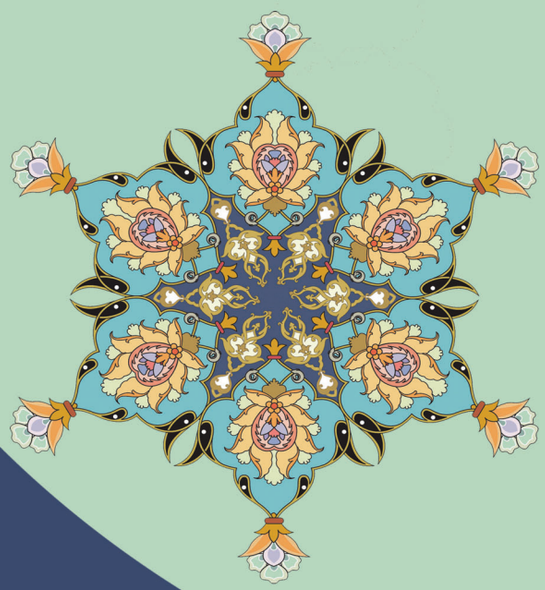
دانشگاه یزد
دانشکده زبان های خارجی

نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی

سال نهم/ هجدهم پیاپی/ شانزده علمی بهار و تابستان ۱۳۹۸ ISSN:۲۳۲۲-۵۰۶۸

- **بررسی کارکرد موسیقی شعر بردونی در تصویر آفرینی**
  مصطفی مهدوی آرا، سید مهدی نوری کیذقانی
- **خوانش مولّفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «الرجل الّذی یکره نفسه» نوشتهٔ حنا مینه**
  سیمین غلامی
- **واکاوی زندان‌سروده‌های ابراهیم مقادمه بر مبنای مؤلفه‌های سبک‌شناسی لایه‌ای**
  جهانگیر امیری، شیوا صادقی، نورالدین پروین
- **بررسی روانشناختی تیپ‌های شخصیّتی در رمان «الباذنجانهٔ الزرقاء» اثر میرال الطحاوی بر اساس نظریهٔ کارن هورنای**
  عبدالاحد غیبی، حبیبه خوش‌نفس
- **واکاوی حس تعلق مکانی در رمان «من منتظرت هستم» (لأنی أشتاق الیک) از سناء ابوشرار**
  نسرین کاظم‌زاده، کبری روشنفکر، فرامرز میرزائی، محمد جعفر یوسفیان
- **واکاوی جلوه‌های «خودشیفتگی هنری» در اشعار بارودی**
  سیّد فضل الله میرقادری، داود نجاتی، عفت مردانی
- **نقد و بررسی رمان ثلاثیهٔ غرناطهٔ، اثر رضوی عاشور از منظر خلاقیت‌های شخصیت‌پردازانه**
  خدیجه محمدی درخشش، یحیی معروف، مجید محمدی، جهانگیر امیری



نقد ادب معاصر عربی

سال نهم/ هجدهم پیاپی/ شانزده علمی بهار و تابستان ۱۳۹۸

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

Volume18

ISSN:2322-5068

- Study of the function of music in visualization and imagination in the poetry of Abdullah Bardony
- Manifestation of magical realism in the novel "Alrajol allazi yakrah nafsahu" written by Hanna Mina
- Analysis of the prison-written poems of Ibrahimal_Maqadami based on layer stylistic factors
- Psychological survey of personality types in Miral al-Tahawi's novel "Bazenjan Al-Zarqa" according to Karen Horney's theory
  Analysis of place belonging in the novel “Enni ashtaqho elayk” by Sana Abou Sharar
- Analyzing the aspects of artistic Narcissism in Baroudi's poems
- Critical study of "Thrice of Granada" by Razav Ashour from the viewpoint of creativity in characterization

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدهٔ زبان‌های خارجی

دو فصلنامهٔ علمی

نقد ادب معاصر عربی

سال نهم، شمارهٔ هجدهم پیاپی و شانزدهمین شماره علمی

بهار و تابستان ۱۳۹۸

دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم، شمارۀ هجدهم پیاپی و شانزدهمین شماره علمی
بهار و تابستان ۱۳۹۸
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: استاد دانشگاه 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 جواد اصغری	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر محمد جعفر اصغری	عضو هیأت علمی دانشگاه ولی عصر ر فسنجان
دکتر سردار اصلانی	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر رضا افخمی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر خداداد بحری	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر علی بیانلو	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر علی خضری	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر صدیقه زودرنج	عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی سینا همدان
دکتر محسن سیفی	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر محمدرضا شیرخانی	عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام
دکتر بیژن کرمی میرعزیزی	عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر معصومه نعمتی قزوینی	عضو هیأت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

براساس رای کمیسیون بررسی اعتبار نشریات کشور مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ مجله "نقد ادب معاصر عربی" از شماره 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.

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

الگوی فنی تنظیم مقالات

در نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

١ - 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 ١٣ سیاه نوشته شود.

- کلمه **کلیدواژه‌ها:** با ١٣ سیاه نوشته شود.

- متن چکیده و کلید واژه‌ها: فارسی با قلم ١١ نازک و عربی با ١٢ نازک نوشته شود.

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

- **عناوین فرعی در متن** با قلم ١٣/٥ سیاه نوشته شود.

- متن مقاله: فارسی با قلم ١٣ نازک و عربی با ١٤ نازک نوشته شود.

- ارجاعات در داخل متن و بین دو پرانتز (هلال): فارسی با قلم ١١ نازک و عربی با ١٢ نازک نوشته شود.

- کلمات و حروف لاتین به خاطر هماهنگی با متن، با قلم ١١ 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 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 نقد ادب معاصر عربی.

تلفن: ۳۱۲۳۲٤۳۳ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
بررسی کارکرد موسیقی شعر بردونی در تصویر آفرینی مصطفی مهدوی آرا، سید مهدی نوری کیذقانی	۱
خوانش مولّفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «الرجل الّذی یکره نفسه» نوشتهٔ حنا مینه سیمین غلامی	۲۵
واکاوی زندان‌سروده‌های ابراهیم مقادمه بر مبنای مؤلفه‌های سبک‌شناسی لایه‌ای جهانگیر امیری، شیوا صادقی، نورالدین پروین	٤۷
بررسی روانشناختی تیپ‌های شخصیّتی در رمان «الباذنجانة الزرقاء» اثر میرال الطحاوی بر اساس نظریهٔ کارن هورنای عبدالاحد غیبی، حبیبه خوش‌نفس	۷۳
واکاوی حس تعلق مکانی در رمان «من منتظرت هستم» (لأنی أشتاق الیک) از سناء ابوشرار نسرین کاظم‌زاده، کبری روشنفکر، فرامرز میرزائی، محمد جعفر یوسفیان	۹۷
واکاوی جلوه‌های «خودشیفتگی هنری» در اشعار بارودی سیّد فضل الله میرقادری، داود نجاتی، عفت مردانی	۱۲۱
نقد و بررسی رمان ثلاثیة غرناطة، اثر رضوی عاشور از منظر خلاقیت‌های شخصیت‌پردازانه خدیجه محمدی درخشش، یحیی معروف، مجید محمدی، جهانگیر امیری	۱٤۱

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

بررسی کارکرد موسیقی شعر بردونی در تصویر آفرینی

مصطفی مهدوی آرا[1]، استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
سید مهدی نوری کیذقانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ١٣٩٦/٠١/١٨ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠١/١٨

چکیده

موسیقی شعر یکی از عناصر مهم در تصویرآفرینی‌های شعری و به دنبال آن خیال‌انگیزی مخاطب است، با این توضیح که شاعر می‌تواند با انتخاب الفاظ آهنگین، هم‌نشینی آواها و الهام از وزن عروضی مناسب و موسیقی قافیه، تصویری متناسب با احساس خویش را در ذهن مخاطب ترسیم نموده و خیال وی را برانگیزد. با توجه به اینکه حس شنوایی در زندگی نابینایان جای حس بینایی را می‌گیرد و به عنوان حس اصلی بکار می‌رود، تحقیق حاضر درصدد است تا با روش توصیفی– تحلیلی به کارکرد موسیقی شعر در دیوان عبدالله بردونی– شاعر نابینا و معاصر یمنی–پرداخته و میزان موفقیت شاعر را در استفاده از موسیقی، جهت تصویرآفرینی شعری و خیال‌انگیزی مخاطب ارزیابی نماید. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد: گرایش به بحرهای سبک و پرطنین و بهره‌گیری از ویژگی‌های آوایی حروف قافیه، شاعر را در انتقال تجربه‌ی شعری و تشکیل موسیقی بیرونی کمک نموده است. مهمترین عنصر مؤثر در تشکیل موسیقی درونی شعر بردونی «تکرار» است؛ گاه تکرار حرف و گاه تکرار کلمه که به صورت‌های: جناس، طباق، ردالعجز علی الصدر و...نمود یافته است.

کلید واژه‌ها: عبدالله بردونی، موسیقی شعر، تصویرگری.

١– نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: m.mahdavi@hsu.ac.ir

مقدمه

بیان مسئله

یکی از تفاوت‌های زبان شعر با زبان روزمره، جنبه‌ی موسیقایی آن است، بدین معنی که واژگان علاوه بر دلالت‌گری معنایی، با ارزش آوای خود می‌توانند معانی و تصویرهای شعری را در ذهن مخاطب ترسیم کنند. شاعران پیوسته تلاش نموده‌اند، با انتخاب وزن عروضی و قافیه مناسب، واژگانِ موسیقایی‌تر و استفاده از صورت‌های بلاغی متعدد، معنا و عاطفه نهفته در شعر را به مخاطب منتقل کنند. موسیقی شعر، حاصل حسن ترکیب همه اجزای سخن است و اجزای سخن؛ وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوت‌ها را در بر می‌گیرد (فیاض‌منش، ۱۳۸٤: ١٦٤). اگر شاعر به هر دلیلی نتواند تناسبی میان موسیقی شعر با عناصر دیگر برقرار نماید، حلقه ارتباطی میان موضوع، تخیّل و عاطفه گسسته می‌گردد *(همان)*.

نظر به اینکه موسیقی تنها از طریق حس شنوایی قابل درک است و این حس در زندگی شاعران نابینا – به عنوان حس جایگزین– کارکردی اولیه پیدا می‌کند، اینگونه به نظر می‌رسد که شعر ایشان از ارزش موسیقایی بیشتری برخوردار است. چرا که ایشان بیشتر اهل شنیدن و سرودن بوده‌اند تا نوشتن و کتابت، از این رو ناچارا قبل از این که شعر خود را به دیگران ارائه کنند، آن را نزد خود ترنم کرده و پیش از خواندن آن برای دیگران، خود بدان را گوش سپرده‌اند؛ گواینکه دوره‌ای را با آن زیسته و این امر آنان را کمک نموده تا به ارزش موسیقایی و عمیق آواها و صداها در شعر خویش پی ببرند.

نگارندگان در جستار حاضر در صدد هستند عناصر موسیقایی شعر عبدالله بردونی، شاعر نابینای یمنی را در سه بخش موسیقی بیرونی، کناری و درونی مورد ارزیابی قرار داده و کارکرد آن را در تصویرآفرینی‌های شعری وی مشخص نمایند. بردونی، شاعر معاصر یمنی است که به سال ۱۹۲۹م. در روستای کوچکی به نام بردون از توابع شهر صنعا به دنیا آمد. او تحصیلات ابتدایی را در روستای مجاور به پایان رساند، سپس جهت تحصیل به شهر «زمار» در استان صنعا رفت؛ ده سال در آنجا اقامت گزید و بعد وارد دانشگاه «الشمسیة» شد. در سال ١٩٤٩ در کودتایی شکست‌خورده، به دلیل

فعالیت‌های سیاسی و ضد استبدادی، ۹ ماه زندانی شد و بعد از زندان وارد «دار العلوم» صنعا گشته و تحصیلات خود را به پایان رساند و در شغل‌هایی مانند وکالت و قضاوت خدمت نمود. وی سرانجام در سن ۷۰ سالگی بر اثر بیماری قلبی در بیمارستانی در اردن درگذشت و آثار منظوم و منثور زیادی از خود برجای گذاشت. دیوان‌های شعری وی به شرح زیر می‌باشد: «**من أرض بلقيس**»، «**مدينة الغد**»، «**لعيني أم بلقيس**»، «**السفر إلى الأيام الخضر**»، «**وجوه دخانية في مرايا الليل**»، «**زمان بلا نوعية**»، «**ترجمة رملية لأعراس الغبار**»، «**كائنات الشوق الآخر**»، «**رواغ المصابيح**»، «**جواب العصور**»، «**رجعة الحكيم بن زائد**» و «**في طريق الفجر**».(ذبیانی، ١٤٣١: ١٨-٢٩) مبنای کار نگارندگان در تحقیق حاضر دفتر شعری «من أرض بلقیس»است که مشتمل بر ٦١ قصیده می‌باشد.

پرسش بنیادین تحقیق

الف): نابینایی بردونی تا چه میزان بر موسیقایی بودن شعر وی، تأثیرگذار بوده است؟

ب): عبدالله بردونی تا چه حد توانسته از ظرفیتِ موسیقایی: بحر عروضی، قافیه و واژگان و عبارات، برای انتقال احساس و عاطفه شعری به مخاطب بهره ببرد؟

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های بی‌شماری به بررسی موسیقی، در شعر شاعران مختلف پرداخته‌اند که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود: ١-«پیوند موسیقی و رثا در شعر خنساء»؛ از مسبوق، سید مهدی و نرگس نسیم بهار، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره بیستم، ١٣٩٢. ٢- «تحلیل عناصر موسیقایی در چکامهٔ اُزریه»، از نوری کیذقانی، سید مهدی، لسان مبین، زمستان ٩٤. ٣- «تأثیر موسیقایی فواصل قرآن بر ساختار قوافی اشعار جواهری» نوشته‌ی علی اکبر مرادیان، سید محمود میرزایی حسینی و جنت نصری، لسان مبین، دوره ٣، شماره ٧، بهار ١٣٩١. ٤- پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه رازی با عنوان: «تحلیل ساختاری و محتوایی شعر پایداری عبدالله البردونی» (١٣٩٣) از نسرین احمدوندی به راهنمایی تورج زینی‌وند. نویسنده در پایان‌نامه‌ی حاضر در بحث تحلیل ساختاری در ٦ صفحه به بحث موسیقی درونی و

بیرونی پرداخته است که در موسیقی درونی به ذکر چند شاهد شعری در باب تکرار، واج‌آرایی و در موسیقی بیرونی برای ٦ بحر از بحرهای مورد استفاده شاعر به بیان شواهدی اکتفا نموده است.

در بیان وجه تمایز تحقیق حاضر با پیشینه مذکور باید گفت، مقاله حاضر ضمن تحلیل عمیق‌تر موسیقی در شعر بردونی به بیان چگونگی استفاده شاعر از آن در جهت تصویرآفرینی‌های شعری پرداخته است.

موسیقی در شعر عبدالله بردونی

موسیقی شعر، نظم خاصی است که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد؛ به عبارتی دیگر، هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوّت‌ها و هرگونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن، معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد (مسبوق، ١٣٨٤: ٢٥٩). این هماهنگی و هم‌نشینی، گاه در خطی افقی بوجود می‌آید که حاصل هم‌نوایی وزن و قافیه است و گاه در خطی عمودی خود را نشان می‌دهد، که باز هم عنصر قافیه و هم‌نشینی درست واژگان و عبارات آن را به وجود می‌آورد. شفیعی کدکنی موسیقی حاصل از این عناصر را به چهار نوع: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی تقسیم می‌کند (شفیعی کدکنی، ١٣٦٨: ٣٩٠).

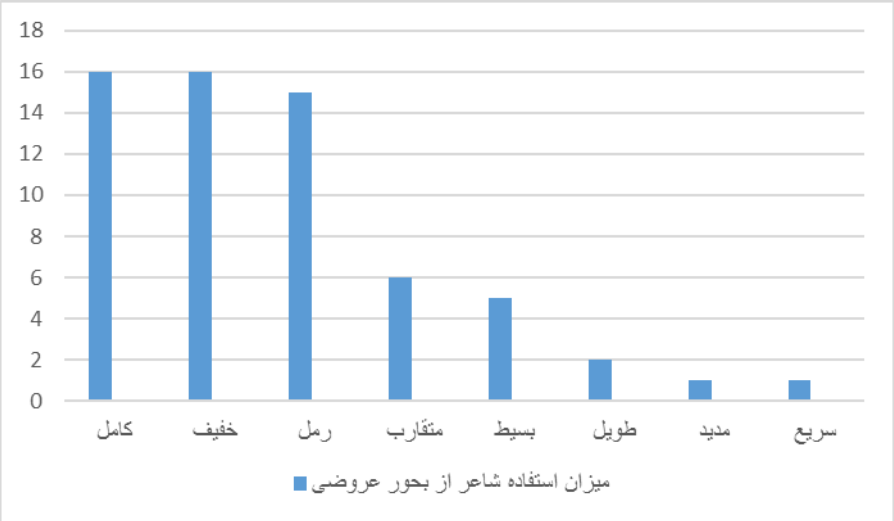
ما نخست به کارکرد عناصر موسیقی بیرونی (بحرهای عروضی) شعر عبدالله بردونی در دفتر «من أرض بلقیس» پرداخته و پس از مطالعه آماری میزان کاربرد بحرهای عروضی در دفتر شعری شاعر، کارکرد موسیقایی دو بحر از این بحرها را تبیین می‌سازیم:

موسیقی بیرونی: بحر عروضی یکی از عناصر مهم و نقش‌آفرین در گروه موسیقایی کلمات محسوب می‌شود. در تعریفی گفته‌اند: «وزن هیئتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیئت، لذتی مخصوص یابد ... و موضوع آن اگر حروف باشد آن را شعر خوانند» (طوسی، الف ١٣٨٩: ٤). شاعران قادرند با بهره بردن از کارکرد موسیقی بحر، فضایی متناسب باحالت روحی

و احساسی خود بیافرینند، فضایی کلی که تصویرهای شعری متناسب با آن شکل می‌گیرد.

ناقدان قدیم و جدید، پیوسته به کارکرد این عنصر موسیقایی نظر داشته و هر وزنی را متناسب باحالتی و احساسی از شاعر دانسته‌اند. ارسطو آنجا که از منشأ و انواع شعر سخن می‌گوید به اوزان شعری در ادبیات یونان اشاره می‌کند و هر وزنی را متناسب با غرضی برمی‌شمرد (ارسطو، ۱۳٤۳: ۲۹). خواجه‌نصیرالدین متأثر از ابن‌سینا اوزان شعری را در رزانت و خفت گونه‌گون می‌داند (طوسی، الف ۱۳۸۹: ٦). وی در اساس الاقتباس می‌گوید: «شعر محاکات به سه چیز کند: به لحن و نغمه...به نفس کلام مخیل ... و به وزن که هم محاکات احوال کند و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس، چه وزنی که ایجاب طیش کند و [چه] وزنی که ایجاب وقار کند...» (طوسی، ب ۱۳۸۹: ۵۱۵).

به نظر می‌رسد عبدالله بردونی، با آگاهی از کارکرد موسیقایی بحور شعری، به خوبی توانسته از آن در جهت انتقال احساس و عاطفه‌ی خود و هماهنگ با درون‌مایه‌ی شعر بهره ببرد؛ در مطالعه آماری که بر روی شعر شاعر انجام شد، مشخص گردید که وی در دفتر شعری «من أرض بلقیس» تنها از هشت بحر عروضی مدد جسته است که میزان استفاده هر بحر در زیر به‌صورت نمودار نشان داده می‌شود.



همان‌طور که مشاهده می‌شود، بحرهای کامل، خفیف و رمل جزء پرکاربردترین بحرها و متقارب و بسیط در مقایسه با دیگر بحرها کاربرد متوسطی دارند. از آنجاکه سخن از ویژگی اوزان شعری، موضوع جدیدی نیست و بیان ویژگی همه اوزان، در این مجال نگنجد، در اینجا به‌صورت گزینشی به واکاوی کارکرد دو بحر: کامل –از بحرهای پرکاربرد– و متقارب از بحرهای با کاربرد متوسط می‌پردازیم و در خلال بخش‌های بعدی به ویژگی دیگر بحرها نیز اشاره می‌شود.

بحر کامل: این بحر از تکرار سه‌باره تفعیله «متفاعلن» در مصراع به وجود می‌آید. درباره ویژگی این وزن گفته‌اند: «کامل از نظر حرکات و طنین‌انگیزی جزء نخستین بحرهاست» (الطیب، ۱۹۷۰: ۱۱٦/۱). بستانی آن را مناسب هر نوع شعری می‌داند و در بیان ویژگی آن می‌گوید بیشتر به شدت تمایل دارد تا رقت؛ ... فراز و نشیبی در آهنگ آن وجود دارد که عاطفه را برمی‌انگیزد (البستانی، ۲۰۰٤: ۱/ ۹۲). بردونی از این بحر در اغراض مختلفی همچون: وصف، مدح، فخر و ... سود جسته است؛ اوج حرکت و پویایی بحر کامل را در دیوان «من أرض بلیس» می‌توان در قصیده ٤۲ بیتی«عودة القائد» مشاهده کرد، که شاعر در استقبال مردم یمن از ولی عهد خویش، به صنعا سروده است.

لمـــن الجمـــوعُ تمـــوجُ مـــوجَ الأبحـــرِ وتضـــــجُّ بـــــينَ مهلّـــــل و مكـــــبّر
لمـــن الهتـــافُ يشـــقّ أجـــوازَ الفضـــا ويهـــــزّ أعطـــــاف النهـــــار المســـــفرِ
ولمـــن تجاوبـــت المـــدافعُ وانـــبرت صيحاتها كضجيج يوم المحشر (ديوان: ۸۹/۱)

ناگفته پیداست که استفاده از بحر کامل در این قصیده هماهنگ و همسو با درون مایه قصیده است؛ زیرا خیزاب نهفته در تفعیله «متفاعلن» در این بحر، تداعی‌گر موج جمعیت در استقبال از ولی عهد و تلاطم آن در ذهن مخاطب است؛ بدین صورت که «مُتَفَا» الهام‌گر حرکت شدید و رو به جلو و وتد «علن» تداعی‌گر برگشت همراه با روانی جمعیت مردم است. قرار گرفتن نبره بر روی «واو» در سه واژه «جموع» و «تموج» و «موج» بر موسیقی بحر افزوده است. از این رو از این بحر می‌توان –به تعبیر شفیعی کدکنی– به بحر خیزابی یاد کرد (فیاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱٦۷).

موسیقی درونی نیز همسو با موسیقی بحر، وزن را پویاتر ساخته است؛ در بیت نخست که مطلع قصیده نیز می‌باشد، چند عامل و ویژگی بر پویایی بیت افزوده است: یکی تکرار حرف جیم (٤ بار) که طنین آوایی بارزی در بیت دارد؛ خاصه آن که در دو مورد اول به صورت دوری و در ابتدای «وتد مجموع» تفعیله (عِلُن) آمده است و دیگری مشدد آمدن و کوبش کلمات در مصراع دوم در سه واژه داری تشدید است که می‌توان گفت حالت نوسان، ازدحام و شورانگیزی و تلاطم مردم را بهتر در ذهن مخاطب مجسم می‌سازد، چون در تشدید، هم تکرار حرف و هم حالت حرکت پس از سکون وجود دارد، که تداعی‌گر همین حالت جنبش و تلاطم است. استفاده از تشبیه و ترسیم موج دریا و حالت افت و خیز آن، کمک‌کار عنصر موسیقایی گشته است، همچنانکه دلالت معنایی واژگانی همچون: مهلل، مکبر، هتاف، تجاوبت، صیحات، تثرثر، متهدج و... بر ترسیم فضای هیاهوی سیل جمعیت می‌افزاید.

در بررسی موسیقی درونی قصیده مذکور به مواردی همچون تکرار حرف (واج آرایی) در ابیات:۱۰و ۳۸، تکرار واژه: تکرار ٦ باره «لمن» در ابتدای بیت اول تا ششم، تکرار ۳باره «من» در بیت ۳۷ ، رد الصدر الی العجز در ابیات: ١٦ و ۳۵ و صناعات دیگری همچون تلمیح به داستان‌های کهن یمن مثل: بلقیس، سیف بن ذی‌یزن، مراعات نظیر، تضاد، طباق بر می‌خوریم که از دیگر ابزار تقویت کننده موسیقی درونی و معنوی در قصیده هستند.

بحر متقارب: بحر متقارب از تکرار چهار باره تفعیله فعولن در مصراع شکل می‌گیرد و شش بار در دفتر شعری «من أرض بلقیس» بکار رفته است. در ویژگی موسیقایی این بحر اقوال مختلفی نقل‌شده است، این بحر به موسیقی روان، کوبشی و آهنگ ساده‌اش مشهور می‌باشد (الطیب، ۱۹۷۰: ۳۱۲/۱). شاید علت این امر به دلیل پشت سر هم آمدن و توالی منظم اسباب و اوتاد است. از مهم‌ترین اغراض آن حماسه، مدح، فخر و حکمت می‌باشد (معروف، ۱۳۸۷: ٤٠)، وحیدیان کامیار آن را در گروه وزن‌های حماسی قرار

می‌دهد (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۲: ۷۳). چنانکه در ادبیات فارسی منظومه‌هایی همچون شاهنامه‌ی فردوسی، علی نامه، بوستان سعدی و... نیز در این بحر سروده شده است.

در بررسی‌های انجام‌شده روشن گردید که شاعر از بحر متقارب در اغراض حماسه، فخر و مدح بیشترین بهره را برده است. وی در قصیده‌ای ۷۸ بیتی با عنوان «الطریق الهادر» که زیر عنوان آن نوشته «**قالها الشاعر بمناسبة مظاهرة الشباب اليمني التي جرت آخر صفر سنة ۱۳۸۲ هـ**» از بحر متقارب استفاده نموده است. وی در این قصیده شور و حماسه جوانان یمن را مورد ستایش قرار داده و آن‌ها را به پایداری و بیداری در مقابل استبداد خاندان حمیدالدین دعوت می‌کند:

هتافٌ هتافٌ و ماجَ الصدی　　و أرغی هنا و هنا أزبَدا
وزحفٌ مريد يقود السنا　　و يهدي العمالقة المُرّدا
تلاقت مواكبه موكبا　　يمدّ الى كل نجم يدا
عمائمه من لهيب البروق　　وأعينه من بريق الفدا
أفاقت فناغت صبايا مناه　　على كلّ أفق صبا أغيدا
وهبّ ودوّى فضجّ السكون　　ورجّعت الريح ما ردّدا(دیوان: ۱/۴۰۰)

موسیقی حاکم بر فضای این قصیده کوبشی و طبلی است و در برانگیختن احساس مخاطب بسیار مؤثر می‌باشد. اغلب شاعران انقلابی در سروده‌های خود به این بحر توجه خاصی دارند. به عنوان مثال موسیقی این بحر برای ما ایرانیان تداعی‌کننده سروده‌های اول انقلاب است. موسیقی این سرود، یادآور شعر «بهاران خجسته باد» سروده عبدالله بهزادی است که در بحر متقارب و با این مطلع آغاز می‌شود:

هوا دل‌پذیر شد گل از خاک بردمید　　پرستو به بازگشت زد نغمه امید

به نظر می‌رسد علت شورانگیزی این بحر به ویژگی منحصربه‌فرد تفعیله «فعولن» برمی‌گردد؛ همان‌طور که اشاره شد توالی وتد (فعو) و سبب (لن) و نیز قطع شدن نفس در پایان هر تفعیله و تناوب آن در چهار مرحله، بر کوبش و تداعی فضای حماسی در ذهن مخاطب مؤثر می‌باشد. تکرار ۸ باره‌ی مصوت «الف» که دهان به هنگام تلفظ آن باز می‌شود، [در بیت اول] رهایی و آزادی را به ذهن متبادر می‌کند (زمردی، ۱۳۹۲: ۲۰۵).

دلالت معنوی واژه‌های «ماج»، »أرغی» و «أزبدا» در بیت اول بر تصویرسازی ذهنی نزد مخاطب اثرگذار و کارکرد موسیقی بحر متقارب را در تصویرآفرینی شعری دوچندان کرده است. نکته قابل توجه در این بحر زحاف و علّه‌هایی است که به تناوب بر تفعیله-ی «فعولن» وارد می‌شود؛ «این امر شعر را از ایستایی و یکنواختی به سبب آن دلخستگی و تکراری بودن، نجات می‌دهد و به تنوع و ریتمیک بودن آن کمک می‌کند و به دنبال آن شعر را زنده و پویا نگه می‌دارد» (سیفی، ۱۳۹۳: ۱٤۲).

علاوه بر این، موسیقی کناری در این قصیده‌ی نسبتا طولانی، تاکید کننده‌ی درون-مایه و هم‌ساز با بحر متقارب است؛ بدین معنی که حرف رویّ «دال» که از حروف انفجاری بوده، به همراه «الف» اطلاق، وزن حماسی را تشدید کرده‌اند.

تکرار واژگان «هتاف»، «هنا» در بیت نخست، و جناس اشتقاقی بین «مرید» و «مرّدا»، «مواکبه» و «موکب»، «یمدّ» و «یدا»، «بروق» و «بریق»، «أفاقت» و «أفق» «صبایا» و «صبا»، همچنین هم‌آوایی دو ساختار فعلیِ «أفاقت فناغت» در ابیات مذکور و مشدد آمدن واژگان: «هبّ»، «دوّی»، «ضجّ»، «رجّع» و «ردّدا» در بیت ٦ بر غنای موسیقی درونی افزوده و وزن عروضی را بارزتر کرده‌اند.

موسیقی کناری

قافیه دومین عنصر از عناصر گروه موسیقایی واژگان شعری محسوب می‌شود و از آن به‌عنوان موسیقی کناری نیز یاد می‌شود. وضوح شنیداری و بروز صوتی آن از وزن بیشتر است و چون در قالب واژگان می‌آید دلالت‌گر می‌باشد (الحلو، ۲۰۰۵: مقدمه). ابراهیم انیس در تعریف قافیه با تأکید بر جنبه موسیقایی قافیه می‌گوید: «قافیه چیزی جز تکرار برخی اصوات در پایان مصراع نیست و تکرار آن‌ها، بخش مهمی از موسیقی شعر به شمار می‌رود و به‌مثابه فواصل موسیقی است که شنونده انتظار تکرار آن را دارد و از این تکرار لذت می‌برد» (انیس، ۲۰۱۰: ۲۳۳).

در باب ویژگی قافیه نکات بسیاری مطرح‌شده که با توجه به ماهیت بحث، ما به ویژگی انتقال احساس و عاطفه شاعر، از راه موسیقی قافیه اشاره‌ای می‌کنیم. «القای

مفهوم از راه آهنگ کلمات ازجمله ویژگی‌های قافیه است و در بسیاری از شعرها، قافیه ازنظر صوتی ترسیم مفهوم شعر است، اگر موضوع شعر حالت ندبه و فریاد کشیدن باشد، قافیه نیز این حالت را ازنظر صوتی نمایش می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۱۰۰).

ناقدان، قافیه را به دو نوع مقید (رویّ ساکن) و مطلق (رویّ متحرک) تقسیم می‌کنند؛ قافیه مطلق، موسیقایی‌تر از قافیه مقید به نظر می‌رسد. هرچند عبدالله بردونی از موسیقی قافیه‌ی مقید، نیز بهره مطلوب را برده است. او در قصیده‌ی ۲۹ بیتی با عنوان «مع الحیاة» که با موضوع شکایت و شکوه از زندگی سروده است، توانسته از ویژگی این قافیه برای بیان احساس و عاطفه خویش استفاده کند:

یـا حیـاتي و یـا حیـاتي إلـی کـمْ　　أحتسـي مـن یـدیک صـاباً و علقـمْ
وإلـی کـم أمـوت فیـک و أحیـا　　أیـن مـني القضـا الأخـیر المحـتّمْ
أسـلميني إلـی الممـات فـإنيّ　　أجـد المـوتَ فیـک أحنـی و أرحـمْ
مـا حیـاتي إلاّ طریـق مـن الأشـ　　واک أمشي بها علی الجرح و الدّم (دیوان: ۱۸۷/۱)

شاعر این نغمه حزن‌آلود را در حالی سروده که در ظلمت شب و در بستر بیماری در بیمارستانی بستری بوده و از شدت درد به خود می‌پیچیده است (بردونی، ۲۰۰٦: ۱۸٦/۱). به نظر می‌رسد بردونی به کمک قافیه مقید «میم» و وزن عروضی سنگین، به‌خوبی توانسته است حالت ناتوانی و بیماری خود و درد ناشی از آن را به ذهن مخاطب الهام نماید؛ بدین صورت که قافیه مقید از ارزش موسیقایی کمتری برخوردار است و انسان مریضی که در بستر بیماری افتاده است، به موسیقی رغبتی ندارد. از جنبه آوایی، حرف میم ازجمله حروفی است که به هنگام تلفظ، لب‌ها بر روی هم قرار می‌گیرند و نفس بعد از سد شدن در دهان، به‌صورت آوای غنه‌ای از بینی خارج می‌شود. این حالت بیانگر عدم توانایی شاعر بر سخن گفتن و تداعی‌گر ناله‌های اوست.

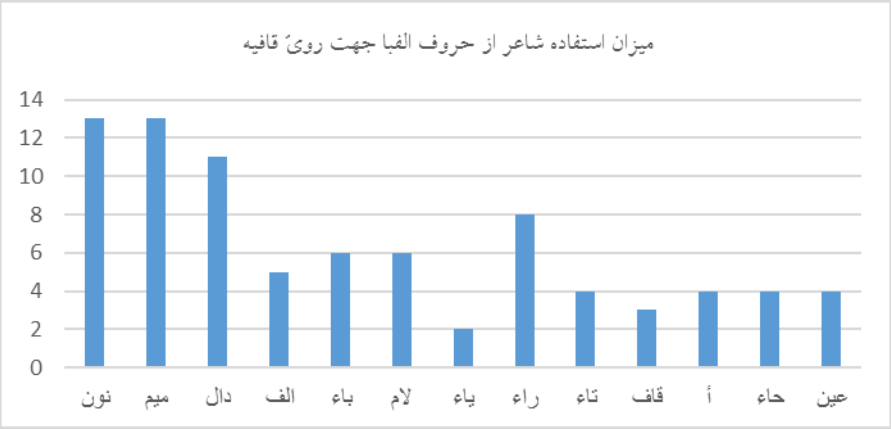
کلمات قافیه در بحر خفیف در فاصله‌های کوتاه و مدت کم، پشت سر هم تکرار می‌شوند؛ حالت مریضی، که درد طاقت او را طاق کرده و پاره پاره سخن می‌گوید. در همین راستا، نکته جالب‌توجه اینکه «برخی از مصادری که به میم ختم می‌شوند دلالت بر این عدم توانایی در سخن گفتن و پیچش و جمع شدن می‌کنند و با حرکت قرار

گرفتن لب‌ها بر روی یکدیگر مطابقت دارند. بجم (سکت عن عی)، بکم (عجز عن الکلام خلقة)، بلم الرجل (سکت)، جم الرجل (سکت عن غیظ) و ...جمّ (اجتمع)، دکمه (جمع بعضه علی بعض)، ردم الثوب (جمع بعضه علی بعض)، رکم، کوّم، ازدحم، لمّ و ... از این نمونه هستند» (عباس، ۱۹۹۸: ۷۵و ۷٦).

موسیقی داخلی نیز در این قصیده، همسو با آوای برخاسته از قافیه است، بدین معنی که حرف «میم» ۱۱٤ بار در این قصیده‌ی ۳۳۵ کلمه‌ای تکرار شده است و بر غنای موسیقی کناری افزوده است. تکرار ۲۰ باره‌ی واژگان «حیاة» و «موت» در سرتاسر قصیده، همسو با عنوان قصیده و تاکید کننده شکایت شاعر از زندگی است. علاوه بر این موسیقی معنوی شامل: تضاد، طباق، مراعات نظیر و... از دیگر جنبه‌های موسیقی قصیده مذکور است که در خدمت انتقال احساس و عاطفه شاعر قرار گرفته است.

بردونی تنها در ۵ قصیده از قافیه مقید در دفتر «من أرض بلقیس» استفاده نموده است

اما قافیه مطلق، غنای موسیقایی آن، مرهون حرف وصل است؛ حرف وصل به حرف مد یا لین یا هاء گفته می‌شود که بعد از حرف رویّ می‌آید و از اشباع مجری حاصل می‌گردد (ابن‌جنی، ۱٤۳۰: ۱٤۰) در مطالعه آماری و انجام گرفته بر دیوان بردونی، مشخص شد که او در دفتر شعری «من أرض بلقیس» تنها از سیزده حرف الفبا و به نسبت‌های مختلف جهت رویّ قافیه استفاده نموده است.



همان‌طور که نمودار نشان می‌دهد، حروف میم و نون و دال جزء پربسامدترین حروفی هستند که در دفتر شعری شاعر، حرف روی قرارگرفته‌اند و برعکس یاء و قاف از کمترین میزان استفاده برخوردار هستند. در تطبیق این نتیجه، با تحقیقی که ابراهیم انیس بر روی شعر قدیم و جدید عرب انجام داده، مشخص شد که بین بردونی و سایر شاعران تفاوتی در انتخاب حرف رویّ به چشم نمی‌خورد (ر.ک: انیس، ۲۰۱۰: ۲۳۵).

بسامد تکرار حرکت حرف رویّ نیز در این مطالعه آماری، بدین صورت آشکار شد: در ٢٤ قصیده قافیه مختوم به حرف مد «یاء»، ١٦ قصیده مختوم به «الف»، ٨ قصیده مختوم به «واو» و ٤ قصیده مختوم به «هاء» سکت بود. «یاء»، «واو» و «الف» از اشباع کسره، ضمه و فتحه به وجود می‌آیند و قافیه را به مجموعه‌ای آهنگین تبدیل می‌کنند و حرکت حرف رویّ در تعیین نوع موسیقی قافیه، بسیار مهم است (مسبوق، ۱۳۹۲: ٢٦٤). به طوری که «بین یاء و واو، نوعی تضاد است، زیرا در کسره نوعی رقت و نرمی است در حالی که ضمه، دارای ابهت و فخامت می‌باشد. فتحه که به الف اطلاق تبدیل می‌شود نیز به دلیل کشش رو به بالا و ادای آن از دورترین نقطه حلق، شبیه فریاد است» (الطیب، ۱۹۷۰: ٦٨/١و ٦٩).

در ادامه به دلیل ضیق مجال، به تحلیل دو حرف از حروف رویّ پرکاربرد و دو حرف از حروف وصل بسنده می‌کنیم؛ حرف «نون»، در گروه حروف رویٍّ پرکاربرد، قرار می‌گیرد که در قصیده «هائم» و با تکیه بر موسیقی حاصل از حرف وصل «یاء» بررسی می‌شود. بردونی در قصیده مذکور که با ابیات زیر آغاز می‌شود- به بیان درد و اندوه خود پرداخته است:

قلبه المستهام ظمآن عاني یحتسي الوهم من کؤوس الأماني
قلبه ظامئ إلیک فصبّي فیه عطر الهوی و ظلّ التداني
أنت في قلبه الحیاة و کلّ الحـ ـب کلّ الهوی وکلّ الغواني
فیک الجمال فیک التقی الحسـ ـن وفیک التقت جمیع الحسان (دیوان: ٧٥/١)

حرف روی «نون» در این قصیده مقطع صوتی باز و مفتوح است که فضایی نجواگونه را الهام می‌کند. همان‌طور که مشاهده می‌شود ابیات این قصیده به آوای (ani)

ختم می‌شود و حرف روی نون که از حروف غنه‌ای و طنین‌دار است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۷). بین دو مصوت بلند قرار می‌گیرد؛ بین مصوت بلند «الف» که آوایی تفخیمی و بم و «یاء» که آوایی زیر و افتان دارد و با توجه به کشش و امتدادی که در این دو است با حرکت نفسِ یاری خواه و استغاثه شاعر متناسب است و توجه شنونده را به رنج و اندوه وی جلب می‌کند.

موسیقی بیرونی و درونی نیز همسو با موسیقی کناری، در بیان احساس و اندوه شاعر نقش آفرین هستند. قریب المخرج بودن «همزه» و «عین» در کلمات «ظمآن» و «عانی» و به تبع آن شکل گرفتن موسیقی «ano ani» در آخر مصرع اول، همسو با آوای قافیه گشته است. تکرار واژگان «قلبه»، «ظامئ»، «کلّ» در ابیات ۱ تا ۳ و واژگان «فیک» و «الحسن» در بیت چهارم، موسیقی درونی را بارزتر نموده است.

در بررسی‌های انجام‌شده بر روی کارکرد موسیقی حرف مد «یاء» –به‌عنوان حرف وصل قافیه– در ۲۳ قصیده دیگر مشخص گردید که این حرف، موسیقیِ قافیه را در خدمت بیان احساس و عاطفه شاعر قرار داده است و بردونی از آن به‌خوبی توانسته در جهت تعبیر حال خود و خیال‌انگیزی مخاطب استفاده کند.

حرف مد «الف»، دومین حرف وصلِ پرکاربرد در دیوان شاعر است، بردونی در قصیده‌ای ۲٦ بیتی با عنوان «أنا» از این حرف وصل استفاده کرده است. نکته قابل توجه اینکه قصیده‌ی مذکور از ٤ بخش، با قافیه متفاوت تشکیل شده است و هر بخش، رویّ و وصل متفاوت و مختص به خود را دارد. به ابیات نخستین هر بخش بنگرید:

مقطع اول (شامل ۱۰ بیت):

مـــا بـــین ألـــوان العنـــا ءِ و بـــین حشـــرجة المنـــی

مـــا بـــین معـــترک الجـــرا ح و بـــین أشـــداق الفنـــا (دیـــوان: ۱۸۳/۱)

مقطع دوم (شامل ۳ بیت):

أهـــوی و ألقـــی غـــیر مـــا أهـــوی و مـــاذا أشـــتهي؟ (دیـــوان: ۱۸۴/۱)

مقطع سوم (شامل ۱۰ بیت):

وأنـــا حنـــین تائـــه بـــین المحبـــة و الشـــقا

أظمـــــا وأظمـــــا للجمـــــا ل وأيـــن مـــني المســـتقی (دیـــوان: ١٨٤/١)

مقطع چهارم (شامل ٣ بیت):

يـــا آســـر العصـــفور رفـــ قـــاً بالجنـــاح المتعـــب (دیـــوان: ١٨٥/١)

موضوع قصیده مذکور، «خودِ» شاعر است که بردونی در آن به شکایت از وضع موجود می‌پردازد. در بخش نخست شاعر، از شرایط نامساعد موجود می‌نالد و با حالتی از کلافگی و عصبانیت به شکوه و شکایت می‌پردازد. در تحلیل موسیقایی این بخش درمی‌یابیم که حرف وصل الف – که دهان به هنگام تلفظ آن باز می‌شود- با فریاد و خشم شاعر از وضع ناخوشایند موجود مطابقت دارد. موسیقی این بخش فرازی است و فریادهای پی‌درپی شاعر را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. این شکوی و شکایت با حالت روحی و روانی شاعر که -«به مصیبت نابینایی دچارشده و رنج ناشی از آن او را به درجه بدبینی رسانده به‌طوری‌که هیچ نقطه امیدی در افق زندگی خود، حتی در رؤیاهای خود نمی‌بیند» (الذبیانی، ١٤٣١: ٥٦)- مطابقت دارد.

در این مقطع ١٠ بیتی، موسیقی بیرونی هماهنگ با موسیقی کناری است، بدین معنی که بحر کامل مجزوء، متناسب با بیانِ همراه با تندی و شدت شاعر است؛ شدتی که مصوت «الف» تداعی‌گر آن می‌باشد. نکته قابل توجه در این مقطع اینکه مصوت «الف» ٤٢ بار و تقریبا در ٥٠٪ کلمات این بخش تکرار شده است. تکرار ساختار ترکیبی «ما بین» در ابیات ١ تا ٣، تکرار واژگان «هنا» در ابیات ٣، ٤، ٦ و ٧، ردّ العجز علی الصدر در ابیات ٧ و ٨ از ویژگی‌های موسیقی داخلی، در این مقطع است.

شاعر در بخش دوم و در مقطعی کوتاه، کمی آرام می‌گیرد، لحن وی رقیق‌تر می‌گردد و موسیقی شعر از جوشش و حرکت می‌افتد و کُند و آرام می‌شود. قافیه که به «tahi» ختم می‌شود، افتان است و این افتان بودن موسیقی، تداعی‌گر آه و افسوس شاعر است. فراوانی آوای «هاء» در این سه بیت نیز، تداعی‌گر آه کشیدن‌های شاعر است. واژه «أهوی و مشتقات آن ٤ بار در این سه بیت تکرار می‌شود.

در بخش سوم دیگربار موسیقی شعر سیر فرازی به خود می‌گیرد و به مرتبه مقطع اول و بلکه بالاتر از آن می‌رسد. دلالت واژگان این مقطع و آوای قاف– به همراه کشش

رو به بالا- می‌تواند بیانگر این مطلب باشد. به این معنی که شاعر در بخش اول از رنج تنهایی و محرومیت و عدم آرامش سخن می‌گفت؛ اما در بخش سوم از مرگ خواهی و خلاصی از این زندگی صحبت می‌کند و بیت «ومتی متی یطفی الفنا الـ/موعود عمری الأحمقا» اوج این عصبانیت و دادخواهی را نشان می‌دهد. کما اینکه استفهام موجود در بیت مذکور بر لحن تند شاعر دلالت می‌کند.

حرف «قاف» در این مقطع مختوم به الف اطلاق است. قاف ازجمله حروف انفجاری است و بر شدت و پویایی دلالت می‌کند (عباس،۱۹۹۸: ۵۵). و گویا «از شکافتن جسم‌ها و کندن آن‌ها، خاصه اگر رطوبتی داشته باشند، شنیده می‌شود» (ابن‌سینا، ۱۳٤۸: ۸۷). کلمات قافیه در مقطع مذکور: الشقا، المستقی، اللقا، یحرقا، تفرقا، الأحمقا، موثقا، البقا، تمزقا و یزهقا می‌باشد. دلالت واژگان در اغلب کلمات قافیه، دارای بار معنایی منفی و بیانگر نگاه تیره و بدبینانه شاعر به خود و زندگی می‌باشد و از دیدگاه روان‌شناختی می‌توان گفت تکرار قاف به همراه الف اطلاق، طنین‌انداز روح تشاؤم و بدبینی در فضای قصیده است و با صدای کلاغ که در فرهنگ عرب نماد شوم و بدبینی است هماهنگی دارد. ناگفته پیداست که بحر کامل که ازجمله بحرهای پرحرکت است و در اینجا نیز مجزوء شده است، با حرکت و نبره خود، گویای لحن تند و شدید شاعر است. تکرار پربسامد واژگان و واج‌ها، در بیت ۲، ۳، ۵، ٦، ۹ و ۱۰، تضاد در بیت ۱، ۷ و ۸، رد العجز علی الصدر در بیت ۵، از دیگر زیبایی‌های موسیقی درونی قطعه سوم است.

در مقطع چهارم و پایانی نیز – همچون مقطع دوم- خشم و تندی بردونی فروکش می‌کند و این می‌تواند حسن ختام خوبی برای قصیده باشد. گواینکه زبان گشودن به شکوه و شکایت برای او جز خستگی و رنج چیزی ندارد و مسیر و سرنوشت او را عوض نمی‌کند. ازاین‌رو سر تسلیم فرود می‌آورد و ندا در می‌دهد: «یا آسر العصفور رفقا بالجناح المتعب». موسیقی قافیه در این قطعه سیر نزولی پیدا می‌کند؛ زیرا به یاء منتهی می‌شود. ازاین‌رو حرکت و موسیقی در این بخش کُند می‌گردد و این با اظهار عجز و فرود آوردن سر تسلیم شاعر به قضا و قدر الهی هماهنگ می‌باشد.

موسیقی درونی

علاوه بر تناسب وزن و قافیه با روح شعر، چگونگی ترکیب و چینش الفاظ در کنارهم و سازگاری آن با معانی و مفاهیم شعری، عامل ایجاد موسیقی درونی می‌باشد؛ به تعبیری دیگر، بخشی از ارزش محتوایی یک اثر ادبی، در ساختار و موسیقی الفاظ و عبارات نمایان می‌شود. «وظیفه‌ی تعبیر و بیان در ادبیات تنها به دلالت معنوی واژگان و عبارت‌ها محدود نمی‌شود. بلکه عوامل تأثیرگذار دیگری که کامل‌کننده بیان هنری است بر دلالت معنوی واژه افزوده می‌شود، یکی از این عوامل که بخش بنیادین بیان ادبی است؛ ضرب‌آهنگ (ایقاع) موسیقایی واژگان و عبارت‌ها، تصویرها و سایه‌هایی است که افزون بر معانی ذهنی با واژگان و عبارت‌ها درآمیخته است» (سیدقطب، ١٣٨٩: ٦٤).

برای تبیین کارکرد موسیقایی و دلالت‌گری واژگان، باید همه‌ی اجزای آن را مد نظر داشت؛ از کوچکترین واحد (فونیم) گرفته تا ترکیب‌ها و ساختارهای متعدد واژگانی و صورت‌های بلاغی که در جای خود کارکرد ایحائی و دلالت‌گری دارند (عودة، ٢٠١١: ٦٤). در ادامه تلاش می‌کنیم موسیقی درونی و سازه‌های تشکیل دهنده‌ی آن را در قصیده‌ی «ثائران» مورد مطالعه قرار دهیم؛ این قصیده ٧٨ بیتی با مطلع زیر در مدح و ستایش جمال عبدالناصر سروده شده است:

مَـن جمـالٌ و مـن أسمّـي جمـالا معجـزاتٌ مـن الهـدی تتـوالی
وشمـوخ یسـمو علـی کـلّ فکـرٍ وعلـی کـلّ قمـة تتعـالی
مـن جمـال؟ حقیقـة تنثـني عنـ ـها الخیـالات یحـترقن انفعـالا
وعنـادٌ أعیـا البطـولات حتـی رجع الموت عنه یشکو الملالا (دیوان: ٥٦٧/١)

این قصیده در بحر خفیف سروده شده است، بحر خفیف در قیاس با سریع و منسرح به فخامت تمایل دارد و دارای کوبش و صلابت است (الطیب، ١٩٧٠: ١٩٢) و بیان‌گر موقعیت‌های عاطفی و واکنش‌های درونی شاعر است؛ ازاین‌رو به نظر می‌رسد با مقصود بردونی که بیان دلاوری‌ها و قهرمانی‌های جمال عبدالناصر است، سازگار می‌باشد. قافیه این قصیده نیز حرف «لام» قرار گرفته است و با توجه به ویژگی انفجاری

بودن آن و همچنین مختوم شدن آن به «الف» بر فخامت آن افزوده است زیرا الف به بیت کشش و رفعت داده است.

در مطالعه‌ی آماری صامت‌ها و مصوت‌ها در قصیده‌ی مذکور مشخص شد، تعداد مصوت‌ها در این قصیده بیشتر از صامت‌ها است و در این بین، آوای «الف» (۲۹۱ بار) و آوای «واو» (٥٦ بار)، بیشتر از آوای «یاء» (۵۵ بار) بکار رفته‌اند؛ از این رو می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی حاصل از آواهای الف و واو با درون‌مایه‌ی قصیده و موضوع شعر هماهنگ بوده و تداعی‌گر جایگاه رفیع جمال عبدالناصر رهبر مصر است.

صامت‌های «لام» (١٤ بار)، «میم» (١٤ بار) و «نون» – با احتساب تنوین– (۱۹ بار) پربسامدترین آواها در ابیات مذکور هستند، لام در این قصیده، بیشتر در خدمت تقویت موسیقی کناری قرار گرفته است و به دلیل قریب المخرج بودن آن با نون، موسیقی درونی را آهنگین‌تر کرده است. میم به دلیل انفجاری بودن و تکرار پربسامد آن در بیت نخست بر فخامت نام جمال عبدالناصر افزوده است.

در قطعه‌ی مذکور مصوت الف به ترتیب در بیت اول ۷ بار و در بیت‌های دوم تا چهارم هرکدام، چهار بار تکرار شده است و بیشتر در خدمت تقویت موسیقی قافیه قرار گرفته است، این فراوانی مصوت‌های بلند در قافیه به دلیل وضوحشان باعث علوّ جرس می‌شوند (یونس، ۱۹۹۳: ١٢٦). البته در بیت سوم در «عنها» و بیت چهارم «أعیا» کشش الف از بین رفته و به مصوت کوتاه (فتحه) تبدیل شده است و از بین رفتن این کشش و وقفه در موسیقی، می‌تواند با معنای فعل‌های (تثنی عن) و (أعیا) که دلالت بر نوعی عجز و ناتوانی می‌کنند، همسو باشد.

مصوت «واو» که ارزش آوایی آن نیز همسو با محتوای قصیده است ٤ بار تکرار شده است و تداعی‌گر معنای واژگان «شموخ، یسمو و بطولات» است، کشش و رفعت آوای واو در واژه «یشکو» به دلیل رسیدن به همزه وصل، از بین رفته است که با معنای ناتوانی مرگ و خستگی هماهنگ است.

مصوت «یاء» تنها یک بار در واژه‌ی «تثنی» بکار رفته و می‌تواند الهام‌گر صدای شاعر در نیافتن پاسخی برای سوال «من جمال؟» باشد، حقیقتی که خیال از درک آن

ناتوان است. ساختار صیغه‌ی دو فعل «تتوالی» و «یتعالی» نیز بر کششِ رو به بالای قافیه افزوده است. در ادامه سعی می‌شود ارزش آوایی حاصل از صناعات بدیعی همچون: تکرار، انواع جناس، طباق، ایهام، مراعات نظیر و ... در قصیده «ثائران» مورد مطالعه قرار گیرد:

تکرار واژگان

تکرار واژگان در دیوان شاعر از بسامد بالایی برخوردار است؛ تکرار، در اصطلاح به آوردن عناصر مشابه در مواضع مختلف یک اثر فنی اطلاق می‌شود و اصل و اساس هرگونه نظم و هماهنگی است (سیفی، ۱۳۹۳: ۱۵۱) تکرار در قصیده مذکور در خدمت القای معانی و مفاهیم شعری قرار گرفته و در جهت تکمیل کارکرد بحر عروضی و قافیه و همسو با آن حرکت نموده است. به‌عنوان‌مثال در نخستین بیت قصیده، شاعر با تکرار واژه «جمال» و «من» و نیز اسلوب استفهام سعی نموده از همان ابتدا شکوه رهبر انقلابی مصر را در ذهن مخاطب ترسیم کند. یکی از نمونه‌های موفق تکرار و طباق در قصیده مذکور، بیت زیر است که در توصیف دلاوری، رشادت و بی‌باکی جمال است:

و منايـــا تمضـــي و تـــأتي منايـــا و قتـــال دامٍ يثـــير قتـــالا (دیـــوان: ۵۷۲/۱)

تکرار مرتب هر یک از واژگان «منایا» و «قتال» در ابتدا و انتهای هر مصراع افزون بر ایجاد ضرب‌آهنگ چرخشی، تداعی‌گر میدان نبرد و کشتار دشمنان در خیال مخاطب است. از دیگر نمونه‌های تکرار در قصیده مذکور، «رد العجز علی الصدر» است که باعث می‌شود، آوای واژه در ابتدای بیت هنوز در گوش شنونده از بین نرفته، دوباره در آخر بیت تکرار شود.(مسبوق، ۱۳۹۲: ۲۶۷) این آرایه ۳ بار در قصیده تکرار شده است:

بطـــل الثـــائرين وافـــى أخـــاه و البطـــولات تجمـــع الأبطـــالا (دیـــوان: ۵۷۵/۱)

این صنعت بدیعی که از آن به «تشابه الاطراف» نیز تعبیر می‌شود به دو گونه لفظی و معنوی تقسیم می‌شود؛ در گونه‌ی معنوی گوینده سخنش را با چیزی پایان می‌دهد که در معنا با آغاز کلامش تناسب دارد (سیفی، ۱۳۹۳: ۱۵۵). نمونه بارز این صنعت در بیت زیر آمده است:

والــرؤی تســأل الــرؤی کیــف ضــجّ الصمت؛ واستفسر الخیال الخیالا(دیوان: ۵۷۵/۱)

در این بیت، «الرؤی» به همان معنی «الخیالا»، در پایان مصراع دوم است و این نوع تکرار معنایی در زمره موسیقی معنوی قرار می‌گیرد. در بیت مذکور واژگان برساخته از «ب ط ل» علاوه بر ابتدا و انتهای بیت، یک بار دیگر در وسط تکرار شده و بر غنای موسیقی درونی افزوده است.

جناس

جناس نیز نوعی تکرار است و به تشابه لفظی بین دو کلمه گفته می‌شود و به دو صورت تام و ناقص دیده می‌شود؛ «رمز زیبایی جناس در این است که جناس، نمایشی از یک نوع کثرت در عین وحدت است، زیرا الفاظ آن در حیث صورت با هم وحدت دارند، در حالی که معانی آن دارای تنوع و کثرتند و این موج شباهت لفظی و اختلاف معنایی دوشادوش یکدیگر لذتی مخصوص را پدید می‌آورد (مسبوق، ۱۳۹۲: ۲٦٦ به نقل از خاقانی، ۱۳۷٦: ۳۰۸). این صنعت در قصیده‌ی «ثائران» از بسامد بالایی برخوردار است و از بارزترین نمونه‌های آن بیت زیر است:

واکتلمــــتم نقصــــا وزاد کمــــالا ومدی النقص أن یعیب الکمالا (دیوان: ۵۷۵/۱)

در این بیت، بین صورت فعلی «اکتملتم» و صورت اسمی «کمالا» جناس اشتقاقی وجود دارد، علاوه بر تکرار، طباق بین «نقصا» و «کمالا»، «زاد» و «النقص» قابل ملاحظه است. بر مبنای احصایی که بر روی این قصیده انجام شد؛ میزان کاربرد: واج‌آرایی، تکرار، جناس و انواع آن، رد العجز علی الصدر و طباق و انواع آن که موسیقی معنوی را تشکیل می‌دهند، در جدول زیر نشان داده می‌شود:

صنعت‌بدیعی	واژگان	میزان کاربرد
واج‌آرایی	واج‌آرایی «لام»، واج‌آرایی «عین»، واج‌آرایی «الف» دوبار، واج‌آرایی «میم»، واج‌آرایی «تاء»، واج‌آرایی «راء» و واج‌آرایی «سین»	۹ بار
تکرار	بین واژگان: (جمال وجمالا)، (یسمو علی کل فکر وعلی کل قمهٔ تتعالی)، (الهلال والهلالا)، (ملّ وملّ)، (الرؤی والرؤی)، (الخیال والخیالا)، (الجبال والجبالا)، (المحال والمحالا)، (منایا ومنایا)، (قتال وقتالا)، (سوال وسوالا)، (جواب وجواب)، (تلالا وتلالا)، (النقص ونقصا)، (کمالا والکمالا)، (رجالا ورجالا) و(لندن ولندن)	۱۷ بار
انواع جناس	بین واژگان: (ملّ وملالا)، (التاج وتتوّج)، (ینثال وانثیالا)، (الکبیر والکبار)، (الغزو والغزاة)، (رمادا ورمالا)، (تکابت وتکبت)، (جال وصالا)، (یرتدی ورداءا)، (تحتل واحتلالا)، (یعتدون والمعتدی)، (اکتملتم، کمالا)، (بطل، أبطالا)، (طفر وأطفالا)، (مآذن وماذا) و (ذبالا وضلالا).	١٦ بار
انواع طباق	بین واژگان: (حقیقهٔ والخیالات)، (إنطفی واشتعالا)، (هدی والضلالا)، (أضاءوا والللیل)، (موت والحیاة)، (ضجّ والصمت)، (یکسون والجُرد)، (الحیاة وموتی)، (العاصفات ورمادا)، (لاتسلْ وأسألْ)، (الفرار والنصر)، (الضحی وظلالا)، (یرتدی ویُرخی: در این بیت به معنی درآوردن)، (تمضی وتأتی)، (جواب وسوالا)، (یمضی ویأتی)، (أباهٔ وأثیم)، (یضفرون ویکللون)، (البطولات والأنذالا)، (تزری وأزدهی)، (یُحسن ویسیء)، (الرؤوس والأذیالا)، (قصرتم وطالا)، (سقطتم وسما)، (نقصا وکمالا)، (عراضا وطوالا)، (الشرف والدنایا)، (تلاقیا والانفصالا) و (الیمین والشمالا)	۲۹ بار
ردالعجزعلی‌الصدر	بین واژگان: (سوال والسوالا)، (اکتملتم والکمالا) و (بطل والأبطالا)	۳ بار

در تحلیل داده‌های جدول فوق می‌توان گفت: بردونی در گرایش به واج‌آرایی حروف مذکور و انتخاب درست آن‌ها موفق بوده است؛ زیرا غالب این حروف از آواهای مجهور بوده و حالت انفجاری آن‌ها با مضمون قصیده که ستایش و تمجید از قهرمان دنیای عرب است، هماهنگی دارد.

در بخش تکرار و انواع جناس نیز شباهت الفاظ در حروف و تکرار آن باعث موسیقایی شدن واژگان شده است. همان‌طور که ملاحظه می‌کنید یک‌پایه تکرار و

جناس در جدول فوق غالباً واژه‌ای است که حروف قافیه (ala) در آن قرارگرفته است و موسیقی حاصل از جناس را با موسیقی کناری پیوند داده است. کما اینکه این پدیده در انواع طباق هم قابل‌ملاحظه است.

در بخش انواع طباق: علاوه بر زیبایی که از تقابل واژگان در قصیده مذکور دیده می‌شود، گویی که این طباق به‌نوعی تکرار واژه اما در معنی منفی آن است به‌عنوان‌مثال: الخیال در مقابل حقیقهٔ، غیر الحقیقهٔ را به ذهن تداعی می‌کند. در بخش رد العجز علی الصدر گفته می‌شود ویژگی این صنعت در بخاطر آوردن قافیه است. به‌عنوان‌مثال خواننده ابیات فوق با دیدن «سوالٌ» در ابتدای بیت می‌تواند قافیه را حدس بزند و این خود باعث لذت و نشاط در وی می‌گردد. خلاصه مطلب اینکه بردونی توانسته است به کمک موسیقی که از واج‌آرایی، تکرار، جناس، طباق و ردالعجز علی الصدر ایجاد می‌شود، در جهت انتقال مفاهیم و تصاویر شعری به ذهن مخاطب بهره ببرد و در مواردی مثل قصیده مذکور بین موسیقی درونی و موسیقی کناری پیوند برقرار نماید.

نتیجه‌گیری

ازآنچه گذشت می‌توان این نتایج را استنباط کرد:

۱- عبدالله بردونی در پی از دست دادن حس بینایی، توانسته از حس شنوایی به منزله‌ی حس جایگزین، به نیکی بهره ببرد. این حس در زندگی وی کارکردی اولیه پیدا کرده است. تقویت این حس وی را قادر ساخته با گوش موسیقایی خود، موسیقی شعر خویش را به مرتبه تأثیرِ هنر موسیقی نزدیک کند. از طرفی فقدان حس بینایی، او را متکی بر حافظه کرده و نتیجتاً تقویت این نیرو را نزد وی به دنبال داشته است. حافظه‌ی قوی و گیرای وی، فرهنگ واژگانی گسترده‌ای را برایش به ارمغان آورده و توانسته است با دسترسی به این منبع عظیم، واژگان موسیقایی و عبارات آهنگین را گلچین نماید.

۲- برآیند کلی در بخش موسیقی بیرونی این‌که با توجه به آنچه درباره بحر کامل و متقارب گفته شد، به نظر می‌رسد عبدالله بردونی در دفتر شعری «من أرض بلقیس» به

بحرهای سبک و پرطنین و پرحرکت گرایش ویژه‌ای داشته است و از این رهگذر توانسته است با موسیقی پرحرکتی که این بحرها ایجاد می‌کنند تصاویر پویایی را بیافریند و در فضایی موسیقایی مفاهیم شعری و احساس خویش را به مخاطب منتقل سازد.

۳- بردونی در انتخاب قافیه توانسته است به نیکی از ویژگی آوایی حروف الفبا -مثل حرف نون، میم و قاف جهت حرف رویّ- و مصوت‌های بلند یاء و الف به‌عنوان حرف وصل در موسیقی کناری بهره جوید. البته در بررسی‌های انجام‌شده بر دفتر شعری «من أرض بلقیس» مشخص شد که گاهی برخلاف معیارهای وضع‌شده از سوی عروضیان، بردونی از ویژگی آوایی قافیه در جهت عکس آنچه عروضیان گفته‌اند استفاده کرده است که ما برای این جریانِ عکس، دلیلی نیافتیم.

٤- محور موسیقی درونی در شعر بردونی بر تکرار است: تکرار حروف الفبا یا همان واج‌آرایی، تکرار اسم که ما نمود آن را به‌صورت جناس، رد العجز علی الصدر و طباق می‌بینیم. بردونی توانسته است با موسیقی حاصل از بحر عروضی، حروف قافیه و تکرار، مفاهیم و معانی شعری را به خیال مخاطب منتقل کند.

منابع و مآخذ

- ابن‌سینا، ابوعلی (١٣٤٨ش)، مخارج الحروف أسباب حدوث الحروف، تصحیح و مقابله دو روایت از متن رساله و ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران «٦٦».
- انیس، ابراهیم (١٣٧٤ش)، آواشناسی زبان عربی، مترجم ابوالفضل علامی میانجی و صفر سفیدرو، چاپ اول، تهران، انتشارات اسوه، سازمان اوقاف و امور خیریه.
- زمردی، حمیرا (١٣٩٢ش)، نظریه نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی، تهران، انتشارات زوار.
- سید قطب (١٣٨٩ش)، اصول و شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمد ماهر، تهران، خانه کتاب.
- سیفی، مصطفی و دیگران (١٣٩٣ش)، بررسی فضای موسیقایی قصیده «کوثریه» در مدح امام علی (ع)، دو فصلنامه ادبیات شیعه، شماره ٤، صص ١٦٧-١٣٥.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٦٨ش)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین (الف ١٣٨٩ش)، معیار الاشعار، تصحیح: محمدفشارکی، تهران، انتشارات میراث مکتوب.

– --------(ب ۱۳۸۹ش)، اساس الاقتباس، مصحح، عزیزالله علیزاده، تهران، نشر فردوس.
– فیاض منش، پرند (۱۳۸٤ش) نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه، دوفصل‌نامه پژوهش زبان و ادب فارسی، شماره ٤، صص ۱۸٦-۱٦۳.
– مسبوق، سید مهدی و نرگس نسیم بهار (۱۳۹۲ش)، پیوند موسیقی و رثا در شعر خنساء، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۲۰، ۲۷۸-۲۵۵.
– وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵ش)، فرهنگ نام‌آوایی‌فارسی، مشهد، انتشارات‌دانشگاه فردوسی.
– ---------- (۱۳۷۲ش)، وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ سوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
– ابن جنی، عثمان (۱٤۳۰ق)، مختصر العروض و القوافی، تحقیق: قیس العطار، بیروت، موسسه التاریخ العربی.
– انیس، ابراهیم (۲۰۱۰م)، موسیقی الشعر، قاهرة، مکتبة الانجلو المصریة.
– البردونی، عبدالله (۲۰۰٦م)، دیوان عبدالله البردونی، بیروت، دارالعودة.
– البستانی، سلیمان (۲۰۰٤م)، إلیاذة هومیروس، الطبعةالثانیة، مصر، الجیزة، المجلس الأعلی للثقافة.
– الحلو، رحاب کمال (۲۰۰۵م)، قاموس القوافی، الطبعة الاولی، بیروت، مکتبة لبنان ناشرون.
– الذبیانی، مساعد بن سعد (۱٤۳۱ق)، السخریۀ فی شعر عبدالله البردونی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه أم القری، عربستان سعودی.
– الطیب، عبدالله (۱۹۷۰م)، المرشد إلی فهم اشعار العرب وصناعتها، الطبعةالثانیة، بیروت، دار الفکر.
– عباس، حسن (۱۹۹۸م)، خصائص الحروف العربیة و معانیها، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
– عمر، أحمد مختار (۲۰۰٦م)، دراسة الصوت اللغوی، الطبعة الرابعة، قاهرة، عالم الکتب.
– عودۀ، علی یونس (۲۰۱۱م)، البنیات الاسلوبیة فی شعر احمد الوائلی، پایان نامه کارشناسی ارشد، عراق، دانشگاه بصره.
– معروف، یحیی (۱۳۷۸ش)، العروض العربی البسیط، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.
– یونس، علی(۱۹۹۳م)، نظرة ادبیة فی موسیقی الشعر العربی، قاهرة، الهیئةالمصریة العامة للکتاب.

دراسة مدى فاعلية الموسيقى الشعرية في عملية التخييل (شعر عبدالله البردوني نموذجاً)

مصطفى مهدوى آرا[1]

سيد مهدى نورى كيذقانى[2]

الملخص

تعتبر الموسيقى الشعرية عنصرا فعالا في عملية التخييل لدى القاري. بحيث يستطيع الشاعر في إختياره للالفاظ النغمة والوزن العروضي المناسب لشعره، أن يرسم صورة ملائمة لعاطفته الشعرية وينقلها الى خيال المخاطب عبر الموسيقى الشعرية. ويبدو أن الشعراء المكفوفين –نظراً لفقدانهم حاسة البصر– يتحظون من حاسة سمع حادة وموسيقية وهذه تجعلهم قادرين على خير استخدام للألفاظ الرنينة والبحور العروضية. وتهدف هذه الدراسة الكشف عن مدى فاعلية الموسيقى الشعرية في تنشيط عملية التخييل لدى قارىء شعر البردوني، منتهجة المنهج الوصفي– التحليلي لتبيين مدى نجاح الشاعر في استخدامه الموسيقى الشعرية الايحائية. وتدلنا نتائج البحث على أنّ البردوني قد حاز نجاحا بارزاً في نقل عاطفته عبر موسيقى شعره ويمكن للقاري لشعره أن يعيد رسم صور الشاعر في خياله، ما يسمّى بعملية التخييل لدى النقاد.

الكلمات الرئيسية: "عبدالله البردني "، "الموسيقى الشعرية "، "إبداع الصورة ".

١– استاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزوارى

٢– استاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزوارى

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

خوانش مولّفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «الرجل الّذی یکره نفسه» نوشتهٔ حنا مینه

سیمین غلامی[1]، استادیار دانشگاه اصول دین تهران

تاریخ دریافت: ١٣٩٦/٠٩/١٨ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠٩/١٢

چکیده

رئالیسم جادویی شیوهٔ نوینی در داستان نویسی معاصر است که در آن نویسنده عناصری همچون «سحر و جادو» و «وهم و خیال» را با رخدادهای واقعی چنان ماهرانه در هم می‌آمیزد که شخصیت‌های واقعی و فرا واقعی و رخدادهای داستان برای خواننده کاملا طبیعی و باور پذیر جلوه می‌نماید. حنا مینه یکی از نویسندگان معاصر سوری به شمار می‌آید. درون مایهٔ بیشتر داستانهای او، تفاوت میان فقیر وغنی، فاصلهٔ بسیار میان آرزوهای انسان با واقعیتهای زندگی روزمره، مبارزه بخاطر عدالت اجتماعی، مبارزه با قیمومیت فرانسه و...است. وی رمان «الرجل الّذی یکره نفسه» را به شیوهٔ رئالیسم جادویی به رشتهٔ تحریر در آورده است. در مقالهٔ حاضر تلاش شده است، با روش تحلیلی و توصیفی مولّفه‌های رئالیسم جادویی و چگونگی و میزان استفادهٔ حنا مینه از آنها در رمان «الرجل الّذی یکره نفسه» مورد مطالعه و بررسی قرار گیرد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که او در این داستان، از شیوهٔ داستان نویسی «رئالیسم جادویی» در بیان مشکلات زندگی، فروپاشی زیرساختهای سنّتی و اثر پذیری متقابل خود و دیگری به شکل منفی و مثبت به خوبی بهره برده و توانسته با تلفیق واقعیت و خیال دغدغه‌هایش را برای خواننده به شکل هنرمندانه به تصویر بکشد. علاوه بر آن، می‌توان گفت که مولّفه‌های رئالیسم جادویی مانند «دوگانگی»، «همزیستی میان واقعیت و جادو»، «اسطوره و نماد» و «استفاده از جادو برای بروکراسی و بی‌عدالتی در جامعه» در این رمان حضوری پررنگ و برجسته تر دارند.

کلید واژه‌ها: رئالیسم جادویی، رمان «الرجل الّذي یکره نفسه»، حنا مینه.

١- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: simingholami52@yahoo.com

مقدمه

رئالیسم جادویی از اصطلاحاتی است که در سال‌های اخیر در مباحث مربوط به داستان نویسی و نقد، در ایران و کشورهای عربی خود را باز کرده است. این اصطلاح نخستین بار در سال ۱۹۲۵م توسط منتقد آلمانی فرانس روه (frantes roh) در مقاله‌ای پیرامون آثار تعدادی از نقاشان پست اکسپرسیونیسم به کار گرفته شد. این نقاشی‌ها در اصل رئالیستی بوده اما در عین حال خیالی، موهوم و دارای کیفیتی رویا گونه و همین طور به شکل شگفت انگیزی تاثیر گذار بودند (پورنامداریان سیّدان ، ۱۳۸۸ :٤٦).

این سبک داستانی در دهه‌های شصت و هفتاد قرن بیستم، در ادبیات آمریکای لاتین مطرح و شکوفا شد و با کتاب «صد سال تنهایی» ۱۹٦۷م اثر «گابریل گارسیا مارکز» نویسندهٔ کلمبیایی «۱۹۲۸-۲۰۱٤ م» (Gabriel garsia markis) به سبکی جهانی در داستان نویسی مبدّل گشت. از دیگر نویسندگان بنام این سبک می‌توان به خورخه لویس بورخس «نویسندهٔ آرژانتینی» (Gorge luis borges)، «آلخو کارنتپیر» «رمان نویس کوبایی» (Alkho karentpier)، «آنجل فلورس» (Angel flores) و... اشاره کرد (نیکوبخت؛ رامین نیا، ۱۳۸٤). آنجل فلورس این اصطلاح را برای توصیف آثار و نوشته های فانتزی و خیالی اسپانیا به کار برد. به نظر وی، رئالیسم جادویی در قلمرو ادبیات، شیوه‌ای است که در آن نویسنده بی‌آنکه تعجب یا حیرتی را برانگیزد، امور خیالی را همچون امور واقعی توصیف می‌کند (خزاعی فر، ۱۳۸٦: ٦).

در این نوع آثار، عناصر حقیقت گرایی و خیال فانتزی و سحر و جادو با روش‌های نوظهور در هم می‌آمیزند (عید، ۲۰۰۵: ۱۱۰). آنچه در این مواجهه با کلمهٔ رئالیسم جادویی برای خواننده سوال برانگیز می‌گردد، اصل کلمه است؛ زیرا عبارت مذکور تناقضی را در خود دارد: تضاد بین واقعیت و فرا واقعیت؛ در واقع رئالیسم جادویی از واقعیت صحبت می‌کند اما واقعیتی تحت تصرف خیال، چیزی که حتی تصورش نیز به راحتی در ذهن نمی‌گنجد (شوشتری، ۱۳۸۷: ۲۸). در این نوع سبک، داستانی ترکیبی پدید می‌آید که به هیچ یک از عناصر اولیه سازنده‌اش شباهت ندارد و ویژگی مستقل و هویّتی جداگانه دارد. پیوند واقعیت و وهم چنان است که رخدادهای خیالی کاملا

واقعی و طبیعی جلوه می‌کند؛ طوری که خواننده ماجراهای غیر واقعی را می‌پذیرد. داستان رئالیسم جادویی در شکل خیال و وهم روایت می‌شود، اما ویژگی‌های داستان‌های تخیلی را ندارد. به عبارت دیگر، آن قدر از واقعیت فاصله نمی‌گیرد که منکر آن در تمام عرصه‌ها و در تمام مدت زمان داستان باشد. از همین جا، می‌توان دریافت که عناصر سحر، جادو، رویا و خیال، بسیار کمتر از عنصر واقعیت است؛ یعنی بار «تخیلی – وهمی» بودن داستان کمتر از بار رئالیستی آن است. از سوی دیگر، نزدیکی نسبی این شیوه با مکتب سوررئالیسم، موجب شده که حوادث و واقعیت‌های روزمرۀ انسان معمولی در جریان داستان، بزرگ نمایی شود و بعضی بخش‌ها، با عناصر فرا واقعی و ماورای طبیعی شکل گیرد. بنابراین توصیف صریح اشیاء و پدیده‌های شگفت انگیز و غیر عادی، جزو ارکان کار در می‌آید. در رئالیسم جادویی، عقل در هم شکسته می‌شود و رخدادها بر مبنای عقل و منطق به وقوع نمی‌پیوندند. در این آثار خرافات، امور تخیلی یا اسطوره‌ای، خواب و رویا، امور پوچ و غیر معقول و نیز لحن و زبان دست به دست می‌دهند تا موضوع از سیطرۀ عقل و منطق خارج شود. دربارۀ منطق پوچی یا پوچی و عبث نمایی، باید خاطر نشان کرد که چون ذهن انسان تابع نظم و انسجام است، بنابراین نویسنده باید «بی‌قاعدگی»، «بی نظمی» و «امور پوچ»، «کابوس گونه»، و «اسطوره» را به صورت شگرد در متن بنشاند یا تنیده کند؛ طوری که خواننده متوجه «گسست» نشود. توجه شود که خارج شدن واقعیت از سیطرۀ عقل و منطق و برجسته شدن این خروج، در تعریف رئالیسم جادویی بسیار مهم است (بی نیاز، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

شاید خواننده بپرسد که چرا رئالیسم جادویی در قرن بیستم شکوفا شد. «رئالیسم جادویی» با در هم پیچیدن واقعیت در خیال با انواع قیدها و سنت‌های قدیمی مبارزه کرد. و پیشرفت اولیۀ آن در آمریکای لاتین بیشتر به سبب گرایش‌های سیاسی و تاریخی بود که نویسنده می‌تواند با پیروی از این سبک، واقعیت‌های سیاسی و تاریخی را با خیال در آمیزد به طوری‌که خواننده برای فهم آن باید به لایه‌های درونی داستان دست یابد (رک: حدیدی، ۱۹۹۳: ٦٦).

می‌توان گفت رئالیسم جادویی ارتباطی قوی با فرهنگ عربی دارد. این شیوه از داستان نویسی بیشتر با داستان‌های «لیالی ألف لیلة» رشد پیدا کرد و در آثار دیگر نویسندگان تاثیری گذاشت. نویسندهٔ آرژانتینی مانند خورخه لویس بورخس از این کتاب تاثیر پذیرفته است (ابو احمد، ۲۰۰۲: ۲۰).

در ادبیات داستانی عربی نیز، می‌توان حنا مینه را یکی از بزرگترین رمان نویسان ادبیات عربی دانست که آثاری به سبک رئالیسم جادویی خلق کرده است. حنا مینه در سال ۱۹۲٤م. در منطقهٔ اسکندرون و در خانواده‌ای فقیر متولد شد. در نتیجهٔ این زندگی فقیرانه بود که نتوانست تحصیلاتش را ادامه دهد (الباردی، ۱۹۹۳: ۱۷). وی در سن دوازده سالگی ترک تحصیل کرد و شغل‌های متفاوتی مانند کار در دریا و بندر و فروشندگی، روزنامه فروشی و... را تجربه کرد و از همان دوران نوجوانی وارد فعالیت‌های سیاسی گردید. در این بین، بارها زندانی شد و سالها هم در تبعید و آوارگی به سر برد (النابلسی، ۱۹۹۲: ٤۲). این نویسنده فعالیت‌های سیاسی و ادبی خود را از روزنامه نگاری آغاز کرد، سپس وارد عرصهٔ داستان نویسی شد و از سال ۱۹٤٥م نگارش داستان‌های کوتاه را شروع کرد. سرچشمهٔ محتوای داستانی حنا مینه حاکی از تجربه‌های شخصی وی در دوران زندگی‌اش می‌باشد (فوتییه، ۲۰۰۷: ۵۲). از آنجایی که مینه به عنوان یک سیاستمدار از نزدیک با واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی جامعهٔ خود آشنایی داشت، توانست عنصر خیال را با موضوعات واقعی و مسائل اجتماعی در هم بیامیزد و با بهره گیری از تجارب اجتماعی عمیق و استعداد سرشار ادبی، در رمان نویسی معاصر عربی تاثیر بگذارد و آن را به سمت واقع‌گرایی ببرد. حنامینه رمان «الرجل ألذی یکره نفسه» با بهره‌گیری از عناصر واقعی از جمله واقعیت‌های سیاسی جامعه (پیشینهٔ فرهنگی، دینی، سیاسی، استبداد حکومت بیان فقر و نبود عدالت در جامعه)، به رشتهٔ تحریر در آورد و توانست با اهتمام به گرایشهای ضد استعماری و تمایلات سوسیالیستی از یک سو و عنصر فرا واقعی از سوی دیگر اثری با سبک رئالیسم جادویی خلق کند تا بتواند دیدگاه‌های خود را در قالب داستان به راحتی بیان کند.

بنابراین در مقالهٔ حاضر تلاش می‌شود تا از رهگذر آشنایی با سبک داستان نویسی رئالیسم جادویی و عناصر آن به مطالعه و تحلیل داستان «الرجل الّذي يكره نفسه» پرداخته شود و مولّفه‌های رئالیسم جادویی در آن شناسایی و بررسی شود.

پیشینهٔ بحث

مقالهٔ «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق» نوشتهٔ مریم نیکوبخت، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، ۱۳۸٤ش، شمارهٔ ۸؛ در این مقاله نویسنده اثبات می‌کند که رمان اهل غرق بیش از همه در شخصیت پردازی و فضاسازی تحت تاثیر رئالیسم جادویی است. مقاله «رئالیسم جادویی در تذکرة الأولیاء»، نوشتهٔ خزاعی فرد، نامهٔ فرهنگستان، ۱۳۸٦ش، شمارهٔ ۳۵؛ این پژوهش تذکرهٔ الأولیاء عطار نیشابوری را بهترین نمونهٔ رئالیسم جادویی در ادبیات عرفانی می‌داند که در تاثیر جادویی آن کمتر میان اهل نظر اختلاف وجود دارد. «الواقعية السحرية في أعمال ابراهيم الكوني رواية الورم نموذجاً» نوشتهٔ صلاح الدین عبدی در مجلهٔ مجلة العلوم الانسانية الدولية، ۲۰۱۲م، العدد ۱۹؛ بیان می‌کند که الکونی خیال و واقعیت را به شکل منطقی همراه با تغییر حوادث روزانه برای خواننده ترسیم می‌کند و در این راستا، بیشتر از توصیف ظاهری و باطنی شخصیت‌ها بهره می‌برد. جستار «تحلیل برخی داستان‌های مجموعهٔ «دمشق الحرائق» اثر زکریا تامر از منظر رئالیسم جادویی نوشتهٔ علی سلیمی، مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی، ۱۳۹۲ش، شمارهٔ ۷، داستان‌های الإستغاثة، الشجرة، الخضراء، الطفل النائم، شمس للصغار و الماء و النّار را بر اساس مولّفه‌های رئالیسم جادو (همزیستی میان واقعیت و جادو، بکارگیری نماد و اسطوره، جادو و سحر و ...) تحلیل و بررسی کرده است. بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمانهای «عزاداران بیل» غلامحسین ساعدی و «ليالي ألف ليلة» نجیب محفوظ نوشتهٔ یسرا شادمان، ادب عربی، ۱۳۹۳ش، شمارهٔ ۲؛ نشان می‌دهد که هر دو نویسنده (نجیب محفوظ و ساعدی) در این داستان‌ها به مانند دیگر آثارشان مشکلات سیاسی و اجتماعی جامعهٔ خود را خمیر مایهٔ آفرینش رمان خود قرار داده است اما در این میان داستان «ليالي ألف ليلة» از نظر کاربست عناصر سحر و جادو پر رنگ تر از رمان

عزاداران بیل است. «رئالیسم جادویی در رمان عالم بلا خرائط اثر عبدالرحمن منیف و جبرا ابراهیم جبرا» نوشتهٔ آسیه شراهی، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، ۱۳۹٤ش، شمارهٔ ۱۱؛ داستان را از منظر رئالیسم جادویی بررسی و سر مبهم جامعه را در بطن واقعیت نمایان می‌کند و اثبات می‌کند که توصیف جزئیات یک اتفاق و بیان عناصر ماوراء طبیعی مثل پیش بینی و غیب گویی حوادث در داستان دلیل بر آگاهی از وقایع فوق طبیعی دارد. از مقالاتی که دربارهٔ داستانهای حنا مینه نوشته شده است؛ عبارتند از: «زمان پریشی در رمان چراغ‌های آبی حنا مینة» نوشتهٔ حسن سرباز، مجلهٔ علمی پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ۱۳۹٤ش، شمارهٔ ۳٤، «واکاوی سیاست در رمان‌های سوریه با تکیه بر رمان «الثلج يأتي من النافذة أثر حنا مينة» نوشتهٔ سمیه لطفی، فصلنامهٔ لسان مبین، ۱۳۹۲ش، شمارهٔ ۱۳، «دراسة تحليلة لرواية الثلج ياتي من النافذة» نوشتهٔ محسن خوش قامت، مجلة إضاءات نقدية، ۱۳۹۱ش، شمارهٔ ۸.

آنچه این پژوهش را متمایز می‌سازد این است که برای نخستین بار رمان «الرجل الّذي يكره نفسه» اثر حنا مینه که در ایران چندان شناخته شده نیست، از نظر مفاهیم رئالیسم جادویی مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته است. آنچه که این نویسنده را از نویسنده‌های دیگر متمایز می‌کند این است که وی مسائل و مشکلات جامعهٔ خود را در قالب رمانی با محتوای رئالیسم جادویی می‌آورد و چنان ماهرانه این کار را انجام می‌دهد که خواننده با یک بار خواندن به لایه‌های پنهان داستان پی نمی‌برد بلکه پس از کنکاشی عمیق به اهداف اصلی نویسنده دست می‌یابد.

سوالات تحقیق

۱- گزاره‌های رئالیسم جادویی در داستان «الرجل الّذي يكره نفسه» کدامند؟ ۲- داستان «الرجل الّذي يكره نفسه» را می‌توان در زمرهٔ داستان‌های رئالیسم جادویی دانست؟

خلاصهٔ رمان «الرجل الّذي یکره نفسه»

«دِعبِس فَتفُوت» شخصیت اصلی رمان است. وی از خود خرسند نیست و هر کاری می‌کند تا این احساس را از بین ببرد، نمی‌تواند. او حتی به متخصّص روانشناسی مراجعه می‌کند ولی نتیجهٔ نمی‌گیرد تا اینکه یک روز وقتی در کتابخانه‌اش نشسته، یک جغد می‌بیند. جغد به وی می‌گوید: من خود تو هستم و از درون تو بیرون آمده‌ام. جغد دعبس را منشا ترس و شک می‌داند. بعد از جغد، طاووس کنار دعبس ظاهر می‌گردد. دعبس از طاووس خوشش می‌آید. طاووس نیز می‌گوید: من از درون تو هستم و تو باید از بی‌خردیت فاصله بگیری و شجاعت داشته باشی و با اراده تصمیم بگیری. کمی بعد خفاش ظاهر می‌شود و دعبس را شخصی بدبین می‌خواند. خفاش از دعبس می‌خواهد که دست از بدبینی بردارد. ناگهان دعبس با خفاش درگیر می‌شود و خفاش را به زمین می‌زند. بعد از مدتی دعبس با موریانه برخورد می‌کند. موریانه برای خود ارزش زیادی قائل است، چون معتقد است تنها اوست که هر چیز فرسوده‌ای را نابود می‌کند. وی به دعبس صفت بدبینی می‌دهد که نمی‌تواند خواهان تغییر چیزی باشد. خفاش تنها حیوانی است که همیشه و همه جا با وی است، هر وقت دعبس می‌خواهد به ذات درونی خود برگردد خفاش نمی‌گذارد. موریانه سعی دارد به دعبس کمک کند تا از دست خفاش راحت شود اما نمی‌تواند؛ به همین سبب به دعبس می‌گوید: بهتر است نزد یک روانشناس برود تا بدبینی و روان رنجوری‌اش از بین برود. دعبس رفتن نزد روانشناس را بی‌فایده می‌داند. ناگهان کاترین – معشوقهٔ سابقش‌اش– را می‌بیند. آنها چندین ساعت با هم گفتگو می‌کنند. خاطرات گذشته برای دعبس یادآوری می‌شود و وی به کاترین علاقمند می‌شود. جغد و طاووس نیز جذب زیبایی و سخنان کاترین می‌گردند. بعد از مدتی سیمرغ پرندهٔ افسانه‌ای وارد صحنه می‌گردد. زمانی که دعبس مشغول صحبت با سیمرغ است، مار نیز در کنار آنها قرار می‌گیرد. خفاش سعی دارد با جغد و مار پیمان ببندد. مار همهٔ انسانها از جمله دعبس را دشمن خود می‌داند. صالح حزوم توضیح می‌دهد که در گذشته مبارز سوری بوده و تصمیم داشته با کاترین – معشوقه‌اش– ازدواج کند ولی وقتی به دریا می‌رود و بر نمی‌گردد، همه به این نتیجه

می‌رسند که وی کشته شده است. وی در چندین نوبت با استعمارگران فرانسه می‌جنگد و توسط آنها دستگیر می‌شود. جغد و خفاش کارهای شجاعانهٔ صالح حزوم را باور نمی‌کنند و آن را دروغ پردازی می‌دانند. صالح حزوم از عذاب و تحمّل شکنجه‌ها در زندان فرانسوی‌ها می‌گوید. سپس وقتی اطرافیانش دربارهٔ چگونگی مرگش می‌پرسند، ناگهان کلاغ از پنجره اتاق وارد می‌شود و می‌خواهد صالح حزوم را بخورد در حالیکه وی هنوز نمرده است. صالح حزوم بقیهٔ داستانش را برای کاترین و سایر حیوانات تعریف می‌کند که فرانسوی‌ها چگونه او را دستگیر کردند و بعد از اینکه نتوانستند از او به جرم همکاری با رهبران استعمارستیز سوری اعتراف بگیرند، وی را به جزیره‌ای دورافتاده تبعید کردند. صالح حزوم بیست سال در آن جزیره می‌ماند و هنگامی که به وطنش – سوریه – بر می‌گردد، نام خود را به «دعبس فتفوت» تغییر می‌دهد. وی از آن زمان به گوشه نشینی روی می‌آورد و از جامعه‌ای که همه نقاب به چهره دارند، دوری می‌کند و به مبارزه با نفس خود می‌پردازد. در پایان داستان صالح حزوم می‌میرد و کاترین به فاصلهٔ کمی از او با زندگی وداع می‌کند (رک: مینه، ۲۰۰۳: ۱– ۳٥٤).

مولّفه‌های رئالیسم جادویی در این رمان

دوگانگی شخصیت در عالم واقع و خیال

یکی از مهمترین ویژگی‌های داستانی که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، زیست همزمان عناصر متضاد در بستر داستان است. نویسندگانی که به این شیوه می‌نویسند؛ صحنه‌های ناهمگون و ناساز را در قالب تقابل صحنه‌های روستایی و شهری، غربی و بومی، واقعی و خیالی، طبیعی و مافوق طبیعی به طور در هم تنیده و پیوند خورده در آثارشان می‌گنجانند. در این آثار، عناصر ذکر شده، مدام با هم می‌آمیزند و جا به جا می‌شوند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی بیشتر یا تمام سنّت‌های رئالیستی داستان را می‌پذیرد، اما چیز دیگری معرفی می‌کند، چیزی که برای متن واقعی نیست. با وجود این، نه به طور کامل به قلمرو خیال و وهم متعلّق است و نه در قلمرو واقعیت و تجربه جای می‌گیرد، بلکه خصوصیتی مستقل از آن دو دارد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۱).

ویژگی دوگانگی در این اثر بسیار زیاد است، به طوری که می‌توان رمان «الرجل الّذي یکره نفسه» را مجموعه‌ای از جدال‌ها و تقابل‌ها دانست که دست به دست هم ماجراهای داستان را شکل داده و پیش می‌برند. این دوگانگی به طور کلّی در تقابل «انسان» و «ویژگی‌های منفی درونی رفتار» نمود پیدا می‌کند. مواجه شدن شخصیت اصلی داستان با ویژگی‌های منفی رفتاری، جلوه‌ای از این دوگانگی‌هاست که زندگی‌اش در وجود موازی دو جهان واقعی و فرا واقعی جریان پیدا می‌کند و اتفاق‌ها و رخدادهای غیر طبیعی را تجربه می‌کند و بعد از هر گفتگویی با حیواناتی که بیانگر ویژگی‌های درونی‌اش هستند، به جهان واقعی خود باز می‌گردد. در این رمان، از همان ابتدای داستان، خوانندگان با این دوگانگی و تعارض روبرو می‌شوند. از مواضع دوگانگی در این داستان می‌توان به صحبت‌ها و گفتگوهای دوگانه‌ای اشاره کرد که میان شخصیت‌های مختلف داستان جریان می‌یابد. به عنوان نمونه؛ مواجه شدن شخصیت اصلی داستان با ویژگی‌های منفی رفتاری جلوه‌ای از این دوگانگی هاست. در آغاز رمان دعبس (شخصیت اصلی رمان) با جغد حرف می‌زند. جغد به دعبس می‌گوید:

- «الانسان یُحبُّ شقاءَه!
- یُحبُّ شقاءَه؟

و هنا المفارقة! تذکرأنّ هناك، في الحیاةِ، قانون حیاة، وهو باق ما بقیت، وهذا القانونُ الواضحُ، بسیط، مفهوم، لأنّه یتألّفُ من کلمتین: الشيء وخلافه، لولا الشقاءُ ما کانت السّعادةُ، ولولا القبحُ ما کان الجمال، وقِس علی ذلك. فإذا کنتَ تکرهني فأنا أُحبّك، واذا کنتَ تَهربُ منّي فأنا الاحقُك، واذا کنتَ تحسب أنّك خارجي، فأنا داخلُك، لأنّ واحدَنا یکملُ الآخر، ثمّ لا إنفکاكَ، فهل أدرکتَ، الآن معنی المفارقة، و انغرارها عمیقاً في وجودِنا، کأحیاء!؟» (مینه، ۲۰۰۳: ۱۱)

از دیگر نمونه‌های دوگانگی و پارادوکسی که در طول داستان شاهد آن هستیم، تقابل دو عنصر خیر و شر هستند که ازآغاز تا پایان رمان میان آن دو جدال وجود دارد. دعبس همیشه با درونش جدال دارد. وی با مشاهده سیمرغ می‌گوید: «یُوجد الشرُّ والخیرُ في طبیعة الإنسان.» ذاتش می‌گوید: «نعم، یکونُ الشرُّ والخیرُ معاً ویوُجدُ بشکلٍ مستمرٍ الجَدالُ

بینهما...» (مینه، ۲۰۰۳: ۱۲) جدال خوبی و بدی میان شخصیت‌های سمبلیک داستان نیز ادامه پیدا می‌یابد و دعبس با خفاش و جغد بر سر خوبی و بدی با هم بحث می‌کنند. خفاش و جغد از تاریکی و بدی دفاع می‌کنند و وجود بدی را برای بشر لازم می‌دانند. اما دعبس و درونش بدی را نمادی از شیطان در نظر می‌گیرند. دعبس به خفاش می‌گوید: «أأنت ابنُ الظلمةِ الّتي تخافُ النّورَ، أنت محكومٌ بها حكم إبليس بجهنّم» *(همان، ۳۳)* در جای دیگری از رمان، جغد خود را نمادی از شر معرفی می‌کند و وجود آن را ضروری می‌داند و می‌گوید: «لماذا يَخافُ النّاسُ الشرَّ، مع أنّه ملحُ الأرضِ. من يُطهّرُ الأرضَ من رِجس... ألّذين يقالُ إنّهم اخيار!؟ ولماذا الخيرُ والاخيارُ وكلُّ هذه الأراجيفِ؟ لقد جَرّبوا هناك بكلّ وسائلهم أن يُسيّدوا الخيرَ على الشرِّ، فماذا كانت النتيجةُ؟ الشرُّ بقي والخيرُ تواري» *(همان، ۹٦)*

از سوی دیگر مولّفهٔ دوگانگی دراین رمان را می‌توان در وجود دو جهان واقعی و فراواقعی دید که این امر در قالب شخصیت اصلی رمان محقق می‌گردد. دعبس فتفوت شخصیت اصلی رمان در دو جهان متضاد زندگی می‌کند و از آغاز تا پایان رمان به زندگی در دو این جهان خود ادامه می‌دهد. وی دارای شخصیتی دوگانه است که حیوانات مختلفی از درون وی بیرون می‌آیند و با وی گفتگو می‌کنند. خفاش بعد از جغد از درون دعبس بیرون آمده و با وی گفتگو می‌کند. خفاش معتقد است: «إنّ دعبسَ مصيبٌ بالجُبنِ والوَسواسِ» *(همان، ۳۲)* دعبس این صفت‌ها را نپذیرفته و صفت‌های بدگمانی و بدی را به خفاش نسبت می‌دهد. «إنزعجَ دعبسُ مِن كلامه.هو أيضاً يَنتسبُ إلى وطواط الوسواسية الخنّاسة الّتي تتَسرّبُ إلى داخلِ النّاسِ وتَوسوسِهم» *(همان، ۳۲)*. در این لحظه دعبس بسیار عصبانی و آزرده خاطر شده و بطری شیشه را به سمت خفاش پرتاب می‌کند. «رمى دعبسُ الوطواط بكتلةٍ زجاجيةٍ، ارتمطت بالجدارِ وتناثرت شظايا على الأرضِ، بينما انسحبَ الوطواطُ إلى جَوفِ الفَجوةِ وراح يُقهقِهُ ساخراً لأنّه بلغَ أن يستثيرَ دعبس...حينَ استفاقَ الإنسانُ في ذاتِ دعبس، وتحفّزَ الخير الّذي فيه، ليُقاتلَ الشرَّ الّذي في الآخرِ، في عدوّهِ، الوسواس الخنّاس، الّذي تَقمّص في شِكل وطواط وَجاءَ ليأخذَ بهِ في دَربِ الخَطيئةِ» (*همان*، ۳۲). در اینجا دعبس به طور موقتی از جهان فراواقعی خارج شده و به زندگی واقعی بر

می‌گردد. اما در طول داستان حیوانات دیگری از درونش خارج می‌شوند و وی با آنها به جدال می‌پردازد. این دوگانگی‌ها در طول داستان پیوسته ادامه می‌یابد. در واقع، شخصیت اصلی رمان میان واقعیت و فراواقعیت معلّق می‌باشد. در مجموع می‌توان «تقابل» را یکی از اساسی‌ترین گزاره‌های رئالیسم جادویی این رمان دانست.

همزیستی میان جهان واقعیت و جادو

در داستان‌هایی با مضمون رئالیسم جادویی رخدادها و شخصیت‌ها در هر دو جهان واقعی و فرا واقعی زندگی می‌کنند و به هنگام انتقال از جهان واقعی به جهان فرا واقعی، دچار بهت و هیجان نمی‌شوند. بنابراین در آثار نوشته شده به سبک رئالیسم جادویی از سویی نمی‌توان مرزبندی مشخصی میان جهان واقعی و جهان خیالی ترسیم کرد و از سوی دیگر در آنها رخدادها کاملا طبیعی و باور پذیر جلوه می‌کنند (پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ٦١). می‌توان گفت در این سبک از داستان نویسی نه دنیای واقعی مبتنی بر قوانین علمی، فیزیکی و منطقی بر دنیای جادو و خیال و پدیده های خارق العاده برتری دارد و نه بر عکس؛ بلکه این دو محیط متباین به طور هماهنگ و همسو در داستان به تصویر کشیده می‌شوند (اریکسون، ۱۹۹۵: ٤٢٨).

رخدادهای داستان نیز آمیزه‌ای از رویدادهای واقعی و خیالی است که اغلب توسط صحبت کردن با شخصیت اصلی رمان (دعبس) در داستان پیش می‌رود و زمینه و پی‌رنگی خیالی و فانتزی به داستان می‌بخشد. در این رمان، شخصیت اصلی میان جهان واقعیت و فراواقعیت معلق است و هیچ گاه به طور کامل از هر کدام از آنها جدا نمی‌شود. دعبس هر از گاهی از خیال فاصله می‌گیرد و با خود خلوت می‌کند پا به جهان غیر واقعی می‌گذارد. وی مدام دچار فراموشی می‌گردد و سعی می‌کند فراموشی را کنار بزند اما نمی‌تواند و به همین سبب خسته می‌گردد و از خودش بدش می‌آید. اما آنچه ذهن دعبس را به خود مشغول کرده است، رفتار کاترین – محبوبش– با سیمرغ و جغد می‌باشد. دعبس که در این مرحله در واقعیت به سر می‌برد، با خود می‌گوید: «کیفَ استکانت البومةُ لراحةِ یدِ کاترین، ولأصابِعها الّتي تَتخللُ، کَالمِشطِ رِیشِها؟» (مینه، ۲۰۰۳:

۱۰٤). ناگهان کاترین که ذهن دعبس را خوانده به حرف می‌آید و به او می‌گوید: «لماذا يجترُّ دعبسُ ما في مِعدتِهِ من علفٍ مخزّنٍ، وَهو ليس من فَصيلةِ الحيوانِ؟» (مینه، ۲۰۰۳: ۱۰٤) در این مرحله خود شخصیت دعبس در تشخیص خیال و واقعیت ناتوان است و نمی‌داند آنچه که از رفتار جغد می‌بیند واقعی است یا خیالی. وی به محض اینکه از واقعیت فاصله می‌گردد، دوباره به دنیای خیالی بر می‌گردد. می‌توان گفت دنیای خیالی بر واقعی در این رمان غلبه دارد و شخصیت اصلی رمان بیشتر در خیال بسر می برد و حضور وی در دنیای واقعی کوتاه مدت است.

بیان رویدادها در این رمان نیز ترکیبی از واقعیت و خیال هستند. تمامی شخصیت‌ها و رخدادهای داستان به موازات واقعیت و فراواقعیت پیش می‌روند. دعبس شخصیت اصلی رمان که در دنیای واقعی و خیالی به طور همزمان زندگی می‌کند، همان شخصیت صالح حزوم است که تغییر ماهیّت داده است. وی در گفتگویی که میان او کاترین و حیوانات شکل می‌گیرد، چگونگی دستگیری خود (صالح حزوم) را در دو قالب خیال و واقعیت مطرح می‌کند. صالح حزوم که مبارزی سوریست با استعمارگران فرانسوی می‌جنگد. وی وقتی گذشتهٔ خود را بیان می‌کند، می‌گوید: «الفرنسيونُ لايستطيعونَ القَبضَ عليّ ولكن يوجدُ مَن وشّى بي، سألَ البومةُ والوَطواطُ؟ من الّذي وشّى بك. قلتُ واكرّرُ واوكّدُ، أنّ الّذي وشّي بي هو الوطواط، أو هو البومةُ والمنفذ كان وسيلةً بدفع من احدهما ليس إلّا» (*همان*، ۲۲٦) در اینجا صالح حزوم از بیان واقعی داستان دور می‌شود و به جای اینکه بگوید جاسوسان و مزدوران مرا لو دادند، انگشت اشارهٔ خود را به سمت حیوانات حاضر در صحنه نشانه می‌رود. سپس دوباره از عالم خیال دور می‌گردد و علت دستگیری خود را در قالب واقعیت اینگونه بیان می‌کند: «حيثُ كنتُ أحملُ السّلاحَ ضدّ الفرنسيين المحتلّين، وَقعت في الكمينِ المنصوبِ، عندَ الباخرةِ الجانحةِ تماماً،.... الواشي كان بحّاراً على مركبي، وَكان يُناديني «ريّسي»! وَقد باعَني، بقليلٍ من الفِّضةِ ...» *(همان، ۲۲۷)*

شخصیت‌های نمادین و اسطوره‌ای در درون انسان یا حیوان

از دیگر مولّفه‌های سبک رئالیسم جادویی می‌توان به حضور پررنگ اسطوره‌های محلی و ملّی در این دسته از داستان‌ها اشاره نمود. اسطوره گونه‌ای از حکایت است که مردم آنها را از موجوداتی می‌گیرند که از دایرهٔ عقل و تصورات عادی خارج هستند. در واقع، اسطوره به نوعی پیرامون حوادث خارق العاده و خدایان می‌چرخد (عیسی، ۲۰۱۲: ۱۳). جایگاه اسطوره در این رویکرد داستان نویسی چنان است که یکی از پژوهشگران حوزهٔ ادبیات داستانی، رئالیسم جادویی را متشکّل از سه عنصر «وهم و خیال»، «عناصر ماوراء طبیعی»، و «اسطوره» می‌داند (ابواحمد،۲۰۰۹: ٢٤). فضاسازی‌های اسطوره‌ای را نیز می‌توان از دیگر مولفه‌های رئالیسم جادویی در این رمان به شمار آورد. بنابراین می توان اینگونه نتیجه گرفت که این داستان بر پایهٔ اسطوره‌ها و شخصیت‌ها و اتفاقات واقعی و افسانه‌ای بنا شده است.

شخصیت‌های داستان نیز نمادی از طبقات مختلف تاریخی و سیاسی و اجتماعی هستند. دعبس شخصیت اصلی رمان نماد دوگانگی و تغییر محسوب می‌شود. او مدام با خود درگیر بوده و نمی‌تواند ویژگی‌ها و خصایص بد را از خود دور کند. وی هر وقت از دنیای واقعی خارج می‌گردد، ویژگی‌های ناپسندش در قالب حیوانی ظاهر می‌شود. صالح حزوم نماد شخصیت مبارز و ضد استعماریست که به سبب جنگ با فرانسوی‌ها بارها دستگیر گردیده و برای حفظ جانش تغییر اسم داده است (رک: مینه، ۲۰۰۳: ١٤٨).

حیواناتی که در این رمان ظاهر می‌شوند عبارتند از: جغد، خفاش، کرم، مار، روباه، موریانه، سیمرغ، طاووس و کلاغ. اولین حیوانی که در این داستان ظاهر می‌گردد، جغد است. جغد نمادی از عالم ماده و تعلقات دنیوی و همچنین نماد انسان‌های دنیا پرست و منکران نبوّت پیامبران می‌باشد. در این داستان جغد نماد زشتی، بدی، بدبختی و کثیفی می‌باشد. دعبس با جغد بحث می‌کند و او را موجودی زشت و کثیف و بدبو می‌داند. «یَعتقدُ إنّه حیوانٌ قبیٌح ونَتنٌ » (*همان*، ۹). اما جغد که از درون دعبس بیرون آمده، همهٔ این صفات را به دعبس نسبت می‌دهد ولی دعبس انکار می‌کند. جغد می‌گوید:

«أنت هو هذه اللّوثةُ بعينِها، وشَكٌّ مصدرُ الخوفِ، والخوفُ لديك، سببُه الوسواس القهري، أنت يا أنا، مُصابٌ بعُقدةٍ وسواسيّةٍ قهريةٍ» *(همان، ۹)*

طاووس دومین حیوانی است که بر دعبس ظاهر می‌گردد. این پرنده نماد ریا، تظاهر و خود نمایی است. طاووس در این رمان نقش پند دهنده و نصیحت‌گر را دارا می‌باشد. وی به دعبس می‌گوید: «عليكَ أن تكُفَّ عن سَخفِك و لاتَكن شكّاكاً و متكبّراً...» (مینه، ۲۰۰۳: ۹) در واقع، طاووس روی دیگری از دعبس است که برخی اوقات دچار غرور بی‌جا شده و بدون اندیشه کاری انجام می‌دهد. همین روحیه است که سبب گوشه نشینی و دوری گزیدن وی از اطرافیان می‌گردد *(همان، ۱۵)*.

خفاش سومین ویژگی درونی اوست، که خود را به دعبس نشان می‌دهد. این حیوان که نماد انسانهای ناتوان از درک حقیقت است، در این رمان سمبل بدبینی، سخن چینی و نفرت به شمار می‌آید. خفاش به دعبس می‌گوید: «عليك أن تتركَ التشاؤمَ ...» *(همان، ۲۷)* خفاش و جغد نماد انسان‌های سخن چین نیز در این رمان معرفی می‌گردند که مانع رسیدن دعبس به حقیقت می‌گردند.

موریانه چهارمین حیوانی است که دعبس آن را می‌بیند. این حیوان، در این رمان سمبل نابودی و ازبین رفتن معرفی می‌شود که خواهان تغییر شرایط کنونی می‌باشد. موریانه خواهان تغییر در هر موردی است. وی به دعبس می‌گوید: «عليك أن تقبلَ التغييرات ولاتكن مُتشائماً...» *(همان، ۱۵)*

کاترین که نماد زن زیبای افسونگر (نماد غریزهٔ نفسانی بشر) است، در برابر دعبس قرار می‌گیرد. وقتی صالح حزوم از جنگ با فرانسوی‌ها برنگشت، وی به صالح حزوم خیانت کرد و چندین بار ازدواج کرد. وی هم دعبس و هم حیوانات نر داستان را مجذوب خود می‌کند. شخصیت کاترین در رمان با شخصیت کاترین واقعی از لحاظ فکری منطبق است. همانگونه که به صالح حزوم وفادار نبود، در داستان به جغد و طاووس نزدیک می‌گردد. پس از اینکه مشخص می‌شود دعبس همان صالح حزوم است که داستان‌های ضد استعماری خود را نقل می‌کند، کاترین دوباره به صالح گرایش پیدا

می‌کند و در پایان داستان هر دو به فاصلهٔ کمی از هم می‌میرند. «إشتاقت کاترینُ إلی دعبس...وفي نِهايةِ الروايةِ مات صالح حزّوم وبعد مدةٍ ماتت کاترینُ ..» *(همان، ۸۵)*

سیمرغ یکی دیگر از حیواناتی است که در برابر دعبس ظاهر می‌گردد. سیمرغ پرنده‌ای افسانه‌ایست که نماد دانایی و خردورزی است. وی با دیدن کاترین افسونگر به وجد آمده و او را در آغوش می‌گیرد. او بارها دعبس را راهنمایی می‌کند و از صالح حزوم در برابر جغد و خفاش دفاع می‌کند (مینه، ۲۰۰۳: ۱۰٤)

از دیگر حیوانات نمادین که در کنار دعبس به طور ناگهانی ظاهر می‌شود، مار است. دعبس در حال صحبت کردن با خفاش است که ناخودآگاه از خود صدای مار در می‌آورد و با این صدا، ماری ظاهر می‌گردد و به سخن می‌آید و به دعبس می‌گوید: «تُعيّرني أيّها الخنّاسُ، بصوتي؟» (همان، ۱۲۳) مار نماد دوگانگی است و در گفتگو با دعبس و خفاش از دوگانگی دعبس دفاع می‌کند. وی می‌گوید: «ما الضررُ في ذلك؟ أن يكرهَ دِعبس الفَتفُوت نفسَه أم يُحبُّها؟» *(همان، ۱۲۵)*

کلاغ آخرین حیوانی است که در این داستان با شنیدن کلمهٔ مرگ ظاهر می‌شود تا با خوردن لاشه خود را سیر کند. در واقع، این حیوان نماد شوم بودن و مرگ است. وقتی صالح حزوم از مرگ حرف می‌زند، کلاغ از پنجره وارد اتاق می‌شود و می‌گوید: «أشمُّ في هذه القاعةِ، رائحةً جيفةً اجتذبتني...» *(همان،۲۵۸)*

استفاده از جادو برای مقابله با بروکراسی و بی‌عدالتی مشهور در جامعه

بسیاری از آثار رئالیسم جادویی دیدگاهی ضد برقراری حکومت ظالمانه و دیکتاتوری دارند و به همین دلیل از جادو علیه نظام‌های نادرست اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کنند (شوشتری، ۱۳۸۷: ٤۱). شورش و اعتراض علیه حکومت‌های استعمارگر جزو ویژگی‌های رئالیسم جادویی است (قهرمانلو، ۱۳۸٦: ۲۳). برخی منتقدین ادبیات داستانی بر این باور پافشاری می‌کنند که در این شیوه از داستان نویسی با توجه به تنوّع جامعه و بافت کشورهای استعمارزده، برای رهایی خود از مشکلات اقتصادی و سیاسی و اجتماعی به عالم خیال پناه می‌برند و بیشتر دوست دارند شاهد جادو به عنوان یاری

رسان در داستان باشند (پارسی نژاد، ۱۳۸۱: ۷). دیگر گزاره‌ها و عناصر رئالیسم جادویی نیز عبارتند از: درون مایهٔ مهم و عمیق اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و حتی اقتصادی برخوردارند و معمولا نویسنده نسبت به این معقولات و در کل شرایط جامعهٔ خود «رویکردی انتقادی» دارد.

در واقع، در زمانی که بروکراسی حاکم بر جو جامعه اجازهٔ نقد سیاسی و اجتماعی را به هر شکلی از مردم سلب کرده، نویسنده با طرح داستانی خیالی و تمثیلی، عنصر خیال را به عنوان ابزاری برای مخالفت با بی‌عدالتی به کار گرفته است. از آنجایی که نویسنده دیدگاه سوسیالیستی دارد، کتاب «الرجل الذی یکره نفسه» به نوعی به استعمار ستیزی و فروپاشی جهان مارکسیستی سوسیالیستی در روسیه و اوج گرفتن آن در چین اشاره می‌کند. بنابراین این داستان شخصیت اصلی رمان (دعبس فتفوت – صالح حزوم) را از شخصیت‌های مبارز و مدافع طبقات محروم جامعه قرار می‌دهد تا اهداف عالی خود را در جامعه تحقق بخشد و درد و رنج مردم را از بین ببرد. در قسمت‌های آغازین رمان خفاش با دعبس دربارهٔ عدالت در جامعه بحث می‌کنند و راوی به طور غیر مستقیم از بی‌عدالتی در جامعه انتقاد می‌کند. خفاش به دعبس می‌گوید:

- «أنت تستطیعُ أن تصلَ إلی الشُهرةِ!
- کیفَ؟
- بتَدلیسك وتملیسك..
- إنّني لا أریدُ أن اصلَ إلی الَنجاحَ بتملّقٍ...
- ألا تریدُ الامتیازات من مجتمعِك؟
- لا أسعی إلی أیّ امتیازات... لکن السلطةُ الجائرة هي عادلةٌ في هذا الموضوعِ. من یُریدُ الامتیازات علیه أن یُقدّمَ تنازلات.إنّني صاحبُ الکلمةِ، فإمّا أن تکونَ الکلمةُ مع الحقّ فتنصرَه وتنتصرَبه، و إمّا أن تکونَ مع الباطلِ، فتخسرَ نفسها...
- ولکن الکلمةُ، في هذا الوطنِ العربي، لا تطعم خبزاً، ولابدّ لصاحبِها أن تکونَ له مهنةٌ أو وظیفةٌ، واغلبُ الکتّابِ هم موظّفون أي مُرتهنون لارادةِ السلطةِ... ثمَّ المسایرة وهکذا تدریجیًا، یقعونَ في النسیجِ العنکبوتي کما الذُبابة، ومثلها یموتونَ، بعدَ کلِّ شيء، إنسان وله اسرة ومُتطلّبات حیاةٍ ولابدّ أن یحابي حتّی یعیشَ، والّا کان الجوعُ مصیرَه...» (مینه،۲۰۰۳ : ٦٨)

در زمانی که بروکراسی حاکم بر جوّ جامعه اجازهٔ نقد سیاسی و اجتماعی را به هر شکلی از مردم سلب کرده، نویسنده با طرح داستانی خیالی و تمثیلی، عنصر خیال را به عنوان ابزاری برای مخالفت با بی‌عدالتی در این رمان به کار گرفته است. می‌توان گفت، دعبس از یک سو همان صالح حزوم و از سوی دیگر، شخصیت اصلی نویسنده است که در قالب دعبس به ایفای نقش می‌پردازد. دعبس شخصیت محوری داستان، در برخی از خصوصیات با حنا مینه مشترک است. مهمترین ویژگی آنها این است که هر دو نویسنده و از مبارزان حزب کمونیست و از مبارزان ضد استعماری در سوریه می‌باشند که هر دو مدتی از جانب حکومت تحت تعقیب بودند (الباردی، ۱۹۹۳: ٦۹).

حنا مینه دارای دیدگاه سوسیالیستی بوده و از فروپاشی جهان مارکسیستی در روسیه بسیار ناراحت گردیده است. بنابراین وی با آوردن موریانه در رمان می‌کوشد تا فروپاشی و نابودی در روسیه را به تصویر بکشد. موریانه نمادی از نابودی کمونیست در شوروی سابق است، چرا که موریانه سبب نابودی کمونیست از درون گردیده است. دعبس بارها در برابر موریانه قرار می‌گیرد اما از حضور موریانه در کنارش بسیار ناخرسند است چون موریانه حزب کمونیست را از درون به نابودی کشاند. وی تاریخ و گذشته را دوست دارد اما خواهان تغییر در آن نیست. او کمونیسم بدون تغییر را می‌پسندد. اما موریانه معتقد است که هر روز باید منتظر تغییرات بوده و گذشته را فراموش کنیم. موریانه می‌گوید: «أنا الّذي قَرضتُ عصا سليمان، فتهاوت وتهاوت معها الجثة، وعندئذٍ عرفَ الجميعُ أنّ سليمانَ الحكيم قد ماتَ، وبموتهِ انتفت هَيبتُه، و انتهت حكومتُه... ولابدَّ أن يحلَّ محلَّه شيءٌ جديدٌ» (مینه، ۲۰۰۳: ۵۰). اما دعبس تاریخ و حکومت‌های قدیمی را مهم می‌داند. بر خلاف او موریانه معتقد به تغییر در هر جایی است. موریانه به دعبس می‌گوید: «فكّر معي، يا دعبس، بالبَناءِ الشامخِ الّذي تقوّضَ في مكانِ ما من هذا العالمِ، فكان لتقوّضِه هزّة رجّت كلَّ سُلطةٍ في كلِّ بلدٍ. لماذا لاتكونُ متفائلاً بهذه التغييراتِ؟ سوسُ الفسادِ والتملّقِ كثيرٌ في العالمِ ولكن أنت حَزينٌ ومتأ لّمٌ ومتشائمٌ بسببِ هذه التغييراتِ» *(همان، ٤٦-٥١)*

مبارزه با استعمارگران یکی دیگر از موضوعات این رمان است. نویسنده نام شخصیت واقعی صالح حزوم را که مبارزی ضد استعماری است بعد از نام دعبس

فتفوت در رمان می‌آورد. دعبس فتفوت همان صالح حزوم است که اولین بار با ترکان عثمانی در سوریه جنگید و زمانی که فرانسه سوریه را به اشغال در آورد، با فرانسوی‌ها وارد جنگ شد تا استعمارگران را از کشورش بیرون کند. وی پس از بارها جنگیدن در خشکی و دریا ناگهان ناپدید می‌گردد و برخی می‌گویند که جسدش در دریا غرق شد و دیگر پیدا نشد. در واقع، وی نمرده است بلکه با نام دعبس فتفوت زندگی می‌کند و به دور از مردم به شغل نویسندگی و مبارزه با نفس مشغول است (مینه، ۲۰۰۳: ۱۳۵).

نویسنده در این رمان که دیدگاهی ضد استعماری دارد بر آن است که نام بقیهٔ استعمارگران را آورده و آنها را در یک سطح قرار داده و هیچ تفاوتی میان استعمارگران قائل نمی‌شود. صالح حزوم در زمانی که از فرانسوی‌ها فرار می‌کند و سپس در دریا توسط فرانسوی ها دستگیر شده و شکنجه می‌شود؛ جلّاد از او می‌پرسد:

- «كيف نجعلُك تتكلّم؟ أنت تَعمل لحسابِ الاتراكِ وتأخذ السلاحَ والمالَ منهم؟
- أجابَ صالح حزّوم: الأتراكُ أعدائي مثلكم.
- صرخَ الجلّادُ: أنت تعملُ لحسابِ الانكليزِ. إذن ومنهم تأخذُ المالَ و السلاحَ.
- أعدائي للانكليزِ مثل اعدائي لكم، أنا عربي أوّلاً وأخيراً، وأنا وطني وقومي، والانكليزُ ضدّ العروبة، وضدّ القومية العربة، وهم أصحابُ وعد بلفور، وهم الّذين سلّحوا العصابات اليهودية، لتقتلَ العربَ في فلسطين، وتهجّرَهم منها، وتهدمَ بيوتهم على روؤسِهم، فكيفَ أكونُ معهم؟» *(همان، ۲۲۹)*

نتیجه

عناصر و مولفه‌های رئالیسم جادویی که در این رمان بکاربرده شده است؛ عبارتند از: «دوگانگی»، «همزیستی میان واقعیت و جادو»، «اسطوره و نماد» و «استفاده از جادو برای مقابله با بروکراسی و بی‌عدالتی مشهور در جامعه». بر اساس تعریف و مولّفه‌های سبک رئالیسم جادویی و تطبیق آنها بر داستان می‌توان این اثر را در زمرهٔ داستان‌های رئالیسم جادویی دانست. به طوری که حنا مینه در این رمان مشکلات سیاسی و اجتماعی جامعهٔ سوریه در دوران اشغال کشور توسط فرانسه و سیاست حکومت

سوریه بعد از فرانسویان را خمیر مایهٔ داستانش قرار می‌دهد و زمانی که نمی‌تواند ستم‌ها و بی‌عدالتی‌ها را مشاهده کند و برای آنها در جهان واقعی راه حلّی بیابد، ناامید می‌گردد. از اینرو، به راه حل جادویی و خیالی پناه می‌برد. وی سحر و جادو را با واقعیت می‌آمیزد و شخصیت‌های واقعی و فراواقعی رمان را با حوادث خیالی و واقعی عجین می‌کند. به طوریکه برای خواننده طبیعی و باورپذیر جلوه نموده و هرگز برای خواننده تعجب آور و غیر قابل قبول به نظر نمی‌رسد. نویسنده نیز هیچ‌گاه در برابر این رخدادهای غیر طبیعی عکس‌العمل نشان نمی‌دهد و با نگاهی بی‌طرفانه به مسائل پیش آمده در داستان و عدم واکنش در برابر آنها به خواننده در باور داستان یاری می‌رساند. البته باید متذکّر شد که در این داستان عناصر خیالی داستان بر عناصر واقعی آن غلبه دارد.

منابع و مآخذ

– ابواحمد، حامد (۲۰۰۹م)، الواقعية السحرية في الرواية العربية، القاهرة دارسندباد للنشر و التوزيع.

– الباردی، محمد (۱۹۹۳م)، حنا مینة روائی الکفاح و الفرح، لبنان، دار الآداب، الطبعة الأولی.

– بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۷ش)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران، انتشارات افراز، چاپ اول.

– پارسی نژاد، کامران (۱۳۸۷ش)، هدایت شناسی ادبیات و نحله‌های ادبی معاصر، کانون اندیشهٔ جوان، چاپ اول.

– پورنامداریان، تقی و سیدان، مریم (۱۳۸۸ش)، بازتاب رئالیسم جادویی در داستانهای غلامحسین ساعدی، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، شماره ٦٤، صص ٤٥-٦٦.

– حدیدی، صبحی (۱۹۹۳)، الخطاب ما بعد الکولونیالی فی الأدب و النظریة النقدیة، مجلة الکرمل، العدد٤٧، ٦٦-٨٠.

– خزاعی فر، علی (۱۳۸٦ش)، رئالیسم جادویی در تذکرة الأولیاء، نامه فرهنگستان، ش ۳۵، صص٦ – ۲۱.

– شوشتری، منصور (۱۳۸۹ش)، رئالیسم جادویی واقعیت خیال انگیز، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۷۵، صص ۳۲- ٤۳.

– عید، حسین، (۲۰۰۵م)، حوار مع جابرییل گارسیا، رحلة رجوع الی المنبع، مجلة الفیصل السعودیة، العدد ۳۵۰، ص۱۱۰.

– عیسی، فوزی سعد (۲۰۱۲م)، الواقعیة السحریة في الروایة العربیة، مصر، دارالمصریة للطباعة و النشر، الطبعة الاولی.

– فوتییهٔ، الیزابت (۲۰۰۷م)، الإبداع الروائی المعاصر فی سوریة، ترجمة الدکتورهٔ ملکه أبیض، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

– قهرمانلو، ماندانا (۱۳۸٦ش)، رئالیسم جادویی، مجلهٔ رودکی، شمارهٔ ۱٦.

– میرصادقی، جمال (۱۳۷۷ش)، واژه نامهٔ هنر داستان نویسی، تهران، مهناز.

– مینة، حنا (۲۰۰۳م)، الرجل الّذی یکره نفسه، بیروت، دار الآداب، الطبعة الثانیة.

– ----- (۱۹۷٦م)، الأبنوسة البیضاء، دمشق، منشورات إتّحاد الکتّاب العرب.

– النابلسی، شاکر (۱۹۹۲م)، مناهج الحریة في الروایة العربیة، الموسسة العربیة للدراسات و النشر، الطبعة الاولی.

– نیکو بخت، ناصر، مریم، رامین نیا (۱۳۸٤ش)، بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق، فصلنامهٔ پژوهش های ادبی، شمارهٔ ۸، صص ۱۳۹– ۱۷۳.

قراءة في عناصر الواقعية السحرية في رواية (الرجل الّذي يكره نفسه) للكاتب حنامينة

سيمين غلامی[1]

الملخّص

تُعتبرُ الواقعيةُ السحريةُ تِقنيةً جديدةً في كتابة الرواية المعاصرة الّتي يمزجُ فيها الكاتبُ العناصرَ الروائيةَ مثل «السِحر و الغرُبة و«الوهم و الخيال» مع الحوادث الحقيقية بمهارة فتظهرُ الشخصيات الحقيقية و الوهمية و الحوادث للقارئ بشكلٍ طبيعي و معقول تماماً. يُعدُّ حنا مينة الأديب القصصی المعاصر في سوريا. المضمونُ الرئيسُ لكثيرٍ من قصصه هو الاختلافُ بين الفقيرِ والغنی، البون الشاسع بين الحقيقة والواقع، النِضال لأجلِ العدالة الاجتماعية، النِضال ضدّ الانتداب الفرنسي و... .كَتب حنا مينة روايةَ (الرجل الّذي يكره نفسه) على هذا الاسلوبِ الروائي. هذا المقالُ يَسعى بمنهجٍ وصفي- تحليلي إلى الدراسة والتناول لمكوّناتِ الواقعيةِ السحريةِ وكيفيةِ استخدامِها في هذه الروايةِ. نتائجُ الدراسةِ تدلُّ على أنّه استخدمَ في هذه الروايةِ المؤشّرات الواقعية السحرية استخداماً فنياً للتعبيرِ عن المشاكلِ للحياةِ، إنهيار البنيِ التقليدية، التفاعل الذات والآخر سلباً وإيجاباً. إضافةً إلى ذلك، يمكنُ القولُ بأنّ هذه الروايةُ تُعتبرُ من النماذجِ الواقعيةِ السحريةِ ذات الاهميّة في الادبِ العربی المعاصرِ وأنّ هذه مكوّنات الواقعية السحرية مثل (الازدواجية، التَعايش بين الواقعية والسحر، الاسطورة والرمز، استخدام السحر لبيروقراطية وعدم العدالةِ في المجتمعِ) في هذه الرواية أكثرُ وضوحاً وبروزاً من الرواياتِ الأخرى.

الكلمات الرئيسية: الواقعية السحرية، رواية الرجل الّذي يكره نفسه، حنا مينة.

١- استاذه مساعد بجامعة اصول الدين طهران

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

واکاوی زندان‌سروده‌های ابراهیم مقادمه بر مبنای مؤلفه‌های سبک‌شناسی لایه‌ای

جهانگیر امیری[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی، کرمانشاه
شیوا صادقی، عضو هیأت علمی زبان و ادبیات عرب، دانشگاه پیام نور
نورالدین پروین، استادیار مجتمع آموزش عالی شهید محلاتی

تاریخ دریافت: ١٣٩٦/٠٨/٢٠ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠٩/٢٤

چکیده

زندان سروده، در ماهیت خویش شرح رنج و اندوه و دلتنگی‌های یک شاعر دربند است، اما این‌گونهٔ غنایی نزد ابراهیم مقادمه شاعر، مبارز و شهید فلسطینی همچون دیگر روشنفکران این دیار سوای از انعکاس رنج و اندوه، شعری انگیزاننده است که با برانگیختن شور مبارزه و مقاومت در وجود انسان مظلوم فلسطینی دریچه‌ای از امید به روی او می‌گشاید و به افق روشن آزادی و پیروزی رهنمون می‌سازد. در پژوهش حاضر برآنیم باروشی توصیفی- تحلیلی به خوانش زندان‌سروده‌های این شاعر پایداری بر اساس مؤلفه‌های سبک‌شناختی لایه‌ای بپردازیم تا به این مهم دست یابیم که ابراهیم مقادمه به‌عنوان شاعری متعهد چگونه از ماهیت و توانمندی لایه‌های زبانی در راستای القای مفهوم مبارزه‌طلبی و ایستادگی بهره برده است؟ تحلیل سبک‌شناختی اشعار ابراهیم مقادمه، بر کارآمدی مؤلفه‌های سبک‌شناختی لایه‌ای در جهت درک بهتر لایه‌های زیرین معنا در متون ادبی صحه می‌گذارد؛ بدین صورت‌که کاربرد فراوان بحر رمل نشانگر توجه شاعر به اوزان خفیف و ملایم و فراهم ساختن فضایی آرام است که آرامشی درونی را به خواننده القاء کند. در لایهٔ واژگانی تساوی واژگان حسی و انتزاعی و در لایهٔ نحوی، هم‌سویی جملات خبری و انشایی، میل به تجسم واقعیت و در عین حال القای احساسات یک مبارز را آشکار می‌سازند. در لایهٔ بلاغی تصویرپردازی‌های حسی به حسی بیش از هر ابزاری بازنمود رنج و اندوه یک اسیر فلسطینی را برعهده گرفته‌اند و در لایهٔ ایدئولوژیکی، اشعار مقادمه ایمان راسخ یک مبارز دربند، به ثمربخش بودن پایداری و پیروزی نهایی حق را به تصویر کشیده است.

کلید واژه‌ها: ادبیات عرب، شعر پایداری، سبک‌شناسی لایه‌ای، زندان‌سروده، ابراهیم مقادمه.

١- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: gaamiri686@gmail.com

مقدمه

زندان‌سروده که حبسیه‌سرایی نیز نامیده می‌شود، زیرشاخهٔ ادبیات غنایی به‌شمار می‌آید. این نوع شعر شرح حال دلتنگی، رنج و اندوه و شکوهٔ شاعرانی است که بنابه دلایل مختلف سیاسی، دینی و یا اجتماعی اسارت را چشیده‌اند و به ثبت لحظه‌های دردناک خویش پرداخته‌اند (کوشکی و داراب‌پور،۱۳۹۰ش: ۷۷) اما این نوع شعر نسبت به شاعران پایداری، دغدغه و رنجی شخصی که از آن شکوه کنند و نوحه سر دهند، نیست چرا که شاعران فلسطینی زندان را نبردگاهی دیگر برای اثبات مقاومت و ظلم‌ناپذیری خویش قرار داده‌اند؛ این شاعران ضمن بیان مصیبت‌های مردمان ستمدیده سرزمینشان و ددمنشی‌ها و بیدادگری صهیونیست‌ها، ستایش آزادی و آزادگی، ستایش شهیدان راه آزادی و مبارزان و اسیران وطن، ایمان به ایثار جان و مال و قدرت مبارزات مردمی، امید به آینده‌ای روشن که با دستان کودکان سنگ محقق خواهد شد را در دل مردم زنده نگه می‌دارند و از پشت میله‌های زندان با سروده‌های خویش آنان را به مبارزه و ستیزه‌جویی فرا می‌خوانند. بنابرین باید گفت زندان‌سروده‌های شاعران مقاومت اشعاری انسان محور، آرمان‌خواه و روشن‌گرند که بن‌مایهٔ آن را ایدئولوژی و نگرش این شاعران نسبت به وطن و ایمان تشکیل می‌دهد. در این جستار به منظور درک بهتر زندان-سروده‌های سردار شهید فلسطینی ابراهیم مقادمه، از مؤلفه‌های سبک‌شناسی لایه‌ای استفاده می‌کنیم تا به این مهم دست یابیم که این شاعر مبارز حال که در بند اسارت است و توان به دست گرفتن سلاح و حضور در میدان نبرد از او سلب گشته، چگونه سلاح بیان را در راستای دفاع از انسان فلسطینی به‌کار می‌بندد و نیز می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. مهم‌ترین مؤلفه‌های لایه‌های (آوایی، واژگانی و نحوی و بلاغی) در زندان‌سروده‌های ابراهیم مقادمه چیست؟

۲. ایدئولوژی مسلط بر سبک زندان‌سروده‌های ابراهیم مقادمه چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

نقد و بررسی زندان‌سروده یا حبسییه‌سرایی شاعرانی که تجربهٔ تلخ حضور در زنـدان را با خود داشته و در آن برهه به ثبت تجربیات خـود پرداختـه‌انـد، همـواره مـورد توجـه پژوهشگران بوده و در این زمینه آثار گرانقدری در قالب کتـاب، مقالـه و پایـان‌نامـه بـه رشته تحریر درآمده که به ذکر چند مورد از آنها بسنده می‌کنییم:

کتاب‌های السجون و اثرها فی الادب العربی تالیف واضح الصمد (۱۹۹۵م)، الاسـر و السجن فی الشعر العرب تالیف مختار البرزه، ادباء السجون از عبدالعزیز الحلفـی (د.ت)، القبض علی الجمر: تجربهٔ السجن فی الشعر المعاصر تالیف محمد حور(۲۰۰٤م) و شعر السجون فی الادب العربی الحدیث و المعاصر تـألیف سـالم المعـوش(۱٤۲٤ق) کـه بـه بررسی مهمترین مضامین شعر زندان و بیـان تجـارب شـعری شـاعران معاصـر عـرب پرداخته‌اند که طعم زندان را چشیده‌اند.

– زارع برمی (۲۰۱٤م) در رسـاله‌ای بـا عنـوان «شـعر السـجون فـی الادب العراقـی المعاصر» زندان سروده‌های حسن السـنید را تحلیـل کـرده اسـت. و امـا دربـارهٔ اشـعار ابراهیم مقادمه نیز چند پژوهش در قالب مقاله صورت گرفته که بدین شرح است:

«توظیف التراث و الشخصیات الجهادیة و الاسلامیة فی شعر ابـراهیم المقادمـة» اثـر صالح النعامی (۲۰۰۷م) ، «البطولة فی شعر ابراهیم المقادمة» اثـر محمـد مصـطفی کـلاب (۲۰۱۲م).

و «بازتاب مقاومت در شعر ابراهیم مقادمـه» اثـر علـی اصـغر روان‌شـاد و همکـاران (۱۳۹٤ش). شایان ذکر است که تفاوت اساسی مقالات فوق با مقاله–ی حاضر این است که پدیدآورندگان آن مقالات بیشتر همّت خود را صـرف شـرح و تحلیـل اشـعاری کـه شاعر در زمینه‌ی فلسطین سروده، نموده‌اند. حال آن که در این مقالـه بـیش از هـر چیـز سروده‌هایی که مقادمه در زندان به نظم کشیده مورد بحث و بررسی قرار گرفتـه اسـت، هر چند که تم و درون مایهٔ اصلی همین اشعار ارتبـاطی تنگاتنـگ بـا شـعر مقاومـت و انتفاضهٔ فلسطین دارد. با توجه به پیشینهٔ ذکر شده، نویسندگان این پژوهش برآنند تا پس

از درنگی کوتاه دربارهٔ زندگی و فعالیت‌های علمی و سیاسی ابراهیم مقادمه شاعر و سردار شهید فلسطینی به بررسی لایه‌های پنج‌گانهٔ زندان‌سروده‌های وی بپردازند.

ادبیات نظری پژوهش

دانش سبک‌شناسی

«سبک یک متن یا اثر ادبی همواره مجموعه‌ای از عناصر و شاخصه‌های سبکی است که معرف کلی متن‌اند و در پیوند مشخص و بارز یکدیگر قرار دارند. سبک رابطه‌هایی است که از نسبت‌های این اجزاء با کل سخن حاصل می‌شود» (عبادیان، ۱۳۷۲ش: ۵۸). همه یا غریب به اتفاق نظریه‌پردازان، سبک را حاصل نگرش خاص، گزینش و عدول از هنجار می‌دانند (شمیسا، ۱۳۷۵ش: ۱۷). دانش سبک‌شناختی به‌شیوهٔ آکادمیک و امروزی آن، دانشی نوظهور است. صاحب‌نظران این دانش در دهه‌های اخیر شیوه‌های بسیاری را آزموده‌اند. برخی چون سوسور سبک‌شناسی را دانشی میان زبان‌شناسی و نقد ادبی تلقی می‌کنند که در آن هم بحث‌هایی زیبایی‌شناختی و ارزش‌گذاری مطرح است و هم تکیه بر یافته‌های زبانی دارد. برخی از پیروان مکتب نقشگرا به تبعیت از هلیدی تکیه بر نقش‌های سه‌گانهٔ زبان را هدف سبک‌شناختی تعیین کردند، هرمنوتیک‌ها با اصالت بخشیدن به تلقی خواننده، نوعی سبک‌شناختی تاثری و ساختارگرایان به تاثیر از فرمالیست‌ها مفاهیم هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی و ادبیت متن را ابداع و نوعی سبک‌شناسی ساختارگرا را بنا نهادند (حری، ۱۳۹۰ش: ۳۸). ؛ بنابرین نمی‌توان تحلیل‌های سبک‌شناسانه را به رعایت مرز و حدی معین محدود کرد زیرا هر یک از چارچوب‌های ارائه شده درزمینه سبک‌شناسی به نوعی در تحلیل متن ادبی کارآمد و مفیدند؛ سبک‌شناسی لایه‌ای یکی از چندین روش عملی و کارآمدست که در سال‌های اخیر نیز بارها مورد توجه پژوهشگران واقع شده است. در این پژوهش، عناصر و شاخصه‌های سبکی زندان‌سروده‌های ابراهیم مقادمه در پنج سطح آوایی، بلاغی، واژگانی، نحوی و ایدئولوژیکی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بررسی لایه‌های سبک‌شناسی در اشعار ابراهیم مقادمه

لایه آوایی

لایهٔ آوایی، به بررسی میزان هماهنگی و ارتباط بین وزن و آهنگ حروف با مفهوم منعکس شده در کلام می‌پردازد، این لایه از زبان تا آنجا اهمیت دارد که، برخی از نظریه‌پردازان حوزهٔ شعر معتقدند «وظیفهٔ خاص شعر، به عنوان چیزی غیر از موسیقی، نه انتقال وزن و آوا که، انتقال معنی یا تجربه از طریق آواهاست» (لارنس پرین، ۱۳۷٦ش: ۹۷). بر همگان واضح و مبرهن است که صوت جلوگاه احساسات درونی است و این انفعالات طبیعتا سبب تنوع صوت و صدا می‌شود. گاهی به صورت مد است گاهی به صورت غنه و گاهی هم نرم و گاهی هم شدید (الرافعی،۱۹۹۷: ١٦٩).

ایجاد موسیقی در کلام و در عین حال ایجاد هماهنگی معنایی، از شگردهای خاصی است که می‌تواند در ارتقاء سطح کیفی یک شعر نقش مؤثری ایفا کند. از همین رو بهبود جنبه‌های موسیقیایی زبان در شعر و به خصوص در شعر معاصر می‌تواند به عنوان یکی از شاخصه‌های هنری شاعر و عنصری سبک‌ساز به شمار آید. در بررسی لایهٔ آوایی زبان شعری ابراهیم مقادمه ضمن توضیح مختصری در باب موسیقی درونی و بیرونی به واکاوی اشعار وی می‌پردازیم تا توانایی شاعر در به‌کاربستن توانمندی‌های آوا در بازنمود نگرش، عواطف، احساسات و انتقال مفهوم پایداری و مبارزه‌طلبی را به خواننده بنمایانیم.

منظور از موسیقی بیرونی، همان قافیه و وزن عروضی است و وزن عبارتست از نظم خاصی که در یک مجموعه آوایی، به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌هاو یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها وجود دارد. اما موسیقی درونی مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت، تشابه، یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰ش: ۳۹۲). عشری زاید معتقدند: موسیقی در شعر فقط زینتی خارجی نیست بلکه یکی از قوی‌تری ابزار الهام‌بخش است تا کلام و احساسات درونی انسان را که زبان از بیان آن عاجز است، در ضمن کلام آهنگین به مخاطب القا نماید (عشری زاید،۲۰۰۸م: ١٥٤).

زبان شاعر و گوینده خودآگاه یا ناخودآگاه، تحت تأثیر احساسات اوست و این احساسات بر انتخاب آواهای او تأثیر می‌گذارد، همچنان‌که انتخاب اوزان عروضی نیز باید متناسب و هماهنگ با مضمون و حال‌و هوای شاعر باشد. شادی، غم و اندوه، حسرت، آرامش و خشم هر یک وزن‌های متناسب خویش را می‌طلبند. واج‌ها نیز با توجه به نحوه و جایگاه تولیدشان، ویژگی و بالطبع معانی خاصی می‌یابند، برخی راحت‌تر و با فشار و استرس کمتری بیان می‌شوند، مانند حروف «س، ش، ل، ن، ج...) و معنای نرم و روانی را افاده می‌کنند و بعضی دیگر با ایجاد انقباض بیشتری در اندام گفتار تلفظ می‌شوند و معنای خشن و سخت را انتقال می‌دهند. برای مثال حروف «ب، ک، خ، ق، ج، ض، ط، ظ، ص» حروفی هستند که منسوب به معانی سخت و خشن‌اند و «اگر چنین حروفی در قصیده‌ای پر بسامد باشند طبعاً معنای موجود در آن قصاید معنایی نرم و روان نیستند» (غنیم، ۱۹۹۸م: ۲۸۳). بنابرین باید گفت که هر گوینده در حالات مختلف، به استفاده از اوزان و واج‌های مختلفی تمایل نشان دهد، «چنین الهام-پذیری نتیجهٔ پژواک دریافت ما از احساسی است که آواها در وجودمان برمی‌انگیزد» (عباس،۱۹۹۸م: ۳۸). در تمام اشعار مقادمه، موسیقی درونی هم‌سو با موسیقی بیرونی، بین وزن و محتوا هماهنگی برقرار می‌کند؛ هنگام آرامش، از وزن‌ها و واج‌های نرم و روان، بیشتر استفاده کند و هنگام غم و عصبانیت، از وزن‌های سنگین و واج‌های انقباضی.موسیقی حاصل از تکرار این واج‌ها، زمینه‌ای زیباشناسانه خلق می‌کند و در غالب موارد می‌تواند، تأثیر خاصی در خواننده ایجاد کند، چنانکه در مواردی ددمنشی دشمن را تحقیر و به سخره می‌گیرد و روحیه مبارزه‌طلبی را در جان مبارزان تقویت می‌کند:

وسدّ منافذ الأنفاس في رئتيَّ/ لن أوجل/ وهدّد كيفما تهوى/ وعذّب كيفما تهوى (المقادمة، ۲۰۰۳م: ۵) شاعر بحر هزج را که وزنی شورانگیز، پویا و پر جنبش است و جدیت وشوق تکرار را به شنونده منتقل می‌کند (قدامة بن جعفر، ۱۹۴۹م: ۲۷۹)، در تناسب با محتوای ادبیات پایداری قرار داده است. در این ابیات گزینش و تکرار واج‌های انفجاری «د»، «ق»، «ک» وزن و آهنگ، کلام را کوبنده و متناسب با محتوای ستیزه‌جویی

کرده است. شدت و تندی کلام شاعردربند فلسطینی را می‌توان از تکرار «هات» و «کیفما تهوی» حس کرد که تهدید و شکنجه‌های دشمن را تحقیر می‌کند. «بحر کامل نیز یکی از پرکاربردترین بحرهای غنایی شعر عربی است که شاعران نوگرای عرب به وفور از ایقاع و حلاوت آن برای القای تجارب شعری خویش بهره برده‌اند» (عبدالرضا، ۱۹۹۷م: ٦١). «عیاش» یکی از قصائدی است که انتخاب بحر کامل به‌خوبی ریتم جدی، کوبنده و آهنگ سرشار از خشم آنرا به گوش شنونده می‌رساند:

نَشَروا بِبَلدَتِنا الْخَرابَ فما لَهُمْ إلّا الْخَرابْ/ لَمْ يَرْحَمُوا شَيْخاً وَ لا طِفْلاً تَلَفَّحَ بِالثّيابْ/ قَدْ أَرْضَعُوهُ قَنابِلَ الْغازِ المدَمِّعِ وَالْهَبابْ

قَدْ عَلَّمُوهُ الْحِقْدَ مَعَ عِلْمِ الْقِراءةِ وَالْحِسابْ (المقادمة، ۲۰۰۳م: ۳۳)

قافیه در این قصیده به حرف باء ختم می‌شود، که حرفی انفجاری است و با احوال شاعر که ناراضی از وضع کنونی است، مطابقت دارد. سکون آن نیز، خشمی و اعتراضی همراه با اندوه و حسرتی را القا می‌کند که در پی به شهادت رسیدن مبارزان فلسطینی تمام وجود شاعر را احاطه کرده است.

استفاده از ظرفیت‌های موجود در آواها برای القای معنای مورد نظر، از ویژگی‌های شعر معاصر عربی است؛ چنان که شاعران، از این بستر استفاده‌های فراوان برده‌اند. بسیاری از منتقدان در حوزهٔ زبان عربی بر این باورند که «معنی واژه برگرفته از شکل آوایی آن است» (عباس،۱۹۹۸م: ۳۵). در اشعار مقادمه، موسیقی درونی پدید آمده از تکرار بیش از اوزان عروضی خودنمایی می‌کند و بر زیبایی بخشی اثر وی می‌افزاید: شاعر سعی دارد با زبان و بیانی شاعرانه تفکرات و تخیلات درونی خود را به قلم بکشد و بهره‌گیری از این عنصر موجب می‌شود که این کار را به بهترین و زیباترین وجه ممکن انجام دهد و در نتیجه تأثیر بیشتری روی مخاطب بگذارد:

حَبِيبِي .. أَ هذَا أَنتَ ؟ أَهذَا أَنتَ ؟ تَخْتَرِقُ الصُّوَرُ/ أَهذَا أَنتَ ؟ تَجذِبُ قَلبِيَ الْمَكلُومَ/ أَطارِقُ هذَا أَنتَ وَحدَكَ/جِئتَ وَحدَكَ ؟ أَينَ أَحمدْ ؟ أَينَ أَحمدْ ؟/ طارِقُ .. هيَّجْتَ قَلبِي/ أَتَلْعَبُ بَعدَ الْيَومِ مِنْ دُونِ أَحمدْ ؟/ طارِقُ .. هيَّجْت قَلبِي/ أَتَلْعَبُ بَعدَ الْيَومِ مِنْ دُونِ أَحمدْ ؟ / أَتَأكُلُ مِنْ دُونِ أَحمدْ ؟/ أَتَشْرَبُ مِنْ دُونِ أَحمدْ؟ (المقادمة، ۲۰۰۳م: ۲۱)

شاعرحزن و اندوه خود را با تکرار جملهٔ پرسشی أهذا انت؟؟ به خواننده منتقل می‌کند، علاوه بر ریتم موسیقیایی که با تکرارجملات پرسش به کلام بخشیده تکرار همزهٔ استفهام نزدیکی عاطفی شاعر با شخصی که خطاب قرار گرفته را نشان می‌دهد. گفتمان استفهامی خود را مطابق با مقتضای حال القا نموده‌اند. نکته مهم این است که در چنین پرسش‌هایی، کنش یا فعالیت دیگری از طریق پرسیدن سوال انجام می‌شود (ابن الرسول و همکاران،۱۳۹۱: ۷). روشن است که، این نظریه زبان‌شناسی مدرن (هماهنگی سخن مقتضی با حال مخاطب) با نظریه‌های کلاسیک بلاغت عربی کاملاً همخوانی دارد؛ به عنوان نمونه، تفتازانی بر آن است که: مسائل روبنایی(ساختار ظاهری کلام) در مسائل زیربنایی (بلاغت) تغییراتی متناسب با مقتضیات حال و مقام می‌یابد (تقتازانی،بی تا: ٢٥٦). شایان ذکر است که تکرار «هاء» نیز بر اندوه باری فضا افزوده است؛ چرا که «هاء» آوای حلقی فرسایشی مهموس است (بشر،۲۰۰۰: ۳۰٤-۳۰۵). حرف «ه» معمولا در کلام نشان دهنده‌ی کشش و لطافت در آهنگ و ساختار و نبود تنافر در اص وات حروف است و حالت‌های روانی یا فیزکی معینی را می‌رساند (عباس،۱۹۹۸: ۲۰۱).

در کنار آواهایی که بر رنج و اندوه و خشونت دلالت می‌کنند در برخی از اشعار و یا مقاطع شعری وی با نوعی ریتم آرام‌بخش و پر از امید مواجه می‌شویم که از هم‌گرایی واج‌های «س» و «ش» حاصل می‌شود:

فِي غَدٍ يُنْشِدُ الْأَطْفالُ/ لِلْإِسلامِ لِلْيومِ السَّعيدْ/ فِي سَبِيلِ اللهِ لِلْإِسلامِ سِرْنا/ نَنْصُرُ الْإِسلامَ لا نَخْشَى الْعَبيدْ (المقادمة، ۲۰۰۳ش: ۸)

در این بیت وجود واج «س» علاوه بر آن که بر حرکت، و شور و شوق تأکید می‌کند، در راستای تداعی معنای امید به کودکان فلسطینی و القای حس شادی و آرامش شاعر ایفای نقش می‌کنند؛ چرا که «س» از حروف صفیری است که نوعی احساس صوتی را القا می‌کند (عباس،۱۹۹۸: ۱۱۰). حروفی که لثوی و دندانی هستند به هنگام تلفظ طنین بیشتری دارند و از ارزش موسیقائی بیشتری برخور دارند، نظیر حروف: «ش»، «س» و... (ملاح،١٣٦٧: ٧٥). تفعیله‌های به‌کار رفته در این قصیده نیز از بحر رمل است که

وزنی هیجان‌آور و نشاط انگیز و در عین حال سنگین است. تکرار سه بارهٔ واژهٔ «اسلام» و نغمه‌ای که از تکرار واجهای «ن» و «م» پدید آمده، بحر رمل به وزنی جویباری و ملایم تبدیل شده که نغمه‌ای نرم و لطیف را تداعی می‌کند.

بحر رمل پرکاربردترین وزن شعری به‌کار رفته در اشعار مقادمه است، در واقع نیمی از اشعار وی بر همین سبک سروده شده است. دربیت زیر بر همین وزن، تکرار واج روان «ل»به عنوان حرفی نرم و رقیق القاگر امید و آرزوی شاعر می‌شود که شهادت را راه نجات و سعادت خود و ملت می‌داند و در این مسیر از پروردگار طلب مساعدت دارد:

لا يُبالِي فِي سَبيلِ الْحَقِّ لَوْسالَتْ دِماهُ/ أَنا لِلْجَنَّةِ أَحيا ، يا إِلهي/ فِي سَبيلِ الْحَقِّ فَاقْبِضْنِي شَهِيداً/ وَاجْعَلِ الْأَشْلاءَ مِنِّي مَعْبَراً/ لِلْعِزِّ ، لِلْجِيلِ الْجَدِيدِ *(همان:۱۰)*

همانگونه که مشاهده می‌شود تکرار حروف نرم «ح، ج، ش، ن» در کنار تکرار ۲۱ بار «ل» موسیقی ملایمی خلق کرده که انعکاس دهندهٔ عواطف و احساسات شاعر شده است.

لایهٔواژگانی

لایهٔ واژگانی از سطوح موثر و مهم‌زبانی در یک اثر ادبی به شمار می‌آید؛ زیرا نوع گزینش واژگان و الفاظ گوینده نقش مهمی در تعیین سبک وی ایفا می‌کند، به گونه‌ای که تنوع سبک در متون ادبی بستگی به واژگان و کاربردهای زبانی آنها در کلام شاعر و یک نویسنده دارد. سبک محصول گزینش خاصی از واژه‌ها، تعابیر و عبارات است. نویسندگان مختلف برای بیان یک معنای واحد تعابیر مختلف دارند و از واژه‌ها و عبارات گوناگون استفاده می‌کنند و بدین ترتیب سبک آنها اختلاف دارد. و به تعبیر دکتر فتوحی واژه‌ها جاندار و پویا هستند و بار عاطفی و فرهنگی دارند (فتوحی، ۱۳۹۰ش: ۲۱۹) بنابر نوع الفاظ گوینده و میزان استفاده وی ازواژگان رسمی، عامیانه، جدی، تشبیهی، کنایی و.. گونهٔ خاصی از یک سبک شکل می‌گیرد. بررسی هر یک از مؤلفه‌های ذکر شده در یک اثر، ساختار واژگانی و زبانی مؤلف را در نگارش متون ادبی

تعیین می‌سازد و مهمتر اینکه روشنگر اندیشه‌ها و جهانبینی نویسنده خواهد بود *(همان: ٢٦٧)*.

واژگان حسی و انتزاعی

واژگان حسی یا انتزاعی، واژگانی هستند که از آنان تحت عنوان شفاف و تیره نیز یاد می‌شود. در بررسی لایهٔ واژگانی زندان سروده‌های ابراهیم مقادمه مشخص شد که ٦٠ درصد واژگان حسی و٤٠ درصد انتزاعی هستند. فزونی واژگان حسی در اشعار مقادمه به سبب اسارت طولانی ایشان و توجه زیاد به مکان و محیط پیرامون انسان فلسطینی است. بسامد نسبتا زیاد مکان‌هایی از قبیل زندان و سجن و واژگان مرتبط با آن مانند قید، شرک، شبک، حدید، سلسال، جدران، فولاذ، منافذ، باب، درب، قضبان، رسائل.... تصاویر و صحنه‌هایی شفاف از اسارت انسان فلسطینی را به‌نمایش می‌گذارد که مخاطب را در تجسم اوضاع یاری می‌رساند:

وَيَأْتِي اللَيلُ يَطْرُقُ بابَنا الْمُقْفَلْ/ وَقُضبانُ الْحَديدِ تَدُقُّ إِسْفِينا/ وأَبوابٌ مِنَ الْفُولاذِ تَرْبُضُ فِي فَمِ الْمَدْخَلْ/ وقَلبِي نابِضٌ ، هاتُوا سَلاسِلَكُم/ هاتُوا بَنادِقَكُم ، هاتُوا قَنابِلَكُم/ ويَمْضِي اللَّيلُ هَيَّا دُونَكَ اِصْلُبْنِي/ عَلَى الْجُدرانِ ، وَاحْرُمْ مُقْلَتَيَّ النَّومَ/ هاتِ الضَّربَ ، هاتِ الرَّكلَ ، لا تَبخَلْ/ وَكُلُّ وَسائِلِ التَّعذيبِ جَرِّبْها ، وَلا تَخْجَلْ (المقادمة، ٢٠٠٣م: ٥)

بیشترین کارکرد واژگان تیره یا انتزاعی در این مجموعه عبارتند از: حب، شوق، آه، آلام، اسقام، صبر، ظلم، حق، ثورة، ثقة، هدف، عزیمة، ایمان، ثأر، سلم، حقد، ذل، هوان، مجد، رشد، شجاعة، عز، عار، عزم و... که بیانگر چند نکتهٔ کلیدی درشعر مقادمه به عنوان یک شاعر پایداری هستند:

- کینه‌توزی و ظلم و ستم دشمنان- رنج و عذاب انسان فلسطینی- انتقام‌جویی و ظلم ناپذیری-شجاعت، صبر و ایمان وی در تحمل سختی‌ها:

- وعَزيمَتِي نارٌ بِها الإيمانُ يَشتعلُ/ فإنَّ الموتَ أهونُ مِنْ قَبولِ العارِ يا أرذلَ.../بِلالٌ ، يا بلالَ الخيرِ عَلِّمْني ./ دروساً فِي تحدّي البطشِ/ أحفظُها ولا أغفلُ (المقادمة، ٢٠٠٣م: ٦)

- إنَّ دربَ العزِّ مفروشٌ بأنَّاتِ الجَراحِ/ بالأذى العذبِ ، بأشواقِ الطَّريقِ/ بالضَّحايا ، باليتامى، والثَّكالى/ بزنازينِ العذابِ/ بِالمعاناةِ التي تستولدُ العزمَ وتُحيي/ نفحةَ الإيمانِ فِي ميتِ القلوبِ/ تبعثُ الإصرارَ لِلثأرِ العنيدِ *(همان: ۹)*

- أ بُنيّتي ، كُوني على ثقةٍ / بالحقِّ ، بالنصرِ/ مهما استبدَّتْ ظلمةُ الحللكِ *(همان: ٤)*

بسامد نسبتا بالای به‌کارگیری این واژگان به عنوان یک عنصر تاکیدی، جهت‌گیری فکری نویسنده را نشان می‌دهد، بدین صورت که غالب واژگان انتزاعی نیز در راستای واژگان حسی به‌کار رفته‌اند؛ انسان فلسطینی با ایمان به پروردگارش رنج و اندوه زندان و شکنجه‌های دشمن را تحمل می‌کند اما ظلم دشمن را نمی‌پذیرد و مرگ در راه خدا را پسندیده‌تر از قبول خواری و حقارت می‌داند.

واژگان صریح و ضمنی

هر واژه به طور بالقوه دارای بار معنایی صریح یا ضمنی است که شاعر متناسب با شرایطی که در ساختار متن ایجاد می‌کند آن معانی را به‌کار می‌گیرد. معنای صریح یا معنای حقیقی، معادلی است که در فرهنگ‌ها در مقابل هر واژه نوشته می‌شود ومعنای ضمنی هر واژه علاوه بر معنای قاموسی دارای معنای دیگری است که ضمنی یا تلویحی نامیده می‌شود و مبتنی بر جنبه‌های عاطفی، فرهنگی و اجتماعی است (عمرانپور،۱۳۸۷ش : ۱۷۷). به‌تعبیری دیگر واژگان صریح در تناسب با متون عین‌گرا و علمی هستند که در آنها دلالت‌های صریح نقش مسلط دارند و واژگان ضمنی متعلق به هنرند (گیرو، ۱۳۸۳ش: ٤٧)، و ابعادی زیبایی شناختی-کنایی، تشبیهی و استعاری- دارند که بسط آنان مربوط به لایهٔ بلاغی است و در این لایه به ذکر هنری و صریح بودن واژگان بسنده می‌کند:

دلالت واژگانی	نوع واژه	نمونه	صفت سبک
علمی	صریح	حق، حزن، صبر، تردد، عیون، لیث، غاب، علم القراءة والحساب، غاز وبنزین، تصدیر الطماطم، قنابل، شوک، فرح،قنابل الغاز المدمّع	عین‌گرا
هنری	ضمنی	حبَّةَ القلب، نورَ العیون، درب العزِّ، أسود، زهرة الحقِّ، عقارب الزمن ،نیاط قلبی ،غربتی السوداء،واثق الخطوة، مرتاح الضمیر، شغاف القلب، مقلتی، ربیع القلب،أحفاد الإباء، لبان الإباء، حماس ترعی شبلها، درب التفاوض والکذاب، شوک الصعاب، فرح مجنح	کنایی، تشبیهی،استعاری

واژگان نشان‌دار

نشان‌داری واژگان نیز از مشخصه‌های دیگر است که سبک‌شناس در لایهٔ واژگانی به کار می‌گیرد. «متون ادبی و سخنان اعتقادی اساسا ارزشی و شخصی‌اند و حاوی دیدگاه شخصی گوینده هستند؛ بنابرین طبیعی است که سرشار از واژه‌های نشان‌دار باشند» (یارمحمدی، ۱۳۸۳ش: ٦٣).

کاربست واژگان نشان‌دار در اشعار مقادمه وابستگی به دو حوزهٔ دین و وطن را تأیید می‌کند، که دال‌های حوزهٔ وطن تمام واژگان القاگر مقاومت و پایداری، میارزه و انتقام و حتی رنج و اندوه هم‌وطنان و توصیف وحشی‌گری‌های دشمن را شامل می‌شود که با این توضیح باید گفت غالب واژگان به‌کار رفته در اشعار مقادمه ارزشی و نشان دارند.

دلالت واژگانی	نوع واژه	نمونه
نشان‌داری	تأییدکننده عقائد دینی	الله، رب، الحمد، مجیب الدعاء، حسین، اله، رسول، الرحمن، محمد، ایمان، جهاد، شهید، جحیم، جنان الخلد، اسلام، آیات الکتاب
	وطن، مقاومت و مبارزه‌طلبی	دیر یاسین، قسام، عیاش، شراتح، نسل البواسل، قبیةٌ ، شاتیلا، صبرا، شمس،شبل، لیث، اسود، مجاهد، شهداء، ابریاء، فدائی، اباء، عزیمة، عزّ، صبر، شجاعة، فتیة، ثأر، بواسل، ثورة البرکان، صمود
	دشمن	قاتل،لص،ذل،قتل،کلاب،ذئاب،قاتل،عقاربالزمن،رزائل،سفک، ظلم، طغیان
	حسرت و اندوه	شوق، الم، اوجاع، اسقام، قید، زنزان، فولاذ، سلاسل، سجین، آه، دمع، آهات، أسف، لهف، یتم، غربة، شجون، جرح،عذاب، ثکل، بکاء، ثاکلات، یتامی، مکلوم، معاناة، أشلاء

لایهٔ بلاغی

در این سطح صور بیانی و بدیعی از قبیل تشبیه، استعاره، تصویرپردازی، حس‌آمیزی، تشخیص و حتی نمادپردازی نیز به‌عنوان عوامل تاثیرگذار در متن مورد بررسی قرار می‌گیرند، چرا که یک سبک بلاغی در کاربرد زبان از روش یکنواختی استفاده نمی‌کند، بلکه آمیزه‌ای از روش‌های مختلف بهره می‌گیرد (فرکلاف، ۲۰۰۰م: ۹۶). شگرد شاعر در استفاده از این هنرها در راستای شعریت بخشیدن به سروده‌اش، نوعی دیگر از سبک‌شناختی اثر وی را به دست می‌دهد. بررسی لایهٔ بلاغی اشعار مقادمه حاکی از این است که این شاعر از شگردهای مختلفی برای تاثیرگذاری بیشتر بر خواننده استفاده کرده است. از مجموع تشبیهات به‌کار رفته در اشعار ابراهیم مقادمه تشبه حسی به حسی ۷۰ درصد را به‌خود اختصاص داده، عقلی به حسی۲۵ درصد و حسی به عقلی تنها ۵ درصد را به‌خود اختصاص داده است. تشبیه حسی به حسی از پرکاربردترین تشبیهات مقادمه است که از ذهنیت حسی و بازتاب محسوسات در ذهن شاعر حکایت دارد:

– وصبَّ الثلجُ ، فِي كانونٍ ، في صدرِي فإنَّ القلبَ كالمرجلِ(المقادمة، ۲۰۰۳: ٥)- عيّاشٌ أنتَ النُّورُ في دنيا تَسربَلتْ الضبابُ/ عياشٌ أنتَ الليثُ في زمنٍ تَسوَّدتْ الكلابُ (همـان: ۳۲) – وتقفزُ كالعصفورةِ انحطّتْ على شَركِ (همان: ۲)

اما پس از تشبه حسی به حسی، تشبیه عقلی به حسی با بسامد کمتری به‌کار رفته تا شاعر با استفاده از آن ذهنیت انتزاعی خویش را با همانندسازی حسی به سادگی برای خواننده یا مخاطب ترسیم کند و به تعبیری دیگر با استفاده از مشبه‌به‌های محسوس می‌تواند پدیده‌های عقلانی را به سادگی به تصویر بکشد و باعث تاثیر بیشتر مفاهیم و معانی مورد نظر گردد:

– وعزيمتي نارٌ بها الإيمانُ يشتعلُ/ ورَوعي باردٌ كالطَّلِّ (همان: ٦)

تشبیه حسی به عقلی نیز تنها در دو مورد به‌کار رفته که به‌واسطهٔ آن عیاش در مواجهه با مشکلات اسطوره‌ساز است و هر کس غیر او دروغی هستند که تنها روشنگر سرابند:

عيّاشٌ أنتَ الرمزُ حقاً حينَ تعترضُ الصعابُ/ وسواكَ زيفٌ حينَ نلحقُه سنكتشفُ السرابَ (همان:۳۳)

استعاره، دیگر صنعت ادبی است که در اشعار مقادمه از بسامد نسبتا چشمگیرتری برخوردارست:

– إنَّ دربَ العزِّ مفروشٌ بأنَّاتِ الجراحِ (همان: ۹)

شاعر برای تجسم‌بخشی عزت، آن را به آستان و بارگاهی همانند می‌سازند که با آه و رنج و حسرت فرش شده است، تا بدین صورت دستیابی به عزت را در گرو فداکاری، جانفشانی مبارزان و تحمل سختی‌های مسیر معرفی کند؛ مبارزانی که سر تسلیم در برابر شکنجه‌های دشمن فرود نمی‌آورند:

رَضعْنا لبانَ الإباءِ معاً/ وكان النقاءُ لنا مُرضعاً (همان: ۱۷)

به تعبیر ابراهیم مقادمه، راز سرسختی و تسلیم‌ناپذیری مبارز فلسطینی این است که شیر اباء خورده است و پاکی مادر او بوده است و اینک در جوانی «حماس» او را رمز غیرت و زینت جوانان جهان ساخته است:

-وحماسٌ إذْ غرستْ بروحِكَ عزمَها /فغدوتَ رمزاً للحِمى وغدوتَ زيناً للشبابِ *(همان: ٣٢)*

شاعر برای ترسیم نهادینه شدن عزم و ارادهٔ حماس در عمق جان جوانان فلسطینی، کاشتن عزم را به عاریه می‌گیرد، چرا که کاشتن درخت عزم با عجین شدن و ریشه دوانیدن او در خاک فلسطین همراه خواهد بود.

کاربست نماد در متن ادبی یکی دیگر از شاخصه‌های زیباسازی و ویژگی‌های سبکی به شمار می‌آید. نماد یا رمز در شعر معاصرابزاری اساسی برای القای معانی مورد نظر توسط شاعران است که قابلیت تأویل و تفسیرهای مختلفی را داراست (بسیسو، ١٩٩٩م: ٢٣٣).

مقادمه از این شاخصه در راستای القای نگرش و احساسات شخصی خود و با توجه به واقعیت کنونی انسان فلسطینی بهره می‌گیرد:

- أنا أحرمُ شعبَي قوتاً/ أأنا أمْ ذاك الذي/ وضعَ القيدَ بأيدِي شعبِنا/ أُغلِقَ البابُ عليه/ سَلّمَ المفتاحَ للّصِّ الحقيرِ (المقادمة، ٢٠٠٣م: ٣٧)

«کلید» در این ابیات نماد امید بازگشت به وطن و زنده شدن خاطرات خوش زندگی در فلسطین و «دزد» نماد رژیم صهیونیستی است. شاعر با لحنی اعتراضی عرب‌های خائنی را خطاب قرار می‌دهد که نه‌تنها برای آزادی انسان فلسطینی تلاش نمی‌کنند بلکه امید بازگشتی نیز برایش باقی نگذاشته‌اند.

خورشید واژهٔ دیگریست که شاعر در قصیدهٔ «لا تسرقوا الشمس منا» آن را نمادی نو برای وطن و آزادی و آزادگی قرار داده است:

خُذوا كلَّ شيءٍ ولا تسرقوا الشمسَ منّا / خُذوا القمحَ لكنْ ... / خذوا النفطَ لكنْ ... /خُذوا الروحَ لا بأسَ/لا تسرقوا الشمسَ منّا (همان: ١٠)

تکرار چندین بارهٔ خورشید در کل قصیده آن را به واژهٔ کلیدی و با ارزش‌ترین سرمایهٔ شاعر تبدیل کرده است به نحوی که تمام سرمایه‌های دیگر از نفت تا گندم و حتی جان آدمی در مقابل آن بی‌ارزشند.

«بلال» در زندان‌سروده‌های مقادمه رمز مقاومت و مبارزه‌طلبی است:

بلالٌ ، يا بلالَ الخيرِ علّمْني / دروساً في تحدّي البطشِ/ أحفظُها ولا أغفلُ/ وأرفعُ هامتي للشمسِ

ومنْ ظلمِ الزنازينِ/ سأخرجُ في يدِي المشعلَ/ لِأُرشدَ أُمّتي العزلاءَ/ أصنعُ للغدِ الآتي/ بطولاتٍ (المقادمة، ٢٠٠٣م: ٦)

شاعر از بلال می‌خواهد به وی درس ایستادگی و مبارزه با دشمن را بیاموزد تا اینگونه با از بر کردن آموزه‌های بلال، شاعر از ظلم و شکنجه‌های زندان رهایی یابد، مشعل هدایت به دست گیرد و برای امتش اسطورهٔ قهرمانی و آینده‌ای روشن بیافریند.

حس‌آمیزی و رنگ‌بخشی به مفاهیمی که در کنار هم نامأنوسند و یا رنگ‌پذیر نیستند،یکی دیر از شگردهای ادبی ابراهیم مقادمه است که با هدف برجسته‌سازی سخن از آن بهره برده است:

-على الشَّبكِ ، أُواجهُ صوتَهُ الرنّانْ/ يهتفُ صائحاً أَبتي/ فيعزفُ أعذبَ الألحانْ *(همان: ٢)*

شاعر در این بیت با بهره گرفتن از حواس انسانی وجابه‌جایی این حواس با یکدیگر به نوعی آشنایی‌زدایی دست یافته است، لحن و آهنگ مربوط به حس شنوایی است اما شاعر با آشنایی زدایی شیرین‌بودن که حسی چشایی است را جایگزین شنیداری سخن می‌کند. عواطف انسانی موضع دیگریست که تنها ضمیر ناخودآگاه آدمی یا به تعبیری حس ششم قابل درک است اما این عواطف برای شاعر به‌حدی با ارزش است که تنها با حس شیرینی و حلاوت توانسته آن را وصف کند:

دقيقتينِ أو ثلاثٌ.../ لا تحلمُوا بغيرِها/ ما أعذبَ العواطفَ المكثّفةَ (المقادمة، ٢٠٠٣م: ١٤)

رنگ‌بخشیدن به مفاهیم ذهنی که رنگ‌پذیر نیستند، یکی دیگر از مصادیق آشنایی‌زدایی در شعر مقادمه است:

-عائدٌ مِنْ ثَنايا غربتي السوداءِ عائدٌ *(همان: ٣٠)*

شاعر در این بیت، به غربت تبعیدگاه، تنهایی و وحشت خویش رنگی سیاه بخشیده است که به خوبی فضای اندوه‌بار و غم‌انگیزی را به مخاطب القا می‌کند. اما نکته‌ای که نباید از قلم انداخت، این است که تخیلات و تصویرپردازی‌هایی اینچنین جدای از بدیع و نو ساختن سخن برای خواننده، در توسعهٔ قلمرو واژگانی که در اختیار گوینده خواهد بود، نقش به‌سزایی دارد.

لایهٔ نحوی

دربررسی لایهٔ نحوی به‌عنوان یک ویژگی سبکی، ساختمان جمله و هماهنگی آن با الگوی متعارف زبانی، اسمیه یا فعلیه بودن جمله، معلوم و مجهول بودن و زمان افعال، نقش معنایی آنان (خبر، امر، پرسش و..) حائز اهمیت است، بدین صورت گزینش هر یک از این ساختارها دال بر باور، ایدئولوژی و اندیشهٔ خاصی خواهد بود که نویسنده در سدد انتقال آن برمی‌آید. استفاده از جملات اسمیه و ساخت مبتدا- خبری بر ثبوت و پایگانی یک امر، جملات فعلیه بر تغییر و حادث شدن در یکی از زمان‌ها دلالت دارد (التفتازانی، د.ت: ۱۵۹) و هر یک از این زمان‌های گذشته، حال یا آینده، نشان‌دهندهٔ میزان فاصلهٔ گوینده با موضوع است. تغییر فاصلهٔ گوینده با واقعیت، زاویه دید و ذهن او را تحت تاثیر قرار می‌دهد. گذشته بر اینکاربست جملات خبری بر روایتگری و گزارش واقعیات توسط گوینده حکایت دارد و جملات انشایی: وجوه تمنایی، دعایی، پرسشی، امر، نهی و شرط، دال بر تسلط افکار و نگرش گوینده بر متن است (فتوحی، ۱۳۹۰ش: ۲۹۱).

خوانش اشعار ابراهیم مقادمه از منظر زمان افعال بسامد زمان گذشته ۱۰٤بار، حال ۲۲۰ بار و آینده ۱۲ بار را تأیید می‌کند و این امر، حاکی از این است که وی بر واقع حال انسان فلسطینی تاکید ویژه‌ای دارد؛ لذا بسامد نسبتا چشمگیر زمان حال، حضور بی‌واسطهٔ گوینده را با واقعیت نشان می‌دهد. مقادمه اکنون دربند اسارت است، درد شکنجه به جان می‌خرد اما زیر یوغ دشمن نمی‌رود (حضور گسترده زمان حال) و نتیجهٔ این ایستادگی فردایی روشن و پیروزی حق خواهد بود (آینده):

أحرمُ منها هدوءَ المنامِ/ وتسهرُ مَوثقاً كفّيْك، مشدوداً إلى الحائطِ/ وأسهرُ بالليلِ .. قيدُكَ قيدِي/ وتصمدُ .. أصمدُ .. لا فرقَ / حسينُ .. نعمْ يا حسينُ لا ترتضِي بالهوانِ/ ترفضُ العينُ إغفاءةَ الذلِّ /ترفضُ اليدُ رفعَ اليدِ/ لا بأسَ بالكسرِ .. بالموتِ/ نصنعُ بالموتِ فجرَ الغدِ/ ومِن زنزانةٍ فِي السجنِ أو وَجعٍ بمستشفى/ ستولدُ فرحةُ العتقِ/وعبرَ جراحِنا ، وقوافلُ الشهداءِ فِي السّاحةِ /ستزهرُ زهرةَ الحقِّ (المقادمة، ۲۰۰۳م: ۱۷)

مقادمه بر این باور است که زنـدان و شـکنجه، جـوان مبـارز فلسـطینی را سسـت و تسلیم دشمن نمی‌سازد، او راه مولایش امام حسین (ع) را در پیش مـی‌گیـرد و خـواری نمی‌پذیرد؛ چرا که از دل این زخم‌ها و دردهای اسارت گل‌های حق شکوفا خواهد شد و اما شاعر عمق تاثیرپذیری خود از اعمال ددمنشانهٔ صهیونیست‌ها رابا فعـل ماضـی بـه تصویر می‌کشد تا بیان کند که دیر زمانیست که دشمن از سرزمین شـاعر چیـزی بـه‌جـا نگذاشته و پستی و رذالت را جایگزین بزرگی‌ها ساختند؛ لذا تمایل به بازگویی مـاجرا و ترسیم آنچه بر فلسطین و انسان فلسطینی گذشت، سبب می‌شود که شاعر از فراینـدهای فعلی و جملات فعلیه در قالب زمان گذشته بهرهٔ بیشتری ببرد:

نَشَروا بِبَلدَتِنا الْخرابَ فما لَهُمْ إلّا الْخَرابْ/ لَمْ يَرْحَمُوا شَيْخاً وَ لا طِفْلاً تَلَفَّحَ بِالتّيابْ/ قَدْ أَرْضَعُوهُ قَنابِلَ الْغازِ المدَمِّعِ وَالْهَبابْ / قَدْ عَلَّمُوهُ الْحِقْدَ مَعَ عِلْمِ الْقِراءةِ وَالْحِسابْ / غرسُوا الرذائلَ أغلقوا وجهَ الفضيلةِ كلَّ بابٍ *(همان: ٣٣)*

«نحو» مجموعه قواعدی است که شیوه‌ی آرایش کلمات را در جملات و گزاره‌هـای زبان تعیین می‌کند. در واقع الگوهای نحوی زبان نشان می‌دهند کـه چگونـه واژه‌هـا بـه یکدیگر پیوند می‌خورند. در نتیجه، رعایت قواعد نحـوی منجـر بـه تولیـد جملـه‌هـای «خوش‌ساخت» می‌شوند، هر چند که بر مبنای قواعد بنیادینی که ساختار نحوی هر زبان را مشخص می‌کنند، عملا بی‌نهایت ترکیب متفاوت کلمات امکان‌پذیر اسـت. چامسـکی با توجه به این واقعیت که کودکان می‌توانند با ترکیب کلمـات بـه شـیوه‌هـای متفـاوت، جملات تازه‌ای بسازند، بر این باور است که تمامی انسان‌ها توانش دسـتوری مشـترکی دارند که ورای تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی آن‌هاست (پیتر سجویک،۱۳۸۷: ٢٦٥ بـه نقـل از امیری و نورالدین پروین، ۱۳۹۵: ۱۰۳).

صورت‌های زبانی خارج از چارچوب و قواعد دستوری زبان، در حکـم واحـدهای زبانی منفردی هستند که بدون ترکیب و هم‌نشینی در ساختی بـزرگ‌تـر بـه نـام جملـه، قابلیت انتقال مفاهیم را ندارند؛ از این رو ساختار نحوی جملات در پیدایی سبک فردی نقش تعیین کننده‌ای دارد. درصد واژگان به کار رفتـه در یـک مـتن، بلنـدی و کوتـاهی عبارات، پیوند جمله‌ها و نحوه‌ی ارتباطشان با یکدیگر و... گونه‌های مختلفی از سبک را

بوجود می‌آورد. کارکرد هر یک از مولفه‌های یاد شده به همراه بسامد بالای آن‌ها در یک اثر ادبی، سبک یا به اصطلاح «نحو نشاندار» یک نویسنده و یا گوینده را شکل می‌دهد. نحو نشاندار در مقابل نحو معیار قرار می‌گیرد و مقصود از آن ساخت‌های دستوری و نگارشی خاص هر سخنگوی زبان است. هر اندازه که ساختمان جملات و عبارات خود به کار بَرد، سبک اثر وی به نشانداری و فردیت نزدیک می‌شود (امیری و نورالدین پروین،۱۳۹۵: ۱۰۳-۱۰٤). از جمله مباحث اساسی که نقش مهمی در صدای دستوری ادیب و بازتاب افکارش دارد، بررسی خبری یا انشائی بودن جملات در متون ادبی است که در اشعار مقادمه از آن رو که وی سال‌های زیادی از عمر خویش را در میدان نبرد با دشمن و یا در پشت میله‌های زندان سپری کرده و راوی رنج و اندوه مردمان رنج‌کشیدهٔ سرزمینش است با حضور گستردهٔ جملات خبری مواجه هستیم. ضمن اینکه وی از کارکرد هنری جملات انشایی غافل نبوده و بسامد چشمگیر به‌کارگیری این جملات در اشعار وی قابل توجه و مانع رکود و ایستایی کلام شده است، به‌طوریکه در اشعار مقادمه نمی‌توان قصیده‌ای را یافت که تنها به یکی از جملات خبری یا انشایی اکتفا کرده باشد و این مهم، یکی از شگردهای شعری این شاعر متعهد است:

لنْ نستكينَ لبطشِكم ، هيهاتَ ، لنْ نرحلَ/ ويأتي الليلُ يطرقُ بابَنا المقفلْ / ويمضِي الليلُ ، هيَّا دونَكم جسدي / وشرّدْ أسرتِي ما شئتَ/ واهدمْ فوقَها المنزلْ/ وعذِّبْ صبيتِي ، هيهاتَ أنْ أهينَ/ وقلبِي عامرٌ بالذكرِ يبتهلْ (المقادمة، ۲۰۰۳: ٥)

در این قصیده شاعر به تناوب از جملات خبری و انشایی تا پایان، به منظور توصیفی شرایطی که دشمن برای عذاب انسان فلسطینی فراهم آورده و واکنش انسان فلسطینی در بربر این اقدامات استفاده کرده است تا سیاهی و ظلمت زندان و شکنجه را در مقابل ارادهٔ محکم جوانان وطن کوچک و ناچیز بشمارد. بسامد کاربرد جملات خبری و انواع جمله‌های انشایی در قالب جدول ذیل ارائه می‌شود:

قطعیت خبری- انشایی	خبری	انشایی				
		امر و نهی	ندا	استفهام	تمنی	دعا
بسامد	٢٦٥	٨٩	٧٤	٥٤	٥	١٩

لایهٔ ایدئولوژیک

ایدئولوژی، نظامی از باورها و عقاید است که بیانگر نگرش و زاویه دید یک گروه اجتماعی نسبت به مسائل مختلف است و «متن شکل صوری ذهنیت و شخصیت نویسنده، به‌عنوان جزئی از اجتماع و ارزش‌ها، باورها، احساسات و داوری‌های وی دربارهٔ امور است که با ویژگی‌های فکری و وضعیت اجتماعی و نگاه وی رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. چه گفتن و چگونه نوشتن همه را ایدئولوژی تعیین می‌کند و بر همه لایه‌های کلام، آواها، واژگان و نحو سیطره دارد» (فتوحی، ١٣٩٠ش: ٣٤٥).

بررسی زندان سروده‌های ابراهیم مقادمه در لایه‌های پیشین، درک لایهٔ ایدئولوژیکی و نگرشی وی را آشکار می‌سازد، چرا که بررسی هر یک از لایه‌های آوایی، بلاغی، واژگانی و نحوی روشنگر نگرش حاکم بر این مجموعهٔ شعریست واز هماهنگی این لایه‌ها با افکار و اندیشه‌های شاعر حکایت دارد؛ لذا هر آنچه که در لایه ایدئولوژیکی به‌عنوان بن‌مایهٔ نگرشی اشعار وی ذکر می‌شود در حقیقت از مقولهٔ تکرار مکررات است. اشعار مقادمه صِرف شعار نیست بلکه رنج و اندوه یک مبارز فعالِ دربند اسارت است که از دغدغهٔ و درد جمعی مردم سرزمین می‌نالد، او را به صلیب کشیده‌اند، شکنجه‌ها تحمل می‌کند اما هنوز ایستاده و جوانان وطنش را به ایستادن و مقاومت و مبارزه تشویق می‌کند:

سأصبرٌ رغمَ تعذيبِي وآلامِي/ وأَصبرُ رغمَ أوجاعِي وأَسقامِي/ ولما تصعدُ الآهاتُ منْ قلبِي فلا تعجلْ/ فتلكَ الآهُ للرحمنِ أرسلَها لتثبيتِي/ فإنَّ الموتَ أهونُ منْ قبولِ العارِ يا أرذلُ/ وإنَّ الْآهَ للرحمنِ أطلقَها/ تُخففُ وطأةَ الآلامِ تطفىءُ لذعةَ الحنظلْ (المقادمة، ٢٠٠٣م: ٦)

ظلم‌ناپذیری، تسلیم نشدن در برابر دشمن و تحمل شکنجه‌ها ایدئولوژی و نگرش اساسی مقادمه است؛ چرا که وی ایمانی راسخ به پروردگار و وعده‌های راستینش در باب پیروزی حق و ناپایداری پایه‌های ظلم دارد.

موضوع تمام اشعار او را فلسطین و انسان فلسطینی تشکیل می‌دهد. پدر «يا أبتي :/صبراً ، يهونُ الأذى إنْ يشرفُ الهدفُ» (المقادمة، ۲۰۰۳م: ۳) مادر «رفقاً بقلبِ الأمِ يا ربَّ السماءِ/ يا راحماً واربطْ بفضلِكِ قلبَها» *(همان: ٢٤)*، شهيدٌ وأسيرٌ «ومن زنزانةٍ في السجنِ أو وجعٍ بمستشفى/ ستولدُ فرحةُ العتقِ/ عبرَ جراحِنا ، وقوافلُ الشهداءِ في السّاحةِ» *(همان:١٧)*، مبارز و فدایی فلسطینی «كم حزنٌ وكم فرحٌ مجنّحٌ/ إذ أنتَ تُخبرُني/ بأنَّك قد جُرحتَ وسوفَ تُجرَحُ/ إنِّي نذرتُكَ للإلهِ مُجاهداً» *(همان: ٢٦)*/ «يا ذا الفدائيُ الذي عَشِقَ الشجاعةَ و التَّفاني» *(همان: ١٥)*، تا کودکان این دیار «في غدٍ يفرحُ الأطفالُ يا أبتاهْ/ بالفصلِ الجديدْ/ في غدٍ ينشدُ الأطفالُ/ للإسلامِ لليومِ السعيدْ» *(همان: ٨)* همه‌ی این مطالب موضوع شعر مقادمه هستند و شاعر به آنان چشم امید بسته است، زیرا که با وجود جان‌فشانی‌ها و فداکاری‌های آنان پایه‌های ظلم ریشه‌کن خواهد شد:

يا إخوتِي يا بدرَ هذا الليلِ للظلماءِ قاتلْ/ صُونوا إخوتَكم وأحيُوا ليلَكم فالظلمُ زائلْ/ .../ يا عصبةَ الإيمانِ شقُّوا دربَكم وسطَ الخرائبِ/ أحيُوا جهادَكم صفُّوا الكتائبَ/ لا تَرهبُوا جبروتَهم فالكفرُ خائبْ *(همان: ٣١)*

نتایج

در خوانش این زندان سروده از منظر مؤلفه‌های سبک‌ساز و به‌عبارتی سبک‌شناسی لایه‌ای این نتیجه حاصل شد ابراهیم مقادمه در اشعارش، زندان را سنگری برای ظلم‌ناپذیری و اثبات هر چه بیشتر مقاومت قرار داده است. و ایشان با توجه به ایمان راسخی که به هدف خویش دارد از بیان ایدئولوژی خویش ابایی نداشتند؛ لذا ایشان با اختیار سبک شخصی در لایه‌های مختلف علاوه‌بر بیان افکار خویش، راوی رنج و اندوه مردمان رنج‌کشیدهٔ سرزمینش است، به این صورت که:

– شاعر در لایهٔ آوایی با انتخاب اوزان عروضی، قافیه و تکرار واج‌ها و کلمات متناسب با مفاهیم ایستادگی و ظلم‌ستیزی، از کارکرد صدامعنایی حروف از یک‌سو برای بازتاب رنج و اندوه و از سوی دیگر برای برانگیختن شوق مبارزه در وجود مردم و روشن کردن امید به آینده در وجود آنان بهره برده است. کاربرد بحر رمل نشانگر علاقه و توجه شاعر به اوزان جویباری و ملایم است و بیانگر این مطلب است که ابراهیم مقادمه نه تنها تسلیم شکنجه‌های دشمن و سختی‌های زندان نگشته بلکه در آرامشی معنوی و درونی به سرودن اشعارش دست یازیده است؛ چرا که به پیروزی نهایی حق ایمان راستین دارد.

– از مهم‌ترین ویژگی‌های لایه‌ی واژگانی زندان سروده‌های ابراهیم مقادمه، بهره‌گیری از واژگان در بیان ایدئولوژی شاعر است؛ چرا که شاعر با به کارگیری واژگان حسی مانند زندان و سجن و واژگان مرتبط با آن مانند قید، شرک، شبک، حدید، سلسال، جدران و... تصاویر و صحنه‌هایی شفاف از اسارت انسان فلسطینی را به‌نمایش می‌گذارد که مخاطب را در تجسم ایدئولوژی حاکم بر جامعه مبنی بر کینه‌توزی، انتقام‌جویی و ظلم ناپذیری، شجاعت، ایمان و.. یاری می‌رساند. در واقع شاعر با استفاده از واژگان نشانه-دار (تصویرساز) و نمادهای آزادی و امید و خورشید در قالبی سبکی متوازن سیاهی و ظلمت زندان و شکنجه را در مقابل ارادهٔ محکم جوانان وطن کوچک و ناچیز نشان می‌دهد.

ابراهیم مقادمه با استفاده از تشبیهات و استعارات حسی و قابل درک برای عامه جامعه ارتباط بیشتری با مردم برقرار نموده و ایدئولوژی حاکم بر جامعه به آنان القا کردند. شاعر پایداری با درک درست، ایدئولوژی دستیابی به آزادی، عزت و...، که نتیجه فداکاری، جان‌فشانی مبارزان، تحمل سختی‌های مسیر و تسلیم شکنجه‌های دشمن نشدن، را به جامعه منتقل کرده‌اند که در این مسیر در راستای هم‌زبانی با مردم از استعارات و تشبیهات حسی مانند کاشتن درخت عزم و اراده در عمق جان جوانان بهره برده‌اند.

– ایشان در بخش دستوری با تکیه بر استفهام انکاری توبیخی عـلاوه بـر تبیـین تحسـر خویش، صهوینیست را به شدّت مورد ملامت قرار داده و مردم را بـه تفکـر در اوضـاع زمانه فرا خوانده و روحیه مبارزه‌طلبی را در جان مبارزان تقویت می‌کند.

در ارتباط با لایه ایدئولوژیکی که می‌توان آن را بازتاب سایر لایـه‌هـا قلمـداد نمـود می‌توان گفت کاربرد بحر هزج که از اوزان شور انگیر بشمار می‌رود مـوجی از پویـایی، تحرک و شور و حال به سروده‌های مقادمه بخشیده که بازتابی از انگیزه و روحیه بـالای شاعر در گام نهادن بسوی اهداف خود می‌باشد. در خصوص لایه نحوی و نقـش آن در شکل دهی به ایدئو لوژی شاعر، بکارگیری جمـلات إنشـائی از جملـه اسـتفهام ، دعـا، تمنی، نهی و... بیانگر عمق تحسـر و انـدوه مقادمـه از دور افتـادن و جداشـدن وی از دوستان انقلابی به ویژه احمد از یک سو و شور و حال و پویـایی او در مسـیر انتفاضـه است. شایان ذکر است که در بلاغـت کلاسـیک و کهـن بـه خـوبی اغـراض بلاغـی و زیباشناختی جملات انشـایی کـه از جملـه آنهـا تحسـر و نـاراحتی و یـا آرزومنـدی و تمناست مطرح گردیده است. اما استفاده شاعر از تشبیهات محسوس به محسوس که در لایه بلاغی بسامد بالائی را به خود اختصاص داده یادآور تـاثیر محـیط بسـته و محـدود زندان بر روح و روان شاعر است. افزون بر این تشبیه محسوس به محسوس یـا معقـول به محسوس همواره ابزار مناسبی برای نزدیک ساختن مفاهیم پیچیده و دشوار به اذهـان توده‌های مردم است که شاعر امید فراوان برای آزاد سازی فلسطین و بیت المقـدس بـه آنها بسته است. کاربست رمز و نماد هم که در اشعار مقادمه نمود بارزی دارد، حکایـت از این دارد که محیط تنگ و تاریک زندان هرگز نتوانسته پرنده بلند پرواز تخیـل شـاعر را از پرواز باز دارد. مقادمه از ظرفیت‌های بی‌منتهای رمز و نماد همچون دیگـر شـاعران بهره جسته و مفاهیم امید، آزادی، انتفاضه، وحدت و یکـدلی و عـزت و آزادگـی را در قالب سمبل‌ها و نمادهایی آشنا برای مردم عرب و مسلمان به تصویر کشیده است. نکتـه قابل توجه در مورد مقادمه این است که حبس و زندان هرگز نتوانست امیـد و ایمـان او

را به راهی که در پیش گرفته از میان بردارد. ایمـان محکـم و سسـتی ناپـذیر شـاعر بـه روشنی از لابلای کلمات امید آفرین و انگیزه بخش مقادمه دیده می‌شود.

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۹۱ش)، **موسیقی شناسی، فرهنگ تحلیلی مفاهیم**، چ۲، تهران: نشر مرکز.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۵ش)، **مبانی و روش‌های نقد ادبی**، چ۳، تهران: نشر جامی
- أنیس، ابراهیم (۱۹۵۲م)، **موسیقی الشعر**،ط۲، القاهرة: مکتبة الأنـجلو المصرية.
- بسیسو، عبدالرحمن (۱۹۹۹م)، قصیدة القناع فـی الشـعر العربـی المعاصـر، الطبعـة الاولـی، بیـروت الموسسة العربية للدراسات و النشر.
- پرین، لارنس، شعر و عناصر شعری، ترجمـه غلامرضـا سـلگی، چـاپ سـوم، تهـران: سـعید نـو، ۱۳۷٦ش.
- ادگار، اندرو؛ پیتر سج‌ویک (۱۳۸۷ه.ش): مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگـی، ترجمـه مهـران مهـاجر، محمد نبوی، چاپ یکم، تهران: موسسه انتشارات آگاه.
- بشر، کمال (۲۰۰۰م)، علم الأصوات، القاهرة: دار غريب لطباعة.
- پروین، نورالدین (۱۳۹۵)، بررسی مقایسه‌ای خطبه‌ها و نامه‌های نهج البلاغه از منظـر سـبک‌شناسـی لایه‌ای، استاد راهنما: دکتر جهانگیر امیری، مشاوران: دکتر یحیی معـروف و دکتـر علـی اکبـر محسـنی، کرمانشاه: دانشگاه رازی .
- التفتازانی، سعدالدین (بی‌تا)، مختصر المعانی، قم: دارالحکمة.
- شمیسا، محمود (۱۳۸٦ش)، کلیات سبک‌شناسی، چاپ چهارم، تهران: فردوس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰ش)، موسیقی شعر، تهران آگه.
- عبادیان، محمود (۱۳۷۲ش)، درآمدی بر سبک‌شناسی ادبیات، چاپ دوم، تهران: آوای نور.
- عباس، حسن (۱۹۹۸م)، خصائص الحروف العربية و معانيها، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- علی، عبدالرضا (۱۹۹۷م)، موسیقی الشعر العربی قدیمه و حدیثه؛ دارسة و تطبیق فی شعر الشـطرین و الشعر الحر، الطبعة الاولی، عمن: دارالشروق.
- غنیم، کمال احمد (۱۹۹۸م)، عناصر الابداع الفنی فی شعر احمد مطر، ط۱، القاهرة: مکتبة مذبولی.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰ش)، سبک‌شناسی، رویکردها، نظریه‌ها، روش‌ها، تهران: سخن.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲ش) ، دستور مفصل امروز، تهران: سخن.

– فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹ش) ، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

– قدامة، بن جعفر (۱۹٤۹م)، نقد الشعر، تحقیق کمال مصطفی، مطبعة أنصار، بیروت.

– گیرو، پی‌یر(۱۳۸۰ش)، نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.

– ملاح، حسینعلی (۱۳٦۷ه.ش): پیوند موسیقی و شعر، تهران: فضا.

– المقادمة، ابراهیم (۲۰۰۳م)، لا تسرقوا الشمس، فلسطین: مجلس طلاب الجامعة الاسلامیة.

– یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳ش)، گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، چاپ اول، تهران: هرمس.

– ابن الرسول، سیدمحمدرضا؛ مرضیه قربان‌خانی و احسان گل‌احمر(۱۳۹۱ه.ش): معانی غیر مستقیم جملات پرسشی از دیدگاه کاربردشناسی زبان و بلاغت عربی، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی،د۳،ش۳(پیاپی ۱۱)، سال:۱۳۹۱،صص ۱–۲۵.

– حری، ابوالفضل (۱۳۹۰ش)، «معرفی کتاب سبک‌شناسی ادبیات داستانی پائول سیمپسون، ۲۰۰٤م»، کتاب ماه ادبیات، ش۵۹ پیاپی ۱۷۳.

– روان‌شاد، علی اصغر و همکاران (۱۳۹٤ش)، بازتاب مقاومت در شعر ابراهیم مقادمه، نشریه ادبیات پایداری، سال۷، ش۱۳، صص٦۷–۹۲.

– عسکری، محمدصالح و زارع برمی، مرتضی (۲۰۱٤م)، «شعر السجون فی الادب العراقی المعاصر»، دراسات فی العلوم الانسانیة. سنة ۲۰، العدد٤، صص۹۹–۱۲۰.

– عمرانپور، محمدرضا (۱۳۸۷ش)، «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، نشریه علمی پژوهشی گوهر گویا، صص ۱۵۳–۱۸۰.

– کوشکی، علی و داراب‌پور، عیسی (۱۳۹۰ش)، وصف زندان و احوال درونی در زندان‌سروده‌های فارسی و عربی»، پژوهش‌نامه ادب غنایی، سال۹، ش۱٦، صص۷۳–۹۸).

– عشری زاید، علی (۲۰۰۸). عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة، القاهرة، مکتبة الآداب، الطبعة الخامسة.

– شبکة فلسطین للحوار، نبذة عن حیاة المفکر الاسلامی الدکتور ابراهیم المقادمة فی ذکری استشهاده، (www.paldf.net)

–

- Robinson, D. (2006). Introducing Performative Pragmatics. London & New York:Routledge.

دراسة لسجنيات ابراهيم مقادمة في ضوء بحث مستوياتها اللغوية

جهانگير اميرى[1]
شيوا صادقى[2]
نورالدين پروين[3]

الملخص

يمكننا اعتبار السجنيات او أدب السجن محاولة للشاعر السجين للتنفيس عن كروبه و آلامه و أحزانه .الا ان هذا اللون من الشعر ليس عند الشاعر الفلسطيني المناضل إبراهيم مقادمة أداة للتعبير عن الهموم و الآلام فحسب ،بل انه وسيلة لاستنهاض الهمم و تأجيج لهيب الحماس و الثورة للانسان الفلسطيني المضطهد و نفخ روح التفاؤل بمستقبله الأفضل في نفسه ايضا. يرمي هذا البحث واعتمادا على المنهج الوصفي و التحليلي الى دراسة سجنيات ابراهيم مقادمة و في ضوء استخدام تقنية بحث مستوياتها اللغوية، وصولا إلى الإجابة عن هذا السؤال:كيف وظف شاعرنا الملتزم بالأدب المقاوم المستويات اللغوية لنشر معاني الصمود و المقاومة ؟ لقد أفادت دراستنا هذه ان لبحث المستويات اللغوية دوره و تاثيره في إعطاء المخاطب القدرة على استيعاب أكثر و أعمق لبطون المعاني و خباياها. وفي السياق ذاته ان لاستخدام ابراهيم مقادمة للأوزان الخفيفة كالرمل على سبيل المثال و لا الحصر اثرا كبيرا لغرس مشاعر الهدوء و الطمأنينة في قلب المخاطب. زد على ذلك ان توظيف الشاعر للمفردات في كلا النطاقين المحسوسة و غير المحسوسة على المستوى اللفظي، و استعماله للجمل الخبرية و الانشائية سويا من شانهما ان يجسدا رغبة الشاعر لتصوير الواقع و التعبير عن أحاسيسه كشاعر مناضل ثوري. كما ان الصور المحسوسة التي رسمها الشاعر على المستوى البلاغي تصور أفضل من سائر التقنيات ،معاناة الاسرى الفلسطينيين على ارض الواقع. و على المستوى الايديولوجي تجسد سجنيات الشاعر آماله لبلوغ المقاومة و الصمود مآربها و ثمارها و تحقيق انتصار الحق على الباطل في نهاية المشوار.

الكلمات الرئيسية: الأسلوبية، الأدب العربى، ابراهيم مقادمة، شعر المقاومة.

١- استاذ مشارک للغة العربية بجامعة رازى، كرمانشاه
٢- عضو هيئة التدريس للغة العربية و آدابها بجامعة پيام نور، ايران
٣- أستاذ مساعد فى "مجمع التعليم العالى" الشهيد محلاتى

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

بررسی روانشناختی تیپ‌های شخصیّتی در رمان «الباذنجانة الزرقاء» اثر میرال الطحاوی بر اساس نظریهٔ کارن هورنای

عبدالاحد غیبی[1]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
حبیبه خوش‌نفس، کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبایی

تاریخ دریافت: ١٣٩٦/١٢/٢٣ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠٩/٢٤

چکیده

میرال الطحاوی (١٩٦٨م) از نویسندگان معاصر مصری است که اعتقاد دارد سبک هر نویسنده‌ای، گویای تحولات اجتماعی و حالات روحی و روانی او است. در رمان «الباذنجانة الزرقاء» روحیات نویسنده در شخصیت‌های داستان، به وضوح هویداست؛ نویسنده از پیِ ترسیم شخصیت‌های داستانی سعی دارد انواع سرکوب‌های اجتماعی اعمال شده در حق زن شرقی را بیان کند. در این مقاله، شخصیت‌های رمان «الباذنجانة الزرقاء» بر اساس نظریهٔ روانشناختی کارن هورنای روانشناس سرشناس آلمانی به روش توصیفی- تحلیلی مورد واکاوی قرار گرفته است. هورنای در نظریه‌های روانکاوی خود، به موضوع فرهنگ و محیط، نگاه ویژه‌ای دارد. شخصیت‌های روان‌پریشِ رمان «الباذنجانة الزرقاء»، درگیر نوعی روان‌رنجوری برخاسته از محیط زندگی و آداب مختص به آن هستند که با نظریه‌های روانشناختی هورنای قابل نقد و تحلیل است. این پژوهش می‌کوشد شخصیت‌های این رمان را بر طبق تیپ‌های سه‌گانهٔ شخصیت: تیپ مهرطلب، تیپ انزواطلب و تیپ برتری‌طلب، بررسی کند و راه‌های تدافعی آنان را برای سیر در بستر جامعه، مورد کنکاش قرار دهد. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد از میان پنج شخصیت اصلی که در داستان نقش ایفا می‌کنند جز پدرِ قهرمان داستان، که دارای تیپ شخصیتی سالم و نرمال است دیگر شخصیت‌ها، در گروهِ تیپ‌های شخصیتی نوروتیک و غیر سالمی قرار می‌گیرند که هورنای به آن اشاره می‌کند. این شخصیت‌ها، به دلیل آسیب‌های محیطی و فرهنگی، دچار اضطراب بنیادینی هستند که به شکل‌گیری روابط ناهنجار در میان آنان منجر شده است.

کلید واژه‌ها: نقد روان‌شناختی، شخصیّت، کارن هورنای، الباذنجانة الزرقاء، میرال الطحاوی.

١- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: Abdolahad@azaruniv.ac.ir

مقدمه

بُعد شخصیّت یکی از ابعاد مهم، گسترده و جذاب وجود آدمی است چرا که کامیابی‌ها و ناکامی‌های فرد و اجتماع ریشه در شخصیت‌ها و روابط بین آنها دارد. «شخصیّت عبارت است از مجموعه ویژگی‌های جسمی، روانی و رفتاری که هر فرد را از فرد یا افراد دیگر متمایز می‌سازد» (کریمی، ۱۳۹۲: ۸). «بی‌تردید، شخصیت یکی از بحث‌های عمده و محوری روانشناسی و هدف نهائی همه بررسی‌های مربوط به انسان است. چرا که شناخت انسان و نحوهٔ تربیت وی را می‌توان جزو مهم‌ترین سوالاتی دانست که در طی قرون، کلیه رشته‌های علوم انسانی به دنبال پاسخگوئی به آن بوده‌اند» (پروین، ۱۳۷۳: ۷).

اولین مطالعات تخصصی در زمینه شخصیت در روانکاوی زیگموند فروید در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم صورت گرفته است. بعدها روان‌شناسانی به منصهٔ ظهور رسیدند که تنها عوامل موثر در شخصیت را عوامل بیولوژیک (عوامل وراثتی و ژنتیکی) نمی‌دانستند بلکه عوامل و نیروهای اجتماعی را نیز در شکل‌گیری شخصیت دخیل دانستند. از جمله این روانکاوان، کارن هورنای روانشناس آلمانی است؛ او «یکی از شاگردان و پیروان فروید بود که بعدها با مخالفت با بعضی از اصول فروید، مقدمات نظریه خود را به وجود آورد. هورنای بر محیط تاکید کرد اما استعدادهای ارثی را نادیده نگرفت» (لاندین، ۱۳۷۸: ۲۹۸). از دیدگاه وی اگرچه وراثت امکان بروز رفتارهای خاصی را مشخص می‌کند، اما در نهایت، این محیط است که به این رفتارها عینیت می‌بخشد. به عبارت دیگر، وراثت استعدادهایی را در انسان‌ها به ودیعه می‌گذارد که محیط ممکن است آنها را تقویت کرده و پرورش دهد و یا پرورش ندهد. «و از میان عوامل محیطی تعیین کنندهٔ شخصیت، تجارب فرد به عنوان عضو یک فرهنگ، حائز اهمیت بسیار است چرا که فرهنگ، زندگی ما را در هر لحظه تعیین می‌کند. از لحظه‌ای که متولد می‌شویم تا زمانی که می‌میریم فرهنگ وجود دارد و صرفنظر از اینکه از آن مطلع باشیم یا نباشیم، دائم بر ما فشار وارد می‌آورد تا از رفتارهای خاصی که سایر انسانها برای ما به وجود آورده‌اند، پیروی کنیم» (پروین، ۱۳۷۳: ۱۳-۱٦). کارن هورنای بر این باور است

است که علاوه بر مسائل زیست‌شناختی، عوامل محیطی و فرهنگی در شکل‌گیری شخصیّت انسان‌ها نقش درخور توجهی ایفا می‌کند به طوری که انسان تحت تاثیر شرایط نامطلوب محیطی در تعامل با اطرافیان، راه‌های تدافعی مختلفی را بر می‌گزینند که در پی آن، یکی از شخصیت‌های مهرطلب، برتری‌طلب و انزواطلب بر او غالب می‌شود. این ابعاد شخصیتی به طور طبیعی در همه انسان‌ها وجود دارد که متناسب با شرایط و مقتضای حال بروز می‌کند که از چنین اشخاصی به تیپ شخصیتی سالم و نرمال تعبیر می‌شود. در تیپ شخصیتی سالم، هیچ یک از تیپ‌های سه‌گانهٔ هورنای غالب نیست.

ادبیات هر ملتی، خواسته یا ناخواسته تجلی‌گر پیچ و تاب‌های گوناگون فرهنگ یک جامعه می‌باشد (فرزاد، ۱۳۸٦: ۲۳-٤۳). در این میان رمان هم به عنوان یکی از گیراترین و اثرگذارترین انواع ادبی، بستر مناسبی را برای بازتاب آداب و رسوم، فرهنگ و روحیات افراد جامعه فراهم ساخته است. نویسندگان دنیای معاصر عرب پا به پای نویسندگان جهان می‌کوشند با خلق آثار داستانی، ابعاد مختلفی از زندگی ملت خود را به تصویر آورند. میرال الطحاوی نیز از جمله داستان‌پردازانی است که توجه به مردم بویژه زنان از دغدغه‌های اصلی نوشته‌های وی به شمار می‌رود؛ عنصر شخصیت در آثار این نویسنده علی‌الخصوص در رمان «الباذنجانة الزرقاء»، از جایگاه درخورِ توجهی برخوردار است. الطحاوی که بیشتر شخصیت‌های داستانی خود را از میان زنان انتخاب می‌کند بر آن است تا آرزوها، درد و رنج‌های این قشر از مردم را که قربانی برخی آداب و رسوم نادرست شده‌اند بازگو کرده و به بوتهٔ نقد کشاند. شخصیت‌های داستانی او به طور غالب، انسان‌های روان‌رنجوری هستند که آراء و نظریه‌های کارن هورنای در حوزه روانکاوی شخصیت، بستر مناسبی برای نقد و تحلیل آنها است.

پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی- تحلیلی، اصول روانشناختی کارن هورنای را بر شخصیت‌های رمان **الباذنجانة الزرقاء** منطبق ساخته و با بررسی شاهد مثالهای انتخابی از این رمان، هدف میرال الطحاوی را از خلق چنین شخصیت‌هایی واکاوی کند و به دو سوال اساسی زیر پاسخ دهد:

۱. شخصیت‌های رمان **الباذنجانة الزرقاء** در کدام دسته از تیپ‌های شخصیتی کارن هورنای قرار می‌گیرند؟

۲. چه عواملی باعث شکل‌گیری شخصیت‌های روان‌رنجور این رمان شده است؟

پیشینهٔ تحقیق

میرال الطحاوی جزو نویسندگان مطرح مصری است که اخیرا آثار ادبی او مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. از پژوهش‌های ارزشمندی که در ارتباط با این نویسنده انجام گرفته است می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

مقاله‌ای تحت عنوان «جلوه‌های تاثیرپذیری میرال الطحاوی از فروغ فرخزاد در رمان بروکلین‌هایتس» از عبدالاحد غیبی و رویا بدخشان که در فصلنامهٔ کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، سال ۱۳۹۵، شمارهٔ ٢٤، صص ۹۱-۱۱۷ به چاپ رسیده است. در این مقاله، تاثیرپذیری میرال الطحاوی از فروغ فرخزاد شاعر معاصر ایران در نگارش رمان «بروکلین‌هایتس» و اندیشه‌های مشترک این دو ادیب مورد بررسی قرار گرفته است. هم‌چنین مقاله‌ای با عنوان «میرال الطحاوی از خیمه تا بادنجان کبود» اثر مرضیه بهبهانی که در فصلنامه تخصصی کتاب ماه ادبیات و فلسفه، سال ۱۳۸۱، شمارهٔ ٦۱، صص ٤٨و٤٩ به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله به طور گذرا، دو رمان «خباء» و «الباذنجانة الزرقاء» از آثار میرال الطحاوی را معرفی کرده، و به بیان مختصر برخی گرایش-های فکری نویسنده در این دو اثر بسنده می‌کند. از پژوهش‌های دیگری که در حیطه نقد روان‌شناختی رمان انجام گرفته است می‌توان به مقالهٔ «تحلیل روان‌شناسانه رمان «زقاق المدق» اثر نجیب محفوظ» اشاره کرد؛ این مقاله از یحیی معروف و مسلم خزلی در دوفصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال ۱۳۹۵، شمارهٔ ۱۱، صص ۲۱۱-۲۳۵ به چاپ رسیده است. نویسندگان این مقاله بر اساس نظریه‌های مختلف شخصیت، به تحلیل ادبی ـ روانشناختی این رمان پرداخته و گونه‌های شخصیتی و ویژگی‌های خاص آنها را واکاوی کرده‌اند.

میرال الطحاوی و رمان الباذنجانة الزرقاء در یک نگاه

میرال الطحاوی سال ۱۹٦۸م در مصر به دنیا آمد. او در سال ۲۰۰۷م، دکترای خود را با موضوع "زیبایی‌شناسی و شکل‌گیری هنری از رمان عربی صحرا"، در دانشگاه قاهره به پایان رساند و هم اکنون مدرس ادبیات مدرن عربی در دانشگاه ایالتی آریزونا است. الطحاوی، یکی از برجسته‌ترین نویسندگانی است که توانست در مدتی کوتاه در ادبیات عرب و در سطح بین‌الملل مطرح شود. شهرت او مدیون ابتکار سبکی خاص در حوزهٔ زبان و معناست. از نظر او هر نویسنده، ویژگی‌هایی دارد که برخاسته از رویدادها و واقعیت‌های اجتماعی و روانی اوست (بهبهانی، ۱۳۸۱: ٤۸). او می‌گوید: «من معتقدم که نویسندگی به مثابهٔ پل ارتباط بین فرهنگ‌های مختلف است. نوشتن یگانه راه حل، نه تنها برای بهبود تصویر خاورمیانه و زنان مسلمان، بلکه برای عبور از ناهمواری‌های بین فرهنگ‌هاست و دیدگاه کلیشه‌ای را که در غرب نسبت به عربها و مسلمانان غالب است تغییر می‌دهد» (http://alarabiya.net/articles). «میرال الطحاوی نویسنده‌ای شجاع است که دیدگاه‌هایی انقلابی دارد و رمان‌های او به اکثر زبان‌های اروپایی ترجمه شده است. حال و هوای رمان‌هایش غالبا مثل بادیه مصر پاک و بدوی است» (فرزاد، ۱۳۸٦: ٤۳). **الخباء، الباذنجانة الزرقاء، نقرات الضباء و إمراة الأرق** از مهم‌ترین آثار داستانی الطحاوی محسوب می‌شوند که نویسنده در آنها به طور غالب، مشکلات زنان در جامعه مصر را بیان کرده است.

در رمان الباذنجانة الزرقاء، قهرمان داستان دختری است به نام "ندا" که در زمان جنگ مصر و اسرائیل در سال ۱۹٦۷م به دنیا می‌آید. ندا ملقب به «الباذنجانة الزرقاء» دختری که اسیر توقعات خانواده‌اش است؛ مادر دوست دارد که دخترش همانند شاهزاده‌ها باشد ولی ظاهر و باطن او را در حد انتظارات خود نمی‌بیند و کارهایش را مایه ننگ می‌داند و او را الباذنجانة الزرقاء (بادنجان کبود) می‌نامد. پدرش که خود، پزشک است می‌خواهد که ندا دانشمند فضایی شود و برادرش انتظار دارد که او شخصی بسیار مذهبی به بار آید. ندا زیر فشار این همه انتظارات، به دنبال گمشده‌ای به نام محبت می‌گردد تا نیاز روحی‌اش را برطرف کند اما هر چه بیشتر می‌جوید ناکام‌تر است. او در جستجوی

کمبودهایش دائم در بحران به سر می‌برد. این رمان روایتگر گم شدن هویت در میان بحران عواطف و احساسات است خصوصاً زمانی که ندا وارد دانشگاه می‌شود و در ابراز وجود خود و تعامل با اطرافیان دچار مشکل است؛ از یک طرف کم‌رویی و از طرف دیگر پایبندی او به اصول مذهبی باعث می‌شود که با دیگران سنخیت نداشته باشد و در تعامل با آن‌ها دچار آسیب شود. او با هم اتاقی‌اش "صفا" بر سر عشق پسری به نام "زیاد" رقابت می‌کند. صفا سعی می‌کند به هر شکل ممکن، پیروز این رقابت باشد هر چند که در نهایت او نیز توسط پسر به بازیچه گرفته می‌شود. ندا برای اینکه بر وضعیت نامطلوب کنونی که باعث نادیده گرفته شدن وجود او می‌شود، فائق آید سعی می‌کند تحولی ایجاد کند و علیه چارچوب‌های مسلط بر خود بشورد؛ او حجاب را کنار می‌گذارد و تصمیم می‌گیرد که محبت خود را به "زیاد" ابراز کند اما عکس‌العمل مناسبی از او دریافت نمی‌کند و دچار شکست عاطفی می‌شود.

نظریهٔ روانشناختی کارن هورنای

کارن هورنای (Karen Horney) ۱۸۸۵م-۱۹۵۲م روانکاو بزرگ آلمانی بر این عقیده است که علاوه بر مسائل زیست‌شناختی، مسائل مربوط به محیط و فرهنگ در شکل‌گیری شخصیّت انسان‌ها اهمیت به‌سزایی دارند به طوری که انسان تحت تاثیر شرایط مختلف و در اثر روابط گوناگون با اطرافیان و به خاطر برطرف کردن نیازهای روحی و جسمی‌اش، راه‌های تدافعی مختلف را بر می‌گزیند که در پی آن‌ها یکی از شخصیت‌های مهرطلب، برتری‌طلب و انزواطلب بر او غالب می‌شود و انسان در دوره‌های مختلف زندگی‌اش و با توجه به فرآیندهای متفاوت، حالت‌های تدافعی مختلفی را در پیش می‌گیرد تا از آسیب اطرافیان و محیطی که آرامش او را بر هم می‌زند در امان بماند؛ پنهان ماندن در پشت این نقاب‌های تدافعی باعث می‌شود که شخص از خود واقعی‌اش دورشده و تبدیل به شخصیت روان‌رنجوری ـ نابسامانی شدید ذهنی که از جمله مشخصات آن، پریشانی حالات احساسی و عاطفی، اختلال در شناخت مکان، زمان، اشخاص و در بعضی موارد «توهم» و «هذیان» است (ثریا، ۱۳۸٤:

۷۸). ـ شود که اضطراب بنیادین ـ احساس بی‌اهمیت و درمانده بودن و رها شده در دنیایی که پر از سوء استفاده، تقلب، تهاجم، تحقیر، خیانت و حسادت است (فیست، ۱۳۹۱: ۱۹۷). ـ حاصل از فشارهای محیطی، او را در پس یک خودانگارهٔ آرمانی ـ نگرش بیش از حد مثبت نسبت به خویش که فقط در نظام عقیدتی خود فرد وجود دارد (همان). ـ محصور کرده است. «خودانگاره آرمانی روان‌رنجور جایگزین ناخوشایندی برای احساس ارزشمندی مبتنی بر واقعیت است. فرد روان‌رنجور به خاطر ناامنی و اضطراب، اعتماد به نفس ناچیزی دارد و خودانگارهٔ آرمانی اجازه نمی‌دهد که این نقایص اصلاح شود. این خودانگاره فقط احساس خیالیِ ارزش را به وجود می‌آورد و فرد روان‌رنجور را با خود واقعی بیگانه می‌کند» (شولتز، ۱۳۹۰: ۱۸۸). «هنگامی که افراد خودانگاره‌ای آرمانی از خودشان می‌سازند، خود واقعی آنها به طور فزاینده‌ای عقب می‌ماند این شکاف بین خود واقعی و خود آرمانی بیگانگی فزاینده‌ای ایجاد می‌کند و باعث می‌شود که افراد روان‌رنجور از خود واقعی‌شان بیزار شوند و آن را خوار بشمارند (فیست، ۱۳۹۱: ۲۰۵).

این روند تحولی در زمینه شخصیت، از دوران کودکی آغاز می‌شود؛ کودک به مرور و به طور ضمنی متوجه می‌شود که باید به یک طریقی با اطرافیان خشن، ناهنجار و آزاردهنده خود مدارا و مماشات کند. برای تحقق این هدف سه راه بیشتر وجود ندارد: «یک راه این است که سعی می‌کند رفتارش را طوری شکل دهد که مطابق دلخواه اطرافیانش باشد. احساسات، تمایلات و اعتقاداتش را طوری پرورش می‌دهد که در جهت موافق با تمایلات و احساسات و اعتقادات دیگران باشد. بنابراین رفته‌رفته تبدیل به کودکی می‌شود سربه‌راه، توسری خور، تابع و تسلیم انتظارات و خواسته‌های دیگران. بعداً به علت همین روشی که برای مدارا با آزارهای افراد محیط اتخاذ کرده، صفات و خصوصیات اخلاقی و شخصیتی خاص پیدا می‌کند که در روانشناسی هورنای به شخصیت مهرطلب مشهور است. طریق و شیوه دیگری که ممکن است کودک برای مصونیت از آزار دیگران در پیش گیرد این است که چنان تمایلات و حالات خشن و گستاخانه در خود بپروراند و رفتارهایی در پیش گیرد که برای کسی صرف نداشته

باشد با او درافتد. خیلی بد دهن، فحّاش، آماده جدال و تند و تیز می‌شود. فردی که این رویه را در پیش گرفته شخصیت برتری‌طلب نام دارد. راه سوم این است که حتی المقدور سعی می‌کند با دیگران کمتر تماس و برخورد پیدا کند تا کمتر آزار ببیند. اتخاذ این روش هم او را تبدیل به آدمی انزواطلب و با خصوصیات خاص عزلت طلبی می‌نماید» (هورنای، ۱۳۹۰: ۹ و ۱۰).

تیپ‌های شخصیّتی در رمان «الباذنجانة الزرقاء»

همان طور که پیش‌تر اشاره شد عنصر شخصیت در رمان‌های الطحاوی از اهمیت بیشتری برخوردار است. به نظر می‌رسد این موضوع در رمان **الباذنجانة الزرقاء** از شدت بالایی برخوردار است؛ شخصیت‌های این رمان به طور غالب از اختلالات و مشکلات روحی و روانی رنج می‌برند که نقش عوامل فرهنگی و محیطی در پیدایش آنها بسیار پررنگ است. مقاله حاضر بر آن است شخصیت‌های این رمان را بر اساس نظریهٔ روانشناختی کارن هورنای که گذشته از عوامل وراثتی، عوامل محیطی و فرهنگی را در تکوین و شکل‌گیری شخصیت بسیار موثر می‌داند مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

تیپ‌های شخصیتی مهرطلب

ندا، قهرمان داستان از تیپ شخصیت‌های مهرطلب است. او همیشه در جستجوی محبتی است که خلأ آن را در وجودش احساس می‌کند؛ محبتی که از دوران کودکی در محیط خانواده تقریباً از آن بی بهره بوده است. مادر ندا که باید کانون محبت می‌بود او را از این نعمت محروم کرد. تقابل ناعادلانه و تعامل ناصواب بین مادر و دختر ناشی از تفاوت شخصیت‌های آنها است به گونه‌ای که مادر، رفتار و شخصیت دخترش را منطبق با انتظارات خود نمی‌یابد و واکنش‌های مهرآمیز او تبدیل به خشونت و پرخاش می‌گردد. ندا با زخمی عمیق در درونش، خود را در حصار انتظارات اطرافیان اسیر می‌بیند. از آنجایی که خود واقعی ندا با شخصیت آرمانی که خانواده‌اش انتظار دارند فاصله دارد ندا خود را عاجز از برآورده کردن توقعات آنان می‌بیند و این عجز و

ناتوانی، اطرافیان را از او دور می‌کند. بنابراین او همیشه به دنبال جلب توجه دیگران است. ندا به دنبال کسی است که او را همان‌گونه که هست قبول داشته و دوست داشته باشد. در درون او ترسی از پس زده شدن از جانب دیگران وجود دارد و بازتاب این ترس، شکست‌های مکرر در زندگی اوست و این باعث می‌شود که او در ابراز وجود واقعی‌اش دچار مشکل گردد و بیشتر احساس ضعف و درماندگی کند تا جایی که تعادل روحی و جسمی او به هم می‌ریزد و بارها به دنبال اتفاق‌های مختلف، زخم‌ها و کبودی‌های عمیقی در جسم او و تبعات آن در روح او به جای می‌ماند:

«تَتَأرجَحُ أكثر، وفي البَلكونةِ المطِلَّةِ على الأُرجوحةِ، تَجلسُ صُوَيحِباتُ الملكةِ و يَضحكنَ. في كُلِّ ساقٍ لها أكثر مِن جُرحٍ وكَدمَةٍ، غُرزَتان عندَما سَقَطت على سُورِ البَيتِ، شَقٌّ طويلٌ في فَخذِها حين تَشعلَقت في مِزلاجِ البابِ، واحدٌ حينَ سَقَطت مِن التُّوتةِ وآخر حينَ رَكضَ الدّيكُ الرّوميُّ وَراءَها في الفِناءِ، ونابانِ لِكلبِ الجيرانِ الذي عَضَّها وهي تَركُلُه بِالحَصَى، ونُدوبٌ كَثيرةٌ أُخرى لم‌تَعرِف أسبابَها. تَرفعُ طَرَفَ فُستانِها وتَتَأرجَحُ وحينَ يَكُفّونَ عن المضغِ والضَّحكِ سَتَلوي إحداهنَّ فَمَها وهي تَربِتُ على ظَهرِ الملَكةِ مُواسيةً: سبحانَ الخَلّاقِ، الذي يَراها لايُصدِّقُ أنَّها إبنَتُكِ يا مَلِك» (الطحاوی، ۲۰۱۲: ۲٤).

(بیشتر تاب می‌خورد و در بالکن رو به روی تاب، دوستانِ ملکه نشسته و می‌خندند. از زمانی که از دیوار خانه افتاده است، اثر چند زخم و کبودی عمیق در پاهایش به جا مانده است، وقتی که از قفلِ در آویزان شد شکاف بزرگی در ران او به وجود آمد، یک زخم هنگامی که از درخت توت افتاد و دیگری هنگامی که بوقلمون در حیاط دنبالش کرده بود، و جای دو دندان سگ همسایه، وقتی که آن را با سنگ می‌زد گازش گرفته بود، و زخم‌های زیاد دیگری که علت آنها را نمی‌دانست. پایین لباسش را بلند می‌کند و تاب می‌خورد و وقتی که از خوردن و خندیدن فارغ می‌شوند یکی از آنها دهانش را تاب می‌دهد و در حالی که با حالت دلداری به پشت ملکه دست می‌زند می‌گوید: جلّ الخالق، ای ملکه! هر کس که او را ببیند باور نمی‌کند که دختر تو است.)

ندا اطرافیان را نه در کنار خود، بلکه در مقابل خود می‌بیند که پیوسته از او ایراد می‌گیرند یا به دنبال نقطه ضعفی برای مسخره کردن او هستند. و این برداشت‌های ندا بازخوردهای مخربی در روان او دارد، کارن هورنای معتقد است که: «این فرافکنی خیلی مخرب است و از تیپ مطیع، موجوداتی کمرو، تودار و گوشه‌گیر می‌سازد»

(هورنای، ۱۳۹۰: ۱۳٦). این عدم تاییدها و طرد شدن‌های مکرر، اضطراب درونی او را افزایش می‌دهد و باعث می‌شود او در چنبرهٔ حالت‌های تدافعی گرفتار بماند. منِ بی‌گناه، پاک و معصوم ندا بسیار شکننده و حساس است. او با روایت جریان زندگی خود در روند داستان، اضطراب و ناکامی را به مخاطب منتقل می‌کند و خواننده به وضوح در می‌یابد که شرایط محیطی نامناسب و سراسر دلهره، او را ضعیف و حقیر ساخته است. «احساس حقارت، ناشی از درد و رنج عاطفی است که با انحراف از مسیر طبیعی و آزاد خویش به درون فرد راه یافته، در عمق شخصیت جایگزین شده است» (منوچهریان، ۱۳٦۲: ۵۸).

تصور ذهنی که ندا از خودش دارد دختریست سر به راه که کارهایش بر اساس اقتضای سن و فطرت او و در چارچوب هنجارهای جامعه است؛ در حالی که به گفتهٔ کارن هورنای «هر شخص غیر متخصص هم به وضوح می‌بیند که آدم عصبی واقعاً غیر از آن است که خودش تصور می‌کند» (هورنای، ۱۳۹۰: ۷۸) و دریافت دیگران از او شخصی است هنجارشکن و غیرعادی که رفتارهای ناخوشایند از خود بروز می‌دهد و این رفتارها بیشتر اوقات نشانگر ضعف او در برقراری ارتباط است که این ضعف به مذاق اطرافیان، خوش نمی‌آید بلکه موجب می‌شود که آنها با دیدهٔ ترحم و یا انزجار به او نگاه کنند. «وقتی اختلاف بین خود واقعی و خود تصوری به قدری شدید باشد که هیجانات و تشویش‌های ناشی از آن یعنی عناد به خود و تهمت به خود که به علت فاصله بین این دو خود ایجاد می‌شود، غیرقابل تحمل و فوق العاده آزار دهنده گردد شخص، دیگر در وجود خودش به هیچ ملجایی نمی‌تواند پناه برد در این صورت متوسل به تعکیس می‌شود؛ یعنی آنچه را در وجود خود او می‌گذرد و جریاناتی را که در روح او صورت می‌گیرد در خارج از وجود خود تصور می‌کند و عوامل خارجی را مسئول و مسبب مسائل روحی و درونی خود فرض می‌نماید و به کلی از خودش دور می‌گردد» *(همان: ۹۷و۹۸)*.

ندا که در بین خودآرمانی و خودواقعی، دچار بحران هویت شده است این بحران را با خطاب قرار دادنِ مادرش، این‌چنین به زیبایی توصیف می‌کند: «حاوَلتُ أن أکونَ کَما

تَشتَهي "أنت أو تُريد "هي" اِجتهدتُ كَثيراً أن أصبَحَ المرأةَ التي أُحبُّها أو الابنةَ التي تَليقُ بِها، لكنَّني كُلَّما حاوَلتُ إرضاءَها، أغضَبتُك وكُلَّما حاوَلتُ مُصالحتَك جَرحتَني، أَعرِفُ أنّي بِحاجَةٍ لِعُبورِ بَحرٍ مالحٍ كَي أَجِدَ بَعضَ الحَلاوَةِ في الأيامِ الّتي تَمُرُّ، سَأعبُرُه» (الطحاوی،۲۰۱۲: ۱۳۱). (سعی کردم همانی باشم که "تو" دوست داری یا "او" می‌خواهد. تلاش کردم زنی بشوم که دوست دارم یا دختری که تو لایق آن هستی، اما هر وقت که سعی کردم او را راضی کنم، تو را ناراحت کردم، و هر وقت که سعی کردم با تو مدارا کنم روح مرا زخمی کردی، می‌دانم که در گذر ایام، باید از دریای شوری عبور کنم تا به بعضی از شیرینی‌ها برسم، از آن عبور خواهم کرد.)

ندا می‌داند که باید خود واقعیش را پیدا کند تا از این حالت سرگردانی، رها شود بنابراین تصمیم می‌گیرد که انتظاراتش را از اطرافیان کم کند و مستقل باشد، امّا آثار رنجش‌های گذشته، در وجود او همچنان باقی است: «كَبَرتُ قليلاً، مَسَحتُ دَمعَتي وحَدَّثتُ نَفسي عن التَّماسُك، لكنَّ السُّعالَ كانَ قد جَرَحَ صَدري» *(همان: ۱۳۰)*. (کمی بزرگتر شدم، اشک‌هایم را پاک کردم و با خودم درباره خویشتن‌داری حرف زدم، امّا سرفه، سینه‌ام را زخمی کرده بود.)

هورنای معتقد است هر کسی زندگی را با استعداد رشد سالم آغاز می‌کند، اما انسان‌ها مانند سایر ارگانیزم‌های جاندار، برای رشد کردن به شرایط مطلوب نیاز دارند. این شرایط باید محیط صمیمانه و محبت‌آمیز را در بر داشته باشد، چنین شرایطی احساس ایمنی و خشنودی در آنها ایجاد می‌کند و امکان رشد کردن مطابق با خود واقعی آنها را برایشان فراهم می‌آورد. متاسفانه، تاثیرات ناگوار متعددی می‌توانند در این شرایط مطلوب اختلال ایجاد کنند. از همه آنها مهم‌تر، ناتوانی یا بی‌میلی والدین در محبت کردن به فرزندانشان است که در این صورت کودک احساس خصومت را در خود پرورش می‌دهد با این حال، کودکان این خصومت را به ندرت به صورت خشم نشان می دهند؛ در عوض آنها خصومت خود را سرکوب می‌کنند و هیچ آگاهی از آن ندارند. خصومت سرکوب شده، از آن پس به احساس عمیق ناایمنی و احساس مبهم نگرانی منجر می‌شود. این حالت اضطراب بنیادی نامیده می‌شود (فیست، ۱۳۹۱: ۱۹۷).

یکی از عواملی که سبب پدید آمدن اضطراب روان‌رنجور می‌شود، همان تنش ناشی از تمایلات سرکوفته و واپس‌رانی شده است (هورنای، ١٣٨٧: ١٤٦). ندا بارها به این نتیجه می‌رسد که وجودش لایق هیچ چیز نیست و این، حاصل تلقین‌ها و برخوردهای اطرافیان و طرد شدن‌های مکرر بخصوص از طرف مدرس فرانسوی است که به خاطر یک شیطنت نوجوانانهٔ ندا، او را این‌گونه سرکوب می‌کند: «لاأُريدُ أَن أَسمَعَ صَوتَک نِهائياً، مَفهوم؟» (الطحاوی، ٢٠١٢: ٣٥). (نمی‌خواهم دیگر صدایت را بشنوم، فهمیدی؟)

نویسنده، ناکامی‌های حاصل از محیط و فرهنگ را در یک قطعه از داستان، با زیبایی کم نظیری این‌چنین به تصویر می‌کشد: «لاأُحبُّ لُعبَةَ العَرِيسِ والعَروسَةِ، ولاأُحبُّ أن أقِفَ في "الجونِ"، ثَلاثَ مَرّاتٍ تَكسَّرَ ذِراعي وهم يَشوطونَ فَأسقُطُ ويُصفِّقونَ لِلكُرَةِ، وصِرتُ أَخافُ مِن تَسَلُّقِ الأشجارِ ... ولاأُحبُّ الحَجلَةَ لأنَّ أُمّي تَقولُ إنَّ ساقي ليسَت جَميلةً وإنَّ أصابِعي طَويلةٌ جدّاً مثل أصابِعِ جَدّي ولاأُحبُّ الإستِغمايةَ لأنّي حينَ أُخبِّئُ عَينَيَّ يُقبِّلُ الصَّبيَّةُ صَديقاتي مِن خَلفِ الأبراجِ وفي ثَنيّاتِ البُيوتِ الضَيِّقةِ، ويَتركونَني أتَخَبَّطُ مِن جِدارٍ لجِدارٍ ولاأعرِفُ كيفَ أَصِلُ لِشَيءٍ...» *(همان: ١٢٧و١٢٨)*.

(من اسباب بازی عروس و داماد را دوست ندارم. من دوست ندارم دروازه‌بان باشم، سه بار بازویم شکست در حالی‌که آنها توپ را پرتاب می‌کردند من می‌افتادم و آنها برای توپ کف می‌زدند، از بالا رفتن از درختان می‌ترسیدم، من بازی لی‌لی را دوست ندارم زیرا مادرم می‌گوید که پاهایم زیبا نیست و انگشتانم مانند انگشتان پدربزرگم خیلی دراز است. بازی قایم باشک را دوست ندارم، زیرا زمانی که چشمهایم را می‌بندم، پسرها دوستانم را در پشت خانه‌های بلند و در پس‌کوچه‌های تنگ بین خانه‌ها می‌بوسند، و مرا در حالی‌که با سرگردانی از دیواری به دیوار دیگر حرکت می‌کنم و نمی‌دانم چگونه چیزی را پیدا کنم، رها می‌کنند.)

«اضطراب بنیادی به خودی خود روان‌رنجوری نیست، بلکه خاک حاصلخیزی است که روان‌رنجوری می‌تواند در هر زمانی از آن پرورش یابد» (فیست، ١٣٩١: ١٩٨). شرایط اضطراب آلود، در مورد ندا منجر به روان‌رنجوری شدید شده است؛ به گونه‌ای که راهی برای درمان نمی‌یابد: «قَلبي مَدينةٌ وتاةَ مِفتاحُهُ، كَثُرت هُمومُهُ وقَلَّت أفراحُهُ» *(همان: ١١٢)*. (قلب

من شهریست که کلیدش گم شده است، درد و غم‌هایش بسیار و شادی‌هایش کم است).

تیپ‌های شخصیتی برتری‌طلب

مادر ندا، ملکه ناریمان که نام همسر ملک فاروق را به عنوان نام مستعار برای خود انتخاب کرده است، شخصیتی برتری‌طلب دارد. او دوست دارد ندا نیز مانند شاهزاده‌ها، نجیب باشد؛ بنابراین به ظاهر و رفتار دخترش بسیار حساس است. ندا حسرت مادرش را به شدت احساس می‌کند به طوریکه می‌گوید: «كانَت تُريدُني أن أصبَحَ أميرةً فَألبَستَني أحذِيةً أصغَرَ مِن مَقاسي... كانَ لابُدَّ أن أصيرَ أطوَلَ قَليلاً لأنَّ كُلَّ الأميراتِ، مَمشوقاتُ القَوامِ» (الطحاوی، ۲۰۱۲: ۵). (مادرم می‌خواست من یک شاهزاده خانم باشم و به من کفش‌های کوچکتر از اندازه‌ام می‌پوشاند ... من باید کمی بلند قدتر می‌شدم چرا که تمام شاهزادگان باریک اندام هستند.)

مادر، ندا را با این حرف‌ها که او زیبا و مانند شاهزاده‌ها نیست به طور مدام می‌آزارد حتی مسئله محبت پدر به ندا برای او ناخوشایند است و گویی در جلب توجه و محبت همسر، با دخترش در رقابتی نامحسوس قرار گرفته است. این حس حسادت بعد از فوت پدر از بین می‌رود: «أُمُّها صارَت حَزينَةً جِدّاً وعَجوزَاً وربَّما صارَت وَدودَاً مَعَها لأنَّ الّذي كانَ يَتَعارَكانِ عَلى مَحَبَّتِه ماتَ، أَغلَقوا عَليه بابَ القَبرِ، صارَ فَقط يَأتيهِما في المناماتِ» *(همان: ۱۱۱)*.

(مادرش بسیار پیر و ناراحت است و چه بسا با او مهربان‌تر شده است زیرا کسی که بر سر مهر و محبت او با هم می‌جنگیدند از دنیا رفته است، او را دفن کرده‌اند و فقط در خواب به سراغشان می‌آید.)

«رفتار گروه برتری طلب با دیگران بسیار خصمانه و بی‌رحمانه است. به راحتی به حقوق دیگران تجاوز می‌کنند، پیوسته دیگران را انتقاد، تحقیر و ملامت می‌کنند و رفتارشان نسبت به دیگران تحکم آمیز، ریاست مآبانه، سرزنش‌آمیز و عیب‌جویانه است» (هورنای، ۱۳۸٤: ۳۵-۳٤). ملکه ناریمان مانند همه مادران دیگر، دخترش را جزئی از

وجودش می‌داند اما جزئی که با اجزای دیگر منطبق نیست و شخصیت برتری طلبِ ملکه ناریمان را دچار تزلزل و تشویش می‌کند و کارهای او باعث تخریب شخصیت برتری جوی مادر می‌شود: «تَرى أَنَّ وُجودَ الباذِنجانَةِ في حَياتِها نَكبَةٌ لِكُلِّ طُموحاتِها» (الطحاوی، ٢٠١٢: ١٦). (بر این باور است که وجود بادنجان در زندگی او سرکوبی بر تمامی آرمانهایش است.)

این تقابل‌های پی‌درپی باعث ایجاد رابطه‌ای تیره و سرد بین مادر و فرزند می‌شود. به نظر می‌رسد که دو شخصیت مهرطلبِ ندا و برتری‌طلبِ مادر در بیان خواسته‌های خود به یکدیگر با مانع روبرو شده و ناموفق هستند در نتیجه هر دو به تعکیس روی می‌آورند؛ بدین معنا که رفتارهای طرف مقابل را عامل بروز عکس‌العمل‌های ناهنجار خود می‌دانند. و این چرخه همچنان ادامه پیدا می‌کند تا جایی که ندا در خطاب‌هایش اغلب از لفظ مادر استفاده نمی‌کند بلکه از مادر با لفظ ملکه ناریمان یا ضمیر او یاد می‌کند گویی که تصوری از موجودی به نام مادر ندارد یا اینکه مادر بودن او را نفی می‌کند: «بَحَثتُ عَن طَيفِ المَلَكةِ ناريمان. إنّها الآنَ في الحُجرَةِ المغلَقَةِ عَلى أحزانِها، أو رُبَّما في التّراسِ تَحتَ الياسَمينَةِ تُعِدُّ الأزهارَ لِلمَوتى أو أمامَ النّارِ المشتَعَلَةِ في المِدفَأَةِ، المِدفَأَةُ لاتَعمَلُ.. إنَّها تَحتَ فِراشِها» (*همان: ٩٥*). (در خیالم ملکه ناریمان را جستجو کردم. او الآن با غم و اندوهش در اتاق دربسته نشسته است، یا شاید در تراس، زیر یاسمن برای مرده‌ها گل آماده می‌کند یا جلوی آتش روشن بخاری نشسته است، بخاری خاموش است.. او در رختخوابش است.)

«بیرونی کردن در حقیقت، محو کردن خود واقعی است. بیرونی کردن حربه‌ای برای تضمین بقای خود آرمانی است» (رایکمن، ١٣٨٧: ١٦٦). مادر که نام مستعار ملکه ناریمان را به یدک می‌کشد چه بسا آرزو دارد که ملکه شدن در مورد دخترش تحقق یابد. بنابراین ظاهر و باطن او را زیر ذره‌بین می‌برد تا خود آرمانی محقق نشدهٔ خود را در وجود دخترش متجلی سازد. خودانگاره ملکه ناریمان، مادری است کاردان و صاحب اعتبار و آبرو که دوست دارد فرزندش به این اعتبار بیافزاید. امّا دریافت ندا از او شخصیتی است نامهربان و جبّار که تنها به خود و آرمان‌های خود می‌اندیشد و درک احساسات ظریف برایش کاری دشوار است؛ در نتیجه شکافی عاطفی بین مادر و دختر

ایجاد می‌شود که باعث می‌شود ندا آرزو کند که هیچ وقت مادر نشود: «تُطالِبِينَ أَن أكونَ أُمّاً، أنا الّتي دَعَوتُ اللهَ أَلّايُنبِتَ رَحمي أيَّ مَخلوقاتٍ» (الطحاوی، ۲۰۱۲: ۱۳۰). (از من می‌خواهی که مادر شوم، در حالی که از خدا خواسته‌ام رحم من هیچ مخلوقی را نپروراند.)

ندا با تمام تنهایی‌اش وارد دانشگاه شده است و به دنبال حامی و تکیه‌گاهی است که وی را زیر چتر حمایت عاطفی خود بگیرد و تمام تصورات آرمانی‌اش را در وجود پسری به نام "زیاد" می‌بیند که شخصی جسور و فعال سیاسی است. «جلب محبت، احساس تنهایی انسان را تسکین می‌دهد، از احساس بی‌ارزشی نسبت به خودش می‌کاهد و نوعی اعتماد به نفس بدلی به او می‌دهد» (هورنای، ۱۳۸٤: ۳۱۲). ندا در این رابطه در خصوص اینکه آیا مانند سایر دختران رابطه‌ای آزادانه برقرار کند یا با توجه به آموزه‌های دینی‌اش پایبند اصول و مقررات باشد، تا مدت‌ها درگیر تضارب افکار خود است که در نهایت تصمیم می‌گیرد در یک رابطه عاطفی با محبوبش وارد شود به امید اینکه یک علاقه دوطرفه ایجاد کنند. اما حاصل این ارتباط، شکست روحی ندا است پس از اینکه حرف آخر "زیاد" را می‌شنود: «... أنا لاأُفكِّرُ في الزَّواجِ ولا في أَطفالٍ ولا في كُلِّ ما في رَأسِكِ. أنا لَستُ فاضياً لِواحِدةٍ مِثلكِ.» (الطحاوی، ۲۰۱۲: ۱٦۰). (من به ازدواج و بچه و هر آنچه که در ذهن توست فکر نمی‌کنم... من برای کسی مثل تو وقت خالی ندارم). «أنا لمأَعرِفكِ أصلاً كَي أُحبَّكِ» *(همان: ۱۵۵)*. (من اصلا تو را نمی‌شناسم چه برسد به این که دوستت داشته باشم).

بعد از آن، چه بسا شب‌هایی که ندا تا صبح بیدار می‌ماند و در آرزوی عشق محبوب و شکست حاصل از این عشق اشک می‌ریزد و همچنان منتظر بارقه امیدی است تا چشمانش با برگشتن او روشن شود: «وانتَظَرتُ نَسَمَةً أُخرى قَد تَقولُ لي: إنَّهُ يُحِبُّكِ» (همان: ۱٦٦). (منتظر نسیم دیگری بودم که به من بگوید: او دوستت دارد).

"زیاد" شخصیتی برتری‌طلب و در عین حال، پرخاشگر دارد؛ ضربه‌های جسمی روحی و زبانی که او به اطرافیان وارد می‌کند برایش امری عادی است: «يَركُلُ كُلَّ شَيءٍ في طَريقِهِ بِحِذاءٍ بِهِ أَكثرُ مِن ثَقبٍ... وعندما أَسأَلُهُ عَن أَبيهِ.. : ماذا كانَ يَعملُ؟! يُجيبُ: "لَطخٌ"... تَقولُ أُمُّهُ لي إنَّها لَو ماتَت فَسَيَترُكُها تَتَعَفَّنُ» *(همان: ۷۰-٦۹)*. (با کفشی که چندین سوراخ دارد به

همه چیز سر راهش لگد می‌زند... و وقتی درباره کار پدرش می‌پرسم جواب می دهد: او یک احمق است... مادرش به من می‌گوید که اگر بمیرد او رهایش می‌کند تا بگندد.)

نویسنده، شخصیّتی منفی از "زیاد" به تصویر می‌کشد که در کارهای سیاسی، اخلاقی و دینی‌اش فراتر از چارچوب‌های متعارف جامعه حرکت می‌کند که مسبب اصلی آن مادرش است. او گرفتار کشمکش روحیِ تلخی با مادر بوده و از مادرش متنفر است. آنها مدام بحث و جدل‌های لفظی با یکدیگر دارند: «وتَنتَهي المعرَكَةُ بِأَن يَقذِفَ مَزيداً مِن زُجاجاتِ البراندي الفارغةِ لِتتَحَطَّمَ عَلى الأرضِ، وهوَ يَعرفُ أنَّها تَزحَفُ مُخَلّفةً جُروحاً كَثيرةً عَلى ساقيها» *(همان: ۸۷)*. (و نبرد به این صورت به پایان می‌رسد که تعداد زیادی از شیشه‌های خالی آبجو را بر زمین می‌اندازد تا بشکند، در حالی که می‌داند مادرش روی زمین می‌خزد و شیشه‌ها، زخم‌های زیادی بر پاهای او به جا می‌گذارند).

ناسزا گفتن و سخنان رکیک و ضربه‌های فیزیکی یک نوع وسیله تدافعی برای شخصیت پرخاشگر "زیاد" به حساب می‌آید. «افرادی که در کودکی مورد بی‌مهری و بدرفتاری بوده‌اند در بزرگسالی دشمنان اجتماع می‌شوند و شیوهٔ زندگی آنها زیر سلطهٔ نیاز به انتقام جویی در می‌آید» (سیاسی، ۱۳۷۰: ۱۱۵). نکات منفی که در شخصیت برتری-طلبِ "زیاد" وجود دارد خودش آنها را نمی‌بیند بلکه تصوری که از وجود خودش دارد شخصی است که کارها و نظراتش در پی اصلاح وضعیت ناخوشایند کنونی است. خودانگاره آرمانیِ "زیاد" بر اساس جوانی توانا بنا شده است که در امور سیاسی دخالت می‌کند، زیرا بر این باور است که می‌تواند وضعیت موجود را بهبود بخشد. اما نیروهای امنیتی او را عاملی مخل دانسته و در صدد تعقیب و دستگیری او هستند. او در روابط عاطفی، شخصی سرد و تقریباً نفوذ ناپذیر است و انتقادهایی که به ندا وارد می‌کند به زعم خودش در مسیر اصلاح و کمک به طرف مقابل است درحالی‌که ندا با انتقادهای او ذره ذره تخریب شده و او را شخصی بی‌رحم می‌بیند که دنیای رویایی‌اش را خراب می‌کند.

طرد شدن ندا از طرف محبوب بسیار شبیه طرد شدن او از طرف مادر است و باعث می‌شود ندا به این نتیجه برسد که لایق چیزی نیست: «أنا لاأَصلَحُ لِشيءٍ» (الطحاوی، ۲۰۱۲:

۳۲). ندا پس از این تخریب روانی به دنبال مرهمی بر زخم‌های وجودش به مادر پناه می‌برد و این بار او را نه با دیدهٔ دشمن بلکه به عنوان مادری می‌بیند که نگران وضعیت موجود و آیندهٔ فرزندش است و از او می‌خواهد که در این لحظه حساس در کنارش باشد و به او چگونه زیستن را بیاموزد: «أُمّي الّتي كانَت تَشمَتُ في حَياتي، صارَت تُشارِكُني الوِسادَة الّتي تَمتَصُّ دَمعَةً مِن عَينَيَّ ودَمعَةً مِن عَينَيها» (*همان: ۱۲۵*). (مادرم که (قبلا) ناکامی‌هایم را شماتت می‌کرد، (اکنون) سرش را با من بر روی بالشی می‌گذاشت که اشک چشمان هر دویمان بر آن می‌چکید.)

ندا و صفا در خوابگاه دانشگاه هم اتاقی هستند و با هم بر سر عشق "زیاد" رقابت می‌کنند. صفا از بسیاری از جنبه‌ها مخصوصا از لحاظ شخصیتی، اخلاقی و معنوی با ندا تفاوت دارد و تقریباً در نقطه مقابل هم قرار دارند. صفا بر خلاف ندا، شخصیتی برونگرا دارد همچنین خود را ملزم به رعایت اصول دینی و اخلاقی نمی‌داند یعنی هر آنچه که ندا برای خودش به عنوان خط قرمز تعیین کرده است برای صفا معنایی ندارد. اما در طول داستان ندا از رقیب خود و کارهای او احساس نارضایتی نمی‌کند بلکه از جرأت و جسارت او در عجب است و با خودش این‌چنین واگویی می‌کند: «كانَت البِنتُ المحشوَّةُ في بِنطالٍ ضَيِّقٍ وفي يَدِها سيجارَةٌ تَنظُرُ لي بِاستِفزازٍ... صَوتُها يُجَلجِلُ في المَمَرِّ واسمُها تَتَداوَلُه ألسِنَةٌ كثيرةٌ، اسمُها "صَفاء".. تَقِفُ دائِماً بِمُواجَهةِ روحي بِتَحَدٍّ... هيَ تَتَفحَّصُ الرِّجالَ بِنَديَّةٍ... لماذا يَتَحوَّلونَ إلى مَساكينَ ومُراهِقينَ بِجَوارِ جُرأَتِها؟!» (*همان: ۷۳و۷۴*). (دختر چاق با شلوار تنگ در حالی که سیگاری در دستش بود، تحریک‌آمیز به من نگاه می‌کرد... صدایش در راهرو می‌پیچد و نامش بر زبان‌های زیادی جاری است، نامش "صفا" است.. او همیشه روحم را به چالش می‌کشد... او مردان را با صدای بلند تفتیش می‌کند... چرا در مقابل جرأت او به نوجوانان بیچاره تبدیل می‌شوند؟!)

و شاید هم در ذهن می‌پروراند که کاش بتواند جای او باشد و به اندازه کافی گیرایی و جذابیت داشته باشد تا بتواند مورد توجه "زیاد" قرار گیرد. «افراد روان رنجور اغلب سائق نیرومندی برای بهترین بودن دارند. آنها باید برای تایید کردن برتری خودشان دیگران را شکست دهند» (فیست، ۱۳۹۱: ۲۰۰). این دو هم‌اتاقی در تلاش هستند

مالک احساسات و عواطف "زیاد" شوند و به ظاهر، صفا برنده این رقابت است. اما این بُرد، حاصل رابطهٔ نامتعارف و نامشروعی است که در اثر آن، جسم و روح او توسط "زیاد" آسیب می‌بیند. «در رقابت عصبی، ارضاء تمایلات مخرّب و نفرت‌آمیز بیش از هر چیز دیگر مطرح است هرچند ارضاء اینگونه تمایلات به ضرر خود شخص باشد و خودش بیشتر از دیگران از آن آسیب ببیند» (هورنای، ۱۳۸٤: ۲۱٤). آن‌چنان که از خصوصیات صفا پیداست او نسبت به دیگر دوستانش طالب برتری است و چنین شخصیتی حاضر است آسیب‌های یک رابطه را به جان بخرد تا اینکه در مقابل دیگران برتر دیده شود هر چند که خود به این موضوع واقف است که پیروزی واقعی این نیست، بلکه شبحی از پیروزی را به نمایش می‌گذارد که خودش در باطن از آن راضی نیست.

ره‌آورد رقابت میان دو هم‌اتاقی، ندا را به سوی افکاری سوق می‌دهد که همه داشته‌هایش و آنچه که هست را بی‌ارج و قدر بداند و در صدد تغییر آنها برآید و به اصطلاح علیه خود شورش کند؛ چرا که وجود فعلی خود را ناکام و ناموفق می‌بیند. «هرگاه جوان احساس کند که اجتماع پذیرای او نیست به جستجوی ارزشهای نوین فرهنگی می‌پردازد تا جریان حوادث را دگرگون کند» (احدی، ۱۳۸۰: ۸۲). طغیانی که از طرف ندا در سنین جوانی صورت می‌گیرد دقیقاً با همین انگیزه و هدف است او نادیده گرفته شدنش در جامعه را مدام در ذهنش تکرار و تداعی می‌کند: «مُتَذَكِّرةً الوَلدَ الذي اِختارَ صَديقَتَكِ دونَكِ، مُرَدِّداً العِبارَةَ نَفسَها "المعرفَةُ طَريقُ المحبَّةِ ونَحنُ لمْنَتَعارَف بِشَكلٍ كافٍ، أنا حَتّى لاأَستَطيعُ التَكَهُّنَ بِتَفاصيلِكِ مِن خِلالِ هذهِ الملابِسِ".. خَلعتِ قُفّازَكِ وغِطاءَ رَأسَك وفَتَحتِ قَلبَكِ عَن آخِرِهِ، مُؤَكِّدةً أنَّ كُلَّ تَنازُلاتِ المحبِّ مَغفورةٌ وأنَّ الحَياةَ تَحتَملُ مُكِناتاً أَجمَلَ» (الطحاوی، ۲۰۱۲: ۱۵٦).

(پسری را به یاد می‌آوری که دوستت را به جای تو انتخاب کرد، در حالی که همان عبارت را تکرار می‌کرد که "شناخت، راه محبت است و ما به اندازه کافی با هم آشنا نشده‌ایم، من حتی نمی‌توانم از بین این لباس‌ها جزئیات تو را حدس بزنم". دستکشت را درآوردی و روسریت را برداشتی و قلبت را تا آخر باز کردی در حالی‌که مطمئن

بودی که تمام سهل‌انگاری‌های عاشق، بخشیده می‌شود و زندگی فرصتهای زیباتری دارد).

ندا احساس می‌کند که محدودیت‌های ناعادلانه اجتماعی او را زندانی کرده است. او به دنبال راهی برای رسیدن به آزادیست، همان آزادی که حال بد او را به حال خوب تغییر می‌دهد؛ آزادی امکان تغییر کردن است و مستلزم قادر بودن در پرورش دادن احتمالات مختلف در ذهن است هر چند فعلا معلوم نباشد که فرد به چه صورتی باید عمل کند (فیست، ۱۳۹۱: ٦٤١). ندا به عواقب طغیانهایش آگاه است و آنها را پذیرفته است زیرا پنجره‌ای که به سوی آزادی برای او گشوده می‌شود در نظر او ارزش تحمل و به جان خریدن تاوان‌های زیادی را دارد. نویسنده از طریق ندا، دیدگاه‌ها و تغییرات ایدئولوژیک خود را بیان می‌کند. تغییر در تفکر ندا از شیوه‌های مذهبی بسیار سنتی به اعتقادات سکولار، تصویری از تغییرات شخصیّت نویسنده است. الطحاوی می‌گوید: «من در زندگی خیلی شورش‌ها کرده‌ام ابتدا در مقابل خانواده‌ام قیام کردم، بعدها سبک نویسندگی بزرگان عرصه ادب را رد کردم و شیوه‌ای در پیش گرفتم که باعث ایجاد بحث و جدل شد. بارها علیه خودم شوریدم و هر بار تاوان طغیانم را پس دادم، طغیان به نظر من اصلاً عیب نیست بلکه افتخار است و میل به آزادیست و به معنای داشتن سطح آگاهی و تفکری متفاوت در زمینه نویسندگی و ارزشهاست. طغیان یکی از نیازهای ضروری زندگی است زیرا که بسیاری از ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی لازم است که در هم کوبیده شده و دوباره بنا شوند» (الحمامصی: ۲۰۱۱).

تیپ‌های شخصیتی نرمال (سالم)

پدر ندا، سعد پاشا برخلاف اکثر مردان هم‌عصر خود، معتقد به دموکراسی است. وی عضو کنگره مصر است و روحیه‌ای روشنفکرانه دارد. او یک جراح است که در زمان تولد ندا به عنوان پزشک در جنگ حضور دارد و آن‌چنان که از توصیفات داستان برمی‌آید مخصوصاً در نامه‌هایی که ندا از احوالات او برای برادرش نوشته است او شخصیتی نرمال و متعادل دارد و به دختر و پسرش توصیه می‌کند که در تعاملات و

روابط اجتماعی دقت کرده و همیشه با درایت عمل کنند. او در یادداشت‌هایش خطاب به ندا توصیه می‌کند که: «صاحِبِي مِن النّاسِ كِباراً وجانِب الجُهّالَ أَهلَ الفُضولِ واشرَبِي نَقيعَ السَّمِّ مِن عاقِلٍ واسكِبِي عَلى الأرضِ دَواءَ الجَهولِ» *(همان: ٦٠)*. (با انسان‌های بزرگ، همنشین باش و از انسان‌های نادان فضول دوری کن و سمّ شفابخش را از دست شخص عاقل بنوش و داروی شخص نادان را بر زمین بریز).

با توجه به اینکه شخصیت پدر در نزد ندا مقبول و محترم است پندهای او را با طیب خاطر می‌پذیرد و در عملی کردن آنها تلاش می‌کند. پدر از ندا انتظار دارد که دانشمند فضایی شود: «أَبي كانَ يُريدُني عالمةَ فَضاءٍ فَرُبَّما اِكتشَفتُ أَشياءً مُبهِرةً وأَن يُطلَقَ اسمُهُ عَلى مَجَرَّةٍ مِن المجرّاتِ، كانَ يَفتَرِضُ أَنَّني عَبقَريّةٌ، أُضطُرِرتُ أَن أعتَقِدَ ذلكَ مَعهُ» *(همان: ٥)*. (پدرم می‌خواست که من دانشمند فضایی شوم شاید که چیزهای شگفت‌آوری کشف کنم و اسم او به یکی از کهکشان‌ها اطلاق شود، فکر می‌کرد که من یک نابغه هستم و من مجبور بودم با او هم عقیده باشم.)

هر چند که ندا از برآورده کردن انتظار پدر عاجز مانده است اما پدر جزو کسانی نیست که او را تحت فشار قرار دهد و روح او را بیازارد. بنابراین ندا از مادرش گریزان و به سمت پدر متمایل می‌شود.

نتیجه‌گیری

با بررسی رمان **الباذنجانة الزرقاء** و نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی آن نتایج زیر به دست آمد:

۱- بر اساس روانکاوی کارن هورنای شخصیت بر سه پایه استوار است که در افراد نوروتیک یکی از این سه پایه غالب است و ابعاد دیگر سرکوب می‌شوند. این سه بعد شخصیت عبارتند از: انزواطلبی، مهرطلبی و برتری‌طلبی. در افراد سالم این سه بُعد با توجه به شرایط مختلف و اقتضای حال نمود پیدا می کنند.

۲- پنج شخصیت اصلی (ندا، مادر، پدر، زیاد و صفا) در رمان **الباذنجانة الزرقاء** نقش‌آفرینی می‌کنند که از میان آنها، چهار شخصیت از نوع شخصیت‌های نوروتیک

هستند؛ به طوری که یک بُعد از ابعاد شخصیتی متعارف در روانکاوی هورنای بر آنها غلبه کرده و باعث ایجاد اختلالات روانی شده و آنها را در زندگی شخصی و تعاملات اجتماعی با مشکل رو به رو می‌کند.

۳- بر اساس تیپ‌های شخصیتی هورنای، ندا شخصیت اصلی داستان، دارای تیپ شخصیتی مهرطلب بوده، و مادر، زیاد و صفا دیگر شخصیت‌های رمان، در ردیف تیپ شخصیتیِ برتری‌طلب قرار می‌گیرند. به نظر می‌رسد در این میان، پدرِ ندا دارای شخصیتی متعادل و نرمال است.

٤- تیپ‌های شخصیتی نابسامان و روابط آسیب‌زای میان آنان در رمان **الباذنجانة الزرقاء**، حاصل محیطی است که کارن هورنای بر آن تاکید دارد؛ همان‌طور که در تحلیل روانشناختی شخصیت‌های رمان نیز مشاهده شد محیط خانواده و گاهی محیط فرهنگی جامعه نظیر نگاه سنت‌گرایانه به جنس زن، در شکل‌گیری و تشدید اختلالات روانشناختی در هر چهار شخصیتِ نوروتیک داستان نقش اساسی داشت. بیشترین نمود تاثیر محیط در شخصیت قهرمان داستان و روابط او با شخصیت‌های دیگر رمان به چشم می‌آید.

منابع و مآخذ

- احدی، حسن و نیکچهر محسنی (۱۳۸۰ش)، روانشناسی رشد (مفاهیم بنیادی در روانشناسی نوجوانی و جوانی)، چاپ هشتم، تهران: پردیس.
- بهبهانی، مرضیه (۱۳۸۱ش)، میرال الطحاوی از خیمه تا بادنجان کبود، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، فصلنامه تخصصی کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ٦١، صص ٤٩- ٤٨.
- پِروین، لارنس اِی (۱۳۷۳ش)، روانشناسی شخصیت (نظریه و تحقیق)، ترجمه دکتر محمد جعفر جوادی و دکتر پروین کدیور، چاپ دوم، تهران: رسا.
- ثریا، مهدی (۱۳۸٤ش)، فرهنگ و شخصیت، چاپ اول، تهران: قصیده سرا.
- الحمامصی، محمد (۲ ابریل ۲۰۱۱م)، «حوار مع الأدیبة میرال الطّحاوی»، الجزیرة: مجلة حواء. http://hawaamagazine.com/posts
- رایکمن، ریچارد (۱۳۸۷ش)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه مهرداد فیروزبخت، چاپ اول، تهران: ارسباران.

– سیاسی، علی اکبر (۱۳۷۰ش)، نظریه‌های شخصیت، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
– شولتز، دوان و سیدنی الن (۱۳۹۰ش)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: ویرایش.
– الطحاوی، میرال (۲۰۱۲م)، الباذنجانة الزرقاء، مصر: دارالشروق.
– فیست، جس و گریگوری جی فیست (۱۳۹۱ش)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، چاپ هفتم، تهران: روان.
– کریمی، یوسف (۱۳۹۲ش)، روانشناسی شخصیت، چاپ هجدهم، تهران: موسسه نشر ویرایش.
– لاندین، رابرت دبلیو (۱۳۷۸ش)، نظریه‌ها و نظام‌های روانشناسی، ترجمه یحیی سید محمدی، چاپ اول، تهران: ویرایش.
– منوچهریان، پرویز (۱۳٦۲ش)، عقده حقارت، تهران: گوتنبرگ.
– هورنای، کارن (۱۳۹۰ش)، تضادهای درونی ما، ترجمه محمد جعفر مصفا، چاپ چهاردهم، تهران: بهجت.
– _____ (۱۳۸۷ش)، راه‌های نو در روانکاوی، ترجمه دکتر سعید شاملو، چاپ اول، تهران: رشد.
– _____(۱۳۸٤ش)، شخصیت عصبی زمانه ما، ترجمه محمد جعفر مصفا، چاپ چهارم، تهران: صفا.
– _____(۱۳۸۸ش)، عصبیت و رشد آدمی، ترجمه محمد جعفر مصفا، تهران، بهجت.
– فراج، اسماعیل (۲٦ مارس۲۰۱۳م)، «الروائیة میرال الطحاوی: خلعت الحجاب لأننی لست عورة أو جسدا»، دبی: العربیة.http://alarabiya.net/articles
– فرزاد، عبدالحسین (۱۳۸٦ش)، مروری بر داستان نویسی معاصر عرب، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، مجله سمرقند، شماره ۱۷، صص٤٥ – ۲۲.

دراسة نفسية لأنواع الشخصية في رواية «الباذنجانة الزرقاء» لميرال الطّحاوي على أساس نظرية كارن هورناي

عبدالأحد غيبى[1]
حبيبه خوش‌نفس[2]

الملخص

ميرال الطّحاوي (١٩٦٨م) كاتبة مصرية معاصرة تعتقد أنّ أسلوب أيّ كاتب ينمّ عن التطورات الاجتماعية وحالات الكاتب الروحية. رواية «الباذنجانة الزرقاء» تجسّم الحالة الروحية للكاتبة مستمدة بشخصياتها بكل وضوح. تسعى الكاتبة إثر ترسيم شخصيات الرواية أن تكشف عن أنواع القمع الاجتماعي على المرأة الشرقية. تبحث هذه المقالة عن شخصيات رواية «الباذنجانة الزرقاء» متمسكة بالمنهج الوصفي التحليلي على أساس آراء كارن هورناي عالمة النفس الشهيرة الألمانية التي تهتمّ بموضوع الثقافة والبيئة في آرائها النفسية اهتماما بالغا. شخصيات الذّهان في رواية «الباذنجانة الزرقاء» تعاني روحا اكتئابية منبعثة من بيئة الحياة وبعض تقاليدها حيث يمكن نقد هذه الشخصيات بآراء هورناي النفسية. هذه المقالة تستهدف إلى البحث عن شخصيات هذه الرواية وفق شخصية انبساطية وشخصية فصامية أو (انطوائية) وشخصية هستيرية أو (قهرية) وتكشف عن مناهج هذه الشخصيات الدفاعية للسير في مسير المجتمع. نتائج البحث تشير إلى أنّ من بين الشخصيات الخمس الرئيسية التي تلعب دورها في الرواية، شخصية أب بطل الرواية طبيعية، والشخصيات الأخرى تعتبر من الشخصيات غير الطبيعية والعصبية التي تعرّفها هورناي. هذه الشخصيات بسبب الإصابات البيئوية والثقافية تعاني من القلق الأساسي الذي أدّى إلى تكوين علاقات مسيئة بينها.

الكلمات الرئيسية: النقد النفسي، الشخصية، كارن هورناي، الباذنجانة الزرقاء، ميرال الطّحاوي.

١- أستاذ مشارک فی جامعة الشهید مدنی بأذربیجان

٢- ماجستیر فی اللغة العربیة و آدابها فی جامعة علامة طباطبایی

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

واکاوی حس تعلق مکانی در رمان «من منتظرت هستم» (لأني أشتاق اليك) از سناء ابوشرار

نسرین کاظم‌زاده[1]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس
کبری روشنفکر، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس
فرامرز میرزائی، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس
محمد جعفر یوسفیان، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

تاریخ دریافت: ١٣٩٧/٠٣/٠٩ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠٩/٠٧

چکیده

حس تعلق مکانی، رابطه‌ای عاطفی و پر معنا بین شخص و مکان است که آن را قرارگاهی ارزشمند می‌سازد. این حس، شاخص ویژه مکانی برای یک فرد نسبت به دیگر مکان‌ها می‌باشد که ابعاد روان‌شناسانه، کالبدی و حتی اجتماعی را در بر می‌گیرد. بیشتر پژوهش‌های مکان داستانی بر جنبه‌های توصیفی تکیه دارد، اما مکان داستانی در پرتو این حس توانایی‌های گوناگون روانی، احساسی و کالبدی را به خود می‌گیرد که موجب تعلق شدید شخصیت‌ها به آن و تعامل دوطرفه می‌گردد و از توصیفات صرف مکانی تا حد زیادی فاصله می‌گیرد. مکان در رمان «من منتظرت هستم» از سناء ابوشرار نقشی بسیار پر رنگ در تعلق افراد دارد و می‌توان با تکیه بر رویکرد روان‌شناسی محیطی، که عمده تمرکز آن بر مکان و ارتباط آن با فرد است، این پدیده داستانی را به شکلی متفاوت تحلیل کرد تا قابلیت‌های هنری مکان در داستان، بیش از پیش روشن گردد. این پژهش برآن است به روش توصیفی-تحلیلی به چکونگی شکل‌گیری حس تعلق مکانی در این رمان بپردازد. نتایج نشان می‌دهد تعلق مکانی در این رمان منجر به "این همانی" شدید شخصیت‌ها با مکان شده به نحوی که قهرمانان بدون آن احساس وجود نمی‌کنند و خود را در سایه‌ی مکان تعریف می‌کنند. همچنین شاهد سه بعد تعلق مکانی فردی، کالبدی و فرایند روان‌شناسانه هستیم که بعد مکانی نقش بارزتری در ایجاد تعلق مکانی افراد دارد.

کلید واژه‌ها: حس تعلق مکانی، من منتظرت هستم، سناء ابوشرار.

١- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: nkazemzade@yahoo.com

مقدمه

حس تعلق مکان (sense of location) یکی از موضوعات تخصصی در روان‌شناسی محیطی می‌باشد. روان‌شناسی محیطی با تعاملات و روابط پیچیده میان مردم و محیطشان سر و کار دارد و با شاخه اصلی روان‌شناسی تفاوت دارد؛ زیرا به محیط فیزیکی روزمره می‌پردازد (تی. مک اندرو، ۱۳۹۲ش: ۱). به طور کلی تاکید روان‌شناسی محیطی بر این بوده است که چگونه رفتار و احساسات انسان تحت تأثیر محیط فیزیکی قرار می‌گیرد.

پژوهش‌های انجام شده در حیطه روان‌شناسی محیطی قابلیت مدل "آبراهام مازلو" را که به هرم نیازهای انسانی معروف است، تائید می‌نماید. حس تعلق از نظر وی جزء نیازهای اساسی بوده و در کنار نیازهایی مثل: نیازهای جسمانی، نیازهای ایمنی و امنیت و نیاز به احترام آمده که در محیط‌های کالبدی در تمامی طول دوران زندگی قابل مشاهده است. از منظر تئوری نیازهای انسانی، حس تعلق برگرفته از نوعی نیاز اجتماعی می‌باشد که طی آن، انسان به‌دنبال یافتن جای پای محکم در جهت ارتباط با محیط و پیوند صمیمانه با آن می‌باشد (شولتز و شولتز،۱۳۸۳ش: ۳٤۲).

هر چند حس تعلق مکانی موضوعی شناخته شده در روان‌شناسی محیطی می‌باشد؛ اما این موضوع و بررسی آن در رمان که مکان عنصر کلیدی و تأثیرگذار آن است، نسبتاً جدید و در خور تأمل و کنکاش می‌باشد؛ چرا که بررسی مکان و نقش مهم و تأثیرگذار آن در ایجاد تعلق مکانی افراد مهجور مانده است. اهمیت مکان داستانی بدین خاطر است که در برخی موارد تبدیل به عنصر وجودیِ اثر می‌شود و همه عناصر و از جمله شخصیت را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. هر چند عمده تمرکز ناقدان ادبی در پژوهش‌های مکانی، بازنمایی و توصیف مکان داستانی است و به ندرت آن را در ارتباط با دیگر علوم مثل روان‌شناسی محیطی مورد بررسی قرار می‌دهند.

در خصوص "سناء أبوشرار" باید گفت که سناء محمد عبدالقادر ابوشرار(۱۹٦٥م) نویسنده و رمان‌نویس فلسطینی‌الاصل دارای رمان‌های متعددی از جمله:"أنين المدينة"(۲۰۰٥م)، "رائحة الميرامية" (۲۰۰٥م)، "أساور مهمشة" (۲۰۰۹م)، "رحلة ذات رجل

شرقي" (۲۰۱۱م)، "لأني أشتاق اليك"(۲۰۱۱م)، "حالة روح لأمرأة ما بعد الخمسين" (۲۰۱۲م)، "استرداد الحياة" (۲۰۱۳م) می‌باشد. (المشایخ، ۲۰۱۲م: ٥).

رمان "من منتظرت هستم"، رمانی مکانی و درباره‌ی دو شخصیت به نام‌های نجوی و جمیله می‌باشد که هر کدام به دلیل جرم قتل، پانزده سال در زندان بوده‌اند. نجوی، دختری سر راهی و اهل عمان می‌باشد که به خاطر قتل همسرش زندانی شده است. جمیله نیز ساکن روستای"رمیمین" عمان می‌باشد، وی به جرم قتل پسری که عاشقش بوده، در زندان است. این دو بنا به دلایلی نمی‌خواهند از زندان آزاد شوند. نجوی بر این باور است اگر آزاد شود ممکن است دوباره به دلیل تنهایی مرتکب جرم دیگری شود. جمیله نیز می‌ترسد بیرون از زندان توسط خانواده خودش یا خانواده مقتول کشته شود. این رمان همان‌گونه که از عنوان آن پیداست، افراد بیش از آنکه مشتاق اشخاص باشند، مشتاق و دلبسته مکان‌ها هستند. مکان‌های متعددی همچون زندان که مکان فعلی می‌باشد و شهر عمان با خیابان‌ها، خانه‌ها و روستای "رمیمین" همراه با چشم‌اندازهای زیبایش، مکان گذشته است و اشخاص از طریق حافظه به آن‌جا سفر می‌کنند.

هدف از تحقیق حاضر نگاهی متفاوت به مکان داستانی و نمایش قابلیت‌های آن در پرتو روان شناسی محیطی است که مکان یکی از عناصر کلیدی آن می‌باشد و در پی پاسخ به این سوالات هستیم :

۱- تعلق مکانی در رمان "من منتظرت هستم" چگونه و متأثر از چه عواملی منجر به درهم‌تنیدگی شدید بین شخص و مکان گردیده است؟ و کدام مکان‌ها در تعلق مکانی قهرمانان بارز می‌باشند؟

۲- حس تعلق مکانی در این رمان متأثر از چه ابعادی صورت گرفته است و کدام بعد نقش چشم‌گیرتری در تعلق مکانی افراد دارد؟

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های متعددی در خصوص حس تعلق مکانی و ابعاد آن صورت گرفته است که در ذیل به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱-"دلبستگی مکانی؛ بررسی مفهومی و کارکردی"، (۱۳۸۹ش) مهرداد کریمی، منظر، شماره ۱۲، صص١٦- ۲۱. نویسنده ابعاد دلبستگی به مکان را در سه بعد اصلی روانشناختی، شخصی و مکانی می‌داند. تاکید این نوشتار بر جنبه مکانی دلبستگی می-باشد؛ چرا که بهبود کیفیت کالبدی محیط موجب دلبستگی مکانی می‌شود. از طرفی با از دست رفتن دلبستگی مکانی سایر کارکردهای آن از قبیل امنیت، هدفمندی و انسجام زمانی و مکانی از بین می‌رود .

۲- مفهوم حس تعلق به مکان و عوامل تشکیل دهنده‌ی آن،(۱۳۹۰ش)، علی جوان فروزنده، قاسم مطلبی، مجله‌ی هویت شهر، شماره هشتم، سال پنجم، صص ۲۷-۳۷. مقاله به بررسی حس تعلق به مکان در معماری و طراحی شهری با رویکردهای مختلفی همچون هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه به تبیین ادبیات موضوع پرداخته است. نویسنده حس تعلق مکان را شامل دو بعد کالبدی و اجتماعی می‌داند که به نظر می‌رسد بعد اجتماعی مکان نقش مهم‌تری در تعلق مکانی ایفا می‌کند.

۳- تحلیل بعد کالبدی حس تعلق به مکان در خانه‌های سنتی و مجتمع‌های مسکونی امروزی، (۱۳۹۳ش)، علی اکبر حیدری، قاسم مطلبی و فروغ نگین تاج، نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، دوره ۱۹، شماره ۳، صص ۷۵-۸٦. نویسندگان بعد کالبدی حس تعلق به مکان را در خانه‌های سنتی و مجتمع‌های جدید مورد بررسی قرار داده و از دیگر ابعاد آن چشم‌پوشی نموده‌اند. تعلق در عناصر کالبدی در دو ویژگی شکل و اندازه عناصر و بافت و تزئینات در خانه‌های سنتی نمود بیشتری دارد. اما ویژگی روابط و چیدمان (مثل دسترسی از خیابان به محیط داخل خانه) در مجتمع‌های مسکونی جدید دارای میانگین بالاتری است.

٤- بررسی فرایند دلبستگی به مکان در مطالعات شهری با رویکرد روان‌شناختی شناختی، (۱۳۹٤ش)، محمد تقی پیربابائی، مینو قره بگلو، زهرا علی‌نام، فصلنامه تازه‌های علوم شناختی، سال ۱۷، شماره ۱، صص ٤٦-٥٩. این پژوهش از میان ابعاد سه‌گانه شخص، مکان و فرایند، فقط روان‌شناختی تعلق مکانی را بررسی کرده است.

لازم به ذکر است فرایند دلبستگی به مکان در روان‌شناختی شناختی دارای عناصر عاطفی، شناختی و رفتاری می‌باشد.

۵- فاکتورهای کالبدی تاثیرگذار بر احساس تعلق به مکان، (۲۰۱٦م) مهدی آراسته و هیرو فرکیش. این مقاله به شناخت عوامل کالبدی تأثیرگذار بر حس تعلق مکان و عوامل تشکیل‌دهنده آن پرداخته است؛ چرا که به زعم نویسنده، کم‌توجهی به این بعد باعث نوعی سردرگمی و بلاتکلیفی در فرد می‌شود. در نهایت فاکتورهای کالبدی به دو دسته کلی فاکتورهای فیزیکی مکان و فاکتورهای اجتماعی مکان تقسیم شده است .

نکته قابل ذکر در مقالات فوق آن است که بیشتر آنها بر بعد کالبدی و فیزیکی حس تعلق مکانی که نقش مهمی در هویت‌بخشی مکان دارد، پرداخته‌اند و کمتر به ابعاد شخصی و روان‌شناسانه آن توجه نموده‌اند.

واقعیت آن است که در خصوص جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و توصیفی مکان داستانی در ادبیات عربی و فارسی پژوهش‌های زیادی انجام شده است از جمله کتاب‌های "جماليات المكان" (۱۹۸٤م)، غاستون باشلار، "الرواية والمكان" (۱۹۸٦م) یاسین النصیر، "مشكلة المكان الفني" (۱۹۸۸م)، یوری لوتمان، "جماليات المكان في الرواية العربية" (۱۹۹٤م)، شاكر النابلسي، "دستور زبان داستان" (۱۳۹۲ش)، احمد اخوت، مقاله "بررسی زیبایی شناسی عنصر مکان در داستان" (۱۳۸۸ش)، جواد اصغری، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دوره جدید، شماره ۲٦. همه موارد ذکر شده اشاراتی گذرا به بعد روانی و هنری مکان داستانی دارد اما عملا تحلیل و تبیین خاصی از آن نشده است. این پژوهش نگاهی متفاوت به مکان داستانی دارد و آن را از دیدگاه یکی از ابعاد روان‌شناسانه مکان یعنی حس تعلق مورد بررسی قرار می‌دهد.

در پایان این بخش لازم به ذکر است که طبق جستجوهای انجام شده در منابع اطلاعاتی مختلف در خصوص رمان "من منتظرت هستم"، هیچ گونه تحقیق مجزایی مشاهده نشد به‌جز نقدی که محمد معتصم با عنوان''رواية لأني أشتاق إليك: السجن الملاذ والسجن العقاب" ۲۰۱۲م www.thaqafat .com نوشته است. وی معتقد است که سناء،

زندان را در این رمان به گونه‌ای متفاوت از رمان‌های دیگر بررسی نموده است؛ چرا که زندان به عنوان حامی و پناهگاه شخص مطرح می‌شود.

در ادامه مروری به ادبیات موضوعی حس تعلق مکان خواهیم داشت:

چارچوب نظری پژوهش

حس تعلق مکان یکی از سطوح حس مکان می‌باشد و به مجموع پیوندهای احساسی، شناختی و رفتاری میان انسان‌ها و مکان زندگی‌شان اشاره دارد که اساس رابطه‌شان با مکان را فراهم می‌آورد و چارچوب هویتی فرد و جامعه را شکل می‌دهد. با پیوند بیشتر فرد با مکان در گذر زمان، مکان به عنوان تأمین کننده نیازهای اساسی و امنیت برای فرد اهمیت ویژه‌ای می‌یابد، به گونه‌ای که فرد خود را جزئی از مکان و در پیوند با آن تعریف می‌کند و در نهایت حس تعلق مکان در او پدید می‌آید. لازم به ذکر است حس مکان به معنای ویژگی‌های غیر مادی یا شخصیت مکان مطرح می‌شود. در این دیدگاه تجربه، اصلی‌ترین رکن در ادراک مکان است (پاکزاد، ۱۳۸۸ش: ۲۹).

"آلتمن و لو"، روان‌شناسان محیطی، معتقدند هر چه مدت ارتباط افراد با یک مکان بیشتر باشد، به همان نسبت شناخت و ادراک انسان‌ها از آن مکان افزایش یافته و امکان ایجاد معنای تعلق در محیط نیز افزایش می‌یابد. (altman, &low,1992:240) به عبارت دیگر بین مدت زمان ارتباط فرد با مکان و میزان تعلق به آن رابطه‌ی تنگاتنگی وجود دارد.

بعد از پرداختن به حس تعلق، شناخت مکان و ویژگی‌های آن از جمله موارد مهم می‌باشد."رلف"، جغرافی‌دان پدیدارشناس، مکان را ترکیبی از اشیاء طبیعی و انسان ساخت، فعالیت‌ها و معانی می‌داند که تجربه آن می‌تواند در مقیاس وسیع از یک اتاق کوچک تا یک قاره را در بر داشته باشد. این تعریف مفهومی از مکان و ضرورت شکل‌گیری معنای ناشی از تعامل و ادراک انسانی در طول زمان، به بعدی از حس مکان اشاره می‌نماید که عمدتاً به بعد ناآگاهانه و ادراکی لایه‌های خاموش تجربه افراد دلالت دارد که از آن به حس تعلق تعبیر می‌شود، حسی که توام با عاطفه در مکان می‌باشد. مکان در این حس به صورت ریشه‌دار تجربه می‌گردد و به عنوان نقطه امن اتکای فرد

از دنیای اطراف تعبیر می‌شود که تعلق مهم روحی- روانی فرد به مکان خاص، نتیجه این احساس است (رلف، ۱۳۸۹ش: ۵۰).

مرور ادبیات حس تعلق، بیانگر گستردگی و سردرگمی واژه‌ها است. واژه‌های متعددی نظیر دلبستگی به مکان (Place Attachment) وابستگی به مکان (Place Dependence)اولویت‌دهی به مکان از جمله این واژه‌ها می‌باشد. به‌طور کلی در مورد تعریف تعلق مکانی توافقی حاصل نشده است، اما مطالب علمی پرداخته شده به این موضوع، اهمیت آن را به عنوان یکی از مؤلفه‌های مکانی تایید می‌نماید.

حس تعلق به مکان مفهومی چند وجهی است که با توجه به آن‌چه در ادبیات محققین این حوزه نظیر "فریزر استیل"، "لو"، "آلتمن"، "شامای"، "رلف"، "شولتز" و "توآن" آمده است ابعاد متفاوتی از محیط کالبدی و معماری تا عوامل روان‌شناسانه فردی و اجتماعی را در ایجاد حس تعلق مکانی سهیم دانسته‌اند.

در این میان اسکنل و گیفورد (scannel & Giford) در سال ۲۰۱۰ میلادی در یک دسته‌بندی جامع حس تعلق مکان را به سه بعد فردی، مکانی و فرایند روان‌شناسانه تقسیم‌بندی نمودند. به زعم آنان این سه بعد به دلیل شمول تمامی معانی ارائه شده از تعلق مکانی می‌تواند در حوزه تحقیقات تجربی و تئوری مورد استفاده قرار گیرد که مقاله حاضر نیز بر اساس این تقسیم بندی نگارش شده است.

ابعاد حس تعلق به مکان

۱- **شخص**: بعد شخصی تعلق به مکان به دو دسته فرد و گروه تقسیم می‌شود، اسکنل در دسته فردی عواملی چون تجربیات شخصی، نقاط عطف زندگی و رشد شخصیتی فرد و در دسته گروهی عواملی مثل معانی فرهنگی، مذهبی و تاریخی را از عوامل تأثیرگذار در حس تعلق به مکان در این شاخه می‌داند (Scannell & Gifford, 2010: 4).

۲-**مکان**: این بعد برگرفته از عناصر و اجزاء کالبدی مکان به عنوان بخشی از فرایند شناخت و هویت انسانی می‌باشد که خود به دو دسته اجتماعی و فیزیکی یا کالبدی تقسیم می‌شود. عرصه‌های اجتماعی شامل آن دسته از فاکتورهاست که حاصل تعامل

اجتماع و مکان می‌باشد و مرز ویژگی‌های گروهی و جمعی با عناصر کالبدی و مکانی هستند؛ مثل سمبل‌ها، نمادها، خاطره‌های جمعی، آئین‌های مذهبی و یا کیفیت‌های اجتماعی همچون سرزندگی، پویایی، ارتباطات جمعی، بهداشت مکان و ... که کالبد و فیزیک مکان در شکل‌گیری و تقویت آنها مؤثر است *(همان: ٥)*.

بعد کالبدی مکان خود به دو زیر شاخه تقسیم می‌شود. شاخه اول عوامل کالبدی- طبیعی را در بر می‌گیرد که انسان‌ها در این فاکتور دخیل نیستند یا مداخله‌شان بسیار کم است؛ مثل آب و هوا، مخاطرات طبیعی، مناظر طبیعی و ... در زیر شاخه دوم عوامل فیزیکی، آن دسته از فاکتورهای کالبدی قرار دارند که انسان‌ها مستقیماً در آن دخیل هستند؛ مانند ویژگی‌های بصری مکان، خوانایی، محصوریت، رنگ، اندازه، مقیاس و نفوذپذیری و ...(*همان*: ٦).

۳-**فرایند روانی**: "اسکنل و گیفورد" فرایند روانی را نیز به سه دسته تقسیم می‌کنند.

الف) بعد احساس و عاطفه (Afect) : وابستگی شخص- مکان بدون شک شامل یک ارتباط احساسی به یک مکان خاص است. توان (Tuan) برای مثال واژه (Topophilia) یا "عشق به مکان" را برای این نوع ارتباط ابداع کرد. رلف (Relph) تعلق مکان را به عنوان یک پیوند قابل اعتماد و احساسی با یک محیط می‌داند که نیازی اساسی از انسان را تأمین می‌کند. این بعد با اثرگذاری مکان بر فرد با عواملی چون شادی، غرور، افتخار، عشق و علاقه به مکان در ارتباط است (*همان: ۹*).

ب) شناخت (knowing): پیوند شخص- مکان شامل عناصر شناختی نیز می‌باشد. خاطرات، عقاید، معانی و دانشی که افراد از مکان‌ها دارند، آن‌ها را اصالتاً مهم می‌کند. این گونه شناخت شامل پیوند با معنای مکان می‌باشد و نیز شناخت‌هایی که نزدیکی به مکان را برای فرد امکانپذیر می‌کند (*همان: ۹*).

ج)رفتار(Behavior): وجه سوم از بعد روان‌شناختی تعلق مکان، سطح رفتاری است که در آن تعلق از طریق فعالیت‌ها بیان می‌شود. در این بعد تعلق مکان به‌وسیله رفتارهای حفظ مجاورت نمایان می‌شود که"پیوند عاطفی مثبت بین فرد و مکانی خاص به عنوان شاخصه‌ای مهم، نزدیکی به چنین مکانی را حفظ می‌کند" *(همان: ۱۰)*.

در زیر جدول تعلق مکانی "اسکنل و گیفورد" و ابعاد مختلف آن آورده شده است:

شخص		مکان		فرایند روان‌شناسانه		
فردی	گروهی	فیزیکی	اجتماعی	عاطفه	شناخت	رفتار
تجربه وقایع مهم	مذهبی تاریخی	طبیعی مصنوع	سمبل اجتماعی عرصه اجتماعی	شادی غرور عشق	خاطره دانش معنا	حفظ حریم پاکسازی مکان

-جدول تعلق مکانی به عنوان مفهومی چند بعدی مأخذ (Scannell &Gifford,2010)

به‌طور کلی و با که با توجه به ابعاد سه گانه اشاره شده می‌توان گفت: مهم‌ترین بعد تعلق به مکان مربوط به خود مکان است؛ زیرا این بعد مربوط به ویژگی‌های ملموس و فیزیکی مکان می‌باشد که به وسیله حواس درک می‌شوند و در نتیجه نقش مهمی در متمایز شدن مکان و به تبع آن تعلق بدان دارند. اما بیشتر تحقیقات تعلق مکانی و مفاهیم مرتبط با آن، غالبا بر جنبه‌های اجتماعی و روانی تأکید کرده‌اند.

یکی از موضوعات مهم در خصوص تعلق مکانی، "این همانی با مکان" است که به عنوان مقدمه شکل‌گیری تعلق مکانی و در نتیجه هویت‌مندی مکان حائز اهمیت می‌باشد.

وقتی میان عینیت و تصویر ذهنی آن انطباق حاصل می‌شود پدیده هویت‌مند تلقی می‌گردد و فرد آن را قسمتی از "من"، "خود" یا "مای" جمع می‌پندارد. در این حالت ذهنیت فرد از حد خود تجاوز کرده، عینیت بخشی از دنیای عینی را تبدیل به ذهنیت خویش می‌کند. به معنای دیگر آن را بخشی از هویت خود می‌داند (پاکزاد، ۱۳۷۵ش: ۱۰۲). از این مسأله به "این همانی" تعبیر می‌شود که در مورد مکان به آن "این همانی با مکان" گفته می‌شود و می‌تواند نخستین پیامد احراز هویت یک مکان باشد. این همانی زمانی ایجاد می‌گردد که اولاً انسان نسبت به مکان دارای آگاهی اولیه باشد و ثانیاً این آگاهی مرتباً تکرار و با زندگی روزمره‌اش آمیخته گردد که در نتیجه منجر به نوعی شناخت، آشنائی و تسلط ذهنی می‌شود. این مسئله آسودگی خاطر، احساس امنیت و اعتماد به نفس را در استفاده از مکان به دنبال دارد (پاکزاد، ۱۳۸٦ش: ۱۰۳و۱۰٤).

وقتی "این همانی" دامنه وسیع‌تری پیدا می‌کند باعث نوعی الفت با یک محیط خاص می‌شود که از آن به "تعلق مکانی" تعبیر می‌گردد و از دیگر تبعات احراز هویت است. حال اگر انسان نسبت به مکانی تعلق پیدا کند و تحت تأثیر عواملی مانند خاطره در مکان و تداعی این خاطره‌ها قرار گیرد، تعلق مکانی به تعلق خاطر تبدیل می‌گردد که این خود نیز از دیگر تبعات احراز هویت است *(همان: ۷۹)*.

به‌طور کلی می‌توان گفت: این همانی با مکان منجر به تعلق مکانی و در سطحی بالاتر تعلق خاطر می‌شود که همگی این موارد به احراز هویت شخص می‌انجامد و در قالب پیوستار زیر می‌توان آن را بیان نمود:

این همانی به مکان←تعلق مکانی←تعلق خاطر= احراز هویت

در کنار این‌همانی با مکان، دیالکتیک یا دوگانگی "درون " و "برون" که جوهره حس تعلق می‌باشد نیز حائز اهمیت است. درونِ مکانی بودن به منزله تعلق و همذات پنداری با آن می‌باشد، هر چه شخص عمیق‌تر در درون مکان باشد در هویت با مکان قوی‌تراست (رلف، ۱۳۸۹ش: ٦٥). نوربرگ شولتز (۱۹۷۱م) نوشته است که "درون بودن، هدف اصلی در ورای مفهوم مکان می‌یاشد؛ یعنی بودن در جایی دور از آنچه بیرون است و دانستن اینکه کجائید، است" و حکم تفاوت میان امنیت و خطر، نظم و آشوب، اختفاء و آشکاری یا صرفاً اینجا و آنجا را دارد. از بیرون، شخص مثل مسافری است که اطراف شهری می‌گردد و بدان نگاه می‌کند، اما از درون، مکانی را تجربه می‌کند که توسط آن محاصره شده و جزئی از آن است (شولتز، ۱۳۹۱ش: ۳۸).

این تقسیم‌بندی درون و برون خود را به صورت دوگانگی ساده، ولی اساسی نشان می‌دهد که در تجارب ما از فضای زندگی امری ضروریست و جوهره مکان را به دست می‌دهد که در بخش تحلیل‌ها به تبیین بیشتر آن خواهیم پرداخت.

بخش تحلیلی

در تجربه اجتماعی و شخصی ما از مکان‌ها، اغلب وابستگی به مکان وجود دارد، این وابستگی ممکن است به خانه، اتاق، شهر و ... باشد که منجر به یک رابطه روحی و

روان‌شناختی با معنا در مکان‌های مشخص می‌شود و در نتیجه ریشه‌های ما را در این مکان‌ها شکل می‌دهد (رلف، ۱۳۸۹ش: ۵۰).

خانه مکانی است که می‌توان آن را جوهره حس تعلق به مکان و یک تجربه درونی بودن عمیق با آن دانست؛ چرا که یک ارتباط ذهنی ناخودآگاه، اصیل و بدون تأمل و تفکر با آن وجود دارد که ریشه‌های انسان در آن شکل گرفته و مرکز امنیت، آسایش، سرزمین اهمیت، توجه و نقطه جهت‌یابی به شمار می‌رود (لینچ، ۱۳۸٤ش: ١٦٩).

خانه دوران کودکی جمیله در روستای رمیمین همراه با محیط طبیعی و چشم‌انداز دوران کودکی وی منجر به حسی عمیق از تعلق، آرامش و احساس زیبایی در وی شده است.

"اسمُ قَرْيَتِي رَميمينُ ولَقَد أحبَبتُ اسمَها منذُ طُفولَتي لأنّ لها رَنيناً وصَدىً في روحي، كأنّها قريةٌ خارجةٌ من حدودِ الزمنِ والمكانِ، من شُرفةِ بيتِ أهلِي الصَّغيرِ كنتُ أرى الجبالَ الواسعةَ تَمتدُّ حولي وفي كلِّ يومٍ أراقِبُ شروقَ الشَّمسِ وغروبَها كأنَّه شُروقٌ جديدٌ وغروبٌ جديدٌ وفي كلِّ يومٍ أبدو مُنبَهِرَةً أمام ذلك الجمالِ الإلهيِّ"(أبوشرار، ۲۰۱۱م: ۱۹).

"نام روستایم رمیمین است و از زمان کودکیم دوستش داشتم؛ چرا که آهنگ و انعکاسی در جانم داشت، گویی روستائی فراتر از زمان و مکان بود، از بالکن خانه کوچکمان کوههای گسترده در برابرم را می‌دیدم، هر روز طلوع و غروب خورشید را می‌دیدم، گویی طلوع و غروب‌های جدیدی بود و هر روز در برابر آن زیبایی الهی شگفت زده می‌شدم".

عشق و علاقه بیش از حد جمیله به روستایش(رمیمین) که به طور صریح در عبارت "لَقَد أَحبَبتُ اسمَها" آمده است و تأثیر این نام بر روح و جان وی بیانی آشکار از بعد احساسی و عاطفی حس تعلق به مکان می‌باشد که از همان دوران کودکی در وی شکل گرفته و با عنوان عشق به مکان شناخته شده است. "از طرفی این علاقه به مکان فراتر از وابستگی صرف بدان است و منجر به نوعی احترام و فرا انگاری مکان گردیده است" (هاگت، ۱۳۷۳ش: ١٦). یعنی جمیله مکان داستانی (رمیمن و بالکن خانه) را طوری توصیف نموده که گویی از پوسته مکانی و معمول خود خارج شده و تبدیل به

موجودی با ویژگی‌های زندگی بخش و خارج از حد و مرز دنیای واقعی است؛ چرا که گویی طلوع و غروب خورشیدی که از این بالکن مشاهده می‌کند متفاوت از مکان‌های دیگر است. از این رو " زمانی که این تصویر از مکان تازه و نو باشد، کل هستی را نیز تازه می‌کند"(باشلار،۱۹۸٤م ، ٦٨). به عبارت دیگر ارتباطی که بین اجزای مکانی این روستا (کوهها و طلوع و غروب خورشید) وجود دارد، باعث شده است حد و مرزهای طبیعی آن که از طریق حافظه توصیف می‌شود به روی مرزهای غیر طبیعی، روانی و زیبایی شناسانه باز شود که در نتیجه احساس بی‌نهایت بودن مکان را القاء می‌کند.

از طرفی بالکن خانه که حد واسط بین درون (خانه) و برون (کوهها وطلوع و غروب خورشید) است به عنوان کانونی در نظر گرفته شده که دیدگاه هستی شناسانه خاصی را به شخص می‌دهد و نشان می‌دهد که مکان (بالکن) در روان شخص و نگرش مثبت وی به هستی که همانا زیبا دیدن محیط اطراف و زیبایی الهی می‌باشد، سخت مؤثر بوده است. در عین حال مکان بیانی از ویژگی‌های درونی شخص می‌باشد که دوستدار زیبایی، صفا و سادگی زندگی است و به چیزهای ساده‌ای مثل تماشای کوهها و طلوع و غروب خورشید قانع است و او را خوشحال می‌کند. این امر بیان واضحی از تأثیر متقابل مکان و شخصیت می‌باشد.

همان‌گونه که قبلا اشاره شد وابستگی به مکان، با طولانی‌شدن مدت سکونت فرد در یک محل افزایش می‌یابد. این دلبستگی طی زمان و گاه به صورت ناخودآگاه و بر اساس پیوندهای مثبت و مؤثر رفتاری، احساسی و شناختی بین اشخاص یا گروه‌ها و محیط کالبدی آنها شکل گرفته است (رلف، ۱۳۸۹م: ۸۰).

در رمان "من منتظرت هستم" در ابتدا وابستگی به مکان (زندان) وجود نداشته است؛ چرا که زندان به طور معمول مکانی تنگ، محدود، بسته و خفقان آور می‌باشد، اما بتدریج و با انس و آشنایی با مکان و به صورت ناخودآگاه در دو شخصیت اصلی(نجوی و جمیله) به‌وجود آمده است؛ به عبارت دیگر مدت زمان اقامت فرد در مکان، نقش مهمی در ایجاد حس وابستگی مکانی افراد دارد. "در واقع تأثیر حسی،

عاطفی و درونی مکان برشخص، مرکز تفکر دلبستگی مکان است؛ چرا که انسان می-تواند به یک شیء، خانه، ساختمان و زندان جذب شود "(صفاری نیا، ۱۳۹٤ش: ۳۸٤).

نجوی در ابتدای ورود به زندان گمان می‌کند در زندان وابستگی به مکان را از دست خواهد داد، اما بتدریج و پس از گذشت سال‌ها به طور ناخودآگاه رابطه خاصی با زندان و حتی با در و دیوار و میله‌های آهنینش برقرار می‌کند. اگرچه این وابستگی شدید نیست اما زمانی که آن را می‌پذیرد، احساس خوشبختی می‌کند:

"بَکَیتُ لِأنّني اعتقَدتُ بأنّني سَأفتِقدُ الانتماءَ للمکانِ في السِّجنِ، ولکنّني بعدَ سَنواتٍ من بَقائي هنا تَطوَّرت عَلاقةٌ خاصةٌ دونَ إرادَتي حتّی معَ جُدرانِ هذا السِّجنِ، حتّی معَ قُضبانِه الحَدیدیةِ واستَعدتُ ببُطءٍ شدیدٍ انتمائي للمکانِ وإن کان انتماءً محدودَ الشُعورِ ولکن بُذورُه الصَّغیرةُ الجافَةُ نَمَت في صَدري رُغمَ رَفضِي لهذا الانتماءِ، وحینَ قَبِلتُه مَنَحَني سعادةً أُخری بهذا الوجودِ" (أبوشرار، ۲۰۱۱م: ٤٦).

"گریستم؛ زیرا بر این باور بودم که در زندان دلبستگی به مکان را از دست خواهم داد ولی بعد از سال‌ها اقامت در اینجا، ناخودآگاه ارتباط خاصی با دیوارهای زندان و حتی با میله‌های آهنینش شکل گرفت و بتدریج برای دلبسته شدن به مکان آماده شدم، هرچند دلبستگی همراه با احساس کمی بود، اما بذرهای کوچک خشکش علی رغم نپذیرفتن این دلبستگی در قلبم جوانه زد و زمانی که آن را پذیرفتم خوشبختی دیگری نسبت به این هستی به من داده شد".

در فرایند شکل‌گیری تدریجی تعلق به مکان " شوماخر و تیلور" بر این باورند که در مرحله اول شخص در مواجهه با محیط کالبدی، آن را به ادراک در آورده و سپس به مرور زمان و از طریق فعالیت‌ها و ارتباطات، آن را به مرحله شناخت در می‌آورد. در این مرحله تصاویر ذهنی شکل می‌گیرند و در حقیقت یک شناسنامه تصویری از مکان در ذهن نقش می‌بندد. مرحله بعد احساس نسبت به مکان است که حاصل رابطه‌ای عاطفی با مکان بوده و امتداد این احساس به تعلق مکانی منجر می‌شود Hidalgo & Hernandez,2001: 273).

نجوی در ابتدای ورود به مکان (زندان) و در مرحله اول چون درک درستی از آن نداشته گمان می‌کند که وابستگی مکانی در زندان از بین می‌رود و در نتیجه نمی‌تواند

احساس خوبی داشته باشد. اما به مرور زمان و از طریق فعالیت‌ها و ارتباط با دیگر زندانیان و نیز خاطرات تلخ و شیرینش از زندان، شناخت وی تا حدی از مکان بهبود می‌یابد. در این مرحله تصاویر ذهنی جدیدی از مکان شکل می‌گیرد که ممکن است با تصویر اولیه از مکان (زندان) تفاوت زیادی داشته باشد. "در حقیقت مکان زمانی معنا می‌یابد که ابتدا درک حسی و سپس تصویر ذهنی از خود بر جای بگذارد" *(همان:۲۷٤)*.

در مرحله آخر احساس نسبت به مکان شکل می‌گیرد که منجر به رابطه‌ای عاطفی با زندان گردیده و امتداد این احساس به تعلق مکانی منجر می‌شود. به‌طور کلی می‌توان گفت در این مقطع ما شاهد سه مرحله از فرایند روانی تعلق مکانی یعنی ادراک، شناخت و احساس هستیم.

یکی از نکات جالب توجه در بحث تعلق مکانی، درون بودن عمیق مکانی است که منجر به همذات‌پنداری شدید شخص با مکان می‌شود؛ به نحوی که خود را جزئی از مکان می‌داند و بین وی و مکان هیچ فاصله‌ای نیست. این تعلق، باعث درهم تنیدگی روحی بین شخص، مکان و اشیای موجود در آن گردیده و در نتیجه نمی‌تواند خود را بدون مکان تصور کند (کربلائی نوری ، ۱۳۸۵ش: ۱۲۱).

تعلق به خانه در نزد جمیله به حدی است که گویی تکه‌ای از خانه و اشیای آن می-باشد:

"تلكَ الأُخرى تَرفُضُ أن تُغادِرِ البَيتَ الّتي وُلِدَت به وتَربَّت بِه، تَرفُضُ أن تَتجاوزَ قَدَماها عَتبتَه البَيضاءَ، تَرفُضُ أنفاسُها أن تَحيا إلّا بيَن جُدرانِه، ومَهما حاوَلوا طَرَدَها من المكانِ والذّاكرةِ فَهِي هُناكَ حَجرٌ في جُدرانِه، وزاويةٌ مَنسِيَّةٌ في أركانِه، وحَفنةُ ترابٍ في حَديقتِه" (أبوشرار،۲۰۱۱م: ٤٢).

"آن دیگری (جمیله) نمی‌پذیرد خانه‌ای را که در آن بدنیا آمده و در آن رشد کرده را ترک کند، نمی‌پذیرد که از دروازه سفید رنگ آن عبور کند، نفس‌هایش فقط زندگی در بین دیوارهایش را می‌پذیرد، هر چند تلاش کنند او را از مکان و حافظه طرد کنند. او سنگی در دیوار آن خانه، کنجی فراموش شده و مشتی خاک باغچه آنجاست".

جمیله در مقطع فوق تلاش می‌کند ریشه‌های خود را در مکان (خانه) و در رابطه با آن جستجو کند؛ چرا که "مکان درک مفاهیمی چون حس ماندگاری، امنیت، انس و الفت را برایش فراهم می‌آورد" (Brown & perkins,1992: 281).

از طرفی چون تمرکز شخص در اینجا بر خانه است هر آنچه را که در ورای آن باشد، بیرون به حساب می‌آورد. این نوع از درونی بودن و تعلق به مکان معمولاً در خانه یا زادگاه شخص تجربه می‌شود؛ چون آنجا را با تمام جزئیات می‌شناسد و با آن آشناست.

این درونی بودن وجودی موجب تشکیل حس مکان اصیل می‌شود، حسی که از یک هشیاری کامل نسبت به مکان‌ها یا ناشی از احساس همذات پنداری عمیق و ناخودآگاه با مکان نشأت می‌گیرد. یک حس مکان اصیل در درجه اول به درونی بودن نسبت به مکان و تعلق به آن، هم به عنوان یک فرد و هم عضوی از جامعه مربوط می-شود. این امر ممکن است در مورد خانه، شهر محل تولد یا منطقه یا مملکت صدق کند (رلف، ۱۳۸۹ش: ۵۸).

شدیدترین نوع تعلق به مکان و درون بودن آن در نزد نجوی قابل مشاهده است که خانواده‌ای ندارد و خیابان و خانه‌ها را مانند خانواده و پدر و مادر خود می‌شناسد و با آن احساس هویت مشترک و همذات پنداری عمیق دارد:

" كانتِ الشَوارِعُ أُمِي والأَشجارُ أبي والبُيوتُ بِأحجارِها البَيضاءِ الصَخريةِ أهلِي؛ الآن وبَعدَ كلِّ هَذِه السَّنواتِ يَمتَلِكُني شوقٌ حادٌ لِمدينَتي كأنَني فَقَدتُ أُسرَتِي خَلفَ هذهِ الجُدرانِ فَكيفَ يُمكنُ أن اشتاقَ لِما يقولونَ عنه جَماداتٌ وأشجارٌ ؟" (أبوشرار، ۲۰۱۱م: ۳۶).

" خیابان‌ها، مادرم و درختان، پدرم و خانه‌های سنگی سفید رنگ، خانواده‌ام هستند، بعد از این همه سال به شدت دلتنگ شهرم هستم گویی پشت این دیوارها خانواده‌ام را از دست داده‌ام، چگونه ممکن است مشتاق اشیای بی‌جان و درختان باشم؟ "

مکان‌ها در خیال انسان همان نقشی را بازی می‌کنند که اشخاص ایفا می‌کنند؛ بدین معنی که مکان بعد جدیدی به خود می‌گیرد و از شیئی بی‌حس و ثابت تبدیل به نبض تپنده‌ای می‌شود که شخصیت آن را حس می‌کند و با آن ارتباط برقرار می‌کند. از طرفی

مکان در عواطف و احساسات انسان مؤثر می‌باشد و همچون آغوش گرمی است که صفات انسان را تاکید و محافظت می‌کند (نجمی، ۲۰۰۰م: ۱٤۰).

در اینجا شاهد درآمیختگی مکان و شخص و حل شدن یکی در دیگری هستیم، مکانی که به موجودی زنده ارتقاء یافته و به سطحی رسیده که نجوی با آن احساس وحدت دارد. این نوعی تبادل میان شخص و مکان است که نجوی هم مکان را جزئی از خانواده خود می‌داند و هم خود را جزئی از مکان. این امر به صورت هنری و به-واسطه مهارت نویسنده در تصویرگری و زیبایی روایت صورت گرفته است.

در پایان ذکر این نکته لازم است که در واقع دوگانگی بین درون و برون مکان به همان اندازه که در نگاه اول نشان می‌دهد، مشخص نیست. اگر علاقه شخص به خانه متمرکز باشد (مثل جمیله)، هر چه در ورای آن باشد بیرون به حساب می‌آید. اگر علاقه بر ناحیه محلی متمرکز باشد در این صورت هر چه فراسوی آن باشد بیرون حساب می‌شود. به طور خلاصه با تغییر منویات، مرز میان برون و درون عوض می‌شود. در اینجا چون تمرکز نجوی بر خیابان است کل خیابان و هر آنچه متعلق به آن است، درون به حساب می‌آید که حسی از امنیت و آرامش را در وی ایجاد می‌کند و خود را جزئی از آن می‌داند همان‌گونه که جمیله این حس را در خانه می‌یابد. به عبارت دیگر درون (خانه) همیشه مکان انس و الفت نیست و بیرون نیز دائماً مکان تبعید و بیگانگی نمی-باشد.

ابعاد حس تعلق مکانی

با توجه به تقسیم بندی سه بعدی فرد، مکان و فرایند روانی اسکنل و گیفورد به تطبیق این ابعاد در رمان "من منتظرت هستم" می‌پردازیم:

بعد فردی و مکانی: از آنجا که شخص و مکان دو عنصر جدایی ناپذیر، درهم تنیده و مکمل یکدیگرند از این رو این دو بعد را با هم مورد تحلیل قرار می‌دهیم.

بعد فردی شامل تجربیات مثبت و لذت بخش اشخاص در ارتباط با مکان‌های مختلف می‌باشد. این موضوع ناشی از آشنایی بیش از حد شخص با مکان‌ها است، از

طرفی افراد با کمک حافظه خود به مکان‌های مورد علاقه‌شان سفر می‌کنند و آن‌ها را به یاد می‌آورند.

"وأطلُبُ من ذاكرَتِي أن تَأخُذَني لِتلكَ الأماكنِ الَّتي أحبَبتُ وعَشِقتُ وفارَقتُ.أسِيرُ عبرَ الشَّوارِعِ، وأجلِسُ تحتَ ظِلالِ الأشجارِ، وآكُلُ بِضعَ حَبّاتٍ مِن التِّينِ، وأجلِسُ عَلَى التَّلَةِ المقابِلَةِ لِبَيتِ أهلِي، واشرَبُ مِلءَ يَدي من ماءِ ذلكَ النَبعِ الباردِ.هناكَ حيثُ تَسلَّقَتِ النَباتاتُ الخَضراءُ جُدرانَ البُيوتِ القَديمةِ وأينَعَت زُهوراً حمَراءَ وصَفراءَ" (أبوشرار، ۲۰۱۱م، ۲۶-۲۷).

" از حافظه‌ام می‌خواهم مرا به مکان‌هایی که دوست داشتم و ترکشان کردم، ببرد، در خیابان‌ها راه می‌روم، زیر سایه درختان می‌نشینم، چند دانه انجیر می‌خورم و روی تپه‌ی مقابل خانه‌مان می‌نشینم، مشتی آب از آن چشمه خنک می‌نوشم. آن‌جا که بوته‌ها از دیوار خانه‌های قدیمی بالا رفته و شکوفه‌های قرمز و زرد داده‌اند".

از نظر "سالواسن" مهم‌ترین عوامل کالبدی مؤثر در ادراک و تعلق مکان عبارتند از: اندازه مکان، درجه محصوریت، فاصله، بافت، رنگ، بو، صدا، تنوع بصری، خصوصیاتی نظیر هویت، تاریخ، شگفتی، امنیت، سرزندگی، عناصر طبیعی (مانند آب، گیاهان، خورشید) و فضاهای خصوصی و جمعی. این موارد اجزای تشکیل دهنده مکان هستند که موجب برقراری رابطه متمرکز با مکان و تعلق به آن می‌شود (salvesen,2003: 12) ، ویژگی‌های کالبدی و فیزیکی مکان که منجر به تعلق در جمیله شده عبارتند از: عناصر مصنوع مثل خیابان‌ها، خانه و نیز عناصر طبیعی چون: درختان، چشمه، تپه، کوه‌ها و صخره‌ها، پویایی و سرزندگی مکان به خاطر وجود عناصر طبیعی به‌ویژه درختان و گیاهان رنگارنگ، امکاناتی که مکان در اختیار شخص قرار می‌دهد (مثل بهره‌مندی از سایه و میوه درختان)، تنوع رنگ، خوانایی و شفافیت مکان؛ بدین معنا که فرد مکان را بدون واسطه و با حواس به طور مستقیم درک می‌کند.

بعد کالبدی تعلق مکانی را با عنوان ریشه‌داری شخص در مکان می‌توان یاد نمود؛ چرا که بر اساس آن فرد مکان را به همراه تمامی عناصر کالبدی آن که در شکل‌گیری معنای تعلق به مکان مؤثر می‌باشد را به خاطر می‌سپارد و به یاد می‌آورد.

۲- فرایند روانی: این بعد شامل سه مرحله احساس و عاطفه، شناخت و رفتار نسبت به مکان است. که به تحلیل هر کدام می‌پردازیم.

الف) احساس و عاطفه: یکی از نشانه‌های تعلق مکانی، عاطفه، هیجان و احساس نسبت به مکان است که همانند هسته مرکزی مکان عمل می‌کند و در قالب عشق و علاقه بیش از حد جمیله به مکان زندگیش تجلی یافته است. این موضوع از عنوان رمان نیز پیداست؛ چرا که شور و اشتیاقش به خاطر افراد نیست، بلکه به خاطر خود مکان و نسبتی است که میان وی و مکان مورد نظرش (روستای رمیمین) وجود دارد. به بیان "براون و پرکینز " مکان در این بعد تبدیل به لنگرگاهی روانی می‌شود که فرد هویت مکانی خودش را فقط با آن می‌شناسد و تعریف می‌کند. هنگامی که درباره خود فکر می‌کند، وجودش را متصل بدان می‌داند و مکان را نیز بخشی از خودش می‌داند و خود را بدون مکان، موجودی بی‌هویت می‌داند (Brown& Perkins,1992: 280).

"عَمانُ، أشتاقُ لكَ ولشَوارعِكَ، ولأشجارِكَ وأحجارِكَ وبيوتكَ، فَأنا لم أعُد أَبكِي لِأجلِ من فارَقتُهم لِأنَّهم لايَكونَ فِراقي، ولكنَّني أشتاقُ لِوطني، وأدركُ هُنا فقط بينَ هذهِ الجُدرانِ الباردَةِ بأنَّ كَوني أردُنِيَّةً ليسَ سِوى أن أكونَ جُزءاً من تلكَ الأرضِ، إنَّني هُنا روحٌ أُقتُلِعَت من جُذورِها، فَلَم يَتَبَقَّ مِن كَوني أردُنِيَّةً سِوى شَهادةِ ميلادِي وبِطاقَتي الشَّخصِيَّةِ"(أبوشرار،۲۰۱۱م: ۲٦-۲۷).

" عمان مشتاق تو، خیابان‌هایت، درختانت، سنگ‌هایت و خانه‌هایت هستم. دیگر به خاطر کسانی که ترکشان کردم، گریه نمی‌کنم؛ چرا که آنان از دوریم نمی‌گریند، ولی دلتنگ وطنم هستم، اینجا بین این دیوارهای سرد می‌دانم که اردنی بودنم بدین خاطر است که جزئی از آن سرزمینم، اینجا روحی کنده شده از ریشه‌ام هستم، از اردنی بودنم فقط تاریخ تولدم و شناسنامه‌ام را دارم".

در اینجا شاهد نوعی دوگانگی احساسی متمایز در شخص هستیم، هم تعلق شدید مکانی ناشی از عشق و علاقه به مکان و هم انفصال مکانی ناشی از دست دادن مکان که باعث شده است فقدان مکان مورد علاقه جمیله، او را موجودی بی‌هویت جلوه کند." این موضوع بیشتر زمانی نمود می‌یابد که شخص برای مدت زمان طولانی از مکان دور باشد و آن را از دست رفته بداند" (Altman,I& Low,S 1992:88).

ب) شناخت و رفتار: شناخت و ادراک فرد از یک مکان از شروط اولیه برای ایجاد حس تعلق به مکان می‌باشد؛ زیرا هر اندازه آگاهی و شناخت فرد از مکان بیشتر باشد، به همان اندازه بار معنائی و تعلق خاطر نسبت به آن نیز بیشتر می‌شود" (جوان فروزنده و مطلبی، ۱۳۹۰ش: ۳۳).

از جمله عواملی که منجر به شناخت فرد از مکان در این رمان شده است، خاطرات مکان، اطلاعات و دانش دقیق فرد از مکان و معانی شکل گرفته می‌باشد.

شناخت مکان در نزد جمیله قبل از هر چیز ناشی از خاطرات سفرهای وی با پدرش به مکان‌های متعدد عمان و در نزد نجوی به خاطر انس و الفت یافتن بیش از حد با مکان می‌باشد.

" أحفَظُ كُلَّ الأرصِفَةِ حَتى مَكانَ كُلِّ كُرسيٍّ تمَّ وَضعَه في الشَّوارِعِ والحَدائِقِ، بل وأعرِفُ أماكنَ كُلِّ الحَدائِقِ العامَّةِ ومَواعِيدِ ذِهابِ الأطفالِ وأمَّهاتِهم إلى تِلكَ الحَدائقِ. أعرِفُ مَكانَ صُخُورِ مَدينَتِي وجِبالِها وأشجارِها، بل لَقَد مَنَحتُ لِلصُّخُورِ أسماءً، فمِنها الخَشنُ ومنها الأملَسُ الناعِمُ، ومنها من يَرغبُ أن نَجلِسَ عَليها ومنها من يُكرِهِ مُجَرَّدَ اقترابِنا مِنها" (أبوشرار، ۲۰۱۱م: ۷٤).

"همه پیاده‌روها و حتی جای صندلی‌های خیابان‌ها، پارک‌ها و زمان رفتن بچه‌ها و مادرانشان را به پارک‌ها می‌دانم. جای صخره‌ها، کوه‌ها و درختان شهرم را می‌دانم، حتی برای صخره‌ها اسم گذاشته‌ام، بعضی از آنها خشن و برخی نرمند، برخی از آنها دوست دارند که رویشان بنشینیم و برخی دوست ندارند حتی به آنها نزدیک شویم".

نجوی خانواده‌ای ندارد ولی در عوض مکان همانند خانواده وی است. این تعلق به مکان در نتیجه تعامل بیش از حد وی با مکان‌های مختلف شهر عمان و جزئیات آن-هاست که باعث شده تمام این مکان‌ها و حتی جای صندلی‌های داخل پارک‌ها و تعداد آنها را هم بداند. این شناخت در دراز مدت منجر به شکل‌گیری شناسنامه‌ای تصویری از مکان در ذهن فرد و پیوند با معنا با آن گردیده است که ناشی از ارتباط مستمر شخص با مکان می‌باشد.

یکی از دلایلی که باعث حفظ مکان در ذهن شخص می‌شود یادآوری آن در قالب خاطرات است. جمیله از سفرش در مورد "عقبه" و ساحل دریا چنین می‌گوید:

"المكانُ...العُقبَةُ ...شاطِئُ البَحرِ ... والِدِي يَستَلقِي على الرِّمالِ الدّافِئةِ، يَشربُ قَهوَتَه العَرَبِيَّةَ بِصَمتٍ ويَتأمّلُ البحرَ بَهُدوءٍ نَحفُرُ معَ إخوَتِي حُفَرَاً عَمِيقةً في الرِّمالِ ونَجلِسُ في تِلكَ الحُفرِ العَميقَةِ ثم تَأتِي الأمواجُ فتَغمُرُ أجسامَنا بالمياهِ وتَختلِطُ حرارةُ الرمالِ ببُرودةِ المياهِ وتَعلُو ضَحَكاتُنا في الفضاءِ الرَحبِ ويَبدو الكونُ غايةً في السَّعادةِ وغايةً في الدِّفءِ "(همان: ۳۷).

"مکان.. عقبه... ساحل دریا... پدرم روی شن‌های گرم دراز کشیده و قهوه‌اش را در سکوت می‌نوشد. آرام به دریا می‌نگرد، همراه برادرم گودال‌های عمیقی در شن‌ها حفر می‌کنیم و در آن می‌نشینیم، سپس موج‌ها می‌آیند و ما را می‌پوشانند، گرمی شن‌ها با سردی آب مخلوط می‌شود و خنده‌های ما به فضای بیکران می‌رود و هستی در نهایت خوشبختی و گرمی به نظر می‌رسد".

تعلق مکانی با خاطره مکان تشدید می‌شود، خاطرات انسان تنها رویدادهائی زمانمند نیستند، بلکه به مکان نیز وابسته هستند. در هنگام تداعی خاطره، چارچوب مکان و ویژگی‌های خاص آن نیز به همراه اتفاق یادآوری می‌شود که این امر در پی ادراک و شناخت کامل آن است. از سویی خاطره مکان و بازآفرینی آن نشان دهنده موضع‌گیری احساسی فرد در برابر مکان و تعامل میان وی و مکان مورد نظر کی‌باشد که منجر به حسی از تعلق و وابستگی در شخص می‌شود (حبیبی، ۱۳۸۷ش: ٤٧).

شناخت مکان و در نتیجه دلبستگی به آن درنزد جمیله ناشی از تداعی مکان با اعضای محبوب خانواده به‌ویژه پدرش است که به طبیعت عشق می‌ورزد. این امر مؤلفه مهمی در شکل‌گیری ارتباط مثبت جمیله با مکان و شناخت ویژگی‌های دقیق عینی و بصری آن با تمام جزئیاتش می‌باشد. این ارتباط و شناخت در پی تجارب متنوع و گسترده وی در سراسر زندگی‌اش بوده و مکان را سرشار از معانی چون سکوت، آرامش، شور، حرارت و احساسی از رضایت نموده است. این امر عامل مهمی در ایجاد تعلق به مکان می‌باشد؛ زیرا حس تعلق به زادگاه به دلیل شناختی که فرد از مکان دارد، ایمنی بخش و خوشایند است.

نتیجه‌گیری

- حس تعلق به مکان یکی از نیازهای اساسی انسان به‌شمار می‌رود که حاکی از پیوند محکم و غیر قابل انکار شخص با محیط پیرامون خود است.
- رمان "من منتظرت هستم" رمانی سراسر مکانی است و همان‌گونه که از عنوان و مهم تر از آن گفتار نجوی و جمیله پیداست آنان مشتاق مکان هستند تا افراد در آن. اشتیاق مکانی که قبل از هر چیز بیانی از بعد احساسی و عاطفی فرایند روان‌شناسانه تعلق به مکان در نزد اشخاص است که شامل مکان‌های مورد علاقه جمیله از خانه پدری و روستای رمیمین و نیز شهر عمان به همراه خانه‌ها، خیابان‌ها و دیگر مظاهر طبیعی و مصنوع آن در نزد نجوی می‌باشد.
- تعلق افراد به مکان هر چند به صورت ناخودآگاه صورت می‌گیرد اما این موضوع طی مراحل ادراک، شناخت و در نهایت احساس و عاطفه مکان تجلی یافته است. درست مانند تعلق نجوی و جمیله به زندان که به صورت تدریجی و بعد از پانزده سال انجام می‌گیرد.
- مکان (بالکن) در این رمان شیء بی‌طرفی نیست بلکه تبدیل به موجودی زنده، جذاب و تأثیرگذار در روان شخص گردیده است، از طرفی فرامکانی و فرازمانی انگاری روستای رمیمین به همراه مظاهر طبیعی آن توسط جمیله باعث منحصر بفردی مکان شده که این خود ناشی از ارتباط متقابل و محکم میان مکان و شخص می‌باشد.
- از جمله عوامل مهمی که باعث ایجاد تعلق مکانی در شخصیت‌های داستان شده است، دیالکتیک یا دوگانگی مکانی می‌باشد که در قالب مکان بیرون (خیابان) در نزد نجوی و درون (خانه) در نزد جمیله نمود پیدا می‌کند. این دوگانگی همیشه به صورت درون و بیرون نیست بلکه قبل از هر چیز در توجه و تمرکز شخص نسبت به مکان نهفته است و به شخص احساسی از امنیت و رضایت می‌دهد.
- در این رمان شاهد شدیدترین بعد تعلق مکانی یعنی این‌همانی شخص با مکان هستیم؛ جمیله خود را جزئی از خاک خانه و نجوی نیز خود را جزئی از خیابان می‌داند. این امر منجر به همذات‌پنداری مکانی، درهم تنیدگی شدید شخص و مکان و در نتیجه احساس هویت مکانی و تعریف خود در سایه مکان شده است.

- در رمان "من منتظرت هستم" شاهد هر سه نوع بعد تعلق به مکان (فردی_ مکان- فرایند روانی) هستیم. بعد فردی ناشی از شناخت و اطلاعات دقیق جمیله و به‌ویژه نجوی از مکان-های متعدد عمان می‌باشد. پویایی و سرزندگی مکان، خوانایی و شفافیت آن مهم‌ترین عوامل مؤثر در تعلق کالبدی شخصیت‌هاست. این بعد نسبت به دیگر ابعاد تعلق مکانی نمود بیشتر و نقش پر رنگ‌تری دارد که به‌واسطه توصیفات متعدد مکان‌های مورد علاقه نجوی و جمیله مشاهده می‌شود. بعد احساس و عاطفه مکانی که ناشی از نسبت عاطفی و شور و اشتیاق بیش از حد میان قهرمانان و مکان می‌باشد منجر به بازیابی هویت مکانی و تعریف پایگاه وجودی شخص از خود شده است.
- شناخت مکان که بدون آن تعلقی صورت نمی‌گیرد بیش از هر چیز ناشی از خاطرات مثبت افراد از مکان و ارتباط مستمر با آن می‌باشد که در سراسر این رمان شاهد تداعی آن هستیم. خاطرات متعدد جمیله از سفرهایش با خانواده و روستای رمیمن و نیز خاطرات مکانی نجوی از عمان و خیابان‌های آن حاکی از این موضوع است.

منابع و مآخذ

- آراسته، مهدی، هیرو، فرکیش (۲۰۱٦م)، فاکتورهای کالبدی تاثیرگذار بر احساس تعلق به مکان، کنفرانس بین المللی معماری و شهرسازی، تهران.
- أبوشرار، سناء (۲۰۱۱م)، لأنی أشتاق الیک، القاهرة: دارالهلال.
- باشلار، غاستون (۱۹۸٤م)، جمالیات المکان، ترجمة: غالب هلسا، الطبعة الثانیة، بیروت، المؤسسة الجامعیة للدراسات والنشر و التوزیع.
- پاکزاد، جهانشاه (۱۳۸۸ش)، سیر اندیشه‌ها در شهرسازی: از فضا تا مکان،تهران، انتشارات شهیدی.
- پاکزاد، جهانشاه (۱۳۸٦ش)، مقالاتی در باب مفاهیم معماری و طراحی شهری، چاپ اول، تهران، انتشارات شهیدی.
- پیربابائی، محمدتقی، قره یگلو، مینو، علی نام، زهرا (۱۳۹٤ش)، بررسی فرآیند دلبستگی به مکان در مطالعات شهری با رویکرد روان‌شناسی شناختی، تازه‌های علوم شناختی، سال ۱۷، شماره ۱، صص ٤٦-۵۹.
- تی. مک اندرو، فرانسیس (۱۳۹۲ش)، روان‌شناسی محیطی، ترجمه غلامرضا محمودی، چاپ سوم، نشر وانیا.

– جوان فروزنده، علی، مطلبی، قاسم (۱۳۹۰ش)، مفهوم حس تعلق به مکان و عوامل تشکیل دهنده آن، هویت شهر، دوره ۵، شماره ۸، صص ۳۷-۲۷.

– رلف، ادوارد، (۱۳۸۹ش) مکان و بی‌مکانی، ترجمه محمدرضا نقصان‌محمدی، کاظم مندگاری، زهیر متکی، چاپ اول، تهران، انتشارات آرمان شهر.

– سجادزاده، حسن (۱۳۹۳ش)، نقش دلبستگی به مکان در هویت‌بخشی به میدان‌های شهری، باغ نظر،شماره ۲۵، سال دهم، ۷۹-۸۸.

– شولتز، کریستین نوربری (۱۳۹۱ش)، معماری: حضور، زبان و مکان،ترجمه علیرضا سید احمدیان. چاپ سوم. تهران، انتشارات نیلوفر.

– شولتز، دوان، شولتز، سیدنی آلن (۱۳۸۳ش)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمد، تهران: مؤسسه نشر.

– صفاری‌نیا، مجید (۱۳۹٤ش)، مقدمه‌ای بر روان‌شناسی شهری،جلد دوم، تهران، تیسا.

١٤- فلاحت، محمدصادق (۱۳۸۵ش)، مفهوم حس مکان و عوامل تشکیل دهنده آن، مجله هنرهای زیبا، شماره ٢٦، صص٥٧-٦٦.

– کربلائی نوری، رضا، (۱۳۸۵ش)، مجموعه مقالات هویت شهر های جدید، کتاب دوم، چاپ اول، انتشارات شرکت عمران شهرهای جدید.

– کریمی، مهرداد، (۱۳۸۹ش) دلبستگی مکانی بررسی مفهومی و کارکردی،منظر، شماره ۱۲، صص١٦-٢١.

– لینچ، کوین (۱۳۸٤ش)، تئوری شکل شهر، سید حسین بحرینی، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران.

– المشایخ (۲۰۱۲م)، محمد، معجم أدیبات الاردن وکاتباته، عمان.

– نجمی، حسن (۲۰۰۰م)، شعریة الفضاء السردی المتخیل والهویة فی الروایة العربیة، ط الاولی، بیروت، المرکز الثقافی العربی.

– هاگت، پیتر (۱۳۷۳ش)، جغرافیای ترکیبی نو، مترجم شاپور گودرزی نژاد، تهران، انتشارات سمت.

- Altman, Irvin &low, sethaw, (1992), place attachment, New York: plenum press, 81-93.

- Brown, B.B, & Perkins, D.D, (1992), Disruptions in place attachment, New York: Plenum press, 279-304.

- Hidalgo, Carmona & Hernandez, Bernard, (2001), Place Attachment: Conceptual and EmpiricalQuestionsî, Journal of Environmental Psychology ,vol21, pp 273-281.

- Scannell, Leila & Gifford, Robert, (2010), Defining place attachment: A tripartiteorganizing framework. Journal of Environmental Psychology, 30, 1-10.

- Salvesen, david,(2003), the making of place ,research on place & space website, www.matr.net/print-,

دراسة حس التعلق بالمكان في الرواية " لأنى أشتاق اليك" لسناء أبوشرار

نسرين كاظم زاده[١]
كبرى روشنفكر[٢]
فرامرز ميرزائى[٣]
محمد جعفر يوسفيان[٤]

الملخص

التعلق بالمكان هو علاقة عاطفية بين الشخص والمكان ويتحوّل المكان الى موضع غال. هذا الشعور يعتبر سمة المكان الخاصة للفرد بالنسبة الى الأمكنة الاخرى ويحتوي الابعاد السايكولوجية والمادية والاجتماعية. المكان الروائي في ضوء هذا الشعور اكتسب إمكانيات متعددة: النفسانية، الشعورية والمادية التي يؤدي الى الانتماء المكاني الشديد للشخصيات والعلاقات المتبادلة بينها وبين المكان ويبعد كثيرا عن التوصيفات المكانية البحتة. المكان الروائى فى رواية " لأنى أشتاق اليك" لسناء أبوشرار له دور بارز في تعلق الأفراد ويستطيع أن يحلّله في ضوء منهج علم النفس البيئى الذي يركّز على المكان وعلاقته مع الشخص لكي يحلّل هذه الظاهرة الروائية بشكل مختلف حتى تضيء الإمكانيات الفنية للرواية. هذا البحث يهدف بالمنهج الوصفي- التحليلي أن يدرس كيفية تشكيل التعلق بالمكان في هذه الرواية.نتائج البحث تحكي عن أنّ التعلق بالمكان في هذه الرواية يؤدي الى "الامتزاج المكاني" مع الشخصيات حيث أنّ الشخصيات الروائية لاتشعر بوجودها دونه وتعرّف نفسها في ضوءه. وأيضاً نشاهد ثلاثة أبعاد من التعلق بالمكان أي الفردي والمكاني والعملية النفسانية. للبعد المكانى دور بارز في التعلق بالمكان عند الأشخاص.

الكلمات الرئيسية: حس التعلق بالمكان، "لأنى أشتاق اليك"، سناء أبوشرار.

١- طالبة الدكتورا فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس
٢- استاذ مشارک فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس
٣- استاذ فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس
٤- استاذ مشارک فى فرع الفنون بجامعة تربيت مدرس

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

واکاوی جلوه‌های «خودشیفتگی هنری» در اشعار بارودی

سیّد فضل الله میرقادری[1]، استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز
داود نجاتی، دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان
عفت مردانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان

تاریخ دریافت: ١٣٩٧/٠٥/١٧ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠٨/٢٧

چکیده

سرایش شعر، زاییدهٔ روح تلطیف یافتهٔ شاعر است و از ضمیر ناخودآگاه او سرچشمه می‌گیرد. این آفرینش هنری، از دیرباز، در کام بشر شیرین آمد و به ستایش و تمجید آن پرداخت. از این پس، شاعر که خود را در اوج منزلت ادبی و هنری می‌یابد، مغرور می‌شود و خود نیز، سر تعظیم بر آستان هنرش فرود می‌آورد و زانوی خاکساری بر درگاهش می‌ساید و زبان به تسبیح و تعظیم اشعار خویش می‌گشاید. از آنجا که جلوه‌های این خودستایی شاعرانه در اشعار بارودی، از پیشگامان شعر معاصر عرب، نمود چشمگیری یافته است؛ این پژوهش می‌کوشد تا با روش توصیفی– تحلیلی، به واکاوی این پدیده و اسباب گرایش به آن در دیوان شاعر بپردازد و نمودهای هنری خودشیفتگی و جنبه‌های نوآوری آن را تشریح نماید. عوامل تأثیرگذار در خودشیفتگی بارودی را باید در تربیت و بلندپروازی شاعر، اشتغال او در منصب نظامی و پیشگامی کلاسیسم جست‌وجو کرد که نمودهای آن، در فخر به نوگرایی و احیای سنت شعر، مباهات به نیروی بیان و موهبت شعری و رجحان منزلت شعری خود بر دیگر شاعران تجلی یافته است.

کلمات کلیدی: شعر معاصر عرب، کلاسیسم، بارودی، خودشیفتگی.

١- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: sfmirghaderi@gmail.com

مقدمه

دگرگونی‌های اجتماعی از نیمه قرن بیستم، چهره‌ای از انسان را شکل داده است که خصوصیات ذهنی و رفتاری‌اش را به عقیده بسیاری از متفکران حوزهٔ روانشناسی، می‌توان در مفهوم «خودشیفتگی» یا «نارسیسیم» (Narcissism) خلاصه کرد. این اصطلاح برای نخستین بار در سال ۱۹۸۹ توسط هولاک الیس (Havelock Ellis) برای توصیف نگرش روانی به کار رفت و در سال ۱۹۰۸، سادگر (Sadger) آن را به عنوان یک اختلال شخصیت برای تحلیل روانی شخصیت مورد استفاده قرار داد (غرانبیر، ۲۰۰۰: ۹). این اختلال شخصیت، نام خود را از یک چهرهٔ افسانه‌ای در یونان باستان وام گرفته است. نارسیس پسر جوان و خوش‌سیمایی که با دیدن تصویر خود، شیفتهٔ خود شد و در پایان، این خودشیفتگی، او را به ورطهٔ خودکشی کشانید (ر.ک: گنجی، ۱۳۹۲: ۲/۲٥٤). این اختلال شخصیت روانی، از دیدگاه فروید، «بر آن وضع فکری و برداشت خود انگیختهٔ انسان که در آن، شخص خودش را به‌جای دیگران هدف عشق قرار می‌دهد، دلالت دارد» (محمّدی، ۱۳۸۹: ۸۰). این ویژگی به شکل عام و «در حد معینی، در ذات بشر وجود دارد و یکی از شاخصه‌های مهم برای اعتماد به نفس و احترام به خود به شمار می‌آید. امّا خروج از حد و افراط در آن، سبب تکبر و استمرار این وضعیت غرورآمیز، باعث اختلال شخصیت خودشیفته می‌شود» (بحری، ۱٤۳۳: ۲۰). از مشخصه‌های تیپ شخصیتی خودشیفته می‌توان به «خودبزرگ پنداری آنها و کمتر و کوچکتر شمردن دیگران، غرور و تکبر فراوان و بی‌توجهی‌شان به احساسات اشخاص و شکست آنان، نیاز شدید به توجه و محبت دیگر افراد و منحصر نمودن تمام ویژگی‌های مثبت در وجود خود» (البحیری، ۱۹۹۸: ٤۷ و٤۸) اشاره نمود. امّا دیری نپایید که هیمنهٔ این اصلاح برساخته، مرزهای روانشناسی را به سمت ادبیات در نوردید و با کارکردی متمایز، به نحو چشمگیری در عالم ادب به کار گرفته شد. «حضور پُررنگ و پُربسامد مضامینی از قبیل فخر، مفاخره، مباهات وغیره در ادبیات ملل، دلیلی برای اثبات این مدعاست» (باغجری و ترکشوند، ۱۳۹٦: ۷٦). آنگاه که شاعر، اشعار خود را آیینهٔ تمام‌نمای هنر می‌بیند؛ بر خویشتن می‌بالد و زبان به تقدیس اشعار خود می‌گشاید که سبب پیدایش پدیده‌ای

به نام «خودشیفتگی هنری» می‌شود. منظور از این پدیدهٔ ادبی، «نوعی دلبستگی وعلاقهٔ بیش از حد هنرمند به موهبت هنری و اثر خویش می‌باشد و چون تکلّم وسیله‌ای برای ابراز این نوع خودشیفتگی است، در شعر شاعران و کلام نویسندگان بیشتر نمایان می‌شود و کمابیش در اشعار همهٔ شاعران وجود دارد» (طاهری‌نیا و دیگران، ۱۳۸۹: ۲٤۹). بارودی از جمله شاعرانی است که خودستایی و خودشیفتگی به شعر و ادب خویش، در بسامدی بسیار گسترده، در دیوانش به چشم می‌خورد. این واکنش انفعالی و تا حدی غیر ارادی به دنیای خارج، گاهی در شعر بارودی به افراط کشیده می‌شود و شاعر را به افراد دارای تیپ شخصیتی خودشیفته نزدیک می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

هرچند پژوهش مستقلی در زمینهٔ خودشیفتگی هنری در اشعار بارودی صورت نگرفته؛ اما پژوهش‌هایی به دست آمده است که با موضوع بحث، ارتباط دارند:

طاهری‌نیا و همکاران (۱۳۸۹ش) که در بررسی خود میان حافظ و متنبی با عنوان «بررسی پدیدهٔ خودشیفتگی (خودستایی) در شعر حافظ و متنبی»، خودشیفتگی حافظ را منحصر به بُعد هنری و شعری خود دانسته‌اند، در حالی‌که متنبی هر دو شخصیت هنری و حقیقی خود را می‌ستاید که نمودهای خودشیفتگی چشمگیرتری را در دیوان شاعر به دنبال دارد. توکلی کافی آباد و همکاران (۱۳۹٤ش) که در پژوهش تطبیقی خود با عنوان «بررسی خودشیفتگی در شعر خاقانی و متنبی»، ظهور این پدیده در اشعار دو شاعر را توأم با غلو می‌دانند که این موضوع، سبب آفرینش تصاویر بکرتر وتازه‌تری مخصوصاً در سروده‌های خاقانی شده است. باغچری و ترکشوند (۱۳۹٦ش) که در پژوهش خود با عنوان «خودشیفتگی (نارسیسیسم) در شعر احمد الصافی النجفی»، واکنش شخصیت خودشیفتهٔ احمد صافی نجفی را به سطوح مختلف ناهمگونی با جهان بیرون ارتباط داده‌اند که شاعر به موازاتِ تشدیدِ مخالفتِ مخاطب، سطح خودشیفتگی خود را افزایش می‌دهد. بحری (۱٤۳۳ق) که در پژوهش خود تحت عنوان «ملامح

النرجسيّة فی فخر المتنبی وحیاته»، نشانه‌های خودشیفتگی متنبی را در بزرگ پنداری خود و تحقیر مردم و نادیده انگاشتن نیاکانش در فخر تحلیل و جست‌وجو می‌کند.

این پژوهش، که به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی، به واکاوی جلوه‌های «خودشیفتگی هنری» در اشعار بارودی می‌پردازد و دلایل روی آوردن شاعر به این پدیده را نیز تحلیل و روانکاوی می‌کند و سطوح مختلف پدیدهٔ خودشیفتگی در شعر او را بررسی می‌کند.

سؤال‌های پژوهش

۱- دلایل روی آوردن بارودی به خودشیفتگی چیست؟

۲- پدیدهٔ خودشیفتگی در چه مضامینی در سروده‌های شاعر نمود یافته است؟

۳- گونه‌های نوآوری بارودی در خودشیفتگی هنری کدام است؟

عوامل تاثیرگذار در خودشیفتگی بارودی

در زمینهٔ گرایش بارودی به خودشیفتگی، عوامل گوناگونی را باید جست‌وجو کرد که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌گردد:

تربیت و بلندپروازی شاعر

بارودی در هفت سالگی از نعمت پدر محروم و زیر نظر مادری آگاه، مدیر و مدبّر تربیت شد (الجیوسی، ۲۰۰۱: ٦۰ و عبدالرحمان، ۲۰۰۰: ۳۱٤). این تربیت زنانه، تأثیر بسزایی در شکوفایی قریحهٔ شعری بارودی بر جای گذاشت، زیرا «در ادبیات عربی، پیشرفت شعر و ادبیات، پیوند قابل ملاحظه‌ای با شخصیت زن دارد... و رویکرد و دیدگاه سرایندگان نسبت به زن و تاثیرپذیری از روحیهٔ زنانه از این اشعار به وضوح قابل دریافت است» (حیدوش، ۲۰۰۱: ۹۰). علاوه بر این، مادر شاعر، نخستین آموزگار او به شمار می‌آید که رشادت‌های نیاکان را برای فرزند به تصویر می‌کشید و «روح و روان کودک را چنین پرورش می‌داد که وام‌دار میراث مجد و عزت نفس پدرانش باشد» (الحدیدی، د.ت: ۲٦). اینچنین، سنگِ بنایِ خودشیفتگی و عُجبی زنانه در وجود شاعر پایه‌ریزی شد.

اشتغال در منصب نظامی

بارودی در مدرسه نظام به تحصیل پرداخت. پس از آن، به عضویت ارتش مصر درآمد. او در این برهه، «قابلیت‌های رزمندگی خویش را به نمایش گذاشت و چندین نشان افتخار نیز دریافت کرد» (الدسوقی، ۱۹۷۵: ۲۲٤). اینچنین، روح فخّار و جاه‌طلب بارودی با منصب نظامی پرورش بیشتری یافت، و حس اقتدار، با فخر و خودستایی در هم آمیخته شد. از این رو بالندگی به شجاعت و دلاوری در جای جای دیوانش نمود یافته است.

پیشگامی کلاسیسم (مدرسۀ الاحیاء)

فخر در قاموس ادبیات بارودی، جایگاهی ویژه دارد. شاعر هر فرصتی را مغتنم می‌شمارد و عرصه را برای خودستایی باز نگه می‌دارد. وی تنها به شجاعت خود اکتفا نمی‌کند؛ بلکه با ورود به وادی خود برتربینی علمی، شعر و ادبش را اسباب همسری با شاعران بزرگ و حتّی تعرض به آنان به شمار می‌آورد. بارودی «یکی از پیشگامان نهضت جدید، شاعر و سوارکار عرصۀ شمشیر و قلم بود. او تصویری اصیل از چهرۀ رجال نهضت در قرن گذشته را نمایان نمود» (الفاخوری، د.ت: ۱۲٦). این پیشگامی در مکتب کلاسیک، از عوامل اساسی روحیۀ خودشیفتگی هنری در شاعر بوده است.

کاربست پدیدۀ خودشیفتگی هنری در اشعار بارودی

بارودی از مشهورترین شاعرانی است که به صورت بسیار گسترده به خودستایی و تمجید از هنر بیان خود پرداخته است. این نوع خودشیفتگی هنری، به جلوه‌های گوناگونی در سروده‌های بارودی ظهور یافته است. در اینجا به واکاوی این نمودها می‌پردازیم:

فخر به نوگرایی و احیای سنت شعر

بارودی، ادبیات پیش از خود را مرده می‌پندارد و خویشتن را جان‌بخشی می‌داند که با دم مسیحایی خود در آن دمیده و آن را از مرگ حتمی و سقوط در ورطۀ ابتذال رهانیده

است. شاعر بر این باور است که پدید آورندهٔ صنایع و بدایعی در کلام بوده که در سنت پیشین شعر، رایج نبوده است. او در قصیده‌ای بلند، به معارضه با معلقه عنتره می‌ایستد و مطلع معروف آن:

هَل غادَرَ الشعراءُ مِن مُتردَّمِ أم هَل عَرَفتَ الدّارَ بَعدَ تَوَهُّمِ ؟

(عنتره، ۱۹۸۵: ۱۱۷)

را نقض می‌کند. شاعر در این قصیده که از بهترین نمونه‌های خودستایی شاعر به شمار می‌آید (البارودی، ۱۹۹۸: ٥٨٤)، به خود، جنگاوری و شعرش فخر می ورزد، و خویش را احیاگر مکتب شعر معرفی می‌کند:

كَم غادَرَ الشعــراءُ مِن مُتــردّمِ وَلَرُبَّ تال بَـزَّ شَـــأوَ مقـــدَّمِ
وَكَفاكَ بی رَجُلاً إذا اعتقلَ النُّهی بالصَّمتِ أو رعف السّنان بعَندَمِ
أحيَيتُ أنفاسَ القَريضِ بِمَنطِقی وَصَرعتُ فرسانَ العجاجِ بِلهذمی

(بارودی، ۱۹۹۸: ۵۸۷ و ۵۸۸)

[چه بسیار نغمه‌ای که شاعران آن را نسروده باشند. چه بسا دنباله‌رویی که از پیشینیان سبقت گیرد / از مردانگی من، همین تو را بس که چون عقل با سکوت در بند کشیده شد یا سرنیزه‌ها با خون قرمز گشت؛ / با (نیروی) بیان خویش، نفس‌های شعر را احیا نمودم و با شمشیر بُران خود، مردان میدان را زمین زدم].

این بند از شعر، به بیان احساس ستایش شاعر نسبت به کلام و تمجید اشعار خویش اختصاص دارد. شاعر در بیت اوّل، با تغییر استفهام "هل" در قصیدهٔ عنتره به "کم خبریه"، تصویری زیبا را بازنمود کرده است. از نظر بارودی، به یقین، مطالب فراوانی است که شاعران پیشین به آن نپرداخته‌اند. از این‌رو، شاعر بر خویش می‌بالد و شأن خود را در این مسیر، منزلت شاعری نوپا و رهروی توصیف می‌کند که در این مسیر، بالیدن گرفته و از پیش‌قراولان عرصهٔ شعر، گوی سبقت را ربوده است.

بارودی را بنیانگذار مکتب احیای ادبی معاصر می‌دانند. چراکه با خلاقیت و نبوغ خود توانست به احیای میراث قدیم عربی بپردازد. همین عنوان احیاگری او را بس، که بر ادب خویش ببالد و خود را شکافندهٔ چشمه‌های فصاحت ببیند:

وَفَجرتُ يَنبوعَ البَيـــانِ بمَنطِـــقٍ عَذبٍ رويتُ به غَليـــلَ الحـــوَّمِ
نَشأتُ بِطَبعي للقَريضِ بَدائـــــعُ لَيسَت بِنحلَةِ شاعـــرٍ مُتَقَـــدَّمِ
يَصبُو بِها "الحَكَميُّ" صَبوَةَ عاشقٍ وَتَخفُّ من طربٍ عَريكةُ "مُسلمِ"
قَوَّمتُهُ بَعدَ اعوِجـــــاجِ قناتـــهِ وَالرُّمحُ لَيسَ يَروقُ غَيـــرَ مُقَوَّمِ

(بارودی، ۱۹۹۸: ٥٨٦ و ٥٨٧)

[چشمه‌های فصاحت را با بیان شیوایی شکافتم که با آن عطش انسان‌های سرگردان را فرونشاندم / با طبع من برای شعر، پدیده‌هایی نوآیین به وجد آمد که در آیین شاعری پیش از این نبود / (بدعت‌هایی که) ابونواس، دلبستهٔ آن بود و طبیعت مسلم بن ولید از سر شوق به وجد می‌آمد / بنیان شعر را بعد از آنکه قامتش کج شده بود، استوار گردانیدم. به راستی، نیزه‌ای که راست نباشد؛ زیبا نیست].

در این قطعه، بارودی خود را بر فراز منصب شعر و بالاتر از دیگر شاعران وصف می‌کند. شاعر، شهد و شکری را که از سخنش جاری شده است؛ ادای دین خود به فرونشاندن عطش منتظرانش می‌داند و معتقد است که با بدعت‌های بی‌مانند و کارامد خود، مکتب شعر را از ورطهٔ ابتذال رهانیده است، آیین‌هایی که الحکمیّ (لقب ابونواس شاعر عباسی) و مسلم بن ولید، به عنوان دو تن از از نوآوران شعر در عصر عباسی، نیز این بدعت‌های شعری را می‌پسندند و دوست دارند (بارودی، ۱۹۹۸: ۵۸۷). در سروده‌های بارودی، پیوند و همراهی شجاعت در میدان نبرد و ملاحت در پهنهٔ هنر، تا جایی در اشعار شاعر صورت پذیرفته است که او با جسارت تام، خود را تنها شاعر و مبارز تمام میادین معرفی می‌کند. به گفتهٔ روانشناسان، «مهم‌ترین مشخصهٔ این اختلال، خود مهم انگاری است. فرد گمان می‌کند که انسان ویژه‌ای است. صاحب قدرت و دارای جذابیت خاصی است. در توانایی‌ها و استعدادها، بی‌مثال است» (اشرفی، ۱۳۹۰: ٦٤).

بارودی، خود را یگانهٔ بی‌کم و کاست می‌بیند و شعر خویش را در اوج کمال و بی‌نقصی می‌یابد. فروید، پیدایش اختلال شخصیت خودشیفته را هنگامی می‌داند که شخص تصور کند «تنها او مرکز و محور ابداع، آفرینش و ابتکار است» (البحیری، ۱۹۹۸: ٥) شاعر به یاری همین نوپردازی و اشعار نغز و بدیع است که اینچنین، اعلام حضور

خود را بر دفتر شعر و ادب دیکته، و گوش جهانیان را به صوتِ تجلیِ آهنگِ سروده‌هایش آکنده می‌نماید:

وَلی مِن بَدیعِ الشعرِ ما لَو تَلَوتُــهُ عَلَی جَبَلٍ لَانهَالَ فی الدَوِّ رَیدُهُ
إذا اشتَدَّ أورَی زَندَةَ الحَربِ لَفظُهُ وَإن رَقَّ أزرَی بِالعُقُودِ فَریـدُهُ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۱٤۹)

[صاحب اشعاری بدیع هستم که اگر آنها را بر کوه بخوانم، دامنه کوه در دشت سرازیر می‌شود / چون لفظ شعرم محکم گردد، شعله جنگ را بر می‌افروزد. چون لفظش نرم گردد، تک نگین شعر من، گردنبندها را خوار و بی‌ارزش می‌کند].

تصویر بسیار زیبای شاعر در بیت اوّل، که بر محور «تمجید بی‌بدیل» او در خودشیفتگی به اشعار خویش است؛ به گونه‌ای تنظیم شده است که مخاطب، «ابهت و جمال» آن سروده‌ها را به خوبی حس می‌کند، و در این میان، شاعر می‌کوشد تا با آفرینش فضایی پارادوکسیکال، تأثیر بیشتری را بر مخاطب بر جای گذارد. بارودی شعر خود را بر ستیغ بلندی‌های بدیع می‌یابد، اشعاری که چنان در هیمنهٔ معانی ژرف، سیطرهٔ بدیع و گسترهٔ جمال گرفتار آمده که اگر بر کوه (نماد عظمت و هیبت)، خوانده شود؛ صلابت آن درهم شکسته، فرو می‌ریزد. شاعر، سروده‌هایش را در اوج فخامت و استواری می‌بیند و آن را آتش‌زنهٔ میدان‌های کارزار معرفی می‌کند، به گونه‌ای که «چون لحن شعرش محکم گردد، شعلهٔ جنگ را بر می‌افروزد». اشعاری که این ویژگی پارادوکس‌محور را در خود ذخیره دارند که گاهی در اوج استحکام و حماسه‌گون باشند، و گاهی دیگر می‌توانند تارکِ قله‌های لطافت و ظرافت را نیز به نام خود فتح نمایند، چراکه «چون لحن شعرش نرم گردد، تک نگین اشعارش، گردنبندها را خوار و بی‌ارزش می‌کند». اشعاری بسیار دلنشین که:

یُقَطِّعُ أنفــاسَ الرِّیــاحِ إذا سَرَی وَیَسبقُ شَــأوَ النَّیِّـرَینِ قَصِیــدُهُ
إذا ما تَلاهُ مُنشِـــــدٌ فی مَقامـــَهٔ کَفَی القَومَ تَرجیــعَ الغِناءِ نَشیدُهُ
سَیَبقَی بِهِ ذِکرِی عَلَی الدَّهرِ خالِداً وَذِکرُ الفَتَی بَعدَ المماتِ خُلُودُهُ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۱۵۰)

[و چون اشعارم پراکنده گردد، نفسِ بادها را می‌برد. قصیده‌هایم بر منزلت ماه و خورشید پیشی می‌گیرد / چون آوازه‌خوانی آن را در مجلسی بخواند، سرود شعرم آن قوم را از شنیدن هر آواز دیگری بی‌نیاز می‌کند / با این شعر است که یاد من در طول روزگاران ماندگار می‌شود. یاد جوانمرد بعد از مرگ، ماندگاری نام وی است].

بارودی بر این باور است که صاحب سروده‌هایی است که در سرعت انتشار شهرت، گوی سبقت را از باد گریزپای می‌رباید و گسترهٔ انتشار آن اشعار بر دامنهٔ نامحدود حرکت بادها نیز پیش می‌افتد و در شکوه و جلال، «بر منزلت ماه و خورشید پیشی می‌گیرد». اینچنین، غرور کوه، صولت باد و هیبت خورشید و ماه را ناچیز می‌شمارد، چراکه کارستانی به‌سان سروده‌های دلکش او، از توان طبیعت بیرون است. ترکیب «بدیع الشعر»، در ابتدای بند، علاوه بر اشاره به جنبهٔ نوگرایی و احیای سنت شعر، تازگی مفاهیم و مضامین موجود در آن را نیز مورد تأیید و تأکید قرار می‌دهد. اشعاری به غایت نغز که شاعر با جسارتی سرشار از غرور، تصویر هنر خویش را در چارچوب قاب آن‌ها به نمایش می‌گذارد و به این واسطه، یاد و نام خود را بر نقش‌بندِ روزگاران حک می‌نماید، چراکه هرآینه، «یاد جوانمرد بعد از مرگ، ماندگاری نام وی است»، و سروده‌های بارودی، ضامن یادبودِ نام و شهرت او در عبور بی‌رحم زمان از دهلیزهای فراموشی است.

بارودی از زمرهٔ نخستین سخن‌سرایان نوپردازی است که با یک بازگشت آگاهانه به ادب قدیم و ترکیب و آمیزش آن با مضامین بکر و باریک خود، سبب آفرینش گونهٔ خاصّی در شیوهٔ سخن‌سرایی معاصر گردید. وی شکوه دیگربارهٔ شعر را مرهون نوآوری ذهن و زبان خویش می‌داند. همین توانایی شگرف و بی‌مانند در احیاء و آفرینش شعر، بارودی را –برخلاف دیگر شاعران– به گونه‌ای نهادین و ناخودآگاه به وادی ستایش ادب و هنر خویش می‌کشاند تا خودشیفتگی به عنوان یک پدیده، از عناصر سازندهٔ سروده‌های شاعر به شمار آید و نام او، طرازِ فخر و برابرنهادِ حقیقی خودشیفتگی هنری قرار گیرد.

مباهات به نیروی بیان و موهبت شعری

هرچند سوارکار بی‌بدیل مُلک سخن، فتیلهٔ ابتذال ادب را به مقراض بدعت اشعارش می‌چیند؛ امّا خودشیفتگی بارودی به هنر خویش، به فخر او به احیاگری بسنده نمی‌کند و در سطوح دیگری نیز قابل پژوهش است. بارودی، در سراسر دیوانش، به نیروی بیان و موهبت شعری خویش مباهات می‌ورزد:

وَلی کُلُّ مَلسَاءِ المُتُـــــونِ غَریبَهٔ إذا أُنشِدَت أفضَت لِذِکرِ بَنی سَعدِ
أخَفُّ عَلَی الأسماعِ مِن نَغَمِ الحُدا وَأَلطَفُ عِندَ النَّفسِ مِن زَمَنِ الوَردِ
مُخَدَّرَهٌ تَمحُـــــو بِأذیالِ حُسنِها أساطیرَ مَن قَبلی، وَتُعجِزُ مَن بَعدی

(بارودی، ۱۹۹۸: ۱٦۷)

[من، صاحبِ سلسله قصائدی روان هستم که چون سروده شوند؛ خاطرهٔ بنی‌سعد زنده می‌شود / (سروده‌های من)، از آواز شتربان، گوش‌نوازتر است و از اوانِ گل، بیشتر بر جان می‌نشیند / (اشعارم) با زیبایی خود، اسطوره‌های پیشین را محو و شاعر پس از من را ناتوان می‌کند].

بارودی، سروده‌های خود را برپا دارندهٔ بیرق بنی‌سعد (قبیله‌ای که به فصاحت مشهور بودند) بر پهنهٔ بی‌کران ادب معرّفی می‌کند؛ اشعاری به غایت نغز که از شهرت شتربان، گوش‌نوازتر و از هنگامهٔ گل، دیدنی‌تر است. آن‌چنان‌که، نه تنها اسطوره‌های پیشینیان را از میان برداشته، بلکه شاعران پس از او نیز از آوردن معانی آن عاجز و ناتوان هستند. دقّت در انتخاب واژهٔ «مخدّرهٔ» با دلالت معنایی «مستور و پرده‌نشین» در توصیف شعر، علاوه بر جمال شعر، بکر بودن مفاهیم آن را نیز تأیید و تأکید می‌کند، تا شاعر خودشیفته، به یاری دلالت‌های معنایی مخدرهٔ که دالّ بر پوشیده و در حجاب بودن است، مدعی شود که توانسته مفاهیم پنهان و پوشیده‌ای را به خوانندگان اشعارش تقدیم دارد، و از این پس، بر گذشتگان عشوه فروشد و اشعارشان را در قیاس با سروده‌های خویش، ناچیز شمارد. امّا خودشیفتگی شاعر به بی‌مقدار خواندن اشعار پیشینیان در برابر هیبت سروده‌های خود بسنده نمی‌شود، بلکه او با جسارتی لبریز از غرور، آیندگان را نیز جیره‌خوار خوان ادب خود می‌بیند که از آوردن همانند ناتوان و

درمانده‌اند. او دریایی از بیان است که هرلحظه در حال پرورانیدن گوهر شعر خویش است:

إذا جاشَ طَبعی فَاضَ بِالدُّرِّ مَنطِقی وَ لا عَجَبٌ، فَالدُّرُّ یَنشَأُ فی البَحرِ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۲۰۳)

[اگر درونم به خروش آید، از زبانم دُر می‌ریزد. و این جای تعجب نیست؛ چراکه دُر از دریا به عمل می‌آید].

در این تصویر زیبا، شاعر درون خود را دریایی از معانی ترسیم می‌کند که با هر تلاطم خویش، دُرهای مفاهیم والا را به ساحل ادب پرتاب می‌کند و دَرهای معرفت را بر روی خوانندگان اشعارش می‌گشاید. او از رهگذر تشبیه محسوس اشعار خود به دُرهای گران‌بها، تالار کلام خویش را آذینی از غرور می‌بندد تا تجلی شکوه بی‌بدیل بیان را در آیینهٔ تابان اشعارش به نظاره بنشیند:

تَدَبَّـــر مَقالی إن جَهِلتَ خَلیقَتی لِتَعرِفَنی، فَالسّیفُ یُعرَفُ بالأثَـــرِ
وَلا تَعجَبَن مِن مَنطِقی إن تَأَرَّجَت بِهِ کُلُّ أرضٍ فَهوَ رَیحانَةُ العَصـرِ
سَیَذکُرُنی بِالشِّعـــرِ مَن لَم یُلاقِنی وَذِکرُ الفَتَی بَعدَ المَماتِ مِنَ العُمرِ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۲۰٤)

[اگر به خوی من آشنا نیستی؛ در سخنم تأمّل کن تا مرا بشناسی. (چراکه) شمشیر، با اثرِ آن شناخته می‌شود / اگر عالَم از سخن من خوشبو شود؛ جای شگفتی نیست، (زیرا که) سخنم، گُل خوشبوی روزگار است. هر که با من روبه‌رو نشود، با شعرم مرا بخاطر می‌آورد. یادِ جوانمرد، پس از مرگ (گرامی داشته شده) است].

بارودی در موارد بسیاری، نفوذ کلام و قدرت شعری خود را به قدرت شمشیر مانند کرده است. در این بند، شاعر به یاری تشبیه، از دو دریچهٔ متفاوت به شعر خود نگریسته است. در بیت اوّل، ذهن با کمک تشبیه ضمنی (السیف: شمشیر) به سخن، وجه شبه "تأثیرگذاری و قدرت نفوذ" را در تشبیه شعر به شمشیر برقرار و اثبات می‌کند، تصویری که از سویی دیگر، سیطرهٔ کلام شاعر را نیز ترسیم می‌نماید. در بیت دوم، با تشبیه شعرش به گُل خوشبوی زمانه، بر جمال و لطافت بیان خود دلالت و

تأکید می‌کند و با تلفیق دو ویژگی منحصر به فرد "تأثیرگذاری" و "جمال"، باغ اشعار خویش را با زیباترین شکوفه‌ها، آذین می‌کند. او برترین اهل فصاحت در پهنهٔ ادب و دلاورترین جنگجویان در صحنهٔ کارزار است:

أنا المَرءُ لا يَثنِيهِ عَن دَرَكِ العُلَا نَعيمٌ، وَلا تَعدُو عَلَيهِ المَفاقِرُ
قَؤُولٌ وَأَحلَامُ الرِّجالِ عَوَازِبٌ صَؤُولٌ وَأَفوَاهُ المَنَايَا فَوَاغِرُ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۲٤۲)

[من فردی هستم که نه مال مرا از درکِ بزرگی‌ها باز می‌دارد و نه فقر، سدّ راهم می‌شود / صاحب زبانی فصیح هستم، در زمانی‌که عقل‌ها به فراموشی سپرده شده‌اند. جنگجویی شجاع هستم، درحالی‌که مرگ با دهانی باز، (در کمین) است].

به‌کارگیری دو صیغهٔ مبالغه «قَؤولٌ: صاحب زبان بسیار فصیح» و «صَؤولٌ: جنگجوی بسیار شجاع» در راستای خودشیفتگی شاعر به اشعار و خودش به کار رفته است، تا بدین‌گونه بارودی، بیانهٔ خودشیفته بودنش را به امضا می‌رساند. و از این پس، شاعر خودشیفته، گنجِ بی‌دریغ اشعارش را در مسیر پیش‌برد ادبیات وقف می‌نماید و برگ‌های ظریف اشعارش را، عاشقانه و با غرور، به بوستان ادب پیشکش می‌دارد و چلچراغ کهکشان‌ها را به شعشعهٔ آذرخش‌وار اشعارش نورانی می‌کند:

تَرَنَّم بِأشعـــاری، وَدَع كُلَّ مَنطِقٍ فَمَـا بَعدَ قَـــولِی مِن بَلاغٍ لِمُفلِقِ
فَطَـــوراً تَرَاهُ زَهرَةً بَينَ مَجلِسٍ وَطَـوراً تَرَاهُ لَهذَمـــاً بَيـنَ فَيلَـــقِ
عَلِقتُ بِهِ طِفـلاً، وَشِبتُ وَلَم يَزَل شَديـداً بِأَهـــدَابِ الكَـلامِ تَعَلُّقِی
بَلَغتُ بِشِعری مَا أَرَدتُ، فَلَم أَدَع بَدَائـــعَ فی أَكمَـــامِهـــا لَم تُفَتَّقِ
فَهَذا نَميرُ الشِّعرِ، فَاقصِد حِيَاضَهُ لِتَروَی وَهَذَا مُرتَقَی الفَضلِ فَارتَقِ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۳۸۱ و ۳۸۲)

[اشعار من را زمزمه کن و هر سخن دیگری را فرو گذار. بعد از کلام من، هیچ شاعری نمی‌تواند اشعاری عجیب سراید / گاه آن را به مانند گلی در میان مجلس می‌بینی، گاه همانند یک شمشیر در میان سپاه / از زمان کودکی، شیفتهٔ شعرم بودم و اکنون که پا به سن گذاشته‌ام، همچنان این علاقه، با تار و پود وجودم گره خورده است / با شعرم به

آنچه می‌خواستم؛ رسیدم و هیچ بدیعِ غلاف نگشوده (واستفاده نشده) ای را فرو نگذاشتم / این شعر، خالص است. در صدد دست‌یابی به آن برآیید، تا از سرچشمه‌هایش سیراب گردید و سبب ارتقای فضل است، با آن به اوج برسید].

احساس شعف و رضایت خاطری که بارودی از سروده‌های خود دارد؛ بسیار قابل تأمّل و مثال‌زدنی است.روانشناسان بر این باورند که «احساس حزن و اندوه در افراد خودشیفته، مگر در مواقعی بسیار نادر، به هیچ وجه هویدا نمی‌شود (البحیری، ۱۹۸۹: ۵۲). بارودی از دوران کودکی، شیفتهٔ سروده‌های خود بوده، پیوندی که «با تار و پود وجود شاعر گره خورده است». و اینچنین، بارودی به خودستایی از کلام و بیان خویش می‌پردازد و تداوم پرواز باشکوه اشعارش را بر فراز آسمان ادب به تماشا می‌نشیند. اشعاری پُرمغز و جادوگون که جامع تمام محسنات و بدایع است:

فِقَرٌ یکـــادُ السّحرُ یَبلُغُ بَعضَ ما　　فی طَیِّها لَو کانَ غَیــرَ مُحَــرَّمِ
مُتَشابـــــهُ الطرفَیــنِ ینبِئُ صَدرُه　　عمّا تلاحــقَ فَهو بادی المعلَمِ
أحکَمــتُ مَنطقَهُ بلَهجـهٔ مُفلـــقٍ　　یَقظِ البَدیهَهٔ فی القَریضِ مُحَکَّمِ
شِعــرٌ جَمَعتُ به ضُروبَ مَحاسِنٍ　　لم تَجتَمِـــع قَبلـی لِحَیٍّ مُلهَمِ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۵۸۸)

[بندهایی که اگر سحر و جادو حرام نبود، در لابلای (ابیات و ترکیب‌های) آن نفوذ می‌کرد / (شعر من)، هر دو طرفش شبیه به هم است به گونه ای که آغازش، نشان از همهٔ مشخصه‌های آن، و خبر از آنچه در ادامه می‌آید؛ دارد / بیان (و گفتار) آن را با لحنی شکافنده (و ابداع‌گر) استوار گردانیدم. (کلام من) بدیهه‌ای در (فن) شعر و داوری شده است / شعری را محکم گردانیدم که با آن تمام محسنات را جمع کردم که قبل از من، (این زیبایی‌ها) نزد هیچ شاعر الهام یافته‌ای پیدا نمی‌شود].

در این بند، شاعر سروده‌هایش را بر ستیغ باشکوه بلاغت و کمال تصویر می‌کند و آن‌چنان در توصیف خود اغراق می‌کند که می‌گوید اگر سحر و جادو حرام نمی‌بود، تنها به گوشه‌ای از کلام او راه می‌یافت چراکه اشعار بارودی گوش و چشم خوانندگان را تسخیر می‌کرد. ابیاتی که اوان و انتهای آن، در فصاحت، چون دو کفّهٔ ترازو، یکسان

و برابر است، به طوری‌که، تمامی فنون بدیع را در خود گرد آورده است، و این موهبت شعری، هرگز به شاعری، جز بارودی، اعطا نشده است. بارودی با آوردن ترکیب «یقظهٔ البدیهۀ»، اوج تسلط ادبی خود را بر تمام قواعد و فنون شعر سرایی به رخ هم‌طرازانش می‌کشد.

خودشیفتگی بارودی به موهبت شعری و نیروی بیان خویش، انسجام و استواری خاصّی دارد. بارودی شیفتهٔ هنر خویش است. او برخلاف دیگر شاعران که هنگام مفاخره، به تمجید از قوم و قبیله می‌پرداختند و اجداد و نیاکان خود را می‌ستودند؛ شاعری از تبار"کُن عصامیاً ولا عظامیاً" است. از این‌رو، وی خود را بی‌نیاز از استخوان‌های پوسیدهٔ اسیران خاک می‌بیند و از فخرش، رایحهٔ خویشتن‌ستایی واقعی به مشام می‌رسد. این مطلب، از عوامل تجدد بارودی در خودشیفتگی است. اغلب سروده‌های بارودی در این زمینه، با بیانی حماسی همراه می‌شوند و به تحرّک و تأثیرگذاری بیشتر شعر می‌افزاید. صورت‌های تازهٔ خیال، تقویت عاطفه و زبان ساده و قابل فهم، به بیان و تصاویر فخرآمیز شعر بارودی رنگ و بوی ویژه‌ای بخشیده و زبان او را از دیگر شاعران در این حوزه متمایز کرده است. این تفاوت در اشعار بارودی، برخاسته از آگاهی شاعر از لطایف و ظرایف زبانی است. وی با تکیه بر نبوغ بی‌بدیل، کلام خود را تعالی داده و ساختاری مبتکرانه در مباهات به آفرینش‌گری هنری خویش بخشیده است.

رجحان منزلت شعری خود بر دیگر شاعران

خودشیفتگی بارودی تنها در سطح فخر به احیاگری و مباهات به نیروی بیان، متوقف نمی‌شود؛ بلکه او به وادی تحدی با دیگر شاعران وارد می‌شود و وارد نشدن آنان به این رویارویی را نشان ترس وعجزشان می‌شمارد:

فَإذا رَکبتُ فَکُلُّ قِرنٍ أمیَلٌ وَإذا نَطَقتُ فَکُلُّ نُطـقٍ رَارٌ
أَلقَی الکَلامُ إلَیَّ ثِنیَ عِنَانِهِ وَتَفاخَرَت بِکَلامیَ الأشعَارُ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۲۳٦)

[چون سوار بر اسب شوم، تمام هم‌طرازان، از من می‌ترسند. وآنگاه که لب به سخن گشایم، تمام سخن‌ها در برابرم پوچ است / سخن، زمام خویش را در اختیارم قرار داده است و اشعار، به کلام من مباهات می‌ورزند].

شاعر با فخر و تکبر تمام، خویش را یکتاسوارِ پهنهٔ کارزار و دُردانهٔ وادی سخن معرفی می‌کند. امّا اوج این اغراق‌گرایی و خودشیفتگی را در بیت دوم ملاحظه می‌کنیم. شاعر از رهگذر صنعت مبالغه، زمام کلام را به تنهایی در دست می‌گیرد تا اشعار نیز به بیان او فخر ورزند. به‌گزینی در انتخاب واژهٔ "شعر" که خود سرآمد و نقطهٔ عطف کلام است، اوج گرایش شاعر به خودشیفتگی هنری و مباهات به بیان خویش را نشان می‌دهد. بارودی همواره به مقایسهٔ خود با شاعران دیگر می‌پردازد و خود را سرآمد و برتر از همهٔ آن شاعران معرفی و عرضه می‌دارد:

وَیَنصُرُنی فِی کُلّ جَمـــعٍ ثَلاثَةٌ: لِسـانٌ، وبُرهانٌ، وَرَأیٌ مُحَکَّـــمُ
إذا صُلتُ فَدَّتنی "فِراسٌ" بشَیخِها وَإن قُلتُ حَیّانی "شَبیبٌ" و"أکثَمُ"
فَما کُلُّ مَن حَاکَ القَصائِدَ شَاعِرٌ وَلا کُلُّ مَن قـــالَ النسیـبَ مُتَیَّمُ
فَإن یَکُ عَصرُ القَولِ وَلّی، فَإنَّنی بِفَضلی _ وَإن کُنتُ الأخیرَ _ مُقَدَّمُ

(بارودی، ۱۹۹۸: ٦٠٦ و ٦٠٧)

[در هر جمعی سه چیز مرا یاور است: (فصاحت) زبان و استدلال (آشکار) و اندیشهٔ استوار / چون در میدان نبرد هجوم برم؛ بزرگان قبیله "فراس" با مال و جان خویش، فدیه‌ام را می‌پردازند. و چون سخن برآرم؛ "شبیب" و "أکثم" زنده باد می‌گویند / هرکس که قصیده سراید؛ شاعر نیست و هرکس که صاحب غزل باشد، عاشق (سینه چاک) نیست / اگرچه زمان فصاحت سپری شده است، لیک من به واسطهٔ فضل (و دانش) خویش، به رغم متأخر بودنم، همچنان پیشتاز میدان فصاحتم].

بارودی بر این باور است که با وجود اینکه از دیگر شاعران متأخّر بوده، امّا در میدان فصاحت و بلاغت، گوی معانی را از آنان ربوده است:

مَلَکتُ مَقالیـــــــدَ الکَلامِ، وَحِکمَـةً لَها کَوکَبٌ فَخمُ الضِّیاءِ مُنیـــرُ
فَلَو کُنتُ فی عَصرِ الکَلامِ الذی انقَضَی لَبَاءَ بِفَضلی "جَروَلٌ" و"جَریرُ"

وَلَـو كُنتُ أُدرَكـــتُ النُّواسيَّ لَم يَقُل (أُجَارةَ بَيتَينَا أَبُـوكِ غَـيُـــورُ)
وَما ضَـــرَّنى أنّى تَأخَّـــرتُ عَنهُـمُ وَفَضلِيَ بَينَ العَالَمِيـنَ شَهـيرُ
فَيـا رُبَّما أُخلَـــى مِنَ السَّبـــقِ أوَّلٌ وَبَذَّ الجِيادَ السَّابِقاتِ أُخِيـــرُ

(بارودی، ۱۹۹۸: ۲۰۸)

[زمام کلام و حکمتی را در دست دارم که ستاره‌ای پُرنور و درخشان است / اگر در عصر کلام که سپری شد، می‌زیستم؛ "حطیئه" و "جریر" به فضل من اقرار می‌کردند / اگر در عصر "ابونواس" زندگی می‌نمودم، شاعر، (قصیده‌اش را با این مطلع) نمی‌سرود: «ای همسایهٔ خانهٔ ما، پدرت غیور است» / اینکه من بعد از آنها پای به گیتی گذاشتم؛ به زیان من نیست، چرا که فضل من، نزد جهانیان مشهور است / چه‌بسا که شخص اوّل، از میدان کناره رود و اسب درآخرمانده در میدان مسابقه، بر اسبان پیشتاز سبقت گیرد].

او خود را خداوندگار شاعران زمین می‌داند و با رجزخوانی، کشمکشی کم‌نظیر با پیشینیان را به راه می‌اندازد و مغرورانه، دیگر ادیبان و شاعران را به میدان مبارزه و وادی تحدّی فرا می‌خواند. شاعر آنگاه که به پُشت می‌نگرد؛ خیل عظیمی از شاعران نوپردازی را مشاهده می‌کند که در آرزوی بدایع وی، انگشت حیرت به دهان گزیده و بر او رشک می‌برند. گویی شاعر، منظر جهان را تنها از روزنهٔ سروده‌های خویش می‌نگرد و با شادمانی به تماشای پیروزی خود در ساحت ادب می‌نشیند.

مهم‌ترین نکته‌ای که بارودی را از دیگر شاعران فخرسرا متمایز و ممتاز می‌سازد در تعهد، گزیده‌گویی و رندی شاعرانهٔ وی نهفته است. از این‌رو، هرچند باریک‌بینی و نکته‌دانی شاعر سبب می‌شود تا وی بر دیگر هم‌قطارانش در وادی سخن فخر فروشد؛ امّا این نوع از مفاخره، به پسندیده‌ترین وجه و نیکوترین صورت در سروده‌های بارودی به بار نشسته است. استراتژی بارودی در این حوزه در به رسمیت شناختن مقام شاعران والا مقام پیش از خود است. بنابراین، شاعر هرگز پا را از دایرهٔ ادب فراتر نمی‌نهد و به گاه خودستایی، زبان به طعن و توهین نمی‌گشاید و یک‌باره بر شأن و منزلت دیگر شاعران نمی‌تازد. او آزادمنش و فروتن، به دولت خداداد سخن خویش افتخار می‌ورزد.

همین امر، بارودی را از ستایش‌های افراطی و بی‌منطق و خودشیفتگی غلوآمیز و کم‌ارزش به دور داشته است.

نتیجه‌گیری

هرچند خودشیفتگی از ویژگی‌هایی است که می‌توان نمود و ردپای آن را در آثار هر هنرمند و صاحب فنّی جست‌وجو نمود؛ امّا این خصوصیت، در سروده‌های بارودی، به اوج و اعتلای خود نزدیک می‌شود. عوامل تأثیرگذار در خودشیفتگی هنری بارودی را باید در تربیت و بلندپروازی شاعر، اشتغال او در منصب نظامی، پیشگامی کلاسیسم و تبعید وی جست‌وجو کرد. این عوامل، نمودهای خود را در سطوح فخر شاعر به نوگرایی و احیای سنت شعر، مباهات او به نیروی بیان و موهبت شعری و رجحان منزلت شعری خود بر دیگر شاعران، برای مخاطب اشعارش تجلّی و ترسیم می‌کند. کاربست پدیدهٔ خودشیفتگی هنری در اشعار بارودی، ساختاری نظام‌مند را به دنبال دارد و مفاخره به سخن و غزل، از یک‌سو بیشترین سطح از خودشیفتگی را به خود اختصاص داده است. همین ویژگی، بارودی را از دیگر سخن‌سرایان این حوزه برجسته می‌سازد. از سوی دیگر، هرچند بارودی با ولع زیباشناسانهٔ خود می‌کوشد تا از رهگذر گزینش الفاظ فاخر و واژگان ناب، خداوندگاری قلم خویش را بر صفحهٔ ادب دیکته کند؛ امّا کاربست پدیده خودشیفتگی در سروده‌های شاعر و گستره و دامنهٔ آن را می‌توان واکنشی انفعالی-شخصیتی وگونه‌ای از دنیاگریزی در مواجهه با جهان تهدید-کننده و ویران‌گر شاعر و نوعی استراتژی برای بقای شخصیت هنری خود قلمداد کرد. بنابراین، بارودی هنگام مفاخره، جانب حرمت را فرو نمی‌نهد، بلکه از تمامی ظرفیت و عناصر بیانی بهره می‌گیرد تا فقط شایستگی خود را در حوزهٔ ادب و هنر به اثبات و تأیید رساند. همین مطلب، نشان دهندهٔ تجددگرایی و نوآوری شاعر در این زمینه است. بی‌گمان، اشعار بارودی از این حیث، در زمرهٔ برجسته‌ترین و هنری‌ترین نمونه‌های خودشیفتگی در ادبیات عرب شمرده می‌شود.

منابع و مآخذ

– اشرفی، منصور و مرتضی اشرفی (۱۳۹۰ش)، «اختلال شخصیت خودشیفتگی»، فلسفه و کلام، شمارهٔ ۱۲، صص ٦٣– ٦٦.

– البارودی، محمود سامی (۱۹۹۸م)، دیوان محمود سامی البارودی. حققه وضبطه وشرحه: علی الجارم و محمد شفیق معروف، بیروت: دار العودهٔ.

– باغجری، کمال و مهدی ترکشوند (١٣٩٦)، «خودشیفتگی (نارسیسیسم) در شعر احمد الصافی النجفی»، ادب عربی، سال ۹، شمارهٔ ۱، صص ۷۳– ۹۲.

– بحری، خداداد (١٤٣٣ق) «ملامح النرجسیّة فی فخر المتنبی وحیاته»، مجلة بحوث فی اللغة العربیّة وآدابها، العدد ٦، صص ٢٧– ٤٠.

– البحیری، عبدالرقیب أحمد (۱۹۸۷م) الشخصیة النرجسیّة، القاهرة: دار المعارف.

– الجیوسی، سلمی الخضراء (۲۰۰۱م)، الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث، ترجمه عبدالواحد لولوهٔ، د.م: مرکز الدراسات العربیهٔ.

– الحدیدی، علی (د.ت)، محمود سامی البارودی شاعر النهضة، الطبعة الثانیة، قاهره: مکتبة الأنجلو المصریهٔ.

– حیدوش، أحمد (۲۰۰۱م)، شعریة المرأة وأنوثة القصیدة –قراءة فی شعر نزار قبانی، دمشق: منشورات اتحاد کتاب العرب.

– الدسوقی، عمر (۱۹۷۵م)، فی الأدب الحدیث، قاهرهٔ: دار الفکر العربی.

– طاهری‌نیا و دیگران (۱۳۸۹ش)، «بررسی پدیدهٔ خودشیفتگی (خودستایی) در شعر حافظ و متنبی»، نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه باهنر کرمان، دورهٔ جدید، سال دوّم، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۵– ۲۵۱.

– عبدالرحمان، عفیف (۲۰۰۰م)، معجم المولفین، بیروت: دار الصادر.

– العبسی، عنترهٔ بن شداد (۱۹۸۵م)، دیوان، بیروت: دار الکتب العلمیهٔ.

– غرانبیر، بیلا (۲۰۰۰م)، النرجسیّة دراسة نفسیّة، ترجمهٔ: وجیه أسعد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

– الفاخوری، حنا (د. ت)، الجامع فی تاریخ الأدب العربی. الأدب الحدیث، بیروت: دار الجیل.

– گنجی، مهدی (۱۳۹۲ش)، آسیب شناسی روانی، جلد دوم، تهران: نشر ساوالان.

– محمّدی، هاشم (۱۳۸۹ش)، «خودشیفتگی شاعران پارسی تا قرن هشتم هجری»، نامهٔ پارسی، شمارهٔ ۵۳، صص ۷۸– ۹۵.

دراسة مظاهر «النرجسيّة الفنيّة» في أشعار البارودي

سيّد فضل الله ميرقادری[1]
داود نجاتی[2]
عفت مردانی[3]

الملخص

إنشاد الشعر ناتج عن رقّة الإحساس وينبع من لاوَعي الشاعر. هو قديم العهد جدّاً نشأ نشوءاً طبيعيّاً، فقضى الشاعر حياته في ظلّه وقام بثنائه، فلهذا كان سوقه رابجاً منذ القدم. وإنّ الشاعر كان يتمثّل في عبقريته الشعريّة متربّعاً على عرش الأدب العظيم واقفاً في ذروة الفن العلياء؛ فنراه حيناً يُطلق العنان لفخره وعلى وجهه أمارات الاعتزاز والدلال من الثرى إلى الثريا. إنّه يقف مِن شعره موقف التضخيم والتبجيل، فهو يعظّم قدر شعره ويجثم على ركبَتيه في عَتبة فنّه مادحاً وفخوراً بأشعاره. نظراً إلى وَفرة مظاهر النرجسية في أشعار محمود سامي البارودي، مِن روّاد الشعر العربي الجديد، تصبو هذه الدراسة إلى البحث عن ملامح النرجسية في شخصية البارودي ودوافعها في إنشاد أشعاره لتبيين مظاهر النرجسيّة الفنيّة في هذه الأشعار معتمدةً على المنهج الوصفي- التحليلي. إنّ نشأة البارودي وطموحاته، طبيعته العسكريّة، وزعامته للمدرسة الاتّباعيّة، كلّ ذلک مِن العوامل التي جعلت من البارودي نرجسيّاً وحفزَه على نظم الشعر الفخريّ الذي قد تجلّت ملامحه في الفخر بالتجديد وإحياء سنّة الأقدمين، والاعتزاز بالقوّة البيانيّة والموهبة الشعريّة، والترفّع على سائر الشعراء.

الكلمات الرئيسة: الشعر العربي الجديد، المدرسة الاتّباعية، البارودي، النرجسيّة.

١- أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز
٢- الدكتوراه فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصبهان
٣- طالبة الدكتوراه فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصبهان

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

نقد و بررسی رمان ثلاثیة غرناطة، اثر رضوی عاشور از منظر خلاقیت‌های شخصیت‌پردازانه

خدیجه محمدی درخشش، دانشجوی دکترای رشته زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
یحیی معروف[1]، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
مجید محمدی، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
جهانگیر امیری، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ١٣٩٧/١٠/٠٣ تاریخ پذیرش: ١٣٩٨/٠٢/٠١

چکیده

رضوی عاشور نویسنده مصری با ثلاثیهٔ غرناطهٔ (سه گانه گرانادا) یکی از شناخته‌شده‌ترین نویسندگان در جهان عرب است. این رمان، دارای شخصیت‌های متعدد اصلی و فرعی است که نویسنده در شخصیت‌پردازی همه‌ی آن‌ها سنجیده و با دقت نظر عمل کرده است. هدف اصلی این پژوهش، بررسی خلاقیت‌های هنری نویسنده در خلق شخصیت‌های منحصر به فرد است. روش انجام پژوهش، کتابخانه‌ای با رویکردی تحلیلی و نقادانه است. نتیجه‌ی کلی مقاله این است که عاشور، رویکردی عمدتاً نمایشی در پیش گرفته تا شخصیت‌پردازی رمان از اعتبار هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی بیشتری برخوردار باشد و موفّق شده عنصر گفتگو را هنرمندانه در خدمت عنصر شخصیت‌پردازی قرار دهد، به عبارتی او با توفیق در زمینه‌ی استفاده از عنصر گفتگو در جهت شخصیت‌پردازی، چندآوایگی و چند صدایی، رمانش را نیز تضمین کرده است. عاشور از هر نوع امکانات سنتی و مدرن داستان‌گویی که در اختیار داشته چون توصیف ظاهر شخصیت، تیپ‌سازی، آشنایی‌زدایی، آیرونی، تمایزبخشی بین شخصیت‌ها و.. بهره برده است تا شخصیت‌هایی منحصر به فرد بیافریند. ذکر این نکته ضروری است که عنصر شخصیت در این رمان با وجود پرحادثه بودن، همواره در محوریت و اولویت رمان قرار دارد، بنابراین رمان ثلاثیهٔ غرناطهٔ را می‌توان رمان شخصیت قلمداد کرد.

کلید واژه‌ها: عنصر شخصیت، رضوی عاشور، ثلاثیهٔ غرناطهٔ، شخصیت‌پردازی خلاقانه.

١- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: Y.Marof@Yahoo.com

مقدمه

شخصیت، اساس هر داستان و نمایشنامه است. همه‌ی دیگر عناصر داستان بر محوریت شخصیت می‌گردند. بالطبع اگر این عنصر کارش را درست انجام دهد، کار نویسنده برای پیشبرد دیگر عناصر نیز راحت‌تر است. از طرف دیگر، یکی از رمزهای اصلی موفقیت هر اثر روایی، آفرینش شخصیت منحصر به فرد است.

«اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان (قصه، رمانس، داستان کوتاه و رمان) و نمایشنامه و.. ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایی و نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او، آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزهٔ داستان تقریبا مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند» (میر صادقی، ۱۳۹٤: ۱۲۲). در این جستار، عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی در ثلاثیهٔ غرناطهٔ (سه‌گانه گرانادا» با تکیه بر جلد اول رمان، مورد نقد و بررسی تحلیلی قرار می‌گیرد.

ثلاثیهٔ غرناطهٔ، نام رمانی است در سه جلد. نام‌های این سه گانه: «غرناطة»، «مریمة» و «الرحیل» است و عمده ماجراهای آن در شهر گرانادای اسپانیا و شهرهای زیر مجموعه آن یعنی البیازین می‌گذرد. این رمان، روایتگر قصه‌ی عرب‌های مسلمان گرانادای اسپانیا است و همچنین مشکلاتی که به هنگام تصرف گرانادا به دست مسیحیان برای عرب‌های مسلمان ساکن آن پیش می‌آید. در این جستار، با بررسی عنصر شخصیت و مباحث مربوط به آن، در پی پرداختن به این مسأله هستیم که نویسنده در امر شخصیت‌پردازی با بهره‌گیری از چه خلاقیت‌هایی توانسته شخصیت یا شخصیت‌هایی منحصر به فرد بیافریند؟

پیشینه تحقیق

در باب این رمان، پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد «غرناطة في الرواية دراسة في خمسة نماذج روائية» (۱۹۹۹) نوشته‌ی جمانهٔ مفید عبد الله السالم در دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه اردن نوشته شده است.

زهیر محمود عبیدات، در مقاله «ثلاثية غرناطة: مقاربة الحاضر؛ دراسة فی روایة الروائية رضوی عاشور» (۲۰۰٦) منتشر شده در مجله «دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية»، به کارکرد تاریخ در پرداختن به حوادث معاصر پرداخته است.

کتاب «الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان» (۲۰۱۰) نوشته عبد السلام أقلمون نیز به جنبه‌های تاریخی این رمان پرداخته و جنبه‌های شخصیت‌پردازی در رمان مورد توجه نویسنده نبوده است.

رمان «ثلاثية غرناطة» چنان که باید مورد توجّه پژوهشگران نبوده است و تنها معدود آثاری به بررسی آن پرداخته‌اند. از جمله این‌ها، پایان‌نامه ارشد «تطور البناء الدرامي في روايات رضوی عاشور ۱۹۹۲ – ۲۰۱۰» نوشته خلود إبراهيم عبد الله جراد، به راهنمایی سعود محمود عبد الجابر، در دانشگاه «الشرق الأوسط» دانشکده «الآداب والعلوم» در سال ۲۰۱٤ است.

فریدون صفری، در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد «تحلیل عناصر داستان در رمان قطعه من اوروبا از رضوی عاشور» (۱۳۹۵) در دانشگاه کردستان.

مقالهٔ «بررسی و تحلیل کانون شدگی در رمان «الطنطوریه» اثر رضوی عاشور» (۱۳۹۵) نوشتهٔ صلاح الدین عبدی و دیگران، در مجلهٔ «لسان مبین».

همچنین مقالهٔ «بررسی و تحلیل تک گویی درونی و جریان سیال ذهن در رمان« الطنطوریه» (۱۳۹٦) اثر رضوی عاشور» نوشته صلاح الدین عبدی و دیگران.

عنصر شخصیت در غالب این آثار غایب است و این جستار می‌کوشد به حد وسع این خلأ را جبران کند.

پردازش تحلیلی رمان

در بخش پردازش موضوع، رمان غرناطهٔ، جلد اول سه گانه گرانادا از منظر شخصیت‌پردازی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

شروع رمان با هدفِ زمینه‌سازی برای معرفی شخصیت اصلی و نمادسازی

رمان حاضر، با توصیف ظاهر شخصیتی کاملا فرعی آغاز می‌شود.

«ذلك اليومَ رأى أبوجعفر امرأةً عاريةً تنحدر في اتجاههِ من أعلى الشارعِ كأنها تقصدُه. كانتَ صبيةً بالغةَ الحسنِ ميّادةَ القدِ، ثدياها كأحقاقِ العاجِ، وشعرُها الأسود مرسلٌ يغطيِّ كتفَيها، وعيناها الواسعتان يزيدُهما الحزنَ اتساعاً في وجهٍ شديدِ الشحوبِ» (عاشور، ٢٠٠١: ٨). (آن روز أبو جعفر زنی برهنه دید که از سمت بالای خیابان سرازیر شده بود، گویی قصد آمدن به سمت او را داشت. دختری بسیار زیبا و خوش قد و بالا بود، سینه‌هایی همچون دندانه‌های عاج داشت، و موهای سیاهش رها شده و شانه‌هایش را پوشانده بود و غم بزرگی چشمان درشتش را در چهره‌ای رنگ پریده بیشتر جلوه می‌داد).

هر نویسنده حرفه‌ای، از آغاز رمان نهایت استفاده را می‌کند تا او را با حال و هوای کلی رمان آشنا کند. حال و هوای داستان، فضای عاطفی یا حس و حال حاکم بر آن است. نویسنده با انتخاب راوی، اولین گام را در ایجاد حال و هوای داستان برمی‌دارد. راوی می‌تواند نظاره‌گری بی‌طرف باشد و یا، بر عکس، نقش‌آفرین وتأثیر گذار در روند رویدادها. هر یک از این دو حالت منجر به حال و هوای متفاوتی می‌شود، زیرا گفتار و لحن راوی نقش بسزایی در ایجاد فضای عاطفی رمان دارد (پاینده، ١٣٩٢: ١٨). بنابراین می‌توان گفت که نویسنده از راوی بی‌طرف برای روایت رمانش بهره برده است و بدین گونه حال و هوایی مناسب برای رمانش تدارک دیده است.

از طرف دیگر، نویسنده با شروع رمان، با این شیوه، به خواننده تاکید می‌کند که با رمانی کاملا عادی و طبیعی مواجه نیست، بلکه با رمانی مرکّب از واقعیت و خیال روبروست.

کارکردهای توصیف ظاهر شخصیت در رمان

شخصیت‌پردازی از طریق توصیف چهره و قیافه، شگردی است که رضوی عاشور در این رمان، در مواردی انجام داده است. عبداللهیان می‌گوید: توصیف اعمال، افکار و قیافه مهم‌ترین روش‌های شخصیت‌پردازی هستند (عبداللهیان، ١٣٨١: ٤١٣). رضوی عاشور در توصیف چهره ابو جعفر می‌گوید:

«كانَ الرجلُ مديدَ الطولِ مهيبَ الهيئةِ لا يختلفُ مظهرُه عن أولئك الكبارِ الذين يفزعونَه، فما إن يستوقفُه واحدٌ منهم حتى يقفزَ مبتعداً كأرنبٍ بريٍ نفورٍ. رفعَ عينيه متسلقاً الجسدَ العالىَ

حتی وصلَ إلی عینیهِ، کانتا زرقاویتین ودیعتین» (عاشور، ۲۰۰۱: ۹). (مرد بلند قامتی بود و چهره‌ای با ابهت داشت؛ ظاهرش نیز با بزرگان وحشت‌انگیز تفاوتی نداشت، پس همین که یکی از آن‌ها از او می‌خواست که بایستد مانند خرگوشی وحشی رم می‌کرد. چشمانش را به سمت قامت بلندش بالا برد تا اینکه به چشمانش رسید، چشمانش آبی و آرام بودند).

عاشور از طریق توصیف چهره مردانه ابو جعفر، یعنی قد بلند و پیکر غول‌مانند او، خواسته است که میزان مقبولیت و احترام ابو جعفر نزد مردم را به تصویر بکشد.

نمونه‌ای دیگر توصیف ظاهر ابو منصور عبارت زیر است:

«کان رجلاً بديناً في الخمسينِ أو الأربعينِ من عمرهِ، بشرتُه ورديةٌ وملامحُه دقيقةٌ وذقنُه ملساءُ، له رأسٌ صغيرٌ و كَرشٌ كبيرٌ يهتزُّ اهتزازاً وهُوَ يَضحَكُ» (*همان*: ۱۵). (مردی فربه، در پنجاه سالگی یا چهل سالگی از عمرش بود، پوستش به رنگ گل و خطوط صورتش ظریف و چانه‌ای صاف و نرم داشت، و شکم بزرگی که وقتی می‌خندید تکان می‌خورد). چاق بودن أبو منصور و کوچک بودن صورتش با روحیه شاد او تناسب دارد.

گاه هدف از توصیف ظاهر، ایجاد تمایز بین شخصیت‌هاست. توصیف همزمان ظاهر نعیم و سعد، گویای این قضیه است. «ابتَسَمَ نعيمٌ بِاعتدادٍ للمهمةِ الموكلةِ إليه، ولكنَ سعداً لم يبتسمْ و هُوَ ينظرُ إلى نعيمٍ إذ رآه صبيا صغيراً لَهُ جسدٌ نحيلٌ، وعينان عسليتان تلتمعانَ ببريقٍ ماكرٍ. لم يكنْ سعدٌ قد تجاوزَ الثالثةَ عشرةَ من عمرهِ، ولكنَه كان يشعرُ أنه رجلٌ و لِمَ لا وَ قدْ بَلَغَ ونما جسمُه واخشوشنَ صوتُه، وخطَّ شاربُه ،فكيفَ يعلمُه هذا الصغيرُ الذى بدا كفأرٍ مكتومِ اللونِ؟!» (*همان*: ۱۹). (نعیم با اعتماد به نفس برای ماموریت سپرده شده به او لبخند زد. ولی سعد وقتی که به نعیم نگاه می‌کرد لبخندی نزد، زیرا او را بچه‌ای کوچک با بدنی لاغر می‌دید، با چشمانی عسلی که با برقی مکارانه می‌درخشید. سعد هنوز سیزده سالگی را پشت سر نگذاشته بود ولی احساس مردانگی می‌کرد. چرا چنین احساسی را نداشته باشد، وقتی که بالغ شده و صدایش خش گرفته و سبیلش درآمده

بود، پس چطور این بچه کوچک که مثل موشی رنگ پریده است می‌تواند به او درس بدهد؟).

چشمان عسلی، برق مکارانه‌ی نگاه، پیکر نحیف و لبخند نعیم همگی گویای شخصیت او هستند. او در تناسب با این چهره، پسری خوش اخلاق، مهربان است، برای آموزش سعد هیچ چشم داشت مالی ندارد، اما در نقطهٔ کاملا مقابل با او، سعد، نوجوانی اخمو و بد اخلاق است، که برایش دشوار است از یک کودک آموزش ببیند. بنابراین توصیف چهره این دو، بیانگر ایجاد تمایز در شخصیت‌شان است.

شیوه‌های عمده شخصیت‌پردازی رضوی عاشور در رمان

نظریه‌پردازان داستان، دو شیوه عمده برای شخصیت‌پردازی عنوان کرده‌اند. شیوه مستقیم (شیوه تحلیلی روایی) و شیوه غیر مستقیم (شیوه نمایشی)، در معرفی مستقیم نویسنده به طور صریح و آشکارا،یا از زبان کس دیگری در داستان، شخصیت را معرفی، تجزیه و تحلیل می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۸۱). در معرفی غیر مستقیم، نویسنده با عمل داستانی یعنی از طریق افکار، گفتگوها یا اعمال خود شخصیت، او را معرفی می‌کند (نجم، ۱۹۷۹: ۹۸).

هر دو شیوه‌ی شخصیت‌پردازی روایی و نمایشی در رمان ثلاثیهٔ غرناطه وجود دارد اما شیوه شخصیت‌پردازی غیر مستقیم و نمایشی از بسامد بسیار بیشتری در رمان برخوردار است. مواردی از هر دو شیوه در رمان ذکر خواهد شد.

«و في الليلِ تأكدّت مشاعرُ سعدٍ تجاهَ الولدِ وازدادَ منه نفوراً، إذْ كانَ ثرثاراً يتحدّثُ بداعٍ وبلا داعٍ. راحَ نعيمٌ يسألُه عنْ مالقةَ وعنْ أبيه وعنْ أمِه وكيفَ وصلَ إلى غرناطةَ وحده، و لماذا لم يبقَ معَهما، و أينَ كانَ يعملُ قبلَ مجيئِه إلى أبي جعفرٍ» (عاشور، ۲۰۰۱: ۲۰). (شب هنگام، احساسات سعد در مورد نعیم درست از آب در آمد و نفرتش از او بیشتر شد؛ زیرا او پرحرف بود و بی‌جهت و با جهت حرف می‌زد. نعیم از او در مورد مالقه و پدر و مادرش و اینکه چگونه به گرانادا رسیده و چرا با آن‌ها نمانده و اینکه پیش از اینکه نزد ابی جعفر بیاید کجا زندگی می‌کرده است، می‌پرسید). در اینجا راوی، آشکارا از

پرحرفی نعیم سخن گفته است. بیان این خصلت نعیم از زبان راوی، شخصیت‌پردازی مستقیم و روایی است.

راوی، در معرفی شخصیت سلیمه می‌گوید: «حينَ تنشغلُ سليمةُ بأمرٍ ما تنهمكُ فيه انهماكاً كاملاً، فلا يقوى أيٌّ مِن أهلِ الدارِ ولا كلُّهم مجتمعين على زحزحتِها بعيداً عنه. وحين ترغبُ في شيءٍ تظلُّ تطلبُه وتلحُ، ولا تكلُّ ولا تملّ ولا تهدأُ ولا تتركُ أحداً يهدأُ إلا عندما تحصلُ عليه. تقولُ أمُّها: في سليمةِ منَ البعوضِ صفتان: الزنُ وعدمُ المنفعةِ! فتضحكُ أمُ جعفرٍ و تقولُ: إنها كالملكةِ بلقيسِ تريد أن تأمرَ فتطاعَ ولا يملكُ أحدٌ أن يأمرها بشيءٍ!» (*همان*: ۳۱). (سلیمه وقتی سرگرم کاری می‌شود به طور کامل غرق در آن می‌شود بنابراین نه هیچ یک از اهالی خانه و نه همگی به طور دسته جمعی توان از جا تکان دادن او را ندارند و وقتی به چیزی تمایل نشان می‌دهد پیوسته آن را مصرّانه طلب می‌کند و به صورتی خستگی ناپذیر آن را می‌خواهد و تنها وقتی آرام می‌گیرد که به آن چیز دست پیدا کرده باشد. مادرش می‌گوید: سلیمه دو صفت پشه را دارد: یکی سماجت و دیگر بی خاصیتی. أم جعفر هم می‌خندد و می‌گوید: او مثل ملکه بلقیس است دوست دارد که دستور بدهد و دیگران اطاعت کنند و هیچ کس نمی‌تواند به او دستوری بدهد). در اینجا راوی به صراحت و مستقیما از صفات سلیمه سخن می‌گوید و میزان جدیت او را در زمینه مطالعه، تنبلی برای انجام کارهای خانه، سمج بودن، عدم همکاری در کارهای خانه، عادت به دستور دادن به دیگری و زیر بار فرامین دیگران نرفتن، را به صورتی مستقیم با خواننده در میان می‌گذارد.

به طور کلی، رویکرد اصلی رضوی عاشور در شخصیت‌پردازی نمایشی و غیر مستقیم است ولی مسئله این است که عاشور در این نوع شخصیت‌پردازی چه خلاقیت‌هایی به خرج داده است.

خلاقیت‌های رضوی عاشور در شخصیت‌پردازی نمایشی و غیر مستقیم

«صحبتی که در میان شخصیت‌ها یا به طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در اثر ادبی صورت می‌گیرد، گفتگو نامیده می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۳٥٦). رضوی

عاشور از عنصر گفتگو برای شخصیت‌پردازی بهره برده است. هر کس در این گفتگو به حرف می‌آید شخصیتش برای خواننده برملا می‌شود.

«یا أبا جعفرٍ... یا أبا جعفرٍ. اللّهُ یرضی علیك، نحن لا نَختار بدیلین بَل هُوَ مکتوبٌ. نحن مهزومونَ فمن أین الاختیار!

قاطعه آخر:

أنا معکَ، الاتفاقیةُ شرٌ لا بدَ منه. کانَ مولانا في مأزقٍ و المواجهةُ التي کانَ یُریدُها ابن أبي الغسانِ محکومٌ علیها سلفاً، فما الذي یملکُه أو نملکُه نحن أمامَ جُیوشِهم الجرارةُ أو الانفاطِ اللمبارديةِ الجدیدةِ؟!

قالَ أبو جعفرٍ:

بإمکانِنا محاربتُهم، أقسمُ بربِ الکعبةِ أنه بإمکانِنا محاربتُهم.

ولماذا نحاربُهم ألم تکفَّنا عشرُ سنواتٍ مِن الحربِ؟ هل تریدُ أن یحلَّ بنا ما حلَ بأهلِ مالقةِ فنأکلَ البغالَ و الحمیرَ و أوراقَ الشجرِ؟!

سَینکلونُ بنا بعدَ التسلیمَ، والمعاهدةُ لیست إلا ورقةً لا قیمةَ لها. لو سَلمناهُم غرناطةَ سَیفرضونَ علینا الرکوعَ حین یمرُ رکبَ القساوسةِ، ویرغموننا علی الحیاةِ في حيٍ مغلقٍ لیس لَهُ إلا بابٌ واحدٌ، ویشرعون سیفَ الترحیلِ علی رُقابِنا. ما الذي یمنعُهم من فعل ذلک حینَ یملکونَ البلادَ ویصبحُ لهم؟!

التسلیمُ یردُ شرَهم عنا ویحفظُ لنا حقوقَنا» (عاشور، ۲۰۰۱: ۱۵ ۱۶).

(- ابا جعفر... ای ابا جعفر، خداوند از تو راضی باد. ما بین دو گزینه انتخاب نمی‌کنیم بلکه کار را می‌کنیم که سرنوشت برای ما رقم زده است. ما شکست خوردگانیم پس چه حق انتخابی داریم؟

شخص دیگر حرفش را قطع کرد و گفت:

من هم با تو همراهم، توافق‌نامه شری چاره‌ناپذیر است. سرورمان در بن‌بستی بود که ابن ابی الغسان آن را می‌خواست و بر او تحمیل شده بود بنابراین او چه می‌تواند بکند یا ما چه می‌توانیم بکنیم در برابر سپاه بزرگ یا نفتکش‌های مدرن آن‌ها؟

ابو جعفر گفت:

ما می‌توانیم با آن‌ها مبارزه کنیم، به خدای کعبه قسم که توان مبارزه با آن‌ها را داریم.

اصلا برای چه باید با آن‌ها مبارزه کنیم، آیا ده سال جنگ برای ما کافی نیست؟ مگر می‌خواهی بلایی که بر سر اهالی مالقه آمد بر سر ما نیز بیاید و مجبور به خوردن قاطر و الاغ و برگ درختان شویم؟!

بعد از تسلیم گوشمالی‌مان می‌دهند و توافق‌نامه هم برگه‌ای بی‌ارزش بیش نیست. اگر گرانادا را تسلیم‌شان کنیم ما را مجبور می‌کنند به وقت عبور کاروان کشیش‌ها زانو بزنیم و ما را در محله‌ای دربسته که تنها یک در دارد گیر می‌اندازند و شمشیر تبعید را پس گردن ما می‌گذارند. پس وقتی کشور را تصاحب کنند و در اختیارشان قرار گیرد چه چیزی مانع آن‌هاست؟!

تسلیم، شر آن‌ها را از ما دور می‌کند و حقوق‌مان را حفظ می‌کند).

در گفتگوی مذکور، با دیدگاه‌های مختلفی آشنا شدیم که هر یک بر آمده از یک تیپ شخصیتی است. اولی معتقد است باید سرنوشت را بی‌کم و کاست پذیرفت. دیگری فریب تعداد سپاهیان دشمن و تجهیزات آن‌ها را خورده و از ابتدا باخت را پذیرفته است. اما ابو جعفر بر خلاف این دو، با ایمان قلبی معتقد است که آن‌ها توان در هم شکستن دشمن را دارند.

خلاقیت عاشور بهره‌گیری از عنصر گفتگو برای اطلاع‌رسانی و پیشبرد روایت و معرفی شخصیت، برای بیان جنبه‌های مختلف یک شخصیت است.

از دیگر دستاوردهای شخصیت‌پردازی نمایشی رمان، ایجاد چندصدایی یا چندآوایگی است. «نظر میخاییل باختین، چندآوایگی مشخصهٔ یکهٔ نثر ادبی است که به موجب آن، صداهای متعدد رقیب موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند به طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، درگیر شوند» (ایرنا ریما، ۱۳۹۰: ۱۰۱).

این بخش از رمان مثال خوبی برای بیان تفاوت دیدگاه شخصیت‌های موجود در متن است.

«المعاهدةُ تنصُّ على معاملتِنا معاملةً شريفةً و احترامَ ديننِا وعاداتِنا وتقاليدِنا وحريتِنا في البيعِ والشراءِ. ومن حقِّنا الاحتفاظُ بأملاكِنا وأسلحتِنا وخيولِنا. ومن حقِّنا اللجوءُ إلى قضاتِنا للفصلِ في خلافاتِنا.

حبرٌ على ورقٍ.

لو رفضنا المعاهدةَ وصمدنا ستأتينا النجدةُ من عُدوةِ المغربِ و من مصرٍ و من بني عثمانَ.

لنْ يأيتينا شيءٌ!

بلى لنْ يتركونا نواجُه وحدَنا!

أنا معَ أبي جعفر، و ابنُ أبي الغسانِ لم يمتْ كما يشيعُ المغرضونَ. لن يفلتَ القشتاليون منا.

غرناطةُ ساقطةٌ لا محالةَ، و ابنُ أبي الغسانِ كان أحمقَ يريدُ لنا خوضَ قتالٍ لا قبلَ لنا بِه. الحمدُللهِ أنه ماتَ وأراحَنا واستراحَ.

كان أبو منصور يزأر متوعدا ويصيح:

مركوبُ ابنِ أبي الغسانِ أشرفُ منک و ألفَ من أمثالِک يا كلبَ يا ابنَ الكلبِ» (عاشور، ۲۰۰۱: ۱۷ - ۱۸).

(- این توافق تصریح می‌کند که با دین و سنت‌ها و عادات و آزادی در خرید و فروش با ما به صورت شرافتمندانه‌ای برخورد خواهد شد. و همچنین حفظ املاک و سلاح و اسب‌هایمان و رجوع به قضات برای حل و فصل اختلافات جز حقوق ماست.

بُزک نمیر بهار میاد.

اگر توافق‌نامه را بپذیریم و مقاومت پیشه کنیم از سوی مغرب و مصر و عثمانیان برایمان کمک می‌رسد.

چیزی برایمان نمی‌رسد!

آن‌ها نمی‌گذارند خودمان به تنهایی با آن‌ها روبرو شویم.

من با ابی جعفر هم‌عقیده‌ام. و ابن ابی الغسان هم چنان که شایعات مغرضان می‌گویند نمرده است. قشتالی‌ها از دستمان در نمی‌روند.

بی‌شک گرانادا سقوط خواهد کرد و ابن ابی الغسان احمق بود که می‌خواست ما را وارد جنگی نابرابر کند. خدا را شکر که مرد و هم خودش را راحت کرد و هم ما را.

ابو منصور غرش‌کنان تهدید می‌کرد و فریاد می‌کشید:

ابن ابی الغسان شرف دارد بر تو و هزاران مثل تو، پدر سوخته).

عاشور دیدگاه‌های متفاوت و متنوع شخصیت‌ها را با هم نشان داده است. همچنین نویسنده تلاش کرده است تا دیدگاه خود را بر سایر دیدگاه‌ها ترجیح ندهد. بنابراین، شخصیت‌پردازی نمایشی می‌تواند امکانی برای نویسنده ایجاد کند تا چندصدایی و چندآوایگی را در رمان بگستراند.

ایجاد تمایز و تفاوت بین شخصیت‌ها

یکی از ویژگی‌های سبکی رضوی عاشور اهتمام وی به تیپ‌سازی است. عاشور تلاش کرده است تا از طریق شخصیت‌پردازی نمایشی شخصیت‌ها را از همدیگر تمایز بخشد. دیدگاه دو دوست صمیمی یعنی سعد و نعیم در مورد عشق این دو نفر را از همدیگر متمایز می‌کند.

«بعدَ شهرين حكى لنعيم. تراقصَ نعيمٌ طرباً لكلمةِ «أحبُّ» التي نطقَ سعدٌ بها، لكن باقي العبارةِ «سليمةُ حفيدةُ أبي جعفرٍ» و أدت الرقصةَ في بدنِه و تركته واجماً. غلبَه الصمتُ لحظاتٍ... ثمَ قالَ «حُبَّها بعضَ الوقتِ ثم حُبَّ سواها!»... عادَ نعيمُ يقولُ: حبَها أسبوعاً أسبوعين ثمَّ تحولُ إلى غيرِها. قلقتُ عليک يا أخي، و قلتُ أغلقَ سعدٌ قلبَه في وجهِ النساءِ...» (عاشور، ۲۰۰۱: ۴۱).

(دو ماه بعد برای نعیم تعریف کرد. نعیم با کلمه «دوستت دارم» که سعد بر زبان راند به رقص آمد ولی باقی عبارت «اما سلیمه نوه ابو جعفر است»، رقص را در بدنش خفه کرد و اخمی بر صورتش نشاند. لحظاتی سکوت کرد و گفت: چند وقتی به او عشق بورز بعد عاشق دیگری شو!... نعیم بار دیگر گفت: یکی دو هفته عاشقش شو، بعد به سمت شخص دیگری برو. داشتم نگرانت می‌شدم برادر، و گفتم که سعد قلبش را به روی زنان بسته). نعیم که در عشق به زنان ثبات نداشت، این راه‌کار را به سعد برای تحمّل آسان‌تر مصائب عاشقی پیشنهاد می‌کند. در سخنان نعیم آشکار است که سعد تاکنون عاشق کسی نشده تا جایی که نگران او شده که نکند سعد کلاً آدم

بی‌عاطفه‌ای است. در ادامه رمان نیز دیده می‌شود که سلیمه عشق اول و آخر سعد باقی می‌ماند.

یکی دیگر از شگردهای ایجاد تمایز در شخصیت‌ها، تکنیک آشنایی‌زدایی است. اشکلوفسکی بر این باور بود که معنای هنر در توانایی «آشنایی‌زدایی» از چیزها، در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است. هدف هنر، انتقال چیزهاست آن‌سان که ادراک می‌شوند، نه آنسان که دانسته می‌شوند. هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از اشیا آشنایی‌زدایی می‌کند؛ زیرا فرایند ادراک، فی نفسه، غایتی زیبایی‌شناختی است و باید این فرایند طولانی شود (ایرنا ریما، ۱۳۹۰: ۱۳). ادبیات با ناآشنا کردن امور آشنا باعث التفات مخاطب به جهان اثر می‌شود. از نظر شکلوفسکی، هنر و ادبیات با انواع و اقسام تمهیدات و صناعاتی که به کار می‌گیرد هدفش این نیست که چیزی را به ما بشناساند، بلکه هدف هنر ادبی آن است که پدیده‌ای را به گونه‌ای بیان کند که گویی ما برای نخستین بار است که با آن روبرو شده‌ایم (قاسمی پور و دشت ارژنه، ۱۳۸۹: ٦٨ – ٦٩).

از بین شخصیت‌های رمان «ثلاثیهٔ غرناطه» نویسنده، توجه ویژه‌ای به سلیمه، دارد و از شخصیت او در جایگاه دختری جوان آشنایی‌زدایی کرده است. برای مثال سلیمه در مراسم عزاداری پدربزرگش که عاشقانه او را دوست دارد قطره اشکی نمی‌ریزد (رک: عاشور، ۲۰۰۱: ۵۳). حال آنکه دیگر زنان حتی زنان غریبه، از خود بی‌تابی نشان می‌دهند.

این موقعیت، در خواستگاری سعد از سلیمه خود را نشان می‌دهد.

قالتْ أمُ حسنٍ: لم یکن جدُک لِیقبلَ به.

جدي کان یحبه کأنه أنا، ولقد قال لي: یا حسنَ لو طلبَ سعدٌ یدَ سلیمةَ زوّجْها له.

هلْ قالَ لک ذلک؟!

نعم قالَ!

قالتْ أم حسنٍ:

ولکنَ سلیمةُ لنْ تقبلَ.

أجابت سلیمةُ بسرعةٍ وحسمٍ:

مَنْ قالَ لکَ ذلک... لن أجدَ زوجاً کسعدٍ (*همان*: ۶۹).أم حسن گفت: پدر بزرگت هرگز زیر بار این وصلت نمی‌رفت.

پدر بزرگم مثل من دوستش داشت، و به من گفت: حسن، اگر سعد از سلیمه خواستگاری کرد، با این وصلت موافقت کن.

واقعا این طور گفت؟!

بله گفت.

أم حسن گفت:

ولی سلیمه قبول نمی‌کند.

سلیمه سریع و قاطعانه گفت:

کی به تو این حرف را زده... من همسری به خوبی سعد پیدا نمی‌کنم).

رفتار سلیمه در این موقعیت، با رفتار متداول و مورد انتظار از دختران متفاوت است. معمولا وقتی نظر دختر در مورد کسی که از او خواستگاری کرده پرسیده می‌شود، طفره می‌رود و اگر موافق هم باشد، با لطایف الحیل منظورش را می‌رساند، اما سلیمه بر خلاف چنین توقعی، آشکارا موافقتش را اعلام می‌کند.

تیپ‌سازی در رمان

یکی از ویژگی‌های سبکی رضوی عاشور در این رمان، تیپ‌سازی با بهره‌گیری از امکانات عنصر «توصیف» است. امروزه، نویسندگان از تیپ‌سازی ابا دارند. «شخصیت نوعی یا تیپ نشان‌دهنده خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگر گروه‌ها و طبقه‌ها متمایز می‌کند» (میر صادقی، ۱۳۹٤: ۱٤۳).

عبداللهیان می‌گوید: نویسندگان هر چه بیشتر سعی می‌کنند که در داستان‌های جدید از تیپ‌سازی خودداری کنند و تا حد امکان اشخاص گنگ و مبهم بیافرینند تا خواننده بلافاصله پی به ماهیت آن‌ها نبرد» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ٤۲۳). توصیف ظاهر عموما در کار نویسندگان کلاسیک جای دارد و طرفداران رمان پسا مدرن، با توصیف مشخصات فیزیکی کاراکترها مخالفند و آن را ضروری نمی‌دانند (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۲۱٦-۲۱۷). عاشور

توصیف ظاهر را امری ضروری ساخته است. او نویسنده‌ای با رویکرد مدرن در داستان‌نویسی است اما امکانات کلاسیک داستان‌گویی را کنار نمی‌گذارد:

«ولكنَ الرجلَ نزلَ المدينةَ في الصيفِ. رأسُه حليقٌ إلا مِن طوقٍ من الشعرِ يحيطُ بالقبةِ الجلديةِ اللامعةِ. وجهُه صارمٌ يضربُ إلى صفرةٍ ممتقعةٍ، جبهتُه عريضةٌ وعيناه صغيرتان تتطلعان في نفاذٍ محقّقٍ. له أنفٌ أقنى وشفتانِ دقيقتانِ مزمومتانِ زادت العليا على السفلى امتلاءً. جسدُه نحيلٌ مشدودٌ و يبدو حينَ ينشرُ ذراعيه في ثوبِه الأسودِ الفضفاضِ، كوطواطٍ بشريٍ هائلٍ» (عاشور، ۲۰۰۱: ۴۴).

(ولی این مرد تابستان به شهر آمد. موهای سرش تراشیده بود بجز کاکلی که با کلاهی چرمین و براق احاطه شده بود. صورتش جدی بود و به زردی کم‌رنگ مایل بود، پیشانیش پهن و چشمانش کوچک و در عمق وجودت نفوذ می‌کرد. دماغی عقابی و لبانی ظریف و بر هم بسته داشت که لب بالایی او، از پایینی پرتر بود. بدنش لاغر و کشیده بود و وقتی در لباس سیاهش دستانش را از از هم می‌گشود، مثل خفاشی بزرگ با هیکل انسان می‌شد). فرد توصیف شده فقیهی قشتالی است که ماموریتش دیدار با فقهای عربِ گرانادا به منظور مجذوب کردن آنان است. او فردی مهربان و بخشنده در برابر عرب‌هاست. نویسنده برای ساخت و پرداخت این تیپ شخصیتی از کوچک‌ترین جزئیات صورت و بدن او نیز نگذشته و همه را با خواننده در میان گذاشته است.

شخصیت‌پردازی با بهره‌گیری از آیرونی

در معنای کلی، «آیرونی، پنهان کردن ناآگاهی از سوی کسی که چیزی را به زبان می‌آورد که منظور او نیست یا همه منظور او نیست» (ایرنا ریما، ۱۳۹۰: ١٤). در آیرونی حوادث یا موقعیت، گاه ما با حوادثی مواجه می‌شویم که برخلاف انتظارمان یا برخلاف آنچه باید پیش بیاید، اتفاق می‌افتد (بهره‌مند، ۱۳۸۹: ۱۹).

رضوی عاشور در مواردی از رمان، خودآگاه یا ناخودآگاه از آیرونیِ عموما موقعیت، به شخصیت داستانیش تمایز می‌بخشد:

«وافقَ حسنُ علی تزویجِ أختِه لِسعدٍ، و لکن سعداً حینَ نقلَ لَه أبو منصورٍ الخبرَ اضطربَ و سرت في بدنِه رجفةٌ یصاحبُها کأنه الخوفُ أو الحزنُ أو شيءٌ آخرُ. واصلَ عملَه بِصمتٍ ثم سارَ في الطرقاتِ لِیختلی بنفسِه و یفهمُ ما ألمَّ بها. ألا یریدُ سلیمةَ؟» (عاشور، ۲۰۰۱: ۷۱). (حسن با ازدواج خواهرش با سعد موافقت کرد ولی هنگامی که ابو منصور خبر را به سعد رساند مضطرب شد و لرزشی همراه با ترس و غم یا چیزی دیگر به او دست داد. کارش را در سکوت ادامه داد سپس در کوچه پس کوچه‌ها راه رفت تا با خودش خلوت کند و بفهمد چه بر سرش آمده. یعنی سلیمه را نمی‌خواهد؟). در این موقعیت، حادثه‌ای بر خلاف انتظار خواننده رخ می‌دهد. سعد تلاش زیادی برای کسب موافقت خانواده سلیمه می‌کند و افراد فراوانی را واسطه می‌کند اما وقتی جواب مثبت می‌شنود به جای بروز رفتارهای حاکی از شادی، گرفتار اضطراب می‌شود.

آیرونی‌های موقعیتی شگردی برای شخصیت‌پردازی است، زیرا خواننده را با ابعادی غیر قابل پیش‌بینی از شخصیت آشنا می‌کند و همین ویژگی شخصیت، به او تمایز می‌بخشد.

نتیجه‌گیری

شخصیت‌پردازی در این رمان، خواننده را با این نکته مواجه می‌کند که افزون بر شخصیت‌های اصلی، شخصیت‌های فرعی رمان نیز کارکرد شخصیت‌پردازانه و نمادین دارند و به روشن شدن جنبه‌هایی از شخصیت اصلی کمک می‌کنند.

عاشور نگاهی خاص به ظاهر و قیافهٔ شخصیت دارد. او دو کار عمده از ظاهر و قیافهٔ شخصیت می‌کشد. کارکرد اول آن، به دست دادن نوعی روان‌شناسی شخصیت است. در این زمینه، او چون روان‌کاوی مسلط به درون شخصیت‌هایش با توصیف قیافه به عمق و خفایای درونی شخصیت راه می‌یابد و گاه نیز او با این کار به تمایز شخصیت‌ها از همدیگر می‌پردازد. بنابراین توصیف ظاهر برای رضوی عاشور، از روی عادت نیست و جنبهٔ تزیینی ندارد بلکه کارکردهای شخصیت‌پردازانه دارد.

رضوی عاشور، از همه امکانات شخصیت‌پردازی روایی و نمایشی در جای درست خود بهره می‌گیرد اما بسامد بهره‌گیری او از شخصیت‌پردازی غیر مستقیم و نمایشی بیشتر است و این نوع شخصیت‌پردازی، برای نویسنده هنری‌تر و چالش‌برانگیزتر است. رضوی چنان خود را درگیر این نوع شخصیت‌پردازی کرده که موفّق به اعمال خلاقیت‌هایی شده است. او عنصر گفتگو را در خدمت عنصر شخصیت‌پردازی قرار داده است. وی همچنین از طریق گفتگو توانسته، با معرفی شخصیت‌های متنوع، دیدگاه‌های متنوعی نیز به نمایش بگذارد و موجد چند آوایگی و چند صدایی در رمان شود.

ویژگی دیگر سبکی عاشور این است که تلاشی مجدانه برای ایجاد تمایز بین شخصیت‌های داستانیش می‌کند تا جایی که خواننده به راحتی آن‌ها را از هم باز بشناسد. تکنیک آشنایی‌زدایی یکی از شگردهای او برای رسیدن به این هدف است.

رضوی عاشور در کنار شخصیت، از تیپ داستانی نیز غافل نیست زیرا به خوبی آگاه است که یک رمان در کنار شخصیت‌های متنوع باید از تیپ نیز خالی نباشد.

دیگر جنبهٔ شخصیت‌پردازانهٔ عاشور، شگرد آیرونی موقعیتی برای ایجاد شخصیت متمایز است. رضوی عاشور، از دیگر عناصر داستان و تکنیک‌ها استفاده ابزاری می‌کند تا در امر شخصیت‌پردازی توفیق بیشتری حاصل کند. شخصیت برای او صرفا ابزار چیزی نیست و نمی‌خواهد از شخصیت بهره‌کشی معنایی کند بلکه شخصیت برای او هدف است. لذا می‌توان رمان او را «رمان شخصیت» دانست.

منابع و مآخذ

- بهره‌مند، زهرا (۱۳۸۹ش)، «آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه» فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ٤٥، صص ۱۰ – ۳٦.
- پاینده، حسین (۱۳۹۲ش)، گشودن رمان؛ رمان ایرانی در پرتو نظریه و نقد ادبی، چ اول، تهران: مروارید.
- دقیقیان، شیرین دخت (۱۳۷۱ش)، منشأ شخصیت در ادبیات داستانی، ناشر: نویسنده.
- عاشور، رضوی (۲۰۰۱م)، ثلاثیة غرناطة، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار الشروق.

– عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱ش)، «داستان و شخصیت‌پردازی در داستان» مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ٤١٠–٤٢٥.

– قاسمی پور، قدرت و محمود رضایی دشت ارژنه (۱۳۸۹ش)، «تحلیل فرمالیستی پیرنگ در داستان-های کوتاه معاصر فارسی»، ادب پژوهی، سال ٤، پیاپی ۱۳، صص ٦١ – ۸۳.

– محمود عبیدات، زهیر (۲۰۰٦م)، ثلاثیة غرناطة: مقاربة الحاضر؛ دراسة فی روایة الروائیة رضوی عاشور، مجلة الدراسات، فی حقل العلوم الاجتماعیة والإنسانیة، المجلّد ۳۳، العدد ۳، صص ٥٩١ – ٦٠٦.

– مکاریک، ایرنا ریما (ش۱۳۹۰)، دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ چهارم، تهران: آگه.

– میر صادقی، جمال (١٣٩٤ش)، عناصر داستان، چ نهم، تهران: سخن.

– میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷ش)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی) چ اول، تهران: کتاب مهناز.

– نجم، محمد یوسف (۱۹۷۹م)، فن القصة، بیروت: دار الثقافة.

الدراسة النقدية لرواية «ثلاثية غرناطة» لرضوى عاشور من منظور الإبداعيات في عنصر الشخصية

خديجه محمدى درخشش[١]
يحيى معروف[٢]
مجيد محمدى[٣]
جهانگير اميرى[٤]

الملخص

يُعتبر عنصر الشخصية أحد أهم عناصر القصة. إن النجاح وعدم نجاح الروائي يعود إلى تناول الشخصية. تعتبر رضوى عاشور الروائية المصرية إحدى أشهر الروائيين في العالم العربي، عبر رواية «ثلاثية غرناطة». تحتوي هذه الرواية على شخصيات رئيسة وثانوية حيث بذلت الروائية جهدها لخلق هذه الشخصيات بناءا على الدقة والإبداعية. مسألة هذه المقالة أن الروائية نجحت عبر ممارسة في إبداعيات في خلق شخصيات منفردة. يقوم منهج البحث على الكتب عبر مقاربة تحليلية نقدية.النتيجة العامة للمقالة هي أن رضوى عاشور انتهجت مقاربة استعراضية ولهذا أجهدت نفسها لكي تكون معالجة الشخصية متمتعة بجدارة فنية وجمالية. نجحت عاشور في استخدام سائر عناصر القصة مثل الحوار ليكون في خدمة عنصر الشخصية. بعبارة أخرى، نجحت في استخدام عنصر الحوار لإعطاء التمايز للشخصية، وأعطت لروايتها تعددية الآراء والأصوات. استخدمت عاشور جميع إمكانيات تراثية وحديثة كانت في حوزتها مثل وصف الظاهر، خلق الشخصية النوعية، والانزياح، والمفارقة (الآيروني)، و ايجاد التمايز بين الشخصيات، لكي تخلق شخصيات بديعة. يمكن القول إنّ عنصر الشخصية لها الأولوية في هذه الرواية رغم تعدد الحوادث فيها. بناءاً على ذلك يمكن تسمية رواية ثلاثية غرناطة رواية الشخصية.

الكلمات الرئيسة: عنصر الشخصية، رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، خلق الشخصية الإبداعية.

١- طالبة دكتوراه فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازى، كرمانشاه
٢- أستاذ فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازى، كرمانشاه
٣- أستاذ مساعد فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازى، كرمانشاه
٤- استاذ مشارک فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازى، كرمانشاه

Critical study of "Thrice of Granada" by Razav Ashour from the viewpoint of creativity in characterization

[1]Khadijeh Mohammadi Derakhshesh, PhD student The Field of Arabic Language and Literature at Razi University, Kermanshah
Yahya Marouf, Professor of Arabic Language and Literature Department, Razi University, Kermanshah
Majid Mohammadi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature Department, at Razi University, Kermanshah
Jahangir Amiri, Associate Professor of Arabic Language and Literature Department, at Razi University, Kermanshah

Received: 20-01-2019 Accepted: 21-04-2019

Abstract

Razav Ashour, the writer of "Thrice of Granada", is one of the most famous authors in the Arab world. His novel includes multiple main and supplementary characters, and the writer has performed the characterization of all of them accurately. The main purpose of this paper is to study the artistic creativity of the writer in developing the unique characters in the novel "Thrice of Granada". For this purpose, the library method is used through a critical and analytic approach.The results of the study generally suggest that Razav Ashour has adopted a mainly dramatic approach so as to make the character development of his novel more artistic and aesthetic. He has also been successful in applying the element of dialog with which to establish multiple voices in his novel. Ashour has created unique characters by taking advantage of every traditional and modern narration possibilities, such as physical description of characters, typecasting, defamiliarization, irony, and character differentiation. It is to be mentioned that the element of character, though being eventful, always moves along the streamline of the novel. So, "Thrice of Granada" can be considered as a character-oriented novel.

Keywords: Character element, Razav Ashour, Thrice of Granada, Creative characterization.

1- Corresponding Author Email: Y.Marof@Yahoo.com

Analyzing the aspects of artistic Narcissism in Baroudi's poems

[1]Seyyed Fazlollah Mirghaderi, Professor of Arabic Language and Literature at Shiraz University
Davood Nejati, PhD of Arabic Language and Literature at Isfahan University
Effat Mardani, PhD student of Arabic Language and Literature at Isfahan University

Received: 08-08-2018 Accepted: 18-11-2018

Abstract

Composing poetry originates from the refined soul of the poet and his subconscious mind. This artistic creation, since ancient times, has been of appeal and praise for mankind. A poet who finds himself at the pinnacle of art and literature becomes proud enough to kneel down to praise the glory of his art. This poetic Narcissism is remarkable in Baroudi's poetry, the pioneer of contemporary Arabic poetry. In this regard, the present study applies a descriptive-analytical method to analyze the phenomenon in his poems through identifying and explaining the artistic expressions of Narcissism there. The factors influencing Baroudi's Narcissism should be sought in his trainings, ambitions, career in military positions, and pursuit of the classical school. These features are manifested in his words and utterances with which he boasts about his modernism, reviving the poetic tradition, power of expression, gift of poetry, and supeiority of his poetry to that of others.

Keywords: Contemporary Arabic poetry, Classical school, Narcissism, Baroudi.

1- Corresponding Author Email: sfmirghaderi@gmail.com

Analysis of place belonging in the novel "Enni ashtaqho elayk" by Sana Abou Sharar

[1]Nassrin Kazemzadeh, PhD student in Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University
Kobra Roushanfekr, Associate Professor in Department of in Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University
Faramarz Mirzaei, Professor in Department of in Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University
Mohammad Jafar Yousefian, Associate Professor Faculty of Arts, Tarbiat Modares University
Received: 30-05-2018 Accepted: 28-11-2018

Abstract

Sense of belonging of a person to an emotional and meaningful place makes that place valuable and distinctly interesting for him or her. This sense is associated with psychological, physical, and even social contexts. So far, most pieces of research on fictional locations have been on descriptive aspects, but dealing with a location in the light of sense of belonging justifies various psychological, emotional, and physical attachments of the characters and their mutual engagement with the story setting. In this regard, the text goes away from being a mere description of a place. The place in the novel "Enni ashtaqho elayk" has a very colorful meaning for Abou Sharar. The corresponding descriptions are based on the approach of environmental psychology that focuses on the place and its relationship with the individual. This fictional phenomenon can be analyzed in such a way so as to indicate the artistic features of the location in the story. This research seeks to explore the formation of a sense of belonging to place in the novel by a descriptive method. The sense is so strong that the characters of the story cannot feel alive without it. From the psychological point of view, there are three dimensions of sense of belonging found in the story including interpersonal and spatial and structural. Of these, the spatial dimension better accounts for the formation of the sense of belonging to the place.

Keywords: Sense of belonging to a place, Enni ashtaqho elayk, Sana Abou Sharar.

1- Corresponding Author Email: nkazemzade@yahoo.com

Psychological survey of personality types in Miral al-Tahawi's novel "Bazenjan Al-Zarqa" according to Karen Horney's theory

[1]Abdolahad Gheibi, Associated Professor, Azarbaijan Shahid Madani University
Habibe Khoshnafs, Master of Arab Language and Literature, Allameh Tabataba'i University

Received: 14-03-2018 Accepted: 15-12-2018

Abstract

Miral al-Tahawi is an Egyptian contemporary writer who believes that the style of any writer denotes his or her social development and mental state. In the novel "Bazenjan Al-Zarqa", the writer's spirit is clearly evident in the characters of the story. She attempts to express a variety of religious and social suppressions against eastern woman. The characters of her novel have been analyzed in this article through a descriptive-analytical method and based on the psychological theory of Karen Horney, a prominent German psychologist. Horney has paid special attention to the subject of culture and environment in her psychoanalytic theories. The neurotic characters of the novel "Bazenjan Al-Zarqa" are entangled in a kind of neuroticism caused by their living environment and its specific attributes, which can be criticized and analyzed by psychological theories of Horney. This research seeks to examine the characters of the novel according to the three personality types of compliant, aggressive, and detached. Also, their ways of defending in the context of society is investigated. The results of the research show that among the five main characters that play roles in the story, except the father of the hero of the story, who has a normal personality type the other characters are in the group of neurotic and non-healthy personality types. Due to environmental and cultural damages, these characters suffer from radical anxiety that has led to the formation of abusive relationships among them.

Keywords: Psychological criticism, Personality, Karen Horney, Bazenjan Al-Zarqa, Miral al-Tahawi.

1- Corresponding Author Email: Abdolahad@azaruniv.ac.ir

Analysis of the prison-written poems of Ibrahimal_Maqadami based on layer stylistic factors

[1]Jahangir Amiri, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah
Shiva Sadeghi, Faculty Member of Arabic Language and Literature Department Payame Noor University
Nouroddin Parvin, Assistant Professor of Shahid Mahallati Faculty, Qom

Received: 11-11-2017 Accepted: 15-12-2018

Abstract

Prison poem is a poetic text that describes the sufferings of a poet. However, for Ibrahim Moqadami, a Palestinian martyred poet, like other intellectual, this type of poetry is not only a reflection of sufferings and grief's but also an inspired citation of the passion of resistance and the struggle of oppressed Palestinians to open the doors to hope, freedom and victory. This research is a descriptive-analytical study that aims at the fertility of the prison poems of the poet based on the elements of layer stylistics and seeks to realize how this committed poet has used the capacity of layer linguistic resources to deal with the concepts of struggle and perseverance. The study confirms the layer effectiveness of stylistic components to better understand the underlying layers of meaning in literary texts. The wide use of Bahr-e Ramal in his poems denotes the attention of the poet to gentle rhythms so as to provide the reader with an atmosphere of peace and relaxation. At the lexical level, abstract and concrete items are equally used. At the syntactic level, statements and imperatives are parallel, which serves to embody the truth and impart the feelings of a combatant. Rhetorically speaking, the sensory images in the poet's text excellently reflect the sufferings of a Palestinian captive. Ideologically speaking, however, his poems depict the firm faith of a jailed combatant who believes in the effectiveness of resistance and the victory that follows.

Keywords: Layer stylistics, Arabic literature, Poetry of resistance, Prison poem, Ibrahim Moqadami.

1- Corresponding Author Email: gaamiri686@gmail.com

Manifestation of magical realism in the novel "Alrajol allazi yakrah nafsahu" written by Hanna Mina

[1]Simin Gholami, Assistant Professor University of Osool Tehran

Received: 09-12-2017 Accepted: 03-12-2018

Abstract

Magical realism is a modern method of story writing in which the writer mixes such elements as "mystery and magic" and “imagination and illusion” with real incidents in such a skillful way that real and surreal characters and incidents appear completely natural and plausible to readers. Hanna Mina is one of the capable contemporary Syrian novelists most of whose themes regard the differences between the poor and the rich, a far distance between man’s wishes and everyday life realities, fighting for social justice, and the French dominance. He has written a novel called "Alrajol allazi yakrah nafsahu" (A man who hates himself) using the magical realism method. The present study is a descriptive–analytical one and aims to review the magical realism parameters and the way they are used in this story. The findings of the research show that the novel is based on magic realism to reflect life problems and collapse of traditional infrastructures as well as the author’s and other people’s mutual impressions in negative and positive perspectives. Also, the novelist has been able to display his concerns to readers by combining reality and dream in an artistic way. Among the parameters used in his novel, the most noticeable ones are the coexistence between reality and magic, symbol and legend, and bureaucracy and injustice in the society.

Keywords: Magical realism , Novel writing, Alrajol allazi yakrah nafsahu, Hana Mina.

1- Corresponding Author Email: simingholami52@yahoo.com

Study of the function of music in visualization and imagination in the poetry of Abdullah Bardony

[1] Mostafa Mahdavi Ara, Assistant Professor, Hakim Sabzevari University
Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghāni, Assistant Professor, Hakim Sabzevari University

Received: 07-04-2017 Accepted: 07-04-2018

Abstract

Music in lyrics is one of the important elements that create poetic images and stimulating the imagination of audience. With rhythmic words and suitable classical prosody, a poet can depict in the audience the images that arouse the intended emotions and imagination. Given that the sense of hearing plays a primary role in the blind, the present study seeks to examine the status of music in the poetry of Abdullah Brdony, a Yemeni blind poet, and how it functions to arouse imagination and draw desired mental images. The research, which is based on a descriptive-analytical method, is an attempt to determine how successful the poet has been in creating images using musical lyrics. The results of the study show that Abdullah Brdony has been able to create exquisite images in the mind of the audience by using such prosodic factors as rhyme, rhythm, and short but exciting feet. The major feature of his internal music is the repetition of certain letters or words.

Keywords: Abdullah Bardony, Music in poetry, Image creation.

1- Corresponding Author Email: m.mahdavi@hsu.ac.ir

Contents

1- Study of the function of music in visualization and imagination in the poetry of Abdullah Bardony
2- Manifestation of magical realism in the novel "Alrajol allazi yakrah nafsahu" written by Hanna Mina
3- Analysis of the prison-written poems of Ibrahimal_Maqadami based on layer stylistic factors
4- Psychological survey of personality types in Miral al-Tahawi's novel "Bazenjan Al-Zarqa" according to Karen Horney's theory
5- Analysis of place belonging in the novel “Enni ashtaqho elayk” by Sana Abou Sharar
6- Analyzing the aspects of artistic Narcissism in Baroudi's poems
7- Critical study of "Thrice of Granada" by Razav Ashour from the viewpoint of creativity in characterization

Addresss
Iran-yazd

Yazd University Faculty of Foreign Languages

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

http://mcal.yazd.ac.ir

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

The Journal
of
New Critical Arabic Literature

Yazd University

Faculty of Foreign Languages

Spring and Summer 2019
No. 18
Ninth Year

In The Name

Of God