دانشگاه یزد
دانشکده زبان های خارجی

نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی- پژوهشی

سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی –پژوهشی/ بهار و تابستان ۱۳۹۷ ISSN: ۲۳۲۲-۵۰۶۸

- **بررسی «سوژه» و «دیگری» در برخی اشعار رینا عودهٔ از منظر نقد روانکاونه‌ی ژاک لاکان**
  مهین حاجی‌زاده، صدیقه حسینی، آرزوه شیدایی
- **چیرگی فراخود بر خود در نمایشنامه عراضه الخصوم و پردازش روانکاوانه شخصیت اصلی «ام سلیم»**
  ناصر قاسمی، یدالله ملایری، محمد طهماسبی
- **تحلیل نشانه‌شناختی اجتماعی حضور کودک در داستان‌های کوتاه غسان کنفانی (بررسی موردی داستان کوتاه «جدران من حدید»)**
  تورج زینی‌وند، سمیه صولتی
- **خوانش نمایشنامه «الأمیرة تنتظر» و «مسافر لیل» بر مبنای طرح سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان**
  فرهاد رجبی، طاهره شکوری
- **رمزوارگی «شهرزاد» در شعر عبدالوهاب البیاتی**
  سمیه السادات طباطبایی، نعیمه پراندوجی
- **بررسی بیگانگی مظفر النواب بر اساس نظریه وسیله – هدف مرتن (با تکیه بر قصیده طَلَقَةٌ ثُمَّ الحَدَث)**
  رضا افخمی عقدا، محسن زمانی
- **تحلیل محتوایی و آماری مقالات دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی چاپ دانشگاه یزد**
  علی صیادانی، مسعود باوان‌پوری، حکیمه رستمی

نقد ادب معاصر عربی

سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی –پژوهشی/ بهار و تابستان ۱۳۹۷

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

Volume 16

ISSN:2322-5068

- The “Subject” and “Other” in some poems of Rita Odeh according to Jacques Lacan's psychoanalytical criticism
- Domination ofsuperegoon ego in the “Orazat-Al-Khosoum” Drama and psychoanalysis of the character of “Omme- Salim”
- Asocial semiotic analysis of the presence of childrenin the short stories ofGhassanKanafani:A case of the short story "Advertising of iron"
- A Analysis of the Plays ‘The Princess is Waiting’ and ‘The Night Traveler’ based on Yuri Lotman’s Model of Semiosphere
- Symbolic Shahrzād in the poems of Abdolwahhābal_ Bayāti
- The study of Navab’salienation accoriding to the Merton’s end-meanstheory based on the ode “TalghatonSomma Al-Hadath”
- Content and Statistical Analysis of Papers in Contemporary Arabic Literary Criticism Biannual Journal Published by Yazd University

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی-پژوهشی

نقد ادب معاصر عربی

سال هشتم، شمارۀ شانزدهم پیاپی و چهاردهمین شماره

علمی-پژوهشی بهار و تابستان ۱۳۹۷

دو فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم، شمارۀ شانزدهم پیاپی و چهاردهمین شماره علمی پژوهشی
بهار و تابستان ۱۳۹۷
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
سردبیر: دکتر محمدعلی آذرشب
مدیر مسئول: دکتر فاطمه قادری
مدیر داخلی: دکتر بهنام فارسی
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	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر محمد جعفر اصغری	عضو هیأت علمی دانشگاه ولی عصر ر فسنجان
دکتر علی بیانلو	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر نعیمه پراندوجی	عضو هیأت علمی دانشگاه کوثر
دکتر فاطمه پرچگانی	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر محمود حیدری	عضو هیأت علمی دانشگاه یاسوج
دکتر فرهاد رجبی	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر حسن سرباز	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر محسن سیفی	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر فواد عبدالله زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه زابل
دکترعبدالباسط‌عرب‌یوسف‌آبادی	عضو هیأت علمی دانشگاه زابل
دکتر مصطفی کمالجو	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر فرشید کیانی ترکاشوند	عضو هیأت علمی امام خمینی قزوین
دکتر حسین کیانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر مجید محمدی بایزیدی	دانشگاه تربیت مدرس
دکتر فاروق نعمتی	عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور

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 «سوژه» و «دیگری» در برخی اشعار ریتا عودهٔ از منظر نقد روانکاونه‌ی ژاک لاکان مهین حاجی‌زاده، صدیقه حسینی، آرزوه شیدایی	۱
چیرگی فراخود بر خود در نمایشنامه عراضه الخصوم و پردازش روانکاوانه شخصیت اصلی «ام سلیم» ناصر قاسمی، یدالله ملایری، محمد طهماسبی	۲۷
تحلیل نشانه‌شناختی اجتماعی حضور کودک در داستان‌های کوتاه غسان کنفانی (بررسی موردی داستان کوتاه «جدران من حدید») تورج زینی‌وند، سمیه صولتی	٤٥
خوانش نمایشنامه «الأمیرهٔ تنتظر» و «مسافر لیل» بر مبنای طرح سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان فرهاد رجبی، طاهره شکوری	٦٧
رمزوارگی «شهرزاد» در شعر عبدالوهاب البیاتی سمیه السادات طباطبایی، نعیمه پراندوجی	۹۱
بررسی بیگانگی مظفر النواب بر اساس نظریه وسیله – هدف مرتن (با تکیه بر قصیده طَلَقَةٌ ثُمَّ الحَدَث) رضا افخمی عقدا، محسن زمانی	۱۱۹
تحلیل محتوایی و آماری مقالات دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی چاپ دانشگاه یزد علی صیادانی، مسعود باوان‌پوری، حکیمه رستمی	۱٤۱

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

بررسی «سوژه» و «دیگری» در برخی اشعار ریتا عودة از منظر نقد روانکاونه‌ی ژاک لاکان

مهین حاجی‌زاده[۱]، دانشیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
صدیقه حسینی، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
آرزوه شیدایی، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۶/۳۱

چکیده

ژاک لاکان با پیوند روانکاوی پست مدرن و زبانشناسی نظریه‌ی ناخودآگاه زبان و متن را مطرح نمود. وی مراحل رشد «سوژه» را با گذر از «نظم خیالی» و «آینه‌ای»، «نظم نمادین» و «نام پدر» و «امر واقعی»، از طریق زبان و «دیگربزرگ» و «کوچک» معرفی و تحلیل می‌کند. در این روند شعر و هنر جایگزین «حس فقدان» می‌شود. ریتا عودة شاعر و سوژه‌ای است که هویتش را در ارتباط با «دیگری» و گذر از این مراحل بازسازی می‌کند تا این هویت را بر تمامی احتمالات ممکن تحمیل کند. در این راه زبان ناخودآگاه «سوژه» همان «دیگری بزرگ» است که گاه وی را فراتر از «نظم نمادین» (قوانین اجتماعی و فرهنگی) می‌برد. این «دیگری بزرگ» از نظر لاکان در نتیجه‌ی ناخودآگاه، «میل» و «فقدان سوژه»، خالق هویتی سیال و چند پاره خواهد بود که در شعر ریتا عودة بازنمایی می‌شود. مقاله با روش توصیفی تحلیلی به بررسی «سوژه» و «دیگری» در برخی اشعار ریتا عودة می‌پردازد، شاعری که در خاورمیانه و فلسطین زندگی می‌کند و به عنوان یک شاعر زن، شاهد چالش هویت، گسست، یکپارچگی، ناامیدی و بازسازی هویت در شعر وی هستیم. کل این روند در ارتباط مستقیم با «دیگری» جریان پیدا می‌کند، به همین دلیل می‌توان براساس نظریات ژاک لاکان نحوه‌ی تولد «سوژه»، «فاعل شناسا» و «حضور دیگری» و «حس فقدان» را در اشعار وی لمس کرد.

کلید واژه‌ها: نقد روانکاوانه، ژاک لاکان، ریتا عودة، «دیگری»، «سوژه».

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

DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.8.14.1

مقدمه

رابطه‌ای که بین روانکاوی و زبانشناسی وجود دارد، ناخودآگاه نام ژاک لاکان و نظریات وی را به خاطر می‌آورد. اتخاذ اصطلاحات دال و مدلول و رابطه‌ی دلبخواهی آن‌ها دلیل تأثیر زبانشناسی سوسور بر روانکاوی ژاک لاکان است، چرا که وی اولین روانکاوی است که این اصطلاحات را به کار می‌برد. لاکان فراتر از سوسور رفته، معتقد است که نشانه تقسیم‌پذیر است و دال مهم‌تر از مدلول است. همین نظریه نیز بر دیدگاه روانکاوانه‌ی وی تأثیر گذاشته است. ناخودآگاه را دارای ساختاری مانند ساختار زبان می‌داند که دال‌ها بر دال‌های دیگر دلالت می‌کنند و در واقع مدلول‌های بی‌ثبات، «سوژه»هایی خط خورده با هویتی نامنسجم را شکل می‌دهند. عصر پست مدرنیسم که عصر سقوط خود و فاعل شناسنده‌ی متفکر است، شاهد من و هویتی شقه شده هست. این هویت در ارتباط متقابل با «دیگری» شکل می‌گیرد و «دیگری» بخش عمده‌ای از «سوژه» را به خود اختصاص می‌دهد.

لاکان مراحل رشد «سوژه» را در درون «نظم خیالی» یعنی دوره‌ی پیشازبانی نوزاد، «مرحله‌ی آینه‌ای» یعنی بین شش ماهگی تا هجده ماهگی که کودک خود را درآینه بازمی‌شناسد، «نظم نمادین» یا «نام‌پدر» یعنی دوره‌ی آشنایی با زبان و قوانین، بررسی می‌کند. وی این دو نظم، «دیگری»، «میل»، «امر واقع» و «فقدان» را از عوامل مؤثر بر ناخودآگاه «سوژه» معرفی می‌کند، اما در این میان بر اهمیت «دیگری» پافشاری می‌کند، چرا که بخش اعظمی از «سوژه» را «دیگری» دربرمی‌گیرد. وی «دیگری» را در دو نوع بررسی می‌کند: «دیگری کوچک» و «دیگری بزرگ». «دیگری کوچک» برخاسته از «نظم خیالی» و «دیگری بزرگ» متعلق به «نظم نمادین» است. «دیگری بزرگ» می‌تواند امیال دیگران که «سوژه» در ارتباط با آن‌هاست، اجتماع، فرهنگ و یا ناخودآگاه «سوژه» باشد که به خاطر تعدد «دیگری» هویت دچار گسست و عدم انسجام می‌شود. مطابق با هر ساختار، «سوژه»ی متغیر کامل نمی‌شود و پیوسته در حال گسست است، اما «سوژه» می‌تواند جایگاه خود را در نظم نمادین و حضور «دیگری بزرگ» مسلم فرض کند و وارد کنش شود. همچنین می‌تواند، در سایه‌ی ناخودآگاه خود بسیار فراتر از نظم نمادین

حرکت کند.

یکی از شاعرانی که به عنوان یک انسان شاعر و یک زن در خاورمیانه به شدت چالش هویت و «دیگری» در شعرش به چشم می‌خورد، ریتا عودة، شاعر فلسطینی، است. وی آثار بسیاری دارد که عبارتند از: «*ثورة علی الصمت*»، «*مرایا الوهم*»، «*یومیات غجریة عاشقة*»، «*من لا یعرف ریتا*»، «*قبل الاختناق بدمعة*»، «*سأحاولک مرة أخری*»، «*أنا جنونک*» (داستان)، مجموعه‌ی الکترونیکی «*بنفسج الغربة*»، «*طوبی للغرباء*» و «*سیمفونیة العودة*» (هر سه رمان)، همچنین مجموعه قصه‌ی «*أبعد من أن تطالنی الید*» نیز در دست چاپ است.

در این مقاله برخی از اشعار وی که چالش بین «سوژه» و «دیگری» در آن‌ها قابل لمس است، از دیوان‌های «*ثورة علی الصّمت*»، «*مرایا الوهم*» و «*سأحاولک مرة أخری*» انتخاب شده است، بر اساس دیدگاه ژاک لاکان با رویکردی توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این اشعار «سوژه» و ناخودآگاه با «دیگری بزرگ» و «دیگری کوچک» وارد تعامل می‌شود وگاه گفتمان‌های حاکم و «دیگری» را چون رنگین کمانی می‌داند که سوژه یا شاعر حضورش را بر آنان تحمیل می‌کند: «أفرض/حضوری ککیان/علی کل احتمالات/ قوس قزح» (عودة، ۱۹۹٤) البته در این راستا گاه شاعر دچار گسست هویت و فقدان می‌شود وبرای پرکردن شکاف بین «دیگری بزرگ» حاکم و «امر واقع»، به هنجارگریزی در زبان شعر پناه می‌برد، اما به هر حال هویت خود را در دوباره نوشتن بازسازی می‌کند: «کلما کتبت/اولد من جدید» *(همان)* گاهی شاعر جایگاه مسلمی برای خود به عنوان »سوژه» فرض می‌کند و «دیگری بزرگ» را عامل رشد خود می‌بیند. گاهی نیز حسرت یکپارچگی وآرامش «نظم خیالی» به همراه یکی شدن با طبیعت را در شعر خود می‌پروراند. به هر ترتیب نقش «دیگری کوچک و بزرگ» در شعر وی به صورت یک گفتمان مؤثر بر «سوژه» بارز است. هدف از این پژوهش بررسی نقش «دیگری» و «سوژه» در اشعار شاعر و نوع تعامل وی با این موارد در راستای ساخت و اثبات هویت است. بر این اساس این سؤال مطرح است که شاعر چگونه در تعامل با دیگری به اثبات خود به عنوان یک سوژه می‌پردازد؟

پیشینه‌ی تحقیق

برخی اشعار ریتا عودة مخصوصاً هایکوها توسط افراد مختلف در سایت‌های اینترنتی به فارسی ترجمه شده است. ترجمه‌ای از دیوان شاعر به زبان فارسی انجام نشده است و در مجلات ایرانی مقاله‌ی علمی-پژوهشی در مورد وی دیده نشده است. برخی ناقدان عرب دیدگاه‌های خود را در مورد شعر وی نوشته‌اند. ندیم حسین با مقاله‌ی «*ریتا عودة بین النجاح و الإنجاح*» به‌سال ۲۰۰۱م، رشید یحیاوی در سال ۲۰۰۹م با مقاله‌ی «دیوان: *مرایا الوهم للشاعرة ریتا عودة*»، عدنان کنفانی در سال ۲۰۰۹م با مقاله‌ی «*عالم ریتا عودة الإبداعی*» و عبدالرحیم مراشدهٔ با مقاله‌ی «*شاعرة الحبّ و الحلم فی" یومیات غجریة عاشقة" للشاعرة ریتا عودة*» به سال ۲۰۰۹م، از جمله محققانی هستند که شعر وی را به بوته‌ی نقد کشیده‌اند.

مبحث «دیگری» و«سوژه» به صورت مستقل در مقاله‌ای، توسط شیده احمدزاده تحت عنوان «تئوری دیگری در نقد روانکاوی لاکان» معرفی و مورد بررسی قرار گرفته است. حسین پاینده نیز در مقاله‌ی «*نقد شعر زمستان از منظر نظریه‌ی روانکاوی لاکان*» به تحلیل این شعر پرداخته است. مقاله‌ی دیگری که نظریه‌ی لاکان، اساس تحقیق در آن به شمار می‌آید، مقاله‌ی «*خوانش شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ فرخزاد از دیدگاه تحلیل روانکاوی ژاک لاکان*» است که توسط سید رضا ابراهیمی به نگارش درآمده است، همچنین عبدالرضا سعیدی در مقاله‌ی «*نقد شعر تا انتها حضور اثر سهراب سپهری از منظر رشد روانی سوژه در روان کاوی لاکان*» به رشد روانی سوژه در این شعر می‌پردازد.

لاکان بر «دیگری» تأکید دارد و در روند رشد «سوژه» نقش مهمی برای آن قائل است. این مقاله به این امر یعنی رشد «سوژه» در ارتباط با «دیگری» می‌پردازد که چگونه «دیگری بزرگ و کوچک» درون «نظم خیالی»، «مرحله‌ی آینه‌ای» و «نظم نمادین» باعث رشد «سوژه» می‌شوند و هویت را بازسازی می‌کنند.

جایگاه «دیگری» و «سوژه» در «نظم خیالی» و «مرحله‌ی آینه»

ژاک لاکان مراحل رشد کودک در راستای شناخت خود و به دست آوردن هویت را مورد بررسی قرار می‌دهد. به نظر وی شناخت کودک قبل از آموختن زبان بر اساس تصورات و خیال است. وی خود را جزئی از وجود مادر می‌داند و با وجود وی یکی

می‌شود. در این مرحله کودک خود متحد با مادر را تمام دنیا تصور می‌کند، این روند زمانی که از مرحله‌ی آینه می‌گذرد، خاتمه می‌یابد. در «مرحله‌ی آینه» که کودک برای اولین بار تصویر خود را تشخیص می‌دهد. «مرحله‌ی آینه اولین گام بزرگ کودک است در جهت آگاهی به این امر که موجودی متمایز از دیگران است. تمایز در اینجا بدین معنی است که کودک برای نخستین بار از همامیختگی با مادر فاصله می‌گیرد» (موللی، ۱۳۸۹، ص۱۵۸). هویت «سوژه» دچار تحول می‌شود و علاوه بر این که کودک در تشخیص تصویر خود موفق می‌شود، بلکه به وجود «دیگری» نیز پی می‌برد. «کودک در مرحله‌ی آینه‌ای، پیش‌زبانی سعی می‌کند که از این وضعیت خیالی هستی، به تصویر تکه پاره‌ی خود در آینه وحدت معینی ببخشد... او یک کمال مطلوب ساختگی یا یک خود ایجاد می‌کند. این تصویر آینه‌ای نیز تا اندازه‌ای خیالی است... و تا اندازه‌ای به مثابه‌ی دیگری تفکیک شده است» (سلدن، ۱۳۸٤، ص۱۷٦). این گرایش خیالی باید در روند رشد خود به مرحله‌ای برسد که کودک بتواند بین «خود» و «دیگری» تفکیک قایل شود.

جایگاه «دیگری» و «سوژه» در نظم نمادین

زبان خاصیت هویت بخشی دارد و به شخص این امکان را می‌دهد که خود را به عنوان «سوژه» به اثبات برساند. لاکان آشنایی کودک با زبان را آغازگر ورود وی به مرحله‌ی «نظم نمادین» می‌داند، چرا که «لاکان قائل به دو قسم انطباق هویت است: خیالی و ترمیزی» (موللی، ۱۳۸۹، ص۱۷۱) هویت خیالی مبتنی بر «نظم خیالی» است و انطباق هویت ترمیزی چنان که از نامش پیداست متکی بر رمز، نماد و اشارات است.

شخص برای تفکیک خود از «دیگری» نیازمند زبان و ورود به مرحله‌ی نمادین است که نام دیگر این مرحله «نام‌پدر» می‌باشد. «همراه با ممنوعیت پدری، کودک به سرعت به دنیای نمادین تفاوت‌ها پرتاب می‌شود» (سلدن، ۱۳۸٤، ص۱۷٦). این مرحله تحت تسلط قوانین اجتماعی است و پدر نماد تمامی قوانین و هنجارهای جامعه است. کودک از محیط کوچک خانه و جهانی که تمامی آن وابسته به مادر است وارد جهانی

بزرگتر می‌شود که اجتماع نام دارد و از مادر فاصله می‌گیرد. در واقع بنابر اعتقاد لاکان هرچند که «سوژه» جزئی از «نظم نمادین» است، با این وجود زبان، «سوژه» را تحت سلطه‌ی خود در می‌آورد و «به یک دال در زنجیره‌ی دلالت تبدیل می‌شود. این نقش پارادوکسی زبان و نظم نمادین است که باعث جدایی «سوژه» از ناخودآگاه و واقعیت می‌شود» (احمدزاده ،۱۳۸۵، ص۱۰). به عنوان مثال «سوژه» در گفتمان فلسفی به یک خود–آگاهی فردی اشاره دارد، در حالی که در گفتمان حقوقی به شخصی اشاره دارد که تحت نیروی فردی دیگر است. این واقعیت که واژه‌ی «سوژه» دارای هر دوی این معانی است، نشانگر این است که این «سوژه» به طور کامل نظریه‌ی لاکان را درباره‌ی تعین یابی خودآگاهی به وسیله‌ی نظم نمادین به تصویر می‌کشد» (اونز، ۱۳۸۷، ص۳۱۸).

در نظم نمادین حضور «دیگری» بارزتر است. تمامی گفتمان های موجود درجامعه می‌تواند در حکم «دیگری» باشد. «هر شکلی از بیان در نظم نمادین برای «سوژه»، «دیگری» محسوب می‌شود، چرا که خارج از «سوژه» است و در اختیار «دیگری» است» (احمدزاده، ۱۳۸۵، ص۱۱). در هر نظمی که از آن سخن به میان آمد، «دیگری» نقش مهمی دارد و «سوژه» که اثری از زبان است به هیچ عنوان خالص نیست.

دیگری و انواع آن

واژه‌ی «دیگری» که در نظم‌های خیالی و نمادین به آن‌ها اشاره شد، از دیدگاه لاکان دو نوع است: «دیگری بزرگ» و «دیگری کوچک». گویا لاکان این واژه را از هگل وام گرفته‌است. وی میان «دیگری کوچک و بزرگ» تمایز گذاشت. «دیگری کوچک» دیگری است که واقعاً «دیگری» نیست بلکه انعکاس و برون‌فکنی من است. «دیگری بزرگ» غیریتی ریشه‌ای را مشخص می‌کند، یک دیگربودگی را که فراتر از دیگر بودگی موهوم تصویری است، چرا که این نوع دیگر بودگی نمی‌تواند از طریق همانند سازی جذب شود. لاکان این غیریت ریشه‌ای را با زبان و قانون یکی می‌داند، به همین دلیل «دیگری بزرگ» در نظم نمادین جای می‌گیرد» (اونز، ۱۳۸۷، صص۲۳۷–۲۳۸). «دیگری بزرگ» ساختاری است که باید آن ساختار را آموخت تا به بیان خود بپردازد. «دیگری

بزرگ» با نام «دیگری مطلق» نیز شناخته می‌شود. «دیگری مطلق» همان «نظم نمادین» است که هویت درون ما را شکل می‌دهد» (احمدزاده، ۱۳۸۵، ص۱۲). از طرف دیگر لاکان ناخودآگاه را هم کلام «دیگری بزرگ» می‌داند، چراکه «این امیال و آرزوهای ناخودآگاه از طریق زبان، از طریق کلام یا گفتار در ما جریان می‌یابد. بنابراین میل ناخودآگاه در رابطه با دیگری بزرگ–نظام نمادین– پدیدار می‌شود» (هومر، ۱۳۸۸، ص۱۰۰). پس دیگری بزرگ هنجارهای حاکم، قوانین جامعه و ناخودآگاه سوژه می‌تواند باشد.

«سوژه» چیست؟

بین «خود»، «سوژه» و«دیگری» تفاوت‌هایی وجود دارد، چرا که «سوژه» در برخورد با «دیگری» شکل یافته و از آنجا که «سوژه» وابسته به «دیگری» است، خود را بخشی از آن می‌داند. به عبارت بهتر «دیگری» بخشی از هستی او را تشکیل می‌دهد و از آن جداناپذیر است. در حالی که «دیگری» بخشی از هویت اصلی «سوژه» را تشکیل می‌دهد، «خود» که توسط «نظم خیالی» به وجود آمده است، سدی است که «سوژه» را از علتش جدا می‌کند» (احمدزاده، ۱۳۸۵، ص۱۳). «خود» تأثیر تصویر است و «سوژه» چیزی فراتر از یک تصویر مادی است و لاکان بیشتر از «سوژه» و «خود» بر «دیگری» تکیه می‌کند و به اهمیت آن می‌پردازد و «سوژه» را تابع «دیگری» می‌داند.

فقدان

سوژه‌ای که پس از «مرحله‌ی آینه»، کلیت خود را از دست می‌دهد، دچار بیگانگی می‌شود و استمرار و ثبات ندارد، به همین دلیل دچار فقدان می‌شود و هستی خود را از دست می‌دهد. این فقدان میل و اشتیاقی را در درون وی ایجاد می‌کند. «در اندیشه‌ی لاکان نیز این فقدان وضعیت اولیه به شکل‌گیری میل می‌انجامد، به نوعی اشتیاق نامشخص اما ژرف که هرگز امکان ارضای آن وجود ندارد، اما ممکن است فقط به طور موقت با جایگزین‌های نمادین ارضا شود» (برتنز، ۱۳۸۸، ص۲۱۱). منظور از جایگزین‌های نمادین شعر و هنر است. ورود به دنیای نام پدر و نظم نمادین باعث می‌شود که شخص

هرآنچه را که این دنیای نمادین برنمی‌تابد به ناخودآگاه خود واپس براند. «از دید لاکان، ارتباط مستقیمی بین ویژگی سرکوب کننده‌ی زبان و فرهنگ و شکل‌گیری ناخودآگاه وجود دارد» *(همان، ص۲۱۱)*. ناخودآگاه هنرمند در صدد است شکاف‌هایی را پر کند که عدم دسترسی به امر واقع آن را ایجاد کرده است.

ریتا عودة و اشعار وی

ریتا عبدة عودة شاعر و قصه نویس فلسطینی (مسیحی) متولد شهر ناصره در سال ۱۹٦۰ هست. تحصیلات دانشگاهی خود را در دانشگاه حیفا به انجام رساند و مدرک زبان انگلیسی و ادبیات تطبیقی را به دست آورد. وی در دبیرستان ناصره به تدریس زبان انگلیسی و نوشتار خلاقانه پرداخت و شعر، قصه‌ی کوتاه و مقالات ادبی نوشت. در مسابقه هایکو در سطح جهانی شرکت کرد و چندین بار مقام اول را کسب نمود (الحدیثی، ۲۰۱٦).

عدنان کنفانی در مورد وی می‌گوید: «زنی فلسطینی، عرب، مقاوم در شهر ناصره و زیر سلطه‌ی وحشیانه، بدون غوغا و فریاد و بدون پلاکاردهای شعاروار تکراری مرا به جهانی ناشناس برد» (کنفانی، ۲۰۰۹). وی در مورد تأثیر پذیرفتن از ادیبان عرب می‌گوید: از ابتدای نویسندگی‌ام غسان کنفانی، غادة السمان، نزار قبانی، توفیق زیاد، محمود درویش و سمیح قاسم را خواندم. نوشته‌های آن‌ها مرا توانمند ساخت و تحت تسلط خود درآورد، اما به سرعت از سیطره‌ی آن‌ها بیرون آمدم تا صدای خود و ساختار خودم را بسازم، تا این که به فردیتم برسم، چرا که هر کس که صدای خاص خود را ندارد، کار ادبی او نیز بقایی ندارد (الحدیثی، ۲۰۱٦). وی شاعری است که هم به عنوان یک انسان و هم به عنوان یک زن دغدغه‌ی هویت دارد و در این راه سفری را آغاز می‌کند که با درک حضور «دیگری» تلاش می‌کند به حضور خود تکامل ببخشد. چرا که وی در جامعه‌ای زندگی می‌کند که منفعل بودن و اسارت در زنجیره‌ای از تکرار به هیچ عنوان منطبق با واقعیت «دیگری بزرگ» نیست.

«سوژه» و «دیگری» در شعر ریتا عودة

ریتا عودة شاعری که روح فردی و جمعی بر شعر او حاکم است و «به اندازه‌ای که از تجربه‌ی فردی می‌نویسد، به نحو ملموسی به مسائل اجتماعی نیز اهمیت می‌دهد» (رشید یحیاوی، ۲۰۰۹). در واقع وجود «دیگری» یعنی اجتماع برای ثبات وی به عنوان «سوژه» واجب است. در این راه زبانی که برمی‌گزیند زبان خاص خود او است که زبانی ترکیبی است، این زبان عکس‌العملی است که «سوژه» به یاری آن «نظم نمادین» حاکم را به نقد می‌کشد. به این ترتیب چالشی که شاعر برای احراز هویت مستقل خود دارد و تناقضاتی که بین او و جامعه وجود دارد در اشعار وی کاملاً هویدا است.

تقابل ناخودآگاه شاعر با دیگری بزرگ (خرد مدرنیسم)

ریتا عودة در دیوان «سأحاولک مرة أخری» برخی اشعار بسیار کوتاه به سبک هایکو دارد و به عبارتی «رمانی را در یک شعر خلاصه می‌کند» (السلحوت، ۲۰۱۵). وی در آن‌جا اعلام می‌کند:

«أنَا أحْلُمُ../ إذًا، أنَا أحْيَا/وَمَا دُمْتُ أحْيَا.. إذًا، أنَا بِحِبْرٍ/ومَا دُمْتُ بِحِبْرٍ/إذًا../أنَا عَلَى قيْدِ حُبٍّ» (عودة، ۲۰۰۸)

«من رویاپردازی میکنم../پس زنده هستم/ و تازمانی که زنده هستم، می نویسم/ و تازمانی که می‌نویسم/ پس../ عاشق هستم.»

وی در این شعر و تصویر کوتاه به صورت غیرمستقیم عبور از مدرنیسم و شروع دوره‌ی پست‌مدرنیسم را بیان می‌کند. این شعر دیالوگی مستقیم دارد با گفته‌ی دکارت که «می‌اندیشم پس هستم» و در مقابل من شناسنده، منی را مطرح می‌کند که رویابین است. چیزی را تجربه می‌کند که در حال تجزیه است و به همین خاطر این من بی‌ثبات تابع زبان «خود» است. مدرنیسم که با شعار دکارت و فلسفه‌ی اومانیستی آغاز شد، در سیر تحول اندیشه‌ی بشری رفته رفته جای خود را به شعارهای دیگری داد که حاکی از سقوط «فاعل شناسنده» و «خود» بود. این تفکر آگاهی را در خود محصور نمی‌کند، چرا که حکم به سقوط «خود» می‌دهد و آن را پراکنده و متفرق می‌شمارد، چرا که «استقلال

خود یا من با این تفکر که ما مخلوقاتی آفریده‌ی زبان هستیم، یعنی مضمونی که پست‌مدرنیست‌ها آن را تداوم بخشیده‌اند، در حال نابودی و از بین رفتن است» (نوذری، ۱۳۷۹، ص۵۱۷). و در ضمن «تجربه‌ی در حال تجزیه را عامل فروپاشی و انقسام خود می‌داند» (*همان*، ص۷۳۵). از آنجایی که «خود»، تابع زبان و زبان، بیانگر تجربه‌ای در حال از هم گسیختن است، پس هیچ سوژه‌ای، به معنای مخلوقی که عامل، واسط، مؤلف و صاحب زبان است، وجود خارجی ندارد» (*همان*، ص۵۱۷). در واقع منظور از عدم وجود، ناخالصی و بی‌ثباتی آن است. «در تجربه نه ابژه نه سوژه»، ماده یا ذهن هرگز کاملاً خالص نیستند و این ناخالصی در زبان منعکس می‌شود» (کادول، ۱۳۹۱، ص۱۸۱). با توجه به سقوط خود، لاکان به این نتیجه می‌رسد که «من هستی شقه‌شده‌ای است که در محور دال و مدلول ایستاده است و هرگز قادر نیست به جایگاه متن حضوری کامل ببخشد» (سلدن، ۱۳۸٤، ص۱۷۷). چرا که وی برخلاف ساختارگرایان «سوژه» را محدود به ساختار زبان نمی‌داند چرا که معتقد است ساختارها کامل نیستند، به همین خاطر است که من شقه شده یا «سوژه‌ی خط خورده» را پیشنهاد می‌کند. سوژه‌ای که می‌تواند از نظم نمادین در سایه‌ی ناخودآگاه فراتر رود.

«سوژه» در این شعر از «دیگری بزرگ» و نظم نمادین و نام پدر که وی را دعوت به تفکر می‌کند، می‌گریزد و سعی بر آن دارد که سوژه‌ای برای ناخودآگاه باشد، که از دیدگاه لاکان همان سوژه‌ی اصلی است. شاعر پس از درک واقعیت جاری دچار فقدان «نظم خیالی» می‌شود، نظمی که همه چیز در آن‌جا تابع عشق و شعر است و چیزی را که به ناخودآگاه خود واپس رانده بود از طریق آشنایی‌زدایی بازنمایی می‌کند. این آشنایی‌زدایی هم در لفظ و هم در معنا اتفاق می‌افتد. به عنوان مثال: «أَنَا أَحْلُمُ إِذًا، أَنَا أَحْيَا» و «أَنَا بِحِبْرٍ» مصداق پس زدن نظم نمادین است. در پس «نظم خیالی» و«نمادین»، «امرواقعی» قرار دارد که به مرحله‌ی پیشازبانی مربوط می‌شود و از زبان و نماد می‌گریزد و قادر به بیان خود نیست. «همه‌ی بازنمایی‌ها، تصاویر و دلالت‌ها صرفاً تلاشی برای پر کردن این شکافند» (برتنز، ۱۳۸۸، ص۱۱۸). چون خلأ ناشی از امرواقع پرشدنی نیست و حس فقدان و اشتیاق در شاعر فوران می‌کند، شاهد بازی زبانی

ناخودآگاه شاعر هستیم. «دیگری بزرگ» در این گفتمان، جامعه‌ای است که خرد مدرنیسم بر آن حاکم است، اما این عقل و خرد نتوانسته است دنیایی بهتر بیافریند و به شعارهایش جامه‌ی عمل بپوشاند، پس شاعر با این «نظم نمادین» و این «دیگری بزرگ» احساس بیگانگی می‌کند و تبدیل به زبان ناخودآگاهش (دیگری بزرگ) می‌شود تا احساس فقدان را به زبان آورد. شاعر آرزوی دنیایی بهتر دارد که در حد آرزوست و فقط هنجارگریزی‌های زبانی است که می‌تواند این شکاف به وجود آمده را پر کند. کلام «رویا پردازی می‌کنم پس زنده هستم» را جایگزین سخن معروف «می‌اندیشم پس هستم» می‌کند و حکم به فروپاشی من متفکر می‌دهد. تکرار حرف «حاء» در این متن بسیار چشم‌گیر است ونرمی و لطافت این حرف و موسیقی متن، بیشتر بر حلم و رویا دلالت می‌کند.

وی به جای اصطلاح «أنا بخیر» اصطلاح استعاری «أنا بحبر» را برمی‌گزیند و ساختاری را که در جامعه حاکم است از طریق شعر خود و زبان سنت شکنانه درهم می‌شکند و دنیایی برای خود می‌آفریند و به آن پناه می‌برد که با شعر و عشق ساخته شده است. در واقع شاعر می‌گوید که وی زمانی حال خوبی دارد که مشغول نوشتن و آفریدن باشد و آنچه او می‌آفریند از عشق سرچشمه می‌گیرد. این هنجارگریزی به شکلی است که خواننده را متعجب و غافلگیر می‌کند، «متعارف چنین است که بگوید أنا بخیر و غیر منتظره است که شاعر "أنا بحبر" بگوید و می‌گوید "أنا علی قید حب" و محتمل است که بگوید "أنا علی قید الحیاة"...چه معنایی زیباتر از این که زندگی، عشق و نوشتن را به هم ربط می‌دهد» (زیتون، ۲۰۱۵). چرا که شاعر آرزو دارد «مدینه‌ی فاضله‌ای بر پایه‌ی ارزش‌ها و اصول انسانی و خالی از خشونت و برتری‌جویی بنا شود» (الحدیثی، ۲۰۱٦). در این نمونه زبان ناخودآگاه سوژه دست یافتنی است که با زبان ادبی غیرمتعارف به بازنمایی آن پرداخته است.

حرکت سوژه از «دیگری کوچک» به سوی «دیگری بزرگ»

در شعر «الحقیقة والظل» مفاهیم دیگری از ذهنیات شاعر بروز می‌کند که ظهور «دیگری» و«سوژه» به گونه‌ای متفاوت از شعر قبلی است و نظریه‌ی مثل افلاطون را به یاد می‌آورد که سایه نماد باورهای انسان است در حالی که حقیقت چیز دیگری می‌گوید.

«الظل: فی القلب فراشة/صغیرة صغیرة/منسیّة/بینَ دفاتر صمتی/تُرفرفُ تُرفرفُ/داخلَ جُدران قلبی/لتنفض عنه وعنّی/غُبارَ العُزلة/تتنقلُ باصرار/بینَ مدن مللی/لتُشعِلَ فیها/کبریاء الثقة بالنفس/تتمردّ تتمردّ/علی صمتی/تثیرُ إرادتی/تُضیءُ شمسَ ایجابیتی/تزرعُ اشجارَ وُجودی.

الحقیقة: /أحاولُ/رویدا رویدا/فتحَ أبواب قلبی/أحطّمُ شیئا فشیئا/قضبانَ العُزلة/وأخرُجُ عن حُزنی/بحثا عن/حزن الإنسان الآخر/أخرجُ عن صمتی/وأنا أعلن بکبریاء/ملء صوتی/عن میلادی أنا» (عودة، ۱۹۹٤).

«سایه: در این قلب پروانه‌ای هست/ خیلی کوچک/ فراموش شده/ بین دفترهای سکوتم/ بال بال می‌زند/ بین دیوارهای قلبم/ تا بزداید از قلبم و از من/ غبار عزلت را/ با اصرار پرسه می‌زند/ در شهرهای خستگی من/ تا در آن بیافروزد/ بزرگی اعتماد به خود را/ عصیان می‌کند، عصیان می‌کند/ بر علیه سکوت من/ اردهام را برمی‌انگیزد/ نظر مثبت مرا جلب می‌کند/ درختان وجودم را می‌کارد./ حقیقت: سعی می‌کنم/ آهسته آهسته/ درهای قلبم را باز کنم/ اندک اندک می شکنم/ میله‌های عزلت را/ از غم خود فارغ می‌شوم/ به دنبال/ غم انسان دیگر/ سکوتم را می‌شکنم/ با غرور اعلام می‌کنم/ با صدایی بلند/ میلادم را.»

ریتا عودة در این شعر که از دو بخش تشکیل یافته است از پروانه‌ای سخن می‌گوید که درون قلبش به دست فراموشی سپرده است. پروانه در ادبیات عرب نماد حماقت و بی‌هدفی است. همچنین در قرآن کریم نیز نماد پراکندگی عنوان شده است: «یوم یکون الناس کالفراش المبثوث» (القارعة، ٤)، اما در شعر معاصر نماد زیبایی، جریان زندگی، زندگی دوباره و عشق است. در این شعر پروانه نماد نیروی عشق و زندگی دوباره است و به صورت نیرویی فراموش شده در عصر حاضر درون قلب شاعر بال بال می‌زند که

شاعر آن را لابلای دفتر سکوتش خشکانده است. این پروانه می‌خواهد زندگی دوباره‌ای به شاعر ببخشد و او را که در ساحت خیالی، خودی تنهاست و خود را مدار عالم می‌پندارد وارد دنیای نمادین سازد و سکوت او را بشکند. این پروانه ابتدا با تقلای فراوان او را وارد مرحله‌ی آینه می‌کند تا «سوژه» تصوری از خود و «دیگری» به دست آورد. تکرار فعل مضارع «ترفرف» و «تتمرد» و از سوی دیگر کاربرد افعال مضارع «تنتقل، تثیر، تنفض، تزرع» به شعر پویایی، حرکت و استمرار بخشیده است که متناسب با مفهوم شعر است. «سوژه» در راه ساخت هویت خود است. این پروانه در واقع تصویر خود شاعر است که به صورت «دیگری» در شعر عنوان می‌شود. زمانی که شاعر سکوتش را می‌شکند، عصیان می‌کند و وارد نظم نمادین می‌گردد، هویتی یکپارچه و دوباره می‌یابد. لازمه‌ی ورود به دنیای نمادین، پذیرش زبان و نظام‌های اجتماعی و فرهنگی است که بر محیط زندگی شخص سیطره دارد. «سوژه» در این نظم نمادین تبدیل به دالی می‌گردد که بر حسب تغییر ساختارها مفهوم جدیدی می‌یابد و دارای ویژگی نسبی می‌گردد. در این جاست که نقش «دیگری» به صورت پررنگ دیده می‌شود، چرا که خود در «نظم خیالی» و قوانین اجتماعی در نظم نمادین، نقش «دیگری» را بر عهده دارند. شاعر نیز سعی می‌کند از من که سد راه هویت واقعی اوست، بگذرد و وارد دنیایی بزرگتر شود. در این شعر شاهد عبور شاعر از «نظم خیالی» به کمک «مرحله‌ی آینه» هستیم. تصویری که در آینه می‌بیند و عصیانی که «دیگری» او را به آن می‌خواند اساس و پایه‌ای است که او را به سمت «دیگری بزرگ» می‌برد. «برداشت ژاک لاکان از آن چه در مرحله‌ی آینه‌ای می‌خواند نشان دهنده‌ی آغاز هویت در لحظه‌ای است که نوزادی با تصویر خود در آینه هم‌ذات‌پنداری می‌کند و خود را هم چون یک کل و هم چون آنچه می‌خواهد باشد، می‌بیند. این می‌تواند یک آینه، یک مادر یا به طور کلی دیگران در روابط اجتماعی باشند» (کالر، ۱۳۹۰، ص۱۷۳-۱۷٤).

وابستگی، عزلت، عدم اعتماد به نفس «نظم خیالی» را در سایه‌ی خودباوری پشت سر می‌گذارد و وارد دنیای زبان می‌شود و به ناگاه خود را نه منی تنها و دورافتاده بلکه جزئی از ساختار یک اجتماع می‌بیند. شاعر در این برهه‌ی زمانی از اومانیسم رمانتیسم و

«دیگری» کوچک به سمت «دیگری بزرگ»حرکت می‌کند و متوجه اندوه انسان‌های دیگر نیز می‌گردد. هویت شاعر دگرگون می‌شود، چرا که هویت در ذات خود منقسم و ناپایدار است. «سوژه» در این جا فراتر از تصویر اولیه خود را تعریف می‌کند. جایگاه خود را درون نظم نمادین مسلم فرض می‌کند و وارد کنش می‌شود. میله‌های عزلت را درهم می‌شکند، غم خود رمانتیسم را به فراموشی می‌سپارد و با درک غم دیگران سکوت خود را می‌شکند. در واقع شاعر یا «سوژه» به هنگام درک حضور «دیگری»، هویت خود را می‌یابد و با جسارت تولد خود را اعلام می‌کند.

شکل‌گیری سوژه در برخورد با دیگری

در شعر دیگری از شاعر به اسم «آینه‌ها» تصویری پیش روست که افراد مختلف در چشم یک زن تصویر خویش را می‌بینند، با این حال نمی‌دانند که تصویر از آن خودشان است و خود را «دیگری» فرض می‌کنند.

«مَـرَايَـا: /نَظَـرَ الأوّلُ/فِـی عَيْـنَی إمْـرَأة/رَأی مِرْآةً عَكَسَتْ ذَاتَـهُ/قَالَ: " أنْتِ إمْـرَأةٌ فَاتِـنَة/نَظَرَ الثّانِی/فِی عَيْنَیّ ذَات الْمَرْأة/رَأی مَا رَآهُ الأوّلُ/حِينَ عَكَسَتِ المِرْآة ذَاتَـهُ/"!! فَقَالَ: كَمْ أنْـتِ إمْـرَأةٌ مَاكِرَة/نَظَرَ الثّالِثُ فِی عَيْـنَیّ تِلْكَ المَرْأة/رَأی مَا لَمْ يَـرَهُ الأوّلُ وَلا الثّانِـی/حِينَ نَـزَفَتِ المَرْأةُ المَوْجَ/مِنْ مَرَايَـا عَيْـنَـيْـهَـا/فَـهَـتَـفَ: أيتُـهَا المَرْأة/كَمْ أنْتِ عَذْبَـةٌ!!/"! ..وَكَمَـا البَحْر.. حَالِـمَةٌ» (عودة، ١٣٩٤، adab).

«آینه‌ها: اولی نگاه کرد/ در چشمان زن/ آینه‌ای را دید که عکس او را منعکس می‌کند/ گفت: تو زن اغواطر هستی/ دومی نگاه کرد/ در چشمان همان زن/ همان را دید که اولی دید/ آنگاه که آینه عکس خودش را منعکس کرد/ پس گفت: چه زن مکاری هستی/ سومی در چشمان آن زن نگاه کرد/ چیزی را دید که اولی و دومی ندیدند/ زمانی که زن موج را از آینه‌ی چشمانش زدود/ فریاد زد: ای زن/ چقدر تو دلچسبی/ و چنانکه دریا... غرق رویاست.»

در این شعر مکالمه و چند صدایی به شعر پویایی بخشیده و در شکل ذهنی آن تحرک خلق کرده است. در این تصویر متحرک افراد آنچه را که در آینه می‌بینند در

واقع همان تصویر اعوجاجی خودشان و «دیگری کوچک» است. این «دیگری» و تصویری که به «سوژه» هویت می‌بخشد، «اعوجاجی است که به شناخت تحریف شده می‌انجامد» (برتنز، ۱۳۸۸، ص۲۱۰). در واقع این دیگری کوچک، برون فکنی تصویر من یا خود است که بیننده آن را «دیگری» تصور می‌کند و از آن مرحله فراتر نمی‌رود و «سوژه» نمی‌تواند به تصویر درستی برسد. هر دو مرد در واقع تصویر خود را در آینه‌ی چشمان زن به زن نسبت می‌دهند، چرا که «سوژه» در برخورد با «دیگری» شکل می‌یابد، خود را بخشی از آن می‌داند و از آن جدایی ناپذیر است. در این جا خود که توسط «نظم خیالی» به وجود آمده است و در مرحله‌ی آینه‌ای به سر می‌برد، مانعی بر سر راه «سوژه» است. تفاوت «خود» و «سوژه» در «مرحله‌ی آینه‌ای» آغاز می‌شود و «سوژه» خود را به صورت ابژه‌ای می‌بیند و در سایه‌ی این فرایند «سوژه» آغاز می‌شود، چرا که تفاوت بین «خود» و «دیگری» است که «سوژه» را شکل می‌دهد و از آنجایی که این مرحله اساس فرایند هویت یابی سوژه است در این شعر به تصویر درستی از خود حتی در حد خیالی دست پیدا نمی‌کند. چون آگاهی ندارد که شخص داخل آینه خود اوست، دچار بیگانگی می‌شود. شخصیت زن به عنوان «دیگری» به صورت غیر مستقیم باعث شناخت «سوژه» از خود می‌شود و به آن شکل می‌دهد.

در تفسیری دیگر می‌توان گفت که زن در این شعر در نظم نمادین شکلی از بیان است و شکلی از یک «دیگری بزرگ» می‌باشد که در جامعه تعریف شده است. هر یک از افراد با توجه به تجربه‌ی خود برداشتی از این بیان دارند و به کمک این «دیگری بزرگ» و ناخودآگاه خود تعریفی کلیشه‌ای از این «دیگری» ارائه می‌دهند و بدون این که متوجه باشند این «دیگری بزرگ» به هویت آن‌ها سمت و سو می‌دهد. در واقع اعتقاد به این امر که زن آینه‌ای برای انسان‌هاست در این شعر نمود پیدا کرده است.

دیگری بزرگ (گفتمان‌ها) و سوژه‌ی خط خورده

چنان که در مباحث مربوط به تئوری «دیگری» و«سوژه»ی لاکان اشاره شد، «سوژه» اگر جایگاه مسلمی را برای خود ایجاد نکند، تبدیل به دالی می‌شود که در متن «دیگری

بزرگ»، بدون مدلول است. وی بین هستی و نیستی سرگردان می‌ماند، چرا که هویت وی بی‌ثبات و نامنسجم است. به خاطر روند بیگانه‌شدگی در مراحل نوزادی، نام پدر و جداسازی میل و واپس‌رانی آن به ناخودآگاه، سوژه استمرار ندارد که در این شعر این مباحث قابل مشاهده است:

«أأنـــا أنـا: أحـاولُ/.. أنْ أصْـعَـدَ.. أصْـعَـدَ/فـَ أ سْ قُ طَ/فـَوْقَ مَقْعَدٍ مُقْعَد /دَاخِل عَتْمَةِ حَوَاسّی/: أرَاقِـبُ حـَرَكـَةَ ذَاتـــی/! .. أأنـَا .. أنـَا/أمْ أنـَا.. لا تَسْتـَقِرُّ عَلَی.. أنـَا/أمْ لَحْظَةَ إدْرَاكِی لِكَنْهِـی/تَسْـتـَقِيـــلُ أنـــَا مِنَ الأنـَا/وَأعُودُ مـُنْـهـَكـَةً/أنـَا تـِلْوَ أنـَا/أنـَا تـِلْوَ أنـَا/وَيـُعـَاودُنـِی/ا ل ق ُنُ و ط.» (عودة، ١٣٩٤، adab)

«آیا من من هستم: سعی می‌کنم/.. بالا بروم.. بالا بروم/ تا س ق و ط ک ن م/ بر نیمکتی فلج/ درون تاریکی حواسم/ حرکتم را می‌پایم/.. آیا من من هستم/ یا اینکه من در من بودن پابرجا نیست/ یا چنین درک می‌کنم/ من از من بودن استعفا می‌دهد/ با خستگی باز می‌گردم/ من بعد از من/ من بعد از من/ و ن ا ا م ی د ی دوباره به سراغم می‌آید.»

در متن اصلی، حروف تشکیل دهنده‌ی «أسقط و القنوط» به شکل زیر هم و پراکنده نوشته شده است و عودة از طریق گرافیک، سعی در ترسیم حالت سقوط و بازگشت آرام ناامیدی دارد. شعر با «أحاول» شروع می‌شود و پس از چالش‌ها و فراز و فرود ختم به «القنوط» می‌گردد. «سوژه» در این شعر وارد نظم نمادین شده است و «دیگری بزرگ» که ساختارهای مختلف اجتماعی است، نقاب‌ها و هویت‌های مختلفی را به او تحمیل کرده است، تا حدی که «سوژه» دچار سرگردانی شدید شده است و از خود سؤال می‌کند که آیا من، من هستم. بی‌ثباتی «سوژه» به خاطر تحریف هویت وی توسط گفتمان‌های مختلف است، چرا که این زبان است که در گفتمان‌های مختلف به جای «سوژه» سخن می‌گوید. شاعر بین این زبان‌ها و دیگری‌های بزرگ و مطلق سرگردان می‌شود و نمی‌داند که به واقع کدامین است؟ در چه جایگاهی قرار داد؟ به غیر از عنوان، ضمیر «أنا» در این شعر ١٠ بار تکرار شده است و به صورت برجسته موضوع اصلی قرار گرفته است.«شاعر برای تاکید بر برخی رنج‌های انسان به تکرار پناه می‌برد تا

از طریق آن برای تحقق خود یا برای تحقق من تلاش کند ، البته نه من نارسیستی و خودپسندانه. تکراری که زشت نیست، چرا که براهمیت الفاظ و مدلول‌های انسانی آن تاکید می‌کند» (دلة، ۲۰۰۸).

سوژه از من‌های شقه شده‌ای که بین دال و مدلول سرگردان مانده‌اند، خسته شده است و قادر نیست که حضور کاملی داشته باشد. این خود سقوط کرده، «سوژه» را در حد خط خوردگی نگاه می‌دارد و در برابر آن تبدیل به مانع می‌گردد. گویا که شاعر در «نظم خیالی» و در «مرحله‌ی آینه» دچار سرگردانی شده است و با تصویر خود که همان دیگری کوچک است، حس بیگانگی دارد.

بنابراین میل ناخودآگاه در رابطه با «دیگری بزرگ» پدیدار می‌شود و به همراه نظم نمادین باعث حس فقدان می‌گردد، چرا که از دید لاکان هویت به دست آمده در نتیجه‌ی ناخودآگاه سوژه و میل و فقدان، هویتی سیال و چند پاره خواهد بود. تکرار موتیف «أنا» در شعر بر این هویت سیال و من شقه شده دلالت می‌کند. هویتی که «دیگری بزرگ» به «سوژه» عطا کرده است، باعث از دست دادن ابژه و عینیت از جانب وی شده و در زنجیره‌ی دال‌ها گم شده است. دالی که بر هیچ چیز دلالت نمی‌کند ودر میان من‌ها سرگردان می‌ماند. شعر با سؤال و تردید آغاز می‌شود. نقطه‌چین‌هایی در متن مشاهده می‌شود که تصویری از تردد و از دست دادن یقین است. «سوژه» به خاطر آن درون تاریکی احساسات خود کشیده می‌شود و نمی‌تواند به امر واقع دست یابد.

در تفکر پست مدرنیسم سوژه‌ای وجود ندارد و کثرت «أنا» دلالت برغیاب آن دارد. هویتی که «دیگری کوچک» در «مرحله‌ی آینه» و «دیگری بزرگ» و زبان در «نظم نمادین» برای سوژه مهیا کرده‌اند، کاذب و درهم ریخته است. آشنایی با ساختارهایی که شاعر را در خود فرو می‌کشد باعث می‌شود که حس خستگی بر او غلبه کند و به درون تاریکی خود پناه ببرد. این تاریکی به زمانی باز می‌گردد که شاعر بدون هیچ درکی از محیط خود و بدون هویت‌های تحمیلی با تخیلات خود به سرمی‌برد. درک واقعیت‌ها و شکاف و گسست‌هایی که عدم دسترسی به امر واقع ایجاد کرده است، در شعر به صورت نقطه چین‌ها، اصطلاح «استعفا دادن از من بودن» و تعقیب وی توسط ناامیدی و

انسان نمایی آن بازنمایی می‌شود.

استعاره‌ی موجود در فعل «تستقیل» و «یعاودنی» به احساس فقدان شاعر تجسم می‌بخشند. شاعر با جناس اشتقاقی و مزدوج در «مَقْعَد مُقْعَد» حالت خود را در سردرگمی و ناتوانی همچون افلیجی می‌داند که قادر به بلند شدن نیست و کوشش‌های بیهوده‌ی وی سرانجامی جز ناامیدی ندارد.

شاعر به عنوان سوژه از «نظم نمادین» و زبانی که او را تحت سلطه‌ی خود درآورده، خسته می‌شود. «دیگری بزرگ» یعنی هنجارها، قوانین و سنن جامعه او را به ستوه می‌آورد. شاعر سعی می‌کند که از هویت ترمیزی خود دور شود و به کمک زبان شعر سوژه‌ای بیافریند که دارای مدلول است، اما تبدیل به دالی سرگردان می‌شود. در این مبحث شاهد بی‌ثباتی «خود» و «سوژه» هستیم و بر این اساس است که ژاک لاکان به تبیین تفاوت بین «من» و «سوژه» می‌پردازد. «من سازه‌ای است که توسط همانند سازی با تصویر در مرحله‌ی آینه‌ای شکل می گیرد و بنابراین محلی است که در آن «سوژه» از خود بیگانه شده و خود را به شکل بدل درمی‌آورد. این بیگانگی که من برپایه‌ی آن شکل می‌گیرد به لحاظ ساختاری شبیه به پارانویاست...بنابراین شکل من یک شکل‌بندی تصویری است که در تقابل با «سوژه» که محصول «امر نمادین» است قرار دارد... افزایش قدرت من صرفاً به بیگانگی هرچه بیشتر «سوژه» می‌انجامد... از نظر او من آزاد نیست بلکه توسط نظم نمادین تعین یافته است» (اونز، صص ٤٥٨،٤٥٧). اینچنین است که نتیجه می‌گیرد، «خود همیشه در حکم سدی است تا سوژه از حقیقت وجودی خودش آگاهی نیابد» (احمدزاده، ۱۳۸۵، ص۹). به این دلیل که شناخت خود در این مرحله ناقص و ناکافی است. من نیز در این شعر بیگانه با سوژه و خط خورده به نظر می‌رسد.

حس فقدان سوژه در مرحله‌ی آینه‌ای و نمادین

ریتا عودة به عنوان یک زن شاعر سعی دارد جایگاه تعریف شده‌ای برای یک زن ایجاد کند که فراتر از جایگاهی است که قانون، عرف و سنت‌ها آن را تعیین کرده‌اند. وی در شعر «آینه‌های وهم» با قدرت کتابت خود سعی در پاک کردن هویتی دارد که به او از طریق قدرت زبان تحمیل شده است:

«مرایا الوهم: أما آنَ لی أن/احرّرَ من قارورة العطر/... جسدی/أحرّر من توابیت القبیلة/... وجعی/أحرّر من مشنقة الغبَن/... عُنُقی/ومن مرایا الوهم/... وجهی/لأبحثَ عن صوتی/فی ثرثرة النّوارس/لأمواج البحر/وأرسم بطاقة کِیانی/فی وشوشة الورق/لأمواج الحبر ..!!» (عودة، ۱۹۹۸)

«آینه‌های وهم: یا زمان آن نیست/ که جسمم را از قید و بند شیشه‌ی عطر رها کنم/ دردم را از تابوت قبیله برهانم/ گردنم را از چوبه‌ی اعدام ستم نجات دهم/ صورتم را رها کنم از آینه‌های وهم/ تا به دنبال صدای خود باشم/ در میان هیاهوی مرغان دریایی/بر امواج دریا/ و شناسنامه‌ام را رسم کنم/ در پچ پچ کاغذها/ بر امواجی از جوهر»

هویتی که «دیگری بزرگ» به شاعر داده است در این شعر به عنوان «مرایا الوهم» یعنی آینه‌های اوهام و خیال معرفی شده است. آنچه از تصاویر برمی‌آید، نشانگر آن است که «دیگری بزرگ» همچنین کلام و امیال اطرافیان است که از طریق آن میل درونی و متوجه درون می‌شود. آنچه روانکاوی به ما می‌آموزد این است که امیال ما به طرز تفکیک ناپذیری مبتنی بر امیال دیگران است. در وهله‌ی نخست این‌ها امیال والدین ماست...» (هومر، ۱۳۸۸، ص۱۰۰) بر اساس این نظریه‌ی لاکان شاعر خود را از قید و بند شیشه‌ی عطر و هویتی که محیط به او داده است، می‌خواهد رها کند و امید رهایی از تمامی نام پدرهایی دارد که با ناخودآگاه «سوژه» همراه نیست و حس فقدان در او را برانگیخته است. «در این متن دعوت به رهایی زن از نقش‌های سنتی آشکار است. حال این نقش، زنانگی نارسیستی را به تصویر می‌کشد که زن خود را با این زینت‌ها و فتنه انگیزی‌ها می‌شناسد و شاعر با نماد شیشه‌ی عطر به آن اشاره می‌کند یا تصویر زنی را که اسیر عادات و سنت‌های پوسیده است و به حقوق خود ناآشناست که شاعر با تابوت قبیله آن را بیان می‌کند» (یحیاوی، ۲۰۰۹). شاعر می‌خواهد این فاصله را با پیدا کردن صدای خود و در واقع هویت خود در صدای پرندگان ماهیخوار که آزادانه بر فراز دریا پرواز می‌کنند، پرکند. «سوژه» برای بازنمایی این احساس خود و برای رهایی از «دیگری بزرگ» و امیال آن به ناخودآگاه خود اجازه‌ی حضور می‌دهد تا کارت

موجودیت و هویت جدید برای خود رسم کند. این هویت سوژه با نوشتن شعر، مداد و ورق است که فرصت احیا پیدا می‌کند. احساس گسستی که در وجود «سوژه» به خاطر «دیگری بزرگ» و قابل دسترس نبودن امر واقع وجود دارد، باعث می‌شود که شاعر دچار حسرت به دنبال چیزی باشد که او را تسلی دهد پس به طبیعت پناه می‌برد. «نزدیکترین پناهگاه او آغوش طبیعت و یکی شدن با دنیای نوشتن است» *(همان)*. شاعر در واقع از اصول چنین جامعه‌ای که «دیگری بزرگ» است سرباز می‌زند و سوژه‌ی از هم‌گسیخته را به سمت یکپارچگی می‌برد، اما این امر چندان سهل نیست. شاعر از این امر آگاهی دارد و می‌داند که دال‌ها به مدلول مورد نظر وی در نظم نمادین ختم نمی‌شوند و به همین دلیل شاعر تصاویر نامتعارف خود را به جای آن برمی‌گزیند: رهایی از شیشه‌ی عطری که زندان وی است، استعاره‌ی تابوت قبیله، دلیل بر آگاهی شاعر از آینه‌های وهمی است که منطبق با هویت خیالی او نیست، چرا که هویت سوژه سازه‌ای زبانی و در حال گسست است، به همین خاطر شاعر می‌تواند آن را زیر سؤال ببرد.

این شعر پر از نماد است: « قارورة العطر»، «توابیت القبیلة»،« مرایا الوهم»، «ثرثرة النّوارس» و« وشوشة الورق». عودة در یکی از هایکوهای خود نیز می‌گوید: «تَعَدَّدَتِ الْمَرَایَا وَالْوَجْهُ وَاحِدٌ» (عودة، ۲۰۰۸) آینه‌ها در شعر وی گویا که نمادی از انعکاس وهم و دروغ است. گویا «سوژه» زمانی که برای اولین بار با «دیگری» آشنا شده و خود را توسط او شناخته است و زمانی که امیال آن‌ها بر میل وی سیطره یافته و او را شکل داده است، از این روند دچار سرخوردگی شده است. به همین خاطر در تصویری کوتاه «دیگری»های بسیار و «نام‌پدر» به صورت آینه‌های متعدد سعی در تکثیر و پراکندن تصویر وی دارند. در نتیجه شاعر به دستور دیگری بزرگ یعنی ناخودآگاه سعی در اتحاد بخشیدن به این تصویر از طریق بازنمایی و نوشتن می‌کند.

رهایی از گسست‌ها و بازگشت به نظم خیالی

همانطور که ذکر شد، بحث هویت چالش بزرگی در اشعار عودة به حساب می آید. وی در بین تمامی آینه‌ها و احتمالات به دنبال خود می‌گردد. «البحث عن الذات: أشعر أنّی/بحاجة لشئ/مرّ الإجهاضَ/تلوَ الإجهاض/فقد قُذِفَ/ثمّ أعیدَ/ثمّ قذفَ بعیدًا/ثمّ أعیدَ/ما أحتاجُ إلیهِ الآن/ما هو إلا العودة إلی رحم/ الذاتِ» *(همان)*

«جستجوی خود: احساس می‌کنم که به چیزی نیاز دارم/ که سقط در پی سقط کند/ بیرون پرتاپ شود و بازگردانده شود/ دوباره به جایی دور پرتاپ شود/ آنچه که الان به آن نیاز دارم/ چیزی نیست جز بازگشت به رحم/ خود»

در این شعر عودة، کاربرد کلمه‌ی «اجهاض» به معنای سقط کردن، نشانه‌ی ریشه نکردن، نارس بودن و ازبین رفتن قبل از کامل شدن است و یک نوع هنجارگریزی معنایی و لغوی در شعر محسوب می‌شود. این هنجارگریزی، شاعر را به مرحله‌ی «نظم خیالی» می‌برد، زمانی که سمبل اتحاد، یکپارچگی و یکی شدن کودک با مادر است. شاعر به خاطر فقدان، عدم توانایی در به کمال رساندن «سوژه» (چرا که سوژه هرگز به کمال نمی‌انجامد)، به خاطر سقوط خود و تبعیت از انواع «دیگری» آرزو می‌کند که به رحم ذات یا خود بودن بازگردد. رحم در این‌جا سمبل مرحله‌ی خیالی و پیشازبانی است، زمانی که هنوز «سوژه» شکل نگرفته است و حضور «دیگری» تکثر و گسست هویت را به بار نیاورده است. ساختارهای متفاوتی که «سوژه» خود را درون آن محبوس می‌بیند، هر کدام سعی در تعریفی از هویت او دارند. وی با «اجهاض» سعی در رهایی از این گسست‌ها و آرامش دارد. تکرار فعل‌های مجهول «قذف» و «اعید» با هویتی مبهم بر شدت اشتیاق شاعر برای بازگشت دلالت دارد، تا معنا از طریق شکل گویای حس درونی وی باشد.

از بررسی کل این اشعار بر اساس دیدگاه لاکان چنین برمی‌آید که هویت «سوژه» چیزی است که بدون «دیگری» کامل نمی‌شود. «سوژه» نسبی و در حال گسست و سازه‌ای زبانی است و در واقع تابع «دیگری بزرگ» است، چرا که به نظر وی، ویژگی نسبی هویت نشانگر آن است که کم و بیش ساختاری که شخص خود را در آن می‌یابد، تعیین کننده‌ی موقعیت فردی اوست. چنین هویتی پیوسته به خاطر «دیگری» درحال

دگرگونی است و انسجامی ندارد. «سوژه» ای که لاکان معرفی می‌کند با «سوژه»ی دکارت متفاوت است، چرا که «از قطعیت خودآگاهی – می‌اندیشم پس هستم- برخوردارنیست» (هومر، ۱۳۸۸، ص۱۰۱). بلکه «سوژه» تابع «دیگری بزرگ» است و سوژه‌ی حقیقی سوژه‌ی ناخودآگاه است. به همین دلیل لاکان سوژه‌ی خط خورده را پیشنهاد می‌کند تا «این موضوع را به تصویر بکشد که "سوژه" ذاتا منقسم است» (اونز، ۱۳۸۷، ص۳۱۹). در اشعار ریتا عودة نیز تعدد «دیگری» باعث سقوط و خط خوردگی «سوژه» می‌شود. این امر در شعر وی گاه به صورت قوانین اجتماعی، سنت‌ها، عرف، هنجارها، غم انسان‌ها و همدردی با آن‌ها متجلی می‌شود و با اصطلاحات و تصاویر مختلف، ناخودآگاه سوژه آن را به تصویر می‌کشد: «فراشة، حزن الانسان الاخر، مَـرَايَـا، توابيت القبيلة، قارورة العطر، مرايا الوهم، قوس قزح.»

از منظر لاکان «سوژه» به خاطر خودبازشناسی اشتباه نوزاد و سپس وارد شدن به دنیای زبان و جداسازی میل دچار بیگانگی می‌شود و ثبات و استمرار ندارد، اما «موضوع حیاتی در این جا است که "سوژه" موقعیت خود را درون نظام نمادین مسلم می‌گیرد و بنابراین قادر به کنش است» (هومر،ص۱۰۵) درنتیجه «سوژه» با مسلم گرفتن «دیگری»، ساختاری را قبول می‌کند و وارد کنش می‌شود که در صورت سیطره‌ی ساختار دیگر و گفتمان دیگر دوباره همین امر می‌تواند اتفاق بیفتد. شاعر نیز در روند رشد خود برای بازیابی هویت خود در عصر تشتت و گسستگی گاه از زبان نمادین فراتر می‌رود و با هنجارگریزی نظمی نوین می‌آفریند. گاهی نیز هویت خود را در متن جامعه مسلم می‌گیرد، و با درک انسان غمگین دیگر تولد می‌یابد.

در تمامی این اشعار یک عامل مشترک بسیار مهم وجود دارد که لاکان بر آن تاکید دارد وآن عدم پایداری یک ساختار و تحول آن است به طوری که سوژه از نظم نمادین در سایه‌ی ناخودآگاه خود فراتر می‌رود و موفق به بازنمایی خود می‌شود.

نتیجه بحث

ژاک لاکان تحت تأثیر سوسور مبحث دال و مدلول و بی‌ثباتی رابطه‌ی بین آن‌ها را مطرح کرد. وی ساختارگرایی سوسور را پشت سرگذاشت و به سمت پسا

ساختارگرایی حرکت کرد. در این راستا مفاهیم بی‌ثباتی دال، عدم مدلول و ناخودآگاه زبان را نیز مطرح نمود. وی به تشریح انسانی پرداخت که بین دال‌های فراوان قرار دارد و نمی‌تواند هویت یکپارچه‌ای به دست آورد. وی نمی‌تواند ادعای «من می‌اندیشم پس هستم» را داشته باشد، چرا که ساختارهای رو به زوال به وی هویت می‌دهند. وی در زنجیره‌ی دال‌ها و در نهایت در میان زبان گفتمان‌ها گرفتار هست. سوژه‌ای که تابع ساختارها باشد، دارای خودِ بی‌ثبات و سقوط کرده در عصر پست‌مدرنیسم است. لاکان از این ساختارهای بی‌ثبات، «دیگری بزرگ و کوچک» را استنباط می‌کند.

ریتا عودة شاعر زن فلسطینی که سراسر اشعارش سرشار از دغدغه‌ی هویت است، در جامعه‌ای زندگی می‌کند که نمی‌توان نسبت به «دیگری» بی‌تفاوت بود. حال این «دیگری» می‌تواند مسایل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و... باشد. بررسی برخی از اشعار وی نشان می‌دهد که شاعر به عنوان یک «سوژه» در تعامل با «دیگری» رشد می‌کند. وی گاهی هویت خود را مسلم فرض می‌کند و همگام با «دیگری بزرگ» از عزلت و گوشه نشینی و فردیت رمانتیسم بیرون می‌جهد تا با درک غم انسان‌های دیگر به میلاد واقعی هویتش دست یابد. گاهی شعر به خاطر سرخوردگی از یک «دیگری بزرگ» عنان امر را به دست ناخوداگاه می‌سپارد تا از نظم نمادین فراتر رفته با هنجارگریزی‌های زبانی شکاف بین امر واقع و نظم حاکم را با رویاهای خود پر کند.

تضادی که بین «سوژه» و«دیگری بزرگ» یا نظم نمادین اتفاق می‌افتد، حس فقدان شاعر را برمی‌انگیزد. وی به نظم خیالی» رویا و دامان عشق پناه می‌برد و زبانی هنجارگریز برمی‌گزیند: «أنا بحبر، علی قید حب، الاستقالة من أنا» گاهی زبان «دیگری بزرگ» را می‌پذیرد و می‌خواهد از محدودیت «نظم خیالی» که سکوت نماد آن است، از طریق درک آلام دیگران بیرون بیاید و میلاد خود را اعلام کند.

دیگری» در «نظم خیالی» و در روند رشد «سوژه» گاه به صورت تصویر چند مرد در آینه‌ی چشمان یک زن است. گاه شاعر برای بازگشت به نظم وحدت بخش خیالی، حاضر است بارها از خودی که «دیگری» آن را به وجود آورده است، خالی شود و برای این امر از واژه‌ی «اجهاض» (سقط) بهره می‌گیرد تا در واقع به آرامش دوره‌ی خیالی و

رحم ذات برسد. گاه به امواج مرکب و خش خش کاغذ پناه می‌برد و صدای گم شده‌ی خود را در صدای مرغان ماهیخوار می‌جوید.

«نظم نمادین» و «دیگری بزرگ» در شعر وی گاه به صورت تلویحی با زبانی هنجارشکن کنار زده می‌شود و شاعر به جای من فکر می‌کنم، من رویاپردازی می‌کنم را جایگزین می‌کند و در واقع در مقابل دیگری بزرگ، گفتمان مدرنیسم و تفکر دکارتی می‌ایستد. تابوت قبیله، شیشه‌ی عطر و آینه‌های وهم، دیگری بزرگ هستند که سعی می‌کنند در رشد «سوژه» تأثیر بگذارند، ولی وی برای این هویت ترمیزی ارزشی قائل نیست، چرا که «تَعَدَّدَتِ الْمَرَایَا وَالْوَجْهُ وَاحِدٌ».

زمانی فرا می‌رسد که دیگری بزرگ و نظم نمادین، سوژه را دچار گسست و سردرگمی می‌کند وبین امر واقع و دیگری حاکم، شکافی عمیق به وجود می‌آید. شاعر با سؤال «أأنا أنا» ناامیدی و سقوط خود را بیان می‌کند و آرزوی بازگشت به بطن و رحم ذات را دارد. این تعامل همیشگی با دیگری باعث می‌شود که سوژه، شاعر، در شرایط مختلف دغدغه‌های هویت خود را بیان کند و شعر وی نیز آینه‌ی تمام نمای این دغدغه‌هاست. وی با نوشتن، تولد دوباره می‌یابد و سعی دارد، حضورش را بر تمامی احتمالات دیگر (دیگری‌ها) تحمیل کند.

منابع و مآخذ

- قرآن
- احمدزاده هروی، شیده (۱۳۸۵ش)، "نظریه دیگری» در نقد روانکاوی لاکان"، چهارمین همایش ادبیات تطبیقی.
- اونز، دیلن (۱۳۸۷ش)، فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان کاوی لکانی، ترجمه: مهدی رفیع؛ مهدی پارسا، تهران، گام نو، چاپ دوم.
- برتنز، یوهانس (۱۳۸۸ش)، نظریه‌ادبی، ترجمه: فرزان سجودی، تهران، آهنگ دیگر، چاپ دوم.
- دلة، بطرس (۲۰۰۸م)، مع الشاعرة ریتا عودة: قبل الاختناق بدمعة، الحوار المتمدن-العدد- ۲۲۵۸.
- سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۸٤ش)، راهنمای نظریه‌ی ادبی تهران، ترجمه: عباس مخبر، طرح نو، چاپ سوم.

- کادول، کریستوفر (۱۳۹۱ش)، وهم و واقعیت، ترجمه: کاظم فیروزمند، تهران، نشر ثالث، چاپ اول.
- کالر، جاناتان (۱۳۹۰ش)، تئوری ادبی، ترجمه: حسین شیخ الاسلامی، تهران، افق، چاپ اول.
- کنفانی، عدنان (۲۰۰۹م)، عالم ریتا عودة الإبداعی، الحوار المتمدن-العدد ۲۷٦۹.
- موللی، کرامت (۱۳۸۹ش)، مبانی روان کاوی فروید- لکان، تهران، نشر نی، چاپ پنجم.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹ش)، پست مدرنیته و پست مدرنیسم، تهران، نقش جهان، چاپ چهارم.
- هومر، شون (۱۳۸۸ش)، ژاک لاکان، ترجمه: محمد علی جعفری ؛ سید محمد ابراهیم طاهائی، تهران، ققنوس، چاپ اول.
- یحیاوی، رشید (۲۰۰۹م)، دیوان:مرایا الوهم للشاعرة ریتا عودة، الحوار المتمدن-العدد ۲۷٥٤.
- الحدیثی، نهاد (۲۰۱٦م)، ریتا عودة/ الشاعرة والکاتبة الفلسطینیة الثائرة علی الصمت وقهر المراة.
http://wonews.net/ar/index.php?act=post&id =16818
- زیتون، رفعت (۲۰۱٥م)، قراءة فی دیوان (سأحاولکِ مرة أخری).
http://maannews.net/Content.aspx?id=76958
- السلحوت، جمیل (۲۰۱٥م)، ریتا عودة تختزل الرّوایة بقصیدة.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2015/03/21/360697.html
- عودة، ریتا (۱۹۹۸م)، مرایا الوهم، اصدار المدرسة الثانویّة البلدیة.
http://ritaodeh.blogspot.ae.۱۹۹۸/۰۷/۲۰۰۹/html
- .....(۱۹۹٤م)، ثورة علی الصّمت، الناصرة ،دائرة الثقافة العربیّة.
http://ritaodeh.blogspot.ae.۱۹۹۴/۰۷/۲۰۰۹/html
- .....(۲۰۰۸م)، سأحاولکِ مرّةً أخری، فلسطین، بیت الشعر الفلسطینی، الطبعة الأولی.
http://ritaodeh.blogspot.ae/۰۹/۲۰۰۹/new-poems.html
- .....اسفند (۱۳۹٤ش)

http://www.adab.com/modules.php?name=Sh۳er&doWhat=lsq&shid&۳٦۱=r&=start۱٥=

دراسة الذات و الآخر فی قصائد ریتا عودة علی المنهج النفسی عند جاکلاکان
(فی ظل النقد النفسی لجاک لاکان)

مهین حاجی زاده[۱]
صدیقه حسینی[۲]
آرزوه شیدایی[۳]

الملخص

جاک لاکان أقام صلة بین التحلیل النفسی لما بعد الحداثة و علم اللغة طارحا نظریة اللاوعی للغة و النص. إنهقدم محللا مراحل تنمیة الذات من خلال النظم الخیالی، طور المرآة، النظمالرمزی أو اسم الاب و المستویالواقعی و الآخر الکبیر و الآخرالصغیر. فی هذه العملیة یحل الشعر و الفن محل شعور الفقدان. ریتا عودة شاعرة و ذات تجدد کیانها فی صلة وثیقة بالآخر و تجتازهذه المراحل حتی تفرض کیانها علی کل الاحتمالاتالمفروضة. لغة اللاوعی هی نفس الآخر الکبیر الذی تربو علی النظم الرمزی (شرائع الاجتماعیة و الثقافیة) أحیانا. حیث أن هذا الآخر الکبیر یخلق الکیان السائل و الذات المنفصم بسبب لغة اللاوعی و الرغبة و الفقدان علی نظرة لاکانلأن ذاتفی رأی لاکانهیذاتاللاوعي. هذه المقالة دراسة تحلیلیة- وصفیة تعالج الذات و الآخر فی بعض أشعار ریتا عودة. شاعرة فلسطینیة فی الشرق الأوسط بصفة إمرأة شاعرة تختبر صراع الهویة و التشظی و التماسک و القنوط و تجدید الهویة فی شعرها.

الکلمات الرئیسیة: النفد النفسی،جاک لاکان، ریتا عودة، الآخر، الذات، المس.

۱- أستاذه مشارکه بجامعه الشهید مدنی بأذربیجان
۲- طالبه الدکتوراه فی قسم اللغه العربیه و آدابها، بجامعه الشهید مدنی بأذربیجان
۳- طالبه الدکتوراه فی قسم اللغه العربیه و آدابها، بجامعه الشهید مدنی بأذربیجان

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

چیرگی فراخود بر خود در نمایشنامه عراضه الخصوم و پردازش روانکاوانه شخصیت اصلی «ام سلیم»

ناصر قاسمی[۱]، استادیار گروه عربی، دانشگاه تهران، پردیس فارابی
یدالله ملایری، استادیار گروه عربی، دانشگاه تهران، پردیس فارابی
محمد طهماسبی، کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، پردیس فارابی

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۹/۱٦

چکیده

نقد روان‌کاوانه یکی از رویکردهای نقد ادبی است که حدود یک قرن از عمر آن می‌گذرد. در این رویکرد نقدی، اثر ادبی از منظر روان‌شناسی نقد و تحلیل می‌شود. یکی از نمایشنامه‌های عربی که قابلیت خوانشِ روانکاوانه را دارد نمایشنامه "عراضة الخصوم" نوشته‌ی "علی عقلة عرسان" ادیب سرشناس سوری (۱۹٤۰م) است. در این نمایشنامه شخصیت "ام‌سلیم" جهت دست‌یابی به اهدافش، کُنش و واکنش‌های فراوانی از خود نشان می‌دهد که بسیاری از این رفتارها برخاسته از ناخودآگاه اوست. مقاله حاضر در پی آن است که رفتار ام سلیم را بر اساس ساختارهای شخصیت، با تکیه بر نظریه‌ی ناخودآگاه فروید بررسی نماید. ام‌سلیم شخصیت بنیادین این نمایشنامه است که طبق خواسته‌های فراخود رفتار می‌کند. فراخود او جهت رسیدن به اهدافش به مرحله غیر عقلانی رسیده و همین باعث تعارض بین خود و فراخود او می‌شود. نتیجه‌ی این تعارض، چیرگی فراخود بر خود است و در حقیقت ام‌سلیم در این نمایشنامه نماد فراخود است. او همچنین در دو موقعیت برای رهایی از فشار روانی و اضطراب به ساز و کار دفاعی بازگشت دست برده است.

کلید واژه‌ها: علی عقلة عرسان، عراضة الخصوم، نقد روانکاوانه، خود، فراخود.

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

DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.8.14.27

مقدمه

پیشینه‌ی پیوند ادبیات و هنر با علم روانشناسی به آغاز قرن بیستم برمی‌گردد؛ زمانی که پدر علم روانکاوی، زیگموند فروید نقد جدیدی را وارد عرصه ادبیات و هنر کرد. «رویداشت فروید به ادبیات و هنر و آثار خیال‌انگیز و دلبستگی کاستی‌ناپذیر او نسبت به این موارد، واقعیتی است که از همان دوره نخست فعالیت پژوهشی و اندیشمندانهٔ وی خود را نشان می‌دهد» (شریعت کاشانی، ۱۳۹۰: ٢٤). با نگاهی گذرا به آثار برجای مانده از فروید به آسانی می‌توان تسلط او بر ادبیات داستانی، نمایشنامه، شعر و هنرهای تجسمی را مشاهده کرد. نقد او بر داستان گرادیوا[۱] (Gradiva)، مرد شن‌پاش[۲] (*Sand-Man*)، نمایشنامه‌های شکسپیر، آثار لئونارد داوینچی، پیکره‌ی موسی اثر میکل آنژ و ... همگی نشان از دلبستگی و علاقه‌ی او به کارهای ادبی و هنری دارد. او با گسترش علم روان‌کاوی به حوزه‌ی ادبیات و هنر، پیوندی استوار میان آنها ایجاد کرد و زمینه‌ی تحلیل آثار ادبی ـ هنری را از منظر روانکاوی برای دیگران فراهم کرد. «پیوند روانکاوی و ادبیات از همان روزهایی آغاز شد که فروید نامهای ادبی پرآوازه‌ای چون ادیپ و نرگس یا یوسف و ساد را به کمک بار معنایی آشنای این نامها روشن‌تر و ساده‌تر کرد» (یاوری، ۱۳۸۸: ۱۷). بنابراین نمی‌توان پیوندِ ادبیات و روانشناسی را انکار کرد. هرکدام بر دیگری تاثیر گذاشته و از یکدیگر تاثیر پذیرفته‌اند، بیش از یک قرن است از این پیوند دوسویه می‌گذرد و هرچه زمان می‌گذرد ارتباط آنها استوارتر و منطقی‌تر می‌شود.

نقد ادبی روانکاوانه یکی از مهم‌ترین جریانات نقدی در حوزه ادبیات و هنر است که در درازنای یک سده اخیر، پس ظهور اندیشه‌های فروید بالیده و گسترش یافته است. «امروزه مراد از نقد روانشناسانه، نقدی است که بر مبنای روانشناسی جدید ـ از فروید به بعد ـ باشد» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۱). فروید از همان ابتدا، آثار ادبی و هنری را بن‌مایهٔ پژوهش‌های روانشناسانه‌یِ خود قرار داد و شماری از مفاهیم و اصطلاحات روان‌کاوی را از متون ادبی اقتباس کرد و همچنین قسمتی از فعالیت‌های خود را به نقد ادبیات و هنر اختصاص داد. متون ادبی را می‌توان به چندین روش از نگاه روانشناسی مورد واکاوی قرار داد. بیشتر نقدهایی که در این زمینه صورت گرفته است به تحلیلِ

روان‌کاوانه صاحب اثر ادبی یا محتوای متن پرداخته‌اند و دیگر جنبه‌های آن خیلی مورد توجه قرار نگرفته است. «نقد ادبی روانکاونه را می‌توان بسته به آن که چه چیز را مورد توجه قرار می‌دهد به چهار نوع تقسیم کرد. این نقد می‌تواند معطوف به مؤلف، محتوی، ساختمان صوری، یا خواننده باشد. بیشترِ نقدهای روانکاوانه از انواع اوّل و دوم بوده‌اند که در واقع از همه محدودتر و مشکوک‌ترند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲٤٦). بنابراین می‌توان کارهای ادبی را از دو جهت مورد تحلیل روان‌کاوانه قرار داد: ۱ـ خالق اثر ادبی و هنری ۲ـ خود اثر و محتوای آن. «روش ابتدائی که به روانکاوی آفریننده اثر می‌پرداخت، با مطرح شدن مکاتب ادبی دیگری چون ساختارگرایی و فرمالیسم و ساختارشکنی که متن و فرم را وجهه کار خود قرار می‌دادند، به حاشیه رانده شد و هم اکنون یک روش سنتی به حساب می‌آید، اما روش دوم که به نوعی با متن و شخصیت‌های آن و تحلیل آنها سروکار دارد، همچنان معتبر است» (نیازی، ۱۳۹۱: ۱۸۲). این جستار نیز برآن است تا "ام‌سلیم"، شخصیت اصلی نمایشنامه "عراضة الخصوم" را براساس دیدگاه فروید (ضمیر ناخودآگاه) مورد بررسی قرار دهد. در این پژوهش سعی می‌شود به سوالات زیر پاسخ داده شود. ۱ـ کدامیک از سطوح شخصیت، ام‌سلیم را وادار به رفتار نابهنجار کرده است؟ ۲ـ تعارض بین فراخودِ ام‌سلیم با خودِ او چگونه نمود پیدا کرده است؟ ۳ـ نقش نهاد در این میان چیست؟ ٤ـ ام‌سلیم برای رهایی از فشارِ روانیِ ناشی از اضطراب و ناکامی به کدام یک از ساز و کارهای دفاعی دست برده است؟

نمایشنامه یادشده بازتاب یکی از واقعیت‌های جامعه عرب است که نویسنده در قالب نمایش به آن پرداخته است. شخصیت اصلی و قهرمان نمایش پیرزنی به نام "ام‌سلیم" است که رفتارهای بسیار متفاوتی نسبت به سن و جنس خود نشان می‌دهد. رفتارهایی که در پس آنها معانی و اهداف فراوانی نهفته است که ریشه در ناخودآگاه او دارد. از این رو شایسته است تا با استفاده از دیدگاه روانکاوانه لایه‌های ناخودآگاه او را شکافت و به شناختی درست از عوامل و انگیزه رفتارهای او دست یافت.

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون در زمینه‌ی نقد روان‌کاوانه‌ی شخصیت در آثار ادبی "علی عقله عرسان" به صورت خاص پژوهشی صورت نگرفته است، اما در برخی موضوعات دیگر بر روی آثار او کارهای به صورت مقاله یا پایان نامه انجام شده که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ مقاله "*الاتجاه القومی فی مسرح علی عقلة عرسان*" نوشته‌ی دکتر شهریار نیازی و اعظم بیگدلی و شیما فرجی، مجله‌ی دراسات الأدب المعاصر شماره‌ی (۱۵) سال ۱۳۹۱. مؤلفان در این مقاله به سه مورد از نمایشنامه‌های عرسان (الغرباء، الفلسطینیات، عراضة الخصوم) پرداخته و گرایش قومیت گرایی این نمایشنامه نویسِ سوری را در این سه اثر ادبی ـ هنری بررسی می‌کنند.

ـ مقاله «*التوظیف الدلالی للرموز فی المسرحیة "زوّار اللیل" لعلی عقلة عرسان*» نوشته‌ی دکتر جواد اصغری، مجله‌ی ادب عربی شماره‌ی (۱) سال ۱۳۹۳. هدف این مقاله رمزگشایی رموزی است که علی عقلهٔ عرسان در نمایشنامه‌ی زوّار اللیل به کار برده است. نویسنده نمایشنامه تنش روانی ناشی از اشتباهات و گناهانی که انسان مرتکب می‌شود را در قالب رمز نشان می‌دهد.

– پایان‌نامه "*بررسی مضامین رمان صخرهٔ الجولان، اثر علی عقله عرسان*"، دانشجو: علی لایقی، راهنما علی بیانلو، دانشگاه یزد، بهمن ۹۵. از عنوان پایان نامه پیداست که نویسنده به رمان علی عقله عرسان پرداخته است.

–پایان‌نامه "*بررسی عناصر ساختاری و محتوایی نمایشنامه الغرباء، اثر علی عقله عرسان*"، دانشجو: فرشته شیخ حسینی، راهنما علی بیانلو، دانشگاه یزد، اسفند ۹۵. این پایان‌نامه به بررسی عناصر ساختاری نمایش‌نامه «الغرباء» و بررسی مضامین اجتماعی و سیاسی آن به روش توصیفی و تحلیلی پرداخته است.

با توجه به توضیحاتی که داده شد هیچکدام از این پژوهش‌ها در رابطه با واکاوی شخصیت‌های نمایشنامه عراضةالخصوم نیست، اما در زمینه‌ی تحلیل روان‌کاویِ آثارِ دیگر نویسندگان پژوهش‌هایی صورت گرفته که ذکر آنها چندان مناسب نیست.

علی عقلة عرسان و نمایشنامه عراضة الخصوم

علی عقله عرسان (۱۹٤۰م) یکی از نویسندگانی است که در حرکت و جهش نمایشنامه در سوریه نقش مهمی ایفا کردند. این روشنفکر و هنرمند با آگاهی بالای سیاسی به خوبی به بحران فلسطین پاسخ داده و به عنوان تراژدی جهان عرب و اسلام با آن برخورد کرده است. بنابراین، نمایشنامه نزد عرسان تنها دستمایه‌ای برای سرگرمی هنری و کامجویی زیبایی شناسیک نیست هدف بنیادین او پرداختن مشکلات جامعه عرب به ویژه قضیه‌ی فلسطین است که در پی نبود وحدت گریبانگیر تازیان و مسلمانان شده است (البرادعی، ۱۹۸٦: ۲۵۱ ـ ۲۵۲).

نمایشنامه "عراضة الخصوم"(۱۹۷۵م) یکی از کارهای واقع گرایانه علی عقله عرسان است. او در این اثر ادبی ـ هنری به واقعیت‌ها و چالش های جامعه عرب می‌پردازد. «نویسنده در این نمایشنامه به موضوعی قومیت گرایانه و میهنی می‌پردازد و رویدادی سیاسی مرتبط با مسائل میهنی را برای آن انتخاب می‌کند. این واقعه همان توافق کشور مصر با اسرائیل (پیمان کمپ دیوید) است که نتایجی فاجعه‌بار در پی داشته است» (بلبل، ۲۰۰۲: ۳۳۸).

نمایشنامه مذکور را به دو دلیل می‌توان از نگاه روانشناسی مورد تحلیل قرار داد. یکی به این سبب که با واقعیت سروکار دارد، از این‌رو شخصیت‌های موجود در آن با افراد بیرون داستان قابل مطابقت هستند و خیلی از واقعیت دور نیستند و دلیل دیگر آن کشمکشی است که بین شخصیت‌های داستان اتفاق می‌افتد. در این نمایشنامه شخصیت‌های گوناگونی وجود دارد که به جهت اهداف و انگیزه‌های متفاوت آنها در طول داستان کُنش و واکنش‌های فراوانی از خود نشان می‌دهند. بنابراین، نقد و تحلیل این داستان از زاویه روان‌کاوی بسیار مناسب است.

شخصیت ام‌سلیم

شخصیت و شخصیت پردازی یکی از مهم‌ترین سازمایه‌های هر داستان به شمار می‌آید، تا جایی که موفقیت داستان مدیون هنر و مهارت نویسنده در شیوه خلق شخصیت‌های

داستانش است. شخصیت‌های داستان را می‌توان از جنبه‌های مختلف تقسیم بندی کرد. از جمله این تقسیم بندی‌ها، گروه شخصیت‌های اصلی و گروه شخصیت‌های فرعی است که گاه شخصیت اصلی را شخصیت قهرمان نیز می‌نامند. «قهرمان نمایش، شخصیتی است که رویدادهای مهم داستان پیرامون او می‌چرخد، بیش از شخصیت‌های دیگر نمایش‌نامه بر رویدادها داستان تاثیر می‌گذارد و متأثر می‌شود. هستی و زندگی شخصیت‌های بزرگ در گرو چند وچون پیوند آنها با قهرمان داستان است» (القط، ۱۹۹۸: ۲۰). «کسی است که محیط را آشفته می‌کند، روند عادی زندگی را به هم می‌ریزد بحران را دامن می‌زند و کشمکش را به وجود می‌آورد. بدون او همه چیز در جای خود قرار دارد. همه کس نقش و موقعیت خود را قبول کرده است و زندگی، خوب یا بد، به هر حال، در روال خود و بدون حادثه جریان دارد و همه به آن تن در داده‌اند» (فردین، ۱۳۸۹: ۹۰).

در نمایشنامه "عراضة الخصوم" به شخصیت پیرزنی به نام ام‌سلیم برمی‌خوریم که افزون بر اینکه نقش اصلی داستان را به دوش می‌کشد، قهرمان داستان نیز هست. وی دنبال آرمانی ارزشمند و بزرگ است که دست یافتن به آن کار ساده‌ای نیست. او در مسیر خود با موانع زیادی مواجه می‌شود و جهت رسیدن به هدفش باید با شخصیت مخالف (ضد قهرمان) داستان مبارزه کند. بنابراین، لحظه‌ای آرام و قرار ندارد و جنب و جوش فروانی از خود نشان می‌دهد. اوست که داستان و رویدادها آن را پیش می‌برد و در نهایت با تلاش فراوان بر رقیب خود پیروز می‌شود.

نهاد کنترل شده: نهاد **(id)** در برگیرنده تمام غرایز و رفتارهای اولیه انسان است، «نهاد براساس اصل لذت عمل می کند و مانند "دیگی لبریز از برانگیختگی جوشان" فقط یک چیز را می‌شناسد: ارضای فوری و به هیچ وجه از واقعیت آگاه نیست» (شولتز، ۱۳۷۸: ۵۹). به عقیدهٔ فروید از همان آغاز کودکی همراه انسان است و همواره با فراخود یا منِ برتر در تضاد می‌باشد. «نهاد مرکب از غرائز، تمایلات، و خواسته‌های شخص است. اصرار نهاد بر ارضای بدون قیدوشرط این غرائز و تمایلات است. به عبارت دیگر، نهاد تابع اصل لذّت است» (کریمی، ۱۳۸۹: ٦٤). نهادِ ام‌سلیم کنترل شده و حتی

می‌توان گفت سرکوب شده است؛ چرا که در طول داستان هیچ گونه رفتاری از امسلیم مشاهده نمی‌شود که آن را به نهاد او نسبت دهیم. پیرزنی که با پشت سر گذاشتن سختی‌های فراوان اواخر عمر خود را سپری می‌کند و پسر خود را نیز در جنگ از دست داده، دیگر دنیا و خوشی‌های آن برای او لذت ندارد. نویسنده نمایشنامه شخصیت امسلیم را چنین وصف می‌کند: لا نلبث أن نرى مشعلا ترفعه امرأة ترتدي السواد، والناس يحفون بها من كل جانب، و بينهم بعض الصبية، ومعها بعض النساء. و نتبين في المرأة أمسليم و هي في العقد الخامس، قوية البنية تبدو على وجهها مرارة الأيام و نتيجة التمرس بالحياة (عرسان، ۱۹۸۹: ۳۵۳).

(طولی نمی‌کشد که مشعلی را در دست یک زن سیاه‌پوش می‌بینیم و مردم که در میانشان چند دختر دیده می‌شوند از هر طرف احاطه‌اش کرده‌اند. چند زن نیز او را همراهی می‌کنند. متوجه می‌شویم که این زن امسلیم است، پنجاه سال دارد. تنومند، رنج روزگار و تجربه زندگی بر چهره او نمایان است).

نهاد نیرویی است که در پی ارضای غرائز و تمایلات در شخص است. اما نهادِ امسلیم دیگر قدرت آن را ندارد که او را به ارضای تمایلاتش و کسب لذت ترغیب کند. نهاد او در مبارزه با فراخود شکست می خورد؛ تنها هدفی را که امسلیم در پی آن است به هیچ وجه برخاسته از نهاد او نیست، بلکه این فراخود اوست که دارد حکمرانی می‌کند. «البته نهاد جنبه‌های منفی و خواسته‌های نامقبول و غیرمعقول نیز دارد، امّا در این زمینه‌ها نهاد غالباً با من و من برتر در تعامل است و عمدتاً تحت کنترل آن‌ها قرار دارد» (کریمی، ۱۳۸۹: ٦٤). بنابراین نهاد امسلیم کاملا تحت کنترل خود و فراخود او قرار دارد. در مشاجره‌ای که بین او و ظافر صورت می‌گیرد هرگونه لذتی را در این سن رد می‌کند؛ خودش را مادر شهید معرفی می‌کند و از هدف آرمانی خود سخن می‌گوید.

ظافر: (بصوت مرتفع). أقول: ماذا تريدين من الرجل و أنت في هذه السن؟ أما تخجلين؟!

(ظافر: (با صدای بلند). می‌گویم: با این سن و سال از مرد چه می‌خواهی؟ خجالت نمی‌کشی؟!)

ام‌سلیم: لستُ كأمك تَبحث عن الرجل من أجل الفراش و هي في أرذل العمر، من أجل غرض بهيمي دنس. إنما أبحث عن رجال لهم مروءة الرجال، لا شكلهم فحسب. أنا أم شهيد.. ولست... (عرسان، ۱۹۸۹: ۳۵۵)

(ام‌سلیم: مثل مادرت نیستم که در پیری دنبال مردی جهت هم خوابگی و نیتی حیوانی و کثیف است. من فقط در پی مردان مرد هستم نه کسی که تنها قیافه‌ی مرد داشته باشد. من مادر شهیدم و نه...)

در صحنه‌ای دیگر ام‌سلیم همین موضوع را تکرار می‌کند و به صراحت نشان می‌دهد که نهاد او کاملا توسط دو نیروی دیگر یعنی "من" و "فرامن" کنترل شده است.

ظافر: للمرأه حياء ودين.... وأ..

ظافر: زن باید دین و حیا داشته باشد...و...

أم‌سلیم: (تقاطعه) آه لو عرفت أنت و أمثالك الدين.. لما رأيتم المرأة فيه دابة للشغل وضجيعة في الفراش.. ومراغة لعيونكم الشرهة.. ولكن نسي أمثالك أصلهم ودينهم... (*همان*، ۳٦۳)

(أم‌سلیم: (میان حرفش می پرد) آه کاش تو و امثال تو از دین چه می‌دانید.. شما زن را فقط مثل حیوان برای کار کردن می‌خواهید و یا برای همبستر شدن.. و لذتی برای چشمان حریصتان.. امثال تو مذهب و تبار خود را فراموش کرده‌اند...)

تعارض بین خود و فراخود: «خود **(ego)** در پی اعمال تاثیر دنیای خارج در نهاد و تمایلات آن است و در تلاش است تا به جای اصل لذّت که بر نهاد سیطره دارد، اصل واقعیت را جایگزین کند» (فروید، ۱۹۸۲: ٤۲). "خود" همیشه منتظر کشمکش بین نهاد و فراخود است و می‌کوشد تا تناقض بین آنها را بزداید. «خود علاوه بر این دو دیکتاتور، باید به ارباب سومی هم خدمت کند: دنیای بیرونی. بنابراین، خود مرتباً سعی می‌کند بین درخواست‌های کورکورانه و نامعقول نهاد و فراخود با درخواستهای معقول دنیای بیرونی سازش برقرار کند» (فیست، ۱۳۹۳: ٤۲). تمایل "فرامن" در این است که با "نهاد" و "من" مخالفت کند و خواستار ساخت دنیایی است که فراتر از تصوّر این دو فرایند

می‌باشد (پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۸۰: ۲۹۷). امسلیم نیز در پی آرمانی است که از واقعیت و خواسته‌های "خود" به‌دور است. «"خود" آن جنبه از شخصیت را که متمایل به واقعیت است می‌نماید و می‌کوشد بین تمایلات و آنچه به واقع قابل دست‌یابی است تفاوت قایل شود. "خود" را اصل واقعیت رهبری می‌کند» (دی.نای، ۱۳۸۱: ۲۸). متحد کردن جامعه‌ای علیه دشمنان وانتقام خون شهدا کار ساده‌ای نیست چرا که از یک سو، همین جامعه پر از افراد خائن و مزدور است و از سوی دیگر، مسولیت چنین کاری برای یک پیرزن کاری بس دشوار است. این یعنی فراخود او خواستار ساخت دنیایی است که فراتر از تصور نهاد و خود باشد.

خود که آن را اربابِ خردمند شخصیت می‌نامند در پی آن است تا خواسته‌های نامعقول نهاد و همچنین فراخود را کنترل کند. بنابراین، قصد سرکوب کردن خواسته‌های آنها را ندارد بلکه می‌کوشد تا این تمایلات را متناسب با ارزش‌های اجتماعی در زمان و مکانی مناسب جامه عمل بپوشاند. «خود از آنجا که به واقعیت آگاه است، تصمیم می گیرد که چه زمانی و به چه شیوه‌ای غرایز می‌توانند به بهترین شکل ارضا شوند» (شولتز، ۱۹۹۰: ٦۰). همان قدر که نهاد بر ارضای بی چون و چرای غرایزش پا می‌فشرد فراخود نیز به همان مقدار در رسیدن به خواسته‌هایش پافشاری می‌کند. فراخود (superego) «پیرو ارزش‌ها، آرمانگرایی، بایدها و نبایدهای اخلاقی و... می‌باشد. فراخود نیروئی است که "خود" را به دلیل تسلیم شدن در برابر خواسته‌های "نهاد" سرزنش می‌کند و شخص را به سوی کمالات سوق می‌دهد» (شاملو، ۱۳۸۸: ۳٤).

«فراخود در نقش داور اخلاقی و به منظور حفظ پی‌جویی دایمی برای کمال اخلاقی، مصمم و حتی بی‌رحم است. فراخود از نظر شدت، نامعقولی، و پافشاری نسنجیده و پی‌گیرانه بر فرمانبرداری، تفاوتی با نهاد ندارد» (*همان*: ٦۱). با توجه به تعاریفی که از خود و فراخود بیان شد رفتار امسلیم را می‌کاویم تا از نحوه رفتار خود و فراخود او مطلع شویم. در واقع فراخود او یکه‌تازی می‌کند و در راه رسیدن به اهدافش مصرانه پافشاری می‌کند. این اصرار فراخود، امسلیم را به جایی می‌کشاند تا او دست به اعمالی به دور از هنجارهای اجتماعی بزند. اینجاست که بین خود و فراخود او تعارض

ایجاد می‌شود. زیرا امسلیم در میان مردم کوچه و بازار با صدای بلند خودش را معرفی می‌کند و مردم را به سوی خود فرا می‌خواند که این اقدام او مایه شگفتی و حیرت حاضران می شود. يا أهل البلد... يا ناس.. يا شباب الأمة.. اسمعوني أنا أم سليم.. أم شهيد. اسمعوني. (يصل موكب إلى الساحة فيجتمع الناس وتغص الساحة بهم وينهض من كان في المقهى و يتجمهر الجميع حولها وهم في حيرة من أمرها، يستمر لغط الناس وتجمهرهم) (عرسان، ۱۹۸۹: ۳۵۳).

(ای هموطنان... ای مردم.. ای جوانان ملت.. من امسلیمم.. مادر شهید. گوش کنید (دسته به میدان می‌رسد مردم از راه می‌رسند و میدان را کاملا پر می‌کنند. کسانی که در قهوه‌خانه هستند از جای خود بلند می شوند و همه متحیر از کار امسلیم دور او حلقه می‌زنند. سر و صدا و تجمع مردم همچنان ادامه دارد).

منطقی نیست که پیرزنی در میان مردم هیاهو به پا کند و آنها را به همراهی با خود برای رسیدن به اهدافش برانگیزاند. فراخود امسلیم او را وادار به هنجارشکنی می‌کند و برخلاف عرف جامعه دست به عملی می‌زند که باعث شگفتی همه می‌شود. «در واقع، هنجارهای اجتماعی تعیین می‌کنند که انسان چه باید بگوید و از گفتن چه چیزهایی اجتناب ورزد. باید چگونه بیندیشد و چگونه رفتار کند، چه اعمالی را انجام دهد و از انجام کدام اعمال دوری گزیند و به همین دلیل هرکس می‌کوشد تا رفتار خود را با هنجارهای اجتماعی سازگار کند تا جامعه او را به عضویت خود بپذیرد» (ستوده، ۱۳۸۰: ۲۵).

این رفتار امسلیم مغایر ارزش‌ها و هنجارهای جامعه‌ی خویش است. این هنجار شکنی را می‌توان از حرف‌های مخالف اصلی او یعنی ظافر به راحتی برداشت کرد. ظافر: أنت عجوز مجنونة دون شك. تروجين الاشاعات وتنشرين الفوضى وتتهمين من لا يعجبك من الناس. أنت مأجورة دون شك. وإلا فما معنى تجوال امرأة مثلك هكذا (عرسان، ۱۹۸۹: ۳۵۵).

(ظافر: تو بی شک یک پیرزن دیوانه‌ای. شایعه می‌پراکنی و آشوب به پا می‌کنی و هرکس را که خوشایندت نباشد متهم می‌کنی. تو بدون شک مزدوری وگرنه معنای پرسه زدن زنی مثل تو چیست).

ظافر او را دیوانه خطاب می‌کند و همانطور که از حرف‌های او نمایان است این عمل ام‌سلیم با فرهنگ و ارزش‌های موجود در جامعه سازگار نیست. در صحنه‌ای دیگر نیز ظافر همین حرف‌ها را تکرار می‌کند. ظافر: للنساء حیاء وخجل وخدور یحفظن کرامتهن فیها.. ما هکذا تطوف وتتکلم النساء... ما هکذا النساء (*همان*، ۳۵۵).

(ظافر: زنان شرم و حیا و پوشیدگی‌ای دارند که با آن کرامتشان را حفظ می‌کنند.. زنان این‌طور نمی‌گردند و این‌طور هم حرف نمی‌زنند..زنان اصلا اینجور نیستند).

البته باید این نکته توجه داشت که این هنجار شکنیِ ام‌سلیم به معنای مغایر بودن رفتار او با اهداف فراخود نیست، بلکه فراخود او به مرحله‌ی نامعقول رسیده است و شدت آن به حدی است که حاضر است به خاطر رسیدن به هدفی والا از یک سری ارزش‌هایِ اخلاقیِ دیگر چشم پوشی کند. فراخود ام‌سلیم بدون در نظر گرفتن خواسته‌های منطقی "خود" و موانع موجود بر سر راهش، فقط در پی ارضای نیازهایش است. «فراخود به خشنودی خود اهمیتی نمی‌دهد، بلکه کورکورانه و به صورت نامعقول در راه کمال تلاش می‌کند. فراخود به این علت نامعقول است که نمی‌فهمد خود در اجرا کردن دستورات آن با چه مشکلات و امور محالی روبه‌روست» (فیست، ۱۳۹۳: ٤٤ـ٤۳).

خود که نماینده خرد و منطق است در این وضعیت باید به مقابله با فراخود بپردازد و او را تحت کنترل خود درآورد تا آن را در زمان و یا به گونه‌ای مناسب با ارزش‌های اجتماعی ارضا کند، اما از آنجا که فراخود ام‌سلیم افسار گسیخته است، "خود" توانایی مقابله با آن را ندارد. بنابراین فراخود ام‌سلیم تنها به هدف آرمانی خود فکر می‌کند و به هیچ وجه از خواسته‌هایش کوتاه نمی‌آید. این پافشاری فراخود و بی‌توجهی آن به رهنمودهای "خود" باعث می‌شود تا ام‌سلیم در ادامه به سبب رفتارش مورد بی‌احترامی و مضحکه برخی از مخالفانش قرار گیرد.

ظافر: يقينا حمقاء... أباعلي ... تَفاهَم مَعها ... يبدو أنها خرفة مثلك ..(يضحك .. ثم يكلم أم-سليم). ما رأيك في أن تتزوجي (مشيراً لأبي علي). و تنتهي ثورتك.. عندها ..تهدئين كما هدأت سجاح مع مسيلمة؟! (يضحك.. همهمات بين الناس. ضحك من بعضهم واحتجاج من آخرين، صرخة استنكار من إحدى النساء اللواتي يرافقن أم‌سليم) (عرسان، ۱۹۸۹: ٣٦٤).

(ظافر: قطعا احمق است... اباعلی... تو باهاش حرف بزن... انگار امسلیم نیز مثل تو خرفت است..(می‌خندد.. سپس به امسلیم می‌گوید). نظرت چیست زن این شوی (به اباعلی اشاره می‌کند). و انقلابت را تمام کنی.. آنوقت .. آرام می‌شوی همانطور که سجاح با مسیلمه به آرامش رسید؟! (می خندد..همهمه مردم به گوش می‌رسد. بعضی می‌خندند و بعضی اعتراض می‌کنند، یکی از زنان همراه امسلیم معترضانه فریاد می‌کشد).

می‌بینیم که ظافر چگونه به امسلیم توهین می‌کند و او را به سخره می‌گیرد. بی‌گمان اگر خود امسلیم توان کنترل فراخود او را داشت اجازه نمی‌داد تا امسلیم دست به چنین اقدامی بزند. در نهایت نتیجه‌ی این تعارض میان خود و فراخود به شکست خود می‌انجامد و این فراخود اوست که با قدرت تمام به سمت آرمانش گام برمی‌دارد.

یکه‌تازی فراخود: امسلیم در این داستان نماینده تام فراخود است. زیرا تنها به دنبال هدفی است که هماهنگ با اهداف فراخود باشد. او در این نمایش همه کوشش خود را برای تحقق معانی والایی چون آزادی، عدالت، وطن، ادامه راه شهدا و ... صرف می‌کند. فرحان بلبل در کتابش امسلیم را نماد وطنی می‌داند که شهدای بسیاری تقدیم می کند (۲۰۰۲: ۳٦٤). در طول رویدادها داستان بارها خود را مادر شهید معرفی می‌کند و از مردم می‌خواهد تا راه شهدا را ادامه دهند. أولادنا ماتوا من أجل هدف للوطن كله، وينبغي أن يتحقق هذا الهدف... وإلا فإن موتهم لا معنى له على الإطلاق (عرسان، ۱۹۸۹: ۳۹٦).

(فرزندان ما در راه وطن کشته شدند، باید این هدف تحقق یابد... وگرنه مرگ آنان بیهوده است).

او همواره در سخنانش از آرمانی ارزشمند دم می‌زند و چنان سخنوری می‌کند که در صحنه‌ای که از زبان سلیم حرف می‌زند همه مردم با او همراه و هم صدا می‌شوند و سخن او را تکرار می‌کنند. الجميع: ارفعوا أرجلكم عن أعناقنا.. لا تدنسوا مراقد ذكرانا..(يتردد النداء عدة مرات. يعود بعدها صوت سليم للظهور وحده) (*همان*، ۳۵۸).

(همه: قدم‌هایتان را از روی گردن‌هامان بردارید.. به خاک شهیدان بی حرمتی نکنید.. صدا چندبار تکرار می‌شود. صدای سلیم دوباره به تنهایی ادامه می‌دهد).

با سخنان خود بسیاری از مردم را تحت تاثیر قرار می‌دهد و هر اندازه که مخالفان او به خصوص ظافر می‌کوشند تا با ترفندهای گوناگون مردم را از اطراف او پراکنده کنند، اما ام‌سلیم از یک سو، با شجاعت و سماجت خود و از سویی دیگر، با حرف‌های خطابه مانندش به راه خود ادامه می‌دهد. بنابراین، تمام این رفتارهایی که ام سلیم انجام می‌دهد همه در جهت اهدافی است که برخاسته از فراخود اوست.

از همان ابتدای نمایش "فراخود" ام‌سلیم شکل می‌گیرد. در واقع این فراخود اوست که او را به خیابان‌ها می‌کشد و زمینه‌ی رویدادها بعدی داستان را فراهم می‌کند. هر نمایشی یک کُنشِ برانگیزنده دارد که موضوع اصلی نمایش از آن لحظه به بعد شروع می‌شود. «کنش برانگیزنده (inciting action) رویدادی است که جرقه کنش اصلی کل نمایشنامه را می‌زند. لحظه‌ای سر می‌رسد که شخصیت اصلی از نظر عملی برانگیخته شده است یا حسی در شخصیت به وجود آمده که باعث تحریک کنش می‌شود» (تامس، ۱۳۹۵: ۱۲۱). در این نمایشنامه کنش اصلی توسط "فراخود" ام سلیم، شخصیت اصلی داستان اتفاق می‌افتد. پس از این که او پسر شهیدش سلیم را در خواب می‌بیند از حرف‌های او بسیار آزرده می‌شود و اینجاست که "فراخود" او بر "نهاد" و "خود" او چیره می شود تا ام‌سلیم دل از دنیا و لذات آن بکند و در پی هدفی ارزشمند گام در کوچه و خیابان بگذارد. وقتی ظافر شخصیت منفی نمایش نامه به او توهین می‌کند و او را مزدور می‌خواند ام‌سلیم دلیل کار خود را توضیح می‌دهد. البته پیش از اینکه از خواب خود تعریف کند دلیل این حرکت خود را انگیزه‌ای بس والاتر می‌داند تا مردم گمان نکنند که او به دنبال انتقام خون پسرش است: ام‌سلیم: لم أستطع البقاء لحظه في البيت بعد سماع خبر الصفقه في سيناء. في القدس.. فوق أرض الشهداء. لقد هبوا من قبورهم هناك وما وسعتهم الأرض.. و شعرت بهم يدفعونني من البيت إلى الشارع.. من الظلام إلى النور، لكي أبحث عن الرجال، بعد أن يبستم ولم تحرك فيكم أعظم الأمور عرقاً واحداً (عرسان، ۱۹۸۹: ۳۵٦ـ۳۵۵).

(بعد از شنیدن خبر معامله[۳] در صحرای سینا، دیگر نتوانستم حتی یک لحظه در خانه بمانم. معامله‌ای که در قدس، در سرزمین شهیدان اتفاق افتاد، شهدا از قبرهای خود برخاسته‌اند و زمین گنجایش آنها را ندارد...، احساس کردم آنها من را از خانه به

خیابان می‌کشانند.. از تاریکی به سمت روشنایی، تا بعد از اینکه شما خشکیدید و بزرگترین رویدادها در شما اثر نکرد، به دنبال مردان واقعی بگردم).

به عقیده امسلیم این اقدام او حرکتی است از سوی تاریکی و گمراهی به سوی روشنایی و کمال. این بدین معناست، که او دقیقا طبق خواسته‌ها و تمایلات "فراخود" عمل می‌کند. «توّجه فراخود به کمال است نه لذّت و خوشی» (کریمی، ۱۳۸۹: ٦٥). با شنیدن این خبر مبنی بر اینکه سران کشورش بر سر جزیره سینا با دشمن به توافق رسیده‌اند دیگر تحمل خانه نشینی را ندارد. در حسرت از دست رفتن بخشی از خاک وطنش "فراخود" امسلیم بی توجه به موانع و مشکلات راه او را وادار به جنبش می‌کند. مردم را بخاطر این توافق سرزنش می‌کند و از مردان راستین می‌خواهد تا نسبت به این قضیه بی تفاوت نباشند. امسلیم پس از اینکه انگیزه حرکت خود را برای مردم شرح می‌دهد، برای تأیید حرف‌هایش و تحت تأثیر قرار دادن مردم خوابی را که در آن با پسرش حرف می‌زند تعریف می‌کند: لم أستطع البقاء في البيت بعد أن سمعت منه ما سمعت.. نعم.. سمعت منه. من ابني الشهيد.. من سليم. (تبدو وكأنها في غيبوبه). لقد زارني ليل أمس و كان خائفاً يلهث.. قال: إن الجنود من رفاقه خلفه يريدون منعه من تخطي الحدود إليّ يخشون أن يوقظ فيّ.. فيكم.. شيئاً ما. يخشون أن يجرح ستار النسيان الذي أسدلوه بيننا و بينهم (عرسان، ۱۹۸۹: ۳٥٦).

(بعد از آن حرف‌هایی که از او شنیدم دیگر نمی‌توانم در خانه بمانم.. بله.. از خودش شنیدم.. از پسر شهیدم.. از سلیم (به نظر می‌رسد هوشیاری‌اش را از دست داده است). دیشب به خوابم آمد. نفس زنان و وحشت‌زده بود).. گفت: هم‌رزمانش دنبالش هستند تا مانع عبور او از مرز بشوند، چرا که می‌ترسند چیزی را در من.. در شما.. بیدار کند. می‌ترسند آن پرده فراموشی که میان ما و خودشان افکنده‌اند کنار رود).

این اتفاق چنان فراخود امسلیم را بیدار می‌کند که حتی یک لحظه در این راهی که قدم گذاشته است شک نمی‌کند. به آرمانش باور دارد و برای رسیدن به آن سختی‌های زیادی را متحمل می‌شود.

نتیجه

امسلیم شخصیت اصلی نمایش‌نامه عراضهٔ الخصوم برای رسیدن به آرمانش بسیار می‌کوشد و واکنش‌های فراوانی از خود نشان می‌دهد . بی‌گمان همه‌ی این رفتارها بر پایه سطح هوشیار و آگاه او صورت نگرفته است. بیشتر این رفتارهای او به باور فروید، مثل هر شخص دیگری برخاسته از ضمیر ناخودآگاه اوست. سه زیر مجموعه ناخودآگاه یعنی نهاد، خود و فراخود هر کدام در این میان نقشی بر عهده دارند که نقش "فراخود" در رفتار امسلیم پر رنگ‌تر و آشکارتر است. فراخود امسلیم سرچشمه حرکت و جنبش اوست. تکانه‌های فراخود به مرحله‌ی غیر عقلانی رسیده و چنان او را زیر فشار قرار می‌دهد که امسلیم برای ارضای نیازهای آن، ناگزیر دست به رفتارهایی، خلافِ عرف و سنت جامعه می‌زند. تعجب و تحیر مردم از رفتار امسلیم و همچنین حرف‌های ظافر خطاب به او، تأییدی بر هنجارشکنی امسلیم است. از سوی دیگر فراخود امسلیم باعث می‌شود تا او در مسیر هدفش سختی‌های بسیاری را تحمل کند و بارها مورد توهین مخالفانش قرار گیرد. در چنین وضعیتی "خود" خردمند و منطقی باید مقابل فراخود بایستد و نیازهای آن را در زمان و به گونه‌ای مناسب با فرهنگ جامعه پاسخ دهد. در این موقعیت بین خود و فراخود او تعارض ایجاد می‌شود، اما فراخود او به حدی قدرتمند شده که خود توانایی کنترل آن را ندارد، نتیجه این تعارض به شکست خود می‌انجامد و فراخود مقتدرانه در مسیر خود گام بر می‌دارد.

نهاد خفته‌ی امسلیم در این میان هیچ گونه نقشی ایفا نمی‌کند، چراکه توسط فراخود او کاملا مهار شده و مجالی برای خودنمایی و لذت‌طلبی پیدا نمی‌کند. تنها هدف امسلیم به هیچ وجه طبق خواسته‌های نهاد نیست، بلکه این فراخود اوست که امسلیم را زیر فشار می‌نهد و او را به ارضای نیازهایش وامی‌دارد. بنابراین امسلیم در این نمایش نماد فراخود است.

پی‌نوشت‌ها

۱- اثر نویسنده و شاعر آلمانی ویلهلم ینسن است.

۲- اثر نویسنده‌ی آلمانی تئودور ویلهلم هوفمن است.

۳- کمپ دیوید نام پیمانی است که به وسیله انور سادات، رییس جمهور وقت مصر و مناخیم بگین، نخست وزیر وقت رژیم صهیونیستی به امضا رسید.

منابع و مآخذ

– ایگلتون، تری (۱۳۸۰ش)، پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی. ترجمه‌ی عباس مخبر. چ دوم. تهران: نشر مرکز.

– البرادعی، خالد محی‌الدّین (١٩٨٦م)، خصوصیة المسرح العربی. منشورات اتحاد الکتاب العرب.

– بلبل، فرحان (۲۰۰۲)، من التقلید إلی التجدید فی الأدب المسرحی السوری. دمشق: منشورات المعهد العالی للفنون المسرحیة.

– پژوهشکده حوزه و دانشگاه (۱۳۸۰ش)، مکتب‌های روانشناسی و نقد آن (۱). چ چهارم. تهران: انتشارات سمت.

– تامس، جیمز (۱۳۹۵ش)، تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی: برای بازیگران، کارگردانان و طراحان. ترجمه‌ی علی ظفر قهرمانی‌نژاد. چ چهارم. تهران: انتشارات سمت.

– دی.نای، رابرت (۱۳۸۱ش)، سه مکتب روان‌شناسی دیدگاههای فروید، اسکینر و راجرز. ترجمه‌ی سید احمد جلالی. چ اول. تهران: انتشارات پاردا.

– ستوده، هدایت‌الله (۱۳۸۰ش)، آسیب‌شناسی اجتماعی(جامعه شناسی انحرافات). چ هشتم. تهران: انتشارات آوای نور.

– شاملو، سعید (۱۳۸۸ش). مکتب‌ها و نظریه‌ها در روانشناسی شخصیت. چ نهم. تهران: انتشارات رشد.

– شریعت کاشانی، علی (۱۳۹۳ش)، روان‌کاوی و ادبیات و هنر. از فروید تا ژاک دریدا. چ دوم. تهران: چاپ و نشر نظر.

– شمیسا، سیروس (۱۳۸۸ش)، نقد ادبی (ویرایش دوم). چ سوم. تهران: نشر میترا.

– شولتز، دوان (۱۳۷۸ش)، نظریه‌های شخصّیت. ترجمه‌ی یوسف کریمی و دیگران. چ دوم. تهران: نشر ارسباران.

– عرسان، علی عقله (۱۹۸۹م)، المسرحیات (١٩٦٤ – ١٩٨٨) الأعمال الکاملة، ط ۱، دار طلاس، دمشق.

– عزام، محمد (۱۹۹۸م)، وجوه الماس: البنیات الجذریة فی أدب علی عقلة عرسان. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

– فردین، محمد (۱۳۸۹ش)، نمایش‌نامه و ساختار آن. چ اول. اردبیل: انتشارات مهر غزال.
– فروید، سیجمند (۱۹۸۲م)، الأنَا وَ الهُوَ. تَرجمَهٔ محمَّد عُثمان نجاتی. الطبعة الرابعة. بیروت: دارالشروق.
– فیست، جِس. و گریگوری جی فیست (۱۳۹۳ش)، نظریه‌های شخصیت. ترجمه‌ی یحیی سیّد محمّدی. چ دهم. تهران: نشر روان.
– القط، عبدالقادر (۱۹۹۸م)، فنّ المسرحیهٔ. الطبعة الاولی. القاهرة: الشرکة المصریة العالمیة للنشر ـ لونجمان.
– کریمی، یوسف (۱۳۸۹ش)، روانشناسی شخصیت. چ دوم. تهران: انتشارات پیام نور. ۱۳۸۹.
– گرین، کِیت (۱۳۸۳ش)، و جیل لبیهان. درسنامه نظریه و نقد ادبی. ترجمه‌ی لیلا بهرانی محمدی و دیگران. چ اول. تهران: نشر روزنگار.
– گنجی، حمزه (۱۳۸٤ش)، روان‌شناسی عمومی. چ۳۲. تهران: نشر ساوالان.
– نیازی، شهریار (۱۳۹۱ش)، «تحلیلی روانکاوانه از داستان «سیاه زنگی» از کتاب «شیهه اسب» زکریا تامر». مجله زبان و ادبیات عربی. س چهارم. ش هفتم. ص ۱۷۸ـ۲۰٦.
– وِیتن، وِین (۱۳۸۵ش)، روانشناسی عمومی. ترجمه و تلخیص یحیی سیدمحمدی. چ چهارم. تهران: نشر روان.
– یاوری، حورا (۱۳۷٤ش)، روانکاوی و ادبیات. چ اول. تهران: نشر تاریخ ایران.

سيطرة الأنا الأعلى على الأنا في مسرحية "عراضة الخصوم" ودراسة شخصية "أم سليم" على ضوء منهج التحليل النفسي

ناصر قاسمی[1]
یدالله ملایری[2]
محمد طهماسبی[3]

الملخص

تحاول هذه الدراسة، وعنوانها "دراسة شخصية أم سليم في مسرحية عراضة الخصوم لعلي عقلة عرسان على ضوء منهج التحليل النفسي"، إلقاء الضوء على شخصية أم سليم وهي الشخصية المحورية للمسرحية، ومنطلق هذه الدراسة أهلية شخصية أم سليم للخضوع لمنهج التحليل النفسي، فتصدر عن هذه الشخصية أفعال وردود أفعال صادرة عن لا وعيها لبلوغ أهدافها. ويهدف هذا المقال إلى دراسة مكونات الشخصية (الهو، و الأنا، و الأنا الأعلى) التي دفعت أم سليم إلى القيام بتصرفاتها، و قد استمدّت المقالة من نظرية اللاوعى لفرويد لدراسة هذه الشخصية.

تثور أم سليم انصياعاً لرغبات الأنا الأعلى، وأن الأنا الأعلى في هذه الشخصية يبلغ المرحلة اللاعقلانية من أجل الوصول إلى أهدافها ويسبّب هذا الأمرُ التعارضَ ما بين الأنا والأنا الأعلى إذ يؤدّي هذا التعارض إلى سيطرة الأنا الأعلى على الأنا، و في الحقيقة أن أم سليم تمثّل الأنا الأعلى في هذه المسرحية. وقد لجأت أيضاً هذه الشخصية في موقفين من هذه المسرحية إلى حيلة العودة وهي من الحيل الدفاعية الفرويدية للتخلص من الضغط والقلق النفسيين.

الكلمات الرئيسية: علي عقلة عرسان، عراضة الخصوم، النقد النفسي، الأنا، الأنا الأعلى.

١- أستاذ مساعد فی اللغة العربية وآدابها، بجامعة طهران، فرديس فارابی

٢- أستاذ مساعد فی اللغة العربية وآدابها، بجامعة طهران، فرديس فارابی

٣- الماجستير فی اللغة العربية، بجامعة طهران، فرديس فارابی

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

تحلیل نشانه‌شناختی اجتماعی حضور کودک در داستان‌های کوتاه غسان کنفانی (بررسی موردی داستان کوتاه «جدران من حدید»)

تورج زینی‌وند[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سمیه صولتی، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰٦/۱۵

چکیده

داستان کوتاه «جدران من حدید» نوشتهٔ غسان کنفانی نمودی از ارزش‌ها و مفاهیم انسانی و آزادی‌خواهانه است که دنیای پرهیجان و رنگارنگ کودک را به فضایی واقعی یعنی تجربهٔ هزاران فلسطینی نزدیک می‌کند که غربت و آوارگی را با تمام وجود حس کرده‌اند. در این مجال سعی شده است به شیوهٔ توصیفی تحلیلی و با تکیه بر روابط زبانی و فرا زبانی در مطالعات نشانه‌شناختی اجتماعی مایکل هلیدی ضمن تحلیل چگونگی رمزگزاری واقعیت انسان فلسطینی، بازنمود غربت و دوری اجباریاز وطن، بارزترین نشانه‌های حضور کودک و ارتباط وی با این مفاهیم در داستان مذکور بررسی شود. نتایج پژوهش حاکی از این است که نویسنده در این داستان فریادها و دغدغه‌هایش را برای کودکان ترسیم می‌کند تا در ریشه و بن‌مایهٔ جامعه موثر واقع شود؛ وی به‌خوبی دریافته که کودک در پی‌فهم واقعیت‌هاست، لذا فرایندهای ذهنی و ادراکی بیشترین بسامد را در رمزگزاری واقعیت و درک مفاهیمی انتزاعی از قبیل آزادی، اسارت، غربت برعهده گرفته‌است، ضمن اینکه از قدرت روابط فرازبانی همچون نشانه‌های زمانی و مکانی، نوع نگاه، حالات چهره و رفتار به عنوان تکمیل‌کنندهٔ معنا و در راستای القای پیام غافل نمانده است.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی اجتماعی، مایکل هلیدی، حضور قهرمان کودک، غسان کنفانی، داستان کوتاه جدران من حدید.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: t_zinivand56@ yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.8.14.45

پیشگفتار

حضور کودک در ادبیات داستانی، تنها مختص به داستان‌های کودکانه نیست؛ بلکه در آثار داستانی بسیاری از نویسندگان، حضور کودک به‌عنوان شخصیت اصلی و قهرمان داستان خودنمایی می‌کند، قهرمانی که به‌واسطهٔ حضور وی، مهمترین مفاهیم ارزشی و مسائل سیاسی- اجتماعی و به‌عبارتی واقعیت‌های جهان از دریچهٔ نگاهی نو، ظریف و کودکانه ارائه می‌شود. شناخت ایدئولوژی و ارزش‌ها و آرمان‌های پنهان در ورای این‌گونه آثار و نتایج آن، نیازمند تحلیلی است که علاوه بر توجه به ابزاری زبانی به بافت موقعیتی و نشانه‌های فرازبانی توجه کند، در این راستا مطالعات نشانه‌شناختی اجتماعی هلیدی رویکردی مناسب است که یافتن لایه‌های معناهای پنهان و آگاه‌سازی مخاطب را هدف مطالعات خود قرار داده است. هلیدی با تجزیه و تحلیل نشانه‌های زبانی، فرازبانی و تصویری به مخاطب نشان می‌دهد که ساختار روایی داستان، چگونه با گزینش‌های جهت‌دار و همنشینی نشانه‌ها واقعیت را به تصویر می‌کشد.

در این پژوهش سعی بر اینست که یکی از داستان‌های کودک محور غسان کنفانی با تکیه بر بازنمایی واقعیت در سطح اندیشگانی و خوانش روابط کلامی در سطح بینافردی و القای مفاهیم با استفاده از ارتباطات فراکلامی مطرح شده در رویکرد هلیدی مورد بررسی قرار گیرد تا ابعاد و زوایایی نو از ساختار روایی متنی هدف‌مند را به مخاطب بنمایاند، متنی که هم‌زمان فرایندهای زبانی و فرازبانی را در خدمت آگاهی مخاطب قرار داده تا با طرح علائق کودک و احساسات او، واقعیت و مفاهیم ارزشی دنیای بزرگسالان را با ظرافتی که تنها از نویسنده‌ای فرهیخته ساخته است، ملموس‌تر جلوه دهد و به رشد ذهنی و عاطفی مخاطب، به‌ویژه خوانندهٔ کودک سرعت بخشد.

پیشینهٔ بحث

تا کنون پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ غسان کنفانی و نقد ادبیات داستانی وی، به چاپ رسیده است که غالبا به بررسی محتوایی یا ساختار روایی آثار وی بسنده کرده‌اند، از جمله مقالهٔ صاعدی (۱۳۹۲ش) با عنوان «*کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان*

کنفانی» که به بررسی رمان «ما تبقی لکم» غسان کنفانی بر اساس نظریه سوزان فرگسن می‌پردازد. بصیری و فلاح (۱۳۹۳ش) در مقاله‌ای با عنوان «*مبانی نظری ادبیات مقاومت در آثار غسان کنفانی*»، به‌شیوه‌ای تحلیلی، اصول و مبانی نظری ادبیات مقاومت را در سه محور زندگی غسان کنفانی، تکامل فکری و آثار انتقادی و داستانی‌اش بررسی کرده‌اند. همچنین میرزایی و مرادی (۱۳۹٤ش) در «تحلیل ساختاری مکان روایی در ادب پایداری: بررسی موردی رمان مردان آفتاب و باقیمانده، از غسان کنفانی»، جایگاه ویژهٔ مکان روایی را در رمان‌های رجال فی الشمس و ما تبقی لکم مورد تحلیل قرار داده است و چندین اثر دیگر که مرتبط با این پژوهش نیست.

در رابطه با نشانه‌شناسی حضور کودک، پایان‌نامه‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی حضور کودک در سینمای پس از انقلاب ایران» توسط شکوری (۱۳۹۰) به راهنمایی دکتر سجودی نوشته شده که حضور کودک در سینمای ایران را با کنکاش در اطوار و رفتارها، پوشاک، خوراک و بازی‌های کودکانه مورد بررسی قرار داده است. همچنین مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست» توسط رضی و حاجتی (۱۳۹۰) نوشته شده که به بررسی رفتارهای حرکتی، آوایی و چهرهٔ شخصیت‌های کودک در این داستان پرداخته و بر نقش این رفتارها در انتقال پیام تاکید کرده‌اند.

اما نشانه‌شناختی اجتماعی حضور کودک در ادبیات داستانی و کاربست رویکرد هلیدی در تحلیل گفتمانی آن، موضوعی تازه است و در ادبیات داستانی فارسی و عربی–تا آنجا که بررسی شد– پژوهشی که رویکردی مشابه این مقاله را در پیش گرفته باشد، یافت نشد. این پژوهش همزمان شیوهٔ بازنمود واقعیت در زبان، ارتباطات بینافردی و روابط غیر کلامی را در متن یک داستان از کنفانی مورد توجه قرار می‌دهد که حضور کودک در آن برجسته می‌نماید.

غسان کنفانی و داستان کوتاه «جدران من حدید»

غسان کنفانی، مبارز و شهید فلسطینی در سال ۱۹۳٦ میلادی در شمال شرقی فلسطین (عکا) زاده شد. در سال ۱۹٤۸م پس از شکل‌گیری رژیم صهیونیستی ناگزیر به خروج

از وطن شد و تحصیلات خود را در سوریه ادامه داد، ضمن اینکه برای تامین مخارج زندگی با برادرش به کار پرداخت. غسان پس از سه سال تحصیل در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه دمشق، به علت فعالیت‌های سیاسی اخراج شد، لذا سوریه را به قصد کویت ترک کرد و آثار ادبی درخشانش را در همین سال‌ها نگاشت. وی به سال ۱۹۷۲م توسط صهیونیست‌ها در بیروت به شهادت رسید (کنفانی، ۱۳۷۰ش: ۷-۱۱). از او آثار و مؤلفاتی بازمانده از جمله: مجموعه داستان‌های کوتاه ارض البرتقال الحزین، الم لیس لنا، القمیص المسروق، الشیء الآخر. و رمان های رجال فی الشمس، ام سعد، عائد الی حیفا و...

داستان‌های کوتاه «جدران من حدید» از مجموعه داستان «عالم لیس لنا»، از پیرنگی ساده و قابل فهم برای کودک برخوردارست، «حسان» قهرمان داستان در روز تولدش سهرهٔ کوچکی (پرنده‌ای از تیرهٔ گنجشک‌ساران) در قفس از عمو هدیه می‌گیرد. او چندین ماه از وقتش را صرف درک علت نارضایتی و حزن این پرندهٔ خشمگین می‌کند و با خرید قفسی بزرگتر می‌خواهد مجال پرواز به سهره بخشد تا بال و پرهایش زخمی نشود اما به نتیجه‌ای نمی‌رسد چرا که سهره بی‌وقفه بال‌هایش را به میله‌های قفس می‌کوبد، شاید راه نجاتی بیابد. غسان کنفانی در این داستان با برقراری ارتباط با دنیای کودکی، از شاخصهٔ عشق به پرندگان در وجود کودک استفاده کرده است تا با ارائه تصویری از پرنده‌ای اسیر در قفس، خشم، حزن، اراده و تلاش او برای یافتن راه نجات، به مفهوم غربت، زندگی اجباری در خارج از وطن، عشق به آزادی در ذهن مخاطب کودک تجسم بخشد.

چارچوب نظری پژوهش

نشانه‌شناسی اجتماعی

نشانه‌شناسی اجتماعی مطالعهٔ اجتماع یا فرهنگ همچون نظامی از معانی است که ارتباطی دوسویه با زبان دارد؛ فرهنگ اجتماعی زبان را تولید می‌کند (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳ش: ۵۱) و زبان با ورود به گسترهٔ نظام نشانه‌ها و نظام ایدئولوژیکی جامعه در جهت

باز تولید فرهنگ و نظام اجتماعی قدم می‌نهد و به مطالعهٔ رمزگان‌هایی می‌پردازد که به فرد توانایی شناخت محیط اطراف و اطرافیان را می‌دهد. ویژگی بارز نشانه‌شناسی اجتماعی را در ماهیت بین رشته‌ای آن باید جست که به‌عنوان یکی از کارآمدترین ابزارهای نقد، باوام‌گیری از علوم مختلف زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، فرهنگ، هنر و زیبایی‌شناسی بنیان‌گذار جریان فکری جدیدی است که انگیزهٔ غالب آن بررسی تمام وجوه ارتباطی موجود در یک مجموعهٔ ارتباطی است. (کرس، ۱۳۹۲ش، ٦٦)

مایکل هلیدی پیشگام رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی و یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان زبان‌شناسی نقش‌گرا است که به طور هم‌زمان به بافتزبانی/ کلامی و فرا زبانی/غیرکلامی متون نظر دارد، در شرایطی که اکثر نشانه‌شناسان تنها بررسی جنبهٔ اجتماعی، هویت و آداب معاشرت را هدف نشانه‌شناسی اجتماعی می‌دانستند (ایگلتون،۱۳۸۰ش: ۱۲۱). هلیدی در این چرخه چند سطح تعیین می‌کند:

– بافت فرهنگی با پیش‌زمینهٔ نهادی و ایدئولوژیکی که به متن ارزش می‌دهد و تفسیر آن را ممکن می‌سازد. این بافت که جنبهٔ غیرکلامی متن قلمداد می‌شود، عناصر هویت‌ساز (دین، زبان، لقب، شغل) و آداب معاشرت (تصاویر، نوع نگاه، حالات، اشارت، واکنش‌ها) را در خود جای می‌دهد.

– بافت زبانی که قابلیت بازنمایی اعمال، گفتار، تفکرات و احساسات آدمی را در قالب فراکارکرد بینافردی و اندیشگانی بررسی می‌کند. فراکارکرد بینافردی به برقراری، استمرار و تثبیت روابط اجتماعی مربوط می‌شود و تعامل افراد درگیر در ارتباط زبانی را مدنظر قرارمی‌دهد (ساسانی، ۱۳۸۹ش: ٤٨-٤٩) و توسط سه وجه خبری، الزامی و پرسشی قابل بررسی می‌شود. فراکارکرد اندیشگانی نیز کُنش‌ها، اندیشه‌ها و تجربه‌های پراکنده را در قالب نشانه‌های زبانی مقوله‌بندی می‌کند؛ (کرد و پورنامداریان، ۱۳۹۲ش: ۷۵) در مطالعهٔ این فرانقش، نکتهٔ اساسی این است که مجموعه‌ای از گزینش‌های زبانی پیش روی نگارنده هست و هر آنچه که به رشتهٔ تحریر می‌آید، می‌تواند به صورت دیگری بیان شود؛ این تعبیر نشانه‌شناختی به پژوهشگر این امکان را می‌دهد که مناسب یا

نامناسب بودنِ گزینش‌های زبان را در رابطه با موقعیتی که در آن به کار رفته‌اند، تشخیص دهد (هلیدی، ۱۹۹٤م: ۱۸). هلیدی در این جستار برای فهم بهتر متون بر روی گزینش‌های راوی و تمرکز وی بر نظام گذرایی زبان با استفاده از فرایندهای فعلی تاکید می‌کند. در هر عملی سه مؤلفه قابل تغییر وجود دارد: ۱- خود فرایند که توسط گروه فعلی عینیت می‌یابد و به شش فرایند قابل تقسیم است:

فرایند مادی شامل همهٔ بندهایی است که رخدادِ حادثه یا انجام عملی را نشان می‌دهد. فرایند ذهنی مربوط به احساسات، شناخت و ادراکات انسانی است. فرایند رفتاری به بیان رفتارهای فیزیولوژیکی روان‌شناختی می‌پردازد و فرایند رابطه‌ای شکل خاصی از «بودن» را ترسیم می‌کند و به دو گروه وصفی و شناختی تقسیم می‌شود؛ در بند وصفی شرکت‌کننده‌ای به نام «شاخص»، مشخصه یا صفت را بیان می‌کند و شرکت‌کنندهٔ «حامل» آن چیز یا کسی است که صفت یا مشخصه به آن نسبت داده می‌شود؛ شرکت‌کنندگان بخش شناختی نیز شناخته و شناسا هستند. فرایندکلامی نیز شامل افعالی از قبیل: گفتن، اعلام کردن، پرسیدن، هشدار دادن و دستور دادن است. و اما فرایند وجودی، فرایندی است که به کنش‌ها و رویدادها نمی‌پردازد، بلکه وجود مطلق را می‌رساند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦ش: ٤۳-٤۷).

۲- شرکت‌کنندگان فرایندهای فوق که به ترتیب کنشگر، حسگر- پدیده، رفتارگر، شاخص- حامل، شناسا- شناخته، گوینده- شنونده و موجود نامیده می‌شوند. ۳- عناصر حاشیه‌ای که عبارتند از گره و دامنه زمانی- مکانی، چگونگی و سبب که موقعیت‌های مربوط به آن فرایند به‌شمار می‌آیند (هلیدی، ۱۹۹٤م: ۱۰۲). با ارائهٔ این پیش‌زمینه از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی هلیدی در بررسی متون، باید گفت در ادبیات داستانی، نویسنده معنا را در قالب نشانه‌های کلامی و غیرکلامی رمزگذاری و سپس با انتخاب‌های زبانی، دریچه‌ای به سوی ترسیم حقیقت و بیان احساسات می‌گشاید؛ گزینش هر یک از این سطوح، نمود خاصی از یک تجربه ارائه می‌دهد که بسط بیشتر آن را در ذیل تحلیل داستان مورد بررسی، ارائه می‌دهیم.

رمزگزاری واقعیت در سطح اندیشگانی زبان

از آنجا که داستان کوتاه «*جدران من حدید*»، از نظر بیان تجربیات کودکانه بارز و برجسته است، بستری مناسب برای پاسخگویی به سوالات مرتبط با گزینش‌های هدف‌دار در سطح اندیشگانی این داستان کودک محور است؛ اینکه نویسنده از رهگذر روابط جانشینی، چه واژگانی را برای تجسم غربت، زندگی اجباری در خارج از وطن و اندوه حاصل از آندر ذهن کودک برگزیده است و یا بندهای گزینش شده در محور همنشینی، کنش‌محورند یا بازتاب عواطف، توصیفی از کیفیت وقایع‌اند یا بحث از بودن‌ها و نبودن‌ها، گفتگو محورند یا رفتارگر، همه در سطح اندیشگانی زبان بررسی می‌شود. غسان در این داستان تلاش می‌کند تصاویر جذابی برگزیند که متناسب با دنیای کودکانه، کنجکاوی‌ها، هیجان‌های او بوده و بدین صورت مفهوم مورد نظر خود را بهتر در عمق جان کودک بنشاند، انتخاب شخصیت حسان/کودک و انتخاب واژۀ حسون (پرندۀ کوچک) در محور جانشینی کلام صورت گرفته است؛ شباهت دو واژۀ حسان و حسون می‌تواند، اشاره‌ای به این مهم باشد که این حسون/ پرندۀ اسیر در قفس همان کودک فلسطینی است، لذا نویسنده با گزینش واژگان قفس، پرنده، بال و پر زخمی پرنده و تلاش بی‌وقفه برای خروج از میله‌های آهنی، به تصویرسازی واژه‌های آزادی و اسارت می‌پردازد، تا کودک فلسطینی را با این مفاهیم آشنا سازد. در این راستا چگونگی رمزگذاری واقعیت در داستان هدفمند کنفانی برای کودکان فلسطینی بدین شرح است:

-هدیه دادن یک سهرۀ در قفس (مادی) به حسان، ابراز احساسات حسان (رفتاری)، توصیف قفس و سهره (رابطه‌ای)، ناآرامی سهره (رفتاری)، سؤال‌های پیاپی حسان (بیانی) و ناراحتی (ذهنی) او از تشویش سهره و ناتوانی از درک علت خو نگرفتن (ذهنی) به قفس، خرید قفسی بزرگ (فرایند مادی) برای پر زدن (رفتاری) سهره، بی‌ثمر بودن قفس بزرگ و تداوم ترس، خشم پرنده (رفتاری)، و پایان دادن به داستان با گفتن این جمله (بیانی) که دارد جان می‌دهد. (مادی)

برای توضیح بیشتر این مبحث به تجزیۀ چند نمونه از بندهای داستانی پرداخته می‌شود:

«لم یکن لیدور بخلد أي منا ان تلك الرزمةالتي تلقاهاحسان الصغير، من عم بعيد صباح يوم

ذهنی مدرک هدف مادی کنشگر کنشگر گره زمانی

عید میلاده کانت تحتوي علی قفص صغیر في داخلهعصفور حقیقي...» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۳)
رابطه‌ای شناخته محیط موجود

راوی از همان آغاز داستان به مخاطب می‌گوید که ماجرا هدیه‌ای (چه چیزی) است که حسان (چه کسی) به مناسبت تولدش (برای چه) از عمویش (چه کسی) می‌گیرد. شروع داستان با روایت جشن تولد حسان و دادن هدیه به او، وارد شدن به فضایی شاد و کودکانه را ترسیم می‌کند؛ این هدیه که یک گنجشک کوچک در قفس است، به حدی برای حسان غافلگیرکننده و زیباست که خوشحالی و هیجان خود را نمی‌تواند پنهان کند:

«رمحسان بنفسه فوق القفصو ضمه باحکام بین ذراعیه وصدره وهتفبصوت مثار:
رفتاری رفتارگر دامنهٔ مکانی رفتاری کیفیت دامنهٔ مکانی بیانی کیفیت
-انمحسون» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۳)
شناسا شناخته

غسان با عاریه گرفتن واژهٔ «حسون: سهره» برای فلسطینی آواره و واژه «قفص: قفس» برای غربت اینک در ادامه با فرایندهای فعلی رابطه‌ای به توصیف قفس می‌پردازد:

«کانالقفص الخشبي الصغیر دون طلاء وکانتقاعدته قد فرشت بقطعة زجاج صقیلة» (*همان:۱٤*)
رابطه‌ای حامل شاخص رابطه‌ای حامل شاخص

پس از توصیف ظواهر قفس با فریندهای رفتاری برای خوانندهٔ کودک از این پرنده اسیر سخن می‌گوید:

«في قمة القفص تعلقالحسون المذعور بساقیه الرفیعتین فیما کان یرجفونافضا رأسهبعنف» (*همان*)
گره مکانی رفتاری رفتارگر ابزار رفتاری رفتاری کیفیت

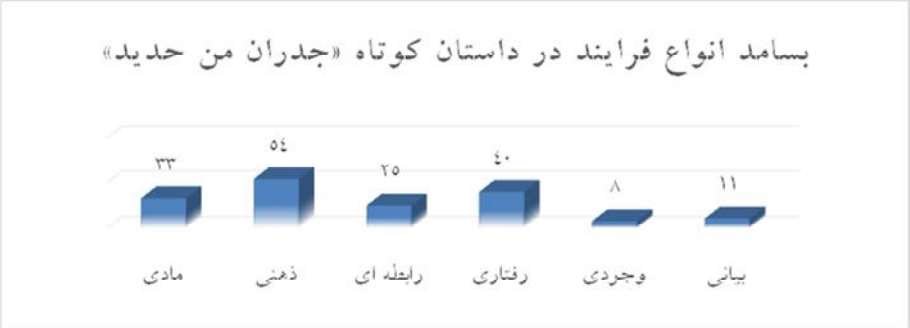
این‌گونه پیش بردن خطی داستان، مشخص کردن ماجرا، کنشگر، رفتارگر و ویژگی‌های هر یک متناسب با شگردهای نگارش برای کودک است؛ زیرا ذهن کودک بیش از هر چیزی بر تخیل امور حسی استوارست نه مفاهیم انتزاعی؛ به همین سبب است که برای فهم طبیعت جان‌دار و بی‌جانبه آنها شخصیت و رفتار انسانی می‌بخشد:

«في کل مرة کان حسان یکرر لأصدقائه ما سمعه من أخیه. وکما یفعلکل طفل، أعطاهمن خیاله
گره زمانی گوینده بیانی مخاطب گفته کیفیت مادی کنشگر مادی

شخصية وسلوكا..الا أنهغيرمقتنع بأن الطائر المذعوريتعرف الى بيته الجديد» (*همان* :١٦)

هدف حامل شاخص مدرکذهنی پدیده

از آن رو که بسامد فرایندهای فعلی زبان یکی از راه‌های تعیین سبک نویسنده است، بندهای داستان مذکور مورد شمارش آماری قرار گرفت تا کارکرد انواع فرایند در بازنمایی واقعیتی که برای کودک نگاشته شده مورد تحلیل قرار گیرد؛ طبق این آمار شمار کل فرایندهای متن ۱۷۱ فرایند است که در این میان فرایند ذهنی بیشترین بسامد را به‌خود اختصاص داده که غالبا نشان‌دهندهٔ تلاش کودک (مدرک) برای فهم واقعیت (پدیده) است. پس از آن بسامد تقریبا یکسان فرایندهای رفتاری و مادی مشاهده می‌شود که بر کنشگری کودک و سهره دلالت دارد، لذا می‌توان گفت نویسنده در این داستان برای القای مفاهیم ارزشی به کودک، از میان فرایندهای فعلی، بر دریافت‌های ذهنی و سپس رفتارها و کُنش‌های مادی بیش از دیگر فرایندها تکیه کرده است؛ فرایندهای رابطه‌ای، بیانی و وجودی به نسبت کمتری در متن به‌کار رفته‌اند که در قالب نمودار بسامد هر فرایند مشخص شده است:



کارکرد زبان در بازنمود روابط بینافردی

فرانقش بینافردی بیان‌گر چگونگی تعامل با دیگران و تثبیت و تنظیم روابطی اجتماعی است که بنا به مقاصدی همچون تاثیرگذاری بر مخاطب و القای دیدگاه‌های خود در ارتباط زبانی برقرار می‌شود (هلیدی،۱۹۸۵م: ۵۳). این ارتباط در نظریهٔ هلیدی در قالب این مفهوم قابل بررسی است که آنچه میان دو طرف رد و بدل می‌شود یا اطلاعات است یا خدمات، به این صورت که در رابطهٔ میان گوینده و شنونده یا اطلاعاتی در قالب وجه

خبری ارائه می‌شود، یا اینکه در قالب وجه پرسشی تقاضا و درخواست گرفتن اطلاعاتی می‌شود، و یا در نهایت خدماتی در قالب وجه التزامی دریافت می‌شود (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵ش: ٤٦). هلیدی برای تحلیل متن در این سطح بینافردی، درکنار وجه جمله، وجهیت را نیز در نظر می‌گیرد؛ وجهیت با احساسات، باورها، اندیشه‌ها و میزان قطعیت گوینده از گفتهٔ خویش در ارتباط است (فتوحی، ۱۳۹۲ ش: ۲۸۷) که با قیدهای شک، یقین، احتمال، لزوم و اجبار و فاعلی‌سازی یا مفعولی‌سازی بندها مشخص می‌شود:

«خيل الي بأن الجناحين الغضين لن يستطيعا حمل الطير الصغير شهورا ثلاثة اخرى وقد كنت اتوقع بالضبط كل الذي سيحدث..كنت على وشك ان اقترح على حسان ان يفتح باب القفص و يخلي الطائر، الا عدت فسكت منتظرا منه ان يصل الى ذلك دون مساعدتي» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۲۰)

استفادهٔ از وجه خبری نشان از قطعیت کلام نزد راوی اول شخص دارد،از آنجا که خود به‌عنوان راوی مشارک در روند داستان حضور دارد، می‌تواند افکار و اندیشه‌های خود را با قطعیت همراه سازد، لذاکارکرد «لن» تاکید و واژهٔ «بالضبط» یعنی قطعی بودن گزاره‌هایی که راوی به‌زبان می‌آورد طبیعی می‌نمایدو به تعبیر نورمن فرکلاف «عمومیت صورت‌های وجهی مطلق، از وجود دیدگاهی شفاف نسبت به جهان حکایت می‌کند» (فرکلاف، ۱۳۷۹ش: ۱۹۸)

علاوه بر قیدهای بیان کنندهٔمیزان قطعیت، فاعلی‌سازی وجه جملات از دیگر ابزارهای بیان نگرش گوینده است که قطعیت نسبتا بالایی به کلام وی می‌بخشد:

«وكان اخي يعرف بأن اسئلة حسان لن تنتهي، لذلك فقد غادر الغرفة دون ان يكمل الاستماع. وكنت اعرف، انا بدوري، ان حسان لن يتركني اتمتع بالنوم في تلك الليلة.» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ١٦)

در این بندها فاعلی‌سازی و قید تاکید «لن» در راستای انعکاس اعتقاد راسخ شخصیت‌ها عمل می‌کند:

«وكان اخي الأكبر يرى نفس الرأي و ان كان مايزال يعتقد انه من السخف بالاساس، ان يهدي الطفل الصغير عصفورا حقيقيا...» (*همان*: ۱۷)

دو عبارت «اعتقاد برادرم این است» و «برادرم معتقد است» اگر چه در ظاهر یک بستر معنایی یکسان را پوشش می‌دهند، اما عبارت دوم بیانی فاعلی دارد و به‌طور واضح

منبع اعتقاد راسخ برادر بزرگتر را بیان می‌کند؛ این درحالی است که عبارت اول مفهوم کنش‌پذیری را در ذهن تداعی می‌کند.

وجه پرسشی در این داستان اگر چه در قیاس با وجه خبری از بسامد نسبتا کمی برخوردار است، اما حضور مؤثر آن در متن از ملال‌آور شدن جملات خبری کاسته و تنوعی و تحرکی به متن بخشیده است. این وجه که بنابر ارزش زبانی آن عمدتا، با هدف گرفتن اطلاعات از مخاطب در متن حضور می‌یابد، در کلام کودک معرف نیاز به دانستن و ارضای حس کنجکاوی‌ست:

«و سوف يظل كذالك طوال ثلاثة شهور؟../ - اجل.../ -ولن يغني أبدا في هذه الشهور الثلاثة ؟./ لا، سوف يزقزق/ ولكنه لن يغني.../ وبعد ثلاثة شهور؟/ -ربما.../ وفي الليل...هل سينام مثلنا؟/ - سيقف، ولكن عينيه سوف تبقيان مفتوحين لتراقبا كل شيء...» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ١٦)

کودک در این داستان برادران بزرگتر خویش را ملجأیی برای کشف حقیقت می‌یابد؛ در واقع «کودکان به‌دلیل نداشتن اطلاعات، به‌طور طبیعی مجذوب نگرش‌ها و عقاید افراد مهمی که در کنار آنها زندگی می‌کنند، می‌شوند... و متکی شدن به اعتقادهای دیگران را کم‌کم فرا می‌گیرند» (فیشر، ۱۳۸۵ش: ۱۱۸). کودک هر گاه که پاسخی برایش قابل پذیرش نباشد، به سوالاتش ادامه می‌دهد تا به جوابی برسد که در خیالش معقول‌تر به نظر برسد:

«ولحظت ان وجهه قد تمسح بشيء من الندم المتحير الذي ينتاب طفلا لا يعرف كيف يجبر الأشياء على التعاطف معه....لماذا لايكف عن الطيران؟/ -انه يتعرف بيته...ألست ترى؟ انظر اليه كيف يشم الأسياخ باعتناء...يريد ان يعرف أين يعيش...» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۵)

کارکرد فراوان وجه پرسشی، مهارت غسان در انتخاب وجوه بین‌شخصی را به نمایش می‌گذارد که مانع زمام‌داری مطلق راوی و ایستایی متن می‌شود و خواننده را از خوانش یکنواخت وجه خبری و گزارش صرف واقعیت‌ها می‌رهاند. از دیدگاه نشانه‌شناختی نویسنده با کاربست فراوان وجوه پرسشی و کنجکاو نشان دادن قهرمان در این داستان قصد دارد، بحران درک و شناخت واقعیات را در دنیای یک کودک به نمایش بگذارد تا عواطف، کنش‌ها و واکنش‌های او را در ساختار اجتماعی بسیار طبیعی بنمایاند.

و اما وجه الزامی که «جهت‌گیری و حالت گوینده نسبت به اجرای یک عمل از نوع درخواست، توصیه، اجبار و فرمان را می‌رساند» (فتوحی، ۱۳۹۲ش: ۲۷۸) تنها سه مرتبه در کلام برادر بزرگ‌تر به‌کار گرفته شده است:

-«وحين قلت ذلك لأخي الأكبر انتهرني:/ -لاتكن غبيا....انه يتعرف الى القفص ليطيق العيش فيه و لكنه لن يهتم بذلك كثيرا اذا أتيحت له حياة غير مسيخة...انظر! لقد ترك كل ألعابه و كل حيوانات المطاطوالصوف و القماش...مليون عصفور من القماش و البلاستيك اضحت الآن آقل من أن تعوض ذلك الحسون» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۷)

کاربرد وجه الزامی از مؤلفه‌هایی است که قطعیت را در کلام برادر بزرگتر تثبیت می‌کند؛ بنابرین هنگامی که وی در کلام خود از جملات الزام‌آور استفاده می‌کند به این معناست که از بین انتخاب‌های ممکن قطعی‌ترین حالت را برگزیده است. اما این وجه در کلام کودک و راوی دیده نمی‌شود.

ارتباطات غیر کلامی

تعامل غیر کلامی، فراگردی است که در آن اطلاعات، مفاهیم و احساسات با پیام‌های غیر کلامی با دیگران در میان گذاشته می‌شود و به تعبیری بهتر گویی ما بی‌وقفه با محیط پیرامون گفتگو می‌کنیم، محیطی که از طریق تصاویری که آن را تشکیل می‌دهند خود را بیان می‌کند؛ حالات چهره، حرکات، اشارات، رفتارها و سکوت افراد، زمان و مکان همگی سرشار از معنی هستند. تحلیل حضور کودک در داستان کوتاه غسان با کنکاش در حالات، اشارات و اطوار و نیز رمزگان‌های پیرازبانی و.... گفتمان و ایدئولوژی وی را در ارتباط با کودک آشکار می‌کند، زیراکنفانی ساختار روایی دستان خود را، نه ابزار سرگرمی که به‌مثابهٔ وسیلهٔ بیان دغدغه‌های ذهنی خویش برگزیده و در بیان این دغدغه‌ها، بیش از هر چیز کودک را به‌عنوان آینده‌ساز وطن موردتوجه قرار داده است.

حالات چهره و نوع نگاه

نگاه و حالات چهره یک عنصر فرازبانی است که بدون کلام با مخاطب گفتگو می‌کند، به این صورت که به سادگی می‌تواند منظور را بفهماند و حالاتی از خوشحالی، ناراحتی، بی‌تفاوتی و یا کنجکاوی و ... را انعکاس دهد. اهمیت این موضوع از آن روست که در روابط بینافردی پیش از اینکه تعاملی با دیگران داشته باشیم فرایند دیدن شکل می‌گیرد. نوع نگاه و حالات چهره نشانه‌ایست که ارتباط با جهان پیرامون را میسر و شرایطی معنایی می‌سازد. برای روشن‌تر کردن موضوع نمونه‌هایی از نوع نگاه و حالات چهره را در این داستان ذکر می‌کنیم که از اهمیتبه‌سزایی برخوردارست: ولم یکن قد تیسر لنا بعد، ان نری القفص و الحسون بوضوح، ذلك ان الحسان کان مستثارا و کان خداه توردا و اخذت عیناه تلتمعان (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۳)

در این بند با نگاه یک‌سویه راوی و مهمانان مواجهیم که سعی دارند، قفس را ببینند و توصیف چهرهٔ حسان که نشان از شور و هیجان و شادی کودکانه دارد که با دیدن پرنده‌ای که هدیه گرفته به وجد آمده است.

خیره نگریستن، نشانه و نوع دیگری از نگاه است که در این داستان تعامل دو سویهو القاء مفهوم و معنا را بین انسان–انسان و پرنده– انسان، شکل می‌دهد:

«محدقاالینا بعینین صغیرتین غارقتین في السواد الداکن المحیط بهما متوقدتین بالتماع حاد... وانه بجسم صغیر المتحفز و قبضته المشدودین و عینیه البراقتین الغاضبتین، یعقد العزم علی شيء رهیب...» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ١٤)

اولین صحنه‌های این داستان تصویرسازی چشم‌های پرندهٔ کوچکی است که خشم در آن موج می‌زند و نگاه خیرهٔ او به کودک و راوی که آن سوی میله‌هایند، بر عصبانیت و نارضایتی پرنده از موقعیت فعلی دلالت می‌کند؛ پس از آن نگاه‌های خیرهٔ حسان را می‌بینیم که با آزردگی و اندوه سعی دارد دلیل ترس و خشم پرنده را بداند، لذا بی‌آنکه ارتباط کلامی صورت بگیرد، ارتباط غیر کلامی القای مفهوم به مخاطب را بر عهده می‌گیرد:

«واخذ حسان يحدق مهموما الى الحسون محاولا ان يكشف بنفسه سبب خوف الطائر المذعور منه، ولحظت ان وجهه قد تمسح بشيء من الندم المتحير الذي ينتاب طفلا لا يعرف كيف يجبر الأشياء على التعاطف معه.» (*همان*: ۱۵)

و تلاقی نگاه کودک با راوی تا شاید بتواند از نوع نگاه و حالات چهره‌اش حقیقت را دریابد، اشاره به رابطهٔ نزدیک دو نگاه و اعتماد کودک به برادر بزرگ‌تر دارد:

«وقبل ان يتم ما ان يريد قوله تلاقت ابصارنا، وكان حسان ينظر الي دون ان يفهم، طامعا في ان تغيثه تعابير وجهي...» (*همان*: ۱۹)

– قبل از اینکه حرفش را تمام کند ، نگاهمان به یکدیگر افتاد. حسان بدون اینکه چیزی بفهمد به من نگاه می‌کرد تا شاید بتواند چیزی در چهره‌ام بخواند.

– سرخ شدن چهره کودک و نگریستن با چشمان که از شوق گشوده شده یکی دیگر از نشانه‌های تعجب همراه با خوشحالی در این داستان است که جایگزین ارتباط کلامی شده است:

«وقف حسان وقد احمر وجهه ثم انشأ ينظر الي بعينيه الواسعتينفابتسمت فيما امتلأ وجهه بضحكة نادرة....» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۲۱).

اطوار و رفتار

اطوار، رفتار، حرکات و اشارات یکی دیگر از راه‌های تولید معنا در نشانه‌شناسی اجتماعی محسوب می‌شوند که در بستر و بافت موقعیتی خاص خود توصیف می‌شوند، موقعیتی که نشانه‌سازی در آن تثبیت شده است (کرس، ۱۳۹۲ش: ۲۶۷). در داستان کوتاه جدران من حدید با طیف گسترده‌ای از رفتارهای کودک روبه‌رو هستیم که از میان آنها شادی و هیجان کودک نقش به‌سزایی در روند داستان دارد. برخی از رفتارهای حسان و مفهوم آنها در قالب جدول ذیل ارائه می‌شود:

نشانه‌شناسی / رفتار	نمونه‌ها در سطح داستان	پیام مسلط
در آغوش کشیدن قفس پرنده و فریاد کشیدن	وفي لحظات تمزقت الورقة الملونة و رمى حسان بنفسه فوق القصف و ضمه باحكام بين ذراعيه و صدره ثم هتف بصوت مثار: -انه حسون... (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۳)	خوشحالی و هیجان زیاد
چرخیدن دور اتاق	كان يدور في ارجاء الغرفة دون ان يعرف ماذا يفعل...ولكنه، بعد لحظات، سمح لنا بأن نلقي نظرة على الطائر الحبيس، فيما كان يحتفظ بحلقة القفص في كف محكمة الاطلاق... (*همان*)	
به هم زدن دست‌ها	ومن جديد سمعت صوت خطواته تتابع عائدة، وشهدته يندفع عبر الباب ويركع الى جانب القفص صافقا كفيه فوق فخذيه مخضوضا بالفرح (*همان*: ۲۱)	
ایستادن وبی‌حرکت شدن	وقف حسان جذلا (*همان*: ۲۰)	شوکه شدن
دست به پشت گرفتن	عقدحسان كفيه الصغيرتين وراء ظهره (*همان*: ۱۵)	انتظار
ترک اتاق و گوش ندادن به کلام	فقد غادر الغرفة دون ان يكمل الاستماع (*همان*: ١٦)	بی‌تفاوتی
حرف نزدن	لكنه لم يكن ليستطيع ان يتكلم ، بعد، فخليت ذراعيه و تركته يعدو الى غرفته، و تبعته بعد لحظة فرأيته جاثيا الى جانب الحسون المنتفض من جدار الى جدار... (*همان*: ۲۰)	ناراحتی
سر به زیر انداختن و چانه به سینه زدن. بغض کردن	طأطأ رأسه ملصقا ذقنه بصدره ورغم ذلك فقد استطعت ان أرى رموشه مبتلة بالدموع التي حاول طوال الغداء ان يبقيها في رأسه...قبل أن ينفجر قربت فمي من اذنه: ما بك...(*همان*: ۱۹)	

ارتباط مکانی

مکان در روایت‌گری داستان، از ارزش هنری و زیبایی‌شناختی خاصی برخوردار است؛ فاولر معتقد است، مکان‌ها به طور خاص از بن‌مایه‌هایی ساخته شده‌اند که با معنای شخصیت‌های ساکن در آن مکان‌ها پیوند دارند. باید دید جنبه‌های فیزیکی، فعالیت‌ها، کنش‌ها و اعمال شخصیت‌ها در چه فضاها و صحنه‌هایی ترسیم شده است و بررسی شود که نویسنده با چه هدف ومنظوری به این انتخاب دست زده و بین فلان مکان خاص و شخصیت خاص و اعمال چه پیوندی هست؛ (فاولر، ۱۳۹۰ش: ٦١) لذا یک نویسندهٔ توانمند باید نظام‌مندانه از «تکنیک مکان به منزلهٔ ترجمانی از شخصیت و مکان همچون اشارتی به درونمایهٔ داستان» (پاینده، ۱۳۹۲ش: ۱۱۸-۱۱۹) استفاده کند تا هرآنچه که خواننده برای تجسم بافت موقعیتی لازم دارد در اختیارش قرار دهد. مکانی که در این داستان از بعد نشانه‌شناختی جلوه‌گری می‌کند، قفس سهرهٔ کوچک است که حس اسارت، غربت و تبعید را در ذهن خواننده تداعی می‌کند:

«ان حسونك خبير بالبيوت..! لقد عاش شهرين في القفص من الخيزران عند عمك، ثم نقله الى القفص الخشبي الذي اشتراه خصيصا ليرسله لك...وها انت ذا تشتري له قفصا جديدا بعد شهر...» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۹).

پرندهٔ اسیر در قفس بارها و بارها از قفسی به قفس دیگر رفته و با خانه‌های بسیاری آشنا شده، از خانهٔ کوچک خیزرانی تا این قفس بزرگ که حسان برایش خریده است، اما هرگز به این محیط خو نگرفته است:

«ولكنه كان في القفص قبل أن يأتي الى هنا...لماذا لم يتعرف اليه قبل الأن؟/ -يبدو ان عمك قد اشتراه او اصطاده منذ أيام قليلة، فهو جديد على القفص...ان ذلك يتضح من سرعة حركاته...» (*همان*: ۱۵)

ارتباط زمانی

توجه ویژهٔ کنفانی به دال زمان حاکی از دغدغه و تشویش ذهنی وی و حکایت رنج و اندوهی است که خود در کودکی تجربه کرده و آن زندگی اجباری در خارج از وطن و تحمل رنج غربت از مکانی به مکان دیگر است. در این داستان برادر بزرگ‌تر از حسان می‌خواهد چندماه به حسون/سهره فرصت دهد تا به خانهٔ جدید خو بگیرد، ضمن اینکه در میان کلامش بارها این حقیقت را برای کودک توضیح می‌دهد که پرنده حتی اگر به قفس عادت کند، دست از تلاش برای گریز از این حصار نخواهد کشید:

«يحتاج الحسون الى شهرين او ثلاثة شهور كي يعتاد الحياة في بيته الجديد وطوال ذلك الوقت يدأب على دراسته و التعرف اليه محاولا، في الوقت ذاته أن يجد ثغره للهرب..» (کنفانی، ۱۹۸۷م: ۱۵).

نیاز کودک به دانستن و اشتیاقش به خوشحال دیدن این پرندهٔ کوچک باز او را برآن می‌دارد که بپرسد و از این برههٔ زمانی بداند؛ آیا پرنده‌اش در طول این سه ماه خواهد خواند، آیا شب‌ها بسان آنها خواب آرامی خواهد داشت:

«و سوف يظل كذالك طوال ثلاثة شهور؟../ - اجل.../ -ولن يغني أبدا في هذه الشهور الثلاثة ؟./ لا، سوف يزقزق/ ولكنه لن يغني.../ وبعد ثلاثة شهور؟/ -ربما.../ وفي الليل...هل سينام مثلنا؟/ - سيقف، ولكن عينيه سوف تبقيان مفتوحين لتراقبا كل شيء...» (*همان*: ١٦).

علی‌رغم توضیحات برادر بزرگ و تاکید او بر اینکه پرندهٔ اسیر در این قفس به زندگی عادی برنمی‌گردد، کودک در انتظار زمانی که پرنده به قفس عادت کند، لحظه‌ها، روزها

و ماه‌ها سپری می‌کند، اما عدم تغییر در رفتار پرندهٔ کوچک و تداوم پرزدن و ناآرامی‌هایش کودک را غمگین می‌کند، چرا که این بال‌های کوچک خون‌آلود دیگر توان حمل بدنش را ندارد :

«منذ ثلاثة شهور لم يكف عن الطيران... و أمامه ثلاثة شهور أخرى...وخيل الي بأن الجناحين الغضين لن يستطيعا حمل الطير الصغير شهورا ثلاثة اخرى...» (*همان*:٢٠)

ارتباط تصویری

تصویر یکی دیگر از نشانه‌های اجتماعی است که قابلیت انتقال معنا به مخاطب را دارد و به‌عنوان یک زبان ارتباطی مهم در داستان‌های کودک‌محور مورد توجه قرار می‌گیرد. ارتباط تصویری ابزارهایی از قبیل نقاشی، شکل وخطوط، رنگ و...را برای تجسم بخشیدن واقعیت و بازآفرینی آن در ذهن کودک به‌کار می‌بندد.

غسان کنفانی به‌عنوان نویسنده‌ای که توجه خاصی به کودکان سرزمینش دارد در آثاری که برای کودک نوشته توجه خاصی به ارائهٔ تصاویر و توصیف جزئیات دارد تا انتقال مفاهیم ذهنی، عواطف و احساسات به مخاطب کودک به خوبی صورت گیرد؛ وی به‌خوبی می‌داند «استفاده از تصویر نه‌تنها علاقهٔ کودک را برمی‌انگیزد، بلکه در شفاف‌سازی مضمون نیز به او یاری می‌رساند.» (ناصرالاسلامی، ١٣٨٩ش: ٦٩):

«في كل لحظة كان يحط بنفس العنف و الضراوة، مدخلا منقاره الأصفر الحاد بين الأسياخ مفتشا بجنون عن نافذة تتسع لخروجه...كان يبدو بسبب البقع الحمراء و السوداء التي نقشت رأسه، غاضبا كأعنف ما يكون الغضب، حزينا حتى يكاد يبكي...» (كنفانی، ١٩٨٧م: ١٤)

انتخاب سهره پرنده‌ای کوچک، خوش‌آواز و پرجنب‌وجوش که اسیر قفس گشته در راستای غنی‌سازی کلام و برانگیختن تخیلات کودکانه، می‌تواند انتخابی هنرمندانه برای القای اندوه کودک فلسطینی باشد که مجبور به ترک وطن و به جان خریدن سختی‌های بی‌سرپناهی و آوارگیست و همنشینی رنگ‌های سرخ و سیاه بر پیشانی سهره خشم و نارضایتی را بهتر به مخاطب انتقال می‌دهد. غسان با ارائهٔ تصاویری از یک پرندهٔ اسیر موجب پویایی ذهن کودک شده و او را به سمت شناخت نشانه‌های ذهنی نویسنده و

عواطفش پیش می‌برد و با نگاهی عمیق‌تر به کشف پیام‌هایی می‌پردازد که در لابه‌لای متن، در سخنان شخصیت‌ها و در رفتار و نگاه سهرهٔ کوچک نهفته است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با تکیه بر رویکرد «نشانه‌شناسی اجتماعی» نشانه‌های زبانی و فرازبانی در داستان کوتاه جدران من حدید نوشتهٔ غسان کنفانی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت؛ و شیوه‌های بازنمایی واقعیت، تعاملات اجتماعی شخصیت‌های داستانی، روابط غیر کلامی از قبیل نوع نگاه، حالات چهره، اطوار، زمان، مکان، رنگ و تصویر که القای مفهوم غربت و دوری اجباری از وطن به خواننده را به عهده دارند، رمزگشایی شد که به مهمترین نتایج به‌دست آمده از آن می‌پردازیم:

– غسان کنفانی در راستای تجسم بخشیدن به مفهوم غربت در ذهن کودکان سرزمینش و بازنمود واقعیت انسان فلسطینی پس از خروج اجباری از وطن به تناسب از انواع فرایندهای فعلی بهره برده است؛ با این وجود بسامد بهره‌گیری از فرایند ذهنی و سپس رفتاری بیش از دیگر فرایندهای فعلی است. کاربست فرایندهای ذهنی بر این مهم تاکید می‌کند که کودک در این داستان درصدد فهم و ادراک علت خونگرفتن پرنده به قفس است و فرایند رفتاری بر هیجانات کودک و تلاش‌های پرنده برای رهایی دلالت می‌کند که گرینش‌هایی هدف‌مند هستند.

– در سطح بینافردی، استفادهٔ فراوان از وجه خبری بر گزارش واقعیت توسط راوی اول شخص دلالت دارد، که با فاعلی‌سازی وجه جملات افکار و اندیشه‌های خود و دیگر شخصیت‌ها را با قطعیت همراه ساخته است. پس از جملات خبری با کارکرد فراوان وجه پرسشی توسط کودک مواجهیم که از دیدگاه نشانه‌شناختی بحران درک و شناخت واقعیت را در دنیای یک کودک به نمایش می‌گذارد.

– روابط غیر کلامی در این داستان گستره‌ای از نشانه‌هاست که از طریق نوع نگاه، حالات چهره و واکنش‌های کودک و پرنده معنا را انعکاس می‌دهند و خوانش تازه‌ای از متن ایجاد می‌کنند.

- بررسی نشانه‌های غیر کلامی حاکی از این است که این نشانه‌ها به‌عنوان یک مکمل نقش قابل توجهی در پیشبرد روابط کلامی و غنای بار معنایی متن دارند.

منابع و مآخذ

- آقاگل‌زاده، فردوس (١٣٨٥ش)، تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ اول، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- ایگلتون، تری (١٣٨٠ش)، درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- بصیری، محمدصادق و فلاح، نسرین (١٣٩٣ش)، «مبانی نظری ادبیات مقاومت در آثار غسان کنفانی»، ادبیات پایداری، سال ٦، شماره ١٠، صص٦٥-٩٠.
- پاینده،حسین (١٣٩٢ش)، گشودن رمان، چاپ اول، تهران: نشر مروارید.
- ساسانی، فرهاد (١٣٨٩ش)، معناکاوی:به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، تهران: علم.
- صاعدی، احمدرضا (١٣٩٢ش)، «کاربست امپرسیونیسم در رمان « ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی»، دو فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال سوم، شماره ٦، صص١٤٧-١٧٠.
- فاولر، راجر (١٣٩٠ش)، زبان‌شناسی و رمان، ترجمه محمد غفاری، تهران: نشر نی.
- فتوحی، محمود (١٣٩٢ش)، سبک شناسی نظریه ها، رویکردها و روش ها، چاپ دوم، تهران:سخن.
- فرکلاف، نورمن (١٣٧٩ش)، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- فیشر، رابرت (١٣٨٥ش)، آموزش و تفکر، ترجمه فروغ کیان‌زاده، اهواز: رسش.
- کرد چگینی، فاطمه و پورنامداریان، تقی(١٣٩٢ش)، تاثیر گزینش ادبی در سبک با تاکید بر دیدگاه پاول سیمپسون، کهن‌نامه ادب فارسی، سال٤، شماره١، صص٦٩-٩٤.
- کرس، گونتر (١٣٩٢ش)، نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد، ترجمه سجاد کبگانی و رحمان صحراگرد، تهران: مارلیک.
- کنفانی، غسان (١٩٨٧م)،عالم لیس لنا، ط٤،بیروت: مؤسسة الأبحاث العربیة.
- ـــــــــــ (١٣٧٠ش)، بازگشت به حیفا و پنج داستان دیگر، ترجمه یوسف عزیزی، تهران: چکامه.
- مهاجر،مهران و نبوی (١٣٧٦ش)، محمد،به سوی زبانشناسی شعر: رهیافتی نقش‌گرا، تهران: نشر مرکز.
- میرزایی، فرامرز و مرادی، مریم (١٣٩٤ش)، «تحلیل ساختاری مکان روایی در ادب پایداری:بررسی موردی رمان مردان آفتاب و باقیمانده از غسان کنفانی»، ادبیات پایداری، سال هفتم، شماره دوازدهم، صص٣٥٤-٣٧٦.

– ناصرالاسلامی، ندا (۱۳۸۹ش)، «نظام‌های نشانه‌شناختی تصویر و متن»، کتاب ماه کودک و نوجوان، سال سیزدهم، شماره هفت، صص٦٣-٧٤.

– هلیدی، مایکل و حسن، رقیه (۱۳۹۳ش)، زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی- نشانه‌شناختی، ترجمه مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، تهران: علمی.

– Halliday. M.A.K, 1985, An Introduction to Functional Grammar. London: Edward Amold.

– Halliday. M.A.K, 1994, Systemic theory , In Asher.R.E(ed).

تحليل السيميائية الاجتماعية لدور الأطفال في قصص غسّان كنفاني القصيرة
(قصة" جدران من حديد" نموذجاً)

تورج زینی‌وند[1]
سمیه صولتی[2]

الملخص

تعكس قصة كنفاني القصيرة الّتي تحمل عنوان «جدران من حديد» وكمرآة صافية القيم والمعاني الإنسانية السامية كالحرّية والعدالة و... كما تعكس القصة، معاناة الآلاف من الأطفال الفلسطينيين وهمومهم جرّاء التشرّد والاغتراب في مختلف أرجاء العالم. فالأطفال لهم دور خطير ومفصليّ في بناء المستقبل، وبما أنّ لهم مكانة رفيعة وأهميّة قصوى في قصص كنفاني وخاصة في قصة «جدران من حديد»، فإنّنا من هذا المنطلق قمنا بإعداد هذا المقال الّذي يرمي إلى دراسة مأساة الطفل الفلسطيني عبر حياة التشرّد والترحال أثناء قصته، معتمدَينِالمنهج الوصفي التحليلي وفي ضوء معطيات ودراسات السيميائية الإجتماعية لـ"مايكل هوليدي". ومن أبرز النتائج الّتي توصّلإليها هذا المقال هو أنّ الحياة المأساوية للأطفال الفلسطينيين شكّلت الهاجس الرئيس و الشغل الشاغل لدى كنفاني. والرموز السيميائية الّتي وظّفها القاصّ تستهدف في الأغلب تحويل الحرّية والأسر والتشرّد من مفاهيم ذهنية افتراضية إلى صور حقيقيّة ملموسة بإمكان المخاطب المتلقي رؤيتها بأمّ عينه. كما استمدّ كنفاني فضلاً عن ذلك من الرموز الزمانية والإيحاءات البصرية والسلوكية لإيصال رسالته الإنسانية إلى القارئ على أفضل صورة وأكملها.

الكلمات الرئيسة: السيميائية الإجتماعية، الأدب القصصي للأطفال، قصة جدران من حديد، غسّان كنفاني.

١- الاستاذ المشارک فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازی، کرمانشاه

٢- طالبة الدکتورا فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازی

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

خوانش نمایشنامه «الأمیرة تنتظر» و «مسافر لیل» بر مبنای طرح سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان

فرهاد رجبی[۱]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه گیلان
طاهره شکوری، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه گیلان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۲/۰۲

چکیده

برقراری هر نوع کنش ارتباطی در نظام‌های اجتماعی، نیازمند نقش راهبری واحد نشانگی است. این عنصر به عنوان کوچک‌ترین سازوکار کارکردی، توجه بسیاری از اندیشمندان را به خود معطوف داشته است. مهم ترین وجوه آن، رویکرد نشانه شناختی «یوری لوتمان» است که به عنوان حلقهٔ اتصال جامعه شناسی و ادبیات، نیروی خیال را در خدمت جامعه درمی‌آورد و به عنوان محل تلاقی زبان و فرهنگ «سپهر نشانه‌ای» نام می‌گیرد.

از جمله شاخص‌ترین بسترهای مرتبط با عرصهٔ سوگیری اجتماعی، نمایشنامه است در این حوزه و در ادبیات معاصر عربی، حضور ادیبانی همچون «صلاح عبدالصبور» را شاهد هستیم که در برابر قضایای مهم ملی و فراملی به اشکال گوناگون موضع می‌گیرند. عبدالصبور، همچون «لوتمان» و «پیرس»، نه برای زبان، بلکه برای پهنهٔ هستی ساختاری نشانه‌ای قائل است. او با حرکت در سطحی فراتر در راستای موضع‌گیری خاصش، به برخی اشیاء و تیپ‌ها بار نشانه‌ای نو می‌بخشد. نمونهٔ بارز این جریان در نمایشنامه‌های «الأمیرة تنتظر» و «مسافر لیل» تجلی یافته است. افزون بر قدرت معنی‌آفرینی شاعر در دو نمایش مزبور، واگرایی‌اش در برابر موضوعی واحد، در دورهٔ تاریخی یکسان است. لذا این گفتار برآن است تا مقولهٔ حاضر را بر مبنای طرح سپهر نشانه‌ای لوتمان بررسی نماید. راهکار پیش‌گرفته در این جستار، درک درست فضای نشانه‌شناختی هریک از نمایشنامه‌ها، بازکاوی نشانه‌های کاربردی با توجه به نظریه لوتمان می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: عبدالصبور، لوتمان، نمایشنامه، سپهر نشانه‌ای، سوگیری اجتماعی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: farhadrajabi133@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.8.14.67

مقدمه

نخستین عرصهٔ توجه انسان به نظام معناشناسی، در رمزگشایی از کنش سازه‌های محیطی نمود یافت. عناصری چون دود، رعدوبرق، رد پای حیوانات و ده‌ها بازنمون دیگر، طبیعت را به اولین منبع برای نشانگی مبدل ساخت. با رشد نظام‌های اجتماعی، قلمرو الگوساز دیگری تحت عنوان فرهنگ و هنر شکل گرفت؛ در بستر فرهنگ با وجود تنوع بی‌حد و حصر واحد نشانگی، بسیاری از زیرساخت‌های طبیعی، انسانی شده ارزش نشانه‌ای به خود گرفتند.

با نظر به نقش راهبردی نشانه در برقراری هرگونه کنش ارتباطی، این مقوله توجه بسیاری از اندیشمندان غربی را به خود جلب نمود. چهره‌های برجسته‌ای چون «سوسور» (۱۸۵۷-۱۹۱۳) و «پیرس» (۱۸۳۹-۱۹۱٤) با ارائهٔ الگوهایی از مفهوم نشانه، زمینهٔ مناسبی برای ظهور رویکردهای جدید نشانه شناسی فراهم نمودند (سجودی، ۱۲:۱۳۹۰). چنان‌که دیگر نشانه‌شناس غربی، «یوری لوتمان»، پیرامون نشانه شناسی فرهنگی یا به تعبیر خود «دانش مطالعهٔ رابطهٔ کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ای درگیر در فرهنگ» (سجودی،الف ۲۷:۱۳۹۰) نظریه‌هایی ارائه کرد.

از جمله مهم‌ترین دستاوردهای پژوهشی لوتمان، فرآیند نشانگی در یک فضای نشانه شناختی به نام «سپهر نشانه‌ای» (semiosphere) یا الفضاء السيميائي است که گسترهٔ تلاقی دو رمزگان عمده، یعنی زبان و فرهنگ را شکل می‌بخشد. زبان طبیعی، نظام الگوساز اولیه و فرهنگ و هنر- که از زبان به عنوان ابزار استفاده می کنند- رمزگان سطح دوم تلقی می‌شوند. در این سطح، انواع زبان شاعرانه، هنرهای تصویری، اسطوره و دیگر تصاویر فرهنگی تحقق می پذیرند (*همان*: ۱۹)؛ لذا این رمزگان قابلیت تقسیم به خرده نظام‌های گوناگونی را در تجربه دارد.

یکی از شاخص‌ترین الگوهایی که به عرصهٔ سوگیری اجتماعی مبدل گشت، فن نمایشنامه است که از کهن‌ترین هنرهاست. «تئاتر (نمایشنامه) هنری است ریشه‌دار و بیش از دیگر هنرها با نسج زندهٔ تجربهٔ اجتماعی جوش خورده است و از اغتشاشاتی که حیات اجتماعی را از هم گسسته و به حال انقلابی دائمی درآورده است تأثیر

می‌پذیرد» (دووینیو، ٦:١٣٩٢). گرچه زیرساخت‌های محتوایی نمایش‌ها تحت تأثیر فرآیندهای تاریخی- فرهنگی جوامع به مجراهای جدیدی هدایت گردید، اما هیچ گاه از ساخت و بافت ارسطویی فارغ نگشت.

آشنایی عرب با هنر نمایش، همزمان با ورود ناپلئون به مصر حاصل آمد و پس از تجربهٔ سیری تکاملی، با کوشش نویسندگان مصری به نمایشنامهٔ حقیقی نزدیک گردید (زکی،١٩٩٧: ١٩٧). مقولهٔ وجود نمایشنامه در سرزمین‌های شرقی یا عدم وجود آن، از جمله مباحث چالشی است که همواره مورد توجه بوده است (برجکانی، ٢٠١٦ ج١ ص١٥) اما صرفنظر از این قضیه با توجه به پژوهش‌های به عمل آمده، سوگیری نمایشنامه‌نویسان عرب، تحولات چشم‌گیری را به خود دید؛ چنان‌که ابتدا با رویکردی اجتماعی، به نقد اخلاقی جامعه پرداخته، سپس برای طرح مسائل کلان اجتماعی، سیاسی، فلسفی و غیره، سوگیری نمودند.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا با واکاوی فرآیند نشانگی، تقابل ایدئولوژیکی عبدالصبور را مورد بررسی قرار دهد. از این رو، پس از تعریف عناصر پایه‌ای، به تحلیل نشانه‌ها در حوزهٔ شناختی خاص پرداخته، در نهایت به این سؤالات پاسخ می‌دهد که: ١- منشأ و انگیزهٔ اصلی سوگیری دو پهلوی عبدالصبور چیست؟ ٢- نقش و تأثیر رموز خاص در پیشبرد اهدافش به چه میزان است؟

پیشینه تحقیق

درباره آثار صلاح عبدالصبور تاکنون مقالات ارزشمندی نوشته شده است. از جمله آن‌ها عبارتند از: «*رنگ‌های نمادین در اشعار صلاح عبدالصبور*» به قلم «محمد مهدی سمتی و نرجس طهماسبی نگهداری» (مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، دوره ٧، ش٢٠، پاییز، ١٣٩٠، صص) «مؤلفه‌های نوگرایی در شعر صلاح عبدالصبور» به قلم «حسن گودرزی لمراسکی» (مجله ادب عربی دانشگاه تهران، دوره٣، شماره ٣، زمستان ١٣٩٠، صص١٣٥-١٥٦) «*أسلوبیة الإغتراب فی الشعر المعاصر، صلاح عبدالصبور و منوتشهر آتشی کشاعرین*» به قلم «علی گنجیان خناری و صادق خورشا و علی اکبر احمدی» (مجله لسان مبین، دوره٤، شماره ١٠، زمستان ١٣٩١، صص

۱۸۲-۲۰۳) «*هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور*» به قلم «علی نجفی ایوکی و طاهره تازه مرد» (لسان مبین، دوره٤، شماره١١، بهار ١٣٩٢، صص ٢٢٠-٢٤١) «*سبک‌شناسی سروده الخروج صلاح عبدالصبور*» به قلم «علی نجفی ایوکی و طیبه باغ‌چایی» (نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ٤، شماره ٦، تابستان ١٣٩٣، صص١-٣٠) «*بررسی جایگاه زن در اشعار اجتماعی صلاح عبدالصبور*» به قلم «رضا افخمی عقدا و محسن زمانی و نرجس طهماسبی» (نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ٤، شماره ٦، تابستان ١٣٩٣، صص١٣٠-١٦٣) «*هنجارگریزی معنایی قرآن در شعر صلاح عبدالصبور*» به قلم «ابراهیم اناری بزچلویی و حسن مقیاسی و سمیرا فراهانی» (نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ٥، شماره ٨، تابستان ١٣٩٤، صص١-٢٦)

در حوزه زبان عربی نیز درباره آثار شعری عبدالصبور کتاب‌ها، رسائل و مقالات متعددی نگاشته شده است که از جمله آن‌ها می‌توان به مقاله «*رؤیة لعالم صلاح عبدالصبور*» (٢٠٠٨) به قلم جابر عصفور اشاره کرد که در «مجلة العربی» به چاپ رسیده است یا به کتاب «*نقد*» (٢٠٠٧) و از انتشارات «*دار النهضة العربیة*» اشاره نمود که به طور اختصاصی مقالات متعددی را از نویسندگان مختلف درباره عبدالصبور در خود جای داده است.

مهم‌ترین نتایج برآمده از پژوهش‌های مذکور، معرفی عبدالصبور به عنوان شاعری مدرن و هماهنگ با مؤلفه‌های انسانی و اجتماعی ادبیات معاصر است به ویژه زمانی این نتیجه حالتی برجسته به خود می‌گیرد که می‌بینیم او تحت تأثیر متغیرهای ادبیات غربی، گام‌های بلندی را در ایجاد نوگرایی ادبیات عربی بر می‌دارد.

بحث

سپهر نشانه‌ای

از اصلی‌ترین اهداف نمایشنامه، مثل دیگر انواع هنر، انتقال یک مفهوم یا ایدئولوژی به مخاطب است. نویسندگان نمایشنامه‌ها می‌کوشند با استفاده از نشانه‌ها این انتقال را سریع‌تر و کامل‌تر به انجام رساندند. از همین رو مطالعه و تحقیق درباره نظام نشانه‌ای (signification) و ارتباط همواره ضرورت دارد و البته باید در نظر داشت که نمی‌توان توقع داشت نشانه‌ها قادر به انجام کارکردهای خود به طور کامل باشند (ایلام، ۱۹۹۲:۵۳).

از جمله مباحث مهم در همین راستا طرح سپهر نشانه‌ای است. ارائه دهندهٔ این طرح، مؤسس مکتب «تارتو- مسکو» یوری لوتمان (۱۹۲۲-۱۹۹۳) است. به باور او فرآیند نشانگی در یک فضای نشانه شناختی به نام سپهر نشانه‌ای تعیین شده و محل تلاقی فرهنگ و زبان است (سجودی الف، ۱۳۹۰: ۱۲۷). لوتمان از برجسته‌ترین محققان روسی در زمینه نشانه‌شناسی است. مطالعات و بررسی‌های او پیرامون نشانه در سه مرحله قابل بررسی است: مرحله اول که تا دهه ششم قرن بیستم گسترش می‌یابد عموما تحت تأثیر علوم محض به ویژه علوم ریاضی قرار دارد و او می‌کوشد بین این علوم و نشانه‌شناسی ارتباط برقرار کند. مرحله دوم که تلاش‌های لوتمان را تا دهه هشتاد در بر می‌گیرد، عموما متمرکز بر مقوله فرهنگ و اجتماع بوده با تمرکز بر مظاهر تعدد و استقرار مطالعات، تداوم می‌یابد. اما مرحله سوم و اخیر لوتمان که با گسترش نشانه‌شناسی متمایز می‌گردد مرحله‌ای است که در آن، مفهوم متن توسعه می‌یابد. در این مرحله متن فقط به مثابه رابطی بین فرستنده و دریافت کننده نیست، بلکه خود می‌تواند شبکه‌ای از متون را شکل بخشد؛ به تعبیری دیگر، در این مرحله متن به شکل مستمر و فعال می‌تواند روابط متنی جدیدی را خلق کند (لوتمان، ۲۰۱۱:٦).

به نظر می‌رسد بهترین تصویر برای تجسم تعریف لوتمان از نشانه‌شناسی آن جاست که می‌گوید: «سالن موزه‌ای را تصور کنید که از دوره‌های مختلف آثاری را همراه با نوشته‌هایی به زبان‌های آشنا و ناآشنا و کتابچهٔ راهنمایی برای رمزگشایی آن‌ها به نمایش می‌گذارد. علاوه بر این، توضیح‌هایی توسط کارکنان موزه ... وجود دارد. همچنین در این سالن راهنماهای سفر و بازدیدکنندگان را نیز تصور کنید و همهٔ این‌ها را همچون یک سازوکار منفرد در نظر بگیرید. این تصویر سپهر نشانه‌ای است... همهٔ عناصر این سپهر نشانه‌ای، روابط متقابل، پویا و نه ایستایی دارند که شرایطشان پیوسته در حال تغییر است» (سجودی، الف۱۳۹۰:۱٤-۱۳). هدف از برپایی سالن موزه و تعامل زیرساخت‌های متفاوتش، انتقال پیام‌هایی از دوره‌های مختلف تاریخی به بازدیدکنندگان است. عناصری چون دفترچهٔ راهنما، توضیح کارکنان و راهنماها برای درک صحیح بار نشانه‌ای اشیا تعبیه گشته‌اند. لوتمان با تطبیق سپهر نشانه‌ای موزه بر آثار هنری به این

حقیقت نائل آمد که « یک متن، سازوکاری است متشکل از یک نظام از فضاهای نشانه‌ای نامتجانس که در پیوستار آن، پیام در چرخش و جریان است» (*همان*:۳۹۲).

نشانهٔ انتزاعی از طریق یک نظام درونی شدهٔ اجتماعی در حوزه‌های گوناگون زبانی ارزش می‌یابد، تصور نشانهٔ انتزاعی در تعامل‌های اجتماعی دور از ذهن است؛ اما به نظر نمی‌رسد بتوان مقولهٔ « دلالت نشانهٔ انتزاعی» را نادیده انگاشت؛ مثلاً نشانهٔ انتزاعی «صخره» برای افراد متعلق به حوزهٔ زبانی فارسی، تصویر یک تخنه سنگ بزرگ را تداعی می‌کند؛ چنان‌چه در لایهٔ متنی حاضر –«بر صخره نشستم و به اطراف نگریستم»– شمایل صخره به همان معنی انتزاعی‌اش دلالت دارد؛ هرچند ممکن است این نشانه در لایه‌های دیگر و با توجه به پیام متنی، ذهن را به سمت و سوی گزاره‌های متعددی سوق دهد.

سپهر نشانه‌ای در گسترهٔ نمایشنامه‌های سمبولیک

پیدایش نمایشنامه، مثل دیگر انواع هنر امری اتفاقی و صرفا در اثر علاقهٔ شخصی نیست بلکه اصولا نیازمند مقدمات و زمینه‌هایی است (برجکانی، ۲۰۱٦ ج۱ ص۱٦) که بیش‌ترین نیاز را به گستره تجربه نویسنده و احاطه به مشکلات انسان و زندگی دارد و این مهم از آن روست که خالق آن ناگزیر باید از خویشتن خود عبور کرده و حضور دیگری را دریابد (العشماوی، لاتا:۱۳). بر همین اساس استفاده از نشانه برای تحقق این فرآیند و وصف ویژگی‌های عناصر نمایشنامه ضروری به نظر می‌رسد (ایلام، ۱۹۹۲:۱٦). بستر نشانه‌شناختی نمایشنامه بستر مناسبی برای فرآیند نشانگی فراهم نموده است. این فن چون دیگر تصاویر فرهنگی– هنری، در دوره‌های مختلف تاریخی یک نظام الگوساز تلقی می‌شود. چنان‌که در آغاز برای اجرای مناسک عبادی به کار گرفته می‌شد (زکی، ۱۹۹۷: ۱٦۹). اما به تدریج تحت تأثیر گزاره‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و حتی اقتصادی، به روح زمان و تحقق اهداف نزدیک‌تر گردید تا جایی که بسیاری از منتقدان معتقدند «هیچ دورانی بیش از عصر جدید، ساده‌ترین عناصر زندگانی اجتماعی را بازی نکرده، نمایش نداده است» (دووینیو، ۱۳۹۲:۸۸)

سپهر نشانه‌ای در صحن نمایش مرهون عملکرد شخصیت‌ها و وقوع حوادثی است که غالباً برای پیشبرد اهداف ایدئولوژیک خالق اثر گسیل گشته‌اند. توالی رویدادهای نمایشی، گره افکنی، گره‌گشایی، همه و همه در پی آنند تا جریان نمایش را به سرای فکر اصلی مؤلف بکشانند. آن‌چه مسلم است این‌که تنها راه دستیابی به فکر محوری، دریافت دلالت‌های ضمنی نشانه‌های کاربردی آن است. در این میان، زبان به عنوان اصلی‌ترین رمزگان، بخش قابل ملاحظه‌ای از قلمرو حاضر را به خود اختصاص می‌دهد. علاوه بر آن، به اجرا درآوردن نمایش این فرصت را به وجود می‌آورد تا برخی اشیاء نه با زبان، که با تصویر بار نشانه‌ای یابند و البته به نظر می‌رسد بتوان چنین فرآیندی را به عنوان «یک مدل آسان در جهت نقل محتوا از منبع (نمایشنامه) به مقصد (مخاطب) قلمداد کرد» (ایلام، ۵۷:۱۹۹۲)

نمایشنامه‌های سمبولیک ابتدا به الگویی برای طرح گرایش‌های اجتماعی تبدیل شده، سپس این تمایلات، مؤلفان را به جهت‌گیری مثبت یا منفی در مقابل سازه‌های محیطی سوق داد. لذا رویکرد نشانه‌شناختی به این آثار، مستلزم بازکاوی سپهر نشانه‌ای آن‌هاست که اغلب دربردارندهٔ پیام‌های سیاسی، اجتماعی و غیره می‌باشند. چنین نمایشنامه‌هایی، در کشورهای عربی، پس از جنگ جهانی اول نمود یافت؛ تا آن‌جا که پدر نمایشنامهٔ جدید عربی «*توفیق الحکیم*» (۱۹۳۱-۱۹۸۱) پس از تلفیق نماد با مسائل اجتماعی، فن مزبور را با اصول حقیقی درام عرضه داشت (*همان*: ۱۹۹). پس از وی نویسندگان و شاعرانی چون «صلاح عبدالصبور» با استفاده از امکانات دلالی رمزگان‌ها، دامنهٔ دلالت‌های متنی را به سمت مفاهیم راهبردی دیگری گسترش بخشیدند.

گرایش نشانه‌شناختی صلاح عبدالصبور

از برجسته‌ترین نمایشنامه نویسان عرب، شاعر مصری، «صلاح عبدالصبور» (۱۹۸۱-۱۹۳۱) است. او به عنوان شاعری پیشرو در شعر جدید عربی، با نظم نمایشنامه‌های شعری از هم قطارانش تمایز یافت (جحا، ۱۹۹۹: ۲۰۰). اگرچه کسانی چون «عبدالرحمن الشرقاوی» و «أحمد شوقی» پیش از وی اقدام به خلق نمایشنامه‌های شعری نمودند، اما

تولد حقیقی نمایشنامهٔ شعری با آثار عبدالصبور محقق گردید (راعی،۱۹۹۹: ۱۵۹).

عبدالصبور هچون لوتمان، زبان را نظام الگوساز اولیه برشمرده است. در باور او «زبان‌هایی غنی هستند که در آن برای هر یک از ادراکات حسی و معنوی که انسان با آن روبه رو می‌شود، نشانه ای بیابی» (عبدالصبور، ٢٠٠٦ :٨٢). هنرمندی هم که از مردم و دغدغه‌های آن‌ها می‌نویسد، باید از این حوزه تغذیه گردد تا تصویر جهان مدرن، میسر شود (*همان:۱۷*). نوع نگرش شاعر مصری پیرامون مقولهٔ نشانه و کارکردش در زندگی روزمره، از رویکرد پیرس منشأ می‌گیرد که به طور کلی جهان را سرشار از نشانه‌ها می‌داند.

عبدالصبور پنج نمایشنامه به شیوه‌های کلاسیک و سمبولیک از خود بر جای نهاد که از این میان دو اثر نمادین «الأمیرة تنتظر» و «مسافرلیل» از اهمیتی استراتژیک برخوردارند؛ از این حیث که به نظر می‌رسد، شاعر در آن‌ها توجه ویژه‌ای را نسبت به مسائل و دغدغه‌های اجتماعی لحاظ کرده و می‌کوشد این دو اثر را از پویایی و تحرک خاصی برای تصویرگری وضعیت جامعه برخوردار گردد. گرچه دو مجموعهٔ حاضر در دورهٔ تاریخی نسبتاً یکسان (پس از شکست ١٩٦٧ مصر از اسرائیل) و پیرامون موضوع واحد (سیاست های دولت ناصری) به نظم درآمده‌اند، اما در شکل‌گیری سپهر نشانه‌ای آن‌ها معیاری دوگانه لحاظ شده، نوعی واگرایی در خط سیر فکری مؤلف مشهود است؛ از یک سو، نمایش نخست، بازگوکنندهٔ تمایل شدید وی به مسألهٔ تزریق روحیهٔ خیزش و تغییر است؛ تا جایی‌که برای دست یازیدن بدان، اسطوره آفرینی کرده، شناخته‌ترین پنانسیل موجود در این رمزگان، یعنی تسلط خیر بر شر را به کار می‌بندد؛ اما در نمایش دوم، مسافری را به صحنه می‌فرستد که در جاده‌های بی‌سرانجامی ره می‌پوید. دیگر مؤلفهٔ تقویت کنندهٔ واگرایی مزبور، بُعد زمانی است که اعمال نمایشی در آن تحقق یافته‌اند؛ شاهدخت شب را به صبح می‌رساند، ولی مسافر در ظلمتش فرو می‌رود.

رویکرد موشکافانه به مسائل اجتماعی، گرچه برای کشف موانع و گسست‌ها یک برگ برندهٔ راهبردی است، اما در صورت مواجهه با واکنش منفی مرکز قدرت در مقابل اصلاحات، غالباً دستاوردی جز ناامیدی و تمایل به گریز از سپهر اجتماعی واقعی به

همراه نخواهد داشت. چنین رویه‌ای در نمایشنامهٔ «مسافرلیل» – به طور کامل– و در «الأمیرة تنتظر» – به طور نسبی– قابل دریافت است.

عبدالصبور، متناسب با ایدهٔ نشانه‌شناختی پیرس، زبان را کانون عرضهٔ دیگر رمزگان‌های سپهر زیستی معرفی می‌کند. به باور او «الفاظ، نشانه‌هایی فروزانند؛ زبان فقیر یعنی فکر فقیر؛ زیرا زمانی که برای ادراک حسی یا معنوی نشانه‌ای زبانی نیابیم، نمی‌توان از آن تعبیر نمود» (عبدالصبور، ۲۰۰٦: ۸۲).

البته اتخاذ رویکردی تک بعدی در خصوص رمزگان زبان، چندان پسندیده به نظر نمی‌رسد؛ چرا که دیگر رمزگان‌های سپهر فرهنگی چون مد، ادا و اطوار و غیره عموماً مؤلفه‌هایی غیر زبانی‌اند، اما این تصور وی مقرون به حقیقت می‌نماید که هر یک از پدیده‌های عینی و ذهنی به روش‌های گوناگونی دریافت می‌شوند.

مسألهٔ مهم در رویکرد نشانه شناختی عبدالصبور، توجه عمیق وی به مقولهٔ نماد است. گمان می‌رود اتخاذ راهکار مزبور، از یک سو از پنداشت خاص وی پیرامون ارزش فنی این عنصر در عمق و معنی بخشیدن به آثار نمایشنامه نویسان بزرگ مایه گرفته است؛ به طوری‌که همگام با الگوهای جهانی، خود را به استعانت از این پدیده ملزم می‌نماید؛ از طرف دیگر، فشار دستگاه سیاسی و خفقان حاکم بر مطبوعات در پیشبرد چنین سازوکاری مؤثر افتاد؛ چنان‌که در اواسط دههٔ شصت دولت انقلابی مصر، نیش انتقاد نمایشنامه‌نویسان را برنتافته، از پادزهر خشونت بهره می‌گیرد. (الراعی، ۱٦٦:۱۹۹۹) دیگر موضوع مهم، نقش و تأثیر نشانه‌های خاص و عام در ساختار نمایشنامه و از آن مهم‌تر، بازتاب باورداشت‌های مؤلف است. خلق نشانه‌های خاص غالباً بدون تأثیرپذیری از کارکرد معمول و متداول اشیا تحقق می‌پذیرد.

سپهر نشانه‌ای خاص در نمایشنامهٔ «الأمیرة تنتظر»:

«الأمیرة تنتظر» به عنوان نخستین نمایشنامهٔ سمبولیک عبدالصبور، پس از تجربهٔ شکست تلخ ۱۹٦۷ مصر در نبرد با اسرائیل، در سال ۱۹۷۳ انتشار یافت. قلمرو نشانه شناختی این اثر، چون الگوی فرضی لوتمان از فضای نشانه شناختی موزه، از اشیا و تیپ‌های

شخصیتی متنوعی تشکیل شده، هر یک کارکرد ویژۀ خود را دنبال می‌کنند. لازم به ذکر است که تاکنون بار نشانه‌ای شخصیت‌های اصلی سپهر حاضر با رویکردهای گوناگونی بازکاوی شده است؛ مثلاً «کمال محمد اسماعیل» در پژوهشی اذعان نمود که «شاهبانو»، نماد شهر، «سمندل» حاکم عهدشکن، «قرندل» سمبل شاهد و تاریخ، و «کودک» همان آینده است (اسماعیل، ٢٠٠٦: ١٩٢) برخی نیز به نقل از «حلاوی» می‌نویسند «شاهدخت» نماد وطن، «قرندل» نماد نیروهای خیر، و «سمندل» سمبل نیروهای شر می‌باشد (افخمی، ١٣٩٣: ١٥٠). البته برداشت‌هایی از این دست تا حدودی بحث برانگیز و چالش پذیرند. افزون بر این، برای دریافت ایدئولوژی محوری شاعر، باید تمام محدودۀ سپهر نشانه‌ای- اعم از نشانه‌های خاص و عام- مورد ارزیابی قرار گیرند.

به نظر می‌رسد اصلی‌ترین منبع نشانگی در قلمرو نمایشنامۀ الأمیرۀ تنتظر، رموز خاص یا ویژه‌ای است که جز با دریافت لایه‌های مختلف متنی رمزگشایی نمی‌شوند. شخصیت‌های شاهدخت، سمندل، قرندل، پادشاه، کودک و خدمه‌ها، و اماکنی چون قصر گل سرخ و وادی سرو از این قبیل‌اند.

شاهدخت، نماد بازگشت انقلابی:

شاهدخت قصر گل سرخ پس از قتل پادشاه توسط معشوق دروغ پرداز و جاه طلبش به وادی سرو، رخت بربست. زخم شقاوت و درد انتظار پردۀ قیرگون شب را بر روشنای روزش درمی‌کشد. آمیزه‌ای از عشق و نفرت نسبت به دلدار قاتل، پانزده پاییز چشم و گوشش را به در می‌دوزد. در اثنای نمایشی که برای سرگرمی با خدمه‌هایش اجرا می‌کند، بخش‌هایی از اسرار شب حادثه، فاش می‌گردد. او با هدایت سمندل به بستر پدر و نمایاندن جای کلید قصر و انگشتری پادشاهی به وی، اسباب مرگ پادشاه را فراهم می‌کند. اما پس از وقوع جنایت، معشوق را از خود رانده، بر پدر مقتولش می‌گرید. پردۀ آخر نمایش با ورود سمندل و پایان انتظار مصادف است، ولی قصۀ عبدالصبور به این‌جا ختم نمی‌شود؛ چرا که شاهدخت با کشته شدن سمندل به خود آمده، در روشنای سپیده دم عازم قصر می‌گردد تا مسؤولیت‌هایی را که در قبال مردم و

سرزمینش فروگذار نموده، محقق سازد:

« أوه لاتنسَی أنّي إمرأةٌ و أميرةٌ/ بل سيدةٌ و أميرةٌ/ و مِن الواجبِ أن أخرجَ فی الصُّبحِ إلی المیدانِ/ كي يَستجلی أتباعي طَلعَتي النّورانيّةَ» (عبدالصبور، ۲۰۰٦: ٦۹۳).

(فراموش مکن که من زن و شاهدخت هستم. آری زن و شاهدخت. باید صبحدمان به طرف میدان بروم تا برای پیروانم طلعت نورانیم آشکار گردد).

بنابر طرح پیشنهادی پیرس، چنین می نماید شاهزاده خانم بازنمون، و جمعی از روشنفکران جامعه، موضوع یا گروه هدف باشند. تفسیری که دو مقدمه به دست می‌دهد این‌که شاهدخت، نماد گروهی از روشنفکرانی است که طعمهٔ شعارهای ظاهرفریب و مردم محور مرکز قدرت قرار گرفتند؛ اما در ادامه با تغییر سوگیری دولت- پس از تثبیت قدرت- به تناقض‌های فاحش میان گرایش‌های اجتماعی خود و اهداف پشت پردهٔ دولتمردان پی بردند. لذا به نشانهٔ اعتراض، نه تنها از سیاست، بلکه از مردم نیز فاصله گرفتند، یا از زاویهٔ دیگر، توسط جبر محیطی کنار زده شدند. تعهد اجتماعی- ادبی عبدالصبور باعث می‌شود تا با گسیل نمودن یک منجی، قهرمانش را از وادی خشک و تاریک سرو/ عزلتگاه یا تبعیدگاه روشنفکران به قصر گل سرخ/ مصر متمایل سازد. البته شاهدخت، ظرفیت چنین خیزشی را دارد به همین علت هر ساله در وجودش کودکی را به نشانهٔ امید و آرزو می پروراند. لازم به ذکر است که با نظر به همکاری زیرساخت‌ها در طرح مجازی لوتمان، تیپ شخصیتی شاهدخت به عنوان یک عنصر نشانه‌ای، از اهمیتی ویژه بر خوردار است.

سمندل و تاراج هویت ملی

در نقاب عاشقی جاه طلب، با دادن وعده‌های دروغین به شاهدخت امیر قلبش گشته، با کشتن پادشاه، نیت شومش را برملا می‌کند، اما حکومت وی به دلیل عدم فرمانبری زیردستان دچار ضعف و تزلزل می‌شود. تا آن‌جا که تنها راهکار مناسب برای نجات از سقوط را در زنده کردن عشق تصنعی‌اش به شاهزاده خانم می‌یابد. چیزی به تحقق اهدافش برای اقناع وی نمانده که ناگاه با اصابت خنجری از پای درمی‌آید.

نمونهٔ برگرفتهٔ زیر انگیزه‌های ظاهری، اصلی و در نهایت ناکامی اش را به تصویر می‌کشد:

«الأميرة: ما جاء بک الليلة؟/ السمندل: قلب يبحث عن أضلاعه/.../ ما هذا صوتی، بل صوت الحب/.../ الأميرة: أرجوک/ أصدق مره/ لا من أجلی، بل من أجلک أنت/ و لنبدأ منذ البدء/ لم جئت؟/ سمندل: هل مازلت علی حبی...؟/ الأميرة: لاتنسی المرأة أول رجل باتت ساخنة فی کفيه/.../ السمندل: أنا مقهور يتشقق ملکی من حولی کلحاء الشجرة» (*همان*:٦٩١-٦٨٩-٦٨٨-٦٨٤).

(شاهزاده: چه چیزی تو را امشب اینجا آورد؟/ سمندل: قلبی که تمایلاتش را جستجو می‌کند/ این صدای من نیست، صدای عشق است/.../ شاهزاده خانم: لطفاً/ یک بار راست بگو/ نه به خاطر من، بلکه به خاطر خودت/ باید از اول شروع کنیم/ برای چه آمدی؟/ سمندل: آیا هنوز مرا دوست داری؟/ شاهزاده خانم: زن اولین مردی را که در گرمی دستانش آرمید فراموش نمی‌کند/ سمندل: من شکست‌خورده‌ای هستم که حکومتم چون پوست درخت از پیرامونم کنده می‌شود)

گرچه سمندل به عنوان یک نیروی شر به خواست عبدالصبور از پا درمی‌آید؛ اما فرض کردن نیروی شر به عنوان مدلول، تصوری کلی است. به نظر می‌رسد ماهیت دلالتگر این بازنمون، دولت انقلابی عبدالناصر را موضوع قرار داده است. گرچه دستاوردهای حکومت ناصری برای مصر و دیگر جوامع عربی غرورآفرین بود ولی به دلیل اعمال برخی سیاست‌های ناصواب، تندیس افتخاراتش درهم شکست. ایجاد خفقان شدید در جامعه، تلاش برای تک حزبی شدن، صرف هزینه‌های هنگفت در یمن برای براندازی حکومت سلطنتی و از همه مهم‌تر، شکست ۱۹٦۷ عوامل تقویت‌کنندهٔ این تفسیر بود که یک چهرهٔ ملی را به عنصر شر مبدل ساخت.

قرندل و وجه نجات‌بخشی

همزمان با هوهوی باد، صدای گام‌های یک راز، بزم شبانگاهی ساکنان کلبه را برمی‌چیند. مردی ژولیده موی و لاغراندام بر آستانهٔ در ظاهر شده، خود را قرندل

معرفی می‌کند و می‌گوید که به فرمان سروشی غیبی آمده تا خود را در چشمان مردی که به زودی خواهد آمد بیاندازد. با این اقدام، آخرین جملهٔ سرودش کامل شده، مأموریتش به اتمام خواهد رسید (عبدالصبور، ۲۰۰٦: ٦۷۸). در ادامه پس از آمدن سمندل و تلاشش برای بازگرداندن شاهدخت به قصر، بر وی تاخته، در مقام دفاع از سرزمینش برمی‌آید:

«یَندَفعُ القَرندلُ نحوَ السَّمندلِ، وَ یَحیطُ رقبَتَهُ بأصابِعِه، ثمّ یُحَدِّقُ فی عینیه"/ هذا ظلّی فی عَینیکَ/ یا سمندلُ/ "یستلّ القَرندلُ سکیناً مِن ثیابِهِ و یَدفعُها فی صَدرِ السَّمندل"» (*همان*:٦۹۱-٦۹۰).

(قرندل به سوی سمندل می رود و گردنش را با انگشتانش احاطه می کند، سپس در چشمانش خیره می شود"/ این سایهٔ من در چشمان توست/ ای سمندل/" قرندل چاقویی از لباسش برمی کشد و آن را در سینهٔ سمندل فرو می‌کند.

در این بخش چند نشانهٔ عام به عنوان لایه‌های متنی عمل کرده، در دریافت کارکرد نشانه‌های خاص (سمندل و قرندل) نقشی راهبردی ایفا می‌نمایند. شاعر بر آن است تا با خلق نشانه‌هایی بلاغی چون «زخمی شدن قلب شهر» و «مرگ نهرها و تل‌ها و منازل» ناکارآمدی حکومت سمندل رابه تصویر کشد؛ اما در حقیقت، دو چالش بزرگ مصر را هدف قرار داده است؛ مشکل نخست به آسیب‌های روحی- روانی جامعه پس از شکست ۱۹٦۷ برمی‌گردد، و دوم، بر وقوع تحولات احتمالی بر جغرافیای مصر دلالت دارد؛ یعنی به گمان عبدالصبور، با ادامه یافتن حکومت ناصری، تاراج دیگر اراضی کشور نیز مانند صحرای «سیناء» دور از انتظار نیست.

ظهور یک منجی و رهایی‌بخش تنها راه نجات قصر گل سرخ/ مصر از چنین معضلاتی است. عبدالصبور، قرندل را به عنوان یک نیروی خیر به میدان گسیل داشت تا « سایه‌اش را بر چشم وی افکند». لازم به ذکر است که در نظام‌های فرهنگی کشتن یا چیره شدن بر حریف، مهم‌ترین موضوعی است که بازنمون حاضر بدان رهنمون می‌گردد. افزون بر این، نشانهٔ قرندل رمز خاص سرود را نیز به همراه دارد. گمان می-رود سرود، به موضوع نقشهٔ براندازی حکومت اشاره داشته و تکمیل قطعهٔ آخرش،

اجرای کامل طرح را می‌رساند. این بخش از نمایش یکی از بزرگ‌ترین آرمان‌های عبدالصبور را تداعی نموده است.

پادشاه، نماد قدرتی رو به اضمحلال:

پدر شاهزاده خانم پیرمرد بیمار و فرتوتی است که بر قصر گل سرخ حکمرانی می‌کند. یکی از نگهبانان قصر (سمندل) با توجه به این‌که پادشاه پسری برای جانشینی ندارد، با شاهدخت از در عشق درمی‌آید. پس از چندی با معشوقه به بستر پدر رفته، کلید قصر، انگشتری پادشاهی و گوهر زندگی‌اش را یکجا می‌رباید. سال‌ها بعد، در جریان گفتگو با شاهدخت عملش را این‌گونه توجیه می‌کند:

« كانَ أبوكِ مريضاً مُنذُ رأت عيناكِ النُّورَ/ كانَ العامة حينَ تدورُ الكأسَ يَقولونَ:/ إنّ السُّوسَ الناخرَ فی أخشابِ المخدعِ/ قَد جاوزَها لِيعربدَ فی ساق الملكِ الخشبيةِ/ بَل كانَ البعضُ يقُولونَ:/ أنّ ضموراً قَد مَسَّ الأعضاءُ الملكية/.../ حتى صارَت ساقُ الملكِ الخشبية أقصرَ مِن ساقِ الملك الأخرى الحيَّةِ » (*همان*:٦٨٦-٦٨٥).

(پدرت از بدو تولدت، بیمار بود. هنگامی که جام می‌چرخید همه می‌گفتند: کرم در چوب بالش‌هاست. از آن می‌گذرد تا در پای چوبین پادشاه عربده کشد اما برخی می‌گفتند: ضعف به همه اجزای پادشاهی رسیده است... تا این‌که پای چوبین پادشاه، کوتاه تر از پای سالم پادشاه شد).

در نمونهٔ بالا بازنمون‌هایی از جنس کنایه، موضوع ضعیف بودن پادشاه و دستگاه حکومتی‌اش را هدف قرار داده‌اند؛ مثلاً کوتاه بودن دست چوبی پادشاه نسبت به دست زنده و فعالش، بر ناکارامدی وی در اعمال سیاست‌های خارجی دلالت دارد. به نظر می‌رسد پادشاه نمایشنامهٔ عبدالصبور، بازنمونی برای موضوع «ملک فاروق»، پادشاه پیش از انقلاب ۱۹۵۲ مصر باشد با این تفسیر که ضعف فرمانروای قصر گل سرخ در مقابل دیگر قبایل، مانند ناکارآمدی دستگاه حکومتی ملک فاروق در مواجهه با انگلیس است؛ لذا سمندل با نقشهٔ قتل، رویای تشکیل حکومتی مقتدر را در سر می‌پروراند؛ چنان‌که عبدالناصر نیز با تدارک یک انقلاب چنین طرحی را دنبال می‌کرد؛ اما در نهایت، با

وجود موفقیت‌های چشم‌گیری، کشتی انقلاب در باتلاق اسرائیل و آمریکا پهلو گرفت (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۷۰-۲۵۳).

خدمتکاران، نشانه تودهٔ بی اراده

خدمه‌ها (أمّ الخیر، برّه، مفطوره) همراه شاهدخت به وادی سرو مهاجرت کردند. نخستین تصویری که از آن‌ها ارائه می‌شود، گله‌مندی از سرنوشت سیاه و نامعلومشان است؛ به طوری‌که از هرگونه اظهار نظر محروم بوده و با تندباد روزگار به هر سو کشانده می شوند. در پایان نمایش نیز به ارادهٔ شاهدخت اقدام به بازگشت می‌کنند:

«لیسَ لنا أن نَختارَ/ کلماتٍ فی جُملة/ ما قیلَ فَقد قیلَ/ نَطَقتنا الأیام، و ألقتنا فی وجه الریح/.../ کنّا نحلم بالحبّ کما یحلم کهف بالنور/ و لذلک أحببنا أن نصحبها» (عبدالصبور، ۲۰۰٦: ٦۷۰-٦٦۹).

(اختیار نداریم که کلمات جمله را انتخاب کنیم. هر چه گفته شد، گفته شد. روزگار برای ما سخن گفت و ما را رو در روی باد قرار داد. در رؤیای عشق بودیم چون غاری در رؤیای نور. و این‌چنین دوست داشتیم که با او (شاهدخت) همراه باشیم).

خدمه‌ها بازنمون نیروهای مردمی‌اند که سرنوشتشان را به تدبیر سیاستمداران سپرده‌اند. مسلّماً رشد فکری، فرهنگی و اجتماعی مردم- به عنوان سرمایهٔ ملی- نقش بسزایی در پیشبرد اقدامات اصلاح طلبانهٔ مسؤولان ایفا می‌کند. در مقابل، فقر فکری- فرهنگی نه تنها جامعه را به قهقرا می‌کشاند، بلکه بستر مناسبی را برای فعالیت قوای ناکارآمد فراهم می‌کند.

سپهرنشانه‌ای خاص در نمایشنامهٔ «مسافر لیل»

«مسافر لیل» به عنوان دومین نمایشنامهٔ سمبولیک عبدالصبور، همزمان با الأمیرة تنتظر به چاپ رسید (محمد اسماعیل، ۲۰۰٦: ۱۸۹). چارچوب زمانی و مکانی نمایش به واگن قطاری در پردهٔ سیاه شب محدود می‌شود. تنش‌های میان مسافر و مسؤول بلیط تداعی‌گر شرایط سیاهی است که مصر پیش از سیادت قانون پشت سر نهاد (*همان*:۲۲۱).

لازم به ذکر است که با توجه به منابع تاریخی، تدوین قانون در کشور مصر پس از انقلاب ۱۹۱۹ علیه استعمار انگلیس آغاز شده و در سال ۱۹۲۳ اولین انتخابات پارلمانی انجام پذیرفت (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۳۹-۲۳۸)؛ لذا ایدهٔ مزبور به دو جهت از درجهٔ اعتبار ساقط است: نخست این‌که تصویر بی‌قانونی کشور در محدودهٔ زمانی پیش از دههٔ بیست، آن هم در قالبی نمادین پدیده‌ای دور از ذهن می‌نماید، و دوم این‌که با نظر به تحلیلی که خواهد گذشت، فضای حاکم بر سپهر نشانه‌ای این اثر، بازنمون اوضاع سیاسی-اجتماعی مصر پس از شکست ۱۹٦۷ است. سپهر نشانه‌ای این مجموعه نیز به عنوان تطبیقی از طرح فرضی لوتمان، سازوکاری از فضاهای نشانه‌ای نامتجانس بوده و همکاری آن‌ها به شکل‌گیری یک فضای نشانه شناختی منتج گشته است.

قطار ذهن عبدالصبور مسافری را به مقصد ناکجا روانه می‌سازد. راوی و مسؤول بلیط به عنوان دیگر سرنشینان قطار از منابع مهم نشانگی به شمار رفته و جایگاه تیپ‌های شخصیتی الگوی لوتمان را دارند. افزون بر این، بلیط، نماد خاص دیگری است که ذیل روابط مسافر و مسؤول بلیط، ارزش نشانه‌ای می‌یابد.

قطار

به نظر می‌رسد، قطار پیشتاز بر ریل آهنین، بازنمون ذهن عبدالصور باشد؛ با این تفسیر که قطار، ذهنی است با محموله‌ای از افکار متعدد که مجموعا کارکرد اجتماعی این نمایشنامه را تأمین می‌کنند. این اندیشه‌ها در کنار «اشکال و صور آفرینش، مشارکت تماشاگران در نمایش و بهره‌مندی شان از آن ، انحاء نمایش، همه ریشه در متن زندگانی اجتماعی و واقعیت جمعی دارند» (دووینیو، ٤۹۸:۱۳۹۲) و به نظر می‌رسد در نوشته‌های عبدالصبور به عنوان ابزار مورد توجهند. این ابزار در سپهر نشانه‌ای حاضر، فضای مجازی موزه را تداعی کرده و تیپ‌ها و اشیای مختلفی را در بر می‌گیرد. هر یک از سرنشینان، بار دلالی ویژهٔ خود را حمل نموده با هیئتی مشخص نمود می‌یابند. شاعر برای تصویر تیپ شخصیتی آن‌ها، از رمزگان «مد» استفاده نموده است؛ چنان‌که مسافر را با هیئت مردم طبقهٔ متوسط بر صندلی می‌نشاند، راوی در پوششی فاخر و شیک در

گوشهٔ واگن ایستاده مسؤول بلیط نیز با اشکال متعارف نقش‌هایش ظاهر می‌شود.

مسافر

مسافر شب با آخرین لوکوموتیو به مقصدی ناکجا عزیمت می‌کند. پس از چندی تکه پوستی حاوی ده اسم از کتش خارج نموده در میان اسامی، نام اسکندر توجهش را به خود جلب می‌کند تا این‌که در عالم ناخودآگاه اسکندر با هیئت تاریخی‌اش بر وی ظاهر می‌شود. مسافر سپر چاپلوسی را تنها راه نجات از تیر خشم اسکندر می‌پندارد. او می‌خواهد در ازای نعمت زندگی به هر خفتی تن در دهد. در پایان این گیرودار، دستان کشیدهٔ اسکندر به وی نزدیک شده، از خواب می‌پرد.

حادثهٔ تکان دهندهٔ دیگر، خوردن بلیط سبز رنگ توسط مسؤول و متهم شدن به قتل «خدا» و دزدیدن بلیط شخصی‌اش است. در ادامه، مسافر برای اعمال عدالت، خواستار حضور رئیس وی، مأمور درجهٔ دهم شد. با کمال ناباوری، مسؤول خود را مأمور درجهٔ دهم معرفی نموده، می‌گوید یکی از اهالی وادی، بلیط شخصی خدا را به سرقت برده و او را کشته است؛ بنابراین، به دلیل متواری بودنش می خواهد وی را با جرم دیگری به قتل رساند. اما مسافر با وجود اظهار بی‌گناهی، با خنجر بی‌عدالتی به قتل می‌رسد. (عبدالصبور، ۲۰۰٦: ٦۳۵-٦۳۸-٦۳۵،...،٦۳۳).

پردهٔ نخست (کنش ارتباطی مسافر و اسکندر)، بازنمون خفقان حاکم بر نظام اجتماعی مصر است. تفسیری که از کنش مسافر حاصل می‌آید، حقیقتی تلخ را می‌رساند و آن این‌که شرط حیات در نظام دیکتاتوری و تک حزبی ناصری، احراز سکوت یا تأیید سیاست‌های اتخاذی دولت است. در پردهٔ دوم، شاعر برای تصویر ایدهٔ مزبور از رمزگان «رنگ» بهره می‌برد. رنگ سبز در نظام های فرهنگی، غالباً موضوعاتی چون حاصلخیزی، بالندگی و دیگر مفاهیم رو به رشد را تداعی می‌کند. ضمیمهٔ نشانهٔ عام سبز به بلیط- در کنار ماهیت دلالی لایه‌های متنی- به این ابزار ارزش نشانه‌ای خاصی بخشیده است؛ لذا در این‌جا از تلفیق مسافر، بلیط و مسؤول، تفسیر حاضر نتیجه می‌شود: مسافر بازنمون مردمی است که حقوق شهروندی شان مبنی بر آزادی های

سیاسی، اجتماعی، اقتصادی توسط سازمان سیاسی «ج. م.ع» پایمال می‌شود.

در پردهٔ سوم از تلفیق مثلث ذکر شده (مسافر، بلیط، مسؤول) با یک نشانهٔ بلاغی لایه‌های دیگری شکل یافته است.«کشتن خدا و دزدیدن بلیطش» کنایه از پایمال کردن حق و مصادرهٔ آن به سود خویش است. در این بخش خود مسافر طعمه واقع شده و به جرم گناه نکرده با دستگاه امنیتی بلعیده می‌شود.

مسؤول بلیط

مسؤول بلیط در خواب مسافر ابتدا با شمایل اسکندر و با پوششی از ابزارهای شکنجه ظاهر می‌شود. از فهرست جنایت‌هایش همین بس که به رفیق و وزیر نیز رحم نمی‌کند. پس از هوشیاری مسافر، رابطه‌اش با وی در سه نقش دیگر تجلی می‌یابد؛ نخست، در هیئت کسی که بلیط را بلعید؛ دوم، در نقش مأمور درجهٔ سوم به مسافر تهمت دزدی زد و برای اجرای قانونی مراسم بازپرسی، ستارهٔ مأمور آمریکایی را به سینه چسباند. در این مرحله به عنوان نمایندهٔ مأمور درجهٔ دهم، خود را موظف به اجرای فرامین نظامی وی برمی‌شمرد. یکی از مهم‌ترین دستورالعمل‌هایش، پیروی از سخن «لیندون جانسون» (۱۹۷۳-۱۹۰۸)، رئیس جمهور آمریکاست مبنی بر این‌که «به آن‌ها دموکراسی یاد بده، حتی اگر مجبور شوی همه‌شان را بکشی» (عبدالصبور، ۲۰۰٦ :٦٤٥)؛ در مرحلهٔ آخر نیز خودش را مأمور درجهٔ دهم خوانده، پس از کشتن مسافر بلیط را از لباس خویش خارج کرده از راوی برای حمل جسد درخواست کمک می‌نماید. (همان: ٦٥٨-٦٥٧-٦٤٩-٦٤٧-٦٤٥-٦٣٧-٦٣٦).

شاعر برای ترسیم گرایش‌های دیکتاتوری مسؤول بلیط/ مرکز قدرت مصر، الگوی تاریخی اسکندر را با نشانه‌هایی از رمزگان ابزار بازنمون قرار داده است؛ زیرا نگرش غالب در نظام‌های فرهنگی بر این مبناست که تصویر آلاتی چون شلاق، خنجر، طناب و غیره در کنار اسکندرها، خوف‌انگیز بودن دستگاه حکومتی‌شان را می‌رساند؛ دولت‌هایی که خنجر کینه شان نه تنها دشمنان، بلکه دوستان و همراهان را نیز هدف قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد دوست یا وزیر اسکندر بازنمون «ارتشبد محمد العامر»

(۱۹۶۷-۱۹۱۹) وزیر جنگ دولت ناصری باشد. گرچه عامر از دوستان نزدیک عبدالناصر و از پایه‌گذاران انقلاب بود، اما دولت، وی را مسبب شکست ۱۹۶۷ اعلام نموده، با کشتنش از او انتقام گرفت. (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۷۰).

در بخش بعدی، درج سخن «لیندون جانسون» در اصول نظامی مأمور ارشد موضوعات دیگری را نشانه قرار داده است. جانسون به دلیل شخصیت سلطه جو و شیوهٔ خاصش مبنی بر مجبور کردن سیاستمداران قدرتمند به منظور پیشبرد قوانین معروف بود. او با تحت فشار قرار دادن عبدالناصر برای پذیرش صلح دائم با اسرائیل، در عقب نشینی وی از مواضعش نقشی راهبردی داشت (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۷۱). بدین ترتیب، رئیس جمهور مصر با پذیرفتن بستهٔ پیشنهادی‌اش خود را حافظ طرح آمریکایی معرفی کرد. این‌جاست که عبدالصبور نمایهٔ ستارهٔ آمریکایی را با کارکردی نمادین بر سینهٔ مأمور مصری چسباند تا موضوع سرسپردگی دولت را القا نماید. لایهٔ آخر این بخش نیز حقیقت تلخ دیگری را ترسیم می‌کند و آن، شکل‌گیری سپهر انسانی برای سرپوش نهادن بر فساد مالی مسؤولان است.

راوی

راوی به عنوان شخصیتی امروزی، علاوه بر گزارش عملکرد مسافر و مسؤول بلیط، در صورت لزوم تعلیقاتی نیز می‌نگارد. او با دیدن نام کسانی چون اسکندر، تیمور لنگ، هیتلر و جانسون در برگهٔ مسافر از سنتی تاریخی (عدم جدایی انسان از اسمش) پرده برمی‌دارد؛ لذا، فراخواندن اسامی یادشده از حافظهٔ تاریخ، خطر بازگشتشان را به همراه دارد و این همان تزویر تاریخ برای تکرار خویش است. در صحنه‌های چندی راوی از زاویهٔ سوم شخص، حاشیه‌های شایان ذکری برای پیشبرد نمایش به حوزه‌های جدید مطرح می‌کند که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به تعلیقی که بر لباس زرد رنگ مسؤول افزود، اشاره کرد. همچنین تصریح مواردی چون اطلاع از اصول نظامی مأمور درجهٔ دهم و مقولهٔ سرآمد بودن قانون از این دست می‌باشند. در پایان نیز برای حمل جسد، با تغییر زاویهٔ دید به بازی کشانده می‌شود:

راوی به عنوان بازنمون عبدالصبور یا طبقهٔ روشنفکر جامعه، مسألهٔ کنش ارتباطی مردم با مرکز قدرت را به چالش کشانده است. به باور وی، مقولهٔ مزبور در نظام اجتماعی امروز مصر، تکرار کنش معمول زورمندان با مردم عادی است. او برای طرح موضوع تنفر و انزجار خود از چنین رابطه‌ای، رنگ زرد را بازنمون قرار داده است. در ادامه نیز با گنجاندن سخنان زورگویان تاریخ در قوانین نظامی مأمور ارشد، وی را حاکمی تصویر کند که پای در رکاب آن‌ها نهاده و مطیع اصول عقایدی شان است.

دیگر لایهٔ تعبیه شده برای تقویت این تصویر، نشستن والی قانون بر بلندای قطار برای اعمال حق و عدالت است. راوی برای توجیه عمل وی، از عبارت معروف «قانون بر فراز سر افراد است»، استفاده می‌کند. این سخن، برخلاف بار نشانه‌ای معمولش مبنی بر جایگاه والای قانون، موضوع دیگری را می‌رساند و آن، تسلط و حاکمیت همه جانبهٔ قانونگذار بر امور مردم است. در نهایت نیز راوی به عنوان نمایندهٔ طبقهٔ روشنفکر، با تهدید و ارعاب به همکاری با قانون گذار فراخوانده می‌شود.

نتیجه‌گیری

– عبدالصبور توانسته است با بهره‌گیری از ظرفیت‌های نشانه‌ای موجود در دو حوزهٔ زبان و فرهنگ عربی، سپهرهایی متناسب با الگوی پیشنهادی لوتمان ارائه نماید. با نظر به الگوی فرضی لوتمان از فضای نشانه شناختی موزه، سپهر نشانه‌ای از عناصر نشانه‌ای متنوعی شکل یافته و هر عنصر مانند ارگان‌های فعال در موزه کارکرد خاصش را اعمال می نماید. نکتهٔ حائز اهمیت این‌که در بستر مجازی لوتمان، کار ویژهٔ تمامی عناصر، از پیش تعیین شده و ملموس می‌نماید؛ چنان‌که برخی از وجوه کاربردی در سپهرهای عبدالصبور نیز فرایند نشانه‌ای معمولشان را اتخاذ نموده‌اند.

– رویکرد لوتمان به آثار ادبی–به عنوان نظام‌هایی نشانه‌ای برای تصویر دوره‌های مختلف تاریخی–، پدیدهٔ سوگیری اجتماعی را به همراه دارد. به نظر می‌رسد یکی از مهم ترین ره آوردهای مقولهٔ حاضر، گسترش دامنهٔ رمزگانی و در پیوست آن، مرزهای سپهر نشانه‌ای باشد؛ مثلاً قضیهٔ اسطوره آفرینی در قلمرو نشانه ای «الأمیرة تنتظر»، نمود

حقیقی این فرایند است. شاید دومین ره آورد مهم، القای بار نشانه‌ای نو به برخی اشیا و تیپ های شخصیتی در هر دو نمایشنامه باشد؛ عناصری چون مسافر، مسؤول بلیط، سرود، بلیط و یا قصر و پادشاه و خدمه وغیره، بازنمون موضوعاتی متفاوت با بار نشانه‌ای معمولشان اند.

– آن‌چه از بررسی فضای نشانه شناختی دو نمایش حاصل می‌آید، تقابل ایدئولوژیکی عبدالصبور را می‌رساند؛ تقابلی که بر مبنای آن سوگیری اجتماعی دو پهلویی لحاظ شده است. شاعر از یک سو، در سپهر نشانه‌ای الأمیرة تنتظر، با تسلط نیروی خیر وحشت شب را به صبح رسانده، با تکرار «بشتابید» برای تحقق اهداف متعالی سوگیری می‌نماید؛ از طرف دیگر، در فضای نشانه‌شناختی مسافرلیل با غلبهٔ نیروی شر، در ظلمت شب فرو رفته و با تکرار «چه کنم» تزلزلش را در آرمان‌خواهی نشان داده است.

– واگرایی حاضر در دورهٔ تاریخی یکسان و در ازای موضوع واحد تحقق پذیرفته و تحت تأثیر دو انگیزنده نمود یافت: نخست، ناامیدی شاعر از ظهور ناجی برای غلبه بر نیروی شر، و دوم، اسارت قوهٔ خیال وی در بند واقعیت‌های موجود در نظام اجتماعی مصر. اما لازم به ذکر است که هیچ یک از عوامل یاد شده نتوانستند حس کنجکاوی‌اش را در کشف و بازنمود عوامل مؤثر در ایستایی جامعه به بند کشند.

منابع و مآخذ

– آرون، بول و ألان فیالا (۲۰۱۳م)، سوسیولوجیا الأدب، ترجمه: محمد علی مقلد، ط۱، بنغازی: دارالکتاب الجدید.

– اسماعیل، عزالدین (۲۰۰٦م)، کل الطرق تؤدی إلی الشعر، ط۱، بیروت: دارالعربیة للموسوعات.

– اسماعیل، کمال محمد (۲۰۰٦م)، الشعر المسرحی فی الأدب المصری المعاصر، قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

– أفخمی، رضا و همکاران (۱۳۹۳ش)، «بررسی جایگاه زن در اشعار اجتماعی صلاح عبدالصبور»، نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ٤، شماره ٦، صص۱۳۰–۱٦۳.

– ایلام، کیر (۱۹۹۲م)، سیمیاء المسرح و الدراما، ترجمه: رئیف کرمط۱بیروت: المرکز الثقافی العربی.

– برجکانی، فاطمه (۲۰۱٦م)، نشأة المسرح فی الشرق، المجلد الأول، بیروت: بیسان.

– ترابی، علی اکبر (۱۳۸۵ش)، جامعه شناسی ادبیات فارسی، چ۵، تهران: فروزش.
– جحا، میشال خلیل (۱۹۹۹م)، أعلام الشعر العربی الحدیث (من أحمد شوقی إلی محمود درویش)، ط۱، بیروت: دارالعودة.
– دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷ش)، لغت نامهٔ دهخدا، ج۱٤، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.
–دووینیو، ژان (۱۳۹۲ش)، جامعه‌شناسی تئاتر، ترجمه: جلال ستاری، تهران: مرکز.
– راعی، علی(۱۹۹۹م)، المسرح فی الوطن العربی، ط۲، کویت: علم المعرفة.
– زکی، أحمد کمال (۱۹۹۷م)، دراسات فی النقد الأدبی، ط۱، بیروت: الشرکة المصریة العالمیة للنشر– لونجمان.
– سجودی، فرزان (۱۳۹۰ش)، نشانه شناسی فرهنگی، چ۱، تهران: نشر علم.
– سجودی، فرزان (۱۳۹۰ش)، نشانه شناسی کاربردی، چ۲، تهران: نشر علم.
– شمیسا، سیروس(۱۳۷۹ش)، بیان و معانی، چ۵، تهران: فردوسی.
– عبدالصبور، صلاح (۲۰۰٦م)، الأعمال الشعریة الکاملة، بیروت: دارالعودة.
– عبدالقادر، فاروق (۱۹۹۰م)، رؤی الواقع و هموم الثورة المحاصرة (دراسات فی المسرح المعاصر) ط۱، بیروت: دارالآداب.
– العشماوی، محمد زکی (لاتا) المسرح، اصوله و إتجاهاته المعاصرة، بیروت: دارالنهضة العربیة.
–گروه نویسندگان آکادمی علوم شوروی (۱۳٦۷ش)، تاریخ معاصر کشورهای عربی، ترجمهٔ محمدحسین روحانی، چ۲، بی جا: توس.
– قوزی، محمدعلی (۱۹۹۹م)، دراسات فی تاریخ الأدب المعاصر، ط۱، بیروت: دارالنهضة العربیة.
– لوتمان، یوری (۲۰۱۱م)، سیمیاء الکون، ترجمه: عبدالمجید نوسی، ط۱، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

قراءة في مسرحيتي «الأميرة تنتظر» و «مسافر ليل» وفقًا لنظرية الفضاء السيميائى ليورى لوتمان

فرهاد رجبى[1]
طاهره شكورى[2]

الملخص

عند إقامة أيّ تواصل في النظم الاجتماعية، يحتاج المرء إلى وحدة سيميائية تتّسم بوظيفة قيادية. يهتمُّ إلى هذا العنصر، كأصغر جزء فى العملية اللغوية، الكثير من اللغويين. ومن أبرز مصاديقه هو الاتّجاه السيميائى ليورى لوتمان، الذي يستخدم فى نظريته قوة الخيال كحلقة وصل بين علم الاجتماع و الأدب، وهي تسمّى الفضاء السيميائى.

نرى فى الأدب العربى المعاصر عامةً وفى المسرحية كأكبر أرضية متّصلة بالاتجاهات الاجتماعيه خاصة أدباء كبار منهم «صلاح عبدالصبور» الذى يتخذ موضعا صارما تجاه القضايا الوطنية و الدولية المختلفة. إنه ک «يورى لوتمان» يؤمن ببناء سيميائى ليس للغة فحسب، بل للكون كلّه، ويريد أن يضفي الأشياء والأنماط لوناً سيميائياً بشكل عامّ، كما نرى هذا التيار فى مسرحيتيه الشعريّتين «الأميرة تنتظر» و «مسافر ليل»، إذ نجد أنّه يتّخذ مواقف مختلفة في موضوع واحد في فترة تاريخية معيّنة. إضافة إلى أنّه يسعى إلى خلق معان مهمة في المسرحيتين. يحاول هذا المقال البحث عن مسعى عبدالصبور على أساس الفضاءات السيميائية للوتمان. ونرمي من خلال دراستنا إلى الإدراك الصحيح عن هذه الفضاءات للمسرحيتين والبحث عن الدلالات المستخدمة وفقًا لنظرية لوتمان.

الكلمات الرئيسة: عبدالصبور، لوتمان، المسرحية، الفضاء السيميائى، الاتجاه الاجتماعى.

١- الاستاذ المشارک فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة جيلان

٢- الخريجه فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة جيلان

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

رمزوارگی «شهرزاد» در شعر عبدالوهاب البیاتی

سمیه السادات طباطبایی[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کوثر بجنورد
نعیمه پراندوجی، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کوثر بجنورد

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۲/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۱۰/۱۲

چکیده

شهرزاد برخاسته از جهان فسون و فسانهٔ **هزار و یک شب**، در وادی ادبیات معاصر عرب قدم گذارده و ادیبان عرب از شهرزاد همچون نمادی کارا در آثار خود بهره گرفتند. عبدالوهاب البیاتی از جمله شاعرانی است که در حوزهٔ کاربست چهره‌های اساطیری - تاریخی در شعر نو پیشگام است و شهرزاد از چهره‌هایی است که او از رمزواره‌گی‌اش بهره می‌گیرد تا از چنبرهٔ سنت‌های نادرست بر زندگی زن در جامعهٔ سنت‌گرای خود انتقاد کند و مرثیه‌ای بسراید برای کشوری که در چنگال استبداد و استعمار اسیر است و مویه کند بر انسان شهرزده‌ای که پیوند خود را با مام طبیعت گسسته و پاکی روح خویش را در پای بت شهرنشینی قربانی کرده است. نگارنده در نوشتار پیش‌رو بر آن است که با جستار در دفاتر شعری البیاتی نقش‌آفرینیِ شهرزاد را در آن‌ها بررسی و در دلالت‌های رمزوارهٔ وی کاوش نماید. برای تحقق این مهم ابتدا دفترهای شعر البیاتی در جست و جوی نشانی از شهرزاد، خوانده شد. سپس تلاش شد تا از رهگذر واکاوی رشته‌های پیوند میان متن و شهرزاد روشن شود که وی در هر شعر چگونه نقشی می‌آفریند و شاعر در ورای کاربست این رمزواره کدامین راز را نهان می‌دارد. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که شهرزادِ البیاتی از یک سو زنِ دیروز و امروز جامعهٔ سنتیِ شاعر است و نماد کشور وی و از دیگر سو نماد زندگی بی‌آلایش روستایی و پاکیِ بر باد رفتهٔ روح بشری است.

کلید واژه‌ها: عبد الوهاب البیاتی، شهرزاد، دلالت نمادین.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: sst1363@yahoo.com

DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.8.14.118

مقدمه

افسانه‌های شهرزاد تنها شهریار را افسون نکرد که اگر چنین بود پژواک نام او در گذار از هزاره‌های تاریخ همچنان در گوش فرهنگ‌های گوناگون این چنین خوش طنین نمی‌افکند. دیرزمانی است که شهرزاد پا را از خاستگاه خود، ایران[۱] فراتر نهاده و با گذر از قلمروی فرهنگ و تمدن اسلامی به گسترهٔ جهانی راه یافته است.[۲] از این رو دامنهٔ تأثیرگذاری او بس گسترده گشته به گونه‌ای که دیگر نمی‌توان آن را تنها در ایران و سرزمین‌های تمدن اسلامی–عربی محصور دانست. کنش شهرزاد و نقش بی‌مانندی که در داستان چارچوب *هزار افسان* ایفا می‌کند، چنان این شخصیت را توانمند ساخته که بارها و بارها در آثار ادبی امروز باز آفریده می‌شود و هر بار چهره‌ای تازه و کارکردی نو می‌یابد؛ تا آن جا که در ادبیات پسامدرن نیز می‌توان نشان او را یافت. رد پای راوی قصه‌های *هزار و یک شب* در نوعی از ادبیات داستانی پسامدرن به نام فراداستان[۳] دیده می‌شود. جان بارت که از خالقان فراداستان در ادبیات آمریکاست در اثر خود به نام «شیمر»، فراداستانی دارد به نام «دنیازادیا» که خود برآمده از سه بخش است. در این سه بخش پیوندی تازه میان شهرزاد، شهریار و دنیازاد –خواهر شهرزاد– تنیده می‌شود. جان‌مایهٔ تأثیرپذیری بارت از شهرزاد را می‌توان در این سخن یافت؛ آنجا که شهرزادِ فراداستان بارت می‌گوید: «مهم نیست که دیگر مضامین جدیدی برای روایت باقی نمانده، باید به قصه‌سرایی ادامه داد که در غیر این صورت حیات آدمی به ورطهٔ نیستی خواهد افتاد» (منتخبی و سخنور، ۱۳۸۸: ۸۹). «سقوط الامام» نوشتهٔ نوال السعداوی نمونهٔ دیگری است از حضور شهرزاد در ادبیات پسامدرن، اما این بار در ادبیات معاصر عرب. این اثر نیز فراداستانی است که قصهٔ شهرزاد و شهریار را بازتعریف می‌کند؛ اما «به هیچ وجه فقط بازنویسی داستان چارچوب *هزار و یک شب* نیست؛ [بلکه] بازپردازی نظام پدرسالاری است که بر سنت‌های دینی اسلامی و یهودی – مسیحی، همانند خاورمیانه و غرب، سلطه دارد» (هوانسیان و صباغ، ۱۳۹۰: ۷۳). شهرزاد افزون بر نثر در نظم معاصر عرب هم حضور دارد. گرچه حضور او آن چنان که شاید و باید نیست و نقش‌آفرینی‌اش به پای سندباد نمی‌رسد (داود، ۱۹۹۲: ۱۳۵)؛ با این حال پس از گرایش

شاعران به بازخوانی میراث کهن اسلامی – عربی و تلاش برای بارآفرینی چهره‌های این میراث، شهرزاد نیز به دفاتر شعری راه یافت.[٤] البیاتی که خود از پیشگامان رویکرد «استدعاء الشخصیات التراثیه» است، در شعرش به بازآفرینی شهرزاد دست می‌زند. در ادامه ابتدا به معرفی کوتاه رهیافت مذکور در شعر امروز عرب پرداخته، سپس گزیده‌ای در پیوند با نمود این رهیافت در شعر البیاتی بیان می‌شود تا پیش‌زمینه‌ای باشد برای درآمدن به موضوع اصلی نوشتار، یعنی بازآفرینی شهرزاد در شعر البیاتی.

چارچوب نظری پژوهش

بازآفرینی چهره‌های اساطیری و تاریخی در شعر نوین عرب

شاعران معاصر عرب نیز مانند شاعران پارسی‌گو دیری است که به میراث اساطیری و تاریخی خود رو آورده‌اند. میراث‌گرایی[٥] در میان ادیبان عرب با آغاز عصر نهضت جان گرفت. جنبش «احیاء التراث العربي» در آن مرحله کوشید با نشر میراث نوشتاری عربی–اسلامی، این میراث را از کنج عزلت به در آورد و گرد نسیان از آن بزداید. در همین برهه آنچه که بعدها «استدعاء الشخصیات التراثیة» [فراخوانی شخصیت‌های میراث عربی – اسلامی] نام گرفت، زاده شد. شاعرانی مانند احمد شوقی، سرایندهٔ نمایشنامهٔ «عنتره» بر چهره‌های تاریخی انگشت گذاردند و دربارهٔ آن‌ها شعر سرودند. اما سخن شاعران این دوره دربارهٔ شخصیت‌های برگزیدهٔ تاریخی گزارش‌گونه‌ای بود از زندگی آنان. مدت‌ها باید می‌گذشت تا شاعران عرب از گزارش‌های منظومِ تاریخی دست کشند و بیاموزند که چگونه به جای سخن گفتن دربارهٔ شخصیت‌ها در کالبد آنان حلول کرده و از زبانشان سخن بگویند. از این رو می‌توان بازآفرینیِ شخصیت‌های کهن در شعر نوین عربی را به دو مرحله تقسیم کرد. منتقدان عرب از مرحلهٔ نخست به نام دوران «التعبیر عن الشخصیات التراثیة» یاد می‌کنند؛ یعنی مرحله‌ای که در آن شاعر زندگی شخصیت را در قالب نظم برای مخاطب ترسیم می‌کند و مرحلهٔ دوم را دوران «التعبیر بالشخصیات التراثیة» می‌نامند؛ یعنی دورانی که شاعر شخصیت اسطوره‌ای – تاریخی را به انسانی معاصر بدل می‌کند با همان دلمشغولی‌ها و دغدغه‌های انسان امروز (عشری زاید،

٢٠٠٥: ٥٤).

بی‌تردید عوامل گوناگون هنری [مانند تأثیرپذیری از شعر غربی و به ویژه تأثیرپذیری از مفهوم «اشتراک عینیِ»[٦] الیوت]، فرهنگی [مثل قوم‌گرایی]، سیاسی و اجتماعی [همچون افزایش خفقان سیاسی و بیم از واکنش منفی جامعه] و روانی [گذشته‌گرایی به عنوان واکنشی در برابر سرخوردگی از جهان معاصر] در گذار از مرحلهٔ نخست به دوم نقش داشته‌اند (ن.ک: *همان*: ٤٤-١٦). عوامل مذکور سبب شدند شاعر از مرز کاربست نمادین و رمزگونهٔ میراث فراتر رود و با شخصیت اساطیری – تاریخی درآمیزد. بدین ترتیب فنی به نام «نقاب» (القناع) در شعر امروز عرب پدید آمد. شاعر با استفاده از این تکنیک، نقاب شخصی دیگر را بر چهره می‌زند و در واقع «وجود خود را کنار نهاده و وجودی نو و مستقل از آنچه که پیش از این بوده، برای خویشتن می‌آفریند» (کندی، ٢٠٠٣: ٧٠)، تا آمال و آلامش را از زبان او بیان کند. در میان منتقدان عرب البیاتی نخستین فردی است که آشکارا اصطلاح «نقاب» را بکار برد و در تبیین آن کوشید و از این‌رو پیشگام این حوزه شمرده می‌شود (ثامر،١٩٨٧: ٢٦١).

بازآفرینی چهره‌های اساطیری و تاریخی در شعر البیاتی

البیاتی در کنار شاعرانی مانند السیاب و ادونیس به بازآفرینیِ گستردهٔ شخصیت‌های اساطیری و تاریخی دست زد. در نگاه او میراث عربی همچون خمیری است که دستان شاعر بدان شکل می‌بخشد (البیاتی،١٩٨١: ١٩) و شعر بدون این میراث همانند انسانی گرسنه با دهانی گشوده است، انسانی برهنه که کالبدی بی‌روح بیش نیست (طعمهٔ،٢٠٠٤: ٥٧). به باور البیاتی «میراث آن چیزی است که بوده، هست و خواهد بود» (علاق،٢٠٠٥: ١٥). پس وی به چشم باشنده‌ای جاندار در میراث می‌نگرد که متأثر از زندگی انسان امروز و متناسب با آن دگرگون می‌شود. بنابراین میراث، گذشته‌ای است که در حال و آینده تأثیر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد. بر این اساس البیاتی رویکردش در تعامل با میراث را این‌گونه خلاصه می‌کند: «١. میراث کیانی مستقل است که رشته‌های تاریخی

ما را بدان پیوند می‌دهد؛ ۲. در پرتو شناخت و معرفت امروزی باید در میراث بازنگری نمود تا ارزش‌های انسانی آن دریافت شود؛ ۳. با کاربست ارزش‌های معنوی و انسانیِ آن در آثار نوآورانهٔ خویش ارتباط میان حال و گذشته را استوار سازیم؛ ٤. میان ریشه‌هایی که در ژرفای تاریخ فرورفته‌اند [گذشته‌های دور] و شاخه‌های نورسته [حال حاضر] به نوعی توازن تاریخی دست یابیم» (*همان*: ۲۰). همین رویکرد است که سبب می‌شود چهره‌های درپیوسته با میراث در شعر البیاتی، فرسنگ‌ها از زمان و مکان تاریخی خود دور گردند و قدم در زندگی انسان معاصر گذارند و همچون او از رنجی که می‌برد، بگریند.

آن دسته از نمادهای میراث عربی که در اشعار البیاتی حضور دارند به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند: نمادهای اساطیری–عربی و نمادهای اسلامی–عربی. نمادهای گروه نخست در میان‌رودان[۷] باستان ریشه دارند که «عشتار»/«ایشتار»، ایزدبانوی عشق از برجسته‌ترینِ آن‌هاست و یا در ایام جاهلی مثل طرفه بن العبد. نمادهای گروه دوم به تاریخ و تمدن اسلامی متعلق‌اند؛ نمادهایی همچون أبوالعلاء معری، عمر خیام و مولانا. شهرزاد نیز از جمله این نمادها است؛ چراکه **هزار و یک شبِ** کنونی میوهٔ درخت پربار تمدن اسلامی است، هر چند که بسیاری از منتقدان عرب و عرب‌گرا آن را اثری سر تا به پا عربی می‌دانند! (الشویلی، ۲۰۰۰: ۱۰) اگرچه شهرزاد بر خلاف «عائشه»[۸] نمادی پرکاربرد در دیوان البیاتی محسوب نمی‌شود، با این حال نمادپردازی هوشیارانه و خلاقانهٔ شاعر او را به چهره‌ای رمزواره بدل گردانیده که بسی فراتر از شهرزاد قصه‌گوی **هزار و یک شب** است.

پرسش‌ها و روش پژوهش

حضور شهرزاد در آثار البیاتی این پرسش‌ها را مطرح می‌سازد:

۱- نماد شهرزاد در دفاتر شعری البیاتی پربسامد است یا کم‌بسامد؟

۲- شهرزاد دارای کدامین دلالت‌های نمادین است؟

۳- شهرزاد در شعر البیاتی چگونه نمادی است؛ ابداعی یا مرسوم؟

برای پاسخ به پرسش‌های فوق، در آغاز تمام دفترهای شعریِ البیاتی مطالعه شده تا هر جا کوچکترین ردی از شهرزاد بوده، پیدا شود. در گام بعد دلالت نمادین شهرزاد از رهگذر تحلیل محتوایی اشعار بررسی شده است و در پایان بیان می‌شود که آیا نوع کاربست شهرزاد به گونه‌ای است که بتوان آن را «نقاب» و نمادی ابداعی دانست یا نه. بنابراین در این جستار منابع، کتابخانه‌ای و شیوهٔ پژوهش توصیفی-تحلیلی است.

پیشینهٔ پژوهش

بی‌تردید آثاری که به میراث‌گرایی و نمادگرایی در شعر معاصر عرب می‌پردازند، به اشعار البیاتی نگاهی ویژه دارند. با این حال پژوهشی مانند کتاب «***الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث***»، نوشتهٔ محمد علی کندی که به بررسی نماد و تکنیک «نقاب» در آثار السیاب، البیاتی و نازک الملائکه می‌پردازد کوچکترین اشاره‌ای به شهرزاد ندارد. علی عشری زائد در کتاب «***استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی الحدیث***» فقط دو بخش از قصائدی را که در آن از شهرزاد یاد شده می‌آورد و به توضیح دو سطری دربارهٔ کاربست آن بسنده می‌کند (ن.ک: عشری زاید، ۲۰۰۵: ۱۶۱). گمان می‌شد که در میان مقالات در پیوند با تأثیر ایران و فرهنگ ایرانی بر البیاتی بتوان پیشینه‌ای یافت، اما تنها مقالهٔ «***بازتاب فرهنگ و ادب ایران در شعر عبدالوهاب البیاتی***» (نوشتهٔ ناصر محسنی‌نیا و سپیده اخوان، نشریهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، ۱۳۹۲) دو بند از قصائدِ دربردارندهٔ شهرزاد را آورده و فقط به ترجمه بسنده کرده است و برخی دیگر مانند «***الأثر الفارسي فی شعر عبدالوهاب البیاتي***» (نوشتهٔ عیسی متقی‌زاده و علی بشیری، نشریهٔ إضاءات نقدیه، ۱۳۹۱) و «***شخصیات إیرانیة فی دیوان عبدالوهاب البیاتی***» (نوشتهٔ احمد نهیرات، مجله الجمعیه العلمیه الایرانیه للغه العربیه و آدابها، ۱۳۹۲) از همین نیز دریغ کرده‌اند. در این میان مقالهٔ «***وجه زنانهٔ نمادها در شعر معاصر فارسی و عربی، با نگاهی به شعر احمد شاملو و عبدالوهاب البیاتی***» *(نوشتهٔ شیوا متحد، کاووس حسن‌لی و حسین کیانی، نشریهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۱۳۹۶)* به سه قصیده که در آن از شهرزاد یاد شده، اشاره کرده و ضمن ترجمهٔ بخش‌هایی از این سه قصیده، شهرزاد را از یک سو نماد زندگی‌بخشی می‌داند و از دیگر سو نماد زندگی و اوضاع نابسامان جامعهٔ شاعر. لازم

بذکر است که در رسالهٔ دکتری «*الترمیز فی شعر عبدالوهاب البیاتی*» (نوشتهٔ حسن الخاقانی، دانشگاه کوفه، ۲۰۰٦م) به شهرزاد به عنوان شخصیتی برآمده از میراث قصه‌پردازی عربی پرداخته شده و صفحات ۱۷۹-۱۷٦ بدو اختصاص یافته است. اما از آن‌جا که نویسنده به بررسی نمادهای گوناگونِ شعر البیاتی می‌پردازد شتابان از کنار شهرزاد گذشته و در این باب درنگی کوتاه بیش نداشته است. بدین ترتیب می‌توان گفت تا کنون هیچ پژوهش جداگانه و تفصیلی دربارهٔ کاربست شهرزاد در دفاتر شعری البیاتی صورت نگرفته و نوشتار پیش‌رو نخستین جستار در این باره است.

شهرزاد در شعر البیاتی

البیاتی در شش قصیده از شهرزاد یاد می‌کند.[۹] اهمیت و نقشِ رمزوارهٔ راوی قصه‌های **هزار و یک شب** در این قصائد یکسان نیست. برای روشن شدن این موضوع در ادامه تک تک قصائد را آورده و کاربست شهرزاد را در هر یک بررسی می‌کنیم. شایان ذکر است که قصائد بر اساس میزان نقش‌آفرینی شهرزاد و اهمیت نمادینش در آن‌ها، از کم به زیاد مرتب شده است.

۱-۲) قصیدهٔ «شیءٌ من ألف لیلة» [شمه‌ای از هزار و یک شب] (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱٦۸/۲-۱٦٤): این شعر از سه بخش تشکیل شده است و حضور شهرزاد در پایان هر بخش به چشم می‌خورد؛ آنجا که شاعر می‌گوید: «وأدرک الصباحُ شهرزادَ» [بامداد شد و شهرزاد لب از قصه فروبست].[۱۰] البیاتی در هر بخش، داستان سفر شبانه‌اش را برای ما روایت می‌کند. او در بند نخست می‌گوید:

«أطیرُ کلَّ لیلةٍ علی جَوادي الأسودِ المِجنَّحِ المسحورِ/ إلی بِلادٍ لم تَزوریها ولم تَنتظرِي وحیدةً فی بابِها المهجورِ .../ أحمِلُ ناري ورِمادي نحوَ سَفحِ جبلِ الخُرافةِ ...» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱٦٤/۲). [هر شب سوار بر اسب بالدار جادویی خود بال می‌گشایم/ به سوی سرزمین‌هایی که آن‌ها را ندیده‌ای و تنها بر دروازهٔ متروکشان به انتظار ننشسته‌ای .../ در حالی که آتش و خاکستر خویشتن را با خود به دامنهٔ کوه افسانه می‌برم... .]

او پیچیده در بالاپوشی از ستارگان و کفنی از تب و آتشِ نور بر زخم خود نمک می‌پاشد، چراغ علاءالدین در دست، در باد و تاریکی می‌آویزد و در سپیده‌دمِ خنیاگرِ رنگ‌پریده غرق می‌شود تا از پلکان آواز بالا رود و به بابل برسد. در باغ‌های گردانش گلی آبی‌رنگ را بجوید و نیز سخنان کاهن معبد را که بر دیوارِ گریه نقش بسته است، بکاود. اما جز ستون‌های نور و پیاده‌رُویِ خیابان متروک و گدایی سرمازده که خود را در جامهٔ کهنه‌اش می‌پیچد و بر دروازهٔ سرزمین متروک می‌کوبد، چیزی نمی‌یابد:

«ألتفُّ فی عَباءَةِ النجومِ ... / مغطیاً بالمِلحِ جُرحي ... / مُعلَّقاً بالریح و الدیجورِ ... / مُعصَّباً بکفن الحُمّی و نارِ النور ... / أَحمِلُ مصباحَ علاء الدینِ / أغرقُ فی الفجر المغنِّي الشاحِبِ الحزینِ / أمدّ سُلَّماً من الأصواتِ / أرقی به لبابلَ ... / أَبحثُ فی جِنانها المعلَّقة / عن زَهرةٍ زرقاءَ / عن کلماتِ کاهنِ المعبدِ فوقِ حائط البکاءِ / ولا أری غیر عواميدِ الضیاءِ و رَصیف الشارعِ المهجورِ / وسائلٍ یَلتفُّ فی أسماله مقرور / یَطرُقُ بابَ البلدِ المهجورِ» (*همان‌جا*).

روشن نیست که این سفر در عالم خواب و رؤیا رخ می‌دهد یا بیداری و خیال. وی در پایان همین بند می‌گوید:

«أَسقُطُ من فوقِ جوادِ الموتِ/ ومِن سریري، مَیتاً فی البیتِ/ وفی یدِي جریدةٌ/ قدیمةٌ جدیدةٌ/ یَضحَکُ جاري ساخراً، ویَسکُتُ الِمذیاعُ/ ویدرکُ الصباحُ شهرزادَ» (*همان*: ۱۶۵/۲). [از فراز اسب مرگ بر زمین می‌افتم/ و از تختم، مرده در خانه (نقش بر زمین می‌شوم)/ در حالی که روزنامه‌ای در دستم است/ روزنامه‌ای کهنه و نو/ همسایه‌ام ریشخندکنان می‌خندد و رادیو ساکت می‌شود/ بامداد شد و شهرزاد لب از قصه فروبست.]

البیاتی در این بند با الهام از داستان‌های عامیانه (پاشیدن نمک بر زخم از جمله کارهای قهرمان قصه است) و قصه‌های **هزار و یک شب** (صاحب چراغ جادو)، از خود قهرمانی می‌سازد که سوار بر اسب بالدار جادو به بابل می‌رود. بابل در اینجا می‌تواند آرمان‌شهر شاعر باشد؛ جایی که در آن زیبایی (گل آبی‌رنگ) و حقیقت (سخنان کاهن) را می‌جوید.

در بند دوم البیاتی به دربار «الملک السعید» [پادشاه خوشبخت] سفر می‌کند. این پادشاه، شهریار **هزار و یک شب** را به یاد می‌آورد. پادشاه در این شعر خوشبخت است،

اگرچه یهودایِ خائن به مسیح را در دربارش جای داده و همین از ستم‌پیشگیِ او حکایت می‌کند. شاعرِ مسافر «خائن المسیح» را در دو جا می‌بیند. نخست در نزد «الملک السعید» و دیگری در شهرهای تهی‌زدهٔ آسفالت و آهن. در جایگاه نخست او منجم، مخبر، کاتب، دلقک و شاهد دروغین است و در جایگاه دوم مبلغ، خبرنگار و نویسنده: «رأیتُ خائنَ المسیحَ فی بلاطِ الملکِ السعیدِ / منجّماً ومُخبراً وکاتباً / وراقصاً علی الحبالِ لاعباً ... / رأیتُه شاهدَ زورٍ فی عصور الموتِ و الجَلیدِ ... / رأیتُه فی مُدُنِ الإسمنت والأصفارِ والحدیدِ / داعیةً ومخبراً وکاتباً ...» (*همان*: ۱٦٦-۱٦٥).

با اندکی تأمل روشن می‌شود که «الملک السعید» نماد حاکمانِ خودکامه در طول تاریخ است و «خائن المسیح» نماد نزدیکان او؛ کسانی که حقیقت را وارونه جلوه می‌دهند: «یُلفِقُ البَکارةَ/ للبَغاءِ المومِسِ الشَمطاءِ» (*همان*: ۱٦٦/۲) [طوطیِ روسپیِ پیر را باکره جا می‌زند] و کاسه‌لیسِ حاکم مستبد هستند: «کلباً مِن الخَزَفِ/ یُلعقُ نَعلَ المِلکِ الجدیدِ» (*همان‌جا*) [سگی گِلین که کفش جدید پادشاه را می‌لیسد]» و نزدیکی آنان با قدرت حاکم سبب می‌شود که دیگران از آنان چشم زنند: «یَخافُ منه قائدُ الجُندِ ویَستَشِیرُه الوزیرُ» (*همان‌جا*) [فرماندهٔ سپاه از او می‌ترسد و وزیر با وی مشورت می‌کند]. پس «مسیح» که به طور مستقیم از او یاد نمی‌شود نماد مردم‌اند؛ کسانی که «خائن المسیح» ها به آنان خیانت می‌کنند. چنین خیانت‌پیشگانی تا همیشهٔ تاریخ خواهند بود و از این رو شاعر اگرچه او را از خود می‌راند، ولی بار دیگر باز می‌گردد.

در آخرین بند قهرمان قاره‌ای جدید را کشف می‌کند؛ جایی دور و نزدیک، در پایان جهان ولی در مقابل خانه. اشاره‌ای به این نکته که برای یافتن جهان تازه نباید به دوردست‌ها سفر کرد، بلکه باید به درون خویشتن بازگشت. به نظر می‌رسد شاعر در این بند تصویرگر امید و ناامیدی است. در آغاز از کشتی سندباد سخن می‌گوید که انباشته از پیشگویی و وعده‌های خوب در ساحل پهلو گرفته است و آسمان قاره، شرمگین همچون گندم و برف در انتظار مژده است. قهرمان منتظر بالا آمدن آب است تا بار دیگر به دریا زند. اما ناگهان خواب به او شبیخون می‌زند. لرزان و سرمازده هزاران سال یا بیشتر زیر انباشت برگِ مرده و یخ به خواب می‌رود. فسردگی، یخ‌زدگی و

خواب همگی از یأس حکایت می‌کنند. همین ناامیدی سبب گشته که شاعر و دیگرانی که شاعر از زبانشان سخن می‌گوید دل به ظهور منجی خوش کنند:

«أنتَظِرُ «الغائبَ» مِن دمشقَ/ یأتي علی جوادِه تحتَ خِرابِ البَرَقِ/ مُکتَسِحاً رکامَ هذا القَبرِ/ ومُشعِلا نیرانَه فی القَفرِ» (*همان*: ۱٦۷/۲). [در انتظار کسی هستم که از دمشق غایب شده است/ تا سوار بر اسب، زیر آذرخش نیزه از راه رسد/ خاک انبوه این گور را بروبد/ و آتش در زمین بی آب و علف برافروزد.]

اما زمانی که قهرمان چشم باز می کند بامداد شده است و شهرزاد لب از قصه فروبسته است.

در این قصیده شاعر راوی داستان سفرهایش است. پس نقشِ قصه‌گوییِ شهرزاد را خود ایفا می‌کند. در واقع عبارتِ «بامداد شد و شهرزاد لب از قصه فروبست» نشان می‌دهد که البیاتی از الگوی داستان‌سرایی شبانهٔ **هزار و یک شب** پیروی می‌کند. او هر شب به سفر می‌رود و داستان سفرش را روایت می‌کند؛ از آرزوهایش می‌گوید، از جست‌وجوها و دغدغه‌ها، از بیم و امیدهایش. اگر شهرزاد برای نجات جان خویش قصه می‌گوید البیاتی برای رهایی از چنگال شب دست به روایتگری می‌زند. «شب» که موعد سفرهای اوست واقعیت تاریکِ جامعه‌ای است که شاعر برای رهایی از آن سندبادگونه می‌کوشد سفر کند، سفر به جهان روبروی خانه، سفر به جهان درون و آغاز دگردیسی درونی. اما خواب یأس او را فرا می‌گیرد و از حرکت باز می‌داردش.

۲-۲) قصیدهٔ «الآفاق» [کرانه‌ها] (البیاتی،۱۹۹۵: ۱٦۹/۱-۱٦۸): در قصیدهٔ پیش شاعر در کنار بهره‌گیری از شیوهٔ روایتگریِ شهرزاد از او نام می‌برد، ولی در این قصیده شهرزاد حضور آشکار ندارد؛ بلکه وی در پس پردهٔ این عبارت پنهان شده است: «سکتت وأدرکها الصباح»؛ عبارتی که تنها یک بار و آن هم در سرآغاز قصیده بیان می‌شود:

«سَکَتَت وأدرَکها الصباحُ وعادَ للمَقهَی الحزینِ/ کالسائلِ المحرومِ، کالحلزونِ/ یَنتظرُ المساءَ» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱٦۸/۱). [بامداد شد و لب از سخن فروبست. او به قهوه‌خانهٔ غم‌زده بازگشت/ همچون گدایی محروم، مانند حلزون/ در انتظار شامگاه است.]

در آغاز قصیده به صورت غایب از زنی سخن می‌گوید که نامی از وی به میان نیامده است. او کیست؟ از آنجا که زن با فرارسیدن بامداد لب از سخن فرو می‌بندد می‌توان او را شهرزاد دانست. مرد صبح‌هنگام پس از آن‌که زن/شهرزاد خاموش می‌گردد به قهوه‌خانهٔ غمزده باز می‌گردد و در انتظار شامگاه می‌نشیند. البیاتی اشاره نمی‌کند که چرا مرد در انتظار غروب است، اما داستان شهرزاد راهنمای خواننده است و نشان می‌دهد که مرد در انتظار سخن گفتن دوباره و قصه‌پردازیِ شبانهٔ شهرزاد است. در طی روز که از شنیدن صدای زن/شهرزاد محروم است بسان دریوزه‌ای بی‌نصیب می‌گردد و همچون حلزون سر در صدف خود فرو می‌برد تا بار دیگر شب فرا رسد. اما روزی فرا می‌رسد که برای همیشه درِ خانهٔ زن/شهرزاد به رویش بسته می‌شود: «وغداً ستُوصَدُ بابُها فی وجهِه» و او بار دیگر به قهوخانهٔ ماتمزده باز می‌گردد: «و یعود للمقهی الحزین»، ولی این بار نه مانند گدایی محروم که غروب را انتظار می‌کشد: «ولا یعود کالسائل المحروم ینتظر المساء»؛ چراکه در خانهٔ زن/شهرزاد برای همیشه بسته شده و دیگر او را بدان راهی نیست.

شهرزاد در این شعر نماد زندگی پاک روستایی است؛ زندگی در آغوش طبیعت که مرد رؤیای آن را در سر می‌پروراند. از این‌رو مرد نماد انسان شهرزدهٔ امروز است، انسانی که در چنگال شهرنشینی اسیر گشته و پیوند دیرسال خود با طبیعت را گسسته است. آنچه که سبب می‌شود چنین برداشتی را از حضور ناپیدای شهرزاد در این قصیده داشته باشیم، رؤیای مرد در عالم خواب است. او زمانی که به قهوه‌خانه باز می‌گردد خواب می‌بیند:

«... یَحلُمُ بالمراعِي والحُقُولِ/ بالشمسِ تَجنَحُ للأفُولِ/ وبالفَیافِي الموحِشاتِ وبالرحیلِ/ ونَبِیّ قَریتِه، وصوتِ (العُمدةِ) القاسِي النَحیلِ/ وبالسَنابلِ والربیعِ/ ورَضیعِ جارتِه الودیعِ» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۶۸/۱).

[... خواب چراگاه و دشت‌ها را می‌بیند/ خواب خورشید را که اندک اندک غروب می کند/ خواب بیابان‌های هراسناک، و خواب کوچ را/ خواب پیامبر روستایش، و صدای ارباب سنگدلِ تکیده را/ رؤیای گندم‌ها و بهار را می‌بیند/ و شیرخوارهٔ آرام همسایه‌اش را.]

قهوه‌خانه‌ای که مرد روزش را در آن سپری می‌کند، نماد شهر است. [المقهی] هفت بار در متن تکرار شده و در هر هفت بار با صفت [الحزین] آمده است. تأکید بر اندوه قهوه‌خانه/شهر در واقع تأکیدی است بر اندوه درونی انسانی که به شهرنشینی آلوده شده است. دیدار شبانهٔ مرد با زن/شهرزاد بیانگر رشتهٔ باریکی است که مرد را با طبیعت پیوند می‌دهد، ولی مرد چنان در غرقاب شهرنشینی فرو می‌رود که ارتباطش با طبیعت می‌گسلد و از آن زمان در خانهٔ زن/شهرزاد نیز به رویش بسته می‌شود.

۳-۲) قصیدهٔ «الأمیر السعید» [پادشاه خوشبخت] (البیاتی،۱۹۹۵: ۱/۲۰۰-۱۹۹): قصیده این‌گونه آغاز می‌شود:

«... وأدَرکَ الصباحُ شهرزادَ/ فسَکَتَت وعادَ/ إلیَّ نفسُ الحُزنِ والشعورِ بالضَیاعِ ...» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/۱۹۹) [بامداد شد و شهرزاد/ لب (از قصه) فروبست. بازگشت/ به سوی من، همان اندوه و احساس سردرگمی...]

همین گفته‌ها بار دیگر در بند دوم قصیده تکرار می‌شود. واضح است که شاعر از غایب به متکلم التفات دارد و از این رو مخاطب از خود می‌پرسد گوینده / روای کیست؟ چه کسی با سکوت شهرزاد اندوهگین و سردرگم می‌شود؟ این فرد «پادشاه خوشبخت» نیست. زیرا گوینده در ادامه او را خطاب قرار داده و می‌گوید:

«وأنتَ فی حدیقتِي تَسیرُ/ یا سیدِي الأمیرَ!» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/۱۹۹) [و تو در باغ من قدم می‌زنی/ ای سرورِ پادشاهم!]

تعیین جنسیت گوینده کلید تشخیص هویت است و فقط یک نشانه است که ما را راهنمایی می‌کند؛ آنجا که شاعر می‌گوید:

«عَرِّج عَلَی قِصري فی السَحابِ/ إنّي هنا ،وحیدةً، فی البابِ» (*همان‌جا*) [راهت را به سوی قصر من در میان ابرها کج کن/ من اینجا -تنها- کنار دروازه هستم.]

«وحیدة» که به صورت مؤنث آمده از زن بودن گوینده حکایت می‌کند. این زن کیست که چنین دلباختهٔ پادشاه است:

«مِن زَهرِ اللَیمونِ واللَبلابِ/ ضَفرتُ إکلیلاً لکَ، الغداةَ/ أموتُ یا فارسي الصغیرَ/ إن لم تَعُد إلیَّ، یا فراشةً تَطیرُ/ فی حُلمِي یا حُبِّي الأخیرَ ...» (*همان‌جا*) [از شکوفهٔ لیمو و عَشَقه/ برایت تاجی

بافته‌ام، بامداد/ خواهم مرد، ای تک‌سوارِ کوچک من/ اگر به سویم بازنگردی، ای پروانه‌ای که بال می‌گشایی/ در رؤیای من، ای عشق آخرینم ...]

و سخت از او گلایه می‌کند که

«... تَحلُمُ بالأميرةِ الصغيرةِ الحسناءِ/ فی قصرِها الورديِّ، فی أُرجُوحةِ الضَياءِ/ وهی تغنِّي أغنياتِ الهجرِ واللقاءِ .../ ولاتَرى وجهي الذی شوَّهَه البُكاءُ» (*همان*: ۲۰۰/۲). [خواب شاهدخت کوچک زیبارو را می‌بینی/ در قصر صورتی‌رنگش، سوار بر تاب نور/ در حالی که ترانه‌های وصل و هجران را به نوا می‌خواند .../ و چهرهٔ مرا که گریه آن را زشت گردانیده، نمی‌بینی.]

آیا این گویندهٔ زن همان شهرزاد نیست؟ اگر چنین است پس چرا البیاتی در آغاز به صیغهٔ غایب از او یاد می‌کند؟ به نظر می‌رسد او قصد دارد دو تصویر از شهرزاد ترسیم کند؛ یکی شهرزاد در شب و دیگری شهرزاد در روز. وی از شهرزادی که در طول شب قصه می‌گوید به صیغهٔ غایب یاد می‌کند و او را به سخن وا نمی‌دارد. به بیان دیگر شهرزادِ شب در این قصیده خاموش است. شهرزاد قصه‌گو با فرا رسیدن صبح خاموش می‌شد، اما در اینجا با سر زدن سپیده گوینده سخن می‌گوید، دقیقا خلاف **هزار و یک شب**. چرا؟ اگر به **هزار و یک شب** بازگردیم می‌بینیم که همواره سخن از قصه‌های شهرزاد است، یعنی از آنچه که در درازنای شب به آن می‌اندیشد و آن را واگو می‌کند. با تمام شدن شب شهرزاد هم به پایان می‌رسد. او در طول روز به چه می‌اندیشد؟ هیچ کس نمی‌داند. گویا البیاتی آهنگ آن دارد که به این پرسشِ بی‌پاسخ جواب دهد و این جای خالی را پر کند. شهرزاد در طول شب پادشاه را در کنار خود دارد، البته پادشاه برای خودِ او به سراغش نمی‌آید؛ بلکه می‌خواهد به قصه‌هایش گوش بسپارد. اگرچه او تمام شب را سخن می‌گوید، اما چون این سخن نجوای دلش نیست گویا غایب است. چون روز می‌شود پادشاه، شهرزاد را ترک می‌کند و تازه وی فرصت می‌یابد حدیث دل را زمزمه کند که قلبش در آتش عشق می‌سوزد و جز مشتی خاکستر از آن بر جا نخواهد ماند و اینجاست که شهرزاد حاضر است و متکلم.

شهرزاد در این قصیده نماد زن در جامه سنتی است؛ جامعه‌ای که به زن اجازه نمی‌دهد از عشق خویش دم زند و از این رو به اندوه و سردرگمیِ ابدی محکوم است. از خرد، چاره‌اندیشی، شجاعت، نوع‌دوستی، قدرت خیال و سخن‌وریِ شهرزاد فراوان گفته‌اند، اما از عشق او هرگز سخن به میان نیامده است و البیاتی بر همین ناگفته انگشت می‌گذارد. او چهرهٔ شهرزاد اندوهگین را ترسیم می‌کند؛ «شهرزادی» که سردرگم است و مستأصل، نه آن شهرزاد با اراده را که برای گریز از مرگ، چاره می‌اندیشد. پس شهرزادِ دیروز و امروز جامعهٔ سنت‌گرای شاعر است که اگر به مردی دل می‌بازد جز اشک ریختن در خفا و سِرّ دل با خود گفتن چارهٔ دیگری ندارد.

٤-۲) قصیدهٔ «العراف الأعمی» [غیب‌گوی نابینا] (البیاتی،۱۹۹۵: ۱۹۰/۲-۱۸۹): البیاتی در آغاز قصیده از شاعری سخن می‌گوید که جامهٔ جادوگر مرده را بر تن کرده و نقاب بر چهره زده است. او در حضور واژگان از بیم رانده شدن به سرزمین خواب و جادو و از درد زادن رنج می‌کشد. پیوند زدن شاعر به جادوگر یادآور پیوند کهن میان شعر و جادو است که نزد عرب پیش و حتی پس از اسلام مشاهده می‌شود. در این قصیده، مهم وظیفه‌ای است که شاعر-ساحر برای خود تعریف کرده است: زادن. او باید به دیار خواب و جادو رود، در آنجا بار گیرد و شعر را بزاید. آیا این شاعر-ساحر که در واقع خود البیاتی است، فقط بار زادن شعر را بر دوش می‌کشد؟

در گفت‌وگوی میان شاعر-ساحر و دیگری به او گفته می‌شود:

«لم تَقُل ،مولایَ، شیئاً شهرزادُ/ فهی فی تابوتِها نائمةٌ تَبکِي ...» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸۹/۲) [سرورم، شهرزاد چیزی نگفته است/ او در تابوتش، خوابیده می‌گرید ...]

شهرزاد زنده است چون می‌گرید؛ اما زنده به گور شده است. شهرزاد در این شعر نمایانگر پاکیِ از دست‌رفتهٔ روح است؛[۱۰] طهارتی که دیرزمانی با آن وداع کرده‌ایم؛ پس از آن که کلان‌شهرها و شهرنشینی ما را فروبلعیدند:

«فی خواءِ المدنِ الکُبری وفی أحیائِها تحتِ سِماواتِ البُکاءِ/ قَبَّلتني واختَفَت بینَ الزِّحامِ/ وأنا منتظرٌ وحدِي ،هنا، مِن ألفِ عامٍ/ دونَ أن یُفتحُ بابٌ فی الظَلامِ/ أو یدٌ تَمتدُّ بالحبِّ ونورِ الکائناتِ» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸۹-۱۹۰). [در تهیِ کلان‌شهرها و محله‌هایشان، زیر آسمان‌های گریه/ (شهرزاد)

مرا بوسید و میان جمعیت پنهان شد/ و من تنها ،در اینجا، هزار سال به انتظار نشسته‌ام/ بی آن که دری در تاریکی گشوده شود/ یا دستی عشق و نورِ کائنات را بگستراند.]

البیاتی از زندگی در کلان‌شهرها که از پاکی روح و محبت عاری گشته است، انتقاد می‌کند:

«ودَمُ القلبِ وثَلجُ الظُلماتِ/ لم يَزَل يَسقُط فوقَ المدنِ الكُبرى فيُخفِي وجهَها تحتَ القِناعِ» (*همان*: ۱۸۹/۲). [خونِ قلب و برف تاریکی/ پیوسته بر فراز کلان‌شهرها می‌بارد و چهره‌هاشان را زیر نقاب پنهان می‌کند.]

انسان‌ها از رهگذر شهرنشینی از طبیعت فاصله گرفته و خویِ انسانی خود را از دست داده‌اند:

«من تُرى يَسمَعُ صَيحاتِ طيورِ البحرِ بعدَ الزَوبعَةِ؟/ ويُعانِي وحشةَ النَبذِ وموتَ الروحِ تحتَ الأقنعةِ؟/ ويُغنِّي للفصولِ الأربعةِ؟» (*همان*: ۱۹۰/۲) [(راستی چه کسی به فریاد مرغان دریا، پس از طوفان گوش می‌سپارد؟/ (چه کسی) از بیم رانده شدن و مرگ روح در زیر نقاب‌ها رنج می‌برد؟/ (چه کسی) برای چهار فصل آواز می‌خواند؟]

تنها با مرگ شاعر است که شهرزاد/پاکی روح بشری بار دیگر برانگیخته می‌شود:

«ها أنا أشنَقُ نفسِي مثلَ عصفورٍ بخَيطٍ من شعاعٍ/ تحتَ مصباحِ عمودِ النورِ فی الليلِ لكي تَبعثَ بعدي شهرزادُ» (*همان*: ۱۸۹/۲). [هان من خود را بسان گنجشکی با نخی از روشنایی به دار می‌آویزم/ زیر چراغ ستونِ نور در شب، تا پس از من شهرزاد برانگیخته شود.]

پس شاعر هم واژه را می‌زاید و هم پاکیِ روح را. برای زادن واژه باید به سرزمین خواب و جادو سفر کند، اما برای زادن طهارت درونی باید جان دهد:

«فأحرقوني/ فأنا ساحرُ أمواتِ القبيلةِ» (*همان*: ۱۹۰/۲). [مرا بسوزانید/ که من جادوگر مردگان قبیله‌ام.]

با به آتش کشیدنِ او آتش زندگی در رگ‌های مومیایی/انسان معاصر، جاری و استخوانش با گوشت پوشانده می‌شود و برگ‌های غروب بر دیوارها سبز می‌شوند. وی همچون ققنوسی است که از خاکسترش انسانیت زاده می‌شود. تأکید شاعر بر نور و روشنایی و نیز تأکیدش بر آتش در تقابل با فضای تاریکی قرار می‌گیرد که نمایانگر پلیدیِ خیمه‌زده بر شهرنشینی است:

«حبُّه أعمَى وشحّاذٌ لنورِ الكائناتِ/ وعلى أرصفةِ اليلِ تغنِّي الساحراتُ/ والأميراتُ الصغيراتُ وموتُ القُبَّراتِ» (*همان‌جا*) [عشق او (شاعر) کور است و دریوزگیِ نور هستی را می‌کند/ در پیاده‌روهای شب، جادوگران آواز می‌خوانند/ و شاهدخت‌های خردسال، و مرگ چکاوک‌ها.]

بنابراین شهرزادی که شاعر را در تاریکی رها کرده پاکی روح و آرامش درونی است که انسان شهرزدهٔ امروز در سوگ آن نشسته است.

۵-۲) قصیدهٔ «الجرادة الذهبية» [ملخ زرین] (البیاتی،۱۹۹۵: ۱۷۳/۲-۱٦۹): تحلیل این قصیده را از نقطهٔ پایان بخش پیش آغاز می‌کنیم. بیان شد که البیاتی خود را ققنوسی می‌داند که باید در آتش زند تا از خاکسترش حیاتِ روح بشکفد. شاعر در سرآغاز این قصیده از خاکستری سخن می‌گوید که در سرانگشتانش شعله می‌کشد و ققنوس از آن به پرواز در می‌آید و در پایان بند یکم می‌گوید: «پوستهٔ تخم ققنوس را می‌شکنم». در اینجا نیز سخن از رستاخیز و حیات دوباره است. اما البیاتی این بار برای سرزمین‌های عربی و مردمان آن آرزوی زیستی دوباره و زیستنی دگرگونه دارد:

«الموتُ فی الحياةِ/ نومٌ بلا بَعثٍ ولا رِقادٍ/ فلتَنفَخي ،أيتها الساحرةُ، الرمادَ» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۷۰/۲). [مرگ در عین حیات/ خوابی است بدون برخاستن و بدون غنودن/ ای جادوگر در خاکستر بدم.]

«لعلّ شهرزادَ/ تَمُدُّ مِن ضَريحِها يداً إلى النبي والشاعرِ فی الميلادِ» (*همان‌جا*). [شاید شهرزاد/ از ضریحش به سوی پیامبر و شاعر (در لحظهٔ) میلاد دست بگشاید.]

شهرزاد در اینجا نماد سرزمین عربی است. واژهٔ «ضریح» از دو چیز حکایت می‌کند: نخست از مرگ شهرزاد و دیگری از تقدس او. کشور شاعر با وجود هالهٔ تقدسی که آن را دربرگرفته، مرده است. در ادامه اشارهٔ شاعر به مردمان شکست‌خوردهٔ سرزمینش روشن‌تر می‌شود:

«لعل سندبادَ .../ يَحملُ فی مَركبِه للأممِ المغلوبةِ البشارةَ / وعشبَه ونارَه /إلى الذين دُفِنُوا أحياء فی المغارةِ/ وقاتَلُوا مع الملايينِ التی تئنُّ فی أغلالِها ووَقَعوا فی الأَسرِ/ وأعدِموا فی الفجرِ/ وهم يغَنّون أغاني النصرِ» (*همان*: ۱۷۱/۱).

[شاید سندباد .../ در کشتی‌اش برای ملل شکست‌خورده مژده بیاورد/ سبزه و آتش (بیاورد)/ برای کسانی که زنده در غار دفن شدند/ کسانی که همراه با میلیون‌ها تن

جنگیدند، آنان که در غل و زنجیر ناله می‌کنند و اسیر گشته‌اند/ و سپیده‌دم اعدام شدند/ در حالی که سرودهای پیروزی می‌خواندند.]

این میلیون‌ها تن که به زنجیر اسارت درآمده‌اند و ترانهٔ پیروزی بر لب، سر به دار سپرده‌اند هموطنان شاعرند، کسانی که با استبداد و استعمار مبارزه کردند و بهره‌ای جز مرگ نبردند.

شاعر در بند پنجم از دیده‌هایش در زباله‌دانی و بازارهای شرق می‌گوید:

«رأیتُ فی مَزابلِ الشرقِ وفی أسواقِه الملوکَ/ والعورَ والأبواقَ والدیوکَ .../ وأمماً مغلوبةً تَنوحُ/ وشعراءَ عددَ الذبابِ/ عادوا بتیجانٍ من الوَرَقِ/ من رحلةِ الضَیاعِ والقلقِ .../ رأیتُ شهرزادَ/ جاریةً فی مُدنِ الرمادِ/ تُباع فی المزادِ/ رأیتُ بؤسَ الشرقِ ...» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۷۲) [در زباله‌دانی و بازارهای شرق پادشاهان را دیدم/ (گدایان) یک چشم، بوق‌ها و خروس‌ها را .../ ملل شکست-خورده را دیدم که مویه می کردند/ و شاعرانی به تعداد مگس/ که تاج‌های کاغذی (سوغات) آورده بودند/ از سفر سردرگمی و نگرانی .../ شهرزاد را دیدم/ کنیزکی که در شهرهای خاکستر/ به حراج گذاشته شده بود/ بدبختی شرق را دیدم ...]

در این بند شهرزاد دیگر مقدس نیست، بلکه کنیزکی بی‌مقدار است که چوب حراج بر او زده‌اند. شهرزاد نماد سرزمین شاعر است، سرزمینی که داشته‌هایش را به یغما برده‌اند. تعبیر «شهرهای خاکستر» می‌تواند اشاره‌ای باشد به سرزمینی که در آتش ستم سوخته و جز مشتی خاکستر از آن به جا نمانده است. در تشبیه شاعر می‌توان طعم تلخ حقارت را چشید. کشور البیاتی کنیزی است که در چنگال بیداد گرفتار شده و هیچ اختیاری از خود ندارد. حاکم آن همانند برده‌فروشی است که جز به منافع خود نمی‌اندیشد و در آن به چشم غنیمتی بادآورده می‌نگرد که حاضر است آن را به بهای ناچیز بفروشد. در نگاه گسترده‌تر شهرزاد نه فقط نماد عراق بلکه نماد تمام سرزمین‌های عربی و غیر عربی است که زیر بار سنگین جور کمر خم کرده‌اند و آنجا که شاعر می‌گوید «بدبختی شرق را دیدم»، این نظر تأیید می‌شود.

٦-٢) قصیدهٔ «الحریم» [حرم/حرمسرا] (البیاتی،۱۹۹۵: ۱۸۵/۱-۱۸٤): کارکرد شهرزاد در این قصیده نسبت به چهار شعر پیش، بیشتر و کامل‌تر است. از این رو در میان قصاید شش‌گانه بیشترین اهمیت را دارد. تحلیل این بخش را با بررسی راویِ قصیده آغاز

می‌کنیم. دو تن در این شعر گوینده هستند، یکی شاعر و دیگری تکسوار عاشق شهرزاد. تکسوار عاشق زیر بالکن شهرزاد آواز می‌خواند و سه بار به او خطاب می‌کند. سخنان او با نشانهٔ «»، از سخنان راوی اول جدا شده است. برای درک نقش شهرزاد باید سخنان شاعر بررسی شود. البیاتی قصد دارد تصویر جامعهٔ شهرزاد را ترسیم کند؛ جامعه‌ای که در حقیقت از آنِ خود اوست. در این جامعه

«وعمائمُ خُضرٍ وصیادو الذبابِ/ یُخَمِّسون «قصیدةً عصماءَ» فی ذمِّ الزمانِ» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸٤/۱). [عمامهٔ سبز به سرها و شکارچیان مگس/ در سرزنش زمانه مخمَّسی نادر می‌سرایند.]

آنان که عمامهٔ سبز بر سر می‌نهند نمایندهٔ دین‌مردان هستند و شکارچیان مگس، بیکارانی که مشغله‌ای جز پراندن مگس ندارند؛ عوام الناس. اینان فقط زبان به سرزنش روزگار و گلایه از زمانه می‌گشایند. اما در عمل برای بهبود شرایطی که از آن ناخرسندند کاری نمی‌کنند. شاعر در این بخش هم از روحانیان دینی انتقاد می‌کند و هم از عامهٔ مردم که دنباله‌روی آنان هستند.

«وقبورُ موتاهم وحاناتُ المدینةِ والقبابُ/ وسحائبُ الأفیونِ والشرقُ القدیمُ/ مازال یَلعبُ بالحصی والرملِ» (*همان‌جا*). [گور مرده‌هایشان، میخانه‌های شهر و گنبدها/ ابرهای دود تریاک و شرق کهنه/ همچنان با سنگریزه و ریگ بازی می‌کند.]

این جامعه مرده‌پرست است و اهل نفاق که مردمانش دمی جاروکش مسجدند و دمی دیگر دردی‌کش میخانه و باقی عمر را در شیره‌کش خانه به سر می‌برند. از این جامعهٔ شرقی بوی کهنگی و نا به مشام می‌رسد؛ شرقی که جز بازی بیهوده با شن و سنگریزه، سرگرمی و حتی کاری دیگر ندارد.

«مازال التنابلةُ العبیدُ/ یَستَنزِفُون دمَ المساکینِ الحزانَی والکادحینَ/ علی وسائدَ مِن عبیرٍ/ ویزاولون تجارةَ القولِ المزیَّفِ والرقیقِ» (*همان‌جا*). [همچنان بردگان کوتاه‌قد/ خون فقیران اندوهگین و زحمتکشان را می‌مکند/ بر بالشت‌هایی از جنس عبیر/ و همچنان به تجارت سخن دروغ و برده مشغول‌اند.]

«بردگان کوتاه‌قد» کسانی هستند که به بردگی ثروت و قدرت درآمده‌اند. افرادی که از رهگذر ثروت خویش با دستگاه قدرت گره خورده‌اند. کوتاهی قد آنان از مکر و

فریبشان حکایت می‌کند که چگونه از طبقهٔ فقیر و زحمتکش جامعه سوء استفاده و بهره‌کشی می‌کنند. نیازمندان جامعه قربانیان زیاده‌خواهی[۱۱] این طماعان هستند؛ کسانی که پیشهٔ آنان دروغ‌گویی و استثمار است.

«مازال (هلاکو) و(هارون الرشید)/ ولم یَزَل (فقراءُ مکةَ) فی الطریقِ .../ وقوافلُ التجارِ والفرسانُ والدمُ والحریمُ/ یولِدنَ ثم یَمُتنَ عند الفجرِ فی أحضانِ (هارونِ الرشیدِ)» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸٤/۱). [هلاکو و هارون الرشید / و دراویش مکه همچنان در راهَند .../ و کاروان‌های بازرگانان، جنگاوران، خون و حرم/ زاده می‌شوند سپس سپیده دم در آغوش هارون الرشید جان می‌دهند.]

جامعهٔ شاعر جامعه‌ای گذشته‌گراست که ریشهٔ تمام بدی‌ها و خوبی‌ها را در گذشته می‌جوید. هلاکو نماد عامل بدبختی و مصیبت است؛ عاملی که مردمان جامعهٔ شاعر فقط در گذشته به دنبالش می‌گردند. آنان نیاموخته‌اند که خود، عامل اصلی بدبختی خویشتن‌اند و فرانگرفته‌اند که برای رهایی از شرایط نکبت‌بار کنونی باید به آینده چشم بدوزند، نه گذشته. هارون الرشید یادآور دوران مجد و شکوه از دست رفته است؛ دورانی که جامعه آرزوی بازگشت بدان را دارد، باز هم عقب‌گرد و به پشت نگریستن. درویشان مکه اشاره‌ای است به سیطرهٔ باورهای صوفیه و پیامدهای آن –همانند جبرگرایی– که در ذهن مردمان رسوخ کرده است. اما هارون الرشیدی که همه چیز در آغوشش جان می‌سپارد، نماد چیست؟ در این بخش هارون الرشید، بر خلاف مورد پیش نماد حاکم ستمگری است که خود را هارون الرشیدی دیگر می‌داند، اما جز مرگ و نابودی ارمغانی برای مردمانش ندارد.

«ومنابعُ البترولِ والکُهانُ والشرقُ القدیمُ/ ومُحَطِّمُ الأغلالِ یَصُقُ فی الظلامِ علی القبورِ/ مازال أعداءُ الحیاةِ یُزاوِلونَ/ تجارةَ القولِ المزَیَّفِ والرقیقِ» (*همان*: ۱۸۵/۱). [منابع نفت، کاهنان و شرق کهنه/ شکنندهٔ زنجیرها در تاریکی بر گورها تف می‌اندازند/ دشمنان زندگی همچنان/ به تجارت سخن دروغ و برده مشغول‌اند.]

در این جامعهٔ شرقی که سنت‌هایش کهنه و نخ‌نما گشته و کارآیی خود را از دست داده است، منابع نفتی (پول) و کاهنان (دین‌مردان) در اختیار قدرت حاکم هستند. اما

قدرت حاکم از ثروت خود و از سرسپردگی متولیان دین برای بهبود زندگی مردم بهره نمی‌گیرند؛ بلکه بر عکس، آنان دشمنان زندگی‌اند که همّ و غم دیگری جز دروغگویی و تمتع جنسی ندارند.

«... ولم تَزَل (أهرامُ خوفو) ساخراتٍ/ مِن الحَزانَى الكادحينَ/ وعلى هَشيمِ صُخورِها، لما تَزَل حمراءَ/ آثارُ السياطِ/ وأدمعُ البؤساءِ والمستضعفينَ ...» (*همان‌جا*). [اهرام خوفو همچنان ریشخند می‌کنند/ زحمتکشان اندوهگین را/ و بر تکه سنگ‌هایش –که همچنان سرخ رنگ است– (نقش بسته است)/ آثار تازیانه/ و اشک بیچارگان و ضعیف نگاه‌داشته‌شدگان ...]

در این بخش شاعر از تجربهٔ بهره‌کشی از مظلومان در طول تاریخ سخن می‌گوید. نام اهرام خوفو تداعی‌کنندهٔ ستم بی‌پایان فراعنهٔ مصر به زیردستان خود است. صدها انسان که برای ساخت این مقبره‌های باشکوه جان باختند. هنوز تکه‌های جداشده از تخته سنگ‌های اهرام سرخ رنگ‌اند، سرخ از خونی که در اثر تازیانه از بدن مظلومان جاری گشته و سرخ از اشک خونین آنان. این تداوم بیانگر استمرار ستم و بیداد است.

اما شهرزاد در چنین جامعه‌ای انباشته از ستم، فساد و تباهی چه می‌تواند بکند؟ تکسوار دلداده برای شهرزاد چنین می‌خواند:

«شفتاكِ جرحٌ لايَزالُ دماً يَسيلُ/ على وِسادَتِنا طوالَ الليلِ ،يا عصفورتي، جرحٌ يَسيلُ .../ طوالَ الليلِ، آلافُ الحريمِ/ يولِدنَ ثم يَمُتنَ عندَ الفجرِ إلا أنتِ يا حُلمي الجميلَ! ...» (البياتی، ۱۹۹۵: ۱۸٤/۱) [لبانت، زخمی است که هماره خون از آن جاری است/ بر بالشت ما در درازنای شب، ای گنجشک من زخمی است که خون از آن جاری است/ در درازنای شب هزاران حریم/ زاده می‌شوند سپس در سپیده دم جان می‌دهند بجز تو، ای رؤیای زیبای من ...]

چرا لبان شهرزاد خونین است؟ اگر او قصه و فسانه می‌گوید دهانش باید شکرشکن باشد نه خون‌آلود. پس شهرزاد البیاتی آن شهرزاد قصه‌گو نیست. در اینجا شهرزاد نماد زنی است که فریاد اعتراض بر لب دارد نه نجوای سازش. همین اعتراض است که سبب گشته لبانش خونین باشد؛ چراکه جامعه‌ای این چنین غرقه در تباهی آن را بر نمی‌تابد و می‌کوشد دست بر دهانش نهد تا خاموش گردد. هزاران زن در طول شب زاده می‌شوند و سپیده دم می‌میرند مگر شهرزاد. زیرا تنها شهرزاد است که قیام کرده. آن

هزاران زن دیگر در پای سنت‌های نادرست قربانی می‌شوند. زیرا شجاعت نه گفتن به باورهای اشتباه را ندارند و یا فراتر از این، حتی نمی‌دانند که بسیاری از سنت‌ها و باورهای سایه افکنده بر زندگی‌شان نادرست است. شایان توجه است که شاعر به جای واژۀ «زن» از لفظ «حریم» استفاده می‌کند و این خود دلالت‌های فراوان دارد. حریم آن کس، آن چیز یا آن جایی است که حرمت دارد و پاسداشت آن واجب است. آری زن در جامعۀ سنت‌گرای شاعر، حرم مرد است و باید از او محافظت کند. اما محافظت از زن با محرومیت، محدودیت و اسیر کردنش در چاردیواری خانه برابر شده است. بدین گونه هزاران زن به سبب حرمان از آموزش درست ستمی که بر آنان روا می‌شود را عین عدالت می‌پندارند و بی چون و چرا آن را می‌پذیرند.

اما مهمترین اعتراض شهرزاد علیه چیست؟

«لم تَعودِي شهرزادُ! .../ جسداً بأسواقِ المدينةِ فی المزادِ/ جسداً يُباعُ/ يا أنتِ ،يا عصفورتِي، يا شهرزادُ!» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸۵/۱) [ای شهرزاد، دیگر .../ بدنی نیستی که دربازارهای شهر به حراج گذاشته می‌شود/ بدنی که فروخته می‌شود/ تو ،ای گنجشک من، ای شهرزاد!]

شهرزاد علیه نگاهی که جامعه به او –به عنوان زن– دارد، قیام می‌کند. در جوامع سنتی «زن» پیش و بیش از آن که «انسان» باشد، «زن» است. به بیان دیگر باشندگیِ او در جنسیتش خلاصه می‌شود. زن بودن در ذهنیت مردسالارِ حاکم بر این جوامع در مرحلۀ نخست مترادف است با بدنی که برای بهرۀ جنسیِ مرد آفریده شده و در مرحلۀ بعد برابر است با حس عطوفت نسبت به همسر و فرزند. در این قصیده شاعر از نگاه جنسی به زن انتقاد می‌کند. در جامعۀ البیاتی زن، بدنی است که به آن چوب حراج می‌زنند. زن انسان نیست؛ چراکه انسان آمیزه‌ای از جسم است و روح، ولی او صرفا جسم است. اما شهرزاد / زن معترض می‌خواهد روح او بسان جسمش پذیرفته شود و اجازه نمی‌دهد که دیگری مالک و صاحب بدنش باشد.

«حياتِي، شهرزادُ!/ كحياةِ باقي الناسِ كانت، كالفقاعةِ فی الهواءِ/ حتى حَمَلتِ معي السلاحَ/ سلاحَ ثورتِنا على الشرقِ القديمِ/ وهَدَمتِ أسوارَ الحريمِ» *(همان‌جا)*. [ای شهرزاد! زندگی من/ مانند

زندگی دیگر مردمان، همچون حبابی در هوا بود/ تا آن که همراهِ من سلاح به دست گرفتی/ سلاح قیام ما علیه شرق کهنه/ و دیوارهای حرم را ویران کردی]

در آخرین بند قصیده آشکارا از قیام شهرزاد پرده برداشته می‌شود. در نخستین بند شاعر از لبان خونین شهرزاد سخن گفت که نشانی بود از اعتراض او، اما در پایان از سلاح و انقلاب سخن می‌گوید که از مرحلهٔ پس از اعتراض زبانی / مدنی نشان دارد. زنِ آگاهِ جامعهٔ البیاتی حاضر است برای تحقق اهدافش دست به اسلحه برد و پا به پای مردان مبارزه کند. از تعبیر «حملت معی السلاح» و «ثورتنا» به خوبی برمی‌آید که شهرزاد / زن معترض، نقشی برابر با مرد ایفا می‌کند. آنچه اهمیت فراوان دارد نقشی است که البیاتی برای شهرزاد/زن معترض بیان می‌کند. اول باید دانست که تکسوارِ عاشق شهرزاد کسی نیست جز شاعر. در واقع البیاتی نقاب شخصیتی را بر چهره می‌زند که ابتکار خود اوست. زیرا هرگز از پهلوانی که دلباختهٔ شهرزاد باشد چیزی نشنیده‌ایم. سپس از زبان او لب به آفرینِ شهرزادی می‌گشاید که فریاد اعتراض برآورده و دست به قیام زده است. تکسوار عاشق/البیاتی می‌گوید تا پیش از آن که شهرزاد سلاح به دست گیرد زندگی‌اش مانند دیگر مردمان بوده، تهی و شکننده همچون حبابی در هوا. پس تا شهرزاد به قیام تکسوار نپیوسته هیچ تحولی رخ نداده است. این سخن به آن معناست که تا زنان آگاه نشوند و به پا نخیزند قیام و اعتراض مردان به تنهایی ثمربخش نخواهد بود و سنت‌های نخ‌نمای چنبره‌زده بر شرق / جامعهٔ سنت‌گرا دگرگون نخواهد شد. زیرا زنان نیمی از جمعیت هستند و از جامعه‌ای که نیمی از آن در خواب جهل فرو رفته نمی‌توان انتظار رستاخیز داشت.

شهرزاد/زن معترض دیوارهای حرمسرا را در هم می‌شکند. «حرمسرا» نمادی است از غل و زنجیری که به نام دین و سنت‌های عرفی دست و پای زن را بسته است. او اگر می‌خواهد رها شود چاره‌ای ندارد جز شکستن این غل و زنجیر؛ همان کاری که شهرزادِ البیاتی انجام داده است.

نتیجه‌گیری

بر اساس بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت شهرزاد –از لحاظ تعداد و شمار– حضوری پررنگ در دیوان البیاتی ندارد. زیرا در مجموع فقط در شش قصیده از شهرزاد یاد شده است. اما این سخن به آن معنا نیست که دلالت‌های نمادین شهرزاد کم اهمیت است. البیاتی به دو شیوه از شهرزاد یاری جسته است؛ نخست از رهگذر استفاده از روش قصه‌گویی او که در طول شب ادامه داشت و با سپیده دم پایان می‌یافت. شاعر در قصیدهٔ «شیءٌ من ألف لیلة» داستان سه سفر شبانه‌اش را برای ما بیان می‌کند که در پایان هر سفر با آوردن تعبیر کلیشه‌ایِ **هزار و یک شب** – بامداد شد و شهرزاد لب از قصه فروبست – یادآور می‌شود که قصه / سفر آن شب پایان یافته است. دومین شیوه، استفاده از شهرزاد به عنوان نماد است. در هر یک از پنج قصیدهٔ دیگر شهرزاد رمزی است که دلالت نمادین دارد. شخصیت استثنایی و موقعیت ویژهٔ او، این فرصت را به شاعر می‌دهد که از وی در چهار جایگاه متفاوت و حتی گاه متضاد استفاده کند. شهرزاد در اشعار البیاتی از یک سو نماد زنی است که در جامعهٔ سنتی محکوم به سکوت است و اگر عاشق شود باید مهر خاموشی بر لب زند و از دیگر سو نماد زنِ آگاهی است که علیه سنت‌های نادرست جامعهٔ شرقی اعتراض می‌کند و حتی سلاح به دست گرفته و برای رسیدن به خواسته‌اش مبارزه می‌کند. همچنین او نماد سرزمین شاعر و در نگاهی وسیعتر تمام سرزمین‌هایی است که اسیر پنجهٔ استعمار و استبداد هستند. افزون بر این‌ها شهرزاد نماد پاکی از دست رفتهٔ روح انسان است؛ طهارتی که در زندگی ناپاک و چرکین شهرنشینی آن را از دست داده است و شاعر با همین رویکرد از شهرزاد رمزواره برای دلالت بر زندگی پاک روستایی در آغوش طبیعت یاری می‌گیرد.

البیاتی شهرزاد را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که خود می‌خواهد، نه آن چهرهٔ شناخته شده را. او را کنیزی می‌بیند که در بازار به حراج گذاشته شده، زنی عاشق که راز دلدادگی‌اش را پنهان می‌کند و یا زنی امروزی که دیوار سنت‌ها را از بیخ و بن برمی‌کند. پس می‌توان گفت وی در هر قصیده، بسته به موضوع شهرزاد را از نو می‌آفریند و هر بار شخصیتی دگرگونه خلق می‌کند و البته سویه‌های گوناگون شخصیت شهرزاد **هزار و**

یک شب چنین امکانی را به شاعر بخشیده است. اما البیاتی نقاب شهرزاد را بر چهره نمی‌زند. او هرگز درون شهرزاد حلول نمی‌کند؛ بلکه از بیرون به او می‌نگرد. ولی نقاب نزدیک‌ترین فرد به وی –یعنی تکسوار دلدادهٔ او– را بر چهره می‌زند و از زبان اوست که شهرزاد را می‌ستاید و به او عشق می‌ورزد. در پایان باید گفت که شهرزاد در شعر البیاتی نمادی است هم ابداعی و هم مرسوم. آنجا که رمزوارگیِ شهرزاد از سرزمین ستم‌کشیدهٔ شاعر حکایت می‌کند و آن هنگام که فریاد آزادی‌خواهی زن از گلویِ شهرزاد برمی‌آید، می‌توان او را نمادی مرسوم دانست. البته مرسوم بودن نماد نه به معنای بدل شدن آن به مفهومی قراردادی و شناخته‌شده برای همگان؛ بلکه به این معنا که دیگر ادیبان عرب نیز از این دلالت نمادین بهره گرفته‌اند.[۱۲] اما آن‌جا که شهرزاد نمایندهٔ پاکی روح بشری است و نمایانگر پیوند میان انسان و طبیعت، نمادی ابداعی است که تنها در دیوان البیاتی می‌توان نشان آن را جست.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر در این باره به دو پژوهش سترگ بهمن بیضایی مراجعه کنید: «*ریشه‌یابی درخت کهن*» و «*هزار افسان کجاست؟*»

۲. برگردان *هزار افسان* به عربی و ترجمهٔ *ألف لیلة ولیلة* به فرانسوی تحت عنوان *شب‌های عربی*، به نیکی نشان می‌دهد که شهرزاد برای جهانی شدن چه راه دراز و پر پیچ و خمی را پیموده است.

۳. «فراداستان نامی است که به یکی از انواع ادبیات داستانی پسامدرن اطلاق می‌شود. از نظر برخی منتقدان فراداستان نشان‌دهندهٔ مرگ رمان است، حال آن که از نظر خود نویسندگانِ فراداستان این سبک نگارش نشان‌دهندهٔ تجدید حیات رمان به منزلهٔ یک نوع ادبی است» (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۱). علاقه‌مند‌اه برای آگاهی بیشتر مراجعه کنند به نوشتار *فراداستان: سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن*، به قلم حسین پاینده در کتاب *نقد ادبی و دموکراسی*.

٤. کحلی خلیده در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به نام أثر *ألف لیلة ولیلة فی الشعر العربي المعاصر* آن دسته از شاعران سرزمین‌های عربی را که از شهرزاد یاد کرده‌اند، به تفکیک کشور نام برده و به نام قصائد هر یک نیز اشاره کرده است (ن.ک: خلیده، ۲۰۱۲: ۱۰۹–۷٦).

۵. اگرچه در ادبیات فارسی در این‌گونه موارد از اصطلاح «باستان‌گرایی» استفاده می‌شود، ولی در پیوند با ادبیات عرب باید اصطلاح «میراث‌گرایی» را بکار برد. زیرا «باستان‌گرایی» بر دوران پیش از اسلام ناظر است در حالی که نگاه ادیبان عرب بیش و پیش از جهان قبل از اسلام به دوران بعد از آن دوخته شده است.

٦. اشتراک عینی objective correlative «اصطلاحی در نقد ادبی و مخصوصا مکتب منتقدان نوین است. این اصطلاح را اول بار تی.اس.الیوت در مقالهٔ «هملت و معضلات او» (۱۹۱۹م) مطرح کرد. ... وی می‌نویسد: تنها شیوهٔ بیان احساس به زبان هنری یافتن اشتراک عینی است؛ یعنی [یافتن] سلسله‌ای از چیزها، شرایط و زنجیره‌ای از رویدادها که [در کنار هم] بتوانند ترجمان آن احساس ویژه باشند.» (مقدادی،۱۳۹۳: ۷۸) بر این اساس شاعر احساس و هیجان خود را نه به گونهٔ مستقیم بلکه با یافتن زنجیره‌ای از اشیاء، اشخاص و رخدادها که بر معنایی فراتر از ظاهر خویش دلالت می‌کنند، هویدا می‌سازد. در نزد شاعر معاصر عرب چهره‌های اسطوره‌ای-تاریخی از مهمترین مصداق‌های اشتراک عینی شمرده می‌شوند؛ چراکه وی از رهگذر فرو رفتن در کالبد آنان احساسات و پیام خویش را منتقل می‌سازد.

۷. «میان‌رودان» واژه‌ای است که در حوزهٔ تاریخ‌پژوهی جایگزین بین النهرین گشته، همان طور که «فرارود» جانشین ماوراء النهر شده است.

۸. «عائشه» نام دختری است که البیاتی در ده سالگی دلباختهٔ او گشت ولی مرگ او را از شاعر ربود (فوزی،۱۳۸۳: ۱۹) و نیز نام دختری که خیام در جوانی سخت دلبستهٔ او بود اما به سبب طاعون درگذشت (کندی،۲۰۰۳: ۲۳٦).

۹. کحلی خلیده معتقد است که البیاتی در هفت قصیده نماد شهرزاد را به کار بسته است و افزون بر شش قصیده‌ای که از آن یاد کرده‌ام، به قصیدهٔ «وریث» و قطعهٔ «امرأه» نیز اشاره می‌کند (خلیده، ۲۰۱۳: ۸۷). در قصیدهٔ «وریث» شاعر فقط یک بار می‌گوید: «وشهریار مات» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۸۵/۲). گویا همین جمله سبب شده که خلیده از این قصیده نیز نام برد؛ چراکه هیچ نشان دیگری که با شهرزاد در پیوند باشد، دیده نمی‌شود. اما تک اشاره‌ای به نام شهریار نمی‌تواند تمام قصیده را با شهرزاد مرتبط سازد. در سرودهٔ «امرأه» آمده است:

«تَعودُ كلَّ ليلةٍ مِن قبرِها النائي/ إلى مدائنَ الصفيحِ/ تُمارسُ الحبَّ مع الشيطانِ في بيوتِها/ تَصهَلُ مثلَ فَرَسٍ في الريحِ/ وكلما أدركَها النُعاسُ في تِجوالِها/ عادَت إلى الضريحِ» (*همان*: ۵۰۵/۲). [هر شب از مقبرهٔ دورافتاده‌اش بازمی‌گردد/ به شهرهای سنگی/ در خانه‌های شهرها با اهریمن همبستر می‌گردد/

همچون اسبی در باد شیهه می‌کشد/ و هر زمان که در گذشت و گذار خواب به سراغش آید/ به ضریحش باز می‌گردد.] شاعر در این سروده از زنی یاد می‌کند که شبح‌وار از گور خود سر بر می‌آورد و شبانه به شهرهای سنگی آمده و با اهریمن همبستر می‌گردد. کدامین نشانه از شهرزاد سخن می‌گوید؟ درست است که کنشگر در این قطعه زن است، اما دلیلی بر شهرزاد بودن آن در دست نیست. به نظر می‌رسد که مراد از این زنِ شبح‌گونه وجدان خفتهٔ انسان امروز است که اگر هم زمانی بیدار گردد برای هم‌آغوشی با اهریمن است.

۱۰. ترجمهٔ عبارت عربی برگرفته از برگردان طسوجی از **هزار و یک شب** است و از این رو «لب از قصه فرو بست» بخش افزوده‌ای است که در متن عربی نیامده. استفاده از برگردان تسوجی به جای ترجمهٔ دقیق عبارت، به آن سبب است که برای مخاطبان فارسی زبان بسیار آشناتر است.

۱۱. بالشت‌های عبیر می‌تواند اشاره‌ای باشد به ثروت فراوان آنان.

۱۲. از میان شاعران گوناگون می‌توان از محمد الفیتوری نام برد که قصیده‌ای دارد به نام «حوار قدیم ... عن ألف لیلة ولیلة». در این قصیده، شهریار جان خود را در راه وصال محبوبهٔ خویش، شهرزاد، از دست می‌دهد. شهرزاد در این جا نماد سرزمین و امت شاعر است (ن.ک: عیسی الشعار، ۲۰۰۷: ۹۱). از میان نویسندگان نیز می‌توان از علی احمد باکثیر یاد کرد که نمایشنامه‌ای دارد به نام «سرّ شهرزاد». وی با تکیه بر نقش شهرزاد می‌کوشد «نقش زن و نادیده نگرفتن نقش حیاتی او در جامعه» را پررنگ کند (ن.ک: سکینه ناروئی‌پور، ۱۳۹۵: ٤).

منابع و مآخذ

–البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵م)، الأعمال الشعریه فی مجلدین. بیروت: المؤسسه العربیه للداراسات و النشر.

–ـــــــــ (۱۹۸۱م)، الشاعر العربی و التراث. مجلهٔ فصول. ش٤. ۱۹۸۱.

–پاینده، حسین (۱۳۸۵ش)، نقد ادبی و دموکراسی؛ جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید. تهران: نیلوفر.

–ثامر، فاضل، (۱۹۸۷م)، مدارات نقدیه فی إشکالیه النقد و الحداثه و الإبداع. بغداد: دار الشؤون الثقافیه العامه.

–خلیده، کحلی (۲۰۱۳–۲۰۱۲م)، أثر ألف لیله ولیله فی الشعر العربی المعاصر. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. جامعه وهران. کلیه الآداب، اللغات والفنون. قسم اللغه العربیه وآدابها.

–داود، أنس (۱۹۹۲م)، الأسطورة فی الشعر العربی المعاصر. القاهره: دار المعارف.
–الشویلی، داود سلمان (۲۰۰۰م)، ألف لیله ولیله و سحر السردیه العربیه. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
–طعمه، أحمد (۲۰۰٤م)، الأسطوره و التناص فی شعر البیاتی. مجله المعرفه. ش٤۹٥. صص٦٦–٥٤.
–عشری زاید، علی (۲۰۰٥م)، استدعاء الشخصیات التراثیه فی الشعر العربی المعاصر. القاهره:دار غریب للطباعه و النشر و التوزیع.
–علاق، فاتح (۲۰۰٥م)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربی الحرّ. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
–عیسی الشعار، سلطان (۲۰۰۷م)، التراث فی شعر محمد الفیتوری. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. جامعه مؤته. قسم اللغه العربیه وآدابها.
–فوزی، ناهده (۱۳۸۳ش)، عبدالوهاب البیاتی حیاته و شعره دراسه نقدیه. چ۱. تهران: انتشارات ثارالله.
–کندی، محمد علی (۲۰۰۳م)، الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث. بنغازی: دار الکتب الوطنیه.
–مقدادی، بهرام (۱۳۹۳ ش)، دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز. تهران: چشمه.
–منتخبی بخت‌ور، نرگس و سخنور، جلال (۱۳۸۸ش)، «بررسی تأثیر اسطورهٔ شهرزاد بر رمان پسامدرن شمیر نوشتهٔ جان بارت همراه خوانشی پل دمانی از متن». نقد زبان و ادبیات خارجی. دورهٔ اول. شمارهٔ ۲. صص۱۰۹–۸٥.
–ناروئی‌پور، سکینه (۱۳۹٥ش)، بررسی و مقایسهٔ شگردهای فراخوانی شخصیت شهرزاد در ادبیات داستانی معاصر عربی (با تکیه بر آثار طه حسین، توفیق حکیم، نجیب محفوظ و علی احمد باکثیر). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه کاشان. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجه. گروه زبان و ادبیات عربی.
–هزار و یک شب (۱۳۸۳ ش)، برگردان عبداللطیف تسوجی تبریزی. تهران: هرمس با همکاری مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.
–هوانسیان، ریچارد و صباغ، جورج (۱۳۹۰ش)، هزار و یک شب در ادبیات و جامعهٔ اسلامی. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: هرمس.

الدلالة الرمزية لـ «شهرزاد» فى أشعار عبد الوهاب البياتي

سمية السادات طباطبايى[1]
نعيمة براندوجى[2]

الملخص

قد اجتازت شهرزادُ عالم ألف ليلة و ليلة السحري و تغلغلت فى وادي الأدب العربي المعاصر و وظّفها أدباء العرب المعاصرون كرمزٍ بعيد الأثر فى آثارهم الفنية. يعتبر عبد الوهاب البياتي من روّاد الشعراء الذين يستدعون التراث فى شعرهم الحرّ. و راوية ألف ليلة و ليلة هى من الشخصيات التراثية الشهيرة التى يستفيد البياتي من دلالتها الرمزية كي ينتقد هيمنة التقاليد الخاطئة و الخانقة على حياة المرأة فى مجتمعه التقليدي و لكي يرثو بلده السَجين فى مخالب الأوتوقراطية و الاستعمار و لينوحَ على انسان اليوم الذى قد وقع فى شرک الحياة المدنية الدَنسة و قطع أواصر الصلة بالطبيعة الطاهرة و ضحّى براءة روحه العذراء أمام صنم المدينة. تريد الباحثة فى هذه المقالة أن تتطرق إلى دور شهرزاد فى دفاتر البياتي الشعرية و تبحث عن دلالتها الرمزية كي تكشف أنها رمزٌ لمرأة الأمس و اليوم فى مجتمع الشاعر التقليدي و لها دلالة على العيش النقي فى القرية و على البراءة المفقودة للروح الإنسانية.

الكلمات الرئيسية: عبدالوهاب البياتي، شهرزاد، الدلالة الرمزية.

١- الأستاذة المساعدة للغة العربية و آدابها فى جامعة كوثر لبجنورد

١- الأستاذة المساعدة للغة العربية و آدابها فى جامعة كوثر لبجنورد

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

بررسی بیگانگی مظفر النواب بر اساس نظریه وسیله - هدف مرتن (با تکیه بر قصیده طَلَقَةٌ ثُمَّ الحَدَث)

رضا افخمی عقدا[1]، دانشیار، دانشگاه یزد
محسن زمانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۱۰/۲۹

چکیده

بیگانگی از جمله مسائل مهم بشر معاصر است که قدمتی به درازای خود انسان دارد. دانشمندان و پژوهشگران حوزه‌های مختلف تعاریف متعددی از آن ارائه داده‌اند. در دوره معاصر دو حوزه روانشناسی و جامعه شناسی رویکردی متفاوت‌تر به آن داشته است. «رابرت مرتُن» R.Merton (۱۹۱۰-۲۰۰۳م.) جامعه شناس آمریکایی به بررسی این موضوع در قالب ناهنجاری‌های اجتماعی پرداخته و نظریه وی به «نظریه وسیله و هدف» معروف گشت. با توجه به این نظریه مظفر النواب (۱۹۳٤م) از جمله شاعران معاصر عراق است که تا حدود زیادی در مسیر اهداف خود و راه رسیدن به آنها (وسیله) با جامعه هم عصر خود اعم از حکومت و عامه مردم بیگانه گشته است. پژوهش حاضر با هدف بررسی شخصیت نواب بر اساس سنخ‌های شخصیتی مرتن و مهم‌ترین وسیله و ابزار شاعر به منظور غلبه بر بیگانگی و تأثیر وسیله و اهداف شاعر بر تعابیر و واژه‌های شعر او در قصیده «طَلَقَةٌ ثُمَّ الحَدَثُ» با روش توصیفی – تحلیلی انجام شده است. یافته‌ها روشن می‌سازد شخصیت شاعر یک شخصیت ناهمنواست که ساختارهای اجتماعی را ناکارآمد برای رسیدن به هدف می‌داند و با شیوه تطابق ناهمنوایانه طغیانگری در صدد قیام مسلحانه علیه دستگاه‌های حاکمه بوده که با ابزارهایی مانند سانسور، عوام فریبی، ... به دنبال حفظ سلطه خود و چپاول ملت‌ها می‌باشند. فراوانی کاربرد دو وجه خبری و التزامی از بارزترین ویژگی بندهای این قصیده است. علاوه بر این کلمات نشانداری چون «الطلقة، النار، الصمت، الدم، الحزن، الحسین (ع)، خالد اسلامبولی و...»، بر اندیشه ناهمنوایی شاعر اندیشه با جامعه و حکومت و افکار انقلابی وی تأکید می‌ورزد.

کلید واژه‌ها: مرتن - ناهنجاری اجتماعی - بیگانگی - مظفر نواب - طلقة ثم الحدث.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: rezaafkhami55@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.8.14.119

مقدمه

وسعت حوزه معنایی بیگانگی باعث شده است تا تعاریف و نظریات متعددی از آن ارائه گردد. اما در تمامی این تعاریف مختلف دو محور کلی مشترک در بین آنها وجود دارد: یکی جدایی و دور افتادن از آنچه باید نزد فرد باشد (ارزش‌ها و اهداف فرد) و دیگر جدایی و فاصله با آنچه هست و وجود دارد (اهداف و ارزش‌های جامعه). (خسروی، ۱۳۹۲: ۵۵) در بررسی از خودبیگانگی، موضوع وسیله و هدف از جمله مباحثی است که بسیار به آن توجه می‌شود، تا جایی که «ملوین سیمن»(M. Seeman) (۱۹۱۸م) آن را اساس بی‌هنجاری قرار می‌دهد و می‌گوید: بی‌هنجاری «حالتی از خود بیگانگی است که فرد احساس می‌کند برای رسیدن به هدف‌های ارزنده خود نیاز به وسایل نامشروع دارد و یا کنش‌هایی او را به حوزه هدف نزدیک می‌سازد که مورد تأیید جامعه نیست» (ستوده، ۱۳۸۲: ۲٤٥ و کوزر و روزنبرگ، ۱۳۸۵: ٤۱۳)

«رابرت کی. مرتن» (۱۹۱۰-۲۰۰۳م) نیز با انتشار مقاله *«ساختار اجتماعی و بی‌هنجاری»*[1] با تکیه بر بی‌هنجاری به بررسی بیگانگی می‌پردازد. هدف مرتن این است که بداند چگونه «برخی از ساختارهای اجتماعی بر بعضی افراد در جامعه فشار وارد می‌کند تا آن‌ها را بجای همنوایی به رفتاری ناهمنوا بکشاند. وی پس از تحلیلی روشن از بی‌هنجاری، بر تأثیر متفاوت هدف‌های مشخص شده فرهنگی و شیوه‌های پذیرفتنی دسترسی به اهداف در بخش‌های مختلف جامعه تأکید می‌کند» (کوزر و روزنبرگ، ۱۳۸۵: ٤۰۲). از این رو وی عامل اصلی بیگانگی را ناهنجاری‌های اجتماعی یعنی همان اختلال بین اهداف مورد تأیید جامعه ودسترسی به وسایل حصول به آن، می‌داند (ستوده، ۱۳۸۲: ۲٤۳). مرتن -که اساس کار خود را بر اساس همین اهداف و وسایل بنا نهاده- جامعه را ترکیبی از عناصر ساختاری به ویژه فرهنگ وساختارهای اجتماعی می‌داند که اولی تعیین کننده ارزش‌ها واهداف و دومی تعیین کننده قواعد عمل جمعی و راه‌های نهادینه ومشروع رسیدن به اهداف است (بایدها و نبایدها) (گروثرز، ۱۳۷۸: صص۱۲۲-۱۲٤) الگوهای رفتاری یا شیوه‌های سازگاری همنوایانه یا ناهمنوایانه افراد وپیامدهای آنها در جامعه تابعی از نوع ومیزان پیوستگی یا گسستگی وهماهنگی یا ناهماهنگی بین کارکردهای

این دو عنصر ساختاری و چگونگی پاسخ افراد به شرایط حاصل از نحوه ترکیب وکارکرد این عناصر ساختاری است (مرتن، ۱۹٦۸: ۱۸۸–۱۹۰ و عبداللهی، ۱۳۸۱: ۱٤٤). ممکن است بی‌هنجاری در وسایل، در اهداف، در هیچ کدام یا هردو به وجود بیاید. «این تقسیم بندی چهارگانه نوعی سنخ‌شناسی را که ویژگی کار مرتن است به وجود می‌آورد و به این ترتیب راه نوینی را در تحقیق می‌گشاید» (کوزر، ۱۳۸۵: ص٤۰۲) از این رو مرتن جهت تبیین انحراف، دو گروه بزرگ از افراد را تحت عنوان «بهنجارها» و «کجروها» تفکیک می‌کند. وی انحرافات اجتماعی را بر اساس میزان تطابق افراد با اهداف و وسایل مورد تأیید جامعه مورد بررسی قرار می‌دهد و پنج سنخ همنوا، نوآور، منسک گرا، واگرا و شورشی (انقلابی) را مطرح می‌نماید که این گروه‌ها معلول شرایط جامعه و برخورد همین دو ساخت یعنی «اهداف نهادی شده» و «وسایل نهادی شده» هستند که هر کدام دارای شیوه خاص انطباق فردی با این دو ساخت است. از این میان دو گروه نوآوران و طغیانگران مورد بحث ما در این مقاله می‌باشد که اشاره به آن بدیهی می‌نماید:

۱– نوآوران (innovationist): گروه‌هایی که اهداف را قبول دارند، اما از مسیری غیر از آنچه که فرهنگ مسلط جامعه مشخص کرده ومجاز دانسته عبور می‌کنند. (مرتن، ۱۹۸٦: ۱۹۵) یعنی وسایل رسیدن به هدف را نمی‌پذیرند.

۲– طغیانگران(Rebellionists): این گروه افرادی هستند که نه هدف را قبول دارند و نه وسیله را، (مرتن، ۱۹۸٦: ۲۰۹) اینان با نفی راه‌ها و اهداف مورد توافق جامعه، راه‌ها و اهداف دیگری را جایگزین آن می‌کنند. مرتن این گروه را «عصیانگران» یا «شورشیان» می‌نامد. البته باید گفت «کجرو خواندن این گروه به جرم نفی نظام موجود –[چه درست و چه نادرست]– گویای چشم انداز محافظه کارانه مرتن و نوعی پیش داوری از سوی اوست. مرتن می‌توانست این گروه را «انقلابی» و نه شورشی خطاب کند» (تنهایی، ۱۳۸۷، ۲۰٦).

از آنجایی که هر یک از اشکال کجروی لزوما معنایی ضد کارکردی نداشته و نمی‌توان آنان را دارای کارکردی منفی دانست (*همان*، ۲۰۷)، مرتن دو نوع کجروی را بر

مبنای ساخت و آثار آنها در نظام اجتماعی مشخص می‌سازد: یکی «ناهمنوایی» (non-conforming behavior) و دیگری «انحراف» (Aberrant behavior). از این رو مرتن بین ناهمنوایی و انحراف تمایزاتی قایل است که در لابلای بحث به آنها اشاراتی خواهد شد تا به تحلیل بهتر شخصیت مورد بحث کمک نماید.

با این مقدمه در باب مبانی نظری بحث و بررسی نظریه مرتن و با تکیه بر آن به بررسی بیگانگی مظفر النواب یکی از شاعران معاصر وانقلابی عراق خواهیم پرداخت که «بیشتر دیوان شعرش را موضوعات سیاسی، انقلابی وحماسی تشکیل داده است» (یاسین، ۲۰۰۳: ۲۰۸ –۲۱۲). با نگاهی کلی به قصاید نواب می‌توان دید که سه موضوع محوریت اصلی اکثر قصاید را به خود اختصاص داده است: ۱–فساد، بی‌کفایتی، ظلم وکشتار حکام ۲– سکوت وسستی مردم وحکام عربی در برابر جنایت‌ها و فجایع ۳– قیام مسلحانه، انقلاب و انقلابیون. این سه مولفه یعنی حکومت، مردم و شاعر یا همان انقلابیون که اساس کار این مقاله می‌باشد را در بسیاری از قصاید شاعر از جمله «المسلخ الدولی، عبدالله الإرهابی، البقاع..البقاع، تل الزعتر، عروس السفائن و..» می‌توان یافت. اما آنچه نویسنده را بر آن داشت تا قصیده «طلقة ثم الحدث» را به عنوان نمونه کار انتخاب نماید علاوه بر محتوای قصیده، عنوان آن می‌باشد که هر دو مفهوم نظریه مرتن را دارا می‌باشد. اول «طلقة» که نشان دهنده ابزار و وسیله می‌باشد و دوم «الحدث» که بیانگر هدف می‌باشد که در بخش پایانی مقاله به آن اشاره خواهد شد.

این قصیده یکی از قصایدی است که شخصیت انقلابی نواب در آن نمایان است. وی با محور قرار دادن اقدام خالد اسلامبولی در ترور انور سادات (۱۹۸۱م) که نام گذاری قصیده نیز برگرفته از این حادثه و درباره آن می‌باشد (عودة، ۲۰۰٦ :۸۷)، به بیان اوضاع و احوال بسیاری از شهرها وروستای‌های بلاد عربی وبیشتر مناطقی که دچار ظلم و ستم، استعمار و ترور و کشتار شده‌اند می‌پردازد. از انقلابی‌گری و دعوت به انقلاب سخن گفته و یاد و نام انقلابیون بزرگی چون خالد اسلامبولی و عبد المنعم ریاض[۲] را زنده نگه‌داشته است. علاوه بر آن شاعر از سلب آزادی، تفکّر و اندیشه و چپاول وطن توسط حکام عربی با همدستی و هم‌پیمانی با استعمارگران شکوه نموده و به نوعی از بیگانگی سیاسی انسان عربی و غربت مبارزین و انقلابیون سخن گفته است.

به طور کلی محوری ترین بحث این قصیده همان انقلاب و قیام مسلحانه است که شاعر آن را کارآمد ترین ابزار جهت از بین بردن شرایط رقّت بار موجود می‌داند.

نواب در این قصیده تا حدود زیادی در مسیر اهداف خود، با حکومت‌های عربی از یک طرف و جامعه مردمی عربی از طرف دیگر ونظام هنجاری آن دو، به علت عدم هماهنگی در هدف و ابزار رسیدن به هدف، بیگانه و ناهمنوا گشته است که تمامی این موارد در چارچوب نظریه وسایل و اهداف مرتن قابل بررسی می‌باشد. از این رو با استفاده از ابیات این قصیده و تحلیل آن بر اساس نظریه «وسایل و اهداف» مرتن در مسیر پاسخ گویی به سوالات زیر حرکت خواهیم نمود:

۱- بیگانگی مظفر نواب براساس نظریه وسایل و اهداف مرتن در کدام یک از سنخ‌های شخصیتی قرار می‌گیرد؟

۲- مهمترین وسیله و ابزار شاعر برای رسیدن به هدف مطلوب به منظور غلبه بر بیگانگی خود چه بوده است؟

۳- اهداف و وسایل مطلوب شاعر به منظور غلبه بر بیگانگی چه تأثیری بر تعابیر و واژگان شعری قصیده مذکور گذاشته است؟

پیشینه بحث

در مورد شخصیت ادبی مظفر نواب و ویژگی‌های شعری وی تحقیقات مختلفی انجام گرفته است که مهمترین آنها همان کتاب «***مظفر النواب حیاته وشعره***» (۱۹۸۸م) از «باقر یاسین» است که علاوه بر زندگی فردی شاعر به بررسی و نقد جزئی و تحلیلی کلی از اشعار شاعر وموضوعات شعری وی نیز پرداخته که در نوع خود تحقیقی کامل بوده و دیگر تحقیقات در این زمینه نیز از این کتاب پا فراتر نگذاشته‌اند. اما در زمینه بیگانگی در اشعار وی نیز کارهایی صورت گرفته است که مهمترین آنها شامل موارد زیر می‌شود:

-«احلام یحیی» در کتاب «***مظفر النواب سجّین الغربة والإغتراب***» (۲۰۰۵م) در مورد غربت وبیگانگی در فصل یازدهم کتاب در حدود ۲۰ صفحه به صورت کلی اشاره کرده وبه ذکر نمونه‌هایی بدون شرح وتحلیل ابیات بسنده کرده وبیشتر بر غربت مکانی شاعر

ودلتنگی وی نسبت به وطن تمرکز یافته است. –«عدنان اشکوری» در پایان نامه دکتری خود «*ظاهرة الاغتراب لدى أعلام الشعر المهاجري العراقي*» (۱۳۸۸ش) در فصل ششم که حدود ۳۰ صفحه می‌باشد به بررسی اغتراب در شعر نواب می‌پردازد که بعد از بررسی ویژگی‌ها و اغراض شعری نواب که نزدیک به نیمی از این فصل را به خود اختصاص می‌دهد فقط به ذکر مظاهر اغتراب در شعر نواب می‌پردازد. – «محمد عبد الحسین هویدی» در مقاله «*الاغتراب في شعر مظفر النواب "الوتريات الليلية أنموذجا"*» (كلية التربية، جامعة المثنى، بی‌تا) بعد از بررسی مفهوم اغتراب (= بیگانگی) با تکیه بر اندیشه‌های مارکس به بررسی بیگانگی نزد شاعر پرداخته که بیشتر بر روی بیگانگی اقتصادی ناشی از اوضاع سیاسی در قصیده مذکور تأکید دارد. –«جهانگیر امیری ودیگران» در مقاله «*نبرات الحزن والاغتراب في شعر مهدی أخوان ثالث ومظفرالنواب*» (مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد ۲۰، ۱۳۹۲ش) بعد از بررسی لغوی واصطلاحی واژه «اغتراب» به بررسی آن در شعر دو شاعر پرداخته‌اند که کار بسیار مختصر بوده و از حد غربت مکانی هر دو شاعر و دلتنگی نسبت به وطن واشاره‌ای کوتاه به برخی از عوامل احساس اغتراب وبیگانگی نزد دو شاعر فراتر نرفته‌اند.

اما گذشته از این موارد پژوهش‌های دیگری نیز انجام گرفته است با نگاهی گذرا می‌توان دریافت که عمده اهتمام آنها به موضوعات و درون مایه اشعار ودر برخی موارد بررسی موارد فنی اشعار شاعر بوده است و تا به حال بیگانگی شاعر از منظر نظریه جامعه شناسی مورد بررسی قرار نگرفته است که این جستار این مورد را وجهه همت خود قرار داده است.

آنچه بر اهمیت و ضروت این پژوهش می‌افزاید این است که در زمینه بررسی پدیده بیگانگی این شاعر بر اساس یک نظریه مشخص جامعه شناسی توجهی صورت نگرفته است و بیشتر تحقیقات در بعد غربت مکانکی و آوارگی شاعر باقی مانده است، لذا بررسی آن بر اساس یک نظریه معاصر جامعه شناسی می‌تواند پژوهشگران را در شناخت اندیشه‌های شاعر بهتر کمک رساند. از این رو در این پژوهش بر اساس نظریه وسیله و هدف مرتن قصیده مورد نظر را مورد کنکاش قرار خواهیم داد و به بررسی این قصیده برپایه موضوعات ذیل که ارکان اصلی این نظریه محسوب می‌شوند، می‌پردازیم.

ساختار فرهنگی و اجتماعی حکومت (اهداف و وسایل)

تمرّد در برابر کجروی‌ها و ظلم وستم به نظر برخی پژوهشگران ادبی «وسیع‌ترین راه برای رسیدن به آزادی و انقلاب است» (رجبی، ۱۳۹۱: ٤٧ به نقل از الدوسری، ۲۰۰۹: ۱۹۲) همانطور که قبلا اشاره شد برجسته‌ترین موضوع شعری نواب همان مسائل سیاسی است که شاعر با تمرّد و عصیان در مقابل حکومت‌های عربی و سیاست‌های آنان به دنبال آگاه کردن ملت عربی از وقایع و اتفاقات پشت پرده و بالا بردن سطح بیداری آنان بوده است (یاسین،۲۰۰۳، ۲۰۸). وی به عنوان یک شخصیت انقلابی معمولا سر سازگاری با حکومت‌های عربی را نداشته بلکه آنان را خائن و ظالم خوانده است، از این رو با شعر خود وارد میدان مبارزه می‌شود و با کلمات آتشین خود به روشنگری می‌پردازد. این اختلاف عقیده به طور واضح از یک سو در القاب وصفاتی که در اشعار خود برای حکام آورده هویداست و از سوی دیگر در تبعید، آوارگی و زندان‌های مکرر شاعر وحتی محکوم شدن وی به اعدام به سبب دفاع از حق و حقیقت و مبارزه با رژیم‌های خودکامه عراق.

یکی از ابزارهای مرسوم و رایج که حکومت‌های جبّار از آن بهره می‌برند ایجاد فضای رعب، خفقان و سانسور می‌باشد تا مجالی برای مبازران و مخالفان نباشد. شاعر در ابتدای قصیده از عدم آزادی بیان و خفقان موجود در جامعه که هیچ حقی برای او قائل نیست گلایه دارد. وی در مقابل این خفقان به عنوان یکی از ابزارهای حکومت جهت حفظ منافع و سلطه خود بر مردم لب به اعتراض می‌گشاید و از سکوت، توجه به موضوعات حاشیه‌ای، درگیری، دروغ پردازی، سرکوب و سانسور موجود بیزاری جسته و بر قیام مسلحانه که از ضروریات امروز وطن است سخن می‌گوید:

«بسمِ اللّهِ هذا وَطَني/علّمَني ألتزمُ النّارَ../لِماذا كُلُّ هذا الصَمتِ؟/هذي الضَّجةُ الخَرقاءُ/هذي الهامِشيّاتُ...الصّراعاتُ..الأكاذِيبُ/لماذا يَدخُلُ القّمعُ إلى القلبِ/ وتَستَولِي الرِّقَاباتُ على صَمتي/ وأوراقي..وخُطوتي..ومَتاهاتي؟/ أ لا أملكُ أن أسكُتَ؟/أن أَنطِقَ؟/أن أَمشِي بِغيرِ الشّارِعِ ِالرَّسمِي؟/أَن أَبكِي؟ ألا أملكُ حقّاً مِن حُقُوقِ النّشرِ والتوزيعِ للنّيرانِ مَجّاناً؟/ لماذا يَضَعُ السّيّدُ هذا وَطَنِي فِي جَيبِهِ الخَلفِي؟/ مَن أرّثَهُ النِفطُ وتَسوِيقِي؟» (نواب، ۲۰۰۹: ۲۱۱-۲۱۲)

با دقت در کلماتی چون «*الصمت، الأكاذيب، الصراعات، القمع و الرقابات*» و عبارت «*عدم المشي على الشارع الرسمي*» می‌توان به خفقان سیاسی در جامعه شاعر پی برد، در واقع این موارد همان ابزارهای حکومت برای حفظ سلطه و رسیدن به اهداف خود از جمله چپاول وطن است که شاعر با عبارت «*لماذا يضع السيد... النفط وتسويقي*» صریحا به آن اشاره کرده است. اما آنچه شاعر از وطن خود آموخته همان ضرورت اقدام عملی جهت خروج از این اوضاع اسفبار است که از عبارت «*وطني علمني ألتزم بالنار*» می‌توان فهمید که مراد شاعر همان قیام مسلحانه است و سکوت در برابر آن را نکوهش و توبیخ می‌کند.

از دیگر اقدامات حکومت‌های سر سپرده عربی هم دستی و هم پیمانی با کشورهای استعمارگر از جمله آمریکا و اسرائیل است، که در پیشبرد اهداف چپاولگرایانه حکام و استعمارگران به عنوان ابزاری کاربردی، حکومت‌های عربی به آن روی آورده و می‌آورند. اما نواب این هم پیمانی را بسیار شوم و نامبارک خوانده و نتیجه و هدف پیمان عربستان و مصر با اسرائیل را چیزی جز تزریق آموزه‌های یهود (تلمود) و نشر فرهنگ بی‌بندوباری و عیاشی (ماخور= خانه فساد) در بین فرزندان و نسل عربی به جای قرآن، ارزش‌های اسلامی- عربی، عشق به وطن و قهرمانان صدر اسلام، فرهنگ مبارزه و جهاد و شهادت طلبی نمی‌داند.

«السَكاكينُ هِيَ المهلَةُ/ هَل تَرجُو مِنَ الرَّحِمِ الذّي لقّحهُ المالُ اليهوديُ/ طَهُوراً فِي الطَّمِثِ؟/نَجَسٌ كلٌ، ولا فَرقَ، سِوَى، لَمَثَ الأولُ بالجُملَةِ أوسَاخاً/ و(حُسنِي) أَحَدُ الأقساطِ فيما قد لَمَث/ السَكاكينُ هِيَ المهلَة؟ /أو عَصرٌ يَهُودِيٌّ سُعُودِيُّ/سيَبني ألفَ ماخُورٍ مِنَ التَّلمُودِ فِي أطفَالِنا/ فِي الحُبِّ..فِي القُرآنِ..فِي الشّارِعِ.. فِي الأَحلامِ../فيمَن شَهِدوُا بَدراً/ وفِيمَن شَهِدوُا واستُشهِدوُا مِن أَجَلٍ أن نَحيا/ ويَستدعِي إلى محكمة حتى النوايا والجُثَثِ» (*همان*، ۲۱٤-۲۱۵)

شاعر ابتدا با محصور کردن مبتدا (*السكاكين=تيغ*) تنها فرصت پیش آمده را قیام مسلحانه برای نابودی همدستی حکومت‌های عربی با اسرائیل می‌داند و در ادامه با بهره‌گیری از استفهام انکاری تمام پاکی و قداست را از اسرائیل و هم پیمانان آن در کشورهای عربی نفی نموده و خباثت و اهداف شوم آنان را بر ملا می‌سازد، که ترکیب

کنایی «*لقحه في الطمث*» (= لقاح در قاعدگی) دال بر نهایت ناپاکی و آلودگی است، وی با استفهامی دیگر مخاطب را بین دو مهلت یا فرصت موجود مخیر می‌کند، یکی «*سکاکین*» (تیغ) –از ملزومات قیام– که برقیام مسلحانه و راه حل شاعر اشاره دارد و دیگری تن دادن به عصر و اوضاع کنونی و پذیرفتن عواقب سیاست‌های حکومت یهودی–سعودی.

پس اعتقاد شاعر به ابزار و اهداف والا و آرمانی چون جهاد و شهادت طلبی یکی از مولفه‌های ناهمنوایی بوده که مرتن از آن اینگونه یاد می‌کند: «شخص ناهمنوا می‌خواهد هنجارهایی را که از نظر اخلاقی به آن معتقد است، جایگزین مبانی اخلاقی دیگری که مورد تردید اوست، سازد. در حالی که فرد منحرف در وهله اول سعی دارد از زیر فشار هنجارهای موجود فرار کند، بدون اینکه قصد جایگزین کردن چیزی داشته باشد. از این رو فرد ناهمنوا زمانی که پای مجازات اجتماعی پیش می‌آید، نوعا به اخلاقیات والاتر متوسل می‌گردد، اما فرد منحرف نهایتا خواستار تخفیف مجازات می‌باشد» (مرتن، ۱۳۷٦: ٦۳). بدیهی است که شاعر با تکیه بر ابزار قیام مسلحانه در برابر سکوت و رضایت به وضعیت موجود خواستار جایگزینی ارزش‌هایی چون جهاد، مبارزه و شهادت طلبی به جای ارزش‌هایی واهی چون عیاشی و بی‌بند و باری می‌باشد.

آنچه در شعر نواب جالب توجه است استفاده وی از اسلوب استفهام می‌باشد که به نوعی از خصوصیات بارز اسلوب شعری وی به حساب می‌آید. کارکرد وجه پرسشی در اشعار نواب علاوه بر انعکاس حزن و اندوه از وضعیت موجود، اعتراض و انتقادی است به خفقان، ظلم، عدم امنیت و آرامش و چپاول اموال ملت توسط حکام عربی. نواب از این اسلوب برای بیداری مردم و تحریک آنان به مبارزه و قیام بسیار بهره برده است و با کمک آن از مردم می‌خواهد که لب به اعتراض گشوده و سکوتی را که جز دامن زدن بر خواری و ذلت دستاوردی ندارد، کنار بگذارند.

از دیگر ابزارهای حکومت‌های عربی که در جهت عوام فریبی از آن بهره می‌برند ابراز همدردی‌های مکتوب در قبال مصائب و فجایع جاری در وطن عربی و کشتار مردم می‌باشد که در حد بیانه‌ها ومکاتبات سیاسی بین سران باقی می‌ماند، نواب ضمن رد

نمودن آن خواستار اقدامی عملی در برابر این همه کشتار و ظلم و غارت است و از درد مستمر و سکوت حکومت‌ها به ستوه آمده و ضمن اعلان پیشمرگی و جانفشانی خود راه حل را قیام مسلحانه می‌داند:

«ها أنا أعلنُ أَنّ الجُرحَ يَمتَدّ ُ/ ولا يَلقى سوى المستنقع القُطري حتى العظم...والحزنَ البريديَ / سَئِمتُ الحُزنَ بَرقِيّاً/ سَئِمتُ القَتلَ تَكراراً ... كَفَى مَهزَلَةً !!/ إنّي أَحِنُّ الآنَ أن أُقتَلَ فِي بَغدادَ/ أعطُوني قَراراً واضِحَاً أو أَنّني حَربٌ عَلى هَذا تَصَدّيكُم/ وَلَا أَفهَمُ مَا مَعنى صُمُوْدٍ سَالِبٍ أو وَحدَةٍ فِي الدَّرَجِ/ قَد نَفنَى ومَا زَالت .. ويُفنَى بَعدَنا الأحفادُ/ طَلَقَةٌ ثُمَّ الحَدَثُ» (همان، ٢١٦)

شاعر قاطعانه موضع خود را اعلام می‌دارد و از سران عربی می‌خواهد که دست از این مضحکه و خیمه شب‌بازی‌ها برداشته و عملا اقدام نمایند زیرا این شیوه مقابله و مقاومت محصور و محدود در بیانیه‌ها در برابر فجایع موجود که شاعر آن را در ترکیب متناقض نمای «صُمُوْدٍ سَالِبٍ» و عبارت کنایه آمیز و طنز گونه «وَحدَةٍ فِي الدَّرَجِ» صریحا گوشزد می‌کند، نه تنها یوغ اسارت و کشتار بی‌رحمانه را از نسل کنونی ملت عربی برطرف نمی‌کند بلکه دامنه آن به نسل‌های بعد نیز خواهد رسید. این بلند نظری و آینده بینی شاعر ناشی از داشتن یک آرمان و هدفی برتر نسبت به اهداف و راهکارهای موجود می‌باشد که او را به یک شاعر انقلابی و شخصیتی هدفمند تبدیل نموده است.

آنچه در اینجا جالب توجه است وجه خبری مورد استفاده شاعر در این بخش شعری است که علاوه بر بیان عمق اندوه و رنج، بازنمود آزادی خواهی و مبارزه طلبی شاعری انقلابی است که فریاد اعتراض، خشم و نارضایتی وی آشکارا بلند است. چرا که «بسامد بالای وجه اخباری بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۸۷).

اندیشه و عقیده شاعر درباره حکومت‌ها و سران عربی در قالب صفاتی که برای آنها آورده است را نیز می‌توان به راحتی ملاحظه نمود، چرا که اندیشه و دیدگاه شاعر در قالب کلمات و تعابیر نیز نمود یافته است که در مبحث سبک‌شناسی نیز قابل بررسی و تحلیل می‌باشد. برای نمونه به صفات و تعابیر کنایی چون «حکومات الجراد» (= کنایه از

ترس)، «القنفذ، ابن عُزّی» (=برای عربستان که یاد آورد دوران تاریک جاهلیت و دنیا پرستی آنان می‌باشد)، «الأمير الخصي» (= خطاب به انورسادات)،... می‌توان اشاره نمود که تمامی این صفات به نوعی استحاله و مسخ سران عربی را می‌رساند که از انسانیت، فرهنگ و اصالت خود بیگانه شده‌اند. علاوه بر آن واژگانی چون «الخنث، الطمث، نجس، لهاث و...» بیانگر اندیشه و عقیده شاعر در مورد این رژیم‌های منحوس می‌باشد.

این ناخرسندی وناهمنوایی شاعر با دستگاهای حاکمه همان چیزی است که از آن به بیگانگی سیاسی یاد می‌شود که نمود آن در «احساس نارضایتی و ناخرسندی از سران سیاسی و تمایل به دوری از آنها و دوری از گرایش‌های سیاسی حکومت و تمام نظام سیاسی و... می‌باشد و فرد این احساس را دارد که جزئی از فرایند سیاسی نبوده و تصمیم گیرندگان سیاسی برای او اعتبار و ارزشی قائل نیستند» (عبد المختار، ۱۹۹۹: ۳۵). بنابراین بیگانگی سیاسی نواب که عامل دیگر انواع بیگانگی نیز می‌باشد ریشه در دیکتاتوری و سلطه جویی حکام عربی دارد که عدالت و مساوات را از بین برده و در تمامی کشورهای عربی ریشه دوانده است، در این صورت بدیهی است که شاعر در هر کدام از بلاد عربی که وارد می‌شود این احساس انزجار وناهمنوایی وبیگانگی با سیاست حاکمه را خواهد داشت. علاوه بر آن آوارگی و در به دری شاعر توسط دستگاه حاکم هیچ وقت این اجازه را به شاعر نداده است تا بتواند الگوی سیاسی ومطلوب نظر خود را پایه‌گذاری وتشکیل دهد (هویدی، بی‌تا، ٤) این اختلاف بین اهداف و وسایل نزد حکومت وشاعر همان بی‌هنجاری می‌باشد که شاعر را به اتخاذ تطابق «طغیانگری» به عنوان یکی از نمونه‌های بیگانگی در مفهوم بی‌هنجاری کشانده است.

ساختار فرهنگی و اجتماعی توده مردم (وسیله و هدف)

نواب توجه و اهتمام خود را به واقعیت و اوضاع و احوال وطن عربی معطوف می‌دارد و به شهرها و سرزمین‌ها و روستاهای فقیر نشین و درگیر مشقت و رنج اهتمام دارد. مناطقی که کانون گرسنگی، فقر، بیماری و انقلاب می‌باشد (یاسین، ۲۰۰۳: ص٧٦). احساس صادقانه شاعر در قبال سرنوشت مردم باعث شده است تا با آنان یکی شده و

به قطره‌ای در دریای ملت تبدیل شود، اما گاهی نیز گله، شکوه و انتقادهایی از همین مردم دارد و با این همه صمیمیت و همزاد پنداری، احساس غربت و بیگانگی و تنهایی می‌کند هر چند در میان آنان باشد. چرا که این ملت با اهداف وآرمان‌های شاعر تا حدودی بیگانه و نامأنوس است و او را فراموش نموده‌اند. شاعر عشق و ارادت خود به مردم و در عین حال گلایه از آنان را اینگونه بیان می‌کند:

«مُغرَمٌ قَلبِي بِأَن يَبقَى مَعَ النّاسِ/ وَ إن عَذّبَه القُربُ/ وَغَطّى وَجهَهُ النِّسيانُ/مَا أَصعَبُ سُكراً مُطلَقاً بِالنّارِ فِي كَفِّ الرَّمادِ/ دائِرٌ قَلبِي مَعَ الأَيّامِ وَالثُّوارِ وَالعُشّاقِ/ لَا يَعرِفُ طَعماً لِلرّقادِ/ وَحُدودِي كُلُّ إنسانٍ يُعانِي غُربَةً/ حَتى أَرى غُربَتَهُ عادَت إلى غُربَتِها/ وَاصطَحَبَ العُمرُ إلى بَلدَتِهِ» (نواب، ۲۰۰۹: ۲۱۷)

آنچه علیرغم شیفتگی شاعر به مردم او را عذاب می‌دهد عدم هماهنگی مردم با افکار و اندیشه‌های شاعر و فراموشی اوست. زیرا برای شاعری که قلب او سرمست از آتش انقلاب است سخت و طاقت فرساست که در زیر خاکستر خاموشی مردم گرفتار باشد. از این رو از مردمی که باهدف و به ویژه وسیله او هماهنگ نبوده بیگانه می‌گردد، اما حلقه اتصال او با آنان وجود افرادی انقلابی و عاشق مبارزه در راه وطن است که باعث حیات و سرزندگی قلب شاعر می‌باشد. شاعر حد و مرز خود را انسان‌های غریب یعنی همان افراد انقلابی وعاشق مبارزه می‌داند که همانند او در میان مردم غریب افتاده‌اند. این ابراز همدردی و صمیمیت بیانگر آرمان خواهی، ایثار و وطن دوستی شاعر است. این دیگر خواهی نیز یکی دیگر از مولفه‌های ناهمنوایان از دیدگاه مرتن است چرا که «اعضای نظام اجتماعی می‌دانند که شخص ناهمنوا به خاطر منافع شخصی از هنجارهای رایج سرپیچی نمی‌کند، حال آنکه منحرف معمولا به دنبال نفع شخصی می‌باشد» (مرتن، ١٣٧٦: ٦٤).

باید توجه داشت که توده مردم جامعه نیز تا حدودی در برخی از اهداف شاعر چون آزادی‌خواهی و رهایی از ظلم وستم حکام وبیزاری از آنان مشترک می‌باشند، اما در انتخاب مسیر و ابزار با شاعر متفاوتند که شاید بتوان تا حدودی شخصیت شاعر را در قبال مردم در تیپ «نوآوران» نیز قرار داد. زیرا مسیر مردم که همان سازش، ظلم

پذیری، سکوت و عدم یاری انقلابیون یا عدم روحیه انقلابیگری است، از نظر شاعر به خواری و ذلت منتهی خواهد شد نه سعادت و عزت. این همان چیزی است که صاحبنظران از آن به عنوان بیگانگی اجتماعی یاد می‌کنند. «اصطلاح بیگانگی اجتماعی اغلب در تحلیل و بررسی روشنفکران و اندیشمندانی به کار برده می‌شود که احساس تنهایی و حالت عدم تلفیق و اتحاد روانی و فکری با معیارهای مردمی (و عام) در جامعه بر آنان غالب می‌شود. کسانی که در تنهایی و غربت به سر می‌برند و ارزش چندانی برای بسیاری از اهداف و مفاهیمی که مورد اهتمام و ارزش افراد جامعه بوده، قائل نمی‌باشند» (خلیفه، ۲۰۰۳: ۳۹).

این اختلاف عقیده شاعر با مردم همان چیزی است که «ملوین سیمن» از آن تحت عنوان «انزوا» یاد می‌کند و می‌گوید: «بیگانه شدگانِ با احساس انزوا، کسانی مانند روشنفکران هستند که برای هدف‌ها یا باورهایی که در جامعه نوعا بسیار معتبر است، ارزش پاداشی کمی قائل هستند» (کوزر، ۱۳۸۵: ص٤١٤). مرتن نیز در مقاله «ساختار اجتماعی و بی‌هنجاری» دو معنای «بی‌هنجاری» و «انزوا» را باهم به کار گرفته است تا تطابق فرد را در وضعیتی که در آن اهداف و وسایل با یکدیگر هماهنگی ندارند، بیان کند. (*همان*، ٤١٥) از میان سنخهای شخصیتی در نظریه وی نوع سازگاری و تطابق «شورش یا عصیانگری» بیشتر به مفهوم «انزوا» نزدیک است (*همان*، ٤١٥). از این رو می‌توان بیگانی نواب با مردم را از نوع انزوا دانست چرا که «منظور از کاربرد انزوا نبود سازگاری اجتماعی یعنی اجتناب از صمیمیت، اطمینان و جدیت در برخوردهای اجتماعی از سوی فرد نیست» (*همان*، ٤١٤) بلکه مراد اختلاف در اهداف و وسایل می‌باشد که در برخورد نواب با توده مردم واضح و مشخص است.

از دیگر مواردی که شاعر را از جامعه خود بیگانه نموده است، رضایت مردم جامعه به ظلم و سلطه پذیری در مقابل حکام و نقشه‌ها وخواسته‌های شوم آنان می‌باشد. شاعر این رضایت را در ردیف همان عمل ناروا و شوم حکام و بلکه بدتر می‌داند:

«وَأَخِيراً كُلُّ مَن يَرضَى بِمشروعِ السَّعودِيينَ/ أو يَدخُلُ بَاباً مِنهُ/ فَهُوَ مِن نَفسِ الزّنا..نَفسِ الزّنا/ لكِن بِحالاتِ الطَمِثِ...» (*همان*/ ۲۲۷)

در اینجا مراد شاعر از «***مشروع السعودیین***» همان همپیمانی با اسرائیل است که در قسمت‌های قبل به آن اشاره شد و آوردن قید «***بحالات الطمث***» دال بر ننگین‌تر بودن این رضایت نسبت به خودِ عمل حکام است.

به طور کلی آنچه نواب را از جامعه خود بیگانه نموده است همان عدم همگامی مردم با اندیشه، آرمان و به ویژه ابزار شاعر یعنی قیام مسلحانه است. عدم درک شاعر و اهداف وی از سوی مردم، سکوت در برابر ظلم و بیداد، سلطه پذیری وسستی و کوتاهی آنان در قیام علیه باطل از مهمترین مواردی است که نواب را به بیگانگی از جامعه یا همان بیگانگی اجتماعی کشانده است.

وسیله و اهداف شاعر

همانطور که قبلا اشاره شد هدف اصلی شاعر به عنوان یک مصلح فرهنگی و اجتماعی، بیداری ملت و برگرداندن هویت و عزّت از دست رفته ملت‌های عربی و آزادی از بند ظلم و اسارتی می‌باشد که در نتیجه سیاست‌های ناکارآمد و خائنانه حکام عربی و نفوذ و سیطره بیگانگان بر ملت‌های مظلوم عربی تحمیل شده است. اما با بررسی اشعار نواب می‌توان به راحتی دریافت که شاعر تنها راه را همان انقلاب و قیام مسلحانه و بذل جان می‌داند و بس. از این رو نام وی با انقلاب گره خورده و به عنوان شاعری مبارز وشخصیتی طغیانگر و انقلابی در اذهان شناخته شده است.

با نگاهی به عنوان قصیده مورد بحث یعنی «**طَلَقَةٌ ثُمَّ الحَدَث**» می‌توان هدف و ابزار رسیدن به آن را به سادگی دریافت. چرا که پژوهشگران معتقدند «انتخاب عنوان برای قصیده بیانگر گرایش فکری شاعر بوده و به واسطه آن خوانندهٔ خود را شکار نموده و در بازیِ خواندن شرکت می‌دهد و با این کار وی را مستقیما به حوزه فکری خود می‌برد» (ضرغام، ۲۰۰۹: ۲۱). واژه «طلقة» به معنای شلیک و گلوله یادآور انقلاب، خون وقیام بوده که همان ابزار شاعر برای رسیدن به هدف است و «حدث» به معنای واقعه و رخداد نیز همان چیزی است که در نتیجه قیام وانقلاب به دست می‌آید، یعنی همان آزادی ورهایی.

شاعر در این قصیده بیشتر به صورت آشکار وسیله و ابزار رسیدن به هدف را بیان می‌کند، به عنوان مثال وی با استفاده از صنعت تشخیص، هدف و اندیشه و اعتقاد خود یعنی از بین بردن سران ظلم و پایبندی به قیام مسلحانه و محوریت دادن آن را از زبان گلوله اینگونه بیان می‌کند:

«قَالَتِ الطّلقَةُ أَن يُختَزَلَ الكلُ الخِيانِي/ فَلا تَختَزِلوا الطَّلقَةَ بِالسَّقفِ وَبِالرَّفِ/ بَل المنزلُ،كُلِّ المنزلِ الرَّسمِي/ حَتى أُكَرةِ البَابِ الّتي قَد حَرَسَت ذاکَ الخَنَثَ» (نواب، ۲۰۰۹: ۲۱٤).

شاعر خواهان آن است که قیام مسلحانه در متن و محور امور باشد وحساب خائنین را با گلوله رسید. واژه«رسمی» در اینجا نشان دهنده صراحت وبی‌پروایی شاعر در بیان اندیشه واعتقاد انقلابی اوست. وجسارت و بی‌پروایی را به جایی می‌رساند که به صراحت می‌خواهد گلوله یا همان قیام تا پشت در اتاق حکام خنثی وزن صفت (ناکارامد) عربی پیش رود. همچنان که در قسمت‌های قبل دیده شد شاعر خواستار تصمیم واضح وروشن ومشخص بود نه ابراز همدردی ودیگر تشریفات بی اساس. «أعطُونِي قَراراً واضِحَاً أو أَنّني حَربٌ عَلى هَذا تَصَدّيكُم» (*همان*، ۲۱٦)

این صراحت گویی و مخالفت آشکارا یکی دیگر از مولفه‌های ناهمنوایی در نظریه مرتن است. وی در این باره می‌گوید: «شخص ناهمنوا آشکارا مخالف خود را اعلام می‌دارد و برخلاف منحرف سعی در کتمان انحراف خود از هنجارهای اجتماعی را ندارد. بسیاری از منتقدان و مصلحان فرهنگی و اجتماعی نیز از این دسته به شمار می‌روند زیرا برای مخالفت خود با اهداف و وسایل توجیه منطقی دارند» (مرتن، ۱۳۷٦: ٦٤).

علاوه بر صراحت گویی یکی از مهمترین روش‌های نواب برای بیان اندیشه‌های انقلابی خود و تأثیر بر مخاطب استفاده از شخصیت‌های انقلابی دینی و ملی و الگو سازی به وسیله آنان در اشعار خود می‌باشد. شخصیت‌هایی که نواب در شعر خود می‌آورد «قهرمانانی عملگرا و مبارزانی می‌باشند که دارای جرأت ذاتی وشجاعت بی بدیل بوده، مبارزانی که بیشتر آنان بهای گزاف وسنگینی در راه عقیده وآرمان خود داده و بیشتر آنان به اراده و اختیار خود به سوی مرگ وشهادت شتافته‌اند» (یاسین، ۲۰۰۳:

۱۱۰–۱۱۱). از اینرو وی دو شخصیت مهم انقلابی را در این قصیده الگوی انقلابیون ومردم مظلوم قرار می‌دهد. یکی امام حسین(ع)ودیگری خالد اسلامبولی که هر دو در مقابل حاکمان فاسد و ظالم زمان خود دست به قیام مسلحانه زده و جان خود را در راه آرمان و عقیده فدا کرده‌اند.

شاعر با ذکر«حَیّ الحسین» یکی از مناطق فقیر نشین مصر و پیوند آن با نام امام حسین(ع) روی خطاب را به سمت توده مردم قرار می‌دهد و به جنبه قیام مسلحانه و جانفشانی در مبارزه با ظلم اشاره داشته و به اهتمام و طرفداری خود از افراد انقلابی پرداخته و دشمنان و حکام را نماد کفر می‌داند:

«يَبتَدِي حَيُّ الحُسَينِ النارَ/ يَشتاقُ الحسينُ بنُ عليٍ خارِجاً بِالدَّمِ مِن مَرقَدِه/ يَصطَفُّ مَن صَلّى صَلاةَ السَّيفِ وَالطَّلقَةِ/ أمريكا هِيَ الكُفرُ/ وأمريكا ومَن سوف هنا (حسني) الجِنائِي» (نواب، ۲۰۰۹: ۲۱۲ –۲۱۳)

در اینجا واژگان و ترکیب‌های مورد استفاده شاعر کاملا دارای بار اندیشگانی بوده ونشان دهنده هدف وباورهای وی می‌باشد. «**النار، الدم، صلاة السيف والطلقة، الكفر والجنائي**» همه نشان دهنده اعتقاد شاعر به قیام مسلحانه برای از بین بردن ظلم و خیانت توسط حکام عربی و بیگانگان می‌باشد، ولی الگوی مردم مبارز و انقلابیون را امام حسین(ع) قرار می‌دهد. شاعر در اینجا با آوردن ترکیب معنا دار «**صلاة السيف والطلقة**» گویا به طور ضمنی به این نکته اشاره دارد که ایمان واقعی در نماز خواندن و عبادت نیست و باید عملا با کفر و استکبار که نمونه‌اش آمریکاست و با حکام ظالمی چون حسنی مبارک، به مبارزه وستیز پرداخت.

شخصیت دیگری که نواب به خاطر شجاعت و جرأت وی در قیام مسلحانه وانقلابیگری او را می‌ستاید وتمجید می‌کند، خالد اسلامبولی است که اقدام به ترور انور سادات نمود. شاعر خالد را رمز وطن، ایمان، قرآن، انقلاب و وحدتی می‌داند که توسط دشمنان به بند کشیده شده است، در حقیقت این مفاهیم و ارزشهای مذکور است که به بند کشیده شده است. اینگونه از مردم می‌خواهد که با مال و فرزند و تمام داشته‌های خود به میدان مبارزه و جهاد آمده و نه اینکه خالد را بلکه وطن خود، آرمان و عزتشان

را از زندان نجات دهند.

«فهذي طلقة قد أطربت حتى الجماد.../ يا عملاقُ في التخطيط..في القفزة..في الإجهاز.../يا مِصرُ سِيري بِالأَناشِيد/ وَخَلّي خُبزَ أشجانِكِ وَالشّايَ ..وَأطفالَكِ/ والأَزجَالَ فِي وَجهِ المتاريس/ أمامَ السّجن... فِي السّاحَةِ/ سَيناءُ بِهذا السّجنِ/ إيمانُكِ وَالقُرآنُ والوَحدَةُ / وَالإعدادُ لِلثّورَةِ مُلقاةٌ بِهذا السِّجنِ.../ غنّيهم "ببحر البقر" الدامي/ بـ"عبد المنعم" المدفون في النسيان/ "بأيام التلامذة"/..و"عم حمزة"..و"بيت لبيت"..واللّه أكبر» (نواب، ۲۰۰۹: ۲۲۱).

شاعر در این قطعه با ذکر بعضی مناطق و شهرهای مصر از جمله «بحرالبقر» و «عم حمزه» که شاهد حوادث تلخ وجنایت وکشتارهایی همچون کشتار دانش آموزان در بحر البقر به دست اسرائیل بوده است و یادآوری برخی از سرودهای انقلابی به مردم که با حوادث مهمی در دوران حیات مصر پیوند خورده و بر زبان میلیون‌ها مصری و دیگر ملت‌های عربی در دهه‌های پنجاه و شصت جاری بوده است، آنان را به مبارزه فرا می-خواند (یاسین، ۲۰۰۳: ۱۰۱). اما در آخر با آوردن لفظ جلاله «الله أكبر» رنگ و بویی اسلامی به این قیام می‌بخشد تا در کنار واژه‌هایی چون «ایمان، قرآن و وحدت» خواستگاه اندیشه خود را مشخص نماید.

خالد به علت عمل قهرمانانه خود و بخشش جان و شهادت طلبی‌اش در اصل به یک آرمان برای تمامی مردم مصر تبدیل شده است و همین امر شاعر را بر آن داشته تا از تمامی ملت مصر بخواهد برای آزادی او دست به قیام و انقلاب زنند (*همان*: ۱۲۱). شاعر با تمسک به اخلاقیات والاتر و ارزش‌های غایی مد نظر خود اقدام به توجیه ومشروعیت دادن به این اقدام خالد می‌پردازد که همین امر یکی دیگر از مولفه‌های ناهمنوایی از دیدگاه مرتن است. چرا که «شخص ناهمنوا با تمسک به اخلاقیات والاتر می‌تواند، با مطرح کردن ارزش‌های غایی، به جای هنجارهای خاص به وقایع مناسب تاریخی مشروعیت بخشد (مرتن، ۱۳۷٦: ٦۳-٦٤).

آنچه در سبک بیان دیدگاه‌های شاعر مشهود است تغییر وجه کلام وی از وجه خبری به التزامی است، این وجه که «جهت گیری و حالت گوینده نسبت به اجرای عمل از نوع درخواست، توصیه، اجبار و فرمان را می‌رساند» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۸۷) در

اشعار نواب که شاعری انقلابیست کارکرد خوبی دارد، انگیزه شاعر آن است تا با مخاطب قرار دادن هموطنان و به کارگیری افعالی محکم با لحنی صریح و کوبنده در قالب امر و نهی آنان را از سکوت و پذیرش خواری و ذلت برحذر داشته و به مبارزه و قیام وادارد.

در جای دیگر شاعر در یک تناقض زیبا صدای گلوله خالد را عامل حیات می‌داند، حتی برای جمادات و گویی رمز زندگی وحیات را همان قیام مسلحانه می‌داند، زیرا صدای گلوله به خودی خود ترس و وحشت و کشتار وخرابی به دنبال دارد ولی نگاه ایدئولوژیک وانقلابی شاعر از زاویه‌ای دیگر به آن نگریسته ومعتقد است گلوله‌ای که در راه مبارزه با ظلم وکسب آزادی شلیک شود نه تنها مخرّب نیست بلکه حیات بخش و شادی آفرین است، کما اینکه آنچه در نگاه شاعر سرنوشت ساز است همان اقدام عملی خالد اسلامبولی می‌باشد که ترکیب «**شاحنة الأقدار**» در وصف کامیون حامل او دال بر همین امرست:

«فَهذِي طَلقَةٌ قَد أَطرَبَت حَتّى الجَمادَ / شَهِقَ الكَونُ مَن التّنفِيذُ؟/ مَن شَاحِنَةُ الأقدارِ؟/ وَاشتاقَت بِرَحمِ الغَيبِ أجيالٌ/ تَرَى خالِدَ طَوداً يُطلِقُ النّارَ/ وَقَد فَرّت حكوماتُ الجَرادِ» (نواب، ۲۰۰۹: ۲۱۸)

توصیف خالد با لفظ «**طود**» (=کوه) در باب مبالغه در مقابل تصویر تمسخر آمیز «فرار حکومت ملخ‌ها» در جهت تخریب و تحقیر سران عربی نیز نشان دهنده دیدگاه ایدئولوژیک شاعر می‌باشد، زیرا«صناعات معنایی چون، اغراق، تهکّم وکنایه، بزرگنمایی و تخفیف و... رابطه نزدیکتری با مدل‌های ایدئولوژیک دارند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳٦۰).

یکی از مهمترین ویژگی‌های شعر نواب به طور عام و این قصیده به طور خاص استفاده از کلمات و ترکیباتی است که نشان دهنده هدف شاعر و ابزار وی در رسیدن به هدف است. مثلا تکرار کلمه «**الصَمت=** *سکوت*» (۷ بار) که در برابر ظلم و خفقان و کشتار مردم، هم حکام و هم جامعه به عنوان یک ابزار و روش اتخاذ کرده کاملا مخالف با ابزار شاعر می‌باشد. دیگر تکرار واژه «**الطلقة**» بیش از ۲۰ بار در قصیده محوریت قیام مسلحانه را می‌رساند و حتی با آوردن صفت «**الفاصل**» (=جدا کننده و

سرنوشت ساز) برای شلیک خالد اسلامبولی بر اهمیت قیام مسلحانه نزد شاعر تأکید دارد. علاوه بر آن آوردن کلماتی چون «**الدّم**» (۷بار)، «**النّار**» (۱۲بار)، «**الصّراع**» و «**الحُزن**» (۹بار) به عنوان ملزومات قیام همگی برخاسته از اندیشه انقلابی شاعر و اعتقاد وی به قیام مسلحانه است.

نتیجه

نتایج حاصله نشان می‌دهد که در شعر نواب به طور کلی و این قصیده به طور خاص، سه گروه اصلی حکومت، مردم و انقلابیون (خود شاعر) در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند که هر کدام دارای ساختار فرهنگی (ارزش‌ها واهداف) و اجتماعی (ابزار و وسایل) خاص خود می‌باشند. گروه اول یعنی نظام حاکم مهمترین هدف آن حفظ سلطه خود می‌باشد که با ابزاری چون چپاول ثروت وطن عربی، کشتار و هم‌پیمانی با بیگانگان به دنبال آن است. گروه دوم یعنی مردم نیز به دنبال آزادی و رهایی از ظلم و ستم موجود بوده‌اند، اما ابزار آنها نامناسب و ناکار آمد است، چرا که با سکوت و ذلت پذیری نه تنها به هدف خود نمی‌رسند بلکه روز به روز از آن بیگانه و دورتر افتاده‌اند. اما شاعر با اهداف بلندی چون آزادی خواهی و رسیدن به عزّت عربی و اعتقاد کامل به انقلاب و قیام مسلحانه به عنوان تنها ابزار کارامد – از دیدگاه خود – پا به میدان مبارزه می‌گذارد و با تکیه بر الگوها و آموزه‌های دینی و ارزش‌های عربی به دنبال جایگزین کردن اهداف و وسایل مورد نظر خود با اهداف و وسایل موجود می‌باشد. همین اختلاف در ابزار و وسایل شاعر را در تضاد با دو گروه دیگر قرار داده و از او شخصیتی بیگانه با محیط اطراف خود و ناهمنوا، آن هم از نوع انقلابی و شورشی – در مقابله با حکام – و گاهی نوآور –گاها در مقابله با مردم– ساخته است که این ناهمنوایی باعث گشته تا تعابیر، الفاظ و لحنی که در شعر خود به کار برده است، به خوبی بازتابی از اهداف و وسایل این سه گروه باشد. به گونه‌ای که فراوانی کاربرد دو وجه خبری و التزامی از بارزترین ویژگی اشعار وی می‌باشد که از آنها علاوه بر بیان حزن و اندوه درونی ناشی از اوضاع کنونی، به ترتیب برای آگاهی و بیداری مردم نسبت به اوضاع

کنونی و تحریک آنان بر قیام و انقلاب و همچنین تقبیح و نفی سکوت ذلت بار آنان استفاده نموده است. علاوه بر این از اسلوب استفهام نیز برای بیان اوضاع کنونی و توبیخ سران و حکام فاسد و ظالم عربی بهره برده است. او برای افاده معانی فوق و همچنین ناهمنوایی خود با جامعه وحکومت و ارائه افکار انقلابی‌اش از کلمات نشانداری چون «**الطلقة، النار، الدم، الصمت، الحزن، الحسین(ع)، خالد اسلامبولی و..**» و ترکیباتی چون «**طلقة ثم الحدث، لَقَّحَهُ في الطَمث، حکومات الجراد، صلاة السیف والطلقة و..**» استفاده می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱- مرتن در این مقاله به دنبال تحلیل رابطه انواع شیوه‌های تطابق افراد با انواع شرایط ساختاری موجود در جامعه می‌باشد تا از این طریق ریشه‌های ساختاری مسائل و آسیب‌های اجتماعی را آشکار سازد. کما اینکه سازگاری‌هایی را از انواع همنوایی و کجروی را توصیف می‌کند و وضعیتی را مطرح می‌کند که در آن از نظر فرهنگی هدف‌های تعیین شده با وسایل مناسب برای رسیدن به آن هدف‌ها سازگاری ندارد (ر.ک مرتون، ۱۹٦۸: ۱۸۵-۲۱۵).

۲- عبد المنعم الریاض یکی از فرماندهان شجاع و رئیس ستاد نیروهای مسلح مصر بود که در جبهه نبرد فرسایشی [جنگ هزار روزه] میان مصر و اسرائیل به شهادت رسید (یاسین، ۲۰۰۳: ۱۰۱).

منابع و مآخذ

- تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۸۷ش)، نظریه‌های جامعه شناسی، مشهد، نشر مرندیز.
- توسلی، غلام عباس (۱۳۸۰ش)، نظریه‌های جامعه شناسی، تهران، انتشارات سمت، چاپ ۸.
- خسروی نسری، راضیه (۱۳۹۲ش)، تحلیل مفهوم غربت و بیگانگی در داستانهای ابراهیم جبرا، رساله دکتری، دانشگاه فردوسی مشهد.
- رجبی، فرهاد (۱۳۹۱ش)، «شورش در شعر امل دنقل و نصرت رحمانی»، مجله بوستان ادب، شماره چهارم، پیاپی ١٤، صص٤٣-٦٤).
- ستوده، هدایت الله (۱۳۸۲ش)، روانشانسی، اجتماعی، تهران، انتشارات آوای نور، چاپ هفتم.
- عبد اللهی، محمد (۱۳۸۱ش)، «یادمان رابرت کی. مرتن»، مجله جامعه شناسی ایران، دوره چهارم، شماره ۲، صص ۱۳۱ – ۱۵۸.

– فتوحی، محمود (۱۳۹۲ش)، سبک شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، تهران، انتشارات سخن، چاپ دوم.
– کوزر، لوئیس و برنارد روزنبرگ (۱۳۸۵ش)، نظریه‌های بنیادی جامعه شناختی، ترجمه فرهنگ ارشاد، تهران، نشر نی، چاپ سوم.
– گروثرز، چارلز (۱۳۷۸ش)، جامعه شناسی مرتون، ترجمه زهره کسایی، تهران، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
– مرتن، رابرت.ک (۱۳۷٦ش)، مشکلات اجتماعی و نظریه جامعه شناسی، ترجمه نوین تولّایی، تهران، انتشارات امیر کبیر.
– الأسطة، عادل (۱۹۹۹م)، «تغییب مظفر النواب»، رام الله، مجلة کنعان، عدد۹۹، تشرین الثانی.
– ضرغام، عادل (۲۰۰۹م)، فی تحلیل النص الشعری، بیروت، منشورات الإختلاف، دار العربیة للعلوم ناشرون.
– عبد المختار، محمد خضر (۱۹۹۹م)، الاغتراب و التطرف نحو العنف، القاهرة، دار غریب للطباعة و النشر.
– النواب، مظفر (۲۰۰۹م)، الأعمال الشعریة الکاملة، عراق، مکتبة جزیرة الورد.
– یاسین، باقر (۲۰۰۳م)، مظفر النواب – حیاتة و شعره، قم، دار الغدیر.
–عودة، مؤید عبدالرؤوف (۲۰۰٦م)، مظفر النواب: التلقی النقدی و اختلاف الطبعات، إشراف أ.د.عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنیة نابلس، فلسطین.
– هویدی، محمد عبدالحسین (د.ت)، الاغتراب فی شعر مظفر النواب "الوتریات اللیلیة أنموذجاً"، کلیة التربیة جامعه المثنی، السماوة (العراق).
Merton. Robert. K (1968). 'Social Theory and Social Structure', New York,
Merton. Robert. K (1938.Oct). 'Social Structure and Anomie', Volume 3, p 672-682)

دراسةُ اغتراب مظفر النّواب فِي ضَوءِ نَظَرِيّةِ «أساليب – أهداف» لميرتون بالتحديد على قَصيدَةِ «طَلَقَةٌ ثُمّ الحَدَث»

رضا افخمی عقدا[1]

محسن زمانی[2]

الملخص

الاغتراب هو من أهم القضايا الإنسانية المعاصرة الذي يَعُود تاريخه إلى خَلقِ الإنسان نفسه. لذلك قدّم العلماءُ في مختلف المجالات، المعاني والتفاسيرَ العديدة لهذه الظاهرة. ولكن في العصر المعاصر يرجع الفضل إلى مجالي علم النفس وعلم الاجتماع الّذينِ يهتمّان إلى الاغتراب بنهجٍ أكثر جديّة وتميزاً. «روبرت ميرتون» (١٩١٠-٢٠٠٣م) هو أحد علماء الاجتماعِ الأمريكين يَدرُسُ هذه الظاهرةَ في إطار اللامِعياريّةِ الاجتماعيّةِ حيث عُرفت نظريتُهُ بنظرية «الأساليب والأهداف». إنّ مظفر النواب (١٩٣٤م) هو مِن شعراء العراق الثوريين المعاصرين {و}الذي يغترب إلى حدٍ كبيرٍ عن مجتمعه حكومةً وشعباً في مسير أهدافه ووسائل تحقيقها خاصة. لذلك يستهدفُ هذا المقالُ إلى دِراسَةِ شخصيّةِ النّواب على أساس الأنماطِ الوَظيفيّة لميرتون، فَضلاً عن أهَمّ وسيلةِ الشّاعِرِ للتَّغلُّبِ على اغترابه، كما يعالج مدى تأثيرها على تعابير ومفرداته في قصيدة «طلقة ثم الحدث» معتمداً على أسلوبٍ وصفيٍّ – تَحليلي. قد أوحت النتائجُ إلى أنّه يَتَمَتَّعُ النّوابُ مِن شخصيةٍ غير متطابقةٍ تَرفُضُ فاعليةَ الأنظمة الاجتماعية وبناءها في تحقيق الأهداف، فلذلك ينهض بنمط التمرّد مؤمناً بالكفاح المسلح، على الأنظمة الحاكمة التي تفرض سيطرتها على الشعب العربي بأساليب مختلفةٍ منها: الرّقابَة، والخِداع، الدَّهماويّة، القَتل والتَحالُف مع الدول الاستكبارية لنهب ثروات هذا الشعب العُزّل. كما أنّ استخدام صيغتي (وجهي) الخبر والإلتزام هما من أبرز خصائص هذه القصيدة، فضلا على مفردات ذات دلالةٍ خاصةٍ كـ«الطلقة، النار، الصمت، الدم، الحزن، الحسين (ع)، خالد اسلامبولی و...» تدلّ على فكر الشاعر ورؤيته غير متناسقة مع المجتمع والحكومة وآرائه الثورية.

الكلمات الرئيسية: ميرتون، اللامعيارية الاجتماعية، الاغتراب، مظفر النواب، طلقة ثم الحدث.

١- استاذ المشارک فی اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد

٢- طالب الدكتوراه فی اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ شانزده پیاپی/ چهارده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

تحلیل محتوایی و آماری مقالات دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی چاپ دانشگاه یزد

علی صیادانی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مسعود باوان‌پوری، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
حکیمه رستمی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۸/۲۸

چکیده

در جستار حاضر به بررسی محتوایی و آماری مقالات دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی چاپ دانشگاه یزد پرداخته شده است. این دوفصلنامه یکی از مجلات معتبر در زمینهٔ زبان و ادبیات عربی در ایران است. در این پژوهش به بررسی تعداد نویسندگان، مدارک آنها، میزان هم‌تألیفی بین نویسندگان، مراکز و مؤسسات فعال در مجله و... پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این مجله با انتشار ۷۰ مقاله در ۱۰ شماره، نظم انتشاراتی خود را رعایت نموده است. آمار مؤلفان حاکی از آن است که ۸ مقاله به صورت انفرادی و ٦۲ مقاله نیز با مشارکت گروهی نگاشته شده است که این امر یکی از نقاط قوّت مجله حاضر است. همچنین ٤٤ مقاله از مقالات مشترک به صورت هم‌دانشگاهی و ۱۸ مقاله به صورت غیر هم‌دانشگاهی تألیف شده است که شایسته است مجله تلاش خود را در بهبود این مشارکت مضاعف کند. فرامرز میرزایی و علی سلیمی با ٤ مقاله پرتولیدترین نویسندگان بوده‌اند. ۱۲ مقاله نیز با مشارکت اعضای هیأت تحریریه نگاشته شده که میانگین ۷/۵۹ درصد را شامل می‌شود که مقبول است. ادبیات داستانی و تحلیل اشعار حدود نیمی از موضوعات مقالات را به خود اختصاص داده است که بهتر است شماره‌های مجله طبق موضوع خاص تدوین شود. در مجموع ۱٦۵۷ منبع به کار رفته که میانگین مورد استفاده برای هر مقاله ۲۳/٦ منبع است که میانگین مقبولی است؛ بیشتر این منابع کتاب هستند که بهتر است از منابع روزآمد یعنی مقاله، پایان نامه و ... نیز استفاده شود. همچنین میانگین عمری ۵۵/۷٦ درصد منابع، بالای ۱٤ سال است.

کلید واژه‌ها: علم‌سنجی، تحلیل محتوا، آمار، میانگین عمر، دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی چاپ دانشگاه یزد.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: a.sayadani@azaruniv.edu

DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.8.14.141

مقدمه

بیان مسأله پژوهش

مقاله، حاصل پژوهش یک یا چندین نویسنده است که دستاورد علمی- تحقیقاتی خویش را در اختیار خوانندگان مختلف قرار می‌دهند. مجلات یکی از نمودهای تولید علم به شمار می‌آیند و به عنوان یکی از مجاری برقراری ارتباط علمی میان دست‌اندرکاران فعالیت‌های علمی محسوب می‌شوند (ابراهیمی میلاجردی و ریاحی‌نیا، ۱۳۹۳: ٤۲٤ به نقل از محمدی و همکاران، ۱۳۹٦: ۱۵۲). نشریات علمی – پژوهشی منبع ارزیابی‌های دیگر از جمله سطح علمی رشته و حوزهٔ علمی تخصصی و نیز معیاری برای ارزیابی توانایی‌های علمی و پژوهشی اساتید، محققان و نیز نسل جوان دارای تحصیلات عالی محسوب می‌شود (شریفی و دیگران، ۱۳۹۱: ٦۳- ٦۲ به نقل از مقصودی و دوستدار، ۱۳۹۲: ۳۵).

با بررسی تولیدات علمی در هر حوزه می‌توان در انجام سیاست‌های پژوهشی، برنامه‌ریزی راهبردی انجام داد، پیشرفت‌های حاصل را ارزیابی نمود و کیفیت فعالیت‌های پژوهشی را ارتقا داد. با توجه به نقش و اهمیت مجله‌های علمی در عرصهٔ علم و دانش، لازم است که مورد ارزیابی دقیق علمی قرار گیرند و برای این منظور می‌توان از روش تحلیل محتوایی و استنادی استفاده کرد. از جمله امتیازات این روش، امکان عملی انجام آن و خصوصیات بارز این شیوه، دور نگه داشتن بسیاری از اعمال نظرهای شخصی و تعصب‌ها از نتایج تحقیق است که احتمال می‌رود در سایر روش‌ها تا حدی دیده شود. همچنین می‌توان با توجه به محدودیت‌های موجود، کارآمدترین منابع اطلاعاتی را انتخاب و تهیه نمود (ر. ک قهنویه و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۷).

دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی، یکی از مجلات علمی پژوهشی معتبر وزارت علوم، تحقیقات و فناوری است که توسط دانشگاه یزد مدیریت می‌شود. این مجله با هدف تقویت نگاه نقدی و تحلیلی نسبت به ادبیات معاصر عربی و انتقال این دیدگاه به روش‌های آموزشی تشکیل شده است (ر.ک: سایت آن، بخش اطلاعات دوفصلنامه، اهداف و چشم‌انداز، با دخل و تصرف) و به چاپ و نشر مقالات علمی پژوهشی با موضوعات مختلف در قلمرو ادبیات معاصر می‌پردازد که این تنوع موضوعی یکی از نکات مثبت

و حائز اهمیت می‌باشد. جستار حاضر کوشیده است با تجزیه و تحلیل مقالات این مجله در بازهٔ زمانی مشخص شده، نقاط ضعف و قوت آن را شناسایی کند تا در جهت تقویت ابعاد مثبت مجله و بهبود کیفی مقالات آن گام برداشته شود.

مبانی نظری و تعاریف پژوهش

نقد[1] در لغت عبارت است از «سره از ناسره کردن، محاسن را از معایب جدا کردن، خوب را از بد تشخیص دادن» (معین، ۱۳۸۸، ٤/ ٤٧٨٤)، امّا در اصطلاح عبارت از است از «تشخیص معایب و محاسن اثر ادبی و نیز هنر ارزیابی یا تحلیل آثار ادبی در پرتو دانش و ادب و نزاکت» (رضایی، ۱۳۸۲: ۱۷۹).

امروزه مجلات در انتقال اطلاعات جاری علمی نقش مهمی دارند و علاوه بر نقشی که در استفاده‌های علمی دارند، نمایانگر دستاوردهای جامعهٔ علمی در گسترده‌ترین ابعاد خود از نظر جهانی و ملّی و منطقه‌ای و نموداری از حیات علمی آن جامعه به شمار می‌آیند (محسنی، ۱۳۸۱: ٤۲). مجلات علمی به طور معمول نموداری از حیات علمی و به تعبیری نمایش‌دهندهٔ ضربان قلب حیات علمی آن جامعه به شمار می‌روند (زراعتکار و عالیشیان کرمی، ۱۳۹۲ به نقل از اللهیاری و همکاران، ۱۳۹٤: ۲۳۰). مجلات به عنوان بستر ارائهٔ اطلاعات و دانش تخصصی در حوزه‌های گوناگون علمی، از نقش مؤثری در معرفی آخرین یافته‌های پژوهش‌ها و پیشرفت‌های صورت گرفته و ارائهٔ راهکارهای احتمالی و روشن کردن زوایای تخصصی برخوردار هستند. تحلیل محتوای مجلات از زوایای گوناگون، علاوه بر روشن نمودن خط سیر و سیاست کلّی دست‌اندرکاران مجله، ابزار مناسبی برای ارزیابی و تحلیل موضوع و سیر تحول مجله است (عصاره و همکاران، ۱۳۹۳: ۷).

تحلیل محتوایی عبارت است از یک شیوهٔ پژوهشی که برای تشریح عینی، نظام‌مند و کمّی محتوای آشکار پیام‌های ارتباطی و برای توصیف طیف وسیعی از متون به کار می‌رود. تحلیل محتوا روشی استاندارد است که برای مطالعه و شناسایی ویژگی‌های اطلاعات ثبت شده مانند مجلات، کتاب‌ها و سایت‌های وب به کار می‌رود و پژوهشگر

را قادر می‌سازد که حجم زیادی از اطلاعات را با هدف بررسی روند موضوعی و محتوایی منابع به آسانی به صورت سازمان‌یافته درآورد (غلامی، ۱۳۹۵: ۳۰).

اصطلاح علم‌سنجی یا (ساینتومتریک)[۲] از ترکیب دو واژهٔ «ساینتو»[۳] به معنای علم و «متریک»[٤] به معنای اندازه‌گیری مشتق شده است. ساده‌ترین تعریفی که می‌توان از علم‌سنجی ارائه داد این است که علم‌سنجی، علم اندازه‌گیری و تحلیل علم است. سن‌گوپتا[٥] هدف علم‌سنجی را «ارزشیابی کمّی آخرین پیشرفت هر مطلب علمی بنیادی و عوامل مؤثر در گسترش مستمر فعالیت‌های تحقیقاتی در آن زمینهٔ خاص پس از جنگ جهانی دوم» مطرح می‌کند. این علم در روسیهٔ شوروی پدید آمد و در کشورهای اروپای شرقی به ویژه مجارستان، از این روش برای اندازه‌گیری کمّی علوم در سطوح ملّی و بین‌المللی مؤسسات دولتی و خصوصی استفاده شد. اولین کسانی که واژه علم‌سنجی را ابداع کردند، دوبروف[٦] و کارنوا[۷] بودند (ر. ک علیان و یاری، ۱۳۹۱: ۱۸٦-۱۸۵).

اهداف پژوهش

برای پژوهش حاضر اهداف زیر در نظر گرفته شده است که عبارتند از:
تعیین تولیدات علمی دانشگاه‌ها در مجله/ تعیین دانشگاه‌های پرتولید/ تعیین فراوانی موضوعات کار شده/ تعیین تعداد نویسندگان مقالات/ تعیین جنسیت نویسندگان/ تعیین مدارک نویسندگان مقالات/ شناخت پرتولیدترین نویسندگان/ تعیین میانگین عمر منابع/ تعیین نوع منابع به کار رفته در مقالات و میانگین آنها.

سؤالات پژوهش

کدام دانشگاه‌ها بیشترین تولیدات علمی را در مجله ارائه نموده‌اند؟ چه موضوعاتی بیشترین مقاله را در مجله به خود اختصاص داده‌اند؟ نویسندگان مقالات مجله، بیشتر چه مدارک علمی را دارا می‌باشند؟ پرتولیدترین نویسندگان در تألیف مقالات مجله کدام‌اند؟ جنسیت نویسندگان مقالات به چه شکلی است؟ میانگین عمر منابع در مقالات

چگونه است؟ کدام نوع (کتاب، مقاله یا ...) از منابع در مقالات بیشترین کاربرد را داشته است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در این زمینه کارها و اقدامات قابل ذکری انجام گرفته است مانند: میرزایی و همکاران به بررسی وضعیت کیفی و کمّی مقالات مجله انجمن زبان عربی در ده شمارهٔ ابتدایی آن پرداخته‌اند (ر. ک ۱۳۸۷: ١٦٥– ۱۸۱). حمید احمدی و همکاران به بررسی میزان استناددهی نویسندگان به مقالات این مجله و نیز به میزان همکاری نویسندگان در ارائهٔ مقالات به این مجله پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش، نشان داد به‌دلیل استناد نشدن به مقاله‌های مجله، ضریب تأثیر مجله، بسیار پایین است. همچنین یافته‌ها نشان داد ۱۳ از نویسندگان، بیش از ٤٠٪ مقاله‌ها را به نگارش درآورده‌اند که «قانون لوتکا» تا حدودی در این پژوهش، مورد تأیید قرار می‌گیرد. همچنین در مقاله‌های این مجله، ٣٦٨١ استناد داده شده که میانگین ١٨٤ استناد برای هر شماره، محاسبه و به‌طور میانگین برای هر مقاله ٢٢/٠٤ استناد برآورد شده است. در نگارش مقاله‌های این مجله، ۱۸۳ نویسنده حضور دارند. از این تعداد ٧٦٪ مقاله‌ها به‌صورت انفرادی نوشته شده است؛ به‌همین دلیل، ضریب همکاری نویسندگان در سطح پایینی قرار دارد. در کل، براساس مقاله‌های این مجله، که نمونهٔ کوچکی از حوزهٔ ادبیات عربی است، منابع و نویسندهٔ هسته‌ای در این حوزه مشاهده نمی‌شود و همکاری و روابط علمی نویسندگان در سطح پایینی است (ر. ک ۱۳۹۲: ۱۲٥– ١٤٨).

در این بخش به بررسی تحلیل محتوایی و آماری دوفصلنامه نقد ادب عربی چاپ دانشگاه یزد بر اساس معیارهای مختلف پرداخته شده است. این مجله به زبان فارسی منتشر می‌شود. در ۱۰ شمارهٔ چاپ شدهٔ این مجله، ۷۰ مقاله به چاپ رسیده است که در هر شماره ۷ مقاله مشاهده شد. این مجله به طور متناوب و منظم مقالات خویش را چاپ کرده است که در مجموع نکتهٔ مثبتی برای آن تلقی می‌شود.

روش پژوهش

در این پژوهش ۷۰ عنوان مقاله در ۱۰ شمارهٔ منتشر شده از مجله بین سال‌های ۱۳۹۱ تا ۱۳۹۵ مورد بررسی قرار گرفته بدین صورت که با مراجعه به تک‌تک عناوین و محتویات مقالات، اطلاعات مورد نیاز در خصوص جنسیت، وضعیت، مدرک، وابستگی سازمانی، گرایش موضوعی و ... جمع‌آوری گردیده است. در تحلیل داده‌ها از روش آمار توصیفی مانند دسته‌بندی داده‌ها بر حسب توزیع فراوانی، درصد فراوانی، رسم جدول‌ها و نمودار استفاده گردیده است. به منظور تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز از تکنیک تحلیل محتوا به عنوان روش اصلی تحقیق استفاده شده است. همچنین در تحلیل داده‌ها از نرم‌افزار spss استفاده شده و برای تدوین نمودارها از نرم‌افزار اکسل استفاده شده است.

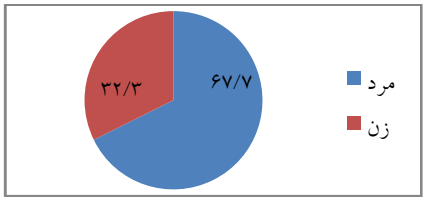
تحلیل محتوا یکی از روش‌های تحقیق و تحلیل اطلاعات استفاده شده در تحقیقات و مطالعات بیشتر رشته‌ها به طور اعم و در کتابداری به طور اخص است. این روش منظم، عینی و کمّی برای تحلیل و برای محتوای آشکار پیام اسناد و مدارک است که با استفاده از روش‌های آماری انجام می‌گیرد (ر. ک ریاحی‌نیا و نوابی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۰۰).

تعداد نویسندگان برحسب جنسیت

در این بخش به تعداد نویسندگان به تفکیک جنسیت اشاره شده است؛ نتایج پژوهش بیانگر آن است که ۱۰۷ نویسندهٔ مرد و ۵۱ نویسندهٔ زن در نگارش این مقالات سهیم بوده‌اند. در این بخش تفاوت معناداری بین جنسیت نویسندگان وجود دارد که شاید دلیل اصلی آن به حضور کمتر زنان در بین اعضای هیأت علمی گروه زبان و ادبیات عربی در دانشگاه‌ها برگردد

جدول ۱- تعداد نویسندگان مقالات برحسب جنسیت

جنسیت	تعداد	درصد
مرد	۱۰۷	٦٧/٧
زن	۵۱	۳۲/۳
مجموع	۱۵۸	۱۰۰



نمودار ۲- تعداد نویسندگان مقالات برحسب جنسیت

می‌توان ترتیبی اتخاذ کرد که در آن در تولید مقالات مشترک، از اعضای محترم هیأت علمی یا دانشجویان تحصیلات تکمیلی که دارای نقش بارز در تولیدات علمی هستند، خواسته شود که به همکاری با اعضای هیأت علمی زن یا دانشجویان دختر پرداخته شود تا نقش آنان نیز در مقالات مجله پررنگ‌تر از پیش گردد.

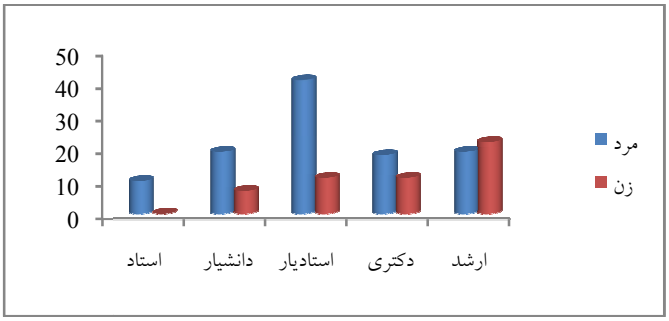
نویسندگان به تفکیک مدرک و جنسیت

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که بیشترین درصد مدرک نویسندگان مقالات، مربوط به نویسندگان با مدرک استادیاری است. حضور ۸۸ عضو هیأت علمی در میان نویسندگان، نشانگر توجه خاص آنها به این مجله است. در این میان وجود ۷۰ نویسنده با مدرک دکتری، دانشجوی دکتری و نیز کارشناسی ارشد، نشان از همکاری آنها با اعضای محترم هیأت علمی دانشگاه‌ها دارد.

جدول ۲- نویسندگان به تفکیک مدرک و جنسیت

جنسیت	استاد	درصد	دانشیار	درصد	استادیار	درصد	دکتری	درصد	ارشد	درصد
مرد	۱۰	٦/۳	۱۹	۱۲/۱	٤۱	۲٦/۱۱	۱۸	۱۱/٤٦	۱۹	۱۲/۱
زن	–	–	۷	٤/٤٦	۱۱	۷/۰۲	۱۱	۷/۰۲	۲۲	۱۳/۳۷
مجموع	۱۰	٦/۳	۵۲	۱٦/۵٦	۵۲	۳۳/۱۳	۲۹	۱۸/٤۸	٤۱	۲۵/٤۷

در راستای بهبود کیفی مقالات مجله به الگوی همکاری بین نویسندگانی که از اعضای هیأت علمی هستند توجه بیشتری شود و نیز از اعضای هیأت علمی با مدرک استادی و دانشیاری خواسته شود تا بر تولیدات علمی سایر نویسندگان اشراف داشته تا خطاهای احتمالی آنها کاسته شود و منبع مهمی برای ارجاع باشند تا در نتیجهٔ آن ضریب تأثیر مجله افزایش یابد.



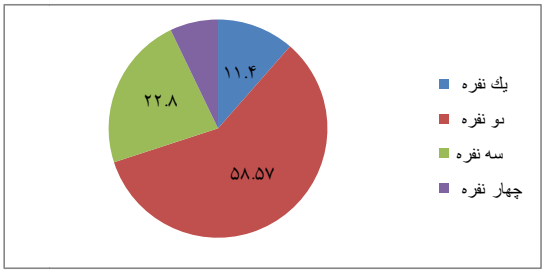
نمودار ۲- نویسندگان به تفکیک مدرک و جنسیت

میزان هم‌تألیفی نویسندگان در مقالات

با بررسی مقالات مشخص شد که ۸ مقاله به صورت انفرادی نوشته شده و ٦۲ مقاله نیز به صورت مشترک تهیه شده است. وجود ۸۸/۵۷ درصد مقالاتِ مشترک نشانگر میزان بالایی از هم‌تألیفی بین نویسندگان است که این مورد نیز جزو نکات مثبت و حائز اهمیت این مجله محسوب می‌شود. «همکاری بالای بین نویسندگان می‌تواند بیانگر آگاهی پژوهشگران نسبت به مزایای همکاری گروهی و افزایش ارتباطات علمی نسبتاً مناسب بین محققان و دانش‌پژوهان باشد» (صادقی و همکاران، ۱۳۹٤: ۸۰).

جدول ۳- میزان هم‌تألیفی نویسندگان در مقالات

نویسندگان	تعداد	درصد
یک نفره	۸	۱۱/٤۳
دو نفره	٤۱	۵۸/۵۷
سه نفره	۱٦	۲۲/۸٦
چهار نفره	۵	۷/۱٤
مجموع	۷۰	۱۰۰



نمودار ۳- میزان هم‌تألیفی نویسندگان در مقالات

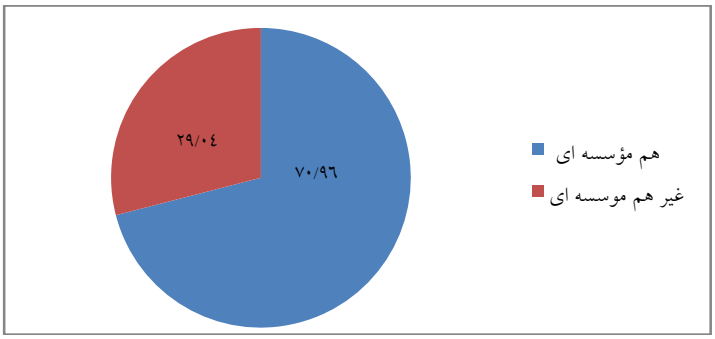
عواملی از قبیل تخصصی شدن علوم و محققان و رشد حوزه‌های بینارشته‌ای در سال‌های اخیر محققان را واداشته است تا با یکدیگر همکاری کنند. در همین راستا یافته‌ها نشان می‌دهد که سهم تولیدات علمی با الگوی تک‌نویسندگی در حال کاهش بوده و سهم تولیدات با الگوی دو نویسنده و بیش از آن در حال افزایش است. انتظار می‌رود مجله بیش از گذشته به مشارکت گروهی در تألیف مقالات توجه نشان دهد تا روابط قوی در هم‌تألیفی نویسندگان مجله حفظ شود.

میزان مشارکت نویسندگان هم‌مؤسسه‌ای و غیرهم‌مؤسسه‌ای

بررسی‌ها نشان داد که از ٦٢ مقاله که به صورت مشترک تهیه شده است، ٤٤ مقاله از نویسندگانی چاپ شده که از یک مؤسسه هستند و ۱۸ مقاله از نویسندگانی به چاپ رسیده که از مؤسسات مختلف با هم همکاری داشته‌اند.

جدول ٥- میزان مشارکت نویسندگان هم‌مؤسسه‌ای و غیرهم‌مؤسسه‌ای

نحوه مشارکت	تعداد	درصد
هم‌مؤسسه‌ای	٤٤	٧٠ /٩٦
غیرهم مؤسسه‌ای	۱۸	٢٩ /٠٤
مجموع	٦٢	۱۰۰



نمودار ۴- میزان مشارکت نویسندگان هم‌مؤسسه‌ای و غیرهم‌مؤسسه‌ای

بهتر است که مجله بیشتر توجه خـود را معطـوف بـه مقـالاتی سـازد کـه از طـرف نویسندگان هم‌مؤسسه‌ای بوده و نیز نفر سوم یا چهارم آن از غیـر آن مؤسسـه باشـد تـا بتواند معلومات جدیدی را به مقاله اضافه نماید و با دید کیفی مقاله را آسـیب‌شناسـی و دیدگاه‌های تازه‌ای را بر آن اعمال سازد زیرا در هر مؤسسه‌ای معمولاً یکی از محورهای علمی آن شاخه بیشتر و تخصصی‌تر کار می‌شود و مسلماً اعضای آن مؤسسه نسـبت بـه دیگر مؤسسات از سطح کیفی بهتری برخوردار هستند، بر فرض دانشگاه یزد در حـوزهٔ نقد معاصر دارای توان علمی بالایی است یا دانشـگاه رازی کرمانشـاه در زمینـهٔ ادبیـات و....

بنابراین در این راهکار توصیه می‌شود موضوع مورد پژوهش با مشـورت و نظـارت یکی از اعضای هیأت علمی غیر هم‌مؤسسه‌ای در زمینهٔ تخصصـی مـورد نظـر انتخـاب شود و آن فرد بر مراحل مطالعه، پژوهش، منبع‌یـابی و نگـارش نظـارت کامـل و دقیـق داشته باشد.

دانشگاه‌ها و مؤسسات مشارکت‌کننده در مقالات

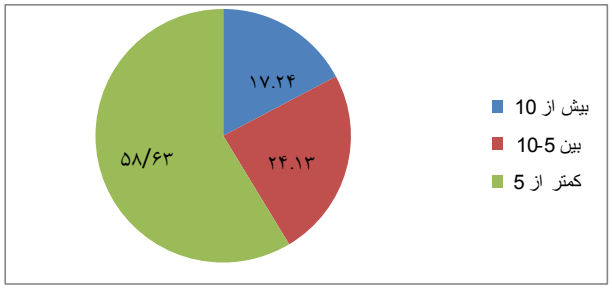
بررسی‌ها نشان داد در مجموع ۲۹ دانشگاه و مرکز علمی در نگارش مقـالات مشـارکت داشته‌اند که در این بخش، به تفکیکِ تعداد مقالات هر یک، به آنها اشـاره شـده اسـت؛ لازم به ذکر است که در این قسمت تمامی عنـاوین نویسـندگان کـه در مقـالات نوشـته شده مورد بررسی قرار گرفته است. دانشگاه رازی، بوعلی سـینا و یـزد مجموعـاً ٦/ ۳۱ درصد نویسندگان (یعنی نزدیک یک سوم) را به خود اختصـاص داده‌انـد کـه ایـن امـر شاید یکی از نقاط ضعف مجله محسوب گردد. از طرف دیگر بسیاری از دانشـگاه‌هـای کشور مانند ایلام، سیستان و بلوچستان اصلاً مشارکتی نداشته یا برخی از دانشگاه‌ها مثل اراک، شهید چمران، شهید بهشتی، علامه طباطبـایی و ... مشـارکت ضـعیفی در تـدوین مقالات مجله داشته‌اند.

جدول ۵- میزان مشارکت دانشگاه‌ها بر حسب تعداد نویسندگان

مرکز	تعداد	مرکز	تعداد	مرکز	تعداد	مرکز	تعداد
رازی	۲۰	اصفهان	٦	لرستان	۳	علامه طباطبایی	۲
بوعلی سینا	۱۷	شهید مدنی	٦	علو م قرآن کریم	۳	الزهرا	۲
یزد	۱۳	مازندران	٥	بین المللی امام خمینی (ره)	۳	آزاد گرمسار	۲
تربیت مدرس	۱۲	کاشان	٥	پیام نور	۳	یاسوج	۱
خوارزمی	۱۱	زابل	٤	بیرجند	۳	شهید بهشتی	۱
تهران	۷	گیلان	٤	اراک	۲		
فردوسی	۷	خلیج فارس	۳	شهید چمران	۲		
کردستان	٦	قم	۳	حکیم سبزواری	۲		

جدول ٦- میزان مشارکت دانشگاه‌ها در تدوین مقالات بر حسب دانشگاه

میزان مشارکت	تعداد	درصد
بیش از ۱۰ مقاله	٥	۱۷ /۲٤
بین ٥- ۱۰ مقاله	۷	۲٤ /۱۳
کمتر از ٥مقاله	۱۷	٥۸ /٦۳
مجموع	۲۹	۱۰۰



نمودار ٤- میزان مشارکت دانشگاه‌ها در تدوین مقالات

پیشنهاد می‌شود که مدت زمان داوری مقالات و جوابگویی صحیح به نویسندگان محترم در یک بازهٔ زمانی مشخص انجام شود و نیز با توجه به تخصص‌های دانشگاه‌های مختلف، اولویت‌های مجله برای پذیرش و چاپ موضوعات به نحوی تعیین شود که شامل همهٔ موضوعات و تخصص‌های دانشگاهی با زمینه‌های پژوهشی جدید گردد. همچنین مجله می‌تواند با تعیین اولویت‌های موضوعی خود و ارسال آن به شکل فراخوان مقاله به تمام دانشگاه‌های کشور که دارای گروه‌های عربی هستند،

نویسندگان را در یافتن و اولویت‌بندی نگارش پژوهش‌ها یاری کنند که این خود باعث تعیین یک راهبرد آینده‌نگر برای مجله می‌شود که در آینده بتواند دارای تولیدات علمی با زمینه‌های مشخص و از نویسندگان متنوع با یافته‌های جدید و غیرتکراری باشد تا دیگر شاهد انتشار مقالات با محورهای یکسان به مانند مقاله رنگ در شعر خلیل حاوی نباشیم هرچند خود این پژوهش دارای مزیت‌های بسیاری است امّا راهکار پیشنهادی باعث خواهد شد که نویسندهٔ محترم توان علمی خود را به‌روز گرداند و صرف موضوعاتی سازد که دارای پیشینهٔ کمتر و بار علمی بیشتری هستند.

پرتولیدترین نویسندگان

بررسی‌ها نشان داد که فرامرز میرزایی و علی سلیمی با ٤ مقاله پرتولیدترین نویسنده بوده است. ٤ نویسندهٔ دیگر نیز هرکدام ۳ مقاله تولید کرده‌اند.

جدول ۸- پرتولیدترین نویسندگان

نام نویسنده	تعداد	درصد
فرامرز میرزایی	٤	۲ /٥٤
علی سلیمی	٤	۲ /٥٤
خلیل پروینی	۳	۱ /۹۱
مصیب قبادی	۳	۱ /۹۱
صلاح‌الدین عبدی	۳	۱ /۹۱
هادی نظری‌منظم	۳	۱ /۹۱

نمودار ٦- پرتولیدترین نویسندگان

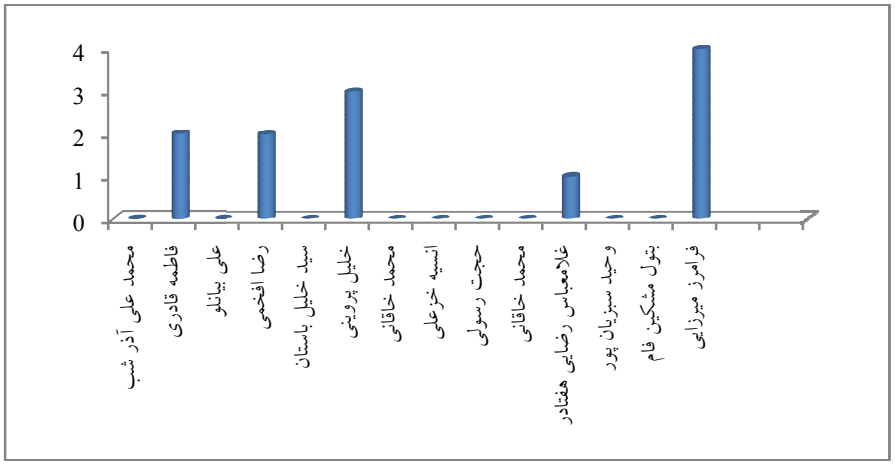
در راستای کیفی‌سازی مجله، در کنار نویسندگان برجستهٔ این حوزه کـه معمـولاً در شمارگان مختلف مجلـه دارای مقـالات منتشـر شـده هسـتند، از نویسـندگان جدیـد و صاحب‌سبک این حوزه، که می‌توانند نظریـه‌هـا و نقـدها و تحلیـل‌هـای جدیـدی را در لابه‌لای مقالات خود ارائه دهند، استقبال شود و بـا تسـهیل در پروسـهٔ داوری و تعیـین آسیب‌های موجـود در مقالاتشـان توسـط نویسـندگان برجسـته، زمینـهٔ حضـور چنـین نویسندگانی در مجله فراهم گردد. این رویکـرد باعـث خواهـد شـد کـه مجلـه شـاهد نوآوری و رشد کمّـی و کیفـی مقـالات و مسـلماً بـالا رفـتن ضـریب تـأثیر و ترغیـب نویسندگان دیگر مجلات برای استناد به مقالات این مجلـه و حضـور خـود بـه عنـوان نویسنده مجله خواهد بود.

تعداد مقالات اعضای هیأت تحریریه

تعداد ۱۲مقاله از اعضای هیأت تحریریه به چاپ رسیده که ۵۹/ ۷ درصد کل مقـالات را به خود اختصاص داده که میانگینی قابل قبول به نظر می‌رسـد. بررسـی‌هـا حـاکی از آن است که برخی از اعضای هیأت تحریریه هیچ گونه مشارکتی بـا مجلـه نداشـته‌انـد و از طرف دیگر ٤ نفر از این اعضای محترم جزو پرتولیدترین نویسندگان هستند.

جدول ۸- تعداد مقالات اعضای هیأت تحریریه

نام نویسنده	تعداد	درصد	نویسنده	تعداد	درصد
محمدعلی آذرشب	–	–	انسیه خزعلی	–	–
فاطمه قادری	۲	۱ /۲۷	حجت رسولی	–	–
علی بیانلو	–	–	غلامعباس رضایی هفتادر	۱	۰.٦۳
رضا افخمی عقدا	۲	۱/۲۷	وحید سبزیانپور	–	–
سیدخلیل باستان	–	–	بتول مشکین فام	–	–
خلیل پروینی	۳	۱/۹۱	فرامرز میرزایی	٤	۲/٥٤
محمد خاقانی اصفهانی	–	–			



نمودار ۷- تعداد مقالات اعضای هیأت تحریریه

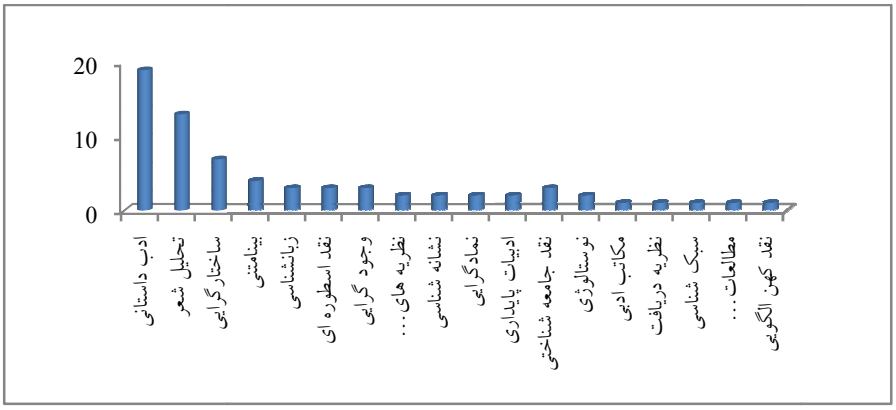
پیشنهاد می‌شود که مقالات اعضای محترم هیأت تحریریه در این مجله در همین حد معقول باقی بماند و در هر سال هر عضو هیأت تحریریه تنها بتواند در یک مقاله مشارکت داشته باشد. چنین رویکردی علاوه بر گشودن دریچه به روی مقالات سایر نویسندگان، سبب خواهد شد تولیدات علمی نویسندگان محترم هیأت تحریریه، که از نویسندگان برجستهٔ حوزه هستند، فرصت داوری و چاپ در سایر مجلات را نیز بیابند.

فراوانی موضوعات کارشده در مجله

بررسی‌ها نشان‌دهندهٔ علاقهٔ نویسندگان، هیأت تحریریه و داوران محترم این مجله به رویکرد ادبیات داستانی و تحلیل شعر است که حدود یک سوم از مقالات را به خود اختصاص داده است. ساختارگرایی و نیز بینامتنی از دیگر موضوعات مورد علاقهٔ این مجله بوده است. در زیر، موضوعات کار شده به تفکیک بررسی شده است؛ نکتهٔ حائز اهمیت این است که گاهی در موضوع یک مقاله آمیختگی موضوعات وجود داشته که سعی شده است موضوع غالبِ آن مورد بررسی قرار گیرد.

جدول ۱۰- فروانی موضوعات کار شده

موضوع	فراوانی	درصد	موضوع	فراوانی	درصد	موضوع	فراوانی	درصد
ادب داستانی	۱۹	۲۷/۲۱	وجودگرایی	۳	٤/۲	نوستالوژی	۲	۲/۹
تحلیل شعر	۱۳	۱۸/۵۹	نظریه شخصیت‌های ادبی	۲	۲/۹	مکاتب ادبی	۱	۱/٤۲
ساختارگرایی	۷	۱۰	نشانه‌شناسی	۲	۲/۹	نظریه دریافت	۱	۱/٤۲
بینامتنی	٤	۵/۸	نمادگرایی	۲	۲/۹	سبک‌شناسی	۱	۱/٤۲
زبانشناسی	۳	٤/۲	ادبیات پایداری	۲	۲/۹	مطالعات روشمند علمی در نثر معاصر	۱	۱/٤۲
نقد اسطوره‌ای	۳	٤/۲	نقد جامعه‌شناختی	۳	٤/۲	نقد کهن‌الگویی	۱	۱/٤۲
مجموع	٤۹	۷۰	مجموع	۱٤	۲۰	مجموع	۷	۱۰



نمودار ۸- فروانی موضوعات کار شده

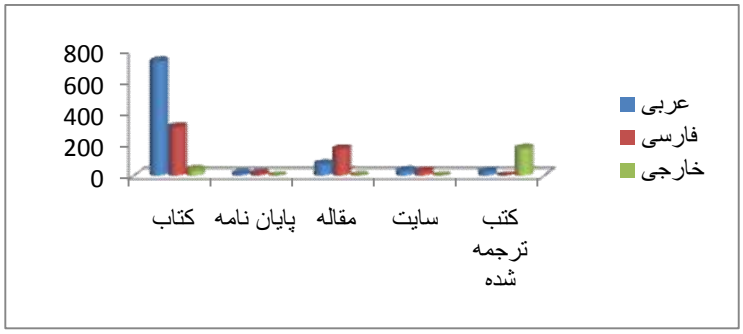
پیشنهاد می‌گردد در هر شماره از مجله، فراخوان مقالات با موضوع مشخصی باشد زیرا بدین وسیله حجم تولیدات علمی در آن زمینهٔ خاص زیاد می‌شود و از دیگر سو، داوری مقالات نیز با کیفیت بیشتری انجام می‌شود که این امر در بالا بردن کیفیت مقالات تأثیر به سزایی دارد. نیز اعضای هیأت علمی دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی، دانشجویان تحصیلات تکمیلی را در پژوهش دربارهٔ موضوعاتی که بر اساس نتایج تحقیق کمترین میزان اقبال را داشته‌اند، ترغیب نمایند.

تنوع منابع به کار رفته در مقالات

بررسی‌ها نشان می‌دهد که در مجموع ۱٦۵۷منبع بـه کـار رفتـه اسـت کـه شـامل انـواع مختلف منابع (کتاب، مقاله یا ...) است؛ میانگین بهره‌گیری هر مقاله از ایـن منـابع ۲۳/٦ منبع است که تعداد ٤۱ مقاله کمتر و ۲۹ مقاله بیشتر از میانگین مـذکور منبـع دارنـد. در این بین شاهد علاقمندی نویسندگان محترم به بهره‌مندی از کتاب هسـتیم در حـالی کـه مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها جزو منابع روزآمدی هستند که متأسفانه کمتر مـورد اسـتفاده قرار می‌گیرند.

جدول ۱۱- تنوع منابع به کار رفته در مقالات

منبع	عربی	درصد	فارسی	درصد	خارجی	درصد
کتاب	۷۳۵	٤٤/۳٦	۳۱۳	۱۸ /۸۸	٤۱	۲/٤۹
پایان نامه	۱۷	۱/۰۲	۱۷	۱/۰۲	–	–
مقاله	۷۸	٤/۷۰	۱۷٦	۱۰/٦٤	۳	۰/۱۹
سایت	۳٦	۲/۱۷	۳۲	۱/۹۳	–	–
کتب ترجمه شده	عربی فارسی ۳۱	۱/۸۸	-	-	۱۷۸	۱۰/۷۵
مجموع	۸۹۷	٥٤/۱۳	٥۳۸	۳۲/٤۷	۲۲۲	۱۳/٤



نمودار ۹- تنوع منابع به کار رفته در مقالات

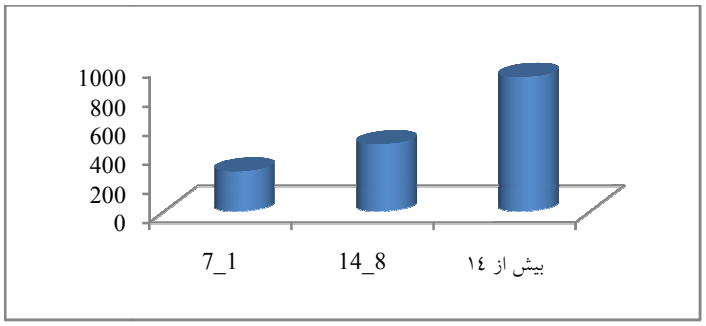
درست است که ارجاع به کتاب به عنوان منبع و مرجع اصلی امری پسـندیده اسـت امّا پیشنهاد می‌شود که مجله از نویسندگان درخواست کند که علاوه بر کتـاب بـه سـایر منابع روزآمد مثل پایان‌نامه دکتری و مقالات پژوهشی ارجاع دهند تا بدین گونـه بتـوان از حاصله یافته‌ها و تولیدات علمی دیگران نیز بهره‌مند شد.

میانگین عمر منابع

در این بخش منابع براساس فاصلهٔ زمانی به صورت ۱–۷ سال (منـابع روزآمـد)، ۸– ١٤ سال (منابع متوسط) و بیش از ١٤ سال (منابع قدیمی) دسته‌بندی شده است. شایان ذکـر است که این دسته‌بندی بدین منظور صورت گرفته تا میزان توجه نویسندگان محتـرم را به مقالات و پایان‌نامه‌ها و سایت‌ها نشان دهد که به صورت روزآمد در حال تولید علـم هستند امّا متأسفانه کمتر به آنها توجه شده است. نتایج نشان می‌دهد که بـیش از ٥٥/٧٦ درصد منابع این مقالات، جزو منابع قدیمی هستند.

جدول ۱۲– میانگین عمر منابع

میانگین عمر	تعداد	درصد
۱–۷ سال	۲۷۳	١٦/٤٧
۸–١٤ سال	٤٦٠	٢٢/٧٧
بیش از ١٤ سال	٩٢٤	٥٥/٧٦
مجموع	١٦٥٧	١٠٠



نمودار ۱۰– میانگین عمر منابع

پیشنهاد می‌شود مجله از نویسندگان بخواهد که از آخرین چاپ یک اثـر، کـه دارای کمترین خطاهای احتمالی است، استفاده کنند. نیز در راستای کاسـتن میـانگین نـیم‌عمـر منابع و نیز نزدیک ساختن آن بـه عـددی مقبـول‌تـر، از آثـار تولیـدی نویسـندگان مثـل پایان‌نامه و مقاله علمی استقبال کند و در کنار هرچند کتاب، از یک یا چند پایـان‌نامـه و مقاله بهره برده شود. نیز قسمت پایانی (منابع) به صورت تفکیک شـده باشـد تـا میـزان بهره‌گیری نویسندگان از مقاله و پایان‌نامه مشخص شود.

نتایج

نتایج پژوهش حاکی از آن است در ۷۰ مقاله چاپ شده در بین سال‌های ۱۳۹۱ تا ۱۳۹۵، . ۱۰۷ نویسنده مرد و ۵۱ نویسندهٔ زن در نگارش این مقالات سهیم بوده‌اند که به نظر بهتر است از اعضای محترم هیأت علمی یا دانشجویان تحصیلات تکمیلی خواسته شود که به همکاری با اعضای هیأت علمی زن یا دانشجویان دختر بپردازند.

بیشترین درصد مدرک نویسندگان مقالات، مربوط به نویسندگان با مدرک استادیاری است که در راستای بهبود کیفی مقالات مجله بهتر است از اعضای هیأت علمی با مدارک استادی و دانشیاری خواسته شود بر تولیدات علمی سایر نویسندگان اشراف داشته باشند.

وجود ۸۸/۷۵ درصد مقالاتِ مشترک نشانگر میزان بالایی از هم تألیفی بین نویسندگان است. این بخش از نقاط قوّت و حائز اهمیت مجله است که بهتر است این روند ادامه داشته باشد تا روابط قوی در هم تألیفی نویسندگان حفظ شود.

بررسی‌ها نشان داد که ٤٤ مقاله از نویسندگانی چاپ شده که از یک مؤسسه هستند و ۱۸ مقاله از نویسندگانی به چاپ رسیده که از مؤسسات مختلف با هم همکاری داشته‌اند. بهتر است که مقالاتی در روند مجله قرار گیرند که از نویسندگانی نوشته شده باشد که نفر سوم یا چهارم آن از مرسسه دیگری باشد تا بتواند معلومات جدیدی به مقاله اضافه کند و با دیدی آسیب‌شناسانه، دیدگاه‌های تازه‌ای در مقاله اعمال سازد تا کیفیت مقاله چندبرابر شود.

همچنین در مجموع ۲۹ دانشگاه و مرکز علمی در نگارش مقالات مشارکت داشته‌اند؛ دانشگاه‌های رازی، بوعلی سینا و یزد مجموعاً ٦/ ۳۱ درصد نویسندگان (یعنی نزدیک یک سوم) را به خود اختصاص داده‌اند.که این امر از نقاط ضعف مجله محسوب می‌گردد. بهتر است که مجله با تعیین اولویت‌های موضوعی خود و ارسال فراخوان آن به دانشگاه‌های کشور که دارای گروه‌های عربی هستند، نویسندگان و دانشگاه‌های کم کار را در اولویت‌بندی نگارش پژوهش‌ها یاری کنند.

بررسی‌ها نشان داد که فرامرز میرزایی و علی سلیمی با ٤ مقاله پرتولیدترین نویسنده بوده است. پیشنهاد می‌شود در راستای کیفی سازی مجله، در کنار این نویسندگان برجسته، از نویسندگان جدید و صاحب سبک استقبال شود تا این رویکرد سبب نوآوری و رشد کمّی و کیفی مقالات مجله گردد.

تعداد ۱۲ مقاله از اعضای هیأت تحریریه به چاپ رسیده که ۷/۵۹ درصد کل مقالات را به خود اختصاص داده که میانگینی قابل قبول به نظر می‌رسد. بهتر است که در هر سال از هر عضو هیأت تحریریه تنها یک مقاله چاپ شود تا تولیدات نویسندگان محترم هیأت تحریریه فرصت چاپ در سایر مجلات را پیدا کند.

ادبیات داستانی و تحلیل شعر، حدود یک سوم از مقالات را به خود اختصاص داده است.پیشنهاد می‌شود جهت تعیین خط مشی مجله، فراخوانِ مقالات با موضع مشخصی تعیین شود تا حجم تولیداتِ علمی در آن زمینه خاص افزایش یابد و نیز با داوری تخصصی، کیفیت مقالات مجله بهبود یابد.

در مجموع ١٦٥٧ منبع به در مقالات به کار رفته که میانگین ۲۳/٦ منبع برای هر مقاله است که بیشترین درصد آن مربوط به کتاب است. بهتر است در کنار ارجاع به کتاب، به سایر منابع روزآمد مثل مقاله و پیایان‌نامه نیز ارجاع داده شود.

دربخش آخر نیز مشخص شد که ۵۵/۷٦ درصد منابع این مجله، جزو منابع قدیمی هستند که به نظر نیکو می‌آید که مجله از نویسندگان بخواهد از آخرین چاپ یک اثر بهره ببرند که دارای کمترین خطای احتمالی هستند.

پی‌نوشت‌ها

1- Criticism
2- Scientometrics
3- Sciento
4- Metrics
5- Senguptia
6- Dobrov
7- Karrenoi

منابع و مآخذ

– احمدی، حمید، علی سلیمی و لادن فتحی (۱۳۹۲ش)، تحلیل استنادی و روابط هم‌نویسندگی مقاله‌های مجلهٔ علمی- پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی (مورد مطالعه: شمارهٔ ۱ تا ۲۰)، مجلهٔ علمی- پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، س ۹، ش ۲۹، صص ۱۲۵- ۱٤۸.

– اللهیاری، محمدصادق و همکاران (۱۳۹٤ش)، تحلیل محتوای مقالات تخصصی علوم ترویج و آموزش کشاورزی در ایران (۱۳۹۲- ۱۳۸۸ش)، علوم ترویج و آموزش کشاورزی در ایران، دوره ۱۱، شماره ۱، صص ۲۲۹- ۲٤۹.

– دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی چاپ دانشگاه یزد، ۱۰ شماره چاپ شده.

– رضایی، عربعلی (۱۳۸۲ش)، واژگان توصیفی ادبیات، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

– ریاحی‌نیا، نصرت و شکوه نوابی‌نژاد (۱۳۹۰ ش)، تحلیل محتوایی و استنادی مقالات فصلنامه تحقیقات زنان، مجله تحقیقات زنان، دوره ۵، شماره ۱، صص ۹۹- ۱۱۱.

– صادقی، حلیمه، معصومه جلائی‌فر و غلامرضا شریف‌زاده (۱۳۹٤ ش)، بررسی ضریب همکاری گروهی، تحلیل محتوایی، استنادی و میزان رعایت شیوه ونکوور در منبع‌نویسی مقالات مجله علمی – پژوهشی دانشگاه علوم پزشکی بیرجند، مجله دانشگاه علوم پزشکی بیرجند، دوره ۲۲، شماره ۱، صص ۷٦- ۸۲.

– عصاره، فریده، عبدالحسین فرج‌پهلو و صبا سیامکی (۱۳۹۳ش)، پژوهش‌های علم اطلاعات و دانش‌شناسی در ایران: تحلیل محتوا، مجله علم‌سنجی کاسپین، سال اول، شماره ۲، صص ۷-۱۳.

– علیان، مریم و شیوا یاری (۱۳۹۱ ش)، مروری بر متون علم‌سنجی در ایران، مجله کتابداری و اطلاع‌رسانی، دوره ۱۵، شماره ۱، صص ۱۸۵- ۲۱۵.

– غلامی، طاهره (۱۳۹۵ش)، تحلیل محتوای مقالات فصلنامه اخلاق در علوم و فناوری (۱۳۸۵- ۱۳۹٤)، فصلنامه اخلاق در علوم و فناوری، سال ۱۱، ش ۱، صص ۲۹- ۳۸.

– قهنویه، حسن، فریده موحدی، محمدحسین یارمحمدیان، سیما عجمی (۱۳۹۰ش)، تحلیل محتوایی و استنادی مقالات چاپ شده در مجله علمی پژوهشی مدیریت اطلاعات سلامت، مدیریت اطلاعات سلامت، س ۸، ش ۱، صص ۸٦- ۹٦.

– محسنی، منوچهر (۱۳۸۱)، بررسی مسائل درون‌سازمانی و برون‌سازمانی مجلات علمی در ایران، تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی، شماره ۳۹، صص ٤۱-۷۱.

– محمدی، مهدی و همکاران (۱۳۹٦ش)، تحلیل محتوای مقاله‌های دوفصلنامه تربیت اسلامی در سال‌های ۱۳۸٤- ۱۳۹٤، دوفصلنامه تربیت اسلامی، سال ۱۲، شماره ۲٤، صص ۱۵۱- ۱٦۷.

– معین، محمد (۱۳۸۸ش)، فرهنگ معین، چاپ بیست و ششم، تهران: انتشارات آگاه.

– مقصودی، مجتبی و رضا دوستدار (۱۳۹۲ش)، تحلیل توصیفی و استنادی مقالات پژوهشنامه علوم سیاسی، پژوهشنامه علوم سیاسی، دوره ۹، ش ۱، صص ۳۳– ٦۰.

– میرزایی، فرامرز، خلیل پروینی و علی سلیمی (۱۳۸۷ش)، تحلیل گزارش‌گونهٔ مقالات چاپ شده مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، مجله انجمن زبان و ادبیات عربی، شماره ۱۰، صص ۱٦۵– ۱۸۱.

الدراسة التحليلية والإحصائية لمقالات مجلة نقد الأدب المعاصر العربي لجامعة يزد

على صيادانى[١]
مسعود باوان بورى[٢]
حكيمه رستمى[٣]

الملخص

لقد تناول هذا البحث مقالات لمجلة نقد الأدب المعاصر العربي لجامعة يزد التي تعتبر واحدة من المجلات المعتمدة في مجال اللغة والأدب العربي في إيران. إن المقالة تطرقت إلي دراسة تحليلية والإحصائية لعدد كاتبي المقالات وشهاداتهم ومدي التعاون بينهم والمراكز والمؤسسات الناشطة في المجلة و....

ومن هذا المنطلق حصلت المقالة علي النتائج التالية: لقد رعت المجلة نظمها الطباعي بطبع ٧٠ مقالة في ١٠ أعداد من المجلة. يحكي إحصاء المؤلفين علي أنّ ٨ مقالات كتبت بصورة إنفرادية و٦٢مقالة بصورة مشتركة وهذه من النقاط الإيجابية للمجلة. ٤٤ مقالة من المقالات المشتركة كتبت بتعاون الزملاء الجامعيين و١٨ مقالة بتعاون الأشخاص المختلفين من الجامعات المختلفة وعلي المجلة أن تقوي هذه المشاركة. و أيضا أصبح فرامرز ميرزايي وعلي سليمي الكاتبين الأكثرين إنتاجاً بأربع مقالات وعلي المجلة أن تطلب من الكاتبين الساميين أن يشرفوا علي الإنتاجات العلمية للكاتبين الآخرين.

كتبت ١٢ مقالة بواسطة أعضاء هيئة التحرير بمتوسط ٧/٥٩ وهو عدد مقبول. يختص نصف من موضوعات المقالات بالأدب القصصي وتحليل النصوص وإن شكل تدوين أعداد المجلة علي أساس الموضوعات المقترحة من جانب أعضاء هيئة التحرير فنشاهد إنتاج مقالات حسنة. وقد استفيد من ١٦٥٧ مصدراً في المجموع والمتوسط لكل مقالة يكون ٢٣/٦ مصدراً وهو عدد مقبول؛ تكون أكثر المصادر كتابياً وأحسن أن يستفيد الكاتب من المصادر الجديدة مثل المقالة والرسالة و... أيضاً يصل متوسط العمر للمصادر لـ٥٥/٧٦ بالمئة، أكبر من ١٤ سنة.

الكلمات الرئيسية: التقييم العلمي، الدراسة التحليلية، الإحصائية، متوسط العمر، مجلة نقد الأدب المعاصر العربي لجامعة يزد.

١- أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الشهيد مدنى بأذربيجان
٢- طالب الدكتوراه فى قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الشهيد مدنى بأذربيجان
٣- طالبة ماجستير فى قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الشهيد مدنى بأذربيجان

Content and Statistical Analysis of Papers in Contemporary Arabic Literary Criticism Biannual Journal Published by Yazd University

[1]Ali Sayadani, Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Masoud Bavanpouri, Ph.D Student in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Hakimeh Rostami, M.A in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Received: 08-05-2017 Accepted: 19-11-2017

Abstract

The present inquiry attempts to provide a content and statistical examination of papers in the journal of Contemporary ArabicLiterary Criticism published by Yazd University. This biannual journal is a credible publication in the area of Arabic language and literature in Iran. In this study, the number of authors, their qualifications, the extent of co-authorship among them, active facilities and institutions contributing to journals, etc. are examined. The results of the study show that there are 70 papers published in 10 issues of this journal; consequently, the journal has adhered to its publishing order. Statistics regarding the authors demonstrated that there are eight and 62 papers written individually and by group partnership respectively, which is also considered as one of the strengths of this journal. Furthermore, 44 of the articles were the outcome of within-university cooperation of the authors, while 18 papers were the outcome of the cooperation of members of different universities; the journal must strive to further improve such partnerships. Having authored four papers, Faramarz Mirzaei and Ali Salimi have produced the highest number of articles. There are also 12 papers written through partnership with the editorial board, with an acceptable average of 7.59%. The main subject of almost half the papers includes fiction literature and poetry analysis. It would be more appropriated if various issues of the journal are edited based on a particular subject. Overall, there are 1657 references used, with an average number of 23.6 references per paper, which is acceptable. However, most of these references are books, while it would be better to use more up-to-date references such as papers, dissertations, etc. Also, the mean age of 55.76% of references is over 14 years.

Keywords: Scientometrics, Content analysis, Statistics, Mean age, Contemporary Arabic Literary Criticism Biannual Journal Published by Yazd University.

1- Corresponding Author Email: a.sayadani@azaruniv.edu

The study of Navab'salienation accoriding to the Merton's end-means theory based on the ode "Talghaton Somma Al-Hadath"

[1]Reza Afkhami Aghda, Associate Professor, Yazd University
Mohsen Zamani, PhD student in Arabic Literature of Yazd University

Received: 07-06-2016 Accepted: 19-01-2018

Abstract

Alienation is one of the most important issues for the contemporary human. Alienation dates back to the mankind creation. Researchers of different fields have presented numerous interpretations for it. In the current century, psychology and sociology have different approaches to alienation. R.K Merton (1910-2003) was an American sociologist that studied alienation in the matrix of social abnormalities. His theory is known as 'the end-means theory'. On the basis of this theory, Mozafar Navab, an Iraqi contemporary poet, may be claimed to have been somewhat alienated from his society, i.e. both the government and the people, in terms of his approach for reaching his goals. This paper aims to study the following three issues using a descriptive–analysis method: 1) Navab's personality according to Merton's personality types, 2) the most important tools to overcome his alienation, and 3) the impact of end and means on the idioms and words in his ode. The obtained results clarify that the poet has a nonconformist personality. Also, he believes that social structures are not efficient enough for him to reach his goal. Thus, he wants to use rebellion as an approach against governments which use such means as censorship, demagoguery, and so on to save their domination over Arab nations. The high frequency of informative and subjunctive statements is the prominent feature of his ode. Moreover, the marked words such as, bullet, fire, blood, greif, Hossain, Khaled Eslambooli, emphasize the poet's nonconformist thoughts against the society and government, along with his revolutionary ideas.

Keywords: Merton, Social abnormality, Alienation, Mozaffar Al-Navvab, Talghaton Somma Al-Hadath.

1- Corresponding Author Email: rezaafkhami55@yahoo.com

Symbolic Shahrzād in the poems of Abdolwahhābal_ Bayāti

[1]Somayeh Al-sadat Tabatabie, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kosar University of Bojnord
Naeimeh Parandavaji, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kosar University of Bojnord

Received: 31-05-2016 Accepted: 12-04-2017

Abstract

Shahrzād is the most famous motif in the world of fairy tales in Arabic Nights which entered the context of contemporary Arab literature. Arab literary figures, poets and writers, have employed Shahrzād as a useful symbol in their works. Abdolwahhāb Bayātiis one of those poet pioneers in the field of application of mythical and historical figures in the contemporary poetry. Shahrzādis one of these figures that Bayātiutilizes as a symbolic motif to criticize the influence of false traditions on the life of women in his conservative society. The poet composes a Jeremiad for a country which is grabbed in the grip of tyranny and colonialism and weeps for the urban man who has broken up with the mom of nature and sacrificed his soul at the feet of the urbanization idol. In the present article, the author aims to review Symbolic Shahrzād's character by analyzing Abdolwahhāb Bayāti›s verses and to explore the symbolic implications of Shahrzād. The author also tries to show that Bayāti›s Shahrzād is a poetess of a traditional society both yesterday and today. On the other hand, she is depicted as the symbol of the author's country and simple rural life.

Keywords: Abdolwahhāb Bayāti, Shahrzād, Symbolic implication.

1- Corresponding Author Email: sst1363@yahoo.com

An Analysis of the Plays 'The Princess is Waiting' and 'The Night Traveler' based on Yuri Lotman's Model of Semio sphere

[1]Farhad Rajabi, Associate Professor, University of Guilan
Tahere Shakouri, Graduated in Arabic Language and Literature

Received: 26-02-2017 Accepted: 22-04-2017

Abstract

Establishing any type of communicative action in social systems requires the leading role of semiotic units. This element, as the smallest functional mechanism, has attracted the attention of numerous scholars. One of its most important aspects is Yuri Lotman's semiotic approach, as the link between sociology and literature, which utilizes the power of fantasy in service of the community and is named 'semiosphere' as the interface of language and culture. Play is one of the most significant grounds relevant to the realm of social bias. In this area and in the contemporary Arabic literature, we see literary scholars, such as Salah Abdel Sabour, who express their views in different ways when facing important national and international issues. Abdel Sabour, like Lutman and Pierce, believes in a semiotic structure not only for the language but also for the whole universe. In line with his particular view, Abdel Sabour goes beyond that and assigns a new semiotic aspect to objects and types. The salient sample of this movement is vividly reflected in the plays of 'The Princess is Waiting' and 'The Night Traveler'. In addition to the poet's power in making meaning in these two plays, his divergence concerning a single issue is in the same historical period. As such, this paper aims at examining this issue based on Lotman's model of semioshere. The approach used in this study is a thorough comprehension of the semiotic atmosphere of these two plays and re-analysis of the semiotic functions with regard to Lotman' theory.

Keywords: Abdel Sabour, Lotman, Play, Semiosphere, Social bias.

1- Corresponding Author Email: farhadrajabi133@yahoo.com

Asocial semiotic analysis of the presence of children in the short stories of Ghassan Kanafani: A case of the short story "Advertising of iron"

[1]Tooraj Zinivand, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature ،Razi University
Somayeh Solati, PhD Student in Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature ،Razi University

Received: 19-04-2017 Accepted: 06-09-2017

Abstract

The short story "**jedran men hadid**" by Ghassan Kanafani reflects human values and concepts. It is a world full of excitement in a real atmosphere of exile and displacement felt by the Palestinian people. Because children are the future of the country and, as an important mission, we need to inform and educate them, in this study, we have focused on meta-linguistic and linguistic relationships in the light of the theory of social semiotics by Halliday. We have analyzed the encoding of Palestinian human being, his nostalgia, the indications of the presence of children, and their relationship with these concepts. The results show the author's concerns for children so that it would be useful at the root of the society. He uses mental and cognitive processes at the highest frequency to encode the reality and help to understand such abstract concepts as freedom, captivity, and exile. In addition, the meta-linguistic features such as signs of temporal and spatial relationships, attitude, facial expressions and behavior are investigated as a supplement to the message and in line with the conveyance of the meaning.

Keywords: Social semiotics, Literature and fiction for children, Jedran men hadid, Ghassan Kanafani.

1- Corresponding Author Email: t_zinivand56@ yahoo.com

Domination ofsuperegoon ego in the "Orazat-Al-Khosoum" Drama and psychoanalysis of the character of "Omme-Salim"

[1]Naser Ghasemi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Iran
Yadolla Malayeri, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Iran
Mohammad Tahmasebi, Graduate Student from University of Tehran, Iran

Received: 19-04-2017 Accepted: 07-12-2017

Abstract

Psychoanalytic criticism is a kind of literary criticisms that has been in practice for a century. In this kind of criticism, the literary work is criticized and analyzed from a psychological perspective. One of the works that has the capacity to being criticized in the scope of psychology is the "Orazat-al- khosoum" play written by "Ali oghleOrsan". It is considered to be about the problems in an Arab society. The character of "Omme-salim" represents a plenty of actions and reactions that originated from her subconscious. The paper aims to study which of the three personality elements (i.e. ego, superego or id) makes Omme-saleem show such behavior. The analysis of her character is based upon the subconscious theory of Freud. Omme-salim is the main character of the play who takes action according to her superego's wants. Her superego has entered an irrational phase to achieve her objectives, and this causes a conflict between her ego and superego. This conflict ends in overcoming her superego. In fact, Omme-saleem is the symbol of superego in the play. She also resorts to the defensive mechanism of regression in two situations to be released from mental pressure and anxiety.

Keywords: Ali OghleOrsan, Orazat-al-khosoum, Psychological criticism, Ego, Superego.

1- Corresponding Author Email: naserghasemi@ut.ac.ir

The "Subject" and "Other" in some poems of Rita Odeh according to Jacques Lacan's psychoanalytical criticism

[1]Mahin Hajizadeh, Associate Professor, Azarbaijan Shahid Madani University
Seddigheh Hoseini, Phd Student, Department of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Arezoo Sheidaee, Phd Student, Department of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University

Received: 13-11-2016 Accepted: 22-09-2017

Abstract

Jacques Lacan linked postmodern psychoanalysis with linguistics and proposed an unconscious language theory. He introduced and analyzed the stages of "subject" development through language and "other" and "little other" based on the "imaging order", a"mirror" stage, the symbol or name of "father" and "the real". In this process, poetry and art are replaced by a "sense of lack". Rita Odeh is a poetess who reconstitutes her identity in relation to "other" and, by transition from this stage, she imposes her identity on all the possibilities. The unconscious language of the subject is a kind of the Other that takes the symbolic order (social and cultural rules) beyond himself. According to Lacan, Other creates fluid and splits identity through the unconscious, desire and lack. That is represented in the poetry of Rita. This article studies some of Rita's poems in a descriptive and analytical way. The poetess lives in the Middle East, Palestine; hence her poems are fraught with such issues as identity challenges, split, integrity, hopelessness and identity reconstruction. The entire process is associated directly with other. For this reason, based on the theories of Jacques Lacan, one can feel the way the subject and the other and the sense of lack are created in her poems.

Keywords: Jacques Lacan, Rita Odeh, Other, Subject.

1- Corresponding Author Email: Hajizadeh_tma@yahoo.com

Contents

1- The “Subject” and “Other” in some poems of Rita Odeh according to Jacques Lacan's psychoanalytical criticism
2- Domination ofsuperegoon ego in the “Orazat-Al-Khosoum” Drama and psychoanalysis of the character of “Omme- Salim”
3- Asocial semiotic analysis of the presence of children in the short stories of Ghassan Kanafani: A case of the short story "Advertising of iron"
4- A Analysis of the Plays ‘The Princess is Waiting’ and ‘The Night Traveler’ based on Yuri Lotman’s Model of Semiosphere
5- Symbolic Shahrzād in the poems of Abdolwahhābal_ Bayāti
6- The study of Navab’salienation accoriding to the Merton’s end-means theory based on the ode “Talghaton Somma Al-Hadath”
7- Content and Statistical Analysis of Papers in Contemporary Arabic Literary Criticism Biannual Journal Published by Yazd University

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 2018
No. 16
Eighth Year

In The Name

Of God