود و بر او فریاد می‌زند:پیش از ظهر آقای سـلیم علـوان بـه طـرف کاروانسرا می‌رفت که به شیخ درویش برخورد که برای انجـام کـاری مـی‌رفـت. وقتـی نزدیک در کاروانسرا به هم رسیدند خطاب به خـود و بـا صـدای بلنـد گفـت: حمیـده غیبش زده! آقای علوان مبهوت شد و گمان کرد که روی سخن شیخ با اوست. نتوانست خود را کنترل کند و بر سرش فریاد کشید: این چه ربطی به من دارد؟ اما شیخ درویـش ادامه داد نه تنها غیبش زده، بلکه فرار کرده... و نه تنها فرار کرده، بلکه با یک مرد فـرار کرده است. در انگلیسی به این کار می‌گویند... اما قبل از این‌که تلفظ کـلام خـود را بـه پایان برساند آقا از خشم منفجر شد و فریاد زد: امروز روز نحسی است که روی من بـه روی تو دیوانه افتاده. از جلوی چشم من دور شو، لعنت خدا بر تو بـاد (محفـوظ، ۱۹۹۰: ۷۵۰-۷۵۱).

رفتار اجتماعی محدود

سبک هیجانی شخصیت‌های پارانویید به صورت سرد، کناره گیـر، بـی‌هیجـان و بـدون شوخ طبعی مشخص می‌شود (کریمـی، ۱۳۸۹: ۲٤٦). سلیم علوان، با اهـالی کوچـه ارتبـاط

اجتماعی ضعیف و سردی داشت، گویی که در آن کوچه وجود نداشت:بیشتر عمرش را در کوچه گذرانده بود، اما هرگز از اهالی کوچه به حساب نیامده و بـرای هـیچ‌کـدام از ساکنانش حسابی باز نکرده بود. اگر سید رضوان حسینی و شیخ درویش نبودنـد، هـیچ گاه دستی برای سلام بر نمی‌افراشت (محفوظ، ۱۹۹۰: ٦٧٠). رفتارهای مخفیانـه و رازهـای سر به مهر سلیم علوان باعث شد زندگی‌اش در هاله‌ای از بدگمانی، ترس از فاش شدن راز، تنهایی، دوری از نزدیکان قرار بگیرد و کاملاً دچار وسواس فکری و عملی شود.

نتیجه‌گیری

رمان زقاق المدق یکی از آثار مهم نجیب محفوظ است که در آن بـه مسـائل روحـی و روانی و ویژگی‌های شخصیتی توجه بسیاری شده است. گونه‌هـای شخصـیتی مختلفـی خلق شده که همگی همراه و همگام با موضوع رمان پیش می‌روند. شخصیت‌هـای ایـن رمان هر کدام نمایندهٔ یک طبقهٔ اجتماعی خاص هستند که شخصیت آن‌ها تحـت تـأثیر عواملی چند؛ از جمله محیط فرهنگی، اجتماعی، وضعیت اقتصـادی، محـیط خـانواده و الگوهای اخلاقی شکل گرفته است. نجیب محفوظ در این رمان با خلق چنین گونه‌های شخصیتی فضای جامعهٔ مصر در دههٔ سی‌ام میلادی و شرایط مردم این کشور به هنگـام جنگ جهانی دوم و ورود استعمارگران را با دیدی انتقادی به تصویر می‌کشد و در مـتن رمان تأثیر چنین فضایی را بر شخصیت‌هـای رمـان و بـر انسـان‌هـایی کـه درگیـر ایـن مشکلات و معضلات هستند انعکاس می‌دهد. شخصیت‌هـای ایـن رمـان یـا در همـان حالت ایستا و منفعل خود می‌مانند یا اینکه دچار سرانجام ناخوشایندی می‌شوند. حمیده قربانی شرایط نامناسب محیطی و کشمکش درونی شخصیت خود می‌شود و منحرف و بی‌بند وبار می‌شود. حسین کرشه پس از اخراج از ارتش با دنیای آرمانی وداع می‌کند و با واقعیت زندگی رو به رو می‌شود و روحیهٔ انتقام جو و خشنش بیشتر رشد می‌کنـد و دچار ناامیدی می‌شود. زیطه گرفتار حس تنفر از بشر می‌شود و میل بـه دیگـر آزاری را در خود می‌پروراند. سلیم علوان نیز در دنیایی از ترس، توهم، انزوا و وسـواس بـه سـر می‌برد و شخصیت و عالم درونی‌اش عرصهٔ تحولی ویرانگر می‌شود.

پی‌نوشت

۱-Sigismund Freud: زیگموند فروید روان شناس اتریشی و بنیان گـذار علـم روانکـاوی در سال ۱۸۵٦م. در شهر «فریبرگ» به دنیا آمد و در سال ۱۹۳۹م. فوت کرد.

۲-Gorden Allport: گوردن آلپورت (۱۸۹۷-۱۹٦۷م) در نظریهٔ شخصـیتش بـیش از آنکـه بـه شخصیت‌های روان رنجور بپردازد به شخصیت‌های سالم توجه کرده ست.

3- Healthy narcissism
4- Pathological narcissism
5- Sadist
6- Paranoid

منابع و مآخذ

-انجلر، باربرا (١٤١١ه.ق)، مدخل إلى نظريـات الشخصـية، ترجمـة: فهـد بـن عبـدالله بـن دلـيم، مكـة، مطبوعات نادی الطائف الأدبی.

-ایگلتون، تری (١٣٦٨ه.ش)، پیش درآمدی بر نظریه ادب، ترجمـه: عبـاس مخبـر، چـاپ اوّل، تهـران، شرکت نشر مرکز.

-البحیری، عبدالرقیب احمد (۱۹۸۷م)، الشخصیة النرجسیة، دراسـة فـی ضـوء التحلیـل النفسـی، الطبعـة الأولی، دارالمعارف.

-الجابر، الجابر عبدالحمید (١٤١١ه.ق)، نظریات الشخصیة، البناء، الدینامیات، النمو، طرق البحث، التقویم، القاهرة، دار النهضة العربیة.

-خریستو، نجم(۱۹۹۱م)، فی النقد الأدبی و التحلیل النفسی، بیروت، دارالجیل.

-روبنسون، بول أ (٢٠٠٤م)، الیسار الفرویدی، ترجمة: عبده الـریس، مراجعـة و تقـدیم: ابـراهیم فتحـی، الطبعة الأولی، القاهرة، المجلس الأعلمی للثقافة.

-روحی الفیصل، سمر (۱۹۹۵م)، بناء الروایة العربیة السوریة، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

-سعدون حیدر، أسعد (۲۰۱۱م)، الفضاء القصصی عند صبحی فحماوی، اللاذقیة، دار الحوار.

-شولتز، دوآن، الن، سیدنی (۱۳۸۵ه.ش)، نظریه‌های شخصیت، چاپ نهم، مؤسسه نشر ویرایش.

-عباس، فیصل (۱۹۹٦م)، التحلیل النفسی و الاتجاهات الفرویدیة، المقارنة العیادیة، الطبعة الأولی، بیروت، دار الفکر العربی.

-عبدالمحسن، محمد محسن (۲۰۱۱م)، البنیة السردیة فی روایة صبحی فحماوی، سوریا، دار الحوار.

-عبدالجبار الجبوری، محمد محمود (لا التاریخ)، الشخصیة فی ضوء علـم الـنفس، اربیـل، وزارة التعلـیم العالی و البحث العلمی، جامعة صلاح الدین.

-عیلان، عمر(۲۰۱۰م)، النقد العربی الجدید، بیروت، الدار العربیة للعلوم.

-فرزاد،عبدالحسین (۱۳۸۸ه.ش)، دربارهٔ نقد ادبی، چاپ پنجم، تهران، نشر قطره.

- فروید، سیجموند (۱٤۰۹ه.ق)، الکفّ، العرض و القلق، ترجمه: محمد عثمان نجاتی، الطبعة الرابعة، بیروت، دار الشروق.

-کریمی، یوسف (۱۳۸۹ه.ش)، روانشناسی شخصیت، چاپ چهاردهم، تهران، نشر ویرایش.

-گنجی، حمزه (۱۳۸۳ه.ش)، روانشناسی عمومی، چاپ۲۷، تهران، ساوالان.

-لازاراوس، ریتشارد (۱۹۸۵م)، الشخصیة، ترجمه: سید محمد غنیم، الجزائر، دیوان المطبوعات الجامعیة.

-محمودیان، نورالدین (۱۳٦۳ه.ش)، روان‌شناسی کج اندیش‌ها، چاپ اوّل، تهران، مؤسسه مطبوعاتی عطائی.

-محفوظ، نجیب (۱۹۹۰م)، المؤالفات الکاملة، ج۱، الطبعة الأولی، بیروت، مکتبة.

-الموسی،أنورعبدالحمید (۲۰۱۱م)، علم النفس الأدبی؛ الطبعة الأولی، بیروت، دارالنهضة العربیة.

-میر صادقی، جلال (۱۳۸۲ه.ش)، ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)، تهران، سخن.

-هوبر، وینفرد (۱۹۹۹م)، مدخل إلی سیکولوجیة الشخصیة، ترجمة: مصطفی عشوی، الجزائر، دیوان المطبوعات الجامعیة.

- یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹ه.ش)، هنر داستان نویسی، تهران، نگاه.

-Hansenne, M. (2003). Psychologiesde la personalities.Bruxelles: Editions de Boeckuniversite.

-Pervin, L.A & John, O.P. (2005)La personalities de la theories' a la recherché. Adaption Française, Nadeau L & al. Bruxelles: Boeck

-خزلی، مسلم، گودرزی لمراسکی، حسن (۱۳۹۳ه.ش)، نقد روان شناسی اشعار عمرو بن کلثوم و عنترهٔ بن شداد، مجله لسان مبین، سال ششم، دوره جدید، شماره هفدهم، صص٦۲-۸۹.

-خواجه پور، فریده، علامی، ذوالفقار (۱۳۹۲ه.ش)، شخصیت و شخصیت پردازی در رمان نخلها و آدمها، مجله فنون ادبی، سال پنجم، شماره۲ (پیاپی۹) صص۱۰۹-۱۲۲.

-معروف، یحیی، خزلی، مسلم (۱۳۹۲ه.ش)، نقد روانشناسی شخصیت در اشعار متنبّی، مجله ادب عربی، دانشگاه تهران، شماره۲، سال۵، صص۱۹۳-۲۱۵.

النقد النفسي لرواية زقاق المدّق لنجيب محفوظ

يحيى معروف[1]
مسلم خزلى[2]

الملخّص

رواية زقاق المدّق إحدي روايات نجيب محفوظ التى عرض فيها الحوادث التي حدثت خلال الحرب العالمية الثانية. اختار الكاتب في هذه الرواية شخصياتهمن الشرائح الاجتماعية المختلفة. تسعى هذه الدراسة تحليل الراوية نفسياً أدبياً و البحث عن أنواع الشخصية و ميزاتها الخاصة و بيان أغراض نجيب محفوظ من خلق هذه الشخصيات. بالاعتماد على مبادئ النقد النفسي و نظريات الشخصية و لقد اعتمد على أسلوب الوصفي-التحليلي ليجيب على الأسئلة التالية:

ما هو غرض نجيب محفوظ من خلق أنواع الشخصيات؟ ما هي العوامل التي لها أكثر فعالية في تشكيل الشخصيات في هذه الرواية؟ كيف هي نتائج ذلك؟ كيف تَشكَّل الصراع في العالم الداخلي لحميدة ما هي نتيجته؟ ما هي عوامل نزعات حسين كرشة إلى الشعور بالتفوق الكمالية المنتقمة؟ و أخيرا كيف انه يسعى للانتقام؟ بأي شكل تنعكس التصرفات السيئة و السادية للزيطة؟كيف تظهر التصرفات البارانوييدية للسليم علوان؟ و ما هو أثرها على حياته؟ استنتجت الدراسة بأنّ نجيب محفوظ اهتم بالقضايا النفسية و الشخصية اهتماماً بالغاً. إنه من خلال خلق الشخصيات المختلفة يمثل البيئة الاجتماعية و الثقافية و السياسية للمجتمع المصري خلال ثلاثينيات و الحرب العالمية الثانية. و يلقي الضوء على المشاكل التي واجهها المجتمع و يصور صدى هذه الظروف السيئة ضمن نطاق شخصيات الرواية. شخصيات الرواية هذه تواجه مصيراً سيئاً متأثرا من حالة العصر المتأزمة.

الكلمات الرئيسية: النقد النفسي، الرواية، نجيب محفوظ، زقاق المدّق.

١- استاذ فى قسم اللغة العربية بجامعة الرازى

٢- طالب مرحلة الدكتوراه فى اللغة العربية و آدابها بجامعة الرازى

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال ششم/ سیزده پیاپی/ ۱۱ علمی و پژوهشی (۱۳۹۵)

تحلیل روایت در رمان "حین ترکنا الجسر" از منظر جریان سیال ذهن*

مهران نجفی حاجیور، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان
علی نظری[1]، استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان
محمود میرزایی الحسینی، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان

چکیده

رمان **حین ترکنا الجسر** نوشته عبدالرحمن منیف نویسنده معاصر سعودی است که در ادبیات داستانی معاصر عربی به "پیرمرد و دریا" شهرت دارد. نویسنده در این رمان با استفاده از شیوه‌های روایی مدرن توانسته افکار و اندیشه‌های خود را بسیار جذاب به مخاطب انتقال دهد و به هدف خود که درگیر کردن خواننده و وارد ساختن او به متن داستانی بوده برسد. در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و شیوه‌ی روایی جریان سیال ذهن که از شیوه‌های روایی مدرن محسوب می‌شود، به یافتن مولفه‌ها و مشخصه‌های این شیوه‌ی روایی در رمان مذکور پرداخته و پیرو آن به‌کارگیری و حضور مشخصه‌های روایت، زبان، ابهام، شعرگونگی، زمان و طرح تبیین گردیده است. حاصل تحقیق این است که رمان حین ترکنا الجسر را باید در زمره‌ی آثار برجسته‌ی رمان‌های جریان سیال ذهن به شمار آورد؛ زیرا که به لحاظ زبانی از تکنیک روایی تک‌گویی درونی مستقیم استفاده کرده است. عناصر زبانی در هم آمیخته و غیر منسجم است. ابهام در سراسر رمان موج می‌زند و شعرگونگی و پرش در زمان بر این ابهام افزوده است. حوادث داستان نیز بریده بریده و نامنظم روایت می‌شود.

کلید واژه‌ها: منیف، رمان عربی، حین ترکنا الجسر، روایت، جریان سیال ذهن.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰٤/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۱۰/۱۹

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: alinazary2002@gmail.com

مقدمه

پیدایش مدرنیسم (Modernism) در قرن بیستم تحولات چشم‌گیری را در عرصه‌های مختلف هنری پدید آورد و نویسندگان مدرنیست در جنبه‌های فنیِ داستان، شعر و نمایشنامه، نوآوری‌های بسیاری به وجود آوردند. «مدرنیسم تنها هنری است که به داستان از پیش ساخته و پرآشوب زمانه‌ی ما پاسخ می‌دهد» (برادبری، ۱۳۷۱: ۱۸). «دهه‌ی آغازین قرن بیستم شاهد ظهور حرکتی در روانکاوی به رهبری زیگموند فروید (Sigmund Freud) و با همراهی آلفرد آدلر (Alfred Adler) و کارل‌گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) بود که پیامدهای آن نویسندگان دهه‌های بعد را به طور جدی تحت تاثیر قرار داد» (پریستلی، ۱۳۷۲: ۳٤۸). «در دوران مدرن، روایت به کلی از مرز و بوم سنتی‌اش خارج شده است» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۵) و «روایت داستان در دوران مدرن، بر آن است تا باور به جهان هم‌چون دربردارنده‌ی ساختاری ضروری، غایت مند و در نتیجه با معنا را درهم بشکند...داستان جریان سیال ذهن (Stream of consciousness)، که در آن‌ها نویسنده از دیدگاهی مدرنیستی به مقوله روایت می‌نگرد، نمونه‌های روشن شیوه روایتی هستند که در آن به صراحت از نقل داستانی منسجم و انعکاس واقعیتی قطعی و مورد توافق همگان پرهیز می‌شود» (همان: ۷٦).

لطیف زیتونی اشاره می‌کند که عبارت جریان سیال ذهن را «ویلیام جیمز(William James) برای بیان روان بودن پی‌درپی افکار و احساسات درون ذهن به کار برد و ناقدان عرب پس از او این اصطلاح را برای توصیف شیوه‌ای خاص از روایت مدرن به کار گرفتند که بر این سیال بودن افکار دلالت داشته باشد» (زیتونی، ۲۰۰۲: ٦٦). «به‌کارگیری این شیوه‌ی روایی در ادبیات عربی به قرن نوزدهم برمی‌گردد که نویسندگانی هم‌چون ناصف یازجی، فارس شدیاق و حافظ ابراهیم به تاثیر از ادبیات اروپا و با هدف اصلاح اجتماع دست به تغییر شیوه‌های سنتی و کلاسیک رمان نویسی زدند و در این بین مصر، با نویسندگانی هم‌چون نجیب محفوظ، مازنی، طه حسین و توفیق الحکیم راه را برای ورود به دنیای مدرن ادبیات داستانی هموار ساخت و جریان سیال ذهن به عنوان شیوه‌ای پذیرفته شده، ابزاری شد در دست نویسندگان نسل بعد تا

بتوانند آن‌گونه که می‌خواهند درونیات ذهنی خود را پیش روی خواننده قرار دهند، نسلی که می‌توان از آن‌ها عبدالرحمن منیف، صنع الله ابراهیم، جمال غیطانی، ادوارد خراطه، بهاء طاهر و دیگران را نام برد» (نک بدوی، ۱۹۹۳: ۲۲۲). این پژوهش در ادامه بر آن است با رویکردی متن محور و با دیدی تحلیلی به بررسی و تحلیل روایت و شیوه‌ی روایی رمان حین ترکنا الجسر بپردازد و به این نکته دست یابد که آیا این رمان را می‌توان رمانی مدرنیستی به حساب آورد؟ و آیا مولفه‌ها و مشخصه‌های رمان مدرن و شیوه‌ی روایی جریان سیال ذهن در آن یافت می‌شود یا خیر؟ و در صورتی که جواب مثبت باشد چه ارتباطی میان این شیوه‌ی روایی و ذهنیات نویسنده وجود دارد؟

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های بسیاری به زبان فارسی و عربی در ارتباط با منیف نگاشته شده است که از مهم‌ترین این پژوهش‌ها که در ارتباط با رمان **حین ترکنا الجسر** باشد، می‌توان به مقاله‌ای با عنوان انکسارالاحلام نوشته‌ی محمد کامل الخطیب اشاره کرد (المعرفه، آذار۱۹۸٤، العدد۲٦٥، صص۳۵-۵۸) در این مقاله به بررسی برخی از رمان‌های منیف می‌پردازد و به ارتباط بین رمان‌ها اشاره می‌کند. اما تحلیل کامل الخطیب از **حین ترکنا الجسر** با پژوهش پیش روی متفاوت بوده و بسیار مختصر به ذکر چکیده‌ی رمان و نقدی نمادشناسانه می‌پردازد؛ هم‌چنین پایان‌نامه‌ای با عنوان ترجمه‌ی رمان حین ترکنا الجسر عبدالرحمن منیف نوشته‌ی هادی احمدی (پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد، پردیس قم دانشگاه تهران، ۱۳۸۷) که ترجمه‌ی است ناموفق از رمان و در آن به نقد اثر پرداخته نشده است. مقاله‌ای نیز با عنوان نقد کهن الگویی رمان حین ترکنا الجسر توسط جواد اصغری و مهران نجفی حاجیور (نشریه ادب عربی دانشگاه تهران، ۱۳۹۰) نوشته شده است که در این مقاله، تحلیلی روانشناسانه از رمان بر اساس نظریات روانشناسی کارل گوستاو یونگ صورت گرفته و در آن کهن الگوها استخراج و بررسی شده است.

خلاصه رمان

حین ترکنا الجسر از جمله آثار با ارزش و برجسته‌ی منیف به حساب می‌آید. این رمان وصف حالی بحرانی و زندگیِ شخصی است که تک و تنها داستان را به پیش می‌برد. شخصیتی که از درگیری درونی و روانی رنج می‌برد. رمان روایتی است طولانی و هجاگونه که در آن نداوی قهرمان و شخصیت اصلی داستان این حجم عظیم هجو و ناسزا را بر همه چیز روا می‌دارد، به خود، به وردان- سگ شکارچی- و به همه و همه. این رمان را که بسیار به رمان پیرمرد و دریا اثر ارنست همینگوی (Ernest Miller Hemingway) می‌ماند، می‌توان نوعی رمان شکار نامید. زکی نداوی قهرمان داستان برای شکار مرغابی زیبا و رویایی، با تفنگ و سگ شکاری‌اش، وردان، به جنگل می‌رود. با موتور از میان گل‌ولای و شاخ و برگ درختان و سختی‌ها و سرما به پیش می‌رود. در جنگل با شکارچی پیر- شیخ- برخورد می‌کند و راه و رسم شکار را از او می‌آموزد. پرش در زمان و مکان نداوی را به خاطرات دور و دراز می‌برد. این رمان که بسیار زیبا و هنرمندانه پرداخت شده‌است، بصورتی نمادین و رمزگونه به دردها و ناکامی‌های منیف و جامعه‌ی وی اشاره دارد. از پل سخن می‌گوید و از این که با ترک پل بلاها و مصیبت‌های بسیاری گریبان‌گیرشان شده است. روزهای سخت، روزهای شکست، و بیش از همه افسردگی و سرخوردگی‌ای که نشان‌گر اندوه مبهمی است که سرتاسر وجودش را فراگرفته و برای رهایی از آن تا سرحد مرگ پیش می‌رود. این اندوه او را به روزهایی می‌برد که به همراه نایف، رمزی و دیگران به ساختن پل مشغول بودند؛ به روزهای جنگ و مبارزه؛ او با خاطرات پدر و مادر روبرو می‌شود و در پایان داستان با وجود شکار پرنده، نداوی تنها همراه و همدم زندگی‌اش را بسیار دردناک از دست می‌دهد.

جریان سیال ذهن در رمان "حین ترکنا الجسر"

«روایت از ابزارهای هنری است که نویسنده برای رسیدن به هدف داستانی خود آن را به‌کار می‌گیرد، و می‌توان آن را ستون و پایه‌ی اصلی داستان به شمار آورد که عناصر

دیگر مانند گفت‌وگو، توصیف‌ها و... بر آن تکیه دارد» (الرویلی والبازغی، ۲۰۰۰: ۱۷٤). نویسندگان جریان سیال ذهن که دریافته‌اند شیوه‌های سنتی روایت داستان، برای نمایش محتویات ذهن شخصیّت‌های داستانی و سهیم کردن خواننده در تجربیات آن‌ها جواب‌گو نیست، برای انعکاس ذهنیات شخصیّت‌ها از شیوه‌ها و تکنیک‌های متعددی بهره گرفته‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: تک‌گویی درونی مستقیم، تک‌گویی درونی غیر مستقیم، دیدگاه دانای کل و حدیث نفس. منیف از میان این شیوه‌های روایی تنها از تک گویی درونی مستقیم استفاده می‌کند که در زیر به تحلیل این شیوه‌ی روایی می‌پردازیم.

روایت (تک‌گویی درونی)

«تک‌گویی درونی (Interior monologue) شیوه‌ای است در روایت که به موجب آن جریان و آهنگ ضمیر خودآگاه همان‌گونه که در ذهن شخص رخ می‌دهد، بازگو می‌شود و نویسنده در این کار دخالتی نمی‌کند» (داد،۱۳۹۰: ۱۵۹).

در رمان حین ترکنا الجسر نیز می‌توان رگه‌هایی از این شیوه‌ی روایت را، دید. در همان آغاز رمان خواننده خود را در مقام شخصیّت اصلی داستان زکی نداوی می‌بیند و فریاد می‌زند:

«-إصرخي يا بنات آوى،إصرخي بفرح الأبالسة حتى تتشقق مؤخراتک النتنة، فالهزء الذي يمتلىء به الهواء لم يعد يهمني.قلت لنفسي بتخاذل: أحس كل شيء هازئاً وفيه لزوجة.اهتزَّ رأسي دون ارادة.أضفت بيأس:أنا انسان ملعون! سمعت العواء من جديد. قلت: -إضحكي، أعرف هذه الضحكات، أعرفها تماماً، لكنِّي سأجعلها، كما قال شاعر أبله، ضحكاً كالبكاء. سأدفنها في مزبلة وأبوّل فوقها»[1] (منیف،۱۹۹۹: ۹):

عبارت‌های فوق که رمان با آن‌ها آغاز می‌شود را می‌توان گونه‌ای از تک‌گویی درونی به حساب آورد؛ زیرا از سانسور، منطق و دیگر شاخصه‌های لایه‌های گفتاری و ارتباطی خبری نیست. در جمله‌ی نخست که شغال‌ها را مخاطب قرار می‌دهد و از آن‌ها می‌خواهد که آن‌چنان زوزه بکشند تا ...، این بی پرده سخن گفتن و هم چنین پرش

موضوعی که ناگهان به مسخره بودن و بی ارزش بودن زندگی می‌پردازد و نبود نظم در ایراد جملات خود نشان‌گر بیان در لایه‌های پیش از گفتار ذهن است. هم‌چنین باید اشاره کرد که این تک‌گویی، مستقیم بوده؛ زیرا نویسنده هیچ دخالتی در متن ندارد و مستقیماً خواننده، خود را در ذهن شخصیّت می‌یابد.

«وفكّرت: كانت اصوات الكلاب، وهي تمتد في الهواء، تجعل لكل شيء كثافة أقرب إلى الصمغ، وكانت تثير فينا أحزاناً ومخاوف، ولاأعرف لماذا كانت تلك الأحزان تنفجر في القلب تماماً. وكان الخوف يرافقها، ويظل هناك حتى اذا تنحنح أبي، ليبدأ قصة جديدة، عند ذاك كان صوته يطغى لفترة على أصواتها وعلى الحزن، ثم يهجم الخوف مرة أخرى...»[۲] (*همان*: ۱۲):

در این عبارت‌ها نیز به برخی دیگر از مولفه‌های تک‌گویی درونی از جمله حضور خواننده در ذهن شخصیّتِ داستان، پرشِ ذهن، تداعی خاطرات دور و دراز گذشته، ابهام و پراکنده‌گویی که همه و همه نشانگر لایه‌های پیش از گفتار ذهن است برمی‌خوریم. خواننده با عبارت "فکر کردم" جای شخصیّت اصلی- نداوی- را می‌گیرد، شنیدن صدای سگ‌ها ترس و اندوه را بر جان او حاکم می‌کند، ناگهان در این بین خود را در کنار پدرش می‌یابد که سخن از داستانی تازه و جدید می‌گوید، در میان این تراوشات ذهنی در کنار مادربزرگش می‌نشیند و خود را به او نزدیک می‌کند تا شاید به او شجاعتی را ارزانی کند که به دنبال آن است.

در عبارت‌های زیر که باز هم به شیوه‌ی تک‌گویی درونی مستقیم ارائه شده است، خواننده مستقیماً با ذهن شخصیّت روبرو می‌شود، آن‌هم ذهنی مشوّش، درهم وبرهم، که تمامی افکار از همه سمت به سوی آن روانه می‌شوند؛ ناامیدیِ سیاه رنگ، فرار پرنده و درگیری‌های ذهنی و روانی نَداوی با خود. از ناامیدیی سخن می‌گوید و آن‌را هم‌چون سبزه‌ای که درختان را احاطه کرده است می‌داند:

«قلت في نفسي باستسلام: ولكن الخيبة جنية سوداء، وهي تسكن عظامي مثلما تسكن الخضرة الأشجار...»[۳] (*همان*: ٦٨).

زبان

طه وادی معتقد است که «ادبیات شاخه‌ای از هنر است که به نوآوری و ابزارهای بیانی نیاز دارد، همان‌گونه که یک سنگ‌تراش تندیسی از سنگ درست می‌کند و این ماده سخت را رام می‌کند، یک ادیب چگونه نتواند زمام زبان را در داستان یا رمان خود در دست بگیرد؟» (وادی، ۱۹۹۲: ٤٨)؛ «ترفندهای زبانی متنوعی در آثار جریان سیال ذهن به‌کار می‌رود تا برخی از فرایندهای ذهنی را منعکس کند. شاید بتوان مهم‌ترین ویژگی زبان این آثار را شعرگونگی و بهره‌گیری از عناصر شعری در آن دانست. بهره‌گیری فراوان از این عناصر در داستان‌های جریان سیال ذهن، تلاشی است برای نزدیک کردن زبان این داستان‌ها به زبان ذهن» (بیات، ۱۳۸۷: ۹۵).

از جمله ویژگی‌های زبانی موجود در داستان‌های جریان سیال ذهن، همان نداشتن مبنای ارتباطی- که خود از نشانه‌های تک‌گویی نیز می‌باشد- درهم آمیخته بودن زبان، غیرمنسجم بودن و فاقد نظم منطقی بودن را در زبان این داستان به خوبی می توان دید:

«نزَّ العرق فجأة، وكأنَّ كتلة من الثلج البارد أو كتلة من النار،تدفني»[٤] (منیف، ۱۹۹۹: ۱۲) ودر ادامه: «وبدأت أتذكر من جديد: التهب الدماء في عروقي و غام كل شيء، وفي تلك اللحظة سلمت جناحيها للريح. كنت أفكّر بالجسر و الهزيمة عندما افلتت الزانية. قلت لنفسي: لم تكن طيراً ولم أرَ في حياتي مثلها. كانت جنوناً صامتاً أول الأمر، ثم انفجرت. دوت بروح شريرة وسبقت الريح. اما البندقية فقد اهتزت في يدي، ثم ارتفعت كراية المهزومين، وارتجفت أكثر لما صوبت، وانتهى الأمر كله، كأنَّه لم يكن. نسيت وصايا المجوس، ولم أعد أتذكّر اية الهة يمكن أن تسند بنائي الذي هوى!»[٥] (*همان*: ۱۷):

در این عبارت‌ها، به‌کاربردن تضاد و استعاره که خود از جمله ترفندهای زبانی‌ای است که در داستان‌های سیال ذهن به‌کارگرفته می‌شوند، زبان را به سمت ابهامی شاعرانه و شعرگونگی مبهم سوق می‌دهد و در آغازین صفحه‌های رمان به ما این هشدار را می‌دهد که با یک داستان مبهم روبرو هستیم. در جمله‌ی نخست از برف و آتش در کنار هم سخن می‌گوید، سپس با به‌کارگیری استعاره در عبارت "سلمت جناحيها للريح" و تشبیه تفنگ که چون بیرق لشکر شکست‌خوردگان تکان می‌خورَد، به

این بازی‌های زبانی پرداخته است.

باید توجه داشت که نباید در این داستان به دنبال بازی‌های زبانیِ دشوار و عدم نشانه‌گذاری در متن و یا استعاره‌های اسطوره‌ای و مجازهای سنگین آن‌گونه که در اولیسِ جویس (James Joyce) به‌کار رفته، باشیم، اما منیف نیز تا حدی که توانسته با به‌کاربردن استعاره‌ها و عبارت‌های شعرگونه و هم‌چنین پارادوکس‌ها زبان را به داستان‌های سیال ذهن شبیه سازد. در جمله‌های زیر نیز جان‌بخشی به درختان و آشنایی‌زدایی در تشبیه انتظار به ریسمانی محکم این تکنیک‌های زبانی را دنبال می‌کند؛ با استفاده‌ی استعاری از درختان و نسبت دادن دو مشخصه‌ی انسانی به آن‌ها زبان اثر را متمایز می‌گرداند، لمس کردن آب‌ها و گنگ بودن. در ادامه نیز بار سنگین انتظار را به ریسمانی شدید تشبیه می‌کند که از همه سو او را در بند کرده‌اند:

«الأشجار تلامس المياه بشبات أخرس. الضفادع البعيدة تتجاوب بنداءاتها مع أصوات الكائنات الأخرى، والانتظار مثل حبل مشدود يطوقني من كل ناحية. قلت لنفسي: هل يخطىء العكروت إلى هذا المدى؟»[٦] (*همان*: ۷۷).

در جمله‌ی زیر نیز بازیِ زبانیِ تسلسل‌وار که زنجیره‌ی واژگانی معنی‌داری را ایجاد کرده نمایان است؛

«-لو كانت الأرض صخرية، لو كانت الصخور مسننة، لو كانت الأسنان حادة، لأنغرزت في قلبي و مت فوراً !»[٧] (*همان*: ۱۵۲).

منیف در عبارت‌های زیر نیز از فریاد باد در گوش شاخه‌ها سخن می‌گوید، طبیعت را در نبرد و معرکه‌ای مبهم می‌بیند. از پاردوکسی هم‌چون طنینِ گنگ استفاده می‌کند و در پایان نیز شکست هم‌چون باتلاقی است که او را در خود فرو می‌بلعد:

«كانت ريح باردة تتخلل الأغصان، تصرخ في آذانها وكانت الطبيعة كلها في معركة صغيرة بأصواتها المتداخلة المبهمة، حتى لتصبح دوياً صامتاً. لا، كانت الأصوات تقفز كالجنادب، كانت تسمع بوضوح زائد، وكان اختلاطها يمنح للدوي الداخلي تدفقاً متهوراً، وفي تلك اللحظة كنت أُفكّر. يداي متدليتان برخاوة، وصوت في داخلي يهمس بحلمين متوازيين. وكنت أرى بريقاً أخضر يتموج كأنَّه حقل حنطة تضربه الريح. كنت أرى الهزيمة حفرة مليئة بالوحل تشدني»[٨] (*همان*: ۱۸).

ابهام

«یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های جریان سیال ذهن، ابهام آن‌ها در مقایسه با داستان‌های دیگر است. این ابهام تا حدود زیادی ناشی از خصوصیت فرایندهای ذهنی در مرحله‌ی پیش از گفتار است که در آن خواننده مستقیماً با محتویات ذهن روبه رو می‌شود و نویسنده نیز نمی‌تواند به توضیح و تفسیر اندیشه‌های شخصیّت‌ها بپردازد» (بیات، ۱۳۸۷: ۹٦).

از آن‌جایی که بسیار غیرعادی و غیرمنطقی است که نَداوی که ما در ذهن او حضور داریم، بخواهد نام، آدرس و دیگر اطلاعات شخصی که ملکه‌ی ذهن او شده‌اند را در ذهن خود تکرار کند و هرشخصی تنها در ذهن به دغدغه‌های نوظهور و افکاری حل نشده و عقده‌هایی روانی توجه می‌کند که برای او مهم باشند، این مشخصه خود ابهام را بوجود می‌آورد، تا جایی که خوانندگان آثار سیال ذهن پس از خواندن چند صفحه، آن را به کناری می‌اندازند و یا این‌گونه آثار را به باد انتقاد می‌گیرند. این آشفتگی ذهنی، که خود زاینده‌ی ابهام در این رمان است را در عبارت‌های زیر به خوبی می‌توان مشاهده کرد، از یأس سخن می‌گوید و این‌که ناامیدی چون خون در بدن و روح در کالبدش رخنه کرده است، و ناگاه خود را پشت میز بازپرسی خویش می‌نشاند؛ پرسش و پاسخ بین خود و خود یا همان تک‌گویی درونی را با سخن گفتن از همه چیز برقرار می‌سازد و این همان آشفتگی ذهنی است که ابهام می‌آفریند:

«وفكّرت بأسى: اليأس ينتشر في روحي كما لو انه دم آخر، ولكن كيف تسرب إليّ هذا الشيء الذي حاربته طوال سنين؟سألت نفسي: ماذا أخسر لوقلت: بسم الله؟ قلت بتحد: أضعت كل شيء، أضعت الثالوث المجوسي الذى أتبعه في الصيد، والذي أردّده بلا توقف في ساعات الصفاء، ولم أظفر، الآن، إذا أضفت اسماً جديداً فماذا يفيدني؟ وتابعت بتحد أكثر: اسمع يا زكي، يا ذنب الأفعي، يجب أن أقول لماذا فشلت، لا تغضب، أنت الآن مهزوم، مهزوم و حكيم روعته الحكمة الضائعة، مهزوم لأنّك لم تتبع الوصايا المقدسة. أعرف انک تقول دائماً لنفسک: صوِّب، اسبقه، ثم أطلق بهدوء. حفظت هذه الوصايا مثل كاهن يواجه الجمهور لأول مرة، لكنک لم تظفر. السبب انک لم تفعل شيئاً في وقته. رغم الوصايا كان صوت الطلقة الخائبة

يدوي...ماذا لوقطعت نَفَسَکَ؟ لتنقطع أنفاسهم. يقولون لک و أنت جندي: اقطع نفسک. لتنقطع أنفاسهم...»[٩] (منیف، ١٩٩٩: ١٥).

به‌کاربردن شیوه‌های نوین زبانی هم‌چون آشنایی‌زدایی و تشبیه‌هایی غیرملموس در این عبارت‌ها، تشبیه یأس و ناامیدی به خون در بدن و تشبیه خود به کاهنِ معبد ویا سربازِجنگ و... بر ابهام این اثر می‌افزاید. هم‌چنین به‌کارگیریِ عنصر دین و افزودن رنگ دین و اسطوره[١٠] به متنِ داستانی ابهام وگنگ‌بودن را افزایش می‌دهد، استفاده از عبارت‌هایی هم‌چون، سه‌گانه‌های زرتشتی، کاهنان معابد، وصیت‌ها و... .

«وبدأت أتذكر من جديد: التهب الدماء في عروقي و غام كل شيء، وفي تلک اللحظة سلمت جناحيها للريح. كنت أفكّر بالجسر و الهزيمة عندما افلتت الزانية. قلت لنفسي: لم تكن طيراً ولم أرَ في حياتي مثلها. كانت جنوناً صامتاً أول الأمر، ثم انفجرت. دوت بروح شريرة وسبقت الريح. اما البندقية فقد اهتزت في يدي، ثم ارتفعت كراية المهزومين، وارتجفت أكثر لما صوبت، وانتهى الأمر كله، كأنَّه لم يكن. نسيت وصايا المجوس، ولم أعد أتذكّر اية الهة يمكن أن تسند بنائي الذي هوى!»[١١] (*همان*: ١٧).

در این عبارت‌ها نیز پرش ذهن از پرنده به پل و سپس احساس یأس و دیوانگی و برگشت به صحنه‌ی شکار که تقابل بین زمان درونی و بیرونی را نشان می‌دهد، بر ابهام داستان می‌افزاید.

شعرگونگی

«بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری در اغلب داستان‌های جریان سیال ذهن به حدی است که گاهی جنبه‌های شاعرانه این آثار بر جنبه‌های داستانی آن‌ها غلبه می‌کند. فورستر (Edward Morgan Forster) درباره‌ی ویرجینیا وولف (Virginia Woolf) می‌نویسد: شاعری است که می‌خواهد چیزی بنویسد که حتی‌المقدور به رمان نزدیک باشد» (بیات، ١٣٨٧: ١٠٢).

استفاده‌ی زیاد از استعاره و نماد و دیگر عناصر شعری، داستان‌های سیال ذهن را به شعر نزدیک می‌کند. در عبارت‌های زیر، عاطفه و احساس در ورای نثر ملموس است.

استفاده از عناصر طبیعی و ترکیب‌های وصفی و اضافی در این عبارت‌ها، آن‌ها را به شعر نزدیک کرده است. سخن گفتن و فریاد باد در گوش شاخه‌ها، جنگ طبیعت، دستانی پرکرشمه و دیگر ترکیب‌ها و کلمات نشانگر شعرگونگی این اثر است و شعرگونگی که خود از عناصر زبانی آثار سیال ذهن است بر ابهام اثر می‌افزاید. ابهامی که رنگ شکست دارد و در سرتاسر داستان موج می‌زند. استفاده‌ی بسیار زیاد از"پل" که می‌توان آن‌را استعاره و نمادی به شمار آورد (در بخش ۷-٤ این نماد تحلیل شده است) نیز بر شعرگونگی اثر می‌افزاید:

«كانت ريح باردة تتخلل الأغصان، تصرخ في آذانها وكانت الطبيعة كلها في معركة صغيرة بأصواتها المتداخلة المبهمة، حتى لتصبح دوياً صامتاً. لا، كانت الأصوات تقفز كالجنادب، كانت تسمع بوضوح زائد، وكان اختلاطها يمنح للدوي الداخلي تدفقاً متهوراً، وفي تلك اللحظة كنت أفكّر. يداي متدليتان برخاوة، وصوت في داخلي يهمس بحلمين متوازيين. وكنت أرى بريقاً أخضر يتموج كأنَّه حقل حنطة تضربه الريح. كنت أرى الهزيمة حفرة مليئة بالوحل تشدني»[۱۲] (منیف، ۱۹۹۹: ۱۸).

در این عبارت‌ها نیز همان بازی‌های زبانی و استفاده از وصف‌ها و دیگر عناصر شعری هم‌چون جان‌بخشی و... برشعرگونگی اثرافزوده است؛ خندان بودن ماه و خورشید، ماهی که خنده‌ی عاشقان در آن تجلّی می‌کند و ماه شکست:

«الشرق يمتلىء بالضوء الزاهي. القمر يزحف من وراء أشجار الحور برتقالة صفراء ضاحكة. قلت:- أنت يا قمر سلة ورد. انت ضحكة عاشقين. أنت يدا عاشقين لا تتعبان من الدفء ، وأنت يا قمر الهزيمة!»[۱۳] (*همان* :۱۹٦).

تداعی آزاد

«تداعی فرایندی روانی است که در آن شخص، اندیشه‌ها، کلمات، احساسات یا مفاهیمی را که قابلیت فراخواندن یک‌دیگر را دارند به هم مرتبط می‌کند. در شیوه‌ی معمول جریان سیال ذهن، گذر از اندیشه‌ای به اندیشه دیگر با آوردن تصاویر، اشارات، خاطرات و تداعی‌های گوناگون صورت می‌گیرد» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

تداعی یا همان فراخوانیِ اندیشه‌ها به دو صورت منطقی و غیرمنطقی یـا آزاد شـکل می‌گیرد، در سرتاسر این اثر هرجا تداعی اتفاق می‌افتد، به‌صورت منطقی بوده، یعنی بـا دیدن و یا احساس کردن چیزی، چیز دیگر در ذهن شخصیّت تـداعی مـی‌شـود. بـرای نمونه درعبارت‌های زیر، نَداوی با شنیدن صدای پرندگان که از زمـین بلنـد مـی‌شـوند، مادربزرگ خود را به خاطر می‌آورد که این تداعی منطقی است:

«ارتفعت الجوقة مرة أخرى،باصواتها متداخلة كئيبة، تذكّرت جدَّتي.كانت جدَّتي حين تسمع أصوات الكلاب ممدودة رخوة متطاولة ،تقول لأسى، وهى تتلمس جسدها:اللهم اجعله خيراً»[١٤] (منیف، ١٩٩٩ :١٢).

در عبارت‌های زیر نیز، نَداوی با احساس کردن ضعف و خستگی و بـا ناامیـدی بـه یاد حرف پدر می‌افتد که تنبلی و خستگی همه چیز را نابود می‌کند، این نوع تداعی نیـز منطقی است:

«صرخت بلؤم لأوقع فى نفسى أذى حقيقياً:- تشرب كل حرف من مزمورک الجديد، تشرب الكلمات التائهة التى أقولها لک يا زكى. يجب ان تفعل شيئاً لتكون منصفاً، أمّا ان تتطلع إلى النوافذ كل يوم، ان تتظاهر بالخجل، وصوتک النزق يفتک بوَردان، طالباً أن يقفز أمامک على الموتور، لتبدأ الرحلة كل يوم، فقد آن لهذه الكذبة الهوجاء ان تنتهى! وتذكرت: كان أبى لا يتعب وهو يقول: على الانسان ان لا يتعب، التعب يقضى على كل شىء، إنَّه ينبع من العظام ويصب فيها، تماماً مثل بعض الينابيع العمياء»[١٥] (*همان*: ٦٩).

زمان

«رخدادها در هر متنی در زمان اتفاق مـی‌افتـد، شخصـیت‌هـا در محـور زمـان حرکـت می‌کنند، کارها در زمان اتفاق می‌افتد، حروف در زمان نوشته و خوانده می‌شوند و هـیچ متنی بدون زمان معنی ندارد» (حمد النعیمی، ٢٠٠٤: ٥٠). «داستان‌های جریان سیال ذهن، به دلیل رویکرد ویژه به مفهوم زمان، گاه داستان زمان نامیده شده‌اند. در این‌گونه داستان‌ها گذشته و آینده از زمان حذف می‌شود تا کشف و شهودی محض از لحظـه‌ی حـال بـه دست آید» (بیات، ١٣٨٧: ١١٨). در عبارت‌های زیر در حالی کـه نَـداوی بـا وَردان- سـگ

شکارچی- به سخن گفتن مشغول است به ناگهان با همان تراکم درهم تنیده‌ی خاطرات روبرو می‌شود، با خاطرات پدر، خاطرات پل و... و تلاش می‌کند تا همه‌ی این افکار را انعکاس دهد، این جا تقابل میان زمان ساعت و زمان ذهن دیده می‌شود، از دریچه‌ی تنگ زمان حال به گذشته‌ی وسیع می‌پردازد، از پدر و رفتار او سخن می‌گوید و از پل. این افکار را ارائه می‌دهد تا باز هم به زمان بیرونی یا همان زمان ساعت باز می‌گردد و از پرندگان سخن می‌گوید:

«قلت لنفسی: وَردان یستحق اللعنة، ویستحق ضربات قویة فی بطنه، فهو لایکف عن الحرکة، ولو کان أبی حیًّا لشنقه، لکن أبی مات.قلت بصوت عال :- اسمع یا وَردان، ما دمنا أصدقاء لهذه الدرجة فیجب ان تعرف شیئاً عن أبی، ثم ان الوقت أمامنا لا یزال ممتداً کالجسر، أتعرف معنی الجسر؟ لا، ما أعنیه، الجسر، أتفهم؟ اسمع یا وَردان :کان أبی، وهو یرقب السنونو تنغرز من السماء لتدخل تحت سقف الحوش، بین العمودین الخشبیین، کان یرفع جذعة ویعتدل، ویهز رأسه بتلک الطریقة اللذیذة والحکیمة، ثم یبدأ یحدِّث نفسه، ولا یعنیه ان کان من حوله یسمعه:هذه الطیور تدور العالم کله، لکنها لا تنسی أعشاشها ابداً. سبحان الله، ما أذکاها و ما أحنّها.کان یروق لأبی یا وَردان ان یشهد رحلتها کل یوم طوال الربیع، وفي العتمة المتسربة من الهواء والأشجار!»[16] (منیف،۱۹۹۹: ۲۵-۲۶).

در بخش زیر از رمان نیز هنگامی که از پدر و گذشته‌ی خود سخن می‌گوید به ناگهان با تغییر زاویه در زمانی حضور پیدا می‌کند که با حامد، ازکنار پل عبور می‌کردند، ازخاطرات پدر عبور کرده و به گفت‌وگو با حامد می‌پردازد و سپس در زمان بیرونی، با وَردان سخن می‌گوید، این مشخصه که یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های داستان‌های سیال ذهن است، بر ابهام این‌گونه داستان‌ها می‌افزاید:

«وفکّرت: نام أبی بعد أن فعل کل شیء، نجا بروحه. انه ینام الآن، أتذکر لماجاءه الموت، ابتسم.صحیح ان ابتسامته بدت حزینة، وأقرب إلی التسلیم، لکن لما أغمض عینیه، تصوّرت انه سیفتحهما مرة أخری ... الجسر بلونه الفضّی المرقط، والأغصان التی وضعناها علیه تخفیة. کان الجسر آخر صورة للفرح. قلت لحامد بعد أن أصبحنا بعیدین عن الجسر:- حامد، لماذا ترکنا الجسر؟ لماذا لم ننسفه؟ نظر إلیّ ببلاهة وردَّد ورائی:- صحیح لماذا لم ننسفه؟ وتساءل بحزن: - هل صحیح اننا لم ننسفه؟ سألته بحیرة وکأنّی أراه لأول مرة:- هل فعلت أنت؟»[17] (*همان*: ۸۱).

نماد

«در ادامه چنین فرایندهایی در داستان‌های جریان سیال ذهن، عناصری نیز تبدیل به نماد می‌شوند» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۵). یکی از جنبه‌های مهم رمان منیف، به کاربردن استعاره مربوط می‌شود. در واقع کل رمان را می‌توان استعاره‌ای وسیع تلقی کرد و دگرگونی‌های زمان را اشاره‌ای به تغییرات اجتماعی و فردی دانست. ممکن است برای خوانندگان **حین ترکنا الجسر** این پرسش مطرح شود که "پل" یا نقش‌آفرینان دیگری چون زکی نَداوی، وَردان، شیخ و... نمادِ چه چیزی هستند؟ در پاسخ به این سوال نخست باید به این مطلب توجه کنیم که «نباید ارتباط بین مکان داستانی و تجربه‌های انسانی را به دور از هم دانست» (بحراوی، ۱۹۹۰: ۸۹) و از سوی دیگر رمان مدرنیستی در نقطه‌ی مقابل رمان رئالیستی قرار دارد. اصلی‌ترین ویژگی رمان مدرنیستی، روایت غیرخطی و فقدان پیرنگی است که با جهان خارج مرتبط باشد. «رمان مدرن عمدتاً از طریق خاطرات گفته می‌شود و تنظیم آن بر اساس تداعی است نه علیّت» (چایلدز، ۱۳۸٦: ۱۷۷)، رمان **حین ترکنا الجسر** و تصویری که منیف در آن می‌آفریند قطعاً ارتباطی با جهان خارج ندارد، چه رمان مدرن معطوف به جهان خارج نیست. هدف نویسنده آفریدن جهانی است که عناصر زیباشناختی خود را دارد و همین تصویر عین محتوای این رمان است و بر این اساس نمی‌توان گفت که پل یا هر عنصر دیگری در این رمان، نمادِ مفهومی در جهان خارج است. اما با اتکای به نظر ناقدان می‌توان این سخن را بر زبان آورد که پل به همراه مجموع تصویر خلق شده در این رمان، نمادی از ذهن نویسنده رمان است.

نتیجه

حین ترکنا الجسر اثر منیف جزو معدود آثار مدرن وی محسوب می‌شود، وبه شیوه‌ی جریان سیال ذهن نوشته شده است، چرا که:

۱. از تکنیک روایی تک‌گویی درونی آن‌هم تک‌گویی درونی مستقیم استفاده شده است و زبان مربوط به مرحله‌ی پیش از گفتار ذهن بوده زیرا از نظم منطقی، سانسور خبری نیست و عناصر زبانی به صورت درهم آمیخته، غیر منسجم، بدون مخاطب و

فاقد مبنای ارتباطی ارائه شده است و به‌کارگیری نماد و استعاره تا حدی است که خـود اثر نیز به نماد و استعاره‌ای مبهم می‌ماند.

۲. ابهام در سرتاسر رمان موج می‌زند و شعرگونگی، پرش در زمان، عدم پیـروی از زمان بیرونی یا زمان خطی که طرح را در لایه‌های زیرین کم‌رنگ نموده، بر این ابهام می‌افزاید.در این داستان‌ها همه چیز در ذهن شخصیّت می‌گذرد و حوادث رمـان تـوالیِ خطیِ رمانِ سنتی را ندارند و نویسنده قصد دارد آگاهی درونی شخصیت را ارائه نماید.

۳. حوادث داستان به‌صورت بریده بریده و نامنظم از دریچـه ذهنیـات شخصـیت روایت شده و خواننده باید با دقت زیاد و حتی با بازخوانی داستان، این وقایع پراکنـده را کنار هم قرار دهد تا به دیدی کلی و منسجم درباره آن‌ها دست یابد.

پی‌نوشت

۱- فریاد برآور ای شغال، ابلیس گونه بخند تا کون کثیفت پـاره شـود. هـوای اطـرافم سراسـر تمسخر است و برای من هیچ اهمیتی ندارد. با سرخوردگی به خود گفتم: چقدر همه چیز برایم مسخره و لزج است. بی اراده سرم تکان خورد و با نامیدی گفـتم: مـن انسـان احمقـی هسـتم! صدای زوزه دوباره بلند شد. گفتم: بخند، این خنده‌ها را خوب می‌شناسم، به زودی خنده‌هایت به گریه تبدیل می‌شود، آن‌گونه که شاعر ابله گفته است. آن‌ها را در زباله دانی دفن خواهم کرد و بر آن‌ها می‌شاشم.

۲- فکر کردم: صدای سگ‌ها که در هوا می‌پیچد هم‌چون چسب در هم تنیده شـده و انـدوه و ترس را در درون ما جای می‌گذارد. نمی‌دانم، چرا همه‌ی این غم‌ها در دل سـر بـاز مـی‌زنـد و ترس هم، پابه‌پایش می‌آید. این‌جا می‌مانند تا این‌که پدرم صدایش را صاف می‌کند تـا قصـه‌ای جدید را آغاز کند. صدایش برای مدتی آن زوزه‌ها و ترس‌ها را می‌پوشاند. سپس دوباره تـرس هجوم می‌آورد.

۳- با فروتنی گفتم: ناامیدی جـن سـیاهی اسـت کـه در بنـد بنـد اسـتخوان‌هـایم لانـه کـرده، همان¬گونه که سبزه در درختان رخنه کرده است.

٤- ناگهان عرقم سرازیر شد و گویی در زیر توده‌ای برف یا انبوهی آتش مدفون شده‌ام.

۵- دوباره به یاد آوردم: خون در رگ‌هایم شعله کشید و همه چیز ابری شد. در این هنگام بال‌هایش را به باد سپرد. وقتی آن زناکار گریخت به پل و شکست فکر می‌کردم. با خود گفتم: یک پرنده نبود و مانند آن را تاکنون ندیده بودم. در آغاز، دیوانگیِ خاموشی بود. روح پلیدی شد و از باد پیشی گرفت. اما تفنگ در دستم لرزید و هم‌چون بیرق شکست خوردگان بالا رفت. زمانی که هدف گرفتم شروع به لرزیدن کرد و همه چیز تمام شد. گویی که او هیچ نبود. دستورهای زرتشتی را فراموش کردم و خدایی را به یاد نمی‌آوردم تا جسم پوشالی‌ام را بدان تکیه دهم.

٦- درخت‌ها با پایداریِ خاموشی بر آب دست می‌کشند. قورباغه‌ها در دور دست با صدای خود به هستی پاسخ می‌گویند و انتظار هم‌چون ریسمانی مرا در بند کشیده است. با خود گفتم: آیا شیطان تا این حد اشتباه می‌کند.

۷- اگر زمین سنگلاخ باشد، اگر سنگ‌ها چیده شده باشند، اگر دندان‌ها تیز باشند، بی‌شک در قلبم فرو می‌رود و در دم می‌میرم.

۸- بادِ سرد لابه‌لای شاخه‌ها رخنه می‌کند، در گوش‌شان فریاد می‌زند و طبیعت را نبردی کوچک با صداهای مبهم و درهم فرا گرفته است و سراسر طنینی گنگ شده. نه، صداها چون ملخ‌ها می‌پرند و آشکارا شنیده می‌شوند و ترکیب آن‌ها جریانی شدید از طنین درونی را بر می‌انگیزاند و در این هنگام به فکر فرو می‌روم. دستانم از سستی آویزان شده‌اند و صدایی در درونم با دو رویای همگام نجوا می‌کند و درخشش سبز رنگی را می‌بینم که موج می‌زند، هم‌چون کشتزاری گندم که باد بر آن می‌کوبد. شکست را چون باتلاقی می‌بینم که مرا در خود فرو می‌کشد.

۹- با ناراحتی اندیشیدم: ناامیدی هم‌چون خون در درونم رخنه کرده است، اما چگونه ممکن است چیزی که سال‌ها با آن جنگیده‌ام این چنین در درونم نفوذ کند؟ از خود پرسیدم: چه ضرری دارد اگر بگویم: بسم الله؟ طلبکارانه گفتم: همه چیز را نابود کردی، سه‌گانه‌ی زرتشتی که در شکار از آن پیروی می‌کردی، همان که در لحظه‌های خوشگذرانی تکرار می‌کردی و پیروز نشدم. اکنون چه سودی برایم دارد اگر اسم دیگری را اضافه کنم؟ طلبکارانه تر ادامه دادم: ای زکی بشنو، ای افعی، باید بگویم چرا شکست خوردی، ناراحت نشو، تو الان یک شکست خورده‌ای، شکست خورده و حکیمی که حکمت پوشالی‌اش او را هراسان و مضطرب ساخته است، تو شکست خورده‌ای چون از فرمان‌های مقدس پیروی نکردی. می‌دانم که

همیشه با خود می‌گویی: نشانه بگیر، دنبالش کن و به آرامی شلیک کن. این فرمان‌ها را مانند کاهنی که برای بار نخست با مردم روبرو می‌شود، حفظ کرده‌ای. اما تو موفق نشدی. چرا که هیچ کاری را در وقت خودش انجام نداده‌ای. با وجود این توصیه‌ها صدای گلوله‌ی بی‌ثمر پخش می‌شود...چرا باید نَفَست بند بیاید؟ تا نَفَسشان را بند بیاوری. در حالی که تو سرباز هستی به تو می‌گویند: خفه شو تا آن‌ها را خفه کنی...

۱۰- مقاله‌ای با عنوان «*نقد کهن الگویی رمان حین ترکنا الجسر*» در مجله‌ی ادب عربی دانشگاه تهران (بهار ۹۱) به چاپ رسیده است که به بررسی مقوله‌ی اسطوره پرداخته است.

۱۱- دوباره به یاد آوردم: خون در رگ‌هایم شعله کشید و همه چیز ابری شد. در این هنگام بال‌هایش را به باد سپرد. وقتی آن زناکار گریخت به پل و شکست فکر می‌کردم. با خود گفتم: یک پرنده نبود و مانند آن را تاکنون ندیده بودم. در آغاز، دیوانگیِ خاموشی بود. روح پلیدی شد و از باد پیشی گرفت. اما تفنگ در دستم لرزید و هم¬چون بیرق شکست خوردگان بالا رفت. زمانی که هدف گرفتم شروع به لرزیدن کرد و همه چیز تمام شد. گویی که او هیچ نبود. دستورهای زرتشتی را فراموش کردم و خدایی را به یاد نمی¬آوردم تا جسم پوشالی¬ام را بدان تکیه دهم.

۱۲-بادِ سرد لابه‌لای شاخه‌ها رخنه می‌کند، در گوش‌شان فریاد می‌زند و طبیعت را نبردی کوچک با صداهای مبهم و درهم فرا گرفته است و سراسر طنینی گنگ شده. نه، صداها چون ملخ‌ها می‌پرند و آشکارا شنیده می‌شوند و ترکیب آن‌ها جریانی شدید از طنین درونی را بر می-انگیزاند و در این هنگام به فکر فرو می‌روم. دستانم از سستی آویزان شده‌اند و صدایی در درونم با دو رویای همگام نجوا می‌کند و درخشش سبز رنگی را می‌بینم که موج می‌زند، هم‌چون کشتزاری گندم که باد بر آن می‌کوبد. شکست را چون باتلاقی می‌بینم که مرا در خود فرو می‌کشد.

۱۳- خورشید با انبوهِ پرتوهای درخشانش می‌تابد. ماه پشت درختان زرد رنگ و خندان پرتقال می‌خزد. گفتم: ای ماه تو سبدی از گل هستی. تو خنده‌ی عاشقانی، تو دستان عشاقی که از گرما خسته نمی‌شوی و تو ای ماه شکست!

۱٤- دسته‌ی پرندگان دوباره با سر و صدای درهم و اندوهناک‌شان بلند می‌شوند. پدربزرگ را به یاد می‌آورم. پدربزرگم هنگام شنیدن صدای سست و کشیده‌ی سگ‌ها، دستانش را بر بدنش می‌کشید و با اندوه می‌گفت: خدا به خیر کند.

۱۵- با سرزنش فریاد زدم چرا که می‌خواستم آزردگیِ واقعی را در جانم بیاندازم: همه‌ی حروف را از سرود جدیدت می‌نوشی، واژه‌های مجنونی را که برایت می‌گویم می‌نوشی ای زکی. باید کاری کنی تا خدمتگزار باشی، باید چهار چشمی به پنجره‌ها نگاه کنی و شرم را در چهره‌ات نمایان سازی و صدایت که با تندی به وردان حمله می‌کند، می‌پرد تا جلوی تو بر موتور بنشیند، تا هر روز سفر را آغاز کنی، زمانش فرا رسیده تا این توهم شکننده را تمام کنی! به یاد آوردم: پدرم خسته نمی‌شد و می‌گفت: انسان نباید هیچ‌گاه خسته شود، چراکه خستگی همه چیز را پایان می‌دهد، از استخوان‌ها می‌جوشد و در آن‌ها می‌ریزد، مانند برخی چشمه‌های کور.

۱٦- با خودم گفتم: وردان شایسته‌ی ناسزا و لعنت است، مستحق این ضربه‌هایی است که در شکمش می‌خورد، چرا که دست از بازیگوشی بر نمی‌دارد و اگر پدرم زنده بود بی‌شک او را دار می‌زد، اما پدرم مرد. با صدای بلند گفتم: ای وردان گوش کن، حال که ما تا این اندازه با هم دوست هستیم باید چیزهایی درباره‌ی پدرم بدانی، زمان در برابرمان هم‌چون پل کشیده شده است، آیا معنیِ پل را می‌دانی؟ نه، منظورم پل نیست، می‌فهمی؟ گوش کن وردان: پدرم در حالی که پرستو را زیر نظر داشت تا از آسمان فرود آید و در زیر سقف آغل، بین دو چوب ستون‌ها مخفی شود، چوب را بر می‌داشت و می‌ایستاد و سرش را بسیار حکیمانه و زیبا تکان می‌داد و در حالی که به اطرافش هیچ توجهی نداشت می‌گفت: این پرندگان دور دنیا می‌چرخند اما لانه‌هایشان را فراموش نمی‌کنند، خدای من، چقدر باهوش و مهربان. ای وردان، اگر پدرم هر روز هم در طول بهار کوچ این پرستوها را می‌دید شگفت زده و خرسند می‌شد و در تاریکیِ وارد شده در هوا و درختان!

۱۷- با خود فکر کردم: پدرم بعد از این‌که همه کار انجام داد مرد، روحش را نجات داد. او اکنون در خواب است، آیا یادت هست زمان مرگ می‌خندید. درست است که خنده‌اش غمی در بر داشت و به تسلیم شدن شبیه بود، اما هنگامی که چشم‌هایش را بست گمان می‌کردی که دوباره آن‌ها را باز خواهد کرد... پل با آن رنگ نقره‌ای و سیاه و سفیدش و شاخه‌هایی که بر آن گذاشتیم پوشیده شده است. پل آخرین عکس از شادمانی بود. زمانی که از پل دور شدیم به حامد گفتم: حامد، چرا پل را ترک کردیم؟ چرا ویرانش نکردیم؟ نگاهی احمقانه به من کرد و گفت: واقعاً چرا نابودش نکردیم؟ و با اندوه پرسید: آیا خرابش نکردیم؟ با تعجب و طوری که انگار بار اول بود که می‌دیدمش از او پرسیدم: خرابش کردی؟

منابع و مآخذ

- بحراوی، حسن (۱۹۹۰م)، بنیة الشکل الروائی: الفضاء، الـزمن، الشخصـیة، بیـروت، المرکـز الثقـافی العربی.
- بدوی، محمد (۱۹۹۳م)، الروایة الجدیدة فـی مصـر(دراسـة فـی التشـکیل والأیـدلوجیا)، الموسسـه الجامعیة للدراسات والنشر والتوزیع.
- برادبری، مـالکوم (۱۳۷۱-۱۳۷۲ه.ش)، جغرافیـای مدرنیسـم، ترجمـه:حبیبـی دهکـردی، جهـانگیر، زنده‌رود، شماره ۲ و ۳.
- بیات، حسین(۱۳۸۷ه.ش)، داستان‌نویسی جریان سـیال ذهـن، تهـران، شـرکت انتشـارات علمـی و فرهنگی.
- پریستلی، جی.بی (۱۳۷۲ه.ش)، سیری در ادبیات غرب، ترجمه: یونسی، ابراهیم، تهران، امیرکبیر.
- چایلدز،پیتر (۱۳۸٦ه.ش)، مدرنیسم، ترجمه: رضایی، رضا، تهران، ماهی.
- حمدالنعیمی، أحمد (۲۰۰٤م)، إیقاع الزمان فی الروایة العربیة المعاصـرة، بیـروت، الموسسـة العربیـة للدراسات النشر.
- داد، سیما (۱۳۹۰ه.ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ پنجم، تهران، مروارید.
- الرویلی، میجان والبازغی، سعد (۲۰۰۰م)، دلیل الناقد العربی، ط۲، الثقافی العربی.
- زیتونی، لطیف، (۲۰۰۲م)، معجم مصطلحات نقد الروایه، بیروت، مکتبة لبنان ناشرون.
- منیف، عبدالرحمن (۱۹۹۹م)، حین ترکنا الجسر، ط۳، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
- وادی، طه (۱۹۹۲م)، دراسات فی نقد الروایة، ط۳، القاهرة، دارالمعارف.

دراسة السرد في رواية «حين تركنا الجسر» من منظور تيار الوعي

مهران نجفی حاجیور[1]
علی نظری[2]
محمود میرزایی الحسینی[3]

الملخّص

"حين تركنا الجسر" هي رواية كتبها عبد الرحمن منيف كاتب و روائي المعاصر السعودی، و قد تُعرف هذه الرواية في عالم الأدب القصصي العربی بـ"الشيخ و البحر". يستعرض هذا المقال أحد الأساليب الفنيّة في سرد الرواية و هو "تيار الوعي". فيتناول أبرز أساليب التحليل النفسي في الكتابة الروائية عند الروائي عبدالرحمن منيف. قمنا في هذا المقال، نظراً إلى أسلوب تيار الوعی، بدراسةٍ في الأسلوب السردي لهذه الرواية بالاعتماد على المنهج الوصفي و التحليلي. يعتمد هذا النمط من السرد الحديث إلى إبراز تجربة الإنسان الداخلية معبّراً عن الانسياب المتواصل للأفكار و المشاعر داخل الذهن، و عبدالرحمن منيف استطاع أن يتعمّق في توظيف هذه التقنية–تيار الوعي– مستعرضاً قضاياه النفسية و مشاعره الداخلية بشكلٍ جيد. و يمتزج الكاتب و صف الخارج و الداخل و يختلط الماضي و الحاضر. تحتوي هذه الرواية على العناصر الأساسية في تيار الوعي و هي المونولوج الداخلي، و الاسترجاع الفني، و التداعي الحرّ و غيرها من هذه العناصر الفنية كالإبهام فی النص القصصي و الوصف. و كشفنا عن أنّ الأديب في لغته السردية يستخدم المونولوج الداخلي المباشر. و لاتحظی اللغة بنظام منطقي و تأتي عناصر اللغة ممتزجة غير منسجمة. و الإبهام يتماوج في النص و تزيد ذلكالإبهام شعرية اللغة و الطفرة الزمنية. و كذلك لايتمتع سرد الحوادث بالسير المنطقي المنظم و يأتي متبعثراً.

الكلمات الرئيسية: الروايه العربية، عبدالرحمن منيف، حين تركنا الجسر، السرد، تيار الوعي.

١- طالب الدكتوراه فی اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان
٢- أستاذ فی اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان
٣- أستاذ مشارک فی اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان

نمایه

توضیح:

۱) این نمایه مربوط به شماره‌های ۹ و ۱۰ نقد ادب معاصر عربی می‌باشد.

۲) نمایه حاضر در دو بخش تنظیم گردیده است. الف) نمایه بر اساس نام مؤلف یا مترجم؛ ب) نمایه بر اساس عنوان. در نمایه اوّل، پس از نام مؤلف یا مترجم، شماره مجله و شماره آغاز و پایان مقاله آمده است. در نمایه دوم، عنوان مقاله، شماره مجله و صفحه آغاز و پایان مقاله ذکر شده است.

الف) مؤلف یا مترجم

اشکوری، سید عدنان، ۱۰/۳۳-۵۶

افخمی عقدا، رضا، ۹/ ۱-۳۱

افضلی، زهرا، ۱۰/۵۷- ۸۱

امیرحاجلو، حمیده، ۱۰/۱۰۷-۱۳۵

بحری، خداداد، ۹/ ۱۴۵-۱۶۷

پیشوایی علوی، محسن، ۱۰/۱-۳۲

جلیلیان، صبری، ۱۰/۳۳-۵۶

جمشیدیان، رضوان، ۹/۵۱-۷۳

حبیبی، علی اصغر، ۱۰/۱۰۷-۱۳۵

حجازی، سکینه، ۹/ ۱-۳۱

حقدادی، عبدالرحیم، ۹/۱۲۵- ۱۴۳

خدادادیان، میترا، ۱۰/۵۷- ۸۱

خسروی، سمیره، ۱۰/۱۳۷-۱۶۶

رجبی، سوران، ۹/ ۳۳-۴۹

رحیمی، صغری، ۱۰/۸۳- ۱۰۵

شکیبایی فر، شهلا، ۱۰/۱-۳۲

صدقی، حامد، ۱۰/۳۳-۵۶

صدیقی، کلثوم، ۱۰/۱۶۷-۲۰۱

عباسی، نسرین، ۹/۷۵-۱۰۰

عبدی، صلاح‌الدین، ۱۰/۵۷- ۸۱

عبدی، صلاح‌الدین، ۹/۷۵-۱۰۰

علیپور، فتاح، ۱۰/۱۰۷-۱۳۵

فلاحتی، صغری، ۱۰/۳۳-۵۶

قبادی، مصیب، ۹/۱۰۱-۱۲۴

کلاشی، محمد، ۹/ ۳۳-۴۹

گنجیان، علی، ۹/۵۱-۷۳

محسنی، علی‌اکبر، ۹/۱۰۱-۱۲۴

معروف، یحیی، ۱۰/۱۳۷-۱۶۶

ملا ابراهیمی، عزت، ۱۰/۸۳- ۱۰۵

ملک‌پائین، مصطفی، ۹/۱۲۵- ۱۴۳

مهتدی، حسین، ۹/ ۱۴۵-۱۶۷

میرزایی، فرامرز، ۹/ ۳۳-۴۹

نظری منظم، هادی، ۹/ ۳۳-۴۹

ب- عنوان

انطباق تکنیک فاصله‌گذاری بر داستان «رجل من دمشق» اثر زکریا تامر؛ ۱۰۱/۹-۱۲٤
بررسی آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا از دیدگاه نقد کهن الگویی؛ ۸۳/۱۰- ۱۰۵
بررسی جامعه‌پذیری جنسیت زنان در سه داستان کوتاه «قماشة العلیان»؛ ۱۳۷/۱۰-۱٦٦
بررسی عناصر داستان در مجموعه «دنیا الأسرار» و آموزندگی آن‌ها برای کودکان؛ ۱/۹-۳۱
جلوه‌های نوستالژی وارتباط آن با اغتراب مکانی، اجتماعی وروانی در دیوان «تأبّط منفی» عدنان الصائغ؛ ۳۳/۱۰-٥٦
خوانش اسطوره‌گرای تمنّای جاودانگی در سروده‌های عبدالوهاب البیّاتی؛ ۱٦۷/۱۰-۲۰۱
دلالت نمادین رنگ در شعر خلیل حاوی؛ ۱/۱۰-۳۲
شخصیت آفرینی در ادبیات داستانی کودک «بررسی مجموعه‌ی «قصص عن ثعلب» اثر زهیر ابراهیم رسام»؛ ۳۳/۹-٤۹
شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم (کنش، گفتار و نامگذاری) در رمان «زقاق المدقّ» اثر نجیب محفوظ؛ ۱۰۷/۱۰-۱۳٥
عاشورا در آیینه‌ی اشعار علامه سیدمحمد حسین فضل‌الله؛ ۱٤٥/۹-۱٦۷
موتیف نهر (رود) در اشعار بدر شاکر سیاب؛ ۷٥/۹-۱۰۰
نقد اسطوره‌شناختیِ حکایت «شیطان» از جبران خلیل جبران؛ ۱۲٥/۹- ۱٤۳
نقد جامعه‌شناختی رمان «اوراق عصام عبدالعاطی» در مجموعه «نیران صدیقة» از علاء أسوانی؛ ٥۱/۹-۷۳
نقد رمان عمارت یعقوبیان (اثر علاء الأسوانی) بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی جامعه‌شناختی «جورج لوکاچ»؛ ٥۷/۱۰- ۸۱

Narrative analysis in “Hinataracna al-jisr” novel, based on Stream of Consciousness

Mehran Najafi Hajivar, PhD student in University of Lorestan
[1]Ali Nazari, Professor in University of Lorestan
Mahmud Mirzaii Alhosaini, Associate Professorin University of Lorestan

Abstract

The novel ‘HinaTaracnaal-Jisr’ is written by Abd Al-rahmanmonif, a contemporary Arab author which is known as “the old man & the sea” in Arab’s literary story. In this novel, the author through modern narration has been able to cross his thoughts audience in a very attractive way and get his goal which has been involving the story. Using a descriptive-analytic approach, This research, after having had glance at the narration technique of the Stream of consciousness progressive fluid which is considered as one of the modern story telling technique, is devoted to finding the features of this narration technique in this afore mentioned novel and also using the presence of narration technique, language, ambiguity, time and schema.The result is Hinataracna al-jisr research should be considered among the outstanding novels of stream of consciousness. For the linguistically direct interior monologue narrative techniques used in integrated and non-integrated elements and language and the language in no logical order. The ambiguity of his novels and poetry Gong and jump around in time for ambiguity has added this story slash and irregular events.

Keyword: Monif, Arabic novel, HinaTaracna al-Jisr, narrative, Stream of consciousness.

1- Corresponding Author Email: alinazary2002@gmail.com

A Psychological Criticism of Najib Mahfooz "Zoghagh almadagh" Novel

Yahia Marof, Professor, Arabic Language and Literature Department, Razi University of Kermanshah
[1]Moslem Khazali, Ph.D student of Arabic Language and Literature, Razi University of Kermanshah

Abstract

Zoghagh Almadagh is one of the most prominent novels by Najib Mahfooz in which the events concerning World War II are depicted. In this novel, there are various characters belonging to a variety of social classes. This study aims to offer a literary-psychological analysis of this novel in line with the principles of psychological criticism. It pursues to analyze the characterization varieties of the novel along with their special features and further state the purpose of Najib Mahfooz for creating such personality types. This study is a descriptive-analytic reserach attempting to address these questions: What is the aim of "Naghib Mahfouz" behind the creation of such personality types? What factors are more effective in building and shaping the characters of this novel? How are Hamida's inner world conflicts formed and what are the consequences? What are the factors leading Hussain Kersha to the superiority sense of revenge and what happens in the end? How are the abnormal and sadistic behaviors of Zita reflected? How do the Salim Alwan's paranoid behaviors emerge and what effect do they leave on his life? Based on the study findings, Najib Mahfooz has mostly delved into the personality and psychological issues in this novel. He portrays the unpleasant social, economic and cultural situations in the Egyptian society in 1930s and World War II by creating various character types and conveys the problems faced by the people to the readers the reflection of which can be observed within the novel characters. All the characters face an unfavorable destiny rooted in the critical situation of their life period.

Keywords: Najib Mahfooz, Zoghagh Almadagh, Psychological criticism, Novel.

1- Corresponding Author Email: Moslem_khezeli@yahoo.com

Analyzing Characterizations in the Novel Returning to Haifa by Ghassan Kanafani

[1]RoohAllah Nasiri, Assistant Professor, Department of Quran and Ahlul-Bayt PBUH. Isfahan University
Hajar Hossaini, M.A. Holder of Persian Language and Literature, Isfahan University

Abstract

The element of character along its actions, reactions, dialogues, and monologues has an important role in the advancement and development of events in stories. In addition, a character is representative of emotions and beliefs of writers. Therefore, characterization has a particular importance in fictional literature.

Through creating symbolic characters, Ghassan Kanafani, in the novel *Returning to Haifa*, has expressed his own ethical and social messages on the part of the characters. The significance of this realistic novel is that the writer, in the conflicts among characters of the story who are representative of "Arab" and "Zionist" ethnicities, has stated the events unbiasedly. In addition, the characters in this novel have been characterized from different aspects such as physical, psychological, social, intellectual as well as the evolution and type.

Using a descriptive-analytic method, the present study investigates the mode of characterization in the novel *Returning to Haifa*. To realize this aim, the characters are investigated in terms of quality, centrality, evolution, and type. In addition, the effect of a number of fictional elements particularly dialogues and conflicts on characterization of the novel is explored.

The results indicate that Ghassan Kanafani has mostly used the indirect method for characterization. Furthermore, the indirect characterization has mostly been created via dialogues among characters.

Keywords: *Returning to Haifa*, Characterization, Conflict, Dialogue.

1- Corresponding Author Email: roohallah62@yahoo.com

Nostalgic Process in “Adnan Alsaygh”s Poetry a Case study of "Maraya Le shareha al-Taweel" and "Sama fi Khozeh"

[1]Ali Khezri, Assistant Professor, Arabic Language and Literature Department, Persian Gulf University
Rasool Balawi, Assistant Professor, Arabic language and literature Department, Persian Gulf University
Ameneh Abgoon, MA Graduate of Arabic language and Literature, Persian Gulf University

Abstract

Nostalgia is a deep longing and homesickness along with a bittersweet feeling towards objects, people and the past events. Traditionally, enthusiasm and a desire to return home to visit relatives have been the common theme in the past poets and writers’ works. Adnan Alsaygh is among the poets who were forced to leave home due to the chaotic situation in Iraq and the persecution of the government. The most important manifestation of homesickness in his poems is reflected in his desire and longing for his native country embracing all his relatives and friends. Using a descriptive-analytic approach, the present study intends to analyze the different forms of patriotism in his poetry along with the manifestations of homesickness, the remembrance of the past, the role of colonizer in the poet’s exile, and utopia of exile poets in "Maraya Le shareha al-Taweel" and "Sama fi Khozeh". The findings reveal that the poet has such a strong enthusiasm for his homeland that he constantly weeps and enthusiastically writes about his homeland problems and his bittersweet past leading to his peacefulness.

Keywords: Modern Arabic Poetry, Iraq, Nostalgia, Love of Country, Adnan Alsayg

1- Corresponding Author Email: alikhezri@pgu.ac.ir

Reflection of Dialogues in the Narrative Short Stories by Tayyeb Saleh

[1]Seyyed Mehdi Masboogh, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Bu- Ali Sina University, Hamedan
Shahram Delshad, PhD Candidate, Department of Arabic Language and Literature, Bu- Ali Sina University, Hamedan

Abstract

Narrative dialogues refer to all the conversations in a narrative text cited by the narrator. These dialogues are altered by the narrator in different ways. Representing the narrative conversations can be revealing in reviewing a story especially in narrative discourse analysis through which one can gain more awareness of narrative methods, writers' style and the relationship between the narrator and character. Using content analysis, the present study scrutinizes the narrative dialogues in two stories, namely *NakhlaAlaljadval* and *DomaVod Hamed* by Tayyeb Saleh, a contemporary Sudanese novelist. The purpose of the paper is to study the stylistic aspects of dialogues in the two stories and the way they are reflected due to brevity and conciseness of such a narration. The results indicate the high frequency of direct and indirect speech in both stories which can be attributed to the realism element and omniscient narrator. The conciseness of the short stories has led to the avoidance of direct free method. It has also made the majority of the dialogues among the characters brief. Such a conciseness, however, has neither affected the coherence nor caused long and boring suspensions in the two stories in the two stories.

Keywords: Short story, Dialogues, Tayyeb Saleh, *Doma Vod Hamed*, *Nakhla Alaljadval*.

1- Corresponding Author Email: smm.basu@yahoo.com

Investigating Poverty from a Sociological Perspective in the Poetry of Ahmad Matar

[1]Mehdi Ebrahimi, M. A. Holder of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University of Tabriz
Ramazan Rezai, Assistant Professor, Humanities and Cultural Studies Research Institute

Abstract

Sociology of literature, one of the new and efficient methods of literary criticism, evaluates the relationship between literature and social issues and also the social status of writers and readers so as to determine the status of various social classes and the homologous and contradictory behavior and interactions of social structures in a certain era.. Ahmed Matar is one of the popular contemporary poets of Arab world who has always demonstrated excessive sensitivity towards social circumstances and events of his community demonstrating his commitment and idealism. Using a descriptive-analytic approach, the present study aims to study and explain the problem of economic poverty and social inequality in the poetry of Ahmad Matar, relying on sociological theories and resources. The results indicate that the poet has a particular attention to poverty issue as it is among the most agonizing social problems leading to a variety of misbehaviors and social illnesses. Reflecting the poverty and problems caused by this social phenomenon in his works, the poet voices his objection trying tocreate awareness in the audience and eliminate class conflict.

Keywords: Ahmad Matar, Poetry, Sociology of Literature, Poverty, Social inequality.

1- Corresponding Author Email: mehdi.ebrahimi94@gmail.com

A Survey of the Character in the Novel "My Aunt Safiya and Convent by "Bahaa Taher (Based on Philippe Hamon's Theory)

[1] Seyyed Hasan Fatehi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan
Faramarz Mirzaee, Professor, Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modarres University
Bibi Rahil Sensebli, PhD student of Arabic Language and Literature, Bu -Ali Sina University, Hamedan

Abstract

Philippe Hamon, a contemporary French theorist, is among the experts who has examined the character element from a new dimension. Since the theory has included the views of earlier theorists, it is one of the most comprehensive and perfect theories about character element and is based on four principles of character types including (a) reference characters (historical, social, mythological and figurative), mediator and pointer characters (indicating writer and reader), (b) signified character (referent), (c) character signifier, and (d) levels of characterization. Character plays a prominent role in the novel *"My aunt Safiya and convent*" by the contemporary Egyptian novelist Bahaa Taher. Using a descriptive-analytic approach, the current study intends to study the character element in the novel from the viewpoint of Philippe Hamon. The obtained results indicate that Bahaa Taher, while using the historical, social and figurative characters in the novel, has paved the way for all characters to be present in the story and has considered a proper position for both writer and reader. Through a description of superficial, internal and social dimensions of the characters, he has presented perfect images of characters for readers. Additionally, he has allowed the narrator to refer to the signified character and has tried to select the names (signifier) for the characters implying a correspondence between the names and their character traits.

Keywords: Character, Philippe Hamon, Bahaa Taher, *My aunt Safiya and convent*.

1- Corresponding Author Email: Shfatehi43@gmail.com

Parallel and Inverse Usage of Seven Trips of Sinbad Legend in the Poems of Badr Shakir Al Sayyab

Reza Afkhami Aghda, Associate Professor, Arabic Language and Literature, Yazd University
[1]Sima Shafiee, M. A. Holder of Arabic Language and Literature, Yazd University

Abstract

During the 20th century, the inroad of colonizers and their agents in most countries, especially Arabian countries from economic, cultural and economic perspectives led their scientists, thinkers, and poets to make their utmost effort to counter the colonizers and enlighten the people. Making use of ancient legends is among the ways most poets including Badr Shakir Al sayyab have chosen to reach their political objectives. In addition to a parallel application and in line with the legend stream, this Iraqi poet has made novel attempts to avoid the norms and have an inverse use of legend. In this study, Sayyab's aversion of the norms, reasons and motivations of his parallel and inverse use of seven trips of Sinbad myth have been investigated using a descriptive-analytic approach in line with some of his poems. Our findings indicate that Sinbad is the symbol of the poet, as Sayyab travels to different countries in pursuit of possible cure so as to get rid of his disease. In contrast to the amazing and successful travels of Sinbad, there are no signs of any personal, social and political recovery of Sayyab's disease which could be considered as an achievement. All of his efforts to find remedy turns out to be utterly fruitless. In fact, any trip incongruent with the stream of *Thousand and One Nights* story can provide grounds for a bitter failure.

Keywords: Contemporary poem, Sayyab, Legend, Seven trips of Sinbad, Aversion.

1- Corresponding Author Email: SimaShafiee68@gmail.com

Review of Story Elements in Hekayat Tabib by Najib Kilany Based on Islamic Literature Approach

Majid Salehbek, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabaei University
[1]Najme Hosseinianfar, PhD student of Arabic Language and Literature

Abstract

In today's world, scholars and experts are calling for ways to promote their own ideas in different ways. Art and literature, especially fiction has a more influential role than the others in this context. Since 1940, the effort of prominent scholars has led to the growth and prosperity of the Islamic stories so that in the fifties, the Islamic literature was presented as a literary school with its own inherent characteristics.

Najib Kilany (1931-1995) is an Arab contemporary writer and among the theorists in Islamic literature. The current paper attempts to examine the elements of the story Hekayat Tabib by Kilany so as to explore the manifestations of Islamic literature in such a collection. To this end, after a short review of Kilany's biography we will consider his viewpoints on the Islamic literature and then examine the story elements of Hekayat Tabibbased on Islamic literature approach. Through examining the themes, characters, dialogue, and descriptions, it can be observed that Kilany has incorporated certain manifestations of Islamic literature in the stories. Hence, Hekayat Tabib can be regarded as one of the realizations of Islamic stories.

Keywords: Islamic Literature, Islamic stories, Najib Kilany, *Hekayat Tabib.*

1- Corresponding Author Email: hosseinianfar@gmail.com

A Survey of the Occupier Symbols in Ez-al-din Monasereh's Poetry

[1]Mohsen Seifi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kashan University
Rouhallah Saiiadi Nezhad, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kashan University
Farahnaz Shariat, M.A., Department of Arabic Language and Literature, Kashan University

Abstract

One of the characteristics of the contemporary Arab poetry in general and the Palastinian resistance poetry in particular is the application of extensive symbols through which poets implicitly express their thoughts. Using symbols in his poetry, Ez-al-din Monasereh depicts the tyranny of the occupier over the Palestinians to challenge the atrocities committed by the Zionist regimein Palestine. Using a descriptive-analytic approach, the present paper attempts to investigate the representative symbols for the Palestine occupiers so as to decode them. The results show that the poet has used symbols such as Viper, Wolf, Pig, and ringdove to reveal the occupiers' brutal nature and their alienation with Palestine. While defending the legitimacy of the Palestinian demands, Ez-al-din Monasereh uses symbols to reveal the falsehood state of the occupiers regarding the right of residence and civilization in Palestine.

Keywords: Ez-al-din Monasereh, symbol, Contemporary Arab poetry, Occupier.

1- Corresponding Author Email: Motaseifi2002@yahoo.com

Contents

1- A Survey of the Occupier Symbols in Ez-al-din Monasereh's Poetry
2- Review of Story Elements in Hekayat Tabib by Najib Kilany Based on Islamic Literature Approach
3- Parallel and Inverse Usage of Seven Trips of Sinbad Legend in the Poems of Badr Shakir Al Sayyab
4- A Survey of the Character in the Novel "My Aunt Safiya and Convent by "Bahaa Taher (Based on Philippe Hamon's Theory)
5- Investigating Poverty from a Sociological Perspective in the Poetry of Ahmad Matar
6- Reflection of Dialogues in the Narrative Short Stories by Tayyeb Saleh
7- Nostalgic Process in "Adnan Alsaygh"s Poetry a Case study of "Maraya Le shareha al-Taweel" and "Sama fi Khozeh"
8- Analyzing Characterizations in the Novel Returning to Haifa by Ghassan Kanafani
9- A Psychological Criticism of Najib Mahfooz "Zoghagh almadagh" Novel
10- Narrative analysis in "Hinataracna al-jisr" novel, based on Stream of Consciousness

Addresss
Iran-yazd

Yazd University Faculty of Foreign Languages

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 Foreign Languages

Fall and Winter 2017
No. 13
Sixth Year

In The Name

Of God