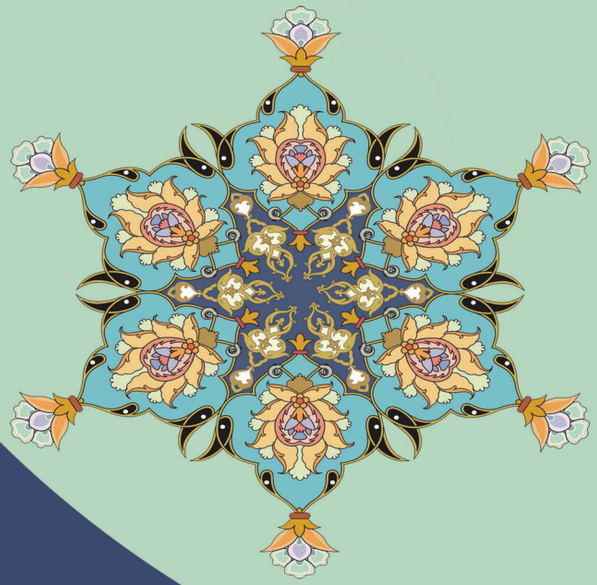
دانشگاه یزد
دانشکده زبان های خارجی

نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی- پژوهشی

سال هشتم/ هفده پیاپی/ پانزده علمی _ پژوهشی/ پاییز و زمستان (۱۳۹۷) ISSN:۲۳۲۲-۵۰۶۸

- **تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» بر اساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر**
  جهانگیر امیری، سمیه صولتی
- **بررسی مضامین سیاسی و اجتماعی نمایشنامه «الدودهٔ و الثعبان» اثر علی احمد باکثیر**
  سید مهدی نوری کیذقانی،عباس گنجعلی، محبوبه حیدرآبادی
- **زیبایی شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم (الحرالریاحی)**
  نرگس انصاری
- **بررسی هنجار گریزی نوشتاری دراشعار سمیح قاسم براساس نظریه لیچ**
  بهروز قربان زاده، جواد محمدزاده
- **بررسی ژرف ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ «احمد مطر»**
  شمسی واقف زاده، داوود جهانوند
- **مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «تقریر میلیس» اثر ربیع جابر**
  داود نجاتی، احمد رضا صاعدی، محمدخاقانی اصفهانی
- **خوانش پسااستعماری رمان «ما لا تذروه الریاح» اثر محمد العالی عرعار (مطالعه موردی: جنسیت)**
  بهنام فارسی، فاطمه شهریاری



نقد ادب معاصر عربی

سال هشتم/ هفده پیاپی/ پانزده علمی _ پژوهشی/ پاییز و زمستان (۱۳۹۷)

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

Volume17

ISSN:2322-5068

- Linguistic analysis of the short storystory "Al-sharaf" Znoonayoub(According to Boris Avspnsky and Roger Fowler)
- Study of political and social themes in drama" larva and dragon"Written by Ali Ahmad Bakatheer
- Analytical review ofThe elements of theDrama: Al-Hurr al-Riyahi
- The study of deviation in writing in poetry SamihQassem based on the theory Leech
- Study The Irony Them In Ahmad Matar Satire
- Techniques of magical realism in the novel Mehlis Reportby Rabie Jaber
- A Postcolonial Reading of Gender Roles in Mohammad Al-‘AaliAr’aar’sMa La Tazrouh al-Riyah

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی-پژوهشی

نقد ادب معاصر عربی

سال هشتم، شمارۀ هفدهم پیاپی و پانزدهمین شماره

علمی-پژوهشی پاییز و زمستان ۱۳۹۷

دو فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم، شمارۀ هفدهم پیاپی و پانزدهمین شماره علمی پژوهشی
پاییز و زمستان 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 کمال باغجری	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران، پردیس فارابی
دکتر علی بیانلو	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر محسن پیشوایی علوی	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر مصطفی جوانرودی	عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور
دکتر سیداسماعیل‌حسینی اجداد	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر محمود حیدری	عضو هیأت علمی دانشگاه یاسوج
دکتر سیده اکرم رخشنده نیا	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر تورج زینی وند	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر سید حسین فاتحی	عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی سینا
دکتر بهنام فارسی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر لیلا قاسمی حاجی زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد گرمسار
دکتر حسین کیانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر نرگس گنجی	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر هومن ناظمیان	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر شهریار نیازی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران

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

راهنمای تدوین و نگارش مقالات

مقاله ارسالی به نشریه «نقدادب معاصر عربی» باید:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الگوی فنی تنظیم مقالات

در نشریه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی

۱ – قلم‌ها

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

اندازه قلم‌هابه شرح زیر باشد:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۲- فاصله‌ها

فاصله‌ها به شرح زیر باشد:

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

۳- طول و عرض متن (حاشیه‌ها)

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

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

دفتر نشریه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی

تلفن: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳٥ فاکس: ۳۱۲۳۲۰۹٦-۰۳٥

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

برگ درخواست اشتراک دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصرعربی

مشخصات مشترک

نام..... نام خانوادگی.....

شغل یاسمت: .....میزان تحصیلات: .....

نام سازمان (اشخاص حقوقی): .....

نشانی: .....کد پستی: .....

شماره تلفن: .....

Email: .....

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

توضیحات:

بهای هر شماره با احتساب هزینه‌های پستی (چهل و پنج هزار ریال) است که لازم است حداقل برای دو شماره مبلغ لازم به حساب جاری شمارهٔ ۲۰۰۷۵۱۸۶۸۷ 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
تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» بر اساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر جهانگیر امیری، سمیه صولتی	۱
بررسی مضامین سیاسی و اجتماعی نمایشنامه «الدودة و الثعبان» اثر علی احمد باکثیر سید مهدی نوری کیذقانی، عباس گنجعلی، محبوبه حیدرآبادی	۳۱
زیبایی شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم (الحرالریاحی) نرگس انصاری	۵۷
بررسی هنجار گریزی نوشتاری در اشعار سمیح قاسم بر اساس نظریه لیچ بهروز قربان زاده، جواد محمدزاده	۸۵
بررسی ژرف ساختهای ناسازواری در طنز تلخ «احمد مطر» شمسی واقف زاده، داوود جهانوند	۱۰۷
مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «تقریر میلیس» اثر ربیع جابر داود نجاتی، احمد رضا صاعدی، محمدخاقانی اصفهانی	۱۳۱
خوانش پسااستعماری رمان «ما لا تذروه الریاح» اثر محمد العالی عرعار (مطالعه موردی: جنسیت) بهنام فارسی، فاطمه شهریاری	۱۵۱

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

تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» بر اساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر

جهانگیر امیری، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
سمیه صولتی[۱]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۱۱/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۸

چکیده

زبان، پدیده‌ای اجتماعی است که از باورها و ایدئولوژی‌های حاکم در جامعه تاثیر می‌پذیرد و از سوی دیگر با انعکاس این باورها، نقش اساسی در بازتولید آن‌ها دارد. این پژوهش برآنست با بررسی زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» نوشتهٔ ذنون ایوب، بر اساس الگوی دو زبان‌شناس برجسته، بوریس آسپنسکی و راجر فاولر که در بررسی یک متن بر دیدگاه روایتگری و نقش نویسنده تأکید دارند، ضمن تحلیل گفته‌های این داستان، در چهار سطحِ زمانی- مکانی، عبارت‌شناختی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک که مؤلفه‌های اصلی یک گفتار روایی محسوب می‌شوند، زمینه را برای درک ایدئولوژی صریح و پنهان متن فراهم آورد. تحلیل دیدگاه روایتگری داستان کوتاه «الشرف» حاکی از این است که ذنون ایوب با بهره‌گیری از ابزارهای زبانیِ کارآمد در چهار سطحِ مذکور، دو اندیشهٔ متقابل را برای خواننده به تصویر می‌کشد: از یک سو باورهای غالب مردسالاری که به صورت صریح از طریق شخصیت‌های داستانی بازتولید می‌شود و دیگری ایدئولوژی پنهان، یعنی نارضایتی راوی اول شخص/ نویسنده به‌عنوان نمایندهٔ یک نسل روشنفکر، از تصورات و باورهای غلط فرهنگی و اجتماعیِ نهادینه شده در جامعه.

کلید واژه‌ها: زبان‌شناختی، روایتگری، نظریه آسپنسکی-فاولر، داستان کوتاه الشرف، ذنون ایوب.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: solatis10@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1280

پیشگفتار

ادبیات داستانی هنری بازنمودی است و این تصور را به خواننده می‌دهد که «واقعیت» را به شیوه‌های متفاوت باز می‌نمایاند، لذا بی‌تردید فرایندی بیانی محسوب می‌شود که دو سطح دارد: داستان (درون‌مایه) و گفتمان (حضور نویسنده و تاثیر نگرهٔ او) که همواره مورد توجه نظریه‌پردازانی با رویکردهای متفاوت قرار گرفته و از دیدگاه‌های مختلفِ تاریخی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و ... به نقد کشیده شده است، لذا زبان‌شناسی را نباید یک استثنا تلقی کرد. از آنجا که زبان‌شناسی مطالعهٔ علمی زبان یعنی تار و پود بوجود آورنده ادبیات است، قاعدتاً می‌تواند با نقد ادبی پیوندی عمیق داشته باشد (پروینی و ناظمیان، ۱۳۸۷: ۱۸٤). از دوران کلاسیک تا کنون آنچه مایهٔ تمایز منتقدان بوده و به طرح انواع مختلف تحلیل روایت انجامیده، تمایز میان داستان و گفتمان است؛ این تمایز نخستین بار توسط شکل‌گرایان روس و ساختارگرایان فرانسوی ارائه شد (مارتین، ۱۳۸۹: ۷۷). اگرچه هر یک از نظریه پردازان این دو اصطلاح را با عناوین گوناگون تعریف کرده‌اند، اما نکتهٔ مشترک این است که همهٔ آنها «داستان» را ترتیب واقعی رویدادها می‌دانند که نویسنده قصد دارد دربارهٔ آن سخن بگوید و «گفتمان» را نحوهٔ گفتن و به تعبیری بهتر، پرداخت هنری داستان از طریق سرعت گزارش رویدادها و موقعیت روایی نسبت به چگونگی نمایش رویدادها، ویژگی و رفتار شخصیت‌ها (تولان، ۱۳۸٦ : ۲٤-۳۰).

بوریس آسپنسکی[1]، زبان‌شناس روس با گرایش نشانه شناسی، اولین نظریه‌پردازی است که در مبحث زاویهٔ دید و گفتار روایی، با تأکید بر نقش و دیدگاه نویسنده، به بررسی سطوح ایدئولوژیک، روانشناختی، عبارت‌شناختی و مؤلفهٔ زمانی و مکانی در متن ادبی پرداخت؛ پیش از او بیشتر منتقدان و نظریه‌پردازان، توجه خود را به تقسیم‌بندی‌های فرعی شیوه‌های روایت‌پردازی و موقعیت راوی و صداهای متباین متن معطوف کرده بودند (التلاوی، ۲۰۰۰م: ۲٦٥) با این ادعا که در بررسی یک متن، باید مؤلف را از میان برداشت و خواننده آزادانه به کاوش معنای متن بپردازد و صداهای متباین متن را آنگونه که خود می‌خواهد تفسیر کند، قضیهٔ مرگ مولف را مطرح ساختند؛ در

این شرایط آسپنسکی چارچوبی ارائه داد که در آن دیدگاه مؤلف را بار دیگر مورد توجه قرار داد، اما نه به معنای سنتی که یک متن را زندگی‌نامه یا حادثه‌ای می‌دانست که برای نویسنده رخ داده است؛ بلکه به تعبیر لوسین گلدمن نویسنده واسطه‌ای برای انتقال جهان‌نگری یک طبقه یا گروه اجتماعی به دنیای تخیلی متن ادبی است (عسگری، ۱۳۸٦: ۵۷). این چارچوب مطرح شده از سوی آسپنسکی در سطح جهانی با استقبال فراگیری رو به رو شد و راجر فاولر[۲]، زبان‌شناس انگلیسی، با بهره‌گیری از آن در نظریات خود، الگوی منسجم و نسبتا جامعی را برای بررسی روایت از منظر زبان‌شناسی ارائه داد؛ چارچوب مفصلی که «دیدگاه روایی» نام گرفت (فاولر و دیگران، ۱۳٦۹ :٦-۷). با استفاده از الگو آسپنسکی- فاولر که در یک راستا هستند، می‌توان سطوح مختلف گفتار را در روایت بررسی نمود که فاولر مطالعهٔ آن را دغدغهٔ اصلی زبان‌شناسان می‌داند (فاولر،۱۳۹۰: ۱۳).

این پژوهش برآنست با استفاده از چارچوب روایی آسپنسکی- فاولر گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها را در داستان کوتاه «الشرف» بررسی نماید و به این سوالات پاسخ دهد که آیا این داستان قابلیت بررسی بر اساس چارچوب مورد نظر را دارد؟ و اینکه نویسنده برای بازنمود گفته‌ها و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان از چه شیوه‌ای بهره می‌برد؟ ابزارها و مؤلفه‌های زبانی در این داستان، در راستای تأیید چه نوع ایدئولوژی‌ای است، و تا چه حد باورهای نویسنده را نشان می‌دهد؟

پیشینه پژوهش

در مورد ذنون ایوب و آثار وی تا کنون مقاله و یا کتابی در ایران نوشته و یا ترجمه نشده است، در کشورهای عربی نیز، تنها در چند اثر تحقیقی که به داستان‌نویسی در عراق پرداخته‌اند، زندگی و آثار او بررسی شده است که عبارتند از:

رسالهٔ کارشناسی ارشد عبدالقاهر حسن امین (۱۹۵۵م) با عنوان «القصص فی الادب العراقی الحدیث» و رسالهٔ دکترای نوری محمد ظاهر علی الجمیلی (۲۰۰۳م) باعنوان «فن القصة و الروایة فی الموصل مابین عامی ۱۳۶۸م-۱۹۸۸م» و کتاب «الادب القصصی فی العراق منذ

الحرب العالمية الثانية» تالیف عبدالاله احمد (۲۰۰۱م) و اما دربارهٔ الگوی روایی آسپنسکی و فاولر و تطبیق آن در داستان، در کشورهای عربی پژوهشی بـه عمـل نیامـده و تنهـا بـه ترجمهٔ آثار این دو نظریـه‌پـرداز اکتفـا شـده اسـت؛ از جملـه کتـاب: «النقد اللسانية» و «اللسانية و الرواية» راجـر فـاولر، و «شعرية التاليف» و «وجهة النظر في الرواية علي مستوى المكان و الزمان» آسپنسکی. در بین پژوهش‌های ادبیات داستانی عـرب در ایـران نیـز تـا کنون هیچ داستانی با استفاده از الگوی آسپنسکی و فاولر واکاوی نشده است، لـذا آنچـه که بر ضرورت پژوهش حاضر تأکید می‌کند، ناشناخته ماندن ذنون ایوب و داسـتان‌هـای او در ایران و خالی بودن جای نظریهٔ آسپنسکی و راجر فاولر در ادبیات داستانی، بـویژه در تحلیل داستان‌های عربی است.

ذنون ایوب و خلاصه داستان کوتاه «الشرف»

ذنون ایوب (۱۹۰۸-۱۹۸۸) از پرچمداران داستان کوتاه در عراق است کـه چنـد مجموعـه داسـتان کوتـاه از جملـه قلوب ضمأى، الضحايا، صديقي، الكادحون، رسل الثقافة و...از خویش به‌جا گذاشته است (حسن‌امین، ۱۹۵۵م: ٦٧-٧٠). در کار هر نویسـندهٔ بزرگـی، یـک اندیشه و درونمایهٔ غالب هست که بر آثار او سایه می‌افکند و نگرش او به اثر هنـری را جهت‌مند می‌کند؛ ذنون نیز در آثـار خـود، نماینـدهٔ نسـل روشـنفکر جامعـه اسـت کـه می‌خواهد مردمان سرزمینش را از قید باورهای نادرستی که جامعهٔ سـنتی بـر او تحمیـل کرده برهاند. وی با روحی سـرکش و نگرشـی واقـع‌گرایانـه کـه متـاثر از واقـع‌گرایـان فرانسوی و روسی است، می‌کوشد خود را وارد ساختار جدیدی کند که آزادی انسـان و بخصوص آزادی زن و دفاع از حقوق او در محور آن قرار دارد (محمـدظاهر، ۲۰۰۳م: ٢٦). به اعتقاد او بزرگترین وظیفه‌ای که هر ادیب باید به آن پایبند باشـد، افشـای حقیقـت و انتقاد از واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی نادرستی است که در جامعه می‌بینند، بی‌آنکه از عواقب آن بترسند یا امید پاداشی داشته باشند (احمد، ۲۰۰۱م: ١٦١).

«الشرف» عنوان یکی از داستان‌های کوتاه ذنون از مجموعه داستان «الضحايا» اسـت؛ مجموعه‌ای که موضوع داستان‌هایش انتقاد از جامعهٔ مردسالار و پرداختن به زنانی اسـت

که قربانیان این جامعه هستند. این داستان، توسط راوی اول شخصی ارائه می‌شود که در حین عبور از یکی از محله‌های قدیمی شهر، راه خود را گم می‌کند و ازدحام جمعیت او را متوجه صحنهٔ قتل دختری جوان به نام «زینب» می‌سازد که توسط برادرش «حمد» کشته شده است، تحسین جمعیت نسبت به اقدام حمد و خشم و نفرت آنان نسبت به دخترک به خاک افتاده، راوی را کنجکاو می‌کند که جویای کیفیت این واقعه باشد و از لابه‌لای گفتگوی دو فردی که برای یافتن مسیر با آنان همراه می‌شود، ماجرا اینگونه برای او نقل می‌شود: مشاجرهٔ حمد با شخصی به‌نام اسماعیل در قهوه‌خانه‌ی این محله باعث می‌شود اسماعیل به خواهر او اهانت کند؛ حمد به خشم می‌آید، به سرعت به خانه می‌رود و وقتی او را روی پشت بام، مشغول آویز کردن لباس‌ها می‌بیند درحالیکه پسر همسایه روی پشت بام خانهٔ خود ایستاده، زینب را به قتل می‌رساند. راوی که به‌شدت تحت تاثیر این حادثه قرار گرفته، حضور در دادگاه را وظیفهٔ شرعی خود می‌داند و در دادگاه حاضر می‌شود. جلسه آغاز می‌شود؛ پس از شهادت شاهدان و اشاره پزشک به بی‌گناهی دختر، وکیل زمام امر را در دست می‌گیرد و با اشاره به مشاجره و اهانت اسماعیل به موکلش، دفاعیه‌ای پرشور تحت عنوان دفاع از «شرف» ارائه می‌دهد که همهٔ حاضران در دادگاه را به وجد می‌آورد و از دادستان درخواست عفو می‌کند و سپس، مدارکی دال بر منتسب بودن حمد به یکی از عشایر مشهور عراق ارائه می‌دهد که بر طبق آن حمد، مشمول قانونی می‌شد که در آن ارتکاب به قتل زن، تحت عنوان دفاع از شرف مشروعیت می‌یافت. در نهایت، راوی تنها کسی است که با افسوس دادگاه را ترک می‌کند.

خوانش دیدگاه روایتگری در داستان کوتاه «الشرف»

دیدگاه روایی، به همهٔ بعدهایی از داستان اطلاق می‌شود که به مفهوم‌هایی مانند: زاویهٔ دید، گفتگو، جهان‌بینی و لحن مربوطند. این موارد، عوامل مؤثر در فهم درست متن محسوب می‌شوند؛ به عبارتی، بیانِ زبانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری، و داوری‌هایی که او در داستان دارد؛ لذا باید گفت زبان‌شناسیِ مطرح شده در الگوی

فاولر و آسپنسکی بیش از هر چیز بـا عنـوان «دیـدگاه روایتگـری» کـاربرد دارد، یعنـی «جایگاه بلاغی‌ای که نویسنده نسبت به روایتگر، شخصیت‌هـا و خواننـدگان فرضـی‌اش برمی‌گزیند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۷۰-۷۸). اصطلاح دیدگاه، از نظر تکنیکی در رشته‌های مختلف، معانی و کاربردهای متفاوتی دارد، ولی در همهٔ آنها منظری اسـت کـه هنرمنـد از آن بـه اشیا و حوادث می‌نگرد. این نگاه، در ارتباط با گفتارهای داسـتانی دو وجـه دارد: وجـه زیبایی‌شناختی که به بررسی مکان و زمان توجه دارد و دیگری عقیده و احساسی اسـت که نویسنده، نسبت به راوی و روایت دارد، به تعبیری بهتر، ارتباط تفکر با زبان داسـتان است در سطح روان‌شناختی و ایدئولوژیکی که در ساختار داستان اهمیت به‌سـزایی دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۵-۲۰۷). گفتار را می‌توان در هر مکانی، بـر اسـاس یـک ترتیـب زمـانی خاص، از دید راوی متفاوت و یا صدای شخصیت‌های داستانی نگریست و به آن رنـگ و بوی ایدئولوژیکی بخشید، در این محدوده‌ی تنوع گفـتن اسـت کـه دیـدگاه و نگـرهٔ مؤلف به متن، که نخستین بار توسط آسپنسکی ارائه شد، مورد توجه قرار می‌گیرد (عزام، ۲۰۰۵م، ۹۷). با این توضیح مختصر به بررسی مؤلفه‌های ذکر شده در دیـدگاه روایتگـری یعنی، دیدگاه‌های زمانی، مکانی، روان‌شناختی و عبـارت‌شـناختی در داسـتان «الشـرف» می‌پردازیم، که ابزارهای زبانی را کارآمد و جهت‌مند در جهت تحلیل لایه پنهـان مـتن و روشنگری ایدئولوژی که مدنظر نویسنده و در حقیقت، هدف اصلی او از ارائـهٔ داسـتان بوده، به‌کار گرفته است.

دیدگاه زمانی

در داستان‌هایی که زاویه دید راوی، اول شخص است خط داسـتانی یـا عمـل داسـتانی اغلب بر طبق زمان تقویمی می‌آید و حوادث به ترتیب توالی زمـانی و پـی در پـی نقـل می‌شوند و در غیر این صورت به آن داستان غیر خطی می‌گویند؛ یعنی داسـتانی کـه در آن نظم زمان تقویمی رعایـت نمـی‌شـود (میرصـادقی، ۱۳۹۱: ۱۸). ژنـت[۳] هرگونـه درهـم ریختگی در ترتیب بیان وقایع و ناهماهنگی در نظم داستان را، زمان‌پریشی می‌نامد و آن را به دو نوع کلی آینـده‌نگـر و گذشـته‌نگـر تقسـیم مـی‌کنـد (ریمـون کنـان، ۱۹۹۵م: ۷٤).

گذشته‌نگری[٤] یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته برگردد و آینده‌نگری یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث را پیش‌بینی کند (جینیت، ۱۹۷۷م:۵۱).

روایت‌پردازی نوین در بررسی زمان، از نظریهٔ زمان روایی ژنت استفاده می‌کند؛ ابزار زبان‌شناختی این مؤلفه، شیوهٔ بازنمایی زمان حوادث در روایت، با در نظر گرفتن زمان خود روایت است (فاولر، ۲۰۱۲م: ٢٦٦). آسپنسکی، همانند ساختارگرایان روس، زمان واقعی‌ای که حادثه در آن رخ داده را زمان خارجی، و زمانی که در متن روایت می‌شود را زمان داخلی توصیف می‌کند (عزام، ۲۰۰۵م: ١٠٦)، که واسطهٔ تعبیر ایدئولوژیکی روایت را فراهم می‌آورند (اوسبنسکی،۱۹۹۷م: ٢٦٣).

در صحنه‌های آغازین داستان «الشرف»، راوی در حال عبور از محله‌ای قدیمی است که ناگهان در یکی از کوچه‌ها، ازدحام جمعیت او را متوجه صحنهٔ قتل دختری جوان می‌سازد، راوی به اقتضای اول شخص بودن – و اینکه مانند راوی دانای کل بر همه چیز تسلط ندارد- از چگونگی رخ دادن حادثه بی‌اطلاع است و در لابه لای سخن کسی که شاهد ماجرا بوده داستان را نقل می‌کند. زمان کشته شدن زینب (زمان تاریخی)، پیش از رسیدن راوی به محلهٔ مورد نظر اتفاق می‌افتد، اما در زمان روایی (زمان داخلی) پس از رسیدن راوی در سطح گفتاری ذکر می‌شود و این همان زمان پریشی گذشته‌نگر است که با هدف معرفی گذشتهٔ یک شخصیت و ارائهٔ گزارشی از گذشتهٔ حادثه‌ای رخ می‌دهد:

«يا لَحمدٍ مِن بَطلٍ، لَقد غَسلَ العارَ بِسرعةٍ. لَقد كُنتُ حاضراً عندَما تَشاجرَ معَ اسماعيلَ في المقهَى، وقد عيّرهُ الاخيرُ بقولهِ:« اذهبْ إلى بيتكَ ومَتِّعْ أنظارَكَ برؤيةِ أختِكَ تُغازلُ جدوعاً الحلوَ». وعندَما سمعَ حمدٌ هذهِ الإهانةَ و رأى الحاضرينَ يضحكونَ، ركضَ إلى المنزلِ كالمجنونِ، و تبعَهُ بعضُ الحاضرينَ و كُنتُ أحدَهم؛ ورأينا زينبَ أختَ حمدٍ تنشرُ الغسيلَ على السطحِ و كانَ جدوعُ في سطحِ منزلهِ أيضاً، وأنتَ تعلمُ أنَّ الجدارَ بينَ المنزلَينِ يُمكنُ تخطيَهُ...وماإنْ رَأى هذا المنظرَ إلّا و جُنَّ جنونُه، فاخطفَ سِكيّنَ اللحمِ مِن يدِ أمِّهِ....وقضَى عليها هُناكَ.» (ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳۳)

«حمد عجب قهرمانیست، لکهٔ ننگ را به‌سرعت شست. من آنجا بودم وقتی که در قهوه‌خانه با اسماعیل مشاجره کرد و اسماعیل اینگونه بر او عیب گرفت: «به خانه برو و با چشم خود خواهرت را ببین که با جدوع عاشقانه سخن می‌گفت.» حمد وقتی این اهانت را شنید و خندهٔ حاضرین را دید، دیوانه‌وار به سمت خانه دوید و حاضران نیز او را همراهی کردند، من نیز یکی از آنها بودم. زینب خواهر حمد را دیدیم که روی پشت‌بام لباس پهن می‌کرد. جدوع نیز بر پشت‌بام خانه‌اش بود و تو می‌دانی که از دیوار دو خانه می‌توان عبور کرد...حمد به محض دیدن این صحنه، دیوانه شد، کارد گوشت‌بری را از دست مادرش ربود... و به زندگی‌اش پایان داد.»

و در این بندها، راوی حادثه را از ذهن یکی از شخصیت‌ها می‌گذراند و بدین صورت از یک‌سو شخصیت حمد، اسماعیل، زینب و جدوع را معرفی کرده و از سوی دیگر گزارشی از وقوع حادثه در گذشته ارائه داده است. و اما، آینده‌نگری که عمدتا برای بیان آرزوها، خواست‌ها و برنامه‌های آیندهٔ شخصیت‌های داستانی و یا پیش‌بینی آنان نسبت به وقوع یک امر مورد استفاده قرار می‌گیرد، در این داستان توسط وکیل مدافع حمد به‌کار می‌رود که به سبک گفتگوی مستقیم آیندهٔ زینب را در صورت زنده بودن چنین پیش‌بینی می‌کند که اگر حمد به زندگی زینب پایان نمی‌داد، عشقی که بین او و جدوع بود، آنها را حتما به مسیری می‌کشاند که بدنامی به‌بار می‌آورد:

أمّا كونُ القتيلةِ عذراءَ فأمرٌ لا ينفي وجودَ صلةِ حبٍّ بينَ الجارِ و جارتِه، ولو لم يَقتُلْ موكِّلي أختَه لَحدثَتْ بينَها و بينَ صاحبِها أمورٌ مُخجِلةٌ ممّا يُعرِّضُ موكِّلي إلى مذلةٍ يَفضُلُ عليها الموتُ *(همان: ١٣٦)*.

«اما این که مقتول پاک‌دامن بوده، مسئله‌ایست که وجود عشق بین این دو همسایه (حمد و زینب) را نفی نمی‌کند، و اگر موکل من خواهرش را به قتل نمی‌رساند، امور شرم‌آوری بین او و دوستش رخ می‌داد که باعث خواری موکل من می‌شد که مرگ بهتر از این ننگ است.»

فاولر در مبحث زمان، تندی و کندی سرعت روی دادن حوادث در ذهن خواننده را نیز مورد توجه قرارمی‌دهد (فاولر، ۲۰۱۲م: ٢٦٦). سرعتی که گاه ثابت است و همچون

صحنه‌ای نمایشی تداوم متن و داستان در آن برابر است، گاه به حدأکثر می‌رسد و پاره‌ای از حوادث داستان سریع و خلاصه‌وار در متن ارائه می‌شوند و از آن به «حذف و خلاصه» تعبیر می‌شود و گاهی به حدأقل می‌رسد که ژنت آن را درنگ توصیفی نام می‌نامد (ریمون کنان، ۱۹۹۵: ۸۲).

ذنون در این داستان، تا حدی بر نقل قول مستقیم تکیه کرده است. تمام گفتگوهای مستقیمی که در داستان صورت می‌گیرد، دارای سرعتی ثابت و به‌عبارتی «صحنه» است، چراکه سرعت داستان با سرعت وقوع آن در واقعیت برابری می‌کند:

و لم يَسعْني إلّا أن أسالَ دليلي بعدَ أنْ انتهى مِن سَردِ الحادثةِ: -«ولكنْ هلْ يكفِي هذا المنظرُ لإثباتِ التهمةِ على المسكينةِ و قتلِها؟» فأجابني عابساً -« الشرفُ يا أفندِي، و ما أسعدَ مَن لا تعيشُ في بيتِه امرأةٌ. لا أدري لماذا جعلَنا اللهُ في حاجةٍ إلى النساءِ اللواتي نُهاجَمُ دائماً مِن ناحيتِهنَّ.» و قالَ رفيقُه -«هذا صحيحٌ يا أفندي. لقد رأيتُ جدوعاً و زينبَ يتكلمانِ في كثيرٍ مِن الأحيانِ كما نَفعلُ نحنُ العوامَ كثيراً و لمْ يُثيرا شبهةً في نفسي و لكنْ لما يُصبحُ الشرفُ في الوسطِ يختلفُ الأمرُ و يهونُ كلُّ شيءٍ» (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳٤)

«کاری از دستم برنمی‌آمد جز اینکه از راهنمایم پس از آن‌که حادثه را باز گو کرد، بپرسم: «اما آیا این صحنه برای اثبات تهمت براین دختر بیچاره و قتل او کافیست؟» باخشم به من پاسخ داد: «بحث شرف است آقا، و چه خوشبخت است کسی که در خانه‌اش زنی زندگی نمی‌کند. نمیدانم چرا خداوند ما را محتاج زنانی ساخته که همیشه از سوی آنان ضربه می‌خوریم» و دوستش گفت: « این حرف صحیح است آقا. من بارها جدوع و زینب را دیدم که مثل خیلی از ما، با هم حرف می‌زدند و هرگز هیچ شبهه‌ای در دل من به‌وجود نیاوردند، اما وقتی پای شرف در میان باشد، قضیه فرق می‌کند و همه چیز بی‌اهمیت می‌شود.»

در حقیقت، مقدار متنی که نویسنده به گزارش هر رویداد اختصاص می‌دهد، نشان‌دهنده اهمیت آن رویداد در پیش‌برد روایت است. ذنون در این داستان، بارها صحنه‌ای را به تفصیل شرح می‌دهد و به ذکر جزییاتی می‌پردازد که روشنگر اهمیت موضوع است و در پی آن روند سرعت در ذهن خواننده کند پیش می‌رود؛ به‌عنوان

مثال، زمانی‌که راوی با جنازهٔ دختر مواجه می‌شود، شاهد مکث و درنـگ طـولانی راوی هستیم راوی به توصیف دقیق صحنه‌ای دردناک که با آن مواجه است، می‌پردازد:

إنّهُ يتكلَّمُ مجازاً فأصابعُه هذهِ الفتاةُ في ريعانِ الصِّبا و زهرةِ العمرِ لا تتجاوزُ الخامسةَ عشرةَ، قَد تَمَرَّغتْ في الترابِ و بالرغمِ عن هذهِ الترابِ الذي عَفّرَ وجهَها و رغماً عمّا ارتسمَ عليهِ مِن أَماراتِ الفزعِ و الهولِ، كانَ ذلك الوجهُ الصغيرُ يسيلُ رِقّةً و حلاوةً و أُنوثةً، أمّا فمُها الدقيقُ فقدْ امتلأَ بِدمٍ لوَّثَ شِفاهَها الرقيقةَ و سالَ على ذقنِها و ملأَ قسماً مِن أنفِها الصغيرِ و كانتْ عيناها النجلاوانِ قدْ تَفتَّحتا إلى أَقصى الحدِّ، كعينَي طفلٍ مَروعٍ، أمّا شعرُها الغزيرُ الفاحمُ فقدْ انتشرَ علي منكِبَيْها و تَلطّخَ بِالدماءِ، و... *(همان: ۱۳۲)*.

«او در پرده سخن می‌گفت، منظورش از انگشتانش، ایـن دختـر بـود کـه در عنفـوان جوانی و بهار عمر است، که بیش از پانزده سال ندارد. او به‌خاک افتـاده، امـا بـا وجـود خاکی که چهره‌اش را پوشانده و نشانه‌های وحشت و ترس بر آن نقش بسـته، لطافـت، زیبایی و زنانگی در آن صورت کوچک موج می‌زنـد، امـا دهـان کـوچکش، پرشـده از خونی که لب‌هـای نـازکش را کثیـف کـرده و بـر چانـه‌اش ریختـه و یـک قسـمت از بینی‌کوچکش را نیز پر از خون کرده بود. چشمان درشتش را همچون چشـمان کـودکی وحشت زده کاملاً باز کرده بود، اما گیسوان پرپشت سـیاهش، بـر شـانه‌هـایش ریختـه، درحالی‌که به خون آغشته بود و ...»

راوی، با یک جمله نیز می‌توانست صحنهٔ قتل زینب را برای خواننده گزارش دهد، اما به توصیف دقیق جزئیات می‌پردازد و به حدی آشفته می‌شود که از خود می‌پرسد چه چیزی احساسات مرا برانگیخته که اینگونه تحت تاثیر قرار گرفتم:

و شعرتُ بأنَّ حواسّي قد تَضعضَعتْ و مشاعري قدْ هاجتْ و عواطفي قدْ نُهكَتْ و تبلدتْ تحتَ تأثيرِ هذا المنظرِ و لمْ أستطعْ أنْ أتبينَ أيَّ عنصرٍ مِن عناصرِ هذا ا لمشهدِ المفجعِ قد أثَّر فيَّ أَ هوَ مظهرُ دماءِ القانيةِ؟ أمْ هذهِ الفتاةُ الممرَّغةُ بِالترابِ؟ أمْ هذا الجمالُ القتيلُ؟ و قد علمتُ بأنِّي الوحيدُ الذي كان يشعرُ بِالأسفِ و الرثاءِ لهذهِ الفتاةِ *(همان:۱۳۲-۱۳۳)*.

«و حس کردم ناتوان شده‌ام، احساساتم برآشفته و عواطفم از پای درآمده و تحت تاثیر این صحنه هوشیاری خود را از دست دادم و نتوانستم درک کنم چه عنصری از

عناصر صحنه مرا متأثر ساخته است؟ سرخی تند این خون‌ها و یا پیکر در خاک تپیده‌ی این دختر؟ یا این جمال و زیبایی کشته شده؟ و فهمیدم من تنها کسی هستم که برحال این دختر تأسف می‌خورد و ضجه می‌زند.»

گاهی نیز، پاره‌ای از حوادث داستان، خلاصه یا حذف می‌شوند و هیچ مابه إزایی در متن ندارد و خواننده به سرعت از آن می‌گذرد:

ولمْ أسمعْ بِحادثةِ قتلٍ أو سفكِ دمٍ إلّا وخُيِّلَ لي أنَّ لِلشَّرفِ أصبعاً في الأمرِ. و لو سألَني سائلٌ عن سرِّ هذهِ الرابطةِ بينَ كلمةٍ تدلُّ على السُّموِّ و الرحمةِ و أُخرى تدلُّ على أقصَى درجاتِ الهمجيةِ و الانحطاطِ لَما وجدتُ جواباً غيرَ بيتِ المتنبي المأثورِ التي حفظتُه يومَ أنْ كنتُ تلميذاً لا أفهمُ أربعةَ أخماسٍ ما أحفظُ (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳۱).

«هرگز نشنیدم قتلی رخ دهد و یا خونی ریخته شود، مگر اینکه گمان کردم آبرو دستی در آن دارد. و اگر کسی از من می‌پرسید سر ارتباط این دو کلمه که یکی بر بزرگی و مهربانی و دیگری بر نهایت وحشی‌گری و عقب‌ماندگی دلالت می‌کند چیست، جوابی نمی‌یافتم جز این بیت منقول از متنبی که زمانی که دانش‌آموز بودم آن را حفظ کردم درحالی‌که چهار پنجم آن را نمی‌فهمیدم.»

راوی با عبارت «یوم ان کنت تلمیذا» به یک مرحله از زندگی خود اشاره می‌کند که در کل متن نیازی به توصیف و شرح آن مرحله ندیده است، لذا کودکی و دوران مدرسه در یک جمله خلاصه و مابقی از داستان حذف می‌شود تا روند داستان سرعت بیشتری به خود بگیرد. اما در همین جملهٔ «یوم ان کنت تلمیذا» نکتهٔ حائز اهمیتی را میتوان درک کرد؛ فاصلهٔ زمانی‌ای که برای خواننده روایت می‌شود، از آداب و عادت‌هایی ذهنی سخن می‌گوید که از دوران کودکی یا نوجوانی راوی تا زمان حال که این حادثه را روایت می‌کند، هنوز در بین مردمان سرزمینش رایج است؛ به این معنا که ارزش‌ها هنوز فرق نکرده است؛ اما نویسنده امیدوار است، خواننده، از لابه‌لای سخنان راوی و نقل قول‌هایی که از اهالی آن محله ارائه می‌دهد، روشن‌بینانه‌تر از اهالی‌ای که «زینب» را درک ننمودند و به آسان حق زندگی را از او گرفتند، به مسائل نگاه کند. در کل، «زمان ماضی داستان به این معنا نیست که نویسنده می‌خواهد، گذشتهٔ دور و غریبی

را به تجربهٔ ما نزدیک کند، بلکه، زمان ماضی فقط برای تایید اعتبار گزارش به‌کار رفته است تا خواننده آن را با تجربهٔ کنونی خود پیوند بدهد» (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰٤).

دیدگاه مکانی

دیدگاه مکانی در متن را به موضع دیداری در هنرهای تجسمی شبیه می‌دانند، موضعی که بیننده و مخاطب را ملزم می‌کند، از دیدگاهی که هنرمند خواسته به اثر هنری بنگرد (اوسسبنسکی، ۱۹۹۷م: ۲۵٦). آسپنسکی شگرد توجه به مکان، توسط نویسنده را به دو صورت ارائه می‌دهد: اول اینکه، راوی مکان را از دید شخصیت ببیند، دوم اینکه موقعیت راوی و شخصیت یکی نباشد، بلکه راوی، دیدی تسلسلی، پرنده وار، یا متحرک نسبت به مکان برگزیند (همان، ۱۹۹۹م،٦۹-۷۵). ابزارهایی که برای مکان روایی در اختیار راوی قرار دارد، عبارتند از: نام مکان، قیدهای مکان، کلمات اشاری، کلمات مشخص کننده اندازه و شکل و... که فهم این سطح را نسبت به دیگر سطوح ساده‌تر می‌سازد.

مکان در صحنهٔ آغازین داستان با دقتی وسواس‌گونه توصیف شده است. تصویری دقیق و تجسم کردنی از محله‌ای قدیمی که محال است غریبه‌ای بتواند به راحتی راه خود را در آن بیابد. دیدی که راوی برای توصیف به‌کار می‌برد، دیدی تسلسلی است به این صورت که راوی موقعیتی را پس از موقعیت دیگر پشت سر می‌گذارد تا به صحنهٔ اصلی می‌رسد:

كنتُ أقطعُ أزقةَ الفضلِ الضيقةَ التي تشبهُ التيهَ في كثرةِ منعرجاتِها و التواءاتِها، و لستُ أشكُّ مِن أنَّ مَن كان غريباً عن هذه الحارةِ، لا يستطيعُ مهما أوتيَ مِن ذكاءٍ و الفطنةِ أن يسلكَها لِوحدِه قبلَ أنْ يطرقَها ما لا يقلُّ عن خمسِ مراتٍ بصحبةِ دليلٍ... علمتُ أنَّ تخميني كانَ في محلهِ، فهذا الشخصُ العريضُ الاكتافِ الذي يرتدي الجلابيةَ القذرةَ و الجراويةَ الضخمةَ يهرولُ و هو يقولُ لرفيقهِ "قضيةُ الشرفِ"و بعدَ مرورِ ما يقاربُ دقيقةً منَ الزمنِ رأيتُ جمّاً غفيراً مِن الرجالِ يُهرولونَ و وراءَهم عددٌ كبيرٌ مِن الأطفالِ.... و بعدَ نحوِ أربعِ دقائقَ لمحتُ في نهايةِ الزقاقِ زِحاماً هائلاً و... (ایوب، ۱۹۷۷م،۱۳۱).

«از کوچه‌های تنگ فضل که به خاطر پیچ و خم‌های بسیار و توده ریگ‌های انبوهش به بی‌راهه شبیه بود، می‌گذشتم، درحالی‌که شک نداشتم کسی که با این محله آشنا نباشد، هر چقدر هم، از هوش و ذکاوت بهره‌مند باشد، نمی‌تواند به تنهایی از این کوچه‌ها عبور کند، مگر اینکه پیش از این، حدأقل پنج بار به همراهی یک راهنما از آن گذشته باشد... فهمیدم که درست حدس زده‌ام و این مرد چهارشانه که «جلابیه»[۵] چرک‌آلودی پوشیده، می‌دوید و به دوستش می‌گفت: «قضیهٔ آبرو است» هنوز یک دقیقه نگذشته بود که جمع انبوهی از مردان را دیدم که با شتاب راه می‌رفتند و پشت سر آنها تعداد زیادی از کودکان... پس از گذشت حدود چهار دقیقه در انتهای کوچه، غلغله جمعیت دیدم...»

شاخص‌های مکانی در اینجا عبارت است از: کوچه، نام کوچه، تنگ بودن و پیچ‌وخم آن و شبیه بودن آن به یک بی‌راهه، که فاصله‌ی نزدیک راوی با مکان حادثه را نشان می‌دهد. فاولر معتقد است مکان‌ها به طور خاص از بن مایه‌هایی ساخته شده‌اند که با شخصیت‌های ساکن در آن مکان‌ها پیوند خورده‌اند. باید دید جنبه‌های فیزیکی، فعالیت‌ها، کنش‌ها و رفتار شخصیت‌ها در چه فضاها و صحنه‌هایی ترسیم شده است و بررسی شود که نویسنده با چه هدف و منظوری به این انتخاب دست زده و بین فلان مکان خاص و شخصیت خاص و اعمال چه پیوندی وجود دارد (فاولر، ۱۳۹۰: ٦١) شروع داستان با توصیف محلهٔ قدیمی و مشخصات ذکر شده حس منفی راوی، غربت و نامانوس بودن او را به خواننده القا می‌کند و روشنگر این موضوع است که اهالی این کوچه‌های تنگ، دنیایی بسته و محدود دارند، دنیایی پیچیده و پایبند ارزش‌های نادرست که گریز از آن سخت است. مکان دیگری که نویسنده، نظام‌مندانه از آن به‌عنوان تکنیک «مکان به منزلهٔ ترجمانی از شخصیت» و «مکان همچون اشارتی به درونمایه داستان» استفاده می‌کند، «قهوه‌خانه» است که در مبحث زمان ذکر کردیم؛ راوی حوادث قهوه‌خانه را از نگاه یکی از شخصیت‌های داستان به‌صورت تسلسلی می‌بیند: صحنهٔ شروع مشاجره در قهوه‌خانه، خشم حمد و برگشتن به خانه، همراهی حاضرین، رسیدن حمد به خانه و نگاه کردن به خواهرش که روی پشت‌بام است، بالارفتن از پله،

پایین کشیدن دختر از پله‌ها، فرار او به سمت در و کوچه و در نهایت رسیدن برادر و مرگ زینب: لَقد كُنتُ حاضراً عندَما تَشاجرَ معَ اسماعيلَ في المقهَى، وقد عيّرهُ الاخيرُ بقولهِ:« اذهبْ إلى بيتكَ ومَتِّعْ أنظارَكَ برؤيةِ أختِكَ تُغازلُ جدوعاً الحلوَ». وعندَما سمعَ حمدٌ هذهِ الإهانةَ و رأى الحاضرينَ يضحكونَ، ركضَ إلى المنزلِ كالمجنونِ، و تبعَهُ بعضُ الحاضرينَ و كُنتُ أحدَهم ....

شاید علت انتخاب قهوه‌خانه این باشد، که افرادی که در این اماکن تجمع دارند، اکثرا انسان‌های متوسطی هستند که از لحاظ فرهنگی نیز در سطح پایینی قرار دارند. بالطبع هرچه مکان محدود و اهالی سنتی‌تر باشد، رواج ایدئولوژی مردسالاری و تحقیر و خوارداشت زن، تعصب‌های کورکورانه، سخن پراکنی، دهن‌بینی و مداخله‌گری در زندگی‌ها بیشتر است، در این داستان هم می‌بینیم وقتی حمد و اسماعیل مشاجره می‌کنند، اهانت به خواهر و خندهٔ حاضرین را به دنبال دارد، و زمانی‌که حمد خشمگین به خانه برمی‌گردد، حاضرین نیز حمد را همراهی می‌کنند تا نتیجهٔ خشم او را از نزدیک شاهد باشند.

واکاوی متن در سطح مکانی حاکی از این است که میان شخصیت‌های داستانی، مکان و ایدئولوژی رابطه‌ای تنگاتنگ حاکم است، به این صورت که ذکر مکان چه به صورت بسته (خانه حمد، قهوه‌خانه، دادگاه) و چه باز (حیاط و پشت‌بام خانه، کوچه و خیابان) در هر مقطع از داستان با حضور جمعی از مردم سنت‌گرا همراه است که به ترتیب با وصف کوچه‌های این محلهٔ قدیمی آغاز شد و سپس از قهوه‌خانهٔ محل سخن به میان آمد، ماجرا به خانهٔ حمد رسید و در نهایت در دادگاه پایان یافت؛ در هر یک از این مکان‌ها شخصیت‌هایی بودند که به نوعی از عقاید کهنهٔ خود پرده بر می‌داشتند، چنانکه راوی در دادگاه نیز به حضور قصابی اشاره می‌کند که با شنیدن واژهٔ خون و شرف هیجان‌زده می‌شد:

ودَخلتُها مع الحاضِرين، و اخذتُ مَحلي بينَ المستمعين... و كان الى جانبي قَصابٌ تَنبعثُ مِن ثيابِه رائحةُ اللحمِ و الدَّمِ.... و لم يَسمع الجزارُ كلمةَ الدّماءِ حتى شَرعَ يصفقُ بِحماسٍ (ایوب،۱۹۷۷م، ۱۳۵-۱۳٦).

«با حاضران وارد دادگاه شدم و در جایگاهم میان شنوندگان نشستم..کنار من قصابی بود که از لباسش بوی گوشت و خون برمی‌خاست...قصاب به محض اینکه کلمهٔ خون را شنید با شور و هیجان شروع به دست زدن کرد.»

دیدگاه روانشناختی

دیدگاه روانشناختی به رابطه‌های گفتاری میان نویسنده- یا خویشتن فرضی او- و شخصیت‌هایش می‌پردازد. در نهایت، این نویسنده است که منش‌ها، گفتار، و همهٔ ویژگی‌های شخصیت را تعیین می‌کند؛ وی همه چیز را دربارهٔ آنان می‌داند، اما هنگام ارائه سخن حق انتخاب دارد؛ مختار است که چقدر از مسائل را به چه شیوه‌ای آشکار کند، به شیوهٔ درون‌داستانی با ضمیر «من» یا برون داستانی و با ضمیر «او»؛ (اوسبنسکی، ۱۹۹۹م: ۹۳) همچنین مختار است، مشخص کند ذهن شخصیت‌ها چه اندازه از ذهن او استقلال داشته باشد و اندیشهٔ آنان تا چه حد از صافی ذهن او عبور کند. اینها اختیاراتی زبانی‌اند؛ به همین سبب اگر گفتمان را به دقت بکاویم، خواهیم دید شیوهٔ ارائه با هر ضمیری که باشد درون داستانی یا برون داستانی، گزینش واژه‌ها و جملات همگی حاکی از رابطهٔ بین نویسنده و شخصیت‌هایش است که به دو صورت درونی یا بیرونی نمود یافته‌اند. در دیدگاه درونی، نویسنده مختار است، احساسات درونی خود و یا دیگران را بازگو کند و یا نظرش را دربارهٔ آنان ابراز نماید. ویژگی عمدهٔ آن، استفادهٔ گسترده از کلمات احساسی، قیدها و صفت‌های ارزیابی کننده است، اما دیدگاه بیرونی، دیدگاهیست که راوی در آن، برای خود و در نتیجه برای خواننده نقش مشاهده‌گری عادی را ایفا می‌کند، این نوع روایت یا به‌کلی خالی از هرگونه عبارت‌های ارزش‌گذارانه است که فاولر آن را رئالیسم عینی می‌نامد یا همراه با مؤلفه‌های شناختی است که آسپنسکی آن را «کلمات بیگانگی» می‌نامد (ریمون کنان، ۱۹۹۵م: ۱۲۲).

فاولر و آسپنسکی برای بررسی دیدگاه روانشناختی، با تکیه بر ابزارهای زبانی، مولفه‌های شناختی و مولفه‌های احساسی، چهار نوع رویکرد ارائه می‌دهد:

١- دیدگاه داخلی با روایت اول شخص(درون داستانی): در این نوع روایت، راوی یکی از شخصیت‌های دخیل در روایت است یا در نقش شخصیتی فرعی و شاهد ماجرا، آشکار می‌شود. ٢- دیدگاه داخلی سوم شخص (برون داستانی): این نوع روایت از زاویه‌ی دید دانای کلی بیان می‌شود که مدعی آگاهی از افکار و احساسات شخصیت‌های داستان است.٣- دیدگاه خارجی راوی سوم شخص (برون داستانی): راوی این نوع دیدگاه فقط به روایت عینی داستان می‌پردازد و از ابراز عقیده و قضاوت درباره‌ی حوادث یا شخصیت‌ها خودداری می‌کند. ٤- دیدگاه خارجی‌ای که با هر دو راوی اول شخص و سوم شخص کاربرد دارد. ویژگی آن کاربرد مؤلفه‌های شناختی است، کلماتی مثل: انگار، شاید، به نظرمی‌رسد، فکر می‌کنم و... که نشان از کم اطلاعی و عدم اطمینان راوی دربارهٔ افکار و احساسات شخصیت‌های مورد بحث است (فاولر،١٣٩٠: ١٢٩ و اوسبنسکی، ١٩٩٩م:٩٣-٩٨).

راوی در این داستان، با ضمیر اول شخص حضور خود را پررنگ می‌کند، اما شخصیت اصلی داستان نیست و در نقش یک راویِ مفسر ظاهر می‌شود، نسبت به بیان احساسات خود دیدی کاملا درونی دارد، اما نسبت به شخصیت‌های دیگر دیدگاهش بیرونی است؛ چراکه نویسنده با شخصیت‌های این داستان، از جنبهٔ اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی و در حقیقت ایدئولوژیکی فاصله دارد. راوی نه تنها با شخصیت‌های داستان، که همگی نمایندهٔ جامعهٔ مردسالار هستند، همدلی چندانی ندارد، بلکه راه خود را از آنها جدا کرده است. «به این ویژگی فاصله‌گذاری داستانی می‌گویند که به کمک آن میزان این همانی و همدلی میان نویسنده-راوی و خواننده مشخص می‌شود، این‌همانی از نظر طبقهٔ اجتماعی، شیوهٔ حرف زدن، افکار و عقاید و... جز اینکه فاصله‌گذاری مشخص می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است و یا از آنها فاصله گرفته است» (اخوت، ١٣٧١: ٩٨). مهمترین سودمندی این شیوه اینست که چون راوی اول شخص است، کاربرد جمله‌هایی که شگفتی را می‌رسانند یا احساسات را بروز می‌دهند، رد شوقها و نا امیدی‌ها، بسیار دریافتنی است، برای خواننده نیز مقبول‌تر است چرا که دور از ذهن نیست و این مسئله، داستان را بیشتر باورپذیر جلوه می‌دهد و بزرگترین

زیانش اینست که داستان را در حد مقاله و گزارش تنزل می‌دهد و شبیه خاطره و واقعه‌پردازی می‌کند (میرصادقی،۱۳۹۱: ۱۷).

راوی در این داستان از هر دو چشم‌انداز بیرونی و درونی کمک می‌گیرد؛ وی در آغاز کاملا از بیرون به شخصیت‌ها می‌نگرد و فاصلهٔ خود را از دنیای ذهن و اندیشهٔ آنها حفظ و تنها جزئیات مکان و حادثه را بررسی می‌کند، زیرا به‌خوبی می‌داند اگر از همان ابتدا به توصیف تعصبات کورکورانه و جاهلی شخصیت‌ها بپردازد، عمدهٔ خوانندگان از خواندن این وضعیت حس خوشایندی نخواهند داشت؛ از این رو برای آنکه با خوانندگان همداستان شده و آنان را برای شنیدن ادامه داستان جلب کند، خود را کمی کنار کشیده و از بیرون به داستان نگاه می‌کند و می‌خواهد که خواننده هم با پیش فرض‌های خود به کشف حقیقت ماجرا بپردازد و در این امر سهیم باشد، در این حالت راوی در موقعیت مشاهده‌گر صحنه قرار می‌گیرد و ابزار زبانی او مؤلفه‌های شناختی و ادراکی و جملات بیانگر عقیده است:

– كنتُ أقطعُ أزقةَ الفضلِ الضيقةَ التي تشبهُ التيهَ في كثرةِ منعرجاتِها و التواءاتِها، و لستُ أشكُّ مِن أنَّ مَن كان غريباً عن هذه الحارةِ، لا يستطيعُ مهما أوتيَ مِن ذكاءٍ و الفطنةِ أن يسلكَها لِوحدِه .... فلا أكادُ أظنُّ أنّي قد أُفلتُ منها.(ایوب،۱۹۷۷م، ۱۳۱)

«از کوچه‌های تنگ فضل که به خاطر پیچ و خم‌های بسیار و توده ریگ‌های انبوهش به بی‌راهه شبیه بود، می‌گذشتم درحالی‌که شک نداشتم کسی که با این محله آشنا نباشد، هر چقدر هم، از هوش و ذکاوت بهره‌مند باشد، نمی‌تواند به تنهایی از این کوچه‌ها عبور کند....گمان نمی‌کنم از این کوچه‌ها رهایی یابم.»

–وإنْ هي إلّا هنيهةً، حتى علمتُ أنَّ تخميني كانَ في محلِّهِ... *(همان)*

«تنها لحظه‌ای بعد فهمیدم حدسم درست بوده است....»

– و لمْ أستطعْ أنْ أتبينَ أيَّ عنصرٍ مِن عناصرِ هذا المشهدِ المفجعِ قد أثَّر فيَّ أ هوَ مظهرُ دماءِ القانيةِ ؟أمْ هذهِ الفتاةُ المرَّغةُ بالترابِ؟ أمْ هذا الجمالُ القتيلُ ؟ و قد علمتُ بأنِّي الوحيدُ الذي كان يشعرُ بالأسفِ و الرثاءِ لهذهِ الفتاةِ *(همان:۱۳۲)*

«نتوانستم تشخیص دهم چه عنصری از عناصر این صحنه‌ی دردآور در من اثر گذاشته است، آیا سرخی این خون است؟ یا پیکر این دختر به خاک تپیده؟ یا زیبایی این مقتول؟ و فهمیدم من تنها کسی هستم که به حال این دختر تأسف می‌خورد و اندوهگین است.»

اما راوی که تا این مقطع به گزارش صرف موقعیت پیرامونی حادثه پراخته بود با دیدن جسد دختری جوان که هیچ‌یک از حاضرین در صحنه از مرگ او متأثر نگشته، به نقش راوی–ناظر اکتفا نمی‌کند، بلکه دیدگاهی داخلی در پیش می‌گیرد و تصویرگر احساسات خود نسبت به این صحنه می‌شود و به‌عبارتی به سطحی بالاتر یعنی راوی–مفسر ارتقا می‌یابد. علاوه بر این به هر یک از شخصیت‌ها نیز اجازه می‌دهد دربارهٔ عقائد و احساسات خویش اظهار نظر کنند. ویژگی دیدگاه درونی کاربرد وسیع جملات احساسی، عاطفی، ارزیابی، و تعمیم دهنده است:

جملات تعمیم دهنده

این جمله‌ها در قالب ساختاری ارائه می‌شوند که با قطعیت به زبان آمده و یا خواننده را به یاد حقایق علمی اثبات شده می‌اندازند (فاولر، ۲۰۱۲م: ۲۷٤).

–لا يسلمُ الشَّرفُ الرفيعُ مِن الأذى حتّى يُراقَ على جوانبِهِ الدمُ.(ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳۱)

«شرف و آبروی گرانقدر آدمی از آزار و گزند در امان نمی‌ماند، مگر آن که به خاطر صیانت از آن خون‌ها بر زمین ریخته شود.»

–و ما أسعدَ مَن لا تعيشُ في بيتِه امرأةٌ *(همان: ۱۳٤)*/ الشرفُ شيءٌ عظيمٌ يُضحِّي الإنسانُ في سبيلِه بِكلِّ مُرتخصٍ و غالٍ. والعربيُ مِن بينِ خلقِ اللهِ أكثرُ الناسِ غيرةً على شرفِهِ لا يحتملُ أن يُدنِّسَه مُدنِّسٌ. *(همان: ۱۳۵)* و العِرضُ عندَ العربيِّ هوَ الدُعامةُ التي يقومُ عليها شرفُهُ...*(همان: ۱۳٦)*

«و چه خوشبخت است کسی که در خانه‌اش زنی زندگی نمی‌کند./ آبرو چیز بزرگیست که انسان در راهش از هر چیز بی‌ارزش و گرانبهایی می‌گذرد و عرب، از بین خلق خدا بیشترین تعصب را نسبت به آبرویش دارد و نمی‌پذیرد ناپاکی آن را بیآلاید./ و ناموس برای شخص عرب، پایه و اساس شرفش است.»

جملات عاطفی

هنگامی که متن بیانگر احساسات و عواطف، اندوه، شادی، درد، لذت، نفرت، تعجب، افسوس، ترس و... باشد، متن عاطفی نامیده می‌شود که شامل کلماتی همچون صفات و قیود ارزیابی کننده و افعالی است که گزارش‌گر افکار، ادراک و واکنش‌هایی با مضامین ذکر شده باشند:

-يا لَلهِ ما أروعَه مِن مشهدٍ؟ بل ما أفظعَهُ؟ (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳۲)/ ابتلعتُ كلماتي ووقفَ شَعري كالشوكِ رعباً عندما سقطَ نظري على أصبعِه. *(همان:۱۳۲)*/ و شعرتُ بأنَّ حواسّي قد تَضعضَعتْ و مشاعري قدْ هاجتْ و عواطفي قدْ هُكتْ و تبلدتْ تحتَ تأثيرِ هذا المنظرِ *(همان:۱۳۲)*.

«خدایا چه صحنه‌ی ترسناکی؟ چه فجیع و رسواکننده؟/ کلماتم را فرو بردم و موهایم از ترس مثل خار سیخ شد وقتی‌که نگاهم به انگشتانش افتاد./ احساس کردم حواس پنج‌گانه‌ام ناتوان شده است و عواطفم به جوش و خروش افتاده و احساساتم چیره شده است وتحت تاثیر این صحنه حیران شده‌ام».

-فقد كانَ الكلُّ ناقمينَ الشامتينَ، لم يتردّدْ البعضُ عن البَصْقِ على الجثةِ، و ركلَها الآخرونَ، واختصَّ البعضُ بتعزيةِ القاتلِ وتشجيعِه، وكانوا متحمسينَ لدرجةٍ خشيتُ معها أنْ يقوموا بِمظاهرةٍ لِتلخيصِ المجرمِ مِن العَدالةِ *(همان:۱۳۳)*.

«همه او را سرزنش می‌کردند، برخی حتی یک لحظه در ریختن آب دهان‌شان بر جسد این دختر شک نمی‌کردند، و بقیه او را لگد می‌زدند. برخی دیگر با قاتل همدردی و او را تحسین می‌کردند و به حدی هیجان‌زده بودند که ترسیدم برای نجات مجرم از دادگستری تظاهرات کنند.»

جملات پیشنهادی

جمله‌های پیشنهادی به جمله‌هایی گفته می‌شود که در معنای درخواست، تقاضا، یا پیشنهادی را باشند:

-لذا، فإنّي أطلبُ مِن المحكمةِ أن ترأفَ بالقاتلِ...وأطلبَ تطبيقَ قانونِ العشائرِ بِحقِّهِ. *(همان: ۱۳۶)*

«بنابرین من از دادگاه درخواست می‌کنم که قاتل را عفو نماید...و قانون عشایر در حق او اجرا شود.»

ابزارهای زبانشناختی به کار رفته در هر متن، افزون بر اینکه با دید راوی یا هر یک از شخصیت‌های داستان باشد، میزان قطعیت و عدم قطعیت آنها را نسبت به گزاره‌ای که به زبان می‌آورند، رای خواننده مشخص می‌کند.

ساختار گفتار و اندیشه

هر نویسنده برای بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌های داستان خویش شیوه‌هایی را بکار می‌برد که سبک و ساختار گفتاری نامیده می‌شود (فاولر، ۱۳۹۰: ۲۲۸)، در واقع، این مسئله که یک صحنه از دیدگاه چه کسی روایت می‌شود و گوینده/ بیننده آن کیست از نظر زبانی به شیوهٔ خاصی نمود می‌یابد، این تمایز به این معناست که گوینده یا بیننده گفتار مورد نظر راوی است یا شخصیت. با بررسی پاره گفتارهای هر داستان نکاتی درباره شیوهٔ ظهور تمایز میان بیننده و گوینده مشخص می‌شود؛ به این صورت که در برخی موارد گوینده و بیننده پاره گفتار راوی است، در این پاره گفتارها راوی صحنه را می‌بیند و آن صحنه را برای خواننده روایت می‌کند. اما در برخی موارد، راوی وقایع را از دریچه‌ی چشم شخصیت‌ها می‌بیند (عدل و ساسانی، ۱۳۹۲: ۷۵) و گفتار و اندیشهٔ آنها را در متن منعکس می‌کند، لذا زبان داستان را به چند شکل تغییر می‌دهد: ۱- گفتار مستقیم: ۲-گفتار مستقیم آزاد ۳-گفتار غیرمستقیم ٤-گفتار غیرمستقیم آزاد.

گفتار مستقیم

در این شیوه راوی عین کلام یا اندیشه شخصیت را نقل می‌کند، اما حضور کم‌رنگ خود او قبل از هر سخن حس می‌شود؛ ویژگی زبان‌شناختی آن دو نقطهٔ بیانی و گیومه است:

التفتَ إلى رفيقهِ و سألَهُ ناظراً إليه بِعينَينِ تتجلّي فيهما البلادةُ:«لماذا يرتدي الحكامُ ملابسَ سوداءَ؟» فأجابَه رفيقُه بِلهجةِ مَن يشعرُ بِسعةِ اطّلاعِه: «لأنَّهم يحكمونَ بالإعدامِ و الأحكامِ الشديدةِ.» و هو يقولُ لِرفيقِه: «قضيةُ الشرفِ»... (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳۵)

«به رفیقش نگاه کرد و با چشمانی که حماقت در آنها موج می‌زد پرسید: «چرا قاضیان لباس‌های سیاه می‌پوشند؟» دوستش با لحن کسی که حس می‌کند خیلی زیاد می‌داند، پاسخ داد: «چون آنها به اعدام و مجازات‌های شدید حکم می‌دهند.» و او به رفیش گفت: «قضیهٔ آبروست».

شمارش گفته‌های متن که بازنمود واگویه‌ها، حدیث نفس راوی و گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌های داستان است، نشانگر این مطلب است که گفتار مستقیم شخصیت‌ها با بسامد ٤٧ جمله بیشترین کارکرد را در انتقال ایدئولوژی متن داشته و بر این مهم تاکید دارد که نویسنده یا راوی اول شخص از انعکاس عقائد شخصیت‌ها غافل نمانده و به آنها اجازه می‌دهد با زبان خود چگونگی وقوع حادثه و جهت‌گیری خود را نسبت به آن بازگو کنند.

گفتار مستقیم آزاد

پس از گفتار مستقیم، گفتار مستقیم آزاد با بسامد ۲۵جمله بیشترین کارکرد را دارد؛ این بسامد در تمامی موارد به راوی اختصاص دارد که می‌خواهد نگرش و عواطف خود را نسبت به حادثهٔ ناگواری که برآمده از فقر فرهنگی حاکم بر جامعه است، برای مخاطب بازگو کند:

فلا أكادُ أظنُّ أنّي قد أفلتُ منها حتّى اجدُني بادئاً فيها مِن جديدٍ (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳۱).

«همین که گمان می‌کردم از این کوچه‌ها رهایی یافته‌ام، می‌دیدم که دوباره به آغاز مسیر رسیدم.

لعلَّ رجلاً مِن السابلةِ تَلفَّظَ بكلمةِ «الشرفِ» بصورةٍ لم أشعرْ بها./ وأردتُ أنْ أصرخَ في وجهِ هذا الأحمقِ لماذا لم تغسلْها بدلاً مِن أنْ تقطعَها و لكنّي ابتلعتُ كلماتي *(همان: ۱۳۲)*.

«و با خودم گفتم شاید مردی از رهگذران، به شیوه‌ای کلمهٔ شرف را به زبان آورده که من آن را حس نکردم. و خواستم در چهرهٔ این احمق فریاد بزنم چرا به‌جای اینکه آن زن آلوده را از گناه پیراسته کنی او را قطعه قطعه نمودی، ولی کلماتم را فرو بردم.»

در گفتار مستقیم آزاد که در حقیقت گفتگویی درونی است، گفتار و اندیشه مستقیما به زبان می‌آید و خواننده آزادانه سخنان شخصیت‌ها را می‌شنود (اخوت،۱۳۷۱: ۲۰۱).

گفتار غیر مستقیم

کاربست گفتار غیرمستقیم تنها در بندهای پایانی داستان و با بسامد ۸ جمله دیده می‌شود؛ گویی نویسنده با بهره‌گیری از شگرد حذف گوینده و اختصار کلام او، زمینه را برای اتمام داستان فراهم می‌آورد؛ به‌عبارتی در این شیوه نویسنده گفتار یا اندیشه شخصیت را با زبان خود نقل می‌کند. ویژگی زبان‌شناختی آن حذف ویرگول و علامت نقل‌قول است:

ثمَّ أتى دورُ الطبيبِ، وبعدَ أنْ بينَ كيفيةِ حدوثِ الوفاةِ، ذكرَ أنَّ الفحصَ الطبيَّ دلَّ على أنَّ الفتاةَ عذراءُ لم يمسسْها بشرٌ (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳۵).

«سپس نوبت پزشک شد، پس از بیان چگونگی وقوع مرگ، ذکر کرد که معاینات پزشکی نشان می‌دهد که دست کسی به او نرسیده.»

وأخيراً نهضَ محامي الدفاعِ، وشرعَ يلقي بصوتٍ عالٍ مؤثّرٍ خطبةً عنِ الشرفِ لا تختلفُ كثيراً عنِ الخطبِ التي يُلقيها تلاميذُ المدارسِ المتوسطةِ في يومِ الإثنينِ مِن كلِّ الأسبوعِ و قالَ الشرفُ شيءٌ عظيمٌ يُضحّي الإنسانُ في سبيلِهِ كلَّ مُرتخصٍ و غالٍ...(ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳۵)

«و در آخر وکیل مدافع بلند شد و با صدایی تأثیرگذار و بلند شروع به سخترانی کرد و خطابه‌ای دربارهٔ شرف ایراد کرد که تفاوت چندانی با سخنرانی‌ای که دانش‌آموزان مقطع متوسطه دوشنبهٔ هر هفته ارائه می‌دهند نداشت و گفت شرف چیز با ارزشی است که انسان در راهش از هر چیز بی‌ارزش و با ارزشی می‌گذرد...»

و بعدَ أنْ انتهى مِن ذلكَ قدَّمَ إلى المحكمةِ أوراقاً تُثبتُ أنَّ القاتلَ مُنتمٍ إلى إحدى العشائرِ، وطلبَ تطبيقَ قانونِ عشائرَ بحقِّه، وذكرَ مواردَ و أرقاماً لم أفهمْ مضمونَها *(همان، ۱۳۶)*.

«و پس از پایان دفاعیه، مدارک و برگه‌هایی را به دادگاه ارائه داد مبنی بر اینکه قاتل منتسب به یکی از عشایر است و درخواست کرد قانون عشایر را در حقش اجرا کند و بندها و موادی ذکر کرد که مفهومشان را نفهمیدم.»

در واقع در گفتمان مستقیم، شخصیت و در غیر مستقیم، راوی حضور پر رنگتری دارد (حری، ۱۳۸۸: ٦٥-٦٦).

گفتار غیر مستقیم آزاد

این شیوه در روشی است بین نقل قول مستقیم و غیرمستقیم، به‌طوری که خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد، جمله‌ای که می‌خواند متعلق به شخصیت است یا روایتگر. هدف از این سبک گفتمان ایجاد همدلی در خواننده با شخصیتی موردنظر در داستان است، (فالر، ۱۳۹۰: ۲۲۹) که در این داستان به‌خاطر دوری راوی اول شخص/ منِ دوم نویسنده از شخصیت‌های داستان به لحاظ سطح فرهنگی و اجتماعی از این سبک استفاده نشده است.

دیدگاه ایدئولوژیک

ایدئولوژی به مجموعه عقائد و تصوراتی اطلاق می‌شود که در ذهن افراد بشر وجود دارد و غالباً به هنجارهای حاکم بر برخی از جنبه‌های واقعیات اجتماعی اطلاق می‌شود، اما گروهی معتقدند که آنها نه از جنس عقیده هستند و نه از جنس تصورات، بلکه آداب و رسومی هستند که درونی شده‌اند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۲ : ٣٦).

گفتمان دارای باری ایدئولوژیکی است، لذا می‌تواند هم زمان ابزاری برای قدرت و نتیجهٔ قدرت باشد؛ علاوه بر آن می‌تواند مانع و سدی در برابر قدرت و نقطهٔ شروعی برای یک راهبرد مخالف باشد. فوکو در کتاب تاریخ جنسیت بر این باور است که گفتمان در عین تقویت قدرت، آن را به سستی و رسوایی نیز می‌کشاند. گفتمان قدرت را شکننده و امکان اختلال در آن را فراهم می‌سازد (فوکو، ۲۰۰٤م :۸۳-۸٤).

آسپنسکی و فاولر در مبحث ایدئولوژیک، از نظریهٔ گفتگوی باختین، که به صدا در داستان، کارکردی جامعه‌مدار می‌دهد، تاثیر پذیرفته‌اند. ایدئولوژی در چارچوب الگوی

آنان، دو شکل دارد: ایدئولوژی مستقیم و غیر مستقیم. ایدئولوژی مستقیم از طریق زبان ارائه، تثبیت و بازآفرینی می‌شود و مؤلف می‌تواند با به کارگیری ابزارهای زبانی به جایگاه فردی و اجتماعی خود اشاره کند و درونمایهٔ مورد نظر را به مخاطب انتقال دهد، اما ایدئولوژی غیر مستقیم یا پنهان با بررسی تمامی سطوح آشکار می‌شود (اوسبنسکی، ۱۹۹۹م، ۲۵-۲۸).

در داستان الشرف، راوی و شخصیت‌ها به شکل مستقیم احکام و معتقدات خود را از طریق گفتگو بیان می‌کنند و خواننده به راحتی می‌تواند به ایدئولوژی آشکار، که همان مردسالاری و تحقیر و تضعیف زن است، دست یابد:

و ما أسعدَ مَن لا تعيشُ في بيتِه امرأةٌ. لا أدري لماذا جعلَنا اللهُ في حاجةٍ إلى النساءِ اللواتي نُهاجَمُ دائماً مِن ناحيتِهنَّ. (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳٤)

«و چه خوشبخت است، کسی که در خانه‌اش زنی زندگی نمی‌کند، نمی‌دانم چرا خداوند ما را نیازمند زنانی کرد که همیشه به خاطر آنان مورد هجوم قرار می‌گیریم».

زن در داستان‌های ذنون ایوب شخصیتی منفعل و رنج‌کشیده است که همزمان از سوی مردان سنتی جامعهٔ خود و بلکه در خانوادهٔ خود نیز تحت فشار هستند؛ دامنهٔ این ظلم به‌حدی است که باید گفت مردان جامعه‌ی سنتی، خصلت مردسالاری را از سن کم در بین کودکان خود رواج می‌دهند و آن را مایه مباهات می‌دانند، چنانکه در این داستان، پدر با خشم در چهرهٔ دخترکی، که از دست برادرش فرار می‌کند، فریاد می‌زند اما با روی خندان، از پسری استقبال می‌کند که می‌خواهد خواهرش را بکشد، چرا که با چشم خود دیده، وقتی حمد خواهرش را به قتل رساند، همه او را تحسین کردند:

و بعدَ لحظةٍ برزتْ مِنْ مُنعطفِ الطريقِ طفلةٌ لا تتجاوزُ الثامنةَ مِن عمرِها، تركضُ مرتاعةً و هي تصرخُ بابا. بابا ووقفَ دليلي صائحاً بها «ولج اشبيج؟»، وكان وراءَها طفلٌ يَصغرُها بسنتينِ وبيدِه مبراةٌ صغيرةٌ عتيقةٌ مشهرةٌ، فقبضَ عليه ثالثُنا و رفعَهُ بينَ ذراعيهِ و هو يضحكُ، ثم سألَهُ عن سببِ ركضِهِ وراءَ أختِه فأجابَ «أريدُ أنْ أقتلَ صفيةَ مثلَما قتلَ حمدٌ أختَه» و ضجَّ الرجلانِ بالضحكِ و اختطفَ الرفيقُ السكينَ مِن يدهِ الصغيرِ ثمَّ قبَّله مِن عينهِ و هو يقولُ ضاحكاً «عفية ابني صير سبع مثل أبوك». و رأيتُ دليلي يبتسمُ زهواً، ثمَّ تناولَ أطرافَ شاربِهِ الغليظِ و أخذَ يفتُلُهُ و هو منتفخُ الأوداجِ مرتفعُ الرأسِ (ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳٤).

«لحظه‌ای بعد دختری از پیچ و خم راه دیده شد که هشت سال بیشتر نداشت. وحشت‌زده می‌دوید درحالیکه فریاد می‌زد بابا. بابا. راهنمای من ایستاد و فریاد زد: «هی چت شده؟»، و پشت سر او پسری بود که دو سالی از دختر کوچکتر بود و قلم‌تراش کوچک و کهنه‌ای در دستش داشت، که آن را در هوا می‌چرخاند. پشت سر پسرک، مردی بود که پسر را میان دستانش بلند کرد و خنده‌کنان علت دویدن پسر پشت‌سر خواهرش را جویا شد، پسر پاسخ داد: «می‌خواهم صفیه را بکشم، همانطور که حمد خواهرش را کشت»، دو مرد شروع به خندیدن کردند. دوست آن مرد، چاقو را از دستان کوچک بچه گرفت، سپس چشمان کودک را بوسید و با خنده گفت: «احسنت، پسرم مثل پدرش شجاع شده.» و راهنمایم را دیدم که با غرور لبخند می‌زد، سپس گوشه‌های سبیل کلفتش را کشید و پیچاند درحالیکه با تکبر سرش را بالا گرفته بود و به خودش افتخار می‌کرد.»

لوونتال معتقد است واقعیت‌های اجتماعی از خلال گفتگوی مردم به روشنی بر خوانندهٔ باریک بین آشکار می‌شود و سپس خواننده خود نظریهٔ نهفتهٔ روابط انسانی و اجتماعی را کشف می‌کند (لوونتال، ۱۳۸٦: ٦۳). صدای این داستان، صدای جامعهٔ مردسالاریست، صدای اجتماع و فرهنگی که راوی یعنی من دوم نویسنده به آنها دلبسته نیست. راوی یا منِ ناظر، نمایندهٔ طبقهٔ روشنفکر جامعه است، که از طریق نقل-قول شخصیت‌ها به انتقاد از ایدئولوژی و باورهای نادرست جامعه می‌پردازد؛ باور نادرستی که در بین تمام مردم از حمد برادر زینب گرفته تا اهالی قهوه‌خانه، قصاب، پسربچه‌های این محله، وکیل مدافع و حتی در قانون مصوب جامعه تحت عنوان دفاع از شرف نهادینه شده است، وخامت اوضاع به حدی است که نویسنده نمیداند با چه منطقی با آنها سخن بگوید:

ولمْ أعلمْ بأيّ اللغةِ و بأيّ مَنطقٍ أجادلُ هذينِ، فسكتُّ مُضطرّاً (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳٤).

«و ندانستم با چه زبانی و با چه منطقی با این دو بحث کنم و به ناچار سکوت کردم.»

و در پایان داستان با یک عبارت کوتاه اوج نارضایتی خویش را از جریان فرهنگی و اجتماعی یاد شده در متن ابراز می‌کند:

ترکتُ المحکمةَ و قد بلغَ روحي التّراقِ *(همان:۱۳٦)*.

«دادگاه را ترک کردم در حالیکه جانم به لب رسیده بود.»

ذنون امیدوار است، احساساتی که در سخنان و نوشته‌هایش بازتاب یافته، در متن کارکردی مثبت داشته و زمینهٔ نوعی اعتماد و همدلی را فراهم آورد تا مخاطب احساس کند، صدایی او را مورد خطاب قرار داده که در خود احساسات، نیازها، نگرانی‌ها و باورهای انسانی را حمل می‌کند و به ایدئولوژی غیرمستقیم و پنهان متن، یعنی لزوم ستیزه با سلطهٔ مطلق مرد و مردسالاری، دست یابد.

نتیجه‌گیری

تحلیل روایی داستان «الشرف» بر اساس الگوی «دیدگاه روایتگری» بوریس آسپنسکی و راجر فاولر، که الگویی کارآمد، برای تحلیل گفتمان و دست یافتن به ایدئولوژی در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد، حاکی از کارآمدی مولفه‌های مکانی و زمانی در متن به‌عنوان تکنیکی برای آشکارسازی درون‌مایه و معرفی شخصیت‌های داستان است. در سطح روان‌شناختی، جمله‌های بیان کنندهٔ احساس، جمله‌های تعمیمی، افعال و واژگان شناختی و پیشنهادی، به ترتیب بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند، که هر یک به نحوی بیان‌گر دیدگاه مؤلفند. ساختار گفته‌های متن نیز برای بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها از سه سبک مستقیم، مستقیم آزاد و غیرمستقیم بهره می‌برد، اما سبک غیرمستقیم آزاد در متن کاربردی ندارد، زیرا جهان‌بینی راوی در تقابل با تصورات و باورهای شخصیت‌های داستان است. و در پایان زبانی که ایدئولوژی مستقیم متن یعنی مردسالاری و تحقیر زن را در متن آشکار می‌سازد، زبان خود شخصیت‌های داستان است؛ ایدئولوژی غیرمستقیم متن نیز نارضایتی نویسنده از باورهای نادرستِ پذیرفته شده در سطح جامعه است که در جهت ارتقا بخشیدن به آگاه‌سازی فرهنگی مخاطب به‌کار رفته است.

پی‌نوشت‌ها

1- Boris Ouspensky
2- Roger Fowler
3- Genette

٤- هر یک از این دو نوع زمان‌پریشی خود زیرمجموعه‌هایی دارند، به این صورت که گذشته نگری به داخلی، خارجی و مختلط تقسیم می‌شود و آینده نگری به تمهیدی و اعلانی؛ اما از آنجا که بسط این زیرمجموعه‌ها در این مختصر نمی‌گنجد، مطالعهٔ کتاب خطاب الحکایهٔ ژنت ترجمهٔ محمد معتصم و بناء الزمن عبد الرحمن مبروک و انفتاح النص الروایی تالیف سعید یقطین توصیه می‌شود.

۵- جلابیه نام نوعی پیراهن عربی کاملا بلند است.

منابع و مآخذ

- احمد، عبدالاله (۲۰۰۱م)، «الادب القصصی فی العراق منذ الحرب العالمیة الثانیة»، دمشق: اتحاد کتاب العرب.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱ش)، «دستور زبان داستان»، چاپ اول، اصفهان: چاپخانه اصفهان.
- افخمی، علی و علوی، سیده فاطمه (۱۳۸۲ش)، «زبانشناسی روایت»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران. صص۵۵-۷۲.
- التلاوی، محمد نجیب (۲۰۰۰م)، «وجهة النظر فی روایات الاصوات العربیة»، منشورات اتحاد کتاب العرب.
- اوسبنسکی، بوریس (۱۹۷۷م)، «وجهة النظر فی الروایة علی مستوی المکان و الزمان»، مجلهٔ فصول، المجلد الخامس عشر، العدد٤، صص٢٥٦-٢٦٩.
- اوسبنسکی، بوریس (۱۹۹۹م)، «شعریة التألیف، بنیة نص الفنی و انماط الشکل التالیفی»، ترجمه سعید الغانمی و ناصر حلاوی، القاهرة: المجلس الاعلی للثقافة.
- ایوب، ذنون (۱۹۷۷م)، «الآثار الکاملة لادب ذی النون ایوب»، ج۱، ط٤، عراق: وزارة الاعلام.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۲ش)، «فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی»، تهران: نشر علمی.
- بیاد. مریم و نعمتی فاطمه (۱۳۸٤ش)، «کانون سازی در روایت» ، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش۷، صص۸۳-۱۰۸.
- پروینی، خلیل و ناظمیان، هومن (۱۳۸۷ش)، «الگوی ساختارگرایی ولادمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی». فصلنامه علمی- پژوهشی" پژوهش زبان و ادبیات فارسی"شماره یازدهم، صص۱۸۳-۲۰۳.

– تولان، مایکل (۱۳۸٦ش)، «روایت شناسی، درآمدی زبان شناختی انتقادی»، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

– جینیت، جیرار (۱۹۹۷م)، «خطاب الحکایة بحث فی المنهج»، ط۲، ترجمهٔ محمد معتصم و عبدالجلیل الازدی و عمر حلی، المشروع القومی للترجمة.

– حری، ابوالفضل (۱۳۸۸ش)، «همبستگی میان وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه (با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد) »، فصلنامه نقد ادبی، س۲، ش۷.

– حسن امین، عبدالقاهر (۱۹۵۵م)، «القصص فی الادب العراقی الحدیث»، رسالة ماجستیر، الجامعة الامیرکیة، بیروت.

– ریمون کنان، شلومیت (۱۹۹۵م)، «التخییل القصصی»، ترجمه حسن احمامهٔ، ط۱، دارالثقافة للنشر و التوزیع.

– عدل، مهرناز و ساسانی، فرهاد (۱۳۹۲ش)، «دیدگاه از منظر زبان شناسی شناختی و کاربرد آن در تحلیل کاربردی متن». فصلنامه جستارهای زبانی. د٤. ش۱، صص٦٥-۸۷

– عزام، محمد (۲۰۰۵م)، «شعریة الخطاب السردی»، منشورات اتحاد کتاب العرب، دمشق.

– فاولر، راجر (۱۳۹۰ش)، «زبان‌شناسی و رمان»، ترجمه محمد غفاری، تهران. نشر نی.

– ـــــــــ و دیگران (۱۳٦۹ش)، «زبان‌شناسی و نقد ادبی». ترجمه مریم خوزران و حسین پاینده. تهران. نشر نی. چاپ اول.

–ـــــــــ (۲۰۱۲م)، «النقد اللسانی»، ط۱، (ترجمهٔ: عفاف البطاینة)، بیروت: اعداد المنظمة العربیة للترجمة.

– فوکو، میشال (۲۰۰٤م)، «تاریخ الجنسانیة، ارادة العرفان»، مجلد۱، المترجم: محمد هشام، مغرب: آفریقا الشرق.

– لوونتال، لئو (۱۳۸٦ش)، «رویکردی انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات»، ترجمه محمدرضا شادرو، تهران، چاپ اول، نشر نی.

– میرصادقی، جمال (۱۳۹۱ش)، «زاویه دید در داستان»، تهران، سخن.

– والاس، مارتین (۱۳۸۹ش)، «نظریه‌های روایت»، مترجم: محمد شهبا. تهران: هرمس.

پاینده،حسین (۱۳۹۲ش)، «گشودن رمان»، چاپ اول، تهران: نشر مروارید.

–عسکری حسنکلو، عسگر (۱۳۸٦ش)، «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیات»، فصلنامه ادب پژوهی، شماره ٤، صص ٤۳-٦٤.

– محمد ظاهر علی الجمیلی، نوری (۲۰۰۳م)، «فن القصة و الروایة فی الموصل مابین عامی ۱۳٦۸م-۱۹۸۸م»، اطروحة الدکتورا، جامعة تکریت.

قراءة لغوية لقصة «الشرف» القصيرة في ضوء الرؤية الروائية لبوريس اوسبنسكى و روجر فولر

جهانگير اميرى[1]
سميه صولتى[2]

الملخص

يمكن اعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية تقع تحت تأثير المعتقدات والأيدئولوجيات السائدة على المجتمع. وإذ تعكس اللغة المعتقدات والتقاليد الاجتماعية تلعب دورا هامّا وأساسيا في إعادة بناءها. ترمي هذه الدراسة اعتمادا على آراء «بوريس اوسبنسكى و روجر فولر» من كبار علماء اللغة المعاصرين إلى دراسة لغوية لقصة «الشرف» القصيرة لـ «ذنون أيوب».لقد اعتمدنا في تحليل قصة «الشرف» على آراء العالمين اللغويّين المذكورين توّاً لاستيعاب الأيدئولوجيات الظاهرة والكامنة في النص فضلا عن تحليل المستوى الحواري للقصة ذاتها. فيدنا الدراسة السردية والتعبيرية للقصة التي قمنا بها على أربعة مستويات هي: المستوى الزمكاني والمستوى التعبيري والمستوى السيكولوجي (النفسي) والمستوى الأيدئولوجي (العقائدي) وهي تعتبر عناصر بؤرية وجوهرية للحوار أولاً: اللهجة التي لمسناها عبر الحوار القائم بين شخصيات القصة تكاد تكون ذكورية ناتجة عن ثقافة رجولية أحاطت بجوانب القصة وثانياً: المغزى الرئيسي الذي نستنبطه من خلال القصة هو عبارة عن استياء الكاتب كممثّل للجيل المثقف والمستنير للتقاليد الخاطئة والتصرفات الاجتماعية المنحرفة. وهما من أهمّ النتائج التي توصلنا إليها أثناء دراستنا هذه. والمنهج الذي اعتمدناه في إعداد هذا المقال هو المنهج التحليلي – الوصفي المتّبع عادة في الدراسات الأدبية.

الكلمات الرئيسية: القراءة اللغوية، المنظور السردي، نظرية اوسبنسكى وفولر اللغوية، ذنون أيوب، قصة الشرف القصيرة.

١- الاستاذ المشارک فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازی
٢- طالبة الدكتورا فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازی

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

بررسی مضامین سیاسی و اجتماعی نمایشنامه «الدودة و الثعبان» اثر علی احمد باکثیر

سید مهدی نوری کیذقانی[۱]، استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
عباس گنجعلی، دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
محبوبه حیدرآبادی، دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته زبان وادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰٤/۱٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۲/۰۹

چکیده

«علی احمد باکثیر» (۱۹۱۰؟-۱۹٦۹م) ادیب و نمایشنامه‌نویس یمنی ازجمله ادبایی است که در آثار منثور و منظوم خویش به مسائل و مشکلات جامعه‌اش پرداخته است. در نمایشنامه منثور «الدودة و الثعبان» که روایتگر رمزگونه حمله ناپلئون به مصر و نقش استعمار فرانسه در آن است، مضامین سیاسی و اجتماعی مختلفی دیده می‌شود. باکثیر با انتخاب عنوان «کرم و اژدها (الدودة و الثعبان)» به‌صورت نمادین به موضوع استعمار اشاره‌کرده است. در مقاله حاضر نگارندگان با روش توصیف و تحلیل متن و داده و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی به بررسی و تحلیل مؤلفه‌هایی چون استعمار، آزادی، استبداد ستیزی، زن، عشق به وطن، امید به آینده و جهل و ناآگاهی در این نمایشنامه پرداخته‌اند. در ارزیابی کلی می‌توان گفت در این نمایشنامه باکثیر سعی در نشان دادن اوضاع نابسامان مصر در آن زمان داشته و از طریق این تصویرپردازی برآن است تا با تلنگری به خواننده عرب و مسلمان از او بخواهد که گامی سودمند در جهت اصلاح و بیداری روح خفته جامعه عربی و اسلامی بردارد.

کلید واژه‌ها: علی احمد باکثیر، نمایشنامه، الدودة و الثعبان، مضامین سیاسی و اجتماعی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: seyyed1221@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1281

مقدمه

نمایشنامه یکی از انواع ادبی است که از روزگاران دور تاکنون مورد توجه بسیاری از ناقدان قرار گرفته‌است. این هنر همواره در به تصویر کشیدن مضامین و موضوعات مختلف زندگی انسان‌ها نقش بسزایی داشته است. نمایشنامه در قرون نوزدهم و بیستم میلادی در سرزمین‌های غربی شکوفا شد. به‌تدریج در اثر آشنایی ادبا و نویسندگان جوان عرب با ادبیات کشورهای اروپایی، نمایشنامه در اوایل عصر نهضت در سرزمین‌های عربی مطرح شده و مورد استقبال ادبای جوامع عربی قرار گرفت بدین‌گونه آنها پس از مطالعه آثار غربی به ترجمه، نگارش و تألیف آثار نمایشی پرداخته و بر آن شدند تا خواسته‌ها و اهدافشان را در این قالب ادبی به طور نامحسوس بیان نمایند.

در ادبیات معاصر عربی کمتر شاعر و ادیبی را می‌یابیم که به مسائل سیاسی و اجتماعی توجه نداشته باشد چراکه در قرون اخیر، دنیای اسلام و کشورهای عربی مانند مصر، عراق، لبنان و ... دستخوش حوادث سیاسی و اجتماعی مختلفی گشته و التزام اجتماعی شعر– که بسیاری بدان پایبندند– می‌طلبد تا در این زمینه بذر سخن پراکنده شود.

یکی از ادیبان و نویسندگانی که در آثار خود به مسائل اجتماعی و به‌ویژه سیاسی توجه دارد، «علی احمد باکثیر» است. باکثیر در آثار نمایشی خویش به بیان مشکلات جامعه و ارائه راه‌حل‌هایی برای مقابله با این مشکلات می‌پردازد. او از طریق آثار نمایشی سعی در آگاه کردن مردم و روشن‌سازی اذهان آن‌ها دارد. البته وی به بخش سیاسی و خاصه استعمار توجه بیشتری دارد. او دراین‌باره می‌گوید: «مسائل سیاسی بیشتر توجه مرا به خود جلب نمود تا مسائل اجتماعی، زیرا اگر از سیطرهٔ استعمار و توطئه‌های بین‌المللی رهایی یابیم آسیب‌های اجتماعی را می‌توانیم جبران و اصلاح نماییم» (باکثیر، بی‌تا. ب: ٤٦) نمایشنامه‌هایی مانند *مسمار جُحا*، *مأساة أوديپ*، *ماسأة زينب*، *الدكتور حازم و سرّ شهرزاد*، *هاروت و ماروت* از جمله آثاری است که باکثیر در آن‌ها به مضامین سیاسی و اجتماعی پرداخته است.

«الدودة و الثعبان» یکی از نمایشنامه‌های سیاسی و اجتماعی باکثیر است که نویسنده در آن ضمن توصیف اوضاع مصر در زمان سیطره ناپلئون بر آن، به نقش استعمار فرانسه و انگلیس در کشورهای عربی و اوضاع آشفته جهان اسلام می‌پردازد. با توجه به اینکه پژوهش‌هایی در مورد برخی آثار باکثیر صورت گرفته، سعی شد نمونه‌ای انتخاب گردد که تحقیقی در خصوص آن انجام نشده باشد؛ افزون بر این که نمایشنامه مورد نظر هم به لحاظ زبانی و ساختاری مانند دیگر آثار باکثیر از اهمیت بالایی برخوردار است بوده و هم از نظر محتوا شایان توجه و بررسی می‌باشد زیرا به صورت نمادین به حوادث و مسائل دوران مبارزه مصر با استعمار فرانسه و ترسیم جامعه آن زمان مصر و دنیای اسلام پرداخته است. در این مقاله سعی برآن است که به روش تحلیل متن، مهم‌ترین مضامین سیاسی و اجتماعی نمایشنامه مذکور مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

پرسش‌های پژوهش

– مهم‌ترین مضامین سیاسی و اجتماعی که باکثیر در نمایشنامه الدودة و الثعبان به آن‌ها پرداخته، کدام است؟

– در میان این مضامین کدام یک بیشتر مورد توجه باکثیر بوده و پررنگ‌تر است؟

پیشینه پژوهش

درباره آثار نمایشی علی احمد باکثیر پژوهش‌های متعددی به انجام رسیده است؛ اما پیرامون مضامین سیاسی و اجتماعی نمایشنامه «الدودة و الثعبان» تاکنون هیچ‌گونه مقاله‌ای نگاشته نشده‌است. در ادامه به برخی از پژوهش‌هایی که پیرامون دیگر نمایشنامه‌های او نگاشته شده است، اشاره می‌شود:

– زن در نمایشنامه تراژدی زینب و راز شهرزاد، اثر علی احمد باکثیر، مصیب قبادی و دکتر علی سلیمی، پژوهش‌نامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، شماره اول، ۱۳۹۱ ش.

– بررسی تطبیقی و نقد جامعه‌شناختی زن در رمان‌های سیره شجاع و سرزمین سوخته علی احمد باکثیر و احمد محمود توسط سیده اکرم رخشنده نیا، سید اسماعیل حسینی اجداد، سهیلا گیاه بان، کاوش نامه ادبیات تطبیقی دانشگاه کرمانشاه، سال دوم، شماره ۷، پاییز ۱۳۹۱.

– «ادیپ شهریار» در سه روایت: سوفکلس، توفیق الحکیم و علی احمد باکثیر توسط دکتر یدالله پشابادی، مجله ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال پنجم، شماره ۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۲ ش.

– علی احمد باکثیر و مسرحیه سر شهرزاد (۱۳۹۲)، پریسا نجاتی باراهنمایی دکتر حسن شوندی، پایان‌نامه ارشد دانشگاه آزاد اسلامی کرج.

– بررسی شواهد قرآنی در رمان واسلاماه اثر علی احمد باکثیر، سید اسماعیل حسینی اجداد، سیده اکرم رخشنده نیا و سهیلا گیاهبان، دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی یزد، ۱۳۹۳.

بررسی ادبی، زبانی و تاریخی مجموعه نمایشی *«من فوق سبع سماوات»* اثر علی احمد باکثیر، پایان نامه ارشد، فریده جباره ناصرو به راهنمایی دکتر علی بیانلو، دانشگاه یزد، ۱۳۹۳.

– شخصیت‌پردازی در مجموعهٔ نمایشی «من فوق سبع سماوات» اثر علی‌احمد باکثیر، دکتر علی بیانلو و فریده جباره ناصرو، مجله لسان مبین ۱۳۹٤.

– بررسی ساختار و محتوای نمایش نامه هاروت و ماروت اثر علی احمد باکثیر، پایان نامه کارشناسی ارشد، زیبا امامی به راهنمایی دکتر علی بیانلو، دانشگاه یزد، ۱۳۹٤.

– بررسی عناصر طنز نمایشنامه *«مسمار جحا»* اثر علی احمد باکثیر، پایان‌نامه ارشد، نجمه خردمند سعدی به راهنمایی دکتر علی بیانلو، دانشگاه یزد، ۱۳۹۵.

همان‌گونه که از عنوان های مذکور برمی‌آید، تا کنون پژوهشی پیرامون نمایشنامه الدودة و الثعبان صورت نگرفته است؛ برخی به بررسی مضمون زن و برخی دیگر به بررسی عناصر داستانی در آثار باکثیر پرداخته‌اند. متأسفانه بخش زیادی از این پژوهش‌ها به صورت پایان نامه به رشته تحریر درآمده، که در دسترس نویسندگان

نبودند، اما پژوهش‌های چاپ شده مذکور، یاریگر نویسندگان در فهم بهتر و عمیق تر نمایشنامه مورد بحث بوده است.

خلاصه نمایشنامه «الدودة و الثعبان»[1] (کرم و اژدها)

این نمایشنامه روایتگر اوضاع مصر در قرن پایانی حکومت امپراتوری عثمانی بر مصر است؛ زمانی که دولت استعماری فرانسه قصد تصرف مصر را داشته و از طریق اسکندریه به مصر وارد می‌شود. شخصیت اصلی این نمایشنامه «شیخ جوسقی» یکی از بزرگان مصر است که تمام حوادث این نمایشنامه با محوریت او جریان دارد.

در این نمایشنامه شیخ جوسقی از رهبران نابینای مصر است که به دلیل تدبیر و آگاهی او، مردم نظرات و رهبری‌اش را پذیرفته و همه کارها را به وی سپرده‌اند. ناپلئون بناپارت با تصرف مصر سعی در ماندن و ایجاد حکومتی بسان حکومت فرانسه در این کشور دارد و دست به اقداماتی در این زمینه زده و با خود فرهنگ اروپایی و فرانسوی را به مصر وارد کرده است. در این میان شیخ جوسقی و دیگر رهبران نواحی مختلف مصر که از این اوضاع به ستوه آمده‌اند، به بیرون راندن فرانسوی‌ها می‌اندیشند. شیخ جوسقی در این موقعیت دستور ایجاد ارتش مردمی، برای مقابله با فرانسوی‌ها را داده، اما با توجه به اینکه اغلب نیروهای عامه مردم، کشاورز و صنعتگر بوده و آموزش نظامی ندیده‌اند تصمیم می‌گیرد باتدبیر فراوان از خود فرانسوی‌ها در جهت آموزش به این نیروها و ارتش مردمی استفاده کند و در این راستا می‌کوشد ناپلئون را قانع سازد، زیرا هم‌زمان با نیروهای فرانسوی، ممالیک نیز در مصر با کمک انگلیسی‌ها درصدد دست‌یابی به قدرت هستند. وی از ناپلئون می‌خواهد که به این ارتش مردمی کمک کرده تا اعتماد مصری‌ها را جلب و ممالیک را از این سرزمین‌ها برانند و تا حدودی در این امر موفق است؛ اما با توجه به کارشکنی بعضی از نیروها و جاسوسی‌های آنان این امر به شکست می‌انجامد و شورش و انقلاب مصری‌ها سرکوب می‌شود و تمامی آن‌ها اعم از زن و مرد دستگیر می‌شوند و مورد اتهام و بازجویی قرار می‌گیرند اما آن‌ها به کشور خویش وفادارند و هیچ‌یک حاضر به افشای نام رهبر خود نمی‌شوند و گر چه در

انتهای این نمایش همه آن‌ها اعدام می‌شوند، اما موفق به نفوذ و تأثیرگذاری در قدرت فرانسه می‌شوند.

باکثیر در نمایشنامه *«کرم و اژدها»* به مضامین مختلفی پرداخته است. برخی از این مضامین مانند استعمار، آزادی، استبدادستیزی و وطن، سیاسی می‌باشد و برخی دیگر مانند زن و مسائل آن، جهل و ناآگاهی جامعه و امید به آینده، در حیطه مضامین اجتماعی می‌گنجد؛ شایان ذکر است از آنجا که برخی مضامین، میان اجتماعی و سیاسی بودن در نوسان بوده و به طور مشخص نمی‌توان گفت سیاسی یا اجتماعی صرف است، لذا مضامین به صورت جداگانه ذکر نشده است. در ادامه مهمترین این مضامین، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

استعمار

حمله ناپلئون به مصر– که در سال ۱۷۹۸ م رخ داده و سه سال به طول انجامیده است– نقطه عطفی در تاریخ مسلمانان و عرب به شمار می‌آید. «موقعیت استراتژیک امپراتوری عثمانی، ناپلئون را در نقشه‌های توسعه‌طلبانه خویش تشجیع می‌کرد... وی امیدوار بود که با فتح کشورهای عرب در شمال افریقا و آسیای صغیر خواهد توانست به جای مستعمرات آمریکایی ازدست‌رفته خود، امپراتوری استعماری نیرومندی در این منطقه پدید آورد» (لوتوسکی، ۱۳٥٦ ش: ۵۸ و۵۹).

وجود استعمار در کشورهای عربی قیام‌های مختلفی را برانگیخته و ادبا و نویسندگان مختلف در بسیاری از آثار خویش بدان اشاره نموده‌اند. باکثیر در قسمت‌های مختلف نمایشنامه الدودة و الثعبان سعی نموده حقیقت و چهره استعمار را به تصویر بکشد.

هنگام ورود ناپلئون به مصر، وی اعلامیه‌ای خطاب به مردم مصر صادر کرد که در آن آرمان‌های انقلاب فرانسه با تهدیدهای استعماری به طرز موذیانه‌ای ترکیب‌شده بود و برای جلب احساسات اهالی عقب‌مانده، واژه‌های عوام‌فریبانه‌ای به کار گرفته‌شده بود. ناپلئون تقریباً خود را متدین به دین اسلام و دوست و پاسدار اسلام معرفی کرد. به‌رغم

تصرف مصر، این غنی‌ترین ایالت امپراتوری عثمانی، او خود را دوست سلطان عثمانی خواند و گفت هدفش از آمدن به مصر «مجازات مملوکان» این دشمن سلطان عثمانی و مردم مصر و فرانسه است *(همان: ٦٠)*.

در قسمتی از اعلامیه ناپلئون در خطاب به مسلمین چنین آمده است: «ای اهالی مصر، آن‌ها به شما خواهند گفت که من آمده‌ام مذهب شما را از میان بردارم، حرف آن‌ها را باور مکنید، من آمده‌ام تا حقوق شما را اعاده نموده و غاصبان را به کیفر اعمال خود برسانم. من بیش از مملوک‌ها، به خدا و رسول او و قرآن احترام می‌گذارم، به آن‌ها بگویید که در پیشگاه پروردگار تفاوتی نیست مگر به سبب عقل و کمالات انسانی و فضائل عالی اخلاقی» *(همان:٦١)*.

باکثیر در نمایشنامه الدودة و الثعبان سعی در به تصویر کشیدن این حیله و نیرنگ ناپلئون و عوام‌فریبی استعمار دارد. او در بخشی از نمایشنامه به اسلام آوردن ناپلئون اشاره می‌کند. در این قسمت؛ ناپلئون می‌خواهد اعلام کند که اسلام آورده و به اصول آن پایبند است و برای برقراری عدالت، آزادی و برابری مسلمانان تلاش می‌کند. اما در اصل فرانسه با این ترفند، می‌خواهد به غارت منابع فرهنگی و مادی یک کشور بپردازد: نابلیُون: ما رأیُك یا بُوسلیج لوْ أسلَمنَا؟/ بُوسلِیج: (مَدهُوشاً) أسلَمْنا؟ / نابلیون: أعلنّا أنّنا مُسلمون. دَخلْنا فِي دینِ الإسلام./بُوسلیج: لکنْ یا سیدِی.../ نابلیون: حکومةُ الدیرکتوار؟ لتذهبْ حکومةُ الدیرکتوار إلی الجَحیم. سَیَعتبرنا هؤلاء المسلِمون إخواناً لهم مِن أوّلِ یوم و سأکون أنا السلطان الکبیر/ بوسلیج: و مَبادئ ثورتنا الکبرَی؟ / نابلیون: الحریةُ و المساواةُ و الإخاءُ؟/ بوسلیج: نعَم. / نابلیون: هذه فی الإسلام قد جاء بها منذُ اثنَی عشَرَ قرناً (باکثیر، بی تا. الف:٦٦).

ترجمه: ناپلئون: بوسلیج! نظرت راجع به اینکه مسلمان شویم چیست؟ / بوسلیج: (شگفت زده) اسلام بیاوریم! / ناپلئون: اعلام می‌کنیم که ما مسلمان شده‌ایم و در دین اسلام واردشده‌ایم. / بوسلیج: اما سرورم... / ناپلئون: حکومت دیرکتوار؟ دیرکتوار به جهنم برود. مسلمانان از ابتدا ما را برادرانی برای خود به شمار خواهند آورد و من سلطان و پادشاه بزرگ می‌شوم! / بوسلیج: و اصول انقلاب بزرگ‌مان چه می‌شود؟ /

ناپلئون: آزادی، برابری و برادری؟ / بوسلیج: بله. / ناپلئون: این از دوازده قرن پیش در اسلام آمده است.

البته پرواضح است که باکثیر در این فراز با اشاره به اصول اسلام می‌خواهد بین نظام اسلام و استعمار مقایسه‌ای ایجاد کند. وی اشاره می‌کند که اسلام از دوازده قرن پیش از عدالت، مساوات و دوستی صحبت کرده است؛ اما در اسلام، در این شعارها صداقت وجود داشته است، حال‌آنکه استعمار فقط پایبند به ظواهر و عوام‌فریبی است. فرانسویان از این طریق، سعی دارند تا محبت مسلمانان را جلب و در دلشان جای‌گیرند تا مسلمانان پذیرای آن‌ها شوند.

باکثیر سعی دارد در نمایشنامه‌های تاریخی خویش، حوادثی را که برای امت عربی رخ‌داده است، مثل شکست ژوئن ۱۹٦۷ م و وقایع بعدازآن یعنی شکست عرب‌ها در مقابل فرانسویان را نشان دهد. این امر اقتضا می‌کند که از استعمار فرانسه و شخص ناپلئون که به‌صورت مار خطرناکی تبلور یافته است، به ثعبان یاد کند و سعی نماید این خطر بزرگ را از طریق نمایشنامه بازسازی کند (المحمدی،۲۰۱۰ م: ١٤).

در قسمتی از نمایشنامه الدودة و الثعبان، باکثیر از طریق رمز و نماد به نقش استعمار در مصر اشاره می‌کند. هنگامی‌که ناپلئون برای دیدار و گفتگو به نزد شیخ جوسقی آمده است، شیخ به او می‌گوید که هر روز او را در خواب و رؤیای خویش می‌بیند؛ خوابی که ساخته ذهن خود شیخ جوسقی است و از آن استفاده می‌کند تا به‌صورت غیرمستقیم حرفش را بیان کند. وی رؤیایش را برای ناپلئون تعریف می‌کند؛ در رؤیای شیخ جوسقی نخلی وجود دارد. در این خواب به همراه ناپلئون اژدها و کرمی است که ناپلئون آن دو را به سراغ نخل می‌فرستد درحالی‌که نخل از وجود این دو موجود ترسیده است، صدایی از آسمان به گوش می‌رسد که از اژدها نه بلکه از کرم بترس!:

الجوسقی: أهلاً مرحباً سارِی عَسکر الفِرَنسیس. (یدخل نابلیون و معَه الشیخُ محمدُ المهدی) / نابلیون: کیفَ أنتَ یا شیخُ سُلیمان فإنا لم نرَک منذُ ذلک الیَوم؟ / الجوسقی: ولکنی کنتُ أراک یا سَارِی عسکَر! / نابلیون: کنتَ ترانِی؟ / الجَوسقی: دائماً أمامی. / نابلیون: (یضطربُ قلیلاً ولکن یَتجلّد) أنت لاترانی لا مِن أمامِک و لا مِن خلفِک. / الجوسقی: بل أراک حتی فی

مَنامِی. / نابلیون: فی مَنامک؟ / الجوسقی: و مَعک ثعبانٌ کبیرٌ و دودةٌ دقیقةٌ. / نابلیون: ثعبانُ؟ و دودةٌ؟ / الجَوسقی: فأرسلتَهما علی نخلةٍ عظیمةٍ فالتفّ الثعبانُ حولَ جذعِها فاضطَرَبت النخلةُ و أصابَها هلعٌ شدیدٌ أنساها کلَّ شیءٍ و إذا صائحٌ یصیحُ مِن السَماء: أیّتها النخلةُ لاتخافِی الثعبانَ و خافِی الدودةَ؛ و کانتِ الدودةُ قد زحفَتْ حتی بلغتْ أعلاها... فأخذتْ تمتصُّ لبابَها فتدلت سعفةٌ من النخلة. ثم ارتفَعتْ برأس الثعبانِ إلی حیثُ الدودةِ. فالتهمَ الثعبانُ الدودةَ فنَجت النخلةُ (باکثیر، بی تا. الف:۱۰۳).

ترجمه: جوسقی: خوش‌آمدید. (ناپلئون و شیخ محمدمهدی همراه او وارد می‌شوند.)/ ناپلئون: حالت چطور است شیخ سلیمان، ما از آن روز دیگر تو را ندیده‌ایم؟. / جوسقی: اما من تو را می‌بینم ای فرمانده. / ناپلئون: مرا می‌بینی؟ / جوسقی: همیشه جلو چشم من هستی. / ناپلئون: (کمی آشفته می‌شود اما بردباری می‌کند) تو من را نمی‌بینی نه از مقابل و نه از پشت سر. / جوسقی: من تو را حتی در خواب نیز می‌بینم. / ناپلئون: در خواب؟ / جوسقی: و همراه با تو اژدهایی بزرگ و کرمی کوچک است. / ناپلئون: اژدها؟ و کرم؟ / جوسقی: آن دو را بر نخل بزرگی فرستادی. اژدها پیرامون تنه آن پیچید. نخل به لرزه افتاد چنان ترسی آن را فراگرفت که همه‌چیز را از یادش برد و آنگاه فریاد زننده‌ای از آسمان فریاد برآورد: ای نخل از اژدها نه بلکه از کرم بترس. کرم به بالاترین قسمت نخل خزیده و در آنجا شروع به مکیدن شیره شاخه‌ای نمود. در اثر خوردن کرم، شاخه خرمابن شکست و آویزان شد. سپس اژدها سرش را بالا برد، کرم را بلعید و نخل نجات یافت.

در این رؤیا نخل بدون شک نماد مصر است که مورد تجاوز اژدها و کرم قرارگرفته است. کرم و اژدها هم می‌تواند به گونه‌های مختلف تعبیر شود. در نمایشنامه شیخ مهدی اژدها را نماد ناپلئون و کرم را نماد ممالیک می‌داند، اما شیخ جوسقی باظرافت- که ظاهراً بیانگر دفع خشم ناپلئون نیز هست- اژدها را ارتش ناپلئون می‌داند و تفسیر کرم را به حاضران و آیندگان وامی‌گذارد:

المهدي: أنتَ الثعبانُ! / الجوسقی: أعوذ بالله/ المهدی: و الدودةُ هي الممالیکُ و النخلةُ هی المصرُ/ نابلیون: ماذا تری یا شیخُ سلیمان؟/ الجوسقی: النخلةُ هي مصرُ. هذا واضحٌ کفلق

الصُبح، و لكن لا يليقُ أن نجعلَک ثعباناً. الثعبانُ هو جيشک./ المهدی: هذا ما كنتُ أعنيه/ نابليون (يخدجُ المهدي بنظر عتَبٍ ثم يلتفتُ إلى الجَوسقی) و الدودةُ؟/ الجوسقی: ليست هي المماليکُ لأنهم كانوا عندنا قبل أن تحضُروا أنتم؛ والرؤيا تقولُ: إنک جئتَ بالثعبان و الدودة/ نابليون: فما الدودةُ إذن؟/ الجوسقی: لا أدری سوف تُفسّرُها الأيامُ.

(مهدی: تو اژدهایی/ جوسقی: پناه بر خدا/ مهدی: و کرم همان ممالیک است و نخل همان مصر است./ ناپلئون: نظرت چیست ای شیخ سلیمان؟/ جوسقی: نخل که مصر است این مانند صبح آشکار است؛ اما شایسته نیست تو را اژدها بدانیم. اژدها ارتش توست/ مهدی: من هم منظورم همین بود/ ناپلئون (نگاه تند و سرزنش‌آمیزی به شیخ مهدی می‌اندازد سپس به جوسقی رو کرده) : و کرم کیست؟/ جوسقی: کرم ممالیک نیستند، زیرا پیش از حضور شما در مصر بوده‌اند، اما رؤیا می گوید شما اژدها و کرم را با هم آوردید!/ ناپلئون: پس کرم چیست؟/ جوسقی: نمی‌دانم! روزگار آن را تفسیر خواهد کرد!.)

آزادی در نمایشنامه

آزادی از مفاهیمی است که هر انسانی به‌صورت فطری به آن تمایل دارد. امیرالمؤمنین (ع) خطاب به فرزندش می‌فرماید: «وَ لَا تَكُنْ عَبْدَ غَيْرِكَ وَ قَدْ جَعَلَكَ اللَّهُ حُرّا» (ابن ابی الحدید، ج ١٦: ٩٣)

ازآنجاکه آزادی با سرشت و طبیعت انسان آمیخته شده، یکی از حیاتی‌ترین حق‌هایی است که انسان در همه عرصه‌ها به‌ویژه عرصه اجتماع و حیات اجتماعی به آن نیاز دارد. به همین خاطر واژه آزادی از مطلوب‌ترین واژه‌ها برای همه افراد بشر بوده و هست؛ به‌طوری‌که تقریباً تمامی افراد بشر از متدین گرفته تا مستبدترین آن‌ها نتوانسته‌اند از تحسین آزادی سرباز زنند (جهان بزرگی، ١٣٨٤:١١).

باکثیر در مقابل حوادث و اتفاقات جامعه خویش نمی‌تواند سکوت اختیار کند. او می‌خواهد که ملت عرب را از خواب غفلت بیدار کرده و نسبت به آنچه در پیرامون آن‌ها اتفاق می‌افتد، آگاه سازد. خفقان و جوی که در جامعه مصر موجود بود باکثیر را

واداشت تا مفهوم آزادی سیاسی را در آثار خویش مطرح کند. البته در برخی از موارد از این مفهوم، معنای آزادی شخصی نیز برداشت می‌شود.

اگر ملتی خواستار آزادی باشند، باید برای کسب آزادی طعم سختی و مشقت را نیز بچشند. در راه رسیدن به آزادی از هیچ‌کس نباید هراسی داشته باشند و حتی باید جان خویش را در این راه نیز فدا کنند تا به این نعمت دست یابند. در این راستا در بخشی از نمایشنامه «الدودة و الثعبان» هنگامی‌که همسر شیخ سلیمان جوسقی به وی معترض شده است که چرا پذیرای پیشنهاد ناپلئون مبنی بر سلطنت بر مصر نشده است شیخ جوسقی این‌چنین بیان می‌کند:

الجوسقی: کنتُ سأنشِیء جیشَ الشعبِ و أطرد الممالیک مِن البلادِ و أحرّر الأمةَ مِن ظلمهم، ثم أعلنُ نفسی سلطاناً (فلایختلفُ فیّ اثنان). / ناصحةُ: لکنْ ذلک أصبحَ مستحیلاً الیومَ بعد مَجیءِ الفرنسیس فلماذا لا تقبلُ مایعرضُه کبیرُهم علیک؟ / الجوسقی: لا یا ناصحةُ. لا أقبلُ أبداً أن أکون خادماً للفرنسیس خائناً للأمةِ. (باکثیر، بی‌تا. الف: ١١١).

ترجمه: جوسقی: بر آنم تا ارتش مردمی ایجاد کرده و ممالیک را از سرزمین بیرون کنم و این امت را از ظلم و ستم ایشان آزاد سازم، سپس خودم را به‌عنوان سلطان معرفی کنم، در آن صورت همه مرا قبول می‌کنند. / ناصحه: اما این امر اکنون و پس از آمدن فرانسویان محال است. پس چرا آنچه را که بزرگ ایشان (ناپلئون) به تو عرضه کرده است نمی‌پذیری؟ / جوسقی: نه ناصحه. من به‌هیچ‌وجه قبول نمی‌کنم که بنده‌ی فرانسوی‌ها شده و به مردمم خیانت کنم.

باکثیر با آوردن چنین فرازهایی سعی دارد به مخاطب بفهماند که رهبر حقیقی هیچ‌گاه و به هیچ قیمتی آزادی و عزت خود و مردمش را نمی‌فروشد و بنده بیگانگان و مستعمران نمی‌گردد.

یکی دیگر از بخش‌هایی که نویسنده به اهمیت وطن و جایگاه آن اشاره می‌کند آنجاست که فرانسویان وارد خاک مصر شده و قصد دارند با ممالیک بجنگند. شیخ جوسقی رهبران قبایل و سرزمین‌های مختلف را گرد هم می آورد. آن‌ها از او می پرسند که وظایفشان چیست؟ شیخ تأکید می‌کند که همه باید آماده باشند و از میهن و سرزمین

خود دفاع نمایند و این سرزمین میهن آن‌هاست و فرقی میان فرانسویان با ظاهر فریبنده و ممالیک نیست و درهر صورت باید آن را آزاد نمود:

الجوسقی: ارجعُوا الیهم و قولوا لهم یتسلّحوا فی دیارهم و یتأهّبوا./ العدیسی: ألیس هذا ما یُنادی به زعیمهم بونابرتة اذ أوصانا بالهدوء و السکینة لانه –کما یزعم– ما جاء الا لقتالِ الممالیک و إخراجهم مِن البلاد./ الجَوسقی: یا علیّ یا ابن محلة دمنة الا تذکّر أن هذه خطتنا نحو الممالیک من قبل أن نسمعَ باسم هذا البونابرتة؟/ العدیسی: و لکن مَجیء هولاء الغُزاة جعلنا فی وضع جدید./ الجوسقی: هذا الوضع الجدید لا یغیّرُ مِن موقفنا شیئاً بل لعلّه یُنبّهُنا الی وُجوب التعجیل بالعمل علی تنفیذ الخُطة./ العدیسی: لکنّ البلادَ بلادُنا قبل أن تکونَ بلادَ الممالیک./ الجوسقی: بل صارت فی الحقیقة بلادَهم هم منذ اتّکلنا علیهم فی الدفاع و تخلّینا لهم عَن شرفِ الجندیة (باکثیر، بی‌تا. الف: ۸).

ترجمه: جوسقی: برگردید نزد ایشان و بگویید در سرزمین خود مسلح و آماده باشند/ عدیسی: آیا رهبر آن‌ها بناپارت هم همین را نمی‌گوید؟ او ما را به آرامش فرامی‌خواند زیرا چنانکه بر می‌آید آمده تا با ممالیک بجنگد و آن‌ها را از میهن ما بیرون کند/ جوسقی: ای علی ای فرزند محله دمنه، مگر به یاد نداری که پیش از شنیدن نام این بناپارت هم نقشه ما همین بود؟/ عدیسی: اما آمدن این سپاهیان ما را در وضعیت جدید قرار داده است/ جوسقی: این وضع جدید موضع ما را تغییر نمی‌دهد بلکه شاید ما را هشیار سازد که در انجام نقشه خود شتاب ورزیم/ عدیسی: این سرزمین پیش از آن‌که از ممالیک باشد میهن ماست/ جوسقی: بلکه در حقیقت سرزمین آن‌ها شده از وقتی‌که ما در دفاع از آن به آن‌ها تکیه نمودیم و شرافت و عزت سربازانمان را برای آن‌ها رها کردیم.

استبداد ستیزی

ادبیات و گونه‌های مختلف آن، یکی از راه‌هایی است که ادیبان و نویسندگان به‌وسیله آن می‌توانند به بیان خواسته‌ها و نظرات خویش پرداخته و یا از اوضاع جامعه خویش انتقاد کنند و بدان وسیله مردم کشور خویش را به مبارزه با استبداد و ظلم و ستم

تشویق کنند. باکثیر جز ادبای متعهد به شمار می‌رود و همچنان که از وجود و حضور استعمارگران در سرزمین‌های عربی ناراضی است از ظلم و ستم حاکمان نیز شکوه می‌کند. وی در راستای آزادسازی ملت خویش و سرزمین‌های عربی و اسلامی مردم را به مبارزه علیه استعمار، استبداد و هرگونه ظلم و ستمی در آثار ادبی و نمایشی خویش برمی‌انگیزد.

در قسمت آخر نمایشنامه، باکثیر صحنه‌ای را ترسیم می‌کند که ایستادگی و ستیز آشکار رهبران واقعی ملت را نشان می‌دهد. در این صحنه در هنگام گفتگوی ناپلئون و شیخ جوسقی، صدای سیلی در دربار ناپلئون طنین‌انداز می‌شود. در این بخش شیخ جوسقی بیان می‌کند که این صدای دست مردم است که به ظلم، استبداد و استعمار فرانسه سیلی می‌زنند و در مقابل آن‌ها ایستادگی می‌کنند:

نابلئون: ترید شیأ آخر؟ / الجوسقی: نعم أریدُ أنْ تعاهدَنی یا جنرالُ بونابرته بشرفِک؟ / نابلیون: بکلّ سرورٍ (یمدُّ یدَه و یصافحُ الجوسقی) (یلطمُه الجوسقی بیده الیُسرَی لطمةً قویةً رنّت فی القاعة مفاجأة أذهلت الجمیعَ). / نابلئون: (صائحاً بالفرنسیه) وَغْد. / الجوسقی: معذرةً یا بونابرته. هذه لیست یدِی. هذه یدُ الشعبِ. / نابلئون: خذُوه. عذّبُوه، ثم اقتلُوه (باکثیر، بی‌تا. الف:۱۳۸).

ترجمه: ناپلئون: چیز دیگری می‌خواهی؟ / جوسقی: بله من می‌خواهم که به شرفت با من عهد ببندی؟ / ناپلئون: باکمال میل (دستش را دراز می‌کند و با جوسقی دست می‌دهد) (ناگهان جوسقی با دست چپش به او سیلی محکمی می‌زند که صدایش در سالن طنین‌انداز می‌شود و همه متعجب می‌شوند). / ناپلئون: (درحالی‌که با زبان فرانسوی فریاد می‌کشد) احمق. / جوسقی: معذرت می‌خواهم بناپارت. این دست من نیست، این دست مردم است. / ناپلئون: دستگیرش کنید، او را شکنجه کنید، سپس او را بکشید.

زن

علی احمد باکثیر در آثار خویش به معرفی شخصیت زن به‌طور واقعی می‌پردازد و اهتمام ویژه‌ای بدان دارد. وی از ابعاد و زوایای متفاوت تصویرگر شخصیت پویای زن بوده است و واقعیت‌های دردناک جامعه زنان را به‌صورت جان‌سوز بیان می‌دارد. وی زن را دارای شخصیتی مستقل برای رسیدن به اهدافش توصیف می‌کند. او زن را همچون مادری دلسوز برای فرزندانش، همسری فداکار برای شوهرش و زنی مجاهد و مبارز تا زنی مظلوم و ستم دیده به تصویر می‌کشد (خطیب، ۲۰۰۹: ۱۲۷).

یکی از شخصیت‌های برجسته زن که در نمایشنامه «الدودة و الثعبان» با آن روبرو هستیم «ناصحه» همسر قهرمان نمایش یعنی شیخ جوسقی است. بی‌شک نامی که باکثیر برای این زن انتخاب کرده است نیز توجیهی دارد. ناصحه یعنی زنی که خیرخواه است و منفعت همسر خویش را می‌خواهد. زنی با شخصیتی محوری که در بسیاری از صحنه‌های نمایش به «شیخ جوسقی» (همسر خویش) مشاوره می‌دهد و در پیشبرد حوادث مؤثر واقع می‌شود.

وی صلاح، منفعت و پیشرفت خانواده خویش و مملکت را با هم می‌خواهد و از همسرش می‌خواهد که رهبری مردم و سرزمین مصر را به دست بگیرد. هنگامی‌که ناپلئون به شیخ جوسقی پیشنهاد رهبری را می‌دهد، اما شیخ جوسقی آن را نمی‌پذیرد، همسرش از علت آن جویا می‌شود:

أم داود: تعالْ هنا یا سیدَنا الشیخُ کیف ترفضُ ماعرضَه علیک؟ / الجوسقی: إنما أرادَ أن یستدرجنَی یا ناصحةُ. / ناصحةُ: یستدرجُک؟ / الجَوسقي: حتی أسقطَ فی عیون الناس فینفضّوا عنی إذا علمُوا أنّنی طامعٌ فی منصبِ السلطنه. / ناصحةُ: لکنک کنتَ طامعاً فی هذا المنصب و تعملُ له منذُ خمس‌وعشرین سنةً فماذا کنتَ ستصنعُ؟ / الجوسقی: کنت سأنشیء جیشَ الشعب و أطردُ الممالیک مِن البلاد و أحرّر الأمةَ مِن ظلمهم، ثم أعلنُ نفسي سلطانا فلایختلف فیّ اثنان. / ناصحةُ: لکن ذلک أصبحَ مستحیلاً الیوم بعدَ مَجیء الفرنسیس فلماذا لا تقبلُ مایَعرضُه کبیرُهم علیک؟ / الجوسقی: لا یا ناصحةُ. لاأقبل أبداً أن أکونَ خادماً للفرنسیّس خائناً للأمةِ / ناصحةُ: انقلبْ علیهم بعدَ ذلک. بعد أنتکونَ سلطاناً نافذَ الکلمة.

الجوسقی: هیهات. یا ناصحةُ. مَن باعَ نفسَه للشیطان لایستردُّها منه أبدا. / ناصحة: و ما عاقبةُ هذا الذی أنتَ فیه؟ أماسمعتَه یُهدّدک و یتوعّدُک؟ / الجوسقی: فکیفَ آمنُه علی نفسي بعد ذلک یا ناصحةُ؟ / ناصحةُ: إذا أرضیتَه و سایَرتَه. / الجوسقی: إنه عرفَ حقیقتي یا ناصحةُ. / ناصحةُ: و لذلک أرادَ أن یصطنعَک. / الجوسقی: لیقضي علیَّ بعدَ أن أقضی له وَطرَه. / ناصحةُ: و مصیرنا یا سیدَنا الشیخُ ألا تفکّر فیه؟ / الجوسقی: المصیرُ بید الله یا ناصحةُ. / ناصحةُ: حتی الثروةُ التی جمعتَها طولَ حیاتک صرتَ تُبدّدها هذه الأیام بغیرِ حسابٍ/ الجوسقی: فی سبیلِ الله یا ناصحةُ... کفارةٌ عما ارتکبتُ فی جَمعها مِن ذنوبٍ و اغتلتُ مِن حقوقٍ. / (باکثیر، بی‌تا. الف: ١١٢).

ترجمه: ناصحه: بیا اینجا شیخ چگونه نپذیرفتی آنچه را که به تو پیشنهاد دادند؟ / جوسقی: او می‌خواهد مرا به طمع وادارد و کم‌کم بفریبد. / ناصحه: تو را به طمع وادارد؟ / جوسقی: تا اینکه از چشم مردم بیفتم؛ و از من کناره بگیرند هنگامی‌که بفهمند من به منصب و پست سلطنت طمع دارم. / ناصحه: اما تو به این منصب طمع داشتی و برای رسیدن به آن بیست‌وپنج سال تلاش کردی، چه‌کار می‌خواهی بکنی؟ / جوسقی: ارتش مردمی ایجاد خواهم کرد و ممالیک را از این سرزمین بیرون و این امت را از ظلم ایشان آزاد می‌کنم، سپس خودم را به‌عنوان سلطان معرفی می‌کنم. در آن صورت همه مرا قبول می‌کنند. / ناصحه: اما این موضوع بعد از آمدن فرانسوی‌ها غیرممکن به نظر می‌رسد. چرا پیشنهادی را که ناپلئون به تو داده است قبول نمی‌کنی؟ / جوسقی: نه ناصحه. من به‌هیچ‌وجه قبول نمی‌کنم که خادم و بنده فرانسوی‌ها شوم و به مردمم خیانت کنم. / ناصحه: بعدازآن بر ضد آن‌ها کودتا کن. بعدازاینکه تو سلطانی دارای نفوذ شدی. / جوسقی: هیهات ناصحه، کسی که خودش را بر شیطان بفروشد نمی‌تواند آن را دوباره پس بگیرد. / ناصحه: و عاقبت کار تو چیست؟ آیا نشنیدی که تو را تهدید می‌کند؟ / جوسقی: چگونه پس‌ازاین او را از خود مطمئن سازم؟ / ناصحه: باید او را راضی کنی و با وی همراه شوی. / جوسقی: ناپلئون به حقیقت و ذات من پی برده است... / ناصحه: برای همین می‌خواهد با تو سازش کند و تو را برگزیند. / جوسقی: تا پس‌ازآنکه نیازهایش را برآورده ساختم، کار من را بسازد. / ناصحه: و سرنوشت ما ای

شیخ، آیا به آن نمی‌اندیشی؟ / جوسقی: سرنوشت دست خداست ناصحه. / ناصحه: حتی ثروتی را که در طول زندگی‌ات به دست آورده‌ای ، در این روزها بی‌حساب از بین می‌بری. / جوسقی: درراه خدا خرج می‌شود ناصحه... کفاره گناهانی است که در جمع‌آوری آن‌ها مرتکب شده‌ام و حقوقی که پایمال کرده‌ام.

در این بخش ناصحه را به‌عنوان زنی می‌بینیم که نگران خانواده خویش است. زنی که تمام تلاش خود را می‌کند تا فرزندانش در آسایش باشند و همسرش به هدفی که مدتی طولانی برای آن تلاش کرده است، دست یابد. وی تمام سعی خود را می‌کند تا همسرش از در سازش درآید و پیشنهاد ناپلئون را قبول کند.

یکی دیگر از شخصیت‌های زن مؤثر در نمایشنامه «نفیسه» است. وی بانویی صاحب نفوذ، دارای قدرت تصمیم‌گیری، قاطع و همسر مرادبک می‌باشد. نفیسه، نماد زنی آگاه و دارای شخصیتی مستقل است. او بااینکه در یک جامعه کاملاً سنتی زندگی می‌کند- جامعه‌ای که به ماندن زنان در منزل و یا سخن نگفتن آن‌ها با نامحرمان، حکم می‌دهد- چنان توانایی و جسارتی دارد که دیگران در برابر امر او سر طاعت فرود می‌آورند. هنگامی‌که مرادبک از امراء ممالیک حکم به دستگیری شیخ جوسقی می‌دهد و سربازانش برای دستگیری وی می‌روند؛ به دستور نفیسه همسر مرادبک مجبور به بازگشت می‌شوند وی حکم همسر خویش را نقض می‌کند:

نفیسة: مَن هذا الذي تريدون القبضَ عليه؟ / المقدمُ: الشيخُ سليمانُ الجوسقي. / نفيسة: أيها المجرمون إيّاكم أن تمسّوه بسُوءٍ. / المقدمُ: مولانا مرادبک هو الذی أمَرنا. / نفيسة: ارجعوا إلى مرادبک و قولوا له إننی نهيتُكم عَن تنفيذ أمرِه. / المقدم: لكن يا مولاتي... /نفيسة: نفّذ ما أقول لک. / المقدم: سمعاً يا مولاتي./ نفيسة: إياكم أنتعودوا إلى هذا البيتِ بأمرِ مرادبک أو بغيرِ أمره و إلا فلا تلوموا إلا أنفسَكم. اخرجوا يا سُبّةَ المماليکِ. (باکثیر، بی‌تا. الف: ٥١).

ترجمه: نفیسه: این‌که می‌خواهید وی را دستگیر کنید، کیست؟/ سرگرد: شیخ سلیمان جوسقی. / نفیسه: ای مجرمان، مبادا به او صدمه‌ای وارد کنید./ سرگرد: سرورمان، مرادبک دستور داده است. / نفیسه: برگردید و به مرادبک بگویید که من شما را از اجرای دستورش بازداشتم. / سرگرد: اما سرورم.../ نفیسه: آنچه گفتم را انجام بده./

سرگرد: چشم سرورم. / نفیسه: نبینم دیگر به دستور مرادبک یا غیر او به این خانه برگردید، در غیر این صورت، هر چه ببینید از چشم خود دیده‌اید. بروید بیرون ای مایه ننگ ممالیک!

نفیسه در بُعدی دیگر، در کسوت زنی است که علی‌رغم نارضایتی از برخی کارهای همسر خود، تن به خیانت نمی‌دهد (ن.ک: باکثیر، بی‌تا. الف: ٧٩-٨٤). حال آن‌که در چند جای از نمایشنامه به خیانت «ژوزفین» همسر ناپلئون –حتی در اظهارات خود ناپلئون– اشاره شده است *(همان: ٨٤ و١٣٢- ١٣٤)*.

البته باکثیر در دیگر نمایشنامه‌هایش نیز همچون شهرزاد و تراژدی زینب نیز به زن جایگاهی والا بخشیده و او را تا حد ابر قهرمان و شخصیتی آگاه و باتدبیر بالا برده است (برای توضیح بیشتر نک: سلیمی و قبادی، ١٣٩١: ١١٥-١٠١). این نگاه انتقادی باکثیر بیانگر تضییع حقوق زنان در جامعه عرب بوده و از این‌رو او می‌کوشد تا با تصویر چنین شخصیت‌هایی، شهامت، توانایی و اراده زن مسلمان را بیان نماید.

امید به آینده

امید به آینده و انتظار بهبودی اوضاع، یکی از مضامینی است که در اغلب آثار منظوم و منثور سیاسی و اجتماعی معاصر به چشم می‌خورد. در هر جامعه‌ای که به دلایل سیاسی و اجتماعی مردم غم‌آلود و اندوهگین هستند هر عنصری که باعث ناامیدی بیشتر مردم شود، آسیب تلقی می‌شود. ازاین‌رو ادبا و نویسندگان باید امید و خوش‌بینی را در مخاطب خود ایجاد کنند (غنی‌پورملکشاه و خلیلی، ١٣٩١: ١٥٨).

علی احمد باکثیر در آثار سیاسی و ادبی خویش علاوه بر نشان دادن و بیان مشکلات، در پی زنده نگه‌داشتن امید در دل هم‌وطنان خویش نیز هست و این عنصر مهم به‌وضوح در نمایشنامه الدوده و الثعبان به چشم می‌خورد. در فرازهایی از نمایشنامه مشاهده می‌کنیم که مصریان در طی مبارزه با استعمار و استبداد، امید خویش را از دست نداده و به آینده‌ای روشن امید بسته‌اند که این خود انگیزه‌ای برای ایستادگی و مقاومت در برابر سلطه جویان و حکام خودکامه و زورگو می‌باشد. آخرین جملاتی که شیخ

جوسقی در این نمایشنامه می‌گوید، به شیوه نمادین بیانگر امید به آینده‌ای نه‌چندان دور و پیروزی بر فرانسویان هست:

الجوسقی: (یتلفتُ مِن صَوب المنصّة و هم یَسُوقونه) بونابرته تذکّرْ تأویلَ الرویا. نحنُ أثَّرنا الثعبانَ حتی التهم الدودةَ؛ و غدا سنطردُ الثعبانَ! (باکثیر، بی تا. الف: ۱۳۹).

ترجمه: (جوسقی از سمت سکو نگاهی می‌اندازد و درحالی‌که او را می‌برند می‌گوید:) بناپارت! تفسیر خواب را به یادآور. ما اژدها را دنبال کردیم تا جایی که کرم را بلعید و فردا اژدها را نیز بیرون خواهیم کرد.)

این قسمت از عبارت نشان از امید و رهایی در آینده دارد. باکثیر از زبان شخصیت اصلی و با زبان نمادین می‌گوید که ما سرانجام این دو دشمن یعنی کرم و اژدها (کرم کنایه از حیله ناپلئون برای نفوذ در سرزمین مصر و اژدها کنایه از ارتش فرانسه) را از بین می‌بریم و باتدبیر خود و تحریک آن‌ها علیه هم کار آن‌ها را می‌سازیم. در توضیح این قسمت می‌توان گفت حیله ناپلئون توسط خود ارتش فرانسه از بین رفت، زیرا ارتش فرانسه با سرکوب قیام‌های مردمی باعث آگاه شدن مردم نسبت به حیله فرانسویان شدند و این مکر و حیله توسط خود آن‌ها خنثی شد. در این قسمت شیخ جوسقی امید دارد که فرانسویان را در آینده‌ای نزدیک شکست خواهند داد.

در فرازی دیگر از نمایشنامه یاران جوسقی در حال صحبت هستند و از همدیگر می‌پرسند که زمان حاکم شدن شیخ جوسقی کی فرامی‌رسد؟ آن‌ها امید دارند در آینده‌ای نزدیک این اتفاق بیفتد و حتی اگر در این دوره و نسل نباشد در نسل بعدی حتماً این آرزو یعنی مستقل شدن کشور از دست ممالیک و فرانسویان اتفاق خواهد افتاد:

حمزة: آه متی یجیء یومُنا یا عبدالقادر؟ متی نَرَی مولانا الشیخَ و قد جلسَ علی کرسیّ الوالي فی القلعة الجبل؟/ عبدالقادر:قریباً إن شاء الله./ حمزة: لقد انتظرنا خمساً و عشرین سنة./ عبدالقادر: لن یبقوا فیها طویلاً اذا تکون لنا جیشٌ من الشعب. / حمزة: و متی یتکون لنا ذلک الجیش؟/ عبدالقادر: ان لم یکن فی الجیل الذي نحن فیه. ففي الجیل الذی یلیه./ حمزة: آه.

سننتظر إذن طویلاً بعد./ عبدالقادر:لا باس یا حمزه. فسادٌ نشأ فی قرون لایمکن إصلاحُه فی یومٍ و لیلة (باکثیر، بی تا. الف: ٤٩).

(حمزه: آه ای عبدالقادر! کی نوبت ما می‌رسد؟ کی می‌بینیم که سرورمان شیخ جوسقی در قلعة الجبل بر کرسی حکومت نشسته؟/ عبدالقادر: به‌زودی ان شاء الله/ حمزه: بیست‌وپنج سال انتظار کشیدیم/ عبدالقادر: فرانسویان مدت زیادی نخواهند ماند اگر ما لشکری مردمی بسیج کنیم/ حمزه: این لشکر کی تشکیل می‌شود؟/ عبدالقادر: اگر در نسل ما نباشد در نسل بعدی حتماً هست/ حمزه: آه پس باید خیلی منتظر بمانیم/ عبدالقادر: اشکالی ندارد ای حمزه، فسادی را که طی قرن‌ها شکل‌گرفته، نمی‌توان یک‌روزه اصلاح نمود).

عشق به وطن

آنچه مسلم است این است که مفهوم «وطن و وطن‌پرستی» در ادوار مختلف تاریخ بشر و فرهنگ‌های متفاوت انسانی وضع و حال یکسانی نداشته، در بعضی از جوامع شکل و مفهوم خاصی داشته است و در جوامع دیگر، شکل و مفهومی دیگر. حتی در یک جامعه نیز در ادوار مختلف ممکن است مفهوم وطن به‌تناسب هیئت اجتماعی و ساختمانی حکومتی و بنیادهای اقتصادی و سیاسی تغییر کند (شمعی و طرفان، ۱۳۹۳: ۱۳۸). عشق و علاقه به وطن یا سرزمین مادری همواره زمینه‌ساز پایداری در برابر دشمنان است. در عصر معاصر به دلیل وجود دولت‌های استعمارگر و منفعت‌طلب در سرزمین‌های عربی ادبا توجه ویژه‌ای به وطن نشان داده اند.

باکثیر در این نمایشنامه و دیگر آثار نمایشی خود سعی دارد عشق و ارادت مردم به میهن خود را به گونه‌های مختلف بیان کند. در بخشی از نمایش‌نامه الدودة و الثعبان آمده است که کشاورزان و مردم عامه که آموزش نظامی ندیده‌اند توان مبارزه و ایستادگی در برابر فرانسویان را ندارند، اما جوسقی معتقد است که این مردم به خاطر عشق به سرزمین خویش، با هر آنچه دارند حتی ادوات کشاورزی به دفاع و مبارزه علیه استعمارگران می‌پردازند و حتی به بهای جان خویش نیز حاظر به همکاری با دشمنان نمی‌گردند:

الجوسقی: ألم ترَ کیفَ اشترک فلاحونا و عربانا فی قتالِ الفرنسیس بشبراخیت؟ / القاضی: بالعَصِیّ و النبابیت؟ / الجوسقی: أجلْ بالعصیّ و النبابیت و الفئُوس و الشمارِیخ؛ و استمرّوا یُقاتلون حتّی بعدما انهزمَ مرادبک و ممالیک. / روستی: أجلْ هذا حقٌ...استمرّوا فی المیدانِ حتی حَصَدَتهم مدافعُ الفرنسیس حصداً. / الجوسقی: أفلا یستطیع مَن یواجهُ الموتَ بالعصیّ و النبابیت أن یواجهَ الموت بالبنادقِ و المدافعِ؟ / روستی: الواقعُ أن الفلاحین و العربان کانوا یُناوشون الفرنسیین و یتخطفونهم علی طول الطریق منذ خرجُوا مِن الاسکندریة (باکثیر، بی تا. الف: ۱۶).

جوسقی: آیا نمی‌بینی که چگونه کشاورزان و بادیه‌نشینان در شبراخیت به مبارزه با فرانسویان شرکت کرده‌اند؟ / قاضی: با چوب و عصا؟ / جوسقی: بله با چوب، عصا، تبر و ترکه خرما؛ مبارزه را ادامه دادند حتی پس از آن‌که مرادبک و ممالیک شکست خوردند.

روستی: این درست است...آن‌ها مبارزه را در میدان جنگ ادامه دادند تا این‌که توپخانه فرانسوی‌ها آن‌ها را به‌تمامی از بین برد. / جوسقی: آیا کسی که با چوب و عصا با مرگ مواجه می‌شود، نمی‌تواند با تفنگ و توپ با مرگ روبرو شود؟ / روستی: درواقع کشاورزان و بادیه‌نشینان با فرانسویان مبارزه کرده و آن‌ها را در طول مسیر از زمانی که از اسکندریه خارج شدند، غافلگیر کردند.

جهل و ناآگاهی

در جامعه‌ای که مردم با جهل و ناآگاهی دست‌وپنجه نرم می‌کنند، اگر رهبری آگاه نباشد که به ارشاد و راهنمایی آن‌ها بپردازد دست به اقدامات نادرستی می‌زنند که پیامد آن را تمام افراد جامعه باید بپردازند و از آن رنج بکشند.

در قسمتی از نمایشنامه «الدودة و الثعبان» باکثیر صحنه‌ای را ترسیم می‌کند که در آن برخی از افراد جامعه با ممالیک همراه شده‌اند. شیخ جوسقی علت همراهی آن‌ها را در گفتگویی که با ناپلئون در باب ایجاد ارتش مردمی دارد این‌گونه بیان می‌کند: این

همراهی از سرِ ترس نیست بلکه ریشه در ناآگاهی و جهل مردم دارد؛ چراکه اگر آگاه بودند با چنین دشمن پنهانی همراه نمی‌شدند:

نابلیون: ألم‌تر إلی ما اعتری أهل القاهرة من الفزع و الوهل حتی هربوا منها بمتاعهم و أولادهم قبل أن ندخلَها، فتخطفهم اللصوصُ في الطریق؟

الجوسقی: یا سیدی لم‌یکن ذلک عَنْ جُبن ولکن عَن جهلٍ بحقیقةِ الحال و قلةِ نظام و سوءِ تدبیر و عدمِ وجود قیادةٍ واعیةٍ. لقد خَرجُوا مِن بیوتهم جماعاتٍ جماعاتٍ لاسلاحَ لها و لا نظامَ فانضمّوا إلی جیش إبراهیم بک فِی بُولاق. فلما دارتِ الدائرةُ علی جیشِ مُراد و هَرَب مرادُ، هرَبَ کذلک إبراهیم بک فاضطربَ هؤلاء و انتشرَ فیهم الذعرُ فلم‌یلوِ أحدٌ علی أحدٍ فکانَ ما کانَ (باکثیر، بی‌تا. الف: ۷۰).

ناپلئون: آیا ندیدی که مردم قاهره به ترس و وحشت افتاده و با فرزندان و اموالشان، پیش از اینکه ما به آن وارد شویم، فرار کردند و دزدان درراه آن‌ها را ربودند.

جوسقی: سرورم این کار از روی ترس نبود بلکه ریشه در ناآگاهی از حقیقت حال، بی‌نظمی، بی‌تدبیری و نبودِ رهبری آگاه دارد. مردم گروه‌گروه از خانه‌هایشان بدون اسلحه و نظم خارج شدند و به لشگر ابراهیم بک در بولاق پیوستند. وقتی‌که لشکر مراد گرفتار شد و مراد گریخت، ابراهیم بک نیز گریخت، این‌ها برآشفتند و به هراس افتادند و هیچ‌کس به یاری دیگری نشتافت و شد آنچه شد.

باکثیر جهل و ناآگاهی مردم را به‌صورت دیگری نیز نشان می‌دهد. وی در نمایشنامه‌های خویش از شخصیت فرزندی کودن و نادان استفاده می‌کند. استفاده از این شخصیت از یک‌سو وسیله‌ای برای رواج کمدی و آمیختن فضا با طنز است و از جهت دیگر برای نشان دادن بلاهت و کودنی مردم. این مقابله و رودررویی پسرک نادان و پدرش به این نکته اشاره دارد که نسل معاصر در هوش و ذکاوت و آگاهی نسبت به حقوق خود، همچون نسل گذشته نیست (السعدنی، ۱۹۸۰: ۸۰) و دغدغه آن‌ها را ندارد. در قسمتی از این نمایشنامه در گفتگوی میان پدر آگاه و فرزند ساده و نادان می‌خوانیم:

الجوسقی: یا داودُ. داودُ. / داود: نعَم. / الجوسقی: تعالْ حیّ سارِی عسکرِ الفرَنسین.

داود: بونابرته؟ / الجوسقی: نعَم (یَدخُل داود). / داود: أینَ هو یا أبِی؟ / الجوسقی: هو ذا أمامَک. / داودُ: الذی علَی رأسه العمامةُ؟ / الجوسقی: یا غبیُّ. الذی لیس علی رأسه عمامةٌ.
داود: هذا الولدُ الصغیرُ؟ / الجوسقی: (یأخذ بأذنه فیقرصُها) یا ولدُ. هذا بونابرته الکبیرُ.
داود: آی... آی. أنتَ لاتراه یا أبی. إنه صغیرٌ. أنا أکبرُ منه. / الجوسقی: (یَلطمُه) فضحتَنا یا کلبُ. أدخُل عندَ أمّک (باکثیر، بی‌تا. الف: ۱۰۹).

ترجمه: جوسقی: داود، داود. / داود: بله. / جوسقی: بیا به نزد فرمانده فرانسویان.
داود: بناپارت؟ / جوسقی: بله (داود وارد می‌شود). / داود: پدر، او کجاست؟ / جوسقی: او در مقابل توست. / داود: همان‌که بر سرش عمامه دارد؟ / جوسقی: احمق. کسی که بر سرش عمامه نیست. / داود: این پسر کوچک؟ / جوسقی: (گوشش را می‌گیرد و می‌چرخاند) پسر! ایشان بناپارت بزرگ هستند. / داود: آی... آی. تو او را نمی‌بینی پدر. او کوچک است. من از او بزرگ‌ترم. / جوسقی: (به داود سیلی می‌زند) ای سگ آبرویمان را بردی. برو پیش مادرت.

در تکمیل آنچه سعدنی آورده است باید گفت: باکثیر با آوردن چنین شخصیتی و ترسیم این دیالوگ‌ها می‌خواهد بگوید وقتی مردم و رعیت از آگاهی برخوردار نبوده و دغدغه مسائل سیاسی را نداشته باشند، امیر و رهبر آگاه نمی‌تواند موفق شود. همچنان که برای شیخ جوسقی اتفاق افتاد؛ زیرا فرزندش حتی ناپلئون را نشناخت و یا برایش مهم نبود و در ادامه نمایش می‌آید که او به دیناری که پدرش برای خرید از بازار به او می‌دهد خرسند است. البته برخلاف نظر «سعدنی» این دیالوگ را به‌گونه‌ای دیگر نیز می‌توان تحلیل نمود که ظاهر قضیه جهل و نادانی پسرک باشد اما در حقیقت او حرف دل پدرش را زده است که: «ناپلئون بزرگ نیست بلکه کوچک است»: **أنت لاتراه یا أبی، إنه صغیر، أنا أکبر منه!** زیرا در ادامه که پدر برای دلجویی پسرش –به خاطری سیلی که به او زده– دیناری به او می‌دهد، داوود می‌گوید:

–أنا قلتُ الصدق یا أبي فلمَ ضربتَني؟

من که راستش را گفتم پدر، پس چرا مرا زدی؟

و شیخ پاسخ می‌دهد:

-لئلا یظنّ أننی أوعزتُ بذلک فیغضب منّي. *(همان: ۱۱۰)*
تا او فکر نکند من به تو گفته ام چنین بگویی و از من خشمگین نشود.

نتیجه‌گیری

در ارزیابی کلی مضامین سیاسی و اجتماعی می‌توان چنین خاطرنشان کرد که نمایشنامه «الدودة و الثعبان» اثری کاملاً سیاسی و اجتماعی است که در آن مؤلفه‌های سیاسی و اجتماعی به‌وضوح نمایانگر شده است.

در این نمایشنامه، باکثیر به مسئله استعمار فرانسه و تأثیرات فرانسویان بر مصریان در بخش‌های متعددی پرداخته است. باکثیر گاه برای بیان مشکلات ناشی از استعمار و قضایای سیاسی و اجتماعی از زبانی نمادین و به‌صورت غیرمستقیم بهره جسته است.

استبداد نیز از جمله موضوعات و دردهایی است که باکثیر در نمایشنامه خود بدان می‌پردازد. او همچنان که از وجود و حضور استعمارگران در سرزمین‌های عربی ناراضی است از ظلم و ستم حاکمان نیز شکوه می‌کند و آن را یکی از علل عقب‌ماندگی ملت‌های مسلمان می‌داند و به نظر می‌رسد که دو مؤلفه مذکور بیشترین بسامد را در این نمایشنامه به خود اختصاص داده است.

جهل و ناآگاهی مردم و عدم اطلاع از مسائل جامعه و نقشه‌های دشمنان از دیگر موضوعاتی است که باکثیر در نمایشنامه خود به آن اشاره کرده و آن را علت پیروزی استعمار و از دیگر سو عقب‌ماندگی ملت‌ها می‌داند. وی درصدد زدودن جهلی بود که در جهان عربی و به‌ویژه در میان مردم مصر وجود داشت.

امید به آینده و انتظار بهبود اوضاع هم از موضوعاتی است که باکثیر سعی نموده با گنجاندن آن در اثر خود، گاه فضای نمایشنامه را تغییر دهد و بذر پیروزی و امید را در میان توطئه‌های داخلی و خارجی بکارد. او به مردمان سرزمینش این نوید را می‌دهد که در روزگارانی نه‌چندان دور به آزادی و رهایی کامل از یوغ استعمارگران و دشمنان داخلی دست پیدا خواهند کرد.

خفقان و جوی که در جامعه مصر موجود بود باکثیر را واداشت تا مفهوم آزادی سیاسی را در آثار خویش مطرح کند. او در لابلای حوادث گوناگون نمایشنامه بر این نکته تأکید می‌کند که مردم درراه رسیدن به آزادی از هیچ‌کس نباید هراسی داشته و حتی باید جان خویش را نیز در این راه فدا کنند تا به این نعمت دست یابند.

باکثیر در این نمایشنامه سعی دارد عشق و ارادت مردم به میهن خود را به گونه‌های مختلف بیان کند. برای مثال در فرازی از قول جوسقی شخصیت اصلی نمایشنامه بیان می‌دارد که این مردم به خاطر عشق به سرزمین خویش با هر آنچه دارند حتی ادوات کشاورزی به دفاع و مبارزه علیه استعمارگران می‌پردازند.

زن در این نمایشنامه حضوری مؤثر و پویا دارد. برای مثال ناصحه و نفیسه–که اولی همسر رهبر مردمی و مذهبی مصریان و دومی همسر یکی از امیران ممالیک می‌باشد– برخلاف فضای حاکم بر جامعه زنان مصری آن‌زمان، قادر به تصمیم‌گیری و کمک به خانواده و جامعه خویش هستند و گاه باتدبیر و اندیشه خود می‌توانند مسیر حوادث را تغییر دهند. هدف باکثیر از ترسیم چنین کاراکترهایی، در عین حال که نمایشنامه‌نویسی با گرایش و روحیه دینی است– این است که نشان دهد دین و تعهد به امور مذهبی، هیچ‌گاه پایبند زنان نیست و اگر بانوان از اندیشه و خرد برخوردار باشند، در پیشبرد حوادث و اصلاح امور بسیار مؤثر خواهند بود.

پی‌نوشت

۱– شایان ذکر است نام پیشین این نمایشنامه در چاپ‌های نخست «جیش الشعب» بوده که با رنگ سیاه آن را خط گرفته و در بالای آن نام جدید «الدودة و الثعبان» را جایگزین نموده‌اند. اگرچه «طنطاوی» معتقد است که نام نخست بیشتر برازنده این نمایشنامه بوده است (ن.ک: طنطاوی، مسرح علی احمد باکثیر، سایت رابطة أدباء الشام:www.odabasham.net) اما به نظر می‌رسد که نام جدید دارای مفهومی نمادین بوده و در جذب مخاطب مؤثرتر می‌باشد.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم.
- ابن أبی الحدید (۱۳۳۷ ش) «شرح نهج البلاغه»، قم، کتابخانه آیت الله مرعشی نجفی.
- البابکری، ابوبکر (۱۹۹۹ م)، «روایات علی احمد باکثیر التاریخیة»، صنعاء.
- الخطیب، عبدالله (۲۰۰۹ م)، «روایات علی احمد باکثیر قراءه فی التشکیل و الرؤیة»، صنعاء.
- السعدنی، احمد (۱۹۸۰ م)، «أدب باکثیر المسرحی، الجزء الأول، المسرح السیاسی»، مصر، مکتبة الطلیعة.
- المحمدی، مهما (۲۰۱۲ م)، «مسرحیات باکثیر دراسه ثقافیة»، دارناشری للنشر.
- باکثیر، علی احمد (بی‌تا. الف)، «الدودة و الثعبان»، مصر، دار المصر.
- باکثیر، علی أحمد (بی‌تا، ب)، «فن المسرحیة من خلال تجاربي الشخصیة»، مصر، مکتبة مصر.
- بدوی، عبده (۱۹۸۰ م)، «علی احمد باکثیر شاعرا غنائیاً»، الکویت، الصفاه.
- جهان بزرگی، احمد (۱۳۸٤ ش)، «آزادی سیاسی»، تهران، کانون اندیشه جوان.
- سلیمی، علی و مصیب قبادی (۱۳۹۱ ش)، زن در نمایشنامه تراژدی زینب و راز شهرزاد، اثر نویسنده یمنی علی احمد باکثیر، پژوهش‌نامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، صفحه ۱۱۵-۱۰۱ .
- شمعی، میلاد و مینو بیطرفان (۱۳۹۳ ش)، «تحلیل مفهوم «وطن» در شعر و اندیشه میرزاده عشقی»، مجله شعر پژوهی، شماره ۱۹، صفحه ۱٦۰-۱۳۷.
- غنی پور ملکشاه، احمد و احمد خلیلی (۱۳۹۱ ش). تحلیل مولفه های ادبیات پایداری در اشعار طاهره صفارزاده، نشریه ادبیات پایداری، سال چهارم، شماره هفتم، صفحه ۱۷٦-۱۳۹.
- لوتسکی (۱۳٥٦ ش)، «تاریخ عرب در قرون جدید»، ترجمه پرویز بابائی، تهران، انتشارات چاپار، چاپ چهارم. زن در نمایشنامه تراژدی زینب و راز شهرزاد، اثر علی احمد باکثیر، مصیب قبادی و دکتر علی سلیمی، پژوهش‌نامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، شماره اول، ۱۳۹۱ ش.
- ناجی، هلال (۲۰۰۹ م)، «شعراء الیمن المعاصرون»، لبنان، مؤسسه المعارف للطبعه و النشر، الطبعة الثانیة.
- نعمتی قزوینی، معصومه، کبری روشنفکر، شهریار نیازی و خلیل پروینی (۱۳۸۹ ش)، «مقایسه رویکردهای استعمارستیزی در دو جریان کلاسیک و نوگرای شعر معاصر عراق»، نشریه ادبیات پایداری، سال اول، شماره دوم، صفحه ۳٤۰-۳۱۱.
- نوذری، سوده (۱۳۸۷ ش)، «علی احمد باکثیر شاعری که در راستای تحقق وحدت تمام مسلمانان در حل مسئله فلسطین تلاش کرد»، اندیشه تقریب، سال هفتم، شماره ۲۳، صفحه ٦٤-٥٥.

الطنطاوی، عبد الله، مسرح علی احمد باکثیر: الدودة و الثعبان، رابطة أدباء الشام، www.odabasham.net

مسرحية «الدودة و الثعبان» لعلي أحمد باكثير؛
دراسة في المضامين السياسية و الإجتماعية

سيد مهدى نورى كيذقانى[1]
عباس گنجعلى[2]
محبوبه حيدرآبادى[3]

الملخص

يعتبر الأديب والكاتب المسرحي اليمني علي أحمد باكثير(١٩١٠؟-١٩٦٩م) من الأدباء الملتزمين الذين تطرقوا إلى قضايا المجتمع في آثارهم المنظومة و المنثورة. و نراه في مسرحية «الدودة و الثعبان» -التي تصور لنا هجوم نابليون إلى مصر و ترسم دور الاستعمار الفرنسي فيها بصورة رمزية- نراه يتناول كثيرا من القضايا السياسية و الاجتماعية خاصّة الاستعمار و الاستبداد. و قام الكتّاب في هذا المقال بدراسة و تحليل بعض من هذه القضايا كالاستعمار و الحرية و مكافحة الاستعمار و المرأة و حب الوطن و جهل الناس و عدم يقظتهم و التطلع إلى المستقبل بعين الأمل، مستخدمين المنهج الوصفي والتحليلي للنص و بالاستفادة من المصادر المطبوعة و الإلكترونية. وفي نظرة إجمالية يمكننا القول إن باكثير حاول في مسرحيته هذه أن يصور لنا الأوضاع المتوترة في مصر آنذاك كي يُعطي إلى القارئ مِن خلالها الوعي و الشعور ليخطو بدوره خطوة إيجابية و مؤثرة لإيقاظ الشعب العربي و الإسلامي النائم. و تعتبر «الدودة و الثعبان» مسرحية سيطر عليها الطابع السياسي أكثر من أي طابع آخر.

الكلمات الرئيسية: علي أحمد باكثير، المسرحية، الدودة و الثعبان، المضامين السياسية و الاجتماعية.

١- أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السبزوارى، سبزوار، إيران
٢- أستاذ مشارک فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السبزوارى، سبزوار، إيران
٣- خريجة الماسجتير فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السبزوارى، سبزوار، إيران

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

زیبایی شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم (الحرالریاحی)

نرگس انصاری[۱]، استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱٤

چکیده

نمایشنامه منظوم «الحر الریاحی» اثر شاعر عراقی عبدالرزاق عبدالواحد، یکی از معدود آثار در حوزه نثر دینی و بخصوص نثر عاشورایی است. بررسی تاریخ ادبیات دینی ملل مختلف و مقایسه ادبیات منظوم و منثور این عرصه به خوبی حاکی از کمیت محدود این‌گونه آثار در قالب نثر است. اغلب آفرینش‌های هنری در این زمینه نیز محدود به دوره معاصر است که با مطرح شدن ژانرهایی چون رمان و نمایشنامه و ... برخی ادیبان وارد این عرصه شدند. این شرایط بخوبی اهمیت معرفی، نقد و بررسی اندک آثار منثور عاشورایی را در زبانهای مختلف روشن می‌کند؛ از این رو مقاله حاضر به دنبال آن است تا با نقد و بررسی این اثر، ساختار محتوایی و فنی آن را تحلیل و شاخصه‌های بدیع و نوآورانه اثر را در بکارگیری عناصر با دیگر آثار مشابه نشان دهد.

بر اساس پژوهش حاضر، پیوند تاریخ و چالش‌های انسان معاصر در حوزه محتوا، استفاده از شخصیت‌های عادی و در گیر در مسائل روز در کنار شخصیت‌های تاریخی، تبدیل شدن شخصیت‌ها به نماد و سمبل، تکیه بر ترسیم چالش ذهنی و اندیشه‌های شخصیت‌ها، استفاده از تکنیک‌های جریان سیال ذهن و تکنیک نمایش در نمایش و خروج از چارچوب نمایش نامه و خطاب مخاطب در صحنه را می‌توان از جمله خلاقیت‌های هنری نمایشنامه حر ریاحی دانست.

کلید واژه‌ها: نثر عاشورایی، نمایشنامه، عبدالرزاق عبدالواحد، الحرالریاحی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: N.Ansari@hum.ikiu.ac.ir

DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1282

مقدمه

نثر عاشورایی به عنوان یک نثر دینی، یکی از شاخه‌های ادبیات متعهد محسوب می‌شود. بررسی تاریخ ادبیات متعهد و مجموعه آثار آن نشان می‌دهد نثر عاشورایی دورانی همراه با فترت و رکود به خود دیده و نویسندگان بسان شاعران متعهد، هرگز هنر نویسندگی خود را در حوزه نثر متعهد درخدمت ارزش‌ها و مبانی دینی قرار نداده‌اند. دوره‌های مختلف ادبی نیز کمتر اثر برجسته‌ای را درحوزه نثر عربی به خود دیده است. این شرایط چه بسا در نتیجه عوامل مختلفی در ادبیات عربی رخ داده باشد. جایگاه ویژه و برجسته شعر در میان عرب‌ها از ابتدای شکل‌گیری ادبیات عربی را می‌توان یکی از این عوامل دانست. حوزه نثر و بخصوص گونه‌های جدید ادبی آن تا پیش از دوره معاصر چندان رشد و بالندگی نداشته و جهان عرب بنا به اعتقاد اکثر صاحب نظران آن در ژانرهایی چون رمان و نمایشنامه از نظر فکر و منبع و شیوه، وامدار جهان غرب است؛ هرچند برخی نیز ریشه‌های آن را در گذشته ادبی خود می‌دانند که در دوره معاصر تحت تأثیر ادبیات غربی وسعت و گستردگی یافت.

ادیبان متعهد به دنبال آن بودند تا آثار آنان بیشترین و بهترین بازتاب را در جامعه داشته و به این وسیله اهداف و آرمان‌های حماسه عاشورا در بین مردم نشر پیدا کند؛ لذا با توجه به عدم رواج نثر در بین عرب‌ها، این قالب نمی‌توانست جایگاه برجسته‌ای برای زنده نگهداشتن عاشورا به شمار آید. از طرفی می‌توان گفت خصوصیت ذاتی شعر در بهره‌مندی از عنصر عاطفه و خیال موجب شد تا شاعران برای ترسیم عاطفه حزن و اندوه و یا شور و حماسه خود نسبت به حادثه عاشورا، قالب شعر را مناسب‌تر از نثر برای این موضوع بیابند. البته این شرایط مختص ادبیات عربی نیست؛ بلکه بنا به گفته آگاهان به جامعه ادبی فارسی، در حوزه نثر عاشورایی شرایط مشابهی را در ادبیات فارسی شاهدیم. البته در دوره معاصر با رشد انواع ادبی در حوزه نثر، نویسندگان نیز از ظرفیت‌های این نوع ادبی برای اغراض خود استفاده کردند، اما همچنان حوزه نثر و شعر عاشورایی از نظر کمیت به هیچ وجه قابل مقایسه نیستند. علی حسین عبید رمان نویس عرب علت کمبود آثار در حوزه رمان عاشورایی را سیاسی دانسته، می‌گوید: «چه

بسا علت ضعف پرداختن به قضیه حسینی در روایت عراقی و عربی به واسطه سیاست تبعید رژیم‌های عراق و دیگر کشورهای عربی باشد کـه آزادی عمـل نویسـندگان را در پرداختن به این موضوع محدود می‌کند» (السیلاوی، ۲۰۱٤). این دیدگاه قابـل نقـد اسـت؛ چرا که در صورت صحت آن باید شاهد رکـود شـعر عاشـورایی در طـول تـاریخ و در نتیجه سیاست‌های حکومتی می‌بودیم؛ در حالی که شعر به قوت مسیر خود را ادامه داده است.

از جمله آثار برجسته در این زمینه، اثر شاعر و نویسنده برجسته مصری عبدالرحمن شرقاوی است که در عرصه نمایشنامه‌نویسی منظوم، هنـر را بـا تعهـد در آمیختـه و اثـر برجسته «الحسین ثائراً و شهیداً» را نگاشته است. برخی او را بنیانگذار نمایشنامه شـعری جدید دانسته‌اند که در چارچوب یک رویای شعری جدید با زبان و عناصر زیباشـناختی جدید به دنبال فاصله گرفتن از چارچوب‌های زیباشناختی و تکنیکی شعر عربـی قـدیم بود (ابن یاسـر، ۱٤۳٤ :۲٤۹). وی نویسنده‌ای نوگرا به شمار می‌آید که بـه بررسـی نهضـت عاشورا پرداخته و جنبه عدالت‌خواهی قیام را بسیار برجسته می‌داند. «این نمایشـنامه بـه بیان تاریخی حادثه در شکل حماسی آن پرداخته است و سعی نویسنده بر ترسیم کامـل واقعه و استفاده از مقاطع حساس برای رساندن پیام امام حسین (ع) به مخاطب متمرکـز شده است» (خزعلی، ۱۳۸۳ :۲۷۱). شرقاوی در نمایشنامه منظوم خود، صریحاً امام حسین (ع) را رهبر و الهام‌بخش تمام نهضت‌های اسلامی چپ معرفی می‌کنـد. حسـین معرفـی شده او، نه باعث اغتشاش و خون‌ریزی اسـت و نـه طالـب قـدرت و حکومـت؛ بلکـه، می‌خواهد اساس بی‌عدالتی بنی‌امیه را ریشه‌کـن سـازد: «حسـین (ع) شـهید راه دیـن و آزادگی است نه تنها شیعیان باید به نام حسین ببالند، بلکه تمام آزادمردان دنیـا بایـد بـه این نام شریف افتخـار کننـد» (اسـماعیل زاده، ۱۳۸۱:۳۱۰). البتـه ابـن یاسـر معتقـد اسـت فاجعه‌ای که وی در نمایشنامه به تصویر کشیده در ارتباط با همان حادثه واقـع شـده در تاریخ و دردها و آلام آن است و علی رغم فضای حزن انگیزی کـه نویسـنده همـراه بـا شخصیتها ایجاد می‌کند، اما هیچ بعد تراژدی معاصر در آن نیست (ابـن یاسـر، ۱٤۳٤ :۲۱۸). این ویژگی یکی از تمایزات نمایشـنامه وی بـا اثـر مـورد بررسـی اسـت؛ زیـرا هـدف

عبدالواحد استفاده از تاریخ برای تصویر دنیای امروز و مسائل و مشکلات معاصر است. او به دنبال نشان دادن چهره جدیدی از عاشورا و حسین(ع) و یزیدیان در دنیای خود است.

از دیگر آثار منثور در حوزه عاشورا، نمایشنامه «تداعیات ما بعد الطف» از محمد تقی جمال الدین شاعر عراقی شیعی مذهب است. این نمایشنامه در چهل صفحه و پنج پرده به رشته تحریر درآمده است. «حوادث آن از وقایع تاریخی سالهای پس از عاشورای ٦١ برگرفته شده است. ضمن برخورداری از جنبه های تاریخی و روایی، به عنوان یک قطعه ادبی زیبا، پیامهای اجتماعی بسیاری را به مخاطب خویش القا می‌کند» (خزعلی، ١٣٨٣: ٣٠٠). با توجه به اندک بودن آثار در این حوزه، ضرورت پرداختن و شناساندن آنها به جامعه ادبی کاملا برهمگان روشن است؛ از این رو مقاله حاضر به دنبال معرفی یکی از آثار برجسته در حوزه نثر عاشورایی است. نمایشنامه شعری شاعر عراقی عبدالرزاق عبدالواحد که صرف نظر از گرایش‌های سیاسی صاحبش به حق با نگاهی نو به موضوع عاشورا نگریسته و این حماسه تراژیک را از زاویه جدیدی برای مخاطب خود ترسیم کرده است که در بررسی عناصر، جنبه‌های بدیع و نوآورانه آن تبیین خواهد شد. این اثر به عنوان یک اثر مستقل به چاپ رسیده است، اما از آنجایی که نسخه فیزیکی در ایران قابل دسترس نبوده، ونسخه الکترونیکی آن در سایت مربوط به شاعر فاقد سال چاپ است ؛ لذا اطلاعات دقیقی درباره سال انتشار آن در دست نیست. این اثر توسط نویسنده مقاله ترجمه و در دست چاپ قرار دارد.

پیشینه تحقیق

اگرچه در حوزه شعر عاشورایی عربی آثار متعددی را در قالب کتاب و پایان نامه می‌توان یافت، اما اندک بودن پیشینه تحقیقات در حوزه نثر عاشورایی از یک طرف به واسطه اقبال بسیار اندک نویسندگان به این حوزه است و از طرفی آثار نقدی از اندک آثار موجود نیز بسیار ناچیز است. به عنوان مثال نمایشنامه منظوم شرقاوی یکی از آثار در حوزه نمایشنامه عاشورایی است که آثار اندکی از آن در دسترس است؛ از جمله

(*تحلیل العناصر المسرحیه فی مسرحیتی "الحسین ثائراً" و "الحسین شهیداً" للشاعر عبد الرحمن الشرقاوی*) که توسط جمیل سوزنی در سال ۸۹ در دانشگاه رازی دفاع شده است. این اثر به بررسی برخی ویژگی‌های لفظی چون تکرار و سخریه و نیز شخصیت‌های آن پرداخته است. انسیه خزعلی نیز در کتاب «امام حسین در شعر عربی معاصر» بخشی از کتاب خود را به بررسی گذرای این اثر و عناصر آن اختصاص داده است. نمایشنامه منظوم حر ریاحی، یکی دیگر از این آثار که با رویکردی متفاوت به موضوع پرداخته، اثر ارزشمند عبدالرزاق عبدالواحد است که برای جامعه ما به هیچ وجه شناخته شده نیست و هیچ پژوهشی در مورد این اثر تالیف نشده است.

سوالات تحقیق

- عناصر نمایشنامه چگونه در خدمت مضمون و هدف نویسنده قرار گرفته است؟
- جنبه‌های بدیع نمایشنامه در بکارگیری عناصر هنری آن چگونه نمود یافته است؟

مباحث تئوری تحقیق

نگاهی به زندگی و آثار عبدالرزاق عبدالواحد

از شاعران معاصر عراقی که به سال ۱۹۳۰ در بغداد به دنیا آمد. تحصیلات متوسطه و دانشگاهی خود را در آنجا ادامه داد. سال ۱۹۵۲ در رشته زبان عربی تربیت معلم عالی بغداد فارغ التحصیل شد و به عنوان مدرس و معاون رئیس آکادمی هنرهای زیبا در بغداد مشغول فعالیت گردید. سال ۱۹۷۰ از وزارت تربیت و آموزش به وزارت فرهنگ منتقل و معاون سردبیر مجله الأقلام و سپس سردبیر آن شد و بعد مدیر کانون مطالعات موسیقی و رئیس کانون فرهیختگان عرب شد. وی به سال ۱۹۸۰ با عنوان مستشار خاص به عنوان مدیر کل کتابخانه ملی و مستشار فرهنگی وزارت فرهنگ انتخاب گردید و از جمله موسسان اتحاد الأدباء در عراق به شمار می‌رود. اولین قصیده خود را سال۱۹٤٥ و اولین مجموعه شعری خود را در ۱۹۵۰ منتشر کرد. این شاعر ٤٢ دفتر شعر و دو نمایشنامه شعری دارد که ده مجموعه آن متعلق به کودکان است. شعرهای

وی به زبان‌های مختلفی ترجمه شده است. مجموعه قصائد مختارهٔ در آمریکا توسط سلمی الخضراء الجیوسی و لینا الجیوسی سال ۱۹۸۹ چهارهزار بیت وی به زبان یوگسلاوی ترجمه و پرفسور ژاک برگ مجموعه ای از قصائد وی را به زبان فرانسه برگرداند. از دیگر آثار او می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: قمر فی شواطئ العمارهٔ، فی مواسم التعب، ملحمهٔ الصوت، دیوان القصائد، زبیبه و الملک که بین روایت و نمایشنامه بوده و سال ۲۰۰۹ منتشر شده است. (WWW.ABDULRAZZAK.COM) (WWW.SAIHAT.NET

ساختار نمایشنامه

«نمایشنامه، داستانی است که نویسنده کلام خود را به شیوه گفتگو میان شخصیت‌ها ارائه می‌دهد و آنها حوادث را بر روی صحنه اجرا می‌کنند و نویسنده تنها با اشاراتی مختصر به توصیف منظره‌ها و شخصیت‌ها و پوشش‌ها می‌پردازد» (الطاهر، ۱۹۷۹: ۱۸۷). همچنین گفته شده است که «نمایشنامه تصویر گروهی از مردم است که در آن رفتار و عمل هر شخصی در ارتباط با دیگران ارائه می‌شود» (المنصوری، ۲۰۰۰: ۱۸۳). برخی نیز معتقدند «نمایشنامه شکلی از اشکال هنر است که برپایه تصور هنرمند از قصه شکل می‌گیرد. داستانی که حول محور شخصیت‌هایی درگیر در حوادثی خاص می‌چرخد و از طریق گفتگو میان شخصیت‌ها بیان می‌شود» (ترحینی، ۱۹۸۸: ٦٨-٦٧). از نظر محتوایی، نمایشنامه اراده‌ای را به نمایش می‌گذارد که در راه رسیدن به هدف می‌جنگد. نمایشنامه بیانگر اراده انسان در نبرد با نیروهای پیرامونی، سرنوشت، طبیعت، قوانین اجتماعی و حرص و آزمندی افراد و حماقتها و کینه‌ها و تمایلات و گاه بر ضد خود فرد است. حوادث نمایشنامه پیرامون نزاع درونی دو گرایش در ذهن قهرمان و یا نزاع میان او و دیگران و یا با شرایط است (ابراهیم صادق، ۲۰۰۸).

اما از حیث ساختار و عناصر نمایشنامه، به واسطه نقل روایی آن، تا حد بسیاری نزدیک به رمان و داستان است، با این وجود اقتضای نمایشنامه آن است که تفاوت‌هایی نیز با رمان داشته باشد؛ چراکه نمایشنامه برای اجرا بر صحنه نوشته می‌شود. «داستان نویس دو منبع در اختیار دارد که برای نمایشنامه نویس قابل دسترس نیست: اظهار نظر

متفکرانه با صدای خودش و آگاهی داشتن از حالات درونی یک یا چند شخصیت. او باید بخشی از کار بازیگر را هم که نمایشنامه نویس امروزی بیشتر آن را با دستور صحنه نشان می‌دهد، خود به عهده بگیرد» (داوسن، ۱۳۷۷: ۱۱۵-۱۱٦).

یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد نمایشنامه حر ریاحی از نظر ساختاری، استفاده از تکنیک نمایش در نمایش است. در این شیوه «شخصیت‌ها در دل نمایشنامه، خود عهده‌دار نقش‌های دیگری می‌شوند تا بدین وسیله، اندیشه اصلی نمایشنامه را تقویت و به مضمون و هدف عمق بخشد» (موسی، ۱۹۹۷: ۷۲). نمونه این تکنیک را در گفتگوی رشید و حارث در فصل سوم می‌بینیم که این دو شخصیت در ضمن نمایشنامه، خود را بازیگرانی در یک روایت طولانی توصیف می‌کنند که هریک عهده‌دار نقش‌های ویژه‌ای هستند و اکنون پس از گذشت هزار سال با بازنگری به نقش‌های خود به دنبال تغییر یا ادامه نقش خود در بازی هستند.

بنا بر اعتقاد منتقدان، عناصر نمایشنامه چهار عنصر«هدف (idea) حادثه (even) گفتگو (dialogue) و شخصیت (character)» است که ساختار فنی آن را شکل می‌دهد. به هم پیوستگی این عناصر در یک اثر کامل با ارائه حوادث وشخصیت‌ها آغاز شده سپس حوادث و سرنوشت آنها تا رسیدن به این پایان ادامه می‌یابد؛ پایانی که نویسنده آن را نهایت ساخت فنی خود بداند (القط، بی تا:۱۱-۱۲). اگرچه این عناصر در رمان و روایت نیز دیده می‌شود، اما برجستگی عنصر گفتگو در نمایشنامه، آن را از دیگر انواع روایت متمایز می‌سازد. «گفتگو درنمایشنامه مهمترین وسیله ایست که با آن موضوع به ثبوت می‌رسد و اشخاص بازی معرفی می‌شوند و کشمکش ادامه می‌یابد. با گفتگو می‌توان ماجرای زندگی اشخاص بازی را که افعال و اعمال آنها در نمایشنامه مهم است، بدون تکلف و بطور طبیعی معلوم ساخت» (اگری ،۱۳٦۷ :۳۰٦). البته نه موضوع و نه هیچ یک از قسمت‌های دیگر نمایشنامه نباید از خود حیات مستقلی داشته باشد، تمام قسمت‌ها باید به ایجاد یک اثر کامل کمک کند (*همان*: ٤۹).

تطبیق

معرفی نمایشنامه الحر الریاحی

نمایشنامه شعری «الحرّ الریاحی» یکی از معدود آثار در حوزه نثر دینی و عاشورایی است. عبدالواحد لؤلؤة در بیان نوع ادبی این اثر، آن را «اثرشعری بزرگی می‌نامد و معتقد است این نمایشنامه شروط یک درام شعری را در حد عالی‌ترین نمونه‌های جهانی داراست» (عبدالواحد: ١٦٥). نویسنده اگرچه یک حادثه واقعی تاریخ را دست مایه اصلی نمایشنامه خود قرار می‌دهد، اما به جهت هنری کردن و افزودن جاذبه‌های اثر و تاثیرگذار کردن آن بر جان مخاطبان، خیال را با زبان شعری آمیخته و با خلاقیت هنری، واقعیت را به زبانی زیبا به تصویر می‌کشد که در برخی صحنه‌ها گاه برداشتی آزاد از ماجرای کربلا می‌شود و گاه حوادث چنان کنار هم قرار می‌گیرد و با تکنیک گفتگو روایت می‌شود که سیر حوادث، خواننده را به دنبال خود می‌کشد. حوادث تاریخی کربلا اگرچه برای آگاهان کاملا روشن است، اما نویسنده در اثر خود از نگاه و زاویه جدیدی به موضوع پرداخته است. این نگاه جدید به عاشورا و کشف ناگفته‌ها به زبان هنر، نقطه برجسته و متمایز اثر عبدالواحد محسوب می‌شود.

به اذعان شاعر این نمایشنامه ازمهمترین آثار ادبی وی محسوب می‌شود که در سه فصل تدوین شده است. بنا به گفته شاعر نگارش آن هفت سال بطول انجامیده است. حوادث فصل اول این نمایشنامه در اردوگاه حر در نزدیک کوفه اتفاق می‌افتد و به خوبی با بیانی زیبا تصویرگر جدال و چالش درونی حر با خود حقیقی و خیرطلبش است و در نهایت با تصویری ادبی انتخاب تاریخی خود را کرده و حق را برمی‌گزیند. تصویری که شاعر از شخصیت حر ارائه می‌دهد، تصویری هنری برگرفته از واقع است، اما واقعیت نیست؛ چرا که کم و کیف چالش درونی شخصیت و حقیقت آن بر شاعر پنهان است و او آن را از زاویه دید خود ترسیم می‌کند.

اما حوادث فصل دوم نمایشنامه یک ماه پس از شهادت امام حسین و درعصر یکی از روزها در خانه شمر بن ذی الجوشن اتفاق می‌افتد. این بخش از نمایشنامه دارای دو بخش است که یک بخش شمر را در حال حاضر و همراه با دوستانش به تصویر

می‌کشد و بخش دیگر با بازگشت به گذشته (دیرش زمانی) صدای شـمر را در جریـان حادثه کربلا ترسیم می‌کند. تصویر نویسنده در این فصل نیز ادبی و تنها الهامی از تاریخ حقیقت کربلاست.

فصل سوم در چند پرده شکل گرفته است. بخشی ازحوادث این فصل هزارسال پس از عاشورا و در زمان حاضر در جریان است. رخدادها در جریان سیّالی میـان گذشـته و آینده ادامه می‌یابد. این شیوه از روند حوادث، از تکنیک‌های جدید نمایشنامه‌نویسی بـه شمار آمده و خصوصیت اثر حاضر است. شاعر وجود ظالمانی چون شـمر و در مقابـل شجاعان را در هر دوره و زمانه‌ای ترسیم می‌کنـد و از طرفـی جـاودانگی نهضـت امـام حسین را در دنیای جدید به تصویر می‌کشد. این فصل از اثر و شیوه پرداخت شاعر بـه موضوع و هدفی که از ترسیم حوادث و شخصیت‌ها به دنبال آن است، موید بدیع بودن آن است که در ادامه به تفصیل و با ذکر نمونه‌هـای عینـی از مـتن خواهـد آمـد. کتـاب همچنین دارای یک مقدمه و یک تحلیل در پایان نمایشنامه است که با توجه به سـاختار آن و نیز شیوه نوین پرداخت نویسنده به موضوع عاشورا، بـه حـق اثـری ارزشـمند بـه شمار آمده و قابلیت بررسی از زوایای مختلف را دارد.

خلاقیت و ابداع هنری در عناصر

در این بخش، نمایشنامه حر ریاحی را ازحیث چهار عنصر هدف، حوادث و کشـمکش، شخصیت و گفتگو بصورت اجمالی بررسی می‌کنیم تا خلاقیت صاحب آن در هریک از این حوزه‌ها روشن شود.

هدف و موضوع

موضوع، همان «اندیشه و تفکری است که نویسنده به دنبال انتقال آن بـه جامعـه عصـر خود است» (بلبـل، ۲۰۰۳ :۸۷). و بـا توجـه بـه جایگـاه نمایشـنامه و تاثیرگـذاری آن بـر مخاطبان، از گذشته ابزاری مهم برای مقابله با جریان‌هـا و نظـام‌هـای مسـتبد بـه شـمار می‌آمد (*همان*: ۸۸).

موضوع و محتوای نمایشنامه «حر ریـاحی» در راسـتای هـدف نویسـنده و شـاعر از خلق اثر است. او اگرچه چارچوب اساسی ماده نمایشنامه را از حادثه‌ای تـاریخی الهـام می‌گیرد، اما هدف او ترسیم گذشته تاریخی نیست، شاعر از خـلال تصـویر تـاریخ، بـه دنبال بیان مشکلات و چالش‌های انسان معاصر است. بر این اساس «واقعیتی هنـری بـه جای امری واقعی به وجود می‌آید، واقعیتی از نظر بعـد مکـانی و زمـانی بـا آن فاصـله داشته، اما از نظر دلالت نزدیک است. این تکنیک در مشابهت سـازی میـان دو واقعیـت هنری و حقیقی و گذشته و حال رخ می‌دهد» (موسـی، ۱۹۹۷: ٦٨). سیر حـوادث و شـکل گیری شخصیت‌ها در جهت تحقق این غرض است؛ به عنوان مثال شاعر، گذشته از کـل نمایشنامه در بخشی از آن از مساله یوحنا معمدان برای بیان مشکل انسان معاصـر بهـره می‌گیرد. «ارتباط حوادث با واقعیت معاصر و غور در واقعیت و تصویر حـوادث جـاری و کشف ابعاد نفرت‌آور آن، از جمله دیدگاه‌هایی است که اولـین بـار زولا آن را مطـرح کرد» (غنیمی هلال، ۱۹۷۳ :٦٠٠).

از این رو «حوادث واقعی درنمایشنامه به خودی خود مقصود نیست؛ بلکه در دست هنرمند ماهر و بااستعداد وسیله‌ای است برای کشف حالات درونی بشر و احوال جامعـه بشری در قالبی فنی و هنری که قدرت تحریک اندیشه‌ها و وجدان‌هـا را دارد. حـوادث نمایشنامه، اهمیت خود را از اهمیت حوادث در واقعیت نمی‌گیرد؛ بلکه از دلالـت‌هـایی می‌گیرد که نویسنده در اثر هنری به آنها می‌بخشد» (القـط، بـی تـا: ١٦). ایـن یعنـی پیونـد کلاسیک و رئالیسم در خلق اثر؛ زیرا در مکتب کلاسیک نویسـنده قهرمانـان خـود را از شخصیت‌های مطرح برگزیده و آنها را درگیر چالشی تراژیک و بزرگ می‌سـازد، امـا در رئالیسم شخصیت‌های عادی درگیر مسائلی اجتماعی و عادی می‌شوند و وقتی شاعر در اثر خود شخصیت‌هایی تاریخی چون یزید و شمر و حرّ و... را در قالبی جدید و معاصر و برای بیان مشکلات امروزی بشر به کار می‌گیرد، نمودی از این پیوند است. این از آن روست که «نویسنده امروز خود را ملزم به شکلی واحد نمی‌کند و عناصـر آن بـر طبـق مکتبی خاص نظام نمی‌گیرد؛ بلکه از آنها آنچه را که می‌خواهد، برمی‌گزیند» (بلبل، ۲۰۰۳: ۲۹).

حوادث در نمایشنامه حر دلالتی ثانوی به خود گرفته و شخصیت‌های آن سمبل و نمادی می شوند که در طول تاریخ تکرار پذیر هستند، بخصوص در فصل سوم نمایشنامه که حوادث آن در زمان حال و در شهر کوفه می گذرد. تمام حوادث و شخصیت‌ها و مکان‌ها و نام‌ها نمادی هستند از نمونه‌های متکثر آنها در جامعه بشری. کوفه، شمر، حارث، جماعت پابرهنگان و... .چراکه «هدف از حضور شخصیت‌ها در نمایشنامه، تصویر مردم در زندگی روزمره نیست؛ بلکه انتقال برخی دلالت‌های خاص است» (القط، بی تا: ٢٣).

حوادث و کشمکش

سیر حوادث، با رابطه علی و معلولی در جهت تقویت کشمکش ایجاد شده در نمایشنامه، شکل می‌گیرد و نمایشنامه را به پیش می‌برد. «کشمکش از آنجا که برگرفته از جوهره وجودی انسان است، زیباترین عنصر در نمایشنامه محسوب می‌شود، عنصری که بر اساس آن می‌توان نمایشنامه را تقلیدی از زندگی دانست» (بلبل، ٢٠٠٣: ٥٣).

نمایشنامه بیانگر اراده انسان در نبرد با نیروهای درونی و پیرامونی برای رسیدن به هدف است. امری که به روشنی در اثر حاضر نیز مشهود است. چالش میان خیر و شر، انتخاب حق یا باطل، درست و غلط موقعیتی است که حرّ وشمر دو شخصیت اصلی نمایشنامه با آن درگیرند. تجربه‌ای که پیش روی همه انسانهاست.«چالش بین خیر و شر در اغلب موارد محور شخصیت نمایشنامه است که حوادث به گرد او می‌چرخد و شرط نیست که خیر بر شر پیروز شود. طبیعت زندگی چنین نیست؛ بلکه قهرمان باید کشمکشی حقیقی بین این دو گرایش داشته باشد و تمایلش به شر باید از طریق حوادث نمایشنامه موجه باشد در غیر اینصورت همدردی بیننده را از دست می‌دهد اگر از آغاز تا پایان شر باقی بماند» (القط، بی تا: ٢٩).

اگرچه چالش، نیازمند افرادی است که با یکدیگر درگیر شوند و اسبابی که موجب این درگیری شوند، اما کشمکش در این نمایشنامه، بیش از آنکه بین شخصیت‌ها با یکدیگر باشد، چالشی در ذهن و میان افکار و اندیشه‌هاست؛ از این رو بیش از آن که

حرکت و پویایی در آن نمود یابد، به فکر و اندیشه متکی است. چالش و درگیری حر وشمر بیش از همه جدالی درونی است تا جدال با پیرامون و محیط. تراژدی حر و شمر تراژدی انسانی و فراگیر است که سیر حوادث و جدال دو شخصیت با نفس چنان پیش می‌رود که در پایان، حرّ با انتخاب حقیقت، سعادت را نصیب خود می‌کند؛ هرچند این چالش با خود سرانجام به چالش با دیگران نیز منجر شده و موجب جدایی راه حرّ از همراهانش می‌شود. در فصل دوم نیز حوادث، تصویرگر کشمکش درونی شمر است که در نتیجه انتخاب نادرست، ترس، وحشت و تنهایی را از آن خود کرده است. کشمکش درونی دو شخصیت موجب می‌شود تا آنان شرایط مشابهی را در سیر وقایع تجربه کنند؛ از جمله هر دو در برهه‌ای از این نزاع دچار حیرت و سرگردانی می‌شوند. حیرت حرّ در جنگ یا نجنگیدن با حسین(ع) و کشتن یا نکشتن او که درآغاز فصل اول با ندای درونی حرّ و با پرسشگری او تردیدش را به تصویر می‌کشد: تتراجع؟/أم تقتل الآن/أی طریقیک أوضح؟ (٢١)

حضور خیال حرّ و نجوای درونی او در خلال این فصل با تکرار سوال، تردید حرّ را برجسته می‌سازد و گاه به صراحت او را به چالش می کشاند: أکنت تردّدت فی أن تجرّد سیفک؟

حضور فرماندهان لشگر حرّ و گفتگوی آنها نیز بخوبی در خدمت پیشبرد حوادث و سیر تحول درونی حرّ و رسیدن او به انتخاب نهائیش قرار می‌گیرد.

شاعر در آغاز فصل دوم و با استفاده از شیوه بیانی استفهام و جملات کوتاه و عنصر تکرار سرگردانی شمررا در رسیدن به پاسخ سوالی بزرگ ترسیم می‌کند: لماذا؟/ لماذا؟ لماذا؟ (٦١) او به دنبال چرایی قتل حسین است. سوالی که آن را از زبان امام و در لحظه آخر شنیده بود و با تکرار معنادار آن در تمام روایت او را به چالشی درونی می‌کشاند. البته علی رغم اشتراک هر دو شخصیت در این چالش درونی، حیرانی حرّ قبل از انتخاب مسیر رخ می‌دهد و نور حقیقت را در دلش روشن می‌کند، اما این حیرت در مورد شمر، پس از وقوع حادثه چالش برانگیز در درونش شکل می‌گیرد؛

هرچند او پس از این حیرت، به نقطه پیشین باز می‌گردد و مـی‌گویـد اگـر بـاردیگر در کربلا بود، همان انتخاب را می‌کرد.

یکی دیگر از شرایط و موقعیت‌هـای مشـترک دو شخصـیت کـه در نتیجـه چـالش درونی با آن روبرو می‌شوند، ترس و ترحم برانگیزی است کـه از جملـه ویژگـی‌هـایی درام از نظر ارسطو است (مکی، ۱۳۷۱: ۳۲). ترس احساس مشترکی است که حـر و شـمر هر دو در کنار تردید درگیر آن هستند؛ البته در شکل‌گیری این حس مشترک نیـز همـان تمایز قبل وجود دارد که جنس ترس دو شخصیت را متفاوت می‌سـازد. تـرس حـرّ تـا پیش از انتخاب او و رخ دادن حادثه است و احساس ترس شمر پس از آن. تـرس گـاه در قالب بیانی تصویری در وجود حرّ و شمر به نمایش در می‌آید. حـرّ، تـرس خـود را همچون عقربی زشت منظر مجسم می‌کند کـه تـاریکی و شـب را کـه نمـاد جهالـت و گمراهی است، در وجودش می‌ریزد: عقرب تضرب اللیل بین ضـلوعک/ مأکولـة الظهـر (٢١)

این احساس در مورد شمر پس از حادثه، او را به چالشی از نوع دیگر می‌کشاند. او از وحشت عمل خود، همواره دستی سیاه با انگشتی سفید در برابرش مجسـم مـی‌یابـد. تصویری که باعث وحشت او می‌شود: کفٌّ بلون القَار/فیها اصبعٌ بیضَاء/ لو کانـت یَـدی لأفزَعتنی (٦١)

ترس حرّ موجب بیداری او می‌شود و مقدمه انتخاب صحیح، اما ترس شمر، موجب وحشت او شده و تنهایی و شقوات را همنشین او می‌کند. احساس تـرس دو شخصـیت گاه به صراحت بیان می‌شود، همچـون زمـانی کـه خیـال حـرّ او را خطـاب قـرار داده، می‌گوید: و جُبنُک مَا زال سیدَ موقفه (٣٤)

و شمر نیز وجود خود را چشمانی پر از ترس و هراس توصیف می‌کنـد. در وجـود انسانی ترس بیش از دیگر اعضا در چشم نمایان می‌شود: أفزّ جمیعی عیوناً (٦٧)

چالش درونی و ترس شمر در بخش‌های مختلف نمایشنامه، بصورت‌های گونـاگون نمود می‌یابد؛ از جمله وقتی حیران و سرگردان به هر سو رو کرده و بـه دنبـال صـاحب صداهایی می‌گردد که تنها او می‌شنود:

من أنتما/من أنتما؟/من أنتَ؟/ أنتِ/أنتَ/ من؟/ قتلتُكم أنا جميعاً (٦٨)

کاربرد اسلوب بیانی استفهام، جملات کوتاه و صنعت تکرار نشان از غلبه و شدت عاطفه در شخصیت است؛ زیرا زمانی که انسان از نظر عاطفی در حالت ثبات و پایداری قرار داشته باشد و عقلانیت بر رفتار او حاکم باشد، اغلب جملات با تأنی بوده و منطقی و متوازن و طولانی می‌شود. با وجود حس روانی که شمر با آن درگیر است او خود را شجاعی توصیف می‌کند که هیچ وحشتی از مرگ ندارد: ضَع قبلی الموتَ أفعی لها ألف رأسٍ/أقاتلها الآن/ جیشاً بعدّ الحصی (۷۰) مرگ را برای من ماری هزارسر قرارده! هم اکنون با سپاهی به شمار ریگها با آن به جنگ برخواهم خواست.

این همان تناقضی است که درباره شمر در روایت ترسیم می‌شود، شجاعی پر وحشت. وجود شمر، سرشار از اوهام و خیالاتی است که برخلاف ادعایش او را وحشتزده می‌سازد. صدای کودکانی را می‌شنود که فریاد العطش سر می‌دهند و بر ترسش می‌افزایند و اشباحی را می‌بیند که به چشم کسی نمی‌آید: بینما الشمرُ و قد عاودته النوبةُ ینهض متجهاً الی أشباح لایراها أحد (۱۰۵)

تصویر شهادت امام حسین و شنیدن نام امام، دیگر موضوعی است که شمر را سراسر ترس و وحشت می‌سازد. او حتی از شنیدن نام حسین به وحشت می‌افتد: تخاف أن تسمع هذا الاسم (۹۳) تصویر حسین سربریده، تصویری است که لحظه‌ای او را ترک نمی‌کند و پس از گذشت یک ماه از حادثه، همراه اوست و ترس روز به روز در وجودش بیشتر می‌شود: شهرٌ و ما أزال/ أری بینی جسداً لارأس له (۹۳) و احتفظتُ بخَوفی یکبرُ من یَومها (۱۰۰)

احساس بیزاری و تنفر دیگران از شمر نیز لحظه‌ای او را رها نمی‌کند و آزارش می‌دهد: کنتُ أحسُ کراهیهٔ الجند لی (۱۰۱)

اما فصل سوم، فصلی با حضور شخصیت‌هایی است که شاعر آنها را به عنوان نماد و سمبلی از انسان امروز به تصویر می‌کشد. کوفه نماد هر مکانی است که پیمان شکنی مردمانش در طول تاریخ بشری تکرارپذیر است و مسیح و یحیی نماد تمام مبارزان و ظلم ستیزانی که در مسیر حق طلبی سرخویش را فدا می‌کنند و پابرهنگانی که با بیعت

با فرستاده حسین خود تصریح می‌کنند که حضور و مرگ آنها در راه حسین، مساله‌ای فرازمانی و فرامنطقه‌ای است: بَایعنا فی الطف و مِتنا/بَایعناه بسیناء و مِتنا/ بایعناه بتلّ الزعتر أمس و مِتنا/ و نُبایعه فی الأرض المُحتلۀ کلَّ نهار/ و نَموت (۱۲۵) با او در طف وصحرای سیناء بیعت کردیم و مردیم. دیروز در تل زعتر با او بیعت کردیم و مردیم و و هر روز در سرزمینهای اشغالی با او بیعت می کنیم و می میریم.

پیوند تاریخ و حال و استفاده از واقعیت تاریخی برای ترسیم واقعیت هنری که از نظر زمانی و مکانی با آن فاصله دارد، به عنوان تکنیک نمایشنامه نویسی معاصر در مورد شخصیت‌های مختلف نمایشنامه مشهود است. حارث یکی از شخصیت‌های حاضر در این فصل است که در زمان حادثه عاشورا، فرستاده حسین را تسلیم می‌کند، اما او اکنون در قالبی جدید پس از گذشت هزار سال دچار پشیمانی و ندامت می‌شود: أننی ألف عام قطعت لأجتاز خوفی (١٤٤)

شخصیت او سمبل افرادی است که در خلال حادثه کربلا و پس از آن در امتداد تاریخ و در کوران پیشامدهای مختلف چهره می‌نمایند. نماد تمام انسانهایی که علی‌رغم تردید خود، به ندای درون خود پاسخ نداده و بسیار دیرهنگام اشتباه تاریخی خود را در می‌یابند.

اگرچه شمر و حرّ، شخصیت‌های محوری نمایشنامه و به اصطلاح قهرمانان این تراژدی به شمار می‌آیند و سیر حوادث اغلب چالش درونی آنها را نشان می‌دهد، اما این نزاع به صورت بیرونی و در جدال بین شخصیت‌ها، در بخشی از نمایشنامه، تماشاگران را نیز درگیر می‌کند. حضور شمر در فصل سوم در قالب یک چهره معاصر که همچنان پس از هزاران سال در جستجوی حسین است با به چالش کشیدن تماشاگران نمایش، از شیوه های شاعر در ابداع و ابتکار است. برشت منتقد و نمایشنامه نویس آلمانی، در نمایشنامه‌های خود، به تماشاگر قدرت کنش داده و او را سهیم در مسیر نمایشنامه می‌سازد (غنیمی هلال، ۱۹۷۳ :٥٩٤). ارتباط متن با جامعه فعلی، کاملاً در راستای هدف نمایشنامه یعنی تداوم تقابل خیر و شر در طول تاریخ صورت می‌گیرد تا نشان دهد حسین و یزید و شمر نه منحصر در گذشته، بلکه همواره در طول تاریخ

حاضر بوده‌اند. از این رو در تمثیلی زیبا در پیوند با جامعه عراق حاضر، شاعر با استفاده از نماد نخل که سمبل مقاومت و ایستادگی است، حسین را مجسم در تمام نخل‌های عراق می‌داند که با بریده شدن هر نخلی، حسین دیگری از آن سربرمی‌آورد:

إن کانَ لک الساعةَ سیف/ واهو به فوق رقاب النّخل/فإذا قطعتَ/ و تدحرجَ هامةُ النخل جمیعاً/ ...../ أرؤس النخلِ جمیعاً یابن ذی الجوشنِ/ فنخلةٌ واحدةٌ/ تخطئها/ یطلعُ منها الحسین (۱۵۳-۱۵٤) اگر تو اکنون شمشیری داشته باشی و آن را بر گردن نخلها فرود آوری، اگر آنها را قطع کنی و سر نخلها همگی غلتان شود...ای ابن ذی الجوشن اگر سر همه نخلها را قطع کنی و فقط یک نخل از شمشیر تو بگذرد و باقی بماندحسین از آن سربرخواهد آورد.

از دیگر جلوه‌های بکارگیری نماد را در پیوند میان تاریخ و حال، در پایان نمایشنامه و عبارت پایانی آن می‌یابیم. پایان نمایشنامه با عبارتی طوفانی و الهام بخش مبارزه و قیام رقم می‌خورد. یوحنا که از آغاز به دنبال سربریده خود است آن را می‌یابد و سر به عنوان نماد مبارزه آغاز طوفانی در عالم می‌شود و این یعنی تداوم جریان حق طلبی و تقابل با حق در طول تاریخ: أدرکت یا یحیی اذن بدایة الطوفان (۱۵۷)

گفتگو

«گفتگو در نمایشنامه، کشمکش میان دو نیروی انسانی است با هدف غلبه نیروی انسانی و اجتماعی بر دیگری» (بلبل، ۲۰۰۳: ۱۰٤). بی‌گمان عنصر گفتگو، عنصر اساسی در نمایشنامه محسوب می‌شود؛ زیرا نمایشنامه یکی از انواع ادبی است که بر گفتگو استوار است. نمایشنامه مانند داستان، راوی ندارد تا حوادث را حکایت کند، بلکه گفتگو در نمایش، جانشین حکایت در داستان است. اهمیت عنصر گفتگو در این نوع ادبی تا بدانجاست که برخی آن را به منزله « ستون فقرات نمایشنامه» (حمو، ۱۹۹۹: ۲۷٦) معرفی کرده‌اند. دیگر عناصر نمایشنامه نیز از طریق گفتگو شکل می‌گیرد و ابزار تعامل، کنش و واکنش شخصیت‌ها و حوادث نمایشنامه است. «پیشرفت در نمایشنامه هنگامی رخ می‌دهد که رخداد و شخصیت رشد یابد و این رشد تنها به‌واسطه‌ی گفتگو رخ می‌دهد

و این ویژگی هنری است که قصه را از نمایشنامه متمایز مـی‌کنـد» (حسـن نوفـل، ۱۹۹۵: ۲۱۸-۲۱۹). زیرا به دلیل عدم حضور راوی، نمایشـنامه‌نـویس نمـی‌توانـد ماننـد داسـتان مستقیماً به درون شخصیت‌ها نفوذ کند و افکار و روحیات آن‌ها را تحلیل کنـد؛ لـذا بـه ابزار گفتگوی نمایشی به ویژه گفتگوی درونی یا پچ‌پچ شخصیت با خود دست می‌زنـد تا درون و زوایای پنهان وی را آشکار کند.

ساختار نمایشنامه حر ریاحی نیز جز در مواردی که نویسنده به توصـیف صـحنه‌هـا می‌پردازد، تماماً بر اساس گفتگوی میان شخصیت‌ها شکل گرفتـه اسـت. ایـن گفتگوهـا گاه بسیار بلند و گاه در قالب جملاتی کوتاه ارائه می‌شـود. طـولانی شـدن گفتگـو «بـه واسطه تأثر صادقانه و راستین و بیان درامی موفق است و گاهی مولف درمـی‌یابـد کـه موقعیت، گفتگویی سریع و کوتاه را می‌طلبد؛ ماننـد زمـانی کـه تـأثر شخصـیّت شـدت گرفته و شرایط بحرانی می‌شود و یا طبیعت یک شخصیّت، بسیارگویی و دیگری ایجـاز را می‌طلبد. معیار ثابتی برای کوتاه و بلند بودن گفتگو نیست؛ جز احساس میزان تناسب آن با طبیعت شخصیت و موقعیت و نقش او در تحول حادثه» (القط، بی تا: ٣٤). به عنـوان مثال گفتگوی شمر و جوان تماشاگر نمایشنامه در صحنه پایانی که نمونه‌ای از جمـلات کوتاه نمایشنامه است:

الشمر: کبرتم علی ان تخافوا اذن...ها؟/الشاب: کبرنا..؟/نعم.. ربّما/ الشمر: نلتقی بعـد یومین../آمل أن نلتقی/ و أنت بحجم ادعائک هذا/ الشاب: سترانی../ إذا أنـت لـم تبتعـد بطریقک عن حینا/الشمر: لاتخف/لک عهد بأنی سأبحث عنک (۱۵۲)

چنانکه اشاره شد خروج شخصیت از چارچوب متن و ارتباط با مخاطـب، از جملـه تکنیک‌های نمایشنامه نویسانی چون برشت است که با سبکی خطابی و با نادیده گرفتن دیگر شخصیت‌ها، تماشاگران را طرف خطاب قرار می‌دهد. ایـن همـان حصـار چهـارم نمایشنامه و دیوار فاصل میان بازیگران و مردم است که از نظر ایشان توهمی است و در این شیوه شکسته می‌شود (غنیمی هلال، ۱۹۷۳ :٦٥٩). شکستن ایـن حصـار نیـز بـه هـدف نمایشنامه که ایجاد ارتباط نزدیک بین گذشته و حال است، کمک می‌کند.

گذشته از کوتاه و بلند بودن گفتگوها، شاعر از دیگر انواع گفتگو نیز بهره می‌گیرد و تعامل میان آنها را محدود به گفتگوی دو طرفه نمی‌کند. یکی از این شیوه‌ها، مونولوگ یا گفتگوی درونی است. در حقیقت از آنجایی که هدف شاعر، ترسیم جدال درونی شخصیت‌هاست، بهترین نوع گفتگو که می‌تواند در خدمت هدف او قرار گیرد، مونولوگ است. افزودن دو شخصیت خیال و صدای شمر و حرّ نیز بیش از هرچیز نیازمند بکارگفتن این نوع گفتگوست. این شیوه از تعامل و شخصیت‌پردازی، در جهت نمایش بهتر چالش درونی دو شخصیت صورت گرفته است. بخصوص در فصل اول و دوم حضور خیال به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی در صحنه‌ها حضور فعالی دارد و شخصیت حر و شمر را به چالش می‌کشد؛ به عنوان مثال در فصل اول در گفتگوی میان حر و حارث، خیال حر به کمک او آمده ، به او نهیب می زند تا تصمیم نهایی خود را بگیرد: باسل/ لغةُ ملکت صدقها فاستقرت/ تَجرّد وضوحاً کهذا/ و قل کلمةُ/ تقف الشمس فی مستقر تعینه أنت/ لولا أضاءت مسافةُ ما بین قلبک و الشفتین (٣٧) شجاع باش/ سخنی که راستین باشد بر دل می‌نشیند/ اینچنین بی پرده باش/ و سخنی بگو/خورشید همانجاییست که تو مشخص کنی/اگر فاصله بین قلب و زبانت را یکی کنی

این گفتگو به خوبی، ابعاد درونی شخصیت را نمایان کرده و او را در سیر تحول روحی و رسیدن به پایان جدال یاری می‌کند. یا جایی دیگر در گفتگوی میان حرّ و زیاد، خیال حرّ، او را به چالش می‌کشد و خطاب به او می‌گوید: آیا خود را می‌فریبی یا سوال می‌کنی تا میزان تردید آنها را به خود نشان دهی:أمغالطةُ نفسک؟/ أم تسأل کی تتبین مقدار الشکّ بأنفسهم؟ (٣٥)

و یا با جملاتی کوتاه ترس او را به رخ می‌کشد و می‌گوید: تو دروغ می‌گویی، ترس هنوز بر وجودت حاکم است و از دیروز در جدال با خود هستی: تکذبُ/ تکذبُ أنت/ و جُبنک ما زال سید موقفه/ منذُ أمس/ و أنت تقاتلُ نفسک (٣٤)

البته لازم به ذکر است در نزاع درونی شمر و حر، خیال دو شخصیت، اغلب در حضوری یک طرفه صاحب خود را مخاطب قرار می‌دهند و کمتر اتفاق می‌افتد که

شخصیت نیز با خیال خود سخن بگوید؛ از جمله می‌توان به خطاب حر نسبت به خود اشاره کرد که می‌گوید: الحرّ: ها هی الشمس تنهض/و الناس تنهض/ و الکلمات القلیلة تنهض.../ تتخبط بین حنایاک / أی الطریقین أوضح؟ (ص۲۲)

و یا در گفتگویی میان حرّ و خیال خود، خیال او را خطاب قرار داده و از او می‌خواهد تا با خود صادق باشد و حرّ نیز پاسخ او را می‌دهد:

الهاجس: ویحک یا حرّ/ تأمر أن تسرج الخیل/ صافیت نفسک؟/ها أنت/لا سرج فوق حصانک غیر الهواجس/*__الحرّ__: أعلم أن لسیفی جواباً إذا سئل الان/ أعلم أن حصانی یعرف کل مهمته/ و أنا* **الهاجس**: أنت تخدع نفسک یا حرّ (ص۲۶) وای بر تو ای حر! آیا دستور زین کردن اسب‌ها را می دهی؟ با خود صادق باش! این توهستی، بر اسب تو زینی جز خیال نیست.حر: می دانم که اگر شمشیرم سوال شود پاسخی دارد،می دانم که اسبم وظیفه خود را می داند و من. خیال: حر! تو خود را فریب می دهی

در فصل دوم، گذشته از حضور خیال که در گفتگوها مشارکت دارد، صدای شمر نیز به عنوان یک عنصر گفتگوگر اما یک سویه حاضر است، صدایی که تنها شمر آن را می‌شنود و هر دو موجب درگیری درونی او را فراهم می‌کند. درحقیقت خیال و یا صدا اگرچه بین گفتگوهای دیگر شخصیت‌ها وارد می‌شود، اما کمتراز جانب شخصیت مورد خطاب قرار می‌گیرد و شخصیّت بعد از تأملی درونی، به ادامه گفتگوی خود با شخصیت حاضر و نه خیالی می‌پردازد. این گفتگوی درونی نشان دهنده بحران درونی و شدید شخصیت است که باید نویسنده آن را به مخاطب منتقل کند؛ لذا شخصیّت به نجوای با خود روی می‌آورد. در حقیقت این صدای وجدان شخصیت است که از جانب او شنیده می‌شود، اما خود به نجوا با خود نمی‌پردازد. «شخصیتی که به نجوای با خود رو می‌آورد در حقیقت غالبا خود را در چهارراهی می‌بیند که بین یک رفتار و دیگری قرار گرفته و در سرگردانی است که قادر به تصمیم گیری نیست و یا درنقطه تحول از یک حالت به حالتی دیگر و ...» (القط، بی تا:۳۵) چنین وضعیتی دقیقا برای حرّ نیز متصور است البته شمر بیشتر پرسشگر است تا مردد.

یکی دیگر از ویژگی‌های گفتگو در برخی از صحنه‌های نمایشنامه، گفتگوی شخصیت با خیال خود در حضور شخصیت‌های دیگر است که به آن حدیث جانبی گویند.« فرق حدیث نفس و جانبی زمانی که شخصیت با خود سخن می‌گوید در این است که حدیث نفس با شخصیتی است که به تنهایی در صحنه حاضر است و دنبال انتقال اطلاعات نیست؛ بلکه ارائه احساسات و افکار است، اما حدیث جانبی در حضور دیگر شخصیت‌هاست تا بیننده از برخی حقایق مطلع شود» *(همان: ۳۸)*. نمونه آن را می‌توان گفتگوی حرّ با خیال خود در حضور ابوحفص ذکر کرد:

الهاجس: أکنت ترددت فی أن تجرد سیفک؟***الحرّ** و کأنّه یخاطب أحداً:/ لو کنت أملک بینة* **الهاجس**: أی بینة مثل أن یتشرّخ فی غمده السیف؟* **الحرّ**: ثمّ یقولون:/ أقعی الریاحی یلعق قیح وساوسه* **أبو حفص**: هل قلت شیئاً أیها الامیر؟ (ص۳۰) خیال: ایا در کشیدن شمشیرخود تردید داری؟حر گویی کسی را خطاب قرار می دهد: کاش دلیلی داشتم.خیال: کدام دلیل روشنتر از شمشیری که از نیام بیرون زده حر: آنگاه می‌گویند ریاحی اسیر اوهام خود شد. ابوحفص: امیر چیزی گفتی؟

شخصیت‌پردازی

شخصیت در نمایشنامه از عناصر مهمی است که دارای ابعاد مختلفی چون هویت مادی، اجتماعی و روانی است و هرچیزی در نمایشنامه مستقیماً از شخصیت‌ها نشات می‌گیرد؛ از جمله موضوع آن به عبارتی حوادث نمایشنامه باید عقلا از شخصیت‌ها سربزند. «با تعامل بین شخصیت‌هاست که نمایشنامه، حیات هنری خود را می‌یابد و در نتیجه آن ساختار نمایشنامه شکل می‌گیرد و شخصیت‌ها با حوادث رشد می‌یابند و اساس کیفیت شخصیت در نمایشنامه آن است که شخصیت‌ها ارتباط خود را با واقعیت حقیقی از دست ندهد» (غنیمی هلال،۱۹۷۳ ٦۰۹-٦۱۰).

در خصوص ویژگی شخصیت‌های نمایشنامه «الحر الریاحی» باید گفت، دو شخصیت حر و شمر، شخصیت‌های اصلی و شکل دهنده نمایشنامه هستند. نویسنده و شاعر، آنها را با ابعاد روانی و هویت مادی و اجتماعی‌شان به تصویر کشیده است. این

دو شخصیت نماینده دو بعد متفاوت وجود انسان هستند: حرّ نماد بعد عدالت‌خواه و حق محور انسان و شمر تجسمی از اهریمن و شیطان و بعد ظلمانی نفس که تنها فلسفه وجودیش شرارت اوست؛ یعنی دو چهره‌ای که انسان هرروز با آن روبروست. حقیقت است که «شخصیت در نمایشنامه، موجودی زنده و قابل لمس است که بینندگان آن را می‌بینند و معانی موجود در حوادث و ساخت نمایشنامه را از طریق رفتار و عکس العمل‌ها و گفتگوی او پی می‌گیرند» (القط، بی تا:۲۱). تردید ویژگی بارز حر و ترس ویژگی برجسته شمر است. حرّ خود را میان دو انتخاب می‌بیند؛ واقعیت و حق‌مداری و هم‌نوایی با ارزش‌های انسانی و این همان لحظه «انقلاب و تحول درونی» اوست؛ لذا حرّ در خلال شکل گیری حوادث داستان، شخصیتی پویا محسوب شده و سرانجام ندای درون خود را اجابت می‌کند. اما شمر از آغاز تا سرانجام با حفظ چالش‌های درونیش از هرگونه تحولی مثبت به دور می‌ماند؛ لذا در این نمایشنامه، این شخصیت‌ها هستند که حوادث را به پیش برده و کشمکش را شکل می‌دهند و همه چیز حول محور آنها می‌گردد. اهمیت شخصیت بنا به اظهار نظر برخی«بخصوص زمانی که مقدمه شکل گیری کشمکش در نمایشنامه باشد و شاعر بتواند درون شخصیت را به تصویر کشیده و آشفتگی‌ها و تناقضات درونی‌اش را آشکار کند، اهمیت بسزایی پیدا می‌کند» (موسی،۱۹۹۷: ۸۰).

اما افزون بر سیر تحول دو شخصیت اصلی نمایشنامه، ابعادی که شاعر از شخصیت آنها ترسیم می‌کند نیز تصویری چند بعدی نیست؛ به عبارت دیگر شخصیت‌ها در این نمایشنامه تنها از یک زاویه و بعد زندگی به نمایش درآمده‌اند و از پرداختن به ابعاد و بخش‌های مختلف زندگی و شخصیت آنها پرهیز شده است. «بنا براعتقاد ارسطو نویسنده نمایشنامه باید در ترسیم شخصیت از پرداختن به تمام جزئیات زندگی آنها بپرهیزد و با گزینش یک عمل یا یک مرحله خاص، ساختاری منسجم و یکپارچه به وجود آورد؛ زیرا بنا بر اعتقاد ارسطو، نمایشنامه نویس تاریخ نویس نیست و وظیفه او ترسیم حوادث واقعی نیست؛ بلکه او آنچه را که طبق قانون احتمال یا ضرورت، امکان وقوع دارد، ترسیم می‌کند» (النادی، ۱۹۸۷: ٤٨-٤٧). حوادث این نمایشنامه نیز تنها برهه‌ای

خاص از حوادث زندگی شخصیت‌ها را برگزیده و آنها را در سه فصل مجزا اما مرتبط به هم روایت می‌کند. حوادث سال ٦١ هجری در واقعه کربلا بیشتر زمان داستان را به خود اختصاص داده است. بخشی از آن نیز در عصر حاضر روایت می‌شود. بخصوص «تراژدی که نباید زمان حوادث آن بیش از یک روز از زندگی شخصیت باشد، روزی که نقشی سرنوشت ساز در زندگی او ایفا می‌کند» (حمدی ابراهیم، ١٩٩٤: ٥٤-٥٣). امری که در زندگی شخصیت اصلی و دیگر شخصیت‌های فرعی نمود یافته و تأثیری تعیین کننده در روند زندگی آنها به جا نهاده است.

افزون بر شخصیت‌های اصلی، کسانی چون ابو حفص عمر، یوحنا معمدان که بریده شدن سر امام حسین یاد سر بریده شده او را در ذهن شاعر زنده می‌کند، کمیل و مالک از یاران شمر، عمار و یاسر و حارث از یاران حسین، سپاهیان و... شخصیت‌های فرعی و ثانوی و مکمل شخصیت‌های اصلی هستند که به پیشبرد حوادث کمک می‌کنند. با توجه به روند حوادث و شیوه تصویرگری شاعر در حقیقت می‌توان گفت هدف نویسنده اثر از ترسیم این شخصیت‌ها، تصویر نمونه‌ها و مواضع انسانی و ارائه برخی مسائل اجتماعی فکری و سیاسی و اراده انسان در چالش با نیروهای مختلفی است که با آن مواجه می‌شود؛ زیرا حوادث زندگی انسان همیشه درگیر چالش‌های اساسی نیست؛ بلکه هریک از این شخصیت‌ها تصویرگر بعدی جزئی از ابعاد زندگی انسان است.

اما شیوه شخصیت‌پردازی شاعر، بصورت گزارشی است. شخصیت‌پردازی گزارشی به کمک عوامل متعددی انجام می‌گیرد. ازجمله مهم‌ترین عوامل عبارت‌اند از: گفتگو، عمل، لحن و شیوه گفتار، صحنه‌پردازی و نام (ریمون کنان، ١٣٨٧ :٨٥). در این شیوه، نویسنده بر آن است تا اشخاص داستان را به عمل و گفتگو وا دارد تا بدین‌وسیله شخصیت‌ها با گفتار و رفتارشان، خود را به تماشاچی عرضه کنند. این شیوه به واقعیت زندگی بسیار نزدیک است (یونسی، ١٣٦٩: ٢٥٢)؛ لذا رفتار شخصیت و گفتگوی او با دیگر شخصیت‌ها و تعامل او با آنها مهمترین ابزار ترسیم شخصیت در نمایشنامه حر ریاحی است. این امر در نتیجه خصوصیات ذاتی نمایشنامه است. اصولا شیوه اخبار و توصیف

مناسب داستان و رمان است که با حضور راوی و تسلط و آگاهی او از شخصیت‌ها و امکان حضور در همه زمان‌ها و مکان‌ها، می‌تواند شاخصه‌های درونی، روحی و جسمی و ... را بیان کند، اما با نبود راوی در نمایشنامه، تنها کنش و گفتگوی میان شخصیت‌هاست که مشخصات آن را برای خواننده آشکار می‌کند؛ به عنوان مثال زمانی که شاعر می‌خواهد حالت روحی کوفیان و احساس پشیمانی و ندامت آنان را ترسیم کند، آن را در قالب گفتگو چنین به نمایش می‌گذارد: یا أهل الکوفۀ/ألف عام تعضون فوق أصابعکم ندماً/ألف عام و عطشانکم یرفع الکأس/ یبصُر خیطاً من الدم فی الماء (ص۱۱۲) اهل کوفه هزار سال است که انگشت پشیمانی به دندان می گزید هزارسال است که تشنگان شما کاسه آب بالا می برند و رد خون را در آن می‌بینند.

و یا بیان حرّ در ترسیم شخصیت خود که در قالب گفتگو با فرماندهان سپاهش بخوبی بازیچه قرار گرفتن و ابزار دست دیگران بودن خود را توصیف می‌کند: الحر: ولکننی مثلکم/کلبُ صیدٍ سیلهثُ خلفَ الفریسَۀ/ ینَشبُ أنیابه فی مقاتلها/ویعودُ بها کلب صید لسیده (ص٤٣) حر: اما من نیز چون شمایم مانند سگ شکاری که به دنبال شکار خود پارس می کند و چنگال خود در شکارش فرومی بردو آن را برای ارباب خود می‌آورد.

نمونه توصیف ترس و تردید دو شخصیت اصلی نمایشنامه پیش از این ذکر شد. در این میان گاه شاعر و نویسنده بصورت مستقیم دخالت کرده و با توصیف صحنه‌ها، حالت شخصیتها را به تصویر می‌کشد. «برخی از نویسندگان به‌جای بیان احساسات و افکار درونی شخصیت‌ها به توصیف فضای اطراف صحنه می‌پردازند. در واقع آن‌ها با شرح پر بودن یا خالی بودن صحنه‌ی نمایشی ارزش نمادین به اثر می‌دهند (وینی، ١٣٦٤ :٣٠) که به شناخت بیشتر و بهتر شخصیت‌ها کمک می‌کند. نمونه این توصیف صحنه‌ها و حالت‌های شخصیت در نمایشنامه حر ریاحی کم نیست. این توصیف‌ها گاه در ترسیم حالت مادی و جسمانی شخصیت‌ها بکار رفته است؛ همچون توصیف شمر در پرده آخر: یدخل إلی المسرح بملابس معاصره و یوجّه کلامه الی جمهور القاعة (١٤٩) ینهض مجرداً سیفه (٢٩) یتخذ بینهم هیأة الخطیب (ص٣٩) با لباسهایی به روز

وارد صحنه می شود و خطاب به تماشاگران سالن می گوید/با کشیدن شمشر از نیام برمی خیزد/هیئت سخنران به خود می‌گیرد.

اما در بیشتر موارد توصیف‌ها و گفتگوها بیانگر حالات روحی و روانی شخصیت‌هاست. این توصیفات نیز بصورت مستقیم مورد اشاره قرار می‌گیرد؛ مانند:

بفرح مفاجئ (ص۲۳) غاضباً (ص۲۵) غارقاً مع نفسه (ص۳۱) مباغتاً، بشئٍ من التردد (ص۳۸).

و یا در توصیف ترس و وحشت زنان حریم اهل بیت، با آوردن توصیفاتی مستقیم اما در قالب گفتگو و از زبان دیگر شخصیت‌ها، آنان را آشفته و پریشان، سراپا رعب و وحشت و گریزان به هر سو ترسیم می‌کند: فتحملهم أمّهاتهمو حاسرات من الرعب/ یرکضن فی کلّ متّجه (ص٣٤).

و یا در توصیف احساس فرماندهان لشکر، به صراحت از ترس آنها از حرّ سخن می‌گوید:

إنّهم یتّقونک/ یتّقون ید الخائف المتحفّزة الآن فیک (۳۹ص)

نتیجه‌گیری

بررسی آثار منثور حوزه نثر عاشورایی در مقایسه با شکوفایی شعر عاشورایی در طول تاریخ ادبیات متعهد، نشان از کمبود آفرینش‌های ادبی در قالب نثر دارد که بنا به اسباب مختلف فنی، اجتماعی و سیاسی و ... قابل توجیه است. این شرایط نه تنها در ادبیات عربی؛ بلکه زبان‌های دیگر از جمله فارسی نیز مشهود است. نمایشنامه منظوم حر ریاحی اثر شاعر عراقی یکی از این آثار معدود در دوره معاصر است که شاعر آن را از نظر ساختار محتوایی و فنی با قالب‌های تراژدی و درام سروده است. این اثر دارای شاخصه‌ها و تکنینک‌های معاصر در نمایشنامه نویسی است که در ضمن بررسی عناصر، خلاقیت‌های هنری آن تبیین می‌شود.

بررسی فنی عناصر نمایشنامه به خوبی پیوند و ارتباط تنگاتنگ آنها را نمایان می‌کند به گونه‌ای که هر عنصر به شکل‌گیری و پیشبرد دیگر عناصر کمک می‌کند. اما عنصری

که محور نمایشنامه قرار گرفته، دو شخصیت اصلی نمایشنامه یعنی شمر و حر به عنوان دو شخصیت برجسته حاضر در حادثه عاشوراست؛ هرچند عنوان اثر مختص به یکی از شخصیت‌ها شده است. این عنوان را شاید بتوان با توجه به نوع انتخاب شخصیت حرّ و سرنوشت این قهرمان قابل توجیه دانست.

هدف شاعر از خلق اثر، تنها نقل بخشی از تاریخ اسلام جهت تأثیرگذاری یا روایتگری صرف تاریخ نیست، بلکه شاعر با استفاده از واقعیت موجود، واقعیت هنری دیگری را خلق می‌کند که از خلال آن به دنبال ترسیم رویارویی همیشگی حق و باطل در طول تاریخ است. جدالی که منحصر در عاشورای ٦١ نبوده و با چهره جدیدی از تاریخ می‌تواند در مشکلات و مسائل جامعه امروز نیز حاضر باشد؛ از این روست که ما شمر و حارث را هزار سال پس از وقوع عاشورا در جمع خود می‌بینیم. این تکنیک نوآورانه در نمایشنامه، تاریخ را نه به عنوان هدف؛ بلکه وسیله انتخاب می‌کند.

حوادث نمایشنامه نیز در راستای هدف و موضوع اصلی آن، به خوبی در خدمت تبیین کشمکش بین شخصیت‌ها و چالش خیر و شر قرار می‌گیرد. چالش نمایشنامه نه از نوع جدال بین شخصیت‌ها و یا محیط پیرامون؛ بلکه نزاعی درونی و روحی است، جدالی که اگرچه در اثر در قالب شخصیت‌های تاریخی به تصویر کشیده شده، اما غرض شاعر نه تاریخ؛ بلکه نشان دادن جدال درونی تمام انسان‌ها و نوع بشر در طول تاریخ است؛ از این رو شاعر با روشی نو و بدیع، تماشاگران نمایشنامه را نیز به کنش وامی‌دارد و آنها را سهیم در نمایشنامه می‌سازد. البته این جدال محدود به نزاع درونی نمانده و در نتیجه نوع انتخاب شخصیت‌ها، به جدال با دیگران نیز منجر می‌شود. در کنار چالش دو شخصیت، دیگر شخصیت‌های فرعی نیز قابل تأمل است. جدال افرادی که با تمام وجود، خود را در خدمت حق قرار می‌دهند و گاه کسانی که منافع و مصالح آنی خود را بر حق‌طلبی ترجیح می‌دهند، امری که در فصل سوم نمایشنامه در ماجرای بیعت کوفیان با فرستاده حسین آشکار می‌شود.

عنصر گفتگو نیز در تناسب با دیگر عناصر شکل‌دهنده نمایشنامه به خدمت گرفته شده است. اگرچه بنیان اساسی نمایشنامه بر پایه گفتگو آن هم از نوع گفتگوی دوطرفه

بین شخصیت‌ها است، اما شاعر با توجه به هدف نمایشنامه و موضوع آن از نـوع دیگـر گفتگو یعنی مونولوگ یعنی گفتگوی درونی و نجـوای نفـس و گفتگـوی جـانبی بهـره می‌گیرد؛ زیرا تصویر چالش درونی شخصیت‌هـا بـا اسـتفاده از ایـن نـوع گفتگـو بـای خواننده بهتر ترسیم می‌شود. گفتگو در نمایشنامه حر ریاحی، همچنین بـه خـوبی ابعـاد شخصیت را به تصویر کشیده و به پیشبرد حوادث کمک می‌کند.

یکی از ویژگی‌های شخصیت در نمایشـنامه حـر ریـاحی کـه متناسـب بـا هـدف و موضوع آن است، نمادین شدن شخصیت‌هاست. حـر و شـمر و دیگـر شخصـیت‌هـای حاضر اگرچه در یک قالب، شخصیتی واقعی و حاضر در روز واقعه به شمار مـی‌آینـد، اما روند پرداخت حوادث چنان است کـه در سـیر حـوادث تبـدیل بـه شخصـیت‌هـای نمادین شده و تجسم ابعاد وجود هـر انسـانی در طـول تـاریخ مـی‌شـوند کـه همـواره تکرارپذیر است.

بنا بر آنچه در مقاله آمد، می‌توان گفت استفاده از تکنیک نمـایش در نمـایش، پیونـد تاریخ با عصر حاضر و استفاده از واقعیت عینی برای تصویر واقعیـت هنـری، و داشـتن ابعاد تراژیک معاصر، به چالش کشیدن و به صحنه آوردن تماشاگران در خـلال نمـایش از جمله جنبه‌های بدیع و نوآورانه اثر حاضر به شمار می‌آید.

منابع و مآخذ

- ابن یاسر، عبدالواحد (١٤٣٤ق)، المأساة و الرؤية المأساوية فی المسرح العربی الحديث، بيروت: منشورات ضفاف، ط ١.
- اسماعیل‌زاده، محمد، امام حسین در منظر اهل‌سنت و تشیع، مجموعه مقالات همایش امام حسین (ع) و دیدگاه‌ها، ج ۱۱، تهران، مجمع جهانی اهل بیت (ع) با مشارکت نشر شاهد، ۱۳۸۱ش.
- اگری، لاجوس (ش١٣٦٧)، «فن نمایشنامه‌نویسی»، مترجم: مهدی فروغ، تهران.
- السیلاوی، صلاح حسن، ٢٠١٤/١٢/٠٨، وجهات نظر لمبدعين ونقاد: حضور واضح لقضية الحسين فی مخيلة السرد، http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx
- الطاهر، علی جواد (١٩٧٩م)، مقدمة فی النقد الأدبی، بيروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- القط، عبد القادر (لا تا)، من فنون الأدب –المسرحية، بيروت، دار النهضة العربية،لاط.

– المنصوری، علی جابر (۲۰۰۰م)، النقد الأدبی الحدیث، عمان: دارعمار.
– النادی، عادل (۱۹۸۷م)، مدخل إلی فنّ کتابة الدراما، تونس: موسسة کریم بن عبدالله.
– بلبل، فرحان (۲۰۰۳م)، النص المسرحی، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
– ترحینی، فایز (۱۹۸۸م)، الدراما ومذاهب الأدب، بیروت: الموسسة الجامعیة للدراسات والنشر.
– حسن نوفل، یوسف (۱۹۹۵م)، «بناء المسرحیة العربیة»، دارالمعارف، القاهرة، الطبعة الأولی.
– حمدی ابراهیم، محمد (۱۹۹٤م)، نظریة الدراما الإغریقیة، القاهرة: الشرکة المصریة العالمیة للنشر.
– حمو، حوریة محمد (م۱۹۹۹). تأصیل المسرح العربی، *دمشق*: اتحاد الکتاب العرب.
– خزعلی، انسیه (۱۳۸۳ش)، امام حسین در شعر معاصر عربی ، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ اول.
– داوسن،س.و (۱۳۷۷ش). درام، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
– ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷ش)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.
– صادق ابراهیم صادق، ۲۰۰۸/۱۱/۹، ما هی عناصر الشخصیة المسرحیة؟
http://www.wata.cc/forums/showthread.php?
– عبدالواحد، عبدالرزاق، (لاتا)، مسرحیة الحر الریاحی، ط ٤.
http://www.abdulrazzak.com/
– موسی، خلیل (۱۹۹۷م)، المسرحیة فی الادب العربی الحدیث، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
– وییني، میشل (۱۳٦٤ش)، «تئاتر و مسائل اساسی آن»، مترجم: مهدی فروغ، نگاه، تهران.
– یونسی، ابراهیم (۱۳٦۹ش)، «هنر داستان‌نویسی»، تهران، نگاه.
– مکّی، ابراهیم (۱۳۷۱ش)، شناخت عوامل نمایش، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوّم.
غنیمی هلال، محمد (۱۹۷۳م)، النقد الادبی الحدیث، بیروت: دار العودة.

الإبداع الفنی فی مسرحیة (الحرالریاحی) الشعریة

نرگس انصاری[1]

الملخص

مسرحیة «الحر الریاحی» الشعریة للشاعر العراقی عبدالرزاق عبدالواحد، تعدّ من الأثار الأدبیة القلیلة فی مجال النشر ال عامة و النشر العاشورائی خاصة. إن دراسة تاریخ الأدب الدینی فی مختلف الملل و اللغات تکشف عن قلة الآثار الموجودة المنشورة مقارناً بالکمّ الهائل من الشعر و الأدب المنظوم الذی إهتم بالموضوعات الدینیة و ملحمة عاشوراء. اضافة علی ذلک لقد انحصر القلیل من الانتاجات الفنیة بالعصر الحاضر الذی شاهدت فیه الأنواع الأدبیة الأخری کالقصة و المسرحیة و.. عنایة بالمضامین و الأحداث الدینیة منها عاشوراء و أصبحت هذه الفنون مجالاً لإبداعات الأدباء الأدبیة.

إن هذه الظروف التی کان یعیشها الأدب الدینی المعاصر بلغته المنثورة تدلّ علی ضرورة التعریف بالنزرة الموجودة من الآثار العاشورائیة المنثورة فی اللغات المختلفة و نقدها و دراستها؛ فبناء علی هذا یحاول بحثنا هذا أن یقوم بدراسة نقدیة لمسرحیة الحر الریاحی معتمداً علی المنهج الوصفی – التحلیلی لیکشف عن بنائها الفنی و إبداعها قیاساً بالاثار الادبیة الأخری. و من مستجدات البحث أنه علی الرغم من أن الکاتب الشاعر استمدّ أحداث مسرحیته من ذاک الحادثة التاریخیة فی القرن ۶۱ هـ الا أنّه زاد الأثر فنیاً و جذابیة لیؤثر علی متلقیه عیر الخیال الفنی الذی یوظف و لغته التصویریة التی قد تکون تصویراً حرّاً عن مأساة کربلاء

الکلمات الرئیسیة: النثرالدینی، المسرحیة، عبدالرزاق عبدالواحد، الحرالریاحی.

۱- أستاذة مساعدة بجامعة الإمام الخمینی الدولیة- بقزوین

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

بررسی هنجار گریزی نوشتاری دراشعار سمیح قاسم براساس نظریه لیچ

بهروز قربان زاده[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۸/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۲/۲۲

چکیده

آشنایی زدایی، یکی از مهمترین عناصر سبک ساز در یک متن ادبی به شمار می‌رود که طرز بیان ویژه ادیب را مشخص می‌کند. این تکنیک زبانی، گونه‌های مختلفی دارد که یکی از آن‌ها خروج از نرم معمول نوشتار است. هنجار گریزی نوشتاری در واقع تغییر صورت نوشتاری کلمه یا متن است که معانی جدیدی به متن اضافه می‌کند. بسامد چنین سبکی در شعر سمیح قاسم چنان زیاد است که به نوعی ذاتی اشعار او شده‌است. بدین ترتیب، مقاله حاضر تلاش کرده است تا با شیوه توصیفی- تحلیلی و با ارائه شواهدی که دال بر هنجارگریزی نوشتاری است، گونه‌های مختلف هنجارگریزی نوشتاری را در دیوان سمیح قاسم مشخص کرده، سپس هدف شاعر را از به کارگیری چنین سبکی مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که شاعر به شیوه‌های زیر سعی نموده است در شکل نوشتاری خود تغییر ایجاد نماید: ۱- جدانویسی حروف واژه‌ها و استفاده از علامت نگارشی ۲- نوشتن پلکانی و عمودی سطرهای شعری ۳- به کارگیری وام واژه‌هایی از زبان عبری و انگلیسی ٤- استفاده از اشکال هندسی و شکل تصویری اعداد. هدف شاعر از کاربرد چنین اسالیبی در نوشتار، علاوه بر انتقال اندیشه و احساس به خواننده، دیداری کردن شعر وتجسم بخشیدن به مفهوم آن است.

کلید واژه‌ها: هنجار گریزی نوشتاری، تحلیل زبانی، الگوی لیچ، سمیح قاسم.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1283

مقدمه

مهمترین عاملی که سبب ایجاد موسیقی و همچنین خیال انگیزی شعر می‌شود، چگونگی چینش واژگان در کنار هم است. در حقیقت شاعر با گریز از هنجارهای معمول زبان، علاوه بر اینکه سبک ویژه خود را نمایان می‌سازد، احساسات خود را نیز در قالبی هنجار شکن به خواننده منتقل می‌کند. شکل نوشتاری شعر در گذشته بر وحدت بیت استوار بود؛ تا آنجا که شاعر مجبور بود واژگان شعری را در دو مصراع بیان کند، به عبارتی دیگر، خود را محصور در قید و بند های عروضی می‌نمود. اما شاعر معاصر با خروج از این قید و بندهای عروضی، تجارب خود را به انحاء مختلف به مخاطب نشان می‌دهد. بنابراین یکی از مهمترین پدیده‌های شعر معاصر، شکل نوشتاری سطرهای شعری است. گاهی مواقع شاعر معاصر، با گریز از هنجار معمول نوشتار علاوه بر اینکه به شعر خود جنبه دیداری می‌بخشد، توجه خواننده را که به این نوع از نوشتار عادت نداشته بود، به متن شعری جلب می کند. هنجار گریزی نوشتاری یکی از مهمترین پدیده‌ها در بررسی متن شعری به شمار می‌رود؛ چون شاعران با استفاده از این تکنیک و با شکستن قوانین حاکم بر نوشتار عادی زبان، شعر خود را به شعر دیداری یا شعر انگاره نزدیک می‌کنند. سمیح قاسم، یکی از مشهورترین شاعران فلسطینی است که از این تکنیک در اشعار خود بسیار استفاده کرده است، تا آنجا که بسامد بالای آن، وجهه سبکی خاصی به اشعار او بخشیده است. این مقاله در صدد پاسخگویی به سوالات زیر است:

– کدام یک از گونه‌های هنجار شکنی نوشتاری بیشترین بسامد را در اشعار او داشته است؟– غرض اصلی از هنجار شکنی نوشتاری در اشعار سمیح قاسم چیست، به عبارت دیگر، جنبه زیبایی شناسی آن در چه چیز نهفته است؟

پیشینه تحقیق

در زمینه آشنایی زدایی در شعر معاصر مقالات زیادی نگاشته شده است از جمله:

– «*هنجار گریزی نوشتاری در شعر معاصر عرب (بررسی ونقد)*» علی اکبر محسنی و رضا کیانی (۱۳۹۱) در این مقاله، مهمترین نمونه‌های هنجار گریزی نوشتاری را در شعر شاعران معاصر مورد تحلیل قرار داده اند. – «*سیمیائیة الشکل الکتابی وأثره فی تکوین الصورة البصریة*» إیاد عبد الودود عثمان (۲۰۱٤)، در این مقاله به مهمترین عوامل دیداری کردن شعر از جمله سطرهای پلکانی و ستونی اشاره کرده‌است. اما در خصوص مقالاتی که از جنبه زبان شناسی اشعار سمیح قاسم را مورد مطالعه قرار داده‌اند دو پایان نامه است: – «*أسلوبیة التعبیر اللغوی فی شعر سمیح القاسم*» شلیم محمد (۲۰۱٤)، در این پایان نامه به مهمترین ویژگی‌های سبک ساز در ساختار شعری سمیح قاسم پرداخته است ضمن اینکه در فصلی با عنوان آشنایی‌زدایی در شعر سمیح قاسم، مهمترین عناصر هنجار گریزی‌های نحوی از جمله تقدیم و تاخیر و حذف را که بسامد بالایی در اشعار سمیح قاسم داشته‌اند، مورد مطالعه قرار داده است. – «*الانزیاح فی شعر سمیح القاسم قصیدة "عجائب قانا الجدیدة نموذجاً" دراسة أسلوبیة*» وهیبة فوغالی در (۲۰۱۲) در این پایان‌نامه ضمن تعریف اصطلاح آشنایی زدایی، مواردی از جمله آشنایی زدایی نحوی و آوایی را در اشعار سمیح قاسم مورد بررسی قرار داده است. اما در خصوص مقاله حاضر باید گفت که این مقاله صرفا به هنجار گریزی نوشتاری که بسامد بالایی در شعر او دارد، پرداخته و تا کنون مقاله‌ای از این منظر اشعار سمیح قاسم را با توجه به الگوی "لیچ" مورد بررسی قرار نداده است.

آشنایی زدایی

اصطلاح آشنایی زدایی، که در زبان عربی با عناوینی همچون "الانزیاح"، "التجاوز"، "الانحراف"، "الاختلال" مشهور است (المسدی،۱۹۹۳م: ۱۰۰)، پدیده‌ای سبک‌شناختی است که نویسنده یا شاعر از آن به عنوان تکنیکی برای بیان هدفی معیّن استفاده می‌کند. این اصطلاح، از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح شده در نظریهٔ فرمالیست‌های روس است. در تعریف آشنایی زدایی می‌توان گفت: تمامی شگردهایی که زبان شعر را با زبان هنجار بیگانه می‌کند در بر می‌گیرد. بنا براین با برجسته‌سازی همراه است (علوی مقدم، ۱۳۷۷:

۱۰۷). محمد ویس در کتاب خود با عنوان "الانزیاح" این پدیده را این‌گونه تعریف کرده است: آشنایی زدایی یعنی خروج از زبان معیار به منظور آفرینش زبان ادبی زیبا، به بیانی دیگر، هنرمند از مفردات، ترکیب‌ها و تصاویر زبانی به گونه‌ای استفاده کند که خارج از نُرمِ (norm) عادی زبان به شمار رود؛ به نحوی که این خروج از هنجار، سبب تشخص، نوع‌آوری و جلب توجه مخاطب گردد (۲۰۰۵: ۷). نور الدین السد معتقد است که آشنایی زدایی یعنی «انحراف کلام از کاربرد رایج و معمول، در واقع یک کنش زبانی است که در ساختار کلام بوجود می آید که به واسطه آن می توان طبیعت سبک ادبی را شناخت» (بی‌تا: ۱۷۹). به بیانی دیگر، آشنایی‌زدایی یعنی انتقال زبان از سطح عادی به سطح ابداعی تا جایی که از چهارچوب معیارهای کل عدول می‌کند و به جای اینکه برای یک دال یک مدلول باشد، مدلول‌های متعددی برای یک دال بوجود می‌آید *(همان)*. بسیاری از پژوهشگران بر این دیدگاه که سبک همان آشنایی زدایی است تاکید کردند از جمله جان کوهن که سبک‌شناسی را دانش ویژه آشنایی زدایی‌ها به شمار آورده است و معتقد است «سبک یعنی هر آنچه که شایع و رایج نباشد و در قالب های قدیمی مورد استفاده قرار نگیرد؛ یعنی خروج از سطح عادی زبان. بنابراین، سبک یعنی اشتباهی آگاهانه» (کوهن، ۱۹۹۹م: ۳۵).

هنجار گریزی از دیدگاه جفری لیچ[۱]

جفری لیچ، زبانشناس انگلیسی، آشنایی‌زدایی را نتیجه توازن یا قاعده افزایی (افزودن قواعدی بر اصول و قوانین زبان معیار) وفراهنجاری (گریز از اصول و قوانین حاکم بر زبان معیار) می‌داند (Leech, 1969: 36-38). او معتقد است که هنجارگریزی فقط تا جایی می‌تواند پیش رود که در ایجاد ارتباط دچار اختلال نشود (صفوی، ۱۳۷۳ش: ٤٣). از نظرِ لیچ، برجسته‌سازی با قواعد حاکم بر زبانِ هنجار در ارتباط مستقیم است به همین دلیل او پیش از اشاره به انواعِ هنجارگریزی‌ها، به بررسی ساختارِ زبان پرداخته و آن را به دوگونهٔ عادی و خلاقانه تقسیم کرده‌است. در گونهٔ عادی، خالقِ اثر از امکانات و قابلیت‌های سنتی استفاده می‌کند و در گونهٔ خلاقانه، فراتر از محدودی‌های ادبی قلمرو

تازه‌ای را جست وجو می‌کند. ازین رو، برجسته سازی در گونهٔ خلاقانه جای می‌گیرد. او معتقد است که برجسته‌سازی بر روی سه سطح معنی شناسی، صورت و تحققِ صوری عمل می کند (Leech, 1969: 36-38). بدین ترتیب ایشان با توجه به نظریهٔ برجسته‌سازی، هنجارگریزی را به هشت دستهٔ اصلی تقسیم کرده است: واژگانی (گریز از شیوه‌های واژه‌سازی در زبان هنجار و ساخت واژگان تازه)، نحوی (بر هم زدن آرایش قواعد زبان)، معنایی (تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار)، آوایی (گریز از قواعد آوایی زبان هنجار)، زمانی (استفاده از صورت‌هایی که پیشتر در زبان متداول بوده‌اند)، سبکی (گریز از گونهٔ نوشتاری معیار به ساخت نحوی گفتار)، گویشی و نوشتاری (بدون تغییر در تلفظ واژه، مفهومی ثانوی افزوده می‌شود) (صفوی، ۱۳۷۳ش: ٤٠-٤٣). این نوع هنجارگریزی تا حدودی شبیه به شعر نگاره، یا شعر مصور است. شعر نگاره، شعری است که در آن کلمات به گونه ای در کنار هم قرار می‌گیرند که در قالب یک شکل قابل تشخیص، به خواننده عرضه شوند این نوع شعر در غرب، شعر کانکریت خوانده می‌شود. به عبارت دیگر، «در این نوع هنجار گریزی شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می‌افزاید» *(همان)*. در این نوع برجسته‌سازی که بر روی سطح فیزیکی زبان رخ می‌دهد، نویسنده یا شاعر با تغییر صورت نوشتاری کلمه یا متن، تغییری در معنی یا بافت کلام ایجاد می‌کند؛ و در حقیقت از رهگذر دست کاری در شکل املایی کلمات، تغییر شکل معمول در چاپ و نحوه نگارش، معنایی جدید بر اشعار خود اضافه می‌کنند (فتوحی، ۱۳۹۱ش: ٤٣). این نکته در مورد انحراف از زبان هنجار شایان ذکر است که هرگونه گریز از زبان هنجار را نمی‌توان عامل برجستگی کلام و یا آشنایی زدایی به حساب آورد، بلکه هنجارگریزی‌هایی باعث آشنایی زدایی کلام می‌شوند که دو شرط را داشته باشند: ۱- رعایت اصل جمال شناسیک، که منظور از آن رعایت زیبایی کلام است. ۲- اصل رسانگی و ایصال، که مراد از آن، توانایی درک احساسات گوینده توسط مخاطب می‌باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳ش: ۱۳).

فلسفه هنجارگریزی نوشتاری و ویژگی‌های آن در تولید معنا

یکی از ویژگی‌های اصلی شعر معاصر که آن را از شعر سنتی متمایز می‌کند، آزادی در چگونگی نوشتار سطرهای شعری است؛ تا آنجا که شاعر معاصر از قالب یا شکل خاصی پیروی نمی‌کند. به بیانی دیگر، شاعر در شعر نو، علاوه بر معنا و مفهوم از تصویر مشخّصی برای انتقال احساس و اندیشه استفاده می‌کند. تاثیر دیداری سروده همراه با تاثیر شنیداری، نوعی ابتکار و گونه‌ای از برجسته‌سازی است. یکی از انواع هنجارگریزی شعر، که در بعد بصری و دیداری آن آشکار می‌شود، هنجار گریزی نوشتاری است. «نوع نوشتار شعر در اولین ارتباط دیداری به خواننده می‌فهماند که با شعر روبرو است. دامنه این نوع هنجارگریزی در شعر کلاسیک و سنتی بسیار محدود است. مصراع‌ها در شعر کلاسیک غالباً دو به دو، ستونی و یا بصورت مصراع‌های پیوسته در زیر هم قرار می‌گیرند، اما مصراع بندی در شعر نو از هیچ قالب و شکل مشخّصی پیروی نمی‌کند، بلکه شاعر با سرودن شعر، ساختار و نوشتار آن را نیز طرّاحی می‌کند» (عبّاس‌زاده و یوسف‌لو، ۱۳۹٤: ۲۲۲). از این پاراگراف به روشنی می‌توان فهمید که از مهمترین اهداف زیبایی شناسی هنجارگریزی نوشتاری، بصری کردن شعر است. به بیانی دیگر، یک متن ادبی به شکل عام و یک قصیده شعری به شکل خاص، متنی سربسته و مقفول است که از دو طریق می‌توان آن را گشود: ۱- از طریق گفتار (شفاهی) ۲- از طریق نوشتار (کتابی). اگر کلید متن ادبی از طریق گفتار و با حس شنوایی گشوده شود، ظرف قصیده، ظرف زمان است؛ اما اگر آن متن از طریق نوشتار برای مخاطب باز شود، ظرف قصیده، ظرف مکان به شمار می‌رود (محمد صالح، ۲۰۰٤: ٦). نوع نوشتار شعر، در اولین و ابتدایی‌ترین شکل ارتباط یعنی ارتباط دیداری به ما می‌فهماند که با شعر روبه رو هستیم (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۳). این نوع شعر، نقاشی است که شاعر از معنا ترسیم می‌کند. به این نوع هجارگریزی نگاره یا شعر تجسمی نیز می گویند (سنگری، ۱۳۸٦: ۲٦۱). شعر دیداری که در زبان فارسی با نام‌هایی چون، «شعر نگاشتنی»، «شعر شکل»، «شعر تجسمی» ... و در زبان عربی با نام‌هایی چون «القصیدة البصریة» و «القصیدة التشکیلیة» شناخته می‌شود، نوعی شعر است که علاوه بر واژگان، از

امکانات و عناصر مرتبط با هنرهای تجسمی نیز بهره می‌گیرد و یا با هنجارگریزی و آشنایی زدایی در شکل نوشتاری، تصویر یا شکلی خاص را تداعی می‌کند. آنچه این نوع شعر را از شعر به معنی عام کلمه متمایز می‌کند، توجه به جنبه‌ها و جلوه‌های بصری و تصویری در شعر است (کریمی و دوستان، ۱۳۹٦: ۲۳۵). علاوه بر دیداری کردن شعر، شیوه نوشتار، در درست خواندن شعر، القای معنای ثانویهٔ، و نشان دادن تصاویر مورد نظر شاعر بسیار حائز اهمّیت است (عبّاس‌زاده و یوسف‌لو، ۱۳۹٤: ۲۲۳). علاوه بر درست خواندن، شیوه نوشتار، در انتقال احساس و اندیشه نقش مؤثری ایفا می‌کند. به بیانی دیگر، «شیوه نوشتن بندها و مصراع‌ها در شعر نو، گاه بیش از اینکه تاثیری در مکث و توالی درست خواندن داشته باشد، نشان دهنده احساس و اندیشه شاعر و موجب انتقال آن به خواننده است» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ٤). از دیگر اهداف هنجارگریزی نوشتاری، برجسته سازی تصاویر است. «شاعر برای برجسته کردن تصویری خاص، گاه از رایج‌ترین عامل مصرع بندی در شعر نو که مکث و توالی در درست خواندن است، و از توزیع متناسب افاعیل عروضی، سر می پیچد تا بتواند تمام ارکان یک تصویر را به تمامی در یک مصرع جای دهد» (*همان*: ۱۱).

هنجار گریزی نوشتاری در اشعار سمیح قاسم

سمیح قاسم از گونه‌های مختلفی برای شکستن قوانین حاکم بر نوشتار زبان شعری استفاده کرده است که در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

الف: جدانویسی حروف واژه‌ها و استفاده از علامت نگارشی مکث ...

یکی از شیوه‌های پرکاربرد در هنجارگریزی نوشتاریِ اشعار سمیح قاسم، جدا نویسی حروف واژها و همچنین استفاده از علامت نگارشی (...) است که در مقایسه با دیگر شیوه‌ها از بسامد بالایی برخوردار است. از نظر منتقدان زبان منبعی غنی در صنعت شعر به شمار می‌رود و زمانی که بهترین الفاظ در بهترین بافت قرار گیرند، این صنعت در اوج هنری قرار می‌گیرد. علاوه بر انتخاب واژگان مناسب در شعر، عوامل دیگری همچون تصویر عکسبرداری شده از یک کلمه یا عبارت در اثنای متن شعری نیز

می‌تواند به هنری بودن صنعت شعری کمک کند. یکی از تکنیک‌های مورد استعمال در شعر معاصر، استفاده از حروف جدا شده یک کلمه است؛ به عبارت دیگر مقصود از جدا نویسی حروف یعنی «جدا کردن حروف تشکیل دهنده یک کلمه یا عبارت یا تصویر و تفکیک کردن ساخت‌های تشکیل دهنده آن به نحوی که هر یک از آن اجزاء علی رغم ارتباط آن با بافت شعری، یک کیان مستقلی به شمار آید» (حسّونة، ۲۰۰۷م: ۱۳۸). به عنوان مثال، سمیح قاسم در قصیده ای با عنوان **"الصحراء"** ترس و هراس ناشی از جنگ و خونریزی را به صحنه قیامت تشبیه کرده است:

تنفجرُ الصراخاتُ الرهيبةُ
«زلزلت الأرضُ زلزالها»
«ساعةُ الصفر»
«يا جلبةَ الحشرِ»
«قايينُ»
«قايينُ»
«قا ا ا ا يـ يـ يـ يـ ـنـ!»

جدا نویسی واج های واژه "قایین" و شکل نوشتن آن ها، خواننده را با فروپاشی و در هم ریختگی مردم که در نهایتِ آشفتگی و هراس قرار دارند، آشنا کرده است. اگر به انتخاب واژگان این بند نگاه کنیم می‌بینیم که شاعر کلماتی همچون"انفجار، زلزال، ساعةُ الصفر، حشر" را که همگی به خاطر دارا بودن مفاهیمی الهام بر انگیز، وحشتی برای خواننده ترسیم می‌کند، سپس کلمه "قایین" که در نزد عرب با "قابیل" شناخته شده است، انتخاب کرده است؛ کلمه‌ای که رمز مستبدان و دشمنان بی‌رحمی است که بی‌گناهان را به قتل می‌رساند، و با جدا سازی واج‌های آن، به گستردگی و فراگیری آن اشاره کرده است؛ ضمن اینکه تکرار این واژه نیز خود، وجود چنین دشمنانی را تاکید می‌کند. نمونه دیگری از جدا نویسی حروف بند زیر است:

وهذا كتابكِ
صحراءُ
صحراءُ
صحرا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا

همانطور که می‌بینیم، شاعر نه در این بند بلکه در این قصیده از آرایه تشخیص استفاده کرده؛ چون صحراء در این قصیده همچون انسانی است که شاعر او را مورد خطاب قرار می‌دهد و از زبان آن، شرایط بد سیاسی حاکم بر کشور خود را به تصویر می‌کشد. شاعر در انتهای بند، این واژه را با نوشتاری غریب به کار می‌برد و با تکرار واج (الف) به نوعی ندای بلند خود را به صورت دیداری به مخاطب نشان می‌دهد. این طرز نوشتار در حقیقت گویای وسعت و عظمت صحراء است که از یک جهت به خاطر ذخایر نفتی موجبات خیر و برکت است، و از طرف دیگر به خاطر وسعت بی منتهای خود ملجأ دشمنانی است که این ذخیره گرانبها را به تاراج می‌برند. استفاده از علائم نگارشی مکث (...) شکل دیگری از هنجارگریزی نوشتاری است که سمیح قاسم در قصائد مختلفی از آن برای بیان مفاهیم خود سود جسته است. در حقیقت شاعر با استفاده از این اسلوب، خواننده را با نشانه‌های بصری و دیداری آشنا می‌کند و از این طریق او را وادار به تأمل و تفکر در فضای خالی متن می‌کند، به این ترتیب متن شعری قابل تفسیر و تأویل می‌شود و هر کس بسته به افق دید خود می‌تواند یک برداشتی از متن داشته باشد. این فضاهای خالی نقطه دار توسط شاعر به شکل‌های گوناگونی در بندهای شعری ظاهر گشته است؛ گاهی شاعر از این فضاها بین دو جمله استفاده کرده، گاهی نیز از فضای خالی نقطه دار میان دو یا چند کلمه و گاهی نیز میان واج‌های تشکیل دهنده یک واژه استفاده کرده است. به عنوان مثال در قصیده "إسکندرون" از دیوان السربیات می‌گوید:

لا علم لی .. یا أیّها البدوی

بالدم والعقیدة

مازال جلد الکبش بدلتی الوحیدة!

. . . . . .

. . . . . .

إنسان إسطنبول یجهلنی،

ویجهل زوجتی!

در این بند، شاعر خود را در کشوری دیگر، بی‌کس و تنها و غریب می‌بیند که هیچ کس با او آشنایی ندارد و برای اینکه اوج غربت و تنهایی خود را به رخ مخاطب بکشد از فضای خالی نقطه دار استفاده کرده است تا به نوعی اشاره‌ای داشته باشد به مکان غریب و نا آشنایی که در آن به سر می‌برد؛ کشوری که نه از لحاظ اعتقادی با او همساز است و نه از لحاظ خون و نژاد. شکل دیگری از فضای خالی نقطه دار که بین واژه‌های یک بند آمده

است را می‌توان در این بند مشاهده کرد:

أردتَ فماذا ترید؟

أما من مزید. أما.. من.. مزید؟!

وَهل ... من ... مزید؟

همانطور که در این بند می‌بینیم، شاعر میان کلمات هر جمله به واسطه فضای خالی نقطه‌دار فاصله انداخته است که این امر باعث جلب توجه مخاطب می‌شود. در حقیقت ایجاد چنین فاصله‌ای با مضمون بیت که پرسش از زیاده خواهی است تطابق دارد، استفهامی که معنای انکار را در ضمن خود دارد و با ایجاد فاصله میان کلمات شکل ظاهری جمله را طولانی کرده تا با کلمه "مزید" یک نوع ارتباط معنایی برقرار کند. نمونه دیگری از ایجاد فواصل نقطه دار میان واژگان یک جمله را می‌توان در عبارت زیر مشاهده کرد:

ما سعر زوجتک الفقیدة؟

هأ.. هأ.. ههأ.. ما سعرها،

أ رغیف خبز .. أم قصیدة؟

در این مقطع شاعر در کشوری بیگانه به دنبال همسر گمشده خود می‌گردد و از مردم شهر سراغ او را می‌گیرد اما در مقابل با نیشخند مردم شهر مواجه می‌شود، به این ترتیب شاعر برای اینکه خواننده را با فضای کلی متن آشنا کند دست به هنجارگریزی نوشتاری زده است و از واژه نا مأنوس "هأ هأ ههأ " که معمولا خنده همراه با تمسخر را در بردارد، استفاده کرده است، اما اگر نیک بنگریم می‌بینیم که شاعر میان این واژه که

صدای خنده را برای مخاطب ترسیم می‌کند، با نقطه‌ها فاصله انداخته‌است تا بر شدت این تحقیر و پوزخند بیفزاید.

ب- نوشتن پلکانی و عمودی سطرهای شعر

این نوع آشنایی زدایی (هنجارگریزی) را می‌توان از جهاتی با شعر نگاره یا شعر مصور یا شعر تجسمی مقایسه کرد «شعر نگاره شعری است که در آن حروف، کلمات یا مصراع‌ها طوری تنظیم و آراسته می‌شوند که تصویری مشخص را بر روی صفحهٔ کاغذ شکل می‌دهند. اصل این نوع شعر در ادبیات غرب، ناشناخته است، اما چند شعر یونانی و لاتینی باستان به صورت تبر، تخم مرغ، بال و مانند آن به جا مانده است و از قرون وسطا نیز نمونه‌هایی از این نوع شعر در دست است...در اواخر قرن نوزدهم شاعرانی از جمله مالارمه و گیوم آپولینر در فرانسه در این نوع شعر، تجربه‌هایی کسب کردند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹٦۰ میلادی شعر نگاره به عنوان تجربه ای در شعر مورد توجه واقع شد» (میر صادقی، ۱۳۷٦ش: ۳۲۳). مقصود از شیوه پلکانی سطرهای شعری، نامتوازن بودن و نابرابر بودن تفعیله‌های شعری از آغاز سطر شعری یک بند تا پایان آن است. این نوع نوشتار حس بینایی خواننده را برمی‌انگیزد به گونه‌ای که خواننده را تشویق می‌کند تا با شکل نوشتاری ارتباط بر قرار کند. «این ویژگی یک مصراع را در برابر دیگر مصراع‌های شعر برجسته می‌کند و به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبهٔ دیداری می‌دهد» (حسینی، ۱۳۹۳: ۵۹). سمیح قاسم برای برجسته کردن شعر خود از شیوه پلکانی استفاده کرده است تا علاوه بر دیداری کردن شعر خود، معنای ثانویه را به آن ببخشد همچون این بند:

هَلِعَت طفلةٌ لا تجيدُ القتال

وَعلى حَرَجٍ أطلقَت صرخةً.. بعضُها للألَم

والذى ظلَّ: نارٌ وَدم

آه آه..

آه معتصماه!

در این مقطع، شاعر برای بیان درد و رنج فراوان علاوه بر تکرار واژه "آه"، آن را به تنهایی در سطر دیگر تصویر سازی کرده است. اگر به گزینش واژگان خوب بنگریم، می‌بینیم که شاعر برای بهتر نشان دادن این آه از الف مندوب وهاء سکت نیز در کلمه "معتصم" استفاده کرده است، تا آنجا که دست به هنجارگریزی عروضی نیز زده است؛ چون تفعیله‌ای که شاعر از ابتدای این قصیده انتخاب کرده است بر وزن "فاعِلُن" از بحر "متدارک" است، اما در انتهای این بند با گریز از قوانین عروضی از تفعیله "فاعلان" استفاده کرده است تا از این طریق بتواند کلمه "آه" را بصورت وقف به مخاطب نشان دهد. نمونه دیگری از شعر پلکانی بند زیر است:

ومنذا یشیّع قلب المغنّی المقاتل

غیر الدخان

الدخان

الدخان؟

در این بند شاعر صحنه جنگ را به تصویر می‌کشد که سراسر دودِ ناشی از انفجار همه جا را فرا گرفته است به طوریکه شاعر خود را در میان آن غوطه ور می‌بیند. بنابراین شاعر برای اینکه صحنه فضایی غبار آلود را به تصویر کِشد واژه "دخان" را به صورت پلکانی نوشته است. در واقع هدف شاعر از تکرار این واژه همراه با شکل پلکانی آن، نشان دادن وسعت و امتداد فضایی همراه با دود و گرد و غبار برای خواننده است. نمونه دیگری از این شکل هنجارگریزی:

ویا بنتُ غنّی

علی بئر حزنی

أحبّک

غنّی

وغنّی

وغنّی

نوشتار پلکانی سطر شعری در این بند، دلالت بر هبوط و سقوط دارد. در این بند شاعر از اضافه تشبیهی (بئر حزنی) استفاده کرده است و حزن و اندوه خود را به چاهی تشبیه کرده است که غرض از آن بیان عمق اندوه در نزد شاعر است. به این ترتیب واژه (غنّی) را به صورت پلکانی نوشته است تا صدای آواز دختر بتواند حزن و اندوه عمیقی را که کل وجود شاعر را در بر گرفته است بزداید. شکل عمودی (ریزشی) یکی دیگر از انواع هنجارگریزی های نوشتاری در شعر سمیح قاسم به شمار می‌رود و مقصود از آن «سطری است که به صورت قطره‌ای وستونی از بالا به پایین، بر روی صفحه شعری ظاهر می‌شود. این سطر شعری نیز چشم خواننده را به خود معطوف می‌دارد به گونه‌ای که نوعی شوک بوجود آورده که افق انتظارات را می‌شکند و خواننده را مجبور می‌کند تا به دنبال پاسخی برای این نوع نوشتار و الهامات ناشی از آن در متن شعری باشد» (عثمان، ۲۰۱٤م: ۱۰۷). نمونه‌ای از شکل قطره‌ای و ستونی سطرهای شعری را می‌توان در این مقطع از دیوان «شخص غیر مرغوب فیه» مشاهده کرد:

غرامی یقولُ لیَ «اکتُب» وأکتُبُ

ثمَّ یقولُ لیَ «اقرأ» وأقرأُ

ثمّ یقولُ لی «اذهب إلی ملکوتی

غنیاً

قویاً

فتیاً

جمیلاً..»

وشکراً جزیلاً.

در این بند، شاعر واژگان را به شکل عمودی چینش کرده است و کلماتی را که می‌خواسته در آن مکث صورت گیرد به عنوان یک مصراع از دیگر مصراع‌ها جدا کرده است و با کلمات دیگر پیوند نداده است تا خواننده را به گونه‌ای آگاه کند که هدف او تاکید در آن مصراع یا کلمه بوده است. در این بند، شاعر، عشق را به عنوان محرکی برای انجام هر کاری قرار می‌دهد تا آنجا که تنها بواسطه آن هر گونه خصلت و ویژگی

مثبتی چون «ثروت، قدرت، جوانمردی و زیبایی» را در خویش رقم زد. به این ترتیب با انتخاب چنین اسلوب نوشتاری مخاطب را با خود همراه کرده و او را به تکاپوی ذهنی در جهت فهم معنی با توجه به افق دید خواننده وا داشته است. شکل دیگری از هنجار گریزی نوشتاری را می توان در قصیده ی"إلهی، إلهی، لماذا قتلتنی؟" مشاهده کرد آنجا که می‌گوید:

شاهدنی الملاک جبرائیل

ولکنّه لم یخفَّ لمساعدتی

إلهی!

لماذا

تخلّیتَ

عنّی؟!

در این نوع نوشتار، دریافت عواطف و مفاهیم ثانوی جهان متن، تنها با دیدن و خواندن شعر ممکن است، نه با شنیدن آن. در این موارد، گزارش شعر (قرائت آن) تقریباً غیرممکن است و کسی که فقط شعر را می‌شنود، نمی‌تواند تمام بار معنایی و عاطفی شعر را دریابد. در این مثال، شاعر به جای اینکه واژگان را به شکل افقی در کنار هم بچیند (إلهی لماذا تخلیتَ عنّی) هر یک را جداگانه به عنوان یک مصرع شعری قرار داده است. این ویژگی به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبه دیداری می‌دهد. در حقیقت این نوشتار، انسانی را برای مخاطب به تصویر می‌کشد که در اوج ناراحتی، هر یک از واژگان را با صدای بلند بر زبان می‌آورد و تمام انرژی خود را روی یک واژه می‌گذارد تا با صدایی رساتر خدای خود را مورد خطاب قرار دهد و اینکه شدت حزن و اندوه خود را به خواننده نشان دهد.

جـ- به کارگیری وام واژه‌هایی از زبان عبری وانگلیسی

در شعر سمیح قاسم، تاثیرگذارترین شکل هنجارگریزی نوشتاری در وام واژه‌های زبان بیگانه بویژه زبان عبری مشاهده می‌شود. در حقیقت نوع الفبای زبان عبری به گونه‌ای

است که برای خواننده نا آشنا به آن، جلب توجه می‌کند. در برخی قصائد شاعر می‌بینیم که او زبان عبری را در کنار زبان عربی فصیح با هم می‌آمیزد بدون آنکه ترجمه‌ای از این زبان برای خواننده ارائه دهد. در حقیقت استفاده سمیح قاسم از زبان‌های عبری و انگلیسی در برخی از قصائدش به این معنی نیست که شاعر تحت تاثیر این زبان‌ها است ویا این زبان‌ها را دوست دارد، برعکس، استفاده از این نوع زبان‌ها نوعی مقاومت و دشمنی با رژیم اشغالگر صهیونیستی به شمار می‌رود. بنابراین استفاده او از زبان عبری در واقع بخشی از مبارزه طلبی او با فکر صهیونیستی است. او در قصیده‌ای با عنوان "إلهی إلهی لماذا قتلتنی" از زبان عبری در جهت مبارزه با اندیشه صهیونیستی استفاده کرده است:

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

السلام عليک يا مريم

يا والدة الله

يا ممتلئة نعمةً

صلّی لأجلنا

"טוך לגכר כ ייש א על כוען דין
ישכ כ ד ד ן י דום כ י נ ט ל ט ל ינ
י חן כג פ ר פ יח נ א נ ל י יש ח ק נח"

سمیح قاسم خود در پاسخ به این سوال: دلیل استفاده از زبان عبری در برخی قصائدت چیست؟ اینگونه پاسخ می‌دهد: هدف من در به کار گیری از زبان‌های دیگر فقط مبارزه است و نه لذت بردن، و در ادامه می‌گوید: من در برخی از قصائد خود از زبان عبری استفاده کردم و این استفاده تنها به قصد مبارزه با فرهنگ عبری است و من به هیچ عنوان تحت تاثیر زبان بیگانه و فرهنگ آن قرار نگرفته‌ام. هر کس زبان عربی را بفهمد و آن را دوست بدارد و تا اندازه ای با آن آشنا باشد برای او روشن می‌شود که نیازی به نمایش دادن زبانی غیر از زبان عربی نیست (محمد، ۲۰۱٤م: ۱۰۹). استفاده از

زبان‌های بیگانه در اشعار سمیح قاسم فقط منحصر در زبان عبری نمی‌باشد، بلکه شاعر در مواردی از زبان انگلیسی نیز در جهت بیان افکار خود استفاده کرده است که نمونه آن در بند زیر مشاهده می‌شود:

فی الشتاء یصیر جدی أضخم وأجمل وأغنی

وحین تزوره الحکومۀ

یدعو لصاحب الجلالۀ بطول العمر

ویقدّم لها فنجان قهوۀ سادۀ

ثم یقدّمنی فخوراً، لأغنّی بالإنجلیزیۀ:

Mary had a little lamb

Little lamb

Little lamb

د- استفاده از اشکال تصویری و کاربرد اعداد در متن شعری

یکی از اسالیب نوشتاری اشعار سمیح قاسم توزیع متفاوت تفعیله‌ها به منظور دیداری کردن شعر است. شاعر در بیشتر موارد تفعیله‌های شعری را طوری در قصائد خود به کار می‌برد که گونه‌های مختلفی از اشکال هندسی را بوجد می‌آورد. یکی از اشکال هندسی که بسامد بالایی در قصیده دارد، شکل هندسی مثلث است. گاهی موارد این شکل نوشتار تناسب شکل واژه با معنای آن را نشان می‌دهد و گاهی موارد نیز صرفا به منظور زیبا کردن قصیده و جلب توجه است. نمونه دیگری از این شکل هتدسی، بند زیر است:

کان لا بدّ من إعدام طفولتی تلک رمیاً بالرصاص

کان لا بدّ من إعدام طفولتی تلک

کان لا بدّ من إعدام طفولتی

کان لا بدّ من إعدام

اگر به چینش واژگان در این بند مشاهده کنیم، می بینیم که جمله "کان لا بد من إعدام" در همه بندها تکرار شده است، به گونه‌ای که در هر سطر یک کلمه از جمله حذف شد و حذف این واژگان منجر به تشکیل چنین شکل هندسی در متن شعری شده است. حذف هر واژه در هر سطر شعری تصویر جان دادن کودک را نشان می‌دهد که با ضرب آن گلوله‌ها از بین رفته است. برعکسِ شکل هندسی سابق، که با اضافه شدن واژه‌ها بر طولانی شدن سطرها و در نتیجه بر مفهوم انتظار می‌افزود، در این بند با حذف هر یک از واژه، کوتاه شدن هر سطر شعری و در نتیجه نابودی و اعدام را در اذهان متبادر کرده است.

استفاده از اشکال تصویری، فقط شامل مثلث نمی‌شود، بلکه شاعر گاهی از اشکال دیگر تصویر نیز در جهت جلب توجه مخاطب و یا تاکید بر مفهومی خاص استفاده کرده است همچون بند زیر:

سأغتسلُ الآنَ؛ لا بدَّ من مطرٍ. سیقومُ الکسیحُ ویشفی المریضُ

ویُعشبُ قبری الطویلُ العریضُ

پیداست که شاعر در این پاراگراف کلمه توقّف را همانند یکی از علائم راهنمائی و رانندگی همراه با معادل انگلیسی آن یعنیstop در داخل یک مربع قرار داده است تا از این طریق علاوه بر جلب توجه مخاطب بر مفهوم مرگ و نیستی که بن‌بست زندگی است تاکید ورزد، گویی شاعر از هر آنچه که سبب حیات دوباره است نا امید شده است. اگر به دواوین این شاعر نیک بنگریم، شاهد هنجارگریزی دیگری از نوع کاریکاتور نیز هستیم تا آنجا که شاعر در خلال هر قصیده ای از این تکنیک هنری در جهت القای مفهوم ثانوی بهره برده است. به عنوان نمونه:

این یک تصویر کاریکاتوری است که در قصیده‌ای با عنوان: "شخصٌ غیرُمرغوبٍ فیه" که معادل انگلیسی آن آمده است Persona non grata به کار رفته و بی ارتباط با عنوان قصیده نیز نمی‌باشد. در این شعر، سمیح قاسم در ساختار کلی شعر آشنایی زدایی کرده است تا درون مایه شعر را که به حاشیه راندن و دوری از بطن جامعه است؛ با شکل آن نشان دهد. سمیح در این کاریکاتور تصویر درخت را به خواننده نشان می‌دهد که در فرهنگ اسلامی نماد زندگی، معرفت و نعمت الهی است اما در این تصویر هیچ از این مفاهیم به مخاطب القاء نمی‌شود. در این تصویر، درختی مشاهده می‌شود که نه رگ و ریشه‌ای دارد و نه شاخ و برگی، مهمتر از همه اینکه نقاش و یا به بیانی دیگر، گفته پرداز، رگه‌های درخت را بیشتر از هر چیز دیگر بولد کرده است که نشان دهنده قدمت درخت است تا جایی که همه چیز از آن گرفته‌شده و انگار تولدی نداشته است. نوع دیگری از هنجارگریزی نوشتاری شعر سمیح قاسم در شکل نوشتاری اعداد مشاهده می‌شود. در این گونه از نوشتار، استفاده از شکل تصویری اعداد باعث می‌شود تا توجه خواننده به متن جلب شود همانند این بند:

قال لی ربّی عدّ العشرة

١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩،

کولیرا

یا همچون این بند که شاعر در آن وضعیت اسف بار زندگی مردم را در میان جنگ و خونریزی به تصویر می‌کشد:

أطلقت القدس کلمة السر

وانهال جليات على المندوبين بقنابلهم

(القنبلة الأولى)

سقطت أعضاؤهم التناسلية

(القنبلة الثانية)

تطايرت كلسونات نسائهم

(القنبلة الثالثة)

اجتاحت أرحامهن تيارات الرياح والأنهار

وارتعشن بلذّة الخلق...

همانطور که در این بند می‌بینیم، شاعر با استفاه از کاربرد اعداد، علاوه بر اینکه توجه مخاطب را به متن شعری برانگیخته است، به نوعی تصویر زیبا اما دردناکی از صحنه جنگ را برای خواننده به تصویر کشیده است، تصویری که در آن چگونگی کشته شدن مردان و زنان فلسطینی را که بر اثر توالی بمب‌ها و نارنجک‌ها به شکل فجیعی کشته می‌شوند، نشان می‌دهد. به این ترتیب شاعر با استفاده از شکل نوشتاری اعداد، نوعی هنجارگریزی در متن شعری خود پدید آورده است و سبک ویژه خود را در بیان مفاهیم عرضه کرده است.

نتیجه‌گیری

سمیح القاسم یکی از شاعران معاصر فلسطینی است که به دلیل تاثیرپذیری از آرای فرمالیست ها، زبان شعرش برجستگی و تشخّص ویژه‌ای دارد. یکی از روش‌های برجسته‌سازی که شاعر از آن بهره فراوان برده است؛ هنجار گریزی نوشتاری است. حاصل بررسی شگردهای این نوع از برجسته سازی در دیوان‌های شعری سمیح به قرار زیر است:

– شکستن و جدانویسی اجزای واژگان، استفاده از نشانه‌های سجاوندی بمثابهٔ نشانهٔ بصری، نوشتن پلکانی و عمودی سطرهای شعری، به کارگیری وام واژه‌هایی از زبان عبری و انگلیسی و استفاده از اشکال هندسی وشکل تصویری اعداد، بهره گیری از

طرح و نقاشی و تصویر در شعر مهمترین شیوه‌های هنجارگریزی نوشتاری در اشعار سمیح قاسم است.

– جدانویسی حروف واژه‌ها و استفاده از علائم نگارشی بالاترین بسامد را در مقایسه با دیگر شیوه‌ها داشته است.

– غرض اصلی از هنجار گریزی نوشتاری در اشعار سمیح قاسم، دیداری کردن شعر است بویژه زمانی که شاعر از جدا نویسی حروف و اشکال هندسی استفاده می‌کند.

– آنگاه که از زبان عبری و انگلیسی استفاده می‌کند، هدف شاعر مبارزه با فکر و فرهنگ صهیونیستی و اندیشه‌های وارداتی غرب است و زمانی که از شکل هندسی اعداد استفاده می‌کند، هدف تشریح و توضیح جزئیات تصویر است.

– در حقیقت استفاده از اشکال هندسی در شعر سمیح قاسم باعث می‌شود تا شعر فقط به جنبه‌ی شنیداری محدود نشود، بلکه با درگیر کردن حس بینائی به خوانش بیشتر اتکا کند و معنایی را به شعر اضافه می‌کند که تنها با دیدن شعر می‌توان آن را دریافت.

پی‌نوشت

1- Leech , G. N.

منابع و مآخذ

– السّد، نور الدّین (بی‌تا)؛ الأسلوبیة وتحلیل الخطاب، دراسة فی النقد العربی الحدیث (الأسلوبیة والأسلوب)، ج۱، الجزائر: دار هومة.

– القاسم، سمیح، (۱۹۹۳م). الأعمال الکاملة للشاعر سمیح القاسم، السربیات، القاهرة: دار سعاد الصباح، الجزء الرابع.

– المسدی، عبد السلام (۱۹۹۳م). الأسلوب والأسلوبیة، القاهرة: دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة.

– حسّونة، محمد إسماعیل (۲۰۰۷م). صناعة الأحیاز فی شعر هانی حازم الصلوی، دیوان: "علی ضفة فی خیال المغنی" نموذجاً، مجلة الجامعة الإسلامیة. المجلد الخامس عشر، العدد الأول. ص ۱۲۹ – ص ١٤٤.

– حسینی، نجمهٔ (۱۳۹۳هـ.ش). هنجارگریزی نوشتاری در اشعار نصرت رحمانی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم. شماره ی اول. صص۵۱–۷۰.

– ربابعة، موسی (۱۹۹۵م). الانحراف مصطلحا نقدیا، مجلة موتة للبحوث والدراسات، العدد ٤.
– ربابعة، موسی (۲۰۰۰م). جمالیات الأسلوب والتلقی، الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعیة للنشر والتوزیع، الطبعة الأولی.
– سنگری، محمدرضا (۱۳۸٦هـ.ش)، «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر»، مجله رشد آموزش زبان و ادب پارسی، شماره ۶۴ ، صص٤۹.
– شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۳ هـ.ش). موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگاه، چ۳.
– صالحی نیا، مریم (۱۳۸۲هـ.ش)؛ «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره چهارم .
– صفوی، کوروش (۱۳۷۳ هـ.ش)، از زبان شناسی به ادبیات. تهران: انتشارات چشمه.
– عبّاس زاده، خداویردی و یوسف لو، زهرا (۱۳۹٤هـ.ش)؛ هنجارگریزی نوشتاری در شعر نادر نادرپور و هوشنگ ابتهاج، «بهارستان سخن» سال۱۲، شماره ۳۰، صص۲۲۱ – ۲۳۸.
– عثمان، إیاد عبد الودود (۲۰۱٤م)، سیمیائیة الشکل الکتابی وأثره فی تکوین الصورة البصریة، مجلّة الدیالی. العدد الثالث والستون. صص۹۸-۱۲٤.
– علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷هـ.ش)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی) تهران: سمت.
– فتوحی، محمود، (۱۳۹۱هـ.ش). سبک شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: انتشارات سخن.
– کریمی فیروزجاهی، علی و روشن، بلقیس و ملک نیازی، آزاده (۱۳۹٦هـ.ش)؛ «تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر»، بهار ادب، سال دهم، شماره سوم، صص ۲۳۳- ۲٤۹.
– کوهن، جان (۱۹۹۹م)؛ النظریة الشعریة، تر: أحمد درویش، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار غریب.
– محمد صالح، عیسی (۲۰۰٤م)؛ التشکیل البصری فی الشعر العربی منذ ٦٥٦هـ دراسة تأویلیة، جامعة موصل: کلیة الآداب.
– محمد، شلیم (۲۰۱٤م)، أسلوبیة التعبیر اللغوی فی شعر سمیح القاسم، الجمهوریة الجزائریة: جامعة قاصدی مرباح – ورقلة.
– میرصادقی، میمنت (۱۳۷٦هـ.ش)، واژه نامه هنر شاعری، تهران: انتشارات کتاب ممتاز، چ۲.
– ویس، أحمد محمد (۲۰۰۵ م)، الانزیاح فی التراث النقدی والبلاغی، ط ۱، دمشق: اتحاد الکتاب.
- Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. New York: Longman.

دراسة الانزياح الكتابي في أشعار سميح القاسم على أساس نظرية ليج

بهروز قربان زاده[1]

الملخّص

يعدّ الانزياح من أهم الملامح الأسلوبية في النص الأدبي والذي يبيّن أسلوب تعبير الأديب المتميّز. لهذه التقنية الأدبية أنماط متعددة حيث يعدّ الخروج عن المألوف من الكتابة إحدى هذه الأنماط. في الحقيقة، إنّ الانزياح الكتابي هو تغيير لصورة كتابة الكلمة أو النص والذي يضيف المعاني الجديدة إلى النص. استخدم سميح القاسم هذا الأسلوب في أشعاره كثيراً حيث أصبح جزءاً لا يتجزأ في أشعاره. من ثمّ، قد سعى هذا المقال إلى معالجة الألوان المتعددة من الانزياح الكتابي في ديوان سميح القاسم بالدرس والتحليل على المنهج التحليلي – الأسلوبي؛ وقد حاول أن يدرس هدف الشاعر لاستخدام مثل هذا الأسلوب. تدل النتائج على أنّ الشاعر يسعى إلى تغيير الصورة الكتابية في كلامه:- تفكيک حروف الكلمات والاستعانة عن علامات الترقيم لاسيما حيز منقط استهلالي. ٢- كتابة الأشطر الشعرية بصورة متدرجة ومتساقطة ٣- توظيف المفردات من اللغات العبرية والإنجليزية. ۴- الاستفادة من الأشكال الهندسية والشكل البصري للأعداد. إنّ هدف الشاعر من توظيف مثل هذه الأساليب في الكتابة – بالإضافة إلى نقل الأفكار والإحساسات إلى المتلقّي- هو التسجيل البصري للأشعار وتجسيم مفهومها.

الكلمات الرئيسية: الانزياح الكتابي، التحليل اللغوي، نمط ليج، سميح القاسم.

١- أستاذ مساعد فی اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

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

بررسی ژرف ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ «احمد مطر»

شمسی واقف زاده[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین- پیشوا، ایران
داوود جهانوند، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین- پیشوا، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۱۰

چکیده

ناسازواری تفکری است که بر انکار اختلاف بین اوضاعی که سزاوار است باشد و اوضاع کنونی سایه افکنده است، نوعی حسن تعبیر با روشی غیر مستقیم برای اصلاح عیوب جامعه، رابطه‌ای سرّی بین نویسنده و خواننده که هنگام وحشت و خفقان بروز می‌نماید. ازجمله جنبه‌های زیبایی شناختی ناسازواری، ایجاز و تناقض در معنا می‌باشد.

در این جستار با روش توصیفی-تحلیلی، به جستجوی اجزاء، عناصر و اقسام ناسازواری و همچنین اهداف بکارگیری آن در طنز تلخ « احمد مطر» پرداخته شده‌است. اهم نتایج حاصل از این پژوهش عبارتند از: اکثر قصاید مطر مانند یک نمایشنامه، با طنزی ناسازوار و نقدی گزنده، غرق در غموض است، وجه تمایز این قصاید، ساده لوحی و غفلت ساختگی نویسنده می‌باشد؛ واقعیت‌هایی که مطر با تکنیک‌های مختلف سعی در پوشاندن آن دارد، در ناسازواری با استفاده از معانی متضاد، به طور کامل آشکار می‌گردد و خواننده به سوی این واقعیت‌ها سوق داده می‌شود؛ شاعر از انواع ناسازواری لفظی و تصویری در شعر خود بهره برده‌است اما ناسازواری لفظی که در سطح واژگان جریان می‌یابد در بیشتر موارد مانند ناسازواری تصویری به خلق تصویر مرکب متناقض می‌انجامد. هدف شاعر از بکارگیری طنز ناسازوار ، بیان تفاوت مضحک اوضاع نابسامان سیاسی- اجتماعی حاکم بر جامعه عربی با وضعیت آرمانی است؛ بیداری، اصلاح جامعه و مبالغه نیز از دیگر اهداف وی می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: ناسازواری، طنز تلخ، احمد مطر، ایجاز، شعر معاصر عربی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: shvaghefzadeh@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1284

مقدمه

طنز ناسازوار در درجه اول صبغه بلاغی دارد، زیرا این مصطلح یعنی چیزی گفته شود و از آن چیز دیگری قصد شود، مانند تهکّم، توریه، مدح شبیه بالذم و عکس آن. و به تبع و در طی اعصار و قرون مفهموم ناسازوار بنا به مقتضیات زمان و مکان تطور یافته امّا از اصل خود بازنمانده است. ناسازواری به مفهوم امروزی با تلاش غربی‌ها در نقد، رشد یافت و سپس نقد عربی نوین نیز به آن توجه ویژه‌ای کرد تا جایی که ناقدان عرب تلاش‌هایی برای ربط و ریشه دار کردن آن در عربی قدیم انجام دادند. امّا برخی ضمن ردّ این نوع تلاش‌ها، معتقدند: «فن ناسازواری از شناخت ادبای بلیغ عرب پنهان ماند، هرچند گاهی به منوال آن عمل کردند، با این همه، از دایره ی تهکّم و تمسخر و لطیفه‌های زشت و ...خارج نشدند» (نبیله،۱۹۸۷:۱٤۰).

ناسازواری، هنری زبانی، بلاغی و بازی ماهرانه و هوشمند، بین طرفین نویسنده و خواننده است به نحوی که پدیدآورنده، متن را به سمتی که خواننده را جلب کند، پیش برده و با معنای تحریفی که مطابق معنای پوشیده است و اغلب معنی متضاد دارد، او را به ردّ آن فرا می‌خواند... این احساس متفاوت خواننده تا جایی است که، واژه ها را با هم درگیر کرده و سر انجام به معنی مورد رضایت و قانع کننده، دست می‌یابد *(همان:۱۳۲)*.

این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی به هدف « **بررسی** ژرف ساخت‌های[۱] ناسازواری در طنز تلخ[۲] احمد مطر» نگاشته شده است، درپی پاسخ به سؤالات زیر می‌باشد:

- چه عواملی شاعر را به اتخاذ اسلوب ناسازواری در قصایدش واداشته است؟
- اقسام ناسازواری که شاعر در قصاید خود از آن بهره برده است کدامند؟
- وجه تمایز قصاید ناسازوار احمد مطر از سایر قصایدش کدام است؟

فرض آن است که، اوضاع نا بسامان سیاسی، اجتماعی حاکم بر عراق و جامعه عرب، از یک سو و فضایی مملو از رعب و وحشت و خفقان از سوی دیگر شاعر را واداشته تا به هدف اصلاح جامعه و تغییر وضع موجود، با تعبیری غیر مستقیم و با لحنی طنزآمیز و متناقض و در

قالب تلمیح و کنایه اعتراض خود را بر وضع موجود بیان دارد. و در شعر خود از انواع مختلف ناسازواری اعم از ناسازواری لفظی و تصویری برای بیان مقاصد خویش بهره جوید. وجه تمایز قصاید ناسازوار احمد مطر از سایر قصاید او، می‌تواند ساده لوحی و غفلتِ ساختگی نویسنده به همراه تناقض در معنا باشد.

پیشینه تحقیق

با توجه به کثرت کتاب‌ها، پایانامه‌ها و مقاله‌های نگاشته شده درباره احمد مطر می‌توان گفت وی یکی از شاعران مورد توجه پژوهشگران می‌باشد،اگر چه در حوزه‌ی بررسی انواع ناسازواری دراشعار احمد مطر تا آنجا که نگارنده می‌داند، پژوهشی درخور صورت نگرفته است، امّا پژوهش‌های ارزشمندی نزدیک به موضوع بحث انجام شده است که برخی از مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

– دی. سی. میوک. (۱۹۸۲م). المفارقه و صفات‌ها. ترجمهٔ عبد الواحد لؤلؤة. بغداد: دارالرشید للنشر. این کتاب به بررسی اهمیت ، انواع و مفاهیم قدیمی و جدید ناسازواری، پرداخته است.

– سلیمان، خالد. (۱۹۹۹م). المفارقة والأدب. دراسات فی النظرية والتطبيق. الاردن: دار الشروق.

– شبانه، ناصر. (۲۰۰۲م). المفارقه فی الشعرالعربی الحدیث. دمشق: المؤسسه العربية للدراسات و للنشر.

– العبد، محمد. (۲۰۰٦م). المفارقه القرآنیه. القاهره: دارالفکر العربی.

در سه کتاب اخیر که به شیوه کتاب میوک نگاشته شده، کوشش گردیده است تا نمونه‌هایی از اشعار عربی و آیات قرآنی در تطبیق تعاریف انواع ناسازواری ارائه شود.

– عشری زاید، علی. (۲۰۰۸م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة.القاهره: دار الفصحی للطباعة والنشر. در این کتاب با ذکر مثال‌هایی از ادب عربی به توضیح انواع ناسازواری تصویری پرداخته شده‌است.

– سلامة، نانسی إبراهیم عباس. (۲۰۰۳م) بناء المفارقة فی البلاغة العربیة، پایانامه ارشد، دانشکده ادبیات دانشگاه عین شمس. در این پایانامه نویسنده به بررسی اصطلاحی، مفهومی و درجه حضور ناسازواری در بلاغت عربی پرداخته است.

– نبیله، ابراهیم. (۱۹۹٦م). المفارقه، مجله فصول، جلد۷، شماره ٤. نویسنده در این مقاله به تعاریف مختلف از ناسازواری در ادب عربی قدیم و جدید می‌پردازد.

– معروف، یحیی. (۱۳۸۷ش). شیوه‌های کاربرد طنز در تصاویر فکاهی احمد مطر. مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی. شماره ۱۰.صص۱۲۱–۱٤٥. در این مقاله به انواع شیوه‌های طنزپردازی در شعر مطر پرداخته شده‌است؛ از جمله استفاده از زبان حیوانات، خود استهزایی و... .در میان این شیوه‌ها به نوعی از ناسازواری تصویری نیز اشاره‌ای کوتاه شده است.

– میرزایی، فرامرز و ماشاءالله اوحدی. (۱۳۸۸ش). روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطر. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۲۵.صص۲۹۹–۳۲۲. در این مقاله اشعار از دیدگاه بینامتنی تحلیل شده است.

– زینی وند، تورج. (۱۳۹۱ش). طنز تلخ در شعر پایداری فلسطین (مطالعه مورد پژوهش شعر راشد حسین). مجله نقد ادب معاصر عربی. سال دوم. شماره۳. صص۱۰۲–۱۲۰. نویسنده در این مقاله ضمن بیان انواع طنز در شعر راشد حسین، به طنز صریح و طنز تعریضی نیز اشاره دارد؛ اگر چه طنز ناسازوار خود نوعی طنز تعریضی است اما طنز تعریضی می‌تواند طنز ناسازوار نباشد.

– حیدری، محمود. (۱۳۹۲ش). افسانه تمثیلی و کارکرد آن در شعر احمد مطر. مجله نقد ادب معاصرعربی. سال سوم. شماره ۱۱.صص۱۲٤–۱٤٥. در این مقاله نویسنده ضمن بیان نمونه‌هایی از شعر روایی مطر به بررسی و تحلیل لایه‌های زیرین روایت‌ها و جنبه‌های هنری آن اعم از تعریض، پارادوکس، هنجارگریزی معنایی وهنجارگریزی سبکی پرداخته‌است.

– موسوی، سیدرضا و دیگران. (۱۳۹٤ش). ناسازواری درشعر امل دنقل و بینامتنی قرآنی. مجله ادب عربی. سال هفتم. شماره۱. صص۳۰۱– ۳۲٤ دراین مقاله به بیان

مثال‌هایی ازبینامتنی قرآنی و بررسی تضاد و پارادوکس و همچنین ناسازواری درشعر امل دنقل پرداخته شده است.

- رستم پور ملکی، رقیة و مریم غلامی. (١٣٩٦ش). انعکاس المفارقة فی الاسالیب البلاغیة. مجلة الجمعیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها. شماره٤٤. صص ٢٥-٤٤. نویسنده این مقاله همچون برخی از ناقدان عرب تلاش‌هایی برای ربط و ریشه‌دار کردن ناسازواری در عربی قدیم انجام داده است امّا برخی ضمن رد این نوع تلاش‌ها، معتقدند ناسازواری به مفهوم امروزی با تلاش غربی‌ها در نقد، رشد یافت و سپس نقد عربی نوین نیز به آن توجه ویژه‌ای نموده است.

ناسازواری در لغت

واژه "Irony" که به معنای ناسازواری و نوعی تمسخر است و از کلمه یونانی "Eironeia" مشتق شده‌است در لغت به معنی تظاهر به جهل و جهل کاذب است و از نوعی خدعه و نیرنگ بر خوردار است (العبد، ٢٠٠٦: ٦)؛ زیرا گوینده خود را در پس نقابی از سادگی و کودنی مخفی می‌دارد و هدف از آن رسیدن به حقیقتی معین است که با توریه و در پرتو تناقضی که بین آشکار و پنهان وجود دارد، بیان می‌شود. برخی ناسازواری را ترجمه واژه "paradox" آورده‌اند که به معنی تناقض ظاهری است و در ناسازواری لفظی ایجاد می‌گردد (ابودیب، ۱۹۸۷: ۱۰۲).

با توجه به اقسام مختلف ناسازواری که در ذیل به آن اشاره خواهدشد به نظر می‌رسد واژه "Irony" ترجمه دقیق‌تری برای ناسازواری است زیرا می‌توان گفت در هر ناسازواری "paradox"وجود دارد امّا در هر« پارادوکسی»، ناسازواری وجود ندارد. استعمال لغت ناسازواری در نقد ادبی برای اولین بار، ابتدای قرن هجدهم در اروپا صورت گرفت (السعدیه،۲۰۰۷: ۳).

ناسازواری در اصطلاح

از آنجایی که در جوامع مختلف مفاهیم گوناگونی بر ناسازواری دلالت داشته اند، ارائه یک تعریف کامل برای ناسازواری دشوار می‌نماید. همانطور که از «نیچه» نقل شده است: «آنچه تاریخ و گذشته ندارد را می‌توان به راحتی تعریف کرد امّا تعریف آنچه دارای تاریخ و گذشته‌ای طولانی باشد، کاری بسیار دشوار است» (سلیمان،۱۹۹۹: ١٤). اما برخی تعاریف ارائه‌شده برای ناسازواری عبارتنداز: «ناسازواری گفتن چیزی است غیر از حقیقت» (میوک،۱۹۹۳: ٤٢). « ناسازواری انحراف لغوی است، که منجر به چند پهلو صحبت کردن می‌گردد. گفته‌ای با معانی ودلالت های متعدد به گونه‌ای که به خواننده اختیار وسیعی برای انتخاب مفهوم و معنا می‌دهد» (شبانه،۲۰۰۲: ٤٦).

عناصر ناسازواری

عناصر تشکیل‌دهنده ناسازواری به عنوان یک اسلوب ادبی عبارتند از:

-فرستنده: که همان نویسنده یا شاعر و خالق ناسازواری و بازیگر اصلی متن است و ممکن است در سه حالت بروز پیدا کند؛ اول آنکه چیزی می‌گوید و چیز دیگری را نقیض آن قصد می‌کند، دوم آنکه چیزی می‌گوید امّا خواننده چیز دیگری را می‌فهمد و سوم آن که چیزی می‌گوید و در همان لحظه نیز چیزی مخالف آنچه گفته است، می‌گوید.

-گیرنده: که همان خواننده هوشیار و آگاه متن است.

-متن (السعدیه، ۲۰۰۷: ۱۲).

اهداف ناسازواری

به کارگیری اسلوب ناسازواری در متون مختلف ممکن است به اهداف زیر صورت پذیرد:

- غافلگیری خواننده به منظور جلب توجه او
- آماده سازی خواننده جهت تأمل و تفکر در مورد موضوع ناساز

– برانگیختن حس کنجکاوی خواننده از طریق آشنایی با ارتباط‌های مخفی که در متن وجود دارد بدون آنکه عکس العمل سریع و هم زمانی را از خود نشان دهد (شبانه،۲۰۰۷: ۱۷).

وجوه تمایز ناسازواری

پنج عنصر اساسی جهت تمیز و تشخیص ناسازواری بیان شده است:

– عنصر تضاد بین مخبر و مظهر: در ناسازواری نویسنده چیزی را می‌گوید امّا در واقع با زیرکی و فریبکاری تظاهر به ندانستن حقیقت می‌نماید.

–عنصر کمدی: خنده و تمسخری که در بطن تضاد و تنافر ناسازواری وجود دارد به اضافه‌ی غفلت و ناآگاهی ساختگی، نوعی طنز در خواننده ایجاد می‌کند. این خنده در بعضی از انواع ناسازها کم رنگ و ضعیف جلوه می‌کند زیرا عنصر درد و رنج در آن قوی‌تر است.

–عنصرتغافل: نویسنده با نقاب نیرنگ و فریب تظاهر به ساده لوحی و ناآگاهی از حقیقت می‌کند.

–عنصر تجرد: نویسنده خود را به گونه‌ای از متن جدا می‌کند که گویی هیچ یک از اعتراض‌هایی که در متن وجود دارد متوجه او نیست و این خواننده است که منتقد، مشکوک ومعترض می‌باشد.

–عنصر زیبایی شناختی: ازجمله جنبه‌های زیبایی شناختی ناسازواری، ایجاز و تناقض در معنا می‌باشد. ناسازواری نوعی حسن تعبیر با روش غیرمستقیم است (میوک،۱۹۹۳: ٤٦).

ناسازواری در طنز تلخ احمد مطر

ناسازواری دراشعاراحمد مطر را می‌توان به ناسازواری «**لفظی**» و ناسازواری «**تصویری**» تقسیم کرد:

ناسازواری لفظی

این نوع ناسازواری در سطح لفظ و واژگان جریان دارد؛ که خود در اقسام ناسازواری نحوی، بلاغی و همچنین اضداد (تنافر) قابل بررسی می‌باشد.

اگر چه تفکیک موارد نحوی از بلاغی بسیار دشوار می‌نماید، زیرا بسیاری از موارد نحوی از اغراض بلاغی خاصی برخوردارند و این خود می‌تواند موضوع مقاله‌ای دیگر باشد اما در این جا هریک از ناسازواری نحوی و بلاغی به پیروی از کتاب میوک به تفکیک بیان گردیده است.

۱. ناسازواری نحوی.

ناسازواری نحوی بر اساس تراکم یا تکرار برخی از اسالیب نحو صورت می‌پذیرد که در زیر به بررسی پاره‌ای از نمونه‌های آن پرداخته می‌شود.

أ) ناسازواری خبری

در این نوع ناسازواری شاعر با آوردن خبری غیر منتظرانه برای مبتدا، شنونده را غافلگیر می‌سازد. مانند: فَصیحُنا بَبَغاء/ قَویُّنا مُومیاء/ ذَکّیُنا یَشمتُ فیه الغَباءَ/ و وَضعُنا یَضحَکُ منه البُکاءُ (مطر، ۳۵:۲۰۰۳).

در این قصیده خواننده با شنیدن کلمه« فصیح» شخصیتی گران قدر را در ذهن می‌پروراند، امّا شاعر او را به سمت خبری سوق می‌دهد که هیچ فضیلت و فصاحتی در او یافت نمی‌گردد؛ وآن خبر چیزی غیر از واژه‌ی« ببغاء» نیست. همچنین با آوردن کلمه« قویّنا» انتظار فاعلیت، اقدام و تحرک از سوی یک شخص قوی می‌رود امّا خواننده با یک جسد« مومیا» که هیچ حرکت و قدرتی ندارد مواجه می‌گردد. این تناقض در خبری که برای شخص« ذکّی» آورده شده است نیز مشاهده می‌گردد که به جهت کودنی و کم عقلی در معرض تمسخر قرار گرفته‌است (غانم فضاله،۲۵۱:۲۰۱۳).

ب) ناسازواری جملات شرطیه

در این ناسازواری با طولانی نمودن جملات شرطیه و ایجاد فاصله کافی در ذکر شرط و جواب آن، خواننده برای دست یافتن به جواب شرط ترغیب می‌شود، ویژگی‌ای که توجه خواننده را به انتهای جمله جلب نموده تا لذت کامل شدن معنا را درک کند.

شاعر در قصیده « اسباب نزول» چنین می‌گوید: قال لنا أَعمَی العُمیان/تِسعةُ اعشارِ الایمانِ/ فی طاعةِ اَمرِ السُّلطانِ/ حتی لَو صَلَّی سَکرانَ/ حتی لَو رَکِبَ الغُلمانَ/ حتی لو أَجرَمَ أو خانَ/ حتی لو باعَ الاوطانَ... (مطر،۲۰۰۳: ۳٤۷).

در این ابیات علاوه بر تعلیق شرط جهت ترغیب خواننده ، وجود اختلاف عمیق بین تصور از ارکان و صفات ایمان از یک سو و صفات غیر منتظرانه و غیرقابل قبول مانند «صلی السکران» و« رکب الغلمان» و «باع الاوطان» و ... از سوی دیگر منجر به ایجاد ناسازواری می‌شود. همچنین خواننده خود را در مقابل ناسازواری دیگری می‌یابد، «اعمی العمیان» یعنی کسی که از همه نابیناتر است، خواننده را وادار به اطاعت از توجیهات و رهنمودهای خود می‌نماید. و در ادامه خواننده با استفهام انکاری تمسخرآمیز دیگری مواجه می‌گردد: فَاِذا کان/ فرعونُ حَبیبَ الرَّحمنِ/ و الجنَّةُ فی یَدِ هامونَ/ و الایمانُ من الشیطانِ/ فَلِما ذا نُزِّلَ القرآنُ...(اگر فرعون دوست پروردگار است و بهشت در دست‌هامون وایمان از آن شیطان است، پس از چه روی قرآن نازل گشته است؟) (غانم فضاله، ۲۰۱۳: ۲۵۲).

ناسازواری بلاغی

این نوع ناسازواری در برخی از اسالیب بلاغی همچون ذکر وحذف، تقدیم وتاخیر، معانی امر و نهی، معانی استفهام و...در علم معانی و همچنین مجاز، استعاره و کنایه و... در علم بیان و توریه و تهکم و تجاهل العارف و... در علم بدیع صورت می‌پذیرد (رستم پور، ۱۳۹٦: ۲۸ با تصرف). در زیر به بررسی پاره‌ای از نمونه‌های آن پرداخته می‌شود.

أ) ناسازواری استفهامی

این ناسازواری توسط اسلوب استفهام ایجاد می‌شود. در قصیده «دجاج الفتح» ملاحظه می‌شود، شاعر قصیده را با قطعه‌ای که براساس استفهام انکاری بنا شده‌است بی‌هیچ گونه پاسخ معینی به پایان می‌برد و پاسخ این پرسش‌ها را از طریق ایجاد جای خالی به خواننده واگذار می‌کند و چنین می‌گوید: هل حُورِبَ الشّیطانُ بِشیطانِ المرید؟/ و أسألُوها: اَیَّ

شی ءٍ یَغسِلُ العارَ.../ نَدی الوَردَةِ اَم جَمرُ الوَرید؟/ و أسألوها مَرَّةً أُخری:/ أَجاءَت ثَورَةٌ مِن ثَروَةٍ یَوماً؟!/ و هَل جاءَ اِنتصارُ بِالبَرید؟! (مطر،۲۰۰۳: ۳۳۱).

در این ابیات تویسنده علاوه بر استفهام، از جناس بین ندی (الورده) و جمر (الورید) نیز در جهت ایجاد ناسازواری بهره برده است. به گونه‌ای که درد و رنج (جمر) را در مقابل لذت (الندی) قرار داده است تا نقش خود را در شستشوی «عار» این ننگ دردناک با « خون ورید» ایفا کند.

جناس و ناسازواری در جمله استفهامی بین «الثورة» و «الثروة» نیز دیده می‌شود، زیرا «الثورة» از فقر و فاقه و ... شکل می‌گیرد امّا «الثروة» بر پایه احتکار و کسب غیر مشروع و ... بنا می‌شود. و در نهایت با سؤال آخر به این حقیقت اشاره دارد که پیروزی از صندوق های پست به دست نمی‌آید، بلکه نیاز به کار وتلاش و مساعدت و بلند همتی است (غانم فضاله،۲۰۱۳: ۲٥٤).

ب) ناسازواری استعاره مکنیه

استعاره یعنی «استعمال لفظ در غیر آن چیزی که برای آن وضع شده است» (جرجانی، ۱۹۹۱: ۲۹)، این تعریف از استعاره بسیار نزدیک به تعریف ناسازواری است، بخصوص که در استعاره حضور یک طرف تشبیه و غیاب طرف دیگر ضروری است (رستم پور، ۱۳۹٦: ۳٤). از آنجایی که استعاره و به خصوص استعاره مکنیه در شعر احمد مطر جایگاه مهمی دارد، و بیشترین شیوع را به خود اختصاص داده است، نمونه‌ای از ناسازواری در استعاره مکنیه را مورد بررسی قرار می‌دهیم؛ شاعر درقصیده «الحبل السرّی» چنین می‌گوید: أَدرِی بأنَّ النّارَ/ مُوقِدَةٌ ... مِن حَطَبِ الفقرِ/ لیَدفَأ الدُولار: أَدری بِأنَّ الثَأرَ/ سَحابةٌ تُحبَلُ بالإعذار/ سَیَزأَرُ الرَّعدُ... وَ لکِن بَعدَهُ/ سَتَهطِلُ الأَمطارُ... (مطر،۲۰۰۳: ۱٤).

در استعاره «حطب الفقر» ناسازواری بین «حطب» که عنصر مادی است و«الفقر» که عنصری معنوی است، صورت گرفته است به خصوص که هر دو را در صفت شعله‌ور گشتن مشترک دانسته است. زیرا در بسیاری از مواقع فقرا خشکیدگی را حس می‌کنند، خشکیدگی که صفت هیزم است، از این رو با آتش تهیدستی و نیاز، شعله ور می‌گردند و راهی جز انتقام از اغنیاء که علت اصلی فقر آنانند، نمی‌یابند. در فراز بعدی «سحابةٌ

تحبلُ بالاعذار» بارداری را برای ابر استعاره آورده است، ابر بارداری که صدای غضب از آن به گوش می‌رسد، شاعر انقلاب و قیام مردم را به این ابر باردار تشبیه نموده است. و در آخر نعره شیر را برای «رعد» استعاره آورده است، بدون آنکه حقیقت را پنهان دارد و آن حقیقت چیزی جز اراده سلب شده‌ی فقرا نیست، فقرایی که درونشان مملو از ابرهای غضب و تنفر است و دیری نمی‌پاید که باران از این ابرها بی هیچ فایده‌ای سرازیر می‌شود (غانم فضاله،۲۰۱۳: ۲۵۵).

ناسازواری اضداد

تضاد ترکیب ساختاری است که بر طرفین تنافر، به صورت سطحی رو کرده و در حال پیشروی به عمق با هدف تولید معانی شعری پربار و محکم است. تضاد بین گذشته، حال و آینده، خودی و بیگانه، ظالم و مظلوم و... است؛ این موارد واقعیت‌هایی هستند که از دایره تضاد ساده به سمت متن شعری حرکت کرده و منجر به خلق تصاویر متناقض شده اند (غانم فضاله،۲۰۱۳: ۲٦۰).

شاعر در قصیده «الابیض و الاسود» چنین می‌گوید: رَجُلٌ أَبیَضُ/ یَعفُو مُبتَرِدَاً فی الظِّلِّ/ رَجُلٌ أَسوَدُ/ یَعمَلُ مُحتَرِقاً فی الحِقلِ/ هذا الأَسوَدُ/ یَجنِی القُطنَ/ و ذلک الأبیَضُ/ یَجنِی عَرَقَ الأَسودِ (مطر،۲۰۰۳: ۳۰٤).

در این ابیات روش‌های متوازای وجود دارند که مملو از دلالت‌های متضاد است و منجر به برانگیختن روح ناسازواری در ذهن می‌گردد. از این رو اختلاف بین دو معنا باعث ایجا تضاد بین دو رنگ «ابیض و اسود» گردیده است و هرچه این سیاق بیشتر دنبال می‌شود، تضاد بیشتر و عمیق‌تر می‌گردد. به گونه‌ای که منجر به نهایت تضاد بین این دو حالت می‌گردد. مردی سپید که در سایه سار خنک لمیده است، در مقابل مردی سیاه که در دشتی تفتیده سخت کار می‌کند قرار داده می‌شود، امری که منجر به محو شدن یکی در دیگری می‌گردد. مرد سیاه پنبه سپید درو می‌کند و مرد سپید دسترنج مرد سیاه را برداشت می‌کند (غانم فضاله،۲۰۱۳: ۲٦۰).

ناسازواری تصویری

ناسازواری تصویری، تکنیکی فنی است که نویسنده برای ابراز تناقض بین طرفین متقابل که بین آن‌ها نوعی تناقض وجود دارد بکار می‌گیرد. این تناقض تمام قصیده را در بر می‌گیرد. این ناسازواری مانند ناسازواری لفظی و یا مانند طباق و مقابله فقط به یک جمله و یا یک بیت منحصر نمی‌شود بلکه تناقض در ناسازواری تصویری، تفکری است که بر انکار اختلاف بین اوضاعی که سزاوار است باشد و اوضاع کنونی سایه افکنده است (عشری زاید، ۲۰۰۸: ۱۳۷).

این ناسازواری درقصاید احمد مطر به وفوریافت می‌شود ازجمله درقصیده «خطاب تاریخی»: رأیتُ جُرَذاً/ یَخطبُ الیومَ عن النّظافَةِ/ و یَنذُرُ الأوساخَ بالعِقابِ/ وحَولَهُ/ یُصَفِّقُ الذُبابُ...(مطر،۱۹۸٤: ۱۸). (موش خرمایی را دیدم، که در باره نظافت سخنرانی می‌کرد! در حالی که پشه‌ها اطرافش کف می‌زدند، پلیدی‌ها را تهدید به مجازات می‌کرد!) در این قصیده گویی شاعر با تغافل خود، چشم بر واقعیت‌ها بسته و عنصر کمدی را به معرض نمایش می‌گذارد، افکار و عواطف را در این طنز تلخ به چالش کشیده، خنده و گریه را با هم در می‌آمیزد و این جز با تناقض واقعی و عمیق امکان پذیر نیست (معروف، ۱۳۸۷: ۱۲٤).

مطر در وراء این تصویر، حقیقت دردناک دیگری را پنهان داشته است و آن وجود حاکم ظالمی است که جماعت منافق در گرد او به تشویق مشغولند. از سوی دیگر شاعر با به کار گیری واژه «رایت» خود را وارد تأیید یا ردّ این نقد نمی‌نماید بلکه کار را به شنونده وا می‌نهد. در این ابیات با وجود الفاظ سهل و روان و وضوح رموز، در اداء معانی بسیار موفق عمل شده است. تناسب موسیقی قصیده با موضوع و بخصوص قافیه قصیده که بر حرف «باء» بنا نهاده شده است، با عبارت‌هایی کوتاه و کوبنده و محکم، با شکل و مضمون، پرده از استبداد و سلطه حاکمان بر می‌دارد، از این رو لب‌ها در انتهای هر بیت روی هم قرار می‌گیرد و آنگاه از هم جدا می‌شوند.

این ناسازواری در خلال بیان تناقض بین دو طرف یعنی موش و دار و دسته‌اش از یک سو و پاکی و نظافت از سوی دیگر و یا به عبارت دیگر حاکم و اطرافیانش از یک

سو و ملت شریف مظلوم ازسوی دیگرآشکار است، درحالی که شاعراین تناقض را انکارمی‌کند (کمال غنیم،۱۹۹۸: ۲۵۲).

ناسازواری تصویری در شعر احمد مطر به اشکال مختلفی دیده می‌شود که در اینجا برخی از انواع آن مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۱. ناسازواری بی هویت

در این ناسازواری شخصیت شاعر در زیر نقابی پنهان شده و با اسلوبی خشک و قاطع، کلماتی متناقض با واقعیت ایراد می‌گردد. مطر در قصیده« الغزاه» چنین می‌گوید: الأُصولیونَ قَومٌ لایُحِبُّونَ المحبّةَ/ مَلاوا الأَوطانَ بِالإرهابِ/ حتی اِمتَلأَ الإرهابُ رَهبَةً!/ وَیلَهُم/ مِن أَینَ جاءُوا؟!/ کَیفَ جاءُوا؟!/ قَبلَهُم کانَت حَیاةُ النّاسِ رَحبَةً/ قَبلَهُم ما کان لِلحاکمِ أَن یَعطِسَ اِلّا حینَ یَستَأذِنُ شَعبِهِ/ و اِذا دَاهَمَهُ العَطسُ بِلا اِذنٍ/ تَنحَی .../ و رَجا الأُمّةُ اَن تَغفِرَ ذَنبَهُ/ لَم یَکُن قَبلَهُم رُعبٌ/ و لا قَهرٌ/ و لا جُرحٌ/ و لا قَتلٌ/ و لا کانَت لدی الأَوطانِ غُربَةٌ/ کانَ طَعمُ المرِّ حُلواً/ و هَواءُ الخَنَقِ طَلقاً/ و کُؤوسُ السَّمِّ عَذبَةً/ کانَت الاَوطانُ حقاً مُستَتبةً! (مطر، ۱۹٤۰: ۱٤۳). (اصول گرایان مردمانی هستند که محبت را دوست نمی‌دارند. همه جا را از ترور پر کرده‌اند. وای بر شما. از کجا و چگونه آمده‌اید؟ قبل از شما مردمان با آسایش زندگی می‌کردند و حاکم بدون اجازه ملت عطسه نمی‌کرد. و اگر ناگهان عطسه‌ای از او سر می‌زد، دور می‌شد و امید داشت ملت او را ببخشایند. قبل از او ترس و قهر و جراحت و قتل و غربتی نبود. طعم تلخی، شیرین می‌نمود و هوای گرفته، مطبوع و کاسه‌های سمّ، گوارا. و به راستی همه جا آرام بود.)

خواننده در مقابل تضادی که بین ظاهر و باطن قصیده وجود دارد، دچار سردرگمی می‌شود این تناقض در به تصویر کشیدن حاکمی است که حتی برای عطسه کردن از ملت خود اجازه می‌گیرد و حال آنکه در عالم واقع حاکم متصف به استبداد و خود کامگی است. همچنین بین تصویرهای تلخ و شیرین، خفقان و آزادی، کاسه‌های سمّ شیرین و واقعیت‌های منطبق با قانون آفرینش و صفات اشیاء، این تضاد وجود دارد. شاعر با تناقض گویی خود در پی ایجاد چیزی بیشتر از صورت‌های حقیقی در ذهن خواننده است (کمال غنیم، ۱۹۹۸:۲۵۳).

این ناسازواری در دعایی که در انتهای این قصیده آورده شده نمایان تر است دعایی که همه مقدّسات ادیان مختلف را در بر می‌گیرد، گویی شاعر پیرو یکی از این ادیان است (حیدری، ۱۳۸۷ش: ۱۳۹). و لذا می‌گوید: فَبِحَقِّ الاَبِ و الاِبنِ و رُوحِ القُدُسِ/ و کِریشنا/ و بُودا/ و یَهودا/ تُب علی دولَتِنا مِنهُم/ و لا تَقَبَّل لَهُم یا رَبِّ تَوبَةً (مطر،۱۹٤۰: ۱٤۸).

ناسازواری جعل هویت

در این روش شاعر در جهت جعل هویت خود، نقابی به چهره می‌زند و خود را در نقش انسان جاهل، زود باور و با شور و اشتیاق مفرط نشان می‌دهد که سعی در بی ارزش نمودن خود دارد. مطر در قصیده «صدمه» چنین می‌گوید: شَعرتُ هنا الیومَ/ بالصَّدَمَةِ/ فَعِندَما/ رَایتُ جاری قادماً/ رَفَعتُ کَفِی نَحوَهُ/ مُسَلِّماً/ مُکتَفیاً بِالصَّمتِ و البَسمَةِ/ لِأَنَّنِی اَعلَمُ اَنَّ الصَّمتَ/ فِی أَوطانَنا حِکمَةٌ/ لکِنَّهُ رَدَّ عَلَیَّ قائِلاً/ عَلیکُم السَّلامُ و الرَّحمَةُ/ و رَغمَ هذا/ لَم تُسَجَّل ضِدَّهُ تُهمَةٌ/ الحَمدُلِلّهِ عَلی النِّعمَةِ/ مَن قال ماتَت عِندَنا/ حُرِیَّةُ الکَلِمَةِ (مطر،۱۹۸٤: ۱۲۳). (امروز وقتی دیدم همسایه‌ام می‌آید، احساس صدمه کردم؛ دستم را به عنوان سلام به سوی او بلند کردم و به سکوت و لبخند اکتفا کردم زیرا میدانم در وطن ما سکوت، حکمت است اما به من پاسخ داد: علیکم السلام و الرحمه! با اینکه این سخن را اظهار داشت اما برایش اتهام تلقی نشد. خدا را براین نعمت سپاس! چه کسی گفته آزادی بیان در میان ما مرده است؟!) در این قصیده شاعر در جایگاه شخص ساده لوح و زود باوری قرار گرفته است که ارزشی برای خود قائل نیست. مگر در موارد بی اهمیت صحبتی نمی‌کند، سکوت را حکمت دانسته و در نهایت جهل و سادگی، ومتعجب از اینکه همسایه‌اش پاسخ سلام او را داده، این را بزرگترین دلیل بر آزادی بیان می‌داند، شاعر با اظهار این شگفتی، طنزی را می‌آفریند و پرده از یک واقعیت تلخ عربی بر می‌دارد که بی رحمانه آزادی ملتی را سرکوب می‌نماید (کمال غنیم، ۱۹۹۸: ۲٥٤).

ناسازواری ساده و بسیط

در این ناسازواری هر دو کلام متناقض بدون هیچ تفسیری، در مجاورت یکدیگر قرار می‌گیرند (میوک،۱۹۸۲: ۹۷). این ناسازواری مبتنی برتقابل صریح بین دو تصویر ساده

است که عقل به درستی آن حکم نمی‌دهد و دربیشتر موارد با ایده عموم مردم نیز همخوانی ندارد. مطر در قصیده «عاش یسقط» چنین می‌گوید: هُزّی اِلَیکَ بِجِذعِ مُؤتَمَرٍ/ یُساقِط حَولَکَ الهَذَرُ/ عاشَ اللَّهیبُ/ و یَسقُطُ المطرُ...(مطر، ۱۹۸٤: ٦۹). (درخت کنفرانس را تکان بده تا از آن ترس ببارد. آتش بر پا است در حالی که باران می‌بارد...) در این قصیده یأس رهبران در نجات قدس و ناتوانی مردم از آزاد سازی آن به تصویر کشیده شده‌است، کنفرانس‌هایی که این رهبران ترتیب می‌دهند به باد تمسخر گرفته شده، رهبرانی که آتش خشم مردم را با باران‌هایی که در این کنفرانس‌ها می‌بارد، با هم در آمیختند. در خلال این طنز به سختی قیام مردم در جهت آزاد سازی قدس تا زمانی که این رهبران مأیوس در رأس حاکمیت قرار دارند، اشاره شده است (کمال غنیم، ۱۹۹۸: ۲۵۲).

ناسازواری افشای ذات

در این نوع ناسازواری شاعر به طور کامل عقب نشینی کرده و شخصیت‌هایی را در به تصویر کشیدن تناقض‌ها خلق می‌کند که در نهایت ناآگاهی وحماقت بسر می‌برند (میوک،۱۹۸۲: ۹۳). مطر در قصیده «تمرّد» چنین می‌گوید: خارِجَ المنزِلِ کانَت صُورةِ الغَرَّ الأَغَرّ/ فَوقَ اَعناقِ الجَماهیرِ/ و ما بَینَ أَیادِیهِم/ و فِی کُلِّ مَمَرّ/ و الهُتافاتُ لَهُ هاطِلَةٌ مِثلَ المطر/ ... ضَحِکَ الحائِطُ/ لا نَرضَی بِأن نَحمِلَ عاراً/ و اذا یَوماً حَملناهُ اِضطِراراً/ فَعَلَی أَیدِی البَشَرِ/ اَلفُ شُکرٍ لَکَ یا رَبِّ عَلی اَنّا/ حَدیدٌ و حَجَرٌ...(مطر،۱۹٤۰: ۱۲۵).

شخصیت‌های این قصیده دیوار، میخ و چکش می‌باشند. دیوار، میخ را به مقاومت در مقابل چکش تشویق می‌کند، چکشی که قصدش آویزان کردن عکس حاکم ظالم بر روی دیوار است. دیوار به میخ متذکر می‌شود که هدف از خلقت ما انجام کارهای خیر از قبیل ساخت در و پنجره، قفسه‌های کتاب و ... می‌باشد. بدین گونه میخ قانع شده، چکش را می‌شکافد و در آویزان کردن عکس حاکم ظالم بر روی دیوار او را شکست می‌دهد.

ناسازواری طنز در این جا است که دیوار و میخ در جایگاه نیروهای آگاهی بخش جامعه قرار گرفته‌اند و چکش به عنوان سنبل ادوات و تجهیزات ظلم به تصویر کشیده شده‌است و این در حالی است که عموم مردم از واقعیت‌ها غافلند و درجهل فرو رفته‌اند (کمال غنیم، ۱۹۹۸: ۲۵۳).

ناسازواری بی پروا و رُک

در این روش شاعر درجایگاه شخص ساده لوح، بی پروا و رک قرار می‌گیرد. مطر در قصیده «مزایا و عیوب» چنین می‌گوید: نَبَحَ الکَلبُ بِمسئُولِ شُؤونِ العامِلینَ/ سَیّدِی إنِّی حَزینٌ/ هاکِ خُذ طالِع مَلَفّی/ قَذَرٌ مِن تَحتِ رِجلَیَّ اِلی ما فُوقَ کِتفَیَّ/ لَیسَ عِندِی اَیُّ دِینٍ/ لاهِثٌ فِی کُلِّ حِینٍ/ بارِغٌ فِی الشَّمِّ و النَّبحِ و عَقرِ الغافِلِینَ/ بَطَلٌ فِی سُرعَةِ العَدوِ/ خَبیرٌ فِی اِقتِفاءِ الهارِبِینَ/ فَلِماذا یا تُرَی لم یَقبِلونِی/ فی صُفُوفِ المخبِرِینَ/ هَتَفَ المسئُولُ: لکِن/ فِیکَ عَیبانِ یُسیئانِ اِلیهِم/ اَنتَ یا هذا وَفیٌّ و اَمینٌ(مطر،۱۹٤۰: ۱٦). (سگ در برابر مسؤول کارگزینی بانگ برآورد که: سرورم، محـزونم، پرونـده مـرا بگیر و مطالعه کن! از کف پا تا شانه ام کثیف است! هیچ دینی ندارم؛ هر لحظه له له می زنم، در بوییدن، پارس کردن و گازگرفتنِ غافلان استادم. در دویدن سریع، قهرمان و در تعقیب فراریان ماهرم. پس چرا مرا در جمع خبرچینان نپذیرفتید؟! مسؤول بانگ برآورد: تو دو عیب داری که برای آنان بد است، تو باوفا و امانتداری!) در این ابیات شاعر جایگاه خود را ترک نموده و زمام امور را به دست سگی ساده لوح و رُک که از واقعیت‌های اطرافش غافل است، می‌دهد. با آنکه سگ صفات و ویژگی‌های مدّ نظر مسئولین از جمله کثیف بودن، له له زدن، مهارت در گاز گرفتن مخالفان و ردیابی فراری‌ها را دارد، امّا از اینکه او را در صف جاسوسان، استخدام نمی‌کنند، متعجب می‌باشد. در این قصیده «هنجارگریزی معنایی از طریق پارادوکس موجود، ارزش هنری حکایت را بالا مـی‌برد، چرا که صفات زیبایی چون وفاداری و امانتداری به دو عیب تبدیل شده است که مانع از حضور سگ در صف کارمندان می‌شود» (حیدری:۱۳۹۲: ۱۳٦).

ناسازواری حوادث و اتفاقات

در این نوع ناسازواری به حوادث و اتفاقات تکیه شده‌است. تغییر در برخی حوادث نقشه‌ها را نقش بر آب کرده و اهدف را دور از دسترس قرار می‌دهد، از طرف دیگر همان حوادث و اتفاقاتی که از آن اجتناب می‌شد، تبدیل به اسبابی جهت نیل به اهداف می‌گردند (میوک،۱۹۸۲: ۱۰۵).

مطردر قصیده« الهارب»چنین می‌گوید: هَرِبتُ لِلصَحراءِ مِن مَدِینَتِی/و فِی الفَضاءِ الرَّحبِ/صَرختُ مِلءَ القَلبِ/ اَلطِف بِنا یا رَبَّنا مِن عُمَلاءِ الغَربِ/ اَلطِف بِنا یا رَبِّ/سَکَتَ فَارتَدَ الصَّدَی/خَسأت یا ابن الکَلبِ (مطر،۱۹۸۷: ٥٤).

در این قصیده شاعراز شدت رعب و وحشتی که او را از هر سو احاطه نموده است به صحرا فرار کرده تا آزادانه و بی آنکه کسی صدایش را بشنود عقایدش را فریاد کند امّا اتفاقات عکس آنچه او انتظار می‌داشت رخ می‌دهد طوری که شکوه‌هایش شنیده شده و فریادهایش ثبت می‌گردد، او را توبیخ کرده و تاوانش را می‌پردازد. در این قصیده شدت خفقان و رعب حاکم بر جامعه و همچنین رواج جاسوسی و خبرچینی به تصویر کشیده شده‌است (کمال غنیم، ۱۹۹۸: ٢٥٤).

ناسازواری درام گونه

این ناسازواری در یک نمایشنامه و یا شعر قصصی قوام می‌یابد و بر پایه جهل متهم نسبت به جایگاهی که در آن قراردارد استوار است. بیشترین اثر این طنز هنگامی است که علاوه بر مخاطب شخص دیگری نیز در نمایش حضور دارد که آگاه به جهل متهم است (میوک،۱۹۸۲: ۱۰۲). مطردر قصیده «یحیا العدل» چنین می‌گوید: حَبَسُوهُ/ قَبلَ أَن یَتَّهِمُوهُ/ عَذَّبُوهُ/ قَبلَ اَن یَستَجوِبُوهُ/ أَطفَأوا سِیجارَةٍ فِی مُقلَتَیهِ/ عَرَضُوا بَعضَ التَّصاویرِ علیه/ قُل لِمَن هذِهِ الوُجوهُ؟/ قال لا أَبصرُ/ ... قَصُّوا شَفَتَیهِ/ طَلَبُوا مِنه اِعتِرافاً/ حَولَ مَن قَد جَندوهُ/ لَم یَقُل شَیئاً/ و لمِا عَجَزوا أن یَنطِقُوهُ/ شَنَقُوهُ/بَعدَ شَهرٍ بَرَأوُهُ/ أَدرَکُوا اَنّ الفَتی/ لیس هو المطلوبَ أصلاً/ بَل أخوه/ و مَضُوا نَحوَ الأَخِ الثانی/ولکِن...وَجَدُوه/میتاً مِن شِدّةِ الحُزنِ/فَلِمَ یَعتَقِلُوهُ (مطر،۱۹۸۷: ۸۰).

در این قصیده متهم علت دستگیری و شکنجه‌اش را نمی‌داند، بازپرس‌ها چشمانش را درآورده‌اند و از او می‌خواهند که تصاویر را شناسایی کند، لبانش را بریده‌اند و از او

اعتراف می‌خواهند و در نهایت او را به دار می‌آویزند و پس از آن معلوم می‌شود که او بی‌گناه است.

در این طنز دردناک خواننده به روشنی آگاه است که متهم از پاسخ دادن به بازپرس‌هایی که ضد و نقیض عمل می‌کنند، عاجز است. آنچه بر زیبایی این نمایش می‌افزاید وا نهادن قسمتی از حقیقت مجهول به خواننده است و شاعر هنگامی به کشف کامل حقیقت می‌پردازد که خواننده را به بالاترین درجه ترس و اضطراب رسانده است (کمال غنیم، ۱۹۹۸: ۲٥٤).

ناسازواری با طرفین معاصر

در این ناسازواری هر یک از دو طرف ناساز از جهت اسلوب در مقابل دیگری قرار داده می‌شود، طرف اول از نظر عناصر تشکیل دهنده‌اش در مقابل طرف دیگر با عناصر تشکیل دهنده ویژه‌ی خود قرار می‌گیرد و در خلال این تقابل، تناقض و ناسازواری بین دو طرف آشکار می‌گردد (عشری زاید، ۲۰۰۸: ۱٤۰).

مطر در قصیده« الجزاء» چنین می‌گوید: فی البلادِ المشرکین/ یَصُقُ المرءُ بِوَجهِ الحاکمینَ/ فَیُجازی بالغَرامةِ/ و لَدَینا نحنُ اَصحابُ الیَمین/ یَصُقُ المرءُ دماً تحت أیادی المخبرین/ و یَری یومَ القیامةِ/ عندما یَنثرُ ماءَ الوَردِ و الهَیلِ/ بِلا اِذنٍ/ عَلی وَجهِ امیرِ المؤمنین (مطر،۱۹۸٤: ٥٥).

در این قصیده دو صورت تعامل بین حاکم و محکوم به تصویر کشیده شده است، صورت اول در بلاد غرب که به ظاهر بویی از اسلام نبردند، امّا در آنجا آزادی‌ها تضمین شده است، قانون بی هیچ تبعیضی اجرا می‌شود و مجازات به قدر جرم می‌باشد. و صورت دوم در بلاد امروزی مسلمین که آزادی‌ها سلب شده‌اند و قانون براساس هوا و هوس وضع گردیده و مجازات براساس تهمت‌های ساختگی و بی اساس اجرا می‌شود، هدف شاعر از به کار بردن الفاظی با صبغه‌ی دینی همچون: المشرکین، اصحاب الیمین، یوم القیامة، امیر المؤمنین، آن است که به این ناسازواری عمق بیشتری بخشیده، جامعه را آگاه نموده و تضادی که بین این اصول و نتایج به دست آمده وجود دارد را متذکر شود (کمال غنیم،۱۹۹۸: ۲٥٥).

ناسازواری با یک طرف میراثی

در این ناسازواری یک طرف تناقض میراثی است، تکنیکی مبتنی بر بیان تناقض بین برخی از روسومات گذشتگان و برخی شرایط معاصر. ناسازواری با یک طرف میراثی را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد: أ) ناسازواری که یک طرف آن میراثی و طرف دیگر معاصر باشد ب) ناسازواری که دو طرف آن میراثی باشد ج) ناسازواری که مبتنی بر متن تراثی باشد (عشری زاید، ۲۰۰۸: ١٤٥). در اینجا به عنوان مثال نمونه‌ای را برای قسم اول ذکر می‌کنیم: این نوع ناسازواری با تناقض طرفین بیان می‌شود به طوری که هر طرف، ویژگی واستقلال خود را ازدیگری، حفظ می‌کند (همان: ١٤٦). مطر در قصیده «جاهلية» چنین می‌گوید: فی زمانِ الجاهليةِ/کانَت الاصنامُ مِن تَمرٍ و اِن جاعَ العِبادُ/ فَلَهُم/ مِن جُثَّةِ المعبودِ زادٌ/و بِعَصرِ المدَنيَّةِ/صارَت الاصنامُ/ تَأتِينا مِن الغَربِ ولكِن.. بِثيابٍ عَربيَّةٍ/ تَعبُدُ اللّهَ عَلى حَرفٍ/ و تَدعُو لِلجَهادِ/ وتَسُبُّ الوَثَنيَّةَ و اِذا ما استَفحَلَت/تَأكُلُ خَيراتَ البِلادِ/ و تَحَلَّى بِالعِبادِ/رَحِمَ اللّهُ زَمانَ الجاهليّةِ... (مطر،١٩٨٤: ١١٥).

در این قصیده به هردو طرف تناقض با ویژگی‌های خاص آن بی هیچ نوع در آمیختگی پرداخته می‌شود. پرستش بتهایی از جنس خرما در عصر جاهلیت در یک طرف تناقض، و پرستش رهبران بی اراده درعصر معاصر درطرف مقابل تناقض به تصویر کشیده شده است.

با این اسلوب شاعر تضاد عمیقی را بین این دو حالت ایجاد می‌کند به گونه‌ای که بت‌هایی از جنس خرما ممکن است فایده‌ای داشته باشند امّا بت‌های مدرن امروزی که متصف به صفات خدعه و نیرنگ هستند به غیر از ایجاد تفرقه و دشمنی بین امت هیچ سود دیگری ندارند، از این رو با لحنی تمسخرآمیز در انتهای قصیده خود می‌گوید «رَحِمَ اللّهُ زَمانَ الجاهليّةِ...» زیرا آن عصر گمراهی و ظلمانی در مقابل روزگار تلخ معاصر مانند بهشتی گمشده است (کمال غنیم، ۱۹۹۸: ۲۵۳).

نتیجه‌گیری

ناسازواری واکنش منفی‌ای است که شاعر هنگام رعب و وحشت و خفقان از خود بروز می‌دهد، هنری زبانی، بلاغی و بازی ماهرانه و هوشمند، بین طرفین پدید آورنده و مخاطب است. نویسنده، متن را به سمت جلب خواننده، پیش برده و با معنای تحریفی که مطابق معنای پوشیده است و اغلب معنای متضاد دارد، او را به ردّ آن فرا می‌خواند.

مضمون طنزهای احمد مطر اگرچه در ظاهر، همراه بـا ریشـخند و تهکّـم اسـت اما در باطن، مملو از اعتراض و انتقاد نسبت به اوضاع نا بسامان جامعه است. او نقّادانـه برخـی از کـژی‌هـا و نادرستی‌های جهان عرب را به تصویر می‌کشد. احمد مطر نه تنهـا بـه بیان واقعیت‌های تلخ و جنبه‌های نامطلوب بسنده نمی‌نماید، بلکـه با زبان ناسازواری ارتباطی بین خود و خواننده ایجاد می‌نماید و مخاطـب را بـه تأمل و تفکّر وا داشته و او را به عمق آن کژی‌ها سوق می‌دهد.

ناسازواری در شعر مطر، فقط تضاد و تباین درمتن و یا در جمله نیست بلکه تعارضی شدید بین افکار است. مطر توانسته است با زبان ناساز در شعر خود تصاویر متناقضی از مدینه فاضله که مملو از رفاه و آسایش برای همه‌ی بشریت است با تصویری از رعیت که نه شنیده می‌شود و نه دیده می‌شود و خود نیز در فکر آزادی و انقلاب نیست، پدیدآورد. با اینکه شاعر از قیام مردم مأیوس است امّا پیوسته نتیجه بیداری را برای مردم به تصویر می‌کشد. شاعر سرکش عراقی توانسته با نقدی گزنده، مخاطبان خود را به وضعیت تلخ سیاسی و اجتماعی حاکم آشنا سازد.

اگر چه در این جستار به تفاوت موجود بین پارادوکس و ناسازواری اشاره شده است امّا از جمله وجوه تمایز قصاید ناسازوار احمد مطر از دیگر قصاید او، می‌توان به ایجاز و تناقض در معنا، مبالغه، ساده لوحی و تغافل نویسنده همراه با تمسخری که در بطن تضاد و تنافر ناسازواری وجود دارد و همچنین تجرد شاعر از متن به گونه‌ای که گویی هیچ یک از اوصاف، مواضع و آسیب‌هایی که در متن وجود دارد متوجه او نیست و این خواننده است که منتقد و معترض واقعی می‌باشد، اشاره کرد.

بیشترین انواع ناسازواری که احمد مطر در شعر خود استخدام نموده است، انواع ناسازواری لفظی و تصویری می‌باشد. اما ناسازواری لفظی که در سطح واژگان جریان می‌یابد در بیشتر موارد مانند ناسازواری تصویری به خلق تصویر مرکب متناقض می‌انجامد.

پی‌نوشت‌ها

۱- ژرف ساخت: ژرف ساخت، بنمایه یا مضمون که هسته اصلی و جوهر هر متنی را تشکیل می دهد، جهت گیری فکری نویسنده را به نمایش می‌گذارد و اندیشه‌ی اصلی و مسلّط آن را از آغاز تا پایان در بردارد و هدف متن را نشان می‌دهد، به گونه‌ای که اگر چنین نباشد، متن

فاقد ارزش و اعتبار فکری و ادبی می‌گردد؛ به عبارت دیگر «بنمایه یا موتیف در ادبیات عبارت است از درونمایه، تصویرِ خیال، اندیشه، عمل، موضوع، وضعیّت و موقعیّت، صحنه، فضا و رنگ یا کلمه و عبارتی که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار می‌شود» (میرصادقی،۱۳۷۵: ذیل بنمایه). و در آثار ادبی مترادف با «محتوا و مضمون» آورده شده‌است (یاحقی،۱۳۸۲: ۱۸).

۲- طنز تلخ: طنز از نظرمحتوا و مضمون به طنز تلخ یا سیاه و شیرین یا سفید تقسیم شده است (زینی وند، ۱۳۹۱: ۸۲). از آنجایی که طنز بالاترین درجه نقد ادبی است، طنزنویس از تمام ظرفیت ادبی خویش استفاده نموده تا با زبان طنز به انتقاد بپردازد، طنز در عین گزندگی و ریشخندکنندگی، اصلاح گر و هشداردهنده نیز هست. طنز تلخ، یک کمدی- تراژدی است که مخاطبِ خود را از فرط درد می‌خنداند. شاعر با استفاده از این اسلوب به بیان کاستی‌ها، دردها و رنج‌هایی می‌پردازد که قدرت بر درمان و علاج آن ندارد. در طنز تلخ نوعی تهکّم و ریشخند نهفته است نه تلمیح و فکاهه، زیرا هدف از این نوع طنز اعتراض و آگاهی بخشی است (واقف زاده، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

منابع و مآخذ

- ابودیب، کمال (۱۹۸۷م). فی الشعریة. .بیروت.: موسسة الابحاث العربیة.
- الجرجانی، عبد القاهر بن عبدالرحمنّ محمد (۱۹۹۱م). أسرار البلاغةّ. جدة: نشر دار المدنی.
- السعدیه، نعیمه (ژوئن ۲۰۰۷م). شعریة المفارقه بین الابداع و التلقی. الجزایر: جامعه محمد حنیفر. مجلة کلیه الآداب و العلوم الانسانیه و الاجتماعیه. العدد الأول.
- العبد، محمد (۲۰۰٦م). المفارقه القرآنیه. القاهره: دارالفکر العربی.
- حیدری، محمود (۱۳۹۲ش). افسانه تمثیلی و کارکرد آن در شعر احمد مطر. مجله نقد ادب معاصرعربی. سال سوم. شماره ۱۱. صص۱٤٥-۱۲٤.
- رستم بور ملکی، رقیة و مریم غلامی (۱۳۹٦ش). انعکاس المفارقة فی الاسالیب البلاغیة. مجلة الجمعیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها. شماره٤٤ .صص٤٤ -۲٥.
- زینی وند، تورج (۱۳۹۱ش).طنز تلخ در شعر پایداری فلسطین (مطالعه مورد پژوهش شعر راشد حسین). مجله نقد ادب معاصر عربی. سال دوم. شماره ۳.صص۱۰۲-۱۲۰.
- سلیمان، خالد (۱۹۹۹م).المفارقة والأدب. دراسات فی النظریة والتطبیق. الاردن: دار الشروق.

– شبانه، ناصر (۲۰۰۲م). المفارقه فی الشعر العربی الحدیث. دمشق: المؤسسه العربیة للدراسات و للنشر.
– عشری زاید، علی (۲۰۰۸م). عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة. القاهره: مکتبة الآداب.
– غانم فاضله، حسن (۲۰۱۳م). انماط المفارقه فی شعر احمد مطر. مجله کلیه التربیة الانسانیه. جامعه بابل. العدد۱۰. صص۲۷۲-۲٤۹
– کمال غنیم، احمد (۱۹۹۸م). عناصر الابداع الفنی فی شعر احمد مطر. قاهره: مکتبه مدبولی.
– مطر، احمد. (۱۹۸٤م). لافتات ۱. کویت.
– ..... ، ..... (۱۹۸۷م). لافتات ۲. لندن.
– ..... ، ..... (۱۹۹٤م). لافتات ۵. لندن.
– ..... ، ..... (۲۰۰۳م). الاعمال الشعریه الکامله. لندن.
– معروف، یحیی (۱۳۸۷ش). شیوه‌های کاربرد طنز در تصاویر فکاهی احمد مطر. مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی. شماره ۱۰صص۱٤۵-۱۲۱.
– موسوی، سید رضا و رضا تواضعی (۱۳۹۱ش). ناسازواری هنری در شعر امل دنقل. مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی. شماره ۲۲. صص ۲۲۲-۱۸۹.
– میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷ش). واژه نامه هنر داستان نویسی. تهران: کتاب مهناز.
– میوک، د. سی (۱۹۸۲م). المفارقه و صفات‌ها. ترجمه: عبدالواحد لؤلؤة. العراق: دارالرشید للنشر.
– میوک، د.سی (۱۹۹۳م). موسوعة المصطلح النقدی. ترجمه: عبدالواحد لؤلؤة. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
– نبیله، ابراهیم (۱۹۹٦م). فن المفارقه، مجله فصول، جلد۷، شماره ٤.
– واقف زاده، شمسی (۱۳۹۰ش). الادب الساخر انواعه و تطوره مدی العصور الماضیه. فصلیه دراسات الادب المعاصر. سال سوم. شماره ۱۲. صص ۱۲۳-۱۰۱.
– یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۲ش). جویبار لحظه‌ها. چاپ پنجم. تهران: جامی.

دراسة بنية المفارقة فى الشعر الساخر لاحمد مطر

شمسى واقف زاده[1]
داوود جهانوند[2]

الملخّص

اَنَّ المفارقة هي فكرة تقوم علي استنكار الاختلاف و التفاوت بين اوضاع كان ينبغي أن تتفق و تتماثل. و هي من افضل وسائل التعبير بأسلوب غير مباشر لِاصلاح مثالب المجتمع .المفارقة هي لغة اتصال سرّى بين الكاتب و القارئ و تبرز حين الوحشة و الاضطراب. من جمالياتها هي: الايجاز و التناقض في المعني. امّا البحث اعتمد علي المنهج الوصفي–التحليلي و يبرز من خلال تتبع اجزاء المفارقة و عناصرها و تحليل تجليات المفارقة في الشعر الساخر لاحمد مطر.توصل البحث الى أنّ الحقائق التي يسعي الشاعر ان بختفيها يبدو انه لا يتوصل اليها الا عن طريق التناقض و المفارقة و عن طريق استخدام المعاني المتضادة. المفارقة في الشعر احمد مطر هي كمسرحية تعتمد فيها المفارقة علي الغموض و اتّسم صاحبها بالسذاجة و الغفلة أحيانا. اِنّ الشاعر استخدم شتىٰ أنواع المفارقة من اللقطية و التصويرية امّا اللفظية التي تجري في الالفاظ قد تخلق كالمفارقة التصويرية التصاوير المركبة.المفارقةكأسلوب غير مباشر لِاظهار الظروف السائدة في المجتمع العربي متمنياً اِصلاح المجتمع ، اليقظة و المبالغة.

الكلمات الرئيسية: المفارقة، السخريه، احمد مطر، الايجاز، الشعر المعاصر العربى.

١- استاذة مساعدة، قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة آزاد، فرع ورامين–بيشوا، طهران، ايران
٢- طالب الدكتوراه، قسم اللغة الفارسية و آدابها بجامعة آزاد، فرع ورامين–بيشوا، طهران، ايران

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

مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «تقریر میلیس» اثر ربیع جابر

داود نجاتی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان
احمد رضا صاعدی[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان
محمدخاقانی اصفهانی، استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۱۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۰۷

چکیده

گونه‌های داستان‌نویسی نوین در غرب، در ادبیات داستانی امروز عربی نمود چشمگیری داشته است. از جملهٔ آن‌ها، «رئالیسم جادویی» است. رئالیسم جادویی بر گونه‌ای از روایت رئالیستی اطلاق می‌گردد که از یک سو به یک داستان واقع‌گرا شباهت دارد؛ از سویی دیگر، وقوع رویدادهایی شگفت، اثر را از گسترهٔ واقع‌گرایی خارج می‌سازد. بنابراین، رئالیسم جادویی، روایتی واقع‌گراست که در بافتی سحرآمیز و جادویی رخ می‌دهد. ربیع جابر، رمان‌نویس معاصر لبنانی، از معروف‌ترین نویسندگان ادبیات عربی است که این نوع داستانی در آثارش تأثیر فراوان داشته است. رمان تقریر میلیس که به روایت جنگ داخلی لبنان و ریشه‌های اجتماعی، سیاسی و روانی آن می‌پردازد؛ یکی از شاخص‌ترین آثار داستانی ربیع جابر در حوزهٔ رئالیسم جادویی است. در این پژوهش، پس از تعریف و تبیین مفاهیم رئالیسم جادویی، رمان «تقریر میلیس» ربیع جابر با روش توصیفی-تحلیلی، بر اساس مؤلفه‌های این گونهٔ داستانی تحلیل گردیده و تأثیر این شگردها بر فرم و محتوای رمان مشخص شده است. نتایج به دست آمده از تحقیق حاکی از آن است که جابر در این رمان از تمهیدها و تکنیک‌های گوناگونی چون بزرگ‌نمایی واقعیت، دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی وقایع، راوی‌های مرده، آفرینش جهان‌های بدیل و غیرعقلانی، خموشی نویسنده و توصیفات اکسپرسیونیستی در آفرینش اثر خود بهره گرفته است تا تلخ‌ترین زوایای حیات اجتماعی را برای خواننده نمایان سازد.

کلید واژه‌ها: ادبیات داستانی، رئالیسم جادویی، رمان تقریر میلیس، ربیع جابر.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: a.saedi@fgn.ui.ac.ir
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1285

مقدمه

رئالیسم جادویی، که – متاسفانه به اشتباه– از آن به عنوان‌های دیگری مانند رئالیسم عجائبی، غرائبی یا فانتزی نیز تعبیر می‌شود، از گونه‌های داستان‌نویسی مدرن و پسامدرن در غرب به شمار می‌آید. در این گونهٔ ادبی «ساختارهای واقعیت دگرگون می‌شود و دنیایی واقعی با روابط علّت و معلولی خاصّ خود آفریده می‌شود» (هاترید، ۱۳۸۵: ۱۸). آنچه باعث دگرگون شدن واقعیت در این نوع داستانی می‌شود؛ پیوند و آمیزش واقعیت با خیال و عناصر سحرآمیز آن است. رئالیسم جادویی، در سال ۱۹٦۷ با رمان «صدسال تنهایی» گابریل گارسیا مارکز، ادبیات داستانی جهان را تحت تأثیر قرار داد و به اسلوب تازه‌ای تبدیل شد که نویسندگان بتوانند مسائل اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و بومی خود را تصویر کنند. این گونهٔ روایی می‌کوشد تا خط بطلانی بر رویکرد رایج در فلسفهٔ غرب کشد و رهیافتی بدیع را برای نگرش دوباره به واقعیت به ارمغان آورد. به بیان دیگر، هدف از آفرینش داستان‌های جادویی، «تلاشی است برای بیان جهان به نحوی نامعقول، با این تصور که پیش‌فرض‌های جامعهٔ بورژوایی غرب را می‌توان کنار گذاشت و با نظری تازه به جهان نگاه کرد» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۲٤٦). بنابراین، آن را باید گونه‌ای بنیان‌کن، انقلابی در شیوهٔ روایت و «اسلوبی بدیع برای کشف و درنوردیدن مرزهای هستی‌شناسی، سیاسی، جغرافیایی و زیستی» (Faris,1995: Zamoraand 5)، به‌شمار آورد. شیوه‌ای توفنده که از رهگذر امتزاج ممکن و غیرممکن، حدود و ثغور این دو طیف متضاد را از میان برمی‌دارد تا بر ناملایمات موجود بشورد و افقی تازه را تعریف نماید. درحقیقت، رئالیسم جادویی به‌خاطر ویژگی‌های ویرانگری، بدعت‌گذار و بازنگرانه‌اش به عنوان ابزاری قدرتمند برای به سخره گرفتن تعاریف و پیش‌فرض‌های رژیم‌های تمامیت‌خواه و استعمارگر و ریشخندِ اقتدار، قرارداد و قانون آنها عمل می‌کند (Rios, 1999: 52)، تا نویسندگان به یاری آن، گفتمانی استعمارستیز را در جامعه بنیان نمایند. همین امر، رمز موفقیت این شیوهٔ نوظهور، در جهان پسااستعماری است. نمود این گونهٔ ادبی در ادبیات داستانی معاصر عربی، در آثار نویسندگان لبنانی به وفور یافت

می‌شود. بسامد صبغهٔ رئالیسم جادویی در آثار ربیع جابر (۱۹۷۲م)، نویسنده و روزنامه‌نویس برجسته و معاصر لبنانی، بسیار گسترده است.

پیشینهٔ پژوهش

هرچند پژوهش مستقلی در زمینهٔ رئالیسم جادویی در ادبیات داستانی لبنان صورت نگرفته؛ اما پژوهش‌هایی به دست آمده است که با موضوع بحث، ارتباط دارند. در ادب عربی: حامد ابو احمد در کتاب *«فی الواقعیة السحریة»* (۲۰۰۸م) به بررسی ویژگی‌ها و ریشه‌های رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین از خلال تحلیل برخی از رمان‌هایشان پرداخته است. و در کتاب *«الواقعیة السحریة فی الروایة العربیة»* (۲۰۰۹م) به سبک‌شناسی این گونهٔ روایی در ادبیات عرب می‌پردازد. فوزی سعد عیسی در کتاب *«الواقعیة السحریة فی الروایة العربیة»* (۲۰۰۹م) برخی از نمونه‌های رئالیسم جادویی در ادبیات عربی را تحلیل نموده است. نجلاء مطری در کتاب خود با نام *«الواقعیة السحریة فی الروایة العربیة»* (۲۰۱٦م) به نقد و بررسی رئالیسم جادویی و ویژگی‌های آن در برخی نویسندگان عربی پرداخته است. صلاح الدین عبدی در مقالهٔ *«الواقعیة السحریة فی أعمال إبراهیم الکونی- روایة الورم نموذجاً»* (۱٤۳۳ق)، مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان مورد بحث را تبیین می‌نماید.

در ادبیات فارسی نیز می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود: محمّد جواد جزینی در کتاب *«آشنایی با داستان‌های رئالیسم جادویی»* (۱۳۹۰ ش)، ضمن اشاره به ریشه‌های شکل‌گیری، رئالیسم جادویی را در نمونه رمان‌هایی از ادبیات فارسی تحلیل نموده است. رضا ناظمیان و همکاران در مقالهٔ *«بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های «عزاداران بیل» غلامحسین ساعدی و «شب‌های هزار شب» نجیب محفوظ»* (۱۳۹۳ش)، مؤلفه‌های ساختاری رئالیسم جادویی در دو رمان مورد بحث را مقایسه و تطبیق داده‌اند.

این پژوهش می‌کوشد با روش توصیفی- تحلیلی، گزاره‌های جادویی در رمان تقریر میلیس اثر ربیع جابر را بر اساس مؤلفه‌های رئالیسم جادویی تشریح و تبیین نماید.

سؤال‌های پژوهش

۱. رئالیسم جادویی در رمان تقریر میلیس بر پایهٔ چه مؤلفه‌هایی آفریده شده است؟
۲. نوع پرداخت تکنیک‌های رئالیسم جادویی در رمان میلیس چگونه است؟

خلاصهٔ رمان «تقریر میلیس»

سمعان یارد، قهرمان اصلی رمان، مهندس معماری ثروتمند چهل ساله‌ای است که دو خواهرش ماری و امیلی به خارج کشور مهاجرت کرده و خواهر دیگر به نام جوزفین در خطوط مرزی لبنان ربوده و به شکل وحشیانه‌ای کشته شده است. داستان به طور همزمان وقایع دو جهان، عالم زندگان و عالم مردگان، را به تصویر می‌کشد. در جهان زندگان، ماری و امیلی با اصرار فراوان از سمعان می‌خواهند که به دلیل جنگ‌های داخلی و عدم امنیت، بیروت را ترک کند، امّا او همچنان بر خواستهٔ خود که انتظار پیگیرانه برای قرائت گزارش میلیس از قتل رفیق حریری، نخست وزیر سابق لبنان، است پافشاری می‌ورزد. در سوی دیگر، جوزفین، راوی مردهٔ قصه، تصویرگر وقایع جهان مردگان است.

کاربست رئالیسم جادویی در رمان

مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان تقریر میلیس عبارت است از:

درون‌مایهٔ عمیق

داستان‌های رئالیسم جادویی، هم‌چون روایت‌های واقع‌گرا، به دلیل تعامل نزدیک با جامعه، دارای درون‌مایه‌های ژرف می‌باشند. امّا خصوصیتی که این گونهٔ داستانی را از روایت‌های رئالیستی برجسته می‌سازد؛ نوع پرداخت داستانی و منحصر به فرد آن‌ها در ارائه و عرضهٔ این درون‌مایه‌ها برای خواننده است. از اینرو، نویسندگان رئالیسم جادویی می‌کوشند تا معضلات اجتماع خود را در قالب رمان‌هایی جادویی به تصویر کشند و با نگاهی واسازانه، سعی در شالوده‌شکنی از نگاه مخاطب به این مسائل دارند.

جنگ داخلی لبنان

هرچند جنگ داخلی لبنان درون‌مایهٔ رمان‌های بسیاری را به خود اختصاص داده است؛ امّا نویسنده، در رمان تقریر میلیس، با پرداختی بکر و با استفاده از پتانسیل و تکنیک‌های رئالیسم جادویی، پرده‌ای دیگرگون از واقعیت جنگ را فرا روی خواننده می‌گستراند. این رمان، حالت انتظار، اضطراب و نگرانی مردم لبنان را در سال ۲۰۰۵ روایت می‌کند و می‌کوشد تا فضای داخلی جامعهٔ لبنان را پس از ترور رفیق حریری، به تصویر کشد. در پاره‌هایی از داستان، اندیشه‌های سیاسی و ایدئولوژیک ربیع جابر، عریان‌تر از آن است که در فضای خیال‌انگیز روایت، محو و ناپیدا باشد. از اینرو، چون بار تعهد اجتماعی بر شانهٔ نویسنده سنگینی می‌کند؛ آرا و افکارش را بی‌پرده با مخاطب خود در میان می‌گذارد. برای نمونه، او پیامدها و نتایج ناامنی‌های جنگ خانمان‌سوز لبنان را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «أثناءَ الحربِ انقَسَمَت المدينةُ إلى مَدينتينَ. قُتِل مئةُ أَلفِ إنسانٍ. وخُطِف نَحوَ عشرينَ ألفاً» (جابر، ۲۰۰۵: ١٤). (در بحبوحهٔ جنگ، شهر به دو قسمت تقسیم گردید. صدهزاران انسان کشته و نزدیک به بیست هزار تن ربوده شدند). مشاهدهٔ انفجارهای پیاپی و تخریب مناطق، ویرانی‌های صحنه‌های جنگ را در ذهن قهرمان داستان تداعی می‌نماید: «رأيتُ الشّرفاتِ التی وُقِعَت. رأيتُ طَحينَ الزُّجاجِ عَلَى السَّياراتِ وَالرَّصيفِ وأشجارِ الزَّيتونِ. رأيتُ النَّخلاتِ المحروقةَ... رأيتُ حُشودَ البَشرِ تَحجُّ إلَى مَكانِ الانفجارِ وَتَذَكَّرتُ سَنواتِ الحربِ» *(همان: ۱۵۹)*. (ساختمان‌های کنگره‌داری را دیدم که فرو ریختند. شیشه‌های خوردشده را بر ماشین‌ها و پیاده‌روها و درختان زیتون دیدم. نخل‌های آتش‌گرفته را دیدم ... جماعت بشر را دیدم که به سمت مکان انفجار می‌روند، و سال‌های جنگ را فرایاد آوردم). از سوی دیگر، نویسنده با اسلوبی بدیع و جادومدار به استنطاق جزوفین، از قربانیان جنگ لبنان، می‌پردازد و با ترسیم حالات تشویش‌وار و پُرآشوب او در جهان مردگان و حق‌جویی و پی‌گیری‌های مصرّانه‌اش از گزارش میلیس برای رسوایی عاملان جنگ، به خواننده تفهیم می‌نماید که اثرات مخرّب ناشی از جنگ، تا سالیان متمادی پس از آن نیز گریبان‌گیر جامعه است.

ربیع جابر در تقریر میلیس، به یاری تکنیک‌های رئالیسم جادویی، خوانندهٔ خود را بارها می‌فریبد و او را با خود در کوچه پس کوچه‌های بیروت می‌چرخاند و اماکن و گذرگاه‌های شهر را به او معرفی می‌کند تا از لابلای این توصیف‌ها، به مخاطبش گوشزد کند که بیروت، شهر عمران و آبادانی بوده است و به او بگوید که مردم لبنان در تلاش برای برون‌رفت از جنگ داخلی پانزده ساله‌ای هستند که شوکرانی از آوار و کابوس را در جام عیش و عشرت آنان ریخته است. حتی اشاره و انتخاب شغل مهندسی معماری برای سمعان یارد نیز با دقّت و تأکید بر این مسأله صورت پذیرفته است که اهالی لبنان می‌خواهند تا خود ویرانه‌های سرزمینشان را آباد کنند.

هویت

مسئلهٔ هویت، از مهمترین درون‌مایه‌هایی است که در داستان‌های رئالیسم جادویی با اسلوبی تازه، واکاوی و پرداخت گردیده است. این احساس هویت‌جویی، در اعمال قهرمان داستان بسیار آشکار است. سمعان یارد، دست از فعالیت خود کشیده است و گشت‌وگذار در معابر را تنها دست‌آویز رسیدن به آرامش روزانهٔ خود می‌بیند. همین مسأله، این امکان را به نویسنده می‌دهد تا از ورای خیابان‌گردی‌های سمعان، و از دریچهٔ نگاه او، به توصیف بیروت و اماکن و محله‌هایش بپردازد و شکوه گذشتهٔ لبنان را با وضعیت کنونی آن مقایسه کند و تنها راه رسیدن به عظمت دیرین را بازگشت به هویت و بومی‌گرایی معرفی نماید. سمعان با اینکه از اهالی اشرفیه است و مردم آن محل، زبان فرانسه را بهتر از عربی می‌شناسند، امّا قهرمان داستان، استفاده از زبان عربی را ترجیح می‌دهد: «أهلُ الأشرفيةِ يَعرِفُونَ الفرنسيةَ أكثرَ مِنَ العربيةِ. لكنَّهُ هُوَ يَغلِطُ فِي قَواعدِ الفرنسيةِ. وَيفضُلُ العربيةَ» (جابر، ۲۰۰۵: ۱۰). (اهالی اشرفیه، فرانسوی را از عربی بهتر بلد هستند. ولی او (سمعان)، قواعد زبان فرانسه را اشتباه به کار می‌برد و زبان عربی را ترجیح می‌دهد). نویسنده با تأکید بر زبان مادری به عنوان نماد اصلی هویت، اندیشه-های بومی‌گرایی قهرمان قصه‌اش را به مخاطب گوشزد می‌نماید. از سوی دیگر، سمعان به درخواست‌های پیاپی دو خواهرش که او را از انفجارهای بیروت بیم می‌دهند؛ وجهی

نمی‌نهد و زادگاهش را تنها مکان برای ادامهٔ حیات خود بر می‌گزیند. او معتقد است که هیچ نوع جنگی، نمی‌تواند اهالی میهن‌پرست لبنان را از سرزمین اجدادیشان بیرون راند: «عشتُ الحربَ کُلَّها هُنَا. لَم أترُک البیتَ أبَداً... البیتُ بَقَی وَنحنُ بَقینا. الحربُ کلُّها وَلَم نَذهَب. حربُ السنتینَ لَم تَخرُجنَا. وَحربُ المئةِ یَومٍ لَم تَخرُجنَا. حَتَّی حربُ الجنرالِ مَعَ القواتِ لَم تَخرُجنَا» *(همان: ۲۰)*. (تمام جنگ را در اینجا زندگی کردم. خانه را هرگز ترک نکردم. خانه پابرجا مانده و ما باقی مانده‌ایم. سراسر جنگ بوده، ولی ما (از وطنمان) بیرون نرفته‌ایم). از اینرو، آنگاه که شبح جنگ داخلی، دوباره بر فراز شهر به پرواز در می‌آید تا سایهٔ مرگی شوم را بر گوشه و کنار شهر بگستراند؛ ربیع جابر قهرمان قصه‌اش را در سکوتی تلخ و انزوایی کامل به قربانگاه می‌فرستد و جنازهٔ او را در پیاده‌روهای سوت و کور شهر رها کرده و ادامهٔ روایت خود را از سر می‌گیرد تا این درهم‌آمیختگی و گره‌خوردگی هویت شخص با زادبومش را به شیوه‌ای منحصر به فرد، برای خوانندهٔ خود به تصویر کشاند: «ماتَ سمعانُ یارد مَساءَ الخمیسِ ۲۰ تشرینَ الأوّلِ (أکتوبر) ۲۰۰۵. کانَ عائداً مِن فندقِ فینیسیا بعدَ سباحةٍ دَامَت سَاعتینَ. لَم یَبلُغ بیتَه فِي شَارِعِ غندورِ السعدِ. عَابراً أمامَ «مطعم بالتوسِ» أحسَّ — مِن دُونِ إنذارٍ — بألمٍ فظیعٍ فِي صَدرِه. تَعَثَّرَ وَسَقَطَ عَلَی وَجهِه. أینَ یَقَعُ بِالضبطِ «مطعمَ بالتوسِ»؟ وَمَاذا یُغیِّرُ ذلکَ؟ المطعمُ یَقَعُ فِي وَسطِ بیروتَ التّجاري. فِي مُنتصفِ الطریقِ مِن فندقِ فینیسیا إلی ساحةِ البرلمانِ» (جابر، ۲۰۰۵: ۱۹۰). (سمعان یارد در پنجشنبه شب، ۲۰ اکتوبر ۲۰۰۵ درگذشت... هنوز به خانه‌اش در خیابان غندور السعد نرسیده بود. روبری غذاخوری بالتوس، بدون هیچ علائمی، سوزش شدیدی در معده‌اش احساس کرد. افتاد و مُرد. غذاخوری بالتوس، دقیقاً کجا قرار گرفته؟ و چه چیزی آن را تغییر داده است؟ غذاخوری در وسط ساختمان تجاری بیروت قرار دارد). در این قطعه نیز، توصیف زادگاه قهرمان داستان، حتی بر مرگ او نیز مقدم می‌شود. از این‌رو، ملاحظه می‌شود که در سراسر رمان تقریر میلیس، عمل داستانی با قطعه‌های تفسیری و اطلاعاتی از جامعهٔ لبنان همراه است، چراکه برای نویسنده، هویت جامعه بر هویت فرد برتری دارد.

تضاد سنت و مدرنیته

رویارویی سنت و مدرنیته یکی از مهم‌ترین مسائل ناشی از ورود مدرنیته به بسیاری از جوامع بوده است. این درون‌مایهٔ اجتماعی، در داستان‌های رئالیسم جادویی، با پرداختی متمایز و جادو محور مورد توجه قرار گرفته است. در رمان تقریر میلیس، در توصیفاتی که نویسنده از بیروت ارائه می‌دهد؛ تضاد سنت و مدرنیته، که در نتیجهٔ رویارویی فرهنگ بومی و سنت‌ها با فرهنگ بیگانه ایجاد شده؛ به وضوح قابل مشاهده است. ربیع جابر می‌کوشد تا بیروت را سرزمینی سنتی معرفی کند که در تقابلی اجباری با نشانه‌های مدرنیته قرار گرفته است. او هوشمندانه به مخاطب خود گوشزد می‌کند که در پشت این نقاب تجدد و مدرنیسم مآب، مردم لبنان آرزوی بازگشت به سنت‌ها و آداب و رسوم خود را دارند. از این‌رو، هرگاه که سمعان در خیابان‌های بیروت گام برمی‌دارد؛ خاطرهٔ فضاهای سنتی و درخت بلوطی که ۸۵ سال پیش با دستان پدربزرگش کاشته شده بود؛ او را در خود می‌گیرد: «عندَهُم سنديانةٌ عمرُها ٨٥ سنةً. جَدُّهُ زرَعَ السنديانةَ بِيدِه. زرَعَ السنديانةَ سنةَ شِرائِهِ هذِهِ الأرضَ... وَالتاريخُ بِالحِبرِ الأسودِ أسفَلُهَا: ١٩٢٠» (جابر، ۲۰۰۵: ٣٦). (درخت بلوطی داشته‌اند که عمر آن ۸۵ بوده است. پدربزرگش آن درخت را با دستان خودش وقتی که زمین را خریده، کاشته است... و با جوهر سیاه، پایین آن درخت نوشته شده بود: ۱۹۲۰م). ذکر دقیق سن درخت، بیان هم‌زمانی کاشت آن با خرید زمین، و اشاره به تاریخ‌نوشتهٔ روی درخت، همه بر اهمیّت و قداستِ هویت و سنت در جهانبینی نویسنده صحه می‌گذارد. موتیفِ تصویریِ درخت بلوط، که بارها در رمان تکرار می‌شود؛ سمعان را به خاطره‌ای دور از اجدادش سوق می‌دهد تا آرامش و فضای نوستالژیک گذشته، در سایه‌سار این درخت تنومند تجلی یابد: «زَرعَهَا هُنَا، وَهُنا عَاشَت. يَرَاهَا العَابرونَ وَهُم عَلَى الطريقِ،... ظلالُها تغمرُ جانبَ البيتِ وَتغمرُ شبابيكَ الصالونِ ... أرادُوا قطعَها. لكنَّ جَدُّه لَمَ يَقبِل» *(همان: ٣٦)*. (پدربزرگ آن را اینجا کاشت و همین جا، رشد و زندگی کرد ... سایه‌سار آن، گوشه و کنار خانه و پنجره‌های سالن را پوشانیده بود... می‌خواستند آن را قطع کنند. ولی پدربزرگش موافقت نکرد).

تصویر درخت بلوط در این رمان، تمام مؤلفه‌های مثبت سنت‌گرایی را در خود جای داده است. تأکید نویسنده در به تصویر کشیدن پافشاری پدربزرگ و ممانعت وی از قطع درخت، دلیلی گویا بر اهمیّت سنت از نگاه ربیع جابر و تضاد دیالتیک آن با مدرنیته است. قهرمان داستان، سوار بر سمند خیال به گذشته‌های دوردست پرواز می‌کند، امّا هیچ‌چیز را آنطور که بوده است؛ نمی‌یابد. به همین دلیل، نوعی حس نوستالژیک نسبت به سنت‌ها، او را به جست‌وجوی گذشتهٔ آرام و بی‌جنجال اجدادش می‌کشاند؛ گذشته‌ای که هیاهوی زمان حاضر آن را در خود فرو بلعیده است. بنابراین، فضاهای قدیمی، پیوسته در رمان یادآور می‌شوند: «کوچه‌ها و خانه‌های قدیمی بیروت»، «درخت بلوط»، «خانهٔ قدیمی پدربزرگ» و ... همه و همه ارزش سنت‌گرایی را برای نویسنده بیان می‌کند. در مقابل این مکان‌های سرشار از آرامش، اکنون فضایی بی‌روح، پُرشتاب و بی‌تفاوت نسبت به انسان‌های پیرامون، رشد کرده است، تا حدی که اهالی شهر، دیگر مکان‌های سنتی را به خاطر نمی‌آورند: «سمعانُ قالَ: ... ألا تَذكُرينَ الشَّجرةَ العملاقةَ التي تَخَيَّم عَلَى الرَّصيفِ وَالطريقِ؟» (جابر، ۲۰۰۵: ۱۸۰). (سمعان گفت: ... آیا درخت تنومندی که بر پیاده‌رو و جاده سایه افکنده بود را به خاطر نمی‌آوری؟). در نگاه جابر، چیزهای مربوط به گذشته، اصالت بیشتری دارد و فضایی مقدس را القا می‌کند. پرسشی که سمعان از سیسیلیا، یکی از شخصیت‌های داستان دارد، علاوه بر بیان نگرش مثبت نویسنده به گذشته، خود بیانگر چالش همیشگی و تقابل دائمی سنت و مدرنیته است.

بزرگ‌نمایی واقعیت و عینیت‌بخشی به آن

پدیده‌ها در داستان‌های رئالیسم جادویی ملموس و عینی هستند. به این معنی که «پدیدهٔ جادویی، در عین عجیب و غریب بودنش، به شکلی اغراق‌آمیز، پیش چشم همگان جریان می‌یابد» (بی‌نظیر و رضی، ۱۳۸۹: ۳۵). این عینیت، به گونه‌ای در بافت داستان به کار رفته است که رخدادها در نظر خواننده، کاملا طبیعی و باورپذیر به نظر آید. به عبارتی دیگر، «نویسنده جهت تقویت جنبهٔ باورپذیری رخدادهای خیالی و فراواقعی، هرگز در برابر این اتفاقات غافلگیر و دچار تردید و بهت و هیجان نمی‌شود» (ناظمیان و دیگران،

۱۳۹۳: ۱٦۰). در رمان تقریر میلیس، داستان پیدا شدن موش صحرایی بزرگ، هرچند هراسی بزرگ را دل افراد می‌کارد؛ امّا وجود این موجود شگفت، به صورت کاملا طبیعی در برابر دید همگان وجود دارد و هریک دربارهٔ نحوهٔ پیدایش و حجم آن، عقیدهٔ مخصوصی دارند: «وَقالَت إحدَی زبوناتِ المحلِّ إنّ الجرذَ کانَ بنیُّ اللّونِ وَشَعرُهُ کَالقططِ وَإنّه جرذٌ بِعَینٍ واحدةٍ» (جابر، ۲۰۰۵: ۵۸). (یکی از فروشندگان محله می‌گوید: موش صحرایی، قهوه‌ای رنگ، با موهای چون گربه‌ها و یک چشم دارد).

ساکنان عالم مردگان نیز، آنگاه که دلتنگ دنیای زندگان گردند، از طریق تلوزیون با آن جهان، ارتباط برقرار و رخدادهای آن را رصد می‌کنند. این مسألهٔ شگفت، برای ساکنان برزخ، بسیار عادی و معمولی تلقی می‌گردد: «عندَنا هُنَا تلفزیوناتُ. فِي کُلِّ بیتٍ، فِي کُلِّ غرفةٍ، قَد تَجِد تلفزیوناً. إذَا اشتدَّ بِنا الحنینُ إلَی عالمِ الأحیاءِ نفتحُ التلفزیونَ وَننَظرُ» *(همان: ۱۵۱)*. (اینجا تلویزیون‌هایی داریم. در هر خانه، هر اتاق، تلویزیونی یافت می‌شود. هنگامی که اشتیاق ما به عالم زندگان بیشتر می‌شود؛ تلویزیون را روشن و به آن نگاه می‌کنیم).

دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی وقایع

نویسنده‌های داستان‌های جادویی با کمک این شیوه، خوانندهٔ خود را در گیرودار رخدادهایی غیرمعمول قرار می‌دهند و از آنجا که این رویداد، برای خواننده تازگی دارد؛ به آن توجّه می‌نماید و می‌کوشد تا از رهگذر خیال، آن را درک کند. گسترهٔ بسیاری از وقایعی که در تقریر میلیس روی می‌دهد؛ هرچند در بافت و سیاق داستان و به یاری قوهٔ تخیل، قابل قبول و توجیه‌پذیر است، امّا در جهان خارج از داستان، دهشت‌انگیز و توجیه‌ناپذیر رخ می‌نماید. در رمان تقریر میلیس با شخصیت جوزفین، آشنا می‌شویم که می‌تواند از عالم مردگان از طریق امواج و تصاویر تلویزیونی، وقایع و رخدادهای دنیای زندگان را رصد نماید: «یُهاجِمُني الأرقُ وَالحنینُ فَأقومُ إلَی التلفزیونَ. أرَی سمعانَ، أرَی أخِي، یَسیرُ فِي شَوارعَ بیروتَ. مصابیحُ الکهرباءِ تُنیرُ المدینةَ. ناسٌ یَتَحرَّکُونَ عَلَی الأرصفةِ» (جابر، ۲۰۰۵: ۱۵۵). (شب‌بیداری و اشتیاق به من هجوم می‌آورد. پس به سوی

تلویزیون می‌روم. برادرم سمعان را می‌بینم که در خیابان‌های بیروت در حال گذر است. چراغ‌های برق، شهر را روشن می‌کنند. مردمانی در پیاده‌رو در حال حرکت هستند).

در این رمان، جهان مرگ به هفت اقلیم تقسیم می‌شود که هر اقلیم به نوبهٔ خود، هفت سرزمین دیگر را در بر دارد. در آن جهان، تلویزیون‌ها و کتابخانه‌های بزرگی است. افراد با خودکار بیک (Bic) فرانسوی می‌نویسند. از سوی دیگر، تمامی اعمال و عادات جهان زندگان، در عالم مرگ نیز به عینه تداعی و تصویر می‌شود، از این‌رو، کارهایی مانند خوردن، آشامیدن، خوابیدن، حمام رفتن، خواندن، نوشتن و ... که وقوع آنها در دنیای مردگان، نامعقول و توجیه‌ناپذیر است؛ بسان امری معمولی در جهان مرگ در جریان است. اینچنین، ربیع جابر، خوانندهٔ خود را در ورود به عالمی نامأنوس و ناآشنا همراهی می‌کند و تخیّل او را به پرواز درمی‌آورد، تا خواننده در صحت گفته‌های راوی تردید ننماید، به وی اعتماد و با او ارتباط برقرار کند. جابر در بخش‌های پایانی، با شخصیت بخشیدن به یک حیوان (موش صحرایی بزرگ)، فضایی جادویی خلق می‌کند که بر تمام روایت سایه می‌افکند و حضور او به عنوان عنصری وهم‌انگیز، داستان را تعقیب می‌کند. این موش، پس از پانزده سال خواب، با گرسنگی بیدار شده است: «الجرذُ الكبيرُ استَيقظَ جَائعاً مِن نومِهِ الطويلِ. منذُ ١٥ سَنةٍ وَهُوَ نائمٌ. سَنواتُ السِّلمِ الأهلي أعطَتهُ النومَ. الجوعُ ثمَّ النومُ» (جابر، ۲۰۰۵: ۱۷۰). (موش صحرایی بزرگ با گرسنگی از خواب طولانی‌اش بیدار شد. او حوالی ۱۵ سال، خوابیده بوده است. سال‌های صلح داخلی او را به خواب برده بود. گرسنگی سپس خواب).

در حقیقت، نویسنده با کاربست این تکنیک، درک و معرفت خواننده را از واقعیت برهم می‌زند و او را بی‌قرار و نگران می‌سازد، چالشی که او را در شناخت عمیق‌تری از وقایع پیرامونش قرار می‌دهد.

راوی‌های مرده

زاویهٔ دید یکی از اساسی‌ترین ارکان روایت و «در واقع شالوده‌ای است برای فرم که روش چگونه دیدن وقایع داستانی را برای نویسنده ایجاد می‌کند» (خسروی، ۱۳۸۸: ۵۸) و

راوی از خلال آن، داستانش را بازگو می‌کند. هرچند روایت تقریر میلیس با «دانای کل محدود» آغاز می‌شود و راوی از دریچهٔ نگاه قهرمان، به روایت قصه می‌پردازد؛ امّا نویسنده چندان به این شیوه وفادار نمی‌ماند و دیری نمی‌پاید که زمام نقل روایت به راوی‌های مرده سپرده می‌شود تا به یاری این تمهید جادویی، خواننده از جوّ رئالیستی ابتدای داستان جدا و در فضای روایتی موهوم محصور گردد. در این رمان با « «راوی زنجیره‌ای» سر و کار داریم. در داستان‌هایی از این دست، «موضوع را چند روایت‌گر بازگو می‌کند، یعنی شخصیّت‌ها هر کدام نقل بخشی وقایع داستان را به عهده می‌گیرند» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۷۳). در شروع قصه، راوی دانای کل، اطلاعاتی را از سمعان به خواننده انتقال می‌دهد. اما نویسنده برای شیوهٔ روایت خود، تنها از بیرون به قضایا نمی‌نگرد، بلکه برای کسب اطلاعات و واقعی‌تر جلوه دادن قصه، قدری هم بر چشمان «سمعان» تکیه دارد تا خواننده بتواند قهرمان داستان را در لحظه‌ای معین، فقط به واسطهٔ آنچه می‌بیند و احساس می‌کند؛ بشناسد و باور کند. داستان با ترکیبی از روایت سوم شخص (دانای کل) و اوّل شخص، تا میانه‌های رمان، روایت می‌گردد. امّا جایی که نویسنده مرزهای عالم واقع را به سوی دنیای خیال می‌پیماید؛ روایت داستان را به جوزفین و سپس به رفیق حریری می‌سپارد، تا دو راوی مرده، نقل ادامهٔ قصه را بر عهده گیرند، و «همین امر، باعث می‌شود این رمان به جهان تخیل و امور شگفت‌انگیز و در نتیجه به سبک رئالیسم جادویی نزدیک شود» (اصغری، ۱۳۹۱: ۳٤).

به‌کارگیری تمهید «راوی- قهرمان»، از دیگر تکنیک‌هایی است که نویسندهٔ تقریر میلیس برای آفرینش رمان جادویی خویش از آن استفاده نموده است. جابر با انتخاب زاویهٔ دید اوّل شخص برای شخصیت‌های جوزفین و حریری، آن دو را آگاهانه در حصار دانسته‌های خود محصور می‌نماید تا خواننده همگام با آنها، بر حقایق امور آگاه گردد. چراکه «وقتی داستان از زبان کسی نقل شود که خودش نیز در ماجراهای آن سهم داشته، خواننده بیشتر آمادهٔ پذیرش آن می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ٦۷). بنابراین، ربیع جابر با انتخاب این زاویهٔ دید، کسوت راوی را بر قامت شخصیت‌های مشرف «جوزفین» و «رفیق حریری» می‌پوشاند تا هم طبیعی بودن صحنه‌های روایت را برای

خواننده ملموس‌تر نماید و علاوه بر آشنایی زدایی در سبک، تجربه‌های شخصیت‌هایش را نیز به او انتقال دهد.

آفرینش جهان‌های بدیل و غیرعقلانی

نگاهی به آثار رئالیسم جادویی مبین این مطلب است که در این آثار، «الگوهای واقع‌گرایی با خیال و وهم و عناصر رؤیاگونه و سحرآمیز جا عوض می‌کنند و در هم می‌آمیزند؛ در این آمیزش، ترکیبی به وجود می‌آید که به هیچ‌یک از عناصر سازنده شبیه نیست و خصوصیتی مستقل و جداگانه دارد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ٤٨٩). به عبارت دیگر، در داستان‌های رئالیسم جادویی، واقعیت و جادو و به تبع آن، جهان عقلانی و غیرعقلانی، با هم آمیزش می‌یابد و جهان سومی را برمی‌سازد که در عین استقلال، ارزشی یکسان برای هر دو جهان پیشین قائل است و تأثیر آن دو را نیز باورپذیر می‌کند. از اینرو، «تمایل متون رئالیسم جادویی نسبت به پذیرش تعدد جهان‌ها به معنای این است که آن‌ها اغلب خودشان را در حوزهٔ آستانه‌ای و مرزی بین یا میان این جهان‌ها قرار می‌دهند» (آن بوورز، ۱۳۹۳: ۱۳۰). داستان ربیع جابر نیز هرچند روایت جهان زندگان و مردگان است؛ امّا این هرگز به معنای تفکیک و تمایز این دو جهان نیست، بلکه هریک از آن دو، بسان آیینه‌ای تمام‌نما، دیگری را بازتاب می‌دهد تا از آمیزش آنها، جهانی واقع‌مدار و جادو محور، آفریده و بازتولید گردد. در روایتِ تقریر میلیس، بحث از وقایع ترور رفیق حریری و گزارش میلیس که از رخدادهای معاصر خواننده است، او را برای ورود به گیرودار روایتی واقع‌مدار مهیا کند. امّا، جابر در این روایت بر آن نیست تا گزارشی صرفاً رئالیستی را از رویدادهای واقعیت‌محور روزمره‌اش ارائه دهد که با مفاهیم معمول احتمالات سنجیده شده باشند، حکایت او، روایت داستانی خیالی را در بطنِ داستانی واقع‌گرا تصویر می‌کند. غرابتِ موقعیتِ جهان مردگان، سرشتِ رازناکِ رسوم و قوانین حاکم بر عالم مرگ و طبیعت سحرآمیز موش صحرایی بزرگ، فضای خیالی روایت را هم‌سو با بُعد رئالیستی اثر، تقویت و تأکید می‌کند. از این‌رو، در بخش دیگری از رمان، جهانی خیالی فرا روی خواننده تصویر می‌شود که در امور بسیاری به

جهان واقعی که می‌شناسد؛ شباهت دارد، جهانی که او را آزاد می‌گذارد تا پابه‌پای راوی به گشت و گذار در فضای مبهم و حیرت‌آور آن بپردازد. اینچنین، آنگاه که امر واقعیت محض وقایع داستان بر خواننده مشتبه می‌شود؛ نویسنده، شخصیت‌های خود را از مرزهای جهان تخیّل به عالم واقع می‌فرستد و با این گذار از نیستی به هستی، زمام زمان و مکان را به طور مطلق به آنها (شخصیت‌ها) می‌سپارد تا از رهگذر هم‌زیستی مسالمت‌آمیز واقعیت و خیال، بر حیرت خواننده بیفزاید: «الناسُ يُنهونَ السهرةَ باكراً هَذه اللَّيالي. يَخشونَ تَفجيراتٍ جَديدةٍ معَ اقترابِ تَقريرِ ميليسَ. أنظرُ إلَى وُجوهِهِم. أتأمَّلُ ايماءاتِهِم وَهُم يَتَبادَلُونَ تَحياتِ المساءِ. كلُّ واحدٍ يصعدُ فِي سيَارتِهِ. السياراتُ المفخخةُ أخَافَت أهالِي المدينةِ» (جابر، ۲۰۰۵: ۱۵۵). (مردم این شب‌ها تا صبح بیدارند. با نزدیک شدن زمان گزارش میلیس، از وقوع انفجارهای جدید می‌ترسند. به صورت‌های آنها می‌نگرم. به اشاره‌های آنها که دارند به هم شب بخیر می‌گویند؛ می‌اندیشم. هر کس سوار ماشین خودش می‌شود. ماشین‌های بمب‌گذاری شده، اهالی شهر را ترسانده است).

ملاحظه می‌شود که چگونه مرز واقعیت و خیال مخدوش شده است. شخصیتی که با عبور از نیستی، به قلمرو هستی پا نهاده، یعنی جوزفین، در گذشته به شکلی وحشیانه به قتل رسیده است. امّا با این حال، در عالم واقع، سیر می‌کند و از وقایع آن، از گزارش میلیس، از انفجارات پیاپی و وضعیت مردم، باخبر است. این‌گونه، شخصیت‌های عالم مردگان در رمان تقریر میلیس، در هیأت مسافرانی ظهور می‌کنند که بدون روادید و به طور غیرعادی، مرزهای تخیّل و اوهام را درمی‌نوردند و به دنیای واقع گام می‌نهند. جهانی که با زیست عناصر تخیّل در آن، واقعیتش از سوی خواننده مورد تشکیک واقع می‌شود تا نویسنده، آن را نیز همچون عالم تخیّل، به حالتی بی‌ثبات و متزلزل تبدیل کند و از این طریق، و با آمیزش پارادوکسیکال واقعیت و خیال، دنیایی دیگری برای خواننده بنا کند که در آن، ناممکن‌ها برای او امکان تحقق یابد. عالمی که نویسنده با آفرینش آن، قادر است از رازهایی سر به مُهر پرده برگیرد که در جهان واقع، نمی‌تواند از آن، سخن گوید.

خموشی نویسنده و باورپذیری پدیدهٔ جادویی

در این تکنیک، نویسنده تلاش می‌کند تا نگرشی عینی به رخدادهای پیرامون داشته باشد، و اغلب، با لحنی بی‌طرفانه به روایت قصه می‌پردازد و به طرزی خودآگاه، از داوری شخصیت‌های داستان خودداری می‌کند. یکی از ویژگی‌های شاخص این رمان، شکل گزارش بی‌طرفانه از انتظار منفعلانهٔ مردم لبنان است، انتظاری نافرجام که هستهٔ محوری رمان بر پاشنهٔ آن می‌چرخد. ربیع جابر، شخصیت‌های داستانش را تجزیه و تحلیل نمی‌کند. در این تکنیک، نویسنده بی‌آنکه حیرتی را برانگیزد، امور خیالی را همچون رخدادهای واقعی تصویر می‌کند، چراکه «توضیح و تفسیر امور شگفت‌انگیز، از شرعیت و پذیرش آن در نزد خواننده می‌کاهد» (مطری، ۱۴۳۷: ۸۷). از این‌رو، راوی آن امور دهشتناک را هم‌چون حوادث عادی به تصویر می‌کشد و به تبع آن، شخصیت‌های داستانش نیز در مواجهه با آن وقایع خرق عادت، شگفت‌زده نمی‌شوند،. به عنوان نمونه، یکی شگفت‌انگیزین‌ترین وقایع، ماجرای گفتگوی پدربزرگ جوزفین با او در عالم مرگ است: «يقولُ جدِّي أشياءً لا أفهمُهَا. يقولُ لا تخَافِي مِن الجرذِ، عَليكَ ألا تخافِي مِنهُ. يقولُ الحياةُ باقيةٌ فِي جسمِكِ كثيرةً. أنتِ ميتةٌ الآنَ لكنَّ الحياةَ مازالَت فِي جسمِكِ. لَن تَرتاحِي وكلُّ هَذه الحياةِ باقيةٌ فِي جسمِكِ. هَذا الجرذُ موجودٌ مِن أجلِنا يا جوزفينُ. لا تَخافِي» (جابر، ۲۰۰۵: ۱۳۷). (پدربزرگم چیزهایی می‌گوید که متوجه آنها نمی‌شوم... می‌گوید هنوز قسمت‌های بسیاری از زندگی در جسم تو باقی مانده است. تو مرده‌ای، ولی زندگی پیوسته در جسمت جاریست). ملاحظه می‌شود که سخن گفتن آن دو، در جهان مرگ رخ داده و پدربزرگ جوزفین سخنانی می‌گوید که با ذهن و عقل و منطق ما در این عالم، سازگاری ندارد، امّا شیوهٔ توصیف و لحن بیان راوی صورتی کاملا عادی دارد تا خواننده صحت آن رخدادها را باور نماید. این موضوع، در ظهور موش صحرایی بزرگ و توصیف وقایع پیرامون آن نیز به وضوح قابل مشاهده است. بنابراین، باید گفت در رمان تقریر میلیس، اصل خموشی نویسنده به طور کامل رعایت شده است. راوی در رویارویی با وقایع خرق عادت، مُهر سکوت بر لب دارد و هرگز در پی توضیحی علمی و توجیهی منطقی برای رخداد آن امور نیست و هرجا که خواننده به دنبال موضع‌گیری

نویسنده بر می‌آید؛ راوی دیواری از سکوت، میان خود و خواننده بنا می‌کند تا سایهٔ تردید بین واقعیت و خیال، که هدف اصلی داستان‌های جادویی است، بر سرتاسر داستان سایه افکند.

توصیفات اکسپرسیونیستی

اکسپرسیونیسم (گزاره‌گرایی)، بیشتر از دریچهٔ احساسات به وقایع پیرامون می‌نگرد و نویسنده می‌کوشد تا «تصویر ذهنی این واقعیات را، از خلال ذهنیات یک شخصیت اصلی، عینیت بخشد» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۱۸). بنابراین، در این نوع از توصیفات، شاهد به نمایش درآمدن احساسات شخصیت اصلی، به‌ویژه عواطفی چون ترس، نفرت، عشق و اضطراب هستیم. نویسندهٔ رمان تقریر میلیس به شکلی هوشمندانه و دقیق از توصیفات اکسپرسیونیستی در به نمایش کشیدن احساسات و هیجانات قهرمان داستانش بهره جسته است. قهرمان داستان، آنگاه که می‌خواهد از ماشین بمب‌گذاری شده فاصله بگیرد؛ به یاری توصیفاتی اکسپرسیونیستی، فضایی سحرانگیز بر روایت سایه می‌افکند: «خُطَّى بَطيئةٌ. العَضلاتُ تَخَشَّبَت. وَالمفاصلُ لَم تَعُد مرنةً. كأنَّني فُقِدتُ مَفاصلِي. مَازالت عِظامِي مُتَّصلةً بِعظامِي لكنَّها الآنَ تَتَصلُ بِلا مفاصلُ» (جابر، ۲۰۰۵: ۲۲). (گام‌هایم کند است. عضلاتم خشک شده است. مفصل‌هایم دیگر قابل انعطاف نیست؛ گویی آنها را از دست داده‌ام. پیوسته استخوان‌هایم به هم متصل بودند، اما آنها اکنون، بدون مفصل‌هایم به هم متصل هستند). فضایی که در آن، نه تنها عضلات سمعان خشک شده؛ بلکه گویی مفاصلش را به طور کامل از دست داده است تا استخوان‌ها، بدون عامل حرکتی خود، مفاصل، به یکدیگر متصل شده باشند. اوج این هراس و انفعال در جایی است که سمعان، آن ماشین را به شکل غول تجسم می‌کند: «السيارةُ لَا تنظُر. أعرفُ. لكنَّها لَم تَكُن سيارةً. كَانَت غولاً» (جابر، ۲۰۰۵: ۲۰) . (ماشین نگاه نمی‌کند، می‌دانم. ولی آن، ماشین نبود؛ غول بود).

در این تصویر، قهرمان داستان برای اینکه مخاطب را هرچه بیشتر در احساس ترس خود سهیم گرداند، گفتهٔ خود، که همان تشبیه نگاه ماشین بمب‌گذاری شده به نگاه غول

است، را تصحیح می‌کند و با قاطعیت اذعان می‌دارد که در آن صحنه، او نه با ماشین، که با غول مواجه شده است. در سطرهای بالا، کابرد شگرد هنری نمایش با کمک توصیفات اکسپرسیونیستی، توجه ویژهٔ نویسنده را به فرم روایت نشان می‌دهد. این تکنیک، نوعی حس دیداری را در خواننده ایجاد و با انتقال ملموس‌تر او به صحنهٔ داستان، هم‌نوایی‌اش را با شخصیت‌های قصه تشدید می‌کند.

نتیجه‌گیری

توجیه این‌که رمان تقریر میلیس با وجود عناصر نامحتمل یا غریبش برای خواننده جذاب است را باید در کارکرد تکنیک‌های رئالیسم جادویی یافت. این رمان یکی از معروف‌ترین آثار ربیع جابر و از بهترین نمونه‌های رئالیسم جادویی در ادبیات عربی قلمداد می‌شود. درون‌مایهٔ مهم و عمیق، عینبت پدیدهٔ جادویی، دهشت و توجیه ناپذیری برخی از وقایع، همزیستی مسالمت‌آمیز واقعیت و خیال، خموشی نویسنده، چرخش ناگهانی و هنری زاویهٔ دید و توصیفات اکسپرسیونیستی را می‌توان از مهمترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در این رمان برشمرد. آنچه تقریر میلیس را میان آثار جابر متمایز می‌سازد؛ تنوع نویسنده در استفاده از تکنیک‌های گوناگون و قریحهٔ منحصر بفرد او در داستان‌گویی با تکیه بر توصیفاتی گیرا از فضای وقوع داستان (لبنان) است. جابر در این رمان، به خوبی از تکنیک‌های جادویی استفاده نموده و با مهندسی دقیق اتفاقات و چیدمان صحیح روایت‌پردازی که بر پایهٔ ذهن مشوش از جنگ داخلی قهرمان داستان (سمعان یارد) بنا گردیده است، مخاطب را به پیچشِ این داستان معلق می‌برد. داستان تقریر میلیس، آمیزه‌ای از واقع‌گرایی زندگی روزمره (جنگ لبنان و پیامدهای ناشی از آن) است و رخدادهای غریبی که پیوندی ناگسستنی با وقایع قصه دارند. نویسنده در پیِ آن است تا از رهگذر دگردیسی در آگاهی و گریز از چارچوب ذهنیت خواننده، پیش‌فرض‌های مخاطب را درهم شکند و او را به سوی درکی تازه از جهان واقع رهنمون سازد.

منابع و مآخذ

– اصغری، جواد (۱۳۹۱ش)، «نوآوری‌های فرمی در آثار داستانی ربیع جابر»، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ هفتم، ٤٤– ۲۷.

– آن بوورز، مگی (۱۳۹۳ش)، رئالیسم جادویی، مترجم مؤسسه خط ممتد اندیشه (زیر نظر عبّاس رهپیما)، چاپ اوّل، تهران، نشر نشانه.

– بی‌نظیر، نگین و احمد رضی (۱۳۸۹ش)، «درهم تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت»، شیراز: مجلهٔ بوستان ادب، سال دوم، شماره چهارم، پیاپی ٦، ٤٦– ۲۹.

– جابر، ربیع (۲۰۰۵م)، تقریر میلیس، بیروت، دار الآداب.

– خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸ش)، حاشیه‌ای بر مبانی داستان، شیراز، نشر ثالث.

– مطری، نجلاء علی (۱٤۳۷ق). الواقعية السحرية فی الرواية العربية. جدة: النادی الأدبی الثقافی.

– میرصادقی، جمال (۱۳۸۷ش)، راهنمای داستان‌نویسی، تهران، انتشارات سخن.

– _____ (۱۳۸۸ش)، عناصر داستان، چاپ ششم، تهران، انتشارات سخن.

– _____ (۱۳۹۲ش)، داستان‌های خیالی، تهران، انتشارات سخن.

– ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۹ش)، گزاره‌گرایی (اکسپرسیونیسم) در ادبیات نمایشی، تهران، سروش.

– ناظمیان، رضا و دیگران (۱۳۹۳ش)، «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های «عزاداران بیل» غلامحسین ساعدی و «شب‌های هزار شب» نجیب محفوظ»، فصلنامهٔ ادب عربی، شمارهٔ ۲، ۱۷۸– ۱۵۷.

– هاترید، پیر (۱۳۸۵ش)، مکتب‌های ادبی، ترجمهٔ رضا سید حسینی، چاپ چهارم، تهران، جهانگیر.

- Rios, Alberto. (1999) Magical Realism: Definition, Arizona state University, Tempe AZ.

- Zamora, Lois, and Wendy B. Faris, eds. (1995) Magical Realism: Theory, History, Community. Durhan: Duke UP

تقرير ميليس لربيع جابر

داود نجاتی[1]
أحمد رضا صاعدی[2]
محمدخاقانی اصفهانی[3]

الملخّص

كان للتقنيات السردية الحديثة في الغرب ظهور مميّز في الأدب القصصي العربي المعاصر، ومن هذه التقنيات هي الواقعية السحرية. إنّ الرواية السحرية كنوعٍ من الرواية الواقعية تُشبِهُ الواقعيةَ من جهة، ومن جهة أخرى، تُخرجها الأحداثُ المدهشة من حيّز الواقعية. فالواقعية السحرية سرد واقعيّ تَحدثُ في سياق سحريّ. إن ربيع جابر، الروائی اللبنانیّ المعاصر، يُعَدُّ من أشهر الكتّاب في الأدب العربي والذي كان لهذه التقنية السردية في مؤلفاته تأثير ملحوظ. إنّ رواية تقرير ميليس التي تقوم بتوصيف الحرب الأهلية في لبنان ومعالجة جذورها الاجتماعية والسياسية والنفسية، تُعَدَّ من أبرز المؤلفات الروائية لربيع جابر في مجال الواقعية السحرية. هذه الدراسة، وبعد تبيين المفاهيم السحرية، تقوم بتحليل رواية «تقرير ميليس» لربيع جابر وفق المنهج الوصفي التحليلي، وعلى أساس مكوّنات هذا النوع القصصيّ وتُعالجُ أثرَ هذه التقنيات على الرواية شكلاً ومضموناً. ينتهي البحث إلى أنّه لقد استخدم الكاتب التقنيات المختلفة في هذه الرواية ليُظهر الجوانب المريرة من الحياة الاجتماعية للمتلقی، منها: تجسيم الواقع، وجود أحداث لا مبرّر لها، الرواة الميّتون، خلق عوالم بديلة وغير عقلانية، تحفظات المؤلف، دراسة الخصائص التعبيريّة.

الكلمات الرئيسية: الأدب القصصي، الواقعية السحرية، تقرير ميليس، ربيع جابر.

١- طالب الدكتوراه فی اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان
٢- الأستاذ المساعد فی اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان
٣- الأستاذ فی اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

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

خوانش پسااستعماری رمان «ما لا تذروه الریاح» اثر محمد العالی عرعار (مطالعه موردی: جنسیت)

بهنام فارسی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
فاطمه شهریاری، دانش‌آموخته رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۱۹

چکیده

نظریه و نقد پسااستعماری در صدد آشکار کردن این مسأله است که سلطه اقتصادی و سیاسی استعمار، «دیگریت» مردمان آفریقا و آسیا را به عنوان هویتی مستقل نفی می‌کند و برتری فرهنگی و اخلاقی قدرت‌های امپریالیستی غربی را مورد تاکید قرار می‌دهد. «جنسیت» یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم نقد پسااستعماری است که در رمان‌های عربی در بحث ارتباط شرق با غرب مطرح می‌شود و این ارتباط در کنش‌ها و واکنش‌های مرد شرقی با زن غربی نمود پیدا می‌کند. محمد العالی عرعار، از جمله نویسندگان الجزایری است که با نگارش رمان پسااستعماری «مالاتذروه الریاح»، از طریق ارتباط قهرمان داستان با همسر خویش و زنی فرانسوی به مسأله «جنسیت» پرداخته است. این پژوهش در پی آن است تا با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به بررسی ارتباط مرد شرقی با زن شرقی از منظر نقش پذیری جنسیتی سنتی بپردازد و میزان کنش‌گری یا کنش‌پذیری مرد شرقی در ارتباط با زن غربی را نمایان سازد و دیدگاه نویسنده در باب جوهری بودن «زنانگی و ضعف» برای «شرق و زن» را تبین کند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که زن شرقی تحت تاثیر جامعه مردسالار و فرهنگ شرقی، همواره کنش‌پذیر است و مرد شرقی کنش‌گر است؛ اما مرد شرقی (نماد شرق) در ارتباط با زن غربی (نماد غرب) کنش‌پذیر شده و در جایگاه مونث قرار می‌گیرد ولی نویسنده با پیشبرد حوادث داستان تلاش می‌کند تا نشان دهد که صفت «زنانگی» برای شرق و زن شرقی جوهری نیست بلکه چیزی است که فرهنگ و استعمار، بر آن‌ها تحمیل کرده است.

کلیدواژه‌ها: محمد العالی عرعار، ما لاتذروه الریاح، جنسیت، مرد شرقی، زن غربی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: behnam.farsi@yazd.ac.ir

DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1286

مقدمه

ادبیات پسااستعماری در نیمه دوم قرن بیستم در بافت کشورهای مستعمره‌ای که به دنبال گونه‌ای استعمارزدایی از فرهنگ، تاریخ، ادبیات و مهم‌تر از همه هویت خود بودند، به وجود آمد. در مورد اغلب مستعمرات پیشین بریتانیا، این دوره از میانه‌ی قرن بیستم وبه ویژه با پایان جنگ جهانی دوم، که بیشتر این مستعمرات برای استقلال خود از بریتانیا مبارزه می‌کردند، آغاز گردید (کلیگز[۱]، ۱۳۸۸ش: ۲۱۱). این نظریه دارای مفاهیم پرشماری از جمله اروپا/غرب‌محوری، نژاد، مرکزیت، تقلید، جنسیت، دیگری، زبان و فرادست/ فرودست است؛ یکی از بنیادی‌ترین این مفاهیم که تاثیر عمیق، محرک و الهام‌بخش آن، به زایش و تکوین این نظریه یاری رسانده، «جنسیت» است. این مفهوم در دو نظریه‌ی فمنیسم و پسااستعماری اهمیت بسزایی داشته و سبب تقریب این دو نظریه در طول چند دهه‌ی اخیر گشته است. «بیل اشکروفت[۲]» معتقد است که این همخوانی ناشی از آن است که دو نظام مردسالاری و امپریالیسیم اشکال متفاوتی از یک نوع سیطره‌اند که در هر دوی آن‌ها یک جزء {استعمارگر/ مرد} در صدد بسط سلطه‌ی خویش بر دیگری {استعمارزده/ زن} است. از این رو، تجربه‌ی زنان در نظام مردسالاری از جوانب متعددی با تجربه‌ی جوامع استعمارزده همخوانی دارد (أشکروف و آخرون،۲۰۱۰م: ۱۷۷-۱۷۸). یکی از مهمترین مسائلی که در «جنسیت» مطرح می‌شود، متصف شدن شخص ضعیف به «زنانگی» است؛ خواه این ضعیف، مرد باشد خواه زن، خواه شرق باشد یا غرب. این اتصاف بر اساس کارکرد و میزان تاثیرگذاری یک طرف بر دیگری صورت می‌پذیرد. نکته مهم دیگر اینکه چالش فرهنگی شرق و غرب از برجسته‌ترین موضوعات رمان‌های پسااستعماری است که تقابل آنها در مفهوم جنسیت و در قالب برخورد مرد با زن نمود پیدا می‌کند.

محمد العالی عرعار، از جمله نویسندگان الجزایری است که در رمان *«ملاتذروه الریاح»* به بررسی ارتباط شرق و غرب پرداخته است. «جنسیت» از مهم‌ترین مسایل نمود یافته در این رمان است که در دو چهارچوب متفاوت ظهور یافته است. یکبار قهرمان داستان (مرد شرقی) در برابر زن شرقی قرار می‌گیرد و نماینده جامعه‌ی مرد سالار

الجزایر است؛ بار دیگر با زن غربی برخورد می‌کند که به گونه‌ای متفاوت واکنش نشان می‌دهد و در موقعیت ضعف قرار می‌گیرد. نویسنده این رمان در حقیقت در پی اثبات یا رد این نظریه است که آیا اتصاف زن شرقی و شرق به زنانگی (جنس ضعیف، مونث یا دیگری) در مقابل مرد/ غرب (جنس مذکر، مرد یا «من») یک امر جوهری است یا اینکه این وصف‌ها، زاییده تمدن و فرهنگ است.

این پژوهش در پی آن است تا با استفاده از روش تحلیل محتوا به بررسی ارتباط مرد شرقی در رابطه با زن شرقی از منظر نقش پذیری جنسیتی سنتی بپردازد و در ارتباط وی با زن غربی کنش‌گری یا کنش‌پذیری او را نمایان سازد و تاثیرات فرهنگی غرب بر شرق را در این ارتباط تبیین کند و این مطلب را بررسی کند که نظر نویسنده در باره جوهری بودن زنانگی چیست. برای بررسی این مسائل باید به سوالات زیر پاسخ داد:

۱. کنش‌گری یا کنش‌پذیری مرد شرقی در برابر زن غربی و شرقی چگونه است؟

۲. رابطه فرهنگی بین شرق و غرب چگونه از طریق رابطه جنسی تبیین می‌گردد و راهکار برون رفت قهرمان رمان از چالش شرق/غرب چیست؟

۳. دیدگاه نویسنده در باره جوهری بودن زنانگی در مورد «زن شرقی و شرق» چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

در باب رمان *«ما لا تذروه الریاح»* پژوهش‌هایی صورت گرفته که مهم‌ترین آن‌ها در ذیل می‌آید:

۱. مقاله *«خطاب الهویة فی روایة ما لا تذروه الریاح لمحمد العالی عرعار»*، (۲۰۰۶)، دراسات جزائریة، شماره۳، نوشته عز الدین بای، که به بررسی مسائلی مانند هویت ملی، هویت الجزائری، هویت فراملی، ناسیونالیسم، قومیت، فرهنگ و تمدن در این رمان پرداخته است.

۲. مقاله *« الانا و الآخر فی روایة ما لا تذروه الریاح»*، نوشته بشیر محمد **بویجرة**، (۲۰۰۶) مجله دراسات جزائریة، شماره۳، مسأله «تقابل شرق و غرب» را مورد بررسی قرار داده است.

۳. مقاله‌ای دیگر تحت عنوان *«صورة الآخر الفرنسی فی الروایة الجزائریة «ما لا تذروه الریاح» أنموذجا»* اثر عبدالقادر شریف بموسی، حولیات جامعة قالمه للعلوم الإجتماعیة و الإنسانیة، شماره ٤ موجود است که با دید روانشناسانه مبحث «سادیسم و مازوشیسم» در این رمان را مورد بررسی قرار داده است

٤. پایان نامه الحاج بن علی با عنوان *«تمظهرات الاخر فی الروایه العربیه المغاربیه»* (۲۰۱۰-۲۰۰۹) که به بررسی سه رمان *«المراة و الوردة»*، *«مدینة الریاح»* و *«مالاتذروه الریاح»* پرداخته است و هویت عربی را در برابر دیگری غربی قرار داده است.

۵. مقاله‌ای با عنوان *«عقده حقارت در رمان «ما لا تذروه الریاح» با تکیه بر نظریه آلفرد آدلر»* (۱۳۹٦) از بهنام فارسی و فاطمه شهریاری در مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی شماره ٤۵ انتشار یافته است و نویسندگان به این نتیجه رسیده اند که عقده حقارت در شخصیت قهرمان داستان که نماد مردمان مشرق زمین است در سه قالب: از خود بیگانگی، تحقیر دیگران و تقلید نمود یافته است.

با وجود چنین پژوهش‌های ارزنده‌ای، تا کنون پژوهش مستقلی به بررسی مسأله «جنسیت» در رمان فوق الذکر نپرداخته است. تفاوت این مقاله با پژوهش‌های حاضر در آن است که می‌خواهد با نشان دادن پیوندهای عمیق میان دو رویکرد فمنیسم و پسااستعماری، مسأله میزان کنش‌گری یا کنش‌پذیری شرق را در مقابل غرب – که در این رمان در قالب تقابل مرد شرقی با زن غربی به نمایش گذاشته شده است–نشان دهد و به این مساله بپردازد که دیدگاه نویسنده در باره صفت زنانگی که (شرق یا زن) متصف به آن هستند، چیست و چه رویکردی را انتخاب کرده است.

خلاصه رمان «ما لا تذروه الریاح»

حوادث رمان "مالاتذروه الریاح" در طی دوران انقلاب آزادی بخش الجزایر اتفاق می‌افتد. این رمان با عروسی «بشیر» شخصیت اصلی داستان آغاز می‌گردد و با گذشت دوماه از شروع زندگی با «ربیعه»، توسط نیروهای فرانسوی دستگیر می‌شود. وی در اولین لحظات دستگیریش شیفته قدرت آنان می‌گردد و در پی اطاعت همه جانبه از

نیروهای فرانسوی برمی‌آید. بشیر، پس از مدتی توسط نیروهای فرانسوی به پاریس برده می‌شود و مسئولیت آموزش سربازان الجزایری به او سپرده می‌شود. وی در این مدت به هیچ یک از نامه‌های خانواده‌اش پاسخ نمی‌دهد و اصالت الجزایری‌اش را رد کرده و خود را به طور کامل فرانسوی می‌داند و اسم خود را به «جاک» تغییر می‌دهد. بشیر پس از مدتی زندگی در فرانسه با فرانسواز؛ بیوه زنی فرانسوی آشنا می‌شود که از طریق یک عشق پوشالی در پی‌آزار و تحقیر بشیر بر می‌آید. سرانجام بشیر در کتابخانه فرانسواز به کتاب‌هایی پیرامون تاریخ الجزایر برمی‌خورد و با خواندن آن‌ها با تاریخ سرزمین خویش آشنا شده و از طریق خواندن آن‌ها به خودآگاهی رسیده و به الجزایر باز می‌گردد.

جنسیت

در ابتدا باید میان دو واژه جنس و جنسیت تفاوت قائل شد؛ جنس: ساختار زیست‌شناختی ما به عنوان موجود مذکر یا مونث است حال آنکه جنسیت، تربیت شدن فرهنگیِ ما به عنوان موجود زنانه و یا مردانه است که ساخته و پرداخته جامعه به شمار می‌آید و نه طبیعت آنها (تایسن، ۱۳۹٤: ۱۵۳). هم زمانیِ متمرکز شدن نگاه اندیشمندان و نظریه پردازان بر مقوله‌ی جنسیت به ویژه زن به مثابه‌ی سوژه‌ی مطالعاتی در نظریات فمینیستی و توجه به تحلیل سوژه‌ی مستعمراتی در نظریات پسااستعماری، این رویکرد مطالعاتی را بیش از پیش مهم و تأثیرگذار کرده است. پیوندهای این دو نظریه از آنجایی آغاز می‌شود که هر دو، بر بخشیدن صدا و امکان حضور افرادِ به حاشیه رانده شده در جامعه پافشاری می‌کنند. یکی از مهم‌ترین فصل‌های مشترک فمنیسیم و پسااستعماری، تلقی زن و شرق به مثابه‌ی «دیگری»، «حاشیه‌ای» و «منفعل و مونث» است. رابطه غالب/ مغلوب در تقابل دوتایی غرب/ شرق در نظریه پسااستعماری به صورت تقابل مرد/ زن در فمنیسم قرار می‌گیرد. اعمال خشونت بر شرق و سرکوب آن از سوی غرب شکل دیگری از فشار و تهدید نظام مردسالارنه است که به پیکر و روان زن تحمیل می‌شود. در این تقابل غرب نقش مردانه بازی می‌کند که خردمند، مترقی، منظم است و

در مقابل شرق نقش زنانه را ایفا می‌کند که نابخرد، افسار گریخته، احساساتی و مبهم است (شاهمیری، ۱۳۸۹ش:۱۳٤-۱۳۲). هلن سیسکو[۳] بر این باور است که همین نظام های دوگانه که جنسیت را می سازند، پدیدآورنده‌ی امپریالیسم هم هستند. زنان با سیاهی، دیگریت و آفریقایی و آسیایی بودن مرتبط می‌شوند و این در مقابل وضعیت مردان است که با روشنایی، فردیت و تمدن غرب پیوند می‌خورند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۵۲). استعمار/ مرد سعی می‌کنند تا طرف ضعیف و متأثر، متصف به مفهوم «زنانگی/ضعیف/دیگری» شود و در موقعیت فرودست قرار گیرد اما سیمون دوبوار در مکتب فمنیسم بر آن عقیده است که هیچ سرنوشت زیست‌شناختی، روانشناختی و اقتصادی چهره زن را به عنوان یک چهره فروتر تعیین نمی‌کند و در واقع این تمدن بشری است که این کاستی‌ها را پرورانده و آن‌ها را بر زنان تحمل کرده است (دوبوار، ۱۳۷۹: ۱٦۲). از طرف دیگر نیز ادوارد سعید در شرق‌شناسی خود قائل بر آن است که ویژگی‌هایی نظیر ضعیف، کودک صفت، بومی و وحشی به مردمان مشرق زمین چیزی است که غربی‌ها در گفتمان‌های قوم‌محوری خود برای شرقی‌ها توصیف کرده‌اند وگرنه این صفات هیچ کدام جوهری نیستند (سعید، ۱۳۷۷: ۲۰-۲۳).

جورج طرابیشی، ناقد سوری نخستین کسی بود که مسأله جنسیت را در رمان عربی به تفصیل مورد بررسی قرار داد. به عقیده وی قهرمانان رمان‌های پسااستعماری، غالبا افرادی روشنفکرند که از یک سو برای جبران سرکوب‌های جنسی خود در جوامع اصولا محافظه‌کار و سنتی عربی و از سوی دیگر، برای انتقام از استعمار غربی و به رخ کشاندن قوای مردانگیشان به متروپول‌های غربی و در نهایت، در واکنش به احساس اختگی که استعمار غربی در جان آنان فکنده است بی محابا با زن غربی همبستر می‌شوند (طرابیشی، ۱۹۹۷م:۵ -۱۷). نکته جالب توجه اینکه قهرمان رمان *«ملاتذروه الریاح»* از طبقه روشنفکر نیست بلکه از طبقه فقیر و کم‌سواد جامعه الجزایری است. اینچنین گزینشی از سوی نویسنده یادآور دیدگاه اسپیواک است که خواهان تغییر در نظریه‌ای است که صدای استعمارگر یا استعمارزده نخبه در مرکز توجه آن است و خواستار شنیده شدن صداهایی است که غالبا از متون استعمارگرانه حذف شده‌اند؛ صدای سوژه

عامی استعمارزده و بومی فرودست (spivack, 1993: 77). نویسنده با بیان کردن این مسأله به گونه‌ای در صدد نمایاندن ناکارآمدی تلاش روشنفکران در جدال با غرب و فرهنگ غربی است؛ یعنی در این رمان با شخصیت درجه دوم (استعمارشدگان غیرنخبه) روبرو هستیم که نمی‌تواند سخن بگوید و به خود مشروعیت بخشد مگر آنکه فرآیند تبدیل شدن خود به سوژه در نظام استعماری را متوقف سازد (سلدن، ۱۳۹۲: ۲٤٤). حال باید دید «بشیر» که شخصیت درجه دوم به شمار می‌آید توانسته است از سوژه شدن رهایی یابد یا خیر.

تقابل‌های دوگانه جنسیت

برای آنکه بتوان موضوع جنسیت‌پذیری را در این رمان بررسی نمود به ناچار باید به سراغ تقابل‌های دوگانه‌ای رفت که به صورت مستقیم در تبیین مسأله جنسیت نقش ایفا می‌کنند. برای دستیابی به این مهم ابتدا تقابل مرد شزقی با زن شرقی مطرح می‌شود پس از این مرحله تقابل مرد شرقی با زن غربی و چالش‌های پیش‌روی مرد شرقی در این ارتباط مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

تقابل مرد شرقی و زن شرقی (نقش جنسیتی سنتی زن شرقی)

از آنجایی که در نظام های فرهنگی و اجتماعی ، همواره نگاهی تقابلی و دوانگارانه مبتنی بر دو عنصر متضاد : یکی اصل و دیگری فرع حاکم بوده است، این نگاه مجموعه افراد انسانی را نخست در تقسیم بندی مرد/ زن قرار می‌دهد. مرد همواره جایگاه سوژه و فاعل شناسا را اشغال کرده و زن به عنوان ابژه با نگاهی بیرونی بر مبنای رفتارهای جنسی اش طبقه بندی می شود و دوگانه‌ای زن خوب و زن بد از آن ساخته می‌شود (صابرپور، ۱۳۹۲: ۸٦). در قسمت ابتدایی داستان، ما شاهد تقابل مرد و زن شرقی در برابر یکدیگر هستیم. زن شرقی در جوامع مردسالار همواره شخصیتی منفعل داشته است، او نمونه والایی از یک زن وفادار است که در خدمت شوهر و خانواده خویش است.

ربیعه، همسر بشیر، از ابتدای داستان همواره با خود می‌گوید که همسر خود را دوست دارد و هیچکس را بر وی ترجیح نمی‌دهد و نسبت به حال و آینده‌ی او متعهد

است «إنَّها تُحِبُّ زوجَها ولا تُفَضِّلُ عليه أحداً، إنّه بالنسبةِ لها حاضرُها ومستقبَلها، إنه لايبْرَحُ ذهنَها لحظةً، تراه في كل شيء يقعُ بصرُها عليه، ...تراه في كلِّ شيء، تراه في نفسها» (عرعار، ۱۹۷۲: ١٤).

ربیعه فروتن است و بی‌ادعا، از خودگذشته است و فداکار. خدمت کردن به شوهرش او را کاملاً خشنود می‌سازد؛ تا جایی که حاضر است در برابر همسرش سرخم کند و بند کفشش را ببند؛ بدین جهت است که همسرش بشیر از او به نیکویی یاد می‌کند «لِأنَّ ربيعةَ كانتْ تُساعده كلَّ صباحٍ على ارتداءِ حذاءه...فحسبَ رأيها، أنَّ من الاعمال التي تظهرُ مدى طاعةِ الزوجة لزوجها، هو الركوعُ عند قدميه و مساعدته و قد كانت ذلك بارتياحٍ و سرورٍ.....» *(همان:٣٦)*. ربیعه از نگاه بشیر یک زن خوب (مهربان و مطیع) است؛ زیرا وی نقش‌های جنسیتی سنتی را پذیرفته و به قواعد مردسالارانه گردن نهاده است. سیمون دوبوار در این زمینه می‌گوید: زنان با عمل کردن به عنوان «آینه»ای برای بازتاباندن تصویر دلخواه مردان، در واقع خودشان نیز در این قربانی شدن با مردان همدستی می‌کنند (سلدن، ۱۳۹۲: ۲۵۸).

پرورش یافتن ربیعه در جامعه مردسالار باعث گردیده تا به تواضع و فرمانبرداری طبیعی دربرابر مرد بپردازد تا جایی که این اطاعت و فرمان برداری را وظیفه خود می‌داند: «إنَّ من واجبِ الزوجةِ أن تخدُمَ زوجَها و تتفانَى في إرضائه و إراحته» *(همان)*. البته باید دقت داشت که در تعریف «زنان خوب و بد»، آنان را بر حسب نوع ارتباطشان با نظام مردسالارانه می‌نگرند. البته تعریف دقیق‌تر «زنان خوب» و «زنان بد» تا حدودی بر حسب زمان و مکان زندگی‌شان تغییر می‌یابد (تایسن،١٣٩٤ش: ١٦٠). به همین سبب است که بشیر در ابتدای ورود به فرانسه از ربیعه به عنوان زن خوب یاد می‌کند؛ اما پس از مدتی زندگی در فرانسه دیدگاهش درباره‌ی ربیعه تغییر می‌یابد و خصایص زنانه‌ی وی را تحقیر می‌کند؛ به دیگر عبارت پذیرش نقش جنسیتی سنتی در وجود ربیعه باعث گردیده که بشیر نگاهی تحقیر آمیز به وی داشته باشد و الان ربیعه زن مورد قبول و خوب در نظر بشیر نیست؛ در حالی که قبلا اطاعت و فرمانبرداری ربیعه، از او همسری مورد قبول ساخته بود. «تلك الفتاةُ التي رَضَخَتْ إلى ظروفِ حياتِها القاسيةِ، ترضخُ لِكلِّ ما

يأتِيها ويُصيبها لا ترفَعُ يداً ولا تَرفعُ صوتا. تَكِنُّ وتَئِنُّ وتصْبِرُ وتَصْمُتُ وتَعيشُ... ثم إنها لا تستطيعُ أن تجلبَ الرجلَ اليها وتجعله يدورُ في فلكها. بل إنها هي التي تنتظر أن يجعلَها الرجلُ تَدور في فلكه هو» (عرعار، ۱۹۷۲م: ۷۵). ربیعه مصداق بارز یک «زن معلق»[٤] است که قربانی مردان و بلکه کل جامعه می‌شوند، حق انتخاب ندارد و در سطحی از آگاهی نسبت به وقایع به سر نمی‌برد که بتواند شرایط خود را چاره کند (تایسن، ۱۳۹٤: ۵۸۲). بشیر در جایی دیگر ربیعه را به نداشتن تفکر و تعقل متهم می‌کند و می‌پرسد که آیا می‌توان نام زندگی را بر حیات وی اطلاق کرد؟«يا للفتاةِ المسكينةِ، الجاهلةِ، أيمِ كِن أنْ نُطلقَ كَلِمَةَ حياةٍ على الحياةِ التي تَعِيشُها؟ ...أفي رأسِها تلك الصغيرةِ، ذاتِ المسحَةِ البريئةِ، تَدُورُ الافكارُ؟ ...» (*همان: ۷۵- ۷٦*). این قسمت از داستان، یادآور نظریه فمنیستی "سیمون دوبوار[٥] است که می‌گوید: ماهیت کنونی زنان را، فرهنگ و تمدن کنونی برایشان به ارمغان آورده است. دوبوار معتقد است که فرهنگ‌ها به زن ظلم کرده‌اند؛ او می‌گوید: «این تمدن است که در کلیت خود مخلوقی به نام مؤنث را می‌آفریند. از این رو، در فرهنگ ما جنس مذکر همیشه منشا خلاقیت، پویایی و تسلط است، اما جنس مؤنث همیشه منفعل، ترسو، احساسی و سنت‌گرا است» (داد، ۱۳۸۵ش: ٤٨٥).

از سوی دیگر، آدلر[٦] روانشناس اتریشی، به اهمیت نقش جامعه در پایندگی اعتقاد برتری مرد بر زن اشاره می‌کند و حتی از آن فراتر رفته و معتقد است که تفاوت‌های روانی بین زنان و مردان به طور کامل نتیجه باورهای فرهنگی است (انجلر، ۱۹۹۱م: ۱۰۹). در ادامه بشیر نیز بیان می‌کند که آیا ربیعه با این صفات بدنیا آمده و یا حوادث زندگی او را اینگونه بارآورده است؟: «كيف يُمكِنُ تفسيرُ سلوكِ ربيعةَ؟ هل هي مَولودةٌ بهذه الصفاتِ؟ أم هل اصطَدَمَتْ بالحياةِ، فَخَرَجَتْ كما هي الآن» (عرعار، ۱۹۷۲م: ۷٦). این سوالات بشیر یادآور این دیدگاه سیمون دوبوار است که «هیچ کس زن به دنیا نمی‌آید بلکه زن می‌شود» (بشر دوست، ۱۳۹۰: ١٦٥). بدین معنی که زن‌ها ذاتا ضعیف و فرودست نیستند بلکه فرهنگ، تمدن و جامعه مردسالار آن‌ها را تضعیف کرده و به عقب رانده است.

آدلر نیز معتقد بود فرهنگ با پیش داوری توهم‌آمیز درباره برتری مرد و ارزش فزون‌تر او نسبت به زن، زن را در احساس زندگی حقیر می‌شمارد و با چنین داوری

سنتی، علائق و وابستگی او را می‌رباید؛ اما این در واقعیت امر لطمه‌ای است که به فرهنگ خویش می‌زند. او معتقد است که مادر سهم بزرگ احساس همبستگی آدمی را شکل داده و بدین وسیله پایه اساسی فرهنگ را می‌سازد (آدلر، ۱۳٦۱ش: ۱۲۸). بشیر در تاکید سوالات خود ادامه می‌دهد که اگر مادر بی‌سواد و نادان باشد فرزندان از نظر جسمی و فکری عقب مانده هستند (تاثیر محیط و فرهنگ). او خود را مثال می‌زند که هیچ چیز با ارزشی در زندگی ندارد و هیچ خاطره‌ی خوبی از دوران کودکی‌اش ندارد این سخن بشیر بیانگر این است که بی‌توجهی به مقام زن یعنی تیشه زدن به ریشه خانواده و جامعه. «فحَيثُما كانت الزوجةُ أميةً، جاهلةً، فإنَ ابناءَها سيكونونَ دائمةً متخلِّفين نفسياً و فكرياً.. «لم أعِشْ الطفولةَ و إن كُنتُ قد عِشتُها، فأنا لا أعتَزُّ بها... فلهذا فأنا لا أوَدُّ أن يعيشَ اِبنِي الطفولةَ التي عِشتُها أنا.» (عرعار، ۱۹۷۲م: ۷۷).

از سوی دیگر بشیر هنگامی که می‌فهمد ربیعه، پسری به دنیا آورده است در یک تک‌گویی درونی تصور می‌کند که فرزندش طفلی ضعیف با مویی مجعد، نادان، با بینی پهن و فرو رفته و با لب‌هایی باریک و دهانی گشاد است..: «اِنَّ البشيرَ يتَخَيَّلَه هكذا: ولدٌ ضعيفُ البنيةِ، كثيفُ شَعْرِ الرأسِ، بليدُ النَظَراتِ، أفْطَسُ الأُنفِ، بَيّنُ الملامحِ، دقيقُ الشفتين، واسعُ الفَمِ...كيف؟ ....فهو يجبُ أنْ يكونَ طفلاً جميلاً، بهيَّ الملامحِ، ذهبيَّ الشعرِ، ذكيّ، لا يئِنُّ و لا يبكي، مقداماً، شجاعاً... و بكلمةٍ قصيرةٍ، يكونُ إبناً مكملاً لأبيه، ابناً مُتمَّا لوالده، ليصلا معاً إلى الكمال الانساني» (*همان*: ۷٦-۷۷). «دوبوار» معتقد است که « زن و هویت او از ارتباط با مرد نشات می‌گیرد و زن به مثابه‌ی دیگری برای مرد به شمار می‌آید که موصوف به خصوصیات منفی می‌گردد و در مقابل مرد از ویژگی‌های چون تسلط ، اهمیت و بزرگی برخوردار است» (الرویلی و البازغی، ۲۰۰۲م: ۳۰۳).

آلبرت ممی[۷] معتقد است: استعمارگر گاهی صفتی را در استعمار زده نهادینه می‌کند و تصمیم می‌گیرد عامل سازنده شخصیت او باشد؛ یعنی ذاتی و جوهری کردن صفتی در استعمار زده، که به نفع استعمارگر منتهی می‌شود (ممی، ۱۳٥٤ش: ۱۰۰). بشیر در حقیقت چهره ساختگی و تحقیر آمیزی را که استعمارگر رواج داده بود، در خود درونی کرده و پسرش «ابن بادیس» را با آن وصف کرده است. اما آنچه در اینجا اهمیت دارد

اینکه نویسنده در پی آن است تا بفهماند زن شرقی ضعف و حقارت جوهری ندارد بلکه آنچه او را به این درجه سوق داده است، فرهنگ مردسالارانه و دیدگاه اجتماعی منفی است. در حقیقت نویسنده تحت تاثیر نظریات سیمون دوبوار است و سیمون دوبوار تحت تاثیر دیدگاه اگزیستانسیالیتی ژان پل سارتر قرار دارد. سارتر موضوع تقدم وجود بر ماهیت را مطرح کرد و عقیده داشت ماهیت‌هایی که انسان در این جهان کسب می‌کنند سبب پنهان ماندن وجود می‌شود و برای شناسایی وجود باید از سد ماهیت‌های ساختگی گذشت (محمدی، ۱۳۹۲: ۹۰). سیمون دوبوار از همین دیدگاه بهره جست و ابراز داشت که ویژگیهایی که فرهنگ و جامعه بر زن نهاده‌اند، صرفا ماهیت‌هایی هستند که زن نه اصالتا بلکه صرفا تحت تاثیر جامعه مردسالار و در اثر فشارهای فرهنگی آن‌ها را اکتساب کرده است.

تقابل مرد شرقی با زن غربی

همانگونه که نظام‌های سلطه و امپراطوری، بر مبنای مناسباتی دو قطبی، غلبه‌ی خود را بر دیگرانِ زیر سلطه اعمال می‌کنند، نظام‌های جنسیت‌مدار نیز مبتنی بر تقابل‌های دوتایی برتری مردان را در برابر کهتری زنان قرار می‌دهند. تقابل سلطه‌گر/ سلطه‌پذیر و روابط قدرت میان آن‌ها در هر یک از این گفتمان‌ها به صورت تقابل غرب/ شرق و مرد/ زن بازتولید همان نظام ارباب/ بنده است (شاهمیری، ۱۳۸۹ش: ۱۳٤-۱۳۳).

همان‌گونه که قبلاً بیان گردید، هدف قهرمانان رمان‌های پسااستعماری با موضوع سفر به غرب، بیش از آنکه کسب علم باشد، لهو و لعب و عشق‌بازی با زنان بوده و برخی از آنان موضع انتقامی به خود می‌گیرند. برای مثال مصطفی سعید، قهرمان رمان «موسم الهجرة إلی الشمال» با سه زن انگلیسی همبستر می‌گردد که در نهایت آنان دست به خودکشی می‌زنند. در اینجا مصطفی سعید خواستار این است تا با جنسیت خود با استعمار غربی مبارزه کند و از آنان انتقام بگیرد. «با قوه‌ی مردانگی‌ام آفریقا را از چنگال استعمار نجات خواهم داد» (صالح، ۲۰۰۹م:۱۲۲). دیگر قهرمانان رمان‌های عربی در برخورد با زنان غرب، همواره نقش فعالی داشتند تا از این طریق در پی وارونه کردن

رابطه شرق و غرب باشند که از آنان به مؤنث و مذکر تعبیر می‌گردد؛ بدین معنی که غربی‌ها شرق را مونث و خود را مذکر می‌انگارند؛ در مقابل قهرمانان رمان‌های عربی می‌کوشند تا از طریق ارتباط با زن غربی، این رابطه را معکوس کرده و شرق را در موقعیت مذکر قرار داده و غرب را در جایگاه مونث بنشانند.

بشیر در ابتدا به مانند سایر قهرمانان رمان‌های عربی، شیفته زن غربی می‌گردد که نماد زیبایی و مادیت است و هیچ‌گونه واکنشی از خود نشان نمی‌دهد. «أخذتْني مدامُ فرانسوازُ مِن يدي و أقعدتْني بجانبها على أريكةٍ خضراءَ، لينةِ الأطراف،...كم كانت نظيفةً مدامُ فرانسواز... كم كان ساقاها أبيضين... كانت يدُ مدامَ فرانسواز ليّنةً، طريةً، بيضاءَ... مثلَ القُطن. » (عرعار، ۱۹۷۲م: ٥٦). در جایی دیگر از آرزوی وصال خود به زنی شبیه به فرانسواز سخن می‌گوید: « سأعملُ لألتقيَ مع امرأةٍ تُشبهُ مدامَ فرانسواز...سأقولُ لها: إنكَ جميلةٌ، حسناءُ، لم أرَ امرأةً تُضارعُك في البهاء...إسمحي لي أن ألمسَ يدَك » (*همان*:۵۷). حال باید کیفیت ارتباط بشیر با فرانسواز بیان گردد که در مقابل او، شخصیت منفعل یا مطیع دارد و یا شخصیتی کنش‌گر و آیا توانسته است موضع انتقامی بگیرد یا خیر.

کنش‌پذیری مرد شرقی و دگردیسی زن غربی

بشیر در یک شب سرد در حالی که پریشان و آشفته‌خاطر بود به گونه‌ای اتفاقی با فرانسواز آشنا می‌گردد و با خود می‌گوید: «يا للمرأه الشجاعةِ التي تخترقُ الشوارعَ بمفردِها دونَ حارسٍ أو حامٍ، يا لقامتِها المديدةِ وجَمالها الساحرِ الفتّانِ... إنها تمشي مرفوعةَ الرأس، متصلّبةَ القامةِ، مُعْتَزَّةً بنفسِها، ... هذه هي المراة التي كنت أبحثُ عنها منذ زمنٍ بعيدٍ، هذه هي المرأةُ التي يَلْزِمُ عليَّ أن أتقرَّبَ منها وأنالَ رضاها» *(همان:۹۹)*.

فرانسواز از دید بشیر، زنی شجاع، راست‌قامت، سرافراز و مغرور است که روزگار را به مبارزه می‌طلبد و شب‌هنگام به تنهایی در خیابان راه می‌رود و نیازی به محافظ ندارد. وی با خود می‌گوید که از مدت‌ها قبل، دنبال زنی با این خصوصیات بوده است.

پس از مدتی، ارتباط بشیر با فرانسواز عمق می‌یابد، به گونه‌ای که بشیر پس از انجام دادن کار خویش به منزل فرانسواز می‌رود و فرانسواز نیز منتظر بشیر است: «أصبحَ البشيرُ يتَّجهُ إلى بيتِ فرانسوازَ فوراً... و كانت أمنيَّتُه الوحيدةُ في كلِّ مرَّة، هي أن يصلَ في أقسى

سرعة، إلى البيت دونَ أن يتعرَّضَ لأيّ تأخيرٍ...أما فرانسوازُ فقد أصبحتْ هي كذلك، تنتظرُ قدومَ البشير بفارغ الصبر » (*همان*:۱۲۱).

این ارتباط دوسویه است؛ زیرا زمانی که فرانسواز بشیر را به خانه‌اش می‌برد در اندیشه تسخیر قلب او می‌باشد: «يا للفتى الجميل...يجبُ عليَّ أن لا أتركَه يَفِرُّ من بين يدي، لم أكنْ أعتقدُ أنَّه في مثل هذه الروعةِ والسحرِ، ..سأنسج حولَه حبائلي وأروعُه بمفاتني حتّى لا يعودَ يقدر على نسياني لحظةً واحدةً يعيشها...» (*همان*: ۱۱۲).

تا این قسمت از داستان، بشیر هیچ گونه واکنشی در برابر زن غربی از خود نشان نمی‌دهد و همواره شخصیتی منفعل داشته است؛ ولی زن غربی نشانه‌های از کنش‌گر بودن خویش را نمایان می‌سازد. در تمامی رمان‌های عربی، مرد شرقی برای اثبات مردانگی‌اش یا انتقام از غرب با زنان غربی ارتباط برقرار می‌کرد؛ یعنی مرد شرقی نقش فعال دارد و زن غربی نقش منفعلی را ایفا می‌کند. در رمان *«ماتذروه الریاح»* این رابطه به صورت نخست خود یعنی؛ غربِ مذکر و شرقِ مؤنث باقی می‌ماند زیرا بشیر از طبقه روشنفکر نیست و به صورت خودآگاه در آن موقعیت قرار نگرفته است.

بشیر پس از مدتی به رابطه فرانسواز با خود شک می‌کند و به این مسأله پی می‌برد که عشق فرانسواز نسبت به وی عشق حقیقی نیست و او برای فرانسواز در حکم ماده‌ای ایست که برای آزمایش در اختیار دانشمندی قرار می‌گیرد و یا موضوعی است که پژوهشگری قصد بررسی آن را دارد. «... لكن تفكيرُها وتصرّفاتُها وسلوكُها معه لاتَدعَمُ هذا الحبَّ...بل يبعثُ على التساؤل. فهي لا تميلُ إليه كما تميلُ المرأةُ إلى الرجلِ و إنما تميلُ إليه كما يميلُ العالِمُ على مادّتِه وكما يميلُ الدارسُ على موضوعِه.... هو بالنسبةِ لها موضوعٌ لِلدراسةِ وَ الاكتشاف والتجربة ولاشيءٌ آخرُ» (*همان*:۱٤۰).

بشیر بویجره معتقد است که ارتباط بشیر با فرانسواز از سر انتقام از غرب بوده است (بن علی، ۲۰۱۰م: ۹۷). اما بنا به نظر نگارنده، ارتباط بشیر با فرانسواز از سر انتقام نیست و در حقیقت بشیر شخصیتی آگاه نبوده که بخواهد از غرب انتقام بگیرد؛ او همواره شیفته قدرت غرب و مرکزیت آن بوده[۸] از سوی دیگر این غرب است که گویا خواستار انتقام یا اذیت کردن بشیر است.

پس ما در اینجا شاهد وارونه کردن رابطه شرق و غرب از طریق «جنسیت» نیستیم و مشاهده می‌کنیم که شرق همواره مطیع و فرمان بردار است و در نقش مؤنث خود باقی مانده و غرب توسط فرانسواز در مرکز قرار گرفته است و نقش مذکر را پذیرفته و فعال است.

رابطه فرانسواز با بشیر مانند رابطه عاشقانه یک زن و مرد نیست؛ زیرا غرب شرق را به خاطر وجود خودش دوست ندارد؛ چون بر آنان مسلط است، به آنان گرایش دارد و همواره می‌خواهد آنان را مورد آزار و اذیت قرار دهد مثلا فرانسواز بشیر را به محله‌های فقیرنشین عرب می‌برد و به گونه‌ای رفتار می‌کند تا حقارت شرقی‌ها را به وی نشان دهد: «هل عرفتَ الآنَ، لماذا كُنتُ أصِرُّ و أطلَبُ منك أن تُصاحِبَني فَنذهبُ ونَتجوَّلُ في تلك الأحياء؟ إنّني كنتُ أحاولُ معرفةَ شعورِك و تصرفاتِك حينما ترى إخوانَك المساكين، يعملونَ ويكدُّونَ في ظروفٍ صعبةٍ تبعثُ على الرحمةِ والشفقةِ وأعلمك الآن أن تصرُّفاتِك في تلك الحظة، كانتْ وفقَ ما كنتُ أعتقدُ وأتوقعُ...نعم، لقد كانتْ حسبَ ما خَمِنْتُ، في الحقيقة أنَّه لم يكن في إستطاعتك أن تفعلَ أكثرَ من ذلك، بل إنه ليس مِنَ طاقةِالبشرِ» (عرعار، ١٩٧٢م: ٢٠٦)

در حقیقت فرانسواز دچار سادیسیم است که در قالب «سادیسم محبت و عشق بروز یافته است» (فروم، ١٣٦٣ش: ١٧٩). یکی از استعدادهای ناشی از سادیسم این است که فرد بخواهد باعث آزار دیگران شود و یا اینکه آنان را در رنج ببیند؛ این رنج اکثرا روانی است و هدف، آن است که به آنان آزار برسانند و آن‌ها را خرد کنند. *(همان:١٥٩)*. این عبارت حکایت از خصوصیات روانی استعمار دارد که از کنه هویت فرهنگی فرانسه نشأت می‌گیرد که تأثیر این خصوصیات بر افرادی که بیشتر احساس ناایمنی دارند، بهتر می‌تواند پدیدار گردد (تایسن، ١٣٩٤: ٥٩٧).

شرق مونث و غرب مذکر (سلطه‌ی فرهنگی غرب بر شرق)

قهرمانان رمان های عربی (مرد شرقی) درصدد رابطه با زن غربی برمی آیند تا قضیب[٩] خود را به اثبات برسانند. در اینجا فرهنگی شرقی مردانگی‌اش را به اثبات رسانده و خواستار این است که ثابت کند شرق مذکر و غرب مونث است. در حالی که

منظور از مونث بودن شرق این است که آنان از لحاظ فرهنگی منفعل، مطیع و احساسی هستند نه اینکه قضیب ندارند. پس وظیفه چنین روشن‌فکری این است که در سطح فرهنگی به مبارزه برخیزد تا دلیلی بر اثبات برتری خویش بر فرهنگ غرب باشد. (طرابیشی،١٩٩٧م: ١٥). از جایی که قهرمان *«مالاتذروه الریاح»* از طبقه تحصیل کرده و روشنفکر نیست در ابتدا نمی‌تواند از نظر فرهنگی به مقابله با غرب برخیزد؛ زیرا غرب از دید او آیینه‌ی تمام نمای خوبی‌ها و سعادت است. «یا لَعظمةِ هذه البلاد، کم هو الجمیلُ أن یکونَ الإنسانُ موجوداً هنا، لاشكَ أنَّ جمیعَ السُّکانِ القاطنینَ في هذه المدینةِ ینعمونَ بِکلِّ الخیراتِ وَیجدونَ تحتَ أیدیهم کلَّ ما یریدونَ ولا تُحْرَمُ علیهم حاجةٌ، أینما وَجدوا تُوجَدُ السعادةُ وأینما کانوا یکون الجمالُ» (*همان*: ٥٥).

به همین علت وی در پی تقلید همه جانبه از فرانسویان برمی‌آمد تا دلیلی بر اثبات برتری فرهنگ غرب باشد و خواهان آن است که با نحوه‌ی غذا خوردن، تغییر چهره و نام، آن را در خود منعکس کند. تقلید بیش از هر چیز با تناقض‌ها و شکاف‌های موجود در روابط میان استعمارگر و استعمارزده سروکار دارد. گفتمان تقلید برمبنای دوسویگی‌ها شکل گرفته است؛ برای آنکه اثرگذار باشد، تقلید باید پیوسته با تفاوت همراه باشد تا نشانه ای از تعین ناپذیری باشد. این همان چیزی است که همی بابا آن را مجاز حضور نامیده است (فرهمندفر، ١٣٩٣: ٢٤).

برای مثال هنگامی که به همراه دوستانش به یکی از رستوران‌های پاریس می‌رود، بدون اینکه بداند دوستش چه غذایی را سفارش داده است، او نیز همان غذا را سفارش می‌دهد: «انا أطلبُ الشیَ نفسَه الذی طَلَبَه صدیقی هذا.. نَعَم نفسَ الشی من فَضلِک قال هذا رُغمَ أنَّه لم یَعرِف تماماً ماذا طَلَبَ صَدیقُه » *(همان: ٧٩)* . از سوی دیگر بشیر طی مدتی که در فرانسه زندگی می‌کند به هیچ یک از نامه‌های خانواده پاسخ نمی‌دهد و حتی از اینکه به نامه‌های قبلی آنان پاسخ داده، اظهار پشیمانی کرده و خواهان آن است که اصالت الجزایری خویش را پنهان سازد .«انا لستُ جزایریاً و الجزایرُ لاتَهُمُنی» (*همان*: ٨٠) قهرمان داستان در بحث تاثیر فرهنگی هویت خود را باخته و برای اثبات موجودیت خویش در پی همانند سازی خود با استعمار است؛ اما نکته مهم‌تر در این باب، تاثیر

سیاست‌های متنی در بازنمایی شرق است که ادوارد سعید از آن به (دانش/ انقیاد) تعبیر می‌کند (سعید،۱۳۷۷: ۷۵). در این رمان آنگاه که فرانسواز درباره شوهر خود «برنار»، با بشیر صحبت می‌کند، می‌گوید که او برای اطلاع از تاریخ و تمدن این کشور آفریقایی- اسلامی به الجزایر رفت. از سخنان فرانسواز اینگونه برمی‌آید که برنار در پی شناسایی مردمان الجزایر است:

«فَقَد رَغَبَ برنار أنْ يتَطَوَّعَ فی الجَيشِ الفِرَنْسِي ويذهَبَ إلى الجزاير لِقَهْرِ الثُّوّارِ هناك ولِلْاستطلاع في عَينِ المكانِ عَلى تاريخِ وحِضارةِ ذلك البلد الإفريقي، الإسلامي،... فَقَدْ كان وَلَعُه بالاكتشافِ طاغياً على تَصَرُّفاتِه... إنَّه يتهيّأ لِتأليفِ كتابٍ عَنْ أحوالِ ذلك البلدِ» (عرعار، ۱۹۷۲م: ۱۲۹).

در این قسمت از سخنان فرانسواز، این‌گونه برداشت می‌شود که غرب ابتدا با شناسایی آداب و رسوم مردمان شرق از آنان آگاهی پیدا می‌کند و سپس براساس همین شناسایی بر آنان حکمرانی می‌کند. غرب با استفاده از سلطه فرهنگی؛ یعنی متون علمی، ادبی، اقتصادی و...شروع به تولید گفتمانی درباره شرق می‌کند و آنان را نادان، بدوی و..می‌پندارد و بر این اساس بر آنان سلطه می‌کند. این همان شکل دیگر اروپامحوری است که تحت عنوان خاورشناسی (دیگری‌سازی) از آن یاد می‌شود و هدف آن پدید آوردن تعریفی مثبت از خویشتنِ ملی جوامع غربی در مقابل جوامع شرقی است؛ جوامعی که غرب تمام خصلت‌های منفی را که مایل به پذیرفتن آن‌ها در میان مردم خویش نیست، به شرقی‌ها فرافکنی می‌کند (تایسن، ۱۳۹٤: ۵۳۵). همچنانکه ادوارد سعید در کتاب «الثقافة و الإمبريالية» و در مبحث گفتمان استعماری از آن تحت عنوان «ذبح بلاغی» یاد می‌کند (سعید، ۲۰۱٤: ۹۵).

در ادامه فرانسواز زمانی که دلیل کشته شدن شوهر خود را بیان می‌کند، می‌گوید که او برای کسب علم رفت، برای از بین بردن جهالت رفت؛ اما جهالت آن مردمان وی را کشت:

«لَقَدْ كانَت نَهايتُه مُؤَسِّفَةً يا جاك ...ذهب ليُحيي الجَهَلَة، فَقَتَلَتْه الجَهْلَة، تَبّاً لأولئك الذين قَتَلُوه... لم يرْحَموا شَبابَه ولم يراعُوا فُتوتَه فَأخَذَوه أسيراً ونَفَذُوا فيه الإعدامَ دونَ تأخيرٍ»

(همان:۱۳۱). به همین سبب فرانسواز در پی انتقام از الجزایر است. از آنجا که بشیر تمام روابط خود را با خانواده و هر آنچه که مربوط به الجزایر بود، قطع کرده است، باعث شده که از یک سو زمینه برای تحقق هدف فرانسواز فراهم شود و از سوی دیگر احساس غربت کشنده‌ای در وی به وجود آید و باعث شود که وی شیفته مطالعه کتبی گردد که در کتابخانه فرانسواز قرار دارد و به صورت خودجوش به بازدید از محله‌های فقیرنشینی برود که هموطنانش با فقر و فلاکت در آنجا زندگی می‌گذراندند؛ تا آنجا که حتی تصمیم می‌گیرد که در همان محله‌ها سکنی گزیند؛ اما فرانسواز مانع می‌شود. «تَمَتَّع البشيرُ بالقراءةِ مُتْعَةً لم يَرَها فی السابق. ...فهما يذهبانِ إلى حيٍّ راقٍ عظيم وتارةً أخرى يقصدانِ حيّاً فقيراً مُعْرِيَ الجدرانِ شقيَّ الأطفال ومَعَ مرورِ الأيامِ أصبح البشيرُ يشتاقُ زيارةَ هذه الأحياءِ الفقيرة، بل ولقد أرادَ أنْ يَنْتَقِلَ ليسكنَ هناك...ألا إنَّ فرانسواز أبَتْ عليه ذلك» (*همان*: ۱۳۹).

دو عامل تا این قسمت از داستان، موجب گردید که بشیر به ارزش وجودی خویش پی ببرد اول، سفر برنار به الجزایر و تألیف کتاب از سوی او و دوم اینکه در کتابخانه فرانسواز کتاب‌هایی پیرامون تاریخ الجزایر وجود دارد که نشان ازاین دارد که غرب، بیش از خود شرق درباره آنان می‌داند و همین امر سبب گردیده تا به راحتی بر آنان سلطه یابند. بشیر، پس از آن که شروع به خواندن کتاب‌های پیرامون تاریخ الجزایر می‌کند به جهالت خود پی می‌برد؛ زیرا از سخنان فرانسواز اینگونه برداشت کرد که غرب، شرق را جاهل و نادان می‌پندارد و همین امر باعث گردیده که بر آنان سلطه کند؛ یعنی شرقِ وحشی و نادان ابزاری برای انتقام و سلطه بر شرق بود؛ چرا که بشیر آنگاه که از فراسواز درباره ی کشته شدن همسرش می پرسد، وی اینگونه پاسخ می دهد: «لقد كنتُ أعْتَقِدُ حَسْبَ ما سَمِعْتُ وحَسْبَ ما قَرَأتُ أنّكم أنتم مَعْشَر الجزائريين عبارةٌ عن أُناسٍ سَفّاكين للدِّماءِ، مُتَوَحِّشين، لاتَمْلِكُونَ ذَرَّةً مِنَ الحُبِّ والوُدِّ لقد كانت جميعُ تِلكَ الأوصافِ، مُخْطِئةً ومُغْرِضَةً وأنا أعْرِفُ الآن مَصْدَرَها وهَدَفَها وسَأكونُ ضِدَّها دائماً» (*همان*: ۲۰۸). در نتیجه بشیر زمانی توانست با غرب مبارزه کند که از نظر فرهنگی پیشرفت کرد.

واگرایی مرد شرقی از زن غربی

بارت مور[۱۰] به نقل از همی بابا[۱۱] می‌گوید: «مستعمره زمانی می‌تواند در برابر استعمار مقاومت کند که بتواند نگاه استعمارگر به خود را پاسخ دهد؛ یعنی بتواند نگاه وی را به چالش بکشد» (بارت مور، ۱۳۸۸ش: ۱۰).

پس از آنکه بشیر، خبر استقلال الجزایر را می‌شنود آشفته خاطر گشته و نمی‌داند چه کاری انجام دهد و با خود می‌گوید که الآن در معرض تمسخر همگان قرار می‌گیرد؛. وی در این حالت به عکس فرانسواز به گونه‌ای نگاه می‌کند که پیش از این چنین نگاه نکرده بود. او حس می‌کند که فرانسواز وی را مسخره کرده و به او می‌خندد، بشیر در اینجا توانست نگاه خیره فرانسواز را به چالش بکشد و رگه‌هایی از ایستادگی و مقاومت در او شعله کشد. در حقیقت بشیر که برای برون‌رفت از چالش‌های جامعه «خود» رو به سوی دیگری کرده بود، اینک از سوی استعمارگر مسخره می‌شود. به همین سبب، دربرداشت پیشین خود از فرانسه دچار تردید می‌گردد.

سرانجام فردی که نامزد جذب شدن در جامعه استعماری بود، از پرداختن بهای سرسام آوری که لازمه این کار است به ستوه می‌آید. لحظه‌ای که استعمار شده درمی‌یابد که همه نکوهش‌ها و اتهامات استعمارگر را به جان خریده است و رفته رفته به کسان خویش هم با نگاه استعمارگران نگریسته است. در این زمان از درک واقعی مفهوم خویش به وحشت می‌افتد (ممی، ۱۳٥٤ش:۱٤٦). «أمْعَنَ فیها النظرَ، کما لم یَفْعَلْ فی السابقِ و اکْتَشَفَ من هذه الصورةِ...التی رآها مئاتِ المرّات، إنَّ المرأةَ التی تَبْتَسِمُ، إنما هی تضحک علیه، وتسخرُ منه؛ فها هی أسنانها تلمعُ وها هما شفتاها تشعان بهذه السخریّةِ وها هی کرکراتها تعلو: «یا لی من مَغفلٍ یا لی من مَغفلٍ» (عرعار،۱۹۷۲: ۱۹۰). به همین سبب بشیر به درخواست ازدواج فرانسواز پاسخ منفی می‌دهد. در حقیقت، پاسخ ندادن بشیر به خواسته فرانسواز به معنای جدایی شرق از غرب است «إنّی قدمتُ إلیک فی هذا الظرف، لأطلبَ منک بإسمی وبإسم إبنی...فترضانی زوجةً لک،..نعم یا جاک..إنّنا الإثنان نأمل أن تقبلَ، فتعیشَ معنا..فترجع و تعود لنبنی الحیاة کلُّها سعادةٌ و کلُّها هناءٌ»

(عرعار،۱۹۷۲م: ۲۰٤) بشیر در پاسخ به خواسته‌ی فرانسواز این‌گونه پاسخ می‌دهند «صرخَ البشیرُ بکل ما یملک من قوة: لا ثم لا» (*همان*: ۲۰٦).

البته نباید از نظر دور داشت که یکی از دلایل واگرایی بشیر از زن غربی، دیدن جلوه‌های ناپسندی از وضعیت زنان در جامعه غربی بود؛ همان زنانی که روزی بشیر آرزوی برقراری ارتباط با آنان را داشت. در حقیقت یکی از جلوه‌های فریبنده غرب آزادی جنسی آن است و مردان شرقی در برخورد با زنان غربی از آن بهره می‌برند؛ اما بشیر به این موضوع به گونه‌ای دیگر نگریسته است و توجه غرب به ماده پرستی و جسم‌پرستی را نقد می‌کند: «فوجدوا هناک بمجرَّدِ دخولِهم الحیَّ، نساءً عدیداتٍ تَقِفْنَ علی الأرصِفَةِ، تَسْتَنِدنَ إلی الأعمدةِ والجدران، نساءً تَبِعْنَ الهَوَی مقابلَ النقودِ...إشْمَازَّ البشیرُ من هذا المنظرِ فراح یسأل نفسَه، أهذا الحیُّ موجودٌ حقیقةً فی فرنسا؟ إنّه لَعارٌ علی فرنسا أن یکونَ فی مُدُنِها مثلُ هذه الأحیاء ومثلُ هذه النساء... لکن إنّ هذا لا یوجد فی الجزائر، رغم أنها بلادٌ متأخرةٌ، تَتَعَرَّضُ لِکلِّ الأمراضِ الاجتماعیةِ، إنَّ شَعبَ الجزائر لایَرضَی بأن یشتملَ مجتمعَه علی فئاتٍ مثل هذه إنَّ عقیدته تُحْرِصُه» (عرعار، ۱۹۷۲م: ۸۱-۸۲).

بشیر معتقد بود که تمام خوبی‌ها از آن غربی‌هاست و آن‌ها سعادتمند و خوشبخت هستند؛ اما با دیدن چنین زن‌هایی به خود می‌آید و به مرکزیت و برتری غرب شک می‌کند. در جامعه‌ای که سوء استفاده از ضعف‌های اجتماعی و روحی رایج است؛ خوشبختی نمی‌تواند جای چندانی داشته باشد و انسان‌ها همیشه در ترس و اضطرابی زندگی می‌کند که آنان را قربانی بگیرند (عرفانی، ۱۳۸۹ش: ۷۵).

بشیر همچنین پس از آنکه به رابطه فرانسواز با خود شک می‌کند، با زن‌های زیادی ارتباط برقرار می‌کند که نماینگر فرهنگ غرب بودند. بشیر در نهایت، بیان می‌کند که در پاریس همه چیز یافت می‌شود جز عشق، سعادت و آرامش: «إنَّ الحُبَ في هذا البلدِ لَنادر... وأنَّ الفسقَ لَکثیرٌ...إذ فَلْیَسفِقْ ویُعَربِد ویبعث...إنَّ کلَّ ما یبحثُ علیه الإنسانُ في هذه البلدِ، یجده إلا الطمأنینةَ والسعادةَ والحبَ فهذه أشیاءٌ ثلاثةٌ مُنْعَدِمة» (*همان*:۱٤۰). «تمدنی که استعمار و بنابراین زور را توجیه می‌کند، تمدن بیماری است و از حیث اخلاقی آلوده

است که از این نتیجه، به آن نتیجه و از این انکار به آن انکار می‌یرد و عاقبت هیتلر، خود کیفر خود را باز می‌خواند. استعمار سنگر مقدم یک تمدن وحشیگری است که در هر لحظه ممکن است از آن نفی مطلق تمدن بیرون جهد» (سزر، ۱۳۵٦: ۲۲). همانگونه که مشاهده شد نویسنده پایان این رمان را به خودآگاهی شرقی‌ها و واگرایی آنان از غرب ختم کرد تا بتواند بر این مطلب صحه بگذارد که اگرچه غرب از طریق سیاست‌های متنی و نفوذ فرهنگی ماهیت‌هایی ساختگی از قبیل زنانگی، فرودستی و منفعلی بر شرق تحمیل می‌کند، اما مردمان مشرق زمین باید این ماهیت‌های دست و پاگیر را کنار زده و به وجود حقیقی خود پی ببرند.

نتیجه

۱. پذیرش نقش‌های جنسیتی سنتی در جامعه‌ی مرد سالار از زنان، شخصیت‌هایی مطیع و فرمان‌بردار می‌سازد به گونه‌ای که مرد و زن در یک تقابل دوگانه قرار می‌گیرند، زن فرع و مرد اصل به شمار می‌آید، بدین جهت است که مرد انواع تحقیر را درباره‌ی وی به کار می‌برد؛ از این رو در حوزه‌ای که مردسالاری حاکم باشد زن، "دیگری" محسوب می‌شود؛ اما مرد شرقی در رابطه با زن غربی نقش منفعل و کنش‌پذیری داشته و زن غربی نقش کنش‌گری ایفا کرده است به عبارت دیگر در این رمان «بشیر» با وجود آنکه مرد است؛ اما در بحث تاثیرگذاری منفعل است و مونث به شمار می‌آید؛ اما فرانسواز با وجود آنکه یک زن است، در ارتباط با بشیر فعال است و در نتیجه مذکر به شمار می‌آید. این مسأله نشأت گرفته از سیاست استعمار است که می‌گوید شرق در برابر غرب، مونث و منفعل به شمار می‌آید.

۲. رابطه فرهنگی شرق و غرب از طریق رابطه جنسی بین یک فرد بی‌سواد شرقی و یک زن تحصیل کرده غربی تبین می‌گردد. ارتباط بین آن دو که به صورت نمادین تصویرگر ارتباط فرهنگی شرق و غرب است، بیانگر آن است که غرب نسبت به شرق سادیسم دارد و گرایش آن به شرق، نه از باب یاری است؛ که به جهت شناسایی دقیق‌تر و راندن او به سوی قهقراست؛ بدین گونه که غرب با استفاده از سلطه فرهنگی؛

یعنی متون علمی و تالیف کتب در پی سلطه بر شرقیان است تا اثبات کند آنان وحشی و نادان هستند؛ بنابراین مساله جنسیت در رابطه با زن غربی نه ابزاری برای انتقام از غرب و نه وارونه کردن رابطه شرق و غرب بوده است بلکه راهی است برای حذف هویت شرقیان و از بین بردن «غیریت» آنان به عنوان یک هویت مستقل. با وجود این، نویسنده راهکار برون رفت قهرمان رمان از چالش شرق/غرب را خودشناسی و به عبارت دیگر شرق‌شناسی و آگاهی یافتن از تمدن و پتانسیل‌های مشرق زمین و در مقابل اشراف بر حقایق فرهنگی غرب که به صورت فریبنده‌ای در کشورهای شرقی نمود یافته است، ارائه داده است تا بدین‌وسیله شرقی‌ها تحت تأثیر فرهنگ غربی، ذبح بلاغی نشوند و خود را شخصیت درجه دوم به حساب نیاورند.

۳. نویسنده این رمان در پی ساختارشکنی است و در بحث ارتباط مرد شرقی با زن شرقی با طرح چند سوال در باب وجود حقیقی زن و ماهیتی که جامعه برای زنان حلق کرده است، خواستار آن است تا دیدگاه جوهری بودن زنانگی و ضعف برای زن‌ها را نفی کند اما چون هنوز جامعه عربی هنوز پذیرای چنین اندیشه‌هایی نیستند، صرفا به اشاراتی خفیف بسنده کرده است اما در بحث ارتباط مرد شرقی با زن غربی، نویسنده با طرح راهکار خودشناسی و دیگرشناسی و در نتیجه رهایی یافتن قهرمان از سلطه فرهنگ غربی و بازگشت به کشورش، در پی آن است که بفهماند ویژگی‌هایی از قبیل ضعیف، عقب‌مانده، کودک صفت و مونث و منفعل که غربی‌ها از طریق گفتمان قوم‌محوری بر شرقی‌ها تحمیل کرده‌اند، جوهری نیستند و در نتیجه شرق می‌تواند به وجود اصلی خویش باز گردد.

پی‌نوشت‌ها

1- Mary Klages
2- Bill Ashcroft
3- Helene cixous
٤- طبق نظریه آلیس واکر زنان به چهار سنخ تقسیم می‌شوند: ۱- زنان معلق، ۲- زنان همگون‌شده، ۳- زنان نوخواسته، ٤ زنان رهایی یافته (تایسن، ۱۳۹٤: ۵۸۲)
5- Simone de Beauvoir
6- Alfred Adler

7- Albert Memmi

۸- « رای أنَّ فی قوةِ الجنودِ الأجانبِ مقدرةً خارقةً.... اخذ البشیرُ یَنظرُ الی الجنودِ رُغمَ حُزنِه و بُؤسِه، بِشَغَفٍ کبیرٍ، کأنّه یَوَدُّ الذوبانَ فیهِم، إحلالَ نفسِه محلَّ أنفسهِم. تَخَیَّلَ نفسَه یُمسِکُ السلاحَ بِیَدِه، و یُسیطِرُ عَلَی شخصٍ امامَه... شخصٍ ضعیفٍ، قاصِرٍ، مثل هو نفسه» (*همان*: ۲۸).

۹- تاکید بر بعد جسمی و نرینگی مرد.

10- Bart Moore

11- Homi Jehangir Bhabha

منابع و مآخذ

- اشکروفت، بیل و آخرون (۲۰۱۰م)، دراسات مابعد الکولونیالیة، ترجمه: احمد الروبی و آخرون، ط۱، القاهرة، المرکز القومی للترجمة.
- البازغی، سعد و الرویلی، میجان، (۲۰۰۰م)، دلیل الناقد الادبی، ط ۲، بیروت، المرکز الثقافی.
- أنجلر، باربارا (۱۹۹۱م)، مدخل إلی نظریات الشخصیه، ترجمه: فهد بن عبدالله بن دلیم، السعودیة، دار الحارثی للطباعة و النشر.
- آدلر، الفرد (۱۳٦۱ش)، روانشناسی فردی، ترجمه حسن زمانی شرفشاهی، چاپ اول، تهران، انتشارات تصویر.
- بارت مور، گیلبرت (۱۳۸٦ش)، «همی بابا»، ترجمه پیمان کریمی، مجله زرزیبا، سال یازدهم، شماره ٦۳.
- بشردوست، مجتبی (۱۳۹۰)، موج و مرجان، تهران، انتشارات سروش.
- بن علی، الحاج (۲۰۱۰م)، «تمظهرات الآخر فی الروایة العربیة المغاربیة»، جامعة وهران، کلیة الآداب. اللغات و الفنون، قسم اللغه العربیة و آدابها.
- تایسن، لوئیس (۱۳۹٤ش)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه: مازیار حسین زاده، فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز حکایت نوین قلم.
- داد، سیما (۱۳۸۵ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، تهران: نشرمروارید.
- سزر، ا (۱۳٥٦)، گفتاری در باب استعمار، ترجمه: منوچهر هزارخوانی، تهران، انتشارات نگاه.
- سعید، ادوارد (۱۳۷۷)، شرق‌شناسی، ترجمه: عبدالرحیم گواهی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- ..... (۲۰۱٤)، الثقافة و الإمبریالیة، ترجمه: کمال أبودیب، ط٤، مکتبة بغداد.
- سعید، ادوارد (د.ت)، الإستشراق، مکتبة دیوان العرب.

– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲)، راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه: عباس مخبر، تهران، طرح نو.

– شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹ش). *نظریه و نقد پسااستعماری*، تهران: نشرعلم.

– صابرپور، زینب (۱۳۹۲ش)، «بازنمایی جنسیت در رمان رازهای سرزمین من»، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادبی، ش۲۳ پاییز.

– صالح، طیب (۲۰۰۹م)، موسم الهجرة إلی الشمال، بیروت، دارالعودة، ط ۱۰.

– طرابیشی، جورج (۱۹۹۷م)، شرق و غرب؛ رجولة و انوثة، دراسة فی أزمة الجنس و الحضارة فی الروایة العربیة، ط ٤، بیروت، دار الطلیعة.

– عرعار، محمد العالی (۱۹۷۲م)، مالاتذروه الریاح، مجلة الابتسامة، الجزائر.

– عرفانی،کوروش (۱۳۸۹ش)، روانشناسی اجتماعی استبداد زدگی، لس انجلس امریکا: انجمن گسترش زبان و فرهنگ ایرانی.

– فروم، اریک (۱۳٦۳ش)، گریز از آزادی، مترجم: داوود حسینی، چاپ اول، تهران، انتشارات گلشائی.

– فرهمندفر، مسعود (۱۳۹۳)، «جایگاه آستانه فرهنگ»: همی بابا و نظریه پسا استعماری، مجله مطالعات انتقادی ادبیات، شماره اول/شماره مسلسل چهارم.

– کلیگز، موری (۱۳۸۸ش)، درسنامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخن ور، الهه دهنوی و سعید سبزیان،تهران، نشر اختران.

– محمدی، اویس و زینب صادقی (۱۳۹۲)، نقد فمنیستی داستان کوتاه «مردی در کوچه» از کتاب «چشمانت سرنوشت من‌اند» غاده السمان، مجله زبان و ادبیات عربی، سال پنجم، شماره۸، ص۱۱۳–۸۵.

– ممی، آلبر (۱۳٥٤ش)، چهره‌ی استعمارگر، چهره‌ی استعمار شده، ترجمه: هما ناطق، چاپ سوم، تهران، انتشارات خوارزمی.

– منصور، بوراس (۲۰۱۰/۲۰۰۹)، البناء الروائی و اعمال محمد العالی عرعار الروائیة (الطموح، البحث عن الوجه الآخر، زمن القلب مقارنة بنیویة)، سطیف: جامعة فرحات عباس.

- Spivack, Gayatri (1993), Can the Subaltern Speak? London, New York: Routlledge.

قراءة ما بعد الكولونيالية في رواية « ما لا تذروه الرياح» لمحمد العالى عرعار (الجنسيۀ انموذجا)

بهنام فارسى[1]
فاطمه شهريارى[2]

الملخّص

تسعى نظريةُ ما بعد الكولونيالية الى أن تبين أنّ السلطة الاقتصادية والسياسية للاستعمار ترفض «الآخر» (الإفريقيين و الآسويين) كهوية مستقلة وتوكد على التفوق الثقافي والأخلاقي للغرب على الشرق. «الجنسية» هى من أهم المفاهيم المطروحة في هذه النظرية التي تطرق اليها الروائيون العرب في رواياتهم من خلال التحدى بين الشرق والغرب، التحدي الذى تبلور فى تفاعل الرجل الشرقي والمرأة الغربية. محمد العالي عرعار روائي جزائري يتناول إشكالية «الجنسية» من خلال روايته «ما لا تذروه الرياح» وهى عبر التعالق بين الرجل الشرقى وزوجته من جانب وبينه وبين المرأة الفرنسية من جانب آخر. هذه الدراسة تهدف استعانة من المنهج الوصفى–التحليلى الى تشريح كيفية العلاقة بين الرجل الشرقى وزوجته و مدى تأثر المرأة الشرقية في دورها الجنسى التقليدي بالمجتمع الأبوي هذا من ناحية والى تقييم مدى فعالية/ انفعالية الرجل الشرقي مقابل المرأة الغربية من ناحية أخرى وفى النهايه الى تبيين وجهة نظر الروائى حول اتصاف المرأة والشرق بالأنثوية والضعف. تحكي النتيجة عن أنّ المرأة الشرقية متأثرة من المجتمع الأبوي والثقافة الشرقية لاتزال تبقى منفعلا ولكن الرجل الشرقى (رمز للشرق) فى علاقته مع المرأة الغربية (رمز للغرب) ينفعل ويعلب دوراً معاكساً ويتصف بالأنثوية ولكن الروائى يسعى ساردا الأحداث الى أن يبين أنّ الثقافة و الاستعمار وصّفا المرأة والشرق بالأنثوية والضعف وليست هذه الأوصاف جوهرية لهما.

الكلمات الرئيسية: محمد العالي عرعار، ما لا تذروه الرياح، الجنسية، الرجل الشزقي، المرأة الغربية.

---

[1] – الاستاذ المساعد فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد

[2] – خريجة الماجستير فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد

Role of gender in the novel *Ma La Tazrouh al-Riyah* by Mohammad Aali Ar'aar from a postcolonial point of view

[1]Behnam Farsi, Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Yazd University
Fatemeh Shareyari, M.A. of Arabic Language and Literature, Yazd University

Received: 08-04-2018 Accepted: 10-11-2018

Abstract

Postcolonial studies seek to explain how economic and political domination are employed to attribute otherness to African and Middle Eastern subjects and deny their sense of autonomous identity in order to consolidate Western and Imperialist cultural and ethical supremacy. Gender, as one of the major tenets of this theoretical framework, is of special interest in the East-West relationship in Arabic novels where the interactions between Eastern men and Western women are apparently determined by domination. Mohammad Al-'AaliAr'aar, an Algerian writer, explores the role of gender in the relationships among his protagonist, his wife and a French woman in his postcolonial novel, *Ma La Tazrouh al-Riyah*. This paper aims to investigate the role of gender in creation of rapport between the Eastern man and the Eastern woman. It also examines the autonomy and active role of the Eastern man against the Western woman. It is contended that femininity and weakness are essentially conceptualized to be associated with women and the Orient. In a patriarchal society and culture, the Eastern woman is passive while the Eastern man presumes an active role. However, in his relationship with the Western woman, the Oriental man becomes passive and presumes a feminine role. Mohammad Al-'AaliAr'aar attempts to, indeed, demystify this erroneous concept by showing that femininity is essential to neither women nor the Orient; rather, such an essentialist conceptualization is merely imposed on them by the West to further its ideological intentions.

Keywords: Mohammad Al-'AaliAr'aar, *Ma La Tazrouh al-Riyah*, Gender, Eastern man, Occidental woman.

1- Corresponding Author Email: behnam.farsi@yazd.ac.ir

Elements of magical realism in the novel *Mehlis Report* by Rabie Jaber

Davood Nejati, PhD student of Arabic Language and Literature, University of Isfahan
[1]Ahmadreza Saedi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature University of Isfahan
Mohammad Khaqani, Professor of Arabic Language and Literature University of Isfahan

Received: 14-03-2018 Accepted: 28-05-2018

Abstract

Techniques of writing fictions in the West have had significant effects on the Arabic fiction today. Among them, the technique of "magical realism" is noteworthy. It refers to a type of narrative realism which, on one hand, resembles a realistic story and, on the other hand, is excluded from the realm of realism by the extraordinary events that occur. Therefore, magical realism is a realistic narrative which occurs in magic patterns. Rabie Jaber, a Lebanese contemporary novelist, is among the most famous writers in the Arabic literature who uses this technique widely in his stories. The novel *Mehlis Report* narrates Lebanon Civil War and its social, political and psychological roots. One of his most prominent works is in the field of magical realism. In this study, after the concept of magical realism is defined, an analytical method is used to analyze the novel *Mehlis Report* by Rabie Jaber based on fictional elements. Then, the effects of these elements on the form and content of the novel are specifie. The research results indicate that, in this novel, Jaber has used diverse procedures and techniques such as magical phenomena, magnification of reality, unjustifiability of some events, dead narrators, creation of alternative and irrational worlds, authorial reticence, and expressionist descriptions. These elements are used to reveal the bitter aspects of social life.

Keywords: Fiction, Magic realism, *Mehlis Report*, Rabie Jaber.

1 - Corresponding Author Email: a.saedi@fgn.ui.ac.ir

Study of the deep structures of ironical expressions in the bitter satire of Ahmad Matar

[1]Shamsi Vaghefzadeh, Assistant Professor of Arabic Language And Literature, Islamic Azad University, Iran
Davood Jahanvand, Ph.D. Student of Persian Language And Literature, Islamic Azad University, Iran

Received: 26-11-2017 Accepted: 30-01-2018

Abstract

Irony is a picture of a thought that eclipses on the denial of the discrepancy between the situation that is deserved and the real situation. It is a kind of euphemism expressed indirectly for the correction of the society. Also, there is a secret relation between the author and the reader that is manifested at the time of suffocation and fear. Among the beautiful aspects of irony, one may refer to brevity and contradiction in meaning. In this study, a descriptive-analytical method was used to search the elements and kinds of irony with a focus on them as used in the bitter satire of Ahmad Matar. As the results show, most of Matar's works are like a play with an ironical satire and pungent criticism, fraught with ambiguities. The distinctive feature of these odes is the author's intentional simple-mindedness and neglect. The poet uses visual and verbal kinds of irony. The verbal Irony that is encoded in words, in most cases, like visual irony, leads to a contradictory composit image. The poet's goal of using ironical satire is to show the funny difference between the ideal situation and messy socio-political situations in Arab societies, awareness, social correction, and exaggeration.

Keywords: Irony, Satire, Ahmad Matar, Brevity, Contemporary Arabic poetry.

1 - Corresponding Author Email: shvaghefzadeh@yahoo.com

The study of deviation from writing norms in poems of Samih Qassem based on the Leach theory

[1]Behrouz Ghorbanzadeh, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran
Javad Mohammadzadeh, Ph.D. student of Arabic language and literature, University of Bu-Ali Sina, Hamedan

Received: 05-11-2017 Accepted: 12-05-2018

Abstract

De-familiarization is one of the most important style-makers in a literary text that defines the special expression of the author. Through his literary work, the author tries to draw the audience's attention with different techniques one of which is deviating from the usual forms of writing. In fact, deviation from writing norms is the change of the written form of a word or a text that leads to the change of the meaning of that word or text. The frequency of this phenomenon is very high in the poetry of SamihQassem. It is practiced on the purpose of attracting the audience's attention and adding new meanings to the text. This research aims to identify various forms of deviation in the poetry of Samih Qassem through a descriptive- analysis method and provide examples that confirm the deviation in his writings. Then, the paper examines the poet's purpose of employing such a style. The poet has used this style to convey certain feelings to the reader, get the poem visualized, and embody the concepts.

Keywords: Deviation in writing, Linguistic analysis, Pattern, Leach, Samih Qassem.

1 - Corresponding Author Email: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

A review of the aesthetic elements in the drama 'Al-Hurr al-Riyahi'

[1]Narges Ansari, Assistant Professor, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Received: 26-12-2016 Accepted: 04-01-2018

Abstract

Al-Hurr al-Riyahi is a prosaic play by Abdul Razzak Abdul Wahid. The play is one of the few works in the field of religious prose, in particular about Ashura. Reviews of religious literature and comparative literature in different languages in verse and prose demonstrate the limited number of such works in prose. Most artistic creations in this field are limited to the contemporary era. They have emerged as different genres such as novels and plays by some writers in the field. These conditions clarify the importance of introducing, reviewing, and examining the few prose texts on Ashura that exist in a number of languages. Therefore, the present article attempts to examine this literary genre in terms of content, structure, and techniques used to draw upon the innovative and creative features of this work as compared to other similar works. The author has used a historical event as the theme of his play to bestow it with artistic aspects, and interesting perspectives and to exert a positive impact on the audience. He has employed the elements of artistic creativity and fantasy to relate the reality to a beautiful language that can be considered as a free depiction of the story of Karbala.

Keywords: Religious prose, Narrative, Play, Abdul Razzak Abdul Wahid, Al-Hurr al-Riyahi.

1 - Corresponding Author Email: N.Ansari@hum.ikiu.ac.ir

Investigation of the political and social issues in 'Larva and Dragon' by Ali Ahmad Bakathir

[1]Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghāni, Assistant Professor in Arabic Language and Literature Department at Hakim Sabzevari University
Abbas Ganjali, Associate Professor in Arabic Language and Literature Department at Hakim Sabzevari University
Mahbuobeh Heydarabadi, M.A. student of Arabic Language and Literature Department at Hakim Sabzevari University

Received: 06-07-2016 Accepted: 29-04-2017

Abstract

Ali Ahmad Bakathir (1910? - 1969) is a Yemeni belletrist and dramatist who has addressed the problems of his society in his literary prose and poetry. A lot of social and political themes can be seen in the drama 'Larva and Dragon' which narrates Napoleon's invasion to Egypt and the role of French colonialism mysteriously. By selecting larva and dragon as the title of his play, Bakathir pointed to the colonization symbolically. In this paper, using data analysis and library and electronic resources, the authors tried to address and analyze some key concepts of his drama such as colonialism, freedom, tyranny, women, patriotism, hope for the future, and ignorance. In an overall assessment, it can be noted that Bakathir tried to show the chaotic situation of Egypt at that time. In this way, he wanted to inform Arab and Muslim readers and awaken Arabic and Islamic societies to rectify themselves.

Keywords: Ali Ahmad Bakathir, Drama, Larva and Dragon, Political and social issues.

1 - Corresponding Author Email: seyyed1221@yahoo.com

Linguistic analysis of the short story 'Alsharaf' from the narrative point of view of Boris Avspnsky and Roger Fowler

Jahangir Amiri, Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Razi University
[1]Somayeh Solati, PhD Student in Arabic Language and Literature, Razi University

Received: 25-01-2016 Accepted: 06-02-2017

Abstract

Language is a social phenomenon that is influenced by the beliefs and ideologies in the society, and it plays a fundamental role in reflecting and, thus, reproducing those beliefs and ideologies. This study aims to investigate the linguistic aspects of the short story 'Alsharaf' by Zenoon Ayoub, on the basis of the pattern devised by two prominent linguists, namely Boris Avspnsky and Roger Fowler. The text is studies with a focus on the author's perspective and the level of discourse in this story. This helps to understand the ideology encoded in the text explicitly and implicitly. The analysis of the narrative suggests a pattern at four levels, including spatial-temporal, interpretive, psychological and ideological levels. These levels are the main elements of a discourse. Using linguistic tools, the story teller depicts two contrastive thoughts. On the one hand, there are dominant patriarchic attitudes explicitly expressed by the story characters. On the other hand, there is the implicit ideology of the first-person story teller, as the representative of the intellectual generation, which shows his dissatisfaction about the cultural and social misconceptions institutionalized in the society.

Keywords: Linguistic analysis, Narration, Theory of Avspensky and Fowler, Alsharaf, Zenoon Ayoub.

1 - Corresponding Author Email: solatis10@yahoo.com

Contents

1- Linguistic analysis of the short story 'Alsharaf' from the narrative point of view of Boris Avspnsky and Roger Fowler

2- Investigation of the political and social issues in 'Larva and Dragon' by Ali Ahmad Bakathir

3- A review of the aesthetic elements in the drama 'Al-Hurr al-Riyahi'

4- The study of deviation from writing norms in poems of Samih Qassem based on the Leach theory

5- Study of the deep structures of ironical expressions in the bitter satire of Ahmad Matar

6- Elements of magical realism in the novel *Mehlis Report* by Rabie Jaber

7- Role of gender in the novel *Ma La Tazrouh al-Riyah* by Mohammad Aali Ar'aar from a postcolonial point of view

Addresss
Iran-yazd

Yazd University Faculty of Foreign Languages
Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir
http://mcal.yazd.ac.ir

Telephone: 0098-35-31232433
Fax: 0098-35-31232096

The Journal
of
New Critical Arabic Literature

Yazd University

Faculty of Foreign Languages

Fall and Winter 2019
No. 17
Eighth Year

In The Name

Of God