دانشگاه یزد
دانشکده زبان های خارجی

نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی- پژوهشی

سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی بهار و تابستان (۱۳۹۶) ISSN:۲۳۲۲-۵۰۶۸

- **بررسی و تحلیل تصویر زن در داستان‌های کوتاه یوسف ادریس**
  مهین حاجی زاده، راضیه رفیعی، محمد باشایی
- **دلالت‌های معنایی اسطوره تموز در شعر خلیل حاوی و عبدالوهاب البیاتی**
  عزت ملاابراهیمی، محمد سالمی
- **تحلیل رمان «اللصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با الگوی ساختاری کلود برمون**
  پیمان صالحی، سمیره مرادزاده
- **تحلیل رمان فی المنفی اثر ژرژ سالم بر مبنای مکتب اگزیستانسیالیسم**
  هومن ناظمیان ، فاطمه پرچگانی، میلاد درویشی
- **بلاغت «آیرونی» و تحلیل ابتکارات جواهری در قصیده طنزآمیز «تَنْویمَةُ الْجِیاعْ»**
  رضا رضایی، فرشته دیبایی
- **بررسی تکنیک روایی چند آوایی در رمان‌های مواجع الشتات و وجهان لعنقاء واحده نوشتهٔ عبدالکریم ناصیف**
  سیمین غلامی، جواد اصغری
- **تحلیل قصیدهٔ «سِفر ایوب» بدر شاکر سیاب بر اساس مکتب «معنادرمانی» فرانکل**
  قاسم مختاری، مطهره فرجی، مصطفی آدینه
- **نمادپردازی در شعر علی الفزانی (شاعر معاصر لیبی)**
  مرضیه زالی، حسین ناظری، علی نوروزی، بلاسم محسنی
- **آرمانشهر و ضد آرمانشهر در آثار علمی– تخیلیِ توفیق الحکیم (نمایشنامه«رحلهٔ إلی الغد» و داستان کوتاه «فی سنهٔ ملیون»)**
  زهره ناعمی، فرهنگ مفاخری
- **سبک شناسی سروده «أوراس» عبدالمعطی حجازی**
  علی نجفی ایوکی، سید رضا میر احمدی، سمیه خداوردی

نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی بهار و تابستان (۱۳۹۶)

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

Volume 14

ISSN:2322-5068

- Analyzing women's place in the short stories of Yusuf Idris
- Application of Tammuz mythical character in a poem by Khalil havi and Abd al-Wahhab Al-Bayati
- Analyzing the Novel "The Thief and the Dogs" with the Structural Framework of Claude Bremond
- Analysis of George Salem's novel "Fi-Almanfa" on the basis of the existentialism approach
- Irony and its reflection in the Ode 'Tanvimatul Jiya' of Javaheri
- Analysis of the multi-voice narrative technique in the novels 'Mavajeoalshatat' and 'Vajhanleanghavahedah' written by Abdul Karim Nasif
- Analysis of Badr Shaker Sayab's ode 'Sefr-e-Ayyoob' according to Frankel's school of Logotherapy
- Using symbols and icons in poems of Ali Al-Fazani (a Libyan contemporary poet)
- Utopia and Dystopia in science fictions of Tawfiq al-Hakim: A Case study of the Play *Journey to Tomorrow* and the Story *In the Year Million*
- Critical and stylistic analysis of the poem Uras

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی-پژوهشی

نقد ادب معاصر عربی

سال هفتم، شمارۀ چهاردهم پیاپی و دوازدهمین شماره

علمی-پژوهشی بهار و تابستان ۱۳۹۶

دو فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم، شمارۀ چهاردهم پیاپی و دوازدهمین شماره علمی پژوهشی
بهار و تابستان ۱۳۹۶
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
سردبیر: دکتر محمدعلی آذرشب
مدیر مسئول: دکتر فاطمه قادری
مدیر داخلی: دکترعلی بیانلو
کارشناس: الهام اردکانی
ویراستارانگلیسی: دکتر احمدرضا اسلامی
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 حسین ابویسانی	دانشیار دانشگاه خوارزمی
دکتر جواد اصغری	استادیار دانشگاه تهران
دکتر بهرام امانی چاکلی	استادیار دانشگاه زنجان
دکتر نعیمه پراندوجی	استادیار دانشگاه کوثر
دکتر مهین حاجی زاده	دانشیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر سمیه حسنعلیان	استادیار دانشگاه اصفهان
دکتر شکوه السادات حسینی	استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر محمود حیدری	دانشیار دانشگاه یاسوج
دکتر علی اصغر روان شاد	استادیار دانشگاه یزد
دکتر اکرم روشنفکر	استادیار دانشگاه گیلان
دکتر طیبه سیفی	استادیار دانشگاه شهید بهشتی
دکتر محسن سیفی	استادیار دانشگاه کاشان
دکتر پیمان صالحی	استادیار دانشگاه ایلام
دکتر فواد عبدالله زاده	استادیار دانشگاه زابل
دکتر بیژن کرمی میرعزیزی	استادیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر حسن گودرزی لمراسکی	دانشیار دانشگاه مازندران
دکتر هومن ناظمیان	استادیار دانشگاه خوارزمی
دکتر علی نجفی ایوکی	دانشیار دانشگاه کاشان
دکتر یوسف نظری	استادیار دانشگاه شیراز
دکتر هادی نظری منظم	استادیار دانشگاه تربیت مدرس

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
بررسی و تحلیل تصویر زن در داستان‌های کوتاه یوسف ادریس مهین حاجی زاده، راضیه رفیعی، محمد پاشایی	۱
دلالت‌های معنایی اسطوره تموز در شعر خلیل حاوی و عبدالوهاب البیاتی عزت ملاابراهیمی، محمد سالمی	۲۳
تحلیل رمان «اللصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با الگوی ساختاری کلود برمون پیمان صالحی، سمیره مرادزاده	٤۳
تحلیل رمان فی المنفی اثر ژرژ سالم بر مبنای مکتب اگزیستانسیالیسم هومن ناظمیان ، فاطمه پرچگانی، میلاد درویشی	٦۷
بلاغت «آیرونی» و تحلیل ابتکارات جواهری در قصیده طنزآمیز«تَنْویمَةُ الْجِیاعْ» رضا رضایی، فرشته دیبایی	۸۹
بررسی تکنیک روایی چند آوایی در رمان‌های مواجع الشتات و وجهان لعنقاء واحده نوشتهٔ عبدالکریم ناصیف سیمین غلامی، جواد اصغری	۱۰۵
تحلیل قصیدهٔ «سِفر ایوب» بدر شاکر سیاب بر اساس مکتب «معنادرمانی» فرانکل قاسم مختاری، مطهره فرجی، مصطفی آدینه	۱۲۷
نمادپردازی در شعر علی الفزانی (شاعر معاصر لیبی) مرضیه زالی، حسین ناظری، علی نوروزی، بلاسم محسنی	۱٤۹
آرمانشهر و ضد آرمانشهر در آثار علمی- تخیلیِ توفیق الحکیم (نمایشنامه«رحلة إلی الغد» و داستان کوتاه «في سنة مليون») زهره ناعمی، فرهنگ مفاخری	۱۷۳
سبک شناسی سروده «أوراس» عبدالمعطی حجازی علی نجفی ایوکی، سید رضا میر احمدی، سمیه خداوردی	۱۹۵

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بررسی و تحلیل تصویر زن در داستان‌های کوتاه یوسف ادریس

مهین حاجی زاده[۱]، دانشیار، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
راضیه رفیعی، کارشناس ارشد، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
محمد پاشایی، استادیار، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۷/۱۰

چکیده

ازاواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم به دنبال انقلاب ۱۹۱۹م در مصر، بحث زنان و حقوق و آزادی آنها مطرح شد. در بین تمامی اموری که به جامعه و انسان مربوط می‌شود، مسأله‌ی زن که از لحاظ عواطف زیباترین و لطیف‌ترین عنصر جامعه است، همواره با پیچیدگی و غموض بیش‌تری همراه بوده و به آثار ادبی جذابیت خاصی بخشیده است. یوسف ادریس داستان‌نویس بزرگ مصری است که دنیای داستانی وی در بیش‌تر نوشته‌هایش، در قالب سه عنصر خدا، جنسیت و سلطه تجلی می‌یابد. حضور زن در داستان‌های وی به واقعیت نزدیک است و تصویری به نسبت واقع‌بینانه از چهره‌ی وی می‌نمایاند. پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر نقد جامعه شناختی در صدد است تا تصویر و جایگاه زن را در (٤) داستان یوسف ادریس بررسی و تحلیل نماید. این پژوهش بر این نکته تأکید می‌کند که زن در ابداع داستانی یوسف ادریس حضوری چشم‌گیر دارد؛ اما اغلب با چهره‌ای منفی؛ به گونه‌ای که در این داستان‌ها از وی چهره‌ای شیطانی، بی وفا و شرور، بی‌رحم و سنگدل، حقیر و خوار و یا قابل ترحم به تصویر کشیده شده است. اما با موشکافی این داستان‌ها درمی‌یابیم که ادریس این مشکلات را ناشی از شرایط نابسامان جامعه‌ی مصر می‌داند و از آن‌جا که ادریس در داستان‌های خود مانند یک پزشک به بیماری‌های جامعه‌ی خود می‌پردازد به تصویر این دسته از زنان پرداخته است و قطعاً در جامعه آن زمان زنانی فاضل و بافرهنگ نیز وجود داشته‌اند.

کلید واژه‌ها: مصر، داستان کوتاه، یوسف ادریس، زن، نقد جامعه شناختی

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

مقدمه

در مصر از اواخر قرن نوزده و اوائل قرن بیست با گسترش نفوذ بیگانگان و توسعه‌ی روابط فرهنگی و اجتماعی با غرب، ادبیات در مسیری تازه قرار گرفت و زمینه‌های اجتماعی پررنگ‌تر از گذشته رخ نشان داد. یکی از نمودهای بارز چنین تغییری تمرکز و اعتنا بر روی زنان و حقوق و آزادی‌های فراموش شده آنان محسوب می‌شود که یکی از پرهیاهوترین موضوعات اجتماعی ادبیات داستانی معاصر به حساب می‌آید. این موضوع بخش وسیعی از ادبیات داستانی معاصر را به خود اختصاص داده است. بحث زنان و حقوق پایمال شده آن‌ها از اواخر قرن نوزدهم مطرح شد و پس از آن جنبش‌های زنان تغییر شگرفی یافت، به گونه‌ای که هنجارها و قوانین حاکم مردسالار بر جامعه کم کم جای خود را به برابری نسبی داد. نویسندگان در ادبیات داستانی معاصر مصر به‌ویژه پس از انقلاب ۱۹۱۹ میلادی به شخصیت‌های زن بیشتری اجازه ورود به حریم داستان را دادند و زنان در زمره شخصیت‌های اصلی و محوری داستان قرار گرفتند. داستان‌نویسان در قالب حوادث داستانی به محرومیت‌ها، مظلومیت‌ها، بیچارگی‌ها، فقر و فساد و مسائلی از قبیل آن پرداختند.

یکی از انواع ادبیات داستانی که در این دوران نمود بسیاری پیدا کرد، داستان کوتاه بود. داستان کوتاه عرب، ثمره‌ی مطالعات جدیدی است که از روابط شرق با غرب حاصل‌شد. از آغاز دهه‌ی پنجاه در قاهره، یوسف ادریس در جهان داستان کوتاه عربی جایگاه والایی یافت. وی مدتی به شغل طبابت پرداخت اما پس ازمدتی توانایی‌ها و دغدغه‌های ذهنیش وی را به سمت دیگری سوق داد. یوسف ادریس در زمینه‌ی نوشتن داستان کوتاه تحت تأثیر گورکیوچخوف، گام در راه رئالیسم نهاد و تصویری واقعی از طبقات اجتماعی در جامعه‌ی روستایی و شهری ارائه کرد. وی در قصه‌های کوتاه خود مفهومی واضح و عینی از واقعیت آورده‌است. اتهام "هیلاری کیلباتریک" نسبت به یوسف ادریس، مبنی بر اینکه ادریس در نوشته‌های خود عنایت و توجه کافی به زن ندارد، به نظر می‌رسد اتهامی بی‌اساس باشد. زن بهره‌ی بسیاری در پیرنگ سازی و حادثه‌پردازیی وسف ادریس دارد؛ به گونه‌ای که در بسیاری از قصه‌های کوتاه وی،

راوی داستان، زن می‌باشد. مسأله زن و اجتماع را محوری برای آثاری از قبیل الحرام، العیب، قصهٔ حب، البیضاء، نیویورک۸۰، فیینا٦٠ می‌یابیم و در قصه‌های کوتاهش مانند حادثهٔ شرف، النداهة، قاع المدینة، بیت من لحم، أرخص لیالی و غیر آن زن را محوری می‌یابیم که این آثار پیرامون آن می‌چرخند (ر.ک: زین الدین،۲۰۰۳ :۱۸۸).

پژوهش حاضر به بررسی اندیشه‌ها و عقاید یوسف ادریس پیرامون زن و ارزش و جایگاه وی، در داستان‌های کوتاهش اختصاص دارد؛ زیرا وی به عنوان فردی فرهیخته و داستان‌سرایی مطرح در القای باورها و نگرشش درباره زن، به مردم مصر و دیگر جوامع تأثیر شگرفی داشته است که دریافتن این تأثیرات بررسی و تحلیل داستان‌های وی را ضروری می‌نماید.

می‌توان گفت در بین موضوعات اجتماعی، مسائل مربوط به زن و خانواده که توجه بسیاری از هنرمندان را به خود معطوف داشته است، بیشترین شناخت را از این دوره به دست می‌دهد لذا شناختن این دوره یکی از انگیزه‌های این پژوهش است. یوسف ادریس از داستان پردازانی است که زن در آثار وی نمود بسیاری دارد. تصویر زن در آثار داستانی وی در نگاه اول مخاطبان را به یک دیدگاه منفی و بدبینانه نسبت به‌زن و حضور او در جامعه دلالت می‌کند. یوسف ادریس در اغلب موارد جز زنان فاسق‌نما را ترسیم نکرده با اینکه زنان فاضل و عالم و متخلق به صفات نیک نیز در هر جامعه‌ای یافت می‌شوند. به نظر می‌رسد که هدف یوسف ادریس از پرداختن به جنبه تاریک زنان در جامعه بیان غیرمستقیم و تلویحی نکته دیگری باشد که نیازمند تامل و ژرف نگری در آثار داستانی او است.

پیشینه پژوهش

در زمینه پیشینه پژوهش می‌توان گفت درآثار داستانی یوسف ادریس به ویژه قصه‌های کوتاه وی تحقیقات ارزنده‌ای انجام گرفته و مقالات متعددی به زبان عربی در این خصوص نگاشته شده است از قبیل:

"قصص یوسف ادریس القصیرة تحلیل مضمونی" اثر ب.م. کربرشویک در سال ۱۹۸۲

و نیز "بیت من لحم بین الجنس و الدین" اثر فریدهٔ النقاش در سال ۱۹۸۸، حادثهٔ شرف» اثر لویس عوض در سال ۱۹٦٦، «آخر الدنیا و جسم الدنیا» اثر رشاد رشدی در سال ۱۹٦۲.

اما تحقیق مستقلی در زمینه بررسی تحلیلی دیدگاه ادریس نسبت به زنان در جامعه‌ی مصری یافت نشد، از این روی پژوهش حاضردر صدد است تا با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی تصویر زن در داستان‌های کوتاه ادریس بپردازد و موقعیت و جایگاه وی را در داستان‌های ادریس به تصویر کشد و به این سوال پاسخ دهد که:

۱- چرا هیچ اثری از زنان فاضل، عالم و بافرهنگ جامعه مصر در آثار یوسف ادریس دیده نمی‌شود و او به ترسیم زنان عادی و عمدتاً فاسق پرداخته است؟

نگارنده پس از تنظیم موضوعی مطالب در ابعاد مختلف تحقیق به تتبع و جمع‌آوری شواهد از میان ٤ داستان «حادثهٔ شرف»، «الزوار»، «الستارة» و «حالة تلبس» که محوریت آن‌ها زنان و مسائل مربوط به آن‌ها می‌باشد پرداخته است. پس از ذکر خلاصه‌ای از داستان‌های انتخاب شده، شواهد نیز گاه به صورت نقل و ترجمه مختصر و گاه در قالب اقتباس آمده است که در این صورت نیز با ترجمه مفهومی و یا عین متن پس از توضیح مختصر ذکر گردیده است. سپس هر یک از موضوعات به تناسب مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و ضمن استفاده از نقطه نظرهای ابراز شده از تأثیرپذیری مستقیم و تسلیم صرف و حمل تفسیرها و تحلیل‌های ناروا خودداری نموده است. شایان ذکر است که تحلیل‌ها بر مبنای تحلیل‌های جامعه‌شناسانه انجام شده است؛ چرا که بنیاد نقد اجتماعی بر این تفکر است که «آثار ادبی همواره محصول و مولود حیات و محیط اجتماعی است» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ٤٦)

آزادی زنان بعد از انقلاب ۱۹۱۹ و تأثیر آن بر قصه نویسی

بعد از انقلاب ۱۹۱۹، تحولاتی در تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مصر به وجود آمد که این تحولات داستان کوتاه را وارد مرحله‌ای جدید کرد. محقق معاصر مصر

«احمد هیکل» مهم‌ترین مظهر و نشانه تغییر در زندگی اجتماعی در آن زمان را استقرار تجربه آزادی زنان و مشارکت آن‌ها در بسیاری از زمینه‌های سیاسی، فکری و اجتماعی می‌داند و می‌گوید «انقلاب ۱۹۱۹ زن را در سهیم بودن زندگی سیاسی تشویق نمود و به دنبال آن در اولین تظاهرات در سال ۱۹۱۹ بود که خواستار استقلال و محقق شدن خواسته‌های سرزمینشان شدند. در این زمان بود که زن وارد دانشگاه شد و در فعالیت‌های علمی شرکت نمود و جمعیت‌های زنان بوجود آمد و به شکلی واضح در زندگی اجتماعی سهیم گشتند، و این استقرار و ایجاد تجربه آزادی زنان تأثیری بر زندگی ادبی آن زمان مخصوصاً در فن داستان نویی داشت به شکلی که زن و تجربه‌های او به عنوان عناصر اصلی در داستان‌ها تبدیل شد» (هیکل، ۱۹۷۱: ١٦). عقب‌ماندگی زنان و دور بودن آن از محافل اجتماعی عاملی مهم در عقب‌ماندگی قصه کوتاه و عدم رشد آن در ادب عربی بود و« اساس قصه باعث شد که زن در جامعه نقش مهمی را ایفا کند و جامعه از آن متأثر شود به خصوص در رسم سطح اخلاق و رفتار» (الجندی، ۱۹۸۵: ۳۱۸)

پس نویسندگان به موضوعات جدید پیرامون زن و مسائل مرتبط با آن روی آورده، قصه‌های زیبایی با تم عاشقانه و پیام‌های اخلاقی خلق کردند که زنان در آن نقش قهرمان اصلی را بازی می‌کنند و محور داستان پیرامون زن و مسائل او می‌چرخد، در این مقاله به بعضی از آنها در آثار یوسف ادریس اشاره می‌گردد.

داستان کوتاه حادثۀ شرف

قصه «حادثۀ شرف» بر معیارهای اخلاقی خاص نسبت به جنس مؤنث در روستا تمرکز دارد. یوسف ادریس در آثار خود آشکار می کند که انعطاف‌پذیری روستاییان در پایبندیشان به اصول خالی از نرمی و عطوفت است و با چشم‌پوشی از رفتار خشونت آمیز آنان برای ما بیان می‌کند که زنان باید بفهمند که رویکردها نسبت به زیبایی و جذابیت زنان در روستا و شهر بسیار متفاوت است. داستان حادثۀ شرف، داستان دختری روستایی به نام فاطمه است که همراه برادرش زندگی می کند و به الگویی برای

دختران روستا تبدیل شده است. روزی فاطمه هنگام کار در مزرعه مورد حمله و سوءقصد قرار می‌گیرد و اهالی روستا با شنیدن فریادش، به کمک وی می‌شتابند اما در حالی که به وی آسیبی نرسیده بود، مورد سوء ظن اهالی روستا قرار می‌گیرد و به دنبال این اتفاق با رفتار ناشایست اهالی روستا و برادرش مواجه می‌گردد و لطمه‌ای بزرگ به روان و شخصیتش وارد می‌شود.

نویسنده در سه قسمت عمده به توصیف شخصیت این دختر می‌پردازد. خصوصیات اخلاقی منحصر به فرد و زیبایی وافری دارد که کمتر کسی به خودش اجازه‌ی نزدیک شدن به وی و خواستگاری از او را می‌دهد. ناگهان روزی فرا می‌رسد که مردم انتظار آن را می‌کشیدند، هنگامی که فاطمه از راه باریک میان مزرعه‌ی ذرت عبور می‌کرد یکی از جوانان روستا او را مورد حمله قرار می‌دهد، او فریاد برآورده، طلب کمک می‌کند، مردم به کمک او می‌شتابند و در مورد او دچار سوظن می‌شوند.آنها بر این باورند که وی مرتکب خطا شده است. مردم فاطمه را همراه با گروهی از زنان و کودکان بر درشکه‌ای سوار کرده، به سمت راهبه می‌برند تا بی‌گناهی دختر جوان را اثبات کنند.

در کلیسا فاطمه را روی تخت می‌خوابانند؛ زنان دست و پاهای فاطمه را گرفته بودند و دستان زیادی به سمت او دراز شده بود. چشم‌ها به او خیره گشته بود تا در جستجوی شرف وی و سالم بودن آن باشند و فاطمه نمی‌دانست که چه چیزی را در او جستجو می‌کنند[1] (ادریس، ۱۹۷۱: ۱۱۸). هنگامی که راهبه، برخلاف آن‌چه که همه انتظار داشتند، به آن‌ها می‌گوید که این دختر نجیب است، صدای هلهله‌ی زنان بلند شد تا به مردان منتظر در خارج از اتاق بشارت دهند که: «انشاءالله سالم است، سالم است و شرف حفظ شده است»[2] (*همان: ۱۱۹*). صدای هلهله‌ی زنان همه‌جا می‌پیچد، تنها مکانی که از آن صدایی بلند نشد، قلب فاطمه بود. با وجود اثبات بی‌گناهی‌اش و اعلام پاکی و برائت در ملأ عام، این موضوع به طورکلی و به خودی خود، هستی او را در عمق وجودش می‌کشد. بعد از این حادثه برادر زخمی فاطمه برای انجام وظیفه‌اش آماده می‌شود و وظیفه‌اش کشتن فاطمه است که به او افترا زده‌اند.

تحلیل محتوا

کشاورزان اگر چه به کمتر چیزی که نیازهای مادی‌شان را برطرف کند، قانع‌اند و در این زمینه زیاد سخت نمی‌گیرند اما همین افراد هنگامی که پای مسائلی از قبیل شرف به میان می‌آید، به خصوص وقتی که احساس می‌کنند ناموسشانشان در معرض خطر واقع شده است، رفتار متفاوتی نشان می‌دهند. بر همین اساس درک خشونت فرج برای بر عهده گرفتن مسئولیت خواهرش- فاطمه – کسی که قصه‌ی «حادثۀ شرف» بر محور آن می‌چرخد برای مخاطب آسان می‌شود. نویسنده در این داستان تصویر و شخصیتی محبوب و دوست داشتنی از فاطمه ارائه می‌دهد که دل‌های همه به سوی او تمایل دارد. زیبایی فاطمه در این قصه شباهت بسیار زیادی به زیبایی لیندا در روایت «الحرام» دارد، زیبایی‌ای که خواستگاران را دور می‌کند، پس کسی که جرأت پیدا کند که این دختر را به تنهایی مالک شود، دیوانه است[۳] (*همان*: ۹۰).

نویسنده «فاطمه» را در قسمتی از داستان چنین معرفی می‌کند:

فاطمه هرگز ازدواج نکرده بود و خواستگاران او کم بودند، به گونه‌ای که می‌توان گفت هرگز خواستگاری نداشت، پس دیوانه است کسی که به خود جرأت دهد و این دختر را صاحب گردد و اگر کسی با او ازدواج کند، با او چه می‌کند؟ مردم در روستا ازدواج نمی‌کنند تا پیرامون آن حصاری بکشند و از زیبایی آن بهره ببرند. هم‌چنین آن‌ها زندگی نمی‌کنند تا از زندگی لذت ببرند، آن‌ها فقط دوست دارند که زنده بمانند و ازدواج می‌کنند تا همسرشان کار کند و فرزندانی به دنیا بیاورد که کار کنند و به همین خاطر فاطمه بدون خواستگار مانده بود[٤] (*همان*: ۹۰).

نویسنده در این داستان کوتاه فاطمه را دختری با چهره‌ای زیبا و ویژگی‌های اخلاقی والا توصیف و گویا توجیه می‌کند که گاهی کم بودن خواستگار برای دختران زیبا شاید به علت این است که کسی جرأت ازدواج و محافظت از آنها را ندارد و زیبایی بلای جان آنها شده است. ادریس می‌کوشد تفاوت دیدگاه مردان روستایی و شهری را در مورد زن و کارکرد آن در جامعه به تصویر بکشد. روستائیان ازدواج می‌کنند تا زنشان کار کند و برای آنان فرزندانی به دنیا آورد که کار کنند.

هنگامی که شخصیت فاطمه را تا لحظه‌ی بحرانی داستان و گره گشایی که برای وی پیش آمد، همراهی می‌کنیم، متوجه می‌شویم که گرداب این مشکلات از تاریکی روابط اجتماعی و ارزش‌های بزرگ و پیچیده حکایت می‌کند که بر سطوح عاطفی انسان‌ها تأثیر منفی می‌گذارد. فاطمه در یکی از مزارع ذرت مورد سوءقصد واقع شده است و بیهوده می‌کوشد از شرف خود دفاع کند. بعد از اثبات بی‌گناهی اش، او به‌خاطر چیزی که به دست آورده بود خوشحال نبود، بلکه زمانی که بازوانش را با شدت گرفتند تا شرف او در مقابل دیدگان راهبه و همه‌ی زنان حاضر در آن مکان اثبات گردد، چیز زیادی را از دست داده بود، زیرا او به پاک بودن خود اطمینان داشت اما پرده‌برداری از این بی‌گناهی و یا تلاش برای تأکید آن، ضربه‌ی بزرگی بود که این حادثه بر وجدان فاطمه وارد آورد.

شرف در این داستان از دیدگاه کشاورزان در دوشیزه و باکره بودن خلاصه می‌شود که فاطمه با سربلندی و عزت از آن امتحان، جان سالم به درمی‌برد. اما معنای نهایی قصه، که دراصل پایان یافتن هستی فاطمه در وجودش و خوار شدن شخصیت‌اش است، به اسلوب نادرستی که این اصول بر آن انطباق دارد، تأکید می‌کند. گرفتن وحشیانه‌ی فاطمه، او را به شناختی که تا قبل ازاین حادثه بدان نایل نشده بود، سوق داد و به او کیفیت و چگونگی محافظت از معیارهای اخلاقی را در روستا نشان داد. هم‌چنین خدعه و نیرنگ برادر فاطمه را عریان کرد که در ظاهر استقامت نشان می‌دهد و پشت سرش هرچه را که او از آن می‌ترسید، انجام می‌دهد. پایان کار این شد که روستاییان به آن‌چه که می‌دانستند و یقین داشتند قانع شدند، به دوشیزه بودن فاطمه بدون این‌که درک کنند که فاطمه از نظر روحی چه شکست بزرگی را تجربه کرده است.

قصة «الزوار» از مجموعه «لغة الآی آی»

داستان «الزوار» اوج تنهایی دختری به نام سکینه را به تصویر می‌کشد که همراه برادرش زندگی می‌کند. به علت بیماری خاص و سرفه‌های مداوم، برادرش او را به بیمارستان

آورده، دیگر سراغ او نمی‌آید. نویسنده با تصویرگری زیبای خود، شدت این تنهایی را با نشان دادن تلاش این دختر برای رهایی از حصار تنهایی و مرهم نهادن بر درد انتظار خویش، به خواننده القاء می‌کند. در این داستان ادریس به خوبی از عهده‌ی ترسیم افکار خود برآمده است.

سکینه فردی ضعیف و لاغر و مهربان بود. او بیماری سختی داشت و به مدت سه ماه در بیمارستان بود و بزرگترین آرزویش مرخص شدن از بیمارستان بود. اما به او اجازه‌ی مرخصی نمی‌دادند. او یک برادر ناتنی و دو خواهر و چندین خویشاوند داشت ولی با همه‌ی این اوصاف هیچکسی به عیادت او نمی‌آمد. از روزی که برادرش او را در بیمارستان بستری کرد دیگر سکینه او را هم ندیده بود، بنابراین مشکل سکینه این بود که اجازه‌ی خروج از بیمارستان را به او نمی‌دادند اما مشکل اساسی او این بود که کسی به عیادتش نمی‌آمد. در طول روزهای هفته، هزاران نفر به قصد عیادت بیمارها به بیمارستان می‌آمدند. دور هر تختی یک یا پنج یا ده نفر عیادت کننده جمع می‌شدند به غیر از تخت سکینه که هیچ کس در اطراف آنن می‌ایستاد، بنابراین عیادت کنندگان تخت مجاور از تخت سکینه به عنوان صندلی استفاده می‌کردند تا قدری خستگی آنها رفع شود. سکینه ناراحت و گرفته و غمگین می‌شد و فکر می‌کرد که او مظلوم است، و به ناچار باید نقصی در جهان باشد که او تنها و بدون ملاقات کننده مانده است. برادر شاین امکان را دارد که یک بار به دیدنش بیاید. چه اتفاقی افتاده که اینگونه دلهایشان سنگ شده است؟ چه شده که اینگونه رابطه او با خانواده و اقوام و حتی دوستانش و کل دنیا قطع شده است؟ احساس می‌کرد که هیچ کس با او همدردی نمی‌کند. دل او غمگین و حزین بود. اما ظاهر و چین و چروک‌هایش بیانگر شادابی و بشاشی ظاهری‌ای بود و همواره لبخندی بر لبانش نقش بسته بود. وضع به همین منوال تا پنج‌ماه گذشت، و مریض‌ها همه عوض شدند از قدیمی‌ها هیچکس بجز مصمص نماند. او گرفتار بیمارستان شده بود و دوست داشت به هر قیمتی که باشد از آنجا بیرون برود اما اگر چنین می‌شد از خود می‌پرسید که به کجا خواهد رفت. او برای کیست و چکار خواهد کرد. قبل از آمدن به بیمارستان با برادرش زندگی می‌کرد و منتظر بود تا برادرش

ازدواج کند و خود او نیز منتظر آمدن خواستگاری برای خودش بود، اما مریض شد و در تمام طول شب سرفه می‌کرد تا اینکه برادرش از او خسته شد و او را در اولین فرصت به بیمارستان آورد، شاید هدف برادرش این بود که بدین واسطه از دست او و سرفه‌هایش خلاص شود. سکینه شنید که بعد از آمدنش به بیمارستان برادرش ازدواج کرده و از خانه رفته‌است. خواهرانش همگی متأهل بودند، اما سکینه زیبا نبود تا اینکه کسی به خواستگاری او بیاید[۵].

مصمص در تخت کناری‌اش، همسر یکی از معلمان بزرگ بود که تعداد اقوام و فامیلهایش به صدها تن می‌رسید. بنابراین در طول روز حداقل پنج تا شش نفر از مصمص عیادت می‌کردند. ارتباط بین سکینه و مصمص چنین آغاز شد که سکینه مشخصات عیادت کنندگان را از مصمص می‌پرسید که آنها کی‌اند و تا چه حد فامیلند، و کار آن‌ها چیست؟ و این کار سکینه فقط در حد سؤال نبود بلکه او عادت کرده بود تا به دقت به ملاقات کنندگان نگاه کند و نام آنها را یاد گرفته بود. او قدمی جلوتر رفت تا همانند گذشته‌ی خود احساس خوشحالی کند. پس شروع کرد به کمک کردن به مصمص، به عنوان مثال برای عیادت‌کنندگان صندلی آماده می‌کرد، بچه‌های عیادت کنندگان را سرگرم می‌کرد و با بزرگترها هم به صورت خیلی صمیمی رفتار می‌کرد و در مورد همه چیز با آنها صحبت می‌کرد. مصمص همچون جهنم آتشین است وقتی که دهن باز کند یا در چیزی شک کند و سکینه با اینکارها او را آماده‌ی شعله‌ور شدن کرده بود. مصمص به سختی و همچون سنگی گداخته صبر می‌کند تا سکینه قدری ملاحظه داشته باشد و تخت او را ترک کند. اما وضع از این هم بدتر شد، طوری‌که سکینه عیادت کنندگان را به سوی خود جذب می‌کرد و آن‌ها روی تخت سکینه می‌نشستند و سکینه تا پایان زمان عیادت با آنها صحبت می‌کرد و عیادت کنندگان حتی یک کلمه هم با مصمص صحبت نمی‌کردند. گویی که آنها به ملاقات سکینه آمده‌اند. تا روزی فرارسید که مصمص از شدت عصبانیت داشت منفجر می‌شد، تصمیم گرفت تا او را از اینکار منع کند و چنین تهدیدش کند که اگر سکینه عیادت کنندگان او را برای خود شکار کند او نیز هنگام آمدن عیادت کنندگان سکینه آن‌ها را به سمت خود بکشاند و

درست همان کارهایی را انجام دهد که سکینه انجام می‌دهد. به یکباره مصمص متوجه شد که سکینه ملاقات کنندهای ندارد و منتظر هیچکس نیست. مصمص برگشت و به سکینه گفت: آهای گوش کن و سکینه گفت: بله مصمص؟ اما صدای او لحن آرامی به خود گرفت طوری که به سختی شنیده می‌شد و گفت: هیچی... چیزی نیست.. چیزی نمی‌خواستم بگویم.

این‌را گفت و با چشمانی زلزده به چهره سکینه نگاه کرد، چهره‌ای که نزدیک بود از آن خون جاری شود.. همچنان به چهره سکینه نگاه کرد و از آن چشم برنداشت، گویی برای اول بار او را می دید.. بلند بالا و لاغر همچون ترکه‌ی درخت (ادریس، بی تا: ۱۵).

تحلیل محتوا

ادریس در این داستان انسان و روحیات و خلقیات او را به‌عنوان محور اصلی قرار می‌دهد و این مسأله را در شخصیت دو زن به خصوص در قهرمان داستان بررسی می‌کند. در وهله اول ممکن است این سؤال پیش‌آید، که چرا ادریس این بار شخصیت‌های خود را از میان جنس مؤنث انتخاب می‌کند طوری‌که دو شخصیت اصلی داستان یعنی سکینه و مصمص هر دو زن هستند. پاسخ این سؤال بنحو واضحی با بررسی شخصیت سکینه روشن می شود، از آنجایی که جنسم ؤنث نسبت به مسائل عاطفی از جمله مسائلی چون دوری دوستان و آشنایان، تنهایی و مشکلات روحی و روانی حساس‌ترند از این‌رو می‌بینیم که نویسنده برای مسائلی از این قبیل قهرمان را از میان جنس مؤنث انتخاب می‌کند. از لابه‌لای متن این داستان می‌توان چنین برداشت کرد که نویسنده قصد دارد یکی از مشکلات روحی انسان معاصر را که معمولاً مورد توجه قرار نمی‌گیرد، بررسی کند و آن مسأله همان تنهایی، ضعف روابط اجتماعی و گرایش انسان‌ها به درون‌گرایی و عدم رابطه‌ی اجتماعی با دیگران است. مسائل و مشکلات مذکور در شخصیت یک بیمار خیلی بهتر انعکاس می‌یابد تا یک انسان سالم. از اینرو می‌بینیم که ادریس یک بیمار را به عنوان نماینده افکار خود در زمینه‌ی روابط و تعامل اجتماعی برمی‌گزیند. رویکرد ادریس در این داستان بیشتر متوجه روح و روان

انسان است. او همچون روانشناسی جنبه روحانی بشر را در قالب تعاملات اجتماعی بررسی می‌کند و افکار عمیق خود را در قالب این داستان به خواننده منتقل می‌سازد. ادریس عمده‌ی افکار خود را در قالب شخصیت‌ها بررسی می‌کند، شخصیت سکینه به خوبی بیانگر افکار اوست، نویسنده از دو جنبه به تحلیل مسائل می‌پردازد؛ نخست آنکه با بررسی خلقیات سکینه تحلیلی روانشناختی ارائه می‌کند و سپس این تحلیل خود را در رابطه با عالم خارج یعنی با عیادت کنندگان بررسی می‌کند و از این طریق روان شخص را با تعاملات اجتماعی آن تطبیق می‌دهد. اگر بخواهیم به میزان تناسب فرم و محتوای این داستان بپردازیم آنچه در نگاه اول به چشم می آید تناسب شخصیت‌پردازی با محتوای داستان یعنی اوج تنهایی بشر است.

انتخاب مکانی چون بیمارستان از یک سو با کیفیت روانی شخصیت سکینه هماهنگی دارد و از طرف دیگر با رویکرد فکری و ادبی نویسنده. وقتی‌که عناصر اصلی داستان با محتوا چنین تناسبی داشته باشد بی شک بین عناصر و به خصوص گره‌افکنی داستان با رویکرد ادبی نویسنده و محتوای داستان تطابق وجود خواهد داشت. هنگامی که قهرمان داستان یعنی سکینه ملاقات کنندگان مصمص را به سمت خود می‌کشد و گره داستان شکل می‌گیرد، این گره با خصوصیات روحی –روانی قهرمان هماهنگی دارد و از این رهگذر بین سه عنصر (شخصیت، گره‌افکنی و مکان) که در حقیقت پیکره‌ی اصلی داستان را شکل می‌دهند، و محتوای آن هماهنگی خاصی ایجاد می‌گردد.

قصة الستارة

بهیج، همسر سناء در قصه‌ی «الستارة»، یکی از شخصیت‌ها داستانی ادریس است، او نماینده‌ی اشخاصی است که یوسف ادریس در میان طبقات متوسط جامعه از آنها نفرت دارد. بهیج در این داستان به "سید" در داستان «**المحطة**» و "دکتر عویس" در داستان «سنوبزم» شباهت بسیاری دارد، او همسر محترمی بود که فارغ التحصیل دانشگاه یا دارای منصبی می نمود و مشکلی بزرگ داشت و بسیار می‌ترسید از روزی که دیگران این مشکل او را بدانند[٦] (ادریس، ۱۹۷۱: ٤٧٠). مشکل وی این بود که به خاطر افکار

فاسدی که در ذهن داشت به زنان جامعه نگاه ناپاک و منفی ای داشت و گمان می‌کرد که دیگر مردان نیز مانند او فکر می‌کنند، و این سبب شده بود که جامعه را برای همسرش بسیار ناامن تصور کند و از همسرش به شدت محافظت کند و دچار سوء ظن و سختگیری نسبت به همسرش شود.

ذهن بهیج، همواره از افکاری کلیشه ای پیرامون جایگاه زن و مرد پر شده بود. وی تحصیل کرده بود و به مساوات و دموکراسی جنسیتی و نوع، استقلال زن، حق او در کار و انتخاب شغل و همسر ایمان داشت. اما این افکار با اصولی که بر همسر خود تحمیل می‌کرد و بر تجاربی که در ذهن او نقش بسته و جزئی از وجود او شده بود، تأثیر کمی داشت[۷] (*همان*: ۱٤۷). بهیج نسبت به همسرش مانند یک حامی رفتار می‌کرد، رفتاری که گاهی تا حد سرکوبش پیش می رفت، او این حمایت را وظیفه‌ی خود می‌دانست، این‌که چمدان لباس همسرش را حمل کند و یا این‌که در اتوبوس همسرش را روی صندلی بنشاند و خودش بایستد. این رفتاری بود که زن خود خواهان آن بود و آن را از همسرش انتظار داشت که این‌گونه رفتار کند. او همیشه حس می‌کرد که اگر شوهرش نباشد، نمی‌تواند از شرف و کرامت خود محافظت کند. این شبیه به اتفاقی است که همه‌ی مردم جامعه آن را پذیرفته و آن‌را هم‌چون حق مسلمی به کار گرفته‌اند؛ توافق بر این‌که زن به تنهایی قادر به محافظت از خود نیست و زن نیز راضی به این است که این امر مهم و این مسئولیت به عهده‌ی مردان است و حتی زنان راضی به این نمی‌شوند که مردان اطمینان پیدا کنند که او قدرت حفاظت از خودش را دارد و این‌گونه نقش نگهبان بودن مردان حفظ می‌شود[۸] (همان: ٤۷۲).

در سینما، بهیج دائماً تلاش می‌کرد دو صندلی پیدا کند که یکی از آن‌ها کنار راهرو باشد تا سناء آن‌جا بنشیند، وخود در کنار سناء در طرف دیگرش بنشیند، به‌طوری که حائل و واسط بین او و مردان باشد. در قطار همواره دور سناء می‌چرخید و در هر جایی که شلوغ بود مستقیماً پشت سرش راه می‌رفت و مردم را از او دور می کرد، گویا آن زن از جنس شیشه است[۹] (*همان*: ٤۷۳). هنگامی که واحدی از آپارتمان روبه‌رویی‌شان خالی شد، آرزوی پنهان بهیج این بود که دختری زیبا – بیوه یا غیر بیوه ـ در آن اقامت

گزیند، بدون این‌که توجهی داشته باشد که این امر با خلوص در زندگی مشترک او تناقض دارد. اما عکس آن اتفاق افتاد، آن واحد را جوانی که به‌نظر مجرد می‌رسید، اجاره کرد. بهیج که ترسیده بود تصمیم گرفت بالکن آپارتمانش را با پرده بپوشاند و این پیشنهادی بود که زنش آن را نپذیرفت مگر بعد از این‌که همسرش قول داد که یک دست میز و صندلی ایده‌آل برای بالکن بخرد.

اما به جای این‌که پرده وسیله‌ای برای محافظت از سنا شود، منشا سختی‌ها و خستگی‌های بی‌انتها شد. روزی بهیج به‌خاطر این‌که سناء پرده را از مقابل جوانی که در ساختمان روبرو سکنی گزیده بود، کشید، در تب خشمش منفجر شد. این طبیعی بود که تمام این مسائل کنجکاوی سناء را برانگیزد تا هنگام غیاب همسرش در جستجوی جوانی باشد که وقاحت از نگاهش می‌چکد. از سوی دیگر از همان ابتدا پرده دائماً توجه جوان را به خود مشغول می کرد و او را به خیال‌پردازی و خلق تصاویری از زنانی که پشت آن پرده قرار داشتند، وا می‌داشت. در پایان قصه «الستاره» نیز می‌بینیم که وسواس فکری و بدبینی بهیج باعث شد که آن حادثه‌ی غم‌انگیز اتفاق بیفتد.

تحلیل محتوا

یوسف ادریس در قصه‌ی «الستارة» از وجود قوای سیطره میان دو جنس (زن و مرد) در جامعه مصر بحث می‌کند و این‌که مردان بسیار تلاش می‌کنند تا در این سیطره غالب بشوند و سلطنت بی‌چون و چرای خود را که جامعه نیز آن را خوشایند می‌داند به دست گیرند و زنان در مقابل آن‌ها تلاش می کنند که با حیله و نیرنگ، و تهدید به مقاصد و اغراض خود برسند. پیامی که یوسف ادریس در این داستان به مخاطبان منتقل می سازد عبارت از این است که سو ظن و بدگمانی نسبت به دیگران، انسان را به راهی ناراست و کج سوق می‌دهد

مبرهن است بهیج، شخصیت اصلی و محوری داستان، بسیار مواظب همسر خود بود و بسیاری از زنان هم این رفتار را از جانب همسرشان می پسندند و گاهی حامی بودن و غیرت همسرشان را نوعی امتیاز برای خود می‌شمارند و به آن می‌نازند اما

شدت این‌گونه رفتارها در مواقعی نیز سبب سرکوب شدن وجود زن می‌شود. این رفتار مردان در مواقعی مورد نکوهش جامعه واقع می‌شود که مرد انگیزه دیگری از این کارداشته باشد. در این داستان می‌بینیم که بهیج از همسرش همانند شیشه‌ای مراقبت می‌کند و در قطار و در اتوبوس و در سینما همواره مواظب است که کسی با همسرش برخورد نکند. با جریان یافتن روایت داستان می‌بینیم که مرد افکار نادرست و انحرافی دارد و این رفتار و افکار خود را در ذهن خود به همسرش و دیگران نیز تعمیم می‌دهد و سوءظن پیدا می‌کند و قطعاً دلیل حساسیت بیش از حد برای محافظت از همسرش به همین سوء ظن وی در مورد افراد جامعه بازمی‌گردد. او این‌گونه می اندیشد که چون او دوست داشته که ساختمان روبرویی را دختری جوان اجاره کند و از آن‌جا که این خانه‌ها بر هم مشرف هستند، همواره از بالکن آن دختر را تماشا کند، پس حالا که پسری جوان این خانه را اجاره کرده است تمام نقشه‌های مرد بی‌نتیجه می‌ماند و پیش خود فکر می‌کند که زنش هم مانند او فکر می کند و دوست دارد که از بالکن با آن پسر ساکن در واحد روبروارتباط داشته باشد و او را ببیند، پس پرده‌ای بر بالکن می‌کشد. از آن‌جایی که انسان از هرمنع شود، به آن حریص‌تر می‌شود مرد با این عمل همسرش را حریص کرد تا ببیند پشت پرده چه خبر است و متقابلاً پسر جوان را نیز حریص کرد و این تفکر را در ذهن آن پسر به وجود آورد که باید زنانی پشت آن پرده باشند و دائماً چشم به آن پرده می‌دوخت. بعد از کنار رفتن پرده و نگاه‌های عاشقانه آن پسرجوان و زن به یکدیگر گره داستان گشوده می‌شود و این‌چنین سوءظن مرد باعث می گردد که بنیان خانواده‌اش را به ورطه‌ی ویرانی بکشد و اعتماد این زن و مرد از یکدیگر سلب شود.

قصه «حالة تلبس»

درگیری و لجاجت بین نسل قدیم و احساسات جوانانی که به ارزش‌های کلیشه‌ای و سنتی یورش می‌برند، به روبرو شدن با شخصیتی غم انگیز، در داستان «حالة تلبس» منجر می‌شود.

یوسف ادریس داستان «حالهٔ تلبس» را چنین روایت می‌کند:

در سالن دانشگاه، دختری در حال سیگار کشیدن است که ناگهان متوجه می‌شود که رئیس دانشکده از طبقه‌ی اول او را زیر نظر گرفته است. نگاه دختر روی کتاب‌هایش می‌افتد، بدون این‌که درک کند که روش «منحرف کننده‌ی» سیگار کشیدن او، تمایلات شهوانی به خواب رفته رئیس دانشکده را برانگیخته است. رئیس دانشکده با نگاه به آن دانشجوی دختر یک لحظه زندگی تکراری و خسته کننده‌اش را فراموش کرد و غرق در رویا شد...

او سپس با خود گفت: «سیگار برای مردان مباح، برای جوانان عیب و برای کودکان حرام است اما برای زنان جرم است، جرمی که برابر با هتک آبرو است»[۱۰] (*همان*: ۱۹٤).

اولین فکری که به ذهن رئیس دانشکده خطور کرد، این بود که دختر را از دانشکده بیرون کند. اما هر چه بیش‌تر به سیگار کشیدن دختر از پنجره‌ی کوچک نگاه کرد، غضبش فرونشست و به جای غضب و خشم بیش‌تر به اسلوب دختر در کشیدن سیگار تعلق خاطر پیدا کرد.

دختر بار دیگر دستش را به سمت دهانش بالا برد اما با مکث، سیگار را به دهانش نزدیک کرد. در این هنگام درنگی کرد و چشمانش را بر هم زد و پکی به سیگار زد .... گویا او فرد تشنه‌ای است که گواراترین آب را می‌نوشد، و می‌خواهد که از قطره قطره‌ی آن بهره بجوید. سیگار را از دهانش به آرامی بالا می‌برد و چشمانش را با بخل شدید باز می‌کند گویا این‌که این سرمستی از باز بودن چشمانش فرار می‌کند[۱۱] (*همان*: ۱۹۸-۱۹۹).

نگاه شهوانی رئیس دانشکده تحت تاثیر قوای عقلی پنهان در وجود او لحظه ای تغییر می کند، به طوری که سیگار کشیدن دانشجوی دختر احساسات او را در مسیری رهنمون می سازد که اقرار می کند: «امکان ندارد کشورش به هرگونه پیشرفت علمی یا صنعتی یا تمدنی برسد مگر هنگامی که آزادی کامل وجود داشته باشد و مردم در آن با الگوهای زندگی عصرشان و ارزش‌های آن و انواع آزادی‌هایش زندگی کنند»[۱۲] (*همان*).

تحلیل محتوا

تصویری که به دنبال سیگار کشیدن جنس مونث در ذهن رئیس دانشکده نقش می‌بندد، نشانه‌ی عقده و کینه‌های شخصی عمیق اوست و این تصویر نهایتاً عاملی کمک کننده برای تغییر در اخلاق و اجتماع است.

پر واضح است که سیگار کشیدن امری مضر برای سلامتی انسان‌ها به حساب می‌آید اما دید جامعه به سیگار کشیدن زنان در مقایسه با مردان کاملاً متفاوت است. سیگار کشیدن برای مردان یک نوع بیماری به حساب می‌آید اما برای زنان بیش‌تر از این‌که یک بیماری محسوب شود، خدشه‌ای بزرگ در آبرو وحیثیتشان به شمار می‌آید. در این داستان ابتدا مرد از دیدن این‌که دختری جوان در دانشکده سیگار می‌کشد بسیار خشمگین می‌شود و دیدگاهش این است که سیگار برای مردان مباح و برای جوانان عیب و برای کودکان قطعاً حرام است اما برای زنان جرمی است که برابر با هتک آبرو است. نویسنده با بیان این دید رئیس دانشکده در واقع بیانگر دیدگاه کل جامعه در مورد سیگار کشیدن زنان است. هنگامی که نویسنده نگاه رئیس دانشکده را در مورد طرز تحریک کنندی سیگار کشیدن آن دختر بیان می‌کند خواننده را نیز به طرز تفکر منفی در مورد سیگار کشیدن تحریک کننده‌ی زنان و قبول کردن حرف رئیس وا می‌دارد که می‌گفت سیگار کشیدن زنان برابر با هتک آبروی آن‌ها و گناهی نابخشودنی است. اما به تدریج نویسنده از این قضیه پرده برمی‌دارد و نشان می‌دهد که این طرز نگاه به سیگار کشیدن زنان ناشی از طرز نگاه و تفکر منفی خود افراد جامعه است. همان‌گونه که وقتی رئیس دقت می‌کند می‌بیند که دید او نسبت به حرکات آن دختر ناشی از طرز تفکر خودش بوده است و اعتراف می‌کند امکان ندارد کشورش به هرگونه پیشرفت علمی یا صنعتی یا تمدنی برسد مگر هنگامی که آزادی کامل وجود داشته باشد و مردم در آن کشور با الگوهای زندگی عصرشان و ارزش‌ها و انواع آزادی‌هایش زندگی کنند.

نتیجه‌گیری

۱. همان طوری که گذشت ادریس یک نویسنده رئالیست است و این رویکرد ادبی وی با بافت داستان‌ها و اسلوب ادبی او سازگاری دارد چرا که او برای به تصویر کشیدن جامعه در قالب جملات موجز و کوتاه داستان‌های خود از یک طرف ایجاز را رعایت کرده، از طرف دیگر به وصف جزئیات می‌پردازد، وی علاوه بر اینکه برخی مسائل انسانی را بررسی می‌کند، از حد رابطه انسان و جامعه گذشته و از این منظر در درون طبقات مختلف جامعه سیر می‌کند.

۲. ادریس در داستان‌های خود معادله‌ای خیلی منظم را ارائه می‌کند؛ یعنی در یک رابطه‌ی دوسویه به بررسی مشکلات یک جامعه می‌پردازد. حال این مشکلات را در فرد جستجو کرده، سپس تأثیر آن را در سطح اجتماع می‌سنجد و یا اینکه برعکس مشکلات را در جامعه جستجو می‌کند و سپس تأثیر آن را بر فرد می‌سنجد. اما در هر صورت هدف او یکی است و آن ترسیم مشکلات و درد و رنج‌های انسان معاصر است.

۳. این رویکرد که یوسف ادریس گویا در داستان‌هایش جز زنان فاسق نما را ترسیم نکرده است، با وجود اینکه زنان فاضل و عالم و بافرهنگی نیز در آن جامعه زندگی می کردند، نظری صائب و سنجیده نمی‌نماید. در داستان «حادثه شرف»، «الزوار»، «الستاره» و «حالۀ تلبس» زن فاسد و فاسقی به تصویر کشیده نشده، بلکه برعکس در داستان‌های «حالۀ تلبس» و «حادثۀ الشرف» نوع نگاه مردان بوده که برای زنان مشکل ایجاد کرده است. در داستان حالۀ تلبس سیگار کشیدن زنان در جامعه مصر بسیار ناپسند و برابر با هتک آبروی آن‌ها و گناهی نابخشودنی است. اما به تدریج نویسنده از این قضیه پرده برمی‌دارد و نشان می‌دهد که این طرز نگاه به سیگار کشیدن زنان ناشی از طرز نگاه و تفکر منفی افراد جامعه است. در داستان حادثۀ شرف نیز با اینکه فاطمه گناهی مرتکب نشده بود اما هیچکدام از نگاه ها به سمت آن پسری که به فاطمه حمله کرده بود، معطوف نشد گویی که فاطمه مقصر بوده است. و رفتار برادر فاطمه گواه این موضوع است که وی بجای مجازات پسر گناهکار فکر کشتن فاطمه را در سر می‌پرورانید. اما با بررسی داستان‌های وی پی می‌بریم که ادریس در داستان‌هایش به مشکلات جامعه

می‌پردازد و راهکارهایی برای رفع آنها ارائه می‌دهد. یوسف ادریس نویسنده‌ای بسیار روشنفکر بوده است و با موشکافی داستان‌هایش و نشان دادن طرز نگاه خود به نویسندگان سعی می‌کند که این مسائل را پررنگ تر نشان دهد و با ریشه‌یابی این رفتارهای نادرست و مشکلاتی که زنان در جامعه با آن روبرو هستند عواملی را که منجر به این وضع می‌شوند، شناسایی کند و با نشان دادن راه حل از وقوع دوباره آنها ممانعت به عمل آورد و نیز به خوانندگان این داستان‌ها نشان می‌دهد که به جای قضاوت زودهنگام و سطحی نگاهی موشکافانه همراه با تدبر به این مسائل داشته باشند و با از بین بردن عوامل آن‌ها مانع از ادامه‌ی این قبیل معضلات شوند. او به روحیات و اخلاقیات زنان پرداخته است تا از این طریق ثابت کند که تا چه حد شخصیت تخریب شده‌ی یک فرد در روابط اجتماعی او و به طور کلی در سلامت روانی و اجتماعی جامعه تأثیر می‌گذارد.

٤. یوسف ادریس در خلال داستان‌هایش از زبان شخصیت‌ها به صورت غیرمستقیم به مخاطبان القا می‌کند که پیشرفت علمی، صنعتی و ... در گرو آشنایی با ارزش‌های متناسب با عصر زندگی است. او عقیده دارد که باید نگاه‌های سنتی به ویژه پیرامون زنان بروز گردند تا پیشرفت در جامعه حاصل گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱- «و تولت احداهن تقييد يديها، و أمسكت إمرأتان كل بساق من ساقيها و امتدت أيد كثيرة، أيد معروفة جافة. حتي بقايا الملوخية التي عليها جافة، و امتدت عشرات العيون الصادقة امتدت كلها في بحثها عن الشرف و المحافظة عليه، و امتدت كلها: انغرزت و انقلبت و تفحصت حتي هي لا تدري علام تبحث».

۲- «سليمة إنشاءالله. سليمة و الشرف منصان».

۳-«فمن المجنون الذي يجرؤ علي إمتلاک كل تلک الأنوثة وحده؟».

٤- «فاطمة لم تكن تتزوج، فخطابها قليلون، بل تكاد تكون بلاخطاب، فمن هو المجنون الذي يجرؤ علي امتلاک كل تلک الأنوثة وحده، و إذا تزوج ماذا يفعل بها، و الناس في العزبة و ما جاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال و يقيموا حوله الأسوار إذ هم أولاً لا يحبونلكي يستمتعوا للحياة، هم يحبون فقط لكي يبقوا أحياء، و يتزوجون لكي تعمل الزوجة و تنجب أولاداً يعملون. و لهذا ففاطمة باقية بلا خطاب».

٥- لقد كانت قبل دخولها تحيا مع أخيها تخدمه في انتظار أن يتزوج هو أو يأتيها هي عريس، ولكنها مرضت و كان تقضب الليل كله تنهج و تكح حتى ضاق بها الأخ و انتهز أول فرصة أدخلها المستشفي ربما كي لا تعالج بقدر ما يتخلص منها و من حشرجات أنفاسها. بل انها سمعت أنه بعد دخولها المستشفى تزوج و عزل من البيت.. وشقيقاتها كلهن متزوجات، و هي ليست جميلة حتى يرحب بها زوج أي أخت بل لقد ذبلت و كبرت حتى على الزواج فإلى من تذهب و إلى أين؟ (ادريس، ١٩٧١م: ١٧٤).

٦-«كان زوجا من النوع المحترم، النوع الذي تجده لابد خريج جامعة أو صاحب منصب و لديه مجموعة هائلة من الكرفتات؛ و الذي لابد تجد مشكلته الكبري أنه يخاف خوف الموت أن يأتي عليه يوم يصبح فيه آخر من يعلم».

٧- «تعلم و قرأ و سافر و جال و آمن بالمساواة و ديمقراطية الأجناس و الأنواع و استقلال المرأة و حقها في العمل و اختيار المهنة و الزوج. حدث له هذا كله دون أن يؤثر في قليل أو كثير على القواعد التي درج عليها و التجارب التي ترسبت فيه و أصبحت جزءاً من كيانه».

٨- «شيء ما كان يفرض عليه أن يقوم هو بهذه الحماية، نفس الشيء الذي يفرض عليه مثلاً أن يحمل عنها حقيبة الملابس أو يجلسها في مقعد الأتوبيس ليقف هو. شيء ربما يكون السبب فيه أنها هي نفسها تطلبه و تنتظره و تعامله على أنه رجلها و حارسها و راعيها. و تشعر بالأستمرار أن لولاه ما كان باستطاعتها أن تحيا المعززة مصونة الشرف و الكرامة. هو شبه الاتفاق الذي يرى أن المجتمع كله من حوله قد تواضع عليه و أخذه أخذ الحقائق الثابتة، اتفاق أن المرأة بمفردها غير قادرة على حماية نفسها بنفسها.، و أنها ارتضت أن تكون هذه المهمةللرجال، بل حتى و لو لم ترتض لما اطمأن الرجل إلى قدرتها على حماية نفسها و بقي دور الحارس اليقظ الأمين»

٩- «يكاد لولا الحياء يطوقها بجسده كله، و يدفع الناس عنها و كأنها من الزجاج».

١٠- «مباحاً للرجال و عيباً للشباب و محرماً تحريماً قاطعاً على الاطفال ولكنه للنساء جريمة، اكثرجريمة، قديوازي هتك العرض».

١١-«و رفعت الفتاة يدها إلى فمها مرة أخرى، ولكنها انتظرت قليلاً بفم السيجارة قريباً من فمها ثم بدا و كأن الوقت قدحان و هكذا ببطء لا تلكؤ فيه اسبلت جفونها حتى كادتا تغلقان تماماً ثم ضمت شفتيها حتى ضاقت الفتحة بينهما و تكرمش غشاؤهما و من الفتحة الضيقة أدخلت فم السيجارة، و جذبت نفساً، لا لم يكن جذباً، كان إمتصاصاً، ليس امتصاص دخان، لكأنه رشف أعظم سعادات البشر، رشفة ببطء و باستعذاب و بملايين الأفواه، كل خلية من خلاياها بدت و كأنما أصبح لها فم تجذب و ترتشف و يتموج جسدها كلها تموجً غير منظور، و على دفعات و كأنه عطشان يجرع أعذب الماء و يريد أن يستمتع بكل قطرة من قطراته، حتى إذا ما بدا أن كل دقيقة فيها أخذت كفايتها و ظفرت بسعادتها الخاصة، رفعت السيجارة عن فمها ببطء، و كبرياء و عينين قد فتحا ببخل شديد و كأنها تخاف أن تهرب من فتحيهما النشوة».

۱۲-«أن بلده لا يمكن أن تصل إلى أي تقدم علمي أو صناعي أو حضاري إلا أذا تم التحرر و عاش الناس فيه بتقاليد عصرهم نفسه و قيمه و أنواع حرياته».

منابع و مآخذ

- ابوعوف، عبدالرحمن (۲۰۰٦م)، اوراق نقدية فی الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ادریس، یوسف (۱۹۷۱م)، المؤلفات الكاملة، القاهره، عالم الكتب.
- ادریس، یوسف، لغة الآی آی، القاهره، مكتبة المصر.
- الجندی، انور (۱۹۸۵م)، خصائص الأدب العربی فی مواجهة نظريات النقد الأدبی الحديث، بيروت، دارالكتاب اللبنانی.
- دوبووار، سیمون (۱۳۸۰ش)، جنس دوم، ترجمه قاسم صنعوی، تهران، نشر توس.
- سرحان، سمير (۱۹۹۱م)، يوسف إدريس(۱۹۲۷-۱۹۹۱)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- رزالیند، مایلز (۱۳۸۰ش)، زنان و رمان، ترجمه علی آذرنگ، تهران، انتشارات روشنگران.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲ش)، نقد ادبی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم.
- زين الدين، نوال (۲۰۰۳م)، روايات يوسف ادريس دراسة بنوية توليدية، القاهره، دارالقباء للطباعة و النشر و التوزيع.
- هیکل، احمد (۱۹۷۱م)، الادب القصصی و المسرحی فی مصر، القاهره، دارالمعارف، چاپ دوم.

صورة المرأة في قصص يوسف إدريس القصيرة

مهين حاجى زاده[1]
راضيه رفيعى[2]
محمد پاشايى[3]

الملخص

ط طُرح موضوع المرأة وحريتها وحقوقها من أواخر القرن التاسع عشر وبواكر القرن العشرين إثر ثورة ١٩١٩ فى مصر. إن موضوع المرأة أجمل عنصر المجتمع من حيث العاطفة بين الأمور البشرية؛ وهو لا يزال محاذياً بالغموض، ويمنح للأعمال الأدبية روعة وجمالاً. يوسف إدريس، القصصي المصري، يبرز عالمه الروايي في قوالب الله والجنس والسلطان. حضور المرأة في قصصه القصيرة أكثر قرابة إلى الواقع وإدريس يتيح صورة واقعية لها. هذا المقال يحلل صورة المرأة ومكانتها في (أربع) قصص ليوسف إدريس بالمنهج (الوصفي و التحليلي) و فى هذا السياق يستمد من النقد الاجتماعي؛ مؤكداً بأنّ دور المرأة ذو أهمية في إبداعاته القصصية ولكن لها وجه سلبي فى بعض الأحيان. قد تُصوَّر المرأة كموجودة شرورة، وخشنة، وقاسّية، وخائنة، وحقيرة، أو متعاطفة في هذه القصص. ولكننا بعد تحليل قصص له وصلنا إلى هذه النتيجة بأن إدريس يحسب هذه المشاكل متأثرةً بظروف المجتمع المصري المعاكسة. وبهو في قصصه يعالج أمراض المجتمع كطبيب حاذق فيتطرق إلى قضايا النساء؛ فدون شک كانت آنذاك نساء فاضلات مثقفات في مصر.

الكلمات الرئيسية: مصر، القصة القصيرة، يوسف ادريس، المرأة، النقد الاجتماعي

١- استاذه مشاركه بجامعه الشهيد مدنى بآذربيجان
٢- خريجة مرحلة ماجستير بجامعه الشهيد مدنى بآذربيجان
٣- استاذ مساعدبجامعه الشهيد مدنى بآذربيجان

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

دلالت‌های معنایی اسطوره تموز در شعر خلیل حاوی و عبدالوهاب البیاتی

عزت ملاابراهیمی[۱]، دانشیار، دانشگاه تهران
محمد سالمی، دانشجوی دکتری زبان وادبیات عرب، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۱۰/۱۵

چکیده

اسطوره‌ها به علت شخصیت‌های نمادین خود، بهترین دستمایه‌ی شاعران معاصر قرار گرفته‌اند تا بوسیله آنها پرده از اندیشه‌های خود بردارند. در این میان، اسطوره‌ی تموز بیش از دیگر اساطیر مورد توجه شاعران قرار گرفته که دلیل آن را نیز باید در وضعیت نابسامان جامعه عربی جستجو کرد. از جمله‌ی این شاعران، خلیل حاوی وعبدالوهاب بیاتی می‌باشند که با وجود بکارگیری اسطوره‌ی تموز در همان راستای انگیزش امت عربی با هم اختلافاتی نیز داشتند. نگارندگان در این جستار، ضمن بررسی اسطوره‌ی تموز در اشعار این دو شاعر، با روشی تطبیقی- تحلیلی به مقایسه نحوه به کارگیری و هدف از فراخوانی این اسطوره توسط آن دو پرداخته‌اند. از یافته‌های این تحقیق برمی‌آید که تموز در شعر بیاتی، پربسامدتر از حاوی مورد استفاده قرارگرفته و همچنین شیوه‌هایی که بیاتی برای این شخصیت بکار می‌گیرد، متنوع‌تر از حاوی است. از سوی دیگر، فضایی که هردو شاعر برای این شخصیت می‌آفرینند، تفاوت ملموسی با هم دارد؛ بدین ترتیب که خلیل حاوی فضایی مأیوسانه و یک‌سطحی را بر شعرش حاکم می‌سازد، حال آنکه شعر بیاتی با جدال میان یأس و امید متمایز می‌شود.

کلیدواژه‌ها: خلیل حاوی، عبدالوهاب بیاتی، اسطوره، تموز

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

مقدمه

شرایط سخت سیاسی و اجتماعی در دوران معاصر سبب شد تا شاعران برای بیان آرا و افکار خویش، به تکنیک‌های جدید شعری از جمله نقاب، رمز، فراخوانی شخصیت، تضاد و تناقض و... روی آورند. در این میان شخصیت‌های اسطوره‌ای به علت توانایی نهفته در آنها که بر موضوعات عام دلالت می‌کنند، بسیار مورد توجه شاعران قرار گرفته‌اند. از جمله‌ی این شخصیت‌ها، اسطوره‌ی تموز است که به عنوان مشهورترین و پرکاربردترین شخصیت اسطوره‌ای در شعر معاصر عرب از اهمیت بسزایی برخوردار است. این اسطوره به علت نقش نوزایی و رستاخیزی که ایفا می‌کند، به یکی از مناسب‌ترین دستمایه‌های شاعر معاصر عرب برای ترسیم دغدغه‌های شخصی و اجتماعی خود در موضوع باززایی و نوگرایی تبدیل شده است. این جستار بر آن است تا نحوه بکارگیری این اسطوره را در اشعار خلیل حاوی و عبدالوهاب بیاتی از جهات مختلف، مورد بررسی قرار دهد. اهمیت و ضرورت این پژهش از آن روست که از یک سو به بیان افکار و دیدگاه‌های حاکم بر هر دو شاعر و تأثیراتی که از شرایط جامعه‌ی عربی آن روز گرفته‌اند، می‌پردازد و از سوی دیگر، تفاوتها و شباهت‌هایی را که این دو در کاربرد اسطوره‌ی تموز داشته‌اند، بررسی می‌کند.

پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهش‌های متعددی در این راستا انجام گرفته است که از جمله می‌توان به "اسطوره‌های برجسته در شعر عبدالوهاب بیاتی" (بهار و تابستان ۱۳۸۹، زبان وادبیات عربی، شماره ۲/۲/۱٦٥) نوشته علی نجفی ایوکی اشاره کرد که در آن نویسنده سعی دارد با نگاهی گذرا به روند اسطوره‌گرایی در شعر معاصر عربی، از شیوه‌ی بکارگیری و کارکرد اسطوره‌هایی چون سندباد، سیزیف و تموز سخن بگوید. مقاله‌ی دیگری که در اینجا می‌توان از آن یاد کرد "اسطوره تموز عند رواد الشعرالحدیث فی سوریه و العراق" (ربیع ۱٤۲۸، اللغه العربیه وآدابها، عدد۷) نوشته‌ی شهریار نیازی و عبدالله حسینی است که نگارندگان در آن تلاش کرده‌اند با پرداختن به جوانب مختلف اسطوره‌ی مورد

نظر در شعر معاصر عرب در سوریه و عراق، از نقطه‌ی عطف این شاعران در بکارگیری این اسطوره و نیز منبع اساسی تموزی شدن این شاعران پرده بردارند. همچنین در کنار این دو جستار، کتاب‌هایی چون «الاسطورة في الشعر العربي المعاصر (۱۹۹٤م) نوشته یوسف الحلاوی کارکرد اسطوره را در شعر حاوی و به شکلی خاص، در شعرهای «بعد الجليد و العودة الى سدوم» بطور کامل بررسی کرده است و به طور کلی یکی از منابع مهم در واکاوی اسطوره به شمار می‌رود. همچنین کتاب «الشعراء التموزيون الأسطورة في الشعر المعاصر» (۱۹۹۰م) نوشته اسعد رزوق تحلیلی جامع از کارکرد اسطوره در میان شاعران تموزی ارائه کرده است. اما پژوهش حاضر با رویکردی متفاوت، سعی بر این دارد تا نحوه‌ی بکارگیری این شخصیت اسطوره‌ای را در شعر این دو شاعر و همچنین تفاوت‌های موجود میان این دو را نمایان سازد. بدین ترتیب این جستار از دو بخش اساسی تشکیل شده که نگارندگان در بخش مقدماتی به بیان کلیاتی درباره مفهوم اسطوره، و کارکرد آن در شعر معاصر عرب پرداخته‌اند. آنگاه به طور تطبیقی از نحوه بکارگیری اسطوره تموز در شعر این دو شاعر سخن گفته‌اند. ما در بخش دوم به دنبال یافتن پاسخی برای این سؤال می‌باشیم: اسطوره تموز در شعر این دو شاعر چگونه نمود یافته است؟

اسطوره تموز

اسطوره مجموعه‌ای از حکایت‌ها و داستان‌های جالبی است که از قدیمی‌ترین دوران، مملو از انواع شگفتی‌ها و معجزاتی است که در آنها خیال با واقعیت در آمیخته، و به دست ما رسیده است و در آن عالم پدیده‌ها با همه انسان‌ها، حیوانات، گیاهان و پدیده‌های طبیعی آن، با عالم مافوق طبیعت پیوند می‌یابند (داوود، ۱۹۷۵م، ص۱۹). وشاعران در دوره معاصر از آنها برای بیان ارزش‌های انسانی مشخص و اسباب سیاسی خاص خود استفاده می‌کنند. بدین ترتیب که آن‌ها، اسطوره را به عنوان نقابی[1] بکار می‌گیرد تا به وسیله‌ی آن افکار و اعتقادات سیاسی خود را نمایان سازد (صباغ، ۲۰۰۲م، ص۳٤٤). و بر این اساس اسطوره تموز در این چارچوب قرار می‌گیرد. این اسطوره طبق

اسطوره‌های یونانی با نام ادونیس یا سرسینیراس پادشاه قبرس و میرا بود که مادرش بصورت درخت مُر درآمد. آفرودیت ادونیس را پذیرا شد و به پرسفون سپرد. شهبانوی جهان مردگان مفتون او شد و از برگرداندنش به آفرودیت سرباز زد. آفرودیت نیز به زئوس شکایت برد. تصمیم ایزد ایزدان آن شد که ادونیس، یک سوم سال را نزد پرسفون، یک سوم را نزد آفرودیت و آخرین بخش سال را در هر جا که خود برگزیند به سر برد. دلبستگی ایزد بانوی عشق به آدونیس رشک آرس، عاشق آفرودیت، را برانگیخت. آدونیس در پی یورش گرازی که یکی از ایزدان مذکور فرستاده بود، زخمی شد و جان سپرد. از خون آدونیس گل شقایق نعمانی رویید. هنگامی که آدونیس زخمی شد، پای آفرودیت_ که به یاری دلداده می‌شتافت_ به خار بوته تمشک گرفت و خونین شد. از خون او رزهای سفید به سرخی گرایید. و در واقع آدونیس تصویر رویش گیاهان است که در زمستان به جهان مردگان می‌رود تا به پرسفون بپیوندد، در بهار به زمین باز می‌گردد تا با عشق درآمیزد و شکوفا شود و در تابستان به تنهایی به بار می‌نشیند (اشمیت، ژوئل،۱۳۸۳ش، ص۱۱).

فراخوانی اسطوره تموز در شعر خلیل حاوی:

۱ـ تموز ناتوان

«عند ما ماتت عروقُ الأرضِ/ في عصرِ الجليدِ، ماتَ فينا كلُ عِرقٍ/ يَبِسَت أعضاءُنَا لحَماً قَديدً/ عبثاً كُنَا نَصُدُ الريحَ/ وَ اللَيلَ الحَزِينَا/ وَ نُدَاري رَعشَةً مَقطُوعَةِ الأنفَاسِ فِينَا/ رَعشَةَ الموتِ الأكِيدِ»[۲] (حاوی، ص۱۱۵).

اسطوره‌ی تموز در میان شعرای معاصر به عنوان نماد رستاخیزی، نوزایی و تجدد شناخته شده است. خلیل حاوی نیز آنرا در همین راستا بکار می‌گیرد. او ابتدا به ترسیم وضعیت عالم عربی و بیهوده بودن تلاش‌های روشنفکران آن می‌پردازد. بدین ترتیب می‌توان در مقطع بالا زمین را نماد سرزمین‌های عربی و مرگ رگه‌های آنرا نماد خشک شدن و مرگ رگه‌های این سرزمین‌ها به شمار آورد. همچنین از آن جایی که شاعر در این قصیده به وصف جامعه و امت عربی می‌پردازد و از سوی دیگر، از آنجایی که

شاعران و روشنفکران معاصر علت شکست جامعه و ملت عرب را ضعف و جمود فرهنگی می‌دانند، می‌توان گفت که شاعر در این قصیده علت نابودی و شکست امت را خشکیدن ریشه‌های فرهنگی می‌داند همانطوری که عصر یخبندان (عصر الجلید) نیز بوضوح بر این معنا دلالت می‌کند. و سپس با عبارت‌هایی چون (تبدیل شدن تمام اعضای بدن به گوشتی خشکیده، باد را پس راندن و با مرگ حتمی مدارا کردن و...) بر ناکارآمد بودن تمام تلاش‌های اعضای جامعه و بیهوده بودن آنها تاکید می‌کند. او برای نجات جامعه از این وضعیت تموز را فرا می‌خواند و او را تنها نجات دهنده‌ای می‌داند که می‌تواند زمین را از این مرگ و نازایی رهایی بخشد در واقع «شاعر از یک سو، بر روح عالم خود و از هم‌گسستگی و نازایی آن تأکید دارد و از دیگر سو، بر بازگشت به زندگی و باروری آن» (جیوسی، ۲۰۰۱م، ص۸۰۷): «يَا إلَهَ الخَصبِ يَا بَعلاً يَفُضُ/ التُربَةَ العَاقِرَ/ يَا شَمسَ الحَصِيدِ/ يَا إلهاً يَنفِضُ القَبرَ/ يَا فِصحاً مَجِيد/ أنت يَا تَمّوزُ يَا شَمسَ الحَصيدِ/ نَجِّنا نَجِّ عُرُوقَ الأَرضِ/ مِن عُقمٍ دَهَاهَا وَدَهَانَا/ أدفِئ الموتَى الخَزَانِى/ وَ الجَلَامِيدَ العَبيدَ»[۳] (حاوی، ص ۱۱۷).

شاعر در این مقطع ابتدا تموز خدای باروری را با عنوانهای مختلفی که همگی بر باروری و زندگی دوباره دلالت می‌کنند، فرامی‌خواند. تا زمین (نماد فرهنگ و امت عربی) را که از آن با عنوان (التربة العاقر: خاک نابارور) یاد می‌کند از این جمود و ناباروری نجات دهد. او همچنین جمود و بی‌ثمر بودن و بی‌تحرکی افراد این جامعه را با مفاهیمی چون «مردگانی محزون» و «صخره‌هایی اسیر» به طور اغراق‌آمیزی به تصویر می‌کشد. به‌رغم آنکه واژه "صخره" به تنهایی معنای جمود و بی‌تحرکی را می‌رساند، شاعر واژه "اسیر" را نیز بدان می‌افزاید. در واقع شاعر، تنها راه نجات جامعه را انگیزش دوباره فرهنگ و غنی سازی آن می‌داند. به اعتقاد سلمی خضراء جیوسی «در شعر حاوی، اندیشه‌ی برانگیزی و بهبود جامعه بعد از مرگ فرهنگی غالب است» (*همان*، ص ۸۰۷). با این وجود شاعر در این مقطع بیان می‌کند که جامعه هنوز به این مرحله نرسیده است به همین دلیل حتی تموز نیز نمی‌تواند آنها را از این وضعیت نجات دهد در نتیجه دعا و فراخوانی او را بیهوده می‌داند:

«عَبَثاً كُنَّا نُصلّي وَ نُصَلّي/ غَرَّقَتنَا عُتمَةُ اللَيلِ المهِلِ/ عَبَثاً نَعوي وَ نَعوي وَ نُعِيد/ عَبرَ صحراءِ الجَليدِ/ نَحنُ وَ الذِئبُ الطَرِيدُ/ عَبَثاً كُنَّا نَهَزُّ الموتَ/ نَبكِي وَ نَتَحَدّى/ حُبُّنَا أقوى مِنَ الموتِ/ وَ إرتَمَينَا جُثَثاً لَحَماً حَزِينَا/ ضَمَّ في حَسرَتِهِ لَحَماً قَديد»[٤] (حاوی، ص ۱۱۸-۱۱۹). و در واقع این بیهودگی و یأسی را که در شعر حاوی نمایانگر است، برخی از پژوهشگران به تأثیر پذیری شاعر از کامو، نویسنده و فیلسوف فرانسوی-الجزایری، نسبت می‌دهند: «نگرش "کامو" در بیهودگی وجود و لاعقلانی بودن عالم، بیشتر بر روح خلیل حاوی تأثیر داشته است. در واقع پدیده‌ی "مرگ" در چشم حاوی، تنها آهنگی است که موضع انسان را نسبت به زندگی مشخص می‌کند. آنچه آدمی باید از هستی بشناسد مرگ است، زیرا همه فلسفه‌هایی که ادعا می‌کنند تفسیری عقلانی از زندگی به دست داده‌اند، از درک حقیقت آن عاجزند و نمی‌توانند این وجود مطلقاً بیهوده را به درستی توجیه کنند و از ظلمت انتظار عقیم، نوری متولد نمی‌شود.» (رجایی، ۱۳۸۴ش، ص ١١٦) با این وجود این بیهودگی را نمی‌توان تنها معلول این اندیشه دانست، بلکه حوادثی که در زندگی پر فراز و نشیب شاعر رخ داده، نیز تا حد زیادی در این امر دخیل بوده‌اند که در این میان می‌توان به حوادثی چون شکست اعراب در جنگ ژوئن، اشغال سرزمین‌های عربی توسط صهیونیسم و یا ناکامی شاعر در عشق اشاره کرد. افزون بر آن، می‌توان «سرگردانی پیوسته و حقیقی، ماورای حقیقی، فرهنگی، بت‌پرستانه و مسیحی و هر نوع دیگر از انواع تحیر وجودی بسیار مبرم و سرکوب شده را از انگیزه‌های دائمی تجربه‌های شعری خلیل حاوی برشمرد» (حاوی، ایلیا، ص٤٧٠) بدین ترتیب شاعر، این اسطوره - که نمادی از امید است - را در فضایی از ناامیدی بکار می‌گیرد. از این حیث می‌توان گفت که او فضای مناسبی برای این اسطوره فراهم نکرده است. همانطوری که سلمی جیوسی نیز بیان می‌دارد: «سیاقی که برای این اسطوره‌ها خلق می‌کند، به خوبی نشانگر فضای سرخوردگی، سرکوب امیال، ناامیدی و هراس موجود در میان نخبگان جامعه عربی است. البته شاعر در این امر، بسیار اغراق می‌کند. او دائماً شعرش را با استعاراتی عجین می‌سازد که نمایانگر نابودی، فساد و گریزند. در نتیجه شعری عصبی و پرتنش حاصل می‌شود» (جیوسی،۲۰۰۱م، ص ٧٦٨).

۲ـ تموز نیازمند فداکاری

همچنین به اعتقاد وی، برای اینکه تموز بتواند نقش رستاخیزی و نوزایی خود را در جامعه ایفا کند و جامعه را از این جمود و مرگ فرهنگی برهاند نیازمند فداکاری و جانفشانی از سوی افراد جامعه است. همان گونه که در این مقطع از قصیده‌ی الجسر نیز نمایان است:

«يَعبُرُونَ الجِسرَ في الصُبحِ خِفَافاً/ إضلُعي إمتَدّت لَهُم جِسراً وَطيد/ مِن كُهُوفِ الشَرقِ، مِن مُستَنقِعِ الشَرقِ الى الشَرقِ الجَديدِ»[۵] (حاوی، ص ۱۳۸). دو ترکیب "غارهای شرق" و "مرداب‌های شرق" می‌توانند از یک سو بصورت جزئی اشاره به جمود فرهنگی مشرق زمین باشند و از دیگر سو و بطور کلی می‌توان آنها را نشان از محصور بودن جامعه در ابعاد مختلف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تلقی کرد. و شاعر در هر دو تفسیر به نوعی یک نقد اجتماعی را در این دو ترکیب می‌گنجاند. چرا که فرهنگ خود یکی از مصادیق اجتماع به شمار می‌رود. همانگونه که مفهوم "شرق جدید" نیز می‌تواند بیانگر خروج از این جمود اجتماعی و پیشرفت و زایش اجتماعی و فرهنگی باشد. وی بیان می‌کند برای اینکه نسل آینده، بطور هموار از پل گذر کند و از این وضعیت (کهوف الشرق و مستنقع الشرق) خارج شود و به شرق جدید برسد، نیازمند تلاش و تحمل سختی‌ها از سوی ما است: (اضلعي امتدت لهم جسراً وطيد). این مفهوم فدارکاری را می‌توان در قصیده‌ی «بعد الجلید» نیز مشاهده کرد.آنجا که بیان می‌دارد: «إن يُكن رَبَّاه/ لايُجي عُرُوقَ الميتينَا/ غَيرُ نَارٍ تَلِد العَنقَاءِ[۶]، نَارٍ تَتَغَذَى مِن رُمَادِ الموتِ فينا/ في القَرَارِ/ فَلنُعَانِ مِن جَحيمِ النَارِ/ ما يَمنَحُنا البَعثَ اليقينا.....»[۷] (حاوی، ص۱۲۲).

۳ـ تموز و ققنوس

مورد دیگری که در اینجا با آن روبرو می‌شویم، درآمیختگی اساطیر است. بدین سان که شاعر، اسطوره‌ای را در کنار اسطوره‌ی دیگری با مفهومی یکسان بکار می‌گیرد. «خلیل حاوی به‌رغم اسطوره ایلعازر، در بکارگیری اسطوره با سیاب اختلاف ریشه‌ای دارد. او از اسطوره‌ی آماده استفاده نمی‌کند، بلکه ساختار جدیدی به آن می‌دهد.» (عباس، ۱۹۹۸م

ص۱۳۳). به عنوان مثال، شاعر در عبارت بالا "ققنوس" را به جای "تموز" نماد رستاخیز فرهنگی قرار می‌دهد، و از آنجایی که ققنوس خود را در آتش می‌سوزاند تا از خاکستر او ققنوس جدیدی متولد شود شاعر نیز بیان می‌کند: بگذار تا آتش ققنوس از خاکستر ما تغذیه کند تا از پس ما جامعه جدید متولد شود. در واقع وی بار دیگر بر اندیشه‌ی ایثار و فداکاری در راه تولد دوباره‌ی فرهنگی، صحه می‌گذارد و در ادامه می‌گوید:

«فلنُعانِ مِن جَحيمِ النَارِ/ ما يَمنَحُنَا البَعثَ اليقينا:/ أُمَاً تَنفضُ/ عَنها عَفَنَ التَارِيخِ/ وَ اللَعنَةَ وَ الغَيبَ الحَزِينَا/ تَنفضُ الأَمسَ الذي حَجَّر/ عَينيها يواقِيتاً بلا ضُوءٍ و نار/ و بُحَيراتٍ مِنَ الملحِ البُوَارِ/ تَنفُضُ الأمسَ الحَزِينَا/ وَ المهِينا/ ثُمَّ تَحيا حُرَةً خَضرَاء تَزهُو و تُصلِي/ لِصَدَى الصُبحِ المطِلِ/ وَ تُعيد/ مِن ضَفافِ الكُنجِ «لِلأُردُن» «للنيلِ» تُصلي وَ تُعيد»[۸] (حاوی، ص۱۲۲-۱۲۳).

واژه‌ی "دیروز" نمایانگر گذشته‌ی جامعه‌ی عربی است که شاعر بر آن خرده می‌گیرد و آنرا غم‌انگیز و اهانت‌بار می‌خواند. وی در این قصیده، دو اسطوره‌ی تموز و عنقاء را در کنار هم بکار می‌گیرد. به اعتقاد حاوی، فداکاری و از جان گذشتگی خود او و دیگر روشنفکران و مجاهدان امت عربی به مثابه‌ی ققنوس است و همانطور که ققنوس، خود را فدا می‌کند و خود را در آتش می‌سوزاند تا از پس آن، تخمی پدید آید و نسلش پایدار بماند، لازم است تا او و دیگر روشنفکران امت عرب همچون ققنوس، با تلاش و فداکاری خود لازمه پایداری امت را محیا سازند.

فراخوانی اسطوره تموز در شعر عبدالوهاب بیاتی

۱ـ نماد تموز

بیاتی در این بخش، برخلاف حاوی که تموز را نماد برانگیزی دوباره می‌داند، آن را به عنوان نمادی از روح دوباره امت عربی بکار می‌گیرد. به عبارت دیگر او تموز را نجات یافته می‌داند و نه نجات‌دهنده. در حقیقت این عشتار است که در اشعار بیاتی نقش زنده کردن و برانگیختن را بر عهده دارد؛ این مفهوم به خوبی در قصیده «الصورة و الظل» نمایان است:

«لَو جُمِعَت أجزَاءُ هذه الصُورَةِ المُمَزَّقَةِ/ إذن لَقَامَت بَابِلُ المحتَرِقَة/ تَنفضُ عن أسمَالِها الرُمادَ/ وَ رَفَّ في الجَنَائِنِ المعَلَّقَةِ/ فِرَاشَةٌ وَ زَنبَقَةٌ/ وَ إبتَسَمَت عَشتَارُ/ وَ هيَ على سَرِيرِها تُدَاعِبُ القِيثارَ/ وَ عاد أُوزُوريس لِإنطَفَئَات أحزَانُ حَادِي العِيسِ/ وَ نَوَّرت في سَبَأ بِلقِيسُ»[9] (بیاتی، ۱۹۹۵م، ص۹۳)

واژه "الصورة" نماد امت عربی است و پاره پاره بودن آن از عدم اتحاد و یکپارچگی جامعه حکایت دارد. "بابل" می‌تواند نمادی از فرهنگ و تمدن دیرینه عرب باشد که به دلیل از هم‌گسستگی ملت عرب، سوخته و از میان رفته است. به اعتقاد شاعر اگر تکه‌های این عکس پاره پاره، دوباره در کنار هم چیده شود و امت عربی گرد هم آیند، بابل سوخته خاکستر از ردای خویش می‌زداید و تمدن عربی دوباره شکوفا می‌شود. و اوزوریس (تموز) دوباره به زندگی باز می‌گردد. بیاتی در ادامه قصیده بر پادشاهان و اشرافیت عربی که هم‌طراز "سنگ‌های جامد و بی‌حرکتند"، خرده می‌گیرد و آن را یکی دیگر از علل نابودی فرهنگ و تمدن عرب می‌داند.

شاعر در قصیده دیگری با عنوان «العودة من بابل» تموز را نماد بابل ـ تمدن کهن عربی ـ می‌داند که از یک سو گرفتار بیگانگان و از سویی دیگر، اسیر حکومت وقت است. عشتار که در این سروده نقش برانگیزی دوباره و خیزش امت عربی را ایفا می‌کند:

«بَابِلُ تَحتَ خَيمَةِ اللَيلِ الى الأَبَدِ/ تَعوي على أطلَالِها الذِئابُ/ وَ يَملَأُ التُرابُ/ عُيُونُها الفَارِغَةُ الحَزِينَةُ/ بَابِلُ تَحتَ قدمِ الزَمانِ تَنتَظِرُ البَعثَ»[10] (بیاتی، ۱۹۹۵م، ص۷۷).

شاعر در ادامه‌ی قصیده، از عشتار می‌خواهد که برخیزد و تموز (امت عربی) را جانی دوباره بخشد:

«فَيا عَشتارُ/ قُومي إملَئي الجرارةَ/ وَ بَلِّلِي شِفَاهَ هذا الأَسَدِ الجَرِيحِ/ وَ انتَظِرِي مَع الرِياحِ وَ نُواحِ الريحِ/ و لِتُنزِلِي الأمطَارَ/ في هذه الخرائبِ الكَئِيبَةِ/ لَكِنّمَا عَشتار/ ظَلَّت على الجدارِ/ مَقطُوعَةِ اليدَينِ، يعلُو وَجهُها التُرابُ/ وَ الصَمتُ وَ الأَعشابُ و حجراً أخرسَ في الخرائبِ الكَئيبةِ/ أيَتُها الحَبِيبَةُ عُودِي الى الأُسطُورَةِ/ سُنبُلَةً/ شمساً بَلا ظَهيرةِ/ إمرأةً مِنَ الدُخانِ، جَرَّةً مَكسُورَةً/ تموزُ لن يَعُود للحَياةِ فآه ثُمَّ آه/ بل تحت قُبَّةِ اللَيلِ بلا زادِ وَ لا معادَ/ بلا حنوطِ/ تَرتَدي عَباءَةَ الرُمادِ/ صِحتُ على أطلَالِها: عَشتار!/ فَصاحَت الأحجارُ/ عَشتارُ، ياعشتارُ، يا عشتارُ!/ تصدَّعَ الجِدارُ/ وَ غَابَ في الخَرائبَ القَمر/ وَ انهَمَرَ المطَرُ»[11] (بیاتی، ۱۹۹۵م، ص۷۷– ۷۸).

در این ابیات، عشتار دچار مرگی ناعادلانه شده، بگونه‌ای که با دستانی بریده بر دیوار باقی مانده است. "بریده شدن دستان" نماد از دست دادن قدرت، "پوشیده شدن چهره با خاک" و "سکوت گیاهان" نماد بی‌تحرکی و سکوت روشنفکران جامعه عربی است. از این رو عشتار، انقلاب و خیزش امت عربی، قدرت خود را در برانگیزی معشوق خود، تموز، (امت عربی) از دست داده است. به اعتقاد شاعر هنوز بستر مناسب برای قیام ملتها آماده نیست. تکرار نام عشتار نیز دلیلی بر صحت این مدعاست. چه، شاعر هر قدر عشتار را صدا می‌زند، جوابی نمی‌شنود. اما نا امیدی وی چندان بطول نمی‌انجامد و شاعر امید دیگری برای رهایی می‌یابد. این مفهوم به وضوح در عباراتی چون "دیوار شکاف برداشت"، "ماه در ویرانه‌ها پنهان شد" و "باران بارید" نمایان است. همچنین در این اشعار، شاهد به کارگیری اسلوب متناقض‌نمای بیاتی هستیم. او نخست فضایی اندوه‌بار و مأیوس کننده را بر قصیده حاکم می‌سازد و بر خلاف حاوی که از تموز می‌خواهد که برخیزد و زندگی دوباره‌ای را برای امت عربی رقم زند، از عشتار می‌خواهد که برخیزد و تموز (امت عربی) را به زندگی باز گرداند. به عبارت دیگر، حاوی امید به نسل‌های آینده دارد حال اینکه بیاتی، چشم امید به نسل کنونی امت عربی دوخته است. افزون بر آن، کارکردی که می‌توان از این سروده و دیگر سروده‌های بیاتی برداشت کرد این است که شاعر، فضایی مرکب از یأس و امید برای این اسطوره فراهم می‌سازد؛ امیدی که از عبارتهایی چون شکاف برداشتن دیوار و بارش باران، دریافت می‌شود. بدین ترتیب منتقدان او چنین گفته‌اند: «عالم مردگان بیاتی، عالمی پر تحرک است. عالمی است که ساکنان آن در پی‌خیزش دوباره‌اند. لذا بیاتی گرچه اذعان می‌دارد که اکنون، دوران فسخ و مسخ ارزش‌های انسانی است، ولی امید از کف نمی‌دهد و با بکارگیری هنر "انتظار" به فرداهایی روشن دل می‌بندد» (صبحی، ۱۹۸۶م، ص۲۸۳).

۲ـ نقاب تموز

افزون بر آن، بیاتی در این اشعار از تکنیک نقاب نیز بهره می‌برد به عنوان مثال، شاعر در سروده‌ی «قصائد حب الی عشتار» نقاب تموز را بر چهره می‌نهد تا از این طریق، تمایل

خود را نسبت به تحقق انقلاب و انگیزش ارکان جامعه نمایان سازد؛ انقلابی که طبق معمول در شخصیت عشتار خلاصه می‌شود. بدین ترتیب شاعر شخصیت تموز را در قالب نقاب بسیط بکار می‌گیرد. و آن بدین معناست که «شاعر در این نوع نقاب بر یک شخصیت تکیه بکند و بعد از اینکه آن شخصیت و شرایط آنرا مورد مطالعه قرار داد تجربه خود را با تمام جزئیات بر آن حمل کند» (کندی، ۲۰۰۳م، ص۱۸۳). بدین ترتیب بیاتی نخست، قصیده را با مقدمه‌ای خبری بدون هرگونه ضمیر متکلم (نماد بکارگیری نقاب) آغاز می‌کند، تا بدین گونه تصویری از اوضاع نابسامان جامعه عربی به دست دهد:

«تَذرفُ السَروَةُ في الليلِ دموعَ العاشقةِ/ وَ تُعرّي صَدرُها لِلصاعِقَةِ/ و على اَقدامِها يَسجدُ عَرّافُ الفُصُولِ عارياً انْهَكَهُ البَردُ وَ غَطَّى وَجهُهُ ثَلجُ الحُقُولِ/ يَخدِشُ الارضَ، يُعرِّيها/ يَموت/ تَارِكاً قَطرةَ نُورٍ/ بين نَهدَيها الصَغيرينِ وَ في أحشائِها رَعشةُ بُركانٍ يَثور/ حَيثُ تَنشقُّ البُذُورُ/ تَرضعُ الدفءَ من الاعماقِ تَمتَدُ جُذُور/ لِتَعيد الدمَ للنبعِ و ماءَ النهرِ لِلبَحرِ الكبيرِ/ و القُراشاتِ الى حَقلِ الوُرودِ/ فمتى عشتار للبيتِ مع العُصفورِ و النُورِ تعود؟»[۱۲] (بیاتی، ۱۹۹۵م، ص۱۹۳).

"سرو" نماد ناباروری و جمود است و برای رهایی از این وضعیت، نیاز به فداکاری و ایثار دارد. مفهوم این از خود گذشتگی را می‌توان در تصاویری چون "سجده‌ی پیشگوی فصل‌ها"، "شکافتن زمین یخزده"، "به ودیعه نهادن قطره نوری" که سرسبزی و خرمی را برای زمین و سرو به ارمغان می‌آورد، یافت. شاعر با طرح این سوال که عشتار (نماد باروری حقیقی) چه موقع همراه گنجشک و نور (نماد سرسبزی) باز می‌گردد؟ بیان می‌دارد که عشتار نیز همچون سرو برای بازگشت به زندگی، به یک عاشق فداکار نیاز دارد. بدین سان، شاعر زمینه را برای ورود به ادامه قصیده مهیا می‌کند:

«نَبَتتْ لي أجنِحَةٌ/ و انا احمِلُ من مَنفَى الى منفى تعاويذَ المُلُوكِ السَحَرَةِ/ وَ زُهُورِ المقبَرَةِ/ بَاحِثاً عن وَجهِكِ الحُلو الصغيرِ/ في عُصُورِ القَتلِ وَ الإرهابِ وَ السِحرِ و مَوتِ الأَلهةِ/ و تَمَنّيتُكِ في موتي و في بعثي و قبلّتُ قبورَ الاولياءِ/ وَ تُرابَ العَاشِقِ الأعظمِ في اعيادِ موتِ الفُقراءِ/ ضارعاً أسأل، لكن السماء/ مَطرت بَعدَ صلاتي ألف ثلجاً و دماء»[۱۳] (بیاتی، ۱۹۹۵م، ص۱۹٤).

سپس با استفاده از تک‌گویی‌های داستانی[۱٤] و ضمیر اول شخص نقاب تموز را بر چهره می‌زند تا به کمک آن تجربه معاصر خویش را بیان کند. او خود را تموزی می‌پندارد که دائماً در تبعید است و در این دوران ناخوشایندِ "مرگ ارزش‌ها" آرزوی عشتاری را در سر می‌پروراند که نماد نوزایی و انگیزش دوباره است. لیکن آرزوی شاعر تحقق نمی‌یابد و امیدش به یأس می‌گراید. عباراتی چون "بارش انبوه برف و خون" در پاسخ به "دعا و درخواست خاشعانه" این فضای نومیدانه را به خوبی ترسیم می‌کند.

اما در نهایت شاعر در قطعه‌ی پنجم، به آرزوی خود دست می‌یابد و عشتار، به سان فرشته‌ای بر زمین فرود می‌آید:

«من تَرَی ذاقَ فجاعت رُوحُهُ حلوَ النبیذِ/ و روابي القارةِ الخَضراءِ وَ المطاطَ و العاجَ و طعمَ الزنجبیلِ/ و عَبیرَ الوردِ في نارِ الاصیلِ/ و رأی اللهَ بِعینیهِ، و لم یَمْلُك علی الرُؤیا دلیلاً/ فانا في النومِ و الیقظةِ من هذا و ذاك/ ذُقتُ، لما هَبَطت عَشتارُ في الارضِ ملاكً»[۱۵] (بیاتی، ۱۹۹۵م، ص ۱۹٦).

عشتار با بازگشت خویش به زمین در کسوت فرشته، روزگار خوشی را برای شاعر به ارمغان می‌آورد. این لذتها با ارائه تصاویری چون "شراب گوارا"، "تپه‌های قاره سبز"، "کائوچو"، "عاج"، "طعم زنجبیل" و "عطر گل" تداعی می‌یابد. اما دوره شادکامی، چندان پایدار نیست. چه، در قطعه‌ی ششم عشتار، ناتوان ظاهر می‌شود و همچون "گلی پژمرده و لرزان" از میان می‌رود. هرچند شاعر در قطعه‌ی هفتم، نوع دیگری از نمایش مبتنی بر تناقض شدید را به تصویر می‌کشد، اما این نمایش چندان به طول نمی‌انجامد. عشتار مجددا به زندگی باز می‌گردد و شاعر با عبارتی چون "چرخش عقربه ساعت" و "میوه دادن عشتار به انسان گرسنه" تحقق انقلاب امت عربی [بازگشت عشتار] را وعده می دهد. این پیروزی را می‌توان دستاورد تحمل سختی‌هایی دانست که تموز (شاعر) به جان خریده بود؛ سختی‌هایی که در افعالی چون "گرسنه‌شدن"، "پاره پاره شدن"، "مقاومت کردن" و "بوسه‌زدن" پدیدار می‌شود. در واقع بیاتی در این قصیده سه ساختار رمزی، ساختار نمایشی و ساختار موضوعی که ناصر یعقوب[۱٦] از آن سخن به میان می‌آورد، را به خوبی بکار گرفته است. بدین ترتیب

که ساختار نمادین آن از شخصیت تموز که نماد برانگیزی دوباره است سرچشمه می‌گیرد. و ساختار موضوعی آن در جدال موجود در میان حضور شاعر و غیاب تموز یعنی در ارتباط میان صدای شاعر و صدای تموز نهفته است. بدون اینکه هیچ کدام دیگری را کنار بزنند. و از همین ساختار موضوعی ساختار نمایشی (تک‌گویی داستانی) سرچشمه می‌گیرد. که مبنی بر صوت شاعر و شخصیت نقاب بشکلی ممزوج است.

۳ـ تموز و اساطیر دیگر:

گاهی شاعر اسطوره تموز را با اساطیر دیگر می‌آمیزد. بدین ترتیب که یا اسطوره‌ای را بجای تموز در عالم اسطوره‌ای آن بکار می‌گیرد که از نمونه‌های آن قصیده‌ی «هبوط اورفیوس[۱۷] الی العالم السفلی» است. که شاعر به سبب زوال فرهنگ و تمدن اصیل عربی و فراگیر شدن ظلم و استبداد، تلاش‌های همه‌جانبه‌ی روشنفکران را برای انگیزش و اصلاح مجدد جامعه، بیهوده می‌داند. وی در این راستا، اورفیوس را به جای تموز بکار می‌گیرد:

«عبثاً تَصرُخُ فَالليلُ طَويلٌ/ وَ خُطا ساعَاتِهِ في مُدُنِ النَملِ حَريق/ كُلَّمَا نَادَتكَ عَشتارُ مِنَ القَبرِ وَ مَدَّت يدَاها ذَابَ الجَليدُ/ وَ انطَوَت في لَحظَةٍ كُلُ العُصُورِ/ وَ إذا بِالليلِ ينهارُ وَ تَنهارُ السُدُودُ/ وَ إذا بِالميتِ المدرجِ في أكفانِهِ يَصرُخُ كالطِفلِ الوَليدِ/ بَعدَ إن بَارَكَهُ الكَاهِنُ بَالخُبزِ وَ بِالماءِ الطَهُورِ»[۱۸] (بیاتی، ۱۹۹۵م، ص۱۹۲).

شاعر در این قصیده، نقاب اورفیوس را برچهره می‌زند و بیان می‌دارد که فریادهای او و دیگر روشنفکران جامعه بی‌حاصل است. زیرا شب (نماد ظلمت) طولانی‌است. اما آن زمان که عشتار به ایفای نقش خود ـ انگیزش دوباره ـ می‌پردازد، اورفیوس که در اینجا جای تموز را گرفته، دوباره به سطح زمین بازمی‌گردد؛ یخبندان (مرگ و جمود فرهنگی) پایان می‌پذیرد، شب نیز از میان می‌رود و مرده‌ی کفن‌شده، همچون طفلی تازه به دنیا آمده فریاد سرمی‌دهد. اما این بازگشت اورفیوس به زمین توسط عشتار نیز بیهوده است. چرا که او را بصورت مرده به زمین بازمی‌گرداند:

«آه ما اوحش ليلاتي على أسوارِ آشورَ مَعَ الموتِ وَ أورَاقِ الخَريفِ/ وَ أنا أصعَدُ مِن عَالَمِها السُفلي نَحوَ النُورِ وَ الفَجرِ البَعيدِ/ مَيتاً أُبعَثُ في دِرعِ الحَدِيدِ»[۱۹](بیاتی، ۱۹۹۵م، ص۱۹۲). در این

قصیده، شاعر با درآمیختگی اساطیر، اسطوره اورفیوس را از عالم اسطوره‌ای خاص خود منتزع می‌کند تا در عالم اسطوره‌ای تموز ممزوج سازد. این تصویر در قصیده‌ی «بعد الجلید» خلیل حاوی نیز به چشم می‌خورد. با این تفاوت که بیاتی اورفیوس را در کنار عشتار بکار گرفته، اما حاوی عنقاء را در کنار تموز نهاده است. و یا اینکه شاعر اسطوره تموز را در کنار اساطیر و شخصیت‌های متعدد دیگر بکار می‌بندد. همچون قصیده‌ی (مرثیة الی عائشة): «يَمُوتُ راعي الضَأنِ في إنتِظارِهِ مِيتَةَ جَالِينُوسَ/ يَأكُلُ قُرصَ الشَمسَ أُورفيوسُ/ تَبكي على الفُراتَ عَشتَروتُ/ تَبحَثُ في مِياهِهِ عن خَاتمٍ ضَاعَ وَ عن أُغنيَةٍ تَمُوتُ/ تَندُبَ تَموزَ فيا زَوَارِقَ الدُخَانِ/ عائِشَةٌ عادت مع الشَتَاءِ لِلبُستانِ/ صِفصَافَةً عَارِيَةَ الأَورَاقِ/ تَبكي على الفُراتَ»[٢٠] (بیاتی، ١٩٩٥م، ص١٢٥). در این قطعه، همانطور که بیان کردیم شاعر همچون قصاید دیگر، اسطوره‌های دیگری را در کنار این شخصیت اسطوری بکارمی‌گیرد با این تفاوت که در اینجا برخی از پژوهشگران همچون "عزالدین اسماعیل" این کار را یک لغزش به حساب می‌آورند. زیرا شاعر در این قصیده، شخصیت‌های زیادی را که برای عوام نا آشنا هستند، پی‌درپی بکار می‌گیرد (اسماعیل، ص ٢١٦). به گونه‌ای که هیچ یک از این شخصیت‌ها، فرصت آن را نمی‌یابند تا در سیاق و ساختار قصیده، جای خود را پیدا کرده و تجربه‌ی معاصر شاعر را بازگو کنند. در نتیجه خواننده، با نوعی ابهام در قصیده مواجه می‌شود. همان‌گونه که عشری زاید نیز به این مهم اشاره‌ای دارد: «اغلب شخصیت‌هایی که حاوی و بیاتی به کار گرفته‌اند، از میراث بابلی، آشوری و فینیقی است؛ اسطوره‌هایی چون تموز، ادونیس، عشتروت یا عشتار و انکیدو. بدون شک این نوع اساطیر، برای بخش اعظم امت عربی نامفهوم است» (عشری زاید،٢٠٠٦م ص٢٨١- ٢٨٢).

نتیجه

از آنچه گذشت درمی‌یابیم که هر دو شاعر، این شخصیت اسطوره‌ای را از یک منظر به کار گرفته‌اند؛ بدین ترتیب که هر دو از جمود فکری و فرهنگی که بر مشرق زمین سایه افکنده بود، رنج می‌بردند. از این رو، اسطوره‌ی تموز می‌توانست بهترین گزینه‌ای باشد تا به وسیله‌ی آن، دردها و رنج‌های مختلف روحی را که در نتیجه‌ی این امر متحمل

شده‌اند، بر دوش این اسطوره حمل نمایند. با این وجود، هر دو در بکارگیری این اسطوره شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم داشتند.

همان‌طور که دیدیم هر دو، این اسطوره را به شیوه‌های مختلفی که گذشت به کار می‌گیرند و با شخصیت‌های فراوان اسطوره‌ای و تاریخی درمی‌آمیزند با این تفاوت که بیاتی آنرا در قالب تکنیک‌های مختلف نقاب، نماد و فراخوانی شخصیت، مورد استفاده قرار می‌دهند که این امر را می‌توان ناشی از آشنایی او با تکنیکهای مختلف شعری به شمار آورد. حال آنکه حاوی آنرا بشکلی سنتی و در قالب فراخوانی بکار می‌بندد.

همان‌گونه که حاوی از نام فینیقی تموز (بعل) استفاده می‌کند، بیاتی نیز نام مصری آن (اوزوریس) را بکار می‌بندد. این امر نشان دهنده‌ی درآمیختگی اساطیر، فرهنگ‌ها، اماکن و زمان‌ها در شعر هر دو شاعر است.

هر دو در به کار گیری این اسطوره، دچار لغزش شده‌اند؛ بطوری که بیاتی این اسطوره را با شخصیت‌های متعدد تاریخی و نا آشنا برای عموم در می‌آمیزد و همین امر باعث سردرگمی خواننده در فهم مفهوم کلی قصیده می‌شود. حال آنکه حاوی، در خلق سیاق مناسب برای این اسطوره دچار لغزش شده است. بدین ترتیب که اسطوره‌ای را که نماد امید و زندگی دوباره است، در فضایی سرشار از یأس و نا امیدی به کار می‌گیرد.

حاوی، تموزِ امت عربی و ناجی آن را نسل آینده می‌داند حال آنکه بیاتی، آن را نماد نسل کنونی قرار می‌دهد که این امر را می‌توان نشان از اختلاف دیدگاهها و تفکرات هر دو شاعر به شمار آورد. بیاتی با این تفکر بیان می‌دارد که نسل کنونی باید با تلاش خود در همین دوره‌ی معاصر، تغییر و پیروزی را برای جامعه به ارمغان آورد حال آنکه حاوی، نسل کنونی را نسل شکست و تلاشهای بی حاصل می‌داند و به نسل آینده امید می‌بندد.

پی‌نوشت‌ها

۱- نقاب نمایانگر یک ابزار هنری است که شاعر بوسیله آن در شخصیت دیگری حلول می‌کند، و بوسیله آن صدای مستقیم و صریح خود را پنهان می‌دارد، به نحوی که دو تجربه در

آن واحد در کنار هم قرار می‌گیرند و ضمیر متکلمی که مرجع آن شخصیت فراخوانده شده است بر متن، حاکم می‌شود به نحوی که عمل هردو طرف نقابدار آن دارای توازن باشد، بی آنکه یکی از آن دو بر دیگری طغیان کند و یا یکی از آن دو به نفع دیگری بصورت نیمه نهایی حذف گردد (الرواشده، ۱۹۹۵م ، ص۲۱).

۲- آن زمان که ریشه‌های خاک/ در عصر یخبندان خشکید/ همه رگ‌های ما در وجودمان نابود شد/ و اندام‌هایمان همچون گوشتی خشکیده، پژمرد/ بیهوده باد را پس می‌راندیم/ و شب اندوهناک را/ و بیهوده با لرزه‌ای نفس نفس زنان در وجود خود مدارا می‌کردیم/ لرزه مرگ حتمی.

۳- تو ای تموز! ای خدایی که پرده خاک نازا را می‌شکافد/ ای خورشید کشتزاری/ مارا نجات ده و نیز ریشه خاک را/ از عقم و ناباروری که ما و آنرا فراگرفته است [برهان] / و مردگان محزون را گرما بخش/ و صخره‌های اسیر را.

٤- بیهوده نماز می‌خواندیم/ تاریکی شب ما را در میان گرفت/ بیهوده زوزه می‌کشیم/ یخبندان از صحرا گذشته است/ ما و گرگ رانده شده/ بیهوده مرگ را تکان می‌دادیم/ می‌گریستیم و مبارزه طلبی می‌کردیم/ که عشقمان قویتر از مرگ است/ و تبدیل به جثه‌ها و گوشتی غمگین شدیم/ که در حسرت خود گوشتی خشکیده در میان گرفت.

۵- در هنگامه صبح سبکبار از روی پل می‌گذرند/ و دنده‌ها و استخوان‌هایم برای آنها همچون پلی گسترانده شد/ از غارهای شرق، از مرداب‌های شرق بسوی شرقی جدید در حرکتند.

٦- گفته‌اند فینیکس(ققنوس، عنقاء) چندین قرن زندگی می‌کند، ولی از ادامه نسل خود ناتوان است، زیرا ماده‌ای ندارد. نسل فینیکس به این ترتیب حفظ می‌شد که هنگامی که مرگ خود را نزدیک میدید، لانه‌ای از گیاهان خوشبو و گیاهان جادویی می‌ساخت، و پس از آتش زدن آن، خود در میان آن می‌نشست و از خاکستر او فنیکس دیگری زاده می‌شد (اشمیت، ۲۷٦).

۷ـ اگر پروردگار/ رگ‌های مردگان را زنده نمی‌کند/ جز آتشی که ققنوس می‌زاید/ آتشی که از خاکستر مرگ ما، توشه برمی‌گیرد/ در اعماق / پس بگذار تا از آتش دوزخ درد کشیم (بر ما همان رود)/ که از سر یقین ما را رستاخیز خواهد بخشید.

۸ـ پس بگذار تا از آتش دوزخ درد کشیم (بر ما همان رود)/ که از سر یقین ما را رستاخیز خواهد بخشید/ امت‌هایی خواهیم شد که از خود گرد تعفن تاریخ/ و نفرین و افول غم فزا را بر می‌گیرند/ گرد دیروزی که چشمانش را/ به سنگ‌های یاقوت بی‌فروغ و بی‌آتش/ و

دریاچه‌هایی از نمک مرده بدل کرده است/ گرد آن دیروز غم آلود را/ و اهانت بار را/ و آنگاه آزاد و سبز و خرم زندگی می‌کنند/ و به نیایش پژواک صبح تازه دمیده می‌پردازند/ دوباره از ساحل رود گنگ تا رود نیل/ نیایش از سر می‌گیرند.

۹ـ اگر تکه‌های این عکس پاره پاره جمع شود/ بابل سوخته برمی‌خیزد/ خاکستر از ردای خود می‌زداید/ و در بهشت‌های آویخته و معلق/ پروانه‌ها و زنبق بحرکت در می‌آیند/ و عشتار می‌خندد/ در حالی که روی تختش چنگ می‌نوازد/ و اوزوریس برمی‌گردد/ و غصه‌های چاوشی خوانان شتران پایان می‌گیرد/ و بلقیس در سبأ نورافشانی می‌کند.

۱۰- بابل تا ابد زیر خیمه شب است، گرگها، بر ویرانه‌اش زوزه می‌کشند، و خاک پر می‌کند/ چشمان خالی اندوهگین‌اش را/ بابل، زیر پای زمان، منتظر رستاخیزاست.

۱۱- پس ای عشتار!/ بر خیز، کوزه پر ز آب کن/ و لب‌های این شیر زخمی را تر کن/ و با بادها و ناله‌های باد منتظر باش/ و بگذار باران ببارد/ بر این ویرانه‌های غمگین/ اما عشتار/ بر دیوار باقی می‌ماند/ با دستانی بریده، خاک روی چهراش را پوشانده است/ سکوت گیاهان و سنگی لال و گنگ در ویرانه‌های اندوهناک/ ای محبوبه!/ بازگرد به اسطوره، بصورت/ یک خوشه یا خورشید بدون ظهر/ با زنی از دود، با کوزه‌ای شکسته/ تموز به زندگی بر نمی‌گردد. پس آه بابل! زیر خیمه شب بدون توشه، بدون باز گشت/ بدون کافور/ لباس خاکستر می‌پوشد/ بر ویرانه‌ها فریاد زدم: عشتار!/ سنگ‌ها نیز فریاد زدند عشتار! ای عشتار! ای عشتار!/ دیوار شکافت برداشت/ و ماه در ویرانه‌ها پنهان شد/ و باران بارید.

۱۲ـ سرو شب هنگام اشک می‌ریزد/ و سینه خود را برای آذرخش عریان می‌کند/ حال آنکه پیشگوی فصلها بر پاهایش سجده می‌زند/ در حالیکه عریان است و برف و تگرگ او را از پای درآورده و برفِ دشت‌ها چهره‌اش را پوشانده است/ زمین را می‌شکافد و آن را عریان می‌سازد/ و می‌میرد/ قطره نوری را به ودیعه می‌گذارد/ در میان سینه کوچک زمین، با آنکه که در درونش لرزه آتشفشانی است که فوران می‌کند/ آنجا که بذرها شکافته می‌شوند/ و گرما را از اعماق زمین می‌نوشند و ریشه‌هایشان در خاک گسترانده می‌شود/ تا خون را به چشمه بازگرداند و آب نهر را به دریا/ و پروانه‌ها را به مزرعه گلها باز گرداند/ پس عشتار چه وقت همراه گنجشک و نور به خانه بازمی‌گردد؟

۱۳- بالهایی برایم درآمد/ و حال آنکه من از تبعیدگاهی به تبعیدگاه دیگر طلسم‌های پادشاهان جادوگر را با خود حمل می کردم/ و گلهای قبرستان را/ در زمانه‌های کشت و کشتار و جادو و

مرگ خدایان/ و در مرگ و برانگیختگی‌ام تو را آرزو کردم و بر قبرهای نیکان بوسه زدم/ و بر خاک عاشق اعظم در عیدهای مرگ فقیران/ با خشوع درخواست می‌کنم/ اما آسمان بعد از دعایم هزاران برف و خون بارید.

١٤- ناقدان میان نقاب و منولوگ ارتباط ایجاد کرده‌اند، زیرا یکی از ویژگی‌های قصایدی که در آنها نقاب بکار رفته تک‌گویی یا سخن شخصی است که بوسیله ضمیر اول شخص انجام می‌گیرد (عصفور، ١٩٨١م، ص١٢٣).

١٥- چه بسا کسی که از شراب گوارا چشید و روح و جانش تشنه شد/ و همچنین تپه‌های قاره سبز و کائوچو و عاج و طعم زنجبیل/ و عطر گل در آتش غروب/ و خدا را با چشمانش دید و حال آنکه بر این رؤیت خود دلیل نداشت/ و من در خواب و بیداری از این چیزها/ چشیدم، آن زمانکه عشتار همچون فرشته‌ای فرود آمد.

١٦- رجوع شود به (قصیدة القناع: قراءة فی قصیدة رحلة المتنبی الی مصر لمحمود درویش، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٤ عدد الثالث+ الرابع)

١٧- اورفه بزرگ‌ترین شاعر افسانه‌ای یونان است. او سازی را از آپلون هدیه گرفته بود و با آن چنان آهنگ‌های دل انگیز و موزونی می‌نواخت که رودها از حرکت بازمی‌ماندند. او با اوریدیس که از پریان بود پیوند زناشویی بست. روزی زن جوان از چوپانی که به او نظر داشت، می‌گریخت که ماری او را گزید و از نیش آن جان سپرد. اورفه دیوانه از اندوه، از زئوس اجازه گرفت به جهان مردگان برود و همسرش را به زمین بازگرداند. او با نوای چنک خود سربر وحشی را آرام و دیوان دوزخی خشم را برای لحظه‌ای ساکت ساخت. و همسرش را از چنگ مرگ رهانید (اشمیت، ٨٥ ـ ٨٦).

١٨- بیهوده فریاد می‌زند زیرا که شب طولانی است/ و گذر ساعت‌هایش در شهر مورچه‌ها آتش است/ هر بار که عشتار تو را از قبر صدا می‌زند و دستانش را دراز می‌کند یخ‌ها آب می‌شوند/ و در یک آن تمام عصرها و دوران‌ها در هم می‌پیچید/ و ناگهان شب فرو می‌ریزد و حجاب‌ها در هم می‌شکنند/ و ناگهان مرده پیچیده شده در کفن‌هایش همچون طفل تازه بدنیا آمده فریاد می‌زند/ بعد از اینکه کاهن با نان و آب پاک او را مبارک ساخت.

١٩ـ آه شب‌هایم بر دژهای آشور همراه با مرگ و برگ‌های پاییزی چقدر وحشتناک‌اند/ من از جهان پایین آن بسوی نور و سپیده‌دم دور می‌آیم/ اما من مرده‌وار در درون زره آهنی برانگیخته می‌شوم.

۲۰ـ چوپان در انتظارش همچون جالینوس می‌میرد/ و اورفیوس قرص خورشید را می‌خورد/ و عشتار بر فرات می‌گرید/ و در آبهایش به جستجوی انگشتر گم شده‌اش و ترانه‌ای که می‌میرد می‌پردازد/ تموز را فرامی‌خواند، ای کشتی‌های دودین!/ عائشه همراه زمستان به بوستان بازگشت/ و همچون بید مجنونی که از برگهایش عاری شده/ بر فرات می‌گرید.

منابع و مآخذ

ـ اسماعیل، عزالدین (١٩٦٦م)، الشعر العربی المعاصر، قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة، بیروت، دارالثقافة.

ـ اشمیت، ژوئل(١٣٨٣ش)، (ترجمه شهلا بردارداں خسرو شاهی) فرهنگ اساطیر یونان و رم، تهران انتشارات روزبهان، فرهنگ معاصر.

ـ البیاتی، عبدالوهاب، (١٩٩٥م)، الأعمال الشعریة، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، المجلد الثانی.

ـ الجیوسی، سلمی خضراء (٢٠٠١م)، الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بیروت، مرکز الدراسات الوحدة العربیة الطبعة الأولی.

ـ حاوی، ایلیا، مع خلیل حاوی فی سیرة حیاته و شعره، بیروت، دار الثقافة.

ـ حاوی، خلیل، دیوان، بیروت، دارالعودة.

ـ داوود، أنس (١٩٧٥م)، الأسطورة فی الشعر العربی المعاصر، القاهرة، مکتبة عین شمس.

ـ رجایی، نجمه (١٣٨٤ش)، «بیگانگی و گریز در شعر عربی معاصر»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، ش١٤١.

ـ الرواشدة، سامح (١٩٩٥م)، القناع فی الشعر العربی الحدیث، جامعة موته، مطبعة کنعان.

ـ صباغ، رمضان (٢٠٠٢م)، فی النقد الشعر العربی المعاصر، الإسکندریة، دارالوفاء للطباعة و النشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

ـ صبحی، محی‌الدین(١٩٨٦م)، الرؤیا فی شعر البیاتی، دمشق، اتحاد الکتاب العرب، الطبعة الأولی.

ـ عباس، احسان (١٩٩٨م)، اتجاهات الشعر العربی المعاصر، الکویت، المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.

ـ عشری زاید، علی (٢٠٠٦م)، استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر، قاهرة، دار غریب للطباعة.

ـ عصفور، جابر (١٩٨١م)، اقنعة الشعر المعاصر، مهیار الدمشقی، مجلة فصول، المجلد ١، عدد ٤.

ـ کندی، محمد علی (٢٠٠٣م)، الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث، بیروت، دارالکتاب الجدید المتحدة.

دراسة اسطورة تموز و تطبيقها في شعر خليل حاوي و عبدالوهاب البياتى

عزت ملا ابراهيمى[1]
محمد سالمى[2]

الملخص

إنّ الأساطير ونظراً إلى ما تحتوي عليه من رموز في الشخصيات، أصبحت أحسن آلية يتمُّ توظيفها من قِبَل الشعراء المعاصرين للبوح بافكارهم ورؤاهم. وقد لقيت أسطورة تموز اهتماماً واسعاً من قبل هؤلاء الشعراء يفوق الأساطير الرمزية الأخرى، والسبب الرئيسي في ذلك يرجع إلى واقع البلدان العربية التي ترسف في دوامة التّخلف والاستبداد. ومن بين هؤلاء الشعراء الذين وظفوا هذه الأسطورة في أشعارهم يمكننا الإشارة إلى خليل حاوى وعبدالوهاب البياتي اللذين تناولا هذه الأسطورة في إطار بعث الأمة العربية وإحيائها إلا أنه توجد بينهما بعض الفروق في كيفية الاستخدام وطريقة التناول. فمن هذا المنطلق يسعى الكاتبان أن يدرساهذه الأسطورة عند كلّ من عبدالوهاب البياتي وخليل حاوي مستخدمين منهج الموازنة والتحليل لمعرفة كيفية تعاملهما مع هذه الأسطورة والكشف عن نوعية الأهداف التي يرميان إلى تحقيقها. ومن ثمرة هذا البحث وما توصلا إليه الكاتبان هو أن أسطورة تموز كانت أكثر تجليا في أشعار عبدالوهاب البياتي مقارنةبخليل حاوي كما أن طرق التوظيف والاستخدام لدى البياتي كانت أكثر حيوية وتنوعا من حاوي. من جانب آخر نلاحظ أن هناكاختلافا ملموسا في الفضاء الذي يخلقه هذان الشاعران لهذه الأسطورة إذ يوظفها حاوي في فضاء كله يأس وتشاؤم وفي المقابل نرى جدلية اليأس والأمل جلية في أشعار عبدالوهاب البياتي وقصائده.

الكلمات الرئيسية: خليل حاوي، عبدالوهاب البياتى، الأسطورة، تموز

١- استاذه مشاركة فى جامعة طهران

٢- طالب الدكتوراه- فرع اللغة العربية و آدابها فى جامعة طهران

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

تحلیل رمان «اللصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با الگوی ساختاری کلود برمون

پیمان صالحی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه ایلام
سمیره مرادزاده، دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عرب، دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰٤/۰٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۵/۰۳

چکیده

شیوه روایتی رمان «اللصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ، به گونه‌ای است که می‌توان آن را با الگوی ساختاری کلود برمون، زبان‌شناس و روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی ارزیابی نمود. برمون پیشنهاد کرد به جای آن که کارکرد در معنای مورد نظر پراپ را به عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به عنوان واحد اساسی مدّ نظر قرار دهیم؛ به این ترتیب، امکان ارزیابی داستان‌هایی را که در الگوهای ساختاری پراپ نتیجه‌ی مطلوب نمی‌دهند، میسّر نمود. پژوهش حاضر با روشی توصیفی- تحلیلی، نشان می‌دهد که بسیاری از شگردهای داستان‌پردازی نجیب محفوظ در رمان مذکور، بر اساس الگوی ساختاری کلود برمون قابل تطبیق است؛ زیرا رمان مذکور به دلیل برخی ویژگی‌های خاص روایی و ساختاری، از جمله ناکامی شخصیّت اصلی یعنی «سعید مهران» در پایان داستان، در قالب الگوهای دیگر به ابهاماتی برمی‌خورد که در قالب الگویی ساختاری برمون، حل شده و بلکه حوادث آن معنادار و قابل توجیه هم می‌شوند؛ چرا که از نقاط قوّت نظریه‌ی برمون، انشعاب دوگانه‌ی کارکردهاست که امکان انتخاب قهرمان در هر کارکرد را در نظر گرفته است؛ لذا احتمال شکست یا پیروزی برای او وجود دارد و به این وسیله، تحلیل داستان‌هایی از این دست را فراهم می‌نماید. این رمان، سه کارکرد: امکان (استعداد)، فرآیند و پیامد را در خود دارد. روایت آن دارای توالی‌های مرتبط و معناداری است و انواع توالی‌های ساده- مرکب و زنجیره‌ای- انضمامی- پیوندی از آن قابل استخراج هستند که این مسأله، حاکی از ذوق سرشار و توان آفرینندگی نویسنده آن است.

کلیدواژه‌ها: نجیب محفوظ، «اللصّ والکلاب»، الگوی کلود برمون، ساختار روایت، توالی

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: salehi@Ilam.ac.ir

مقدّمه

داستان، روایتی از رخدادها و طرح نقل حوادث است که تکیه‌ی آن بر روابط علّی و معلولی است و روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است (فورستر، ۱۱۸:۱۳۸٤) و هدف آن مشخص‌کردن واحدهای کمینه‌ی روایت و به اصطلاح «دستور پیرنگ»[1] است (عامر، ۲۰۱۰: ۳٤).

گرچه به عقیده‌ی بعضی ناقدان، ادبیات، امری ذوقی است، با این حال برای کشف وجوه زیبایی آثار هنری، داوری ذوقیبا سلیقه‌ای و بدون نظام، نتیجه‌ی مطلوبی به دست نمی‌دهد؛ بلکه شایسته‌تر آن است که با قواعد و ملاک‌های تعیین شده‌ی علمی ارزیابی شوند. یکی از رویکردهایی که در حوزه‌ی نقد ادبی از آغاز سده‌ی بیستم مورد توجّه واقع شد، بررسی ساختمان اثر ادبی برای درک وجوه فرایند خلق شگفتی و زیبایی در آن بود. این رویکرد جدید را فرمالیسم می‌نامیدند که بعدها زمینه‌ساز مطرح‌شدن نظریه‌های ساختارگرایی شد (مجرد، ۹٦:۱۳۸۸). اساساً تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دوره‌ی پیش‌ساختارگرا (تا ۱۹٦۰)، دوره‌ی ساختارگرا (از ۱۹٦۰ تا ۱۹۸۰) و دوره‌ی پساساختارگرا (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱٤۹). کلود برمون[2]، روایت‌شناس فرانسوی در دوره ساختارگرا، ظهور یافت (تایشمن، ۱۳۷۹: ۳۲٦) که با طرح نظریه‌ای، امکان بررسی بسیاری از روایت‌هایی که در چارچوب نظریات دیگر به ابهام برمی‌خوردند و یا نتیجه‌ی دلخواه را نمی‌دادند، فراهم کرد. پژوهش حاضر، سعی دارد تا با کنکاش در رمان «اللصّ والکلاب»، اثر نجیب محفوظ، پاسخگوی این سؤال باشد که تا چه اندازه، رمان مذکور، با الگوی ساختاری کلود برمون منطبق است؟

۱-۱- پیشینه‌ی تحقیق

در مورد آثار نجیب محفوظ، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است که پرداختن و اشاره به همه آنها در تنگنای این مقال نیست؛ با این حال به برخی از آنها اشاره می‌شود: در مقاله «الرمزیة فی ادب نجیب محفوظ» (۱۳۸۵)، مجله اللغة العربیة وآدابها، شماره ۳،

از جواد اصغری، رمزها و سمبل‌هایی که در برخی از آثار سمبلیک محفوظ وجود دارد از جمله: «اولادحارتنا»، «اللص والکلاب»، «السمان والخریف» و... مورد بررسی قرار گرفته شده است. فرامرز میرزایی و مظفر اکبریدر مقاله «بحران فکری و روحی قهرمانان در رمان الثلاثیة نجیب محفوظ» (۱۳۸۷)، پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۱، مسائل و مشکلات فکری و روانی نسل فرهیخته مصری را در رمان مذکور که دربردارنده سه اثر محفوظ به نام (بین القصرین–قصرالشوق–السکریه) بیان می‌کنندکه اساسی‌ترین آنها عبارتند از: بحران دینی و شخصیّتی، احساس غربت و بی‌هویّتی و نیز تحیّر و سرگردانی در شناخت ارزش‌ها. مصطفی کمال‌جو و زینب عباسی کاید در مقاله «بررسی عناصر طنز در رمان میرامار نجیب محفوظ» (۱۳۹۲)، مجله انجمن زبان و ادبیات عرب، شماره ۲۷، نشان داده‌اند که چگونه نجیب محفوظ در قالب طنز به جنگ با مشکلات زمانه پرداخته است و با اسلوبی هنرمندانه، مصائب و مشکلات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... جامعه خویش را مطرح نموده است و مقالهٔ «جریان سیّال ذهن در رمان *الشّحاذ*» (۱۳۹۲)، مجله لسان مبین، شماره ۱۱، نوشتهٔ حسن گودرزی و معصومه زندیا. نگارندگان مقاله فوق نشان داده‌اند که محفوظ از طریق تکنیک جریان سیّال ذهن، وظیفه انتقال بخش‌های مهمّی از داستان خود را بر عهده گفت‌وگویدرونی شخصیّت‌ها گذارده است و به این ترتیب به خواننده اجازه داده است تا بدون دخالت راوی در جریان افکار و احساسات قهرمان داستان، قرار گیرد.

۱-۲- نظریه‌ی کلود برمون

مهم‌ترین اثر برمون کتاب «منطق حکایت» است که در آن به‌طور مستقیم از ولادیمیر پراپ، تأثیرپذیرفته است. «او این کتاب، متذکّر می‌شود که برخی از کارکردهای پراپ در حکایت قصّه پریان، با یکدیگر ارتباط منطقی دارند و از نظر معنایی بر یکدیگر دلالت می‌کنند؛ بنابراین تلاش کرد تا ماهیّت این پیوندها را میان عناصر اوّلیّه داستان بیابد» (خراسانی، ۱۳۸۳: ۸).

برمون با حذف کارکردهای میانجی که نظم ساختاری محور اصلی را برهم زده بودند، به ساختاری مبتنی بر ارتباط معنادار گزاره‌های کارکرد دست‌یافت. او پیشنهاد کرد به جای آن‌که کارکرد در معنای مورد نظر پراپی را به عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به عنوان واحد اساسی مدّ نظر قرار دهیم. او این توالی منطقی چند کارکرد را "sequence" می‌نامد که معادل آن در فارسی به واژه‌ی «پی‌رفت» ترجمه شده است. برمون هر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیّت تعادل به سمت عدم تعادل و بازگشت مجدّد به سوی تعادل می‌داند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱٤۱-۱۳۸) و «کارکردهای مورد نظر پراپ را به درآمد، غیبت، ممنوعیت، نقض ممنوعیت، خبرخواهی، خبریابی، فریب‌کاری و هم‌دستی ناخواسته محدود کرد» (گیرو، ۱۳۸۳:۱۱۰). به نظر برمون، توالی مورد نظر پراپ بیشتر درباره قصّه‌های عامیانه که ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، صادق است و این توالی را نمی‌توان برای رمان به کار برد، بلکه نیاز به توالیمرکّبی است که از چند توالی ساده تشکیل می‌شود (اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۰) پس سه نوع توالی برای قصّه‌ها در نظر می‌گیرد:

۱- توالی زنجیره‌ای: «از پشت سر هم قرارگرفتن چند پی‌رفت ساده پدید می‌آید؛ به عبارت دیگر از طریق کنش‌ها و واکنش‌های پی در پی، قهرمان به میثاق می‌رسد یا شکست می‌خورد» (*همان*: ٦۹).

۲- توالی انضمامی: اگر تبلور یک توالی، نیاز به کمک و حضور توالی‌های دیگر داشته باشد، به آن انضمام می‌گویند. قهرمان در این نوع توالی، نیاز به نیروهاییاری‌دهنده دارد (ریمون، ۱۳۸۷: ۳۷؛ اخوّت، ۱۳۷۱: ٦۹).

۳- توالی پیوندی: «اگر به توالی انضمامی که تنها از دید قهرمان به آن نگاه می‌شود دید رقیب را اضافه کنیم، توالی پیوندی شکل می‌گیرد» (اخوّت، ۱۳۷۱: ٦۹). «در این توالی، کنش قهرمان با قهرمان دیگر یا ضد قهرمان ارزیابی می‌شود. پس آنچه از دیدگاه قهرمان بهبودی است برای رقیب او اغتشاش است و...» (صفری، ۱۳۹۱:۹٦).

برمون برای نشان‌دادن نقشه‌ی یک پی‌رفت، به سه مرحله‌ی تدریجی- تکاملی اشاره می‌کند: نخست، موقعیّت پایداری که امکان دگرگونی را به واسطه‌ی وضعیّتی درونی یا

بیرونی داشته باشد.دوّم، امکان دگرگونی که وضعیّت به فعل در می‌آید و بر موقعیّت پایدار تأثیر می‌گذارد. سوّم، امکان دگرگون‌شدن یا نشدن وضعیّت ثابت اولیّه؛ به عبارت دیگر، «هر توالیبا پی‌رفت، سه کارکرد دارد: امکان یا استعداد، فرایند و پیامد. مرحله‌ی اول، مرحله‌ی مقدّماتی است. مرحله‌ی دوم از این مراحل سه‌گانه را مرحله‌ی تحقّق یا عدم تحقّق و به اصطلاح، مرحله‌ی گذار نامیده‌اند که خود می‌تواند دربرگیرنده‌ی سلسله‌ای از کارکردها در قالب پی‌رفت‌های جداگانه باشد و مرحله‌ی سوّم، مرحله‌ی پیامد یا نتیجه است» (احمدی، ۱۳۸۰: ١٦٦– ١٦٨).

«برمون ساختار هر روایتی را با پرواز یک تیر، مقایسه می‌کند. کافی است کمان کشیده شود و تیر به سوی هدف نشانه رود تا موقعیّت پایه به وجود آید. به فعل درنیامدن این موقعیّت، همان خارج کردن تیر از چلّه کمان است بی‌آنکه پرتابش کنیم. امّا همین که تیر از چلّه رها شد، هرچند شاید باد آن را ببرد یا از اشیای گوناگونی کمانه کند، نهایتاً علی‌القاعده، به هدف می‌زند یا نمی‌زند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ١٤٠)؛ بنابراین برمون در تعریف روایت، آن را توالی چند کارکرد پراپی می‌داند که تداومی غایت‌مندانه دارد و بر مبنای این باور شکل گرفته است که هر چه رخ می‌دهد، برنامه‌ریزی شده است. این تعریف برمون و نظرگاه او، بر تکیه هرچه بیشتر بر طرحهای منطقی و نظام علّی– معلولی منسجم دلالت می‌کند. بر این اساس، می‌توان یک داستان کامل را هر قدر هم که بلند و پیچیده باشد از طریق تلفیق پی‌رفت‌ها معرّفی کرد.

«برمون با استفاده از این قواعد سه‌گانه، به شرح و تحلیل داستان‌های پلیسی– جنایی می‌پردازد و سعی دارد تا نقش ویژه‌ی روایت پلیسی را پیدا کند. بر اساس این الگو می‌توانیم دو ساختار روایی اصلی را در داستان‌های پلیسی بیابیم: ۱– جنایت به دخالت (یا عدم دخالت) نیروهای نماینده نظم منجر می‌شود (یا نمی‌شود) و این به مجازات (یا فرار از مجازات) جنایتکار، ختم می‌شود. ۲– خطر به کنش دفاعییا حمایت (یا عدم آنها) منجر می‌شود و این به از میان رفتن خطر (یا باقی ماندنش) ختم می‌گردد» (احمدی، ۱۳۸۰: ١٦٦).

هم‌چنین «کلود برمون بر این باور است که سی‌ویک عملکردی که پراپ برای کنش قائل شده است، مرز معلومی ندارد و می‌توان بعضی از آنها را در هم ادغام کرد. به همین خاطر، دو نوع شخصیّت را از هم تفکیک می‌کند: کنشگر و کنش‌پذیر. که هریک، با توجه به عوامل متعدّدی، به انواع گوناگون تقسیم می‌شوند:کنشگر به تأثیرگذار و بهبودبخش و کنش‌پذیر به بهره‌ور و قربانی» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۷۷).

۱-٤- خلاصه‌ی رمان «اللصّ والکلاب»

سعید مهران، قهرمان داستان که به علت اعترافات دوستش علیش سدره به زندان افتاده، دوران مجازات را گذرانده و از زندان، خارج شده است. محفوظ، داستان را در این لحظه‌ی سرنوشت‌ساز از زندگی سعید آغاز می‌کند؛ جایی که سعید مهران بر در زندان ایستاده در حالی که از نجوای او بوی گله و خیانتی دل آزار احساس و از کلامش، فکر انتقام در ذهن او فهمیده می‌شود. تنها امید او برای بازگشت به زندگی، دختر خردسالش "سنا" است که پس از چند سال دوری به مهر او دل بسته است. پس برای پس‌گرفتن چیزهای از دست داده‌اش از جمله کتاب‌ها و اموال و سنا سراغ "علیش" دوست قدیمی‌اش را که اکنون شوهر همسرش "نبویه" شده است، می‌گیرد. آنجا برخورد سرد و ابراز ترس و فرار از جانب سنا داغ قبلی سعید را به خاطر خیانت زن و دوستاش، تازه می‌کند. پس از مذاکراتی بی‌نتیجه در حضور مأمور قانون با خشمی چند برابر آنجا را ترک می‌کند و برای اقامت‌های کوتاه به خانه‌ی "شیخ جنید"، مردی درویش مسلک، که سعید در کودکی همراه پدرش آنجا می‌رفته است، پناه می‌برد. روز بعد سراغ دوست قدیمی‌اش "رئوف علوان" می‌رود. همان دوستی که در ایام گذشته سعید را با شعارهای آزادی‌خواهانه خود فریفته و او را به حرفه‌ی دزدی تشویق می‌کرده است و خود اکنون صاحب مال و شهرت و صاحب امتیاز روزنامه‌ی مشهور "زهره" شده و افکار و نظراتش را تغییر داده است. رئوف در دیدار اول از او پذیرایی کرده و مبلغی را به سعید می‌دهد تا دستش خالی نباشد؛ اما سعید وسوسه می‌شود از ویلایی که قبلاً دزدی می‌کرده و اکنون از آنِ رئوف شده دست‌برد بزند که رئوف متوجه شده و به او هشدار

می‌دهد. پس از این ماجراها سعید تصمیم می‌گیرد، خیانتی که در حقش شده را تلافی کند. برای همین چند بار با اسلحه، قصد جانشان را می‌کند که از قضا تیرش خطا رفته و ناخواسته قاتل چند نفر دیگر می‌شود و مجبور به فرار می‌گردد. سرانجام شبی در قبرستان، توسط مأمورین محاصره و کشته می‌شود.

۲- رمان «اللصّ والکلاب» و الگوی کلود برمون

هر روایتی «آغاز، میانه و پایانی» دارد؛ اما نجیب محفوظ در این رمان از شیوه‌ای نوین بهره می‌گیرد که خواننده را در قلب داستان و بخش بحرانی آن می‌برد. جایی که قهرمان داستان در گرفتاری روحی به سرمی‌برد و همینطور تا پایان ادامه می‌دهد و سعی‌دارد آن را حل کند به طوری که قهرمان، گذشته‌اش را به یاد می‌آورد. رمان «اللصّ والکلاب» که روایتی طولانی و شبه جنایی دارد، در قالب الگوی برمون قابل بررسی است. «بر اساس الگوی مذکور، برایافتن پی‌رفت اصلی روایت باید سه مرحله را از هم تفکیک کنیم؛ امکان بالقوه، فعلیّت و تحقّق. این اصطلاحات به طور کلی به معنای مراحلی است که امکان کنش، گذار به کنش و نتیجه‌ی کنش یا دستاورد را بیان می‌کند» (برتنس، ۱۳۸٤:۸۳):

۲-۱- امکان بالقوه یا تعادل اولیّه

در این مرحله، لازم است توان بالقوه و امکان کنش روایی، مورد توجه قرار بگیرد. بخشی از موقعیت پایدار و تعادل این روایت در میانه‌ی داستان است؛ زیرا داستان از بخش دوم و اوج آن شروع شده و ابتدای آن را باید در لابه‌لای خاطراتی که در ضمن داستان توسط شخصیّت‌ها بازگو و یادآوری می‌شوند، جست؛ یعنی آن زمان که "سعید مهران" تحت تأثیر شعارهای رئوف علوان (دوست قدیمی سعید که با افکار و شعارهای آزادیخواهانه‌اش سعید را فریفته بود)، به حرفه‌ی دزدی روی می‌آورد و روزی به خاطر این کار و به گزارش علیش خائن (دوست سابقش)، دستگیر شده و به زندان می‌افتد که پس از آن نبویه (همسر سعید) از او جدا شده و سنا (دخترش) را نیز با خود برده و با علیش ازدواج می‌کند. در واقع داستان از آن جایی شروع می‌شود که

سعید در زندان و پس از آزادی از همسر و دوستانش به خاطر خیانتی که در حق او روا داشتند، کینه به دل گرفته و به فکر انتقام می‌افتد. سعید مهران، بخشی از این خاطره را با لحنی گله‌آلود با شیخ جنید درمیان می‌گذارد:

«قَالَ بِعَبُوسٍ وَقَدِ انتَفَخَت عُرُوقُ جَبِينِه: لَمْ يُقبَض عَلَيّ بِتَدبِيرِ البُولِيسِ، كُنتُ كَعادَتِي وَاثِقاً مِنَ النَّجَاةِ. الكَلبُ وَشَّى بِي، بِالإتِّفاقِ مَعَهَا وَشَّى بِي، ثُمَّ تَتَابَعَت المِصَائِبُ حَتَّى انكَرتنِي ابنَتِي...» (محفوظ، بی‌تا: ۲۲) ترجمه: (در حالی که رگ‌های گردنش از خشم بیرون زده بود، گفت: پلیس مرا به تدبیر خود دستگیر نکرد. من مثل همیشه مطمئن بودم که نجات می‌یابم. همان سگ گزارشم را داده بود، همراه با آن زن، گزارشم را داده بود و بعد مصیبت، یکی پس از دیگری پیش‌آمد تا این که دخترم هم مرا نشناخت).

و هنگامی که سعید پس از آزادشدن از زندان، در نجوای با خود نقشه‌ی انتقام نبویه (همسر سابقش)، علیش، رئوف علوان و دیگر دوستانی که به او خیانت کرده‌اند، در سر می‌پروراند و به ساختن زندگی آرامی با دخترش سنا فکر می‌کند، هنوز موقعیت متعادل است:

«نَبُويَةُ وَعَلِيشُ، كَيفَ انقَلَبَ الإسمانُ واحِداً؟، أنتمُا تَعمَلانِ لِهَذا اليَومِ أَلفَ حِسابٍ، وَقديماً ظَنَنتُما أنَّ بابَ السِّجنِ لايُنفَتَحُ، وَلَعَلَّكُما تَتَرَقَّبانِ فِي حَذَرٍ، وَلَن‌أَقَعَ فِي الفَخِّ، وَلكِنِّي سَأَنقَضُّ فِي الوَقتِ المناسِبِ، كَالقَدَرِ. وَسَنَاءُ ...هَل تَعرِفُ الصَّغِيرَةُ عَن أَبِيها؟ لاشَيءَ،... فَهَل يَسمَحُ الحَظُّ بِمَكانٍ طَيِّبٍ يَصلُحُ لِتَبَادُلِ الحُبِّ؟» (*همان*: ۸-۷)ترجمه: (نبویه و علیش... راستی چگونه این دو اسم با هم یکی شده‌اند؟ شما دو نفر برای امروز هزارها حساب کرده‌اید. پیش‌ترها فکر می‌کردید که در زندان هرگز باز نمی‌شود... شاید هم با احتیاط مراقبید... باشد. من در دام نخواهم افتاد اما به موقع مانند قضا و قدر فرود خواهم آمد و سنا... راستی دختر از پدر چه می‌داند؟... آیا بخت، فرصت خواهد داد در جایی مناسب به یکدیگر مهر ورزند؟)

این مقدّمه، توصیف اوضاع و موقعیت‌ها و معرّفی شخصیّت‌ها گر چه به ترتیب حکایت نشده‌اند، متناسب با موقعیت امکان بالقوه‌ی الگوی برمون‌اند.

روایت داستان از قبل ساخته و پرداخته و دارای طرح و نظم است و به قول برمون همه‌چیز برنامه‌ریزی شده است و با هدف پیش می‌رود. حتی از لحن نجیب محفوظ در تعریف از شخصیّت قهرمانش مشخص است که می‌خواهد او را به کاری وادار کند و او

را به سرعت برای سنجش موقعیت جهت اقدام و تغییر موقعیت پیش‌می‌برد تا که با ایفای نقش خود، طرح ذهنی نویسنده را اجرایی کند:

«هَا هِي الدُّنيَا تَعُودُ، وَهَا هُوَ بَابُ السِّجنِ الأَصَمُّ يَبتَعِدُ مُنطَوَيَاً عَلَى الأَسرارِ اليَائِسَةِ... سَيَقِفُ عَمَّا قَرِيبٌ أَمَامَ الجَمِيعِ مُتَحَدِّياً، آنَ لِلغَضَبِ أَن يَنفَجِرَ وَأَن يُحرِقَ، وَلِلخَوَنَةِ أَن يَأسُوا حَتَّى المَوتِ، وَلِلخيانَةِ أَن تُكَفِّرَ عَن سَحَنَتِها الشَّائِهَةِ.» (*همان*: ۷)ترجمه: (اینک دنیاست که بازمی‌گردد و آنک درِ ناشنوای زندان است که بر رازهای یأس‌آورش بسته می‌شود... به زودی رودرروی همه به خشم خواهد ایستاد. اینک آن زمان است که خشم، منفجر شود و بسوزاند و آن زمان است که خیانتکاران تا سر حد مرگ، بیمناک شوند و خیانت، سیمای زشت خود را پنهان کند).

بعد از این نجیب محفوظ در نجواهایی که از زبان سعید مهران آورده، می‌گوید:

«استَعِن بِكُلِّ ما اوتِيتَ مِن دَهاء، وَلكنَّ ضَرَبَتَكَ قَوِيَّةٌ كَصَبرِكَ الطَّوِيلِ وَراءَ الجُدرانِ...» (*همان*: ۸)ترجمه: (مرد! تمامی زیرکی و هشیاری خودت را به کمک بخواه؛ ولی ضربه تو بسیار سخت و محکم خواهد بود، مانند هیبت صبر تو در پشت دیوارهای زندان...).

هم‌چنین با نهی سعید مهران و تلاش برای منصرف کردن او از نقشه‌هایش از زبان دیگر شخصیّت‌ها، میانه و پایان آن را با خود مرور کرده و طرح از پیش‌ساخته‌اش را به خوبی پیش می‌برد:

«وَقَالَ آخَرُ: التَّفَاهُمُ خَيرٌ... وَثَالِثٌ قَالَ بِنَبرَةِ المِسَالِمِ:سَعيدُ أَنتَ قَادِمٌ مِنَ السِّجنِ وَالعَاقِلُ مَن اتَّعَظَ»(*همان:۱۰*)ترجمه: (یکی گفت: سازش از هر کاری بهتر است... دیگری با لحنی مسالمت‌آمیز گفت: سعید تو تازه از زندان آمده‌ای... عاقل کسی است که پند بگیرد).

«قَالَ المخبِرُ: أَنَا أَعرِفُكَ وَفَاهِمُكَ، أَنا خَيرُ مَن يَقرَأُ دَاخِلَ رَأسِكَ وَلكِنَّكَ سَتُهلِكُ نَفسَكَ» (*همان*: ۱۳) ترجمه: (مأمور می‌گوید: من تو را خوب می‌شناسم. هیچ کس به اندازه من نمی‌داند توی سر تو چه می‌گذرد؛ امّا تو خودت را به کشتن می‌دهی).

امّا سعید با خود می‌گوید: «هَل يُمكِنُ أَن أَمضِيَ فِي الحَياةِ بِلا مَاضٍ فَأَتَناسَى نَبُويَةَ وَعَلِيشَ وَرَئُوفَ؟، لَو استَطَعتُ لَكُنتُ أَخَفَّ وَزناً أَضمَنَ لِلرَّاحَةِ وَأَبعَدَ عَن حَبلِ المِشنَقَةِ وَلَكِنَّ هَيهَاتَ أَن يَطِيبَ العَيشُ إلاَّ بِتَصفِيَةِ الحِسَابِ. لَنأَنسَ المَاضِي.» (*همان*: ۳۸) ترجمه: (آیا ممکن است زندگی‌ام را بدون گذشته ادامه دهم و نبویه، علیش و رئوف را فراموش کنم؟ اگر می‌توانستم سبکبارتر بودم و از طناب دار، دورتر می‌ماندم؛ امّا زندگانی جز پس از تسویه حساب، گوارا نیست. من هرگز گذشته را فراموش نمی‌کنم).

این مرحله‌ی بالقوه و فعلیّت نیافته‌ی روایت است که امکان اقدام به فعلیّت یا انصراف از آن وجود دارد و انتخاب با قهرمان داستان است. تمام وقایع و جریان‌هایی که در آغاز، روایت می‌شوند در واقع این مقدّمه‌چینی‌ها با توصیف و صحنه‌سازی‌های جذّاب، آماده‌کردن فضا و شرایط، با برنامه‌ی مشخّص پیش می‌رود؛ بنابراین به طور کلی، ظاهرشدن سعید پس از بیرون آمدن از زندان در محل قدیمی دوستان و آشنایان و به ویژه علیش و دخترش سنا یا دیدار اول او با رئوف علوان پس از عبور از خیابان‌ها همزمان با یادآوری خاطرات گذشته به علاوه، ملاقات با شیخ جنید و انتخاب آن به عنوان پناهگاهش بالاخره تصمیم سعید مهران به قتل این خائنانی که زندگی‌اش را تباه کرده‌اند پس از اینکه از مهر دخترش ناامید شد و علیش حاضر به پس دادن اموال او و رئوف حاضر به همکاری با او نشد در موقعیت پایدار این الگو جامی‌گیرند و... چون طرف سعید مهران یک شخصیّت نیست، لذا نجیب محفوظ در روند طولانی‌رمان به آن‌ها می‌پردازد. جاهایی که سعید قبل از عملیات، نقشه‌هایش را با خود زمزمه می‌کند؛ در واقع، مؤلف همه‌ی شخصیّت‌های داستان را تنها از طریق اندیشه و احساس سعید مهران و شکل‌گیری آنها در این جریان ارائه می‌دهد. او در واقع آیینه‌ای که همه دیدگاه‌ها را برای ما منعکس می‌کند؛ بنابراین می‌توان هر یک از مراحل اقدامات سعید در جهت رسیدن به اهدافش را توالی کوچک یا ابتدایی در دل توالی اصلی و مرکب رمان به حساب آورد.

اما «برای مرحله‌ی دوم و سوم، دو امکان انتخاب در نظر گرفته می‌شود: نخستین مرحله، فاقد کنش است. روایت، زمینه را می‌چیند تا امکان‌پذیری کنش را فراهم آورد. در دومین مرحله، عناصری به روایت افزوده می‌شوند و آن را به جریان می‌اندازند (+) و یا افزوده نمی‌شوند و در این صورت، اتفاقی رخ نخواهد داد (–). دو حالت هم برای رسیدن به مرحله‌ی سوم یا همان دستاورد، قابل تصوّر است؛ ممکن است روایت دنبال شود یا نشود؛ زیرا ممکن است، گذار به کنش به هدفش دست یابد یا نیابد» (برتنس، ۱۳۸٤: ۸۳).

۲-۲- فرآیند تحقق یا عدم تحقّق فعلیّت

در این مرحله، قهرمان داستان فرصتی می‌یابد تا با اختیار خود موقعیتی را انتخاب کند. معمولاً این مرحله از داستان‌ها تعیین کننده بوده و بخش عمده‌ی رمان مذکور را به خود اختصاص داده است. در این رمان می‌بینیم که سعید برای عملی کردن فکرش مبنی بر انتقام از خائنان به او، مصمم شده به سرعت، شرایط آن را آماده می‌کند؛ لذا برای باخبرشدن (از وضعیت و دیدن سنا و همچنین سنجیدن حرف‌های علیش و نبویه و دوستان) با ترتیب دادن قرار ملاقات و وارد شدن در مذاکرات به موقعیت جدید نزدیک می‌شود. او برای این کار به قهوه‌خانه، پاتوق قدیمی‌اش می‌رود تا با تهیه ابزار و سلاح مورد نیازش، نقشه‌ی انتقامش را عملی کند. پس به سرعت به کمک شخصیّت‌های یاری دهنده از جمله شیخ جنید و نور که برای خواب و خوراک و امنیت، پناهگاه بسیار خوبی بود. نور گرچه کار خلاف و پستی داشت؛ اما «سمبل و نشانه‌ی تضادهای بزرگ زندگی است. اصل تضاد در آن است که ما گاه با افرادی ایده آل و والا پناه می‌بریم اما هیچ کس جز مستضعفان که در نظر ما فاقد شرافت و احترام‌اند، ما را نجات نمی‌دهند یا حداقل با ما همدردی نمی‌کنند» (المعداوی، ۱۹٦٦: ۱۲۳). و نیز شخصیّتی به نام تارزان در قهوه‌خانه که برایش سلاح تهیه و جاسوسی می‌کرد و گاهی هم قوت غذایی به او می‌آمد.

سعید به تغییر موقعیت نزدیک می‌شود. او در نهان، نقشه انتقام از خائنان را طرح و در این انتقام جویی بر تپانچه تکیه می‌نمود و در آن بیداری خفتگان را می‌دید «بِهَذا المِسَدَّسِ استَطِیعُ أن أَوقِظَ النِّیامَ فَهمَ أَصلِ البَلایا. هُم خَلَقُوا نَبُویَةَ وَعَلِیشَ وَرَئُوفَ عَلوَانَ..» (*همان*: ۷۲) ترجمه: (با همین هفت تیر می‌توانم خفتگان رابیدار کنم؛ خفتگانی که اصل و اساس مصیبت‌هایند، همان کسانی که نبویه و علیش و رؤوف علوان را به وجود آوردند).

در واقع، حادثه‌ی محرّک؛ یعنی همان «علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی» (مکی،۱۳۹۱: ۱۹) زمانی روی می‌دهد و روایت را از سکون به حرکت تغییر می‌دهد (خارج کردن از وضعیت متعادل) که سعید مهران سلاح تهیه کرده و قصد جان خائنین را می‌کند.

سعید دست به کار شده و شبانگاه بی‌آنکه بداند علیش محل سکونتش را جابه‌جا کرده، بدانجا حمله می‌برد و در تاریکی به مردی که خیال می‌کند علیش است، شلیک می‌کند (محفوظ، بی‌تا: ۸۳) که فردای آن روز، از طریق روزنامه‌ها و نیروهای کمک کننده می‌فهمد تیرش خطا رفته و بدین جهت تحت تعقیب قرار می‌گیرد. سعید وقتی که از مکان جدید علیش ناامید می‌شود؛ به سراغ رئوف می‌رود که بی‌شک از تقصیر او نیز نمی‌گذرد؛ زیرا رؤوف به طبقه‌ی جدیدی ملحق شده و به اصول مبارزاتی گذشته پشت کرده است. اهمیت خطر این طبقه در آسیب‌رساندن به اجتماع و ویرانی‌های گسترده قابل حدس و گمان نبود. کار این طبقه در حقیقت نوعی خاص از دزدی محسوب می‌شد که مؤلف، واقعیت آن را از زبان سعید مهران بیان می‌کند و می‌گوید: «دولت در برابر بعضی از دزدها جبهه‌گیری می‌کند و نه در برابر همه آنها» (*همان*: ٨٤)؛ برای همین، مدّت‌ها ویلای او را می‌پایید تا این که بالأخره اتومبیلی کنار کاخ می‌ایستد و دربان شروع به بازکردن در می‌کند. نجیب محفوظ صحنه‌ی رویارویی سعید با رئوف را اینگونه به تصویر می‌کشد:

«وَتَهَادَتِ السَّيَارَةُ فِي مَمْشَى الحَديقَةِ حَتَّى وَقَفَ أَمَامَ السَّلامَلِكِ. وَأُضِيءَ المِصباحُ فَغَمَرَ النُّورُ المدخَلَ كُلَّهُ. أَخرَجَ سَعيدُ مُسَدَّسَهُ وَصَوَّبَهُ نَحوَ الهَدَفِ. وَفُتِحَ بَابُ السَيَّارَةِ. نَزَلَ رَئُوفُ عَلوانَ. وَصَاحَ سَعيدُ: رَئُوفُ! إنتَبَهَ الرَّجُلُ إلَى مَصدَرِ الصَّوتِ فِي دَهشَةٍ. فَصَاحَ سَعِيدُ: أَنَا سَعِيدُ مِهرانَ...خُذ...غَيرَ أَنَّهُ فِي نَفسِ الوَقتِ أُنطُلِقَت نَحوَهُ مِنَ الحَدِيقَةِ رَصَاصَةٌ أَصَابَ أَزيزُهَا صَمِيمَ أُذُنِهِ. حَدَثَ ذَلِكَ قُبَيلَ أَن يُطلِقَ مُسَدَّسَهُ فَاضطَرَبَ اضطِراباً مُفَاجِئاً وَهُو يُطلِقُ النَّارَ. وَانحَنَى بِسُرعَةٍ لِيَتَفَادَىَ مِنَ الرَّصَاصِ المتَتَابِعِ. وَلَكِنَّهُ رَفَعَ رَأسَهُ فِي تَصمِيمٍ يَائِسٍ وَحَذَرٍ وَسَدَّدَ مُسَدَّسَهُ مَرَّةً أُخرَى وَأَطلَقَ الرَّصَاصَةَ وَأُخرَى فِي عَجَلَةٍ وَلهَوَجَةٍ. ...ثُمَّ انطَلَقَ يَعدُو بِأَقصَي سُرعَةٍ نَحوَ شَاطِيءِ النِّيلِ. فَوَثَبَ نَحوَ القَارِعِ.» (*همان*:١١١-١١٢) ترجمه: (اتومبیل در خیابان باغ پیش آمد و جلوی سالن پذیرایی ایستاد. چراغ‌های قسمت ورودی، تمام روشن شد. سعید هفت‌تیرش را بیرون آورد و به سوی هدف نشانه گرفت. در اتومبیل باز شد و رئوف علوان فرود آمد. سعید فریاد زد: رئوف! مرد با دهشت به سوی جایی که صدا را از آن جهت شنیده بود، نگریست. سعید فریاد کشید: من سعید مهرانم!... بگیر!... امّا قبل از اینکه شلیک کند از طرف باغ گلوله‌ای به سویش شلیک شد و او نیز آتش گشود برای آن‌که خود را از آسیب گلوله‌هایی که شلیک می‌شد در امان نگه‌دارد، خم شد. امّا دوباره در اوج تصمیمی ناشی از یأس با احتیاط سربرافراشت و هفت‌تیرش را نشانه رفت و با عجله و پی‌درپی دو تیر دیگر شلیک کرد... سپس سعید با آخرین سرعتی

که می‌توانست، پا به دویدن نهاد و خودش را به قایقش رساند و لحظه‌ای بعد با سرعت تمام به سوی ساحل مقابل پارو زد).

در این درگیری، محافظ رئوف کشته می‌شود و او از این ترور، جان سالم به درمی‌برد و پس از آن، از طریق مطبوعات خصوصاً مجله‌ی «الزهرة» افکار عمومی را بر ضد سعید مهران تحریک می‌کند.

سعید یک بار قبل از حمله به رئوف، به کمک نور، استاد بیاظه از دوستان و نزدیکان علیش را در تاریکی و در کوه‌های اطراف قهوه‌خانه، گیر می‌اندازد امّا پس از قسم‌هایی که به بی‌گناهی خود می‌خورد سعید با چند سیلی به تنبیه او بسنده می‌کند. این گونه سعید تصمیم خود را به تغییر موقعیت، قطعی کرده و مرحله به مرحله اهداف خود را دنبال می‌کند. این توالی مرحله‌ای پی‌رفت‌ها نیز در جهت نظریه‌ی برمون است.

۲-۳- پیامد (شکست یا موفقیت)

این مرحله، نتیجه مرحله‌ی قبل است که دو حالت دارد: یا قهرمان موفق شده و به هدف یا اهدافش دست یازیده یا نه اینکه قهرمان شکست‌خورده و داستان پایانی تراژیک به خود می‌گیرد.

در این رمان گرچه قهرمان داستان نقشه‌هایش را عملی کرد اما چون بخت با او یار نبود اشخاص مورد نظرش از خشم او نسبت به خود آگاه بودند و با حیله توانستند خود را نجات دهند. پس از حمله‌ها و گریزهای متعدد، سرانجام سعید، توسط مأمورین در قبرستان محاصره می‌شود و مورد شلیک آن‌ها قرار می‌گیرد سپس:

«وَتَسَاءَلَ عَن.. وَلَكِنَّ سَرعَانَ مَا تَلاشَى التَّساءُولُ وَمَوضُوعُهُ عَلَى السَّوَاءِ وَبِلا أَدنَى الأَمَلِ. وَظَنَّ أَنَّهُم تَرَاجَعُوا وَذَابُوا فِي اللَّيلِ. وَأَنَّهُ لابُدَّ قَدِ انتَصَرَ. وَتَكَاثَفَ الظَّلامُ وَلَمْ يَعُد يَرَى شَيئاً وَلا أَشبَاحَ القُبُورِ لا شَيءَ يُرِيدُ أن يَرَى وَغَاصَ فِي الأَعماقِ بِلا نَهَايَةٍ وَلَمْ يَعرِف لِنَفسِهِ وَضعَاً وَلا مَوضُوعاً وَلا غَايَةً. وَجَاهَدَ بِكُلِّ قُوَّةٍ لِيُسَيطِرَ عَلَى شَيءٍ مَا، لِيَبذُلَ مُقَاوَمَةً أَخِيرَةً لِيَظفَرَ عَبَثاً بِذِكرَى مُستَعصِيَةٍ. وَأَخيراً لَمْ يَجِد بُدَّاً مِنَ الإستِسلامِ فَاستَسلَمَ بِلامُبَالاةٍ..بِلا مُبَالاةٍ.» (*همان*: ۱۴۲-۱۴۳) ترجمه: (سؤالی در ذهنش جوشید... امّا فی الفور سؤال و موضوعش بی‌هیچ امیدی در ذهن متلاشی شد. با خود پنداشت آنها رفته‌اند و در دل تاریکی پنهان شده‌اند. پنداشت پیروز شده است. تاریکی دم به دم فزونی می‌گرفت و کم‌کم هیچ چیز

حتّی شبح گورها راهم نمی‌دید. هیچ چیز را نمی‌خواست ببیند... در اوج بی‌نهایت فرو رفت وبرای خویشتن وضع و موضع و هدفی نشناخت. با تمامی قوا کوشید تا بر چیزی تسلّط یابد و آخرین مقاومتش را به انجام رساند و بر خاطره‌ای گریزپای پیروزییابد... امّا سرانجام گریزی از مرگ نیافت، پس بی‌مبالات تسلیم مرگ شد... بی‌مبالات).

سعید مهران با اینکه ذلت را نپذیرفت و تا آخرین لحظه برای خواسته‌هایش جنگید، نتوانست وجود خیانتی را که بر زندگی و آرامش او سایه افکنده بود از بین ببرد؛ لذا احساس پوچی و بی‌هدفی می‌کرد؛ زیرا در نهایت در شکست خیانتکاران و دشمنانش موفق نبود. حال پس از مرگ سعید دوباره اوضاع به حالت اولیه‌اش برگشته و تعادل مجدد برقرار می‌گردد.

چنانکه گذشت، داستان «اللصّ والکلاب» بر اساس الگوی ساختاری برمون قابل بررسی و تطبیق است. در رمان مذکور «از نقاط قوّت این دیدگاه، انشعاب دوگانه هر کارکرد است به‌ویژه او پیروزی قهرمان در برابر ضد قهرمان خبیث را امری محتمل می‌داند چه آنکه ممکن است نبرد این دو به پیروزی قهرمان داستان نینجامد» (ریمون،۱۳۸۷:۳۷).

۲-٤- توالی‌های رمان «اللصّ والکلاب»

۲-٤-۱- توالی زنجیره‌ای

این نوع توالی، در این داستان، به طور واضح دیده می‌شود. از زمانی که سعید به سمت هدفش حرکتش را آغاز کرد تا زمان ناکامی‌اش دست به چند اقدام مرحله‌ای زد. از جمله، ترتیب ملاقات با خائنان (محفوظ، بی‌تا: ٤٠ و ٢٦-١٨)، دیدار با سنا (*همان*: ٢٥-١٩)، دزدی از خانه رئوف علوان (*همان*: ٥٤-٥٢)، قصد جان علیش (*همان*: ٧٣-٧٢)، رئوف (*همان*: ٧٤ و ١٣٨-١٣٥) و... همگی این رخدادها که به ترتیب در جریان مسیر هدف قهرمان قرار می‌گیرند، توالی‌های زنجیره‌ای محسوب شده که پیامد برخی منجر به شروع توالی جدید می‌گردد.

۲-٤-۲- توالی انضمامی

سعید برای رسیدن به هدف خود به نیروهای کمکی و یاری‌دهنده نیاز داشت؛ لذا وقتی که برای تأمین نیازهای اولیه و حیاتی‌اش مانند خوراک، پوشاک، پناهگاه امن، دسترسی به اخبار مربوطه، تهیه‌ی ابزار و سلاح و... ، ملاقات با خانه شیخ علی جنیدی (*همان*:۳۰ و ۷۵) پناهگاه امن، دیدار با استاد تارزان (*همان*: ۵۷) برای گرفتن خبر، غذا و اسلحه ودیدار با نور که در تهیه اتومبیل، تهیه‌ی غذا، خبر لباس و محل استراحت، از دیگران کمک گرفت (*همان*: ٦۲) باعث پدید آمدن توالی‌هایی شد که در این نوع توالی می‌گنجد.

۲-٤-۳- توالی پیوندی

در این رمان، توالی پیوندی بر اساس الگوی برمون، از عملکرد سعید مهران و کنش‌های دسته‌ی مقابل او یا خائنان به وی ایجاد می‌شود. توالی‌ها بر طبق نظر برمون دارای دو حالت‌اند: یا به پیشرفت و تغییر مثبت می‌انجامد یا به آشفتگی و پریشانی اوضاع ختم می‌شود. «توالی وقتی جهت حرکتش به سوی بهبودی است، که ما در قصه با فقدانی رو به رو باشیم و یا وضعیت متعادل برهم خورده باشد» (اخوّت،۱۳۷۱:۷۰) در این‌جا آنچه برای سعید شکست بود یعنی به زندان افتادن(محفوظ، بی‌تا: ۱۵-۱٦)، مصادره اموال (*همان*: ۲۲ -۲۱)، جدایی همسرش از او (*همان*: ۱٦ و ۳۳) و... برای دشمنانش پیروزی بود از جمله موفقیت رئوف علوان در رسیدن به جایگاه عالی (*همان*: ۳۹)، به دست آوردن امتیاز انتشار روزنامه (*همان*: ۳۷) و... و پس از خروج از زندان آنچه برای او موفقیت بود از جمله ابراز همدردی مردم و همکاری دیگران با او برای گرفتن انتقام از خائنین به وی و ملت (*همان*: ۳۰ و ۵۷ و ٦۲)، ترس و خوف شدیدی که مدت‌ها در دل دشمنانش انداخته بود (*همان*: ۱٦) و... برای او موفقیت و برای دشمنانش شکست محسوب می‌شود؛ اما در نهایت با کشته شدن سعید مهران و ناکامی وی در انتقام از خائنان به او و ملتش، شکست قهرمان و پیروزی و بهبودی دشمنانش حتمی می‌گردد. به گفته‌ی سعید: «گناهکاران نجات می‌یابند و بی‌گناهان صدمه می‌بینند.» (*همان*: ۱۲۰).

۲-۵- کنشگران داستان

شخصیّت‌ها و کنش‌های آنان در این رمان، با برنامه و دارای طرح منظّمی از سوی نویسنده هستند. کنش‌هایی چون فریفتن سعید، به زندان انداختن او، جدایی نبویه و سنا از سعید، بالا کشیدن اموال سعید، آزادی او، نقشه‌ی انتقام، طرد شدن از طرف سنا و برخورد سرد آشنایان، کمک تارزان قهوه‌چی در تهیه‌ی سلاح، توصیه‌های آرام بخش شیخ جنید، پناه گرفتن در خانه‌های شیخ جنید و نور، همکاری نور در خبررسانی و دیگر مایحتاج سعید، حیله و کمین کردن او برای انتقام، دست بردن سعید به اسلحه و کشتن چند نفر، غیب شدن نور و سرانجام محاصره شدن سعید توسط مأمورین و کشته شدن او همگی نشان از سیر روایی مشخص و طرح از پیش مشخص‌شده‌ی نجیب محفوظ را می‌رساند که فصل به فصل با طراحی و برنامه‌ی خاص به کمک توان آفرینندگی و شگرد ویژه داستانش را به سوی هدف مورد نظرش هدایت می‌کند.

تغییر وضعیت، شخصیّت‌ها در این رمان، قابل تأمّل است؛ چرا که در آن، شخصیّت‌ها را می‌توان مانند دیگر داستان‌هایی تبیین کرد که مانند دزد، سگ‌ها خیانت را با سیری جنایی، موضوع خود قرار داده‌اند. «برمون دو گونه نقش متمایز میان شخصیّت‌ها یافت: فاعلی و مفعولی و دو دسته شخصیّت به وجود آورد: آنان که کنش را به انجام می‌رسانند و آنان که کنش برایشان رخ می‌دهد. هر روایت، تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت او به حالت مفعولی است. مفعول شاید به گونه‌ای ذهنی آماده این دگرگونی بشود (بنابر اطلاعاتی که می‌یابد یا به انگیزه‌های احساسی: شهوت، امید، طمع، ترس و...) و شاید به گونه‌ای عینی، شرایط بیرون آگاهیبا تمایلش دگرگون شود و او را به فاعل تبدیل کند و دیگران در مناسبت با این دگرگونیش نقش‌های تازه‌ای می‌یابند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۷۰).

شخصیّت‌های کنش‌گر که از نظر برمون می‌تواند تا آخر قصه تغییر کند (*همان*: ۱۷۰) در این داستان نیز می‌توانند مصداق پیدا کنند. شخصیّت‌هایی چون سعید مهران، علیش، رئوف همگی کنشگری را تجربه می‌کنند. این همان تغییر وضعیت از فاعلیت به مفعولیت و بالعکس در الگوی برمون است که در اینجا دیده می‌شود. سعید مهران در

ابتدا با نارو خوردن از علیش، نبویه و رئوف و بعد از زندان شدنش کنش‌پذیر و شخصیّت‌هایی که به او خیانت کرده‌اند کنش‌گر، محسوب می‌شوند؛ اما پس از زندان، سعید با اقدام به انتقام از کنش‌پذیری خارج شده و به کنش‌گر تبدیل می‌شود و با شکستش، دوباره کنش‌پذیر می‌شود. از جمله هنرنمایی‌های محفوظ در این داستان این است که در بعضی جاها، شخصیّت‌های کنش‌گر و کنش‌پذیر را به نحو مطلوبی، مشخص کرده است:

«نَبُویَةُ وَعَلِیشُ، کَیفَ انقَلَبَ الإسمانُ واحِداً؟، أنتمُا تَعمَلانِ لِهَذا الیَومِ أَلفَ حِسابٍ، وَقدیماً ظَنَنتُما أنَّ بابَ السِّجنِ لایُنفَتَحُ، وَلَعَلَّکُما تَتَرَقَّبانِ فِي حَذَرٍ، وَلَن‌أَقَعَ فِي الفَخِّ، وَلکِنِّي سَأَنقَضُّ فِي الوَقتِ المناسِبِ، کَالقَدَرِ. وَسَنَاءُ...هَل تَعرِفُ الصَّغِیرَةُ عَن أَبِیها؟ لاشَيءَ،... فَهَل یَسمَحُ الحَظُّ بِمَکانٍ طَیِّبٍ یَصلُحُ لِتَبَادُلِ الحُبِّ؟» (محفوظ، بی‌تا: ۸-۷).ترجمه: (نبویه و علیش... راستی چگونه این دو اسم با هم یکی شده‌اند؟ شما دو نفر (کنش‌گران) برای امروز هزارها حساب کرده‌اید. پیش‌ترها فکر می‌کردید که در زندان هرگز باز نمی‌شود (سعید، کنش‌پذیر است)... شاید هم با احتیاط مراقبید... باشد. من در دام نخواهم افتاد امّا به موقع مانند قضا و قدر فرود خواهم آمد» (سعید، کنش‌گر و نبویه و علیش، کنش‌پذیر می‌شوند.).

کنش‌گر مورد نظر پراپ، در مواردی که وارد می‌شد باید تا آخر، حرکت و نقش خود را بازی می‌کرد (اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۱)؛ ولی در نظر برمون، امکان موفقیت، شکست، حرکت و ایستادن قهرمان، همواره وجود دارد (*همان*: ٦٨).

کارکردهای مورد نظر برمون در این داستان، قابل کشف و بررسی‌اند. از جمله: درآمد داستان (آزادی سعید و حضور او در محله و جمع دوستان و دشمنان)، غیبت سعید، زمان تعقیب شدن و ممنوعیت او در ظاهر شدن و انجام دادن بعضی کارها، نقص ممنوعیت او هنگامی که برای نزدیک شدن به هدفش دست به کاری می‌زد، خبرخواهی و خبریابی او در جایی که خود مستقیماً نمی‌توانست شاهد امورات خاصی گردد و به اطلاع از آن هم نیاز داشت، فریبکاری‌ها از جمله نقش رایزن و مأمور بازی کردن او و بسیاری دیگر از حیله‌هایی که به کار بست و همدستی ناخواسته از جمله همدستی نور با او، همه در الگوی برمون تعریف شده‌اند.

نکته‌ی مهمی که در اینجا بر اساس نظریه‌ی برمون باید مورد توجه قرار گیرد، این است که باید توجه داشت که با تغییر کنش هر یک از شخصیّت‌ها صفت روانی او نیز به تبع، تغییر می‌یابد؛ از جمله: سعید در نقش کنشگر، شخصیّتی کینه‌ای یا منتقم، خبریاب، حیلت‌ساز، حمله‌گر، ارعاب‌آور، ملزم کننده پیدا می‌کند و در نقش کنش‌پذیر حالتی فریب‌خورده، مظلوم، ملزم شده و... به خود می‌گیرد.

از دیگر نکات مهم نظریه‌ی برمون این است که «ایشان شخصیّت‌های داستان را فقط به دو شخصیّت قهرمان و ضد قهرمان تقسیم نمی‌کند و بلکه هر توالی، ممکن است قهرمان خاصی داشته باشد» (بارت،۱۳۸۷:٦١) که در این باب به عنوان مثال می‌توان به آن توالی‌ای اشاره کرد که سعید وسوسه می‌شود که به ویلای رئوف دستبرد بزند و بی‌درنگ در تاریکی دست به کارمی‌شود که رئوف او را می‌بیند و تنبیه می‌کند. در اینجا می‌توان قهرمان آن را سعید در نظر گرفت که با شکست او، موفقیت ضد قهرمان ختم می‌شود که در الگوی برمون توجیه‌پذیر است؛ البته توالی‌های بیشتری با قهرمان متفاوت را در ضمن این داستان می‌توان دید که در اینجا مجال آن نیست.

معرّفی شخصیّت‌ها و بیان حالت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها نیز از طریق توصیف خود نجیب محفوظ به صورت مستقیم و یا عملکرد خود آن‌ها، یا از خلال گفت‌گوها و یا عملکرد دیگر شخصیّت‌ها صورت می‌گیرد. مثلاً حالت سعید مهران در گفت‌وگو با علیش را این‌گونه بیان می‌کند:

«بَدَا سَعِيدُ وَهُوَ يُتَابِعُهُ بِعَينَيهِ البَرَّاقَتَينِ وَجِسمِهِ النَّحِيلِ وَالقَوِيّ كَأَنَّهُ نَمِرٌ يَتَرَبَّصُ بِفِيلٍ...»(محفوظ، بی‌تا:١١)

ترجمه: (سعید با چشمان برّاق و جسم لاغر ولی نیرومندش، مانند پلنگی که در کمین فیلی نشسته باشد، او را با نگاه تعقیب می‌کرد،...)

و هنگام دیدن دخترش سنا پس از وصف سنا:

«وَظَهَرَتِ البِنتُ بِعَينَينِ دَاهِشَتَينِ بَينَ يَدَي الرَّجُلِ، ظَهَرَت بَعدَ انتِظَارٍ طَالَ أَلفَ سَنَةٍ. وَتَبَدَّت فِي فُستَانٍ أَبيَضَ أَنِيقٍ وَشَبشَبٍ أَبيَضَ كَشَفَ عَن أَصابِعِ قَدَمَيهَا المَخضُوبَتَينِ. وَتَطَلَّعَت بِوَجهٍ أَسمَرَ شَعرٍ أَسوَدَ مُسَبسَبٍ فَوقَ الجَبِينِ.» (*همان*: ١٤) ترجمه: (دخترک با چشمانی وحشت‌زده جلوی در حاضر شد؛ پس از انتظاری که گویی هزار سال طول کشیده بود ظاهر شد. پیراهنی سفید و زیبا به تن داشت. سرپایی

سفیدی به پا کرده بود که انگشتان حنا گرفته‌اش را نشان می‌داد. با صورتی گندمگون و گیسویی سیاه که جزیی از آن را جلوی پیشانی‌اش ریخته بود پیش آمد).

و هنگامی که قدرت او را از زبان خودش بیان می‌کند که معلوم است نجیب با استفاده از این شگرد و تعریف کردن از او می‌خواهد او را وادار به کاری کند: «إستَعِن بِكُلِّ مَا أُوتِيتَ مِن دَهَاءٍ، وَلَكِنَّ ضَرَبَتَكَ قَوِيَّةٌ كَصَبرِكَ الطَوِيلِ وَرَاءَ الجُدرَانِ، جَاءَكُم مَن يَغُوصُ فِي المَاءِ كَالسَّمَكَةِ، وَيَطِيرُ فِي الهَوَاءِ كَالصَّقرِ، وَيَتَسَلَّقُ الجُدرَانَ كَالفَأرِ، وَيَنفُذُ مِنَ الأَبوابِ كَالرَّصَاصِ.» (*همان*: ٨) ترجمه: (مرد! تمامی زیرکی و هشیاری خودت را به کمک بخواه. ولی ضربه تو بسیار سخت و محکم خواهد بود، مانند هیبت صبر تو در پشت دیوارهای زندان. اینک مردی به سوی شما می‌آید که چون ماهی شنا می‌کند و همانند عقابی در هوا می‌پرد،مانند موش از دیوارها بالا می‌رود و در را چون سرب، سوراخ می‌کند.)

یا در آن از زبان سعید نبویه را وصف می‌کند:«فَقَالَ بِلَهجَةٍ جَدِيدَةٍ شَاكِيَةٍ:أَنكَرَتنِي إبنَتِي... وَمِن قَبلِهَا خَانَتنِي أُمُّهَا ...خَانَتنِي مَعَ حَقِيرٍ مِن أَتبَاعِي، تِلميذٌ كَانَ يَقِفُ بَينَ يَدَيَّ كَالكَلبِ، فَطَلَبَتِ الطَّلاقَ مُحتَجَّةً بِسِجنِي، ثُمَّ تَزَوَّجَت مِنهَا ...وَمَالِي، النُّقُودُ وَالحُلَى إستَولَى عَلَيهَا،...» (*همان*: ٢٥) ترجمه: (با لحنی شکایت‌آلود گفت: دخترم مرا به جا نیاورد... پیش از آن مادرش نیز خیانت کرد... با یکی از حقیرترین وردست‌هایم به من خیانت کرد؛ شاگردی که مانند سگ جلویم می‌ایستاد. به دلیل زندانی‌شدن من طلاق خواست و با او ازدواج کرد و اموال و طلا و جواهراتم را به چنگ آورد...)

هم‌چنین رفتار شیخ علی جنید را اینگونه از زبان نفس سعید بیان می‌کند:

«...الشَّيخُ الغَائِبُ فِي السَّمَاءِ. المُرَدِّدُ لِكَلِماتٍ لا يُمكِنُ أَن يَعِيَهَا مُقبِلٌ عَلَى النَّارِ. وَلَكِنَّ هَل مِن مَأوَى آخَرَ آوَى إلَيهِ؟!...» (*همان* :٢٦) ترجمه: (...شیخی که در آسمان‌ها غایب است؛ مردی که تنها کلمات را تکرار می‌کند و حتّی اگر شخص به کام مرگ رود به خود نمی‌آید؛ امّا آیا جای دیگری را دارم که در آن پناه گیرم؟!...)

در روایت طولانی این داستان، اغلب شگردهایی که به بهتر پیش رفتن داستان کمک می‌کند با مهارت استفاده شده است. مثلاً خود نجیب محفوظ در بعضی جاها روایت داستان را به عهده می‌گیرد و گاهی این کار را به شخصیّت‌های داستان می‌سپارد. تا از طریق دیالوگ میان آنان و گاهی هم حدیث نفس پیش رود. خصوصاً این مسأله در مرحله‌ی دوم الگوی برمون، از اهمیت خاصی برخوردار است و ما در این پایه

(مرحله‌ی دوم) شاهد تغییر زاویه‌ی دید (دیدگاه) از راوی به شخصیّت‌های داستان، سعید مهران، تارزان، نور و... هستیم که از طریق گفت‌وگو انجام می‌شود.

نکته قابل تأمل در خصوص این رمان، توصیف صحنه‌ها و فضاسازی است. نجیب محفوظ رمان‌پرداز موفقی است که تمام فضاها و محیط‌هایی چون زندان، خیابان‌ها، داخل خانه‌ها و قهوه‌خانه چنان با دقت و به‌جا به تصویر می‌کشد که گویی از آن‌ها فیلم گرفته و مخاطب آن‌ها را جلوی چشمش حاضر می‌بیند. مثلاً داخل اتاقی را که با علیش و دوستان پس از بازگشت از زندان وارد آن می‌شوند، چنین توصیف می‌کند:

«وَدَخَلُوا حُجرَةَ الإستِقبالِ فَتَفَرَّقُوا فَوقَ المَقَاعِدِ. وَفُتِحَتِ النَّوافِذُ فَاندَفَعَ الضَّوءُ وَالضُّبَابُ، وَتَبَدَّت فِي البَسَاطِ السَّماوِيِّ نُقَطٌ سُودٌ مِن أَثَرِ حَرُوقٍ. وَحَمَلَقَ عَلِيشُ مِن صُورَةٍ كَبِيرَةٍ فِي الجِدَارِ مُتَعَمِّدَاً بِقَبضَتَيهِ عَصَا غَلِيظَةً.» (*همان*: ١١) ترجمه: (همه وارد اتاق پذیرایی شدند و روی صندلی‌ها نشستند. پنجره‌ها باز شد و پشه‌ها و نور آفتاب باهم وارد اتاق شد. رومیزی آبی‌رنگ پر از نقطه‌های سیاه جای آتش سیگار بود. تصویری از علیش با چوبدستی ستبر در دست به آن‌ها خیره شده بود).

و در وصف قهوه‌خانه که محیطی برای جمع شدن امثال سعید بود این‌گونه می‌آورد:

«وَفِي أَسفَلِ الهَضبَةِ الَّتِي تَقُومُ عَلَيهَا القَهوَةُ تَحَرَّكَتِ السَّجَائِرُ- كَالنُّجُومِ- فِي أَيدِي الجَالِسِينَ فِي الظُّلمَةِ مِن رُوَّادِ الهَوَاءِ الطَّلقِ.» (*همان*: ٤٧). ترجمه: (در پایین تلّی که قهوه‌خانه بر آن بنا شده بود سیگارها -چون ستارگان- در دست کسانی که در تاریکی به هوای آزاد پناه برده بودند، جابجا می‌شد).

از نکات بسیار مهمی که در خصوص کنشگران داستان باید در نظر گرفت، توجه به عنصر زمان است. با توجه به عملکرد قهرمان داستان که باید بسیار محافظه‌کارانه گام بردارد، اوقات تاریکی، نقش مهمی را در پیشبرد اهداف شخصیّت اصلی رمان دارد و اغلب توالی‌ها نیز در آن رخ می‌دهند؛ به بیانی دیگر بیشترین زمانیکه اتفاق‌ها در بستر آن حادث می‌شوند، از هنگام غروب تا صبح بوده که اغلب در آغاز هر فصل با وصفی تقریباً مشابه بیان می‌شود. نویسنده، لحظه دستگیری سعید را اینگونه توصیف می‌کند که تاریکی، همه جا را فرا گرفته بلکه می‌گوید: «تاریکی، انبوه و متراکم شد» (*همان*: ١٤٣).

البته منظورش تاریکی ظلم و ستم است. اصولاً حاصل رویارویی سعید با اوضاع و شرایط موجود، تباهی و نابودی بود و اوج این تراژدی در نابودی او پنهان است، او می‌گوید: «تراژدی حقیقی من، آن است که به رغم تأیید و حمایت میلیونها نفر، بی‌یار و

یاور در ظلمت تنهایی گرفتار شده‌ام» (*همان*:۹۰). از این رو می‌بینیم کلماتی مانند تباهی، خلوت و خلأ، تاریکی، تنهایی، برای بیان و اظهار این بحران در طول داستان تکرار می‌شود. تاریکی بر سعید غلبه می‌کند و در این حال می‌گوید: «با حرکت در تاریکی، امیدی به فرار از تاریکی نیست» (*همان*: ۱۳۹). او از تاریکی ستم در اجتماع فرار کرد و در تاریکی شدیدتری که همان تاریکی گور است گرفتار شد.

نتیجه

با توجه به مطالب ذکر شده، شگردهای داستان‌پردازی نجیب محفوظ در رمان «اللصّ و الکلاب» به دلیل برخی ویژگی‌های خاص روایی و ساختاری آن، از جمله ناکامی شخصیّت اصلی یعنی سعید مهران در پایان داستان، در قالب الگوهای دیگر از جمله الگوی پراپ، به ابهاماتی برمی‌خورد، که در قالب الگویی ساختاری برمون، حل شده و بلکه حوادث آن معنادار و قابل توجیه هم می‌شوند. سه کارکرد مورد نظر برمون در اجزای تشکیل دهنده‌ی توالی اعم از امکان بالقوه، فعلیّت یا عدم فعلیّت و پیامد را می‌توان در این داستان پیگیری نمود. تمام وقایع و جریان‌هایی که در آغاز، روایت می‌شوند در واقع این مقدمه‌چینی‌ها با توصیف و صحنه‌سازی‌های جذّاب آن، با برنامه‌ی مشخّص پیش می‌رود؛ یعنی ظاهرشدن سعید پس از بیرون آمدن از زندان در محل قدیمی دوستان و آشنایان و به‌ویژه علیش و دخترش سنا یا دیدار اول او با رئوف علوان پس از عبور از خیابان‌ها همزمان با یادآوری خاطرات گذشته به علاوه، ملاقات با شیخ جنید و انتخاب آن به عنوان پناهگاهش و بالاخره تصمیم سعید مهران به قتل این خائنانی که زندگی‌اش را تباه کرده‌اند پس از اینکه از مهر دخترش ناامید شد و علیش حاضر به پس دادن اموال او و رئوف حاضر به همکاری با او نشد در موقعیت پایدار این الگو جامی‌گیرند و چون طرف سعید مهران یک شخصیّت نیست، لذا نجیب محفوظ در روند طولانی‌رمان به آن‌ها می‌پردازد؛ بنابراین، روایت آن دارای توالی‌های مرتبط و معناداری است و انواع توالی‌های ساده- مرکب و زنجیره‌ای- انضمامی- پیوندی در آن قابل استخراج هستند که این مسأله، حاکی از ذوق سرشار و توان

آفرینندگی نویسنده آن است. با توجّه به این نظریه، سعید مهران به انتخاب خود موقعیت را برمی‌گزیند و روایت پیش‌می‌رود. همانطور که برمون داستان‌های بلند را دارای توالی‌های مرکب و فرعی می‌داند، در این رمان نیز انواع توالی‌های ساده، مرکب، انضمامی و زنجیره‌ای و پیوندی، قابل استخراج و بررسی‌اند.

شخصیّت از عناصر اصلی داستان مذکور در تحلیل ساختاری است؛ بنابراین کنشگری و حالات روانشناسی با توجّه به موقعیت‌ها امکان تغییر می‌یابند که این امر در جهت رأی برمون است.

با توجه به اینکه از نقاط قوت نظریه‌ی برمون، انشعاب دوگانه‌ی کارکردهاست که امکان انتخاب قهرمان در هر کارکرد را در نظر گرفته است؛ لذا احتمال شکست یا پیروزی برای او وجود دارد همانطور که سعید مهران در پایان داستان، با شکست مواجه می‌شود و به این وسیله، تحلیل داستان‌هایی از این دست را فراهم می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1- Plotgrammer
2- Claude bremond

منابع و مآخذ

–احمدی، بابک (۱۳۸۰ش)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز، چاپ هشتم.

–اخوّت، احمد (۱۳۷۱ش)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا، چاپ اول.

–اسکولز، رابرت (۱۳۸۳ش)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: مرکز، چاپ دوم.

–بارت، رولان (۱۳۸۷ش)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، ترجمه‌ی محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا، چاپ اول.

–برتنس، هانس (۱۳۸٤ش)، مبنای نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، چاپ اول.

–تایشمن، جنی و گراهام وایت (۱۳۷۹ش)، فلسفه‌ی اروپایی در عصر نو، ترجمه‌ی محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز، چاپ اول.

–تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹ش)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه، چاپ اول.

–خراسانی، محبوب (۱۳۸۳ش)، کلود برمون، پیش درآمدی بر بوطیقای روایت‌شناسی ساخارگرا، ادبیات داستانی، شماره ۷۹، صص۱۸–۱۰.

–ریمون، شلومیت (۱۳۸۷ش)، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر، چاپ اول.

–صفری، جهانگیر و امیر فتحی (۱۳۹۱ش)، «تحلیل ساختاری طرح داستان تهمورث»، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۱۲، صص۱۰۰–۸۳.

–عامر، عزه عبدالمطلب (۲۰۱۰م)، الراوی وتقنیات القص الفنی، القاهرة، الهیئة المصریة المعاصرة، الطبعة الأولی.

–فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸٤ش)، جنبه‌های رمان، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، چاپ پنجم.

–گیرو، پی‌یر (۱۳۸۳ش)، نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ اول.

–مجرد، ساناز و کاووس حسن‌لی (۱۳۸۸ش)، «بررسی ساختاری رمان کلیدر بر اساس نظریه‌ی برمون»، جستارهای ادبی، شماره‌ی ٤۲، صص۱۱۱–۹۵.

–محفوظ، نجیب (دون‌تا)، اللص و الکلاب، مصر، نشر مکتبة مصر.

–المعداوی، انور (۱۹٦٦م)، کلمات فی الأدب (سخنانی درباره‌ی ادبیات)، بیروت، نشر المکتبة العصریة.

–مک‌کی، رابرت(۱۳۹۱ش)، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلنامه‌نویسی، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: هرمس، چاپ اول.

–مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵ش)، دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: آگاه، چاپ دوم.

دراسة و تحليل لرواية «اللّصّ والكلاب» على أساس منهج كلود برمون البنيوي

پيمان صالحى[1]
سميره مرادزاده[2]

الملخّص

رواية «اللصّ والكلاب» لنجيب محفوظ، لها بناء ومنهج، يمكن لنا أن نطابقه ونقارنه بمنهج كلود برمون اللغوي والروائي البنيوي الفرنسي. اقترح برمون أن نعتبر متواليات سببية أساساً رئيسياً لكل حدث، في عدة أعمال، بدلاً من أن نعتبر العمل الذييرمي إليه بروب والذي عدّه واعتبره أصغر أساس في الرواية. وبهذا الطريق، يمكن لنا دراسة روايات لايعطي نتيجة مطلوبة إذا تدارس بمنهج بروب البنيوي.تبيّن لنا هذه الدراسة وعلى أساس المنهج الوصفي– التحليلي، أن كثيراً من ميزات نجيب محفوظ الروائية في الرواية المذكورة، يمكننا أن ندارسها ونقارنها بمنهج كلود برمون البنيوي. لأنّنا إذا درسنا هذه الرواية على أساس مناهج أخرى، بسبب ميزاتها الروائية والبنيوية الخاصة، منها فشل الشخصية الأصلية يعني «سعيد مهران» في نهاية القصة، واجهنا مع الغموضات التي قد يزيلها منهج برمون البنيوي، بل يعطيهامعناها الخاص ويمكننا أن نبرر أحداثها؛ لأن من ميزات منهج برمون البارزة، فرعه الثنائي لأعمال الشخصيّات، حيث يمكن للبطل الروائي أن ينتخب في كل عمل؛ فلذا يمكن أن ينجح أو يكون مصيره إلى الفشل. وبهذا الطريق، يمكن لنا دراسة روايات من مثلها. تحتوي هذه الرواية: ثلاثة أعمال، وهي: الإمكان، والحصيلة، والنتيجة. لهذه الرواية متواليات مرتبطة، وبامكاننا أن نستخرج منها أنواع المتواليات البسيطة– المعقّدة، والمتصلة– المتداخلة – المتّصلة، وهذه المسألة تدلّ على خلاّقية الراوي.

الكلمات الرئيسية: نجيب محفوظ، «اللصّ والكلاب»، منهج كلود برمون، بناء الرواية، المتواليات

١– استاذ مساعد فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام
٢– خرّيجة مرحلة ماجستر فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

تحلیل رمان فی المنفی اثر ژرژ سالم بر مبنای مکتب اگزیستانسیالیسم

هومن ناظمیان[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبانها، دانشگاه خوارزمی، تهران
فاطمه پرچگانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبانها، دانشگاه خوارزمی، تهران
میلاد درویشی، دانشجوی کارشناسی ارشد، زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۸/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰٤/۲٦

چکیده

در قرن بیستم دیدگاه‌های فلسفی نسبت به زندگی و وضعیت بشر، جایگاه خاصی در ادبیات و آثار ادبی یافته است. رویکرد اگزیستانسیالیسم، گواه این مدعاست. با انتشار همین مکتب در نقاط مختلف جهان، نویسندگان بسیاری به آن روی آوردند که یکی از آنان، ژرژ سالم، نویسنده و ادیب معاصر سوری است. در این مقاله با به کارگیری روش تحلیلی توصیفی از منظر فلسفه وجودگرایی، به بررسی رابطه‌ی اگزیستانسیالیسم با ادبیات، تحلیل وجودگرایانه¬ی رمان فی المنفی و آشکار ساختن مفاهیم اگزیستانسیالیستی در آن پرداخته‌ایم. از جمله نتایج تحقیق این است که رمان مذکور با پرداختن به مضامینی همچون غربت انسان، خرد شدن آزادی او در جامعه، محکومیت به زوال، گرایش اکثر مردم به فراموشی و فرار از آگاهی و مسؤولیت و همچنین شیءشدگی انسان، در شمار آثار وجودگرایانه قرار می‌گیرد. نویسنده رمان با به تصویر کشیدن جامعه‌ای با این ویژگی‌ها به معایب آن، اعتراض و خواننده را به تفکر وا می‌دارد. از سوی دیگر، پیرنگ، درون‌مایه و نمادها، کاملا رنگی وجودگرایانه یافته‌اند؛ همچنین شخصیتهای این داستان، شباهت زیادی به شخصیت‌های آثار اگزیستانسیالیستی دارد.

کلیدواژه‌ها: فلسفه، اگزیستانسیالیسم، ژرژ سالم، رمان فی المنفی

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: nazemian@khu.ac.ir

مقدمه

در قرن‌های اخیر، پیوند خاصی بین فلسفه و ادبیات برقرار شده است. ادیبان از آثار فلاسفه بهره جستند و همچنین فلاسفه نیز از قالب ادبیات و نظرات ادیبان برای بیان مفاهیم فلسفی بهره گرفتند. اگزیستانسیالیسم نیز به عنوان یک رویکرد فلسفی، چنین حالتی داشته و به طور گسترده و خاص با ادبیات پیوند خورده، به‌گونه‌ای که به یک مکتب فلسفی–ادبی مبدل شده است.

ادبیات و فلسفه، یک زمینه یعنی ساحت زندگی بشری را می‌کاوند و در پی کشف واقعیت راستین حیات انسانی هستند. از سوی دیگر در بین انواع ادبی، رمان را می‌توان یکی از کامل‌ترین نمونه‌های هم‌زیستی فلسفه و ادبیات دانست؛ میلان کوندرا در این‌باره می‌گوید: «رمان، اعترافات نویسنده نیست، بلکه کاوش درباره‌ی چند و چون زندگی بشری در جهانی است که به دام مبدل شده است» (کوندرا، ۱۳۷۷: ۷۵). وی چنین ادامه می‌دهد: «رمان قادر است هم شعر و هم فلسفه را در خود ادغام کند، بی‌آنکه کمترین چیزی از هویت خویش را از دست بدهد» (*همان*: ۱۳۳).

«فلسفه، ادبیات و سیاست، انواع بیان یک رویکرد به جهان هستند که هدف اصلی‌شان، کشف و بیان واقعیت است؛ کارکردهای ادبیات و فلسفه دیگر نمی‌توانند جدا از هم انگاشته شوند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۳۳). دو مفهوم فلسفه و ادبیات، بدون این‌که الزاماً با هم تباین داشته باشند، به سبب اقسام متعدد هر یک و دایره‌ی شمول بسیار وسیع هر دو، تصور نمی‌رود بتوان هیچ‌گاه مرز میان آنها را به طور دقیق تعیین کرد (مجتهدی، ۱۳۸۹: ۲۲۸).

این نکته را باید افزود که منظور از رابطه‌ی فلسفه و ادبیات، این نیست که فلسفه با نظریات خشک و منطقی در ادبیات تجلی یابد، بلکه فلسفه با عمیق نمودن اندیشه در ادبیات، در آن اثر می‌گذارد؛ چرا که اثر ادبی، هیچ ارزشی ندارد اگر عاری از معنا باشد؛ چون این معنا است که ضامن حیات، بقاء و استمرار آثار ادبی است (شیّا، ۲۰۰۹: ۵–٦)

ادبیات و آثار ادبی معاصر عربی نیز از این قاعده مستثنی نیستند، از این‌رو، آشنایی یافتن با فلسفه برای درک آثاری که خاستگاه یا دیدگاه‌هایی فلسفی دارند، از اهمیت

خاصی برخوردار است. مسئله اصلی این تحقیق، بررسی رمان فی المنفی اثر ژرژ سالم از دیدگاه مکتب اگزیستانسیالیسم است تا دریابیم عناصر مختلف این رمان تا چه حد تحت تأثیر حد اصول و مبانی این مکتب قرار دارد و با آن پیوند خورده است.

سؤالات اصلی تحقیق

۱- رمان «فی المنفی» تا چه حدی دارای خصوصیات مکتب اگزیستانسیالیسم است؟

۲- عناصر مختلف داستان در این رمان تا چه حد با مفاهیم این مکتب فلسفی پیوند و ارتباط دارد؟

پیشینه تحقیق

طبق بررسی‌های انجام شده، به نظر می‌رسد که در زمینه‌ی تحلیل اگزیستانسیالیستی رمان فی المنفی، تاکنون در ایران، اثری به نگارش در نیامده است و نویسندگان توانستند تنها دو اثر را درباره‌ی سالم بیابند که یکی از آن دو، کتابی است به نام إشکالیه الموت فی أدب جورج سالم، غابرییل مارکیز، ألبیر کامو (۲۰۱۵) تألیف غسان السید که تلاش‌های نگارندگان برای دست‌یابی به این کتاب به نتیجه نرسید و دیگری نیز مقاله‌ای است تحت عنوان تطور الروایه فی بلاد الشام که توسط محمدرضا رضایی در سال ۱۳۸۵ در مجله زبان و ادب شماره ۲۹ به چاپ رسیده است که در بخش مختصری از آن، از رمان فی المنفی یاد شده است که در آن تنها عنوان شده است این رمان، نمادین است و توانسته زوایای پنهان زندگی بشر را نشان دهد. از دیگر مقالات مرتبط می‌توان به این موارد اشاره کرد:

نمودهای فلسفه وجودگرایی در مجموعه داستانی گفتگوی ناشنوایان از جرج سالم. حیدریان شهری، منیر زیبایی. نقد ادب معاصر عربی. شماره ٦. ۱۳۹۳

تحلیل رمان فی المنفی جرج سالم (در تبعیدگاه) از منظر داستان موقعیت. منیر زیبایی، مطالعات داستانی، شماره ٤، ۱۳۹۳.

اگزیستانسالیسم در شعر یوسف الخال، حسن گودرزی لمراسکی، ادب عربی، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.

بررسی نمود اگزیستانسیالیسم در شعر خلیل حاوی، حسین ناظمی و کلثوم صدیقی، شناخت، شماره ٦٤/١. بهار و تابستان ۱۳۹۰.

اگزیستانسیالیسم و نقد ادبی، حسین حسن پور آلاشتی و عیسی امن خانی، پژوهشهای ادبی، شماره ۱۷، پاییز ۱۳۸٦.

آنچه این پژوهش را متمایز می‌سازد این است که برای نخستین بار رمان فی المنفی اثر ژرژ سالم که در ایران چندان شناخته‌شده نیست، از منظر مفاهیم اگزیستانسیالیستی، مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

۱- اگزیستانسیالیسم و قالب ادبی

وجودگرایی، نگاهی ویژه به انسان و وضعیت او در جهان دارد. همچنین آشکارا از امور انتزاعی می‌پرهیزد و سعی در عینی ساختن فلسفه و از این طریق، سعی در ایجاد تغییر در سبک زندگی انسان دارد. این مکتب بطور مستقیم به انسان می پردازد و وضعیت و سرنوشت او را در آیینه‌ی آثار ادبی نمایان می کند.

به سخنی ساده، مهم‌ترین انگیزه و جاذبه‌ی این مکتب در میان فیلسوفان و حتی مردم عادی «تأکید بر شخصیت انسان و حرمت نهادن به فرد و شورش علیه سلطه‌ی نیروهای بی‌نام و نشان اقتصادی و اجتماعی دوران مدرن است؛ دورانی که مردم را در یک زندگی مکانیزه، در یک نظام پیچیده‌ی بوروکراتیک اسیر کرده است» (*همان*: ۳۱).

مهم‌ترین عامل نفوذ و گسترش بسیار زیاد مکتب اگزیستانسیالیسم، استفاده از قالب ادبی است؛ چرا که غالبا رمان‌های وجودگرایانه، در کشورهای مختلف، از طرفداران بی‌شماری برخوردارند، به نحوی که معمولا این آثار چندین و چند بار تجدید چاپ می‌شوند و حتی پس از گذشت سال‌ها از درگذشت صاحبان آنها، هنوز هم رمان‌ها و نمایشنامه‌های اگزیستانسیالیستی جایگاه برتر خویش را در میان علاقه‌مندان به مطالعه حفظ کرده است.

«فلسفه‌های اگزیستانس... از راه رمان‌ها و نمایش‌نامه‌هایشان در فهم فلسفه‌شان به مردم بسیار یاری کرده‌اند» (بوخنسکی، ۱۳٥٤: ۱٥۸). «اگزیستانسیالیست‌ها، از ادبیات به عنوان وسیله ارتباط جمعی یاد می‌کنند و آن را یکی از عوامل برانگیزاننده‌ی مردم می‌دانند» (الدیدی، ۱۹۸٥: ۱۷۳).

تأثیر این مکتب بر ادبیات به گونه‌ای بوده است که کاملا آن را تحت تأثیر خود و مضامین وجودگرایانه قرار داده است؛ «اثرگذاری فلسفه مورد بحث و ادبیات بر یکدیگر به گونه‌ای است که این فلسفه در نمایشنامه‌ها و رمان‌ها گویاتر و بلیغ‌تر به بیان آمده است تا در رساله‌های فلسفی. نوشته‌های کسانی مثل سارتر، کامو، مارسل و نیز داستایوسکی شواهدی بر این مدعا هستند» (مشکات، ۱۳۹۱: ۳۰). «بسیاری از فیلسوفان وجودی از قالب‌های ادبی و هنری و زبان شعر و اسطوره برای تبیین فلسفه‌ی خود استفاده می‌کنند. این مکتب بیش از آنکه بر حوزه‌های فلسفی تأثیرگذار باشد، بر ادبیات تأثیر نهاده است. شهرت اصلی سارتر چه بسا بیش از آنکه از آثار فلسفی او برخاسته باشد، به دلیل آثار ادبی اوست. اگزیستانسیالیست‌هایی چون *آلبر کامو*، *گابریل مارسل* و *سیمون دوبوار* بیشتر به علت رمان‌های فلسفی خود شهرت یافته‌اند» (*همان*: ۲۸).

۲- خلاصه‌ی رمان فی المنفی

داستان در فضایی شروع می‌شود که حکایت از مرموز و عجیب بودن دهکده‌ای دارد؛ دهکده‌ای بسیار کوچک و دورافتاده که مردمانش در سکوت، یک زندگی تکراری را تجربه می‌کنند. نقش اصلی داستان را یک جوان تازه‌وارد بر عهده دارد که به عنوان معلم جدید وارد دهکده شده است. در انتهای دهکده، یک رودخانه وجود دارد که مردم، معلم را از آن برحذر می‌دارند، بی‌آنکه دلیلش را ذکر کنند. معلم جوان در این دهکده‌ی غریب، احساس گم‌گشتگی می‌کرد، در آنجا قهوه‌خانه‌ای بود که مردم فقط تا غروب اجازه‌ی استفاده از آنجا را داشتند و بعد از آن ساعت، باید به خانه می‌رفتند تا قهوه‌خانه تبدیل شود به عشرت‌کده‌ای برای عده ای خاص که عبارت بودند از پزشک دهکده، داروفروش، دو تاجر، سه کشاورز و برخی از سرکارگران و اطرافیان حاکم.

دخترکی جوان برای این جمع آواز می‌خواند و می‌رقصید اما هنگام نیمه‌شب، این مکان به حاکم اختصاص می‌یافت و مختص او بود.

روزی او تصمیم می‌گیرد که به قهوه‌خانه برود و وارد مجلس عیاشی شود؛ زیرا فهمیده بود که هیچ منعی برای رفتن وجود ندارد و مردم خودشان هستند که گمان می‌برند اگر بروند، حاکم خشمگین می‌شود در حالی‌که چنین چیزی را کسی از حاکم نشنیده بود. معلم به مجلس رقص و غنا می‌رود و عاشق رقصنده ای می‌شود، مهر او نیز به قلب رقصنده می‌نشیند؛ اما این اتفاق و دیدارهای این دو به مذاق دیگران خوش نمی‌آید.

روزها گذشت تا این‌که پسربچه‌ای در رودخانه غرق می شود و انگشت‌های اتهام به سوی معلم –تنها بیگانه‌ی دهکده– نشانه می‌روند و او بدون محاکمه دستگیر و در یک معبد متروک زندانی می‌شود. اتهام او این بود که چند روز قبل از مرگ کودک، با او در حال گردش و گفتگو در کنار رودخانه بوده و این باعث شده که پسرک، دیگر از رودخانه نترسد و در آن غرق شود. تلاش‌های رقصنده برای تبرئه‌ی معلم جوان بی‌نتیجه می‌ماند و او که به مرگ محکوم شده بود، با ریزش ناگهانی سنگ‌های معبد، جان می‌دهد و دهکده بار دیگر به حیات طفیلی‌وار خویش ادامه می‌دهد.

۳- تحلیل رمان فی المنفی

در این بخش، مهمترین مفاهیم وجودگرایانه‌ی این رمان مورد بررسی قرار می گیرد؛ تا نشان داده شود که این مفاهیم در چه جاهایی از رمان آمده، چگونه شکل گرفته و چه معنایی دارد. در بخش پیش رو به مفاهیم اگزیستانسیالیستی پررنگ‌تر موجود در رمان از جمله: تنهایی فرد انسانی، تاثیر جامعه بر زندگی وی و در نهایت سرنوشت او مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳-۱- تنهایی و غربت

یکی از مفاهیمی که مکتب اگزیستانسیالیسم، عمیقا بدان می‌پردازد، احساس تنهایی و غربت آدمی است. هدف نویسندگان بزرگ از بیان این درد، تسلط یافتن بر آن و به

نوعی خلاصی از آن، بوسیله‌ی نوشتن است. همان‌طور که خودِ سالم، در زندگی‌نامه‌اش می‌نویسد: «بیان وضعیت بشر و سرنوشت او از بارزترین خصوصیات رمان است» (الیسوعی، ١٤٣١: ٦٨٩). «به اعتقاد اگزیستانسیالیسم، بدی باید نخست کشف شود و سپس دگرگون گردد. بنابراین، وظیفه‌ی نویسنده و هنرمند نشان دادن بدی‌ها است. شعار مکتب ادبی اگزیستانسیالیسم این است: نشان دادن برای دگرگون کردن» (سارتر، ۱۳۹۱: ۲۱).

یکی از پدیده‌هایی که سالم در فی المنفی به تصویر می‌کشد، تنهایی و غربت بشر است. داستان در فضایی سیاه و سفید آغاز می‌شود و همه چیز رنگ غربت و تنهایی می‌گیرد. معلم جوان، تنها، به این دهکده اعزام شده است و خود، اختیاری نداشته است و این تصمیم را وزارتخانه، برای او گرفته است. همچنین تمام مردم شهر، رفتاری عجیب دارند. معلم هرچه سعی دارد با کسی بپیوندد، موفق نمی‌شود و این امر بر تنهایی او می‌افزاید. اما تنها او این احساس را دارد و دیگران با فرو غلتیدن در زندگی و کار روزمره، و غرق شدن در لذات، هرگز چنین احساسی ندارند، البته به غیر از رقصنده ی شهر که احساساتش توسط معلم بیدار می‌شود. معلم پس از علاقه‌مند شدن به دخترک آوازه‌خوان، چند صباحی از غم و اندوه جدا می‌شود اما دیری نمی‌پاید که جامعه او را محکوم به مرگ می‌کند.

معلم از این‌که تنها بدان‌جا آمده، احساس تنهایی نمی‌کند بلکه از شرایط آن دهکده و مردمانش، متعجب بوده است. این مکان –دهکده– آن‌قدر عجیب است که معلم، حتی نتوانسته بود آن را روی نقشه بیابد: «این دهکده‌ی برپا شده در دورافتاده‌ترین گوشه‌ی دنیا چه غریب است، در تمام نقشه‌هایی که در دستم گرفتم، سراغش را گرفتم اما نشانی از آن ندیدم[1]» (سالم، ١٩٦٢: ١٢).

حال نکته اینجاست که ساکنین این دهکده‌ی عجیب و غریب، احساس غربت نمی‌کنند و می‌گویند که به غیر معلم، بیگانه‌ای در دهکده نیست: «در دهکده‌ی ما رازی وجود ندارد و معلمی که توقع داشتیم وزارتخانه، بعد از مرگ معلم پیر بفرستد، تنها غریبه‌اش است[2]» (*همان*: ١١).

آنان حتی به مرگ معلم قبلی هم اهمیتی نمی‌دهند: «آن معلم... آه، اسمش را فراموش کرده‌ام، به هرحال، اسم‌ها، فایده‌ای برای ما ندارد[٣]» (*همان*: ١٣) پس از شنیدن این صحبت‌ها، معلم جوان گمان می‌برد که هرآنچه را که می‌دانسته، اینک غریب می‌یابد: «احساس کرد هر آنچه را که از علوم و دانستنی‌ها می‌داند، در این دهکده‌ی عجیب، برایش ناآشنا گشته است[٤]»(*همان*).

٣-١-١- واماندگی و تنهایی انسان

در صفحه‌ی ١٦ رمان، معلم، احساس ناهمگونی و غربت می‌کند و با خود می‌گوید: «این غربت است یا تنهایی، یا این همان دهکده‌ی دورافتاده و سرگردان بر روی زمین است؟ و احساس کرد که او یک زندانی است، در زندانی که شناختی بدان ندارد و دلیل حضورش در آنجا را نمی‌داند، به دور خود چرخید و چیزی جز دیوارهای اتاق نیافت و هر روزنه‌ی آن به سان چشمی بود که او را تمسخر می‌نمود و به وی نیشخند می‌زد، چیزی نمانده بود که فریاد بزند[٥]» (*همان*: ١٣).

سالم در این بخش، پرت‌شدگی انسان به دنیا و غربت او را به یاد می‌آورد و همچنین یادآور این سخن می‌شود: «او به پیرامونش نگریست: آنجا هیچ چیز جز خودش ندید. نخست فریاد برآورد: من هستم! آنگاه هراسید، زیرا انسان می‌هراسد، هنگامی که تنهاست» (بوخنسکی، ١٣٥٤: ١٥٨). انسان ابتدا وجود می‌یابد و در دنیا سر بر می‌کشد، سپس احساس تنهایی می‌کند، به تنگ می‌آید و آنجاست که باید چاره‌ای بیندیشد. سالم نیز همچون متنی که ذکر شد، می‌نویسد که معلم وارد شهر شد، در آن سر بر کشید اما ناگهان فهمید که این غربت، زایل شدنی نیست.

ژرژ سالم، اذعان می‌کند که این دهکده و داستان‌هایش، همان وضعیت آدمی در جهان است: «من، اینجا طبق زندگیِ از پیش تعیین شده‌ی هر بیگانه‌ای که به این دهکده می‌آید، زندگی می‌کنم، همانطور که بشر به زمین وارد می‌شود[٦]» (سالم، ١٩٦٢: ٢٤) وی زندگی معلم در دهکده، که غریبانه در آن می‌زیَد را به وضعیت انسان، در جهان تشبیه می‌کند: همان «جهانی که در آن همه‌ی انسان‌ها باید رفتار و کردار مشابه داشته باشند،

یکسان بیندیشند و شادمانه با یکدیگر اظهار همبستگی کنند، به واقع جهان افراد بی‌شعور و بی‌احساس» (کوندرا، ۱۳۷۷: ۲۷) این وضع، باعث می‌شود تا آدمی گمان کند که دیگر برای همیشه باید همچون یک تبعیدی، زندگی کند: «به خیالم که من، حتما سال‌هایی را که در اینجا سپری خواهم کرد، غریبانه و تنها خواهم گذراند[۷]» (سالم، ۱۹۶۲: ۲۵) در این وضع است که او سعی می‌کند با انسان دیگری، ارتباط برقرار کند و شاید از این غم جانکاه بگریزد اما در این دهکده، کسی نیست که با او بپیوندد.

۳-۱-۲- گریز از تنهایی

این وضعیتی است که معلم در آن قرار گرفته است، حال باید به فکر سبک کردن بار تنهایی و یا حتی راه رهایی از آن باشد. او روزی که در دهکده به گردش می‌پردازد، به کتابخانه‌ای برخورد می‌کند، شاید در چنین شرایطی، یک کتابخانه برای انسان، حکم هوای تازه را داشته باشد: «این پنجره که ناگهان برای من، به روی دنیا گشوده شد[۸]» (*همان*: ۲۹) جایی که بتواند در آن، از دنیای غریب خود، قدمی فراتر بگذارد و به دنیای رنگارنگ کتاب وارد شود. یکی از راه‌هایی که توسط قهرمانانِ رمان‌های وجودگرایانه، برای فرار از تنهایی انتخاب می‌شود، کتاب و نوشتن است: «خود را به دنبال یافتن روزنه‌ی کوچکی که از آن، با حالت فرار از اسارت این دهکده، به دنیا سر بر کشم، تسلیم خواندن این کتاب‌ها نمودم[۹]» (*همان*: ۳۰) تجربه‌ای که در رمان تهوع به تصویر کشیده شده است، که روکانتن برای فرار از وضعیتش به نوشتن و مطالعه می‌پردازد.

روزی، صاحب قهوه‌خانه، از معلم می‌پرسد که آیا به شرایط زندگی در دهکده عادت کرده؟ معلم پاسخ می‌دهد که: «سازگار نشدم و معتقدم که تا ابد، هرگز عادت نخواهم کرد، همیشه احساس خواهم کرد که تا زمان مرگ اینجا غریبم[۱۰]» (*همان*: ۳۲). پس از شنیدن پاسخ معلم، قهوه‌خانه‌چی به او می‌گوید که غربت، طبیعی است، همه اینجا غریب‌اند، هدف سؤال من این است که آیا با آب و هوا کنار آمده‌ای؟ نکته‌ی قابل ذکر این است که غربت برای مردمان این دهکده، امری طبیعی است و گویی جزئی از طبیعت‌شان شده است. انسان‌هایی تنزل یافته و شیءشده هستند که دیگر از امکانات

وجودی خویش –آزادی، اختیار و...– آگاه نیستند: «من می‌دانم که همیشه غریب خواهی بود، این احساس تمام آدمیان این دهکده است[١١]» (*همان*: ٣٣).

گرفتن آزادی از انسان، تبعات متفاوتی دارد که یکی از آنها، احساس بیگانگی است. وقتی که مجبور باشید، بی دلیل از امکانات محل زندگی‌تان، چشم‌پوشی کنید و آن را مختص عده‌ای خاص ببینید و نتوانید کاری کنید، حتما احساس تنهایی خواهید کرد؛ چرا که هیچکس نیست تا با شما برای احقاق حقتان، هم قسم شود و این باعث می‌شود که خود را سیاره‌ای دورافتاده و محروم از نور خورشید بدانید، این حالت زمانی به معلم دست می‌دهد که او را از رفتن به میکده –با این‌که ضرری برای آنجا نداشت– منع کرده بودند: «مشکلی نیست که تا هر وقت خواستی در قهوه‌خانه بنشینی، اما غروب، باید مثل سایر ساکنین دهکده در اتاقت باشی[١٢]» (*همان*: ٥٨).

وقتی به نمای کلی رمان توجه می‌کنید، به فضای غربت زده‌ی رمان، کاملا آگاهی می‌یابید، مکانی با مردمان چهره دَرهَم کشیده و منزوی که انسان را به پرتگاه تنهایی و منفعل ساختن امکان‌های انتخاب و عملش سوق می‌دهد. معلم نیز که وامانده بود و تمام آنچه را که در طول عمر، آموزش دیده بود بی‌فایده و از دست رفته می‌دید، در پی تغییر این وضعیت و روزنه‌ی امیدی بود؛ چرا که او می‌دانست در چنین محیطی، هرگز نخواهد توانست به خود فعلیت بخشد و آزادانه زندگی کند و باید باقی عمر خود را همچون یک شیء و یک موجود نباتی زندگی کند. برای همین، او تصمیم گرفت تا خلاف سنت‌های اجباری دهکده زندگی کند. او ابتدا وارد عیش شبانه‌ی سران دهکده شد که هیچ کس، حق ورود به آن را نداشت –«ساعت نزدیک ده بود، و دهکده در خواب آرامِ همیشگی خود فرو رفته بود، در مسیرش نه شخصی را دید و نه سایه‌ی کسی را و وقتی به قهوه‌خانه رسید، درهایش را بسته یافت، و برای یافتن منفذی، به دور آنجا چرخید تا این‌که دری را که نیمه‌باز رها شده بود یافت و داخلش شد[١٣]» (*همان*: ٤٨). پس از آن، عاشق دخترک رقصنده می‌شود: «چشمان آوازه‌خوان به اعماق جانش نفوذ کرد و معلم، گرمای تن گندم‌گونش را احساس کرد[١٤]» (*همان*: ٦٨). از این طریق، معلم توانسته بود زندگی تازه‌ای را آغاز کند –«معلم شادمانی‌ای را احساس کرد

که در طول زندگی‌اش نچشیده بود[۱۵]»(*همان*: ٦٢)- که دیگر در آن، خبری از خفقان غربت و واماندگی نبود و حالا کسی را داشت که به او می‌گفت و القا می‌کرد که خلقت تو، عبث نبوده و تو بی‌دلیل و زیادی نیستی. اما دیری نمی‌پاید که محیط اجتماعیِ سرکوب‌گر و خفقان زده، معلم آزاد شهر را به مرگی بی‌محاکمه محکوم می‌کند، تا این پیام را به مخاطب بدهد که باور نادرستِ مردم و عدم همبستگی آنان و عدم تعهد آنان به انسانیت و همچنین تجاوز حکومت‌های توتالیتر، سدی است در برابر سعادت بشر بر روی زمین.

۳-۲- مسأله آزادی

وجودگرایان، توجه همگان را متوجه وجود انسانی کردند و خواستار آزادی‌های فرد شدند. در ابتدا، وجودگرایان نظریات بسیار افراط‌گرایانه‌ای را مطرح کردند و فرد را مستقل از جامعه در نظر گرفتند. اما رفته رفته به محدودیت‌های آشکاری که جامعه و طبیعت بر انسان تحمیل می‌کردند، یقین پیدا کردند؛ مثلا سیمون دوبوار اعتراف کرد که: «من بر خطا بودم که گمان می‌کردم می‌توان اخلاق را مستقل از بافت اجتماعی تعریف کرد» (مکلینتاک،۱۳۷۲: ۸۲). سارتر نیز «نشان داده که زندگی هر فرد در کوچک‌ترین جزئیاتش با نیروهای جمعی (که برخی بر افراد ناشناخته‌اند) اداره می‌شود. این نیروها بر هر فرد و هر شبکه‌ی مناسبات بینا انسانی چیره‌اند» (احمدی، ۱۳۸۸: ٥٤٧) اینان تصمیم گرفتند تا توانایی‌های وجود انسان را به او نشان دهند و او را از بی‌مسؤولیتی بر حذر دارند.

اگزیستانسیالیسم خواهان حقوق و آزادی فرد انسانی است و اعتقاد دارد که انسان باید در این محدودیت‌ها، آزادی خود را فعلیت بخشد و باز یابد. «بنابراین آزاد کسی است که بتواند در میان محدودیت‌ها، برنامه‌های خود را پیاده کند و پروژه‌ی خود را محقق سازد» (نوالی، ١٣٨٦: ٢٣٤).

از این رهگذر، یکی از مواردی که در رمان فی المنفی مشاهده می‌شود، حضور حکومت، فشارهای جامعه و تأثیرش بر روی افراد است.

معلم داستان به دهکده آمده تا جای معلم پیری را که پیش از او فوت کرده پر کند: «هیچ‌کس اینجا ناشناس و غریبه نیست جز معلمی که انتظار داشتیم وزارت آموزش و پرورش بعد از مرگ آن معلمِ پیر، بفرستد[۱۶]» جالب اینجاست که ساکنین، حتی نام معلم متوفی را نیز به یاد ندارند. «آن معلم... آه، اسمش را به فراموشی سپرده‌ام، اما به هر حال اسم‌ها سودی ندارند، هر انسانی با نوع کارش شناخته می‌شود[۱۷]» (سالم، ۱۹٦۲: ۱۲-۱۳). این‌که هر کس را انتخاب‌ها و اعمالش می‌سازد، یک گزاره‌ی اگزیستانسیالیستی است، اما به شرط حفظ آزادی‌های فردی؛ نه این‌که شخص با عملش یکی شود و به صورت یک ماشین زندگی کند، که در این صورت، چنین فردی، در حال فرار از خودآگاهی است: «او می‌خواهد چنان با نقشش... هم‌هویت شود که بتواند توانایی آزار دهنده‌ی آگاهی از اعمال خود و بدین‌سان انتخابِ چگونگیِ انجام آن‌ها را فراموش کند» (متیوز، ۱۳۹۱: ۱۰٤). اما گاهی حتی اگر شما بخواهید چنین وضعی نداشته باشید هم جامعه مانع می‌شود: «چون حاکمیت صنعت، انسان را با کارکرد و تولید او می‌سنجد، بنابراین آمال خاص انسانی، اعتبار خود را از دست می‌دهند؛ یعنی انسان‌ها مجبورند احساسات خود را با آنچه عموماً خواسته می‌شود، منطبق سازند. بدین ترتیب مردم هر روز از طبیعت خاص انسانی خود، که ابزار ذوق تازه و انتخاب راهی نو می‌باشد، زیادتر محروم می‌شوند و انسان به حیوان تک ساحتی مبدل می‌شود» (نوالی، ۱۳۸٦: ۱۵۷). اما در این رابطه که چرا مرگ معلم فراموش شده است؟ باید عنوان کرد که جامعه، چنین سیستمی را بنا نهاده است، یعنی فرد با کارش شناخته می‌شود و در غیر این صورت، او ارزشی نخواهد داشت، چرا که در چنین جامعه‌ای فردیت، اهمیتی ندارد. به محض این‌که توانایی افراد در کارشان پایان یابد، همچون ماشینی از کار افتاده، فراموش می‌شوند. در چنین جامعه‌ای، تفکر و آگاهی جایگاهی ندارد و «انسان نااندیشمندچنان با پلیدی خو می‌گیرد که رفته‌رفته وحشت آن را فراموش می‌کند» (سارتر، ۱۳۹۱: ۲۲).

۳-۳- خفقان و استبداد

استبداد، یکی از ویژگی‌های حکومت فراگیر است و به حتم، مهم‌ترین خصوصیت آن به شمار می رود. مردم همواره از آن، هراس دارند و گویی حکومت در همه جا برای کنترل رفتار مردمچشم دارد؛ همانطور که سالم شرح می‌دهد: «احساس می‌کرد که همه‌ی مردم اجتناب می‌کنند و جرأت تلفظ آن را ندارند و می‌دانست که آنان در همان زمان، از تفکر به آن و احساس حضورش، فارغ نمی‌شوند و احساس کردن گام‌هایش، هرکجا که بودند و هرسو که می‌ایستادند، همراهشان بود: این همان حاکم است[۱۸]» (سالم، ۱۹٦۲: ٤٤). دلیل این‌که مردم، حاکم را همه جا احساس می‌کنند، این است که این حالت، یکی از ویژگی‌های حکومت فراگیر است: «وجود دولت تمامیت‌خواه و فراگیر که تمامی جنبه‌های فعالیت اقتصادی-اجتماعی را تحت کنترل خود دارد. تلاش دولت‌های فراگیر بر این است که دخالت‌هایشان به هیچ حد قانونی تحدید نشود. طبع فراگیرندگی و تمامت‌طلب این حکومت‌ها حتی موجب سلطه بر فعالیت‌های آموزشی، ادبی و هنری و ... نیز می‌شود» (مشکات، ۱۳۹۰: ۱۹۳). اما چه چیز باعث این ترس عظیم شده است؟ مهم‌تر از همه، عقب‌نشینی خودِ مردم است: «آن‌ها، دستورهایی بود که حس می‌کرد حاکم خواستار اجرایش است. کسی این را به او نگفته بود و انسانی اشاره نکرده بود که باید این کار را کند، اما او می‌دانست که این وظیفه‌اش است و ضروری است که به این شیوه رفتار کند[۱۹]» (سالم، ۱۹٦۲: ٦۱).

اما معلم در این داستان، نمونه‌ی یک شخصیت اصیل است که از آگاهی و آزادی خود آگاه است و صادقانه زندگی می‌کند. معلم، آزادانه در دهکده گردش می‌کند، مطالعه می‌کند، با مردمان سعی در برقراری ارتباط دارد، عاشق می‌شود و از قواعدی که سعی در یکسان‌سازی ساکنین دهکده دارد، تخطی می‌کند. اما در جوامعی این چنینی که فشارهای جامعه و حکومت بسیار طاقت‌فرسا است، کار برای هر فرد، دشوار می‌شود و حتی به مرگ انسان نیز می‌انجامد.

سالم سعی دارد از طریق معلم، یکی از وضعیت‌های ناگوار انسان معاصر را ترسیم کند و نشان دهد که چگونه در جامعه‌ای این چنینی، انسانیت فراموش می‌گردد. معلم

سعی دارد درست و آزادانه زندگی کند اما جامعه به او کینه می‌ورزد: «باید این پلیدی که دهکده را لمس کرده، ریشه‌کن کنیم[۲۰]»(سالم، ۱۹٦۲: ٦۷). چرا که موجودی آزاد و آگاه که اختیار دارد، آزادانه زندگی کند، وارد دهکده شده است و ممکن است مردم مطیع آنجا، نیز ملتفت آزادی خویش شوند و عرصه را بر عده‌ای قلیل که غرق در تمتعات سودجویانه‌ی خویش‌اند، تنگ کنند. در این وضعیت، جامعه در قبال کسی که برخلاف دستورات و سنن غیرمعقول آن رفتار کند، عکس‌العمل سختی نشان خواهد داد. چنین جامعه‌ای یا بطور دقیق «وضع اجتماعی فعلی، از انسان می‌خواهد فقط به فعالیت‌های روزمره و تأمین معاش مشغول شود، تا زندگی عادی خود را بچرخاند. زیرا کسی که از آهنگ همگانی تبعیت نکند، از نظرها می‌افتد و ترک می‌شود. بنابراین انسان باید در یک ثبات تحمیل شده و بی‌تفاوتی، به خواسته‌های دیگران پاسخ دهد، و اگر بخواهد فراموش نشده و مانند یک ابزار بی‌مصرف دور انداخته نشود، باید که وظایف خود را انجام داده و رضایت کارفرمایان را به دست آورد» (نوالی، ۱۳۸٦: ۱٦۱). حال که معلم به چنین خواسته‌ای، تن نمی‌دهد، جامعه تصمیم می‌گیرد که او را حذف کند.

۳-٤- التزام به سکوت در جوامع سرکوبگر

یکی دیگر از مواردی که در این رمان، مشاهده می‌کنیم، دعوت به سکوت و التزام بدان است: «اگر حرص زندگی برای مدتی طولانی را می‌زنی، پس سکوت کن، سکوت تمام عیار[۲۱]»(سالم، ۱۹٦۲: ۲۲). در این رمان، با یک حکومت توتالیتر مواجهیم که توانسته تمام مردم را تحت تسلط خود سازد. از این رو، در همان ابتدای رمان شاهد بیان این نکته هستیم که باید در این دهکده، سکوت کرد. دلیلی که می‌توان در اینجا بدان اشاره نمود، این است که در چنین جامعه‌ای شما نمی‌توانید آگاهانه و آزادانه، آهنگ زندگی خود را بنوازید، چرا که در این صورت، جامعه شما را به عنوان یک بیگانه، طرد خواهدکرد.

۳-۵- واکنش جامعه بیمار به انتخاب آزادانه

اما جرم معلم چیست؟ آیا همان است که به او نسبت داده‌اند؟ یعنی قدم زدن با کودک نزدیک رودخانه و جرأت یافتن کودک به رفتنِ گاه و بی‌گاه نزدیک رودخانه و غرق شدن؟! این تنها یک بهانه است تا مرگ معلمِ طبیعی‌تر جلوه کند. او تنها به دلیل نپذیرفتن باورها و عادات از پیش‌تعیین‌شده و غلط اجتماع، باید از سر راه برداشته شود. او شخصی است پرسش‌گر که می‌خواهد زندگی را آن‌طور که دوست می‌دارد، در چارچوبی انسانی بسازد و به روش دلخواه خود که مؤید آزادی او است، زندگی کند پس جرم چنین فردی، آگاهی است؛ «دوست داشتن حقیقت یعنی تحمل خلأ و بالنتیجه قبول مرگ؛ حقیقت همسایه‌ی مرگ است» (کامو، ۱۳٤۷: ۱۷).

در چنین دهکده‌ای، منطق دیوانگانی چون *کالیگولا*، حاکم است: «برای مردن، لزومی ندارد که شخص حتما مرتکب عملی شده باشد» (کامو، ۱۳۵۷: ۵۰) معلم هم جرم خود را نمی‌داند: «برای چه دستگیر شده‌ام و جرمی که بدان متهم شده‌ام چیست؟[۲۲]» (سالم، ۱۹٦۲: ۹۵) *کوندرا* درباره‌ی چنین حالتی، تحلیل زیبایی دارد؛ او می‌گوید چنین حالتی، یکی از ویژگی‌های داستان‌های کافکا است، یعنی جایی که مجازات، جویای جرم است: «کسی که کیفر می‌بیند، علت کیفر را نمی‌داند. پوچی مجازات آن‌چنان تحمل‌ناپذیر است که متهم، برای یافتن آرامش، می‌خواهد توجیهی برای رنج و آزار خویش یابد: "مجازات جویای جرم است"» (کوندرا، ۱۳۷۷: ۱۹۳). معلم نیز به مجازات محکوم شده، از این رو به دنبال جرمی است تا از بار این پوچی بکاهد: «بلاخره تسلیم این امر شد که بی‌شک جرمی وجود دارد که پیرامون او وزوز می‌کند، و داشت باور می‌کرد که عملاً گناهکار است، با این‌که نمی‌دانست این گناه چیست[۲۳]» (سالم، ۱۹٦۲: ۹۲).

معلم، غریب است، چرا که اسیر بازی‌های اجتماعی نمی‌شود، هر که شبیه وی باشد «به دلیل مخالفت با ذهنیت‌ها و سنت‌های غلط اجتماعی، محکوم به مرگ می‌گردد» (فرجی، ۱۳۸۹: ۳۳) کافی بود معلم با جامعه یک‌رنگ می‌شد تا هرگز متهم نمی‌شد. اما وی «با مرگ خود فدیه‌ی گناهی را می‌دهد که ریشه‌ی آن را می‌بایست در شکل‌بندی ایده‌های غلط در تاریخ جستجو کرد که خیل عظیمی از انسان‌ها، همواره در جهت دفاع

از آنها، مصلحان و پیام‌آوران را به دار مجازات می‌آویزند، و به خیال خود با این کار جهان را از لوث وجودشان پاک کرده و کلید ورود به بهشت جاویدان را بدست آورده‌اند» (*همان*: ۳۵).

۳-٦- مرگ و سرنوشت

مهم‌ترین مسأله‌ای که انسان، از دورترین زمان‌ها تا کنون با آن مواجه بوده، مسأله‌ی مرگ است. موضوعی که یکی از مباحث مهم در ادبیات و فلسفه شمرده می‌شود. «تولستوی می‌گفت: بنیادی‌ترین سؤالی که هرکس و بنابراین، هر فیلسوفی باید از خودش بکند این است که: حال که مرگ وجود دارد، پس زندگی من چه معنایی می‌دهد؟» (مگی، ۱۳۷۸: ۲۸).

«بدون تأمل در باب وجودگرایی یا اگزیستانسیالیسم، بحث از وضعیت جوامع امروزی در برخورد با مرگ، امکان‌پذیر نیست. زیرا در تمام طول تاریخ فلسفه، مشکل می‌توان جنبش فکری دیگری را یافت که تا این حد با مسأله مرگ، اشتغال و رویارویی داشته باشد» (معتمدی، ۱۳۸۷: ١٤٨). *کیرکگور* می‌گوید که مرگ یا اندیشیدن به مرگ، جدی‌ترین افکار است. اما درک مرگ به این معنا نیست که زندگی، یک مرگ تدریجی و یأس در برابر فنا است (الموصلی، ١٣٨٦: ٦٧).

از نگاه وجودگرایان، مرگ، سرمنشأ معنابخشی به جهان است. آنان مرگ را محدودکننده‌ی زندگانی آدمی می‌دانند؛ اما معتقدند که این محدودیت باعث می‌شود که انسان‌ها با محدودیت انتخاب روبرو شوند و از این رو می‌توانند معنایی برای حیات خویش بجویند؛ «سارتر مرگ و تناهی انسان را شرط ضروری برای آزادی انسان دانسته است. در دفترهایی برای اخلاق نوشته: "مرگ پایان است اما در عین حال سازنده‌ی آزادی انسانی است... اگر انسان جاودانه می‌بود آن‌گاه امکان می‌یافت تا تمامی امکانات پیش روی خود را بیازماید... او ناپدید می‌شود و این برای فردیّت خود او (تحقق برخی از امکانات در برابر بقیه‌ی امکانات) و آزادی خود او (خطر گزینش برخی از امکانات) نتیجه دارد." مرگ، آزادی و گزینش را می‌سازد و از این جا تفاوت میان انسان‌ها را

شکل می دهد . ما با هم تفاوت داریم چون هر کدام‌مان امکانات محدود و خاصی را می‌آزماییم. اگر مرگ در میان نبود، همه‌ی ما همه‌ی امکانات را می‌آزمودیم و به هم شبیه می‌شدیم. هایدگر هم می‌گفت که مرگ به دازاین[۲۴]، فردیّت می‌بخشد» (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۰۵-۲۰۶).

معلم، در نظر مردمان دهکده، رفتاری نامتعادل و نامأنوس دارد. همچنین معلم نیز، فضای دهکده و مردمانش را عجیب می‌داند. معلم فردی است که رفتاری آزادانه دارد و نه غیرمعقول، اما این‌گونه رفتار برای مردمانِ شیءشده‌ی دهکده، غریب می‌نماید؛ چرا که معلم، کتاب می‌خواند، در دهکده آزادانه گردش می‌کند، سعی در برقراری ارتباط با دیگران دارد، به کافه رفت و آمد دارد و عاشق دختر رقصنده شده است.

در این دهکده، تمام مردمان مطیع‌اند، همچون رمه‌ی گوسفندان، پس برای ادامه‌ی زندگی، معلم نیز باید یک برّه باشد، همانطور که سارتر در نمایش‌نامه‌ی مگس‌ها از زبان ژوپیتر که توانسته بود مردمان را به تسخیر خود در آورد به اورست –فردی آزاد همچون معلم دهکده– می‌گوید: «اورست، تو جزئی از گله‌ی من بوده‌ای، تو در میان بره‌هایم، علف صحرای مرا چریده‌ای. آزادی تو، جربی بیش نیست و این آزادی موجب خارش توست، حکم، تبعید توست» (سارتر، ۱۳۵۳: ۱۵۰).

سالم نیز سعی در اعتراض به چنین جامعه‌ای دارد، او سعی دارد مخاطب خود را از طریق این رمان و مرگ نامعقول شخصیت اصلی داستان که خواسته‌هایی همچون خواسته‌های احتمالی خواننده رمان دارد، به تفکر وا دارد.

نتایج

پس از بررسی و تحلیل‌های صورت‌گرفته، مشخص شد که این رمان با پرداختن به مضامینی همچون غربت انسان، خرد شدن آزادی او در جامعه، محکوم بودن به زوال، گرایش اکثر مردمان به فراموشی و فرار از آگاهی و مسؤولیت و همچنین شیءشدگی انسان، در شمار آثار وجودگرایانه قرار می‌گیرد.

از دیگر مسائلی که این تحقیق سعی در روشن ساختن آن داشت، این بود که عناصری همچون درون‌مایه، پیرنگ و نمادها، تا چه اندازه با مفاهیم مکتب اگزیستانسیالیسم پیوند دارند. مشخص شد که پیرنگ، درون‌مایه و نمادها، کاملا رنگی وجودگرایانه یافته‌اند؛ به این صورت که مثلا پیرنگ، بر دسته‌ای از روابط نامعقول قرار گرفته است که به نتیجه‌ای نامعقول و دور از انتظار منتهی می‌شود تا کاملا نشان‌دهنده‌ی وضعیت انسان معاصر باشد و بدین صورت شاکله‌ی اصلی داستان بر دیدگاه اگزیستانسیالیستی نویسنده از روزگار انسان بر روی زمین، از تولد تا مرگ قرار گرفته است. همچنین درون‌مایه‌ی داستان که همان فکر مسلط و اصلی آثار و نشان‌دهنده‌ی جهت فکری نویسنده است، بر مفاهیمی کاملا وجودگرایانه بنا شده است، مفاهیمی چون: تبعید یا افکنده شدن انسان به دنیا، سرگشتگی، عدم اصالت فرد و دشمنی برخی جوامع با آزادی فردی و اصالت فرد. همچنین نمادهای این داستان، شباهت زیادی به دیگر شخصیت‌های آثار اگزیستانسیالیستی دارد و این تحقیق توانسته با وقوف بر اصلی‌ترین نمادهای این رمان، نشان دهد که این نمادها تماماً یادآور مفاهیم و مقاصد مکتب اگزیستانسیالیسم است.

پی‌نوشت‌ها

۱– «ما أغرب هذه البلدة القائمة فی هذا الرکن القصي من العالم، لقد بحثت عنها فی کل الخرائط التی وقعت تحت یدي فلم أر ذکراً لها فیها!»

۲– «لیس فی بلدتنا من اسرار و لیس فیها من غریب إلا المعلم الذي نتوقع أن ترسله وزارة التربیة بعد أن مات المعلم الکهل»

۳–«المعلم... آه، إنني أنسیت اسمه، و علی کل حال فان الأسماء لاتفیدنا فی شیء»

٤– «شعر أن کل ما یعرفه من معارف و معلومات قد أصبحت غریبة عنه فی هذه البلدة العجیبة»

۵– «أ هی الغربه أم الوحده، أم هذه البلده النائیه التائهه فوق الارض؟ و شعر انه سجین فی سجن لا یعرفه و لا یعرف سببا لوجوده فیه، و استدار فیما حوله فلم یجد الا جدران الغرفه و کل ثقب فیها عین تسخر منه و تبتسم له و کاد یصرخ»

٦–«انا ههنا أعیش الحیاة المقدرة لکل انسان غریب یفد الی هذه البلدة کما یفد بنو البشر إلی الأرض»

۷–«یخیل إلیّ أنّي سأقطع السنوات التي سأقضیها هنا غریباً منفردا»

۸– «هذه النافذة التي فتحت لي فجأة على العالم»

۹– «استسلمتُ لقراءة هذه الکتب واجدا فیها کوة صغیرة اتطلع منها الی العالم فراراً من أسر هذه البلدة»

۱۰– «لم أأتلف، و اعتقد أنني لن أأتلف أبد الدهر، سأظل أشعر إني غریب هنا حتی الموت»

۱۱– «فأنا أعرف أنک ستظل غریباً و هذا شعور کل إنسان فی هذه البلدة»

۱۲– «لا بأس فی أن تجلس فی المقهی ما بدا لک، أما فی المساء، فعلیک، کسائر أهل البلدة، أن تکون فی غرفتک»

۱۳– «کانت الساعة تقارب العاشرة، و البلدة تغط فی نومها الهادیء المألوف، فلم یر شخصاً أو خیال شخص، طوال مسیره، و حین انتهی إلی المقهی وجد أبوابه مغلقة، فاستدار حوله یبحث عن منفذ فیه حتی عثر علی الباب الصغیر الذي ترک مواربا فولجه»

۱٤–«عیني المغنیة تنفذان الی أعماق نفسه، و یحس بحرارة جسدها الأسمر»

۱۵– «أحس المعلم بفرح لم یذق طعمه طوال حیاته»

۱٦–.«لیس فیها من غریب إلا المعلم الذي نتوقع أن ترسله وزارة التربیة بعد أن مات المعلم الکهل»

۱۷– «المعلم...آه، إننی أنسیت اسمه و علی کل حال فان الأسماء لا تفیدنا فی شیء، و کل إنسان یُعرَف بنوع عمله»

۱۸– «کان یشعر أن کل الناس یتجنبون و لا یجرؤون علی التلفظ به و إن کان یعرف أنهم فی الوقت نفسه لا ینقطعون عن التفکیر به و الإحساس بوجوده، و الشعور بوطأته تلاحقهم أنّی کانوا و حیثما أقاموا: ذلکم هو الحاکم»

۱۹– «تلک کانت الأوامر التي شعر أن الحاکم یرید أن تنفّذ. لم یقل له أحد هذا، و لم یشر الیه إنسان بما علیه أن یفعل، و لکنه کان یعرف أن هذا واجبه و أن من الضروري أن یتصرف هذا التصرف»

۲۰– «لا بد أن نقضي علی هذا الرجس الذي مس البلدة»

۲۱– «اذا کنت حریصة علی أن تعیشي حیاة طویلة فالزمي الصمت، الصمت المطبق»

۲۲– «لماذا أوقفت و ما الجرم الذي اتهمت به؟»

۲۳– «و استسلم آخر الأمر إلی أن هناک جرماً یحوم حوله و لا شک، و کاد یعتقد بأنه مذنب فعلاً، و إن کان یجهل هذا الذنب»

۲٤– دازاین یا به لاتین Dasein یک کلمه‌ی آلمانی است که هایدگر از آن برای نامیدن انسان، بهره می‌گرفت و به معنای آنجا–بود است.

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۸۸ش)، سارتر که می‌نوشت، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.
- اسکیلاس، اوله مارتین (۱۳۸۷ش)، درآمدی بر فلسفه و ادبیات، ترجمه: مرتضی نادری دره شوری، تهران: نشر اختران. چاپ اول.
- بوخنسکی، یوزف ماری (۱۳٥٤ش)، فلاسفه معاصر اروپائی، مترجم: شرف‌الدین خراسانی، تهران: انتشارات دانشگاه ملی ایران. چاپ اول.
- حمید، حمید (بی تا)، درآمدی بر فلسفه غرب، تهران: انتشارات زوار. چاپ دوم.
- الدیدی، عبدالفتاح، (۱۹۸٥م)، الإتجاهات المعاصرة فی الفسلفة، القاهرة، الهیئة المصریة ، الطبعة الثانیة.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳٤٥ش)، هنرمند و زمانه او (مجموعه مقالات از سارتر و دیگران)، تهران: نیل.
- سارتر، ژان پل. (۱۳۹۱ش)، اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر،ترجمه: مصطفی رحیمی، تهران: نیلوفر، چاپ چهاردهم.
- سارتر، ژان پل. (۱۳٥۳ش)، مگس‌ها، ترجمه: سیما کوبان، تهران: مازیار. چاپ اول.
- سالم، جورج (۱۹٦۲م)، فی المنفی، بیروت: منشورات عویدات. الطبعة الأولی.
- شیّا، محمد شفیق (۲۰۰۹م)، فی الادب الفلسفی، بیروت: المؤسسه الجامعیه للدراسات و النشر و التوزیع. الطبعة الأولی.
- فرجی، علیرضا (۱۳۸۹ش)، آلبر کامو نیهیلستی دیگر. تهران: نشر معارف دینی. چاپ اول.
- کامو، آلبر (۱۳٤۷ش)، چند نامه به دوست آلمانی، ترجمه: رضا داوری، تهران: نیل، چاپ اول.
- کامو، آلبر (۱۳٥۷ش)، کالیگولا، مترجم: شورانگیز فرخ، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم.
- کوندرا، میلان (۱۳۷۷ش)، هنر رمان، مترجم: پرویز همایون‌پور، تهران: نشر گفتار. چاپ اول.
- متیوز، اریک (۱۳۹۱ش)، فلسفه فرانسه در قرن بیستم، ترجمه: محسن حکیمی، تهران: ققنوس. چاپ دوم.
- مجتهدی، کریم (۱۳۸۹ش)، داستایفسکی آثار و افکار، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم.
- مشکات، عبدالرسول (بیات) و دیگران، (۱۳۹۰ش)، فرهنگ واژه‌ها، تهران: انتشارات سمت. چاپ اول.
- معتمدی، غلامحسین (۱۳۸۷ش)، انسان و مرگ، درآمدی بر مرگ شناسی، تهران: مرکز. چاپ دوم.
- مکلینتاک، آن (۱۳۷۲ش)، سیمون دوبوار، مترجم: صفیحه روحی، تهران: نسل قلم. چاپ اول.
- مگی، برایان (۱۳۷۸ش)، مردان اندیشه، مترجم: عزت‌الله فولادوند، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. چاپ دوم.
- الموصلی، سامی احمد (۱۳۸٦ق)، الموت الوجودی. الأقلام. السنة الثانیة. الجزء ۱۱. ربیع‌الأول.

– نوالی، محمود (۱۳۸٦ش)، فلسفه‌های اگزیستانس و اگزیستانسیالیسم تطبیقی، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز. چاپ سوم.

– الیسوعی، روبرت کامبل (۱٤۳۱ق)، اعلام الأدب العربی المعاصر(سیر و سیر داتیه)، قم: ذوی القربی، الطبعة الأولی.

تحليل رواية فی المنفی لجورج سالم على أساس مدرسة الوجودية

هومن ناظميان[1]
فاطمۀ برجكانی[2]
ميلاد درويشی[3]

الملخص

أصبحت للنظريات الفلسفيّة حول الحياةالانسانية ووضع البشر، مكانة خاصة في الأدبالعالمي والآثار الأدبيةالعربية فی القرن العشرين. اتجاه الوجودية شاهد لهذه الدعوى. انحاز كثير من الكتّاب إلى هذه المدرسة مع انتشارها فی أنحاء العالمو أرجائه، وجورج سالم، وهوأديب وروائي سوري واحد منهم. لهذادرسنا علاقة المدرسةالوجودية بالأدب، وقمنابالنقاش وبالتحليلوالدراسة لروايةفی المنفی وتبيين المفاهيم الوجودية لها في هذه المقالة على أساس مبادئالمدرسة الوجودية الأدبية. تستطيع هذه الدراسةالحاضرة أن تتوصلَ إلى نقاطٍ منها: تعتبر هذه الرواية ضمن الكتابات الوجودية لاحتوائها على مضامين وجودية مثل غربة البشر، وسحق حريته في المجتمع، وزواله المحتوم، وانحياز اكثر الناس إلى النسيان،والهروب من الوعي والمسئولية، وتحوله إلى شيء. حاول كاتب الرواية أن يصور مجتمعا مع هذه الخصائص ويعترض على عيوبه ليسوق القراء إلى التفكير. من جهة أخرى الحبكة، والمضمون، والرموز اصطبغت بالصبغة الوجودية والشخصيات في هذه الرواية تشابه الشخصيات في الكتابات الوجودية الأخرى إلى حد كبير.

الكلمات الرئيسية: الفلسفة، الوجودية، جورج سالم، روايه *فی المنفی*

١- أستاذ مساعد فی اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمی
٢- أستاذ مساعد فی اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمی
٣- طالب ماجستير فی اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمی

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بلاغت «آیرونی» و تحلیل ابتکارات جواهری در قصیده طنزآمیز «تَنْویمَةُ الْجِیاعْ»

رضا رضایی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سیستان و بلوچستان
فرشته دیبایی، کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سیستان و بلوچستان

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۸/۱٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۰۹

چکیده

آیرونی به‌عنوان یک صنعت ادبی و بلاغی از ابزار ایجاد تنش در متن است. این مقاله، با بررسی آیرونی و انواع آن به تحلیل قصیدهٔ، «تنویمةالجیاع» جواهری که محتوایی طنزآمیز دارد، پرداخته است. شاعر در این قصیده، با بهره‌گیری از تلفیق متناقض و متضاد وضعیت موجود و آرمان و اندیشه متعهد خود، هنر آیرونی را به کار گرفته است و زیرکانه با ایجاد رابطه‌ای‌قوی و تأثیرگذار یعنی «اسلوب خطابی» خواننده را با متن اشعار خود درگیر کرده است. این پژوهش با روش توصیف و تحلیل متن در صدد است تا پاسخی، برای علت رویکرد جواهری به شیوه‌آیرونیک، شگردهای شاعر در زبان طنز، وهدف وی از بیان آیرونیک، بیابد. یافته‌های پژوهش به صورت توصیفی و تحلیلی نشان می‌دهد که جواهری درقصیدهٔ «تنویمةالجیاع» به قصد طرح تضادها و نابسامانی‌های جامعه به شیوه آیرونی متوسل شده است تا مخاطب تفاوت وضعیت موجود را با حقیقت از لابه‌لای تضادها کشف کند. رویکرد ساختاری، تناسب وزن، توجه به موسیقی درونی و اسلوب خطابی، مبین انتخاب آگاهانه و لحن انتقادی شاعر است.

کلیدواژه‌ها: جواهری ، طنز، آیرونی، تنویمة الجیاع

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: rrezaei@lihu.usb.ac.ir

۱- مقدمه

وجود ادیبان دردشناس با روحیه حساس و مسئولیت‌پذیر را می‌توان موهبتی اجتماعی دانست. جواهری از شاعران طنزپرداز معاصرو مشهور عراق و از جمله مبارزان فعال سیاسی و اجتماعی است که توانسته به‌خوبی در برابر ستم اجتماعی زمان خود بایستد و همواره حامی مردم و در کنار آن‌ها باشد. صلابت سخن و قوت طبع او سبب شده تا او را به القابی چون ملک الشعراء (آل محبوبه، ۱۹۸٦: ۱۳۷-۱۳٦) و یا متنبی عصر جدید (بیضون، ۱۹۹۳: ٦۷) ستوده، و او را یکی از بزرگترین شاعرانی بدانند که توانسته وضعیت پرتلاطم عراق را از دهه بیست میلادی به خوبی به تصویر بکشد (الجیوسی، ۲۰۰۱: ۲٦٤).

جواهری به ادیب نگاهی خاص دارد، او می‌گوید: «من همیشه ادیب را پزشکی که ابزار جرّاحی در دست دارد و ژرف‌اندیش است، می‌شناسم که بیم و امید می‌دهد او برمی‌خیزد تا مردم زمانش برخیزند» (الخیاط ،۱۳۸۵: ۳۳).

زمانی طنز در اثر شاعر به ظهور می‌رسد که در اندیشه او بن‌مایه‌های تعهد و مسئولیت‌پذیری وجود داشته باشد. هدف طنزپرداز کشف و بیان هنرمندانه عدم تناسبی است که در بطن جامعه وجود دارد. وقتی از طنز ومطایبه سخن می‌گویم مقصودمان «نوعی بینش است، نگاهی که در آن جمع دو نقیض وضدآن امکان‌پذیر است. در اینجا در واقع باضد واقعیت می‌توان به حقیقت رسید» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۲-۱۳).

آیرونی از ابزارهای استفاده در طنز است. طنز بر پایه یک تضاد شکل می‌گیرد. بین آنچه هست و آنچه باید باشد، بین واقعیت موجود و حقیقت، که این تضاد و تناقض درنتیجه عمل ادیب منجر به ایجاد تصاویری می‌گردد که به آیرونی منتهی می‌شود.
قصیده «تنوبمة الجیاع» جواهری قصیده‌ای معروف و متضمن معانی آشکار و پنهان متعددی است که بافت هنرمندانه و آیرونیک آن مبین عمق تعهد اجتماعی شاعر است.

۱-۱-پیشینه تحقیق

در مورد آیرونی و طنز کتاب‌هاو مقالاتی چاپ شده است که از مهم‌ترین مقالات می‌توان به: ۱-آیرونی در مقالات شمس از غلامحسین غلامحسین‌زاده و زهرا لرستانی

که در مجله مطالعات عرفانی شماره ۹ بهار و تابستان سال ۱۳۸۸ ش. چاپ شده است. نوع سخن گفتن شمس به گونه‌ای است که موجب می‌شود به طور طبیعی ساختارهای عادی زبان شکسته شود و نوعی پوشیده گویی و رند معنایی (کلام آیرونیک) در سخن او پدید آید .۲-مقایسه وتحلیل کنایه وآیرونی در ادبیات فارسی وانگلیسی که در مجله کاوشنامه دانشگاه یزد توسط حسین آقا حسینی وزهرا آقا زینالی، سال نهم شماره هفدهم در سال ۱۳۸۷ ش. به چاپ رسیده است.این مقاله به توصیف و تحلیل ابعاد کنایه در ادب فارسی و انگلیسی با ذکر شواهد پرداخته است . ۳- مقاله"بلاغت اسلوب تکرار در مضامین طنز محمد مهدی جواهری و تحلیل معانی ثانویه"از رضا رضایی در مجله زبان و ادب عربی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره دوازدهم بهار و تابستان ۱۳۹٤. در این مقاله از تکرار به عنوان یک عنصر بلاغی و شگرد زبانی یاد شده است که باعث برجسته سازی معنا و ایجادموسیقی شده است. و اما در مقاله حاضر تأکید بر تحلیل قصیده «تنویمةالجیاع» و استخراج و استنباط مباحث آیرونی و بیان نظرات اصلاحی جواهری از متن ابیات قصیده است.

۱-۲-سؤالات تحقیق

۱. دلیل رویکرد شاعر به شیوه‌آیرونیک چیست ؟
۲. شگردهای جواهری در زبان طنز چیست و چگونه آیرونی به‌عنوان ابزار طنز وی قرارگرفته است؟
۳. جواهری از بیان آیرونی و طنز در تنویمه الجیاع چه هدفی را دنبال می‌کند؟
٤. میزان موفقیت شاعر در کلام آیرونیک چه اندازه است؟

۲- بحث

ساختار قصیده و مولفه‌های زبانی و بیانی قصیده «تنویمة الجیاع» جواهری با عنایت به صنعت آیرونی مورد تحلیل قرار گرفته است. برای دست‌یابی به مقصود، ابتدا به تعریف آیرونی، روند تکامل آن، رابطه طنز با آیرونی وسپس به نگرش آیرونیک و تحلیل ابعاد و لایه های زبان طنزآمیز جواهری در قصیده پرداخته شده است.

الف) تعریف آیرونی: «آیرونی یک صنعت ادبی شایع در ادبیات غرب است که در انگلیسی"Irony «و در فرانسه» Ironic» خواندهمی‌شود و در زبان فارسی یافتن معادلی دقیق برای آیرونی که شامل تمام معانی آن باشد مشکل است» (جوادی،۱۳۸۲: ۱۷–۱۸). معاصران ادبیات ما کوشیده‌اند که آن را باکلماتی نظیر طنز، طعنه، کنایه، کنایه طنزآمیز، تجاهل عارف ، وارونه‌گویی و...ترجمه کنند امّا با وجود شباهت‌های که بین این معادل با آیرونی است، آیرونی جامع‌تر از آن‌ها است. این تعابیر فقط بخشی از آیرونی را در برمی‌گیرند. «آیرونی در اغلب موارد به معنای کتمان یا در لفافه نگه‌داشتن موضوع یا نکته اصلی به‌کار رفته شده است؛ اما نه به‌منظور فریب، بلکه برای دست یافتن به تأثیرات بلاغی یا هنری» (ایبرمز، ۲۰۹:۱۳۸۷). «آیرونی شیوه‌ای است که نویسنده با توسل به آن معنای خلاف نوشته‌اش را اراده می‌کند و معنای موردنظر او با معنای ظاهری تفاوت دارد» (رضایی، ۱٦٦:۱۳۸۳) در فرهنگنامه ادب فارسی در تعریف آیرونی آمده: «در اصطلاح شگردی است که نویسنده باتوجه به بافت متن، به کلام یا واقعه‌ای ظاهراً صریح، معنای متفاوت می‌بخشد که در آن دریافتی کاملاً مطایبه آمیز از ناهمخوانی وجود دارد» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۵).

با توجه به تعریف‌های ارائه‌شده در می‌یابیم که نقطه مشترک در همه این تعریف‌ها وارونه‌گویی است و بیان یک معنا و اراده معنایی دیگر. ویژگی اصلی کلام آیرونیک ایجاد ناهمخوانی در بافت متن است که نتیجه آن منتهی و منجر به وارونه گردانی سخن و تعریض آمیز بودن آن می‌شود.

خاستگاه آیرونی، اندیشه انسان است، اندیشه‌ای که از ذکاوت ونبوغی خاص برخورداراستو تعهد و التزام به اصلاح و تهذیب جامعه هم آن را همراهی می‌کند اما با مهارت و شگردی خاص، که هدفش به تردید افکندن مخاطب اثر ادبی است. آیرونی به‌عنوان یک ابزار میان متنی به‌حساب می‌آید که مغایرت و تضاد را ایجاد می‌کند و طنزپرداز با توجه به هدف و آرمانی که در ذهن دارد از گونه‌های متفاوت آن استفاده می‌کند.

ب) ایرونی: سابقه تاریخی و تنوع رویکردها: این کلمه در ادبیات غرب مأخوذ از نام شخصی قراردادی به اسم «آیرون» است که در کمدی یونانی به‌کار رفته است. نقش «آیرون» در این کمدی مقابل نقش «آلازون» لاف‌زن بود. «آیرون کوچک اندام و ضعیف بنیه بود اما باهوش که ظاهراً خود را به نادانی می‌زده و با بذله‌پردازی وکاردانی بر شخصیت لاف‌زن قلدر غلبه می‌کند» (رضایی، ۱۳۸۲:۱٦٦). گفته‌شده که «آیرون برای اولین بار درجمهوریت افلاطون توسط یکی از دشمنان سقراط در حق روش مباحثه‌ای او به‌کاربرده شده است که اوخود را به تجاهل می‌زد وبا روش بحث و جدل در نهایت بر حریف پیروز می‌شد» (جوادی، ۱۳۸۲:۱۸). سابقه کاربرد اصطلاح آیرونی به سال ۱۵۰۲م در ادبیات غرب برمی‌گردد» (داد،۱۳۷۱:۲۰۵) «آیرونیوانواع آن از قرن هجدهم به بعد در ادبیات اروپا معنای گسترده‌ای یافت» (جوادی، ۱۳۸۳:۱۸). بر اساس آنچه گفته شد ریشه این کلمه به زمان سقراط و یونان باستان برمی‌گردد.

آیرونی به لحاظ گستردگی معنا، چون منشوری چند وجهی است که امکان دارد هرکس به‌تناسب برداشت خود آن را از یک یا دو جنبه تعریف کند. به این دلیل عدم ارائهٔ تعریفی جامع وکامل برای آن مستلزم شناخت اقسام آیرونی است. «موکه» می‌گوید: «طبقه‌بندی آیرونی و فهرست کردن تکنیک‌های آیرونی نخواهد توانست سریعاً به هر نقطه از آیرونی برچسبی بزند امّا می‌تواند بگوید آیرونی ممکن است از چنین فرم‌هایی گرفته شود» (غلامحسین‌زاده، لرستانی، ۱۳۸۸:۷۲). برخی دلیل اقبال به آیرونی را ترس و برخی آن را ناشی از درک بیهودگی و پوچی زندگی و برخی ناشی از نوعی تضاد در مقصود گوینده می‌دانند (آقا حسینی، حسین، آقازینالی، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰٤).

با توجه به تعریف‌های مختلف از آیرونی، می‌توان آیرونی کلامی، بلاغی، ساختاری و موقعیت را به‌عنوان اقسامی از آیرونی ذکر کرد که در بحث‌های بعدی به آن پرداخته خواهد شد.

۳-تعهد اجتماعی درنگرش آیرونیکوزبان طنزآمیز جواهری

شعر یکی از مؤثرترین عوامل در بیدارسازی ملت‌ها است. ابزاری که با آن می‌توان روح قهرمانانه و اندیشه‌های رهایی‌بخش و وطن‌پرستانه را در ملت‌های خواب‌آلود و غافل بیدار کرد و این مستلزم آن است که ادیب درد جامعه را بشناسد، نابسامانی‌ها را درک کند و به مدد تعهد و ذوق سرشار خویش، به اصلاح امور اجتماعی بپردازد. ابزاری که چنین ادیب متعهدی برای ابلاغ پیام خویش انتخاب می‌کند، می‌تواند به فراخور حال مخاطب و اوضاع سیاسی حاکم متنوع و متفاوت باشد. گاهی صراحت بیان و زمانی کنایه و ابهام، گاه قصه و داستان و زمانی نقد در قالب طنز می‌تواند وسیله پیام رسانش باشد. "هنرطنز علاوه بر استعداد شاعری و خوش فهمی و هوشیاری، ظرافت طبع می‌خواهد و نتیجه این ظرافت طبع را می‌توان از تأثیر اشعار طنزآمیز دریافت که در عین سادگی انبساط خاطر خواننده را فراهم می‌سازد و در همان حال موضوعی را هم بر خواننده روشن می‌کند" (رزمجو، ۸۹:۱۳۷۰).

از آنجاکه هر اثر، بازتابی از اندیشه وشخصیت نویسنده آن اثر است، اشعار جواهری با ماهیت طنز می‌تواند به‌عنوان محصول اندیشه و جهان بینی شاعر و بازگوکننده حالات روحی و روانی او قلمداد گردد. می‌دانیم که جواهری پرورش‌یافته محیط دینی و ادبی نجف اشرف و خانواده‌ای اصیل است که نه‌تنها در برابر ملت عراق بلکه در قبال تمام جهان عرب تعهد و التزام دارد. جواهری به‌عنوان یک ناقد اجتماعی به‌خوبی مشکلات و گرفتاری‌هایی از قبیل بی‌عدالتی، فقر، اختلاف طبقاتی، نبود آزادی سیاسی و عدم استقلال و زورگویی‌های متجاوزان را به‌دقت می‌دید و نسبت به آنچه بر این ملت مظلوم می‌گذشت حساس بود و به‌موقع عکس‌العمل نشان می‌داد، چنان که می‌گوید:

بَکیتُ وَما عَلی نَفسٍ ولَکن　　عَلی وَطنٍ مُضامٍ مُستَهانِ
علَی وَطنٍ عَجیفٍ لیسَ یَقوَی　　علی نُوَبٍ مُسَلسَلةٍ سمَانِ

(الجواهری، ۲۰۰۸ : ۱۸۱)

-گریستم ولی، نه برکسی، بلکه بر وطن ستم دیده وخوار شده‌ای. بر وطنی ناتوان و ضعیف که قدرت بلاهای عظیم و پی‌درپی را ندارد.

جواهری حقایق جامعه را درک کرده بود و دردی که اجتماع از آن رنج می‌برد به عیان می‌دید و در برابر این واقعیت تلخ و گزنده خاموش نمی‌نشست و چون یک مصلح زبان به‌نقد مسائل و مشکلات می‌گشود. شاعر می‌بیند که در جامعه میان آنچه هست و آنچه باید باشد چه قدر فاصله است، و این فاصله در تمام جوانب جامعه فراوان است و دیدن این تناقض‌ها و تضادها حس مسئولیت اجتماعی را در او پویا نمود و او را به قیام علیه آنچه ظلم و محرومیت است وادار کرد. معالجه این وضعیت منجر به اندیشه ایرونیک در ذهن شاعر و سپس انعکاس آن در شعر وی شد.

٤- انواع آیرونی در «تنویمة الجیاع»

جواهری با آیرونی، بهترین زمینه را جهت طرح تضادها و نابسامانی‌های جامعه، در شعر خود مهیا کرده است تا با آن حماسه بیداری و غفلت‌زدایی را بیافریند. برخی از مهمترین انواع آیرونی، در قصیده تجلی ویژه‌ای دارد. برای دریافت ره‌آورد معنا و مضمون ابتدا برخی از بارزترین انواع آیرونی، مورد بررسی قرار می‌گیرد تا فضایی که شاعر برای انتقال پیام در شعر ایجاد کرده به بهترین شکل ممکن نمایانده شود وپس از آن ساختار و محتوای آیرونیک قصیده مورد تحلیل قرار می گیرد تا ارزش موضوع و هنرمندی شاعر مشخص گردد.

الف-**آیرونی در سطح واژگان (کلامی)** (Verbal irony): «ساده‌ترین و متداول‌ترین نوع آیرونی، آیرونی کلامی است. در این روش، دیدگاه نویسنده برعکس دیدگاه ظاهر نوشته شده است» (رضایی،۱۳۸۲:۱٦۷). این آیرونی، در سطح واژگان اتفاق می‌افتد و مؤلف اثر ادبی در این قسم از آیرونی تلاش دارد بر اساس مغایرت و مخالفت یعنی آنچه بر زبان جاری می‌شود وآنچه منظور حقیقی گوینده است تنش ایجاد کند. این شیوه، یک شگرد لفظی بلاغی است، که نویسنده آن را آگاهانه به کار می‌گیرد.

نامِی فَإن لم تشبَعِي مِن يَقظةٍ فمِنَ المنام
وَ النَّومُ أدعَى لِلنزو لِ على السَّكينةِ و النّظامِ
نامِی فَقَد غنّى "إلهُ الحَربِ" ألحانَ السّلامِ
يا حُرَّةً لَمْ تَدْرِ ما مَعنَى إضْطِغانٍ وَ انتقامِ
يا شُعلة النُورِ التّی تُعشِي العيونَ بِلا إضطرامِ!
بُورِكتَ مِن «شفعٍ» فانْ نزَلَ البلاءُ فمِنْ «تُؤآمِ»

(الجواهری، ۲۰۰۸: ٦١٣)

–بخوابید که اگر در بیداری سیر نشده‌اید باشد که در خواب سیر شوید. خوابیدن بهترین عامل دست‌یابی به آرامش و نظم خواهد بود. بخوابید که خداوند جنگ، آواز صلح سر داده است. بخواب ای آزاده‌ای که معنای کینه و انتقام را نمی‌دانی. ای شعلهٔ نوری که چشم‌ها را بدون هیچ روشنایی کور می‌کنی. مبارکت باد این «جفت شدن» (با خواب)، بلاها اگر فرود آید با همدمی با خواب برمی‌خیزد.

در این ابیات، شاهد تنش‌هایی هستیم که شاعر از طریق جمع بین امور متضاد در شعر به وجودآورده است. دعوت به خواب در عین گرسنگی، جمع بین جنگ و صلح، جنگی که آواز صلح سر داده، و نوری که مایه هدایت وروشنی است اما کورکننده تلقی گشته و طنزآمیزتر آن که خو گرفتن به خواب را، مایه تبریک به به مخاطب دانسته است.

در این بند از قصیده شاعر با شیوه‌ای سهل و ممتنع و با مهارت خاص الفاظ متضاد را به شکلی غیر محسوس به‌گونه‌ای به تصویر کشیده که ظرافت‌های پنهان کلامی جز با دقت و تعمق وجز با برقراری پیوندهای تلازم بین اجزای کلام دریافت نمی‌شود. گرسنگی وسیری، هدایت وظلمت، خواب و بیداری، ، جنگ و صلح، خشونت و لطف، نور و تاریکی، آزادگی و بندگی، تضادهای نهفته و آشکاری است که در این بند به‌ظاهر ساده قصیده، متراکم وفشرده است و شاعر این‌گونه از طریق تضاد و تناقض در بین واژه‌ها به آیرونی مطلوب کلامی دست‌زده است.

نکته قابل‌ملاحظه دیگرکه هنرمندی شاعر را در جهت رسیدن به هدف نشان می‌دهد این است که وی از بین دو امر متضاد؛ که یکی سلب است و دیگری ایجاب، یکی خطا است و دیگری صواب، یکی مطبوع است و دیگری متکلف، یکی مطلوب است و دیگری منفور، مخاطب را تشویق می‌کند تا سلب را بر ایجاب وخطا را بر صواب، ومطلوب را بر منفور ترجیح دهد. بدین طریق می‌خواهد مخاطب را به تفکر وادارد وبر او تلنگری زده تا فرق بین وهم و واقعیت را دریابد و خود را از ورطه غفلت و ناآگاهی برهاند و به‌سوی آنچه مطلوب حقیقی است رهنمون شود.

ب-**آیرونی بلاغی** (Rhetorical irony): «در این آیرونی نظر و لحن گوینده دقیقاً عکس آن چیزی است، که به زبان می‌آورد. ادیب با لحنی به‌ظاهر جدی امر به کاری می‌کند وکاملاً واضح است که آنچه می‌گوید خلاف رأی و نظر حقیقی اوست» (داد، ۱۳۸۳: ۹). شاعر با کمک تنش حاصل از کاربرد صنایع ادبی، به آیرونی بلاغی متناسب با موضوع و محتوا دست می‌زند. این مطلب در پاره زیر از قصیده مشهود است:

نامِی فإنَّ صلَاحَ امرٍ فاسِدٍ فِی أن تنامِی
العروةُ الوثقَی إذا اس تیقظتِ تُؤذَنُ بانصرامِ
نامِی و إلا فالصُفوفُ تؤول منکِ إلی انقسامِ
نامِی فَنَومُکِ فتنةٌ إیقاظُها شرُّ الأثامِ
هل غیرُ ان تتیقظی فتُعاوِدِی کرَّ الخصامِ
نامیِ فانّ الوحدةَ ال معصماءَ تَطلُبُ أنْ تنامیِ
نامیِ جیاعَ الشعب نامیِ النَومُ مِن نِعَمِ السلامِ
تتَوحَّدُ الأحزابُ فیه و یُتَّقَی خطرُ الصِدامِ
تهدا الجموعُ بهِ و تَسـ تغنِی الصُّفوفُ عن انقسامِ
انَّ الحماقةَ أن تَشُقِّیَ بالنُّهوضِ عَصَا الوئامِ

(*همان*، ٦١٢)

-بخوابید که اصلاح امور نابسامان در این است که بخوابید. بخوابید که اگر بیدار شوید، این دستاویز محکمِ خواب از بین می‌رود. بخوابید وگرنه صف‌های وحدتی که با خواب به وجود آمده با بیدار شدن، پراکنده و متفرق می‌شود. بخوابید، خواب شما آزمایش و فتنه است، اگر بیدار شوید، از بدترین گناهان است. مگرنه این است که اگر بیدار شوید، آهنگ جنگ دشمن می‌کنید. بخوابید که وحدت و یکپارچگی از شما می‌خواهد که بخوابید. بخوابید ای گرسنه مردمان بخوابید، خواب بهترین سلامتی و عافیت است و با این خواب احزاب و گروه‌ها متحد، و از خطر متفرق شدن در امان هستند. حماقت است که با قیام وحدت وهمبستگی را به هم بزنید.

در تصویر باژگونه‌ای که شاعر ازخواب ارائه داده، آن را عروة الوثقی، محور اصلاح امور نابسامان و مایه وحدت دانسته و اعلام کرده است که نباید به این مایه اتحاد خدشه‌ای وارد شود و اقدام برای زوال آن گناه بزرگی است. بیداری نتیجه‌اش تکرار خصومت‌ها و از سرگیری مجادلات است. آنچه شاعر می‌گوید کاملاً خلاف رأی و نظر حقیقی اوست. به سامان شدن امور به بیداری، هوشیاری، حرکت، و اقدام به‌موقع نیاز دارد.

شاعر در این ابیات با اطاله کلام در دعوت به خواب، درواقع با زبان آیرونی بیان می‌کند که غفلت، بسیار فراگیراست و قیام و نهضت، به بندحماقت گرفتار گشته است. پس باید بیدارگشته وراه هوشیاری در پیش گیرند هرچندکه دیر شده است.

ج-**آیرونی ساختاری** (Structural irony): جواهری ضمن استفاده گهگاه و موضعی از آیرونی کلامی، در کل اثر نیز آیرونی ساختاری را به طریقی هوشمندانه ایجاد کرده است. «در آیرونی ساختاری نویسنده به‌جای استفاده گاه‌به‌گاه از آیرونی کلامی، یک مؤلفه‌ی ساختاری را در اثر می‌گنجاند که در جهت دو پهلوئی معنا و ارزش‌گذاری در اثر ،جریان می‌یابد (داد، ۱۳۸۳: ۱۰) این آیرونی بر ساختمان قصیده‌اش سایه انداخته است و گاه این روح حاکم معنایی به قدری شفاف می‌گردد که حتی از لابه لای برخی ابیات آن به وضوح قابل استنباط است:

أعـــطِیالقـــیادةَللقـــــــــضاء وحکِّـــــــــمیهِ فـــــی الّزمـــامِ
واستســـلِـــمی للحـــــــــادثاتِ المـــشفـــقاتِ عـــــلی الـــــنیامِ
إنَّ التَّـــیَّقُّظَ-لـــــو عـــلـمـتِ- طـلـیـعـــةُ المـــــوتِ الـــزُؤامِ
والـــوَعـــــیُ سَـیقُیُـبتَـلـــــی یـــــومَالـتَـــقـــارُعِبـــانثلامِ

(*همان*: ٦١٣)

-رهبری امور را به قضا و قدر بسپار و آن را بر سرنوشت خویش حاکم ساز. خود را تسلیم حادثه‌هایی ساز که بر آدم‌هایی که خوابند مهربان و دلسوزند. کاش می‌دانستید بیداری پیشاهنگ مرگ ناگهانی است و هوشیاری، مانند شمشیری است که در روز جنگ دچار کند شدن می‌شود.

این ابیات تفسیری از تصویر آیرونی ساختاری جاری برکل قصیده ارائه می دهد. ظاهر کلام، مردم را به تسلیم شدن در برابر قضا و قدر فرامی‌خواند. تسلیم شدنی که هدف اصلی حاکمان زورگو و خودکامه است تا مردم هر آنچه برایشان پیش می‌آید بپذیرند و آن را مشیت الهی قلمداد کنند و اعتراضی هم نداشته باشند. شاعر در ادامه دعوت به خواب می‌کند و بیداری را ملت را آغاز مرگ می‌داند وبرای اثبات ادّعا، تعلیلی زیبا در قالب تشبیه بیان می‌کند که هوشیاری چون شمشیری است که اگر ازآن استفاده شود کند خواهد شد. در این ابیات، زبان طنز به زبانی گزنده و نیش‌دار مبدّل شده تا اثر آن قوی‌تر باشد.

٤- مولفه‌های ساختاری و محتوای زبانی آیرونیک (**تنویمةُ الجیاعْ**)

شکل شعر حاصل پیوند اندام‌وار بین جزء و کل است. بخش‌ها و عناصر مختلف هر شعر به‌مقتضای محتوا و مضمون شعر پدید می‌آید و با آن تناسب دارد. صورت و معنا در شعر چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً بر هم تأثیر می‌گذارند که گاه نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد. شکل و محتوا، د وروی یک سکه‌اند، که عدم توجه به یکی دیگری را از ارزش ساقط می‌کند. مواجهه باشکل بیرونی شعر، یعنی صورت و ساختار (نحوه چیدمان واژه‌ها بر روی صفحه کاغذ)، نخستین گام در تحلیل

و شکل درونی محتوای شعر است. در مولفه‌های ساختاری، به دنبال یافتن تنش‌ها و تضادهایی هستیم، که به خلق آیرونی منجر شده است.

٤-١- تنش در ساختار شکلی

الف/ شعر «تنويمةالجياع» از نه بند تشکیل‌شده است، که اطاله و اطناب یعنی، نه قسمتی بودن آن، با محتوای طنز گونه‌اش که شاعر در پس آن آرمان و هدفی متعالی قرار داده، تناسب دارد. هر بند آن، از نظر شکل ظاهری و میزان ابیات باهم اختلاف دارند که تنش حاصل از اختلاف بندها در تطویل و اختصار، خود یک تضاد و آیرونی را ایجاد می‌کند و شاعر با توسل به آن در جهت جان بخشیدن به موضوع اصلی گام برداشته است.

ب/ ازنظر وزن شعری و نوع قافیه و اختیار الفاظ، شاعر از بحر کامل استفاده کرده است که بحری فخیم، آهنگین، حماسی و متناسب با موضوع قصیده است. از طرف دیگر قافیه میم وموسیقی درونی قصیده فضا را برای نوعی "لالایی گفتن" مهیا می‌کند که گویی دعوت شاعر به خواب یک دعوت حقیقی است، درحالی‌که هرگز آرمان وهدف شاعر با آنچه در شعر بیان می‌شود، همخوانی ندارد بلکه درست با تکرار عبارت «نامی» هدف «يقظه» و دعوت به بیداری را تداعی می‌کند. انتخاب فعل امر "نامی"، که مدام تکرار شده این نیست تا موسیقی ملایمی را تجسم بخشد بلکه شاعر از موضوعی کلی‌تر مثل تسلیم شرایط بودن، نا امیدی و فساد در زندگی اجتماعی سخن می‌گوید. در این شعر به‌ظاهر ساده، می‌بینیم که ساختار منسجم و کلی آن ازنظر بافت عروضی، ریتم و آهنگ، الفاظ و قافیه، کلمه قافیه وتکرار الفاظ، که همه به سهولت و سادگی آن اذعان دارند، چگونه توانسته درون‌مایه‌های عظیمی را به تصویر بکشد.

ج/ تکرار لفظ و عبارت، جواهری در این قصیده با کمک تکرار، بعدی فنی و عمیق، ایجاد کرده است. این تکرار مدار اصلی قصیده را تشکیل می‌دهد. وی با تکرار پنجاه و شش بار فعل «نامی» نغمه و آهنگ دل‌نشینی را به وجود آورده تا درورای آن مجالی برای ابلاغ هدفش بیابد.

٤-۲- تصاویر تنش زا از نظر مضمون

دعوت به مفاهیمی چون دعوت توده گرسنه به خواب، پرهیز از نور، تسلیم حوادث بودن و آوردن تصاویری متضاد و متناقض که در تنشی دائمی با یکدیگرند، در سرتاسر قصیده قابل ملاحظه است. این هارمونی ادّعایی، جمع اضداد و پارادوکس معنایی است که شاعر بر شرایط نامطلوب و بر هم زننده آرامش، لباس الگوها و مدل‌های آرامش‌بخش و فرح‌بخش را پوشانده است.

به‌عنوان مثال روشنی نمادی از مثبت بودن اوضاع و تاریکی نمادی از مسائل آزاردهنده است. شاعر به‌صورتی زیرکانه جای این دو مقوله را عوض کرده و تاریکی را نماد بی‌گزندی و صیانت، و خورشید را که مظهر حیات و نماد تلاش و پویایست، آزاردهنده نشان داده است. عدم تناسب تصویر پردازش شده با واقعیت امر، خواننده را متوجه ارونه‌گوئی مطلب و آیرونی آن می کند تا با تنش ایجاد شده، تفکر غفلت‌زدایی قوت بخشیده شود. شاعر به کمک آیرونی وارونه‌گویی موجود در شعر با مهارتی خاص به واقعیتی عینی دست یافته که توانسته به نحوی مؤثر، واکنش عاطفی مخاطب را بی‌هیچ صراحت بیانی برانگیزد و ذهن او را دریافتن راه‌حل نهایی یعنی "بیداری واقعی" برای رهایی از وضعیت موجود، به تفکر و اندیشه وادارد. این تصویرپردازی، ابتکار هنرمندانه و پرداخت ماهرانه شاعر را تجلی بیشتری می‌بخشد. او با توالی این تصاویر درصدد تعمیق غرض و آگاهی بخشی متعهدانه خویش است و برای ایفای مقصود تلاشی مستمر و پیگیر دارد.

۵- نتایج

ملاحظه شرایط اجتماعی از یک‌سو و میزان تعامل و تقابل مخاطب نکته‌ای است که در مرکز توجه جواهری در قصیده تنویمة الجیاع قراردارد. شاعر با در نظر گرفتن این رابطه، فضای کلی حاکم بر قصیده را ترسیم کرده است. شعر و اندیشه جواهری در این قصیده حرکتی بی چون وچرا به سوی بیداری، آزادی خواهی و غفلت‌زدایی است. شیوه جواهری در بیان آیرونیک مبتنی است بر:

الف: شاعر از شگردهای زبانی جهت دست یافتن به تاثیر بلاغی یا هنری استفاده کرده است.

ب: ناهمخوانی در بافت متن به کلام شاعر، قابلیت تعریض و وارونه‌گویی بخشیده است.

ج: او با توالی تصاویر و اطاله قصیده، درصدد تعمیق غرض و آگاهی بخشی متعهدانه خویش است و برای ایفای مقصود تلاشی مستمر و پیگیر دارد.

د: تنش حاصل از اختلاف بندها در تطویل و اختصار، با ایجاد تضاد و آیرونی به جان بخشی موضوع اصلی کمک مؤثری نموده است.

هـ: غلبه تکرار یک فعل خاص، اطاله قصیده، وگزینش زبان طنز، بیان معکوس و پیوندهای مبتنی بر علاقه تضاد و تقابل، مبین فاصله زیاد شاعر تا هدف معهود است.

هـ- ذکر قصیده در منابع ادبی ومنابع تاریخ ادب معاصر مبین پویایی مضمون، مانایی مفهوم و قوت و احاطه شاعر بر موضوع و احوال جامعه است.

منابع و مآخذ

-آقا حسینی، حسین، زهرا آقازینالی (۱۳۸۷ش)، مقایسه و تحلیل کنایه و آیرونی (Irony) درادبیات فارسی و انگلیسی، کاوش نامه یزد سال نهم، شماره هفدهم.

-آل محبوبه، الشیخ جعفر، ماضی النجف وحاضرها (۱۹۸٦م)، الطبعة الثانیة، بیروت، دار الأضواء.

-انوشه، حسن، فرهنگنامه ادب فارسی (۱۳۸۱ش)، چاپ دوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

-ایبرمز، ام، اچ جفری گالت هفرم، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی انگلیسی-فارسی (۱۳۸۷ش)، سعید سبزیان، تهران، راهنما.

-اخوّت، احمد، نشانه شناسی مطایبه (۱۳۷۱ش)، چاپ اول، اصفهان.

-بیضون، حیدر توفیق، محمد مهدی الجواهری شاعر العراق الأکبر (۱۹۹۳م)، بیروت، دار الکتاب العلمیه.

-جوادی، حسن، تاریخ طنز در ادبیات فارسی (۱۳۸۲ش)، تهران، کاروان.

-الجواهری، محمد مهدی، دیوان الأعمال الشعریة الکاملة (۲۰۰۸م)، الطبعة الثانیة، بغداد، دارالحریة للطباعة و النشر.

-الجیوسی، سلمی الخضراء، الإتجاهات والحرکات فی الشعر الحدیث (۲۰۰۱م)، ترجمه عبدالواحد لؤلؤة، الطبعة الأولی، بیروت، مرکز دراسات الوحدة العربیة.
-الخیاط، جلال، وهمکاران، تاریخ الأدب العربی الحدیث (۱۳۸۵ش)، ترجمهٔ محمود فضیلت، کرمانشاه، انتشارات دانشگاه رازی.
-داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی (۱۳۷۸ش)، چاپ چهارم، تهران، مروارید.
-رزمجو، حسین، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی (۱۳۷۰ش)، مشهد، آستان قدس رضوی.
-رضایی، عربعلی، واژگان توصیفی ادبیات انگلیسی-فارسی (۱۳۸۲ش)، فرهنگ معاصر.
-غلامحسین‌زاده، زهرا لرستانی، آیرونی در مقالات شمس (۱۳۸۸ش)، مطالعات عرفانی، شماره نهم.

التعبير التهكّميّ و بلاغته فی قصيدة «تنويمة الجِياع» للجواهری و تحليل ابداعاته الفنية فيها

رضا رضايی[1]
فرشته ديبايی[2]

الملخص

الادب الساخر او السخرية أوما قد يسمى بالانكليزية «آيرونی» هو نوع من التعبير الادبي التهكمي الذي يرمي به الاديب معنى مغايراً مقابلا لما يصدق عليه ظاهر العبارت، ناوياًغاياتٍ سياسية او اجتماعية. الشاعرالعراقي المعاصرمحمد مهدي الجواهري بما أنه شاعر مناضل ملتزم بتوعيةجماهير شعبه وواقف بمدى تخلّفهم الثقافيّ والسياسيّ، يلجأ في قصيدته هذه بمنهجٍ بنيویٍّ مستعّلاًسياقَ النصِّ وصورةَ الالفاظ الايقاعيةالمتلاحمة ليبيّن رؤيته النقديّة الاصلاحيّة ومعانيه المقصودة المكبوتة بشكل غير مباشر. فهذا البحث يتناول الموضوع بمنهج تحليل القصيده البنيویّ والتعبيریّ، لتبيين دوافع الشاعرالمنشودة لإتّخاذه الظاهرةالتهكميةبمختلف مستوياتها أسلوباً لمعالجة القضايا. فالملاحظمن البحث أن الظروف السياسية السائدةوغفلةالمجتمع البالغة عن الإهتمام بمصيرهم السياسي جعل الجواهري أن يسلّطَ الضوء بمنهجه هذا والمتّصف بإيجاد الإشكالية في سياق النص وبامكانياته التعبيرية الإيحائية على ما نواه من إثارة روح اليقظةوتنوير الأراء والإنذارعلى معرفة مواضع الخلل لأن يرفضوا الذّل ويقوموا بما ينبغی لشعبهم العريق ثقافةً وحضارةً.

الكلمات الرئيسية: الجواهری السخرية، التعبير التهكمی، تنويمة الجياع

١- استاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سيستان و بلوشستان

٢- خريجة ماجستير فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سيستان و بلوشستان

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بررسی تکنیک روایی چند آوایی در رمان‌های مواجع الشتات و وجهان لعنقاء واحده نوشتهٔ عبدالکریم ناصیف

سیمین غلامی[1]، دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران
جواد اصغری، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۳/۲۰

چکیده

یکی از تکنیک‌های رمان‌نویسی، رمان های چند آوایی نام دارد. رمان چند آوایی حلقهٔ اتصال رمان‌های کلاسیک و رئالیستی به شمار می‌آید. ریشهٔ این شیوه از داستان نویسی را می‌توان در ادبیات اروپایی و آمریکایی جست و جو کرد. در ادبیات داستانی معاصر عرب نیز رمان‌های چند آوایی متعددی ظهور پیدا کردند. این سبک از داستان نویسی در رمان‌های عبدالکریم ناصیف، نویسندهٔ واقع‌گرای معاصر سوری، نمود برجسته‌ای دارد. او یکی از نویسندگانی است که از این سبک داستان نویسی در داستان‌هایش بهره برده است.در این پژوهش سعی داریم دو «رمان مواجع الشتات» و «وجهان لعنقاء واحده» این نویسنده را با تکیه بر ویژگی‌های ساختاری رمان‌های چند آوایی (عدم انسجام، گفتگو و تکثر زبانی) مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم. نتیجه نشان می‌دهد که این دو رمان چه شکل‌هایی از رمان چند آوایی را به کار برده‌اند و چگونه نویسنده با بکار گیری این تکنیک روایی توانسته، حوادث کنونی خاورمیانه (جنگ و اشغال) را از دیدگاه افراد مختلف به تصویر بکشد. می‌توان گفت روش نویسندگان در این مقاله توصیفی- تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: رمان چند آوایی، رمان مواجع الشتات، رمان وجهان لعنقاء واحدهٔ

۱- نشانی پست الکترونیک نویسنده مسئول: Email: simingholami52@yahoo.com

مقدمه

رمان چند آوایی در قرن نوزدهم با نگارش داستان‌های داستایفسکی (dostoevsky) شکل گرفت. در این میان، میخائیل باختین (bakhtin)، در معرّفی این نوع رمان، سهم به سزایی داشت. داستایفسکی یکی از نویسندگان برجستهٔ این فرم از رمان است. میخائیل باختین معتقد است که رمان‌های داستایفسکی چیزی بی‌سابقه و نو را به نمایش می‌گذارند و برای توصیف این ویژگی، اصطلاح «رمان چند آوا» را می‌سازد. به باور باختین، همان طور که هیچ گوینده‌ای آزاد نیست که نیّت زبانی خود را به طور لجام گسیخته بیان کند، بلکه باید آن را در نسبت با سایر گویندگان به زبان آورد؛ به همین ترتیب، رمان نویس هم باید بپذیرد که شخصیتها نیت‌های خاص خودشان را داشته باشند و بتوانند صداهای خود را، بدون آن که جزیی از صدای واحد نویسنده شوند را بیان کنند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

رمان‌های داستایفسکی متکی به اندیشه‌ها یا استدلال‌های یک شخصیت واحد نیستند، بلکه به رابطه‌ای مبتنی بر مکالمه است؛ در واقع، در قاموس باختین، مکالمه گری و چند آوایی مترادف یکدیگرند. چنان که باختین می‌گوید: «احساس می‌شود که هریک از اندیشه‌های قهرمانان داستایفسکی... از همان آغاز «پاسخی» است در چارچوب یک گفتگوی ناتمام». باختین معتقد است که موقعیت داستایفسکی نمایان گر نوعی «چرخش کپرنیکی» هم در تاریخ داستان و هم در ما از خودآگاهی است. به جای وحدت داستانی سنتی که بر پایهٔ نوعی درون مایهٔ فراگیر بنا شده است. وحدت موجود در رمان‌های داستایفسکی وحدتی مکالمه‌ای است و مشتمل است بر «هم زیستی و تعامل مجموعهٔ متنوع از روان‌های گوناگون که به صورت هنری سازمان‌بندی شده است، و نه مراحلی از یک روان واحد در حال تغییر. داستایفسکی «نه بردگانی خاموش...» بلکه انسان‌هایی «آزاد» را می‌آفریند که می‌توانند «دوشادوش» خالق شان بایستند، با او چون و چرا کنند و حتی در برابرش سر به شورش بردارند. هنگامی که باختین «گفتمان رمان» را می‌نوشت و در آن رمان «مجموعهٔ متنوعی از انواع کلام‌های اجتماعی و مجموعهٔ متنوعی از صداهای افراد، که به صورتی هنری سازمان‌بندی شده

است» را تعریف کرد، این ویژگی‌های رمان‌های داستایفسکی را عناصر سازندهٔ خود ژانر می‌دانست و در طیف وسیعی از رمانهای اروپایی نیز آنها را یافته بود (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

تاثیر نظریهٔ گفتمان داستانی باختین بسیار چشم‌گیر بوده است. پل دومان (paulduman)[۳] می‌نویسد که «می‌توان فهرست بلند بالایی از نظریه پردازان معاصر با اندیشه‌های بسیار متفاوت را تهیه کرد که همگی ادّعا می‌کنند نظریه مکالمه‌گری باختین برای کار آنان مطلوب یا حتی تعیین کننده بوده است». سرانجام ادّعاهای باختین در مورد رمان‌های داستایفسکی هرچه باشد، اصطلاحات انتقادی‌ای که او برای بررسی رمانهای داستایفسکی طرح کرد، وارد روند کلّی چند زبان گونه‌ای ادبی شده است (*همان*: ۱۳۵).

امروزه در ادبیات ملل گوناگون، شاهد ظهور آثار ادبی هستیم که بازتابی عملی از سبک‌های ادبی نویسندگان معروفی چون داستایفسکی هستند و از پتانسیل قابل توجهی به منظور تحلیل و بررسی بر اساس رویکرد فرمی رمان چند آوایی برخوردار هستند. ادبیات عرب در یکی دو دههٔ اخیر نیز توانسته است هم پای ادبیات معاصر جهان پیش رود و آثار و شاهکارهای ادبی در خور ستایش را خلق کند، به همین دلیل رمان‌های عربی قابلیت بحث و بررسی از منظرهای مختلف را دارند.

عبدالکریم ناصیف (۱۹۳۹م) نویسندهٔ معاصر سوری این نویسنده علاوه بر به کارگیری شیوه‌های سنتی در عرصهٔ رمان نویسی، به روش‌های جدید رمان نویسی نیز نظر داشته است. رمان چندآوایی یکی از تکنیک‌هایی است که عبدالکریم ناصیف از آن بهره برده است (عزّام، ۲۰۰۵: ۹). از جمله رمان‌های وی که با بهره‌گیری از روش چند آوایی به قلم در آمده، رمان «مواجع الشتات» و رمان و«جهان لعنقاء واحده»می‌باشد.

مقصود اصلی نگارنده، شناساندن این دو اثر نویسندهٔ با استعداد سوری با رویکرد شناخت و نقد رمان چند آوایی می‌باشد. اطلاع از سبک‌های مختلف رمان نویسی و استفاده از تجربیات وی می تواند نویسندگان را در ارایهٔ بهتر آثار خود یاری کند و احیانا به پیدایش سبک‌های جدید منجر شود.

نویسنده در این مقاله سعی دارد از خلال سه محور عدم انسجام و گفتگو و تکثر زبانی شاهد مثال مرتبط با این سه محور را از دو داستان ناصیف استخراج کند سپس بر طبق سه محور و ایجاد ارتباط موضوعی در متن با هر کدام از محورها و شاهد مثال‌ها به نقد و تحلیل شاهد مثال‌ها بپردازد.

پیشینهٔ تحقیق

عبدالکریم ناصیف نویسندهٔ معاصر سوری است که تاکنون مقاله و پایان نامه‌ای دربارهٔ این نویسنده در ایران نوشته نشده است. اما دو نویسندهٔ عرب زبان سلمان حرفوش در کتاب «اطلالات نقدیه (دراسات تطبیقیه فی الادب السوری الحدیث)»؛ ۲۰۰۰م و محمد عزّام در کتاب «شعریه الخطاب الشعری»؛ ۲۰۰۵م به بررسی رمان سه گانهٔ عبدالکریم ناصیف یعنی (الطریق الی الشمس) پرداخته‌اند. دربارهٔ رمان چند آوایی مقالاتی نوشته شده است؛ از مقاله‌هایی که در این زمینه به نگارش در آمده‌اند، عبارتند از: مقالهٔ «چند آوایی در متون داستانی» نوشتهٔ ژاله کهنمویی پور در مجلهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان؛ ۱۳۸۳ش- شماره ٤، مقالهٔ «رمان چندآوایی در ادبیات معاصر عرب» نوشتهٔ دکتر جواد اصغری در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران؛ ۱۳۸۷ش- شماره ۳ به چاپ رسیده که به بررسی رمان چند آوایی در سه نویسندهٔ معاصر یعنی نجیب محفوظ، عبدالرحمن منیف و غاده السمان می‌پردازد. از دیگر مقاله‌ها، مقالهٔ «تعدّد الأصوات فی روایه الزینی برکات لجمال الغیطانی» نوشتهٔ علیرضا کاهه در مجلهٔ اللغه العربیه و آدابها تربیت مدرس؛ ۱۳۹۳ش-شمارهٔ ٤ می‌باشد.

سوالات تحقیق

۱- مزیّت به کارگیری رمان چند آوایی در چیست؟

۲- هدف عبدالکریم ناصیف از به کارگیری رمان چند آوایی چیست؟

خلاصهٔ رمان مواجع الشتات

رمان نیز با گفتگو میان پنج مبارز از کشورهای محتلف آغاز می‌شود. شوقی از لبنان، باقر از عراق، نمر از اردن، ابواللیل از فلسطین و یسار از سوریه هستند. این پنج شخصیت در پادگان حاصبانی در جنوب لبنان با اسرائیل می‌جنگند. شوقی در آغاز رمان شهید می‌شود. باقر (رئیس آن‌ها) در آرزوی تشکیل کردستانی مستقل است. وی دو خواهر به نام‌های فاطمه و رقیه دارد. همسر فاطمه محسن نام دارد که یکی از افسران حکومتی صدام محسوب می‌شود. در همین اوضاع آمریکا به عراق حمله می‌کند و فرزندان فاطمه کشته می‌شوند. باقر بعد از انجام عملیات‌ها در پادگان حاصبانی به بیروت می‌رود و با دوستش همام به خوشگذرانی می‌پردازد و دوباره به پادگان برمی‌گردد، تا اینکه با دستور مقام‌های بالا، عملیات‌های شهادت طلبانه گروه مقاومت متوقف می‌شود. همام همخانه و دوست باقر که در بیروت زندگی می‌کند توسط گروهی وابسته به حزب‌های حکومتی دستگیر می‌گردد و زیر شکنجه می‌میرد. یسار که زمانی در پادگان حاصبانی با اسرائیلی‌ها می‌جنگید، بخاطر پول با یک زن رقاصه (صفیه) ازدواج می‌کند و ارزشهای انسانی و مقاومت در یرابر اسرائیلی‌ها را فراموش می‌کند. ابواللیل نیز تشکیل خانواده می‌دهد اما باقر با زنان زیادی از جمله لبانه، لورا و.. رابطه دارد ولی با هیچ کدام از آنها ازدواج نمی‌کند و در نهایت تصمیم می‌گیرد با فادیه – دختر وزیر– ازدواج کند و با هم به کانادا بروند اما فادیه به باقر خیانت می‌کند و باقر هم از رفتن به کانادا منصرف می‌شود. نمر در پایان رمان فوت می‌کند و یسار به اعتیاد روی می آورد و همسرش صفیه وی را رها می‌کند. باقر تصمیم می‌گیرد در این اوضاع به عراق برگردد و خود را فدای وطن کند. همهٔ شخصیتهای رمان به سبب جنگ و درگیری به سرنوشت بدی دچار می‌شوند (رک: ناصیف، ۲۰۰۳: ٤٠٠-١).

خلاصهٔ رمان وجهان لعنقاء واحدة

این رمان با جنگ و درگیری آغاز نمی‌شود و شروعی عاشقانه دارد اما در طول داستان شاهد جنگ و درگیری در رمان هستیم. دیمه دختر تحصیل کرده‌ای است که دوران

بارداری‌اش را سپری می‌کند و مدام به خاطرات گذشتهٔ خود بر می‌گردد. وی قرار بود با پسر خاله‌اش (همام) ازدواج کند اما این ازدواج سر گرفته نمی‌شود و وی به بهانهٔ بیماری از ازدواج با همام سر می‌زند و با شخص دیگری به نام مازن وصلت می‌کند. دیمه بیماری قلبی دارد و باید تحت مراقبت باشد. وی این بیماری را از همه پنهان کرده است. در این زمان آمریکا به عراق حمله می‌کند. دیمه باردار است و به سبب بیماری قلبی‌اش باید تحت مراقبت باشد، همام که از ازدواج دیمه ناراحت است و سرخورده و ناامید شده، تصمیم می‌گیرد با دوستان دوران مدرسه‌ایش (نورالدین، جمال و...) به عراق برود تا با اشغالگران آمریکایی بجنگد، وی نیزدر حین جنگیدن خاطرات گذشته را مرور می‌کند و به یاد دیمه (دختر خاله‌اش) می‌افتد. دیمه در زمان وضع حمل از دنیا می‌رود و جنازه‌اش را از دمشق به فرات می‌آورند. همام به عراق می‌رود تا توانایی خود را در جنگ به همگان نشان دهد، اما یک روز بعد از مرگ دیمه، در نزدیکی پادگان رشید شهید می‌شود و جنازه‌اش را از بغداد به فرات می‌آورند. در پایان رمان، جنازه همام کنار جنازهٔ دیمه دفن می‌شود. دیمه در این رمان که نماد دمشق است در کنار جنازهٔ همام که به مثابهٔ نماد بغداد می‌باشد، قرار می‌گیرد. در واقع این دو بعد از مرگشان به هم می‌رسند تا بار دیگر پیوند میان سوریه و عراق را که خواهر خوانده هستند، محکم گردانند (رک: ناصیف، ۲۰۰٤: ۳۰۰ – ۱).

رمان چند آوایی

واژهٔ چند آوایی، اصطلاحی است که از موسیقی گرفته شده و آن پروراندن همزمان دو یا چند صدا (خطوط ملودیک) است که اگر چه به هم پیوسته‌اند، در عین حال، استقلال نسبی خود را حفظ می‌کنند. رمان چند آوایی، رمانی است که از شیوهٔ معمول رمانهای خطی پیروی نمی‌کند (تلاوی، ۲۰۰۰: ۵۳).

در رمان چند آوایی؛ داستان هیچ حقی برای یک صدا قائل نیست که بخواهد آن را به این صدا – مثلا صدای یک عارف، یا ماجراجو و یا زیاده خواه یا مظلوم – بسپارد. چند صدایی چیزی غیر از معنای ساده شده و عامیانه آن یعنی تعدّد صداهاست. چند

صدایی منعکس کنندهٔ صداهایی است که خفه شده اند یا به حاشیه رانده شده‌اند و یا به صورت زمزمه در آمده‌اند (بی نیاز،۱۳۹۳: ۲۱۸).

در رمان‌های چند آوایی ما شخصیت‌های متعددی را می‌بینیم و صداهای متفاوتی را می‌شنویم، در این سبک از رمان نویسی نویسنده به یک یا دو شخصیت تکیه نمی‌کند بلکه می‌خواهد دیدگاه تمامی شخصیت‌ها را در رمان بیاورد مانند جامعهٔ که همهٔ افراد در آن سهیم هستند (اشبهون، ۲۰۱۰: ۱۵۸). در واقع در این تکنیک از رمان نویسی، صدای آدمها از چهره‌های آنها مهم تر است و جایی برای صداهای مسلط و محدود کننده وجود ندارد. وجود جهان‌های متنوع، به خودی خود، کاربرد انواع زبان‌ها، گویش‌ها، حاشیه نویسی‌ها و شکل های ادبی را مطرح می‌کند. به عبارت دقیق‌تر، ساختارهای گوناگون در جهانی از انواع گفتمان‌ها، با یکدیگر ترکیب می‌شوند. برای مثال: زبان فرهیخته، زبان کوچه و بازار، زبان ژورنالیستی، زبان مستهجن و زبان مردم متوسط (بی نیاز، ۱۳۹۳: ۲۱۸).

نظرات متفاوتی دربارهٔ بکارگیری این شیوه از رمان نویسی وجود دارد. هنری جیمز معتقد است که نباید شخصیت‌ها روند داستان را در دست بگیرند (سمعان،۱۹۸۲: ۱۰٤). به عبارتی اگر شخصیت‌ها داستان را پیش ببرند، نقش مولّف کمرنگ می‌شود و داستان خودش حکایت می‌شود (علیان، ۲۰۰۸: ۱۷۱).

در نوعی از این رمان، نویسنده، روایت‌های داستانی متفاوتی را با هم می‌آمیزد. هریک از این روایت‌ها به تنهایی می توانند رمان مستقلی باشند که در چارچوب یک رمان به هم پیوسته‌اند. وحدت عمل یا وحدت درونمایه، بخش‌های مختلف این گونه رمان ها را به هم پیوند می‌دهد. در اینجا لازم است یه سه ویژگی ساختاری رمان‌های چند آوایی بپردازیم؛ این ویژگی‌ها عبارتند از:

الف. عدم انسجام؛

ب. گفتگو؛

ج. تکثّر زبانی (تلاوی، ۲۰۰۰: ۵۳).

الف – عدم انسجام:

در رمان‌های چند آوایی، وظیفهٔ نویسنده، غرق شدن در یک موضوع واحد نیست بلکه باید بر مستقل بودن هریک از شخصیت‌ها و صداها که کارایی و عمل خود را دارند، تاکید کند. از سوی دیگر، داستان نیز مورد تفسیر یکجانبه قرار نمی‌گیرد و محور واحدی ندارد زیرا داستان و حوادث آن، میان شخصیت‌ها و جهت‌گیری‌ها و نگرش‌های مختلف تقسیم می شود تا واکنش های مختلفی نیز به نمایش کشیده شود (*همان*: ۵۳).

بنابراین رمان چند آوایی از آن انسجام سنتی که مورد علاقهٔ رمان نویسان کلاسیک و سنتی بود برخوردار نیست. این عدم انسجام را می‌توان در تضاد نگرش‌های موجود در رمان مشاهده کرد. هر چه این تضاد و مغایرت صداها و نگرش‌ها و آواهای این گونه رمان بیشتر باشد، موفقیت آن بیشتر خواهد بود. اصولاً «انسجام»، مغایر با فلسفهٔ وجودی رمان‌های چند آوایی است که متکی به تنوع و تضاد نگرش‌ها و دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌ها می‌باشند. این تنوع و تضاد، سنگ بنای شکل گیری رمان چند آوایی است و بنابراین، تکثر فطری در نگرش‌های این گونه رمان، به وجود آورندهٔ تکثر صداها است و یکپارچگی و تک صدایی را از بین می‌برد. به همین دلیل است که گفته شده، رمان چندآوایی به لحاظ ساختاری با رمان‌های کلاسیک و سنّتی متفاوت است زیرا این گونه رمان‌ها با مبانی زیباشناختی استاتیکی که بر زیبایی انسجام تاکید دارد مغایر است. رمان چند آوایی، حامل عدم انسجام است که از حقیقتی خارجی و واقعی سرچشمه گرفته است. این نوع رمان، چنان است که گویی واقعیت را با همهٔ تناقضات و تغییرات پویایی‌اش حفظ می‌کند و هیچ گونه دخالت انسان برای یکرنگ و یکپارچه ساختن این واقعیت، در آن پذیرفته نیست. در این زمینه، راوی یا نویسنده، میزانی از آزادی را برای هر صدا یا آوا در نظر می‌گیرد و به هیچ وجه تلاش نمی‌کند تا نگرشی را به سمت ایدئولوژی مورد نظر خود هدایت کند (تلاوی، ۲۰۰۰: ۵۵).

عبدالکریم ناصیف در رمان وجهان لعنقاء واحده، اندیشه‌ای را که مدّ نظر دارد مطرح کرده و از طریق سه شخصیت این داستان، یعنی «دیمه»، «همام» و «ناجیه» از سه

زاویه به آن اندیشه نگریسته است.ویژگی اصلی این رمان، بعد سیاسی آن است. چنان که مشاهده نمودید، شخصیت‌های این اثر، سمبلی آشکار برای یک کشور هستند. دیمه سمبل سوریه، همام سمبل عراق و ناجیه سمبل عراق و سوریه می‌باشد. نویسنده در این رمان، مسالهٔ جنگ و حملهٔ آمریکا به عراق را با مسالهٔ خانوادگی پیوند می‌دهد و شخصیت‌ها هر کدام از دریچهٔ نگاه خود به مسائل سیاسی و خانوادگی (ازدواج) مورد توجه نویسنده می‌نگرند. بنابراین مسالهٔ جنگ و ازدواج در سه بخش و از دیدگاه های مختلف روایت می‌شود، بنابراین انسجامی کلّی و و حدتی همه جانبه بر سراسر داستان حاکم نیست.

در حقیقت، روند داستان بدین شکل است که درفصل نخست «دیمه» با همسرش «مازن» زندگی می‌کند و دوران بارداری خود را سپری می‌کند و خاطرات گذشتهٔ خود را یاد آوری می‌کند و از نداشتن هیچ گونه احساسی به پسرخاله‌اش سخن می‌گوید. در فصل دوم همام (پسر خاله دیمه) نیز با یاد آوری خاطرات گذشته از احساس و علاقهٔ خود به دیمه صحبت می‌کند و به سبب ازدواج دیمه (با شخص دیگری) به عراق می‌رود تا با آمریکائی‌ها بجنگد. در فصل سوم ناجیه (مادر دیمه) نیز گذشتهٔ خود را دربارهٔ خود، دیمه و همام مرور می‌کند و از اینکه خود ازدواج تحمیلی سنّتی داشته،ناراحت است، ولی استقلال فکری دخترش را در ازدواج تحسین می‌کند. در نهایت با فوت دیمه و مرگ همام (در جنگ) جنازهٔ هر دو در کنار هم دفن می‌شود (رک:ناصیف، ۲۰۰٤: ۳۰۰-۱).

بیشتر شخصیت‌ها در این رمان دیدگاه و اندیشه‌های خود را بیان می‌کنند. دیمه شخصیت اول رمان از زندگی خود در گذشته سخن می‌گوید و با نگرش خود به جهان اطرافش می‌نگرد. دیمه با همسرش (مازن) زندگی خوبی دارد اما خاطرات گذشته وی را رها نمی‌کنند. خانواده‌اش از وی می‌خواهند که با همام ازدواج کند:

«مشکل فقط مادرم نبود، بلکه پدرم نیز این را می‌خواست، او می‌خواست همسر همام شومایا اوپسر برادرش نبود؟ آیا دختر عمو برای پسرعمو نیست؟ سنتی که در طول تاریخ جاریست...» (*همان*، ۱۷).

دیمه در این قسمت از رمان با خود صحبت می‌کند و این تک گویی درونی است که نویسنده از آن بهره می‌برد تا خواننده را با اندیشه‌های درونی شخصیت مورد نظر (دیمه) آشنا سازد. برخی از نویسندگان معتقدند که این گفتگوی درونی فرد با خود حالت ناراحتی و نگرانی فرد را کاملا نشان می‌دهد و فرد با خود به را حتی از ناکامی‌ها و شکست هایش سخن گوید (أسعد، ۱۹۸۲: ۷۲).

در بخش دوم رمان مخاطب با بینش و دیدگاه همام نسبت به دختر خاله‌اش و زندگی آشنا می‌گردد و نقش دیمه در این فصل کمرنگ می‌شود و مخاطب فکر می‌کند وارد داستان دیگری شده است. داستان از زبان همام روایت می‌شود و شخصیت همام برای مخاطب واکاوی می‌گردد. وی خاطرات گذشته را از دوران کودکی مرور می‌کند تا وقتی که به جنگ می‌رود. یادآوری مسائل گذشته حتی در جنگ وی را رها نمی‌کند. همام قبل از رفتن به جنگ هنوز به یاد دیمه (دختر خاله‌اش) است و از ازدواج او ناراحت است:

«زندگی با دیمه رویای من بود که به خاطر او به زندگی ادامه دهم، چگونه از این روی رها شوم؟ ما بچه هایی بودیم که با هم بزرگ شدیم... وقتی خبر ازدواج دیمه را شنیدم، دیوانه شدم» (ناصیف، ۲۰۰٤: ۱۰۷).

همام مانند دیمه (دخترخاله‌اش) برای رهایی از مشکلاتی که برایش پیش آمده، به سکوت و تنهایی روی می آورد و حوادث پیش آمده را با خود مرور می‌کند. نویسده برای بیان اندیشه‌های همام که در واقع واکنشی نسبت به رفتارهای دیمه می‌باشد، از تگ گویی درونی استفاده کرده است.

نویسنده در بخش دوم از موضوع خانوادگی جدا و وارد موضوع جدیدی می‌شود که خود می‌تواند داستان جدای دیگری باشد. آمریکا به عراق حمله می‌کند و همام که اهل سوریه است، برای جبران شکست در ازدواج تصمیم می‌گیرد با دوستان هم مدرسه‌ایش به عراق برود تا با آمریکائی‌های استعمارگر بجنگد. همام مانند دیمهٔ در حین جنگیدن، هر از گاهی به یاد خاطرات گذشته می‌افتد. وی و دوستانش که در مسیر رفتن به بغداد هستند باید از مسیرهای سختی بگذرند، همام ناخودآگاه در آنجا به یاد

کودکی خود با دوستانش می‌افتد که از مدرسه فرار می‌کردند و از مسیرهای سخت می‌گذشتند:

«راه آتش گرفته است، و چه کسی می‌خواهد خود را در آتش بیندازد؟ نه هیچ یک از ما، مادوستانی بودیم که همدیگر را از دوران مدرسه می‌شناختیم... آن چیزی که همگی ما را دور خود جمع می‌کردبازی فوتبال بود... نورالدین، صلاح الدین، جمال عبدالعظیم، عبدالرحیم و من... همگی از مدرسه فرار می‌کردیم تا فوتبال بازی کنیم...» (ناصیف، ۲۰۰٤: ۱۲۷).

می‌توان هر کدام از فصل های این رمان را داستان جداگانه‌ای دانست که توسط هریک از این شخصیت‌ها روایت می‌شود اما اوج از هم گسیختگی این رمان مسالۀ جنگ است که همام درگیر آن می‌شود و این مسالۀ تنها در بخش دوم پر رنگ است و در بخش اول و سوم خبری از جنگ و اشغال عراق نیست.

مسالۀ عدم انسجام، در رمان مواجع الشتات بسیار پررنگ تر از رمان وجهان لعنقاء واحده می‌باشد. این رمان به شانزده بخش تقسیم می‌شود، داستان‌های متنوع و تو در تو که در کنار هم روایت می‌شوند و به موازات هم پیش می‌روند. بیشتر این داستان‌ها با هم ارتباط مستقیم ندارند، مانند جنگ در خاورمیانه، حملۀ آمریکا به عراق، مسالۀ فلسطین و جنگ در جنوب لبنان. تنها حلقۀ ارتباط این داستانها جنگ و آوارگی می‌باشد. بنابراین نمی‌توان داستان این رمان را به عنوان یک کل واحد در نظر گرفت بلکه هر یک از داستان‌های آن هویّت مستقلی برای خود دارند و می‌توانند در کتاب جداگانه ای مورد بررسی قرار گیرند.

بیشتر شخصیت‌های این رمان (که بیش از بیست شخصیت می‌باشند) آوارگانی جنگ زده هستند که یا در کشور خود حضور دارند و با استعمارگران می‌جنگند و یا در اثر فشار و رنج زندگی، کشور را ترک کرده و به جایی دیگر رفته‌اند. نقطۀ تلاقی و پیوند این شخصیت‌ها «جنگ و آوارگی» می‌باشد. زندگی هر کدام از این شخصیت‌ها می‌تواند یک رمان جداگانه محسوب شود.

ناصیف در بخش‌های اول رمان به جنگیدن مبارزانی در جنوب لبنان اشاره می‌کند، آنها مبارزانی از کشورهای مختلف هستند که هر کدام در طول جنگ سرنوشت‌های متفاوتی پیدا می‌کنند. باقر مدتی در خانۀ همام دوست لبنانی‌اش ساکن می‌شود. زندگی

و سرنوشت همام نیز بسیار متفاوت‌تر از هم رزمان باقر در جنگ می‌باشد. نویسنده چندین فصل را به زندگی همام اختصاص می‌دهد. همام اهل خوشگذرانی است و باقر برای فراموشی از مسائل جنگ پیش او می‌رود. باقر در یکی از شب‌ها به خانهٔ همام می‌رود و وقتی زنگ در همام را می زند، همام خواب آلود در را باز می‌کند. باقر به وی می‌گوید: من فکر کردم تو بیداری؟ همام از اینکه باقر وی را نیمه شب بیدار کرده ناراحت می‌شود، اما باقر را به خانه راه می‌دهد و باقر از شرایط خود سخن می‌گوید و از اینکه به سبب جنگ بدون وطن است، بسیار ناراحت می‌باشد (رک: ناصیف، ۲۰۰۳: ۱۵).

ناصیف شخصیت‌های دیگری را در طول رمان به کار می‌گیرد و به زندگی شخصی آنها می‌پردازد. محسن و فاطمه (داماد و خواهر باقر) از دیگر افرادی هستند که زندگی خانوادگی و شغلی آنها در لابه‌لای رمان جای گرفته است. محسن زندگی خوبی با همسرش دارد، وی یکی از افسران بلند پایهٔ صدام است. فاطمه در زمینه‌های مختلف با همسرش صحبت می‌کند:

- «آیا شما به تساوی حقوق زن و مرد اعتقاد دارید؟ (فاطمه از همسرش می‌پرسد؟)
- چرا که نه؟ ما همه معتقدیم که جامعه بر دو پایهٔ زن و مرد شکل گرفته است» (*همان*، ۱۵).

زندگی فاطمه و محسن و اتفاق‌هایی که برای آنها پیش می‌آید، می‌تواند رمان جداگانهٔ باشد. در بخش نهم، یسار که یکی از مبارزان ضد اسرائیلی بود، با صفیه ازدواج می‌کند. ازدواج او با شخصی که به هیچ چارچوب اخلاقی پایبند نیست، تعجب همگان را بر می‌انگیزد. باقر به یسار می‌گوید: آیا عاقلانه است که مبارزه را فراموش کنی و ازدواج کنی؟ یسار که از سوال باقر ناراحت شده، به باقر می‌گوید: همهٔ شما جنگیدن در پادگان حاصبانی را رها کردید، توقع داشتید من تنها می‌ماندم؟ باقر خجالت می‌کشد دیگر از یسار دربارهٔ ازدواجش با صفیه سوال کند، به همین سبب می‌رود (رک: ناصیف، ۲۰۰۳: ۱٥٦).

ناصیف این رمان با شخصیت‌های مختلف پیش می‌برد و زندگی آنها را پررنگ جلوه می‌کند و کل فضای رمان را به بیان زندگی‌های متنوع از اشخاص مختلف اختصاص می‌دهد، به طوری‌که خواننده هر از گاهی پیوند میان داستان‌ها و بحث اصلی

را گم می‌کند و سردر گم می‌شود. بنابراین ما در رمان با دیدگاه‌های مختلفی روبرو هستیم و انسجام کلّی و وحدتی همه جانبه بر سارسر داستان حاکم نیست و این خود باعث توفیق رمان چندآوایی است.

ب – گفتگو:

برخورداری شخصیت‌ها از استقلال لازم و عدم تبعیت کورکورانه از ایدئولوژی نویسنده، از ویژگی‌های اساسی داستان چند صدایی است. در این داستان‌ها، شخصیت‌ها به شیوهٔ گفتگوی پیوسته و سیّال با دیگران – چه حقیقی و چه فرضی – خود را معرفی می‌کنند. بنابراین محاوره، نقش مهمی در داستان چند صدایی دارد (بی نیاز، ۱۳۹۳: ۲۲۰).

اصولا در رمان، حقیقت با گفتگوی میان شخصیت‌ها متولد می‌شود و این ویژگی در رمان‌های چندآوایی برجسته تر است زیرا عنصر داستانی، ابزاری بنیادین برای ارائه حقیقت از دیدگاه‌های مختلف می باشد؛ حقیقتی که در جهان واقع، سازمان بر تناقض و تفاوت‌های فکری، طبقاتی و اقتصادی خود را حفظ کرده است (تلاوی، ۲۰۰۰: ٦٠). در واقع می‌توان گفت که در رمان چند آوایی گفتگو بسیار گسترده می‌باشد و این گفتگو است که سبب ارتباط میان شخصیت های متعدد رمان می‌گردد (باختین، ۱۹۸٦: ۵۹).

گفتگو با ذهنیت شخصیت‌های داستان هماهنگی و همخوانی دارد و با موقعیت‌های اجتماعی و علاقه‌های شخصی آنها در تناقض نیست (میر صادقی، ۱۳۸۵: ٤٧١).

بر خلاف رمان نویسان کلاسیک، رمان نویسان مورد نظر ما جهت دهنده و شکل دهنده به قهرمان داستان نیستند بلکه خود را به عنوان یک «جزء» در کنار « کلّی» قرار می‌دهند که در مجموع فضای داستان قرار دارد و با این «کلّ» دارای تعامل و گفتگو هستند. بدین سبب، گفتگو در رمان چند آوایی، یک اساس و اصل است که بدون آن، رمان چند آوایی به درون خود فرو می رود و بیشتر به رمان‌های جریان سیال ذهن یا رمانتیک شبیه می‌شود. نویسندهٔ این گونه رمان حتی اگر از ضمیر اول شخص بهره گیرد، راوی اول شخص او در خود فرو نخواهد رفت بلکه آزادانه حرکت خواهد کرد تا هم خود و «دیگران» را بشناسد. در این گونه رمان، گفتگو، مقدّمهٔ حادثه نیست بلکه

خود حادثه است. بدین ترتیب، گفتگو ابزاری برای به نمایش کشیدن حوادث و پنهان کردن راوی یا نویسنده نیست بلکه خود، هدفی است که می توان با آن حجم تضاد و عدم انسجام میان آواها و صداهای داستان را دریافت زیرا گفتگو، از سطوح مختلف اندیشه و جوانب تفاوت میان صداها پرده بر می‌دارد. گذشته از این، گفتگو باعث حذف دیدگاه های یکجانبه و ایدئولوژیک در داستان چند آوایی می‌شود (تلاوی،۲۰۰۰: ٦٠)

در رمان مواجع الشتات «گفتگو» برای بیان نگرش‌ها و دیدگاه‌های مختلف است. در واقع بیشتر حوادث این داستان با گفتگو پیش می‌رود. از این رو شروع این رمان با گفتگو همراه می‌باشد. باقر به خانهٔ دوستش همام می‌رود، همام ساکن بیروت است و به طبابت مشغول می‌باشد. باقر با همام دربارهٔ مسائل جنگ صحبت می‌کند و این گفتگو دو صفحهٔ کامل از رمان را در بر می‌گیرد. باقر که خسته است می‌خواهد در خانهٔ همام استراحت کند به همام می‌گوید:

-«من فقط می‌خواهم بخوابم.

-می‌خواهی بخوابی؟ نگرانی بحران تو را درگیر می‌کند و تو نمی‌توانی بخوابی.

-بحران؟ کدام بحران؟

-احمق!! تو فقط احمقی!!

-برای چی؟ مگه چی شده؟

-در خلیج آتش جنگ شعله ور است و تو می پرسی چی شده؟

-شوخی می‌کنی؟ آتش خلیج دو سال است که شعله ور است. ایران، عراق را وابسته به جمهوری اسلامی نساخته و عراق عربستان را رها نکرده و هر چیزی به جای خودش برگشته است، نه سلطه گر و نه سلطه پذیر.

-نه من از بحران جدید میان عراق و کویت صحبت می‌کنم.

-آهان! منظورت بحران نفت است؟ البته من این را شنیده‌ام، اما آن چیزی جز حباب‌های صابون نیست و به سرعت از بین می‌رود» (ناصیف، ۲۰۰۳: ١٦).

در واقع، گفتگو مقدمهٔ حادثه نیست بلکه بیان کردن خود حادثه است. بدین ترتیب، گفتگو، از سطوح مختلف اندیشه و جوانب تفاوت میان صداها پرده بر می‌دارد

(تلاوی،۲۰۰۰: ٦٠). در متن مواجع الشتات «گفتگو» ابزار نمایش عقاید و نگرش‌های مختلف و تناقضات جهان است که در این قسمت از رمان دو شخصیت باقر و همام با عنصر روایی گفتگو، عقاید خود دربارهٔ جنگ در خاورمیانه را بیان می‌کنند.

گفتگو میان شخصیت‌ها در رمان وجهان لعنقاء واحده نیز جاری است. بر خلاف رمان نویسان کلاسیک، رمان نویسان مورد نظر ما جهت دهنده و شکل دهنده به قهرمان داستان نیستند بلکه خود را به عنوان یک جز در کنار کلی قرار می دهند که در مجموع فضای داستان قرار دارد و با این کل دارای تعامل و گفتگو هستند. بدین سبب، گفتگو در رمان چند آوایی، یک اساس و اصل است که بدون آن، رمان چند آوایی به درون خود فرو می‌رود و بیشتر به رمان های جریان سیال ذهن شبیه می‌شود (رک: *همان*، ٦١).

همام (پسر خالهٔ دیمه) از ازدواج دیمه بسیار ناراحت است بیشتر روز را با دوستانش سپری می‌کند. آنها خبرهای سیاسی به ویژه اخبار مربوط به حملهٔ آمریکا به عراق را پیگیری می‌کنند و با هم دربارهٔ جنگ بحث می‌کنند:

- « نورالدین می‌گوید: این مصیبت را شنیده‌ای؟
- همام: نه !! خدای نکرده، چه مصیبتی؟
- آنچه در عراق اتفاق افتاده، آیا اخبار را نشنیده‌ای؟
- شنیده‌ام... و چه کسی آن را نشنیده است؟ همام پاسخ می‌دهد و به تلویزیونی نگاه که بعد از رفتن عمویش آن را خاموش کرده است.
- نورالدین می‌گوید: خدایا آنها ام قصر را اشغال کردند.
- همام: به صفحهٔ تلویزیون نگاه کن!! آتش و دود... آژیر خطر کشیده می‌شود و آن تنها فضای عراق را در بر نمی‌گیرد بلکه همهٔ جهان را پر می‌کند.
- نورالدین فریادی می‌کشد و در حالیکه صدایش لرزش دارد، می‌گوید: چه وحشیانه!! ببین، بمب‌های پشت سرهم و انفجارهای پی‌درپی... هیچ ساختمانی در بغداد و هیچ خانه‌ای در عراق باقی نخواهد ماند» (ناصیف، ۲۰۰۳: ۱۲۳).

نویسنده از عنصر گفتگو در متن وجهان لعنقاء واحده برای پیش بردن حوادث داستان بهره می‌برد و می‌تواند حوادث اصلی رمان را رقم بزند. در واقع در بخش دوم،

همام و دوستش عقاید خود راجع به جنگ بیان می‌کنند و همین گفتگو دربارهٔ جنگ، سبب رفتن آنها به جنگ می‌شود.

ج – تکثّر زبانی:

اگر زبان شعر، متمایل به مرکزیت و یکپارچگی است که شاعر ایجاد می‌کند، زبان رمان به ویژه رمان‌های چند آوایی در جهت مخالف حرکت می‌کند. زبان رمان چند آوایی، در پیرامون حوادث رمان می‌گردد و دربردارندهٔ همهٔ تنوعات و بیانگر سطوح زبانی همهٔ گروه‌ها و شخصیت‌هاست. بنابراین قوت زبان روایی در رمان چند آوایی، وابسته به گذر از قید و بند زبان رسمی و ارتباط آن با واقعیت های تاریخی و ایدئولوژیک است. در واقع تکثر زبانی کمک می‌کند تا بتوانیم حوادث رمان چند آوایی را که مبتنی بر عدم انسجام است بهتر باور کنیم، در رمان‌های چند آوایی حداقل سه گونه زبان، قابل مشاهده است:

۱ – زبان نویسنده؛

۲ – زبان راوی؛

۳ – زبان شخصیت‌های مختلف (آواها).

البته باید متذکر شد که راوی در بیشتر رمان‌های چند آوایی بی طرف می ماند و این صدای شخصیت هاست که در رمان شنیده می شود، آنها از مولف استقلال نسبی دارند، از این رو، می‌توان یک فاصله‌ای را میان شخصیت‌ها و راوی دید (بوعزه، ۱۹۹٦: ۹۰).

در رمان «مواجع الشتات» صداهای زیادی به گوش می‌رسد و شخصیت‌ها زیاد هستند به گونه‌ایی که نمی‌توان صدای راوی را بشنویم. رمان با صحبت و گفتگو میان پنج شخصیت شروع می‌شود. این پنج نفر از کشورهای مختلف هستند؛ شوقی از لبنان، باقر از عراق، نمر از اردن، ابواللیل از فلسطین، یسار از سوریه می‌باشند. آنها در خندقهایی در جنوب لبنان پناه گرفته‌اند و از طریق همین دالان‌های زیر زمینی اسرائیل را هدف قرار می‌دهند. اما قبل از انجام هر مساله‌ای با هم مشورت می‌کنند و به همین سبب، در بحبوحهٔ جنگ چندین نفر با هم صحبت می‌کنند. این افراد در پادگان حاصبانی در جنوب لبنان با اسرائیل می‌جنگند، ناگهان باقر فریاد می‌زند قلعهٔ شقیف را

پیدا کردم:

- «قلعهٔ شقیف را پیدا کردم...

- ابولیل در حالیکه چشم‌هایش تا حدودی از حدقه بیرون زده است، با صدای بلند می‌گوید: آفرین!! ارشمیدس!!آیا راهی آسان‌تر از آن پیدا نکردی که با آن اسرائیل را بزنیم ؟

- شوقی در حالی که سرش را تکان می‌دهد، می‌گوید: آیا این مثل را نمی‌گویی، سنگ بزرگ علامت نزدن است و باقر در انتخاب سنگ بزرگ بسیار مهارت دارد تا آن را بزند.

باقر با شور و خشم می‌گوید: بلکه آن را خواهم زد.

- یسار صحبت او را قطع می‌کند و می‌گوید: بله تو خواهی زد ولی سرت را به دیوار... و شروع به قهقهه زدن می‌کند.

- نمر رشتهٔ کلام را در دست می‌گیرد و باقر می گوید که چگونه می‌خواهی به این قلعه برسی؟

- باقر نقشه را در جلوی آنها پهن می‌کند و می‌گوید: تا منطقهٔ یسار ارنون می‌رویم، از اینجا به سوی رودخانه و از کنارهٔ رودخانه به دامنهٔ کوه می‌رویم.

- شوقی با جدیت می‌گوید: یا در میدان مین‌ها قدم می‌گذاری و همه چیز به باد می‌رود.

- نمر در حالی‌که ترس بر چهره‌اش نمایان است می‌گوید: یا همچنان با طلوع خورشید بالا می‌روی تا اینکه خود را در دام سربازان اسرائیلی می‌بینی ...»(ناصیف، ۲۰۰۳: ۱).

همان گونه که شاهد هستیم، پنج مبارز با هم صحبت می‌کنند و هر شخصیتی دربارهٔ فتح قلعهٔ شقیف نظر خاصی می‌دهد. نویسنده از عنصر گفتگو برای بیان نگرش‌ها و دیدگاه‌ها استفاده کرده است. گفتگو در این رمان مقدمه حادثه نیست بلکه خود حادثه است و همین گفتگو می‌باشد که داستان را پیش می‌برد.

در رمان «وجهان لعنقاء واحده» راویان متعددی داریم. این رمان به سه بخش تقسیم می‌شود که هر سه بخش توسط سه شخصیت روایت می‌شود. داستان در بخش اول از زبان «دیمه» و بخش دوم از زبان «همام» و بخش سوم از زبان «ناجیه» مادر دیمه، داستان روایت می‌شود.

یکی از منتقدان در مورد تعدّد راویان داستان به مساله‌ای اشاره می‌کندکه در خصوص همهٔ رمان‌های چندآوایی می تواند صادق باشد؛ وی در این باره می‌گوید:

«تعدد راویان در یک رمان و در بیان یک موضوع واحد، دلیلی قاطع بر این مطلب است که حقیقت، مساله‌ای نسبی استو نسبی بودن آن مبتنی بر موقعیت های مختلف راویان، زاویهٔ دیدو رویکردآنها نسبت به اشیاء است» (المحادین، ۱۹۹۹: ۲۹).

بر این اساس، عبدالکریم ناصیف در رمان «وجهان لعنقاء واحده» با استفاده از راویان متعدد، دست به تشکیل جوانب مختلف داستان خود زده تا از تفاوت رویکردهای راویان خود، پرده بردارد و تاکید نماید که حقیقت روایت داستانی، واحد و مطلق نیست بلکه با زاویهٔ دید و موقعیت راوی مرتبط است و از همین جاست که ضرورت مسالهٔ «چندآوایی» آشکار می‌گردد.

دیمه راوی اول رمان است، وی از زندگی کنونی خود به زمان گذشته بر می‌گردد و مدام خاطرات گذشته را مرور می‌کند. زمانی که در مدرسهٔ پرستاری و مامایی دانشجو بودم، در تعطیلات به خانهٔ یکی از نزدیکانم رفتم و تعطیلات را آنجا سپری کردم. وقتی بیرون از خانه رفتم در شلوغی جمعیت گم شدم، ناگهان احساس کردم که چیزی از من دزدیده شد و آن کیف دستی من بود... (ر.ک: ناصیف،۲۰۰٤: ۹).

در بخش اول شیوهٔ روایتگری من (صیغهٔ اول شخص) بسیار بیشتر از فصل دوم و سوم می‌باشد و اگر گفتگویی میان اشخاص صورت می‌گیرد، بسیار محدود است. بخش دوم داستان این بار از زبان همام پسرخالهٔ «دیمه» روایت می‌شود. همام وقتی می‌فهمد که دیمه «دختر خاله‌اش» بیماری قلبی دارد و نمی‌تواند با وی ازدواج کند، بسیار ناراحت می‌شود و با خود می‌گوید:

«پس دیمه مرا فریب داد، او بیماری و نارحتی قلبی نداشت... این قصه را سر هم کرد تا از دستمن رها شود... بله او از ازدواج فامیلی بدش می‌آمد» (*همان*: ۲۰۷).

بخش دوم رمان با مرگ همام (راوی دوم) در جنگ پایان می‌پذیرد. بار دیگر راوی در بخش سوم رمان تغییر می‌کند، این بار قسمت پایانی رمان از زبان «ناجیه» مادر دیمه روایت می‌شود. ناجیه بامرگ خواهرش سرپرستی پسراو (همام) را قبول می‌کند و از احساسش نسبت به همام می‌گوید:

«همام از کودکی در قلب من جای گرفت و من محبتم را میان همام و دیمه تقسیم می کردم ... او به مانند پسرم بود...گاهی احساس می‌کردم که خداوند وی را برایم فرستاده تا از شدت مشکلاتم کم کند... »(ناصیف، ۲۰۰٤: ۲۳۰).

هر کدام از راویان در این رمان از دید خود به مسائل نگاه می‌کنند و همین سبب می‌شود که مخاطب از زوایای مختلف با شخصیت‌ها و حوادث رمان آشنا گردد و به عبارت دیگر هیچ نقطهٔ مبهمی در رمان برای مخاطب باقی نمی‌ماند.

نتیجه

۱– نویسنده با بکارگیری شیوهٔ رمان چند آوایی توانسته است، صداهای مختلف از شخصیت‌های متفاوت را برای مخاطب به نمایش بگذارد تا مخاطب بتواند با جهت‌گیری‌ها و اندیشه‌های گوناگون شخصیت‌ها آشنا گردد.

۲– ناصیف از پس تکنیک چند آوایی در بردارنده محور گفتگو و تکثر زبانی به بیان رویکردهای گوناگون شخصیت‌های داستان خود پرداخته سپس با قصد به تصویر کشیدن چهره استعمار و نگاه ضد استعماری نظرات آنان را بیان کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱– فیودور داستایوسکی (۱۸۲۱ – ۱۸٦٤): نویسنده مشهور و تاثیر گذار اهل روسیه بود.

۲– باختین (۱۸۹۵– ۱۹۷۵) فیلسوف و منتقد ادبیات اهل روسیه بود.

۳– پل دومان (۱۹۳۰ – ۲۰۰٤): نویسنده و اندیشمند مشهور فرانسوی.

منابع و مآخذ

– أسعد، سامیه (۱۹۸۲م)، عندما یکتب الروائی التاریخ، مجله الفصول، ج۲، العددالثانی، ینایر، فبرایر– مارس.

– أشبهون، عبدالمالک (۲۰۱۰م)، الحساسیه الجدیده فی الروایه العربیه، بیروت، الدار العربیه للعلوم ناشرون.

– باختین، میخائیل (۱۹۸٦م)، شعریه دوستویفسکی، ترجمهٔ جمیل نظیف التکریتی، دارالبیضاء.

– بوعزه، محمد (۱۹۹٦م)، البولیفونیه الروائیه، مجله الفکر العربی، العدد الثالث و الثمانون.
– بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۹۳ش)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران، افراز، چاپ پنجم.
– التلاوی، محمد نجیب (۲۰۰۰م)، وجهه النظر فی روایات الاصوات العربیه، دمشق، منشورات إتّحاد الکتاب العرب.
– سمعان، انجیل بطرس (۱۹۸۲م)، وجهه النظر فی الروایه المصریه، مجله الفصول، ج ۲، العدد الثانی، فبرایر، ینایر– مارس.
– علیان، حسن (۲۰۰۸م)، تعدّد الأصوات و الاقنعه فی الروایه العربیه، مجله جامعه دمشق، ج۲٤، العدد الاول و الثانی.
– عزّام، محمد (۲۰۰۵م)، شعریه الخطاب السردی دراسه، دمشق، إتّحاد الکتاب العرب.
– المحادین، عبدالحمید (۱۹۹۹م)، التقنیات السردیه فی الروایه العربیه، بیروت، الموسسه العربیه للدراسات و النشر.
– مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰ش)، دانش نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
– میر صادقی، جمال (۱۳۸۵ش)، عناصر داستان، تهران، انتشارات سخن، چاپ پنجم.
– ناصیف، عبدالکریم (۲۰۰۳م) مواجع الشتات، دمشق، إتّحاد الکتاب العرب.
– ----------، (۲۰۰٤م)، وجهان لعنقاء واحده، دمشق، إتّحاد الکتاب العرب.

نظرة الى تقنية رواية متعدّدةالأصوات في روايتي (مواجع الشتات و وجهان لعنقاء واحدة) للكاتب عبدالكريم ناصيف

سيمين غلامی[1]
جواد اصغری[2]

الملخص

رواية متعددة الأصوات تعتبر إحدى التقنيات الروائية.في الواقع، تعدّ روايه متعدده الاصواتحلقة وصل للروايات الكلاسيكية والواقعية، وانّ أصل هذا الاسلوب من كتابة الرواية ظهر في الأدبين الأوربي والأمريكي اساساً، كما إنّه ظهر أيضا في الأدب القصصي العربي المعاصر، ونراه أيضا فی روايات الكاتب الواقعي السوري الشهير عبد الكريم ناصيف.هو واحد من الكتاب الذين استخدم هذا النمط الروائی في رواياته. هذه الدراسة،حاولنا اِستعراض روايتين (روايه مواجع الشتات وروايه وجهان لعنقاء واحدة) للكاتب مع التركيز على خصوصيات بنية الروايات المتعدده الاصوات من خلال (عدم الانسجام، المحاورة ، تعدّدية اللغات) وحصاد هذه الدراسة هي الإشارة إلى أنه أيّ ميزه من المیزات هذه التقنيه اِستخدمها هذا الراوي من حيث تعدّد الأصوات في هاتين الروايتين ؟ وكيف اِستطاع الراوي توظيف هذة التقنية السردية من خلال أحداث هامه فيالشرق الأوسط (مثلاالحرب و الاحتلال) من وجهه نظر الناس المختلفه؟ ويمكن القول إنّ منهجنا فی هذا المقال هو منهج وصفي-تحليلي.

الكلمات الرئيسية: رواية متعدده الأصوات، عبدالكريم ناصيف، رواية مواجع الشتات، رواية وجهان لعنقاء واحدة

١- خريجة دكتوراه فی اللغة العربية وآدابها بجامعه طهران

٢- استاذ مشارک فی اللغة العربية وآدابها بجامعه طهران

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

تحلیل قصیدهٔ «سِفر ایوب» بدر شاکر سیاب بر اساس مکتب «معنادرمانی» فرانکل

قاسم مختاری[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک
مطهره فرجی، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک
مصطفی آدینه، کارشناس ارشد روان‌شناسی بالینی

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۹/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۵/۰۳

چکیده

معنادرمانی یا لوگوتراپی یا همان "درمان از رهگذر معنا" یا "شفابخشی از رهگذر معنا" یا "روان درمانی متمرکز بر معنا"، مکتبی روان‌شناسی است که به نام ویکتور فرانکل، متخصص اعصاب و استاد روانپزشکی و فلسفه دانشگاه وین به ثبت رسیده است.این مقاله که با رویکرد اثبات‌گرایی و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی نگاشته شده است، در نظر دارد به تطبیق مبانی اصلی معنادرمانی با دیدگاه‌های شاعر پرآوازه و نام‌آشنای عرب، بدر شاکر السیاب در قصیدهٔ "سفر ایوب" بپردازد. قصیدهٔ مذکور، یکی از ماندگارترین اشعار سیاب است که وی آن را هنگامهٔ وداع با زندگی و در غربت و دوری از وطن و خانواده سروده است. او در این قصیده در قالب شخصیت أیوب (ع)، به توصیف و ترسیم حال خود می‌پردازد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که اغتنام فرصت، اصل معنابخشی مشترک در نظر سیاب و فرانکل است. باور و ایمان به خدا نیز نکتهٔ مشترک اندیشهٔ آن‌ها می‌باشد. ایمان مطلق، رضایتمندی شاعر از بیماری و شرایط ناگوار جسمانی، صبر و شکیبایی در مقابل حوادث و ناملایمات روزگار و تسلیم در برابر ارادهٔ الهی، از مظاهر معنادرمانی و روان‌شناسی مثبت در قصیدهٔ سیاب است که بسیاری از این دیدگاه‌ها، الگوهای امروزهٔ روانشاختی برای معنایابی زندگی را پوشش می‌دهد.

کلید واژه‌ها: نقد ادبی، شعر معاصر عربی، مکتب معنادرمانی، قصیده سفر ایوب

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: q-mokhtari@araku.ac.ir

مقدمه

شعر، برون‌ریز عواطف و اندیشه‌های ژرف شاعر و تراوشات ذهنی و درونی اوست؛ از این رو با علم روانشناسی که ابعاد روحی و معنوی انسان را مورد اهتمام قرار می‌دهد، ارتباطی تام دارد. تعمق و تأمل در آثار ادبی بویژه شعر، از دریچه علم روانشناسی می‌تواند افقی جدیدی را پیرامون این آثار به روی مخاطبان بگشاید. این پژوهش نیز در همین راستا، به بررسی و تحلیل قصیده "سفر ایوب" بر اساس دیدگاه‌های ویکتور فرانکل – از پیروان مکتب روان‌شناسی هستی‌گرایی- خواهد پرداخت. روان‌شناسی هستی‌گرایی که سومین مکتب روان درمانی است، با اصالت بخشیدن به "جنبه وجودی آدمی"، راه سومی در شناخت شخصیت انسان و ساختار روانی او ارائه کرده و نشان داده که ریشهٔ رفتارهای انسان را باید در خود او جستجو کرد. «برمبنای اگزیستانسیالیسم (Existentialism)، انسان، موجود مختاری است که حقیقت وجودی او بر اساس مسئول بودنش تفسیر می‌شود. بر خلاف درک روانکاوانه و رفتارگرایانه از انسان که او را در هاله‌ای از محرک‌ها و انگیزه‌های بیرونی فرو می‌برند، مهمترین اصل در روان‌شناسی هستی‌گرایی، وقوف انسان به "خویشتن" خود است» (سارتر، ۱۳۸۰: ٢٤).

اگر بپذیریم هدف اغلب مکاتب روانشناسی چیزی جز سعادت درونی، شادی و سرور زندگی انسان‌ها نیست و این مکاتب در پی آنند تا روح و روان انسان را از پریشانی و اضطراب به سوی آرامش و نشاط سوق دهند و او را از پوچی و بی‌معنایی برهانند و به زندگی و افکار و اندیشه‌های آدمی معنی بخشند، بی‌گمان پهنهٔ ژرف و گستردهٔ ادبیات بویژه شعر یکی از جلوه‌های مهم برای تحقق این آرمان انسانی است. بعد روحی انسان مجموعه‌ای است از کیفیات روانی همچون غم، شادی، امید، یأس، شجاعت و... شعر نیز دقیقاً همین بخش از ساحت وجودی انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شعر و انسان دو همزاد دیرینه‌اند؛ انسان، هستی خود را در شعر باز یافته است و متقابلاً از طریق آن خود را بیان کرده است؛ از این رو، شعر بعنوان جلوه‌گاه وجودی شاعر، می‌تواند مبانی فکری او را در خصوص رویدادهای زندگی از جمله حیات و مرگ تبیین نماید. قصیدهٔ "سفر ایوب" بدر شاکر سیاب نیز برخوردار از این ویژگیست

که ندای درونی سیاب بوده و بستری ناب برای بازتاب و تجلی نگره‌های فکری و اندیشگانی اوست. زندگی سیاب حقیقتا یک تراژدی مصیبت‌بار است. «وی آماج بیماری‌هایی بود که بی‌درنگ او را غافلگیر می‌کردند» (بیضون، ۱۹۹۱: ١٤)؛ از این‌رو، حیاتِ آمیخته با بیماری و فقر و محرومیت، بذر اندوه را در وجود سیاب نهادینه کرد و و بعدها در شعرش نمایان شد. سیاب قصیده سفر ایوب را در دوران تراژیک یا اندوهناک حیات خود؛ همان هنگام که با بیماری و غربت دست و پنجه نرم می‌کرد، سرود و روح جدیدی از صبر و شکیبایی و امید را در آن دمید. روح حاکم بر این قصیده، روح دینی است و شاعر، نهایت تسلیم و سرسپردگی در مقابل خداوند و قضا و قدر الهی را به نمایش گذاشته است. وی در این قصیده، سخنان زیبا و ارزشمندی در خصوص رنج و درد و بیماری، شیوهٔ نگرش و رویکرد آدمی به زندگی، معنی‌بخشی به زندگی و... بیان کرده که قابل قیاس و انطباق با مکتب فرانکل است؛ به همین دلیل در مقالهٔ حاضر تلاش بر این است که همگونی و تشابه افکار و عقاید سیاب با این مکتب را نشان داده و نظریهٔ معنادرمانی فرانکل را با قصیدهٔ مذکور تطبیق دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

کوشش پژوهشگران برای درک و شناخت اشعار بدر شاکر سیاب، بویژه قصیدهٔ سفر ایوب او شایان توجه است. از جمله مقالات موجود در این زمینه می‌توان اشاره کرد به: "نقد توصیفی-تحلیلی اسطوره در شعر بدر شاکر السیاب مطالعه مورد پژوهانه: اسطورهٔ سَربَروس و تَمُّوز"(یحیی معروف و پیمان صالحی، ۱۳۹۰، مجله نقد و ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی، سال اول، شمارهٔ اول)که پس از مقدمه‌ای در خصوص سیاب و ویژگی اشعارش، نحوهٔ الهام‌پذیری وی از اسطورهٔ تموز را بیان کرده و سپس نحوهٔ کاربرد اسطورهٔ سربروس و چگونگی ارتباط میان آن و اسطورهٔ تموز در ذهن و زبان سیاب را توضیح داده است و نیز معنی هریک از اسطوره‌های مذکور و تأثیر آن‌ها در شعر سیاب را نشان داده است. "بینامتنی قرآنی در شعر بدر شاکرالسیاب"(قاسم مختاری و سجاد عربی، ۱۳۹۰، نشریهٔ ادب عربی، دوره چهارم، شماره چهارم) که پس از مقدماتی در

خصوص بینامتنی و تناص، روابط بینامتنی آیات قرآن را بعنوان متن پنهان با اشعار سیاب بعنوان متن حاضر کشف کرده است. همچنین بینامتنی واژه‌ای، ساختاری و سبکی، محتوایی و مضمونی در اشعار سیاب را مورد بررسی قرار داده است.

"القناع فی شعر بدر شاکر السیاب: **قصیدة** "سِفر أیوب" نموذجاً"(حامد صدقی و رضوان باغبانی، ۱۳۹۰، دوفصلنامهٔ بحوث فی اللغة العربیة وآدابها، دانشگاه اصفهان، شمارهٔ چهارم) که ضمن ارائهٔ مطالبی در خصوص رمز و قناع، به بررسی اسلوب قناع در شعر بدر شاکر السیّاب با تمرکز بر قصیده "سِفر ایوب"، پرداخته و کاربرد شخصیت ایوب (ع) را به عنوان یک رمز دینی در این قصیده مورد کاوش قرار داده است. طبق بررسی‌های انجام شده، تا کنون پژوهشی در تطبیق نظریهٔ فرانکل با این قصیده انجام نگرفته است و تحقیق در این زمینه در نوع خود، نو و بدیع است. همچنین از آنجا که فقر مباحث روانشناسی در نقد ادبی به وضوح احساس می‌شود، انجام چنین مقالاتی به منظور تقویت و توسعه این حیطهٔ پژوهشی و جلب اهتمام بیشتر به این حوزه، ضروری به نظر می‌رسد.

سؤالات پژوهش

- قصیدهٔ "سفر أیوب" بدر شاکر سیاب به عنوان یک اثر ادبی قابلیت تطبیق با مکتب روان‌درمانی ویکتور فرانکل را دارد یا خیر؟
- مظاهر معنادرمانی و روان‌شناسی مثبت در قصیدهٔ "سفر ایوب" کدام است؟

پیش از ورود به بحث اصلی، نگاهی به مکتب لوگوتراپی، به منظور بررسی روانکاوانهٔ شعر سیاب ضروری به‌نظر می‌رسد.

ویکتور فرانکل و معنا درمانی

فرانکل، متخصص اعصاب، روان‌پزشک و دکترای فلسفه است. وی در سال ۱۹۳۹ در مقاله‌ای با عنوان "فلسفه و روان‌درمانی"، تحلیل وجود را پایه گذارد و بعدها نام آن را به "معنا درمانی" تغییر داد. او در سال ۱۹٤۲ به همراه والدین و همسرش دستگیر و به

اردوگاه اجباری "داخاو" برده شد و پس از آن، همهٔ اعضای خانوادهٔ خود را در آنجا از دست داد. مواجهه با عذاب اردوگاه‌های کار اجباری نازی در ذهن فرانکل از کمک کردن به دیگران معنایی آفرید که به اتکای آن توانست مرگ خانواده‌اش را تحمل کند و خود، جان سالم به در برد.

فرانکل در چنان شرایطی با مساعدت به زندانیان به منظور بازیابی زندگی آن‌ها، به زندگی خویش معنا بخشید. برای او جست و جوی معنا در زندگی شالودهٔ سلامت روانی و پادزهر خودکشی است (ر.ک: باتلر، ۱۳۸۹: ١٦٦-١٦٤). بنا به گفتهٔ فرانکل، معنادرمانی عبارت است از «درمان از رهگذر معنا یا شفابخشی از رهگذر معنا» یا «روان درمانی متمرکز بر معنا» (فرانکل، ۱۳۸۹: ۱۲). دیدگاه فرانکل این است که روان‌درمانی بعد معناطلبی وجود انسان را نادیده می‌گیرد و به آن بی‌اعتناست؛ درحالی‌که مهم‌ترین جنبهٔ هستی انسان، معناجویی است. انسانِ امروزی دیگر به مسائل جنسی و عقدهٔ حقارت گرفتار نیست؛ بلکه دغدغه‌های نوین او پوچی زندگانی و بی‌معنایی است. فرانکل معتقد است که مشکل انسان امروزی "بی‌معنا بودن زندگی"، "خلأ وجودی" و "ناکامی وجودی" است. انسان سالم از نظر او "فرارونده" و "معنا خواه" است. معنا خواهی قوی‌ترین نیرو در انسان است (ر.ک: شولتس، ١٣٦٩: ۲۷۰؛ محمدپور، ۱۳۸۵: ٤٣).

اصول اولیهٔ معنادرمانی به شکل زیر تعریف می‌شوند:

- زندگی تحت هر شرایطی واجد معنا است، حتی مصیبت‌بارترین نوع آن.
- محرک اصلی ما در زندگی، میل و نیت ما برای پیدا کردن معنی آن است.
- ما این آزادی را داریم که معنی آنچه را که انجام می‌دهیم و آنچه را که تجربه می‌کنیم، و یا حداقل آنچه را که در جایگاه خودمان در یک موقعیت رنج‌آور و تغییرناپذیر با آن روبرو می‌شویم، بیابیم (ر.ک: فرانکل، ۱۳۸۹: ۱۵).

فرانکل کوشیده است به فرد بیاموزد که معنای زندگی خویش را دریابد و از رخوت و خلأ وجودی بیرون آمده و زندگی را پوچ و باطل نداند. او با نگرشی انسان‌گرایانه در مکتب «لوگوتراپی» داشتن معنا را اصلی‌ترین وجه شخصیت انسان سالم قلمداد می‌کند. وی راه‌های یافتن معنا در زندگی را اینگونه معرفی می‌کند:

۱- یافتن معنا با انجام کاری شایسته ۲- یافتن معنا با درک ارزش روحی ۳- یافتن معنا با پذیرش رنج

نکتهٔ مهم این است که نوع سوم معنایی بیش از دو مورد دیگر مورد توجه فرانکل است. این مورد نزد او نوعی نگرش معنادار انسان به رنج را در بر می‌گیرد. از نظر او حتی در دشوارترین لحظات که عنوان رنج بر آن‌ها می‌نهیم، می‌توان پرسش از معناداری زندگی را مطرح کرد. وقتی انسان با سرنوشتی روبرو می‌شود که نمی‌تواند آن را تغییر دهد، فرصتی یافته تا بهترین ارزش خود را نشان دهد و عمیق‌ترین معنای زندگی؛ یعنی معنای رنج را آشکار سازد؛ زیرا مهم، نگرشی است که ما در برابر رنج بر می‌گزینیم و طرز تلقی فکری که با آن رنج را می‌پذیریم. او سختی‌های زندگی را جزئی از زندگی می‌داند و معتقد است که رنج، مرگ و سرنوشت، بخش ناگسستنی زندگی می‌باشد (ر.ک: قربانی، ۱۳۸۸: ٤٧).

قصیدهٔ "سِفر ایوب" و مکتب "معنادرمانی"

چنانکه پیش‌تر ذکر آن رفت، نوع سوم معنایی؛ یعنی "یافتن معنا با پذیرش رنج" بیش از دو مورد دیگر مورد اهتمام و توجه فرانکل است. کسانی از این راه به زندگی خود معنا می‌دهند که با درد و رنج‌های اجتناب ناپذیر زندگی چالش می‌کنند و یا به گفتهٔ متعارف گلاویز می‌شوند و کل زندگی آنها درگیری با درد و رنج‌های اجتناب‌ناپذیر است (ر.ک: ملکیان، ۱۳۸۹: ٢٢٦).

با نظر به زندگی و شعر سیاب، نوع یا لایهٔ سوم معنایی فرانکل را به وضوح می‌توان در آن مشاهده کرد. پذیرش رنج و گلاویز شدن با رنج‌های اجتناب‌ناپذیر، بارزترین مشخصه‌ای است که سیاب در این قصیده از خود به نمایش گذاشته است. این قصیده یکی از ده قسمت قصیدهٔ سفر ایوب است که شاعر هریک از آن‌ها را در روزهای اقامتش در لندن و در طی دوران مداوای خود سروده است (رک: عوض، ۱۹۷۸م: ١٤؛ نعمان، ١٤٢٦: ٢٨). با بررسی قسمت اول قصیدهٔ "سفر أیوب" می‌توان آن را از پنج بعد و زاویهٔ مختلف به مکتب معنادرمانی مرتبط ساخت. با وجود موقعیت جسمی و روحی خاص،

حس رضایمندی از درد در کلام سیاب موج می‌زند و به آن رنگ و بوی معنویت و ایمان می‌دهد. شاعر در سکوت بیماری و رنج و محرومیت و غربت، ندای زنده‌دلی در افکنده و در ورای آلام و دردهای ظاهر، عشق‌ها و زیبایی‌های باطنی را نشان می‌دهد. گفته می‌شود که تنهایی و بیماری برای نخستین‌بار به شعر او بارقه‌ای از تأمل درونی و جاذبهٔ روحانی بخشیده و ایمان و اعتقاد راستینش را منعکس کرده بود. بطور کلی، تطبیق و مقایسهٔ این قصیده با مکتب فرانکل، ابعاد معنادرمانی ذیل را در آن پر رنگ می‌کند:

ضرورت رنج در زندگی

زندگانی دنیوی عاری از رنج نیست و رنج لازمهٔ آن است. رنج، گریزناپذیر است و به گفتهٔ فرانکل «از سر جبر به سراغ انسان می‌آید» (فرانکل، ۱۳۸۹: ۹۹). رنج سرنوشت آدمی و همزاد و همراه اوست؛ به همین دلیل خداوند متعال در قرآن کریم تصریح دارد: ﴿لَقَدْ خَلَقْنا الإنسانَ فی کَبَدٍ﴾ (البلد: ٤): همانا انسان را در رنج و مشقت آفریدیم. فرانکل در خصوص رنج و ضرورت وجود آن در زندگی می‌گوید: «رنج، بخش جدایی‌ناپذیر زندگی است و اساسا شاکلهٔ زندگی را تشکیل می‌دهد، گرچه به شکل سرنوشت و مرگ باشد؛ زیرا زندگی بشر بدون رنج و مرگ کامل نخواهد شد. تمام انسان‌ها در زندگی با رنج و درد دست به گریبانند» (فرانکل، ۱۳۸۹: ۸۹).

بنا بر نظر فرانکل، انگیزهٔ اصلی و هدف زندگی، گریز از درد و لذت بردن نیست؛ بلکه معناجویی است که به زندگی مفهوم واقعی می‌بخشد؛ به همین سبب انسان‌ها درد و رنجی را که معنی و هدفی دارد، با میل تحمل می‌کنند.

از نظر سیاب نیز، وجود درد و رنج در زندگی نوعی ضرورت است و زندگی همواره تنعم و شادی نیست. سیاب وجود هر دو را با هم می‌پذیرد. وی تمامی دارایی خود را هبه و بخشش خدا می‌داند وآن هنگام که دچار فاجعه و مصیبتی می‌شود، آن را بازستاندن عاریهٔ خداوند تلقی می‌کنند. وی بر این عقیده است که ایمان حقیقی زمانی کامل می‌شود که انسان در دو حالت برخورداری و محرومیت، موضع یکسانی را

برگزیند؛ چراکه این هردو، عطاء و بخشش الهی است که هریک در نوع خود، می‌تواند ارزنده باشد:

أَلَمْ تُعطِنِي أنتَ هَذَا الظَّلامْ؟/ آیا تو این تاریکی[بیماری و درد] را به من عطا نکردی؟

وَأعطَيتَنِي أنتَ هَذَا السَّحَر؟/ و تو نبودی که این سحر [آسایش و تندرستی پیشین] را به من بخشیدی؟

فَهَل تَشكُرُ الأرضُ قَطرَ المِطَرْ/ آیا زمین قطره‌های باران را سپاس می‌گوید و..

وَتَغضَبُ إن لَمْ يَجُدهَا الغَمَام (سیاب، ۲۰۰۰م، ج۱: ٤۳۷)/ و اگر ابرها از باران دریغ ورزند، خشمگین می‌شود؟

بدر شاکر، چنین القا می‌کند که انسان باید پذیرای شرایط مطلوب و نامطلوب زندگی باشد؛ چراکه عرصهٔ زندگی پیوسته این دو حالت را در کنار یکدیگر به انسان عرضه می‌کند؛ پس انسان موفق آن است که وضعیت موجود را بپذیرد و با درک معنای رنجی که می‌کشد، در تحمل آن استوارتر باشد تا از این طریق، معنی زندگی را دریابد. اگر آدمی اهمیت رنج و معنای آن را بیابد، موضعش در برابر آنچه از جانب خداوند می‌رسد، نعمت دانستن آن است؛ گرچه این نعمت در قالب رنج و تعب باشد. بنابر همین نظر، سیاب رنج را جزء جدایی‌ناپذیر زندگی دانسته، می‌گوید رنج و بیماری از سوی خداست، همانگونه که آسایش و تندرستی از آنِ اوست. چنین مفهومی عینا معادل این بیت زیبای حافظ است که می‌گوید:

دردم از یار است و درمان نیز هم　　دل فدای او شد و جان نیز هم

(حافظ، ۱۳٦۱، غزل ۲٦۸)

پس آنچه از ناحیهٔ خدا به انسان می‌رسد خیر است و نباید مورد ناسپاسی و غضب او قرار گیرد. انسان باید هر آنچه را که از سوی خالقش می‌آید، پذیرا باشد و نه فقط در قبال آسایش و راحتی؛ بلکه حتی در مقابل رنج و سختی نیز خدا را سپاس گوید؛ چراکه رنج نیز هدیه و هبهٔ الهی است:

لَكَ الحَمدُ، إنَّ الرَّزَايَا نَدَى/ سپاس تو را که این مصیبت‌ها بخشش است.

وَإِنَّ الجِراحَ هَدایَا الحَبیب (سیاب، ۲۰۰۰م، ج۱: ٤٣٧)/ و این زخم‌ها هدیه‌های محبوب [خداوند] است.

تحمل رنج و دریافت پاداش

فرانکل معتقد است که در سایهٔ رنج است که گشایش و امید دستیابی به گنج، معنی می‌یابد. به عبارت دیگر، اصل معنای زندگی در بستر و زمینهٔ سختی‌ها و رنج‌هاست که مصداق می‌یابد. «تلاش انسان در راه جستن معنا و ارزش وجودی او در زندگی همیشه مورد تعادل نیست و ممکن است تنش‌زا باشد؛ ولی همین تنش لازمه و جزء جدایی‌ناپذیر بهداشت روان است» (فرانکل، ۱۳۸۹: ۱٦۰-۱٥۹).

وی دربارهٔ رنج این جهانی و پیدا کردن معنا برای آن می‌گوید: «آیا دنیای انسانی غایت و تکامل جهان است؟ آیا ممکن نیست که دنیای دیگری و بعد دیگری وجود داشته باشد؟ دنیایی و بعدی ماورای دنیای بشر که در آن رنج انسان معنایی بیابد؟ معنای غایی به‌ناچار ماوراء قدرت محدود فهم بشر است» (*همان*: ٤۹-٤۰).

کوتاه سخن آنکه فرانکل معتقد است «کوشش برای رسیدن به مطلوب و هدف، به زندگی انسان معنا می‌بخشد و ناکامی و تنش در آن، لازمهٔ زندگی و بهداشت روان است؛ از این رو انسان‌های خردمند و دورنگر کسانی هستند که با تندباد حوادث، امید خویشتن را از دست نمی‌دهند؛ بلکه صبر و شکیبایی پیشه می‌کنند» (نیکدار اصل، ۱۳۹۳: ۱۷۹). از نظر سیاب نیز، صبوری بر رنج، شرط اساسی در رسیدن به مطلوب است. در این قصیده که حاکی از درد و رنج‌های ناشی از بیماری دردناکش است، سیاب با زبان ایوب (ع) پروردگارش را مخاطب قرار داده است. نام بردن از ایوب (ع) که اسوهٔ بی‌بدیل صبر و مقاومت است، محکم‌ترین دلیل برای اثبات پایبندی سیاب به اصل معناداری زندگی در سایهٔ تحمل و صبر است. بیماری، پیوندی هماهنگ میان سیاب و ایوب (ع) برقرار کرده است. استفادهٔ شاعر از شخصیت ایوب (ع)، بیانگر نهایت همزاد پنداری روحی وی با ایوب (ع) در این مرحله از زندگی خویش است. در حقیقت درد و بیماری الگویی نمونه در رابطهٔ میان انسان و خداوند را به او بخشیده است (ر.ک:

عباس، ۱۹۹۲: ۲۷۵). وی با بهره بردن از واژگان و درونمایهٔ آیات قرآنی و داستان ایوب (ع) ابیات چکامه‌اش را می‌سراید و به بهترین صورت، صبر و شکیبایی‌اش را در مقابل این بیماری ترسیم می‌کند. وی همان درونمایهٔ داستان ایوب (ع) را بازگو می‌کند و با این کار، بنوعی به فراخوانی این شخصیت قرآنی پرداخته است تا این امید را در دل بپروراند که او نیز همانند ایوب (ع) شفا خواهد یافت:

شُهورٌ طِوالٌ وَهَذِي الجِرَاحْ/ ماه‌های طولانیست که این درد و رنج،

تُمَزِّقُ جَنبِيَّ مِثلَ المِدَى/ مانند چاقو پهلوی مرا می‌درد.

وَلا يَهدَأُ الدَّاءُ عِندَ الصَّبَاحْ/ هنگام صبح نیز این درد آرام نمی‌شود.

وَلا يَمسَحُ اللَّيلُ أوجَاعَهُ بِالرَّدَى/ و شب، دردهایش را با هلاکت من از بین نمی‌برد.

وَلَكِنَّ أيُّوبَ إن صَاحَ صَاحْ/ ولی ایوب (ع) اگر فریاد سر دهد، چنین می‌گوید:

لَكَ الحَمدُ، إنَّ الرَّزايَا نَدَى (سیاب، ۲۰۰۰م، ج۱: ٤٣٧)/ سپاس تو را که این دردها و مصیبت‌ها، کرم و بخشش است.

بطور کلی ایوب (ع) از شخصیت‌هایی است که حضور پررنگی در شعر سیاب دارد؛ بویژه در دوران بیماری که فصل غمناک زندگی اوست. شاعر در قالب ایوب (ع) و از زبان وی سخن می‌راند؛ هرچند به وضوح مشخص است که مقصود از ایوب (ع) خودِ سیاب است. شاعر با وجود همهٔ درد و رنج‌ها، ایوب‌وار خدا را سپاس می‌گوید و مصیبت‌ها را بخششی از سوی خداوند تلقی می‌کند. سیاب در ترسیم حالات نفسانی خود، نقاب ایوب (ع) را به چهره زده است؛ چراکه ایوب (ع) اسوه و الگوی صبر و استقامت است. او دچار نابینایی و بیماری شد و در پیشگاه خداوند سر تسلیم فرود آورد تا اینکه مشمول رحمت پروردگار گردید و شفا یافت. سیاب نیز برگرفته از سرنوشت ایوب (ع) انتظار فرج و شفا داشت و تنها چاره را تضرع و توسل به در گاه او دانست و از او خواست تا پرده بیماری را از جسمش کنار زند و به او کرامت کند؛ ولی شفایی که سیاب انتظار آن را می‌کشد ازجنس شفای ایوب (ع) نیست. او از این پس احساس می‌کرد که تنها مرگ داروی درد اوست. سیاب، دل به آینده بسته بود و همانند ایوب (ع) انتظار روز شفا را می‌کشید؛ اما شفای او، شفای ایوبی نیست؛ بلکه

این شفا، مرگ است و تنها با مرگ محقق خواهد شد؛ چراکه گاهی مرگ، خود، بهترین شفا دهنده است:

وَإِن صَاحَ أَيُّوبُ كَانَ النِّداءْ/ اگر ایوب (ع) فریاد سر دهد، چنین می‌گوید:

لَكَ الحَمدُ يَا رَامِياً بِالقَدَر؟/ سپاس تو را ای دهندهٔ سرنوشت و تقدیر!

وَيَا كَاتِباً، بَعدَ ذَاكَ، الشِّفَاءْ(*همان*: ٤٣٨)/ و ای مقدر کنندهٔ شفا پس از آن [بیماری]!

دین‌گرایی و ایمان به خداوند

فرانکل علاوه‌بر پذیرش ناکامی و تأثیر آن در بهداشت روانی، ایمان به خدا را در رویارویی با ناکامی و رنج بنیادی می‌داند. از نظر او مذهب و باور به خدا در معنی‌دار شدن زندگی نقش دارد. نظریهٔ خدامحوری البته پر طرفدارترین نظریهٔ معناداری در زندگی است. بنا به اعتقاد او، یک احساس مذهبی عمیق و ریشه‌دار در اعماق ناخودآگاه هر انسانی وجود دارد. انسان حتی در آن تاریک‌ترین و بغرنج‌ترین لحظات زندگی خویش، آن هنگام که همه او را فراموش کرده‌اند، احساس می‌کند که خدا آنجاست و در کنار او حضور دارد (ر.ک: فرانکل، ۱۳۸۹: ۲۰).

احساسات دینی از نظرگاه فرانکل، فطری هستند؛ یعنی دینداری امری ثانوی نیست که طی فرایند خاصی حاصل شده باشد؛ بلکه نهاد آن در درون آدمی ریشه دارد. در حقیقت به باور فرانکل، در معنای انسان سالم، معنویت مستتر است و در سایهٔ همین سلامت معنوی است که فرد به کمال می‌رسد و فراتر از ابعاد عینی و مادی زندگی حرکت می‌کند. دین‌داری و خدامحوری در شخصیت و اندیشهٔ سیاب نیز موج می‌زند. سپاس و تسلیم در برابر ارادهٔ الهی، بارزترین جلوهٔ خدامحوری در زندگی سیاب است. وی خدا را در همهٔ لحظات در نظر دارد، با او خلوت می‌کند و پیوسته فریاد «لک الحمد» سر می‌دهد:

لَكَ الحَمدُ مَهمَا استَطَالَ البَلاءْ/ سپاس تو را هر اندازه که بلا و مصیبت به درازا کشد.

وَمَهمَا استَبَدَّ الأَلَمْ/ و هر اندازه که درد و رنج شدت گیرد.

...

لَكَ الحَمدُ، إنَّ الرَّزَايَا عَطَاءْ/ سپاس تو را که این مصیبت‌ها عطا و بخشش است.

...

لَكَ الحَمدُ يَا رَامِياً بِالقَدَرْ (سیاب، ۲۰۰۰م، ج۱: ٤٣٧)/ سپاس تو را ای پدیدآورندهٔ سرنوشت و تقدیر!

سیاب خود را تسلیم محض ارادهٔ حق می‌داند و در برابر مقدرات او سر فرود می‌آورد. بدر شاکر، ضمن پذیرش ناکامی در کنار کامیابی، چاره را در باور به ارادهٔ فراگیر الهی می‌داند و معتقد است که انسان رنج را با امید به خدا، بهتر می‌تواند تحمل کند. اگر انسان رنج یا راحتی را وابسته به ارادهٔ حق بداند، در آن حال، همانگونه که آسایش، زندگی تلقی می‌شود، رنج نیز چیزی جز زندگی نمی‌تواند باشد. او بر این عقیده است که هر دو حالت رنج و آسایش، به دست ارادهٔ پرودگار است و او که رنج را می‌دهد، هم اوست که شفا را ارزانی می‌دارد؛ پس می‌گوید سپاس تو را هم اکنون که درد را داده‌ای و هم پس از این؛ آن هنگام که شفا را خواهی داد.

مثبت اندیشی و وسعت نظر

از دیگر اصول مهم مکتب معنادرمانی، وسعت بخشیدن به افکار و تغییر زاویهٔ دید است. «آنچه در زندگی، انسان را به زانو در می‌آورد، درد و سختی نیست؛ بلکه ناتوانی او در معنا بخشیدن به این رنج‌هاست و این، بستگی دارد به اینکه آدمی چطور به رنج‌های خویش بنگرد. نقش لوگوتراپیست، وسعت بخشیدن به میدان دید بیمار است تا آنجاکه معنی و ارزش‌ها در میدان دید و حیطهٔ آگاهی بیمار قرار گیرد» (فرانکل، ۱۳۸۹: ١٦٦)؛ بنابراین، «لوگوتراپی در تلاش است که آدمی را از حالت رنج، سختی، انزوا و تلخی به در آورد و در او خوشبختی و خوش‌بینی و نیک‌اندیشی را تقویت کند» (نیکدار اصل، ۱۳۹۳: ۱۸۱).

فرانکل بر این باور است که آنچه در گذر زمان از کف می‌رود، توانایی‌هاست و رنج و پریشانی و مرگ در بستر زمان معنی زندگی را نمی‌ربایند. لحظه‌ای که امکانات و

تونایی‌های انسان شکوفا می‌شود، به واقعیت پیوسته و جزء گنجینه‌های پر بهای بشری به گذشته تعلق می‌یابد. لوگوتراپی با در نظر گرفتن گذرایی هستی و گذرایی وجود انسان، بجای بدبینی و انزوا، انسان را به تلاش و فعالیت فرا می‌خواند. سیاب نیز در شعرش دعوت به خوش‌بینی می کند و لازمهٔ داشتن چنین رویکردی را رضایتمندی و پذیرش وضع موجود می‌داند. سیاب با تکیه بر این امر، زندگی را میسر می‌داند و بر آن پایه، به معنا می‌رساند؛ بنابراین، شعرش را با سپاس به درگاه الهی آغاز می‌کند و از ابتدا و بارها تأکید می‌کند که وی از این حالت رضایت کامل دارد.

بدر شاکر، بارها و بارها عبارت «لک الحمد» را تکرار می‌کند و بر این واقعیت تأکید کرده و اصرار می‌ورزد. بارزترین نکته در این قصیده خوش‌بینی اوست. در سرتاسر قصیده، مخاطب با این حقیقت روبروست که اگرانسان بتواند این معنی را کشف کند که رنج‌ها هدیهٔ خداوند است و به آن‌ها نیک بیاندیشد و به ورای آن راه یابد؛ بجای نالیدن و اعتراض به مشکلات، به‌گونه‌ای منطقی به آن‌ها فکر می‌کند و علاوه‌بر این، رنج‌ها را با آغوش باز می‌پذیرد:

لَكَ الحَمدُ، إنَّ الرَّزَايَا نَدَى/ سپاس تو را که این مصیبت‌ها بخشش است.

وَإنَّ الجِراحَ هَدَايَا الحبيب/ و این زخم‌ها هدیه‌های محبوب [خداوند] است.

أضُمُّ إلَى الصَّدرِ بَاقَاتِهَا/ دسته‌گل‌های آن را در آغوش می‌گیرم.

هَدَايَاكَ فِي خَافِقِي لا تَغِيبْ/ هدیه‌های تو در قلبم باقی است.

هَدَايَاكَ مَقبُولَةٌ هَاتِهَا/ هدیه‌هایت دلپذیر است، آن‌ها را ارزانی دار.

أشُدُّ جِراحِي وَأهتِفُ بِالعَائِدِينْ/ زخم‌هایم را می‌بندم و به عیادت کنندگان ندا می‌دهم:

ألا فَانظُرُوا وَاحسُدُونِي / بیایید و ببینید و به من حسد ورزید.

فَهَذِي هَدَايَا حَبِيبِي (*همان*)/ که این‌ها هدیه‌های معشوقم است.

سیاب در جای‌جای این قصیده به مخاطب خود درس خوش‌بینی و نیک‌اندیشی می‌دهد. وی در جای دیگری نگاه خوش‌بینانهٔ خود را نسبت به بیماری و حال وخیم جسمانی خود چنین ابراز می‌کند:

وَإن مَسَّت النَّارُ حُرَّ الجَبِينْ/ اگر آتش، پیشانیم را لمس کند

تَوَهَّمْتُهَا قُبلَةٌ مِنكَ مَجْبُولَةً مِن لَهِيب(همان)/ آن را بوسه‌ای آتشین از جانب تو می‌پندارم.

وی تب را بوسهٔ آتشین خداوند قلمداد می‌کند و از این جهت بر عیادت‌کنندگان فخر می‌فروشد؛ چراکه آنان از این نعمت و منزلت برخوردار نمی‌باشند که به آغوش پروردگار در آیند و بوسه‌گاه او قرار گیرند. وی در جای دیگری، حالات دردآور خود و شب‌بیداری‌هایش در اثر رنج و سختی بیماری را اینچنین زیبا توصیف می‌کند:

جَمِيلٌ هُوَ السُّهدُ أرعَى سَمَاكْ/ زیباست این بیداری که آسمانت را به نظاره بنشینم

بِعَينَيَّ حَتَّى تَغِيبَ النُّجُومْ/ با چشمانم، تازمانی‌که ستارگان [از مقابل دیدگان] کنار روند

وَيَلمَسُ شُبَّاكَ دَارِي سَنَاكْ/ و نور تو پنجرهٔ خانه‌ام را لمس کند

جَمِيلٌ هُوَ اللَّيلُ: أصدَاءَ بُوم/ زیباست این شب... صدای جغد [به گوش می‌رسد]

وَأبوَاقُ سَيَّارَةٍ مِن بَعِيدْ/ و صدای بوق اتومبیل‌ها از دور [شنیده می‌شود]

وَآهَاتُ مَرضَى، وَأمٌّ تُعِيدْ/ و نیز صدای آه و نالهٔ بیماران و مادری که بازگو می‌کند

أسَاطِيرَ آبَائِها لِلوَلِيد(همان: ٤٣٨)/ اسطورهٔ پدرانش را برای فرزندش

انسان‌سازی رنج

در نظام فکری فرانکل تنها یک انگیزش بنیادی وجود دارد: «ارادهٔ معطوف به معنا» و آنچنان نیرومند است که می‌تواند همهٔ انگیزش‌های دیگر را تحت الشعاع قرار دهد. ارادهٔ معطوف به معنا برای سلامت روان، حیاتی و برای کمترین اندازهٔ بقا ضروری است؛ زیرا در زندگیِ بی‌معنا، دلیلی برای زیستن نیست.در نظر فرانکل، «درد و رنج بهترین جلوه‌گاه ارزش وجودی انسان است» (فرانکل، ۱۳۸۹: ۱۷۵). به عبارت دیگر، درد و رنج، شخصیت انسان را رقم می‌زند و او را به ارزش راستین می‌رساند. وقتی انسان با

وضعیتی اجتناب‌ناپذیر و یا با سرنوشتی تغییر ناپذیر روبرو می‌شود، این فرصت را یافته است که به عالی‌ترین ارزش‌ها و ژرف‌ترین معنای زندگی یعنی رنج کشیدن دست یابد. «اگر آدمی بداند چرا و برای چه رنج می‌کشد و پاسخی واقعی به شرایط موجود بدهد، به سمت ژرفترین معنای زندگی و برترین ارزش‌ها رهنمون می‌شود. در این حالت نه تنها رنج، آزار دهنده نیست؛ بلکه وسیله‌ای است برای هدایت به سمت کمال معنوی و در واقع همین لحظات سخت است که ارزش درونی هر فرد را محک می‌زند؛ وقتی رنج بردن، فرصت‌های پنهانی و نادر برای دستیابی به کمال دارد، نه تنها مذموم نیست؛ بلکه آثار مثبت بسیاری نیز دارد» (ذاکر، ۱۳۷۷: ۸۲).

در حقیقت پاسخی که به رنج داده می‌شود، بستگی به تلقی فرد از زندگی و محیط پیرامون او دارد. این دو "همبسته" یکدیگرند؛ یعنی چگونگی برخورد آدمی هنگام رنج بردن، هم به آن معنا می‌دهد و هم این معنای رنج، معنای زندگی وی را عوض می‌کند. انسان‌ساز بودن رنج نیز در همین نهفته است؛ اگر آدمی خود را در زندگی هدفمند ببیند، صاحب کرامت و حرمت در زندگی می‌گردد؛ لذا در رویارویی با تأثیرات محیط، همواره آزادی معنوی خود را حفظ می‌کند و حق گزینش عمل را از دست نمی‌دهد (ر.ک: قربانی، ۱۳۸۸: ۵۰). به دیگر سخن می‌توان گفت بر مبنای نظر فرانکل هر شری در نظام کل عالم، خیری در خود نهفته دارد؛ چنانکه می‌فرماید: ﴿عسیٰأَنْ تَکْرَهُوا شَیْئاً وَ هُوَ خَیْرٌ لَکُم﴾ (بقره: ۲۱۶) و این خیر، کمال شخصیتی و ارتقاء سطح آگاهی انسان است. سیاب نیز به این نکته توجه دارد که رنج، بستر زندگی و شادی است؛ به همین سبب نمی‌توان نقش سازندهٔ آن را در ساختن شخصیت انسان انکار کرد. رنج ظاهرا شر و ناخوشایند است؛ ولی عین خیر بوده وشایان سپاسگزاری است؛ زیرا هبه و هدیهٔ الهی است. پس خاصیت انسان‌ساز بودن رنج، به این دلیل است که اثر تربیتی داشته و بیدار کنندهٔ فرد است؛ سختی مانند کیمیا خاصیتِ انقلاب ماهیت را دارد و جان و روان آدمی را تغییر می‌دهد.

نکتهٔ مهم این است که با توجه به نقش سازندهٔ رنج در تکامل شخصیت انسان و تقویت بعد معنوی و روحانی او و بنابر همین اصل که فلسفهٔ درد و رنج، تکامل و

پرورش روح است، سهم مقربان و انبیاء و اولیاء الهی از آن بالاتر است و به تبع آن، این افراد، دارای بالاترین درجات کمال روحی می‌باشند که حدیث پیامبر(ص) نیز مبیّن همین اصل است: «مَا أَحَبَّ اللَّهُ قَوْماً إِلَّا ابْتَلَاهُم» (کلینی، ۱۳٦۹، ج۲: ۲۵۳). پس وقتی خدا بنده‌ای را دوست بدارد او را در دریای شدائد غوطه‌ور می‌سازد. او اولیاء خود را در بلا قرار داده است؛ زیرا بر اثر برخورد با بلاهاست که انسان رشد نموده و به تکامل اخلاقی خود دست می‌یابد.

سیاب نیز با بهره بردن از تعالیم دینی‌اش، پیوسته خدا را سپاس می‌گوید. وی بر این عقیده است که با این رنج و مشقت و بیماری که دچار شده، شامل حال عنایت ویژهٔ الهی شده است. همین نگرش به رنج و سختی، خود دلیل بر این است که وی انسان‌ساز بودن رنج را بعنوان یک اصل پذیرفته و این اصل در وجود خودِ او ریشه‌دار شده است؛ از این رو آن‌ها را هدیه یا دسته‌گل پنداشته و ندا می‌دهد:

لَكَ الحَمدُ، إنَّ الرَّزَايَا نَدَى/ سپاس تو را که این مصیبت‌ها، بخشش است

وَإنَّ الجِراحَ هَدَايا الحَبِيبْ (سیاب،۲۰۰۰ م، ج۱: ٤۳۷)/ و این زخم‌ها هدیه‌های محبوب [خداوند] است.

او با توجه به لحظه‌های خوش و یادآوری آسایش و سلامتی خود، به مخاطب، شیوهٔ روانی بسیار جالبی ارائه داده است. این عمل ذهنی، آستانهٔ تحمل سختی را در انسان می‌افزاید و سبب امیدآفرینی می‌شود؛ ضمن اینکه سیاب با یادآوری آن زمان، بنوعی ادای دین و قدر شناسی کرده و از یاد بردن آن‌ها را ناسپاسی می‌داند. از نظر او زندگی با تمام اضدادش قابل احترام و زیستن؛ بلکه خوش زیستن است:

أ لَمْ تُعطِنِي أنتَ هَذَا الظَّلامْ/ آیا تو این تاریکی [بیماری و درد] را به من عطا نکردی؟

وَأعطَيتَنِي أنتَ هَذَا السَّحَر؟/ و تو نبودی که این سحر [آسایش و تندرستی پیشین] را بخشیدی؟

فَهَل تَشكُرُ الأرضَ قَطرَ المطَر/ آیا زمین [خدا] را برای باراش باران سپاس می‌گوید؟

وَتَغضَبُ إن لَمْ يَجُدهَا الغَمَامْ (*همان*: ٤۳۷)/ و اگر ابرها از باران دریغ ورزیدند، خشمگین می‌شود؟

سیاب با ارائهٔ این دیدگاه، نشان می‌دهد که خود را اسیر عوامل و شرایط محیطی نمی‌کند. او از خود شخصیتی منعطف ارائه می‌دهد که پیوسته و در همه حال، حفظ تعادل می‌کند؛ در سختی‌ها مقاومت کرده و به یأس نمی‌گراید و در تنعم و آسایش، خرسندی خود را به حد تعادل می‌رساند؛ زیرا می‌داند که این فراز و نشیب برای آن است که به هیچ کدام از این دو حالت دل‌باخته نشویم؛ چراکه هر دو، حالتی گذرا هستند:

﴿ لِكَيْلا تَأْسَوْا عَلى ما فاتَكُمْ وَ لا تَفْرَحُوا بِما آتاكُمْ وَ اللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتالٍ فَخُورٍ ﴾ (حدید: ۲۳).

نتیجه

معنا درمانی نوعی روان درمانی در قالب اصطلاحات معنوی است. در واقع معنا درمانی شاخه‌ای مجزا در مکتب روان درمانی وجودی انسان‌گراست؛ از آن جهت که بر روح انسان یا بعد معنوی او تمرکز کرده و معنای وجود را تحت عنوان جستجوی انسان برای چیزی به نام معنا بررسی می‌کند. با بررسی قسمت اول قصیدهٔ "سفر أیوب" می‌توان آن را از پنج بعد و زاویهٔ مختلف به مکتب معنادرمانی مرتبط ساخت.

- ضرورت رنج در زندگی نخستین نمود معنادرمانی در قصیدهٔ سفر ایوب است. بنا بر نظر فرانکل، رنج، بخش جدایی‌ناپذیر زندگی است و اساسا شاکلهٔ زندگی را تشکیل می‌دهد. از نظر سیاب نیز، وجود درد و رنج در زندگی نوعی ضرورت است و زندگی همواره تنعم و شادی نیست. سیاب وجود هر دو را با هم می‌پذیرد. وی بر این عقیده است که ایمان حقیقی زمانی کامل می‌شود که انسان در دو حالت برخورداری و محرومیت، موضع یکسانی را برگزیند. بدر شاکر، چنین القا می‌کند که انسان باید پذیرای شرایط مطلوب و نامطلوب زندگی باشد؛ چراکه عرصهٔ زندگی پیوسته این دو حالت را در کنار یکدیگر به انسان عرضه می‌کند.
- تحمل رنج و دریافت پاداش دومین نقطه اشتراک فرانکل و سیاب است. فرانکل معتقد است که در سایهٔ رنج است که گشایش و امید دستیابی به گنج، معنی

می‌یابد. به عبارت دیگر، اصل معنای زندگی در بستر و زمینهٔ سختی‌ها و رنج‌هاست که مصداق می‌یابد. از نظر سیاب نیز، صبوری بر رنج، شرط اساسی در رسیدن به مطلوب است. شاعر در قصیدهٔ خود، در قالب ایوب (ع) و از زبان وی سخن می‌راند. او با وجود همهٔ درد و رنج‌ها، ایوب‌وار خدا را سپاس می‌گوید و مصیبت‌ها را بخششی از سوی خداوند تلقی می‌کند.

- خدامحوری و اندیشهٔ دینی، وجه مشترک دیگری است که در مکتب فکری سیاب و فرانکل دیده می‌شود. فرانکل علاوه‌بر پذیرش ناکامی و تأثیر آن در بهداشت روانی، ایمان به خدا را در رویارویی با ناکامی و رنج بنیادی می‌داند. خدامحوری در شخصیت و اندیشهٔ سیاب نیز موج می‌زند. سپاس و تسلیم در برابر ارادهٔ الهی، بارزترین جلوهٔ خدامحوری سیاب است. سیاب خود را تسلیم محض ارادهٔ حق می‌داند و ضمن پذیرش ناکامی در کنار کامیابی، چاره را در باور به ارادهٔ فراگیر الهی می‌داند.
- **مثبت اندیشی و وسعت نظر** از دیگر ابعاد بارز معنادرمانی در قصیدهٔ سیاب است. یکی از اهداف اصلی معنادرمانی، وسعت بخشیدن به افکار و تغییر زاویهٔ دید است. سیاب نیز در شعرش دعوت به خوش‌بینی می‌کند و لازمهٔ داشتن چنین رویکردی را رضایتمندی و پذیرش وضع موجود می‌داند. در جای‌جای این قصیده به مخاطب خود درس خوش‌بینی و نیک‌اندیشی می‌دهد وی بیماری و درد را هدیهٔ محبوب و زیبای خداوند تلقی می‌کند و تب و رنجوری را بوسهٔ آتشین خدا می‌نامد.
- انسان‌سازی رنج نیز از وجوه مشترک در اندیشه و شخصیت فرانکل و سیاب است. فرانکل بر این باور است که درد و رنج، شخصیت انسان را رقم می‌زند و او را به ارزش راستین می‌رساند. وقتی انسان با وضعیتی اجتناب‌ناپذیر و یا با سرنوشتی تغییر ناپذیر روبرو می‌شود، این فرصت را یافته است که به عالی‌ترین ارزش‌ها و ژرف‌ترین معنای زندگی یعنی رنج کشیدن دست یابد. سیاب نیز به این نکته توجه دارد که رنج، بستر زندگی و شادی است؛ به همین سبب نمی‌توان نقش سازندهٔ آن را در ساختن شخصیت انسان انکار کرد. سیاب متأثر از تعالیم دینی‌اش بر این عقیده است که با این رنج و مشقت و بیماری عنایت ویژهٔ الهی شامل حال او شده است. همین نگرش به

رنج و سختی، خود دلیل بر این است که وی انسان‌ساز بودن رنج را بعنوان یک اصل پذیرفته و این اصل در وجود خودِ او ریشه‌دار شده است.

بنابر نتایج به دست آمده می‌توان اذعان کرد که آنچه در اندیشه و شعر سیاب قابل مشاهده است، در چارچوب نظریهٔ فرانکل جای می‌گیرد و نیز با پیشرفته‌ترین دیدگاه‌های رایج روان‌درمانی ارتباط دارد.

منابع و مآخذ

–قرآن کریم

–باتلر بَودِن، تام (۱۳۸۹ش)، خلاصهٔ پنجاه کتاب برتر در زمینهٔ روان‌شناسی، مترجم: صادق خسرونژاد، تهران: انتشارات راشین، چاپ اول.

–بیضون، حیدر توفیق (۱۹۹۱م)، بدر شاکر السیاب رائد الشعر العربی الحدیث، بیروت: دار الکتب العلمیة، الطبعة الأولی.

–الجنابی، قیس کاظم (۱۹۸۸م)، مواقف فی شعر السیاب، بغداد: منشورات الغانی، الطبعة الثانیة.

–حافظ، دیوان حافظ (۱۳۶۱ش)، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم.

–ذاکر، صدیقه (۱۳۷۷ش)، نگاهی به نظریه فرانکل در روانشناسی دین، فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی قبسات، شمارهٔ ۸ و ۹، صص ۹۵–۷۶.

–سارتر، ژان پل (۱۳۸۰ش)،اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دهم.

–السیاب، بدر شاکر (۲۰۰۰م)، المجموعة الشعریة الکاملة، بیروت: منشورات دار المنتظر، الطبعة الأولی.

–شولتس، دوآن (۱۳۶۹ش)، روان‌شناسی کمال؛ الگوی شخصیت سالم، ترجمهٔ گیتی خوشدل، تهران: نشر نو.

–عباس، احسان (۱۹۹۲م)، بدر شاکر السیاب؛ دراسة فی حیاته و شعره، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الطبعة السادسة.

–عوض، ریتا (۱۹۷۸م)، بدر شاکر السیاب، بغداد: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الطبعةالأولی.

–فرانکل، ویکتور (۱۳۸۹ش)، انسان در جستجوی معنا، ترجمه دکتر نهضت صالحیان و مهین میلانی، تهران، انتشارات درسا.

–قربانی، هاشم (۱۳۸۸ش)، معنای زندگی از دیدگاه ویکتور فرانکل، فصلنامهٔ علمی پژوهشی تعملات فلسفی، سال اول، شمارهٔ سوم، صص ۶۲–۳۷.

–کلینی، محمدبن یعقوب (١٣٦٩ش)، اصول الکافی، ترجمهٔ هاشم رسولی، تهران: کتابفروشی اسلامیه، جلد دوم.
–محمدپور، احمدرضا (١٣٨٥ش)، ویکتور فرانکل؛ بنیان‌گذار معنادرمانی (فرادیدی بر روان‌شناسی و روان‌درمانی وجودی)، تهران: نشر دانژه.
–ملکیان، مصطفی (١٣٨٩ش)، تاریخ فلسفهٔ غرب، ج٢، قم: پژوهشکدهٔ حوزه و دانشگاه.
–نعمان، خلف رشید (١٤٢٦ق)، الحزن فی شعر بدر شاکر السیاب، بیروت: دار العربیة للموسوعات، الطبعة الأولی.
–نیکدار اصل، محمد حسین (١٣٩٣ش)، ارادهٔ معطوف به معنا در غزل‌های حافظ و معنادرمانی ویکتور فرانکل، پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی، سال ششم، شمارهٔ بیست و دوم، صص ٢٠٨– ١٧١.

دراسة قصيدة "سفر أيوب" لبدر شاكر السياب على أساس نظرية العلاج بالمعنى لفكتور فرانكل

قاسم مختارى[1]
مطهرة فرجى[2]
مصطفى آدينة[3]

الملخص

العلاج بالمعنى أو المعنائية هو العلاج بواسطة المعنى أو الشفاء من وراء المعنى أو العلاج النفسي مع التركيز على المعنى. هذا هو المدرسة النفسية التي ثبتهافكتور فرانكل، طبيب أعصابوأستاذ علم النفس والفلسفة في جامعةفينا. لقد كُتبهذا المقال بناءً على الإتجاه الوضعي ومعتمداً على المنهج الوصفيوالتحليلي ساعياً في تطبيقالمبادئ الأساسية لـ«العلاج بالمعنى»مع انطباعات الشاعرالشهيربدر شاكر السيابفيقصيدته الرائعة «سفر ايوب». هذه القصيدة من أروع قصائد السياب وأجملها التى قد أنشدها زمن الوداع مع الحياة غريبا وبعيداً عن الوطن والأسرة. فالسياب في قصيدته هذه يرسم حياته في إطار شخصية أيوب(ع) ترسيماً دقيقاً. تشير الدراسة إلى أن إغتنام الفرصة هوالأصل المعنوي المشترك فينظر السياب وفرانكل والنقطة المشتركة في أفكارهما كليهما هي فكرة الاعتقاد فى الله تعالى والايمان به. فآراء الشاعر منها رضاه في حال المرض العضال وأزمة أحواله الصحية، والصبر في مواجهة المصيبات والحوادث والتسليم لقدرة الله والايمان التام به، كلها من مظاهر العلاج بالمعنى والعلاج النفسي الايجابي في قصيدة السياب فكثير من هذه الآراء تدعم اليوم النماذج السايكولوجية لبلورة معاني الحياة.

الكلمات الرئيسية: النقد الأدبي، الشعر العربى الحديث، العلاج بالمعنى، قصيدة سفر أيوب

١- استاذ مشارک فى اللغة العربية وآدابها بجامعة اراک
٢- طالبة دكتوراه فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک
٣- ماجستير فى علم النفس

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

نمادپردازی در شعر علی الفزانی (شاعر معاصر لیبی)

مرضیه زالی[۱]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد
حسین ناظری، استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
علی نوروزی، استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
بلاسم محسنی، استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۹/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۳/۱۰

چکیده

طی ٤۲ سال حکومت معمر قذافی بر لیبی،به دلیل عوامل سیاسی و اجتماعی و استبداد و سانسور شدید حاکم بر فضای جامعه‌ی لیبی، شاعران لیبی برای بیان عواطف و اندیشه‌های درونی‌شان به نماد گرایش پیدا کردند. علیالفزانی شاعر نمادپرداز لیبیایی تلاش می‌کند تا نقطه-نظرات خود را در قبال موضوعات سیاسی ـ اجتماعی در قالبی نمادین بیان کند. مقاله‌ی حاضر تلاش دارد تا با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی انواع نمادهای به کار رفته در دیوان شعر وی بپردازد. نمادهای شاعر به چهار دسته دینی «حضرت مسیح (ع) و یوسف (ع) و قابیل»، سنتی «سندباد و شهرزاد قصه‌گو»، اسطوره‌ای «سیزیف»، جنگی «چه گوارا» تقسیم می‌شود. در شعر او حضرت مسیح (ع) نماد درد و رنج انسانی و از خودگذشتگی، حضرت یوسف (ع) مظهری از مقاومت برای حفظ پاکدامنی، قابیل نماد طغیان، سیزیف مظهر رنج بشر و نمادی از ناتوانی انسان‌ها در برابر اراده حاکم شده بر آن‌ها، شهرزاد نماد دانایی و عشق، سندباد نماد بلندپروازی و جهانگردی، «چه‌گوارا» نماد مبارز انقلابی است. بررسی زبان نمادین علی الفزانی نشان می‌دهد که میل او در به کار بردن نمادهای مثبت که معانی امیدوارانه را در ذهن متبادر می‌کند بسیار کم است، بلکه اغلب حاکمیت با عناصر زبانی است که بار معنایی منفی دارند و گاهی شاعر در نمادها تصرف کرده و وجه مشهور آن‌ها را بکار نبرده است بلکه به انزیاح و آشنایی‌زدایی روی آورده است.

کلیدواژه‌ها: لیبی، شعر معاصر، علی الفزانی، نمادپردازی

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: Zali.Marziyeh98@gmail.com

مقدمه

در کشورهایی که گردش نخبگان سیاسی با نبض جامعه همراه نیست، همه چیز سیاست‌زده می‌شود. اگر رسانه‌ها هم، آینه‌ی راستین جامعه نباشند، مردم در آینه‌ی هنر و ادبیات در جستجوی سیاستند وحتی در نگفتن و ننوشتن، و در بوم سیاه یا سپید نقاشی، سیاست می‌بینند. در طی ٤٢ سال حکومت معمر قذافی بر کشور لیبی، نام هیچ شهروندی از لیبی که کتابی نوشته باشد، از مرزهای لیبی فراتر نرفته‌است. فرهنگ لیبی، به طبیعت جامعه‌ی قبیله‌ای، بیش‌تر فرهنگی شفاهی بوده که سینه‌به‌سینه می‌گشته است. شعر، داستان و مثل و حکایت بخشی از آن فرهنگ بوده است، بدون آن‌که نمود خارجی چندانی داشته باشد. قذافی در سال ۱۹۸۰م قدرت خود را تحکیم بخشید و کتاب سبز خود را نوشت و می‌خواست به مدیریت جهانی بپردازد و به جای نظام‌های رایج روز، یعنی سرمایه‌داری و کمونیسم، راه سومی ارائه کند. درنتیجه، کم‌تر جایی برای نویسندگان و شعرا و روشنفکرانی می‌دید که نظر او را تأیید نمی‌کردند. ازهمین‌رو، سانسور شدت یافت و دستگیری نویسندگانی که از خط قرمز او عبور می‌کردند، آغاز شد. در نتیجه، در این دورهکه برای سرهنگ قذافی دوره‌ی انقلاب فرهنگی بود، دیگر نویسنده و شاعر صاحب‌نامی سر برنیاورد. قذافی، هنرمندان و ادیبان را سال‌ها در زندان‌ها و پشت دیوارها قرار می‌داد و حتی شعر و شاعری در محاصره بود و نخبگان نمی‌توانستند رابطه‌ای مستقیم با مردم برقرار کنند و هرکس چنین می‌کرد بر سندان قذافی له می‌شد.به همین دلیل، شاعران نمادها و استعاره‌ها را بر زندان و شکنجه ترجیح می‌دادند. از جمله شاعران لیبی در این دوره، علی الفزانی بود که برای بیان عقاید و نظراتش به استفاده از نمادها در اشعار خود متوسل شد. این پژوهش تلاش می‌کند تا با توجه به بررسی نمادها در شعر علی الفزانی به این سؤال‌ها پاسخ گوید:

۱ـ علی الفزانی در شعر خود از چه نمادهایی استفاده کرده است؟ ۲ـ مفهوم این نمادها چیست؟ ۳ـ هدف شاعر از به‌کارگیری این نمادها چیست؟

ـ علی الفزانی در اشعار خود از نمادهای دینی مانند حضرت مسیح (ع) و حضرت یوسف (ع) و قابیل، نمادهای سنتیمانند سندباد و شهرزاد، اسطوره‌ای مانند سیزیف، جنگی مانند چه‌گواراستفاده کرده است.

ـدرون‌مایه‌ی این نمادها برگرفته از زندگی شخصی شاعر و اوضاع جامعه‌ی لیبی است که مسائلی مانند ظلم، تمرد، فقر و ... را بیان می‌کند.

ـ هدف شاعر از به‌کارگیری این نمادها، ایجاد تحرک و نشاط در جامعه، تشویق ملت لیبی به حل معضلات جامعه و قیام در برابر ظلم و ستم قذافی است.

در این پژوهش سعی شده است که نمادهای مختلف در آثار علی الفزانی شاعر معاصر لیبی با استناد به اشعار وی مورد بررسی قرار گیرد و ارتباط وی با نمادها، روشن گردد. روش انجام پژوهش، روش کتابخانه‌ای و توصیفی ـ تحلیلی است و در این پژوهش، از طریق گردآوری منابع و اطلاعات و هم‌چنین تحلیل آن‌ها، نتایج کسب شده، مورد تحلیل قرار گرفته است.

پیشینه تحقیق

درباره‌ی پیشینه‌ی این پژوهش باید گفت که با توجه به بررسی‌هایی که در مجلات دانشگاه‌های مختلف از جمله دانشگاه تهران، فردوسی مشهد، و تربیت مدرس و علامه طباطبایی و دیگر مراکز تحقیقاتی صورت گرفت تاکنون مقاله‌ای در رابطه با موضوع نمادپردازی در شعر علی الفزانی به چاپ نرسیده است. اما در زمینه‌ی نمادپردازی در شعر معاصر عرب مقالات متعددی به چاپ رسیده که از جمله‌ی آن‌ها: «زمینه‌های درک رمز و نماد در شعر معاصر عرب» از رضا ناظمیان در مجله‌یزبان و ادب، پاییز ۱۳۸۵، شماره ۲۹، «اسطوره در شعر معاصر عرب» از خلیل الموسی، ترجمه موسی بیدج در مجله شعر، بهار ۱۳۷۹، شماره ۲۸، «بررسی تطبیقی اسطوره سندباد در شعر بدر شاکر السیاب و خلیل حاوی» از دکتر علی سلیمی و پیمان صالحی در مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شماره ٤، «نمادپردازی قرآنی در شعر معاصر فلسطین شخصیت یوسف (ع)» از علطی عبیات و علی مطوری و عبدالرسول الهایی در

فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی ـ قرآنی، تابستان ۱۳۹۳، شماره ۲؛ درحالی‌که پژوهش حاضر، نمادهای به‌کاررفته در دیوان شاعر را مفصلاً مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. وجه تمایز این پژوهش با سایر پژوهش‌ها در این است که تاکنون نمادها در شعر هیچ یک از شاعران کشور لیبی مورد بررسی قرار نگرفته و این پژوهش اولین پژوهش در نوع خود می‌باشد چراکه در زمینه‌ی ادبیات و به ویژه شعر لیبی تاکنون مقاله‌ای به این صورت نوشته نشده است.

نمادپردازی در شعر معاصر لیبی

شاعران معاصر لیبی در دوره‌ی معمر قذافی به دو دلیل به شعر نمادین و سمبولیک روی آورند: ۱ـ شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه‌ی لیبی و استبداد و اختناق شدید حاکم بر فضای آن. در واقع، عواملی که سبب شد شاعران معاصر لیبی به ویژه علی الفزانی به شعر نمادین روی آورند، استبداد شدید قذافی، تبعید شاعران و ادبیان، اعدام مخالفان حکومت در ملاعام، سرکوب مخالفان و رعایت جانب احتیاط از سوی شاعران در بیان مخالفت با حکومت معمر قذافی و عقاید و اندیشه بود. ۲ـ مقتضیات هنری. اما عامل مهم دیگر، که شاعران معاصر لیبی را به کاربرد اشعار نمادین واداشت مقتضیات هنری بود. شاعران معاصر لیبی با آگاهی از جریان‌های شعری غرب و نیز با تغییر دیدگاه و نگرش شعری شان سعی کردند بر ابهام و عمق شعر خویش بیفزایند. از میان شاعران معاصر لیبی، علی الفزانی، علی صدقی عبد القادر، علی الخرم، جیلانی طریبشان، عبدالمجید القمودی صالح، عبدالحمید بطاو، حبیب السنوسی، خالد زغبیه در آثار خود از نمادپردازی استفاده نموده‌اند (نصر، ۲۰۰٤، ج۱: ۱۵۹).

علی عبدالسلام الفزانی در سال ۱۹۳٦م در روستای صرمان در غرب شهر طرابلس متولد شد. با گرایش دینی محض پرورش یافت و در ۱۲سالگی در مسجد سیدی زکریا در صرمان قرآن کریم را حفظ نمود. وی مقداری از علوم فقه را نزد پدرش فراگرفت سپس در سال۱۹٤۷م به شهر بنغازی مهاجرت کرد و وارد بهداری شد و در سال۱۹۵۳م

از آکادمی پرستاری بنغازی فارغ‌التحصیل شد، سپس اصول زبان را در آکادمی دینی بیضاء فراگرفت و تا سال ۱۹٦۸م در داروخانه مشغول به کار شد (نصر، ۲۰۰٤، ج٤٤۰:۲).

الفزانی به عنوان ادیبی آزاداندیش در بیشتر روزنامه‌های لیبی فعالیت می‌نمود، هم‌چنین وی دارای مقالات و قصائدی در روزنامه‌ها و مجلات لیبیایی بود از جمله: «قورینا»، «الرواد»، «الحقیقة»، «الکفاح»، «الزمان»، «الحریة»، «الأسبوع الثقافی»، «جیل و رسالة»، «الفکر الثوری»، هم‌چنین بعضی از آثارش در مجله‌ی «المجلة» القاهره منتشر شد و هم‌چنین در روزنامه‌ها و مجلاتی مانند: «الفصول الأربعة»، «الرقیب»، «الثقافة العربیة»، «تشرین» سوریه و «الأسبوع» اردن و مجله‌ی «شعر» قاهره و «المعرفة» سوریه و «الکاتب العربی» و «صوت الوطن» و «الشمس» آثار وی به چاپ رسیده است. وی در سال ۲۰۰۰م در شهر بنغازی وفات یافت و در همان‌جا به خاک سپرده شد (البابطین، ۱۹۹۵، ج۳ :۵۸۰).

علی الفزانی شاعری است که در دوران حکومت معمر قذافی در لیبی زندگی می‌کرده است و از جمله شاعرانی بود که به مسائلی چون آزادی و سرکوب‌های اجتماعی و سیاسی توجه داشت. او در آثار خود نمادهای دینی و فرهنگی و اسطوره‌ای و جنگی را به کار برده و فقط نمادهای تاریخی در آثارش دیده نشده است.

نمادهای دینی

نمادهای دینی به لحاظ ماهیت مذهبی و تأکید شاعران بر محتوای غنی فرهنگ اسلامی نسبت به نمادهای دیگر، نمود بیشتری دارند. این نمادها، به دلیل مقدس بودن منبعشان دارای اهمیت ویژه‌ای می‌باشند و به همین دلیل معانی آن‌ها نزد عامه‌ی مردم، رایج است تا جایی‌که شاعر برای بیدار کردن وجدان‌ها به اشاره کردن به امور معنوی و معانی مرتبط با آن اکتفا می‌کند و این نمادهای دینی به متن شعرها نیروی تأثیر و الهام می‌بخشد. از جمله نمادهای دینی که علی الفزانی در شعر خود به کار برده است می‌توان به «صلیب حضرت مسیح (ع)»، «یوسف پیامبر(ص)» و «قابیل» اشاره نمود.

صلیب حضرت مسیح (ع)

عیسی مسیح (ع) مردی که ۲۰۰۰ سال پیش در سرزمین اسرائیل زندگی می‌کرد، پیامبری است که روح بزرگش از ملکوت آسمان‌هاست و گیرایی کلماتش دل‌های مشتاق را تسلیم می‌کند. براساس روایات انجیل و سرگذشت مسیح (ع) آن حضرت رنج وزحمت هدایت مردمان روزگارخود رابه جان می‌خرد تا آنان را از گمراهی وجهلی که در آن غوطه ورند برهاند، اما در نهایت به صلیب کشیده می‌شود تا به اعتقاد مسیحیان، بدین طریق از عذاب گناه مردمان بکاهد. اما طبق آیات کریمه‌ی قرآن، حضرت عیسی (ع) به صلیب کشیده نشده و فرد دیگری بجای ایشان به دار آویخته شد. این مطلب از آیه ۱۵۷ سوره مبارکه نساء استنباط می‌شود که می‌فرماید:*وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا*

ـ و نیز بدان سبب که گفتند: ما مسیح پسر مریم پیامبر خدا را کشتیم و، حال آن‌که آنان مسیح را نکشتند و بردار نکردند بلکه امر بر ایشان مشتبه شد هر آینه آنان که درباره‌ی او اختلاف می‌کردند، خود در تردید بودند و به آن یقین نداشتند تنها پیرو گمان خود بودند و عیسی را به یقین نکشته بودند.

بر این اساس شخصیت مسیح (ع) در شعر معاصر عرب، کارکردی نمادین دارد و از شخصیت وی،در ادبیات در قالب نمادهای مختلفی چون نماد رنج ونماد فداشدن وحتی نماد رستاخیز به دلیل برخاستن و زنده شدن از قبر پس از سه روز استفاده شده است (نصر، ج۱ :۱٦۱).

حضور حضرت مسیح (ع) در شعر الفزانی به این دلیل بود که تعداد قابل توجهی از مردم لیبی مسیحی بودند. در شعر علی الفزانی،حضرت مسیح (ع) نماد دینی است. وی نماد درد و رنج انسانی، ایثار و از خود گذشتگی است که حیات مجدد را به مردم محروم و ستمدیده هدیه می‌دهد و در نهایت نمادی برای زندگی بعد از مرگ است. وی، مسیح (ع) را منجی بشریت و واسطه‌ی رستاخیزی جاودانه می‌داند. هدف الفزانی از توصیف درد مسیح (ع)، وصف شرایط زجرآور حاکم بر جامعه است:

صَلَبُونی فوق أعوادٍ حقیرة/ مِن غُصُونٍ قد تَغَنَّی فوقها شادٍ و نائِح/ لم أقُلها إنّنی کُنتُ نَبیّاً!... غَیرَ أنّی عُدتُ یوماً ... وَ صَلیبی فوق ظَهری/ ... و تَلَمستُ طریقی ... عَبرَ دَربی/ فَوَجدتُهُ/ و مَشَیتُه/ حافیاً تَدمی خُطایَ!/ صَفقَ الأطفالُ ... ها قد عادَ للأرضِ المسیح! (الفزانی، ۱۹۸۳: ۲۵و۲٦).

ـ (مرا بر فراز چوب‌های بی‌ارزش به صلیب کشیدند/ از شاخه‌هایی که بر بالای آن پرندگان آوازخوان و قُمریان نوحه‌گر آواز سردادند/ به آن‌ها نگفتم که من فرستاده خدا هستم/ ... اما روزی بازگشتم ... در حالی که صلیبم برپشتم بود./ ... و بر دروازه‌ام در جستجوی راهم برخاستم./ پس آن را یافتم!/ و روی آن قدم برداشتم/ درحالی‌که پابرهنه بودم و و از گام‌هایم خون جای می‌شد!/ کودکان تشویق و تحسین کردند ... هان مسیح دوباره به زمین برگشته است).

هدف الفزانی از توصیف رنج مسیح (ع)، وصف شرایط زجرآور حاکم بر جامعه‌ی لیبی در دوره‌ی حاکمیت قذافی است.در اوایل دهه‌ی۱۹۷۰م قذافی بعنوان یک نظریه پرداز و فیلسوف سیاسی شهرت پیدا کرد و چیزی که نظریه‌ی سوم جهانی نام دارد را در کتاب معروف خود موسوم به کتاب سبز ارائه داد. قذافی مدعی است که نظریه‌ی او جهان را در یک مسیر انقلاب سیاسی، اقتصادی و اجتماعی قرار می‌دهد که سبب رهایی تمام مردم تحت‌سرکوب و ستم می‌شود. اما نکته‌ی تلخ و شگفت‌آور این است که معمر قذافی در تئوری خود از بازکردن زنجیرهایی که منافع نظام سیاسی حاکم به دست‌وپای مردم بسته سخن گفته، اما او همین تئوری را در بستن زنجیر به دست‌وپای ملت خود به کار برده است.

چه بسا منظور الفزانی از صلیب، همین زنجیرهایی بود که قذافی به دست و پای ملت لیبی بسته است. توده‌های رنج‌کشیده‌ی لیبی با آگاهی از این‌که اگر لب به انتقاد بازکنند روانه‌ی زندان می‌شوند پس به ناچار با او همراهی می‌کردند.در نظامی که هدفش رهایی انسان‌های تحت سرکوب و ستم و برچینی نظام‌های دیکتاتوری بود قوانینی غیرانسانی تحت لوای حفظ امنیت کشور به اجرا گذاشته شد.این قوانین شامل تنبیه جمعی، حکم اعدام برای هرکسی که نظریه‌های براندازی رژیم را ترویج دهد و

زندانی کردن کسانی که با دادن اطلاعات چهره رژیم را مخدوش می‌کنند. با این قوانین، بسیاری بدون محاکمه به زندان افتادند، شکنجه، اعدام یا مفقود الاثر شدند. بسیاری از شهروندان تحصیلکرده و فرهیخته‌یلیبی به جای زندگی تحت‌نظام جنون‌آمیز و خودکامه‌ی او تبعید خودخواسته در کشورهای دیگر را برگزیدند و از لیبی گریختند.

منظور از مسیح در شعر الفزانی، منجی‌ای است که مردم لیبی برای رهایی از ظلم و فساد قذافی انتظار آن را می‌کشیدند. چه بسا این منجی، همان انقلابی باشد که منجر به سرنگون شدن و سقوط حکومت قذافی گردید. استقبال کودکان از بازگشت مسیح، نماد انسان‌های بی‌گناهی است که قربانی ظلم و ستم قذافی شدند. شاعر در ورای این عبارات و الفاظ که یادآور واقعه‌ی مسیح (ع) است، تلاش می‌کند روحیه‌یمبارزه و فداکاری را در ملت لیبی بیدار کند و آن‌ها را به احیای جامعه‌ای که به خاطر فقر و ظلم و جهالت قذافی در حال احتضار است، تشویق کند.

یوسف پیامبر (ص)

یوسف پیامبر (ص)، نمادی برای زیبایی است و نمادی برای کمال عقل و نیروی حدس و گمان که شهرت وی با توانایی‌اش در تعبیرخواب مرتبط است که باعث حسادت برادرانش می‌شود و سعی کردند او به قتل برسانند و این استعداد و توانایی‌اش باعث شد که جایگاه ویژه‌ای نزد عزیز مصر به دست بیاورد؛ هنگامی‌که خواب وی را درباره‌ی هفت سال خشکسالی تعبیر نمود.علی الفزانی در قصیده‌ی «الموت فوق المئذنة» می‌گوید:

قُلت لكم سَرقت بعضَ النَّار/ أوقَدتها في داخلي، وتلك لُعبة الرجالِ في القَرار/ أحرَقَت سورَ بابل/ قاوَمَت جحفل المغول والتَتَار/ تاريخُ أمتي بِداخلي أحمَله معي إلى المدائِنَ البعيدةِ/ مُرداً للوطنِ المسَلوب تارةً قصيده/ وتارةً مرثية ورُبَّما، ورُبَّما غَرقَت في البكُاءِ/ لكن أنا أقسَمتُ أن أموتَ فوقَ المئِذَنةِ/ عَبرَ سِنى الموتِ المحزِنَة/ سِنى يوسُفَ العِجَاف/ كانت لها نِهايَةُ المطافَ (الفزانی: ۲۹۷)

ـ (به شما گفتم بخشی از آتش را ربودم/ آن را در درونم شعله‌ور ساختم، که بازیچه مردم در آرامش است/ دیوارهای بابل را سوزاندم/ در مقابل لشکر مغول و تاتار مقاومت

کردم/ تاریخ کشورم را در درونم و همراه با خودم تا شهرهای دور حمل می‌کنم/ برای وطن ربوده شده گاهی قصیده‌ای تکرار می‌کنم و گاهی دیگر مرثیه/ و چه بسا غرق گریه شدم/ اما من سوگند یاد کردم که بر فراز گلدسته بمیرم/ در خلال سال‌های غم انگیز مرگ/ سال های قحطی و خشکسالی یوسف/ که این سرانجام کار بود).

الفزانی در این شعر، رویایی را بیان می‌کند که یوسف پیامبر (ص) در تفسیر آن هفت سال قحطی را پیش‌گویی می‌کند به عنوان نشانه‌هایی از سپری شدن سختی اگرچه مدت آن طولانی است، و شواهدی از نوع مقاومت و ایستادگیدر متن شعر وجود دارد که در خلال سوگند یاد کردن به عنوان نشانه‌ای بر اصرار و گلدسته به عنوان نمادی برای بلند مرتبگی و صدای بلند تبلور می‌یابد، به‌نحوی‌که علی‌رغم همه‌ی سختی‌ها تصمیم به مقاومت می‌گیرد که مقاومت در نهایت به پیروزی ختم می‌شود (نصر، ج۱۶۳:۱).

او برای نشان دادن شدت فقر و محرومیت در جامعه خود، از نماد یوسف (ع) بهره می‌گیرد که در اصل سنت، نماد مقاومت و پایداری در راه ایمان است. در حقیقت شاعر از یک نماد، وجه مشهورش را به کار نبرده استکه به مفهوم انزیاح یا آشنایی‌زدایی است.این شخص در میراث دینی در برابر سخت‌ترین آزمون‌های الهی سربلند بیرون می‌آید. آتشی که دیگران را بی‌تاب می‌کند باعث آرامش من است عشقی که به گمان مردم باعث بی‌قراری است آرام بخش من است.

قابیل

قابیل از جمله شخصیت‌هایی است که بسیاری از شاعران، از آن به عنوان نماد سرکشی و عصیان یا فساد و تباهی در سروده‌های خویش بهره گرفته‌اند. بنابر روایات قابیل، فرزند ناخلف حضرت آدم (ع) بود. هنگامی که خداوند به حضرت آدم (ع) فرمان داد تا هابیل را جانشین خود قرار دهد و «اقلیما» زیبارو خواهر دو قلوی قابیل را به همسری هابیل و «لوذا» خواهر دو قلوی قابیل را به همسری هابیل درآید، قابیل به مخالفت با امر الهی برخاست و خداوند دستور داد هرکدام از آن دو در پیشگاهش

قربانی آورند؛ هابیل، که شبان بود بهترین قوچ گله‌اش را و قابیل کشاورز، نامرغوب‌ترین گندم مزرعه‌اش را به عنوان قربانی حاضر کردند (طبری، د.ت: ٤٩ـ٥٠). پس خداوند فقط قربانی هابیل را پذیرفت و قابیل سوگند یاد کرد که هابیل را به قتل برساند.

سرگذشت هابیل و قابیل در ادبیات جهان، کارکردهای نمادین متفاوتی یافته است. در ادبیات غرب، شاعران، جانب قابیل را گرفته‌اند زیرا از دیدگاه آنان، حق با قابیل بوده و تنها گناهش این بوده که نخواسته از حق خود چشم‌پوشی نماید (عشری زاید،۱۹۹۷: ۹۹). اما در ادبیات معاصر عربی، قابیل به عنوان اسطوره‌ی گناهکاری و تباهی، نقطه‌ی مقابل هابیل است که به رمز قربانی تبدیل شده است. علی الفزانی نیز در اشعار خود به قابیل اشاره نموده است از جمله در قصیده‌ای می‌گوید:

قابيل قَتلَ رجلاً واحداً فقط/ من أجل المرأة الوحيدة في العالم/ قابيل وَارَى جثة أخيه/ في قبر دافئ/ في القرن العشرين الدموي/ يَقتُل الطاغيةُ الواحد/ ألف إنسان في ساعةٍ واحدةٍ/ يقطعهم أشلاءً/ يحرقهم/ هل رأيتم إنساناً مقتولاً بلا رأسٍ/ يَصفقُ لقاتله (الفزانی: ۲۵۰)

ـ (قابیل فقط یک انسان را به قتل رساند/ به خاطر تنها زن دنیا/ قابیل جسد برادرش را به خاک سپرد/ در قبری گرم/ در قرن خونین بیستم/ یک طغیان‌گر، هزاران انسان را در یک ساعت قتل عام می‌کند/ اجسادشان را قطعه قطعه می‌کند/ آن‌ها را می‌سوزاند/ وحشت به دنبال مرگ ایجاد می‌شود/ آیا شما انسان کشته شده‌ی بدون سَری، را دیده‌اید/ که قاتل خویش را تشویق کند).

در این‌جا شاعر، همان نظر غربی ها را دارد که می‌خواهد گناه او را کم جلوه دهد چرا که او تنها یک نفر را کشت، آن هم به خاطر یک زن موجود در عالم آن روز، پس به نظر شاعر گناه قابیل در مقابل قاتلان قرن بیستم اندک است. قابیل، برادرش را کشت و او را در قبری گرم جای داد. آشنایی‌زدایی کاملا در مورد نماد قابیل نیز صدق می‌کند؛ همان‌طور که در نماد یوسف نیز وجود داشت؛ در این‌جا، شاعر از قابیل به عنوان یک مظلوم یاد می‌کند و در واقع هدف او متفاوت کردن آن‌چه آشنا و شناخته شده است، می‌باشد. و در جایی دیگر نیز به نماد قابیل این‌چنین اشاره می‌نماید:

أیّها السّاقی الوَسیم/ أنا من قابیل نسلی . لستُ قابیل القدیم/ إنّنی نسلُ الجریمة/ عَلَناً تَحت طیف الشّمس أقتلُ/ إنّه العدل الجدید (*همان*: ۱۸۵)

ـ (ای ساقی زیبارو/ من از نسل قابیل هستم ـ نه از نسل قابیل قدیم/ من از نسل جنایت هستم/ آشکارا در زیر نور خورشید به قتل می‌رسانم/ این همان عدل جدید است)

در این شعر الفزانی، جنایتکاران امروزی را از قابیل بدتر می‌داند و در توصیف آن‌ها می‌گوید که آشکارا و در زیر نور خورشید قتل‌عام می‌کنند و معتقد است این معنای جدید عدالت است! منظور شاعر از جنایتکاران امروزی در حقیقت، معمر قذافی است. رژیم قذافی اغلب مردم را در ملأعام اعدام می‌کرد و اعدام‌ها در کانال‌های تلویزیونی دولتی مرتباً تکرار می‌شدند. طبق معیارهای مطبوعات آزاد، لیبی تحت فرماندهی قذافی، سانسورکننده‌ترین کشور در خاورمیانه و شمال آفریقا بود. قذافی شبکه‌ای از دیپلمات‌ها را استخدام کرد و نیروهای تازه‌ای را برای ترور سیاسی صدها منتقد در گوشه‌وکنار جهان به‌کار گماشت. لیبی در مدت طولانی به سرزمین اسرار تبدیل شده بود به‌طوری‌که هیچ مظلومی قدرت نداشت که ندای آزادیخواهی سردهد زیرا شکنجه، کشتار یا نابودی قبیله‌اش را به دنبال داشت.

نمادهای سنتی و فرهنگی

نماد فرهنگی می‌تواند یک تصویر، سمبل، آرم، نام، چهره، شخصیت، ساختمانیا چیزهای دیگری باشد که به سهولت، شاخص و برجسته می‌شود و به‌طورکلی چیزی یا طرز فکری را با یک مفهوم وسیع فرهنگیبه گروه فرهنگی بزرگی ارائه می‌دهد. ارائه‌ی یک شیء یا شخصیت ممکن است از این جهت حائز اهمیت باشد که وضع منحصر به فردی در بیان و ارائه‌ی مکان خاص یا دوره‌ای از تاریخیا گروهی از مردم داشته باشد یا قشر خاصی از مردم آن را دوست بدارند یا برای آن‌ها مهم باشد.

سندباد

از افسانه‌های مشهوری که موردعلاقه‌ی بسیاری از شاعران معاصر واقع شده، سندباد از کتاب هزار و یک شب است. سندباد از شخصیت‌هایی است که بیشتر شعرا، به منظور

بیان اندیشه‌های خود، نقاب آن را بر چهره زده‌اند (عشری زاید: ۱٥٦). براساس آن‌چه در کتاب «هزار و یک شب» آمده است، سندباد جوانی ماجراجو و از اهالی بغداد بود که ثروت زیادی از پدرش به ارث برد، اما طولی نکشید که همه‌ی آن را از دست داد. با وجود این ناامید نشد و به همراه چند جوان دیگر، از راه دریا به سفر و تجارت پرداخت. حکایت‌های سندباد در هفت سفر اتفاق افتاده است که در هر کدام حوادث خطرناکی برای وی پیش می‌آید، ولی او با کیاست و زیرکی، همه‌ی آن‌ها را با موفقیت پشت سرمی‌گذارد و با ثروتی فراوان به دیار خویش بازمی‌گردد. این افسانه، طی سالیان گذشته علاوه بر ادب شرق بر ادب غربی هم تأثیر چشمگیری گذاشت، به‌طوری‌که اروپایی‌ها در رنسانس با استفاده از آن، داستان‌های خیالی فراوانی ساختند (جبوری، ۲۰۰۳: ۱۸۰). این شخصیت افسانه‌ای، به سبب قدرتی که در خلق معانی تازه، برای شاعر فراهم می‌کند، محبوب بسیاری از شاعران نوگرای معاصر عرب شده است (کیلطو، ۱۹۸۱: ٦٥).

سندباد در شعر معاصر عرب، نماد بلندپروازی، جهانگردی و ماجراجویی در کشف سرزمین‌های جدید است. (الجیوسی، ۲۰۰۱: ۸۱٥) نکته‌ی اساسی در بهره‌مندی شاعران معاصر عرب از شخصیت سندباد، کاربرد آن برای بیان آن آشفتگی فراگیری است که بر زندگی امت عربی حاکم است. از این رو، سندبادهای جهانگرد ایشان سفرهایشان را با آرزوی بازگشت به شکوه و عظمت گذشته وطن خویش و رهایی از عقب‌ماندگی و کهنه پرستی حاکم بر جامعه آغاز می‌کنند (*همان* : ۸۱٦) در شعر علی الفزانی نماد سندباد، ابعاد معرفتی پیدا می‌کند و شاعر سفر خود به عمق کلمات و حروف برای کشف مجهولات را به سفرهای سندباد برای کشف عالم خارج تشبیه نموده است:

رحلاتِی فی بِحَارِ الکلمات/ رِحلاتُ السندباد/ تَاهَ حیناً فی الصَحارِی ثُمَّ عَادَ/ بِخُطًی تَدمِی و لَحنِ مُستَعَاد/ و استَحالَ الشوقُ و الحَرفُ رَمَاد/ أهرَقَتهُ الریحُ مِنِّی و المِدَاد/ صارَ زَیفاً ... و أباریقُ الرَّمَاد/ دَفَنُوها فی الرَّوابِی مع رُفَاتِ السندباد (الفزانی: ۸۱)

ـ (سفرهای من در دریای کلمات هم‌چون/ سفرهای سندباد است/ گاهی در صحراها سرگردان است و سپس باز می‌گردد/ با گام‌های خونین و آهنگ مکرر/ و اشتیاق و

حروف به خاکستر تبدیل شد/ باد، مرکب آن را از من گرفت و سوزاند/ بی ارزش شد و ابریق‌های خاکستر/ او را در تپه‌ها همراه با استخوان‌های سندباد دفن کردند).

در این شعر، سفرهای دائمی سندباد برای کشف عالم خارج، معادل سفر شاعر به درون و عمق کلمات است. سفر او در محیطی خشک است آمیخته به شکست و سرخوردگی که احساسات و اشتیاق‌ها را سرکوب می‌کند و شراره‌ی آتش، کلمات را به خاکستری که باد آن‌ها را پخش می‌کند، تبدیل می‌سازد. و کلمه در حقیقت مترادف با دروغ و تکبر و خودخواهی می‌شود و همراه با استخوان‌های سندباد دفن می‌شود اما شراره‌ی این کلمات همیشه در زیر خاکستر روشن باقی می‌ماند و منتظر می‌ماند تا از استخوان‌های آن دوباره برانگیخته شود (نصر، ج۱: ۱۷۳).

شهرزاد قصه‌گو

شهرزاد قصه‌گو یا چهرآزاد، نام شخصیت اصلی در داستان‌های هزار و یک شباست.شهرزاد، روایت‌کننده‌ی قصه‌ها برای شهریار، شاه ایراناستو بعدها مورد توجه ادیبان و هنرمندان عرب قرار گرفت و در غرب به عنوان بهترین کتاب «ادبیات عرب» شناخته شده استاز اینرو در سطح جهان، شهرزاد را نیز به عنوان فردی عرب می‌شناسند. در واقع، ماجراجویی‌ها و حوادث شگفت‌انگیز و غیرطبیعی هزار و یک شب، نخستین جرقه‌ی تأثر به شیوه‌ی اروپایی در میان عرب بود (ستاری، ۱۳٦۷: ۵۷).

این اثر، الهام‌بخش بسیاری از آثار ادبی در کشورهای شرقی، عربی و اروپایی شده است. اهمیت هزار و یک شب نه در اصالت و یکپارچگی آن، بلکه در همان درهم آمیزی و سازگاری فرهنگی و تاریخی آن است که موجب شده به صورت میراث همگانی، در بین اغلب ملل بزرگ دنیا قرار بگیرد. علت عمده‌ی این تأثیر جهانی قصه‌ها را می‌توان در دو محور جستجو کرد: گستردگی و تنوع موضوعی و فرهنگی قصه‌ها و مهارت شخصیت اصلی داستان (شهرزاد) که می‌تواند با تدبیر و توسل به قدرت کلام و قصه‌گویی و با سخنان پندآمیز حکیمانه، کشور را از دست جنایت‌های هولناک پادشاه سفاک نجات داده، شاه را نیز به مرحله‌ی تعادل فکری و اخلاقی برساند. در این قصه،

شهرزاد اولین زن دنیاست که منزلت انسانی زن را نشان می‌دهد. در واقع شهرزاد، زنی است که با فکر و اندیشه و کمال، کارهایش را تدبیر می‌کند و مثل ملکه افسونگر مصر، به وساطت غریزه‌ی مهرورزی سرداری بلندآوازه و بی‌آرام را رام نمی‌کند، بلکه پیروزی شهرزاد، مرهون مساعدت سه عامل است که بنیاد ظلم شهریار را برمی‌اندازد: مردم-دوستی بیش ازحد و خود گذشتگی و ایثار، خردمندی و ایمان، و اتکا به خداوند و مشیت الهی (ستاری، ۱۳۸٦ : ۱۹٤ـ۱۹۷). نکته مهم شخصیت شهرزاد، در هزار و یک شب، دانایی اوست. این دانایی به همراه عشق، دو ویژگی مؤثر شهرزاد است که در پیدایش حوادث و شکل‌گیری شخصیت داستانی حضور چشم‌گیری دارد.

ظمت شهرزاد الذّكية/ ذات الجمال الطَّريّ العابث/ تحكي ألف ليلة وليلة/ كان الملك شهرياريصغي باهتمام/ لم تتحدث عن المجاعات والغليان الشعبي/ لم تشر إلى- لعبة الأمم والدوائر السرية/ لذا- قلدها الملك شهريار/ حزمة من اللآلئ والعقود والأحجار الكريمة/ هذه امرأة ذكية ولطيفة/ لقد خرجت من المحنة الطويلة (الفزانی: ۹۱)

ـ (شهرزاد، زیرک به نظر می‌رسد/ دارای زیبایی شگفت‌انگیزی است/ هزار و یک شب را حکایت می‌کند/ پادشاه شهریار، با دقت به او گوش می‌سپارد/ به هیچ چیزی دیگری توجه نمی‌کرد/ ولی این زن باهوش/ از قحطی‌ها و شورش‌های مردمی سخنی نمی‌گفت/ و به بازیچه‌ی ملت‌ها و حوادث پنهان اشاره‌ای نمی‌کرد/ به همین دلیل پادشاه شهریار/ گردنبندی از لؤلؤها و مرواریدها و سنگ‌های با ارزش به گردنش آویخته بود/ این زن باهوش و نازک‌طبع بود/ از غمی طولانی رها شد).

جنگ بسوس

بسوس در اصل نام دختر مُنقِذ تمیمی، خاله‌ی جَسّاس‌بن‌مُرّهٔشیبانی بود که اشعار تحریک‌آمیز وی، آتش جنگ و کشمکش طولانی را میان دو قبیله بکر و تغلب برافروخت. از این‌رو، بدیمنی وی در میان اعراب به صورت مثل درآمد: اشأم من البسوس. در هر حال، آن‌چه به وقوع کشمکشی طولانی میان دو قبیله بکر و تغلب که با هم خویشاوندی نزدیک نیز داشتند، انجامید، کشته یا زخمی شدن ناقه‌ای، همان‌جا به

دست کُلَیب بن ربیعه بود. وی ریاست قوم ربیعه را که در بلاد نجد، حجاز و اطراف تهامه سکنی داشتند، برعهده داشت. کلیب، امیری قدرتمند و سخت‌گیر بود و در بیرون راندن افراد یا چارپایان دیگر عشیره‌ها از سرزمین‌هایی که غصب کرده بود، تردیدی به خود راه نمی‌داد.مُفَضل، همان‌جا در پی کشته شدن این ناقه که به بسوس تعلق داشت، جساس‌بن‌مره، کلیب را از پادرآورد. چون برادر کلیب به نام مُهَلهل بن ربیعه از ماجرا آگاهی یافت، به خون‌خواهی برخاست. تلاش سران قبیله با پیشنهاد پرداخت دیه برای فرونشاندن آتش فتنه، چندان سودی نبخشید. از این‌رو، افراد دو قبیله به نبردی طولانی پرداختند (حموی،۱۹۹۰: ٤٩-٥٠). در شعر عرب، جنگ بسوس نماد جنگ‌ها و درگیری‌های جدید اعراب، کلیب نماد آشوب و فتنه و مهلهل نماد انتقام و خون‌خواهی است. و اختلاف میان دو قبیله‌ی بکر و تغلب از شهرت بسیاری برخوردار است به‌طوری‌که اکثر شاعران عرب در اشعار خود به این مسأله اشاره نموده‌اند.

أيُّها السّاقي الوسيم/ تعرف البسوس وجهي/ كنت في جند- المهلهلْ/ ورآني النّاس في صفّ- كُليبْ/ وأنا في الفتنة الكبرى/ حاملاً رُمحاً ومصحف/ وأنا في العدوة الأخرى مكين/ هكذا شئتُ وأبغي أن أكون/ حاضراً في اللعبتين (الفزانی: ۱۸۸)

ـ (ای ساقی زیبارو/ بسوس چهره‌ی مرا می‌شناسد/ در لشکر مهلهل بودم/ درحالی‌که مردم مرا در صف لشکر کلیب دیدند/ و من در فتنه‌ای بزرگ بودم/ حامل نیزه و مصحف قرآنی بودم/ و من در دشمنی مستحکم دیگری بودم/ این‌چنین خواستم و طالب این بودم که در نیرنگ هردوی آن‌ها باشم).

در شعر الفزانی نیز، به جنگ بسوس به عنوان فتنه‌ای بزرگ اشاره می‌شود و شاعر معتقد است که این نیرنگ و فتنه هم از جانب مهلهل و هم از جانب کلیب است. و با اشاره به نیزه و قرآن، می‌خواهد مرز حق و باطل را مشخص کند و در نهایت معتقد است که هر دوی آن‌ها قصد نیرنگ و فتنه داشتند وگرنه می‌توانستند جلوی این فتنه بزرگ را بگیرند. و این‌که در لشکر مهلهل برادر کلیب است نشان از روح انتقام‌جویی است که در شاعر وجود داشته است.

نمادهای اسطوره‌ای

اسطوره، پیوند بسیار نزدیکی با هنر، به ویژه شعر، دارد. اسطوره در فرهنگ و تمدن یک ملت ریشه دارد. شاید نتوان تعریف دقیق و روشنی از اسطوره ارائه کرد. در باور عامه‌ی مردم، اسطوره با افسانه، قصه، چیزهای خیالی و غیرواقعی، داستان‌های کهن حماسی، داستان‌های عامیانه و تاریخ و دین پیوند خورده است. اسطوره با توجه به مقتضیات زمان، تعاریف گوناگونی می‌یابد، اما در نگاه نخست، اسطوره، بیانی است که ژرف‌ساخت آن حقیقت و تاریخ و روساخت آن افسانه باشد (شمیسا، ١٣٨٣: ٨٦).

از دیدگاه میرچا الیاده اسطوره شناس بزرگ و برجسته، اسطوره، نقل‌کننده‌ی سرگذشتی قدسی و مینوی است. به بیانی دیگر، اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است. یعنی به ما می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است. اسطوره، فقط از چیزی که واقعا روی‌داده و به تمامی پدیدار شده سخن می‌گوید. شخصیت‌های اسطوره، موجودات مافوق طبیعی هستند (الیاده، ١٣٦٢: ١٤ـ ١٥).

اسطوره سیزیف

سیزیف[١] پادشاه کورنت[٢]، پسر ائول[٣]، با یکی از پلئیادها[٤] به نام مروپ[٥] «هفت حوریه بودند که نام یکی از آن ها مروپ بود» پیوند زناشویی بست. پسر او گلوکوس[٦]، و نوه‌اش بلروفون[٧] بود. در اساطیر یونان آمده که سیزیف به هنگام مرگ، ناشیانه برآن شد تا عشق همسرش را بیازماید. پس به وی فرمان داد تا پس از مرگ پیکرش را به خاک نسپرد و میان میدان همگانی رهایش کند، ازهمین‌رو، گرفتار دوزخ گردید. وی که ازعدمفرمانبرداری همسرش سخت به خشم آمده بود از خداوند اجازه خواست تا به زمین برگردد تا همسر خود را که در کفن و دفن وی کوتاهی کرده بود، کیفر دهد. اما چون به زمین بازگشت؛ زیبایی‌های جهان چنان او را فریفت که پیمان خدایان را از یاد برد و از بازگشت به سایه دوزخ سرباز زد و به کیفر همین گناه، خدایان برآن شدند تا به بندش کشند، و وی را از شادی‌ها جدا ساخته و به زور به دوزخ، جایی که

تخته‌سنگ، آماده بود کشاندند. سیزیف به دلیل نافرمانی و طغیان نسبت به خدایان، محکوم گردیده تا هر روز تخته‌سنگی بزرگ را از دامنه کوهی بالا ببرد در پایان سنگ به خواست خدایان از کوه به پایین می‌غلتد، این سرنوشتی است که بارها تکرار شده و خواهد شد؛ خدایان دریافته بودند که در جهان بی‌مرگ اساطیر، دهشتناک‌تر از انجام کاری بیهوده خصوصا که کاری دشوار چون غلطاندن سنگی عظیم باشد، وجود ندارد (کامو، ۱۳۸٤ : ۱٥٦).

دلیل شهرت سیزیف در افسانه‌ها، مجازاتی است که ایزدان برای او در جهان زیرین تعیین کرده‌اند. او محکوم است سنگی را تا بالای قله کوهی بغلتاند ولی هرگز به قله نرسد، زیرا آن سنگ بسیار بزرگ همیشه به پایین فرومی‌غلتد. سیزیف تیره‌بخت، مجبور است همواره این کار را از نو آغاز کند (اشمیت، ۱۳۸۳: ۲٥۸). سیزیف در شعر معاصر عرب، نماد تحمل مصائب و سختی‌ها است.

عِندَما کُنَّا جِیاعاً بینَ نَجعٍ و رَصِیف/ نَربطُ الأحجارَ و الأطمَارَ بِالخَصرِ النحیف/ و نُعَانی ما نُعَانی مِحنَةً عَبرَ الخریف/ سَغَب الصحراءِ و الموتَی و آلام سیزیف (الفزانی: ۳۰٥)

ـ (آن‌گاه که بین مراتع حاصلخیز و آبشارها گرسنه بودیم/ سنگ‌ها و لباس‌های کهنه را به کمر لاغر و نحیف می‌بستیم/ و از مصیبت و عذاب فصل پاییز بسیار رنج می‌بردیم/ گرسنگی صحرا و مردگان و رنج‌های سیزیف را داشتیم).

سیزیف، نماد انسان شریفی است که علی‌رغم رنج‌ها و سختی‌هایی که می‌کشد باز به جای اول بازمی‌گردد. صخره در این‌جا، نماد اندوه و مشغله‌ی سنگین و رسالتی شریف است و شاعر علی‌رغم درد و اندوه، این روند را ادامه می‌دهد تا به قله برسد و نسیم آزادی را استنشاق کند و به زندگی بهتری دست یابد.الفزانی در این شعر، معانی تنگدستی و نیاز و مظاهر فقر و گرسنگی را ارائه نموده است (نصر، ج۱: ۱۸۱).

گرایش وطنی، یکی از گرایش‌های شعر نو در لیبی است که مسائل واقعی موجود در وطن و جامعه را مطرح می‌کند. این آگاهی از واقعیت‌ها و بررسی آن در تجربه‌ی شعر نو لیبی، با رویکرد اعتراض برعلیه این وقایع و محکوم کردن آن‌ها و عدم تسلیم در برابر آن‌ها تحول می‌یابد، زیرا ترسیم وقایع تلخ، اولین گام برای حرکت به سمت

آزادی است و مقدمه‌ی گام‌های بعدی است. بررسی مظاهر فقر در جامعه‌ی لیبی، نشانه‌ای از تجربه‌ی شعر نو در درون جامعه و در امتداد تجارب در زمینه‌ی مشکلات رایج در محیط زندگی آن‌هاست. و این بررسی را در چارچوبی هنری قرار می‌دهد که میان مشغله‌های واقعی و مرزهای تجربه‌ی هنری در نوسان است. شاعران لیبی تلاش می‌کردند مظاهر گرسنگی و رنج و درد و تناقض حاکم در جامعه میان فقرا و ثروتمندان را در شعر خود منعکس کنند که این مسأله باعث شده که بر تناقضات اجتماعی افزوده شود (*همان*: ۲۰۹).

مارکس جامعه شناس مشهور،معتقد است که عامل بروز انقلاب را باید در تضادهایطبقاتی جست. منابع تضاد، درواقع نابرابری‌های اجتماعی هستند، تغییر در نیروهای تولید، باعث افزایش تضاد و برخورد میان طبقات مختلف می‌شود و در صورتی‌که تضادهای طبقاتی افزایش یابد، می‌تواند منجر به تنش و درنهایت، با اوج‌گیری آن به انقلاب تبدیل شود.لیبی با سطح تولیدی که قابل قیاس با کشورهای حوزه‌ی خلیج فارس بود و با جمعیتی که در آن زمان فقط به سه میلیون نفر می‌رسید توانست در مدتی کوتاه ثروت زیادی به دست آورد، اما این ثروت، در انحصار قذافی و فرزندان وی بود.

نمادهای جنگی

در شعر معاصر لیبی، بعضی از نمادهای بارز مبارزه‌طلب حضور داشتند؛ کسانی که در پیروزی ارزش‌های انسانی و حاکمیت عدالت نقش چشمگیری داشتند و علی‌رغم سرکوب و ظلم به زندگی معنا می‌بخشیدند و به شهادت رسیدند تا نسل‌های بعدی با عزت و کرامت زندگی کنند و خود سوختند تا راه آزادی روشن گردد و نشانه‌های فردایی روشن ترسیم گردد (نصر، ج۱: ۲۳۳).

ارنستو چه‌گوارا (انقلابی افسانه‌ای)

ارنستو چه‌گوارا[۸]، که معمولا به عنوان «چه‌گوارا»، شناخته می‌شود، یکی از معروف‌ترین انقلابیون در تاریخ جهان و در تاریخ قرن گذشته و یا پیش‌تر از آن است. او، نامو

آرمان‌های خود راتبدیل به بخشی از روح و نماد کسانی قرار داده است که براین باورند که بی‌عدالتی‌های اجتماعی و بدترین اشکال استثمار انسان در این دنیا، تنها می‌تواند به وسیله‌ی انقلاب پاک و زدوده شود. «چه‌گوارا» هم‌چنان نزد میلیون‌ها نفر از مردم به عنوان یک چهره‌ی قهرمان، به دلیل زندگی انقلابی افسانه‌ای خود و ازخودگذشتگی برای اعتقادات انقلابی خود درنظرگرفته شده است. او مردی است که نه تنها با اصول خود زندگی می‌کرد، بلکه جان خود را به خاطر مبارزه برای بدست آوردن آن‌ها از دست داد.«چه‌گوارا» در شعر معاصر لیبی، نماد مبارز انقلابی مارکسیستی است که تاریخ جنگ سرشار از فداکاری‌های وی است و نماد ازخودگذشتگی، به خاطر تحقق سعادت جامعه است. علی الفزانی نیز در شعر خود «چه‌گوارا» را نماد مبارز انقلابی و انسانی آزاده می‌داند.

مات غیفارا ... ولکن ... لا تَعجَل/ یُولَدُ الإنسانُ حُرًّا ، ثمَّ یُقتل!/ غیر أنّ الحبَّ أقوی/ و طریقُ الخیرِ أنأی/ و دُروبُ الحبِّ أفضَل (الفزانی: ۱۲۶ـ۱۲۷)

ـ («گوارا» مرده است ... ولی ... شتاب نورز/ انسان، آزاده متولد می‌شود، آن‌گاه کشته می شود!/ اما عشق قوی‌تر است/ و راه خیر دورتر/ و درهای محبت برتر است).

ارزش انسان مبارز باعث آزادی وی می‌گردد، بنابراین از زندگی محروم شده و به قتل می‌رسد، راه آزادی منجر به قتل می‌گردد به جای این‌که منجر به خلاص شدن و رهایی گردد. ولی «گوارا» نماد مبارزی است که در راه آزادی از زندگی دست شسته است و این، باعث سعادت و خیر او در زندگی ابدی می‌گردد.دوران حکومت قذافی، سراسر خون و کشتار بود. اعدام‌های رعب‌آور، سرکوب شدید، خفقان مطلق، ترور مخالفان حتی در خارج از لیبی، تشکیل سازمان‌های امنیتی در سایه و گروه‌های شبه‌نظامی زیرنظر فرزندان قذافی که اعضای آن را مزدوران خارجی تشکیل می‌دادند، همگی باعث شد تا از لیبی کشوری به شدت بسته، پلیسی و قفس‌وار ایجاد شود. از این رو، همواره مبارزانی وجود داشتند که به خاطر مخالفت با حکومت جان خود را فدا می‌کردند که در لیبی امثال این مبارزان کم نبودند.

نتیجه‌گیری

ـ گرایش وطنی، یکی از گرایش‌های شعر نو در لیبی است که مسائل واقعی موجود در وطن و جامعه را مطرح می‌کند. این آگاهی از واقعیت‌ها و بررسی آن در تجربه‌ی شعر نو لیبی با رویکرد اعتراض برعلیه این وقایع و محکوم کردن آن‌ها و عدم تسلیم در برابر آن‌ها تحول می‌یابد، زیرا ترسیم وقایع تلخ، اولین گام برای حرکت به سمت آزادی است و مقدمه‌ی گام‌های بعدی است.

ـ شاعر علی الفزانی به دلیل عوامل سیاسی و اجتماعی و استبداد شدید حاکم بر فضای جامعه‌ی لیبی در دوره‌ی معمر قذافی، زبان نمادین و سمبولیک را برگزید. چراکه در این دوره، هرکس زبان به انتقاد از حکومت بازمی‌کرد، یا تبعید می‌گردید یا در زندان مورد شکنجه واقع می‌شد.

ـ درون‌مایه‌ی این نمادها برگرفته از اوضاع جامعه‌ی لیبی در دوران حیات شاعر (۱۹۳٦ ـ ۲۰۰۰م) می باشد. شاعر در ورای این نمادها تلاش می‌کند روحیه‌ی مبارزه و فداکاری را در ملت لیبی بیدار کند و آن‌ها را به احیای جامعه‌ای که به خاطر فقر و ظلم و جهالت قذافی در حال احتضار است، تشویق کند.

ـ رمز و نماد در شعر الفزانی، دامنه‌ی وسیعی دارد. او، از نماد برای بیان حقایقی بهره می‌گیرد که که به‌طور واضح و روشن نمی‌تواند از آن‌ها سخن بگوید. الفزانی، وقایع مربوط به جنایت‌های معمر قذافی را در قالب نماد بیان کرده است.

ـ نکته‌ی دیگر آن‌که، بررسی زبان نمادین علی الفزانی نشان می‌دهد که میل او در به کار بردن نمادها و سمبل‌های مثبت و عناصر زبانی که معانی امیدوارانه را در ذهن متبادر می‌کند و فضای نشاط‌آور و نویدبخشی می‌آفریند، بسیار کم است، بلکه اغلب حاکمیت با عناصر زبانی است که بار معنایی منفی دارند.

ـ گاهی شاعر در نمادها تصرف کرده است و در بعضی از نمادها مثل نماد حضرت یوسف (ع) و قابیل وجه مشهور آن را بکار نبرده، بلکه به انزیاح و آشنایی‌زدایی روی آورده است.

پی نوشت‌ها

1- Sysyphus
2- Cornet
3- Evil
4- Pleiades
5- Mrvp
6- Glvkvs
7- Bellerophon
8- Ernesto Che Guevara

منابع و مآخذ

- اشمیت، ژوئل (۱۳۸۳ش)، فرهنگ اساطیر یونانی و روم، ترجمه شهلا برادران خسرو شاهی، تهران، نشر روزبهان.
- الیاده، میرچا (۱۳٦۲ش)، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران، نشر توس.
- البابطین، عبدالعزیز (۱۹۹۵م)، معجم البابطین للشعراء العرب المعاصرین، الجزء الثالث، جمع وترتیب هیئة المعجم، الطبعة الأولی.
- جبوری، منذر (۲۰۰۳م)، من الأسطورة الشعبیة إلی الخیال العلمی (السندباد البحری)، بیروت.
- الجیوسی، سلمی خضراء (۲۰۰۱م)، الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث، المترجم: عبدالواحد لؤلؤة، بیروت، مرکز دراسات الوحدة العربیة، الطبعة الأولی
- الحموی، یاقوتابوعبدالله (۱۹۹۰م)، مُعجَم اَلبُلدان، المجلد الأول، بیروت ـ لبنان، دارالکتب العلمیة.
- ستاری، جلال (۱۳٦۷ش)، نمایش در شرق،تهران، انتشارات مرکز هنرهای نمایشی.
- ستاری، جلال (۱۳۸٦ش)،افسون شهرزاد، پژوهشی در هزار افسان، انتشارات توس، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱ش)، انواع ادبی، انتشارات فردوس، تهران.
- طبری، محمدبن جریر (د.ت)، تاریخ الأمم و الملوک، بیروت ـ لبنان، مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.
- عشری زاید، علی (۱۹۹۷م)، إستدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر، القاهرة، دارالفکرالعربی.
- الفزانی، علی (۱۹۷۵م)، الأعمال الشعریة الکاملة، طرابلس، الشرکة العامة للنشر.
- کامو، آلبر (۱۳۸٤ش)، افسانه سیزیف، ترجمه محمود سلطانیه، تهران، نشر جامی،
- کلیطو، عبدالفتاح (۱۹۸۱م)، نحن و سندباد، مجلة دراسات عربیة، العدد۱۲، سنة۷.

– نصر، قريرة زرقون (۲۰۰٤م)، الحركة الشعرية فى ليبيا فى العصر الحديث، بيروت ـ لبنان، دارالكتاب الوطنية، الجزء الأول.

– نصر، قريرة زرقون (۲۰۰٤م)، الحركة الشعرية فى ليبيا فى العصر الحديث، بيروت ـ لبنان، دارالكتاب الوطنية، الجزء الثانى.

– نصر، قريرة زرقون (۲۰۰٤م)، الحركة الشعرية فى ليبيا فى العصر الحديث، بيروت ـ لبنان، دارالكتاب الوطنية، الجزء الثانى.

الرّمزية في شعر على الفزاني (الشّاعر المعاصر اللّيبي)

مرضيه زالى[١]
حسين ناظرى[٢]
على نوروزى[٣]
بلاسم محسنى[٤]

الملخّص

خلال حكومةالزعيم الليبي معمر القذافي في ليبيا، التى استمرت إثنين وأربعينعاماً و بسبب العوامل السياسية والاجتماعية في المجتمع والطغيان والرقابة السائدة في فضاء ليبيا، إنّ الشعراء الليبيين مالوا إلى الرمزية للتعبير عن عواطفهم وأفكارهمالذاتية. الشاعر الرمزي الليبياييعلي الفزانى يحاول تقديم وجهات نظرهفي المسائل الاجتماعية والسياسية في شكل من أشكال التعبير الرمزي. فتحاول هذه المقالة إلى دراسة أنواعا من الرموز المستخدمة في التحليل الوصفي فى ديوان شعره. والرموز الدينية للشاعر تنقسم إلى أربعة اقسام الدينية:"يسوع (عليه السلام) ويوسف (ع) وقابيل"و التقليدية "سندباد وشهرزاد القصاصة والأسطورية "سيزيف" الحربية "تشي جيفارا". في شعره النبي يسوع رمز المعاناة الإنسانية والتضحيات، نبي الله يوسف (ع) مظهر من مظاهر المقاومة للحفاظ على النقاء،والنجابة وقابيل رمز التمرد، سيزيف رمزا للمعاناة الإنسانية ورمزا لعدم قدرة الرجل على إرادة الحاكم عليهم، شهرزاد رمزا للحكمة والمحبة، سندباد رمزاًللطموحات والسياحة، "تشي جيفارا" رمزا للمقاتلين الثورويين. ودراسة اللغة الرمزية لعلي الفزانى تبين عدم رغبته في تطبيق الرموز الإيجابية التي معناها هو التفاؤلتكون قليلاً جداً بل في كثير من الأحيان تكون السيادة مع العناصر اللغوية التي لها دلالة سلبية وتصرفت الشاعر فى الرموز أحياناً ولا تستخدم وجوه مشاهيرها بل يميل إلى الإنزياح.

الكلمات الرئيسة:ليبيا، الشعر المعاصر،على الفزانى،الرمزية

١- طالبة الدكتوراه فى اللغة العربية و آدابها جامعة فردوسى مشهد
٢- أستاذ مساعد جامعة فردوسى مشهد، كلية الآداب و العلوم الإنسانية
٣- أستاذ مساعد جامعة فردوسى مشهد، كلية الآداب و العلوم الإنسانية
٤- أستاذ مساعد جامعة فردوسى مشهد، كلية الآداب و العلوم الإنسانية

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

آرمانشهر و ضد آرمانشهر در آثار علمی- تخیلیِ توفیق الحکیم
(نمایشنامه «رحلة إلی الغد» و داستان کوتاه «في سنة مليون»)

زهره ناعمی[1]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی تهران
فرهنگ مفاخری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۰۹/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰٤/۱۳

چکیده
آرمانشهر و ضد آرمانشهر به عنوان یکی از اصلی‌ترین موضوعات ادبیات علمی- تخیلی،نوعی مصالحه میان علم و ادبیات است که در آن نویسنده در قالبی ادبی، علم و موضوعات علمی را به چالش می‌کشد. هدف اصلی مقاله حاضر پرداختن به این موضوع در نمایشنامه «رحلة إلی الغد» و داستان کوتاه «في سنة المليون» اثر توفیق الحکیم می‌باشد. این مقاله سعی دارد با روش تحقیق توصیفی- تحلیلی نمودهایی از توصیفات آرماشهر و ضدآرمانشهری را در این دو اثر بررسی کند و در نهایت به نتایج قابل توجهی متناسب با سؤال و هدف اصلی مقاله دست یافته و مشخص شده است که توفیق در هر کدام از این دو اثر خود ضمن معرفی جنبه‌های آرمانشهری دنیای صنعتی آینده، جنبه-های ضد آرمانشهری آن را نیز بیان می‌دارد و با تکیه بر اکتشافات علمی زمان خود، آینده علمی بشر را تخمین می‌زند، گویی نمی‌تواند آینده‌ای درخشان را برای پیشرفت‌های علمی انسان در نظر بگیرد. تمامی عناصر داستان در اینگونه آثار توفیق الحکیم در خدمت ایده اصلی و اندیشه به چالش کشیدن آرمانشهری است که بشریت بدان چشم دوخته و امید دارد تا توسط علم و تکنولوژی بدان دست یابد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات علمی- تخیلی، آرمانشهر و ضد آرمانشهر، توفیق الحکیم، رحلة إلی الغد، فی سنة ملیون

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: naemi.zohreh@gmail.com

مقدمه

آرمانشهر یا یوتوبیا به معنای مدینه فاضله و لامکان می‌باشد و توصیف و رسیدن به آن را می‌توان یکی از قدیمی‌ترین دغدغه‌های ذهن بشر دانست که پیوسته برای رسیدن به آن در تلاش بوده است و قدیمی‌ترین اثری که در زمینه آرمانشهر نوشته شده است **جمهوری** افلاطون می‌باشد. با پیشرفت جوامع و پررنگ شدن نقش علم در زندگی انسان‌ها، بسیاری از دانشمندان و اندیشمندان، علم را تنها وسیله رسیدن به آرمانشهر می‌دانستند بنابراین به توصیف آرمان‌شهری می‌پرداختند که با پیشرفت‌های علمی به دست می‌آید و آن را آرمانشهر علمی نامیدند. می‌توان گفت اولین اثری که در زمینه آرمانشهر علمی خلق شد ***آتلانتیس*** اثر *فرانسیس بیکن* بود که در آن به توصیف یک جامعه‌ی آرمانی می‌پردازد که تحت سیطره عقل و علم اداره می‌شود اما پس از قرن نوزدهم و پیشرفت‌های خیره‌کننده علم و صنعت و کاربرد آن در جنگ جهانی اول و دوم، بسیاری از اندیشمندان در وجود ثمرات علم و آرمانشهر علمی شک کردند و نه‌تنها علم را وسیله‌ای برای رسیدن به آرمانشهر نمی‌دانستند بلکه آن را مهم‌ترین عنصر ضد آرمان‌شهری می‌پنداشتند و از این زمان به بعد، آثاری در این زمینه توسط نویسندگان ادبیات علمی- تخیلی خلق شد. از مهم‌ترین آثار در این زمینه می‌توان، رمان **۱۹۸٤** اثر *جورج اورول* و**دنیای قشنگ نو** از *آلدوس هاکسلی* را نام برد که جزء مهم‌ترین آثار علمی- تخیلی به حساب می‌آیند.

سال‌های زیادی از عمر ادبیات علمی- تخیلی در ادبیات غرب نگذشت که در ادبیات عربی نیز آثاری از این دست خلق شدند. *توفیق الحکیم* اولین نویسنده عرب بود که این ژانر را در قالب چند نمایشنامه و داستان به ادبیات عربی شناساند و سعی کرد تا تمام مؤلفه‌های این نوع ادبی را در برخی از آثار خود بیاورد.

با توجه به ماهیت پژوهش حاضر، داده‌های تحقیق از روش توصیفی و مطالعات کتابخانه‌ای گرد آمده و در تحلیل این داده‌ها، از تکنیک تحلیل محتوا بهره جسته است؛ بدین معنا که دو اثر *توفیق الحکیم*، نمایشنامه «رحلة إلی الغد» و داستان کوتاه «فی سنة ملیون» تحت مطالعه محتوایی قرار گرفته‌اند و نمونه‌هایی از این دو اثر در جهت نشان

دادن میزان انعکاس آرمانشهر و ضد آرمانشهر، به عنوان یکی از اصلی ترین مؤلفه‌های ادبیات علمی- تخیلی، مورد تحلیل قرار گرفته‌اند تا در نهایت مشخص شود که توفیق تا چه حد این موضوع را ایده اصلی خود قرار داده است و نسبت به آینده انسان چه پیش‌بینی‌ای داشته است. بنابراین سؤال اصلی این تحقیق به این شکل است:
توفیق در آثار علمی- تخیلی خود چگونه به موضوع آرمانشهر و ضد آرمانشهر پرداخته و چه آینده ای را برا بشر متصور شده است؟

۱. پیشینه بحث

پس از مطالعات و بررسی‌های انجام شده نگارنده دریافت تاکنون پژوهش چندانی در زمینه ادبیات علمی- تخیلی و عناصر آن در آثار *توفیق الحکیم* انجام نشده و تنها اثری که سعی داشته است تا آثار علمی- خیلی توفیق را معرفی نماید، کتاب **الخیال العلمی فی مسرح توفیق الحکیم** (۱۹۹۹م) نوشته *عصام بهی* می‌باشد؛ نویسنده در این کتاب ٤ اثر از آثار *توفیق* را به عنوان آثار علمی-تخیلی معرفی می‌کند و مفهوم کلی این نمایشنامه‌ها را به صورت اجمالی توضیح می‌دهد اما در آن اشاره‌ای به آرمانشهر علمی نشده است.

همچنین می‌توان به پیشینه‌های نیمه مرتبط دیگری در این زمینه اشاره کرد، از جمله آن‌ها سه مقاله نقدی از *رؤوفین سنیر*[۱] است که در ادامه بخشی از نظرات ایشان ذکر می‌گردد. نویسنده در مقالات تحلیلی خود بیشتر بر چگونگی انتقال ادبیات علمی- تخیلی از ادبیات غربی به ادبیات عربی تأکید دارد. همچنین دو کتاب «الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر» (۲۰۰٤م) اثر *یوسف الشارونی*کتاب دیگری است که به ادبیات علمی- تخیلی در ادبیات عربی پرداخته است. پژوهش دیگر، پایان نامه‌ای است تحت عنوان «الخيال العلمي في الادب العربي الحديث في ضوء الدراسات المقارنة» نوشته *محمد عبدالله الیاسین* که در سال ۲۰۰۸ در دانشگاه «البعث» سوریه از آن دفاع شده است و نویسنده در این پژوهش به طور مفصل به تولد ژانر ادبیات علمی- تخیلی در ادبیات غرب، به تفکیک کشورها و همچنین ادبیات عربی می‌پردازد و به صورت گذرا به توفیق الحکیم و آثار علمی تخیلی وی نیز اشاره می‌کند.

اما آنچه کار نگارنده تحقیق حاضر را از این آثار متمایز می‌سازد این است که در تحقیق حاضر به شکل تخصصی‌تر، به یکی از اصلی‌ترین عناصر ادبیات علمی- تخیلی یعنی آرمانشهر و ضد آرمانشهر پرداخته می‌شود و ضمن معرفی مضمون دو اثر از توفیق الحکیم، تلاش می‌شود تا چگونگی پرداختن به این موضوع مورد تبیین و بررسی قرار گیرد و در نهایت مشخص گردد که توفیق در اینگونه آثار خود چه آینده‌ای را برای بشر تخمین زده است و ایده اصلی وی در این آثار کدام است.

۲. ادبیات علمی- تخیلی

ادبیات علمی- تخیلی یکی از ژانرهایی است که در چند دهه‌ی اخیر در زمینه‌ی ادبیات داستانی به طور چشمگیری مطرح گردیده است اما به جرأت می توان گفت که تاکنون تعریف جامع و کاملی برای آن ارائه نشده و به اندازه‌ی تمام نویسندگان و ناقدان این ژانر، تعریف برای آن وجود دارد.

عصام بهی، ادبیات علمی- تخیلی را برگرفته از یک حقیقت ثابت شده و یا ثابت نشده‌ی علمی می‌داند که زندگی بشر را در آینده‌ای دور یا نزدیک به تصویر می‌کشد. در این ژانر، ادبیات لباس زیبایی است که نویسنده بر تن علم می‌کند تا بدین شکل بتواند گوشه‌ای از ابهامات هستی را کشف نماید (بهی، ۱۹۹۹: ۵۷). بنابراین ادبیات علمی- تخیلی نوعی مصالحه و آشتی میان علم و ادبیات است و آن‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد و به مرحله‌ای می‌رسد که دانشمندان وارد وادی ادیبان می‌شوند و ادیبان نیز مجبور به فراگیری دستاوردهای دانشمندان می‌شوند و نویسنده با تخیل ادبی خویش علم را به کار می‌گیرد و با تمرکز بر آینده کمر به حل و تغییر پدیده‌های پیچیده طبیعت می‌بندد (عزام، ۲۰۰۳: ۱۰). با نگاهی به آثار علمی- تخیلی می‌توان موارد اصلی کاربرد این شاخه را به شرح زیر برشمرد:

۱. بیان نظریه‌های ثابت شده و ثابت نشده‌ی علمی در قالب داستان و نمایشنامه و ارائه‌ی پیش‌بینی‌هایی از آینده و پیشرفت آتی علم و فناوری و گمانه زنی‌های علمی، انسانی و اجتماعی.

۲. پرداختن به تأثیرات پیشرفت علم و فناوری بر زندگی جوامع و انسان‌ها در آینده به منظور شناسایی مشکلات نسل‌های آینده و ارائه راه حل‌های نظری و اعلان خطر به انسان‌ها در قالب داستان و نمایشنامه (محمد قصاع، ۱۳۸۷: ١٤٦).

یکی از پژوهشگرانی که در زمینه ادبیات علمی- تخیلیِ عربی مقالاتی را منتشر ساخته است *رؤوفین سنیر* است. وی معتقد است که اصطلاح «**الخیال العلمی**» ترجمه و مترادف **sciece fiction** نیست و می‌گوید ادبیات علمی- تخیلی در ادبیات عربی به درستی معادل سازی نشده است و بیشتر پژوهشگران عرب نتوانسته‌اند به طور واضح آن را از فانتزی متمایز سازند (Snir, 2000: 269). همچنین پژوهشگر روسی، *دینر رافیسوویچ* معتقد است که اصطلاح **الخیال العلمی** بر خلاف اصطلاح انگلیسی آن دلالت کمی بر نقش علم در این گونه آثار دارد. اصطلاح دیگری که برای این گونه‌ی ادبی در ادبیات عربی به کار می‌رود فانتزی می‌باشد که آن نیز با انتقادهای شدیدی روبرو شده است (Rafisovich, 2014: 190) *رؤوفین سنیر* پژوهش و بررسی ادبیات علمی- تخیلیِ عربی را مثبت ارزیابی نمی‌کند و می‌نویسد: در زمینه چگونگی گسترش ادبیات علمی- تخیلی عربی پژوهش چندانی صورت نگرفته است و فقط شامل چند مورد انگشت شماری است که اخیراً منتشر شده است و آن ها نیز به گونه‌ای کلی به معرفی آثار عربی در زمینه ادبیات علمی- تخیلی پرداخته‌اند بدون این که از پس زمینه‌ها و چگونگی ورود آن از ادبیات غرب و آمریکا به ادبیات عربی سخنی به میان بیاورند (Snir, 2001: 231).

۳. ادبیات علمی- تخیلی و آرمانشهر علمی

اندیشه خلق آرمانشهر قرن‌هاست که توجه اندیشمندان را به خود جلب کرده است. *افلاطون* حدود دو هزار و پانصد سال قبل، اندیشه آرمانشهر را بنیان نهاد و در دوران رنسانس، *تامس مور*[۲] آن را وارد مرحله جدیدی کرد. «اصطلاح آرمانشهر از دو کلمه یونانی گرفته شده است؛ یکی Outopia به معنای لامکان و دیگری Europa به معنای

آباد مکان اما *تامس مور* برای اولین بار ترکیبی از این دو واژه را ساخت و آن را Utopia آرمانشهر نامید» (مرادخانی، ۱۳۷۹: ۷۲).

آرمانشهر را می‌توان به دو شاخه اصلی تقسیم کرد: ۱. آرمانشهر کلاسیک و فلسفی ۲. آرمانشهر ادبی.

هدف آرمانشهر فلسفی محکم گردانیدن پایه‌های حکومت و سیاست است که فیلسوفان در آن بهترین شرایط سیاست و حکومت‌داری را ارائه می‌دهند. مهم‌ترین آثار در این زمینه «**جمهوری**» *افلاطون* و«**مدینه فاضله**» اثر *فارابی* است. این نوع آرمانشهرها بر اساس پایه‌های منطقی و فلسفی بنا می‌شوند و یک سیاست کلی را برای اجرای عدالت و رسیدن به سعادت ارائه می‌دهند. «*افلاطون* دولت را مانند بدن انسان دارای سه بخش تصور می‌کند که در آن به جای سر و سینه و شکم، حکمرانان، پاسداران و زحمت کشان وجود دارند. همان‌گونه که آدم سالم و هماهنگ تعادل و تناسب به خرج می دهد نشانه دولت با فضیلت نیز این است که هر کسی جایگاه خود را بداند» (خدیجه شمشادی، ۱۳۸۵: ۱۰۸).

ادبیات علمی- تخیلی همان گونه که از اسم آن پیداست مرتبط با پیشرفت علم و تکنولوژی است و چشم‌اندازی را از آینده علمی بشر ارائه می‌دهد. بنابراین تصویر آرمانشهرِ علمی را می‌توان یکی از اصلی‌ترین ایده‌های مطرح در آثار علمی- تخیلی دانست. *دارکو سووین*[۳] یکی از اولین منتقدان ادبیات علمی- تخیلی است که آرمانشهر را یکی از اصلی‌ترین زیرشاخه‌های ادبیات علمی- تخیلی می‌داند و معتقد است که آرمانشهر نه تنها جزء بزرگی از ادبیات علمی- تخیلی است بلکه سلف و ریشه این ژانر را نیز باید در اندیشه‌های آرمانشهری جست و جو کرد (Suvin, 1998: 42).

نویسندگان علمی- تخیلی علیه آرمانشهرهای کلاسیک و فلسفی می‌شورند و در آن هیچ سعادتی را برای انسان نمی‌بینند. به عبارت دیگر، آرمانشهر کلاسیک و فلسفی در اندیشه نویسندگان علمی- تخیلی، به گونه‌ای ضد آرمانشهر مبدل می‌گردد.

ادوارد جیمز می‌نویسد: سؤال پرسیده نشده و ضروری در بیشتر رمان‌های آرمانشهری این است که زندگی چه معنایی دارد ویا سرنوشت بشر چیست؟ پرسش

مهم و بی‌پاسخی که تقریبا هیچ کس به جز متخصصان الهیات و نویسندگان علمی- تخیلی آن را مطرح نمی‌کنند. نویسندگان علمی- تخیلی با مطرح کردن این‌گونه پرسش‌های بی پاسخی، افق‌های آرمانشهر را گسترده‌تر می‌کنند و به انطباق آن با دنیای آینده که در آن احتمالات و عدم قطعیت‌های فراوانی وجود دارد کمک می‌کنند. احتمالات و عدم قطعیت‌هایی که حتی به ذهن *تامس مور* هم خطور نکرد (James and Mendlesohn, 2003: 221).

بنابراین نقد آرمانشهرِ بنا شده بر پایه علم و پیشرفت‌های علمی یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های ادبیات علمی- تخیلی است و بیشتر نویسندگان ادبیات علمی- تخیلی این موضوع را مد نظر داشته‌اند. توفیق الحکیم نیز، به عنوان پیشگام این ژانر در ادبیات عربی، از این امر مستثنی نیست. اکنون این جنبه از ادبیات علمی- تخیلی در دو اثر توفیق الحکیم تحت یعنی «رحلة إلی الغد» و «في سنة مليون»پرداخته می‌شود.

٤. آرمانشهر و ضد آرمانشهر در نمایشنامه «رحلة إلی الغد»

توفیق الحکیم نمایشنامه«رحلة إلی الغد» را در سال ۱۹۵۷ به رشته‌ی تحریر در آورد و منتشر ساخت. رویدادهای این نمایشنامه در مورد زندگی دو شخصیت زندانی است که محکوم به اعدام شده‌اند اما دولت تصمیم می‌گیرد که به جای اعدام، آن‌ها را به قصد سفری اکتشافی به یک سیاره‌ای مجهول بفرستد که احتمال زنده ماندن آن‌ها یک درصد است. هنگامی که آن دو به سیاره‌ی مجهول می‌رسند متوجه می‌شوند که آن جا نیازی به کار، تلاش و فعالیت ندارند زیرا بسیاری از ارزش‌ها و خصوصیت‌های انسانی همانند سرما، گرسنگی، ترس، امید، آرزو و ... فاقد معنا شده است و به باتری‌هایی تبدیل شده‌اند که با برق موجود در تمام آن سیاره شارژ می‌شوند و مادامی که آن جا زندگی می‌کنند هیچ دغدغه‌ای ندارند. اما پس از گذشت مدت زمان کمی متوجه زیان و فاجعه این نوع زندگی می‌شوند و نمی‌توانند یکنواخت و بدون تلاش و فعالیت زندگی خود را به سر ببرند و اعدام را بر این گونه زندگی ترجیح می‌دهند زیرا احساس می کنند که از چارچوب انسانی خود خارج شده و به یک کوه یا تکه‌ای سنگ تبدیل گشته‌اند. از

این‌روی تلاش می‌کنند تا از شر آن سیاره و آن نوع زندگی رهایی یابند تا این که شخصیت مهندس سفینه را تعمیر می‌کند و می‌توانند توسط آن به زمین باز گردند. آن دو زمانی که به زمین می‌رسند متوجه می‌شوند که ۳۰۹ سال از عمر کره زمین گذشته است و پیشرفت‌های علمی، تغییرات فراوانی را در زندگی انسان‌ها ایجاد کرده است؛ غذا از مرکبات شیمیایی به دست می‌آید و همه کشورها به طور یکسان از آن بهره می‌برند. ازاین‌روی فقر و گرسنگی ریشه‌کن شده و به تبع آن جنگ و خونریزی از دنیا رخت بربسته است، وسایل و ماشین آلات تمام کارهای انسان را انجام می‌دهند و انسان‌ها دیگر نیازی به تلاش و فعالیت ندارند.

روح و ایده اصلی نمایشنامه «رحلة إلی الغد» معارضه با اصل پیشرفت‌های کورکورانه‌ی علمی است و به گمان نویسنده زندگی صنعتی، عاطفه و احساس انسان‌ها را خشک می‌گرداند و انسان‌ها در دنیای صنعتی و ماشینی ذات انسانی خود را از دست می‌دهند و به یک نوع ماشین تبدیل می‌شوندکه با برق شارژ می‌شود.

انتخاب موضوع آرمانشهر علمی از جانب *توفیق الحکیم* ناشی از احساس عمیق او نسبت به ارتباط میان علم و جامعه انسانی است. نویسنده در این اثر بر این نکته دست می‌نهد که آرمانشهری که انسان‌ها می‌خواهند از طریق پیشرفت‌های علمی بدان برسند دو عنصر از مهم‌ترین عناصر زندگی انسانی را نابود خواهد کرد؛ یکی گذشته و تاریخ و دیگری تلاش و فعالیت. گذشته در این نمایشنامه فقط یک دوره و مقطعی تاریخی نیست بلکه روح، عاطفه و هنر را نیز تشکیل می‌دهد و با از بین رفتن گذشته و تاریخ، زندگی انسان فاقد معنا می‌گردد. به عبارت دیگر، *توفیق* گذشته را نماد عاطفه و هنر و روح زندگی می‌داند. همچنین فعالیت و تلاش فقط تولید ماشین آلات و دستگاه‌های پیشرفته علمی نیست بلکه باید نقش آن‌ها را در زندگی بشر به چالش کشید و نباید اجازه داد تا پدیده‌های صنعتی بر روی روابط و احساسات انسانی تأثیر بگذارند. بنابراین *توفیق* بسیار محتاطانه به سوی آینده علمی گام برمی‌دارد و حتی آن دنیای متصور را ضد آرمانشهر می‌داند. مقصود نویسنده از فردایی که در عنوان این نمایشنامه دیده می‌شود همان سرانجام بشریت است که توسط صنعت و ماشین آلات به هلاکت

می‌رسد. اگر شخصیت‌های زندانی اول و دوم از اول دیالوگ‌های این نمایشنامه برداشته شود و کل این جملات، مونولوگ (گفت و گوی درونی) خود نویسنده در نظر گرفته شود مشخص خواهد شد که نویسنده فلسفه علم را به چالش می‌کشد و در مورد آن نظر می‌دهد و معتقد است که اگر عقل و علم جایگزین قلب و فعالیت گردند آزادی انسان را به صلیب خواهند کشید و سیاره مجهول به عقیده نویسنده، فضای جدیدی است که انسان امروزین بدان چشم دوخته است و با پیشرفت‌های سریع علمی به سوی آن گام برمی‌دارد. در این دنیای متصور، بسیاری از هنجارها ونیازهای انسانی ارزش خود را می‌بازند.

با نگاهی به موفق‌ترین آثار علمی- تخیلی، مهم‌ترین ویژگی آن‌ها را می‌توان تکنولوژی پیشرفته، فقدان آزادی فردی، حکومت‌های سرکوبگر با قدرت فوق‌العاده و پیشرفته، از بین بردن روشنفکران، تولید مثل مصنوعی و از بین رفتن ارزش‌های انسانی دانست. *توفیق الحکیم* در این نمایشنامه با تأثیر پذیرفتن از این آثار به خصوص **دنیای قشنگ نو**، هم به توصیف آرمانشهر علمی می‌پردازد که دنیا پس از ۳۰۹ سال بدان رسیده است و هم نشانه‌های ضد آرمانشهری آن را توصیف می‌کند. از نمونه‌های آرمانشهری این نمایشنامه این است که پزشکی در دنیای آینده عمر مفید انسان را به بیش ۳۰۰ سال می رساند:

السجين الأول: ما هو متوسط العمر عندكم؟.../الشقراء: مائة و خمسون عاما و ربما مائتان...ثم يبدأ الشخص يفقد شبابه!.../السجين الأول: شبابه؟!...و متى إذن الشيخوخة؟!.../الشقراء: الشيخوخة العادية تظهر آثارها على الشخص عندما يقترب عادة من الثلاثمائة....

«زندانی اول: میانگین عمر شما چند سال است؟...شقراء: صد و پنجاه سال و شاید دویست سال... سپس شخص کم کم جوانی خود را از دست می‌دهد!.. زندانی اول: جوانی‌اش؟!...پس پیری چه هنگامی است؟.. شقراء: هنگامی که شخص نزدیک سیصد سال شود کم کم آثار پیری عادی نمایان می‌شود...» (*همان*: ص۱۲۰).

در این نمایشنامه نویسنده دنیای را متصور می‌شود که جنگ و درگیری در دنیا پایان یافته است و مادامی که همه انسان‌ها به نیاز های خود رسیده‌اند دیگر نزاعی میان آن‌ها وجود ندارد:

...فقد ثارت الشعوب... و وقفت الحرب في الحال...و لم تحدث أضرار كثيرة... ومنذ ذلك التاريخ لم تقم حرب كبيرة.../السجين الأول:بالطبع...هذا يفسر تقدمكم العلمي!.../الشقراء: حدث بعد ذلك بقليل أعظم انقلاب في مصير البشرية...كما يقول لنا التاريخ... وهو الذي قضى نهائيا على فكرة الحرب!....

«...ملت‌ها شورش کردند...و فورا جنگ متوقف گشت....و ضررهای زیادی اتفاق نیافتاد....و از آن تاریخ دیگر جنگ بزرگی درنگرفت...زندانی اول: طبیعتا...این نشان دهنده پیشرفت علمی شماست...شقراء: کمی پس از آن بزرگترین انقلاب در سرنوشت بشریت اتفاق افتاد...آن گونه که تاریخ به ما می‌گوید...و آن انقلاب برای همیشه به اندیشه جنگ خاتمه داد» (*همان*: ص۱۲۷).

اما *توفیق* نیز در این نمایشنامه همانند دیگر نویسندگان آرمانشهر علمی، ضمن ارائه توصیفاتی از امکانات پیشرفته‌دنیای صنعتی، در اندیشه خلق یک اثر ضد آرمانشهری است. دنیایی که انسان به پیشرفت‌های علمی چشمگیری رسیده است امّا از چاله به چاه افتاده است و اولین دغدغه و سؤالی که در این دنیای متصور نویسنده برای انسان ایجاد می‌شود «چکار کنم؟» است، بنابراین در دنیایی که همه فعالیت‌های بشری توسط ماشین آلات صنعتی و پیشرفته انجام می‌شود انسان به حاشیه رانده شده و زندگی او خشک و منجمد می‌گردد بنابراین او مرگ را بر این نوع زندگی ترجیح می‌دهد:

السجين الأول: ماذا نفعل منذ الآن...ما هو عملنا؟...حتى مجرد اكتشاف هذا الكوكب تم بما في رأسينا من إشعاعات دون حاجة إلى حركة أو عمل!... هل فكرت في أي شيء نستخدم به حياتنا هنا؟... هذه الحياة الخالدة و الصحة الدائمة!!.../السجين الثاني: و لكن يجب على كل حال أن نعمل شيئا!.../السجين الأول: هنا المشكلة!... ما هو العمل الذي نعمله؟!.../السجين الثاني: «يفكر لحظة» لا...لا تخفني!... ما هذا الكلام الذي تقول؟... تريد أن تقول إنه لم تعد بنا حاجة إلى العمل...

«زندانی اول: از الآن چکار کنیم...کار ما چیست؟...حتی به مجرد کشف این سیاره، اشعه‌هایی را به سر ما ساطع کرد که دیگر نیازی به جنبش و فعالیت نداریم!...آیا اندیشیده‌ای که این جا زندگی خود را به چه چیزی مشغول سازیم!... این زندگی جاودانه و سلامتی همیشگی!!...زندانی دوم: و اما باید در هر حال چیزی را انجام بدهیم؟!...زندانی اول: مشکل اینجاست!...چه کاری باید انجام بدهیم؟!..زندانی دوم: «در حالی که لحظه‌ای فکر می‌کند» نه....مرا نترسان!...این چه حرفی است که می‌گویی؟...می‌خواهی بگویی ما دیگر نیازی به کار و فعالیت نداریم...» (*همان*: ص۹۰).

از این‌روی عدم کار و تلاش به معنای انجماد زندگی است که در آن صورت انسان به شیءوارگی و جنون می‌رسد.

همچنین نویسنده معتقد است که آرمانشهر علمی به قیمت قربانی شدن مهم‌ترین ارزش‌های انسانی ازجمله عشق و ازدواج به دست می‌آید:

السمراء:...نحن في عالم مكتظ بوسائل اللعب و اللهو لكل الناس لأن الناس يأكلون و يشربون و يلعبون بلا عمل و لا مسئولية...أما الذي يصبح طالبا العمل فيتهمونه بإحداث الشغب وهم لا يشجعون الحب الجدي الذي يؤدي إلى الزواج، لأن الزواج تكتنفه نفس الصعوبات التي تكتنف طلب العمل!...

«سمراء: ما در دنیایی هستیم که سرشار از وسایل لهو و لعب برای همه مردمان است زیرا مردم می‌خورند و می‌نوشند و بدون هیچ فعالیت و مسؤولیتی بازی می‌کنند...اما کسی که خواستار کار وفعالیت باشد او را به ایجاد اغتشاش متهم می‌کنند و آن‌ها به عشق جدی که منجر به ازدواج گردد تشویق نمی‌کنند، زیرا ازدواج دارای همان مشکلاتی است که کار و فعالیت با آن دست و پنجه نرم می‌کند (*همان*: ص۱٤۰).

در دنیای متصور نویسنده، عشق و ازدواج که از مهمترین ارزش های انسانی هستند معنای خود را باخته‌اند و دیگر هیچ ازدواجی از روی عشق شکل نمی‌گیرد و اگر هم ازدواجی صورت گیرد بسیار نظارت شده و دقیق و همچنین فقط به افراد خاصی این اجازه داده می‌شود زیرا فقط به قصد تداوم نسل انجام می‌پذیرد نه عشق:

السجين الأول: ألا يحق لكل شخص أن يتزوج؟.../السمراء: لا يا سيدي...يجب على طالب الزواج أن يجتاز اختبارا علميا دقيقا، ليتم التأكد من قيمة النسل الذي سينتجه للعالم...الزواج لم يعد للحب...منذ أمد طويل...لأن الحب يتم بغير زواج!.../السجين الأول: الزواج للإنتاج فقط؟.../السمراء: و بشروط...شروط قاسية قلما تتحقق لأكثر من خمسة في المائة من السكان... و بعض العلماء يستكثر هذه النسبة، و يقول إن انقراض الحروب و الأمراض و طول الأعمار المطرد يجعل العالم في غير حاجة إلى سكان جدد!...

«زندانی اول: آیا به هر شخصی اجازه ازدواج داده نمی‌شود؟...سمراء: نه سرورم...کسی که می‌خواهد ازدواج کند باید آزمایش علمی دقیقی را انجام بدهد، تا از ارزش نسلی که او برای این دنیا تولید می‌کند اطمینان حاصل شود...ازدواج دیگر به خاطر عشق نیست...خیلی وقت است...زیرا عشق بدون ازدواج انجام می شود!...زندانی اول: ازدواج فقط برای تولیدمثل است؟...سمراء: با شرط‌هایی...شرط‌هایی سخت که کم اتفاق می‌افتد برای بیش از پنج درصد ساکنان محقق شود...و بعضی از دانشمندان این نسبت را زیاد می‌دانند و می‌گویند که از بین رفتن جنگ‌ها و مریضی‌ها و زیاد شدن طول عمر انسان‌ها، دنیا را از ساکنان جدید بی‌نیاز ساخته است!...»(*همان*: ص ١٤١).

یکی دیگر از جنبه‌های ضد آرمانشهری این نمایشنامه، نقش حکومت در دنیای صنعتی است. اگرچه دولت تمام وسایل رفاه و لهو و لعب را برای تمامی افراد جامعه فراهم کرده است اما با وسایل مجهز و اختراعات عجیب به شدت افکار مردمان را کنترل می‌کند. بنابراین نبود آزادی فردی، یکی دیگر از اصلی‌ترین شاخص‌های ضد آرمانشهری است که توفیق ضمن گفت و گوی میان زندانی اول و سمراء بدان می‌پردازد:

رجل الأمن: «يتقدم إلى السمراء» رأينا و سمعنا كل شيء!.../السمراء: الأجهزة!...نعم...هنا أيضا و معنا نحن...هذا ما لم يخطر لي...لكن ماذا قلنا و فعلنا مما يخالف القوانين؟.../رجل الأمن: اتفقت مع هذا السيد على القيام بعمل ما لتغير الوضع القائم...ما هو هذا العمل؟...

«پلیس: «در حالی که به سمراء نزدیک می‌شود» ما همه چیز را دیدیم و شنیدیم!...سمراء: دستگاه‌ها...این جا هم با ما هستند...این به ذهن من خطور نکرد....اما

چه چیزی گفته‌ایم و انجام داده ایم که مخالف قوانین باشد؟...پلیس: با این آقا متحد شده‌اید تا برای تغییر وضعیت موجود دست به کاری بزنید...آن چه کاری است؟...» (*همان*: ص۱٤۹).

حکومت در این دنیای مدرن و صنعتی تحت هیچ شرایطی به افراد و احزاب مخالف، اجازه انتشار افکار را نمی‌دهد و به عقیده نویسنده عدم آزادی فردی و همچنین آزادی بیان از مهم‌ترین ویژگی‌های دنیای صنعتیِ آینده خواهد بود:

السجين الأول: ...عندما يطلب مني مواجهة الدنيا بأحاديثي و تقاريري، سوف أعلن على الملأ رأيي بصراحة في كل هذا الذي حدث!...سوف أقول للدنيا: إني بعد ثلاثمائة عام وجدت كل شيء تغير إلا الخوف من الكلمة، و الانزعاج من الرأي!... خير لكم أن تقبضوا علي...

«زندانی اول: هنگامی که از من خواسته شود تا با گفته‌ها و گزارشاتم با دنیا روبرو شوم، در ملأ عام نظرم را در مورد آنچه که اتفاق افتاد به صراحت اعلام خواهم کرد!...به دنیا خواهم گفت: من بعد از سیصد سال دیدم همه چیز تغییر کرده است به جز ترس از بیان و تنفر از نظر دادن [دیگران]!... رای شما بهتر است مرا دستگیر کنید...» (*همان*: ص۱۵۵).

این نمایشنامه با از خودگذشتگی قهرمان آن یعنی زندانی اول برای سمراء پایان می‌پذیرد و او داوطلبانه زندان و شهر سکوت را انتخاب می‌کند زیرا هیچگاه نمی‌تواند خود را با دنیای صنعتی و پیشرفته سازگار سازد.

۵. آرمانشهر و ضد آرمانشهر در داستان کوتاه «في سنة مليون»

این داستان در مجموعه داستانی فلسفی به اسم «أرنی الله» به چاپ رسیده است. رویدادهای این داستان در مورد یک دانشمند زمین شناس اتفاق می افتد که در کاوش‌های زمین شناسی خود، جمجمه‌ی یک انسان را می‌یابد و شگفت زده می‌شود که چگونه امکان دارد کله یک انسان این گونه بدون گوشت پوست شده باشد. زمین شناس با تأمل در این جمجمه متوجه می‌شود که زمانی چیزی به اسم مرگ در کره‌ی زمین وجود داشته است و انسان‌ها پس از مدت زمان محدودی جان خود را از دست

می‌دادند اما وقتی این جمجمه را به دیگر دانشمندان نشان می‌دهد آن ها جمجمه را جزئی از پیکرِ در حال ساختِ یک انسان می‌دانند که به هر دلیلی ساختن آن متوقف شده است و هنگامی که زمین شناس با آن ها از مرگ و عدم وجود حرف می‌زند او را دیوانه‌ای می‌پندارند که باید به بیمارستان روانی منتقل گردد. اما دانشمند زمین‌شناس شروع می‌کند و اندیشه مرگ و عدم وجود را رواج می‌دهد تا این که توسط دولت یکپارچه‌ای که بر دنیا حکومت می‌کند دستگیر می‌شود و به آزمایشگاه برده می‌شود تا از طریق اشعه‌هایی خاص، مغز او را جایگزین کنند تا افکار او انتشار نیابد اما در جامعه عده‌ای راه او را ادامه می‌دهند تا این که پس از مدت زمانی طولانی به دلیل اختلال در سیستم‌های تغذیه، انسانی جان خود را از دست می‌دهد و آن ها مرگ را برای اولین بار می‌بینند و از آن پس مردم دست به قیام برضد حکومت می‌زنند و می‌خواهند که به طور طبیعی زندگی کنند و مرگ را تجربه کنند.

توفیق در این داستان دنیایی را خلق می کند که کاملا با دنیای امروز متفاوت است. در این دنیا، انسان‌ها جاودانه شده اند و ارزش‌هایی انسانی همچون مرگ، ترس، تاریخ و گذشته معنای خود را باخته اند. نویسنده این داستان را بر پایه یک اندیشه علمی- تخیلی بنا نهاده است. *توفیق* در این داستان نیز آینده‌ای علمی که انسان امروزین بدان چشم دوخته است را به چالش می‌کشد گویا نمی‌تواند آینده‌ای روشن را برای او در نظر بگیرد زیرا دنیای آینده را قربانگاه خصیصه‌ها و ارزش‌های انسانی از جمله عشق، ازدواج، تاریخ، گذشته و مرگ می‌داند. نویسنده در این داستان نیز نهایتا مرگ را پایان هر انسانی می‌داند که فقط با آن می‌تواند به آرامش ابدی دست یابد. در واقع توفیق در این داستان دنیای ساخته شده بر اساس علم را به سخره می‌گیرد و معتقد است در چنین دنیایی انسان به معنای واقعی آن وجود ندارد. همچنین در جهان متصور نویسنده، علم، گوهر وجودی بشر را بی اثر کرده است و برای هیچ کس در مورد گذشته، آینده و چرایی زندگی سؤالی برایش پیش نمی‌آید. به عبارت دیگر،*توفیق* در این داستان نقش پیامبری را ایفا می‌کند که آینده را برای معاصران خود به تصویر می‌کشد و نسبت به آن هشدار می‌دهد.

نویسنده در این داستان به این جنبه از ادبیات علمی- تخیلی می‌پردازد و دنیایی را به تصویر می‌کشد که انسان با پیشرفت‌های علمی توانسته است آرمانشهری را برای خود بنا نهد که در آن هیچ جنگ و مریضی و مرگی وجود ندارد:

وضعت هذه القصة في سنة مليون «ميلادية»!...في ذلک العصر صارت الدنيا إلى وضع يتعذر على الخيال تصوره...فلقد اختفت الحروب...و انقرض المرض، و محى الموت...نعم لقد تغلب العلم على الموت منذ مئات الآلاف من السنين... لم يعد هناک قوم يموتون... لم يعد هناک قوم يولدون ايضا...فالزواج للنسل انقرض كذلک منذ هذه الاحقاب، فالعلم هو الذي يجهز بكتريا النسل الآدمي في معامله...

«این داستان در سال یک میلیون میلادی نوشته شده است...در این عصر دنیا به گونه‌ای شده است که خیال از تصور آن عاجز است...جنگ‌ها پایان یافته اند...و مریضی نابود شده است و مرگ وجود ندارد...بله علم هزاران سال است که بر مرگ غلبه یافته است...دیگر کسی وجود ندارد که بمیرد...همچنین کسی وجود ندارد که متولد گردد....همچنین ازدواج برای تداوم نسل از آن زمان از بین رفته است..علم در کارگاه‌های خود باکتری‌های نسل آدم را آماده می‌کند..» (الحکیم: لاتا: ص۸۰).

بنابراین توفیق در این داستان آرمانشهری علمی را توصیف می‌کند که انسان به تمامی آرزوهای خود رسیده و حتی می‌تواند برای همیشه زندگی کند زیرا در این دنیا چیزی به اسم مرگ نیز معنای خود را باخته است و همانند دیگر عناصر طبیعت همچون کوه و دریا و ... می‌توانند تا همیشه زندگی کنند:

...لقد أصبح البشر الموجودون شأنهم شأن عناصر الطبيعة الخالدة التي لا تتغير، إنهم باقون دائما كتلک الشمس الباقية و ذلک الجبل...لا شيء يخبو فيهم أو ينقص منهم...فخلاياهم تتجدد و غددهم لا تعرف البلى...كلمة الشيخوخة لم يعد لها مدلول في لغة ذلک العصر...و لا كلمة الشباب...كل مايعرفه أهل ذلک الزمان هو أنهم «موجودون» و هل يستطيع البحر...لو كانت له لغة، أن يتحدث عن الصبا أو الهرم؟!...

«حالت انسان‌های موجود همانند عناصر همیشگی و جاودانه‌ی طبیعت شده است که تغییر نمی‌کند، آن‌ها همیشه باقی هستند همانند خورشید و آن کوه... چیزی در آن‌ها از

بین نمی‌رود و کم نمی‌شود...سلول‌های آن‌ها تجدید می‌شود و غدد آن‌ها خستگی را نمی‌شناسد..نه کلمه پیری در زبان مردمان این عصر دیگر معنایی دارد...و نه کلمه جوانی...تمام چیزی که مردم این عصر می‌دانند این است که آن ها وجود دارند و آیا اگر دریا زبان داشت می‌توانست از جوانی و پیری سخن بگوید ؟!...» (*همان*: ص۸۱).

ویژگی دیگری که *توفیق* برای این آرمانشهر در نظر می‌گیرد این است که گذشته و تاریخ معنای خود را باخته‌اند و انسان‌ها تصور می‌کنند که همانند عناصر طبیعی از جمله کوه و دریا از بدو خلقت وجود داشته‌اند و تا همیشه وجود خواهند داشت بنابراین نمی‌توانند کلماتی مانند آینده و گذشته را درک کنند زیرا عنصر زمان در زندگی آن‌ها وجود ندارد:

«المستقبل» عجيبة الواقع على آذان القوم في ذلک العصر...ليس هناک غد بالنسبة إليهم...ليس هناک ليل و لا نهار و لا نوم...

«آینده» در واقع برای گوش‌های مردمان این عصر ناآشنا و غریب است....آن‌ها فردایی ندارند...شب و روز و خواب وجود ندارد....(*همان*: ص۸۳).»

بدین شکل توفیق، آینده علمی و مدینه فاضله‌ای که انسان امروزین بدان چشم دوخته و امید دارد توسط علم بدان دست یابد را به تصویر می‌کشد و تمام ویژگی‌های آن را ذکر می‌کند اما این دنیا از نظر نویسنده این داستان،به قیمت از دست رفتن ارزش‌های انسانی همچون مرگ، ازدواج، عشق و عاطفه به دست می‌آید. به عبارت دیگر، در آرمانشهری که از طریق علم به دست می‌آید ارزش‌های انسانی وجود ندارند و نبود این عنصر، نه تنها ویژگی آرمانشهری را از آن ساقط کرده بلکه آن را به ضد آرمانشهر تبدیل ساخته است.

توفیق مهمترین ارزش‌ها و ویژگی‌های انسانی را هنر، عشق، شعر و شاعری می‌داند و به عقیده وی پیشرفت‌های علمی به قیمت قربانی شدن این ارزش‌ها محقق گردیده است و در آینده علمیِ بشر، این ارزش‌ها رنگ و بوی خود را می‌بازند و توفیق این را چالشی بزرگ می‌بیند و جامعه انسانی را نسبت به آن بیم می‌دهد:

...إن كلمة «الحب» كانت هي الأخرى قد انقرضت منذ مئات الآلاف من الأعوام... و بزوال الحب زال الشعر و الفن... ولم يبق مكان لعاطفة...

«... کلمه عشق یکی دیگر از آن موارد است که هزاران سال است از بین رفته است... و با از میان رفتن عشق، شعر و هنر نیز از بین رفتند...و جایگاهی برای عاطفه باقی نماند... (*همان*: ص۹۲).

یکی دیگر از جنبه‌های ضد آرمانشهری که توفیق در این داستان نیز بدان می‌پردازد نقش حکومت در زندگی افراد جامعه است که هیچ جایگاهی را برای استقلال فردی قائل نمی‌شود. این حکومت اگرچه وسایل آسایش و رفاه مردمان را فراهم می‌کند اما به شدت سرکوبگر است و اجازه نمی‌دهد تا مردم به امور باطنی و معنوی، همچون عشق و عاطفه و مرگ بیاندیشند و زمانی که یکی از انسان‌های این عصر بر اثر برخورد شهاب سنگ بر زمین جان خود را از دست می‌دهد، حکومت به شدت مردم را سرکوب می‌کند و اجازه نمی‌دهد به آن انسان مرده نگاه کنند و به پدیده‌ای به اسم مرگ بیاندیشند:

...وقعت الفتنة و حدث شغب هو الأول منذ عشرات الآلاف من السنين...انتصرت الحكومة أخر الأمر و حملت الرجل المسحوق الرأس حيث عالجوه أو أخفوه...لا أحد يدرى...

«تشویشی اتفاق افتاد و شورش به پا شد...این اولین شورشی بود که پس از ده ها هزار سال شکل گرفت...حکومت آخر سر پیروز شد و سر له شده آن فرد را به جایی بردند که او را معالجه کنند و یا پنهان سازند...تا کسی نفهمد...» (*همان*: ص۹٦).

اما نویسنده داستان در نهایت این گونه آرمانشهر را به عنوان مدینه فاضله نمی‌پذیرد زیرا معتقد است که در چنین دنیایی تمامی ارزش‌های انسانی از جمله ازدواج، عشق، هنر، مرگ، گذشته، آینده، تاریخ و آرزو در زندگی انسان‌ها جایگاه خود را از دست می‌دهند و مادامی که این ارزش‌ها از انسان سلب گردند نمی‌توان برای او آرمانشهری را تصور کرد. *توفیق* در این داستان، هم ویژگی‌های آرمانشهری و هم ضد آرمانشهر دنیای متصور خود را بیان می‌دارد و در نهایت نقش پیامبری را ایفا می‌کند که انسان را نسبت به فاجعه‌ای که در آینده با پیشرفت‌های علمی بدان دچار خواهد شد، هشدار می‌دهد. توفیق اندیشه‌های آرمانشهر و ضدآرمانشهری را به طور همزمان در این داستان مطرح

ساخته است زیرا این دو اگرچه در تضاد با هم هستند اما به هم وابسته‌اند و هر دوی آن‌ها تنها از طریق این تقابل است که معنا پیدا می‌کنند. ضد آرمانشهر از مدینه فاضله شکل گرفته است و از آن تغذیه می‌کند بنابراین آرمانشهر ریشه ضد آرمانشهر است. به عبارت دیگر، آرمانشهر نسخه مثبت و ایده آل مدینه فاضله است و ضد آرمانشهر نسخه‌ای منفی را از آن ارائه می‌دهد.

بنابراین توفیق در این اثر نیز به یکی از مهم‌ترین مؤلفه های ادبیات علمی- تخیلی یعنی آرمانشهر و ضد آرمانشهر می‌پردازد و در ضمن آن پیشرفت‌های علمی و تغییرات ناشی از آن را در این اثر خود بررسی می‌کند. نویسنده در این داستان همانند دگیر نویسندگان علمی- تخیلی نمی‌تواند نسبت به آینده علمی بشر خوشبین باشد و ضمن اینکه دستاوردهای علمی بشر را در آینده توصیف می‌کند اما از آن روی سکه غافل نمی‌ماند و معتقد است که این دستاوردها به قیمت قربانی شدن بنیادی‌ترین ویژگی‌ها و ارزش‌های انسانی است که به دست می آیند.

و در نهایت می توانیم جنبه‌های آرمانشهری و ضد آرمانشهری این دو اثر توفیق را اینگونه نمایش دهیم:

جنبه های آرمانشهری	جنبه های ضد آرمانشهری
* افزایش عمر انسان و حتی جاودانه شدن او * نبود مریضی و مرگ * پایان یافتن جنگ و درگیری میان انسان‌ها * پیشرفت های خیره کننده انسان در زمینه فناوری و تکنولوژی. * برطرف شدن تمام نیازهای فردی و رفاه عمومی. * ریشه کن شدن فقر و گرسنگی	*بی هدف شدن زندگی و انجماد آن. * رنگ باختن گذشته و تاریخ. * نبود آینده و امید و آرزو. * قربانی شدن ارزش های انسانی * رنگ باختن عشق، ادبیات و شعر در زندگی. * حکومت سرکوبگر و کنترل افکار انسان‌ها با مجهزترین دستگاه‌ها. * به تمسخر گرفتن شعار دموکراسی. * از میان رفتن فردیت و تفکر و اندیشه. * قربانی شدن دین و معنویات.

نتایج

با بررسی این دو اثر منتخب از توفیق مشخص گردید که نویسنده در این دو اثر به دنبال خلق یک اثر علمی- تخیلی با تأکید بر روی موضع آرمانشهر علمی و ضد آرمانشهر بوده است؛ فردایی که در عنوان نمایشنامه «رحلة إلی الغد» دیده می‌شود همان آینده‌ای است که انسان امروزین بدان چشم دوخته است و امید دارد تا توسط علم و پیشرفت‌های علمی بدان دست یابد اما توفیق با دیده شک به این آینده علمی می‌نگرد زیرا معتقد است که در چنین دنیایی تمام ارزش‌های انسانی رنگ می بازند بنابراین نمی‌تواند نسبت به آینده علمی انسان خوشبین باشد. همچنین در داستان في سنة ملیون‌زمان دورتری را پیش‌بینی می‌کند که زندگی انسان ها بیشتر دستخوش تغییرات و پیشرفت‌های علمی قرار گرفته است. در این داستان نیز توفیق آرمانشهری علمی را توصیف می‌کند که علم تمام مشکلات انسان‌ها را حل نموده و انسان‌ها به جاودانگی دست یافته‌اند اما این جاودانگی به قیمت قربانی شدن ارزش‌های انسانی مانند عشق، ازدواج، امید و مرگ و ... به دست آمده است.

بنابراین توفیق در این دو اثر خود دست به گمانه زنی در مورد آینده علمی بشر می‌زند و ضمن اینکه جنبه‌های آرمانشهری آن را توصیف می‌کند اما در نهایت آن را ضد آرمانشهر می‌داند زیرا معتقد است که انسان نیاز دارد گرسنه شود، عشق بورزد، ازدواج کند، آرزو و امید داشته باشد تا انسان باقی بماند و در دنیای علمی آینده این ارزش‌ها از انسان سلب می‌گردد بنابراین به عقیده نویسنده پیشرفت‌های علمی نه تنها آرمانشهر را برای انسان به ارمغان نمی‌آورند بلکه او را به ضدآرمانشهر نزدیک می‌سازند. با تحلیل دیالوگ شخصیته‌ای این دو اثر، می‌توان گفت که هدف اصلی توفیق در قالب شخصیت‌هایی بروز پیدا کرده است که طرفدار عشق و عاطفه و روابط انسانی و حتی مرگ هستند نه پیشرفت‌های علمی و جاودانگی. و نویسنده در این دو اثر نقش یک مصلح و روشنگر اجتماعی را بازی می‌کند و می‌خواهد به انسان تلنگری زده باشد تا با دیدی بازتر و واقع‌بینی بیشتری به سوی پیشرفت‌های علمی گام بردارد و انسان را نسبت به شیء وارگی و صنعتی شدن بیش از حد هشدار و بیم دهد.

همچنین از دیگر مواردی که توفیق در این دو اثر خود انسان را نسبت به آن بیم می‌دهد از میان رفتن فردیت و معنویت و حق تفکر در میان مردم است و انسان‌ها با اینکه تمامی اسباب رفاهشان تأمین شده و در آسایش کامل به سر می‌برند اما حق ندارند به فکر فرو روند و از چیستی و چرایی زندگی خود سؤال بپرسند و نویسنده بر این نکته دست می‌نهد که حکومت‌های سرکوبگر با کنترل ذهن انسان‌ها حق آزادی و فردیت و تفکر را از آن‌ها سلب نموده‌اند و دموکراسی آن‌ها شعاری بیش نیست.

پی‌نوشت‌ها

1- Reuven Snir
2- Thomas More
3- DarkoSuvin

منابع و مآخذ

- ابن طفیل (۱۳۳٤ ش)، **حی بن یقظان**، ترجمه بدیع الزمان فروزانفر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- بهی، عصام (۱۹۹۹م)، الخیال العلمی فی مسرح توفیق الحکیم، الهیئة المصریة العامة للکتاب، القاهرة.
- الحکیم، توفیق (۱۹۵۳م)، أرنی الله، مطبعة مکتبة الآداب، القاهرة.
- _____(لاتا)، رحلة إلی الغد، مکتبة مصر للطباعة.
- قصاع، محمد (۱۳۸۷ش)، ادبیات علمی- تخیلی در ۲۰ سال اخیر، ادبیات داستانی، شماره ۵۱.
- عزام، محمد (۲۰۰۳م)، الخیال العلمی، دار علاءالدین للنشر و التوزیع و الترجمة، ط۱، دمشق.
- لاندوال، سام. جی (۱۳۷۵ش)، داستان علمی- تخیلی چیست، مترجم: محمد قصاع، ادبیات داستانی، شماره ۳۹.
- مرادخانی، کیانا (۱۳۷۹ش)، بررسی تاریخچه آرمانشهر و ضد آن، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۳۸، ۱۳۷۹.
- شمشادی، خدیجه (۱۳۸۵ش)، اندیشه ی عدالت و حکومت نخبگان در اندیشه ی افلاطون، فلسفه و کلام، حکمت سینوی، شماره ۳٤.
- مور، تامس(۱۳۷۳ش)، آرمانشهر(یوتوبیا)، ترجمه: داریوش آشوری و نادر افشار نادری، خوارزمی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۳.

- وهبة، مجدی (۱۹۸٤م)، معجم المصطلحات العربیة فی اللغة و الادب، مکتبة لبنان، ط۲، بیروت.
- هاکسلی، آلدوس (۱۳۹۱ش)، دنیای قشنگ نو، ترجمه رضا فاطمی، انتشارات سمیر، تهران، ۱۳۹۱.
- شریف، نهاد (۲۰۰۹م)، العطاء العربی فی أدب الخیال العلمی، المجلة الخیال العلمی، العدد۱۲، ۲۰۰۹.

- Roberts Adam (2000), SCIENCE FICTION, London and New York, First published.
- Snir, Reuven (2000). The emergence of science fiction in Arabic literature. Der Islam 77 (2). 263-285.
- Snir, Reuven (2001), Modern Arabic literature: A functional dynamic model. Toronto: York Press Ltd.
- Dinar Rafisovich Khayrutdinov (2014). Ahmad Khaled Tawfik's Novel Utopia as an Important Example of the New Wave of Science Fiction in Arabic Literature, World Applied Sciences Journal 31 (2).
- James Edward and Mendlesohn Farah(2003), The Cambridge companion to science fiction, science fiction, combridge university press.
- D. Suvin(1988), Positions and presupositions of science fiction, Ohio: kent state university press.

اليوتوبيا و اليوتوبيا المضادة في أعمال الخيال العلمي لتوفيق الحكيم: مسرحية رحلة إلى الغد و قصة في سنة مليون أنموذجا

زهره ناعمی[1]
فرهنگ مفاخری[2]

الملخص

أثار فكرة خلق اليوتوبيا اهتمام العلماء والكتاب منذ القرون العديدة. أسّس افلاطون فكرة بناء المدينة الفاضلة ويُرَى من بعده أن التقدمات العلمية تقرّب الإنسان إلى هذه المدينة. امّا بعض المفكرين بعد الحرب العالمية الثانية فنظروا إلى هذه التطورات العلمية بأعين الشک والترديد. ألدوس هكسلي من أول الذّين تطرّق إلى خلق اليوتوبيا العلمية و يستهزء في أثره بالمدينة الفاضلة وما إن توصلت هذه المدينة إلى نهاية التقدمات العلمية حتى يسلب منها الفاضلية. ورغم إمكان الإنجاز على العلم والتطورات العلمية لكن الإيصال اليها يؤدّي إلى الهاوية للإنسان.توفيق الحكيم أول من بشّر ولادة الخيال العلمي في الأدب العربي ويخصبه بخلق آثار في هذا المجال منها مسرحيات لو عرف الشباب ورحلة إلى الغد وشاعر على القمر وقصة في سنة مليون.لقد قامت هذه الدراسة اعتماداً على المنهج الوصفي_ التحليلي بالتعرّف على أبعاد الطوباوية وضدها في مسرحية رحلة إلى الغد وقصة في سنة مليون. قد توصلت هذه الدراسة إلى نتائج وأهمها إنعكاس ميزات اليوتوبيا العلمية أو مكافحة اليوتوبيا في حياة المستقبل العلمية ويتطرق توفيق في هذين الأثرين الى ملامح الطوباوية وضدها كأنّه لم يرمستقبلاً مضيئاً للإنسان.

الكلمات الرئيسة: أدب الخيال العلمي، اليوتوبيا و اليوتوبيا المضادة، توفيق الحكيم، رحلة إلى الغد، في سنة مليون.

١- استاذة مساعدة لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمی

٢- خريج مرحلة ماجستير فی اللغة العربية و آدابها من جامعة الخوارزمی

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ چهارده پیاپی/ ۱۲ علمی پژوهشی (۱۳۹۶)

سبک شناسی سروده «أوراس» عبدالمعطی حجازی

علی نجفی ایوکی[۱]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
سید رضا میر احمدی، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان
سمیه خداوردی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۲/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۰۵

چکیده

سرودهٔ اوراس از جمله سروده‌های مهم و ماندگار شعر معاصر عربی، اثر «احمد عبد المعطی حجازی» است که ضمن تمرکز شاعر بر شکست پی در پیِ عرب‌ها و ترسیم سیر قهقرایی آن امت، می‌کوشد از انقلاب الجزائر الهام گیرد تا نسل امروز را به رستاخیز و قیام وادارد. حجازی در این سروده مروری دردمندانه از سرگذشت امت عربی به مخاطب ارائه می‌دهد؛ اینکه چگونه از آن عزت و عظمت نخستین دور ماندند و به تباهی کشیده شدند، شایسته است کشورهای مشرق زمین از انقلاب مردم الجزائر الگوبرداری کنند و به دفاع از حقوق خود پردازند و سرزمینشان را از دشمن خون‌آشام بازستانند. در پرتو اهمیت و جایگاه سروده، این پژوهش برآن است تا به تحلیل و نقد سبک‌شناسانه سروده یادشده در سه سطح فکری، ادبی و زبانی بپردازد و زیبایی‌های متن را از منظر ترکیب، بافت، موسیقی، چیدمان حروف، ترفندهای بیانی و... مورد ارزیابی قرار دهد و آن را فرادید مخاطب بنهد. نتیجه آن که برجستگی سطح فکری تمرکز بر عزت از دست رفته و سرافکندگی و خوارشدگی عاطفی آنان است که انقلاب الجزایر را نمونه‌ای برای تمسک به آن جهت برون‌رفت از بحران معرفی می‌کند و این مفهوم را با استفاده از سازه‌های مهم ادبی چون ناسازوارگی، نمادپردازی، حس‌آمیزی، آشنایی‌زدایی و بینامتنی –که به ادبیت متن انجامیده است– و نیز سازه‌های زبانی که در انسجام تنگاتنگی با آن مفهوم هستند، بیان داشته است.

کلیدواژه‌ها: عبد المعطی حجازی، أوراس، سبک‌شناسی، شکست، اتحاد

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: najafi.ivaki@yahoo.com

مقدمه

عبدالمعطی حجازی (۱۹۳۵- ...) یکی از شاعران نامدار شعر معاصر عربی به وجه عام و شعر معاصر مصری به وجه خاص است. گرایش نخستین وی، گرایشی رومانتیکی بود که البته با گذر زمان و در پی شناخت و آگاهی از اوضاع اجتماعی و سیاسی مصر و دیگر کشورهای عربی به گرایش رئالیستی و واگویی و بازنمایی رنج‌های مردم و بازتاب دادن مسائل مرتبط تغییر چهره داد؛ وی هرگز خود را جدا از مردم ندانسته و در شعرش دغدغه خیزش و بیداری امت عربی دارد و همان هم موجب جاودانگی شعرش گشته است. این شاعر آزادیخواه و عدالت‌جو در بستر شعرش حاکمان عربی را دیکتاتورانی مردم فریب و شعبده‌باز معرفی می‌کند که با سیاست‌های کوته‌بینانه خود، کشورهای عربی را در گرداب نابسامانی فرو برده‌اند و در عوض در برابر شکست‌های متعدد خود به وارونه نمایی حقایق، فرافکنی و فرار رو به جلو متوسل می‌شوند تا بتوانند بر ضعف خود سرپوش بگذارند (جحا، ۲۰۰۳: ٤٣٥-٤٣٦).

در دیگر سوی، مطالعه در زمینه‌های گوناگون سبب شده تا شاعر سازه اصلی شعرش را بر میراث کهن بنا نماید و در شعرش لحنی مقتدرانه داشته باشد که البته بررسی سروده‌های وی حکایت از دانسته‌های اسطوری، ادبی، تاریخی و... دارد. در این میان یکی از سروده‌های ماندگار و مشهور حجازی سروده «اوراس» است که جدای از اینکه طولانی‌ترین سروده وی محسوب می‌گردد، یکی از فعال‌ترین و تفسیرپذیرترین سروده‌های شعر معاصر عربی به حساب می‌آید و همین امر اهمیت تحلیل و نقد آن را ضروری می‌نماید؛ سروده مهم و ماندگاری که شاعر با بهره‌گیری از موسیقی و شگردهای متعدد ادبی، هنرمندانه به ترسیم شکست عرب‌ها، از بین رفتن دوره عزتمندی، الگوپذیری از انقلاب مردم الجزائر و... پرداخته است. در پرتو اهمیت مسأله، مقاله حاضر می‌کوشد سروده یادشده را از منظر علم سبک‌شناسی[1] در سه سطح فکری، ادبی و زبانی مورد نقد و ارزیابی قرار دهد و زیبایی‌های آن را فرادید مخاطب بگذارد.

توضیح اینکه بر اساس اصول علم سبک شناسی در سطح فکری[۲] به بیان درون‌مایه و اندیشه اصلی متن حاضر می‌پردازیم و می‌کوشیم برای مخاطب ترسیم نماییم که صاحب متن چه خواسته بگوید و دغدغه وی چه بوده است. در سطح ادبی[۳] نیز تلاش می‌شود شگردهای دخالت داده شده در متن همچون مسائلی از علم بیان همچون تشبیه، استعاره، کنایه و سمبل و مسائل بدیعی مثل ایهام، تناسب و مسائل علم معانی چون ایجاز، اطناب، قصر و حصر مورد بحث قرار گیرد. بررسی **سطح زبانی**[٤] متن نیز که خود شامل سه بخش آوایی، لغوی و نحوی است عهده‌دار بررسی موسیقی درونی و بیرونی اثر ادبی، نحوه گزینش واژگان، ساده یا مرکب بودن الفاظ، کهن‌گرایی، بسامد واژگان و نوع گزینش واژگان با توجه به محور جانشینی، تحلیل جمله‌ها از نظر محور همنشینی، کوتاهی و بلندی، و اسمیه و فعلیه بودن، زمان افعال و ضمایر است که همه آنها در علم سبک‌شناسی جایگاهی ممتاز دارند (محمود خلیل،۲۰۱۰: ١٦٥-١٦٦).

پیشینه و پرسش‌های تحقیق

صرف نظر از پژوهش‌هایی که در کشورهای عربی در خصوص شعر عبدالمعطی حجازی صورت گرفته- که البته کوشیدیم در این تحقیق از آنها بهره بگیریم- مهم‌ترین مقالاتی که در کشور به بررسی زندگی و شعر شاعر پرداخته‌اند به قرار زیر است:

۱. «دلالت‌های نمادین رنگ سبز در شعر عبدالمعطی حجازی» از طیّبه سیفی و نرگس انصاری (زبان و ادبیات عربی، شماره ۲، بهار ۱۳۸۹). نویسندگان در این پژوهش صرفاً به موضوع کاربست رنگ در شعر شاعر پرداختند.

۲. «بررسی تطبیقی نوستالژی در شعر احمد عبد المعطی حجازی و نادر نادرپور» از خلیل پروینی و سجاد اسماعیلی (کاوش نامه ادبیات تطبیقی، شماره ۲، تابستان۱۳۹۰). مقاله حاضر عهده‌دار بررسی تطبیقی دو شاعر در خصوص شوق به گذشته و ابراز دلتنگی نسبت به آن است.

۳. «بررسی تطبیقی شهر گریزی وبدوی گرایی در شعر سهراب سپهری وعبدالمعطی حجازی» از احمد رضا حیدریان شهری (زبان و ادبیات عربی، شماره ٦، بهار ۱۳۹۱). پژوهنده در این نوشته بر اساس مکتب آمریکایی به تطبیق شهرگریزی دو شاعر پرداخته است.

٤. «وجوه تقابل شهر و روستا از منظر عبدالمعطی حجازی» از مجید صالح بیک و فرشته فرضی (لسان مبین، شماره ۷، بهار۱۳۹۱). این پژوهش به شهرگریزی و روستاگرایی شاعر اختصاص دارد.

۵. «**مظاهر المفارقه في قصيدة «لمن نغنّي»** لأحمد عبدالمعطی حجازی» از رقیه رستم پور ملکی، انسیه خزعلی و مریم غلامی (اضاءات نقديّة فی الأدبين الفارسی و العربی، شماره ۲۱، بهار۱۳۹۵). مقاله حاضر تلاش کرده گونه‌های متعددی از پارادوکس و ناسازوارگی را در سروده مورد نظر بررسی کند.

٦. «تراسل الحواس وأشكاله فی شعر عبدالمعطی الحجازی» از علی نجفی ایوکی (**اللغة العربية و آدابها**، شماره ۱، بهار ۹۵). نویسنده در این مقاله گونه‌های مختلف حس‌آمیزی به کار رفته در شعر شاعر را مورد بررسی قرار داده و در نهایت میزان پراکندگی هر یک از گونه‌های این شگرد به صورت نمودار آورده شده است.

با بررسی عناوین و محتوای مقالات یادشده مشخص می‌گردد که تاکنون سروده «أوراس» به رغم اهمیت فراوان مورد نقد و سبک‌شناسی قرار نگرفته است و همین امر اهمیت تحقیق را دوچندان می‌کند. پرسش‌هایی که برای نویسندگان مطرح است آن است که: شاعر برای بیان مفهوم مورد نظر چگونه از قابلیت موسیقی، واژگان و ترکیب کلام بهره گرفته تا بهتر بتواند اندیشه خود را به مخاطب القا کند؟ شاخصه اصلی و سبک ساز متن چیست؟

تحلیل سطح فکری سروده

عنوان، کلید اصلی مفهوم است و پیوند تنگاتنگی با متن خود دارد و به نوعی «بین عنوان و متن رابطه هم‌افزایی وجود دارد» (موسی،۲۰۰۰: ٦٦). عنوان سروده حجازی تک واژه‌ای به نام «أوراس» است؛ نامِ سلسله کوه‌هایی در شمال شرقی مصر که به

دشت‌های قسطنطنیه مشرف است و از دوره‌ای که ترک‌های عثمانی از اشغال آن عاجز شدند، در نظر مردم جایگاهی بسیار والا پیدا کرده است. در زمان اشغال الجزائر توسط فرانسویان نیز به دژی مستحکم و سمبل مبارزان آزادی طلب تبدیل شده بود (عصفور، ۱۹۹٦: ۲٤۳). با توجه به آگاهی شاعر از جایگاه این مکان و اشراف وی نسبت به حساسیت ملت عرب و اصرار مبارزان مصری بر شنیدن این واژه، از این مکان در شعر خود بهره می‌جوید تا بتواند از رهگذر آن، رؤیای پیروزی را به ملت عرب القا نماید. تک واژه بودن عنوان، بیانگر این است که شاعر ضمن ارج نهادن به جغرافیای متن، برآن است تا بار مفاهیم ذهنی خود را بر دوش این تک واژه بنهد.

حجازی در مقدمه سروده‌اش آورده است: «آغازگر داستان من، قصه‌ی رهایی ملتی است که جوانان پرشور انقلابی‌اش، در قهوه‌خانه‌های مصر دور هم جمع می‌شدند و در مورد انقلاب خویش با حرارت سخن می‌گفتند؛ تاریخ مصر در آن برههٔ زمانی، شاهد ملی شدن کانال سوئز، ترور «احمد بن بلاء» (قهرمان آزادیبخش مردم الجزائر و فرمانده نیروهای مسلح ضد استعمار) و تأکید بر قومیت عربی از جانب «عبدالناصر» بود و من روحیهٔ ملی استعمارستیزی را در این جوانان و ملت عرب نظاره‌گر بودم؛ باری، در گفتار صادقانهٔ این جوانان، اتّحاد عربی را تماشاگر بودم که در تلاش مداوم در بازستاندن آزادی امت عرب و احقاق حقوق تضییع شدهٔ خود بودند و در تصویر اولیهٔ این سروده از حماسه طلبی، میدان مبارزه، رهبران اتقلابی و سرزمین سوختهٔ الجزایر سخن می‌گویم (حجازی، ۱۹۷۳: ۳۸۹-۳۹۰).

با عنایت به توضیح ارائه شده می‌توان برداشت کرد که شاعر خواسته با تمرکز بر انقلاب مردم الجزائر و استفاده آنان از موقعیت جغرافیایی أوراس، همت خفته عرب‌های امروز را بیدار سازد و آنان را به قیام و دفاع از مرز و بوم وادارد.

بررسی چندباره سروده «أوراس» حکایت از این امر دارد که بنای آن متن بر سه اندیشه اساسی استوار است؛ نخست: عزت کوتاه مدت امت عربی، دوم:

شکست‌های پی درپی و ذلت دراز دامن سوم: انقلاب الجزائر و زنده شدن امید در دل‌ها که در زیر به صورت جداگانه به تشریح هر یک از آنها می‌پردازیم.

الف: عزت کوتاه مدت

حجازی برای ترسیم هر چه بهتر مفاهیم ذهنی کوشیده به مخاطب القا کند که امت عربی در ابتدای امر «که بوده» و چه جایگاه رفیعی داشته است، تا در قدم بعدی وضعیتِ «چه شده» را بهتر به تصویر بکشد. با این ذهنیت، شاعر روزگار پر عزت اسلام را فرادید مخاطب قرار می‌دهد؛ اینکه چگونه هزار وسیصد سال پیش، اسلام با جانفشانی مسلمانان از مشرق رو به مغرب زمین آورد و کوشید تا تیرگی کفر را بزداید و یکتاپرستی را به آنسو هدیه دهد: «**مرت الف وثلاثمائه/ من يوم رماه المشرق للمغرب/ يدعو .. الله!/ يزجي في ظلمات الدنيا فرسه/ يدعو.. الله!/ يضرب/ يعطي رأسَه/ يدعو.. الله!** (*همان*: ٤٠٥).

شاعر در چرخه بعدی با افتخار از کشورگشایی‌های مسلمانان می‌گوید؛ آنزمان که حاکم عربی، اندلس (اسپانیای امروز) را فتح کرد و در آنجا حکومت اسلامی برپا نمود که البته تاریخ آن را از یاد نخواهد برد، همانگونه که شهر «مادرید» لباس و شمشیر آخرین پادشاه قرناطه «أبی عبدالله الصغیر» را در موزه خود نگه داشته است: «**أبناء ملوک فتحوا اسبانيا/ اسبانيا بين يديک شهود/ مازالت في متحف مدريد/ أردية الملک العربي...**» (*همان*: ٤١٣)

در گام بعدی و در جهت ترسیم هر چه بهتر دوره عزتمندی، حجازی به یک باور فولکلوریک–اسطوری میان مردم الجزائر پناه می‌برد؛ مردمانی که بر این باورند «علی بن أبی طالب» فاتح الجزائر است و هنوز هم جای سم اسب وی بر قله کوه أوراس باقی است و موجب روحیه‌بخشی آنان شده و برایشان قابل احترام است (*همان*: ٤٣٠–٤٣١) آنجا که گفته: «**يا أوراس!/ أوراس جبال عليا،/ قمتها «شليا»/ فرس عليٍّ عبرتها/ رسمت سنابكها فيها/ مرت ألف وثلاثمائه/ من يوم رماه المشرق للمغرب/ تدعو.. الله/ مازال الصوت على القمّه/ فوق الثلج البارد/ مازال صدى الخيل الشارد/ عبر الغابات ينادي في العتمه/ مازالت في الغيم النجمه/ متدثرة تتذكر رحلتها/ عبر الآفاق من المشرق/ والسنبک مازالت شيليا ترعى وشمه...**(*همان*: ٤١٥–٤١٦)

همچنانکه از نمونه‌های شعری برمی‌آید حجازی با حس نوستالژیک به دوره عزتمندی می‌نگرد گویا آن دوره بسیار گذرا بوده و تبدیل به یک «خاطره» شده است. این برداشت با آنچه که در بخش بعدی می‌آید تقویت می‌گردد.

ب: ذلت دراز دامن و شکست‌های پی درپی

موضوعی که حجم زیادی از سروده حاضر را به خود اختصاص داده و مورد تمرکز حجازی قرار گرفته زبونی و ذلتی است که پس از دروه بسیار گذرای عزتمندی نصیب امت عربی شده است؛ شاعر گرچه کوشیده در بخش نخست سرافرزای عرب‌ها را برجسته کند، اما دیری نمی‌پاید که آن وضعیت، جای خود را به سرشکستی و خواری متوالی می‌دهد. او به یاد می‌آورد که چگونه حاکمان عرب به هرزگی و عیاشی پرداختند و هویت و اصالت خود را بر باد دادند. به عنوان نمونه پس از آنکه در مقدمه این سروده نوشته است: «ساقیان و کنیزکان و دلقک‌ها نزد هارون الرشید حاضر می‌شدند و وی به آوازه خوانان گوش می‌داد و شراب می‌نوشید و از خنده بر زمین دراز می‌کشید. بعد از آن رجال دینی می‌آمدند و وی را موعظه می‌کردند و هارون چنان می‌گریست که تمامی محاسنش از اشک خیس می‌گشت» (*همان*: ۳۹۱) سپس در متن شعری بر سبک‌مغزی و بزدلی و رویاپردازی حاکم هرزه تاکید می‌کند و می‌آورد: «**حين استلقى في الظل ونام/ في ظل الكرمة حين ارتاح/ وأتى بالقينة والأقداح/ والمضحک والمدّاح/ جافته الفكره/ ورمته في التيه السّكره/ جافاه ظهر الخيل/ و رماه للأحلام الليل** (*همان*: ٤٠٥-٤٠٦).

چون حاکمان عرب، عیّاش و هراسانند و دست از پیکار کشیده‌اند عجیب نیست که جنگ‌های صلیبی به را بیفتد و غرب چشم طمع به سرزمین‌های عربی پیدا کند که البته حاکم از این حوادث به عنوان «تقدیر الهی» یاد می‌نماید: «**هذا زمن النسيان/ وأجاب البحر بما لا في الحسبان/ سفن الرومان!/ أرض بكر/ أشجار مثقلة بالخمر/ هذا قدري، فوداعاً يا أمواج البحر/ من بعد حنين الآفاق**... (*همان*: ٤٠٧-٤٠٨)

مصیبت‌هایی که بر سر امت عربی آمده شاعر را بسیار رنجانده است؛ او به یاد دارد که فرانسه با استعمارگری هر چه تمام‌تر به الجزائر هجوم آورده و در پی زدودن فرهنگ و آثار اسلامی برآمده که تبدیل دو مسجد جامع الجزائر به کلیسا و

اداره پست از آن نمونه‌هاست. او نیک پیغام صلیبیان به پاپ روم را به خاطر دارد؛ آنگاه که وارد «قدس» شدند و به پاپ نوشتند که اسب‌های ما بر خون مسلمین شناور است! (*همان*: ٤٢٩) لذا با دردمندی آورده است: «**قسطنطنيّه!/ فليهتزّ الناقوسُ بمسجدها الجامع.../ وتنادى تجار الخمره/ خرجوا كبرابرة الماضي المنسي/ في أيديهم كتل الأحجار/ وامتدّ الدم بحوراً في القدس/ داسوا زمن الأشعار...**(*همان*: ٤٠٨-٤٠٩)

شکست‌ها و زبونی‌ها همچنان ادامه می‌یابد تا «هلاکو خان مغول» از راه می‌رسد و کشورهای عربی- اسلامی را به آتش می‌کشد و آثار فرهنگی- علمی آنان را در دجله می‌ریزد بی‌آنکه قدرتی بازدارنده مانع آن گردد: «**سنوات عجفاء/ مرت لم يمطرها ماء/ ذوت الأعشاب/ وامتصت دجلة ألف كتاب/ ذابت في النهر عيون الكتّاب الشعراء/ وتفرّق في التيه الأعراب** (*همان*: ٤١٠)

اگر شاعر در گام نخست با افتخار از فتح اسپانیا سخن می‌گفت، در این بخش دختری را به تصویر می‌کشد که در ظلمت گذرگاه‌ها، بر شهر بندری «یافا» -که هم اکنون به دست اسرائیل افتاده- مرثیه‌خوانی می‌کند: «**ما زالت في تيه النّقب/ بنتٌ ترثي وقت الحبّ/ لما كانت يافا.. يافا!/ وأخيراً ماذا بعدك يا يافا؟!/ كم عام ثم نصير نبأ/ ويقول التاريخ «العرب انقرضوا/ في القرن العشرين انقرضوا/ كانوا..!**» (*همان*: ٤١٣-٤١٤) بی‌گمان دخالت دادن دختر در متن از سوی شاعر بدین خاطر بوده تا بتواند بُعد عاطفی متن را دوچندان نماید و غیرت عرب‌های امروز را نسبت به این مسأله برانگیزد.

موضوع در جایی دردناک‌تر می‌شود که رومیان (نماد اشغالگران) بندر فلسطینی یافا را تحت سیطره خود درآوردند و در آنجا به هرزگی می‌پردازند؛ دختر عرب یافایی نیز از سر اجبار برایشان آواز می‌خواند و ساقیِ محفل عیاشی آنان گشته و البته با حسرت و ندبه چشم در راه قهرمانِ معتصم صفتی مانده تا انتقام از این اشغالگران بگیرد و هویت از دست رفته را به عرب‌ها برگرداند: «**يا من ستكون إلى يافا أوّل عائد/ وامعتصماه!/ وامعتصماه!/ يا فارسنا! أدركنا! أدركنا!/ الروم أتوا.. دخلوا يافا!/ دخلوا يا معتصمي عموريّة/ شربوا بشوارعها أنخاب هزيمتنا/ كانت تسقي و تغنّيهم.. ويلاه!/ بنتٌ يافاويّة/ كانت تسقي وتنادي/ وامعتصماه!** (*همان*: ٤١٩-٤٢٠)

لازم به ذکر است صیغه ندبه در اینجا نقشی منفی ایفا می‌نماید؛ بدین شکل که اگر در تاریخ، معتصم عباسی با غیرتمندی هرچه تمام‌تر برای رهایی دختر دربند در «عموریه» شتافته و مایه نجاتش گشته است، دیگر از آن شخصیت و از آن غیرت نشانی در میان نیست و هرگز این دختر یافایی پاسخی نخواهد شنید. شاعر با دخالت‌دهیِ این ساختار خواسته غیر مستقیم به عزت از دست رفته عرب‌ها اشاره‌ای داشته باشد و بر محال بودن برگشت آن تاکید ورزد (مجاهد، ۱۹۹۸: ٤٠-٤١).

باری، پس از آن عزت ناپایدار و گذرا، سهم کشورهای عربی چیزی جز شکست و حقارت نبوده و نیست؛ مدت‌هاست که عرب، آسیب‌پذیر، بی‌همت و بی‌غیرت گشته و پی در پی دچار شکست می‌گردد و سرزمینش بسان لاشه‌ای شده که اشغالگرانِ کفتار صفت به سوی آن هجوم آورده‌اند، با اینهمه قهرمانی در میان نیست و اساساً تکرار عبارت «وامعتصماه!» در این چرخه تقویت کننده همین معناست. چون چنین است، سرافکندگی و سرگردانی امت عرب را در بر گرفته است که البته حجازی، آن سرگردانی را اینگونه برای مخاطب به تصویر می‌کشد:

«ماذا تخفي الأنجم؟!/ في أيّ زمان نحن، وأي مكان/ قرأوا في المرصد ألف دعاء/ وأجابوا في صوتٍ أبكم/ هذا يا مولانا آخر زمن».(حجازی، ۱۹۷۳: ۴۰۷) «إنّا ندعو.. من يسمعنا!/ من يبعث ماءً للأموات!/ من يخرج من أرض الذكرى نفسَ الكلمات!/ من يرجعنا للدنيا شبانا!/ وامعتصماه!/ وامعتصماه!»(همان: ۴۱۱) «أنكون شهود المأساة؟/ أأكون أنا آخر أبناء أبي/ أأموت بلاولدٍ يتلو شعر العرب» (همان: ۴۱۴) «لازرع، ونار في الزيتون/ والقريّة تحت الصلب خراب/ والأفق تراب» (*همان*: ٤١٦-٤١٧)

ج: انقلاب الجزائر و امید به فردا

در فضایی سرشار از شکست و زبونی- که ذکر آن در بالا گذشت- مردم الجزائر بر ضد استعمار فرانسه دست به قیام زدنند و آنان را از سرزمینشان بیرون راندند. این جرقه در ذهن شاعری که شکست‌های تلخ بر وی سیطره یافته، بسیار خوشایند و میمون است و می‌تواند به عنوان نقطه عطفی برای سایر کشورهای عربی باشد تا با الگوبرداری از این حرکت مردمی و ضد استعماری، دشمنان را از مرز و بوم خود برانند و هویت از دست رفته خود را بازیابند. این است که می‌خوانیم:

«مُدُن المغرب/ ترتجّ على قمم الأوراس/ زلزال في مدن المغرب/ لم يهدأ منذ سنين مائه/ لم يترک في جفن أملاً لنعاس/ يأتي المولود على صوت الزلزال/ ويموت رجال/ فيودعهم صوت الزلزال/ جيل، عن جيل.. أجيال/ عاشت، ماتت.. في الزلزال/ فالصخر هناک له روح تسري/ تحت الفجر/ تسري في قلب الأحياء/ وترنّ بجوف الأشياء/ وتنادي..يا نسري!/ يا نسري الغائب، عُد للغابة يا نسري!/ حطم سجنک!/ غالب زمنک!/ وارجع، فالعش على صدري/ خاوٍ، يشتاقک يا نسري/ ارجع يا شمس الحرّيّة!/ وتهب الريح الشرقيّة (*همان*: ۳۹۷-۳۹۹)

همچنانکه از نمونه شعری برمی‌آید بدان دلیل که شاعر در اینجا از دلاورمردی و پویش مبارزان الجزائری در برابر استعمارگر (زلزال) سخن می‌گوید، لحن وی نیز لحنی حماسی گشته است به گونه‌ای که قبل از هر چیز، ریتم و ایقاع مطنطن و حماسی به مخاطب القا می‌گردد. دیگر اینکه حجازی پرنده «نسر» را به عنوان نمادی برای رزمنده‌ای شجاع، بلند مرتبه و پایدار قرار داده و خواهان بازگشت آن به سرزمین عربی است؛ وی ضمن ابراز خشنودی از پیدایش حرکت انقلابی در الجزائر، خواهان آن است تا این بیداری به دیگر کشورهای عربی تسری پیدا کند و آتش آن، ناپاکی اشغالگران را از بین ببرد: «شعبي في الشط الأبيض ثار/ ضربات جناحک يا نسري/ في المغرب نار/ آه!/ لو أنّ جناحک فوق المشرق طار/ آه!/ لو أنّ النار سرت في باقي الدار (همان: ٤٠٣-٤٠٤)

کوه أوراس و مردمان در کمین نشسته آن برای حجازی، نقطه پرگار گشته است و او را به این دریافت رسانده که می‌توان با الگوبرداری از رشادت‌های مردم أوراس/ الجزائر، لکه‌های ننگ را از پیکر زخم‌خورده امت عربی شست و جانی تازه در آن دمید: «**قولي يا أوراس/ قولي يا حارسة الأبناء.../ يا ينبوعاً يمحو عار الماضي/ يا كفّاً تبني أنقاضي/ يا نور العرب على طول البحر الأبيض/ يا أمني يا فخري/ يا ملهمتي شعرى/ يا أوراس!** (*همان*: ٤١٤-٤١٥)

حجازی از جانفشانی مردم الجزائر در شگفت است و آن کشور را به خاطر داشتن روحیه شهادت طلبی می‌ستاید؛ که البته این شگفتی و ستایش القاگر آن است که این امر مورد خواست شاعر نیز است و او هم آرزو دارد تا روزی همه عرب‌ها به این بلوغ فکری و خودآگاهی برسند؛ لذا آورده است: «**يا مغرب! يا مغرب!/ من**

أتيت بكل ضحاياک؟!/ هل أنت معين رجال لاينضب؟!/ إنّ الدنيا، كل الدنيا تعجب!/ من أين أتيت بكل ضحاياک؟!/ لک منّي ملحمة كبرى (*همان*: ٤١٩).

پایداری و استعمار ستیزی مردم الجزائر امید را در دل حجازی زنده کرده است و وی را برآن داشته تا مجدداً چشم در راه روزهای عزتمندی باشد؛ او خواهان تولدی دیگر است؛ تولدی که مردم به وحدت و یکپارچگی برسند و روزگاری خوش برای خود رقم زنند. این است که آورده:

«**يا عهداً راح/ أنذا أبكيک ولكنّي/ أشهد ميلادک في أوراس/ أشهد في الأفق الغربي غبارا/ ناراً، أعلاماً، ثوّارا/ ميلاد نبي عربي آخر/ يا إيوان الفرس تصدّع/ ميلاد نبي عربي آخر/ يا شعب الصحراء تجمع/ ميلاد نبي آخر.../ يا نسري/ ليظل جناحک في المغرب يخفق/ وليصح جناحک في المشرق/ ولتحملک الريح الريح الشرقيّة/ لتظل رأس الفارس وهو ينادي/ الحريّه/ الشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء/ والأرض لأبناء الأرض الفقراء...**(*همان*: ٤٢٥-٤٢٨).

باری، حجازی امید دارد که امت عربی از بغداد گرفته تا مراکش همگی یکپارچه و متحد گردند تا رستاخیز و زایش جدیدی شکل گیرد و نابسامانی‌ها رخت بر بندد. لذا می‌توان نظر را پذیرفت که «تفکر شاعر در این سروده گواه بر گرایش وی به مکتب کمونیستی است؛ این مکتب در دورهٔ عبد الناصر شیوع پیدا کرده و به معنای از بین رفتن فاصله طبقاتی و وحدت و انقلاب و تأسی به قوم عرب، نمود یافته است که در مقدسات و عقائد مردم و شخصیت اسطوره‌گونهٔ عبد الناصر تجلی یافته است» (طلب، ۲۰۰٦: ۲۱).

تحلیل سطح ادبی سروده

عبدالمعطی حجازی کوشیده با دخالت دادن ترفندهای مختلف ادبی، بر ادبیت متن خود بیفزاید و هنرمندانه مفهوم ذهنی خود را به مخاطب ارائه دهد. از جمله شگردهای دخالت داده شده در متن «آشنایی زدایی» است؛ به عنوان نمونه شاعر آورده: «**مُت في الدنيا تحيَ/ غِب تشهد وجه الرحمن**» (حجازی،۱۹۷۳: ٤٠٦) اینکه آورده بمیر در دنیا تا زنده بمانی، پنهان شو تا چهره خداوند رحمان را ببینی، پارادوکس یا

متناقض‌نما را شکل داده است؛ چرا که عرف عام «مرده زنده» و «غائب بیننده» را نمی‌پذیرد. در جایی شاعر درباره سپاه اشغالگر فرانسوی آورده است: «**مازالوا يلتحفون فراء الدب/ يمشون جحافلُ فوق بكاء القلب**» (*همان*: ٤١٢) اینکه گفته شده لشکر بر بالای گریه قلب قدم برمی‌دارد، از باب آشنایی‌زدایی و عادت ستیزی است؛ زیرا امکان قدم برداشتن بر روی گریه وجود ندارد.

عبارت «**سأظلّ أغنيّ وأغنّي/ حتى أعصر فيها الفرحة**» نیز از همین باب است؛ چرا که شادی فشردنی نیست و نمی‌شود عصاره آن را گرفت. حجازی از همین تکنیک ادبی در تشبیه نیز بهره گرفته است آنجا که گفته: «**أعداؤک الجبناء كالورق الطائر في الريح**» (*همان*: ٤٢٣) اینکه دشمنان ترسو به بادبادک در باد تشبیه شوند تشبیهی جدید و تازه است و موجب برجستگی سخن می‌گردد.

«حس‌آمیزی» از دیگر شگردهای است که شاعر بارها در متن خود از آن بهره جسته است، به عنوان نمونه می‌خوانیم: «**شرف في الطين.. رؤى مُرّة/ ما أعظمه يوم الثوره**» (*همان*: ٤٠٣).

تعبیر «رویای تلخ» حس‌آمیزی در خود دارد؛ چراکه رویا، مفهوم عقلی است و تلخی از مدرکات حس چشایی است. لذا در اینجا حس‌آمیزی از نوع «عقلی- چشایی» داریم. در جای دیگر آمده است: «**وشباب تحت مقاصل ميرابو/ يسقون العين بكل النور قبيل الذبح**» (*همان*: ٤١٩) در عالم واقع نور دیدنی است نه چشیدنی یا چشاندنی، لذا در اینجا شاعر از حس‌آمیزی نوع «چشایی- بینایی» بهره برده است. در جایی دیگر حجازی آورده است: «يا آهات الأغنيات السوداء... عودي آمالاً خضراء» (*همان*: ٤٢٦) در عبارت «نغمه‌های سیاه» و «آرزوهای سبز» شاهد دو نوع حس‌آمیزی هستیم: یکی «شنوایی- بینایی» و دیگری «عقلی- بینایی»؛ دخل و تصرف شاعر در محور همنشینی واژگان موجب برجسته‌سازی سخن و توجه‌دهی مخاطب شده است. شاعر در عبارت «**أنذا يا أيّام العرب الخضراء.../ تاريخ العودة للأرض وللنسل/ تاريخ الميلاد الأخضر**» (*همان*: ٤٢٨) با کاربست «روزهای سبز» و «میلاد سبز» از حس‌آمیزی «عقلی- بینایی» بهره گرفته است و زیبایی متن خود را دوچندان کرده

است. ناگفته نماند که حسامیزی زیر مجموعه آشنایی‌زدایی است و جزئی از آن به حساب می‌آید.

«نماد» از دیگر سازه‌های ادبی موجود در متن حجازی است؛ بدین شکل که با به کارگیری هدفمند برخی از واژگان، معانی خاصی را بر آنها حمل می‌نماید. به عنوان نمونه شاعر واژه «زلزال» را نماد «استعمار» قرار داده و آورده است: «**يأتي المولود على صوت الزلزال/ ويموت الرجال/ فيودعهم صوت الزلزال/ جيل، عن جيل.. أجيال/ عاشت، ماتت.. في الزلزال**» (*همان*: ۳۹۷-۳۹۸) واژه دیگری که با بسامد فراوان در متن به عنوان نماد واژه به کارگرفته شده است «النسر» است که به عنوان نماد مبارز رهایی‌بخش و منجی آمده است، آنجا که می‌خوانیم: «**يا نسري الغائب، عُد للغابة يا نسري!/ حطم سجنَک!/ غالب زمنک!/ وارجع، فالعشُّ على صدري/ خاوٍ، يشتاقک يا نسرى.**(*همان*:۳۹۸) «**يا نسري/ ليظل جناحک في المغرب يخفق/ وليصح جناحک في المشرق.../ لتظلل رأس الفارس وهو ينادى/ الحريّة**» (*همان*: ٤٢٧-٤٢٨)

حجازی واژه «الريح» را نماد انقلاب قرار داده (ابوحاقه، ۱۹۷۹: ٦٢٠) و آورده است: «**وتهب الريح الشرقيّة/ ويئز الطلق وراء الطلق/ فيردده طبل في الأفق**» (حجازی، ۱۹۷۳: ۳۹۹) یا در جایی دیگر گفته است: «**مدن المغرب/ ترتج على قمم الأوراس/ وتهب الريح الشرقيّة/ تنشب مخلبها في الثلج**» (*همان*:٤٠٠-٤٠١) **یا** «**وتهب الريح الشرقيّة/ وتفور خيول/ كسيول فاضت فوق تلال**» (*همان*:٤١٢) نکته جالب توجه آن است که در تمامی موارد این نماد واژه با صفت «الشرقی» همراه گشته و همین مسأله ملی‌گرایی شاعر را می‌رساند (ابوحاقه، ۱۹۷۹: ٦٢٠).

سازه ادبی دیگری که عبدالمعطی حجازی بر آن تمرکز ویژه کرده است «بینامتنی» است؛ به عنوان نمونه عبارت «**مرت الف و ثلاثمائة/ من يوم رماه المشرق للمغرب**» بینامتنی تاریخی با ظهور اسلام دارد. یا اینکه آورده است: «**وأجاب البحر بما لا في الحسبان/ سفن الرومان!.../ وامتدّ الدم بحوراً في القدس/ داسوا زمن الأشعار**» به جنگ‌های صلیبی بر ضد مسلمانان اشاره دارد. دیگر اینکه آورده است: «**قسطنطنيّه!/ فليهتزّ الناقوس بمسجدها الجامع**» با اقدام فرانسویان در خصوص تبدیل دو مسجد

جامع الجزائر به کلیسا و اداره پست، پیوند بینامتنی تاریخی دارد. و اینکه گفته شده: «**وامتصت دجلة ألف كتاب/ ذابت في النهر عيون الكتاب الشعراء...**» اشاره تاریخی به عملکرد مغول در دجله انداختن کتاب‌های مسلمین دارد.

ناگفته نماند که اشاره شاعر به فتح اندلس و لباس آخرین پادشاه غرناطه در عبارت «**أبناء ملوک فتحوا اسبانيا/ اسبانيا بين يديک شهود/ مازالت في متحف مدريد/ أردية الملک العربي**» از باب بینامتنی تاریخی است که شاعر نسبت به آن نوستالژی دارد. دیگر اینکه عبارت «**يا إيوان الفرس تصدع/ ميلاد نبيّ آخر**» به حادثه تاریخی شکاف «ایوان مدائن» در شب تولد پیامبر اسلام (ص) دارد (جایز الجازی، ۲۰۱۱: ٤۲).

لازم به ذکر است که حجازی در کل سروده تنها یکبار از بینامتنی قرآنی بهره برده است؛ آنجا که آورده: «**ينسى أشياءه/ ينسى أبناءه/ يتذكر أنّ الباطل ينفي الحق**» (حجازی،۱۹۷۳: ٤۰۲) که با آیه هشتاد و یکم سوره «الإسراء» رابطه بینامتنی دینی دارد؛ چرا که در قرآن کریم آمده است: ﴿**وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا**﴾ گرچه شاعر با توجه به مفهومی که در سر داشته گفته است باطل، حق را نفی می‌کند که از این منظر «بینامتنی واورنه» به حساب می‌آید.

تنها بینامتنی ادبی شاعر آنجاست که گفته شده: «**قتلوا رجلاً/ رجلاً –ما أطيبه– طفلاً/ في الصقع الواسع بقعة دم/ كالشمس اذا مالت للغرب/ قتلوا رجلاً تهواه النسوة والأطفال/ رجلاً مثلي!/ قتلوا إيلوار**» (حجازی، ۱۹۷۳: ٤۱۰) که به گواهی حجازی، سطرهای نخستین نمونه شعری از شاعر فرانسوی «بول ایلوار» (۱۸۹۵–۱۹۵۲م) –که از موسسان جریان سوررئالیسم و عضو حزب کمونیست فرانسه بوده– برگرفته شده است (*همان*: ٤۲۹–٤۳۰).

تحلیل سطح زبانی سروده

الف–بخش آوایی

سروده أوراس در قالب شعر آزاد (تفعیله) سروده شده است؛ شعری که قافیه، نظام ثابت و الزام‌آوری ندارد و شاعر مطابق طبیعت و نگاه شاعرانه‌اش با آن برخورد

می‌کند. در این قالب زمانی که شاعر احساس می‌کند نیاز به ابراز و مشخص کردن موسیقی دارد به نوعی از قافیه در طول سروده‌اش بهره می‌گیرد؛ برخلاف شاعران شعر عمودی که در طول قصیده به وزن و قافیهٔ معینی پایبند هستند، شاعران شعر آزاد به تفعیله ضرب واحدی تکیه نمی‌کنند.

به باور منتقدان ادبی، وزنِ یک شعر از نظرگاه شاعر اختیاری و انتخابی نیست، بلکه شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع به ذهنش می‌رسد وزن نیز همراه آنست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۵۰). با بررسی وزن این شعر، درمی‌یابیم که تقریباً بیشتر واژگان این شعر، در چارچوب بحر معینی می‌گنجد که همان بحر «مضارع» است و از تکرار تفعیله «مفاعیلن» شکل گرفته است. در این متن حجازی برای انتقال سریع نابسامانی و هرج ومرج‌های خیمه زده بر کشورهای عربی از بحر «مضارع» بهره می‌گیرد که در شعر معاصر عربی عموماً برای انتقال سریع پیغام و اعلام نارضایتی به کار گرفته می‌شود (علی، ۱۹۹۷: ۱٤۹-۱۵۰) شاعر با استفاده از بحر مذکور و تکرار تفعیله (مفعول فاعلاتن) و زحاف‌های اعمال شده، می‌کوشد تصویری واضح از اوضاع بغرنج سیاسی و اجتماعی مردم سرزمینش به مخاطب ارائه دهد.

از سوی دیگر، اگر به قافیه‌های متن بنگریم، می‌بینیم که نیمی از قافیه‌های موجود در این شعر، به حرف مد ماقبل حرف روی ختم شده است، از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره نمود: (**اوراس، نعاس، زلزال، أجيال/ طار، دار/ مساء، دعاء، عجفاء، شعراء/ رمان، نسيان،حسبان و.....**) آوردن قافیه بدین نحو، موجب تناوب خاص موسیقایی در کلام و تمایز آن شده است.

تنوع در قافیه یکی از شاخصه‌های مهم و سبک‌ساز متن حاضر است؛ برخی از قافیه‌ها مختوم به یاء ماقبل مکسور هستند مانند: **نسري، صدري، تسري، الباكي، الساقي، فخري، شعري و**... برخی از آن‌ها مختوم به(ه) شده‌اند مانند: (**أشياءه، أبناءه، الحريه، الشرقيه، وامعتصماه، قوطيه، هجريه و...**) برخی مختوم به (الف) گشته‌اند مانند (**ورعا، أعولنا، غنينا، حيرانا، الملآنا، شبانا، زمننا، هزيمتنا** و...). اما آنچه به غیر

از تنوع، در این بخش جلب توجه می‌کند آن است که تقریباً همه قافیه‌های موجود در متن به سکون ختم گشته‌اند؛ بسامد بالای قافیه مقید به سکون در قیاس با قافیه مطلقه، می‌تواند تداعی‌گر این مسأله باشد که جامعه معاصر عربی دچار رکود و سکون شده است و پویایی وسرزندگی در آن دیده نمی‌شود. ضمن اینکه القاگر آن است که حاکمان عرب، جامعه را به ایستایی و سکوت مطلق کشانده‌اند تا جایی که کسی نمی‌تواند و نباید نسبت به شرایط نامطلوب حق اعتراض داشته باشد.

لازم به ذکر است موسیقی شعر تنها از رهگذر وزن و قافیه (موسیقی بیرونی) به دست نمی‌آید، بلکه پیوستگی کلمات و ریتم‌های لفظی آنها نیز موجب ایجاد موسیقی می‌گردد که از آن با عنوان «موسیقی درونی» یاد می‌شود و این موسیقی از کاربرد صنایع بدیعی همچون سجع، جناس و تکرار ایجاد می‌گردد (عشری زائد، ۲۰۰۸: ۱۷۰). اگر از این زاویه به متن بنگریم می‌بینیم که شاعر جهت انسجام و افزایش زیبایی متن از این شگرد بهره برده است که می توان به موارد زیر اشاره نمود:

-في المغرب نار/ آه!/ لو أنّ جناحک فوق المشرق طار (حجازی، ۱۹۷۳: ٤٠٤)، **وأتی بالقینة والأقداح/ والمضحک والمدّاح** (*همان*: ٤٠٦)، **جافاه ظهرُ الخیل/ ورماه للأحلام اللیل** (همانجا)، **فوق الثلج البارد/ مازال صدی الخیل الشارد** (*همان*: ٤١٥)، **والقریة تحت الصلب خراب/ والأفق تراب** (*همان*: ٤١٧)، **لکنّ الطفلة ماکانت تلهو.../ کانت تسهو** (همانجا)، **الأرض تنوح وتنتظرک/ الأرز حزین** (*همان*: ٤٢٣) **عودی جمرا/ عودی رایاتٍ حمرا** (*همان*:٤٢٦)، **الجبهة مصباح وقاد/ والعین حنان، عزم، زاد (*همان*: ٤٢٧)، والنسر بجنب الشمس شعار رعاد/ بن بللا عاد!** (*همان*)

ب- بخش لغوی

مراد از سطح لغوی بررسی واژگان یک متن است. یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح در سطح لغوی مسأله «تکرار» است. این عنصر یکی از عناصر مهم سبک‌ساز در شعر است و شاخصی جدایی‌ناپذیر در موسیقی به حساب می‌آید، به گونه‌ای که همین کارکرد اثرگذارِ آن باعث شده تا جایگاهی درخور توجه در شعر بدست آورد.

کاربست شگردِ مورد نظر ممکن است در سطح حروف، واژگان یا جملات باشد که البته در هر سه حالت از آن با عنوان بسامد واژگان یاد می‌شود.

«در سروده‌های معاصر عربی تکنیک تکرار ابزار مهمی است که نقش تعبیری و بیانی قابل تأملی را بازی می‌کند و گونه‌های آن با توجه به هدف مورد نظر شاعر متغیر است» (عشری زائد، ۲۰۰۸: ۵۸-۵۹). در سروده بسیار بلند أوراس که (۳۲) صفحه از دیوان شاعر را به خود اختصاص داده و در (۳۷۰) سطر شعری توزیع شده است، اساساً بررسی بسامد حضور برخی از حروف و نتیجه‌گیری از آن غیر علمی خواهد بود؛ زیرا اطناب سخن ایجاب می‌کرده تا تمامی حروف با نسبت بسیار بالا در متن به کار گرفته شده است. اما میزان کاربست برخی از واژگان در بستر شعر شاعر به نوعی چشمگیر است که به ترتیب چنین است: (أوراس، عاد و یعود): هریک دوازده مرتبه، (الثورة، الموت و القتل): هر یک یازده مرتبه، (المغرب): هشت مرتبه، (النسر، المعتصم، یافا، الریح): هر یک هفت مرتبه، (النار و الفارس): هر یک شش مرتبه، (البکاء، الروم، الأرض، العرب، المیلاد): هر یک پنج مرتبه، (الزلزال و الدم): هر یک چهار مرتبه.

از آنجایی که تکرار واژگان و عبارت‌ها القاگر این مسأله است که بار معنایی آن برای صاحب سخن اهمیت دارد، از میزان حضور و بسامد تکرار واژگان یاد شده می‌توان به این نتیجه رسید که اوراس و انقلاب مردم الجزائر برای حجازی، روزنه امیدی بازکرده که ملت عربی می‌تواند با الگوبرداری، دست به قیام و رستاخیزی بزند و بنیان اشغال و اشغال‌گری را از بین ببرد؛ نسیم بیداری باید به وزیدن گیرد تا سوارکاری به نام «معتصم» از راه برسد که بسانِ «صلاح الدین ایوبی» که رومیان را از مرز و بوم عربی بیرون رانده، یافای فلسطین را بازستاند؛ او باید بیاید و با فدا کردن جان‌ها، عزتمندی گذشته را به عرب امروز بازگرداند و آن روز، تولدی دیگر برای عرب‌ها خواهد بود.

تکرار دیگری که موجب تشخص متن شعری شده و به نوعی چشمگیر گشته است، تکرار در سطح عبارت است؛ به عنوان نمونه شاعر در آغاز سروده خود آورده: «**مدن المغرب/ ترتجّ علی قمم الأوراس/ زلزال في مدن المغرب/ لم یهدأ منذ سنین**

مائة...» (حجازی، ۱۹۷۳: ۳۹۷) که اشاره به اشغال الجزائر توسط فرانسویان دارد. برای بار دوم در ابتدای چرخه دیگر گفته است: «**مدن المغرب/ ترتجّ على قمم الأوراس/ وتهب الريح الشرقيّة/ تنشبُ مخالبها في الثلج...**» (*همان*:٤٠٠) که با این تکرار شاعر قصد داشته تا شروع به سخن گفتن درباره حرکت انقلابی و ضد استعماری مردم فرانسه نماید.

شاعر برای بار سوم نیز این عبارت را درآمد چرخه جدید قرار داده و آورده است:«**مدن المغرب/ ترتجّ على قمم الأوراس/ وتهب الريح الشرقيّة/ وتفور خيول/ كسيول فاضت فوق تلال...**» (*همان*: ٤١٢) که کوشیده از رهگذر این تکرار به تفصیل از دلیری‌های رزمندگان سخن گوید.

نمونه دیگر تکرار عبارت «**لازرعَ، ونار في الزيتون/ والقرية تحت الصلب خراب/ والأفق تراب**» است که شاعر کوشیده با کاربست چندباره این عبارت، موضوع اشغال چندین‌باره کشورهای اسلامی توسط استعمارگران در دوره‌های مختلف را فرادید مخاطب قرار دهد؛ برای بار نخست آن عبارت را با جمله «**وعذارى في السجن الثلجي...**» همراه ساخته (*همان*: ٤١٧) و برای بار دوم با جمله «**وشبابٌ تحت مقاصل «ميرابو»/ يسقون العين بكل النور قبيل الذبح...**» (*همان*: ٤١٩).

سخن را به درازا می‌کشاند و برای بار سوم آن را با «وتسيل دماءٌ دافئة فوق الثلج/ وتميل رقاب/ وتعود الشمس ككل غروب...» (*همان*: ٤٢٣) همنشین کرده است که البته بررسی جملات قبل و بعد این عبارت، القاگر آن است که حجازی از آنچه بر سر امت عربی در طی روزگاران آمده ناخرسند و ناخشنود است و نمی‌تواند به راحتی از کنار آنها بگذرد. ناگفته نماند تکرار عبارت چند باره «وامعتصماه!» (*همان*: ٤١١، ٤١٦، ٤١٩ و ٤٢٠) و اختصاص دادن یک سطر شعری مستقل برای همه آنها، این مفهوم را تقویت و تاکید می‌کند.

این نیز یادکردنی است که شاعر بعد از آنکه در چرخه‌های مختلف از مصیبت‌های دردناک سرزمین عربی سخن گفته در سطرهای پایانی متن خود آورده است: «**أشهد في الأفق الغربي غبارا/ ناراً، أعلاماً، ثوّارا/ ميلاد نبيّ عربی آخر/ يا إيوان فرس**

تصدّع/ میلاد نبیّ عربی آخر/ یا شعب الصحراء تجمع/ میلاد نبیّ عربی آخر (*همان*: ٤٢٥-٤٢٦) که البته دخالت‌دهی سه مرتبه‌ای «**میلاد نبیّ عربی آخر**» ضمن اینکه القاگر امیدواری حجازی به پایان یافتن آن رنج‌ها دارد، نشان از تعهد این شاعر به سرنوشت کشورهای عربی می‌نماید.

از زاویه دیگری که می‌شود در این بخش به متن شعری نگریست کهن یا نو بودن واژه‌های سروده است؛ واژگان متن أوراس، ساده و به نوعی امروزی هستند و شاعر کوشیده با به کارگیری واژگان متعلق به دوره خود، بهتر با مخاطب خود پیوند برقرار سازد و به نوعی فاصله بین خود و مخاطب را کم نماید تا از این رهگذر مفاهیم مورد نظر، راحت‌تر به وی انتقال داده شود و گویا غیر مستقیم خواسته بگوید او نیز یکی از آنان است.

ج- بخش نحوی

نوع جمله‌ها و زمان فعل‌ها از موارد قابل بررسی در این سطح است. از منظر علم بلاغت، جمله‌ها اسمیه برای ثبوت و دوام، و جمله‌های فعلیه برای نو به نو شدن و حادث شدن و نشان دادن یکی از سه زمان به مختصرترین صورت وضع شده‌اند (التفتازانی، د.ت:۱۵۹). گرچه ممکن است بر اساس قرینه و سیاق کلام، گاهی اوقات از این اصل عدول شود و معنای دیگری به خود گیرند (الهاشمی، ۲۰۰۲: ۵۱ و ۵۲).

واکاوی متن شعری حجازی از این نظرگاه، بر این امر گواهی می‌دهد که صرف نظر از وابسته‌های یک جمله که در سطر مستقل توزیع شده‌اند (همچون مفعول، حال، تمییز، مضاف و مضاف الیه و...) از میان (۳۳۸) سطر شعری مستقل، (۸۲) سطر آن به جملات انشائیه اختصاص پیدا کرده است؛ یعنی حدود (٢٤٪) که البته (٣٤) سطر آن جمله ندائیه، (۲۸) سطر آن امر و نهی، (١٦) سطر آن استفهام، (۲) سطر آن تعجب و (۲) سطر آن تمنی است. از منظر سبک‌شناسی، اختصاص یافتن (٧٦٪) از سطر شعری شاعر به جملات خبری القاگر این نکته است که متن، بعد روایی دارد و صاحب سخن در لباس راوی پدیدار گشته که ممکن است این روایت مربوط به زمان گذشته باشد یا زمان حال.

مسأله دیگری که در بخش نحوی یک سبک‌شناسی لازم است بررسی و مشخص گردد میزان جملات دخالت داد شده اسمیه و فعلیه در متن شعری است. بررسی آماری متن أوراس نشانگر این است که صرف نظر از وابسته‌های یک جمله، (۲۳۱) سطر متن به جمله فعلیه اختصاص یافته است (یعنی ٦۸٪) و صرفاً (۱۰۷) سطر آن به جمله اسمیه (یعنی ۳۲٪)؛ حضور پررنگ جمله فعلیه در قیاس با حضور کم رنگ جمله اسمیه، نشان از تجدد و حدوث موضوع مورد نظر شاعر دارد؛ اینکه گرفتاری‌های عرب‌ها، از گذشته شروع شده و هر روز به شکلی جلوه‌گری می‌کند و تجدید حیات می‌یابد! این برداشت با میزان توزیع جمله فعلیه با صرفاً (۷۹) سطر به فعل ماضی و (۱۵۲) سطر به فعل مضارع و مشتقات آن تقویت و تاکید می‌گردد و مخاطب را به این باور می‌رساند که سروده شاعر بر محوریت زمان حاضر می-چرخد و وی تلاش کرده تا آنچه امروزه در جهان عرب می‌گذرد فرادید مخاطب قرار دهد که البته کاربست چندین باره ساخت نحوی (مازال) در این جهت‌دهی بی‌ثاثیر نبوده است. به عنوان نمونه می‌خوانیم:

مازالوا رومانا/ مازالوا كفارا/ يرمون على بلدى نارا... (حجازی، ۱۹۷۳: ٤۱۲) **مازالت في متحف مدريد/ أردية الملک العربي/ مازالت في النقب/ بنت ترثي وقتَ الحبّ/ لما كانت يافا.. يافا!...** (*همان*: ٤۱۳) **مازال الصوت على القّمّة/ فوق الثلج البارد/ مازال صدى الخيل الشارد/ عبر الغابات ينادي في العتمة/ مازالت في الغيم النجمة/ متدثرة تتذكر رحلتها** (*همان*: ٤۱٥-٤۱٦).

نتیجه‌گیری

از سبک‌شناسی سطح مفهومی سروده می‌توان چنین نتیجه گرفت که عبدالمعطی حجازی کوشیده تا به مخاطب اینگونه القا نماید که عزت امت عربی، ناپایدار و لحظه‌ای بوده و به خاطره‌ها پیوسته و به سرعت جای خود را به شکست و زبونی پی‌درپی داده است؛ رؤیاپردازی و سبک‌مغزی حاکمان عربی زمینه را برای هجوم اشغال‌گران فراهم نموده و موجب گشته است ضمن برباد رفتن سرزمین، هویت و

اصالت آنان نیز لگدکوب گردد. در این عصر بی‌قهرمانی و فضایی سرتاسر شکست و زبونی، انقلاب و خیزش مردم الجزائر اما، می‌تواند الگویی مناسب و عینی برای مردم خفته و بی‌همت عرب باشد؛ آنان باید با وحدت و یکپارچگی، هویت و عزت از دست رفته را به خویشتن بازگردانند و سرافرازی را جایگزین سرافکندگی نمایند.

بررسی سطح ادبی متن شعری نیز حکایت از آن دارد که شیوه شاعر در بیان مفاهیم مورد نظر، شیوه روایی است که البته گزینش آن شیوه، کلام را به درازا کشانده است. دیگر اینکه وی سازه‌های مهم ادبی از جمله ناسازوارگی، نمادپردازی، حس‌آمیزی، آشنایی‌زدایی و بینامتنی را چاشنی سخن خود قرار داده و کوشیده هنرمندانه سخن خویش را به مخاطب ارائه دهد و ادبیّت آن را دوچندان نماید. این نیز یادکردنی است که بیشتر بینامتنی‌های حضور یافته در متن از نوع «تاریخی» است که البته چاره‌ای هم جز این نبوده است؛ چرا که تمرکز ویژه صاحب سخن، ارائه سیر ققهرایی امت عربی بود و این موضوع پیوندی ناگسستنی با تاریخ داشت.

رهیافت سطح زبانی این پژوهش آن است که کاربست بحر «مضارع» و اعمال زحاف‌های متعدد به شاعر این فرصت را داده تا پیغام خود را سریعتر به مخاطب انتقال دهد. ریتم و ایقاع متن نیز تا اندازه زیادی تابع مفهوم بوده است؛ بدین شکل که هرجا سخن از انقلاب و پویش مردم الجزائر می‌شد، لحن تا اندازه زیادی حماسی می‌گشت و آنجا که صحبت از شکست به میان می‌آمد لحنی آرام و غمگینانه به گوش می‌رسید و از شدت ریتم کاسته می‌شد. حضور پررنگ قافیه مقیده نسبت به بسامد اندک قافیه مطلقه، نیز تداعی کننده ایستایی و رکود جامعه عربی است، آنسان که گویی سکوتی سهمگین بر آن جامعه سایه افکنده و فریادرسی در میان نیست. این نیز یادکردنی است که دخالت‌دهیِ هوشمندانه گونه‌های مختلف تکرار، سجع و جناس از سوی شاعر موجب انسجام و پیوستگی متن گشته و آن را –به رغم دراز دامن بودن– به عنوان یک پیکره منسجم ارائه داده است.

پی‌نوشت‌ها

1- Stylistics
2- Intellectual level
3- Literature level
4- Language level

منابع و مآخذ

–قرآن کریم

–ابوجبین، عطا محمد (۲۰۰٤م)، شعراء الجیل الغاضب، عمان: دار المسیرة، الطبعة الأولی.

–ابوحاقه، احمد (۱۹۷۹م)، الالتزام فی الشعر العربی، دارالعلم الملایین، الطبعة الاولی.

–التفتازانی، سعد الدِّین (؟)، شرح المختصر علی تلخیص المفتاح، قم: دارالحکمه.

–جایز الجازی، زیاد (۲۰۱۱م)، ظواهر الأسلوبیة فی شعر عبد المعطی حجازی، جامعة مؤتة.

–جحا، میشال خلیل (۲۰۰۳م)، أعلام الشعر العربی الحدیث من أحمد شوقی إلی محمود درویش، بیروت: دارالعودة.

–حجازی، عبد المعطی (۱۹۷۳م)، الدیوان، بیروت: دارالعودة.

–شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۵۸)، موسیقی شعر، تهران: آگاه.

–طلب، حسن (۲۰۰٦م)، مملکة أحمد عبدالمعطی حجازی دراسات و مقالات حول تجربة الشاعر الرائد، القاهرة: الهیئة المصریة للکتاب.

–عصفور عصفور، جابر (۱۹۹٦م)، قصیدة مشروع القومی، مجلة الفصول، المجلاد الخامس عشر، العدد ۳.

–عشری زاید، علی (۲۰۰۸م)، عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة، القاهرة: مکتبة الآداب، الطبعة الخامسة.

–علی، عبدالرضا (۱۹۹۷م)، موسیقی الشعر العربی قدیمه وحدیثه، دار الشروق، الطبعة الأولی.

–عودة، خلیل (۱۹۹٤ م)، المنهج الأسلوبی فی دراسة النص الأدبی، مجلة النجاح للأبحاث، المجلد۲، العدد ۸.

–فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها، تهران: دایرة سفید، چاپ اول.

–مجاهد، أحمد (۱۹۹۸م)، أشکال التناص الشعری، مصر: الهیئة المصریّة العامة للکتاب، الطبعة الأولی.

–محمود خلیل، ابراهیم (۲۰۱۰م)، النقد الأدبی الحدیث من المحاکاة إلی التقلید، عمان: دار المسیره.
–موسی، خلیل (۲۰۰۰م)، قراءات فی الشعر العربی الحدیث والمعاصر، سوریا: اتحاد الکتاب العرب، الطّبعة الأولی.
–الهاشمی، السیّد أحمد (۲۰۰۲)، جواهر البلاغة فی المعانی والبیان والبدیع، بیروت: دار الجیل.

تحليل قصيدة "أوراس" من منظور أسلوبيّ

على نجفى ايوكى[1]
سيد رضا مير احمدى[2]
سميه خداوردى[3]

الملخّص

تعتبر قصيدة أوراس من أهمّ قصائد أحمد عبد المعطي حجازيّ وأكثرها خلوداً في ذاكرة الشعر العربي المعاصر والتي تدعو الجيل المعاصر إلى الثّورة والانتفاضة، مستلهمة ثورة الجزائر، ناهيك عن أنّها تركّز على خيبات العرب المتتالية وتصوير تراجعهم إلى القهقرى. ويقدّم الشاعر صورة أليمة ممّا مرّ على الأمّة العربية للمتلقّي في هذه القصيدة، تلك الأمّة التي وقعت في معزل من عظمتها الأولى والتي تعرّضت للانهيار والتلاشي. وحريّ لهذه الأمّة أن تتمثّل بالثورة الجزائرية وتجعلها قدوة للذبّ عن حقوقهم واسترداد أرضهم من أيادي الأجانب السّفاكين. ويعمد هذا البحث بمنهجه الوصفي–التحليلي في ضوء أهمية هذه القصيدة ومكانتها، إلى تحليلها ودراستها من منظور أسلوبيّ بمستوياته الثلاثة: الفكري، والأدبي واللّغويّ، علاوة على تقصّي جماليات النصّ وإرائتها للمخاطب من حيث التركيب والسّياق ورصف الحروف والفنون البيانيّة و....وما نتج عن البحث أن الشاعر استمدّ بالبنى الأدبية كالعدول والرّمز وتراسل الحواسّ والانزياح والتّناصّ بغية التعبير عن مستواه الفكريّ الذي يركّز فيه على تلك العزّة المفقودة الضائعة والانخساف والذّلّ العاطفيّ ويرى الحلّ في التمسّك بالثّورة الجزائريّة فضلاً عن أنّ هذا الأمر أدّى إلى تفخيم أدبيّة النّصّ. وتنسجم البنى اللغوية بكلّ أركانها وتلك الفكرة التي تجول في خاطره وهذا الاستخدام البارع المناسب للأركان الأدبية واللغوية جعل النص كياناً متماسكاً لا انفكاك فيه بالرّغم من طوله.

الكلمات الرئيسة: عبد المعطي حجازي، الأوراس، الأسلوبيّة، الخيبة، الوحدة

١- أستاذ مشارک فى اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
٢- أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان
٣- خريجة ماجستير فى اللغة العربية وآدابها

Critical and Stylistic Analysis of the Poem Uras

[1]Ali Najafi Ivaki, Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of kashan
Sayyed Reza Mirahmadi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Semnan
Somayyh skhodaverdy, AM Student in Arabic Language and Literature, University of Kashan

Received: 25-04-2016 Accepted: 25-12-2016

Abstract

Uras", one of the important and everlasting contemporary Arabic poems written by Ahmed Abdel Muti Hijazi, focuses on the successive failure of Arabs and portrays their infinite regression. It is also felt to be inspired by the Algerian Revolution when making today's generation resurrect and revolt. In the poem, the poet offers the audience a compassionate overview of what has happened to Arab nations, how they got far from their primary glory and grandeur, and how these were wrecked. According to the poet, it is worthwhile for Eastern countries to take a pattern from the revolution of Algerian people to defend their rights get their countries back from blood suckers. In the light of the importance and high place of the poem, this study is to analyze and criticize it stylistically at three levels: intellectual, literary and linguistic. Using a descriptive-analytical method, the paper evaluates the beauties of the text in terms of composition, texture, rhythm, arrangement of letters, verbal tricks, and so on. As a result, the intellectual prominence of people may lead to their focus on their submission and lost esteem and submission so as to take the Algerian revolution as an example of how to get out crises. The poet has expressed these concepts by using important literary devices such as oxymoron, symbolism, synesthesia, defamiliarization, and intertextuality as well as some linguistic structures that are in close integration with the concepts.

Keyword: Abdel Muti Hijazi, Uras, Stylistics, Failure, Unity.

1- Corresponding Author Email: najafi.ivaki@yahoo.com

Utopia and Dystopia in Science Fictions of Tawfiq al-Hakim: A Case Study of the Play *Journey to Tomorrow* and the Story *in the Year Million*

[1]Zohreh Naemi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Kharazmi University of Tehran
Farhang Mafakheri, Master of Arabic Language and Literature, Kharazmi University of Tehran

Received: 28-11-2015 Accepted: 03-07-2016

Abstract

Science fiction is one of the literary genres that was raised in the field of prose literature. This genre challenges science and scientific progress and encourages speculation about the future and fate of humanity by making predictions. One of the main issues of the genre is Utopia and dystopia. The idea of creating a utopia has attracted the attention of scholars dating back to Plato about two thousand five hundred years ago. He was the one who founded the idea of utopia, and, for centuries, it was believed that scientific advances would push people closer to utopia. However, after the world wars, some scholars suspected the future of homosapiens. Aldous Huxley was the first to pay attention to the ridiculed scientific utopia and science in his book 'Utopia'. According to the science, cities are not Utopian. Although they have access to knowledge and scientific progress, achieving knowledge would be a misfortune for humanity because human beings kill each other. Tawfiq al-Hakim was the first author who started to write in this area. Among his works in this genre, one can mention *If only youth knew*, *Journey to Tomorrow,* and *In the Year Million*. While trying to investigate Utopia and Dystopia in some of Tawfigh's science-fictional works, the researchers used a descriptive-analytical approach. It is finally found that Tawfiq al-Hakim does not see any bright future for scientific progress.

Keywords: Science- fiction, Utopia and Dystopia, Tawfiq al-Hakim, *Journey to Tomorrow, In the Year Million*.

1- Corresponding Author Email: naemi.zohreh@gmail.com

Using Symbols and Icons in Poems of Ali Al-Fazani (A Libyan Contemporary Poet)

[1]Marziyeh Zali, PhD Student in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad
Hosein Nazeri, Assistant Professor, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad
Ali Nourozi, Assistant Professor, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad
Belasem Mohseni, Assistant Professor, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad

Received: 28-11-2015 Accepted: 30-05-2016

Abstract

During the 42-year rule of Muammar Gaddafi of Libya, due to political and social factors as well as the tyranny and censorship prevailing in the Libyan society, Libyan poets turned to icons to express their emotions and ideas. Ali Al-Fazani, a Libyan iconist poet, used symbols and icons to show his viewpoints and ideas regarding social and political issues. These symbols are categorized in five different groups including religious (Jesus Christ, Joseph, and Cain), traditional (Sindbad, and Shahrzad, the story teller), mythical (Sizief), heroic (Che Guara), and natural. In Al-Fazani's poems, Jesus Christ is the symbol of pain and self-sacrifice, Joseph is the sign of resistance and self persistence towards chastity, Cain is the symbol of insolence and insurrection, Sizief is the icon of human pain and inability to opposed power, Shahrzad is the sign of knowledge and love, Sindbad is the icon of travel and ambition, and Che Guara is the icon of revolutionary warrior. The study of this symbolic language shows Al-Fazani's low desire to apply positive symbols which are associated with hope. Instead, the dominance often belongs to linguistic elements that have negative connotations. The renowned symbolic meanings are sometimes avoided, and the poet resorts to de-familiarization of symbols. In this study, we have analyzed all the signs and symbols in Al-Fazani's collection of poems according to a descriptive-analytical approach.

Keywords: Libya, Contemporary poetry, Ali Al-Fazani, Symbolism.

1- Corresponding Author Email: Zali.Marziyeh98@gmail.com

Analysis of Badr Shaker Sayab's ode 'Sefr-e-Ayyoob' According to Frankel`s School of Logotherapy

[1]Qasem Mokhtari, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Arak University
Motahhareh Faraji, PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Arak University
Mostafa Adineh, MA of Clinical Psychology

Received: 28-11-2015 Accepted: 24-07-2016

Abstract

Logotherapy is defined as therapy in terms of meaning, healing in terms of meaning, or psychotherapy focused on meaning. It is a psychological school named after Victor Frankel, a Vienna university nerves specialist and philosophy and psychiatry professor.

This study, conducted in terms of positivism and using a descriptive-analytical method, aims to compare the foundations of logotherapy regarding the famous Arab poet Badr Shaker Al-Sayab in his ode "Sefr-e-Ayyoob". This ode is one of the most beautiful and memorable poems of Sayab which was written at the time of saying goodbye to the life and going away from his home. He describes his mood, taking Saint Ayyoob`s (pbuh) personality. The studies indicate that seizing the time is a significant principle shared by both Sayab and Frankel. Faith and trust in God is also a common ground of their thinking. Absolute faith, remaining happy in the face of illnesses and physical difficulties, patience to life accidents and trials and submission to God`s will are the indications of logotherapy and positivist psychology in Sayab`s ode, many of which include today's psychological paradigms for meaningfulness of life.

Keywords: Criticism, Contemporary Arabic poetry, Logotherapy, Sefr-e-Ayyoob.

1- Corresponding Author Email: q-mokhtari@araku.ac.ir

Analysis of the Multi-voice Narrative Technique in the Novels 'Mavajeo alshatat' and 'Vajhan leangha vahedah' Written by Abdul Karim Nasif

[1]Simin Gholami, Graduate PhD, University of Tehran
Javad Asghari, Associate Professor, University of Tehran

Received: 31-12-2015 Accepted: 10-06-2017

Abstract

One of the techniques in writing novels is multi-voice technique, which is considered as a connection between classical and realistic novels. The origin of this technique of novel writing can be traced in American and European literature. In contemporary Arabic literature, many multi-voice novels have emerged. This story writing style has a considerable impact on the contemporary Syrian realistic writer, Nassif. He is one of the authors who has used this narrative style in his novels. In this research, we intend to review two of Nassif's novels focusing on the structural features of those multi-voice novels (i.e. lack of consistency of discourse , conversation, and language variety). In the course of this review , we will explain the content and the theme of the stories. The results show what multi-voice form characterizes these two novels and how the writer depicts the current phenomenal events in the Middle East by using this narrative technique from the viewpoints of different people. So, it can be said that the method of the study is descriptive-analytical.

Keywords: Multi-voice, Mavajeo alshatat novel, Vajhan leangha vahedah novel.

1- Corresponding Author Email: simingholami52@yahoo.com

Irony and its Reflection in the Ode 'Tanvimatul Jiya' of Javaheri

[1]Reza Rezaei, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Litrature, University of Sistan and Baluchestan
Fereshte Dibaei, M.A in Arabic, Language Department of Arabic Language and Litrature, University of Sistan and Baluchestan

Received: 07-11-2015 Accepted: 29-12-2016

Abstract

This paper discusses Ironies as used in the ode 'Tanvimatul jeya'. Irony, as a literary figure and a rhetorical device, is used as a device of creating tension in a text. Generally, it is a figure that a writer or a poet considers with a meaning in contradiction with the apparent meaning of the expression. Irony is used in a variety of literary works. In this study, Irony has been presented in the form of satire. Satire is a style of encountering human and society, including grin, and aims to correct the community and make it aware. Javahery, as one of the most influential poets in Iraq, based on a sociological approach, completely understands the corruption and injustice in his community and takes steps to correct it. With His reverse statements in 'Tanvimatul jeya' ode, he portrays the chaotic situation in his society and sleepy nation, hoping to create thought liberation. Also, with his expressive statements and artful interpretations, he seeks to reach his social ideals.

Keywords: Javahery, Satire, Irony, Tanvimatul jeya.

1- Corresponding Author Email: rrezaei@lihu.usb.ac.ir

Analysis of George Salem's Novel "Fi-Almanfa" on the Basis of the Existentialism Approach

[1]Houman Nazemyan, Assistant Professor, Arabic Language and Literature, Kharazmi University
Fatemeh Parchagani, Assistant Professor, Arabic Language and Literature, Kharazmi University
Milad Darvishi, M.A student in Arabic Language and Literature, Kharazmi University

Received: 24-10-2015 Accepted: 16-07-2016

Abstract

In the twentieth century, philosophic views on life and human conditions found a special place in literature and literary works. This has been proved through the existentialist approach. Many writers around the world started to advocate the existentialism school as it was introduced. One of them was George Salem, contemporary Syrian writer and liberator. In this study, we have discussed the formation of existentialism and its relation to literature and analyzed the existentialist nature of the novel Fi-Almanfa. One of the results of this research is that this novel is an existential work because one can see existential themes like human's loneliness, crushing of his freedom in the society, being doomed to extinction, flinching from responsibility and awareness, and becoming an object. The author tries to depict a society with such traits as well as protests against its defects to set the readers in thinking. Also, the plot, theme and symbols are existential. The characters in this novel are very similar to those in other existential novels.

Keywords: Philosophy, Existentialism approach, George Salem, Fi-Almanfa novel.

1- Corresponding Author Email: nazemian@khu.ac.ir

Analyzing the Novel "The Thief and the Dogs" with the Structural Framework of Claude Bremond

[1]Payman Salehi, Assistant Professor, Arabic Language and Literature Department, Ilam University
Samireh Mouradzadeh, M.A. student in Arabic Language and Literature, Ilam University

Received: 27-06-2015 Accepted: 24-07-2016

Abstract

The novel (the Thief and the Dogs), the literary work of Najib Mahfouz, similar to his other works, is one of the best world's contemporary literary works. Its structure and narrative style can be compared to the structural framework of the French prominent structural linguist and narratologist, Claude Bremond. He suggested we should take a look at the logical sequence of several functions as a basic unit instead of taking functions in Props' meaning as minimal narration units. Therefore, the stories which cannot be evaluated in Props' structural pattern can be evaluated easier. The current research, using a descriptive-analytic method, reveals that many of Najib Mahfouz' current story telling methods in the mentioned novel is in harmony with Claude Bremond's structural framework. The novel including specific structural and analytic characteristics such as the failure of the main character, namely, Saeed Mehran, at the end of the story, faces some ambiguities which not only get solved through Bremond's structural framework but also become meaningful and justifiable. It is due to the fact that Bremond's theory considers the duality of functions which makes it possible for the story champion to be put in any of the two functions. Thus, there exists the possibility of both success and failure for the champion, and this lets one analyze such stories. This novel includes three functions: possibility, process, and consequence. Narratively, the novel includes coherent and meaningful sequences, and a variety of simple, mixed, and chain sequences can be extracted from the novel. This issue indicates the author's outstanding talent and his great creativity.

Keywords: Naguib Mahfooz, The Thief and the Dogs, Claude Bremond's framework, Narrative structure, Sequence.

1- Corresponding Author Email: salehi.payman@yahoo.com

Application of Tammuz mythical Character in a Poem by Khalil havi and Abd al-Wahhab Al-Bayati

[1]Izzat Molla Ibrahimi, Associate Professor of Tehran University
Mohammad Salemi, PhD student at Tehran University

Received: 19-05-2015 Accepted: 05-01-2016

Abstract

Due to their symbolic characters, myths have been used by poets as the best tool to unravel their thoughts. Herein, the myth of Tamuz has been the focus of attention more than other myths by contemporary poets. The reason for this should be investigated in the chaotic situation of Arab societies which were entangled in the whirlpool of retardation and despotism. Among the poets in this field, one can refer to Khalil Havi and Abdolvahab Bayati who, in spite of application of Tamuz in line with stimulating Arabic nations, had some differences from each other. In this study, in addition to investigating the Tamuz myth in poems of these two poets through a comparative-analytic method the authors compare the ways of application and the aim of invoking this myth by these poets. The results of the survey demonstrate that Tamuz has been used in Bayaty's poetry more frequently than in HAVI'S. Also, the ways that Bayaty uses this character are more varied than those by Havi. On the other hand, the atmospheres in which the two poets create this character are tangibly different from each other. The difference is that Khalil Havi makes a disappointing and one-dimensional ambience dominant on his poetry while the poetry of Bayaty is distinct by the dialectic of desperation and hope.

Keywords: Khalil havi, Abd al-Wahhab Al-Bayati, Myth, Tammuz.

1- Corresponding Author Email: mebrahim@ut.ac.ir

Analyzing Women's Place in the Short Stories of Yusuf Idris

[1]Mahin Hajizadeh, Associate Professor of Azarbaijan Shahid Madani University
Razieh Rafiei, MA student of Azarbaijan Shahid Madani University
Mohammad Pashaee, Assistant Professor of Azarbaijan Shahid Madani University

Received: 16-03-2014 Accepted: 02-10-2014

Abstract

Discussion of women and their rights was started in the late nineteenth and the early twentieth centuries, following the 1919 Revolution. The issue of women, who are emotionally the most beautiful and the most subtle element of the society, among all other matters relating to human and society, has always been associated with increasing complexity and has given a certain charm to literature. Youssef Idris is a great Egyptian novelist. Much of his writing is done in a fictional world with the three elements of God, sex and domination. The concept of "Woman" is close to reality in his novels, and it reveals a relatively realistic picture of her face. This study aims to analyze the picture and place of women in Yusuf Idris's story by an analytical-descriptive method. The study focuses on the fact that the women are useful for Yusuf Idris innovation and, in most cases; they are accused or make mistakes in the stories. In other words, their face is quite negatively projected. Sometimes, they are portrayed by the face of the devil, which is unfaithful and villainous, atrocious and cruel, petty or contemptible or pitiable. However, by scrutinizing some of the stories, we find Idris believed that the cause of chaotic situations was the problems of the Egyptian society. This group of women is imaged by Idris as a doctor for community diseases. Certainly, there are learned and cultured women in Egyptian society as well.

Keywords: Egypt, Short story, Youssef Idris, Woman, Social criticism.

1- Corresponding Author Email: Hajizadeh_tma@yahoo.com

Contents

1- Analyzing Women's Place in the Short Stories of Yusuf Idris
2- Application of Tammuz mythical Character in a Poem by Khalil havi and Abd al-Wahhab Al-Bayati
3- Analyzing the Novel "The Thief and the Dogs" with the Structural Framework of Claude Bremond
4- Analysis of George Salem's Novel "Fi-Almanfa" on the Basis of the Existentialism Approach
5- Irony and its Reflection in the Ode 'Tanvimatul Jiya' of Javaheri
6- Analysis of the Multi-voice Narrative Technique in the Novels 'Mavajeo alshatat' and 'Vajhan leangha vahedah' Written by Abdul Karim Nasif
7- Analysis of Badr Shaker Sayab's ode 'Sefr-e-Ayyoob' According to Frankel`s School of Logotherapy
8- Using Symbols and Icons in Poems of Ali Al-Fazani (A Libyan Contemporary Poet)
9- Utopia and Dystopia in Science Fictions of Tawfiq al-Hakim: A Case Study of the Play *Journey to Tomorrow* and the Story *in the Year Million*
10- Critical and Stylistic Analysis of the Poem Uras

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

Spring and Summer 2017
No. 14
Seventh Year

In The Name

Of God