دانشگاه یزد
دانشکده زبان های خارجی

نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی

سال نهم / نوزدهم پیاپی / هفدهم علمی پاییز و زمستان ۱۳۹۸ ISSN:۲۳۲۲-۵۰۶۸

- خاستگاه نماد و اسطورهٔ پرندگان در ادبیات پایداری (بررسی موردی اشعار سمیح القاسم)
  یحیی معروف، مریم معصومی
- تحلیل داستان "الغریب" نجیب کیلانی بر مبنای رمزگان پنجگانه بارت
  علی قهرمانی، آرزو شیدایی، صدیقه حسینی
- تحلیل گفتمان انتقادی رمان چهارگانه "الخسوف" بر اساس رویکرد "نورمن فرکلاف"
  قاسم ابراهیمی، ابراهیم اناری بزچلویی، ابوالفضل سجادی، محمد جرفی
- تحلیل نشانه شناختی تصاویر روی جلد دیوان‌های شعری ابراهیم نصرالله (بررسی موردی: دیوان‌های "نعمان یسترد لونه" و "فضیحة الثعلب")
  مریم رحمتی، شهریار همّتی، سارا کرمی
- خوانشی تحلیلی از صحنه آغازین رمان "اللص والکلاب" اثر نجیب محفوظ
  عادل آزاددل، جواد گرجامی، نرگس معصومی
- نشانه‌شناسی قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی بر اساس نظریهٔ خوانش اکتشافی و پس‌کنشانهٔ مایکل ریفاتر
  وجیهه گلین مقدم، لیلا قاسمی حاجی آبادی، کتایون فلاحی
- نقد جامعه‌شناختی رمان شیکاگو اثر علاء الأسوانی بر پایهٔ نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی
  محمودرضا توکلی محمدی، محمدعلی آذرشب
- بررسی شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن در تصاویرداستان‌های کودکانه‌ی یعقوب شارونی
  مژگان بیات کشکولی، علی اصغر حبیبی، عبدالباسط عرب یوسف آبادی
- نقد پسااستعماری رمان غدا یوم جدید اثر عبدالحمیدبن‌هدوقه (مطالعه موردی: نژادگرایی)
  مجتبی قنبری مزیدی، فاطمه قادری، بهنام فارسی
- تحلیل اگزیستانسیالیستی شخصیت اوّل (عمر) رمانِ "الشحّاذ" اثر نجیب محفوظ
  سید مصطفی موسوی اعظم، محمود حیدری
- روانکاوی مؤلفه‌های شادکامی در شعر خالد أبوخالد براساس روانشناسی مثبت‌گرا
  فائزه پسندی، عباس اقبالی، محسن سیفی
- نشانه‌شناسی عنوان در قصیده «من یومیات سیف بن ذی یزن فی بلاد الروم» سروده عبدالعزیز مقالح
  امیر فرهنگ‌نیا

نقد ادب معاصر عربی

سال نهم / نوزدهم پیاپی / هفدهم علمی پاییز و زمستان ۱۳۹۸

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

Volume19

ISSN:2322-5068

- Status of symbol and myth of birds in the resistance literature: A case study of the lyrics of Samih al-Qasim
- Analysis of “Alquarib” written by Najib Killany on the basis of Barthes quintuple mysteries
- Critical discourse analysis of the quadriparitite "Al-Khusuf" based on Norman Fairclough’s theory
- The semiotic analysis of images on the cover of Ebrahim Nasr-Allah’s anthology
- An analysis of the starting scene of the novel "Al-Las va Al-Kelab" by Najib Mahfouz
- Semiotic analysis of the ballad ‘Belgique’ by Nazar Qobbani based on the Michael Reifatore's exploratory reading theory
- The sociological criticism of Ala Asvani's novel "Chicago" based on the theory of generative structuralism
- The study of the counter-anticipatory decentralization techniques in the children’s stories of Yaghoub Al-Sharoni
- Post-colonial criticism of the novel ‘Ghadan Youmon-Jadid’ by Abdol Hamid ibn-eHadouqa: A case study of Ethnicity
- Existentialist analysis of Omar as the first personality of the novel Al-Shahaz (beggar) by Najib Mahfouz
- Positive psychoanalysis of the poetry of Khalid Abu Khalid
- The semiotics of the title in the poem “the diary of Saif Bin Ziyazan in the Roman world” by Abdulaziz al-Maqalah

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی

نقد ادب معاصر عربی

سال نهم، شمارۀ نوزدهم پیاپی و هفدهمین شماره علمی

پاییز و زمستان ۱۳۹۸

دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم، شمارۀ نوزدهم پیاپی و هفدهمین شماره علمی
پاییز و زمستان 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 سجاد اسماعیلی	عضو هیأت علمی دانشگاه بین‌المللی امان خمینی
دکتر رضا افخمی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر علی افضلی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر نرگس انصاری	عضو هیأت علمی دانشگاه امام خمینی قزوین
دکتر خداداد بحری	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر محسن پیشوایی علوی	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر امید جهان بخت لیلی	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر سید اسماعیل حسیتی اجداد	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر مهدی خرّمی	عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری
دکتر فرهاد رجبی	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر علی اصغر روان شاد	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر تورج زینی وند	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر خیریه عچرش	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر عبدالأحد غیبی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر سید حسن فاتحی	عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی سینا
دکتر بهنام فارسی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر بهروز قربان زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر اویس محمدی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر دانش محمدی	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر وصال میمندی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد

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.

۵- 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

۱ – قلم‌ها

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

اندازه قلم‌هابه شرح زیر باشد:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۲- فاصله‌ها

فاصله‌ها به شرح زیر باشد:

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

۳- طول و عرض متن (حاشیه‌ها)

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

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

دفتر نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

تلفن: ۰۳٥-۳۸۲۱۰٥٦٤ فاکس: ۰۳٥-۳۱۲۳۲۰۹٦

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

برگ درخواست اشتراک دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصرعربی

مشخصات مشترک

نام..... نام خانوادگی.....

شغل یاسمت: .....میزان تحصیلات: .....

نام سازمان (اشخاص حقوقی): .....

نشانی: .....کد پستی: .....

شماره تلفن: .....

Email: .....

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

توضیحات:

بهای هر شماره با احتساب هزینه‌های پستی (چهل و پنج هزار ریال) است که لازم است حداقل برای دو شماره مبلغ لازم به حساب جاری شمارهٔ ۲۰۰۷۵۱۸٦۸۷ بانک تجارت دانشگاه یزد به نام درآمد انتشارات دانشگاه یزد واریز گردد و اصل فیش بانکی همراه با فرم اشتراک تکمیل شده به نشانی دفتر مجله ارسال شود.

نشانی دفتر فصلنامه: یزد – کدپستی ۱۳۱٤۹-۸۹۱۵۸ صفائیه – خیابان پژوهش- دانشگاه یزد ساختمان استقلال- دفتر دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی.

تلفن: ۳۸۲۱۰٥٦٤ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
خاستگاه نماد و اسطورهٔ پرندگان در ادبیات پایداری (بررسی موردی اشعار سمیح القاسم) یحیی معروف، مریم معصومی	۱
تحلیل داستان "الغریب" نجیب کیلانی بر مبنای رمزگان پنجگانه بارت علی قهرمانی، آرزو شیدایی، صدیقه حسینی	۲۵
تحلیل گفتمان انتقادی رمان چهارگانه "الخسوف" بر اساس رویکرد "نورمن فرکلاف" قاسم ابراهیمی، ابراهیم اناری بزچلویی، ابوالفضل سجادی، محمد جرفی	٤۹
تحلیل نشانه شناختی تصاویر روی جلد دیوان‌های شعری ابراهیم نصرالله (بررسی موردی: دیوان‌های "نعمان یستردّ لونه" و "فضیحهٔ الثعلب") مریم رحمتی، شهریار همّتی، سارا کرمی	۷۳
خوانشی تحلیلی از صحنه آغازین رمان "اللص والکلاب" اثر نجیب محفوظ عادل آزاددل، جواد گرجامی، نرگس معصومی	۹۹
نشانه‌شناسی قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی بر اساس نظریهٔ خوانش اکتشافی و پس‌کنشانهٔ مایکل ریفاتر وجیهه گلین مقدم، لیلا قاسمی حاجی آبادی، کتایون فلاحی	۱۲۳
نقد جامعه‌شناختی رمان شیکاگو اثر علاء الأسوانی بر پایهٔ نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی محمودرضا توکلی محمدی، محمدعلی آذرشب	۱٤۳
بررسی شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن در تصاویرداستان‌های کودکانه‌ی یعقوب شارونی مژگان بیات کشکولی، علی اصغر حبیبی، عبدالباسط عرب یوسف آبادی	۱۷۱
نقد پسااستعماری رمان غدا یوم جدید اثر عبدالحمیدبن‌هدوقه (مطالعه موردی: نژادگرایی) مجتبی قنبری مزیدی، فاطمه قادری، بهنام فارسی	۲۰۵
تحلیل اگزیستانسیالیستی شخصیت اوّل (عمر) رمانِ "الشحّاذ" اثر نجیب محفوظ سید مصطفی موسوی اعظم، محمود حیدری	۲۳۱
روانکاوی مؤلفه‌های شادکامی در شعر خالد أبوخالد براساس روانشناسی مثبت‌گرا فائزه پسندی، عباس اقبالی، محسن سیفی	۲۵۵
نشانه‌شناسی عنوان در قصیده «من یومیات سیف بن ذی یزن فی بلاد الروم» سروده عبدالعزیز مقالح امیر فرهنگ‌نیا	۲۸۳

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

خاستگاه نماد و اسطورهٔ پرندگان در ادبیات پایداری
(بررسی موردی اشعار سمیح القاسم)

یحیی معروف[۱]، استاد دانشگاه رازی
مریم معصومی، کارشناس ارشد دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰٤/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۹/۰۱

چکیده

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ ادبیات پایداری، به کارگیری عناصر نمادین در آن است. در این میان، نمادهای طبیعی، نمود زیادی در بیان اندیشه‌های شاعران مقاومت داشته‌اند. پرندگان جزئی از عناصر طبیعت هستند که شاعرانِ حوزهٔ ادبیات پایداری برای پربارکردن مضامین اشعار خود و استفاده نمادین، از آنها بهره برده‌اند. سمیح القاسم به عنوان یکی از شاعران برجسته حوزهٔ ادبیات پایداری از اسطوره و نمادِ پرندگان، برای بیان اندیشه‌های مبارزه‌طلبانه و آزادی‌خواهانهٔ خود بهره‌جسته است و آن را به عنوان پوششی برای بیان اعتراض به وضع نامناسبِ انسان فلسطینی به کار می‌گیرد؛ وی توانسته به زیبایی، به این هدف خود جامهٔ عمل بپوشاند و با استفاده از نمادهایی با بارهای معنایی مثبت و منفی، از یک‌سو چهرهٔ ستمکاران و زشتی اعمال آنان و از سویی دیگر لزوم مبارزه و پایداری انسان فلسطینی را به تصویر بکشد. از آنجا که مردم و سرزمین، بخش عظیمی از شعر وی را دربرگرفته و صورت‌های نمادین پرندگان به صورتی غیر مستقیم به آنها اشاره دارد؛ پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی بر آن است تا به واسطهٔ پرده‌برداری از نحوهٔ کاربرد نماد پرندگان در شعر سمیح القاسم، بخش عظیمی از شعر او را رمزگشایی کند.

کلید واژه‌ها: ادبیات پایداری، اسطوره، نماد، پرندگان، سمیح القاسم.

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

مقدمه

سمیح القاسم، یکی از شاعران بزرگ فلسطینی عصر حاضر است که با گرفتاری‌ها و مصیبت‌هایی که گریبان‌گیر مردم فلسطین شده؛ دست و پنجه نرم کرده است. او از شاعران متعهدی است که با تمام صداقت، بارِ درد و رنج‌های مردم ستمدیدهٔ فلسطین را به دوش کشیده و نامش با شعر مقاومت فلسطین گره خورده است. اندیشه‌های انسانی، سیاسی و موضوعاتی از قبیل آزادی و آزادی‌خواهی، مبارزه با ظلم و نمایاندن ابعاد و زوایای پنهانی تجاوز، دعوت به مبارزه، مقاومت و سازش‌ناپذیری؛ حجم وسیعی از شعر وی را شامل‌شده است. «غم‌های فلسطین در اشعار این شاعر مقاوم موج می‌زند و اشعار او سفیرانی هستند که به چهارسوی جهان می‌روند و از اشک‌های فلسطینیانِ دربند حکایت می‌کنند. در شعر سمیح القاسم انگیزه‌های قوی برای مقاومت انسان در برابر ستم و ستمکاران به خوبی نمایان است» (بیدج، ۱۳٦۸: ۳٤). وی در فضای رعب و وحشت حاکم بر فلسطین اشغالی که آزادی انسان فلسطینی درآنجا سلب شده است و به منظور فرار از فشارهای سیاسی و ترس از مجازات صهیونیست‌ها، به دنیای رمز و اسطوره پناه می‌برد؛ تا بدین‌گونه بر ارزش فنی شعر خویش بیفزاید. «ضرورت دیگری که موجب می‌شود تا شاعر فلسطینی از مفاهیم نمادین در سروده‌هایش بیشتر استفاده کند، جنبهٔ زیبایی‌شناسی کلام و ارزش هنری آن بوده است؛ چرا که شعر مقاومت در سال‌های نخستین به ورطهٔ احساس‌سرایی و کم‌رنگی خیال سقوط کرده بود» (روشنفکر و همکاران، ۱۳۹۰: ٤۷). سمیح القاسم برای بیان اندیشه‌ها و احساس خود و حوادثی که در فلسطین می‌گذرد از همه ظرفیت‌های ادبی خویش بهره می گیرد تا وضعیت و شرایط مردم مظلوم فلسطین را به تصویر بکشد. عنصر طبیعت که یکی از عناصر مهم صور خیال شاعران است او را در بکارگیری نمادین آن در تصویرپردازی-های خود ترغیب کرده است. در این میان، کاربرد گستردهٔ پرندگان بر شعر او سایه انداخته است. شاعر نماد پرندگان را برای به تصویر کشیدن فضای سیاسی و اجتماعی جامعهٔ فلسطین به شکل گسترده‌ای به کار برده است و با بهره‌گیری از این عنصر طبیعی و کاربرد آگاهانهٔ آن در تصویرپردازی‌های خود، آن را از معانی معجمی خود خارج کرده و در معانی نمادین به کار می‌برد.

از آنجا که نماد و نمادگرایی حجم وسیعی از شعر وی را به خود اختصاص داده است؛ پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی نماد و اسطوره‌ی پرندگانی بپردازد که شاعر آنها را به صورتی هدفمند به‌کار برده‌است و به‌واسطه‌ی آن هم نقش این شاعر در آگاه‌سازی انسان فلسطینی و هم نحوهٔ به کارگیری نماد پرندگان و کارکردهای آن، در شعر وی روشن شود؛ این پژوهش در پی پاسخ‌دادن به پرسش‌های زیر است:

۱- شاعر چگونه از نماد پرندگان برای بیان اندیشه‌ها و آرمان‌های خود و مبارزات مردم فلسطین بهره برده است؟

۲- شاعر در به کارگیری نمادین پرندگان در جهت اهداف خود تا چه میزان موفق بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های فراوانی در قالب کتاب یا مقاله دربارهٔ سمیح القاسم و شعر او نگاشته شده است، که شعر وی را از جنبه‌های مختلف شکلی و مضمونی، مورد بررسی قرار داده‌اند؛ اما آنچه از میان این پژوهش‌ها، با رویکرد پژوهش کنونی در ارتباط است، مواردی است که به شعر وی از جنبهٔ نمادگرایی پرداخته‌اند که عبارتند از:

مقالهٔ «رمزية الطيور و الحيوانات في الشعر الفلسطيني المقاوم» (فتحی دهکردی و جعفری، مجله لغة العربية و آدابها، ۱۳۸۵ش: صص ۷۸-٦۷). این مقاله به صورت گذرا نماد پرندگان و حیوانات را در شعر شاعران فلسطینی بررسی کرده و چند نمونه از شعر سمیح القاسم را به طور اجمالی مورد واکاوی قرار داده است، مقالهٔ «گستره‌ی نماد و اسطوره در اشعار سمیح القاسم و حسن حسینی» (روشنفکر و همکاران، ۱۳۹۰ش، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ۱۳۹۰ش: صص ۷۱-٤۱)؛ طبق این پژوهش، سمیح القاسم از انواع نمادها و اسطوره‌های طبیعی، انسانی، حیوانی و مکانی استفاده کرده که عمل وی با تنوع و ابتکار همراه بوده است و مقالهٔ «جایگاه نمادین رنگ در ادبیات مقاومت، نمونهٔ موردپژوهانه: سمیح القاسم» (معروف و باقری، ۱۳۹۱ش، نشریهٔ ادبیات پایداری: صص ۵۰۰-٤۷٦) که

در آن به تحلیل معانی نمادینِ شماری از رنگ‌ها در اشعار وی پرداخته‌شده است. با این وجود، تاکنون پژوهشی که به تنهایی به بررسی نماد پرندگان در اشعار این شاعر برجسته مقاومت پرداخته باشد، صورت نگرفته است و این جستار نخستین پژوهش در این رابطه به شمار می‌آید که در آن سعی شده‌است تا با تحلیل کارکرد نمادین پرندگان، پرده از بسیاری از رمزهای شعری او برداشته‌شود.

نگاهی به زندگی سمیح القاسم

«سمیح القاسم» در سال «۱۹۳۹م» در «زرقای» اردن متولد شد، او تحصیلات ابتدایی و متوسطه خود را در شهرهای «رامه» و «ناصره» گذراند؛ سپس به مدت یک سال به تحصیل فلسفه و اقتصاد در مسکو پرداخت و بعد از آن در مدرسه‌ای شروع به تدریس کرد؛ اما پس از چندی با ورود به فعالیت‌های سیاسی و عضویت در حزب کمونیست از تدریس دست کشید. هنگامی که تنها سی سال داشت، شش مجموعه شعری را منتشر کرد. وی به خاطر فعالیت‌های ادبی و مواضع سیاسی خود دو بار در اسرائیل دستگیر شد و به زندان افتاد. وی از جمله شاعرانی است که از نزدیک شاهد ظلم و استبداد صهیونیست‌ها بوده و حاضر به ترک فلسطین نشد؛ سمیح چند سال در حصر خانگی به سر برد و از انجام هر کاری منع شد. حضور در این محیط، او و دیگر «شاعران را واداشت تا در بیداری و آگاهی ملی مردم بکوشند و بر علایق تغییرناپذیرِ هویت قومیشان تأکید کنند» (سلیمان، ١٣٧٦: ٢٢٨). «پیدایی شعرهای سمیح القاسم با احساسات و عواطف حماسی دینی و مبارزه‌جویانه، افکار عمومی اسرائیل را غافلگیر کرد. وی به هنگام برپایی انتفاضه در فلسطین اشغالی به یکی از بزرگترین شاعران نهضت انتفاضه تبدیل شد. او کسی است که هم با شعر و هم به طور عملی در این قیام حضور داشت» (حسینی و بیدج، ١٣٨٠: ١٠٥). سمیح القاسم رئیس اتحادیه‌ی نویسندگانِ عرب در فلسطین بوده و علاوه بر شعر، نمایشنامه‌ها و مقاله‌های فراوانی را به رشته‌ی تحریر در آورده است. نخستین مجموعهٔ شعری او با عنوان «مواکب الشمس» در سال «۱۹۵۸م» به چاپ رسید؛ علاوه بر آن، مجموعه‌های شعری دیگری از جمله: أغانی الدروب (١٩٦٤م) ، إرم (١٩٦٥م) ، دمی علی کفی (١٩٦٧م) ، دخان البراکین (١٩٦٨م) و...،

نمایشنامه‌های شعری با عنوان «قرقاش» و «المغتصبة و مسرحیات أخری» و رمان «إلی الجحیم ایَها اللکیک» و ... از او به یادگار مانده است. سمیح القاسم سرانجام در «۱۹ اوت ۲۰۱٤م» بر اثر بیماری «سرطان کبد» در بیمارستان «صفد» در مناطق اشغالی از دنیا رفت. جایگاه ادبی وی در کنار محمود درویش یکی از بزرگترین شاعران فلسطین است که برای بیان افکار و احساسات انقلابی و سازنده‌ی خود از رمز و اسطوره مدد می‌گیرد.

نماد و اسطوره

نماد[۱] که در زبان عربی از آن به عنوان «رمز» یاد می‌شود به معنای اشاره کردن است. راغب اصفهانی گوید: «رمز اشاره است با لب و نیز به معنی صوت خفی است و غمز، اشاره با ابرو است و هر کلام را که مانند اشاره باشد، رمز گویند» (راغب، ۱۴۱۲: ۳۶۶). در مجمع البیان آمده است: «رمز اشاره است با لب و گاهی در اشاره با ابرو و چشم و دست بکار می‌رود: قالَ آیَتُکَ أَلَّا تُکَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَیَّامٍ إِلَّا رَمْزاً (آل عمران،۴۱)» (طبرسی، ۱۳۷۲: ۲/ ۷۴۵). «نماد به چیزی یا عملی گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش» (داد، ۱۳۸۵: ٤۹۹-۵۰۰). به گفتهٔ چدویک[۲] نماد و نمادگرایی «هنر بیان اندیشه‌ها و عواطف و احساسات به گونه‌ای غیرمستقیم یا از طریق اشاره به چگونگی بیان آنهاست. شروع مکتب نمادگرایی از کشور فرانسه بوده و بعد از آن به دیگر مکان‌های دنیا از جمله اروپا و آمریکا گسترش یافت» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱). اهمیت کشف نمادها به گفته‌ی ژان شوالیه[۳] نمادشناس فرانسوی، این‌چنین است که: «دنیای بدون نماد، دنیای غیرقابل تنفس است و به سرعت موجب مرگ معنوی انسان خواهد شد. نماد ارتباط سادهٔ آگاهی نیست، بلکه نقطهٔ تلاقی حساسیت‌هاست. کسی که مفهوم نمادهای یک فرد یا یک ملت را درک کند، اصل این فرد یا ملت را شناخته است» (شوالیه و گرابران ، ۱۳۸۸: ۷۵).

و اما اسطوره[٤] در لغت از «السَّطْر» گرفته شده است؛ به معنای خط و نوشتن و اصل آن مصدر است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۴/ ۳۶۳). و «یسطر» به معنای «یؤلف» به کار می‌رود؛ یعنی چیزی نوشت که اصل و اساسی ندارد (فراهیدی، ۱٤۱۰: ۷/ ۲۱۰). در اصطلاح، «داستانی خرافی همراه با خیال‌پردازی است که در میان نیروهای طبیعی در قالب چهرهٔ موجودات

زنده و دارای شخصیت ممتاز جلوه می‌کند و ادبیات مردمی بر آن ساخته می‌شود» (وهبه و المهندس، ١٩٨٤: ٣٣-٣٢). «داستانی که در زمان قدیم برای مردمان وقت، معنای حقیقی داشته ولی امروزه در معنای لفظی و اولیهٔ خود، حقیقت محسوب نمی‌شود. به دیگر سخن، اسطوره زمانی history یعنی تاریخ بوده (معمولاً تاریخ مقدس)، اما امروزه به صورت story یعنی داستان فهمیده می‌شود» (شمیسا، ١٣٧٨: ٢٤١).

اسطوره و بیان نمادین در حوزهٔ ادبیات پایداری

به کارگیری نماد و اسطوره یکی از برجستگی‌های ممتاز شعر معاصر عرب به خصوص شعر مقاومت است. «شاید از مهم‌ترین انگیزه‌هایی که باعث روی‌آوردن شاعران عرب به اسطوره شده است، تحولات و حوادث سیاسی و اجتماعی و استعمار دولت‌های اروپایی، شکست در مقابل اسرائیل و سیطرهٔ این رژیم بر فلسطین باشد» (جبرا، ١٩٩٥، ٤٥). از این‌رو، «اشغال فلسطین به عنوان فاجعه‌بارترین حادثهٔ اجتماعی و سیاسی قرن بیستم برای مردم عرب، به حدی محافل ادبی عربی را تحت‌تأثیر قرار داده است که اغلب نویسندگان و منتقدین، نفوذ مفهوم تعهد در شعر را، نتیجهٔ تأثیر مشکل فلسطین بر ادبیات می‌دانند. شاعران مقاومت از رهگذر به‌کارگیری نماد و وسعت دایرهٔ معنایی آن، سعی نموده‌اند تجربه‌های خاص خود را به سطح یک تجربهٔ عام برسانند و تراژدی فلسطین را به سطح یک فاجعهٔ انسانی ارتقاء دهند» (احمدی چناری، ١٣٩٠: ٢). نارضایتی شاعر معاصر عرب از وضعیت حاکم بر کشورهای عربی و اسارت آن‌ها در دست بیگانگان، نیاز هر چه بیشتر به قهرمانی که بتواند حس خیزش، زایش و پیروزی را در میان مردم بیدار کند، بیشتر می‌کرد. به این ترتیب، اسطوره و بیان نمادین به صورت ابزاری در دست هنرمندان عرب درآمد تا با توجه به استعدادهای خویش، از آن در جهت رسیدن به اهدافشان استفاده کنند. به طور کلی، اشعاری که با الهام از مبارزه‌ی فلسطین سروده شده‌اند، از سه دسته نماد بهره برده‌اند: «نخست نمادهایی که جایگزین فلسطین می‌شوند و آن را یک سرزمین غصب شدهٔ عربی نشان می‌دهند، دوم آن‌هایی که نمایانگر اعراب فلسطین هستند و سوم نمادهایی که

جانشین اسرائیل شده و او را قدرتی مهاجم و نژادپرست و غاصب معرفی می‌کنند» (سلیمان، ۱۳۷۶: ۱۷۹).

کاربرد نماد پرندگان در شعر سمیح القاسم

نقش پرندگان از دیرباز تاکنون در اشعار شاعران جلوه‌گر بوده است. که گاه به توصیف جلوه‌های زیبایی‌شناختی آنها اشاره می‌کند؛ «تلألؤ رنگها، تنوع گونه‌ها، گوناگونی آوازها و شکوه پرواز آنها، همگی موجب شده‌اند که مرغان و پرندگان همواره در کنار عناصری مانند بهار، گل، آسمان، خورشید، سحر، دریا، باغ و بستان، جنگل و درختان و مهتاب توصیف شوند» (علوی، ۱۳۸٦: ۸٦). گاه نیز از ماورایی‌بودن این حیوانات و ارتباطشان با ارواح سخن به میان آمده است که «ارواح شهدا به شکل پرنده‌ای سبز رنگ به بهشت پرواز می‌کنند» (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸: ۲۰۰). شاید این توصیفات به واسطه‌ی بال آنهاست چرا که حسرت پرواز و رهایی مدت‌هاست که با انسان همراه است. اما به جرأت می‌توان گفت که بیشترین کاربرد نماد پرندگان، در ادبیات عرفانی و صوفیانه بوده است؛ آنجا که عارف و سالک به مثابه پرنده‌ای است که چندی از اصل خود دورمانده است و حال تمامی تلاش خود را در جهت رفتن به سمت و سوی معشوق ابدی و ازلی خود به کار می‌گیرد. این‌گونه تمایلات عرفانی موجب خلق آثاری ارزشمند و بنام در ادبیات جهانی شده است که «منطق‌الطّیر» نامیده می‌شوند و یکی از آن‌ها منطق‌الطّیرِ ادیب فریدالدّین عطّار نیشابوری است.

امروزه و در ادبیات معاصر چنانچه این نماد «با کاربرد نشانه‌های دیگر معناشناسی متناسب با آن مانند قفس، پرواز، کوچ، رهایی، اوج و آشیان همراه شود، بافتی می‌سازد که می‌توان تأویل‌های گوناگونی از آن کرد. ازجمله نماد انسان‌های آزاده و رها از تعلقات، روشنفکران و انقلابیون که همواره به فکر رهایی از اوضاع نامساعد و خفقان بار حاکم بر جامعه‌اند که همچون قفسی تنگ آنان را در برگرفته است و یا نماد خود شاعر که با شعرش (صدا و نغمه‌اش) فریاد آزادی‌خواهی سر می‌دهد» (پورنامداریان و همکاران، ۱۳۹۱، ۳۱). سمیح القاسم از اسطوره و نماد پرندگان برای بیان اندیشه‌های مبارزه‌طلبانه و

آزادی‌خواهانه و پوششی برای بیان اعتراض به وضعیت نامناسبی که انسان فلسطینی در آن قرارگرفته، بهره برده است. وی با استفاده از نمادهایی با بار معنایی مثبت و منفی از یک‌سو چهرهٔ ستمکاران و زشتی اعمال آنان و از سوی دیگر لزوم مبارزه و پایداری انسان فلسطینی را به خوبی به تصویرکشیده است. در واقع پرندگان یکی از عناصر تخیل و تصویرسازی و سمبلیک شاعر است که با کنکاش در آن می‌توان پرده از روی بسیاری از مفاهیم نمادین اشعار او برداشت. در اینجا به تحلیل و بررسی مهم‌ترین پرندگانی که شاعر آنها را به صورت سمبلیک برای بیان اندیشه‌های مبارزه‌طلبانه و رهایی‌بخش خود به‌کار گرفته است پرداخته می‌شود:

کبوتر

«کبوتر پرنده‌ای است بی‌نهایت اجتماعی که همواره بر ارزش‌های مثبتِ نمادگرایی آن، تأکید شده است. در نمادگرایی مسیحی-یهودی، کبوتر که در عهد جدید مظهر روح‌القدس است؛ نماد خلوص، سادگی و حتی هنگامی‌که شاخه زیتون را به کشتی نوح می‌آورد؛ نماد صلح، هماهنگی، امید و خوشبختی را بازیافته است» (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸: ٤/ ٥٢٦-٥٢٧). «کبوتر در عربی دارای دو نماد مشهور است، یکی حماقت همچنان که در مثل آمده أخرَقُ مِن حَمامَةٍ ؛ زیرا لانه‌اش را درجاهای سست و ناامن می‌سازد و تخمش زود می‌افتد و می شکند و دیگری حزن و اندوه، أشجی مِن حمامةٍ: محزون‌تر از کبوتر» (روان شاد، ۱۳۹۲: ٦). سمیح القاسم در اشعار زیادی از کبوتر به عنوان نماد صلح نام برده است؛ جایی که می گوید:

قوموا أخرجوا من قَبوِکم ،یا أیها النیامُ! /الیومُ للأعراس /دُقّوا له الأجراسَ /وأرفعوا الأعلامَ / .../هُبّوا أصنعوا أعظمَ مهرجانَ /غَطّوا المدی بأغصانِ الزیتون /وطیّروا الحمامَ /جاءکم السّلامُ /یا مرحباً ... جاءکم السّلامُ (القاسم، ۱۹۸۷: ۱۱۶-۱۱۷).

ترجمه: ای خواب‌زدگان برخیزید و از سردابتان خارج شوید/ امروز روز عروسان است/ زنگ‌ها را برایش (امروز) به صدا درآورید/ پرچم‌های شادی را برافرازید/ و بزرگ‌ترین جشن را آماده کنید/ و همه جا را با شاخه‌های زیتون بپوشانید/ و کبوتران صلح

را به پرواز درآورید / صلح و دوستی به سمت شما آمد/ بله صلح و دوستی به سمت شما آمد.

اما سمیح به این نماد به معنای صلح و دوستی بسنده نمی‌کند؛ بلکه وی به وسیله‌ی ترکیب‌های اضافی-وصفی، این پرنده را نمادی برای مقاومت، کشور فلسطین و آوارگان فلسطینی معرفی می‌کند:

ـ الحمام الزاجل: (کبوتر نامه‌رسان)

کبوتر به خاطر ویژگی‌های خاصی که داراست ازجمله: «حس جهت‌یابی قویی که دارد، از قدیم مورد توجه بوده است و در رساندن نامه نقش مهمی ایفا می‌کرده است» (هال،۱۳۸۰: ۷۷). سمیح القاسم از این نماد برای تأکید به بازگشت آوارگان فلسطینی به وطنشان، همانند بازگشت کبوتر نامه‌رسان به لانه‌اش بهره جسته است.

أیّها المأمونُ ....فاسمعْ! /صوتَ رؤیا و إرادةٍ /و زغاریدِ ولادةٍ /والحمامُ الزّاجل المنفی لا یَنسی بلادَهُ! (القاسم، ۱۹۸۷: ۴۷۷)

ترجمه: ای شخص مورد اعتماد! به صدای رؤیا و اراده و هلهله‌های زنان در هنگام تولد نوزاد گوش فرا ده/ و بدان که کبوتر نامه‌رسان، خانه و سرزمینش را فراموش نمی‌کند.

ـ أبراج الحمام: (کبوترخانه)

برج‌های کبوترخانه بسیار نفوذ ناپذیرند و به صورتی ساخته شده‌اند که محل ورود کبوتران از بالای برج و از طریق شبکه‌های آجری بوده و تنها به اندازه‌ی یک کبوتر است و پرندگان آسیب‌رسانی که همگی بزرگتر از کبوتر هستند، نمی‌توانند از این حفره‌ها عبور کرده و وارد برج شوند. سمیح القاسم این نماد را برای سرزمین فلسطین و فرزندان فلسطینی به‌کاربرده است؛ فلسطینی که اگر چه سالیان سال مورد ظلم و ستم واقع شده، اما امروز مرکز توجه آزادی‌خواهان است. سرزمینی که در دل خود جوانانی را پرورانده و آماده ی نبرد ساخته است که امروز مانند عقابانی نیرومند در آسمانش پر می‌کشند و آن را از

وجود متجاوزان پاک می‌کنند و در عین‌حال تعجب آنان را برمی‌انگیزند. وی این صحنه را در قصیدهٔ «وداع ۱۹۴۸» به تصویر می‌کشد:

عندما ودعتهم، قالوا: غبيٌّ او فقيرٌ! /يرفض الرحلةَ للأرض المضيئة /ريثما تغسل آثار الخطيئة /كان هذا أمس من عشرين عامٍ /.../اليوم يقولون لأبراج الحمام: /عجباً نحن تركناه صغيراً /كيف صار اليوم نسراً /يتحدّى القممَ السود و أنواء المصير؟ (همان: ۶۶۱-۶۶۲)

ترجمه: زمانی که با آنان وداع کردم، گفتند: کودن یا بی‌چیز است!/ سفر به سرزمین نورانی را نمی‌پذیرد (اقامت در اسرائیل) / تا زمانی که آثار گناه پاک شود. این حرف مربوط به بیست سال پیش بوده است./ اما امروز با تعجب خطاب به کبوترخانه‌ها می‌گویند: / ما آنها را زمانی که کوچک بودند، رها کردیم؛ /پس چگونه امروز عقابانی شده‌اند که قلّه‌های سیاه و گیاهان راه را به مبارزه می‌طلبند؟

عقاب (نسر)

عقاب، پرنده‌ای است که با داشتن ویژگی‌هایی چون نیرومندی و قدرت، رفعت و بلندی از دیرباز در شعر و ادبیات عرب حضور داشته است. «از خدایان زمان جاهلی بوده است که آن را می‌پرستیدند و بتی به شکل عقاب داشتند و یکی از بت‌های زمان حضرت نوح (ع) بوده است که در قرآن کریم نام آن ذکر شده است: وَقالُوا لا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلا سُواعاً وَلا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْراً (نوح، ۲۳) و به سرزمین یمن که شامل شام، لبنان و فلسطین می شد؛ «بلاد ذی النسور» می‌گفتند» (الدیک، ۲۰۱۰: ۳۵۸). سمیح القاسم نیز با نامگذاری قصیده ای به نام «مِن هنا تبعثرُ النسور» به باورهای پیشینیانش اشاره می‌کند، که سرزمینش جایی است که عقاب‌ها از آنجا برخاسته‌اند. وی نسر را نماد آزادی‌خواهان و مبارزانی می‌داند که به هیچ‌وجه حاضر به تسلیم در مقابل دشمن ظالم نیستند؛ عقابانی که جایگاه اصلی‌شان همان قله‌های سر به فلک کشیده‌ای است که دشمن پست و زبون نمی‌تواند به آنجا برسد؛ اگرچه اکنون به گمان دشمن زمین‌گیر شده‌اند. وی یادآوری می‌کند کسی که به بلندی‌ها تعلق دارد به پستی‌ها قانع نمی‌شود و بار دیگر به جایگاه اصلی‌اش باز می‌گردد؛ هرچند که دشوار به نظر برسد. نسر در قطعه «مدينة الردة» نماد خود شاعر به عنوان یک مبارز خشمگین

است؛ کسی که از ظلم غاصبان به تنگ آمده و اکنون آنچنان قدرتمند است که بدون هیچ ترس و واهمه‌ای انتقام خود را از دشمن دیرینه‌اش می‌گیرد:

سأکسرُ قلبها الصلصال! /وأمرغ وجهَها المشبوه...فی الأوحال! /سآخذها... بلا رحمة /وأُقذفها بلا رحمة /وأجعلها من الأمثال! /لتفهم أنّنی النسر الّذی یهزأ بالقمة (القاسم، ۱۹۸۷: ۵۹۱-۵۹۲).

ترجمه: قلب از جنس گلش را درهم خواهم شکست/ و چهره‌ی مرموزش را به لجن می‌مالم/ بدون هیچ رحمی او را خواهم گرفت/ و پرتاب خواهم کرد/ و او را جزء ضرب‌المثل‌ها قرار می‌دهم، /تا بداند که من عقابی‌ام که قله را به مسخره می‌گیرد.

وی در قطعات «طلب انتساب للحزب»، «باتریس لومومبا»[۵] و قصیدهٔ «إلی محمدمهدی الجواهری» به‌منظور تشویق و تهییج قهرمانان و آزادی‌خواهان در سرزمین‌های دیگر آنان را عقاب‌هایی می‌خواند که باید شرایط سخت امروز را به شوق رسیدن به آزادی تحمل کنند، گر چه ممکن است در بعضی‌اوقات دچار یأس و ناامیدی شوند .

لاطِم الریحَ بالجناحین/... وأصعِدْ ...یا حبیب الحریة المتمردْ!/ أیهذا النسر الذی راعه العیشُ بوادِ کابٍ.. ذلیلٍ../ مقیّد فتلوّی فی بؤرةِ الوحل والشوک/بشوقٍ إلی السنی المتوقِّد/.../أعلی وأبعد/ فنَزا للعلاء/ میناؤه الشمروخ، فی قمة الإباء الموطَّد (همان: ۱۰۷- ۱۰۸).

ترجمه: با دو بالت به باد (دشمن) سیلی بزن / و بالا برو، ای دوستدار بی‌حد و اندازه‌ی آزادی/ ای عقابی که زندگی او را با درَه‌ی غم و اندوه ترسانده... کوچک و پست.../ دست و پا بسته در گودال لجن‌زار و خار غلت می‌زنی و به خود می‌پیچی/ با اشتیاق به سوی نور افروخته‌شده بالاتر و دورتر می‌شوی/ پس به سوی بزرگی بشتاب/ که جایگاهش شاخه‌های تازه روییده، در قله‌ی عزت و بزرگی است.

شاعر در قطعه «أوزیریس»[۶] مجدداً تأکید می‌کند که با وجود همهٔ دشمنی‌های اسرائیل غاصب، فلسطین و مردمش هرگز دست از مبارزه نخواهند کشید و این فشارهای دشمن آنان را از پای نمی‌اندازد؛ بلکه آنان را هر چه نیرومندتر به پیش می‌راند. وی نسر را در کنار «أوزیریس» که نماد حاصلخیزی و «شمس» که نماد سرزمینش فلسطین است، قرار می‌دهد و اسرائیل را «مردابی» می‌نامد که نماد بی‌حرکتی و سکون است و دست آخر از آنِ کرم‌ها و دستخوش نابودی است.

مستنقعات الصمتِ للديدان / فليقنعْ بصمته / مَن باع للشيطانِ جذوتهُ/ وخانَ عهودَ بيتِهِ / مستنقعات الصمتِ للديدان / والقممُ العصيَه للشَمسِ والبصرِ الجَسُور !/ فتهيَئ للقائنا..يا واحةَ الله القصيَة / نبتتْ برغمِ الريح..أجنحةُ النُسورِ ! / وقلوبُنا عادتْ غنيةُ / وجذورنا ظلت قويةُ (همان: ۵۵۴).

ترجمه: مرداب‌های راکد و بی‌حرکت، سرانجام از آنِ کِرم‌هاست / پس کسی که آتش و نور درونش را به شیطان فروخته است و به عهد و پیمان خانه‌اش خیانت کرده است، باید به سکونش قانع باشد./ مرداب‌های راکد از آن کرم‌هاست /و قله‌های سرکش از آن خورشید و چشمِ بی‌باک است /پس ای آبادی دور خدا، خود را برای دیدار ما آماده کن /علی‌رغم وزیدن بادها، بال عقابان رشد کرد / و شادی به قلب‌های ما بازگشت /و ریشه‌های ما قوی و محکم شد.

گنجشک (عصفور)

شاعر در اشعار زیادی از این نماد بهره می‌گیرد و می‌توان این نماد را در جای‌جای دیوانش یافت. در شعر وی با معانی متعدد و نمادین عصفور روبه رو هستیم:

شاعر گنجشک را نمادی از کودکان مظلوم فلسطینی می‌داند؛ چنانکه وی در قصیده «زنابقُ لمزهرية فيروز» ناامیدی خود را از جوامع بین‌المللی که در مورد مسئله‌ی فلسطین سکوت پیشه کرده‌اند، بیان می‌کند. همچنین با دو واژه‌ی «مسیح» و «مآذن»، اشاره‌ای به دو جامعهٔ مسیحیت و مسلمان می‌کند که مردم فلسطین و کودکان مظلومش را در رنج و آوارگی و گرسنگی رها کرده‌اند و هیچ یاوری ندارند:

رأيتُ فی الشوارع /ليلاً من العيون /واخوةً يبكون /وألف طفلٍ ضائع /رأيتُ سائحين وبائعاً يصيح: /من يشترى المسيح بجفنى الطحين /رأيتُ فی المداخن /عصفورة جريحة /وطفلة كسيحة /تبكى على المآذن. (القاسم، ۱۹۸۷: ۲۰۷)

ترجمه: در خیابان‌ها شبی از چشم‌ها/ و برادرانی که گریه می‌کردند/ و هزار کودک گمشده را دیدم/ گردشگرانی را دیدم و فروشنده‌ای که فریاد می‌زد چه کسی مسیح را به

دو کاسه آرد می‌فروشد؟/ در دودکش‌ها، گنجشکی زخمی دیدم و کودکی فلج که در گلدسته‌ها گریه سر می‌داد.

و در مواردی گنجشک را نمادی برای مردم فلسطین می‌گیرد، گنجشکی بی‌گناه که دچار طوفان‌هایی شده در حالی که ماری لانهٔ او را گرفته، و هیچ آرامش و امنیتی ندارد. شاعر نیز در بن‌بست سکوت و گفتن قرار گرفته است؛ نه می‌تواند ساکت و بی‌تفاوت باشد؛ چرا که این سکوت او را می‌کشد و اگر هم سخنی بگوید، جانش در خطر است:

ویقتلنی الصمتُ...ماذا أقول؟ /ویقتلنی القولُ...ماذا أقول؟ /«عبیدٌ وقد ملکوا!» /ما أقول لعصفورةٍ أرهقتها العواصف /و صِلٌّ فی العشِّ والنّارُ تحلق وجه الحقول /«عبیدٌ وقد ملکوا» (القاسم، ۱۹۹۳: ۳/ ۲۲۷).

ترجمه: سکوت مرا می‌کشد...چه بگویم؟ / و گفتن نیز مرا می‌کشد چه بگویم؟ «بردگانی که مالک شدند»/ چه بگویم به گنجشکی که طوفان‌ها او را خسته کردند/ و ماری کشنده در لانه است و آتش، کشتزارها را عریان کرده است / «بردگانی که مالک شدند».

با توجه به فضای استبداد حاکم بر فلسطین اشغالی گاهی شاعر واژهٔ «عصفور» را برای تعبیر حرف‌های ناگفته‌اش به عاریه می‌گیرد:

عصفورةٌ میتةٌ فی فمک المطبق /ورقتا زنبق فی فمک المیت (همان: ۵۲۴/۳ -۵۲۵).

ترجمه: گنجشک مرده‌ای در دهان بسته‌ی توست/ و دو برگ گل زنبق در دهان مرده‌ی توست.

پرستو (سنونو)

پرستو تصویرگر سفر دائمی، عدم اقامت، تنهایی و جدایی و در اسلام نماد چشم‌پوشی و واگذاری است (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۹۰-۱۹۱). «آمدن او در بهار نیز به صورت یک نماد رستاخیز است» (هال، ۱۳۸۰: ۳۸). در شعر سمیح القاسم پیام‌آور بهار و بازگشت آزادی است؛ چرا که با واژهٔ پنجره که نماد رهایی است و با آزادی رابطهٔ مستقیم دارد، همراه است:

إفتحی نافذةً اُخری /إنزعی عن القمر الروح الستائر /السنونوة تدنو من زجاج الشرفة المغلقة /الغرفة تکتظ بموت راکد /قومی إلی الریح القریبة /وإفتحی نافذة اخری لقداس البشائر /للسنونوة/ (القاسم، ١٩٩٣: ٢/ ٤٠٢-٤٠٣).

ترجمه: پنجره‌ای دیگر بگشا / پرده‌ها را از ماه روح کنار بزن / پرستو به شیشه بالکن بسته نزدیک می‌شود / حجم اتاق پر است از مرگی راکد / به سمت باد نزدیک برخیز / رو به قدیسه‌های زیبا پنجره‌ای دیگر بگشا، / رو به پرستو.

و در جایی دیگر بر بازگشت آوارگان فلسیطینی به وطنشان اشاره دارد:

إذا عاد رفّ السنونو...فانّی أعود /مع الفجر.لا بعد ٢٠٠٠سنة مع الفجر/ لا فوق أجنحة النسر/ فی رحب مدرجة الضوء والامم المؤمنة/ (*همان*: ٢١٧).

ترجمه: آنگاه که دسته‌ی پرستوها بازگردند من باز می‌گردم / همراه با سپیده‌دم. نه بعد از دو هزار سال، نه بر بال عقاب/ بلکه در پهنه‌ی راهی روشن همراه با مردمانی با ایمان.

کلاغ (غراب)

کلاغ از گذشته تاکنون با بدبینی همراه بوده است؛ «پر و بال سیاهش آن را با مرگ و بدیمنی مربوط می‌سازد. کلاغ سیاه، یک نماد عیسوی شیطان بوده، زیرا که از جیفه (مردار) تغذیه می‌کند» (هال،١٣٨٠: ٨٤). شاعر نیز با دیدی منفی به این پرنده می‌نگرد و آن را به عنوان نمادی از دشمن معرفی می‌کند:

شجر الفتنة مکسورٌ /وأبواب رفح خُتِمت بالحزن /أو بالشمع /أو حظر التجول /وعلیها کان أن تنقلَ خبزاً وضماداً /لجریحٍ ، بعد نصف اللیل عادا /وعلیها کان أن تقطعَ شارع /رصدته أعین الأغراب /والریح وفوهات المدافع (القاسم، ١٩٨٧: ٧٥٤).

ترجمه: درخت فتنه شکسته است و دروازه‌های «رفح» با غم و اندوه یا با شمع یا حکومت نظامی بسته شده است./ دروازه‌هایی که نان و دارو را از آن عبور داده می‌شد/ برای مجروحی که بعد از نیمه شب بازگشت؛ در حالی که خیابان را بر او بسته بودند/ چشمان کلاغ‌ها و باد و دهانه‌ی توپخانه او را رصد می‌کردند و هدف گرفته بودند.

وی در جایی دیگر کلاغ را نمادی از احساسات مخرب و نیروهای ویرانگر درونی، در انسان‌هایی می‌داند که نسبت به حضور اسرائیل در سرزمینشان بی‌تفاوتند و خطاب به آنان با حالتی از تمسخر می‌گوید:

عبثاً تحاول أن تنام! /قدر علیک السهد والفزع المدمّر والظلام /فاهجر فراشک...ألف صِلٍّ فی فراشک مستثار /ووسادک المحموم أشواک ونار! /سرب من الغربان فی أعماقک الشوهاء حام /والليل حولک والعواصف والثلوج فلن تنام عبثاً تحاول أن تنام (*همان*: ۳۰۵).

ترجمه: تلاشت برای خوابیدن بیهوده است / بی‌خوابی و وحشت ویرانگر و تاریکی برای تو مقدر شده است / بسترت را رها کن. هزار مار خشمگین در بستر توست / بالشَتْ از خارها و آتش، پر حرارت گشته است! /دسته‌ای از کلاغ‌ها در درون بد طینت تو می-چرخند / شب و طوفان‌ها و برف، تو را فرا گرفته است؛ پس هرگز نمی‌خوابی. تلاشت برای خوابیدن بیهوده است.

جغد (بوم)

«در ادبیات دنیا غالباً جغد یا بوم نماد شومی است و جایگاهش در ویرانه‌هاست» (تاجدینی، ۱۳۸۸، ۲۳۹). سمیح القاسم نیز در قصیدهٔ «أختی صنعاء» طبق اعتقادات عامه‌ی مردم، جغد را نمادی از شومی می‌داند؛ با وجود این که صنعا از او دور است و راهی به سویش ندارد وی از طریق جغد خبرهای بدی دربارهٔ صنعا دریافت می‌کند:

رغم الأبعاد المرصودة /ودروبی المسدودة /رغم الأنباء المشؤومة /عن قتلی...قتلی... قتلی /رغم البومة /ومشانق ملءُ العتمة من حولی تتدلی (القاسم، ۱۹۸۷: ۵۰۹).

ترجمه: با وجود فاصله‌هایی که در کمین‌اند/ و دروازه‌های بسته / علی رغم خبرهای نحس از کشتگان وکشتگان وکشتگان/ با وجود جغد شوم / و چوبه‌های داری که در تاریکی شب در اطراف من آویزانند.

اما سمیح از این باور عامیانه در جهت بیان افکار انقلابی خود بهره می‌گیرد و جغد را نمادی از دشمن می‌داند؛ دشمنی که ادعای صلح و دوستی و برادری دارد، اما جز ویرانی چیزی بر جای نمی‌گذارد و در اینجاست شاعری که همواره به صلح دعوت می‌کند، ناگهان

موضعی مخالف می‌گیرد، و این چنین بیان می‌کند که در زیر سایهٔ اشغالگرانی که شبیه جغدها و کلاغ‌هایند، نمی‌تواند آواز صلح سر دهد.

لِیغنِّ غیری للسلام/ لِیغنِّ غیری للصداقة، للأخوَّةِ، للوئام/ لِیغنِّ غیری للغراب/ جذلان ینعقُ بین أبیاتی الخراب / للبوم... فی أنقاضِ أبراجِ الحمام! (*همان*: ۸۴).

ترجمه: باشد که دیگری آواز صلح سر دهد، / باشد که دیگری به دوستی و برادری و صلح فرا بخواند / کسی جز من برای کلاغ‌ها که شادمان در خانه‌های ویران من آواز می خوانند / و برای جغدهایی که در خرابه‌های کبوترخانه‌هایند، آواز بخواند.

وی در قصیدهٔ «أنت تدری کم نحبک!» خطاب به "معین بسیسو"، بار دیگر دشمن را «طیرالشوم» (جغد) می‌نامد و می‌گوید:

نفرّتَ طیر الشؤم /عن جیف السکاری المیتین /وقذفت فی بئر الجنون /حجراً تناثرُ فی دوائرها المخیفة. (القاسم، ۱۹۹۳: ۳/ ۱۸۵ -۱۸۴)

ترجمه: پرندهٔ شوم (دشمن) را از جنازه‌ی مردگانِ مدهوش، دور کردی / و سنگی را در چاه دیوانگی پرتاب کردی / که در دایره‌های ترسناکِ آن متفرق شد.

خفاش

این جانور به سبب داشتن طبیعت مبهم، دلالت‌های ضد و نقیضی دارد؛ (سرلو، ۱۳۸۹: ۳٦۷). «در اساطیر بابِل، نماد روح شر است و مصریان باستان، آن را سمبل قدرت خورشید می دانستند... به طور کلی تاریکی، جادوی سیاه، حرص، طمع و دیوانگی از جمله معانی سمبلیک خفاش در اساطیر اقوام مختلف است» (جابز، ۱۳۷۱: ۵۳). سمیح القاسم خفاش را نمادی برای جاسوسان و نیروهای دشمن به کار می‌برد. دشمنی که همه‌جا حضور دارد و آزادی را از او و مردمش سلب کرده است. اما با این وجود، وی معتقد است دیری نمی‌پاید که این دشمن به ظاهر قدرتمند که جایگاهش تاریکی است، نابود شود؛ چرا که شاعر، دری به سوی نور خواهد گشود:

الخفافیشُ علی نافذتی /تمتصُّ صوتی /الخفافیشُ علی مدخل بیتی /والخفافیشُ وراء الصحف /فی بعض الزوایا /تتقصی خطواتی والتفاتی /الخفافیشُ علی المقعد، /فی الشارع خلفی../وعلی

واجهة الكتب .../كيف دارت نظراتي! /الخفافيشُ على شرفة جاري /والخفافيشُ جهازٌ ما، خبيء في الجدار /والخفافيشُ على وشك إنتحار /إنّني أحفرُ درباً للنهار (القاسم، ۱۹۸۷: ۳۶۸-۳۶۹) !

ترجمه: خفاش‌ها (جاسوسان) در پشت پنجره هستند/ صدایم را ضبط می‌کنند/ آنها در ورودی خانه‌ام و در پشت روزنامه‌ها و درگوشه کنارها گام‌های مرا شناسایی می‌کنند (اقدامات مرا بررسی می‌کنند) / و علایق مرا/ خفاش‌ها در خیابان پشتی به روی نیمکت نشسته‌اند/ آنها ویترین‌های کتاب‌فروشی‌ها را... زیر نظر دارند/ می‌بینند که چگونه دیدگاه های من فراگیر شده است/ خفاش‌ها در ایوان همسایه هم هستند. آنها دستگاهی‌اند (جاسوسی) که در دیوار پنهان شده‌اند/ و خفاش‌ها در آستانه‌ی خودکشی‌اند/ چرا که من روزنه‌ای به سمت روز و روشنی می‌گشایم!

کاربرد پرندگان اسطوره‌ای در شعر سمیح القاسم

سمیح القاسم برای بیان اندیشه‌ها و آرمان‌های خود و دعوت به مبارزه و رهایی، از تمام ظرفیت‌های ادبی خویش بهره می‌گیرد. او علاوه بر استفاده از پرندگانِ نامبرده، از پرندگان اسطوره‌ای برای غنی‌ترکردن گفتمان شعری خود و دعوت به پایداری، تجدّد و خیزش دوباره، بهره می‌گیرد.

ققنوس (عنقا)

ققنوس، نام یونانی–رومی برای پرنده‌ای اساطیری است که تصور می‌شد دارای پر و بال باشکوهی باشد. بنا بر یک افسانه‌ی مشهور، ققنوس تنها پرنده از نوع خود بود و در بیابان عربستان می‌زیست و عمرش به پانصد سال می‌رسید. در پایان عمر، خود را به روی توده ای هیزم قربانی می‌کرد و دوباره از خاکستر خود برمی‌خواست (هال، ۱۳۸۰: ۷۶). در حقیقت، «ققنوس رمز حیاتی دوباره است از خاکستر وجود خویش، برای انسان‌های آزاده و نستوه و برای ایمان‌های استوار و راستین، آنها که از خویشتنِ خویش نیرو می‌گیرند، تمثیلی مبارک است» (انزابی نژاد، ۱۳۵۶: ۴۲).

سمیح القاسم با توجه به وجود اشغالگران و رویارویی پیوسته مردم فلسطین با مرگ، برای بیان مقاومت و ظلم‌ستیزی آنان به اسطوره پناه می‌برد و پرندهٔ عنقا را به‌عنوان نمادی برای این تجدد و رستاخیز دوباره ملت فلسطین به کار می‌گیرد. دلیل کاربرد این نماد از سوی شاعر این است که همان‌طور که پرندهٔ عنقا از خاکستر خویش برانگیخته می‌شود؛ ملت فلسطین از رنج و تاریکی زندان برانگیخته می‌شوند. تشابه این پرنده و ملت فلسطین در این است که هیچ‌کس توان مقابله برابر آنان را ندارد و نمی‌تواند خیزش و حرکت تجددی آنها را متوقف کند.

۱. نحن عنقاؤکِ اشتعلنا و طرنا — من رمادٍ ضاقت به النیران
۲. وحّدتنا المأساةُ قلباً و کفاً — أینَ قیسٌ منا و أینَ یمان
۳. فاشهـــدینا صفّاً یؤازرُصفّاً — نتزّی فینسب العنفوانُ
۴. ونلوکُ القیودَ فی السجن سابینا — فیبکی من حقده السبحانُ

(القاسم، ۱۹۸۱: ۳/ ۱۳)

ترجمه: ۱. (ای وطن)ما ققنوس توییم. آتش می‌گیریم و از خاکستری که آتش را درون خود نگاه داشته است، به پرواز در می‌آییم. ۲. شکنجه و درد، دل و دست ما را، با هم متحد کرد. ما کجا و قیس و یمان کجا! ۳. پس بنگر که ما چگونه پشت به پشت، همدیگر را حمایت می‌کنیم؛ هوس‌بازی می‌کنیم و نسبت جوانی به ما می‌دهند ٤. و در زندان قید و بند را می‌جوئیم و سرافراز می‌شویم؛ آن‌چنان‌که از کینه‌ی آن، زندانبان به گریه می‌افتد.

طائر الرعد

گاه سمیح از این پرنده‌ی افسانه‌ای با تعبیر طائر الرعد یاد می‌کند، اما وجه صوفیانهٔ آن بیشتر مدّ نظر است. گویا پرندهٔ رعد، سیمرغ منطق‌الطّیرِ عطّار نیشابوری است. پرنده‌ای که به عنوان رمزی است که صوفی را به حق واصل می‌دارد و رمزی برای امدادهای غیبی است. شاعر از نیرو و قدرت این پرندهٔ اسطوره‌ای در جهت رهایی مردم فلسطین از جور و ستم مدد می‌گیرد «فی انتظار طائر الرعد»:

ویکون أن یأتی /یأتی مع الشمسِ /وجه تشوَّه فی غبار مناهج الدرسِ /ویکون أن یاتی /بعد انتحار القحط فی صوتی شیءٌ ...روائعه بلا حدّ /شیءٌ یسمی فی الأغانی:طائر الرعد! /لابُدَّ أن یأتی /فلقد بلغناها، بلغنا قمة الموت!!! (القاسم، ۱۹۸۷: ۴۳۸-۴۳۹)

ترجمه: امید است که بیاید، به همراه خورشید بیاید/ چهره‌ای که در غبار راه‌های قدیمی زشت شده است/ و بعد از خودکشی قحطی بازآید،/ چیزی در صدایم است...چیزی بسیار عجیب!/ چیزی که در ترانه‌ها پرنده‌ی رعد نامیده می‌شود!/ باید بیاید/ ما بدان رسیدیم/ به قلهٔ مرگ رسیدیم!

و در قصیدهٔ «طائر الرعد» بار دیگر به این پرنده‌ی افسانه‌ای اشاره می‌کند:

هذا زمان الشدِّ یا زیم /هذا زمان الشدِّ والإرخاء /هذا زمان السدِّ والتأمیم /والتصنیع والرخاء /الموت بالألوف فی سیناء /هذا زمان الصبر فی الألم /لا بأس یا زیم /لا بأس ... إنّی أنشق الریاح /وطائر الرعد ...علی القمم (*همان*: ۳۷۲) !

ترجمه: ای «زیم» اکنون زمان قاطعیت به خرج‌دادن است/ زمان نیرومندی و راحتی است،/ زمان مانع‌شدن و ملی‌کردن است/ و زمان صنعتی‌سازی و رفاه است/ هزاران هزار مرگ در صحرای سینا است/ اکنون زمان صبوری بر دردهاست/ ای «زیم» مانعی ندارد/ مشکلی نیست من باد را می‌شکافم/ در حالی که پرنده‌ی رعد بر قله‌هاست!

نتیجه‌گیری

به کارگیری نماد و اسطوره یکی از برجستگی‌های ممتاز شعر معاصر عرب، به خصوص شعر پایداری است. سمیح القاسم شاعر و نویسنده‌ی برجسته‌ی فلسطینی از نماد و اسطوره برای بیان اندیشه‌های انقلابی خویش بهره جسته است.

از آنجا که وی یکی از شاعرانی است که از نزدیک شاهد ظلم، استبداد و استعمار از سوی صهیونیست‌ها بوده، برای فرار از فضای خفقان‌آور جامعهٔ فلسطین و ترس از مجازات توسط آنها به دنیای نماد و اسطوره پناه می‌آورد. یکی از صورت‌های نمادین در شعر وی که بسامد بالایی دارد، پرندگان است. او از نماد پرندگان در جهت تصویرسازی، تقویت هنری شعرش و همچنین بیان افکار ظلم ستیزانه‌اش بهره‌جسته است. وی شاعری

است توانمند که توانسته به زیبایی، به این هدف جامهٔ عمل بپوشاند. پرندگان در شعر او به شکل نمادهای مثبت که شامل کبوتر، عقاب، گنجشک و پرستو و مفاهیمی چون مردم و سرزمین فلسطین، لزوم مبارزه و ایستادگی در مقابل ظلم و امید به آینده‌ای روشن را در بر می‌گیرند و نمادهای منفی که شامل کلاغ، جغد، خفاش می‌شوند، بیانگر چهره‌ی پلید دشمن است. وی در کنار این نماد پرندگان، ازپرندهٔ اسطوره‌ای عنقا نیز مدد می‌گیرد تا علاوه بر زنده‌کردن حس عربیت در بین مردم، آن را رمزی برای تجدید، احیاء و رستاخیز دوبارهٔ ملت فلسطین قرار دهد و با آوردن پرنده افسانه‌ای طائر الرعد پرده از افکار عرفانی خود برمی‌گیرد تا حس مثبت‌اندیشی را در مردم زنده کند و آنان را به امدادهای غیبی از سوی خداوند نوید دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Symbol
2. Chadwick
3. Jean Knight
4. Legend; myth

۵.پاتریس امری لومومبا (Patrice Émery Lumumba)، سیاستمدار و اولین نخست وزیر کشور جمهوری دموکراتیک کنگو بود. وی رهبر استقلال کنگو از استعمار بلژیک است.
https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%A7%D8%AA%D8%B1%DB%8C%

٦. اوزیریس: خدای اصلی اساطیر مصر، پسر آسمان و زمین و اولین خدایی که بر روی زمین ظاهر شد و بر آدمیان حکومت کرد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱/ ۳۵۱).

منابع و مآخذ

- قرآن کریم.
- احمدی‌چناری، علی اکبر و علی اصغر حبیبی، (۱۳۹۰ش)، «**نمادهای پایداری زنان در شعر فدوی طوقان**»، مجله زبان و ادبیات عرب مشهد، شماره چهارم: صص۱-۲۳.
- ابن منظور، محمد بن مکرم، (۱۴۱۴ق)، **لسان العرب**، ج ۴، بیروت، دار صادر.

- انزابی‌نژاد، رضا، (۱۳۵٦ش)، «**سیری دیر هنگام در دو منظومه**»، مجلهٔ نگین، شماره ۱٤۹: صص، ٤۱-٤۳.

- بیدج، موسی، (۱۳٦۸ش)، «**شعر معاصر جهان: سمیح القاسم، سفیر دردهای فلسطین**»، ادبستان فرهنگ و هنر شماره ۳: صص۳٤-۳۵.

- پورنامداریان، تقی، ابوالقاسم رادفر و جلیل شاکری، (۱۳۹۱ش)، «**بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر**»، ادبیات پارسی معاصر، سال دوم، شماره اول: صص۲۵-٤۸.

- تاجدینی، علی، (۱۳۸۸ش)، **فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه‌ی مولانا**، تهران، سروش.

- جابز، گرترود، (۱۳۷۱ش)، **سمبل‌ها (کتاب اول، جانوران)**، ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، تهران، مترجم.

- جبرا، جبرا ابراهیم، (۱۹۹۵م)، **الأُسطورة و تحوّلاتها فی القصیدةالعربیة المعاصرة**، ط ۱، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات.

- چدویک، چارلز، (۱۳۷۵ش)، **سمبولیسم**، ترجمهٔ مهدی سحابی، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

- حسینی، حسن و موسی بیدج، (۱۳۸۰ش)، **نگاهی به خویشتن در گفت وگو با شاعران و نویسندگان معاصر عرب**، چاپ اول، تهران، سروش.

- داد، سیما، (۱۳۸۵ش)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، انتشارات مروارید.

- الدیک، إحسان، (۲۰۱۰م)، «**أسطورة النسر والبحث عن الخلود فی الشعر الجاهلی**»، دراسات العلوم الانسانیة والاجتماعیة، المجلّد ۳۷: صص ۳۵۷-۳۷۳.

- راغب اصفهانی، حسین بن محمد، (۱٤۱۲ق)، **المفردات فی غریب القرآن**، بیروت، دارالعلم الدار الشامیة.

- روان‌شاد، علی اصغر و محسن زمانی، (۱۳۹۲ش)، «**داستان پرندگان در شعر احمد شوقی با تأکید بر جنبه‌های نمادین، تربیتی، اجتماعی و سیاسی**»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، دوره سوم: صص ۱-۲۳.

- روشنفکر، کبری و مرتضی زارع برمی و حسینعلی قبادی، (۱۳۹۰ش)، «**گسترهٔ نماد و اسطوره در شعر سمیح القاسم و حسن حسینی**» فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی: صص٤۱-۷۱.

- سرلو، خوان ادواردو، (۱۳۸۹ش)، **فرهنگ نمادها**، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، تهران، دستان.

- سلیمان، خالد، (۱۳۷٦ش)، **فلسطین و شعر معاصر عرب**، ترجمهٔ شهره باقری و عبدالحسین فرزاد، تهران، چشمه.

- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸ش)، **بیان**، چاپ دوم، تهران، انتشارات فردوسی.

- شوالیه، ژان و آلن گرابران، (۱۳۸۸ش)، **فرهنگ نمادها**، ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ دوم، تهران، انتشارات جیحون.

- طبرسی، فضل بن حسن، (۱۳۷۲ش)، **مجمع البیان فی تفسیر القرآن**، تهران، انتشارات ناصر خسرو.

- علوی، فریده، (۱۳۸٦ش)، «**نماد پرنده در آثار شاعران فرانسوی قرن نوزدهم میلادی، با نگاهی به ادب فارسی**»، نشریه پژوهش زبانهای خارجی، شماره ۳۷: صص ۵۵-۷۰.

- فراهیدی، خلیل بن احمد، (۱۴۱۰ق)، **العین**، قم، انتشارات هجرت.

- القاسم، سمیح، (۱۹۸۷م)، **دیوان سمیح القاسم**، بیروت، دار العودة.

-_____،_____ ، (۱۹۹۳م)، **دیوان الشاعر المعاصر العربی(الأعمال الکاملة)**، قاهرة، دار السعاد الصباح.

- _____،_____.، (۱۹۸۱م)، **دیوان الحماسه**، ج۳، عکا، منشورات الأسوار.

- وهبه، مجدی و کامل المهندس، (۱۹۸۴م)، **معجم المصطلحات العربیة فی اللغة و الادب**، بیروت، مکتبة لبنان.

- هال، جیمز، (۱۳۸۰ش)، **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۵۹ش)، **انسان و سمبولهایش**، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، چاپ دوم، تهران، کتاب پایا.

مكانة الأسطورة ورمزية الطيور فى أدب المقاومة (سميح القاسم: نموذجاً)

يحيى معروف[1]
مريم معصومى[2]

الملخص

يعدّ توظيف العناصر الرمزية إحدى الخصائص البارزة لأدب المقاومة، وأنّ للرموز الطبيعية أهمية بارزة فى التعبير عن مقاصد الشعراء فى أدب المقاومة. إنّ الطيور هى جزء من العناصر الطبيعية التى استفاد منها شعراء أدبِ المقاومةِ الفلسطينيةِ بصورة رمزية لإثراء تجربتهم الشعرية.

يُعدُّ سميح القاسم من أشهر الشعراء الفلسطينيين الذائعى الصيت الذى تمسک بالأسطورة ورمزية الطيور للتعبير عن أفكاره الثورية والتحررية ومن خلال هذا توظيف يقصد التعبير عن احتجاجه من الألم والجرح الذى يعيشه الشعب الفلسيطنى فى هذا الواقع المؤلم الراهن. هو الشاعر الذى استطاع أن يصل إلى أهدافه السامية. إنّ الشاعر باستخدامه هذه الرموز ذات دلالة إيجابية وسلبية؛ من جهة يبين تصوير مظالم الصهاينة وأفعالهم الشنيعة، ومن جهة أخر يشجِّع الشعب الفلسطينى على الصمود والمقاومة. بما أن الأرض والشعب يشكلان مساحة واسعة من شعره، وأن استخدام الطيور فى خطابه الشعرى بصورة رامزة يشير بشكل غير مباشر إلى الأرض والوطن، تحاول هذه الدراسة أن تكشف هذه الرموز والتعرف على دلالاتها وأبعادها فى خطابه الشعرى.

الكلمات الرئيسية: أدب المقاومة، الأسطورة، الرمز، الطيور، سميح القاسم.

١- أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه
٢- ماجستيرة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه

Status of symbol and myth of birds in the resistance literature: A case study of the lyrics of Samih al-Qasim

[1]Yahya Marof, Professor in Arabic Language, University Razi- Kermansha
Maryam Masoumi, MA in Arabic Language, University Razi- Kermansha

Received: 06-07-2017 Accepted: 22-11-2018

Abstract

One of the prominent features of Resistance Literature is the use of symbolic elements. In this respect, natural symbols have had a great role in expressing the thoughts and ideas of the resistance poets. Birds are among those natural elements that such poets have employed symbolically in order to enrich their poems. As a leading poet in the resistance literature, Samih al-Qasim has utilized the symbol and myth of birds to express the defiant and liberal ideas and, as a pretext, to object to the poor conditions of Palestinians. In addition, by employing symbols with positive and negative connotations, the poet has depicted the cruelty of tyrants, the viciousness of their deeds, and the necessity of Palestinians' struggle and resistance. Since people and their homeland are the main themes of his poems and the symbolic images of birds imply those themes, the present study seeks to analyze the bird symbols used in Qasim's poems. To do so, a great part his poems are deciphered.

Keywords: Resistance literature, Myth, Symbol, Birds, Samih al-Qasim.

1- Corresponding Author Email: y.marof@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

تحلیل داستان "الغریب" نجیب کیلانی بر مبنای رمزگان پنجگانه بارت

علی قهرمانی[۱]، استادیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
آرزو شیدایی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
صدیقه حسینی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰٤/۲٦

چکیده

نقد و تحلیل ساختارگرا، یکی از شاخص‌ترین روش‌های تحلیل متون ادبی از دهه ۱۹٦۰م تا کنون محسوب می‌شود. "رولان بارت" فرانسوی یکی از پایه‌گذاران اصلی این مکتب به شمار می‌آید. بارت مدلی را تحت عنوان "رمزگان پنج‌گانه" برای تحلیل روایات ارائه داده است که شامل شناسایی و کشف واحدهای کنشی، معمّایی، معنایی، نمادین و فرهنگی می‌شود. این رمزگان نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازند و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه بین دالّ و مدلول می‌گردند. پژوهش حاضر سعی نموده است تا با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی یکی از داستان‌های کوتاه "نجیب کیلانی"- از ادبای برجستهٔ معاصر عرب - به نام "الغریب" را بر اساس این الگوی ساختارگرایانه بررسی نموده و واحدهای پنج‌گانه موجود در آن را استخراج و رمزگشایی نماید. هدف این جستار سنجش میزان بهره گیری نویسنده داستان از اصول روایی برای انتقال اندیشه‌هایش می‌باشد. نتایج به دست آمده از تحلیل-ها حاکی از آن است که نویسنده یک بیماری اجتماعی به نام نفاق را به عنوان واحد فرهنگی مطرح و قهرمان اصلی داستان را نماد این رذیله معرفی می‌کند و سپس با اشاره به دوگانه‌های موجود در ظاهر و باطن شخصیت وی و با بهره‌گیری از واحدهای معنائی چون شغل منشی‌گری که دال بر اطاعت محض است، علل و انگیزه‌های صاحب این رذیله را برای کنش‌های منافقانه تبیین می‌نماید.

کلید واژه‌ها: نقد ساختارگرا، رمزگان، رولان بارت، داستان کوتاه الغریب، نجیب کیلانی.

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

مقدمه

نقد ادبی شاخه‌های متعددی دارد که از طریق آن به تحلیل و بررسی متون ادبی می پردازد. یکی از مهم‌ترین این شاخه‌ها نقد ساختارگرایانه است. ساختارگرایی[۱] به یک شیوهٔ فکری اطلاق می‌شود که در جستجوی عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ هر چیز و کشف همهٔ ساختارهای بنیادین در علوم مختلف است. این تفکر در رشته‌های مختلف مثل انسان‌شناسی، زبان‌شناسی و ریاضیات به چشم می‌خورد و هدف آن در هر حوزه، کشف رابطهٔ میان اجزاء و قوانین می باشد. نقد ادبی و فرهنگی نیز یکی از این بخش هاست.

"رولان بارت"[۲] یکی از پیشگامان ساختارگرایی در عرصهٔ نقد ادبی، نشانه‌شناسی و نظریه‌پردازی چندجانبه‌نگر به شمار می‌آید. او معتقد است که منتقد ساختارگرا، ابتدا ساختار ادبی را به اجزای تشکیل دهنده آن تجزیه می‌کند، سپس به بررسی ارتباط آن اجزا می‌پردازد و در مرحله سوم، به این مسأله توجه می‌کند که دلالت کلیت اثر بر چیست (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷ش: ١٦٤).

بارت در آثار خود بر خوانش مخاطب تأکید می‌کند، خوانشی که از اثر به متن و از مؤلّف به خواننده در چرخش است. وی در یکی از کتاب‌های خود به نام "اس-زد"[۳] رویکردی برای تحلیل متون روایی ارائه می‌دهد که به "رمزگان پنج گانه"[٤] معروف است؛ بر اساس این رمزگان، به نظم قابل تشخیصی در متن دست یافته می‌شود. از میان این کُدها، رمزگان کنشی و هرمنوتیک مربوط به نویسنده است و خواننده از طریق آنها می‌کوشد تا منظور نویسنده را دریابد؛ امّا در سه رمزگان دیگر، یعنی رمزگان نمادین، فرهنگی و معناشناختی که موجب معناسازی مخاطب یا درگیرشدن ذهن او در اثنای خواندن روایت می‌شوند، نقش اساسی بر عهده خواننده است. در حقیقت بارت با چرخش از ساختارگرایی به پساساختارگرایی در پی گسترش نظریهٔ مرگ مؤلف و تولّد خواننده است. او از متن توقع دارد تا نویسا بوده و فاصله میان خواندن و نوشتن را بکاهد، زیرا متن خوانا خواننده را بیکار، بی‌کنش و منعطف می‌کند. (پین، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

مقالهٔ حاضر در تلاش است تا یک داستان کوتاه از ادبیات عربی را با الگوی ساختارشناسانه بارت مورد تحلیل قرار داده و با اصول و قواعد خاصی بررسی نماید، به گونه‌ای که سطوح گوناگون معنایی آن آشکار شود. این داستان کوتاه، "الغریب" نوشتهٔ دکتر نجیب کیلانی (۱۹۳۱-۱۹۹۵ م)، از ادبای برجسته مصری است. او از جمله نویسندگانی بود که باور داشت باید از دستاوردهای هنر و ادبیات در راستای اعتلای فرهنگ و تمدّن اسلامی بهره جست؛ در عین حال، ماهیت اخلاقی و فرهنگی آثار کیلانی، آسیبی به شکل روایی و اصول حاکم بر ساختار داستان نرسانده است.

جستار حاضر بر آن است تا در پی تحلیل این داستان، به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. معمّای اصلی داستان که نویسنده آن را مطرح نموده و خواننده را برای کشف آن ترغیب می‌کند کدام است؟
۲. در خوانش این داستان چه کُدهای کنشی، معنابنی، نمادین و فرهنگی توسط خواننده به دست می‌آید؟
۳. چگونه می‌توان انواع متون ادبی را با کاربرد اصول و قواعد دقیق و بدون توجه به طرز فکر و شخصیت نویسنده مورد تحلیل قرار داد؟

پیشینهٔ تحقیق

در ایران، علاوه بر ترجمهٔ برخی آثار "نجیب کیلانی"، در حیطهٔ نقد ادبی نیز تحقیقات متعددی دربارهٔ این ادیب به رشتهٔ تحریر درآمده است که از جملهٔ آنها می‌توان به چند پایان‌نامه و مقاله اشاره کرد: مثل پژوهشی با عنوان «واقع گرایی در داستان های کوتاه نجیب کیلانی با استناد به مجموعه داستانی کابوس» که توسط "بصیری" (۱۳۸۷) نوشته شده است و هدف اصلی آن بررسی وجه تمایز آثار واقع‌گرایانه کیلانی نسبت به معاصران، تعیین جایگاه کیلانی نسبت به آنها و تبیین نقاط قوت و ضعف او در داستان نویسی می‌باشد؛ یا پژوهش"عبدی" و "زمانی" (۱۳۹۰) با عنوان «شخصیت‌پردازی زن در ادبیات داستانی نجیب کیلانی» که به بررسی سهم شخصیت زن در سه رمان مختلف از کیلانی و نحوهٔ شخصیت‌پردازی زنان توسط نویسنده پرداخته‌اند. " اکبرپور" (۱۳۹۱)

در پژوهش دیگری با عنوان «تحلیل بینامتنی دینی در رمان های عمالقة الشمال و لیالی ترکستان نجیب کیلانی»، الهام‌گیری کیلانی از عقاید و منابع اصیل اسلامی، برای پی-ریزی رمان‌هایش با هدف بازگشت جوامع اسلامی به هویت دینی را مورد بررسی قرار داده است. "روشنفکر" و "اکبری زاده" (۱۳۹۳) نیز در مقالهٔ خود که «تحلیل نشانه شناختی ساختار روایی رمان دم لفطیر الصهیون اثر نجیب کیلانی» نام دارد، کارکرد معناشناسانه عناصر روایت را برای نشان‌دادن واقعیت صهیونیست‌ها توسط کیلانی تبیین نموده‌اند. پژوهش‌های دیگری در بررسی کتاب‌های "نورالله"، "عذراء جاکترا"، "الربیع العاصف"، "العالم الضیق" و غیره وجود دارد که همگی نشانگر توجه پژوهشگران ما به آثار ارزشمند این نویسنده هستند.

در مورد نقد ساختارگرا در ادبیات عرب هم مقالات زیادی وجود دارد، امّا نقد ساختارگرایانه بر پایه نظرات "رولان بارت" کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مقالهٔ "محمد رحیمی خویگانی" و همکارانش (۱۳۹۱) با عنوان «توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان بارت با نمونه عملی از نمایشنامه فیزیکدان ها اثر فردریش دورنمات» از مهم ترین مقالات نوشته‌شده در این زمینه پژوهشی به شمار می‌آید. این پژوهش تلاش نموده رمزگان یا کدهای معنایی نمایشنامه "فیزیکدان‌ها"، اثر "فردریش دورنمات" را بر اساس نظریهٔ بارت استخراج نماید. امّا بررسی‌های به عمل آمده نشان می‌دهد که نقد ساختارگرا بر پایهٔ اندیشه‌های رولان بارت در مورد ادبیات عربی و به‌ویژه آثار کیلانی صورت نگرفته است. بنابراین وجه تمایز جستار حاضر با سایر پژوهش‌ها اوّلاً ارائه نمونهٔ عملی از تحلیل متن بر مبنای نظریهٔ بارت در ادبیات عربی و ثانیاً بررسی یکی از داستان‌های نجیب کیلانی با عنوان "الغریب" است که تاکنون مورد پژوهش قرار نگرفته است.

چشم‌انداز کلّی ساختارگرایی و رمزگان بارت

اصطلاح ساختارگرایی عموماً به اندیشهٔ فرانسوی دهه ۱۹۶۰م اطلاق می‌شود، اندیشه‌ای که در جستجوی اجزای اصلی تشکیل دهندهٔ اثر است و ریشه در صورتگرایی یا

فرمالیسم روسی[۵] دارد. مهم‌ترین اصل ساختارگرایی مطالعهٔ اثر ادبی، بدون توجه به نویسنده، حیات او، علایق و کشمکش‌هایش بود (امامی، ۱۳۷۷ش:۱۹۳).

امروزه وقتی از تحلیل ساختارگرا در حوزه ادب و هنر بحث می‌شود، معمولاً منظور آیینی در علوم انسانی است که روش‌های زبان‌شناسی ساختاری و به ویژه دستاوردهای نظری "فردینان دو سوسور" زبان‌شناس برجسته سوئیسی را اقتباس‌کرده و در پدیده های هنری- فرهنگی به کار می‌برد. "دوسوسور" معتقد بود که نظام زبانی از الگوهای ساختاری شکل گرفته است و میان دال و مدلول فقط ارتباط قراردادی یا نشانه‌شناسانه برقرار است؛ نه ارتباط معنایی. علاوه بر سوسور باید به تأثیر "ولادیمیر پراپ"[٦]، فرمالیست روسی در تکوین تحلیل ساختارگرا اشاره نمود. او توانست شخصیت‌های مختلف قصه‌ها را در درون الگوهای ساختاری قرار دهد و بی‌توجه به محتوا، وجوه مشترک صدها افسانه مردمی را پیدا کند (*همان*: ۲۳). در اثر اقدامات او، تحلیل روایت در دهه ۱۹۷۰م شکل گرفت و با پژوهش‌های کسانی چون "رولان بارت"، "میشل فوکو"[۷]، "ژاک لاکان"[۸] و "گریماس"[۹]، "تودروف"[۱۰]، "لوی استروس"[۱۱] و "ژرار ژنت"[۱۲] ادامه یافت (احمدی، ۱۳۸۰ش: ١٤). به طور خلاصه، می‌توان صفات نقد ساختارگرا را در بین این متفکران چنین معرفی کرد:

۱. از منظر ساختارگرایان، هر اثر ادبی فقط یک متن است که بر طبق رمزها و سنت های خاص ادبی تشکیل شده است.
۲. مؤلف حقّ بیان هیچ فکر شخصی را به عنوان منشأ تولیدکنندهٔ اثر ندارد.
۳. ساختارگرایی جای نویسنده را با خواننده به عنوان نمایندهٔ محوری در نقد عوض می‌کند (داد، ۱۳۸۲ش: ٤٨٣).

حرکت نشانه‌شناسی در قرن بیستم به سمت مطالعات فرهنگی، تا حد زیادی تحت تأثیر نظریه‌پرداز فرهنگ فرانسوی یعنی رولان بارت بود که نقش زیادی در ایجاد نگاهی تازه به پدیده‌های فرهنگی-اجتماعی داشت (چندلر، ۱۳۸۷ش: ۲۲۰). بارت شهرت خود را مرهون عوامل متعددی مثل اعلام نظریهٔ «مرگ مؤلف»، تبیین نظریهٔ «بینامتنیت»

و پیش‌برد پژوهش در نظام نشانه‌های فرهنگی است؛ چنانکه در آگهی‌های تبلیغاتی، طراحی بناها و مدهای هر ساله این موضوع مشاهده می‌گردد. (آلن، ۱۳۹۲ش: ۱۳).

از دیگر عوامل شهرت وی، ارائهٔ نمونه‌ای تازه در خوانش متن بود که در کتاب "اِس،زِد" مطرح‌کرد. این خوانش، از جنبه‌هایی از نشانه‌شناسی فراتر رفته و تأویل متن را ممکن می‌کند. مثال او داستان کوتاه "سارازین"[۱۳] اثر "بالزاک"[۱٤] بود که وی از راه یافتن چند الگوی اصلی، عبارت‌های آن متن را توضیح داد (احمدی، ۱۳۸۰ش: ۲٤). شاید بتوان مهم‌ترین تحلیل متنی بارت و جامع‌ترین شرح او از نظریهٔ متن را در این کتاب جست. بارت در این کتاب تحلیل وسیعی از رمزگان‌های دخیل در خوانش متن انجام می‌دهد که شامل ساختاربخشی قطعه قطعه به یک روایت یا داستان است. وی این روایت را به ٥٦۱ واحد خوانش تبدیل می‌کند که عموماً اختیاری هستند و هر خواننده ای ممکن است واحدهای خوانش دیگری را کشف کند. این واحدها، جمله و یا جمله ناتمام و در مواردی واژه هستند (احمدی، ۱۳۹۲ش: ۲٤۰) در این واحدهای خوانش مجموعه‌ای از دلالت‌های ضمنی مستمر در دالّ‌های گوناگون کشف می‌شوند. آنچه در نهایت توسط این واحدها پدید می‌آید، انواع رمزگان است که بارت آن‌ها را برای درک چگونگی آفرینش و پراکندگی معنا در متن به کار می‌گیرد.

رمزگان مجموعهٔ قواعدی هستند که بر اساس آن، عناصری (واژگان و تعابیر) انتخاب می‌شوند که با دیگر عناصر ترکیب شده و عناصر جدیدی (معانی) را می‌سازند (میرعمادی، ۱۳۸٤ش: ۷۳) این رمزگان عبارتند از: رمزگان هرمنوتیکی، رمزگان کنش روایی، رمزگان معناشناسانه، رمزگان نمادین و رمزگان فرهنگی. رمزگان پنج‌گانه نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازند و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه بین دالّ و مدلول می‌گردند (چندلر، ۱۳۸۷ش: ۲۲۱). از میان این رمزگان، دو مورد اول به شیوه‌هایی مربوط می‌شوند که خود روایت از آن طریق آفریده می‌شود و شامل رمزگان هرمنوتیکی و کنشی می‌شود. سه رمزگان دیگر از مجموعهٔ حوادث و منطق روایی این داستان فراتر می‌روند و به زنجیره‌های معنایی اشاره دارند (آلن، ۱۳۹۲ش: ۱۳٦ و ۱۳۷).

با توجه به این که واژهٔ «روایت» از فعل روایت‌کردن می‌آید، فقط شامل رمان یا نوشتار تاریخی نمی‌شود. روایت بیش از همه با عمل روایت‌گری مرتبط است و هرجا که کسی درباره چیزی سخن می‌گوید، روایت یافت می‌شود. بنابراین به نظر می‌رسد به‌کارگیری روش تحلیلگرانهٔ بارت برای هر نوع متن یا گونهٔ ادبی مثل داستان‌کوتاه یا نمایشنامه هم امکان‌پذیر باشد (صفیئی و سلامی، ۱۳۹۰ش: ۱٤۱).

خلاصهٔ داستان "الغریب"

"الغریب" یک داستان از مجموعه "کابوس" اثر "نجیب کیلانی" است که علی‌رغم کوتاه‌بودن، به زیبایی توانسته است که یک بیماری اخلاقی در جامعه یعنی نفاق و اسباب آن را بررسی کند.

داستان از زاویه دید «منِ راوی» یا شاهد که خود یک شخصیت در درون روایت است، نقل می‌شود. استفاده از زاویه دید اول شخص، مزایایی نسبت به زاویه دید بیرونی یا سوم شخص دارد؛ مثل: نمایش حالات درونی، امکان بی‌طرفی یا امکان مخفی‌ساختن اطلاعات (جمالی، ۱۳۸۵ش: ۹۷). راوی داستان، کارمند یک شرکت تجاری در امارات است. او که «علی» نام دارد، انسانی نکته‌سنج است که رفتارهای همکاران و اتفاقات شرکت را با دقت زیرنظر دارد، امّا از دید او عجیب‌ترین فرد در این شرکت، منشی چاپلوس و هزارچهره آن است که علی‌رغم تغییر چند مدیر، همواره سِمَت خود را حفظ کرده و مورد اعتماد همهٔ مدیران بوده‌است. بدیهی است که مدیران سلایق مختلفی داشتند، ولی این منشی که «حسّان» نام دارد، توانسته با لطایف الحیل، خود را با تمام آنها سازگار کند و همه را بفریبد.

ماجرای اصلی زمانی آغاز می‌شود که طی تغییرات در مدیریت شرکت، این بار کسی بر مسند ریاست می‌نشیند که بر خلاف مدیران سابق، فردی متعهّد، دین‌دار، سرسخت و جدّی است، شخصیتی که کاملاً در تضاد با شخصیت بی بند و بار و لاابالی حسّان است. با تغییر مدیر جدید، همه از جمله راوی و حتی خود حسّان مطمئن می شوند که اینجا دیگر جای او نیست و باید از شغل خود استعفا دهد. این ماجرا سبب

می‌شود که حسّان به خود آید و از اینکه تمام عمر خود را صرف راضی‌کردن مدیران مختلف کرده و در این راه از هیچ گناهی ابا نداشته است، اظهار پشیمانی کند و متوجه شود که تکیه‌گاه و روزی‌بخش واقعی انسان خداست، نه بنده او؛ پس فقط باید دنبال رضای الهی باشد. از آن پس، حسّان توبه می‌کند و قمار و شراب و بی‌بند و باری را کنار می‌گذارد و تصمیم می‌گیرد دیگر در برابر خواسته‌های ناحقّ مدیران سر خم نکند. این تغییر مثبت در رفتار حسّان، باعث می‌شود اعتماد مدیر جدید نسبت به او جلب شود و راوی و همه کارکنان که از نفاق او نفرت داشتند، او را تحسین نمایند. امّا یک شب حسّان که به تازگی سبک زندگی متفاوتی را برگزیده بود، در پی یک سانحهٔ رانندگی جان خود را از دست می‌دهد. راوی با ناباوری خود را به بیمارستان می‌رساند و از همسر وی جویای ماجرا می‌شود. همسر منشی دلیل تصادف را مستی و خماری او اعلام می‌کند و پرده از راز توبهٔ ریاکارانه و دروغین حسّان برمی‌دارد و آشکار می‌شود که این اظهار پشیمانی و توبه فقط بازی تازهٔ منشی برای فریب مدیر جدید و جلب توجه او بوده است. داستان با مرگ این مرد عجیب و این بازیگر منافق پایان می‌پذیرد، امّا حیرت راوی همچنان باقی است.

رد پای رمزگان بارت در داستان "الغریب"

رمزگان هرمنوتیکی(۱۵):

هرمنوتیک را به طور معمول به معنای فن یا هنر تفسیر و تأویل متن تعریف می‌کنند، امّا رمزگان هرمنوتیکی عبارت است از همه واحدهایی که نقش آنها در متن عبارت است از: طرح پرسش، پاسخ به آن و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کنند و یا پاسخ به آن را به تأخیر بیاندازند، یا حتی چیستانی را مطرح کنند و ما را به سوی آن رهنمون سازند. این همان رمزگان داستان‌گویی است که به واسطهٔ آن در روایت سؤالاتی مطرح گردیده و تعلیق به وجود می‌آید و سرانجام به آن پاسخ داده می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷ش: ١٥٤). ارتباط بین این رمزگان و اصطلاح اصلی آن، یعنی تأویل و تفسیر متن گویای این مطلب است که هدف این رمزگان جلب توجه

خواننده به طرح پرسش‌ها و پاسخ به آنها در راستای تفسیر متن است. امری که باعث مشارکت هر چه بیشتر خواننده در فهم دلالت‌های متن می‌شود.

بر اساس آنچه گفته‌شد، این رمزگان رمزگان چیستانی نیز نامیده می‌شود؛ بدین معنا که در یک داستان یک معمّای اساسی و کلّی و در کنار آن چند معمّای جزئی دیگر وجود دارند که در طی روایت مطرح و به مرور یا در آخر داستان بدان پاسخ داده می شود.

با دقت در عنوان داستان "الغریب"، اولین معمّایی که در ذهن شکل می‌گیرد، این است که از دید راوی چه چیزی عجیب است و چرا؟ به عبارت دیگر عنوان "غریب" اولین واحد هرمنوتیک داستان است که پاسخ به آن تقریباً در بخش ابتدایی داستان داده می‌شود: «لکنّ حسّان هو أغرَبُ شیءٍ رَأتهُ عینایَ... وحسّان هو سکرتیرُ المدیر، کلّ مدیر یأتی، نظنُّ أنّه لا شکَّ یستَبدِلُ حسّانَ بِشخصٍ آخَرَ یضَعُ فیهِ ثقتَهُ، لکن الأیام تمرُّ ونحنُ ننتظِرُ التغییر الکَبیر، دون فائدةٍ... سرعانَ ما یکتَسِبُ حسّانُ ثِقةَ المدیر الجدید...» (کیلانی، ١٤٣٤ق :٤٢) این عبارت نشان می‌دهد که منشی شرکت عجیب‌ترین انسان از دید راوی بوده و دلیل آن توانایی جلب اعتماد همه مدیران شرکت است.

ولی معمّای اصلی داستان چیز دیگری است که در سراسر داستان خواننده را در پی یافتن جواب می‌کشاند و آن پرسش این است: چگونه یک منشی می‌تواند این اندازه قدرت داشته باشد که به راحتی محبّت همهٔ مدیران را جلب کرده و با همهٔ آنها – در هر خوی و خصلتی که باشند– سازگاری نشان دهد؟ «کیفَ یستَطیعُ مخلوقٌ أن یحظَی بِحُبِّ کلّ مدیرٍ، وَیرضَی کلّ عهدٍ جدیدٍ، ویسایرَ کلَّ مَبدأ؟ هذا فوقَ طاقةِ البشَرِ!!!» *(همان)*. یکی از مراحل رمزگان هرمنوتیک، فریب یا پیش‌دستی برای پاسخ درست است. در این مرحله خوانه‌ها یا واحدهایی به کار برده می‌شود که سبب می‌گردد خواننده گمان‌کند که پاسخ سؤال خود را یافته است، امّا در واقع هدف فریب اوست و در نهایت داستان پی به نادرستی پاسخ می‌برد. در این داستان نیز جملاتی وجود دارد که نشان می‌دهد راوی به پاسخ سؤال خود پی برده‌است، مثل اشارهٔ راوی به شخصیت بی‌قیدِ منشی که باعث می‌شود خواننده فکر کند تشابه شخصیتی او با همهٔ مدیران سابق که انسان‌های پایبندی

به امور اخلاقی نبودند، دلیل سازگاری وی با ایشان است: « ونحنُ نَعرفُ أنّ حسّان رجلٌ مُتَفتِّح، لا یستَغنی عنِ الویسکی والغناء والرقصِ، کما أنّهُ شَغوفٌ بالنکات البذیئةِ... » (*همان:* ٤٣) امّا آمدن مدیر جدید که مردی متعهد و دین‌دار است، این معادله را بر هم خواهدزد: «جاءَنا هذِهِ المّرةَ مدیرٌ معروفٌ بتمسّکِهِ بالدینِ وتشدّدِهِ فی مراعاتِ التقالیدِ و العُرفِ... لن یستَقیمَ حالُ حسّان معَ المدیرِ الجدید...» (*همان*). نویسنده برای اثبات این پاسخ و فریب بیشتر مخاطب، جملاتی دال بر پشیمانی حسّان از گذشتهٔ پر گناهش از زبان خود وی نقل می‌کند، مثل: «إنّنی أرتحِلُ مِن حالٍ إلی حالٍ... و هکذا تَرانی کلَّ یومٍ فی حالٍ، إمّا مُقامِرٌ... أو تاجرٌ للرقیقِ الأبیضِ... أو لِصٌّ... أو سِکّیرٌ عِربیدٌ... » (*همان:* ٤٥) سپس داستان با توبه و تغییر وی ادامه می‌یابد: «انزوی حسّان جانباً... ویؤدّی عملَه فی صُمت وحزنٍ وأدبٍ... لم یتغَیر شَیءٌ غیرُ حسّان» (*همان*) در این مرحله معمّای جدیدی در درون معمّای اصلی شکل می‌گیرد و آن این است که آیا توبه او واقعی است؟ و دوباره راوی شگرد پیش‌دستی در پاسخگویی را به کار می‌برد و به دنبال گفتار و کردار مثبت وی توبه‌اش را باور و تأیید می‌نماید: «رأینا حسّانَ وَقورًا معتزًّا بکِبریائِه، رافعًا رأسَهُ إلی السماءِ، مُعتَمِدًا علَی اللّهِ... أصبحَ – والحقُّ یقالُ – رجلًا لا یشابهُ الحسّانَ القدیمَ فی قیمِهِ و سُلوکِهِ، لَقَد ترَکَ الخَمرَ و واظبَ الصلاةَ» (*همان:* ٤٩). امّا در پایان داستان و مرحلهٔ افشای حقیقت، پاسخ حقیقی هر دو معمّا از زبان همسر او داده می‌شود: «أجَل کانَ زوجِی یسکرُ کلَّ لیلةٍ... والغریبُ أنّه یذهَبُ إلی بیتِ المدیرِ عندَ الفَجرِ لیذهبا إلی الصَّلاةِ... معَ المدیرِ یحمِلُ المسبَحَةَ والسجّادَةَ والمصحَفَ... و فی البیتِ یقذِفُ بنفسه فی السَّهَراتِ الحَمراءِ... لقَد ماتَ و فی جَیبِهِ زُجاجةُ وِسکِی و فی الجیبِ الآخَرِ مُصحَفٌ صغیرٌ... ماتَ غریباً... » (*همان:* ٥١) آری دلیل اصلی سازگاری او با همهٔ مدیران، حتی مدیری که با شخصیت او هیچ تناسبی نداشت، نفاق او بود و توبهٔ او از اعمال گذشته، بازی منافقانه‌ای بیش نبود.

علاوه بر این، سؤالات فرعی دیگری هم در داستان پیش می‌آید؛ مثل اینکه آیا مدیر جدید از حسّان راضی می‌شود؟ مخاطب پاسخ این سؤال را در اواسط داستان در می یابد، پس از درگیری لفظی حسّان و مدیر و مقاومت منشی در برابر خواستهٔ رئیس با خوانه‌های زیر و تعابیری از زبان مدیر: «أنا فخورٌ بکَ یا حسّان... أنتَ رَجلٌ مؤمنٌ... ذو

کَرامَةٍ... إنّنی أعتَزّ بزمالتِک وصَداقتِکَ» (*همان*: ٤٩ و ٥٠)، یا عبارت «لم یکُن واضِحًا لأوّلِ وَهلةٍ لماذا انحرَف حسّان إلی الیسارِ واصطَدَمَ بالسیارة الضَّخمَة» (*همان*: ٥٠) این سؤال را طرح می‌کند که علت واقعی تصادف چه بود؟ و پاسخ آن در عبارت پایانی همسرش است که می‌گوید: «فقد کانَ سَکرانًا» (*همان*: ٥١).

رمزگان کنش روایی یا پرو آیرتیک(۱٦):

در نشانه‌شناسی، واژهٔ کنش به تأویل‌هایی اشاره دارد که در یک پیوستار منطقی (خط روایتی) سامان یافته‌اند. از این‌رو کنش یک برنامه روایتی است که در آن کنش‌گر یک سری کنش‌های عینی را در زمان و مکان خاص انجام می‌دهد (میرعمادی، ١٣٨٤ش: ٥٢). هرجا واحدی در داستان به مخاطب نشان دهد که داستان و توالی کنش‌ها چگونه پیش می‌روند، هرگونه کنش داستان از گشودن دری یا کشتن کسی، با استفاده از این رمزگان مشخص می‌شود (احمدی، ١٣٩٢ش: ٢٤٠)؛ به عبارت دیگر، رمزگان کنش روایی مجموعه-ای از پی‌رفت‌ها و توالی‌های کوچکی است که کلّ روایت را پیش می‌برد. این توالی هنگامی به‌وجود می‌آید که به طیفی از جزئیات، نامی نظیر «قرار ملاقات» یا «قتل» داده می‌شود (پین، ١٣٩٢ش : ١٢٠).

در واقع از دید بارت، این وظیفهٔ خوانندهٔ متن است که بر اساس زنجیرهٔ رویدادها یک کنش را بیابد و آن را نام‌گذاری کند. این مقاله سعی در شناسایی این پی‌رفت‌ها و توالی‌ها بر اساس مدل بارت دارد، اما ابتدا لازم است تا شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان مشخص شوند.

شخصیت اصلی یا قهرمان داستان، شخصیتی است که حوادث و شخصیت‌های دیگر به معرفی او می‌پردازند و محوریت حوادث بر رفتار و اعمال او قرار می‌گیرد (جمالی، ١٣٨٥ش: ٧٢)؛ بنابراین حسّان یا منشی شرکت، در این داستان شخصیت اصلی محسوب می‌شود. امّا شخصیت‌هایی که در کنار قهرمان در مقام دوم و سوم و ... هستند و اصولاً نسبت به شخصیت اصلی اهمیت کمتری دارند، شخصیت‌های فرعی نامیده می‌شوند (*همان*: ٧٤)، لذا تمام شخصیت‌های این داستان اعم از مدیر (حاج عدنان)،

راوی (استاد علی)، کارمندان شرکت و همسر حسّان به ترتیب اهمیت، شخصیت‌های فرعی قصه را تشکیل می‌دهند.

پی‌رفت‌های داستان "الغریب" عبارتند از:

۱. « **نظارت بر وقایع شرکت و زیر نظر گرفتن دیگران**» که راوی از آن به عنوان ابزاری برای صحنه‌پردازی در آغاز روایت استفاده کرده است و در ضمن آن نیز دربارهٔ مکان، زمان، موقعیت وقوع داستان، شخصیت‌ها و روحیات آنها نیز می توان اطلاعاتی به‌دست آورد:

«أنا مِمّن یحلو لهم مراقبةُ الأحداثِ، أعشِقُ النظرَ للآخَرینَ (کنش قهرمان)، وخاصّةً زُمَلائی فی الشَّرِکة الّتی أعمَلُ فیها، وهی شرکةُ مُقاوَلاتٍ هِندسیةٍ وأعمالٍ تِجاریةٍ، یمتدُّ نَشاطُها فی شَتّی إماراتِ الخلیجِ وأنا أعمَلُ فی هذه الشَّرکِة منذُ أربعِ سنواتٍ... لکن حسّان هو أغرَبُ شیءٍ رأتْهُ عَینای(صحنه‌پردازی)» (کیلانی، ١٤٣٤ق: ٤٢)

۲. «**آشفته شدن حسّان در پی تغییر مدیر جدید**» که توسط آن خواننده در جریان تقابل روحیات مدیر جدید و منشی قدیمی شرکت قرار می‌گیرد:

«جلَستُ أرقبُ مِن خَلفِ الزُّجاجِ، أتَمَلّی فی وَجهِ حسّان (کنش روایی)، فأراهُ قَلِقا، مُتوَتّرا، شاحِبًا (کنش قهرمان)، لن یستقیمَ حالُ حسّان معَ المدیرِ الجدیدِ... » «مالَ عَلَیَّ حسّان مُصادَفةً (کنش قهرمان)، ثُبتُ مِن مَکانی دَهِشًا (کنش راوی) أبَی أن یجلسَ (کنش قهرمان)، کانَ یتجوّلُ فی الغُرفةِ (کنش قهرمان)، یحَدّثُنی دونَ أن یسَدّدَ نظرتَه إلیَّ (کنش قهرمان)، یتطلّعُ إلَی آفاقٍ مبهمةٍ (کنش قهرمان) » (*همان*: ٤٣).

۳. «**پشیمانی حسّان از اعمال گذشته**» که طی آن شخصیت اصلی داستان که از نفاق و دورویی خسته شده است، تصمیم می‌گیرد برای همیشه این خصلت زشت را کنار بگذارد:

«إنّنی أقصِدُ سَفَرًا مِن نَوعٍ آخَرَ (کنش قهرمان) » (*همان*: ٤٤) و «انزوَی حسّان جانبا، یؤدّی عمَلَه فی صُمتٍ وحُزنٍ وأدَبٍ، لم یتغیر شَیءٌ غَیرُ حسّان (کنش قهرمان)» (*همان*: ٤٦).

٤. «**اظهار یأس و انقطاع از دنیا و پناه بردن به خدا**» که ضمن آن قهرمان داستان شکایت خود را از وضع موجود بیان می‌دارد.

«دَمِعَت عَیناهُ، تَنَهّدَ وجَفّفَ أهدابَهُ، ثمَّ قالَ: هَل للیائِسینَ طریقٌ سِوَی الموت؟» و «سَمعتُ حسّان یصرَخُ فی ضراعَةٍ: حُبّی باقٍ ... سُبحانَه... (کنش‌های قهرمان) » در اینجا واکنش راوی به این کنش‌ها، دلسوزی و ابراز همدردی با اوست: «وأنا أرَبتُ عَلی کَتِفِه فی حَنانٍ وألَمٍ و ضَمَمتُهُ إلَی صَدری وقَدانتابَنی حُبٌّ جارِفٌ لهُ وتَعاطُفٌ غَریبٌ علَی أحزانِهِ» *(همان:* ٤٧).

٥. «**درگیری حسّان و مدیر جدید**» که در طی آن دو شخصیت داستان بر سر یک موضوع اختلاف پیدا می‌کنند و کنش‌هایی از سوی آن دو و دیگر شخصیت‌های فرعی یعنی کارمندان شرکت سر می‌زند:

«دهِشَ کلُّ مَن فی الشَرِکَةِ لِأمرٍ جَدیدٍ. لقد وقَعَ خِلافٌ بینَ حسّان والمدیر، اصطدامُ المدیرِ وسِکرتیرِهِ وهذَا لا یمکِنُ أن یکونَ حادِثاً سَهلاً عابراً... لقَد احتدمَ النقاشُ بَینَهُما... وسَمِع مَن بالشرکةِ صوتَ حسّان و هو یقولُ فی ثِقَةٍ وقوّةٍ غیرِ مألوفٍ: أنا لاأخافُ مِنک... رزقی ورزقک علی الله... إنّنی لم أخطئ... لم أفعَل إلّا ما یمیلُهُ عَلَی واجبی وضَمیری وخِبرَتی الطَویلةَ (کنش قهرمان) » و واکنش کارمندان به این کنش، تشویق حسّان و حمایت از او بود: «ضربَ الموَظّفونَ کافٍ بکَفٍّ، ثم حَملَقوا داهِشینَ حینَما رأوا المدیرَ یتبسِمُ» *(همان:* ٤٩)؛ این تبسّم همان واکنش شخصیت دوم یعنی حاج عدنان نسبت به قاطعیت حسّان و درستکاری اوست. نصیحت خیرخواهانه، دیگر کنش مدیر محسوب می‌شود که آن از واحدهای زیر قابل استناد است: «أنا فخورٌ بکَ یا حسّان... إنّنی أکرَهُ اولئکَ الموظّفینَ الّذینَ یریدونَ رأیی، لِأنّی مدیرٌ... إنّنی أعتَزُّ بزَمالتِکَ... لکن حَذارِ أن تَرفعَ صوتَکَ... یجبُ أن تُناقِشَ بهُدوءٍ» *(همان:* ٥٠) که واکنش حسّان در برابر او ابراز شرمندگی است: «طأطأَ حسّان رأسَهُ قائلا: آسِفٌ» (همان).

٦. «**تصادف و مرگ حسّان**» که سانحهٔ رانندگی حسّان را همراه با بیان موقعیت مکانی و زمانی آن به تصویر می‌کشد:

«الطريق... بينَ دُبي والشارِقَة... فالساعَةُ قد قارَبَت الثلاثةَ بعدَ مُنتَصَفِ اللّيلِ... ونادِراً مَا تَمرُّ سيارةٌ صغيرةٌ، أغلبُ السياراتِ مِنَ النوعِ الكبيرِ... لكنّ حسّان ينطلقُ بسيارته الصَغيرةِ وإلى جوارِهِ صديقٌ قديم...(كنش قهرمان) ثمّ حَدَثَ الصِّدامُ المروّعُ بعد الفندقِ بمسافةٍ قليلَةٍ... لماذا انحَرَفَ حسّان (كنش قهرمان) إلى اليسار؟ » (همان) و واکنش راوی به این رویداد، اندوه ناباورانه و شتافتن به سوی بیمارستان است: «كُنتُ أشعُرُ بمَرارَةٍ قاتِلةٍ و حُزنٍ بالغٍ وأنا أسرَعُ إلى المستشفَى» (*همان*).

همان‌طور که مشاهده می‌شود، دو رمزگان اول یعنی رمزگان هرمنوتیکی و کنش روایی در خدمت فرم روایی هستند؛ به عبارت دیگر می‌توان این دو را رمزگان روایی یا پی‌رفتی دانست که در راستای فرو بستن چندگانگی متن و تکثر معنا عمل کرده و درصدد سیر تقویمی از آغاز تا پایان است که در جریان آن نهایتا معمّایی حل می‌شود، امّا هدف سه رمزگان دیگر کشف معانی پنهان در داستان است. لذا می‌توان آنها را رمزگان بدون پی‌رفت نامید، چون علیه رمزگان روایی عمل‌کرده و معناهایی می‌آفرینند که سیر روایت را مختل‌کرده و خواننده و متن را به عرصه‌های بینامتنی فراتر از خود داستان وارد می‌کنند (آلن، ۱۳۹۲ش: ۱۳۸).

رمزگان معناشناختی یا دالّی[۱۷]:

این رمزگان به دلالت‌های کمابیش خصلت‌نما، روان‌شناسانه و محیطی مربوط می‌شود (احمدی، ۱۳۹۲ش: ۲٤۰) و مدلول‌ها را که تا حدودی با شخصیت‌های داستانی مرتبط هستند، گرد می‌آورد (کولی.۱۳۸۲ش: ٤٤). این دلالت‌های ضمنی که از عناصر مختلف متن روایی مانند واژگان، تعابیر و جملات برداشت می‌شود، خصوصیات کنش‌ها یا شخصیت‌ها را می‌سازد (رحیمی و دیگران، ۱۳۹۱ش: ۱۳۳).

باید توجه داشت وقتی عبارت ضمنی برای دال‌ها به کار می‌رود، منظور این است که آن‌ها به صورت غیرصریح بر یک ویژگی یا شخصیت یا مکان خاص دلالت کنند؛ ویژگی که از عناصر مختلف متن روایی مثل واژگان یا جملات گرفته می‌شود و این فراتر از معنای مستقیم عبارت است (بارت،۲۰۰۲م: ٤۲ و۵۰). از مهم‌ترین رمزگان معنابنی

که در متن داستان «الغریب» بار خصلت‌نما و روانی دارند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. واژه «سکرتیر» یا منشی دالّ بر اطاعت محض و بی‌قید و شرط از مافوق و عدم ابراز عقیده می‌باشد، هرچند که این نظر و عقیده صحیح و برحق باشد.

۲. در نام مدیر شرکت، یعنی «حاج عدنان» واژهٔ حاجی که یک واژهٔ مذهبی در دین اسلام محسوب می‌شود، دلالت ضمنی بر سبک زندگی دینی و متعهّدانهٔ مدیر و مراعات قوانین مذهبی دارد.

۳. اطلاق لقب «استاد» از سوی شخصیت اصلی قصه به راوی در عبارات مختلف مثل: «أستاذ عَلی، إنّنی ضِقتُ ضَرعاً بالحیاةِ أصبحَت ثقیلةً علَی قلبی» (کیلانی، ١٤٣٤ق: ٤٤) به طور ضمنی دلالت بر انسانی خیراندیش و واقع‌بین دارد که مورد اعتماد دیگران است و آن‌ها در مسائل و مشکلات پیش آمده با او مشورت می‌کنند.

٤. واژه‌های «لقمةُ العیش» و «الأفواهُ الجائعة» (دهانهای گرسنه) و «الحیاةُ التّی لاتَرحَمُ» (*همان:* ٤٥) دالّ بر این است که فقر یکی از عوامل نفاق، ریا و ذلت نفس در برابر دیگران برای به دست‌آوردن ثروت و گذران امور زندگی است.

۵. واژهٔ «مائة ریال» در عبارت «اقرضنی مائة ریال» (*همان:* ٤٦) دلالت بر شدّت نیاز مالی حسّان دارد و گریه و اشک و آه بعدی او مؤید این امر است.

٦. عبارت «حیّی باقٍ... سبحانَه... ملِک الملوکِ» (*همان:* ٤٧) و «لا وجهةَ إلّا إلیه» (*همان:* ٤٨) دالّ بر پناه‌بردن به خدا به عنوان تکیه‌گاه واقعی انسان است.

۷. در عبارت «حاشا و کلّا... لن أذلّ لِأحدٍ بَعدَ الیوم» (همان) واژه‌های « حاشا و کلّا» و کاربرد حرف «لن» که به معنی نفی ابد است، دلالت ضمنی بر عزم و اراده محکم و واقعی حسّان برای ترک نفاق دارد.

۸. در درگیری مدیر و حسّان، لبخند مدیر در برابر سخنان تند حسّان، نشان‌گر رضایت او از عملکرد منشی خود و بیزاری وی از تملّق است.

۹. «السهرات الحمراء» (شب نشینی‌های سرخ) (*همان:* ٥١) در عبارت پایانی داستان، ویژگی دائم‌الخمربودن حسّان را به ذهن مخاطب انتقال می‌دهد.

رمزگان نمادین[۱۸]:

این رمزگان به همهٔ آن الگوهای نمادین و به ویژه الگوهای تضاد و تقابلی اشاره دارد که در متن قابل ملاحظه‌اند (آلن، ۱۳۹۲ش: ۱۳۷). هدف این رمزگان، نشان‌دادن آن است که ساختار چند ظرفیته و بازگشت‌پذیر داستان به گونه‌ای است که احتمالا خواننده به محض اینکه الگوی آن را تشخیص دهد، تقریباً از هر نقطه‌ای می‌تواند وارد آن شود (پین، ۱۳۹۲ش: ۱۲۰).

در داستان مورد بحث، هرکدام از شخصیت‌های مهم یک نماد محسوب می‌شوند:

۱. «حسّان» نماد یک انسان بی‌بند و بار و لاابالی و در اصطلاح عربی «متفتّح» است.
۲. «حاج عدنان» نماد یک مسئول شریف، متعهّد و درستکار است و تنها افراد دارای این ویژگی نزد او با ارزش هستند.
۳. «کارمندان شرکت» نماد انسان‌های طمع‌کاری هستند که می‌خواهند پیشرفت خود را با شکست دیگران به دست آورند و همواره در تلاشند تا از ضعف دیگران دستاویزی برای رسیدن به قدرت و مکنت بسازند. در عبارت «انزوَی حسّان جانبًا وخرَجَ الطامِعون مِن مُوظّفی الشرکةِ یهَروِلونَ نحوَ المدیرِ الجدیدِ، کلٌّ یعرِضُ خدماتِهِ ومَهاراتِه بطریقةٍ لطیفةٍ» (کیلانی، ١٤٣٤ق: ٤٦) این مفهوم به درستی دریافت می‌شود.
٤. «شرکت» نماد جامعه و محیطی است که انسان‌ها در آن زندگی می‌کنند و در هر سوی آن انسان‌های منافق و ریاکار برای رسیدن به مطامع خود، چهره‌های دیگرگون از خود نشان‌داده و نقاب‌های دروغین بر چهره می‌زنند.

بنابر تعریف بارت، رمزگان نمادین را می‌توان رمزگان تقابل‌های دوگانه نیز نامید، چون کارکرد این تقابل‌ها مفهوم‌سازی نشانه‌های موجود در متن است (صفیئی و سلامی،۱۳۹۰ش: ١٤٩)؛ بر همین اساس این نوشتار به چند مورد از تقابل‌های دوگانهٔ موجود در متن داستان اشاره می‌کند که یا نشانگر تضاد و دوگانگی در رفتارهای قهرمان داستان است یا نمایان‌گر تقابل موجود در اوصاف شخصیت‌های داستان:

جدول ۱- تقابل بین شخصیت حسّان و حاج عدنان

حاج عدنان:	حسّان:
مُتمسّک بالدین	مُتفتّح
مُتزمّت	شَغوف بالنکات البذیئة
مَنع الحفلات فی بیته اطلاقًا	السهراتُ الشجیة و الغناء و الرقص

جدول ۲- دوگانه‌های موجود در ظاهر و باطن حسّان

باطن:	ظاهر:
النفاق	الاخلاص
الخوف	الشجاعة و القوة
الجَشَع و الحرص	القناعة
السکرة	الصلاة
حملُ زجاجةِ وسکی	حمل المسبحة و المصحف
اتکاء لغیر اللّه	التوکل علی اللّه

جدول ۳- تقابل بین حس اولیه راوی نسبت به منشی و حس او در اثنای داستان

حس اولیه راوی:	حس ثانویه راوی:
الشماتة	التعاطف
الإکراه	الحبّ الجارف
الحقد	الشفقة

رمزگان فرهنگی یا ارجاعی[۱۹]:

این رمزگان دربرگیرندهٔ نظام‌های دانش مختلفی است که متن به آنها ارجاع می‌شود. رمزگان فرهنگی جلوهٔ بارز خود را در یک آوای جمعی و بی‌نام که در تجربهٔ سنّتی آدمی ریشه دارد، می‌یابد (پین، ۱۳۹۲ش: ۱۲۰).

از نگاه بارت همه رمزگان‌ها از یک نظر فرهنگی هستند؛ امّا منظور وی از رمزگان فرهنگی، رمزهایی است که اساس یک گفتمان را در مرجعیتی علمی یا اخلاقی استوار

می‌کنند؛ از این‌رو می‌توان آنها را رمزگان‌های «مرجع» نیز نام نهاد (آلن، ۱۳۹۲ش: ۱۳۸). مهم‌ترین واحد فرهنگی که نویسنده این داستان درصدد تحلیل و توجه به آن است، معضل اجتماعی و خصلتی ناپسند به نام نفاق است، بیماری مهلکی که اکثر جوامع انسانی بدان مبتلا هستند. نفاق گاه فضا را چنان غبارآلود می‌کند که قدرت تشخیص حق و باطل را از مخاطب می‌گیرد و حتی زیرک‌ترین افراد را هم می‌فریبد، هم‌چنان که مدیر متعهّد داستان و راوی آن، علی‌رغم تیزبینی، باز هم فریب چهرهٔ دروغین حسّان را خورده و متوجه نفاق او نشدند.

در این داستان، نویسنده به خوبی توانسته چهره انسان منافق و چندچهره را در قالب چند عبارت کوتاه از زبان حسّان به تصویر بکشد: «إنّنی أرتحلُ من حالٍ إلی حال. کان المدیرُ الأولُ مُغرمًا بألعابِ الورق، ولابدَّ أن أُجاریهُ، وکان الثانی یذوبُ شوقًا للنّساءِ، وإذا لم أعمَل له کقوّادٍ لَقَطَع رِزقی، أمّا الثالثُ فقد کان لِصًّا ظریفًا... ذافَراسَةٍ نادرةٍ... وأمّا الرابع... ومِن ثَمّ کان لابدّ لی أن أذَلَّ لمرکزِ النفوذ» (کیلانی، ١٤٣٤ق: ٤٥)؛ البته باید گفت که شرایط حاکم بر جامعه و ظلم و تبعیض موجود در آن، خود نفاق‌زاست و نفاق‌پروری می‌کند و انسان‌ها را به این اشتباه می‌اندازد که اگر صادق و درستکار باشند، همیشه عقب‌مانده و محروم باقی خواهند ماند و بدین ترتیب توجیهی برای این رذیله اخلاقی می‌تراشند. توجیهاتی شبیه این عبارت حسّان که خطاب به راوی می‌گوید: «صَدِّقنی یا استاذ علی، هُنا أشیاءٌ کثیرةٌ تَذوی و تَموتُ... وما نحقّقُهُ أنا وأنتَ من ثُراءٍ، ما هوَ إلّا ثَمرٌ خادعٌ یمتَصُّ غذاءُهُ ... أنا لم أعُد أطیقُ هذهِ الحیاةَ.» (همان) با این حال، این خصلت زشت چیزی نیست که حتی صاحب آن از اتصاف بدان خرسند باشد، همچنان که در بخشی از داستان، حسّان انزجار خود را از این خصلت پست اعلام می‌دارد و در کنار آن عوامل اصلی بروز این رذیله مثل زندگی در غربت، طمع، ترس و ذلت نفس را برمی‌شمارد: «مَللتُ النفاق... کرهتُ الأقنعةَ الزائفةَ... حیاتی أحقرُ حیاةٍ، الغربةُ أفسدتْ کلَّ المعانی النبیلةِ فیَّ... الخوفُ جَعلَنی أدوسُ أسمیالقِیم... الجشَعُ جَعلَنی أغمِضُ عینی عن کلِّ ظُلمٍ و أرضَی بکلِّ خطیئةٍ... وأضحَکُ لکلماتِ مدیری الساقطةِ السَمِجَةِ وأطری جمالَ زوجتِه برغم دَمامتِها، وأبتسمُ فی وجهِ مَن أریدُ أن أبصِقَ علیهِ... » (*همان*: ٤٨).

نتیجه

این مقاله تلاش نمود تا خوانشی ساختارگرایانه بر اساس مدل فرهنگی رولان بارت ارائه نماید؛ مدلی که وی آن را تحت عنوان رمزگان پنج‌گانه در تحلیل روایت معرفی می‌کند. بر اساس این دیدگاه، ساختار هر متنی شامل پنج رمزگان است:

۱. رمزگان هرمنوتیک به دنبال کشف حقیقت و حل معمّای داستان است. معمّای اصلی داستان این است که چگونه حسان که منشی شرکت است، می‌تواند به راحتی محبت همهٔ مدیران را جلب کرده و با همهٔ آنها – در هر خوی و خصلتی که باشند– سازگاری نشان دهد؟ پاسخ این سؤال ویژگی نفاق و ریاکاری شدید موجود در شخصیت وی است .

۲. رمزگان کنش روایی ضامن این است که داستان را به صورت توالی ماجراها بخوانیم. مهم‌ترین پی‌رفت داستان «الغریب» که توسط رمزگان کنشی استخراج شد، آشفتگی حسّان در پی تغییر مدیر جدید و توبه و اظهار ندامت از گذشته است. از دیگر پی‌رفت‌ها می‌توان به درگیری حسان با حاج عدنان و صحنهٔ تصادف و مرگ او اشاره کرد.

۳. رمزگان معنایی مدلول‌هایی را که مرتبط با شخصیت‌های داستان هستند، گرد آورده و معانی پنهان در متن را آشکار می‌کند. به عنوان مثال در این داستان، واژهٔ حاجی، دالّ بر تعهد و مذهبی‌بودن مدیر جدید است و واژهٔ «سکرتیر» یا منشی، دالّ بر اطاعت محض از مافوق می‌باشد.

٤. رمزگان نمادین به واحدها و الگوهای نمادین اطلاق می‌شود که با هم تقابل دوگانه دارند. مهم‌ترین نماد داستان "الغریب"، خود حسّان می‌باشد که نمایان‌گر نفاق و تملّق است.

۵. رمزگان فرهنگی نیز به عنوان یک بافتار فرهنگی و یا رمزگان کلان، به رمزگان‌های دیگر معنا می‌بخشد. اصلی‌ترین واحد فرهنگی داستان «الغریب»، معضل نفاق در جامعه می‌باشد.

بر اساس تحلیلی که از داستان کوتاه "الغریب" به عمل آمد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ساختار تمام انواع روایت از جمله داستان کوتاه، تنها با توجه به متن و بدون در نظرداشتن عوامل خارجی، توسط رمزگان‌های ارائه شدهٔ بارت، قابل رمزگشایی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Structuralism
2. Roland Barthes
3. S/Z
4. Five codes
5. Russian formalism
6. Vladimir Propp
7. Paul Michel Foucault
8. Jacques Lacan
9. Algirdas Julien Greimas
10. Tzvetan Todorov
11. Claude Levi Strauss
12. Gerard Genette
13. Sarrazin
14. Balzac
15. Hermeneutic codes
16. Action or proairetic codes
17. Semantic codes
18. Symbolic codes
19. Cultural codes

منابع و مآخذ

- آلن، گراهام (۱۳۹۲ش)، «رولان بارت»، ترجمه: پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز، چاپ دوم.
- احمدی، بابک (۱۳۹۲ش)، «ساختار و تأویل متن»، تهران، مرکز، چاپ پانزدهم.
- _____، _____ (۱۳۸۹ش)، «ساختار و هرمنوتیک»، تهران، گام نو، چاپ پنجم.
- امامی، نصرالله (۱۳۷۷ش)، «مبانی و روشهای نقد ادبی»، تهران: دیبا، چاپ اول.
- بارت، رولان (۲۰۰۲م)، «مدخل إلی التحلیل البنیوی للقصص»، ترجمه: منذر عیاشی، حلب، مرکز الإنماء الحضاری، الطبعة الثانیة.
- پین، مایکل (۱۳۹۲ش)، «بارت و فوکو و آلتوسر»، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران، مرکز، چاپ چهارم.

- جمالی، زهرا (۱۳۸۵ش)، «سیری در ساختار داستان»، تهران: همداد، چاپ اول.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷ش)، «مبانی نشانه‌شناسی»، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، چاپ اول.
- داد، سیما (۱۳۸۲ش)، «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، تهران: گلشن، چاپ اول.
- رحیمی خویگانی، محمد و گلی، فاطمه و زرکوب، منصوره (۱۳۹۱ش)، «داستان «إبلیس ینتصر» توفیق حکیم از منظر ساختارگرایانه بارت»، دو فصلنامه نقد ادب معاصر عربی، دانشگاه یزد، شماره ۳: صص ۱٤۱-۱۲۳
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷ش)، «نشانه‌شناسی کاربردی»، تهران: علم، چاپ اول.
- صفیئی، کامبیز و مسعود سلامی (۱۳۹۰ش)، «توضیح و متدولوژی رمزگان بارت با نمونه عملی از نمایشنامه فیزیکدان‌ها اثر فردریش دورنمات»، فصلنامه مطالعات نقد ادبی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی، شماره ۲٤: صص ۱٦۲-۱٤۰
- کولی، میسن (۱۳۸۲ش)، «رولان بارت»، ترجمه: خشایار دیهیمی، تهران: ماهی،چاپ دوم.
- الکیلانی، نجیب (۱٤۳٤ق)، «الکابوس و قصص أخری»، القاهرة: الصحوة، الطبعة الأولی.
- میرصادقی، جمال و ذوالقدر، میمنت (۱۳۷۷ش)، «واژه نامه هنر داستان نویسی»، تهران: مهناز، چاپ اول.
- میرعمادی، سیدعلی (۱۳۸٤ش)، «فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی»، تهران: معرفت و زبان آموز، چاپ اول.

تحليل قصة "الغريب" لـــنجيب الكيلانى وفقًا لنظرية نظام الترميز لرولان بارت

على قهرمانى[1]
آرزو شيدائى[2]
صديقة حسينى[3]

الملخص

النقد البنيوى يعَدُّ مِن أبرزِ الأساليب لِتحليل النصوص الأدبيّةِ. و "رولان بارت" الفرنسيّ هو أحدُ مؤسّسى هذه المدرسة، الّذى قد قدّمَ أسلوبًا لِتحليل الرواياتِ باسمِ « نظام الترميز»، و هذا النظام يشتمل على تحديد الوحدات العملية واللغزية والدلالية والرمزية والثقافية. هذه الرموز تحوّل الإشاراتِ إلى نَظمٍ ذاتِ معنًى ممّا يخلُقُ علاقةً بينَ الدالّ و المدلولِ. واستنادًا إلى هذا النموذج البنيوى، قد حاولَ البحث الحالى دراسةَ أحد القصص القصيرة لِـــ"نجيب الكيلانى" – وهو من أشهر أدباء العرب المعاصرين – باسم "الغريب" واستخلاصِ الوَحداتِ الخمس الواردةِ فيها وفكّ رموزها. والغرض من هذه الدراسةِ هو قياسُ مستوى استخدام المؤلف لِمبادئ السردِ لِنقلِ أفكارِه. تُشيرُ نتائج الدِّراسة إلى أنّ المؤلّفَ يناقِش مرضًا اجتماعيا باسمِ النفاقِ باعتبارِهِ وحدةً ثَقافيةً ويعرّف بطلَ الروايةِ رمزًا من هذه السِمَة، ثمّ يبينُ أسباب هذه الرذيلةِ عندَ صاحبها ودواعيه للنفاق مشيرًا إلى الثنائياتِ فى ظاهر شخصيته وباطنها واستخدامِ الوحدات الدلالية مثل وظائف السكرتاريةِ التى تعنى طاعةً مُطلَقَةً.

الكلمات الرئيسية: النقدالبنيوى، نظام الترميز، رولان بارت، قصّة الغريب، نجيب الكيلانى.

١– أستاذ مساعد فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان
٢– طالبة دكتوراه فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان
٣– طالبة دكتوراه فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان

Analysis of "Alquarib" written by Najib Killany on the basis of Barthes quintuple mysteries

[1]Ali Ghahramani, Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan SHahid Madani University
Arezoo Sheydai, PHD student in Arabic Language and Literature, Azarbaijan SHahid Madani University
Seddiqeh Hosseini, PHD student in Arabic Language and Literature, Azarbaijan SHahid Madani University

Received: 13-05-2018 Accepted: 17-07-2019

Abstract

Structural criticism is one of the most common methods of analyzing literary texts. French "Rolland Barthes" is a founder of this school, who has presented a model to identify or discover units of action, hermeneutics, semantics, symbolism and culture. They are called "five codes". These codes transform signs into meaningful systems, thus creating a relationship between a sign and a signifier. Using an analytical-descriptive method, this study seeks to analyze the "Alquarib" story, as one of the short stories by Najib killany, who is a prominent contemporary Arab author. Based on the structuralist model, the five codes of the story are extracted and decrypted. The purpose of the study is to measure the extent of utilizing the principles of narration for the transfer of the author's thoughts. The results indicate that the author poses a social disorder called hypocrisy as a cultural unit and introduces the main hero of the story as the symbol of this trait. The causes and motives of the one who has a tendency for hypocritical actions are clarified by referring to the dichotomies inside and outside his personality and by using semantic units such as secretarial jobs that involve pure obedience.

Keywords: Structural criticism, Mysteries, Rolland Barthes, Short story; Najib Killany.

1- Corresponding Author Email: d.ghahramani@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

تحلیل گفتمان انتقادی رمان چهارگانه "الخسوف" بر اساس رویکرد "نورمن فرکلاف"

قاسم ابراهیمی، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک
ابراهیم اناری بزچلویی[۱]، دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه اراک
ابوالفضل سجادی، دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه اراک
محمد جرفی، استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه اراک

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۳/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۳۱

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی به عنوان گرایشی میان‌رشته‌ای، در بررسی متون از سطح جمله و کلام فراتر رفته و به بافت موقعیتی که متن در آن شکل گرفته است، توجه می‌کند. نورمن فرکلاف یکی از نظریه‌پردازان در این حوزه است که برای نظریه خود سه سطحِ توصیف، تفسیر و تبیین را در نظر می‌گیرد. این پژوهش سعی دارد تا به صورت توصیفی – تحلیلی، سه سطح گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف را در بخش‌های چهارگانه رمان الخسوف، مورد بررسی قرار دهد. ابراهیم الکَونی در رمان حاضر با استفاده از باهم‌آیی و تکرار واژگان، به کارگیری واژگان متضاد و استفاده از استعاره‌های مفهومی و بلاغی و با تکیه بر شالوده‌های رئالیسم و رئالیسم جادویی، ضمن فراخوانی متون مختلف همچون قرآن، روایات، اشعار شاعران قبل و استفاده از ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات عامیانه و اسطوره‌های اهل صحرا، در پی تبیین اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه است. او با گفتمانی ضداستعماری به بیان مسائلی چون زندگی مردم قبایل طوارق، اوضاع نابه‌سامان سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه لیبی در زمان استعمارگران اروپایی، تقابل سنت و مدرنیته و ... می‌پردازد و با تقویت روحیه مبارزه‌طلبی، به دنبال کسب مفاهیمی چون آزادی و تغییر است.

کلید واژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، نورمن فرکلاف، ابراهیم الکَونی، چهارگانه الخسوف.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: i-anari@araku.ac.ir

مقدمه

تحلیل گفتمان[1] که در زبان فارسی به "سخن‌کاوی"، "تحلیل کلام" و "تحلیل گفتار" نیز ترجمه شده است، امروزه به گرایشی بین‌رشته‌ای در علوم اجتماعی تبدیل شده است (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۷). این رویکرد ریشه در آراء "میشل فوکو[2]" فیلسوف فرانسوی و بنیانگذار تحلیل گفتمان، دارد. او معتقد است که عواملی چون بافت تاریخی، روابط قدرت در جامعه، نهادها و فرآیندهای اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیکی، متن یا صورت زبان و معانی را به وجود می‌آورند (آقاگل زاده، ۱۳۹٤: ۲). در اندیشه‌های فوکو، تأکید بر این است که رابطهٔ تعاملی بین متن[3] و زمینه[4] وجود دارد. در تحلیل گفتمان، مجموعهٔ شرایط اجتماعی، زمینهٔ وقوع متن یا نوشتار، گفتار، ارتباطات غیرکلامی و رابطهٔ ساختار و واژه‌ها در گزاره‌ای کلی نگریسته می‌شود و علاوه بر معنای ظاهری، به شرایط زمانی، مکانی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی توجه می‌شود. تحلیل گفتمان سعی دارد با مطالعه اثراتِ ظاهری گفتار، ساختارِ تولید و زمینه وقوع متن یا گفتار یعنی عوامل بیرون از متن (بافت موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی و غیره) به تحلیلی دست پیدا کند که رابطهٔ بین تشکیل ایدئولوژی و تشکیل گفتار و تأثرات آن را بر ساختار، آشکار سازد. چرا که در نگاه این رویکرد افزون بر رابطه تعاملی بین متن و زمینه، رابطه تعاملی و دیالکتیکی بین گفتمان، قدرت، معرفت و حقیقت نیز وجود دارد (ایله‌ای یحیایی، ۱۳۸۹: ۱٤).

ابراهیم الکَونی (۱۹٤۸م ـ) یکی از بزرگ‌ترین رمان‌نویسان معاصر جهان عرب است. وی تاکنون بیش از ٦۰ رمان نگاشته است. یکی از بهترین رمان‌های ابراهیم الکَونی چهارگانه "الخسوف" است که در چهار بخش "البئر" (چاه)، "الواحة" (آبادی)، "أخبار الطوفان الثانی" (اخبار طوفان دوم) و "نداء الوقواق" (آوای فاخته) نوشته شده است. الکَونی قصددارد تا در رمان حاضر میان اسطوره، تاریخ و اجتماع با نگاهی فلسفی و انتقادی تلفیق ایجاد کند. در رمان الخسوف، ابراهیم الکَونی به صحراء سفر می‌کند و به روایت زندگی قبایل "طوارق" و مبارزات ضداستعماری آنان می‌پردازد و در آن، میان عصر حاضر و اسطوره تلفیقی شگفت ایجاد می‌کند. وی افزون بر رمان الخسوف در

دیگر آثارش نیز بالاترین آمیزه از واقعیت‌ها، نمادها و کارکرد اسطوره‌های ملی صحرای آفریقا را به نمایش می‌گذارد. «به هنگام خواندن کارهای ابراهیم الکَونی به وضوح امتزاج واقعیت و تاریخ و اسطوره را مشاهده می‌کنیم و فضای غالب در آثارش فضای تنها و خلوت‌گزیده صحرا است که نویسنده برای نمایش افکارش آن را انتخاب کرده است و بر افکار جامعه لیبی و جهان عربی تأثیر گذاشته است. الکَونی واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی و فرهنگی را موضوع خیالی قرار داده است و از خلال آن دنیای خود را در رمان ساخته است» (عثمان، ۱۹۹۱: ۲۲۷ – ۲۲۸). الکَونی عناصر طبیعی خشک و سخت صحرا را به روایت‌های زیبایی تبدیل می‌کند و در آن تنها به جنبه‌های خارجی اماکن نمی‌پردازد؛ بلکه به بیان ابعاد اجتماعی و فرهنگی قبایل طوارق ساکن در آنجا پرداخته «و در روایت‌ها و داستان‌هایش جغرافیا و زندگی اجتماعی را در صحرای بزرگ لیبی نشان می‌دهد. نقطه تمایز روایت‌های او با داستان‌ها و روایت‌های دیگر این است که او به گذشته‌های دور صحرا و به کشف اساطیر و راز و رمز آنها و شن‌زارهایی که گذشتگان، طلسم و سحر و جادویشان را در آنها به جای گذاشته‌اند، می‌پردازد» (وتار، ۲۰۰۲: ۲۱۸).

پیشینهٔ بحث

دربارهٔ پژوهش‌ها ، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی که در زمینهٔ تحلیل گفتمان نوشته شده است می‌توان به مقالهٔ مقالهٔ "تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون سیمین دانشور" (۱۳۸۸) از حسین‌علی قبادی و سیدعلی دسپ، مقاله "بررسی رمان "الصبار" سحر خلیفه بر اساس الگوی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف" (۱۳۹۱) از نسرین عباسی، مقالهٔ "تحلیل گفتمان پسااستعماری در رمان "شرفة الهذیان" اثر ابراهیم نصر الله" (۱۳۹٤) از احمدرضا صاعدی، اشاره کرد.

در رابطه با بررسی رمان‌های ابراهیم الکَونی نیز می‌توان به پایان‌نامهٔ فرشته مولائی با عنوان "ترجمه و نقد رمان «البحث عن المکان الضائع»" (۱۳۸۸) اشاره کرد؛ وی در این اثر قائل بر این است که ابراهیم الکَونی با استفاده از رمز و نماد، اعمال مستبدان کشورش

را بررسی و تحلیل کرده و آنها را مورد انتقاد قرار می‌دهد. همچنین می‌توان به مقالهٔ "الواقعية السحريّة فی أعمال إبراهيم الكَونی (رواية الورم نموذجاً)" (١٤٣٣/٢٠١٢) از صلاح الدین عبدی اشاره کرد. وی در این مقاله، الکَونی را به عنوان نمایندهٔ رئالیسم جادویی[۵] در ادبیات عربی معرفی می‌کند. از دیگر پژوهش‌هایی که در زمینه آثار ابراهیم الکَونی نوشته شده‌است، می‌توان به پایان‌نامه "بررسی و تحلیل عناصر داستان رمان اهل غرق مینرو روانی‌پور و رمان الورم ابراهیم الکونی" (١٣٩٤) از اکرم اشرف نوحه‌گر، اشاره کرد.

تحلیل گفتمان انتقادی

گفتمان را مراودهٔ بین گوینده و شنونده و بازنمود یک صدا در دل یک متن دانسته‌اند (میلز، ۱۳۸۲: ۷ – ١٦). این اصطلاح اولین‌بار در مقالهٔ «تحلیل گفتمان» نوشته "زلیک هریس[٦]" به کار رفته است. او تحلیل گفتمان را نگاهی صرفاً صورت‌گرایانه به متن می‌دانست (بهرام پور، ۱۳۷۹: ۲۲). امروزه سخن‌کاوی، چگونگی تبلور و شکل‌بندی معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون‌زبانی و برون‌زبانی بررسی می‌کند (لطفی پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۰). به نظر صورت‌گرایان، نویسندگانِ متون علمی و صرفاً اطلاعاتی می‌کوشند تا از ابهام و چندمعنایی پرهیز کنند اما آفرینندهٔ اثر ادبی آگاهانه زبانی را بر می‌گزینند که پر از ابهام و سایه‌روشن‌های معنایی است (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۱). بعضی از تحلیلگران گفتمان همچون "سینکلر[۷]" و "کولتهارد[۸]" معنای واحدهای گفتمان را آشکار و عاری از ابهام می‌دانند، اما نورمن فرکلاف[۹] معتقد است که معنای متن گاهی نامشخص است و واحدهای درون یک گفتمان مستعد تفاسیر مختلف‌اند (میلز، ۱۳۸۲: ۱۹۵). یکی از گونه‌های تحلیل گفتمان، گفتمان‌کاوی انتقادی است. تحلیل گفتمان انتقادی قصد دارد با روشی نظام‌مند به کاوش در روابط نامعلوم بین متون وقایع و اعمال گفتمانی و ساختارها، روابط فرآیندهای فرهنگی و اجتماعی در سطح گسترده بپردازد (Fairclough, 1995: 132). "وندایک[۱۰]" ، یکی از چهره‌های این رویکرد است که از تحلیل گفتمان انتقادی به عنوان روشی برای توجه به نقش گفتمان در بازتولید و

چالش سلطه یاد می‌کند (Van Dijk, 1993: 249). تحلیل گفتمان انتقادی در بررسی پدیده‌های زبانی و اعمال گفتمانی، به فرایندهای ایدئولوژیک در گفتمان، روابط بین زبان و قدرت، ایدئولوژی، سلطه و قدرت، پیش‌فرض‌های دارای بار ایدئولوژیک در گفتمان، بازتولید اجتماعی ایدئولوژی زور، قدرت و سلطه و نابرابری در گفتمان توجه کرده و عناصر زبانی و غیرزبانی را به همراه دانش زمینه‌ای کنشگران، هدف و موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲).

رویکرد نورمن فرکلاف از میان رویکردهای موجود در جنبش تحلیل گفتمان انتقادی مدون‌ترین نظریه‌ها و روش‌ها را برای تحقیق در حوزهٔ ارتباطات، فرهنگ و جامعه داراست (یورگنسن، ۱۳۹۵: ۱۰۹). فرکلاف برای اشاره به کل فرآیند تعامل اجتماعی از اصطلاح گفتمان استفاده می‌کند که متن فقط بخشی از آن است؛ زیرا او برای گفتمان، سه عنصر متن، تعامل و بافت اجتماعی را در نظر می‌گیرد. به باور وی، کاربرد زبان معمولا در حالتی که سازنده هویت‌های اجتماعی است، روابط اجتماعی و نظام‌های دانش و باورها نیز از طریق آن ساخته می‌شوند. او بر مبنای چهارچوب زبان‌شناسی نقش‌گرای "هلیدی[۱۱]" عمل می‌کند و رویکردش را مطالعه انتقادی زبان می‌نامد. «تحلیلِ گفتمانی انتقادی یک نوع تحلیل گفتمانی است که نحوهٔ استفادهٔ غیرمشروع از قدرت جمعی، سلطه، عدم مساوات که از طریق نوشتار و گفتار در بافت اجتماعی و سیاسی خاص صورت می‌گیرد، ایجاد می‌شود و یا در برابر آن ایستادگی می‌شود را بررسی می‌نماید» (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ٤).

روش تحلیل گفتمانی فرکلاف از سه سطح تشکیل می‌شود؛ سطح توصیف، که در این سطح متن بر اساس مشخصه‌های زبان‌شناختی خاص موجود در گفتمان توصیف می‌شود. در سطح تفسیر و توضیح، روابط موجود بین فرآیندهایی که باعث تولید و درک گفتمان موردنظر می‌شود و تأثیر انتخاب‌ها در پیکره گفتمان (از لحاظ واژگان، ساخت و ...) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در سطح سوم که سطح تبیین نام دارد، به توضیح و چرایی رابطهٔ بین عناصر گفتمانی و اجتماع می‌پردازد؛ یعنی هدف آن، توضیح

تأثیر گفتمان خاص در چارچوب عمل اجتماعی، با توجه به پیشینهٔ فرهنگی آن گفتمان و دلایل انتخاب و به کارگیری واژگان خاص در متن می‌باشد (آقاگل‌زاده، ١٣٩٤: ١٢٩).

خلاصه چهارگانه الخسوف

رمان "البئر" از آنجایی شروع می‌شود که "اماستان" برادر ناتنی "غوما" شخصیت اصلی داستان و شیخ قبیله "امنغساتن"، در زمان وقوع خسوف خودکشی می‌کند و بعد از آن نویسنده به بیان گذشته اماستان می‌پردازد. همچنین به این موضوع اشاره دارد که او به خاطر عشق نافرجامی که داشته با فرانسویان استعمارگر متحد می‌شود و برای انتقام از اهل صحرا که آنها را باعث خودکشی معشوقه‌اش می‌داند، همکاری می‌کند و غوما به همراه افراد قبایل دیگر برای مقابله با استعمارگران فرانسوی و اماستان عازم جنگ می‌شود. پس از درگیری‌های متعدد با فرانسوی‌ها، در هفتهٔ سوم به اشغالگران فرانسوی حمله‌ور می‌شوند و پس از تلفات بسیار و کشته شدن شیخ "جبور" که رئیس یکی از قبایل بود و زخمی‌شدن شیخ غوما، اشغالگران را شکست می‌دهند و اماستان و عده‌ای از اشغالگران را اسیر می‌کنند. غوما خود شخصاً به مجازات اماستان می‌پردازد و او را به صورت عریان در میان قبیله می‌گرداند.

ابراهیم الکَونی در ضمن رمان به بیان ماجراهای عاشقانهٔ شخصیت‌های رمان می‌پردازد و به بعضی از آداب و رسوم میان قبیله و اعتقادات آنها که گاه با خرافات و افسانه‌ها آمیخته شده نیز اشاره می‌کند. در پایان رمان، قبیله به دلیل خشک‌شدن چاه "اطلانتس" مجبور به مهاجرت می‌شوند و به واحه (آبادی) می‌روند.

در رمان "الواحه" با وجود گذشت پنج سال از مهاجرت قبیله از صحرا و استقرار در واحه، افراد قبیله همچنان دلتنگ زندگی قدیم خود در صحرا هستند و به خاطر اینکه همچنان امیدوارند تا اقامت آنها در واحه موقت باشد و بتوانند به زندگی سابق خود در صحرا بازگردند، همانند ساکنان اصلی واحه برای خود کلبه و خانه نمی‌سازند و در چادرها زندگی می‌کنند. اما به تدریج که اقامت آنها در واحه طولانی می‌شود، شروع به ساختن کلبه‌ها و خانه‌هایی برای خود می‌کنند. حتی بعضی از افراد قبیله برای پیداکردن

کار به شهرهای شمالی مهاجرت می‌کنند. "آیس"، نوهٔ شیخ غوما، عاشق باتا می‌شود و با وجود اختلاف سنی زیاد و مخالفت‌های سرسختانه شیخ غوما که خود زمانی عاشق باتا بود، با او ازدواج می‌کند. بعدها باتا به بیماری لاعلاجی دچار شده و صورت او بسیار زشت و شبیه غول می‌شود و آیس از او طلاق می‌گیرد. "مهمدو" (جادوگر قبله) پس از گذشت چند روز از مرگش، از قبر زنده بیرون می‌آید. در ادامه مهمدو در ترکیب سحر و جادوهای خود دچار اشتباه می‌شود و این کار باعث نازل‌شدن مصیبت برای واحه می‌شود. طوفانی شروع شده که به مدت هفت شبانه‌روز به طول می‌انجامد، سپس عقرب‌ها به واحه حمله می‌کنند. در نهایت به علت شیوع زیاد بیماری‌ها و مرگ و میر ناشی از بیماری‌ها و هجوم عقرب‌ها غوما دستور می‌دهد که افراد قبیله کلبه‌ها و خانه‌ها را آتش زده و از آنجا مهاجرت کرده و به واحه "آدرار" بروند.

در رمان "أخبار الطوفان الثانی" پس از مستقرشدن قبیله در واحه آدرار، دولت برای قبایلی که در سال‌های اخیر در وادی آدرار ساکن شده‌اند چاه حفر می‌کند. شیخ غوما به همراه شیخ آهر و شیخ خلیل به پایتخت می‌روند تا از دولت درخواست کنند که برای قبیلهٔ آنها هم در وادی آدرار چاه حفر شود. به تدریج جوانان قبیله به واحه‌های دیگر مهاجرت می‌کنند و در شرکت‌های مختلف شروع به کار می‌کنند. پس از موافقت دولت با حفر چاه برای قبیله، ماشین‌ها و ابزارآلات حفر چاه به آدرار سرازیر می‌شوند و "کونستانتیس" که فردی یونانی و مسیحی است مسؤولیت حفر چاه برای قبیله را برعهده می‌گیرد. پس از حفاری‌های شرکت حفاری چاه، آب به صورت سیل‌آسا جاری می‌شود و سیل به راه می‌افتد. کونستانتیس به همراه اهالی قبیله پس از چند روز موفق می‌شود که سیل را مهار کند. در ادامه باتا می‌میرد و غوما مراسم تدفین او را به خوبی به جا می‌آورد. کونستانتیس به همراه شرکت حفر چاه به وادی "آجال" می‌رود. مدتی بعد درپوش کنترل میزان خروج آب منفجر می‌شود و دوباره سیل با شدت بیشتری به راه می‌افتد، پس از چند روز قبیله که در معرض غرق شدن در سیلاب قرار داشت، بار دیگر مجبور به مهاجرت شده و به وادی "آجال" می‌روند و واحه آدرار در سیل غرق می‌شود.

در رمان "نداء الوقواق" آیس به همراه چند نفر از دوستانش که در بخش قبل وارد دانشکده تربیت معلم شده است در اعتراض به اشغالگری ایتالیایی‌ها دستگیر می‌شود. کشور دچار ناآرامی‌ها و صحنه اعتراضات و اعتصاب‌های مردم شده و در "طرابلس" و "بنغازی" بسیاری از مردم در اعتراض به اشغالگری ایتالیایی‌ها و دولت دست‌نشانده کشته می‌شوند. آیس و دوستانش پس از مذاکره‌های غوما و رئیس پلیس آزاد می‌شوند. "موری" که قبلاً در ارتش ایتالیا خدمت می‌کرد و در اشغال لیبی توسط ایتالیا حضور داشت پس از بازنشستگی برای به دست آوردن آثار باستانی و گنج‌های پنهان صحرا به لیبی می‌آید و بسیاری از جوانان وادی آجال را در شرکت خود استخدام می‌کند. پس از چند روز حفاری، افرادِ موری به یک مومیایی دست پیدا می‌کنند که ادعا می‌شود مومیایی پنج هزار ساله "تانس" (خدای زیبایی و حاصلخیزی در نزد مردم لیبی) است. همچنین به آثار باستانی بسیاری در اطراف مقبرهٔ مومیایی دست می‌یابند به طوری که ادعا می‌شود آثار باستانی کشف شده با آثار باستانی مقبره "توت‌عنخ‌آمون"، مشهورترین فرعون مصر، برابری می‌کند. "عیاش اللّوس" که به همراه آیس در اعتصابات دستگیر شده بود، در پایتخت توسط دولت کشته می‌شود. در ادامه شیخ غوما به همراه جنگجویان قبایل دیگر با وجود مخالفت‌های شیخ آهر که شیخ غوما ریاست قبیله را به او واگذار کرده بود، برای مبارزه با استعمارگران ایتالیایی آماده می‌شود. شیخ غوما به همراه "ایدار" که جنگجویی از قبیله "فوغاس" بود و همچنین افراد قبایل دیگر برای جنگ عازم می‌شود. در مسیر حرکت غوما به دلیل بیماری و تب از روی اسب می‌افتد و می‌میرد و به این ترتیب رمان به پایان می‌رسد.

گفتمان‌کاوی انتقادی رمان

ابتدا به بررسی سطح توصیف رمان که اولین مرحله از روش گفتمان‌کاوی نورمن فرکلاف است پرداخته می‌شود.

سطح توصیف

در مرحله توصیف، متن در سه سطح واژگان، ساختارهای نحوی و ساختار متن بررسی می‌شود. استفاده از واژه‌های رسمی یا محاوره‌ای، عناصر گرامری و ضمایر به کار رفته در متن و شناسایی استعاره‌های موجود در متن، بعضی از مسائلی هستند که در این قسمت بررسی می‌شوند. مطابق این نوع تحلیل باید به این مسائل پرداخت که به لحاظ ایدئولوژیک چه نوعی از روابط معنایی (هم‌معنایی، شمول‌معنایی و تضادمعنایی) بین کلمات وجود دارد؟ کلمات رسمی‌اند یا محاوره‌ای؟ جملات بیشتر از نوع معلوم‌اند یا مجهول؟ از کدام وجه خبری، پرسشی یا امری استفاده شده است؟ آیا ضمیرهای ما و شما استفاده شده است؟ نحوهٔ کاربرد آنها چگونه است؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰ – ۱۷۱).

هم‌معنایی، شمول‌معنایی، تضادمعنایی

هم‌معنایی موردی است که در آن کلمات دارای معنای یکسان هستند. یافتن موارد هم‌معنایی مطلق دشوار است؛ از این روی باید در عالم واقع در پی روابط هم‌معنایی تقریبی بین کلمات بود. شمول‌معنایی موردی است که در آن معنای یک کلمه در بطن معنای کلمه‌ای دیگر جای دارد. تضادمعنایی همان ناسازگاری معنایی است. یعنی معنای یک کلمه با معنای کلمه دیگر ناسازگار است (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۸).

استعمار، غیر، دیگری، دشمن خارجی، دشمن داخلی

یکی از جنبه‌های جهان‌بینی و نگرش نویسنده که در این رمان از لحاظ کاربرد در سطح واژگان، روابط همنشینی و هم‌آیی کلمات، اسم‌سازی، فرآیندهای دستوری و مشارکین نمود دارد، توجه به دشمن خارجی و داخلی و انسان‌های خودفروخته است که به عنوان تضادمعنایی در این رمان برجسته‌شده است(قبادی، ۱۳۸۸: ١٦٧). ورود استعمارگران اروپایی به لیبی و قتل و کشتار مردم توسط آنان و غارت اموال آنها، همچنین موضوع خودفروختگان وطن‌فروشی که همه تلاش و کوشش‌شان خدمت به بیگانگان است، در این رمان مورد توجه قرارگرفته‌است. نویسنده در مقابل دشمنان خارجی و دشمنان

داخلی انسان‌های میهن‌دوستی را قرار داده است که نماد مردم صحرا و اصالت آنها هستند. این انتخاب، نگاه ایدئولوژیک نویسنده را به هویت مردم صحرا نشان می‌دهد که یکی از درون‌مایه‌های این رمان است. در رمان "الخسوف" صحرا نماد جامعه لیبی است و غوما نمایندهٔ افراد وطن‌دوستی است که در راه خدمت به وطنش و همچنین دفاع از آن حاضر به فداکاری است؛ به طوری که تنها فرزند خود را در راه دفاع از وطن فدا می‌کند و خودش نیز توسط ایتالیایی‌ها زندانی می‌شود. اماستان، استاندار و دولت دست‌نشانده نماد افراد وطن‌فروش و دشمنان داخلی هستند که به خاطر منافع شخصی به کشور و وطن خود خیانت می‌کنند. دشمنان خارجی استعمارگران ایتالیایی و فرانسوی هستند که برای غارت منابع طبیعی و سایر امکانات کشورهای آفریقایی به آفریقا سرازیر شده‌اند. در این رمان ژنرال "بوردیللو"، "بالبو"، "غراسیانی"، "باولینو"، "ماریوس" و سایر ایتالیایی‌های اشغالگر نمونه‌هایی از این دشمنان هستند. کاربرد این گروه از افراد در برابر افراد میهن‌دوستی همچون غوما در رمان، تضاد و اختلاف دو طبقه را نشان می‌دهد. در این میان افرادی هم هستند که تسلیم استعمار و استعمارگران شده و به شرایط نامساعد موجود تن داده‌اند. باتا و آهر که خود روزگاری از مبارزان جنگ علیه استعمارگران فرانسوی بود و بعدها ریاست قبیله توسط شیخ غوما به او محول می‌شود، نمونه‌هایی از این افراد هستند.

وطن، صحرا، هویت

ابراهیم الکَونی در این اثر با به کارگیری برخی از اصطلاحات و توجه به فرهنگ و اسطوره‌های مردم صحرا، شخصیت‌های اساطیری و قهرمانان آفریقا، و اسامی قبایل و مکان‌ها به گونه‌ای سعی در همراه کردن و هم‌آیی هویت در رمان را دارد. این ویژگی در رمان از چند جنبه نمایان است:

الف) انتخاب واژگان، اصطلاحات عامیانه و ضرب‌المثل‌های اهل صحرا

توجه به واژگان و اصطلاحات عامیانه که متناسب با فضای شکل‌گیری رمان و منطقه صحرا و مردم آن است و همچنین سعی در حفظ و پاسداری از فرهنگ بومی و قدیمی

مردم صحرا، نشان‌دهندهٔ اصالت و قدمت فرهنگ مردم صحرا است. غوما شخصیت اصلی رمان با وجود اینکه مدتی از عمر خود را برای علم‌آموزی به دور از صحرا سپری کرده است و فرد عالمی است، اما خود را جدا از مردم صحرا احساس نمی‌کند و سعی دارد تا با آگاه‌کردن مردم صحرا و کمک به آنها از اشاعه و گسترش فرهنگ غیر که همان فرهنگ استعمارگران اروپایی است، جلوگیری کند. روایت اسطورهٔ تانس و اطلانتس از زبان غوما، نشان‌دهندهٔ آگاهی او از فرهنگ و آداب و رسوم مردم صحرا است. همچنین ابراهیم الکَونی به ذکر اسامی شخصیت‌ها و اماکنی می‌پردازد که همانند آن را در دنیای عربی نمونه‌ای نیست. برای مثال او از تانس (خدای زیبایی و حاصلخیزی در نزد گذشتگان لیبی) یاد می‌کند که گاه شخصیت‌های رمان به نام او سوگند می‌خورند و شخصیت اصلی افسانهٔ مربوط به وجود آمدن چاه اطلانتس می‌باشد که افسانهٔ آن در میان رمان البئر ذکر می‌شود.

زبان الکَونی مبتکرانه است. زبانی است که در آن همه فرق‌ها و اختلافات اجتماعی ذوب می‌شود و نویسنده بر آن آگاهی کامل دارد تا اینکه جملات را در سطح زبانی که متناسب اوضاع و احوال شخصیت‌های فرهنگی و اجتماعی و فکری است به کارگیرد؛ به طوری که اگر در رمان شخصِ عالمِ زبان‌شناس یا صوفی و یا ملحد و ... باشد، نویسنده زبانی که متناسب هر کدام از آنها است را به کار می‌گیرد (مرتاض، ۱۹۹۰: ۱۰٤). زبان عامی و لهجه‌های محلی یکی از ویژگی‌های اسلوبی رمان‌های الکَونی می‌باشد. بدیهی است که ادبیات محاوره صریح‌تر و بی‌پرده‌تر از ادبیات رسمی است و نیز ابهام کم‌تری دارد. همچنین استفاده آشکار و بی‌پرده از ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات عامیانه در جای‌جای رمان مشاهده می‌شود. شخصیت‌های رمان در هنگام برخورد با یکدیگر و گفت‌وگو در مورد موضوعات مختلف از ضرب‌المثل‌ها استفاده می‌کنند. در واقع این ضرب‌المثل‌ها از فرهنگ مردم طوارق و مردم عرب حکایت دارد. الکَونی با به کارگیری ضرب‌المثل‌ها در رمان خود ریشه‌های فرهنگی خود را مورد توجه قرار می‌دهد و سعی

می‌کند تا با کمک این تکنیک، سبک ادبی خویش را بیشتر در خدمت اندیشه‌هایش قرار دهد.

ب) آیین‌های اساطیری در رمان

استفاده از آیین‌های اساطیری و آوردن اسطوره‌های مخصوص صحرا نمونه دیگری از همنشینی و هم‌آیی واژگان در این سطح است که هویت اهل صحرا را برجسته می‌کند. این ویژگی در اثر، از طریق آوردن اسطوره تانس و اسطوره جدال میان صحرای شنی و صحرای کوهستانی، اشاره‌های گاه و بیگاه به آنها و همچنین دیگر اسطوره‌ها، از فرهنگ غنی مردم صحرا حکایت دارد و نگاه ایدئولوژیک نویسنده به این موضوع را نشان می‌دهد. از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی انتخاب شخصیت‌های اسطوره‌ای در رمان و بیان اسطوره‌های بومی و ملی، ذهن خواننده را متوجه هویت مردم صحرا می‌کند و به این موضوع اشاره دارد که نویسنده با بیان آنها درصدد دفاع از هویت خویش، مردم و نگرش خود است. برای مثال پس از اینکه شیخ اخواد در صحرا از تشنگی می‌میرد الکَونی مرگ او را با مرگ أطلانتس در صحرا که در اسطوره تانس و أطلانتس داستان آن آمده است، تطبیق می‌دهد: «إن الصحراء اختطفت منه أخواد إلى الأبد. ... استطاعت الصحراء أن تفعل به ما لم يستطع رصاص الطليان والفرنسيس وكل الأعداء أن يفعلوه به. ... ولكنه تذكر لعنات تانس التى صبتها على رأس الصحراء القاسية بعد أن سلبت منها حبيبها أطلانتس» (الکَونی، ۱۹۹۱ (۱): ۱۶۸ و ۱۶۹).

ج) اسامی قبایل، مکان‌ها و قهرمانان آفریقا

واژه‌هایی که ابراهیم الکَونی در رمان به کار برده است، فضای سنتی و آفریقایی کشور لیبی را نشان می‌دهد اسامی قبایل و مناطق که در رمان به کار رفته است از فرهنگ طوارق و دیگر قبایل شمال آفریقا حکایت دارد. اسامی قبایلی از جمله "امنغساتن"، "فوغاس"، "هوجار"، "کیل آبادا"، "أوراغن"، و ... و مناطقی همچون "غات"، "آدرار"، "آجال"، "أغادیس"، کوه های "أکاکوس" و ... باهم‌آیی این اسامی و بسیاری دیگر از نام‌هایی که در رمان به کار رفته است، فضای قبیله‌ای و سنتی جامعه لیبی را

نشان می‌دهد. همچنین واژه‌هایی مانند نیروهای فرانسوی، توپخانه، مسلسل، تفنگ، بمب، ارتش ایتالیا، ژنرال بالبو، بوردیللو، غراسیانی، باولینو، دفاع از صحرا و ... از فضای جنگی جامعه لیبی در آن زمان حکایت دارد که در برابر استعمارگران ایتالیایی و فرانسوی به جنگ و دفاع می‌پردازد. افزون بر این ذکر اسامی قهرمانان آفریقا در رمان، نگاه ایدئولوژیک ابراهیم الکَونی را نشان می‌دهد. او با یادآوری این قهرمانان درصدد بیدارساختن روحیه ملی‌گرایی در مردم و مبارزه با استعمار می‌باشد. از جمله این قهرمانان می‌توان به "هانیبال" قهرمان کارتاژی جنگ‌های میان دولت کارتاژ و امپراتوری روم اشاره کرد.

نوع جملات و افعال و کاربرد ضمایر

از آنجایی که رمان از زبان سوم شخص و از زاویهٔدید[١٢] دانای کل روایت می‌شود، نوع جمله‌ها در رمان بیشتر خبری است و استفاده بیشتر از وجه خبری، نشان از قطعیت کلام در نزد گوینده دارد. در جاهایی از رمان که به روایت گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها می‌پردازد، از جملات پرسشی نیز استفاده‌شده‌است. کاربرد اسلوب‌های استفهامی درباره مسائل وجودی، فلسفی و اجتماعی که در متن مطرح می‌شود و به مسائل فکری می‌پردازد، نشانگر تسلط حیرت و سؤال بر افکار ابراهیم الکَونی است. افعال و جمله‌ها بیشتر از نوع معلوم هستند و معلوم‌بودن اکثریت جملات، دال بر مشخص‌بودن شرکت‌کنندگان در فرآیند است و این موضوع به شناخت دقیقِ نویسنده از آنها و البته تجربهٔ مستقیم نویسنده در فرآیند بازمی‌گردد. همچنین مشخص‌بودن فاعل افعال، قدرت تصمیم‌گیری مخاطب را برای نتیجه‌گیری بیشتر می‌کند و مقدمات فهم متن را فراهم می‌آورد. افعال و جملات مجهول به کار رفته شده اکثراً برای روایت اتفاق یا داستانی که متعلق به گذشته است، می‌باشد و بیشتر برای بیان گذشته شخصیت‌ها به کار رفته است. فعل‌های ماضی هم بیشتر برای روایت و حوادث گذشته به کار برده‌شده‌است. رمان به تکنیک بازگشت به گذشته[١٣]، روایت گذشته و استفاده از جریان سیال ذهن[١٤] متکی است و حوادث رمان برخلاف تسلسل و ترتیب رخداد روایت می‌شود. گاهی به

روایت گذشته و گاهی نیز به روایت اسطوره‌ای در میانهٔ رمان می‌پردازد و در بسیاری از موارد این بازگشت به گذشته علت اتفاقات و اضطرابات و تشویش‌های زمان حاضر بوده است. برای مثال رمان البئر با عبارت «البارحة مات اماستان» (الکونی، ۱۹۹۱ (۱): ۹) شروع می‌شود و سپس نویسنده به گذشته اماستان و علت خودکشی او می‌پردازد. استفاده از تکنیک زمانی باعث حذف دورهٔ زمانی از داستان و عدم پرداختن به اتفاقات آن زمان می‌شود که گاهی نویسنده بیش از حد به این موضوع می‌پردازد و بسیاری از حوادث و رویدادهای با زمان طولانی را خلاصه می‌کند. گاهی نیز در بعضی از اتفاقات، بدون شرح کامل، به سرعت از آن رد می‌شود. «ابراهیم الکَونی در روایات خود همه امکانات روایت پردازی مانند بازگشت، تفکیک، بازگشت به آینده[۱۵] و تداخل را به کار می‌گیرد. زبان در آثار او بیشتر مواقع روی به تجرید (تشخیص) می‌آورد. جمله در رمان‌های او مثل دانه‌های شنی است که به همدیگر متصل نبوده بلکه همانند موجی، توده‌وار در کنار هم قرار گرفته و روایت را پیش می‌رانند» (عبدالله، ۱۹۹۶: ۷).

الکَونی اغلب از افعال مثبت استفاده کرده است و سعی دارد گفتمان را در ذهن مخاطبان مسلط کند. به عبارت دیگر، تسلط الکَونی به عنوان نویسنده، باعث شده است که مخاطب بیشتر تحت نفوذ او قرار گیرد و این فرآیند به تأثیرگذاری گفتمان منجر می‌شود. او گاهی از افعال و جملات منفی نیز برای تأکید کلام خود استفاده می‌کند و در کنار استفاده بسیار زیاد از قطب مثبت، ساخت منفی را نیز به کار می‌برد. الکَونی در بیان حوادث میل به شرح و تفصیل و استطراد داشته است؛ همچنان‌که میل و گرایش او در رمان به استفاده از جملات فعلیه بیشتر از جملات اسمیه بوده که دلالت بر گرایش او به حرکت، تغییر و دگرگونی است. همچنین بیشتر جملات فرعی که در ضمن جملات اصلی آمده، به صورت جملات فعلیه بوده است و تعداد جملات اسمیه از جملات فعلیه کم‌تر است. می‌توان گفت که بنای جملات اسمیه و یا فعلیه و یا جملات وصفی، از مضامین و محتوای روایت تأثیر پذیرفته است.

در خصوص ضمایر به کار رفته در رمان می‌توان گفت از آنجایی که روند داستان بیشتر به روایت رمان از زبان سوم شخص جریان دارد، بنابراین ضمایر بیشتر از نوع

سوم شخص است؛ اما در گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های رمان، از ضمایر "من" و "تو" و "ما" و "شما" و "آنها" نیز استفاده می‌شود و تقابل ضمایر "ما" و "آنها" در حقیقت نشانگر تقابل مردم صحرا با استعمارگران اروپایی است که آنها را دیگری و غیرخودی می‌دانند. همچنین کثرت کاربرد ضمایر سوم شخص نشانه‌ای است بر اینکه از میان سه ضلع مثلث فکری نویسنده (گذشته، حال و آینده)، گزارش ضلع اول، یعنی گذشته، بیشتر مورد توجه و تمایل او بوده است.

جنبه‌های استعاری

ابراهیم الکَونی در رمان الخسوف به مخاطب نشان می‌دهد که رمان عرصه تقابل زندگی در برابر مرگ، جنگ و انقلاب در برابر استعمار، سنت در برابر مدرنیته، فداکاری برای وطن در برابر خیانت به آن، سکون و عدم تحرک و اقامت داشتن در برابر تحرک و سفر و آزادی از بند تعلقات مادی و ... است. او در رمان به توصیف صحرا و طبیعت آن، مردم و قبایل صحرا، شیوه زندگی بدوی و آداب و رسوم آنها پرداخته است. اولین عنصری که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند و او را به محتوای داستان هدایت می‌کند، عنوان رمان است؛ در تحلیل آن می‌توان گفت که جامعه لیبی همچون ماه است که استعمار ایتالیا بر روی آن سایه افکنده، آن را تیره کرده و در حقیقت باعث خسوف آن شده است. نویسنده با انتخاب این نام برای رمان خود خواسته است تا خواننده را به محتوای رمان هدایت کند و این موضوع نشانگر نگاه ایدئولوژیک نویسنده است. از همان بخش اول رمان یعنی بخش "البئر" می‌توان به این نکته پی برد که بهای آب مساوی با قیمت زندگی است و ارزش آن با ارزش زندگی برابری می‌کند. صحرا استعاره‌ای از جامعه سنتی لیبی است و خروج از آن که در پایان بخش اول رمان یعنی "البئر" اتفاق می‌افتد، نشانهٔ گذار جامعه لیبی از زندگی سنتی به زندگی شهری و مدرنیته است. اگرچه در برابر این تغییرات از سوی مردم سنتی و قبایل مقاومت نشان داده می‌شود اما در نهایت جامعه سنتی لیبی تسلیم این تغییرات تکاملی شده و به تعامل با آن می‌پردازد.

سطح تفسیر

تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر یعنی دانش زمینه‌ای است که مفسر در تفسیر متن به کار می‌بندد. همچنین از نظر مفسر ویژگی‌های صوری متن در حقیقت به منزلهٔ سرنخ‌هایی هستند که عناصر دانش زمینه‌ای ذهن مفسر را فعال می‌سازد و تفسیر محصول، ارتباط متقابل و دیالکتیکی این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای ذهن مفسر خواهد بود (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵). در اینجا پس از تقسیم سطح تفسیر به دو بخش، به بررسی آنها پرداخته خواهد شد.

بافت موقعیتی

با چند پرسش می‌توان به تفسیر بافت موقعیتی پرداخت. ماجرا چیست؟ یعنی در متن چه فعالیتی در حال انجام است؟ عنوان و هدف این فعالیت چیست؟ جان‌مایه متن چیست؟ جان‌مایه یک متن، عبارت است از خلاصه تفسیر آن به عنوان یک واحد کل، که مفسر می‌تواند بدان دست یابد و در حافظهٔ بلندمدت خود آن را نگاهداری کند تا در صورت نیاز به آن مراجعه کند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۹). ماجرای اصلی رمان شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعهٔ لیبی در زمان ورود استعمارگران ایتالیایی و فرانسوی به لیبی، اشغال آن کشور توسط ایتالیایی‌ها و مبارزات قبایل و مردم صحرا با استعمارگرانی است که برای به دست آوردن نفت که خودِ اهل صحرا اطلاعات چندانی از آن نداشتند، عازم شمال آفریقا و لیبی شده بودند، می‌باشد و با ورود استعمار، زندگی مردم و قبایل لیبی تحت تأثیر پیامدهای آن قرار می‌گیرد. در این رمان، مردم لیبی در شرایط بسیار دشواری قرار دارند، کشور توسط ایتالیایی‌ها اشغال می‌شود و مردم در عین‌حال که مجبور هستند در این شرایط نابسامان به زندگی خود ادامه دهند، باید از هویت خویش نیز دفاع کنند. از این‌رو، ناچارند یا استعمار را بپذیرند و خود را با آن هماهنگ کنند یا اینکه مقابل آن جبهه بگیرند و هویت خویش را به قدرت برسانند، یا میان خودی و بیگانه سرگردان باشند و با علاقه یا بی‌علاقه تن به نوکری بیگانه دهند.

چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟ این پرسش نیز دربارهٔ زمینه مطرح می‌شود. فاعلان و شرکت‌کنندگان اصلی رمان، افراد قبایل لیبی به خصوص قبیله امنغساتن می‌باشد که در جامعه سنتی و قبیله‌ای لیبی زندگی می‌کنند. در رمان الخسوف، بافت موقعیتی تقریبا یکسانی دیده می‌شود و غیر از غوما و رؤسای سایر قبایل که قدرت بیشتری نسبت به افراد قبایل دارند بقیه شخصیت‌ها از جایگاه تقریباً یکسانی برخوردارند. بافت موقعیتی شیخ غوما با دیگر افراد قبیله متفاوت است و او را در جایگاهی فرادست نسبت به دیگر شخصیت‌ها قرار می‌دهد. بقیه شخصیت‌های رمان از لحاظ فاصله طبقاتی و جایگاه اجتماعی هم‌پایه هستند و بیشتر ارتباط آنها تعاملی بوده و بر پایه فرادستی و فرودستی نیست. همچنین در سطح کلی‌تر، استعمارگران ایتالیایی در موضع فرادستی نسبت به افراد قبایل و مردم لیبی قرار دارند. در رمان الخسوف گروهی مانند أماستان و حکومت دست‌نشانده، که نماد گفتمان استعمارگران هستند، تلاش می‌کنند تا آرمان استعمارگران را در کشور لیبی به کرسی بنشانند، حتی اگر مردم در تنگنا قرار گیرند. گروهی دیگر مانند غوما و "عیاش الدّوس" و دیگر مبارزان که قهرمانان آرمانی نویسنده‌اند، شرکت‌کنندگان گفتمان هویت لیبیایی ـ اسلامی و مبارزه با استعمار هستند.

بافت بینامتنی

در رمان الخسوف در موارد بسیاری به جملات و عبارت‌هایی برخورد می‌شود که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم از آیات قرآن و مضامین اسلامی گرفته شده و یا توسط اشخاص دیگری در گذشته بیان شدند. همچنین استفاده از اسطورهٔ تانس و اسطورهٔ جدال میان صحرای شنی و صحرای کوهستانی و دیگر اسطوره‌های مردم صحرا، باعث به وجود آمدن بینامتنیت اسطوره‌ای در رمان شده است؛ همچنان‌که استفاده از ابیات شاعران گذشته باعث به وجود آمدن بینامتنیت ادبی در رمان شده است. «او سنّت‌ها، اساطیر محلّی و باورهای دینی را در یک جا جمع می‌کند تا در کنار میراث ادبیات عربی، به رموز میراث ادبیات قدیمی اروپا دست یابد؛ به طوری که عناصر واقعی را به صورت رمز به کار می‌گیرد و آن را با عناصر سورئالیستی[١٦] و افکار خرافی، حکایات و

اسطوره‌ها در هم می‌آمیزد» (اکبری‌زاده، ١٤٣٥: ٨٤). ابراهیم الکَونی با استفاده از این عبارت‌ها و بینامتنیت با قرآن و مضامین دینی و اسطوره‌های قبایل طوارق و تاریخ آن و با خلاقیت خود و تلفیق گفتمان‌های مختلف به گفتمانی جدید برای بیان شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوران لیبی دست یافته است.

سطح تبیین

هدف از مرحله تبیین، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرآیند اجتماعی است؛ او تبیین گفتمان را به عنوان کنشی اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعین می‌بخشند؛ همچنین تبیین نشان می‌دهد که گفتمان‌ها می‌توانند چه نوعی از تأثیرات بازتولیدی را بر آن ساختارها بگذارند؛ تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند (فرکلاف، ١٣٧٩: ٢٤٥).

بازتولید گفتمان رسمی

در بخش تبیین می‌توان به دنبال آثار گفتمان رسمی بر نهادهای اجتماعی و افراد آن بود و اینکه شاخصه‌های گفتمان رسمی چگونه در سخنان شخصیت‌های رمان و سرنوشتشان تبلور می‌یابد. در اینجا به بررسی بازتولید مفاهیم گفتمان رسمی تولید شده در برخی از شخصیت‌های رمان پرداخته می‌شود. باتا زن زیبای صحرا به بازتولید گفتمان رسمی‌ای می‌پردازد که در اماستان تولید شده است. او با تأیید ضمنی کاری که اماستان کرده است به توجیه خیانت او به صحرا و مردم آن می‌پردازد و با این توجیه که استعمارگران دیر یا زود صحرا را به اشغال خود درخواهند آورد، سعی در تبرئهٔ اماستان دارد و به این ترتیب به بازتولید گفتمان او می‌پردازد. همچنین آهر که زمانی در جنگ علیه استعمارگران فرانسوی شرکت داشت، در ادامه رمان به شرایط موجود راضی می‌شود و حتی با شیخ غوما در زمینهٔ مبارزه با استعمارگران ایتالیایی و حکومت دست‌نشانده مخالفت می‌کند: «أعلن آهر: ــ کف عن تحریض الأهالی ضد السلطات. هذا لن یعود علی الوادی بخیر. هل تریدهم أن یبیدونا؟ إذا جدّ الجدّ فکیف سواجههم؟ کف عن

استفزاز السلطات یا شیخ غوما!» (الکَونی، ۱۹۹۱ (۴): ۲۸۷). استعمارگران برای تسهیل حضور خود در کشورهای آفریقایی و دیگر کشورها، به دنبال ایجاد گفتمانی هم‌سو با منافع خود بودند. تبلیغات استعمار و گفتمان رسمی در رفتار اماستان تولید می‌شود اما تأثیر گفتمان رسمی محدود به اماستان نمی‌شود بلکه باتا و آهر را نیز تحت تأثیر این فضای بی‌تفاوتی نسبت به استعمار و استعمارگران قرار می‌دهد.

رابطهٔ گفتمان رسمی و مناسبات قدرت

گفتمان رسمی که به تدریج از سوی استعمارگران اروپایی در جامعه لیبی به وجود آمد، گفتمانی استعماری است. شیوع بعضی انحرافات اخلاقی در میان شخصیت‌های رمان که از تأثیرات ورود استعمار به کشورهای شرقی است همچنین دل‌کندن شخصیت‌های رمان از شیوه زندگی سنتی خود، و روی آوردن به شیوه‌ای دیگر و تسلیم شرایط نامساعد اجتماعی و سیاسی شدن، از تأثیرات گفتمان رسمی است که در آینده جامعه و افراد آن را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. گفتمانی که در رمان تولید می‌شود گفتمانی انتقادی و ضداستعماری است که سعی در نفی استعمار و نشان‌دادن چهرهٔ کریه استعمار دارد. برای مثال در جایی که شیخ غوما از اعمال فجیع و قتل‌های استعمارگران سخن می‌گوید: «تعمدوا أن یقطعوا الرؤوس قبل الوصول الی الواحات بقلیل حتی یحافظوا علیها طازجة ویتفرج الأهالی علی الدماء» (الکَونی، ۱۹۹۱ (۳): ۹۶). این امر مورد توجه قرار می‌گیرد. همچنین ابراهیم الکَونی بیان می‌کند که استعمار و استعمارگران در گذشته نیز درصدد تسلط بر لیبی و مردم آن بودند: «ـــ من یمکن أن یکونوا غیرالطلیان؟ استعبدونا فی الماضی وحکمونا بالحدید والیوم یعودون لینبهوا کنوزنا تحت ستار البحث عن الآثار» (الکَونی، ۱۹۹۱ (۴): ۱۰۶).

سراسر رمان، عرصهٔ تقابل دو گفتمان برجسته در ساحت اجتماعی لیبی است؛ یکی گفتمان ملی‌گرایی بر اساس هویت لیبیایی – اسلامی و دیگری گفتمان استعماری است. تقابل خیانت به وطن و فداکاری برای آن، تعهد و بی‌تعهدی، دوستی و دشمنی و... همگی فضای رمان را در هیجانی تقابلی فرو برده است. نویسنده سعی کرده تا روابط

قدرت را در گفتمان‌های ملی‌گرایی، استعماری، هویت لیبیایی – اسلامی نشان دهد. او با ایجاد فضای تقابلی در رمان، مبارزات خود را با گفتمان غالب یعنی گفتمان استعماری، به صورت علنی نشان داده است. الکَونی پیوسته تلاش کرده است، گفتمان حاکم را رد و گفتمان ملی گرایی و هویت لیبایی – اسلامی را تثبیت کند.

نتیجه

از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، نویسنده در این رمان در تقابل با اندیشه و گفتمان حاکم قرار گرفته است. او برای نشان دادن این تقابل از وضع موجود جامعه، روایت‌ها را گرفته و با درآمیختن واقعیت با خیال، جنبه‌های زندگی قبایل لیبی را به نمایش گذاشته است. غوما قهرمان مبارزه با استعمارگران ایتالیایی و فرانسوی نماد کامل مبارزی آرمان‌خواه و سازش‌ناپذیر است. اماستان به خاطر خیانت خود به صحرا و مردم آن یک ضد قهرمان مطلق است و تقابل او با غوما در واقع تمثیل و جلوه‌ای از تقابل میان وطن‌پرستی و خیانت به آن است. صحرا نماد جامعه سنتی و قبیله‌ای لیبی است و خروج از آن نماد خروج از سنت‌ها و زندگی قبیله‌ای به سوی مدرنیته و شهرنشینی است. در رمان الخسوف گفتمان رسمی در قالب رفتار و گفتار شخصیت‌های رمان تولید و بازتولید می‌شود و در قالب گفتمان رسمی برخی از هنجارهای اجتماعی همچون وطن‌پرستی و روحیه آزادی‌خواهی وارونه شده و جای خود را به خیانت به وطن و راضی شدن به شرایط نامناسب اجتماعی و سیاسی می‌دهد و گفتمان انتقادی در قالب متن رمان و گفت‌وگوهای شخصیت‌های رمان پیامدهای منفی استعمار بر جامعه را نشان می‌دهد. ابراهیم الکَونی در ساختار و بافت متن، انتخاب واژگان خاص، استفاده از نمادپردازی و اسطوره‌های اهل صحرا و اشاره به قهرمانان آفریقا، به خلق داستان خود پرداخته است. بسامد این واژگان و نمادها نشانگر وجود گفتمانی ضداستعماری و انتقادی در این رمان است.

پی‌نوشت‌ها

1. Discourse Analysis
2. Michel Foucault
3. Text
4. Context
5. Magic Realism
6. Zelik Heris
7. John Sinclair
8. Malkom Kult Hard
9. Norman Fairclough
10. Teun. A. Van Dijk
11. Halliday
12. Point of view
13. Flash back
14. Stream of Consciousness
15. Flash forward
16. Surrealism

منابع و مآخذ

ـ آقاگل‌زاده، فردوس (١٣٩٤ه.ش)، **تحلیل گفتمان انتقادی**، چاپ سوم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ـــ اکبری‌زاده، فاطمه و محمد طیبی (١٤٣٥ه.ق). «**حوارية اللغة فی روايات ابراهيم الكونی**»، مجله دراسات فی العلوم الانسانية، السنة الواحد و العشرون، العدد ١: صص ٨١ – ١٠٣.

ـ ایله‌ای یحیایی، احمد (١٣٨٩ه.ش). «**تحیل گفتمان چیست؟**» نشریه بین المللی روابط عمومی / علمی / آموزشی. شماره ١.صص ٥٨ – ٦٤.

ـ بهرام‌پور، شعبانعلی (١٣٧٩ه.ش)، **درآمدی بر تحلیل گفتمان، گفتمان و تحلیل گفتمانی**، به اهتمام محمدرضا تاجیک، چاپ اول، تهران، فرهنگ گفتمان.

ـ پاینده، حسین (١٣٨٢ه.ش)، **گفتمان نقد**، چاپ اول، تهران، روزنگار.

ـــ عبدالله، ابراهیم (١٩٩٦م). **الجديد فی عالم الكتب و المكاتبات**، العدد ١٠.

ـــ عثمان، اعتدال (١٩٩٨م)، «**قراءة استطاعية فی أعمال إبراهيم الكونی**»، مجلة الفصول، العدد ٤: صص ٢٢٧ – ٢٣٤.

ـ فرکلاف، نورمن (١٣٧٩ه.ش)، **تحلیل انتقادی گفتمان**، مترجم: فاطمه شایسته پیران و دیگران، چاپ اول، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

ـ قبادی، حسینعلی، فردوس آقاگل‌زاده و سید علی دسپ (۱۳۸۸ه.ش)، «**تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون سیمین دانشور**»، فصلنامه نقد ادبی، سال ۲، شماره ٦: صص ١٤٩ – ١٨٣.

ـــ الکونی، ابراهیم (۱۹۹۱م)، **الخسوف ۱ (البئر)**، دارالتنویر للطباعة و النشر.

ـــ الکونی، ابراهیم (۱۹۹۱م)، **الخسوف ۲ (الواحة)**، دارالتنویر للطباعة و النشر.

ـــ الکونی، ابراهیم (۱۹۹۱م)، **الخسوف ۳ (أخبار الطوفان الثانی)**، دارالتنویر للطباعة و النشر.

ـــ الکونی، ابراهیم (۱۹۹۱م)، **الخسوف ۴ (نداء الوقواق)**، دارالتنویر للطباعة و النشر.

ـ لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۱ه.ش)، «**درآمدی بر سخن‌کاوی**»، مجله زبان‌شناسی، سال نهم، شماره اول: صص ۱۰۹ – ۱۲۲.

ـــ مرتاض، عبدالملک (۱۹۹۰م). **فی نظریة الروایة**، بحث فی تقنیات السرد، الکویت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.

ـ میلز، سارا (۱۳۸۲ه.ش)، **گفتمان**، مترجم: فتاح محمدی، چاپ اول، زنجان، هزاره سوم.

ـــ وتار، محمدریاض (۲۰۰۲م)، **توظیف التراث فی الروایة العربیة**، ط ۱، دمشق، منشورات اتحاد الکتاب العرب.

ـ یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۹۳ه.ش)، **گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی**، چاپ دوم، تهران، هرمس.

ـ یورگنسن، ماریان، لوییز فیلیپس (۱۳۹۵ه.ش)، **نظریه و روش در تحلیل گفتمان انتقادی**، مترجم: هادی جلیلی، چاپ ششم، تهران، نشر نی.

- Fairclough, N (1995), Critical Discourse, Analysis, London, Longman.
- Van Dijk, T. A (1993), Principles of Critical Discourse Analysis, Discourse and Society, 4 (2), pp: 249-83.

تحليل الخطاب النقدى لرباعية الخسوف فى ضوء منهج تحليل الخطاب لنورمن فيركلاف

قاسم ابراهيمى[1]
ابراهيم انارى بزچلويى[2]
ابوالفضل سجادى[3]
محمد جُرفى[4]

الملخص

إن تحليل الخطاب النقدى كاتجاهٍ يوائم بين الفروع المختلفة، يتجاوز أثناء دراسته للنصوص مستوى الجملة والكلام وينعطف نحو النسيج السياقى الذى يتشكل فى النص. إن "نورمن فركلاف" وهو أحد المنظّرين فى هذا المجال وضع لنظريته ثلاثة مستويات هى: الوصف والتفسير والتبيين. يسعى هذا البحث عبر المنهج الوصفى التحليلى لدراسة تلك المستويات الثلاثة _ المعتمدة فى خطاب نورمن فركلاف النقدى – برواية الخسوف الرباعية لإبراهيم الكونى. إبراهيم الكونى فى هذه الرواية سعى لتجسيد أحوال مجتمعه السياسية والاجتماعية والثقافية، و عمد الى ذلک عبر استعمال تقنيات التكرار والترادف والمفردات المضادة وتوظيف الاستعارات التعبيرية والبلاغية. إنه استطاع أن يسرد الأحداث فى إطار رواياته بأسلوب واقعى وكذلک بواسطة الواقعية السحرية والاستقاء من القرآن الكريم و الروايات وأشعار الشعراء السابقين وتوظيف الأمثال والمفردات الشعبية (الدارجة) وأساطير البدو. كذلک قام الكونى _ عبر خطابه المناهض للاستعمار – بسرد أمور كحياة البدو الطوارق، و الأحوال السياسية المضطربة وكذلک قام بتجسيد الأحوال الاجتماعية والثقافية فى المجتمع الليبى إبّان حكم الاستعمار الأروبى فيها، وكذلک تطرق لموجهة التراث والحداثة. يريد الكونى بتعزيز قيمة النضال أن يرفع معنويات الشعب و يبلور مفاهيم كالحرية والتغيير فى مجتمعه.

الكلمات الرئيسية: تحليل الخطاب النقدى، نورمن فركلاف، إبراهيم الكونى، رباعية الخسوف.

١– طالب دكتوراه فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک
٢– أستاذ مشارک فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک
٣– أستاذ مشارک فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک
٤– أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک

Critical discourse analysis of the quadriparitite "Al-Khusuf" based on Norman Fairclough's theory

Qasem Ibrahimi, Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Arak University
[1]Ibrahim Anari Bozchallouei, Associate Professor of Arabic Language and Literature Department; Arak University
Abulfazl Sajjadi, Associate Professor of Arabic Language and Literature Department; Arak University
Muhammed Jorfi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature Department; Arak University

Received: 30-05-2017 Accepted: 21-06-2018

Abstract

Critical discourse analysis, as an interdisciplinary field, goes beyond examining texts at the level of sentences and words; indeed, it focuses on the contextual framework in which the text is organized. Norman Fairclough is one of the theorists in this field who considers three levels of description, interpretation and explanation for his theory. Using a descriptive-analytical method, this study attempts to examine the three levels set by Norman Fairclough for the critical discourse of the four sections of Al-Khusuf novel. In this novel, Ibrahim Al-Kawni uses a combination of lexical repetitions, collocations, antonyms and conceptual and rhetorical metaphors. To explain the political, social and cultural conditions of the society, he also focuses on the foundations of realism and magical realism with references to various texts such as Quran, religious quotations, past poets, proverbs, folk idioms, and myths of the Sahara. He deals with anti-colonial discourse on issues such as the life of Tuareq tribes, the political, social and cultural unrest in the Libyan society during European colonialism, and the confrontation of tradition and modernity. The author mainly seeks freedom and change.

Keywords: Critical discourse analysis, Norman Fairclough, Ibrahim Al-Kawni, Quadripartite Al-Khusuf.

1- Corresponding Author Email: i-anari@araku.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

تحلیل نشانه شناختی تصاویر روی جلد دیوان‌های شعری ابراهیم نصرالله (بررسی موردی: دیوان‌های "نعمان یستردّ لونه" و "فضیحة الثعلب")

مریم رحمتی[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی
شهریار همّتی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی
سارا کرمی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۵/۰۲

چکیده

ابراهیم نصرالله از برجسته‌ترین شاعران مقاومت فلسطین است که با استفاده از سمبل و زبان نشانه، آثار شعری فراوانی در دفاع از فلسطین و مبارزه با استکبار و استبداد نیروهای مداخله جو و رژیم اشغالگر سروده است. دو دیوان «فضیحة الثعلب» و «نعمان یستردّ لونه» از جمله دیوان‌های شعری مشهور او در زمینهٔ نقد جنگ و ظلم و ستم استعمارگران و دعوت به مبارزه، ایستادگی و مقاومت مردم فلسطین است که سرشار از نشانه و نماد می‌باشند. پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و با هدف کشف کدها و لایه‌های پنهان تصاویر طرح جلد دو دیوان مذکور، به بررسی و تحلیل تصاویر رسم‌شده در این دو دیوان، به عنوان بخش فرامتنی کتاب‌ها، بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی می‌پردازد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که طرح روی جلد هر دو دیوان، بر خلاف طرح جلد بسیاری از کتب که تنها زینت‌بخش کتاب است، کاملا با محتوا و اندیشه‌ی اصلی اثر هماهنگ بوده و عامل گسترش‌دهندهٔ متن است. همچنین رمزگان‌های تصویری و زیبایی‌شناختی موجود هر دو دیوان، در راستای هدف و مقصود اصلی نویسنده و پیام اصلی متن طراحی شده‌اند. عوامل بصری مانند رنگ، خط، بافت، فضا و شکل تصاویر از جمله عناصر ایجاد هماهنگی در تصاویر طرح جلد دو دیوان به شمار می‌روند که نشان از دانش بصری کتاب‌ها دارد. شاعر در راستای بیان مقصود خود، درطرح روی جلد هر دو دیوان از رنگ‌هایی با طیف رنگی و در طراحی تصاویر بخش‌های فرعی دیوان «نعمان یستردّ لونه» از فضای سفید، سیاه، خاکستری بهره برده است.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی، نشانه‌های تصویری، ابراهیم نصرالله، "نعمان یستردّ لونه"، "فضیحة الثعلب"

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: rahmatimaryam88@gmail.com

مقدّمه

دانش نشانه‌شناسی، دانشی با زمینهٔ علمی فرا رشته‌ای محسوب می‌شود که عرصه‌های گوناگونی مانند فلسفه، هنر، تاریخ، ادبیات و سایر شاخه‌های دیگر را در برمی‌گیرد. این دانش، تأثیر فراوانی در مطالعات ادبی و هنری و نیز تحلیل و تفسیر معانی نهفته در ادبیات و تصاویر نقاشی دارد. ابراهیم نصرالله از جمله شاعرانی است که از طریق پرداختن به قضیهٔ قدس و بیروت و اوضاع نابسامان حاکم بر آن‌ها، به صف شاعران مقاومت فلسطین و لبنان پیوسته است و در ترسیم این اوضاع، از اشخاص، پدیده‌های طبیعی و حتی تصاویر مدد می‌جوید و هر یک را به عنوان نشانه‌ای قرار می‌دهد تا ضمن بیان دردهای درونی خویش، تصویری هنری را برای مخاطب بیافریند. اشعار وی خصوصاً آن دسته که در راستای ظلم‌ستیزی و تعبیر از دردها و رنج‌های مردمِ فلسطین سروده شده‌اند، سرشار از نشانه و نماد است؛ بنابراین آثار وی از جنبهٔ نشانه‌شناختی، قابلیت مناسبی برای پژوهش و بحث و بررسی دارد؛ چرا که شاعر با بیان برخی تعابیر در قالب نشانه و با اهداف سیاسی–اجتماعی، از احوالات عارض بر ملّت‌های عرب خصوصاً مردم فلسطین چون ظلم، رنج، حزن و استکبارستیزی از جانب آنان پرده برمی‌دارد.

از جمله دیوان‌های شعری ابراهیم نصرالله که شاعر در آن با زبان نشانه و نماد، قصد دفاع از فلسطین و ملت مظلوم آن و همچنین تشویق به دفاع از وطن و مبارزه با استکبار جهانی و رژیم اشغالگر اسرائیل را دارد، دو دیوان «فضیحة الثعلب» و «نعمان یستردّ لونه» می‌باشد. یکی از نشانه‌های مهم در این دیوان‌های شعری، تصاویر رسم شده بر روی جلد دیوان است که به عنوان متنی چند رسانه‌ای، کارکردهای فرهنگی و اجتماعی گوناگونی دارد. از آنجایی که طرح روی جلد، آستانهٔ ورود به متن و اصلی‌ترین بخش فرامتنی و پیرامتنی کتاب محسوب می‌شود و به عنوان اولین شاخصهٔ بنیادین هر کتاب، مخاطب را به اندیشیدن وا می‌دارد؛ در این پژوهش، سعی شده است تا از طریق ارتباط هنر و ادبیات، از تصاویر طرح جلد دو دیوان مذکور، با هدف بررسی و تحلیل نشانه‌های تصویری و ارتباط آن با محتوای دیوان‌ها، نشانه‌ها و کدهای زبانی

متن و کشف دلالت‌های ضمنی دو اثر، رمزگشایی شود. بنابراین پژوهش حاضر، در پی پاسخگویی به سؤالات زیر می‌باشد:

– نقش دانش نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش تصاویر جلد دیوان‌های ابراهیم نصرالله چیست؟

– چه رمزگان‌هایی در تصاویر جلد دو دیوان کدگذاری شده است؟

– عناصر بصری طرح جلد دو دیوان، چگونه باعث هماهنگی بین تصویر و پیام اثر شده‌است؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران ایران و عرب در باب ادبیات داستانی و رمان‌های ابراهیم نصرالله، پژوهش های بسیار چشمگیری انجام داده‌اند و رمان‌نویسی و مضمون و محتوای رمان‌های این نویسنده را مورد کند و کاو قرار داده‌اند؛ اما با توجه به جستجوهای به عمل آمده، مشخص شد که پیرامون اشعار وی و بررسی دیوان‌های اشعارش تنها چند پژوهش اندک انجام شده است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به کتابی تحت عنوان «شعرية طائر الضوء» اثر عبید (۲۰۰٤) اشاره کرد که نویسنده در کتاب مذکور، چند قصیده از قصاید شعری ابراهیم نصرالله را انتخاب کرده و به بررسی سبک‌شناسانهٔ آن‌ها پرداخته است و به صورت کلی دلالت‌های واژگان برخی از اشعار وی را مورد بررسی قرار داده است همچنین کتاب دیگری تحت عنوان «سحر النص» توسط همان نویسنده (۲۰۰۸) به رشتهٔ تحریر درآمده است که نگارنده، کتاب را به دو بخش تقسیم کرده و در بخش اول، به بررسی دلالت‌های معنایی برخی از قصاید شعری ابراهیم نصرالله مانند قصاید «زيتون مؤجّل، الطائر، حديث عائلي، قصيدة العائلة» پرداخته و به این موضوع اشاره داشته است که تمرکز شاعر در تحلیل قصاید، بر روی خانهٔ فلسطینی، رؤیاهای تکه تکه شدهٔ فلسطینی‌ها و تبعیدگاه‌های آنان بوده است؛ در بخش دوم کتاب نیز به بررسی و تحلیل برخی از رمان‌های ابراهیم نصرالله پرداخته است. ابراهیمی (۱۳۹٤) نیز پایان نامه‌ای با عنوان «بررسی مضامین دیوان "الأعمال الشعرية" ابراهیم نصرالله» نگاشته که در آن به

بررسی مضامین پایداری و نشانه‌های طبیعی در دیوان "الأعمال الشعرية" ابراهیم نصرالله پرداخته است. اما تاکنون پیرامون دو دیوان «فضيحة الثعلب» و «نعمان يستردّ لونه» به صورت کلی خصوصاً تحلیل نشانه‌شناختی طرح روی جلد این دیوان‌ها پژوهشی صورت نگرفته است و مقالهٔ حاضر – که بر گرفته از پایان نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «نشانه‌شناسی شعر پایداری ابراهیم نصرالله» است، در پی بررسی این مسأله می‌باشد.

ابراهیم نصرالله در گذر حیات و ادب

ابراهیم نصرالله در سال ۱۹٥٤ میلادی در یکی از کلبه‌های گلی در دامنه‌ی کوه‌های «رأس العين» در شهر عمان زاده شد (اليسوعی، ۱۹۹٦: ۲/ ۱۳۲۳). پدر و مادر ابراهیم نصرالله پیش از تولد او در سال ۱۹٤۸م و پس از عملی شدن تقسیم فلسطین، مجبور به ترک سرزمین خود شدند. با این اوصاف، علی رغم آنکه نصرالله در سرزمین عمان به دنیا آمده‌بود، خود را متعلق به سرزمین مادری‌اش می‌داند: «البريج[1] روستای من است...، و برای من بسیار ناراحت‌کننده است که نمی‌توانم به آنجا بروم...، من فرزند البریج هستم نه فرزند اردوگاه؛ این چیزی است که در وجودم حس می‌کنم و با آن آرام می-گیرم» (الشايب، ۲۰۰۹: ۷). وی پس از پایان تحصیلات خود در مرکز تربیت معلم، در سال ۱۹۷٦م به عنوان معلم به عربستان سفر کرد. در آنجا به مدت دو سال مشغول به تدریس در جنوبی‌ترین منطقهٔ عربستان به نام «قنفذه» بود؛ سپس در سال ۱۹۷۸م به عمان بازگشت و پس از مدتی مشغول کار در روزنامه شد (اليسوعی، ۱۹۹٦: ۲/ ۱۳۲۳).

نصرالله موفقیت‌های خود را به میزان زیادی مدیون زندگی در اردوگاه می‌داند. به عقیدهٔ وی مشقات و سختی‌های زندگی در اردوگاه با تمام کم و کاستی‌هایش جوانه‌ای را پرورش داد که ثمر آن ابراهیم نصرالله، شاعر، ادیب و هنرمند است (مرهون، ۲۰۰٦: ۹).

آثار شعری و نثری فراوانی از این شاعر و نویسندهٔ معاصر برجای مانده است که از جملهٔ آثار شعری وی می‌توان به کتاب‌های الخَيولُ عَلَى مَشارِفِ المَـدينَةِ (۱۹۸۰م)، نُعمَانُ يَستَرِدُّ لَونَهُ (۱۹۸٤م)، أَنَاشِيدُ الصَّبَاحِ (۱۹۸٤م)، اَلفَتَى وَالنَهرُ وَالجنرالُ (۱۹۸۷م)،

عَواصِفُ القَلبِ (۱۹۸۹م)، حَطَبٌ أَخضَرُ (۱۹۹۱م)، فَضِيحَةُ الثَّعلَبِ (۱۹۹۳م)، الأَعمَالُ الشِّعرِيَّةُ (۱۹۹٤م)، شُرُفاتُ الخَرِيفِ (۱۹۹٦م)،كتابُ الموتِ وَالمـــوَتَى (۱۹۹۷م)، بِسمِ الأُمِّ وَالإِبنِ (۱۹۹۹م)، مَرايَا المَلائِكةِ (۲۰۰۱م)، حَجرةُ النای (۲۰۰۷م)، لَو أَنّنی كُنتُ مَايسترو (۲۰۰۹م)، عَودةُ اليَاسمين إِلَى أَهلِهِ سَالِماً: مختاراتٌ مِن قَصائِدِهِ القَصيرَة (۲۰۱۱م)، أَحوالُ الجِنرالِ (۲۰۱۱م) اشاره کرد.

علم نشانه‌شناسی و نشانه‌شناختی تصاویر نقاشی

در نامگذاری‌ها و ترجمه‌های عربی برای اصطلاح نشانه‌شناسی، پراکندگی و اختلاف واضحی وجود دارد. معمولاً معادل نشانه‌شناسی در ادب عربی، نام‌هایی مانند: «السِّيميائية»، «السِّيمائية»، «علم الإشارة»، «العلاماتيات»، «السيميولوجيا» و «السيميوطيقا» است. واژۀ «سيمة و سيما و سيمياء» به معنای نشان و علامت است. در فرهنگ لسان العرب ابن منظور تحت اصطلاح سيمياء در مادۀ (س. و. م) چنین آورده است:

السّومة والسِّمة والسَّماءُ والسِّيمياءُ: وَسَوَّم الفرس جعل عليه السِّيمَة: منظور از عبارت «سَوَّم الفرس» یعنی نشان و علامت بر اسب گذاشت. و درباب آیۀ مبارکه (لِنُرسِلَ عَلَيهِم حِجَارَةً مِّن طِين) (مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّکَ لِلمُسرِفِين)[۲]؛ سنگ‌هایی از گِل از جانب پروردگارت بر آن‌ها (گناهکاران) بفرستیم که بر آن‌ها نشانه گذاشته شده است. جوهری می‌گوید **مسومة** یعنی برآن سنگ‌ها نشانه است، یعنی همان‌طوری که بر روی انگشتر با حکاکی و نقش‌زدن نشانه می‌گذارند، بر آنها نیز نشانه است (ابن منظور، ۲۰۰٤: ۳۱۸) و در اصطلاح، «سیمیاء» «علمی است که به قوانین اشاره‌های زبانی موجود در جامعه مانند واژه‌های طبیعی و اشاره‌های عبور و مرور و دریانوردی می‌پردازد» (التونجی، ۲۰۰۳: ۲٤٥).

آنچه مسلم است این است که «نشانه‌شناسی یک رویکرد میان رشته‌ای، یا به قول بعضی یک زمینۀ علمی فرارشته‌ای تلقی می‌شود که از گرایش‌ها و رویکردهای گوناگون و تعاریف فلسفی مختلفِ یک موضوعِ مشخص، تأثیر پذیرفته است» (دینه

سین، ۱۳۸۰: ۸)، که در نهایت، با تحلیل پدیدهٔ دلالت و ماهیتِ نشانه‌ها، از نحوهٔ فهم آنها بحث می‌کند. علم نشانه‌شناسی به معنای امروزی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم توسط «لویی فردینان دوسوسور» (۱۸۵۷–۱۹۱۳) زبان‌شناس سوئیسی و «چارلز-سندرس‌پیرس» (۱۸۳۹–۱۹۱٤) منطق‌دان و دانشمند آمریکایی تبار، پایه‌گذاری شده-است. این دو دانشمند تقریباً همزمان با هم پا به این عرصه گذاشتند، اما الگوهای متفاوتی دربارهٔ نشانه‌شناسی ارائه داده‌اند. «سوسور معتقد است، نشانه‌شناسی به ما خواهد آموخت که نشانه‌ها از چه تشکیل یافته‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است و زبان‌شناسی را بخشی از این دانش کلی می‌داند. او هر نشانه‌ی زبانی را به دو بخش دال و مدلول تقسیم می‌کند. از دید سوسور، نشانه حاصل انطباق این دو عنصر، یعنی دالّ و مدلول است» (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۳) اما پیرس «نشانه‌شناسی را علم پژوهش نظام‌های دلالت معنایی می‌داند که زبان یکی از این نظام‌هاست و بر این باور است که زبان، نظامی از نشانه‌هاست که عقاید را بیان می‌کند و از این رو، قابل قیاس با نظام نگارش، الفبای ناشنوایان، آئین‌های نمادین، قواعد رفتار مؤدبانه، علامت‌های نظامی و غیره است» (کالر، ۱۳۷۹: ۱۱۵–۱۱۳). به صورت کلی دانش نشانه‌شناسی، گسترهٔ وسیعی از زندگی را در بر دارد و قلمرو گسترده‌ای مانند نشانه‌شناسی فرهنگ، تصاویر، موسیقی، هنر، ادبیات و شعر را در بر می‌گیرد.

مطالعهٔ نشانه‌شناسانهٔ تصویر، زیر مجموعهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی است؛ چرا که تصویر، پدیده‌ای است که خالق آن، انسان و هدف وی، بیان هویت و یا هدف و مضمونی فرهنگی است. بی‌گمان یکی از بارزترین جلوه‌های تداعی‌کنندهٔ مفاهیم ذهنی بشر، تصاویری است که انسان خلق می‌کند؛ حال چه این تصاویر در حیطهٔ هنر نقاشی باشد چه در عرصهٔ تصاویر پیشرفته‌ای که با ادوات پیشرفته چون دوربین عکاسی تهیه می‌شود و می‌توان در ورای هر تصویر، مطلوب ذهن هنرمندی را یافت که آن را تهیه کرده است. مطالعه و بررسی نشانه‌ای چنین تصاویری نشان‌دهندهٔ آن است که در پسِ ظاهر این تصاویر، مفاهیم و معانی‌ای نهفته است که نشانه‌شناس در پی دست‌یابی بدان است. پس، «متون تصویری در هنرهای تجسمی از جمله زمینه‌هایی است که روش

نشانه‌شناسی در رمزگشایی از لایه‌های مختلف آن به خوبی مورداستفاده واقع شده است. به دلیل جامع‌بودن جامعهٔ آماری مورد بحث، هرگونه متن تصویری اعم از نقاشی، عکاسی و غیره از هر دورهٔ زمانی (از دوره‌های بسیار قدیم تاکنون) و از هر جامعهٔ فرهنگی (اروپا، آمریکا، آسیا و...) می‌تواند در این شیوه مورد رمزگشایی قرارگیرد» (شهروسوند، ۱۳۹۱: ۲).

تصویر، یک ابزار ارتباطی چند منظورهٔ موثر و عنصر مهمی از عناصر فرهنگی ملّت ها است که از طریق آن می‌توان از اهمیت دنیای بصری در تولید معانی و ایجاد ارزش-های زیبایی شناختی و حفظ آن و شناخت روابط قدرت درون فرهنگی، آگاهی پیدا کرد... اگرچه زبان به وسیلهٔ واژه‌ها و برحسب بافت زبانی خاص، مسائل مختلف را شرح داده و روایت می‌کند؛ اما تصویر به وسیلهٔ فضای دیداری و مؤلّفه‌های گوناگون آن، مفاهیم مختلف را انتقال می‌دهد. بنابراین هر تصویری دلالت‌هایی دارد که ریشه در جامعه و فرهنگی دارد که به آن منسوب بوده یا از آن سخن می‌گوید (بشیر، ۲۰۰۸: ۳۷). رنگ، حرکات و توصیفات در نقاشی، موسیقی و هنرهای نمایشی و تجسمی، اتفاقی و بی قاعده نیستند؛ بلکه هنرمند، با ذهن پویای خود و همراه با آگاهی از عناصر هنری، به انتخاب طرح، رنگ و واژه می‌پردازد (عسگر نژاد و گذشتی، ۱۳۹٤: ۲۲۲).

رولان بارت بر این باور است که هیچ سیستم نشانه شناختی‌ای مستقل از زبان نمی تواند وجود داشته باشد. نشانه‌های بصری هر چقدر هم که توان دلالت‌گری نیرومندی داشته باشند، باز به صورتی ناگزیر در درون خود، حامل نظام نشانه‌شناختی زبان هستند (ابوالقاسمی، ۱۳۹۳: ٦). یوری لوتمن نیز معتقد است که در تمام تاریخ بشر هر قدر هم که انسان به عقب برگردد، دو نشانهٔ فرهنگی مستقل و برابر، یکی واژه و دیگری تصویر را می‌یابد. وی در ادامه می‌نویسد: تصویر و واژه پیش‌فرض یکدیگرند، و هر یک بدون دیگری نامحتمل است (لوتمن، ۱۳۷۰: ۱۸-۲۰).

مخاطب هنگام مشاهدهٔ جلد بیشتر کتاب‌ها، با دو لایهٔ اصلی زبانی و غیرزبانی روبه رو است که هر دو جنبهٔ دیداری یافته‌اند. این دو لایه در مجموع یک "قاب" هستند و در نتیجه یک "متن" را می‌سازند که لایه‌ای از یک متن بزرگتر یعنی کلان متن کتاب

هستند و در ارتباط با آن کلان متن، آستانهٔ ورود محسوب می‌شود. لایهٔ زبانی جلد کتاب جنبهٔ دیداری – تصویری دارد بنابراین به طور همزمان هم دلالت زبانی و هم دلالت بصری را در بر می‌گیرد. در واقع، مخاطب با مشاهده جلد کتاب با دو سطح زبان تصویری و زبان نوشتاری مواجه است که از برآیند این دو، به سطح دلالت‌های ضمنی می‌رسد (اکبر زاده، ۱۳۹۵: ۱). بنابراین طرح روی جلد هر کتاب، نشانه‌ای چند رسانه‌ای (دیداری و نوشتاری) است که با رمزگشایی کدهای آن می‌توان به لایه‌های پنهان و دلالت‌های ضمنی آن پی برد.

دلالت‌های پیرازبانی نشانه‌های طرح جلد دیوان‌های شعری ابراهیم نصرالله

برای فهم دلالت‌های طرح جلد کتاب‌ها باید از سطح محاکاتی و رویی تصویر عبور کرد و به سطح معنایی و زیرین آن و ارتباط معنایی تصویر روی جلد با محتوای اصلی کتاب پرداخت. «در واقع مخاطب در خوانش جلد کتاب به گفت و گو با متن فراخوانده می‌شود و از آنجایی که همهٔ مخاطبین یک متن، به یک اندازه به رمزگان‌های متفاوت دسترسی ندارند، گاهی یک طرح جلد برای عده‌ای مفهوم است و برای برخی دیگر هیچ کنش ارتباطی را برنمی‌انگیزد. چرا که آنان به برخی رمزگان‌های دخیل در کارکرد آن متن آگاهی ندارند (اکبر زاده، ۱۳۹۵: ۲).

نگاه ریزبینانهٔ نصرالله به عنوان یک روزنامه‌نگار در تصاویر حک‌شده بر جلد دیوان هایش کاملا نمایان است. او در تنظیم دیوانش نیز همچون یک روزنامه‌نگار عمل کرده-است؛ بدین معنا که همانطور که روزنامه‌نگاران برای بیان محسوس‌تر و ملموس‌تر گفته‌هایشان از عکس‌های وقائع بهره می‌برند و سر تیتر اخبارشان را با تصاویری که بازگوکنندهٔ محتوای روزنامه است آغاز می‌کنند؛ نصرالله نیز از تصاویر یاری جسته و در صفحه‌آرایی جلد دیوان‌هایش و نوع نگارش عنوان دیوان، دقّت‌نظر به خرج داده و سعی‌نموده به نحوی با مضمون و محتوایی که مدّ نظر دارد، هم‌خوانی داشته باشد. برای درک محسوس این سخن، به بررسی نشانه‌های به کار رفته در تصاویر و نوشته‌های مستعمل در دیوان‌های مورد پژوهش پرداخته می‌شود.

نقد و بررسی نشانه‌های طرح جلد دیوان "نعمان یستردّ لونه"

از جمله دیوان‌های شعری مهم ابراهیم نصرالله، دیوان «**نُعمَانُ یَستَرِدُّ لَونَهُ**» می‌باشد؛ پیام اصلی دیوان که بر تمام قطعات شعری آن سایه افکنده، تشتّت، آوارگی و تبعید فلسطینیان و در نهایت نوید به بازگشت به وطن است؛ که این مفهوم را از همان ابتدا و در سراسر دیوان می‌توان مشاهده کرد. این دیوان به سه بخش تقسیم شده و هر بخش هم دربردارندهٔ ده قطعهٔ شعری است که البته بخش نخست، سه قطعهٔ شعری افزون بر سایر بخش‌ها دارد و این سه قطعهٔ شعری عبارتند از: «الفاتحة، الرحلة والحلم»؛ قطعهٔ آغازین دیوان (الفاتحة)، همچنان که از عنوان آن بر می‌آید، بر شروع سفری در جستجوی رؤیایی گمشده دلالت دارد و در نهایت تمامی بخش‌های دیوان تحت عنوان «نُعمَانُ یَستَرِدُّ لَونَهُ» گرد آمده‌اند که به نحوی با پیام اصلی دیوان، همخوانی دارد.

رنگ، نوشته و صفحه‌آرایی جلد دیوان «نُعمَانُ یَستَرِدُّ لَونَهُ»، خود بیانگر محتوای دیوان است؛ جلد آن با رنگ سفید پوشیده شده است که رنگ سفید معمولاً مثبت و روشن، رنگ پاکی، تقدّس و عاری از آلودگی‌ها و «مقابل سیاهی و تاریکی است. سفید، نماد و نوید پناهگاهی امن و روزهایی خوش است» (السنید، ۱۹۹۱ آ: ۶۸). سفید در شعر غالباً رنگی مقدّس و نماد آزادی و معصومیت است و در تصویر روی جلد دیوان نیز نماد تفاؤل و امید به آینده‌ای روشن و بازیافتن کرامت و عربیت برباد رفته است. نباید از نظر دور داشت که دلالت‌های طرح جلد دیوان کاملا با معنا و مفاهیم ارائه شده در متن اشعار هماهنگ است؛ همچنان که شاعر در قطعه‌ای از همین دیوان چنین آورده است:

«یوقع فی الأرضِ خُطوتَه/ یَزرعُ" الحِلمَ " بینَ أصَابِعِهِ/ یأنسُ الآن ناراً بِدَاخِلِهِ» (نصرالله، ۱۹۸۴: ۳۱)

(بر زمین گام می‌نهد، امید را میان انگشتانش می‌کارد، اکنون با آتش درونش انس می‌گیرد).

نصرالله خطی غیرمتعارف را برای نگارش نام نعمان برگزیده است که به نوعی می‌تواند بیانگر رسالت واقعی دیوان، که همان بیان رنج و سختی‌های فلسطینیان است، باشد. از آنجایی که تأکید شاعر در نگارش این دیوان بر روی «نعمان» یعنی همان فلسطینیان رنج کشیده و مبارز در راه وطن است، بنابراین این کلمه را بالاتر و بسیار درشت‌تر از جملهٔ «یستردّ لونه» نگاشته است. در پایین صفحه قطره‌ای خون پاشیده شده است و «رنگ سرخ نماد نشاط، شور، شرم و حیاء و عشق و خون است» (بایار، ۱۳۷٦: ۱۳۱). همچنین این رنگ، رنگ قیام، شکنجه، جراحت، قربانیان، مبارزه و شهادت می‌باشد (السنید، ۱۹۸۶: ۱۶۰). شاعران غالباً این رنگ را به عنوان نمادی از خشم و جوشش، زندگی، شهادت و انتقام به کار می‌برند. در این تصویر نیز خون سرخ‌رنگ پاشیده شده، بیانگر خون شهدایی است که در راه مقاومت در برابر دشمن خون‌آشام اسرائیلی ریخته شده، و نعمان از آن روئیده است. نعمان بسان درخت نخل راست قامتی است که با وجود بادهای سهمگین، نمی‌شکند و بیانگر تعالی و بزرگی است. در

طرح روی جلد، «الف» نعمان کشیده شده که نشان از طولانی‌بودن مسیری است که این شخصیت در پیش گرفته است. مسیر مبارزه با اشغالگران، که با غم و امید و شکست و پیروزی همراه است، مسیری طولانی است. نقطهٔ نون نعمان، بزرگ است و با رنگ قرمز پر شده است و این امر بر حجم وسیع رنج و دردهایی که نعمان برای گذر از مصائب و فجائع موجود در بحبوحهٔ جنگ و مقاومت متحمّل می‌شود، دلالت دارد. همانگونه که از عنوان دیوان (نعمان خونش را باز پس خواهد گرفت) بر می‌آید، می‌توان چنین استدلال کرد که خون پاشیده‌شده در قسمت پایینی تصویر، همان خون ریخته شدهٔ مردم بی‌گناه فلسطین است که نعمان به عنوان مبارز خستگی ناپذیر فلسطینی درصدد انتقام گرفتن از این خون‌ها و گرفتن حق ملت مظلوم است؛ لذا این خون به صورت پررنگ در نقطهٔ نون نعمان جمع شده است. شاعر همچنین در دیوان خود، در قطعهٔ شعری «الأغنية الثانية»، به این مسیر و خونی که بدان آغشته گشته، اشاره می‌کند:

«نُعمَانُ هَذَا ارتِحَالِي إليكَ/ فَهَذَا الفَضَا الحَزِينُ دَمِي.» (نصرالله، ۱۹۸۴: ۵۰)

(ای نعمان، این کوچ من به سوی توست، این فضای غمگین [ناشی از] خون من است).

از دیگر سو، شاعر واژهٔ نعمان را با رنگ آبی تیره رنگ‌آمیزی کرده است «رنگ آبی، حس ارتفاع و عمق را در بیننده به وجود می‌آورد؛ ارتفاعی به اندازهٔ ایمان گسترده و عمقی به اندازهٔ ژرفای دریا» (حجتی، ۱۳۸۳: ۹۹). آبی دریا، نماد آرامش، زیبایی، یک رنگی، بی‌آلایشی و فرونشستن پریشانی‌ها است (السنید، ۱۹۸۸: ۵۲). هدف شاعر از انتخاب چنین رنگی نیز بیان این نکته است که نعمان به عنوان یک فلسطینی، هر چند راهِ پر از خطر، همراه با سختی‌ها و درد و رنج و آمیخته به خون مردمان بی‌گناه را جهت ادامه‌دادن راه آن‌ها طی می‌کند، اما با خود، عنصر امید به آیندهٔ سرشار از آرامش، به دور از درد و پریشانی‌ها را به همراه دارد. همچنان که در متن دیوان در ضمن قصیدهٔ «المطاردة» نیز به این مضمون اشاره کرده است:

«يُعَاوِدُهُ الدَّمُ/ يَكسِرُ وَاجِهَةَ الحُزنِ/ يَرسُم شَكلاً جَديداً لِجُرحِ الأُفقْ/ فَيَرَى اليومَ أَصغَرَ مِن حُلمِه» (نصرالله، ۱۹۸۴: ۲۳)

(خون، او را دنبال می‌کند، ویترین غم را می‌شکند و تصویری جدید را از زخم افق ترسیم می‌کند و امروز را از خواسته و رویایش کوچکتر می‌بیند).

علاوه بر این، شاعر عبارت «یَستَرِدُّ لَونَهُ»؛ را در زیر واژهٔ نعمان نوشته و از سوی دیگر با رنگ سرخ، رنگ‌آمیزی کرده است. مقصود نصرالله از این امر، آن است که نشان‌دهد مسیر بازگشت به کرامت پیشین عرب، مستلزم خون‌آلود شدن زمین به خون مبارزان و شهدای راه آزادی است. شاعر در قطعهٔ «هَوامِشُ عَلَی جُثَّةِ القَتِیلِ الأَوَّلِ» به مضمونی مشابه اشاره کرده و چنین آورده است:

«یَدخُلُ الیومَ فِی حَالةِ القُنبلَةِ/ وَیسیلُ مَعَ الدّمِ/ حَتّی النَّهارِ/ یُناصِرُ الحُلمُ وَالمتعَبونَ/ فَیَسعَی إِلَی ظِلِّه الانفِجَارُ/ تَستَوِی مُدُنُ الأرضِ فِیهِ/ وَلَا یَستَوی دَمُهُ بِالأَحَادیثِ» (*همان*: ١٨).

(امروز وارد بمباران می‌شود و تا نیمهٔ روز با خون جاری می‌گردد، آرزو و خستگان یکدیگر را یاری می‌دهند و انفجار به سوی سایهٔ روز می‌رود و شهرهای زمین در آن با خاک یکسان می‌شود و خون کشته شدگان با سخنرانی‌ها جبران نمی‌شود).

نقد و بررسی نشانه‌های طرح جلد بخش اول دیوان "نعمان یستردّ لونه"

همانطور که پیش‌تر بیان شد، دیوان «نعمان یسترد لونه» به سه بخش تقسیم شده است. بخش نخست با تصویر زیر آغاز گشته؛ تصویری از یک مرد محزون و اندوهناک که زنی را که چشم به آسمان دوخته، در آغوش گرفته و سر بر سینهٔ وی نهاده و آه سر می‌دهد و از آمال و آلام خویش برای او سخن می‌گوید. زن در تصویر زیر نماد وطن (فلسطین) است که مبارز فلسطینی حتی در آخرین لحظات زندگی‌اش همچنان به فکر در آغوش‌کشیدن و حمایت از آن است. به نظر می‌رسد تصویر فردی که در پایین صفحه و کنار پای زن ترسیم شده است، نمادی از هزاران مبارز فلسطینی است که جان بر کف گذاشته و خالصانه آماده‌اند که در راه وطن جانفشانی کنند. ماه که در حقیقت نماد روشنایی، امید و آزادی است، در پایین صفحه و نزدیک به شهید قرار گرفته است و نشان از آن دارد که امید به آزادی فلسطین چیزی دور از دسترس نیست؛ بلکه قریب الوقوع است. از طرفی دیگر، شهیدِ در حال جان‌دادن نیز دستش به سمت ماه نشانه

رفته است که این تصویر نیز دلالت بر همان آیندهٔ درخشانی دارد که شهید با فدا کردن خون خود از آن خبر می‌دهد.

شاعر در متن دیوان، در قطعهٔ «القَتِیلُ الأَول» آنجا که مردی، روح از بدنش جدا گشته و حیات فانی را وداع گفته و شهید شده است در حالی که در آغوش همسرش آرمیده، به همین نکته اشاره دارد:

«فمالَ إلی قلبِ زوجته/ قبّلَ حلمینِ/ حدَّثها../ اغرق الوقتَ فی غیمةٍ ترتدیها/ آه، أعشقُ هذی البلادَ/../ خرجَ الوردُ مشتعلاً بدمه» (*همان*: ١٦)

(به سوی قلب همسرش تمایل یافت، بر سینه‌اش بوسه زد و با او اینگونه سخن گفت.. زمان را در ابری که این سرزمین‌ها را می‌پوشاند، غرق می‌کنم، آه.. من عاشق این سرزمین هستم../ گل‌سرخ از خونش شکوفا شد).

در قسمت پایین صفحه، تصویر ماه نمایان است. ماه، ستارهٔ شب، به‌طور استعاری یادآور زیبایی و نشانگر نوری در ظلمت است؛ اما این نور جز انعکاس نور خورشید نیست. ماه به عنوان اصلی بارور در شب و به عنوان بازتابندهٔ نور خورشید، نماد هر

آنچه است که نااستوار، موقت و تحت نفوذ گرفته می‌شود (شوالیه و آلن، ۱۳۸۵: ۵/ ۱۲۳). در این تصویر، ماه نماد روشنایی، امید و آزادی است. ماه همراه شهید و روشن‌کنندهٔ فضای تاریک حاکم بر فلسطین است. شهید آنگاه که در آغوش همسرش در حال جان دادن است، دستش به سوی ماه نشانه رفته است، که این امر دلالت به آیندهٔ درخشانی دارد که شهید با فدا کردن خون خود از آن خبر می‌دهد. همچنان که شاعر در قطعهٔ «المدینة» به همین مفهوم اشاره می‌کند:

«قَمَرٌ یَنحَنِی/ وَالزّغارِیدُ/ مُشرِعَةٌ لِلإِیابِ المُفَاجِئ.» (نصرالله، ۱۹۸۴: ۲۰)

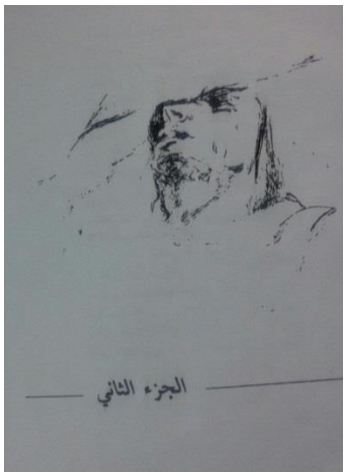
(ماهی خم می‌شود و هلهله‌ها، بادبانی برای بازگشت سرزده و ناگهانی است).

در واقع، هدف شاعر از ذکر چنین تصویری، آن است که نشان دهد این تراژدی تلخ، جز با مقاومت مبارزان و ریخته‌شدن خون آنها در این مسیر، میسّرنخواهد بود. چه بسیار شهدایی که با بذل جان و خون خود، دشمنان را در برابر اراده و خواست ملّت، تسلیم کردند.

نقد و بررسی نشانه‌های طرح جلد بخش دوم دیوان "نعمان یستردّ لونه"

در بخش دوم دیوان، نعمان را می‌بینیم که با زمین یکی گشته و همچون کوهی سر به آسمان دوخته است. نعمان، در این پاره از سخن، شهید فلسطینی است و مقصود از این زمین، سرزمینش فلسطین است که نیم تنهٔ پایینی نعمان با آن متّحد گشته است و نیم تنهٔ بالایی وی نیز بسان کوهی سرافراز بر روی آن قرار دارد.

در این تصویر و دیگر تصاویر بخش فرعی، رنگ نیز به عنوان نشانه‌ای تفسیری به کار برده شده است، انتخاب فضای خاکستری این نقاشی‌ها، فضای غمگین و خسته کننده‌ای را به مخاطب منتقل می‌کند.



شاعر در قطعهٔ «العَودَةُ إِلَی البَحرِ» به همین نکته – که متناسب با دلالت‌های برداشت شده از طرح جلد بخش دوم دیوان است–، اشاره دارد:

«هَذَا صَدرُکَ المَطعُونُ بِالمَنفَی.» (نصرالله، ۱۹۸٤، ۳۷)

(این سینهٔ زخمی تو در تبعید است).

وی نیز در قطعهٔ «هذا دمی .. فاعبروه» چنین آورده است:

«هَذَا حَنینِی/ للبَلَد سَتَجمَعُهُ سُنبُلَةٌ» *(همان: ۵۸)*

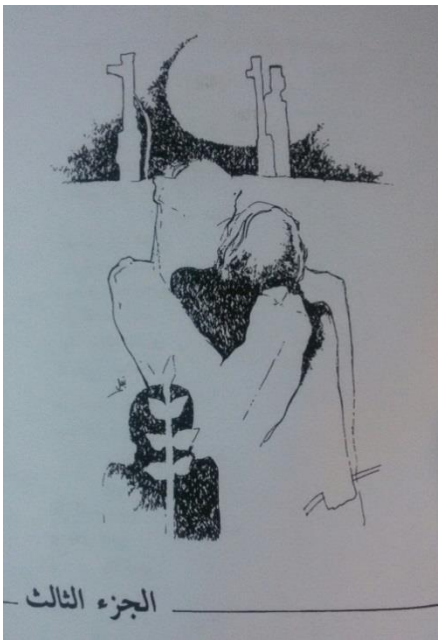
(این صدای اشتیاق من برای سرزمینی است که خوشهٔ گندم [مردمان] آن را جمع خواهد کرد).

هدف شاعر، ترسیم شهدایی است که در راه آزادی وطن، جان خود را نثار کرده و خاک وطن، خون و پیکر آنها را در خود جای‌داده است و از خون آن‌ها خوشه‌ها و گیاهان جوانه زده، روئیده و سیراب گشته‌اند. در واقع هدف شاعر بیان این مهم است که شهدا پس از شهادتشان همواره زنده‌اند و خون خود را می‌دهند تا حیات و کرامت از دست رفته را دوباره بازگردانند.

نقد و بررسی نشانه‌های طرح جلد بخش سوم دیوان "نعمان یستردّ لونه"

در بخش سوم از دیوان، تصویری از نعمان ترسیم‌شده که زنی را در آغوش‌گرفته در حالی که پسری کوچک نیز کنارش ایستاده است و پشت سر وی تفنگ‌هایی مانند

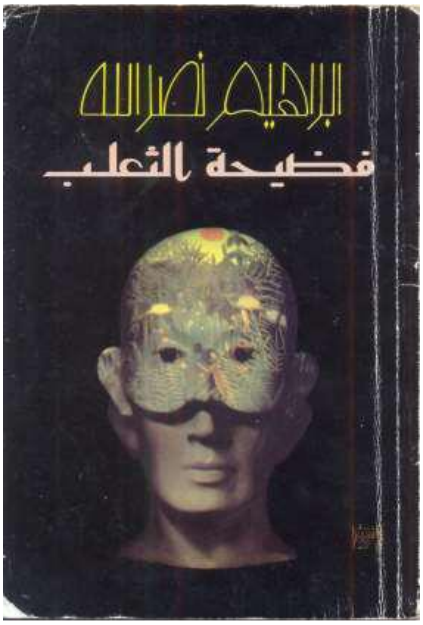
گلدسته‌های مسجد افراشته شده‌اند، ماه هم در آسمان شب جلوه‌گر است و در پایین صفحه، شاخهٔ زیتونی است که جوانه زده و رشد کرده است.



شایان ذکر است که گلدسته، نماد بیداری و عروج (شوالیه و آلن، ۱۳۸۵: ۲/ ۷٦) و زیتون پیام عفو، صلح، رستگاری، شاخصهٔ عقل، پارسایی و زندگی دوبارهٔ بهاری است (*همان*: ٤/ ۹). از آنجایی که گلدسته نماد بیداری و عروج است، شاعر با ساختن گلدسته از تفنگ، سعی دارد این مفهوم را به مخاطب القاء کند که عروج اسلام و پیچیدن نوای واقعی اسلام در سرزمین فلسطین، با تفنگ و مبارزه‌طلبی به دست خواهد آمد. همچنان که بسیاری از شاعران متعّهد و پایداری، پس از ترسیم ظلم‌ها و آوارگی‌های مردم در جنگ، به امیددادن، نوید آمدن منجی و آینده‌ای روشن می‌پردازند. نصرالله نیز تصویر پایانی دیوانش را با جوانه زدن زیتون که همان تولّد دوبارهٔ ملّت عرب است و برافراشته‌شدن گلدسته‌های مسجد و پیچیدن نوای اسلام در سرزمین‌های اشغالی، پیوندزده است. این تصویر به نحوی جمع بین دو تصویر پیشین است. نعمان در این تصویر به عنوان روح شهید فلسطینی تصویر شده است که با بذل جان خویش، از زنان

و فرزندان وطن محافظت نموده و از خون وی، نسل جدید، با ارادهٔ قوی و با هدف ادامهٔ راه شهدا، متولّد گشته است. نسلی که حیات و بزرگی و آزادی و صلح و آرامش و اصالت عرب و اسلام را برای فلسطین به ارمغان خواهند آورد.

نقد و بررسی نشانه‌های تصویری طرح جلد دیوان "فضيحة الثعلب"



در طرح جلد دیوان «فضیحةُ الثَعلَب»، بر خلاف دیوان «نُعمَانُ یَستَرِدُّ لَونَه»، با صفحه‌ای سیاه مواجه می‌شویم. «رنگ سیاه ایجاد غرور و در عین حال کدورت روحی می‌کند. سیاه، رنگ غم است، رنگ اندوه است. رنگ سیاه بدین جهت در عزاداری مورد استفاده قرار می‌گیرد که به عنوان نمادی، غم را همیشه در درون انسان حفظ می‌کند» (فرزان، ۱۳۷۵: ٤٥) در وسط تصویر نیز مردی جوان است که نقاب بر چهره نهاده است که البته نقاب، صورت وی را به طور کامل نمی‌پوشاند؛ بلکه قسمت بالایی چهرهٔ وی را پوشانده و بخش پایینی صورت وی که نور بر آن تابیده، مشخّص است و کناره‌های

صورت وی نیز به صورت سایه‌روشن است و پرتویی در فضایی تاریک به طور نامشخّص بر وی تابیده است. به صورت کلی این تصویر، تظاهر به خیرخواهی غرب را به ذهن متبادر ساخته و نقاب روشن، دلالت بر زرق و برق گمراه کنندهٔ غرب دارد. از طرفی دیگر تصویر حملهٔ روباه به انسانی که غافلگیر می‌شود آن هم بر روی نقاب، بر آن دلالت دارد که با اندک دقتی میتوان به رؤیای شومی که استعمار برای جهان عرب در نظر دارد، پی برد. بدین معنا که از روی نقاب هم می‌شود آنها را شناخت و نیازی به پی‌بردن به کنه نیات آنها نیست. همچنان‌که شاعر در قصیدهٔ «زیتون مؤجّل» متناسب با همین دلالت‌هایی که از تصویر روی جلد فهمیده می‌شود، چنین می‌گوید:

«اَطلِقنِی ...أَیُّهَا السِّیدُ/ لأُلجِمَ صَبَاحَاتِهِم بِضَبَابِ انفِجَارِکَ/ وَنَدَی اللَّیلِ عَلَی وُجُوهِ أَطفَالِهِم...» (نصرالله، ۱۹۹۳: ۶۷)

(ای مرد.. مرا رها کن، تا بامدادهایشان را با مه انفجار تو افسار کنم و حال آنکه شبنم شب بر چهرهٔ کودکانشان نشسته است)

دربارهٔ رنگ سیاه جلد این دیوان، ابتدا باید گفت: فضای سیاهی که غالب جلد را در برگرفته، از یک سو، دلالت بر فضای پر از ظلم و سیاهی، توپ و تانک و دود، سیاهی و ویرانی‌های ناشی از جنگ دارد و از سوی دیگر شاهد انسانی با دو چهره هستیم؛ نیمی از آن حقیقی و نیمی دیگر در پشت نقاب پنهان گشته در حالی‌که ظلم و ستم و بدی خود را در پس آن نهان ساخته است؛ اما نقاب مزین به تصاویر گل و گیاه است و نوری درخشان که در تصویر مشاهده می‌شود، این فضای سبز را فراگرفته است. همچنان که شاعر در قصیدهٔ (U.S.A) نیز به این منظره اشاره می‌کند:

«أَیُّهَا الرَّجُلُ/ ثَمَّةَ صَبَاحٌ هُنَا فِی الضَّواحِی/ ثَمَّةَ شَمسٌ.. أَ تَرَی؟/ أَیَّتُهَا المرأَةُ/ ثَمَّةَ عُشبٌ هُنَا/ هَل تُلَاحِظِینَ؟» (*همان*: ۱۹)

(ای مرد! اینجا، صبحی در کرانه‌های خورشید وجود دارد.. آیا می‌بینی؟ ای زن! اینجا گیاه وجود دارد.. آیا می‌بینی؟).

در بخشی از تصویری که روی نقاب نقاشی شده است، مردی را می‌توان دید که در میان گیاهان ایستاده و روباهی از پشت به او حمله کرده است. از این صحنه هم از یک

طرف می‌توان برداشتی واقعی داشت و منظره‌ای را متصور شد که مردی در گذر از آن به مکر روباهی گرفتار آمده که از پشت به او حمله کرده است و هم از سویی دیگر می‌توان با پیونددادن آن به محتوای دیوان، برداشتی نشانه‌شناسی از آن داشت؛ روباه همانطور که پیش‌تر عنوان شد، دلالت دارد بر مکر و نیرنگ و فریب آمریکا بر جهان که با سیاست‌های برنامه‌ریزی شده، به طور غیرمستقیم و با ظاهرسازی‌های فریبنده و دلربا و جذب مردمان ساده‌اندیش، به سمت زرق و برق و تفریحات کاذب خود، سعی بر اعمال قدرتی همه جانبه بر جهان دارد. اما دست او برای جهانیان روشده است، از این‌رو می‌توان در جهان اسلام، شاهد جنبش‌های بیداری و مبارزه با استبداد و استکبار و قدرت‌های دست‌نشاندهٔ آمریکا بود. لذا ابراهیم نصرالله، این مکر و فریبی که آمریکا سعی بر پنهان‌کردن آن دارد و آگاهی ملّت‌های عرب را در قالب این تصویر، ترسیم نموده است.

در مجموع می‌توان گفت: نصرالله فرزند زمانهٔ خویش است و روح زمان خویش را به بهترین نحو دریافت کرده است. او چشم به آینده دارد و فقدان و محرومیّت و حقیقت ایده‌آل را که با حلقهٔ غم به هم پیوند می‌خورند، در رؤیای شاعرانهٔ خود ترسیم کرده است. شاعر با ترسیم رویش درخت از دل خاک، اندیشهٔ گسست از یک وضعیّت تاریخی–اجتماعی را در ذهن مخاطب می‌کارد. نعمان بر ارزش‌های انسانی و مثبت دلالت دارد و نماد رهایی از اوضاع حاکم و تغییر شرایط در راه نیل به جامعهٔ آرمانی شاعر است. اما در این دنیای آرمانی شاعر، چرا بوی خون گستره را فراگرفته است؟ چنین می‌توان گفت که شاعر در ضمن این تصویرسازی، سعی می‌کند از طریق ترسیم آسمان و زمین خون‌آلود در آرمان‌شهرِ مطلوب خود، از آن هستی‌زدایی کند و دنیایی به دور از جنگ و خون را نه در قالب توصیف رئالیستی، که با رنگ‌آمیزی هنری و پیوند با طبیعت ترسیم می‌کند.

این نگاهی ساده و البته شخصی نگارندگان از تصاویر و نوشته‌های روی جلد دواوین ابراهیم نصرالله است که البته با خوانش کامل قصاید دیوان‌ها و برقراری ارتباط بین طرح جلد و کدهای زبانی محتوای دیوان‌ها به دست آمده است. از نظر علم نشانه

شناسی هرچه آشنایی خواننده با محیط نویسنده و شرایط روحی و اجتماعی وی بیشتر باشد، امکان درک دلالت‌های زبانی بیشتر خواهد بود؛ بنابراین کسی که با شخصیت‌های اشعار روایی شاعر همچون «نعمان»، یا از موقعیت و جهان پر از آشوبِ جنبش بیداری و جنگ جهان اسلام با استکبار و اشغالگران که شاعر خود آن را لمس کرده، همچنین با شغل معلمی و روزنامه‌نگاری و ارتباط نزدیک او با انسان‌ها، آشنا نباشد، در دریافتن کدهای متن، دچار مشکل خواهد شد.

نتیجه‌گیری

در بررسی رمزگان‌های تصویری و زیبایی‌شناختی و معناهای ضمنی تصاویر دو دیوان «نعمان یستردّ لونه» و «فضیحة الثعلب» اثر ابراهیم نصرالله، نتایج زیر حاصل شد:

– طراحی جلد کتاب‌ها با دقت و در ارتباط معنایی مناسب با متن اثر طراحی شده‌اند. خط، رنگ، فضا، شکل و بافت تصاویر از جمله عوامل ایجاد هماهنگی میان تصاویر مذکور و پیام مورد نظر شاعر است.

– در دیوان شعری «نعمان یستردّ لونه» نعمان نمود فلسطینی رنج‌کشیده‌ای است که جنگ و خون را در وطن مشاهده کرده و راهی بیروت و عمان گشته، اما این دو سرزمین را هرگز به عنوان وطنی جایگزین فلسطین نمی‌پذیرد. در واقع، فلسطین برای نعمان تنها منبع آرامش و تسکین روح است که شاعر از وی با عنوان مادری یاد می‌کند که فرزندانش را در آغوش می‌کشد.

– در طرح جلد دیوان «نعمان یستردّ لونه» لایه‌های نشانهٔ تصویری و نشانهٔ زبانی، یعنی همان عنوان کتاب، کاملا یکسان و در تعامل تنگاتنگی با یکدیگر می‌باشند و در حقیقت عنوان دیوان، به عنوان یک نشانهٔ زبانی، بر روی جلد کتاب غلیظ و برجسته شده و متضمّن و القا کنندهٔ مفهومی مهم است.

– رنگ سفید در جلد دیوان مذکور، نماد تفاؤل و امید به آینده‌ای روشن و بازیافتن کرامت و عربیت بر باد رفته است. خطی که برای نگارش نام نعمان انتخاب شده است خطی نامتعارف و بیانگر رنج و سختی‌های فلسطینیان است. خون سرخ پاشیده شده بر

روی صفحه، خون شهدایی است که در راه مقاومت در برابر دشمن خون‌آشام اسرائیلی ریخته شده و نعمان از آن روییده است. کشیده‌شدن الف نعمان، نشان از طولانی شدن مسیری دارد که نعمان در پیش گرفته است. رنگ نعمان رنگ آبی تیره است و همین مسأله حاکی از وجود عنصر امید به آیندهٔ سرشار از آرامش و به دور از درد و پریشانی است که نعمان با خود حمل می‌کند.

– رنگ انتخاب شده در نگارش عبارت «نعمان یستردّ لونه» قرمز است که این نکته را به ذهن متبادر می‌سازد که مسیر بازگشت به عزت و کرامت پیشین عرب مستلزم خون آلودشدن زمین به خون مبارزان است.

– با گذر از خوانش اکتشافی به خوانش پس‌کنشانه و در نهایت مفاهیم ضمنی نشانه های موجود در دیوان «فضیحة الثعلب» نیز مشخص شد که رمزگان تصویری و زیبایی-شناختی موجود در طرح روی جلد دیوان، کاملا با متن و محتوای دیوان تناسب معنایی دارد.

– نویسنده در دیوان «فضیحة الثعلب»، در قالب سروده‌های رمزآلود، از زشتی‌ها و فجایع بیداد داخلی با زبانی ادیبانه سخن گفته و به حضور بیگانگان در کشور خویش و نیرنگ‌های آنان تاخته است و همین مسأله خود بیانگر آن است که شاعر با دقت و آگاهانه به طراحی جلد دیوان خود پرداخته است.

– شاعر در تصویر جلد این دیوان، رنگ سیاه را که نماد غرور و ایجاد کدورت روحی است برگزیده و با نقاب تزیین شده‌ای که بر روی چهرهٔ شخص موجود در نقاشی، کشیده است، پرده از زرق و برق گمراه کنندهٔ غرب و عدم خیرخواهی استعمارگران برداشته است. به صورت کلی ترکیب‌بندی تصویر طرح جلد این اثر، کاملا با محتوا و پیام اصلی اثر هماهنگ طراحی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. البریج روستایی واقع در نوار غزه است.

۲. الذاریات/ ۳٤و۳۳.

منابع و مآخذ

- **قرآن کریم**

- ابراهیمی، شبنم (۱۳۹٤ش)، «**بررسی مضامین دیوان الأعمال الشعریة ابراهیم نصرالله**»، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما: عبدالحسین فقهی: دانشگاه تهران.

- ابن منظور، محمد بن مکرم (۲۰۰٤م)، **لسان العرب**، بیروت: دار الفکر للطباعة و النشر و التوزیع.

- ابوالقاسمی، محمد رضا (۱۳۹۳ش)، «**چالش‌های نشانه شناختی نقاشی و نقد نقاشی**»، نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۳: صص۵-۱۲.

- اکبرزاده، محمد سعید (۱۳۹۵ش)، «**بررسی هنر خلق طرح جلد کتب**»، نشر در سرویس هنر اسلامی به قلم لیدا فخری.

http://www.islamicartz.com

- بایار، ژان پیر (۱۳۷٦ش). **رمزپردازی آتش**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز

- بشیر، إبریر (۲۰۰۸م)، «**الصورة فی الخطاب الإعلامی (دراسة سیمیائیة فی تفاعل الأنساق اللسانیة والإیقونیة)**»، نشر فی مجموعة محاضرات الملتقی الخامس حول السیمیاء والنص الأدبی، سکرة: جامعة محمد خیضر، کلیة الآداب والعلوم الإنسانیة والاجتماعیة.

- التّونجی، محمّد (۲۰۰۳م)، **معجم علوم العربیة**، الطبعة الأولی، بیروت: دار الجیل.

- حجتی، محمدامین (۱۳۸۳ش). **اثر تربیتی رنگ**، قم: جمال.

- دینه سین، آنه ماری (۱۳۸۰ش). **درآمدی بر نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مظفر قهرمان، آبادان: نشر پرسش.

- السنید، حسن (۱۹۸٦م)، **صدی الرفض و المشنقة**، طهران :معاونیة العلاقات الدولیة فی منظمة الاعلام الإسلامی؛ الطبعة الأولی.

-_____،_____ (۱۹۸۸م)، **أشیاء حذفتها الرقابة**، بیروت :دارالفرات للنشر و التوزیع؛ الطبعة الأولی.

- _____،_____ (۱۹۹۱م)، **للثوار فقط**، بیروت :دارالفرات للنشر و التوزیع؛ الطبعة الأولی.

- سجودی، فرزان (۱۳۹۳ش). **نشانه‌شناسی کاربردی**، چاپ سوم، تهران: علم.

- الشایب، یوسف، (۲۳ حزیران ۲۰۰۹م)، «**حوار مع ابراهیم نصرالله**»، جریدة الایام.

شهروسوند، محمود (۱۳۹۱ش)، «**نشانه‌های ارتباط دیداری(تصویری) در عکس‌های دوره‌ی قاجار**»، پایان‌نامه برای دریافت درجهٔ کارشناسی‌ارشد استاد راهنما دکتر مریم لاری: دانشکده هنر و معماری گروه ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.

- شوالیه، ژان و آلن گرابران (۱۳۸۵ش)؛ **فرهنگ نمادها**. ترجمهٔ سودابه فضایلی؛ جلد۱و ۲و ۳و ٤و ۵؛ چاپ اول، تهران: جیحون.

– عبید، محمّد صابر (۲۰۰۴م)، **شعرية طائر الضوء (جماليات التشكيل والتعبير فى قصائد إبراهيم نصرالله: قراءة ومنتخبات)** ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

– ـــــــــــ، ـــــــــــ (۲۰۰۸م)، **سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق السرد: قراءات فى المدوّنة الإبداعيظ لإبراهيم نصرالله)** ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

– عسگر نژاد، منیر، گذشتی، محمد علی (۱۳۹٤ش)، «**هنر ادبی و ادبیات هنری**»، دو فصلنامهٔ علوم ادبی، سال ٤، شماره ۷: صص۲۱۳-۲۳۲.

– فرزان، ناصر (۱۳۷۵ش). **رنگ و طبیعت**، تهران: بی‌نام.

– کالر، جاناتان (۱۳۷۹). **فردینان دو سوسور**، ترجمه کورش صفوی، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.

– لوتمن، یوری (۱۳۷۰ش). **نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما**، ترجمهٔ مسعود اوحدی، تهران: سروش.

– مرهون، حسین، (۱۲ اکتبر ۲۰۰۶م)، «**حوار مع ابراهيم نصرالله**»، جريدة الوقت، العدد ۲۳۴.

– نصرالله، ابراهیم (۱۹۸٤م)، **نعمان يستردّ لونه**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر

– ـــــــــــ، ـــــــــــ (۱۹۹۳م)، **فضيحة الثعلب**، الطبعة الأولى، عمان- اردن: دارالشروق للنشر والتوزيع.

– اليسوعي، روبرت ب. كامبل، (۱۹۹۶م)، **أعلام الادب العربى المعاصر**، ط ۱، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع.

تحليل سيميائی للصور الرمزية على أغلفة الدواوين الشعرية لإبراهيم نصرالله
(الديوانين "نعمان يستردّ لونه "و "فضيحة الثعلب" نموذجا)

مريم رحمتی[1]
شهريار همّتی[2]
سارا كرمی[3]

الملخّص

يُعدّ إبراهيم نصرالله من أبرز شعراء المقاومة والّذی ألّف العديد من الدواوين الشعرية دفاعاً عن فلسطين و حثّاً على مناضلة الاستكبار و القوى الدكتاتورية المتدخّلة فی شؤون البلاد و كذلک الكيان الصهيونی الغاصب. استنكر نصرالله فی ديوانيه"فضيحة الثعلب"و "نعمان يسترد لونه" اللّذين شحنهما بالرموز، السياسات الظالمة الّتی تمارسها القوى الاستكبارية كما شجّع فيهما على النضال و الصمود و المقاومة. وأمّا المقال الّذی بين يدی القارئين الكرام فإنه يستهدف واعتماداً على المنهج الوصفی التحليلی، دراسة و تحليل الصور المتواجدة على أغلفة ديوانيه المذكورين دراسة سيميائية تكشف النقاب عن محتويات الديوانين بفكّ طلاسمها و رموزها. من أبرز المعطيات الّتی توصّلنا إليها عبر هذا البحث أن التصاميم الّتی جاءت على ظهر غلاف كلّ من الديوانين تتكيّف مع محتوياهما وكذلک مع آراء الشاعر ولها إسهام كبير فی إيضاح ما عناه شاعرنا خلافاً لكثير من التصاميم الّتی لا دور لها سوى إضفاء بعض الجمال على الكتب. أضف إلى ذلک أن الرموز التصويرية الّتی تحتويها هذه التصاميم من الألوان و الرسوم و الحبكة و الفضاء والأشكال و.....تلعب دوراً هاماً فی إيجاد التنسيق بين التصاميم نفسها و دلالات الديوانين أيضا مما يدلّ على ما يملكه الشاعر من الإلمام بالإدراک البصری. إنه وظّف فی التصاميم التی اختارها لغلاف ديوانيه، ألوانا كروماتية (اللونية) كما استخدم لتصاميم أقسام فرعية لديوانه "نعمان يسترد لونه" ألوانا آكروماتية (اللالونية) مزيجاً بلون الفضاء الرمادی.

الكلمات الرئيسية: السيميائية، الصور الرمزية، إبراهيم نصرالله، نعمان يستردّ لونه، فضيحة الثعلب.

---

١ – أستاذة مساعدة فی فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة «رازی»
٢ – أستاذ مشارک فی فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة «رازی»
٣ – الماجيستر فی فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة «رازی»

The semiotic analysis of images on the cover of Ebrahim Nasr-Allah's anthology

[1]Maryam Rahmati, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Razi University
Shahriyar Hemmati, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Razi University
Sara Karami, M.A. at Arabic Language and Literature, Razi University

Received: 30-05-2018 Accepted: 24-07-2019

Abstract

Ebrahim Nasrallah is the most remarkable Palestinian poet who has used symbols and sign language to write poems in favor of Palestinians and in objection to the arrogance and autarchy of the intervening forces as well as the occupation regime. Two of his works are "Fazihat-ol-Sa'lab" and "Na'man Yestared-ol-Looneh", which include his most famous poems in criticism of war and colonialists' injustice and oppression. In addition, his poems that invite Palestinians to fight and resistance are full of symbols and symptoms. This study is done by a descriptive-analytic method and aims to discover the hidden secrets of images as encoded on the covers of these two anthologies. An attempt is also made to survey the drawn images as meta-contextual concepts based on the semiotic theory. The results show that the studied images have a complete coherence with the content and the main idea of the works, and the imaginative and semiotic codes within these works are consistent with the main goal of the author and the content. In addition, the visual features including colors, lines, textures, spaces and shapes play important roles in the coordination between the designs and the meanings of the poems. This is suggestive of the poet's knowledge of visual perception. To design the covers of both books, the author has used spectral colors, whereas the designs in the subdivisions of "Na'man Yestared-Al-Looneh" benefit from a combination of white, black and gray spaces.

Keywords: Semiotics, Imaginative symptoms, Ebrahim Nasrallah, Na'man Yastareddu lawnahū Fazihat-ol-Salab.

1- Corresponding Author Email: rahmatimaryam88@gmail.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

خوانشی تحلیلی از صحنه آغازین رمان "اللص والکلاب" اثر نجیب محفوظ

عادل آزاددل[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه محقق اردبیلی
جواد گرجامی، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه محقق اردبیلی
نرگس معصومی، مدرس زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور اصفهان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰٤/۳۰

چکیده

گشودن رمان فرآیندی روش‌مند در جهت ورود به دنیای داستان و همراه‌شدن با کنش‌های مختلف آن است. در این میان صحنهٔ آغازین داستان و نحوهٔ پردازش آن، نخستین گام به منظور ارائهٔ نمایی کلی از روایت داستانی است. پردازش هنرمندانهٔ این بخش از داستان، فرایندی است در راستای انتقال اطلاعاتی اولیه از فضای داستان، ارتباط آن (صحنه آغازین) با بقیه رمان و پیرنگی که در ادامه روایت شکل خواهد گرفت. صحنهٔ آغازین رمان " اللص و الکلاب" اثر نجیب محفوظ به گونه‌ای است که از یک سو سرنخ‌های ابتدایی از روایت کلی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و با تعلیق‌آفرینی در کنش‌های آغازین داستان وی را نسبت به تعقیب روایت ترغیب می‌نماید. این مهم به واسطه کاربست تکنیک‌های مختلف از جمله: انتخاب عنوانی با دلالتی معکوس(وارونگی معنا)، صحنه‌پردازی رئالیستی و باورپذیر، الگوی ترکیبی در معرفی شخصیت و گزاره‌های معماگونه با دلالت‌های منفی، در صحنه آغازین رمان تحقق می‌یابد. مقاله حاضر با اتخاذ رویکرد توصیفی-تحلیلی به خوانش تحلیلی صحنهٔ آغازین رمان "اللص و الکلاب" نجیب محفوظ پرداخته و مهارت نویسنده را در پردازش موفق این بخش از رمان به تصویر کشیده است.

کلید واژه‌ها: گشودن رمان، صحنه آغازین، تعلیق داستانی ، نجیب محفوظ، *اللص و الکلاب*.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: azaddel@uma.ac.ir

مقدمه

هر متنی مجموعهٔ معینی از نشانه‌های دلالت‌مندی است که نیازمند رمزگشایی هستند. رمزگشایی از نشانه‌های یک متن به منزلهٔ حرکت از دالّها به سوی مدلول‌ها و مفاهیم متعددی است که از آن به تحلیل و تفسیر متن تعبیر می‌شود. بر این اساس پرده‌برداشتن از انبوه نشانه‌های متنی و خوانش تحلیلی آن، در حکم گشودن یک متن است. با این توصیف، گشودن صحنهٔ آغازین رمان به معنای فرآیند خوانش تحلیلی نشانه‌های تکوین‌یافته در این بخش از داستان است. شاید بتوان گفت صحنهٔ آغازین هر رمان دشوارترین و حساس‌ترین مرحله در نگارش آن است. زیرا «اولین صحنهٔ داستان باید آن‌قدر گیرا و تأمل‌انگیز باشد که خواننده را برای ورود به جهان خیالی رمان، همراهی با شخصیت‌ها و دنبال کردن رویدادهایش ترغیب کند» (پاینده،۱۳۹۲:۱۰).

نجیب محفوظ از جمله نویسندگان معاصر عربی است که در رشد و شکوفایی داستان‌نویسی نقش عمده‌ای را ایفا کرده است. بسیاری از نویسندگان عرب او را هرم چهارم مصر لقب داده‌اند و ادوارد سعید–از بنیانگذاران نظریه پسااستعماری– لقبِ گوستاو فلوبر غرب–از بزرگترین نویسندگان واقع‌گرای قرن ۱۹ فرانسه– را بر او نهاده‌است (ن.ک: سعید، ۱۰۷:۱۳۸٦). در همین راستا، نظر به اینکه رمان "اللص و الکلاب" از جمله تجربه‌های موفق وی در عرصهٔ داستان‌نویسی محسوب می‌شود؛ پژوهش حاضر در نظر دارد تا با خوانش تحلیلی صحنهٔ آغازین این رمان، میزان موفقیت نویسنده در پردازش این صحنه و در نتیجه کمک به خواننده در جهت گشودن رمان و ورود به فضای داستانی را بررسی کرده و به سؤال اصلی زیر پاسخ دهد:

۱– نجیب محفوظ در راستای پردازش هنرمندانهٔ صحنهٔ آغازین رمان "اللص و الکلاب" از چه تکنیک‌هایی در جهت روایت‌پردازی بهره می‌گیرد؟

۲– هر یک از این تکنیک‌ها چگونه به مقولهٔ تعلیق‌آفرینی در صحنهٔ آغازین رمان می انجامد؟

پیشینه‌ی پژوهش

گشودن رمان اصطلاحی است که اولین بار در سال ۲۰۰۱م توسط پیتر چایلدز در کتاب "Reading fiction,Opening the text" مطرح شد. وی در این کتاب الگویی برای بررسی و ارزیابی داستان بر اساس صفحات اولیه هر رمانی پیشنهاد می‌کند. همین رویکرد را حسین پاینده در کتابی با عنوان "گشودن رمان؛ رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی" (۱۳۹۲ش) در پیش گرفته است. پاینده با انتخاب ۱۰ رمان مشهور فارسی به همراه داستان کوتاه "سه قطره خون" و فیلم سینمایی "هامون"، به خوانش تحلیلی صحنه آغازین و ارتباط این بخش با فضای کلی آنها می‌پردازد. در زبان عربی نیز کتب و مقالاتی با عنوان «العتبات النصية» نوشته شده است. عبدالفتاح الحجمری عنوان رمان، بخش اهداء، استهلال، بخش تقدیر و تشکر و مقدمه را جزو مواردی دانسته است که می‌توانند ویژگی کلی متن و جنبه‌های مهمی از دلالت‌های آن را آشکار سازند (الحجمری،۱۹۹۸:۷-۹۰). در همین راستا، جمال بوطیب نیز به بررسی عنوان در رمان‌های مراکش پرداخته و عنوان رمان را به مثابه عنصری می‌داند که رابطه‌ای دوسویه با متن داستانی دارد (بوطیب،۱۹۹٦:۱-۱۵). جمیل حمداوی با تحلیل نشانه‌شناختی عنوان و بوطیقای برخاسته از آن، جایگاه عنوان را در تصویرسازی اولیه از متن داستانی بررسی کرده است (حمداوی،۲۰۱۵:۸۳-۵). در میان پژوهش‌های فارسی انجام‌یافته نیز آثاری وجود دارد که به تحلیل آستانه‌های متن پرداخته‌اند. در تحلیلی نشانه‌شناختی از عناوین تریلوژی نجیب محفوظ (بین القصرین، قصر الشوق و السکریة) عنوان رمان‌های مذکور به مثابه یکی از آستانه‌های متن بررسی شده و دلالت‌های برآمده از آنها با ذکر نمونه هایی بیان گردیده است (فارسی و صیادانی، ۱۳۹۵: ۱۵۷-۱۸۰). در پژوهشی دیگر فن توصیف و اقسام و ابزار آن در رمان "اللص والکلاب" مورد تحلیل قرار داده و بر مبنای آن مهارت نجیب محفوظ را در توصیف شخصیت‌ها و صحنه داستانی با کاربرد تشبیه و استعاره و تضاد، ارزیابی کرده است (جمشیدی و میمندی،۱۳۹۱:۳٦-۱). اما رویکرد پژوهش حاضر که آن را نسبت به پژوهش‌های مذکور متمایز ساخته، پرداختن به صحنهٔ آغازین یا پیش‌گویهٔ رمان "اللص و الکلاب" به عنوان یکی از آستانه‌های داخل متنی

است تا بدین ترتیب توانایی نویسنده را در پردازش دلالت‌مند صحنهٔ آغازین رمان و ارتباط اندام‌وار آن را با دیگر بخش‌های داستان به تصویر کشد.

مفهوم گشودن رمان (صحنهٔ آغازین داستان)

مفهوم گشودن رمان با مفهوم «العتبات النصية» یا آستانه‌های متن کاملاً در ارتباط است. آستانه‌های متن عبارت است از «نشانه‌های دلالت‌مندی که درهای متن را در برابر خواننده می‌گشاید و زمینه را برای ورود او به اعماق متن فراهم می‌کند. به دیگر عبارت، عناصری در آستانه متن وجود دارند که دارای رمزگان‌هایی هستند که مستقیماً با متن اصلی در ارتباط هستند و راه را برای حرکت خواننده در مسیر خوانش آگاهانه روایت داستانی روشن و هموار می‌سازند» (فلوس، ۲۰۱۲: ۱۳) عبدالفتاح الحجمری درباره اصطلاح «العتبات النصية» می‌گوید: «آستانه‌های متن اصل و اساس هر پیوستاری است که باعث می‌شود ابعاد دلالت‌مند متن بیش از پیش آشکار گردد» (الحجمری، ۱۹۹۶: ۱۶). بر این اساس می‌توان گفت که مقصود از مصطلح «عتبات النص» یا «آستانه‌های متن» مؤلفه‌هایی است که خواننده و یا دریافت‌گر متن را قادر می‌سازد تا با خوانش اولین سطرهای هر متنی، به ویژه متن روایی بتواند با فضای کلی داستان ارتباط برقرار کرده و سرنخ‌هایی از حوادث و کنش‌های داستان را به دست آورد.

آستانه‌های متن به دو بخش تقسیم می‌شود: «۱- آستانه‌های خارج متنی که شامل اسم نویسنده، عنوان، جلد کتاب، اهداء، تصدیر، مقدمه، تقدیر و تشکر می‌باشد. ۲- آستانه‌های داخل متن که عبارتند از: صحنهٔ آغازین، حاشیه‌ها، طرح آغازین روایت» (السامرائی، ۲۰۱۶:۱۱-۱۰). صحنهٔ آغازین داستان (عتبة البداية) به عنوان یکی از آستانه های داخل متن، در حکم دروازهٔ ورود به دنیای داستانی بوده و خواننده را برای خوانش ادامه داستان تشویق و ترغیب می‌کند. در این راستا و در جهت نیل به این هدف، نظریه‌پردازان حوزه نقد رمان به فرایندی که در نهایت به چگونگی پردازش و یا عمل نگارش این بخش از داستان می‌انجامد، اصطلاح «گشودن رمان» را اطلاق می‌کنند (پاینده،۱۳۹۲:۱۰). گشودن رمان عبارت است از: «آغازکردن رمان به شکلی که هم

موجب تعلیق شود و هم نخستین نشانه‌ها از پیرنگی را که متعاقباً تکوین می‌یابد، به صورتی فشرده به دست دهد. گشودن رمان به تعبیری فهم معانی ثانویه و تصریح‌نشدهٔ آن است و هم شیوه‌ای در نوشتنش» (*همان*: ۱۰). هر چه خواننده در اولین برخورد با سطرهای آغازین داستان، به خصوصیاتی مانند زمان نگارش متن، ژانر، فضای انتشار اثر، نویسنده، زمینهٔ تاریخی، صحنهٔ داستان، جنبه‌های سبکی و روایی، اشارات، درون مایه و مانند آن‌ها بیشتر توجه کند، درک بهتری از جزئیات روایت به دست خواهدآورد (Childs,2001:2). رمان‌نویس باید بر اساس یک طرح عمل کند و این طرح برآمده از پیرنگ رمان و مجموعه وقایعی است که می‌بایست در طول رمان بسط و تکوین پیداکنند. بنابراین، اولین نشانه‌ها از کشمکش بین شخصیت‌ها، روحیات شخصیت اصلی و موضوع رمان باید به نحو نمادین در صحنه‌ی اول شکل بگیرد (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۵-۷). بر این اساس می‌توان گفت؛ گشودن رمان و خوانش تحلیلی صحنهٔ آغازین آن به عنوان پیشخوان‌هایی در جهت جذب حداکثری مخاطب و ارائهٔ دورنمایی از آینده داستان، ضروری می‌نماید.

تعلیق و صحنهٔ آغازین رمان

یکی از عوامل جذب مخاطب داستانی بحث تعلیق‌آفرینی است. «تعلیق محصول وضعیتی است که خواننده می‌خواهد آینده داستان را حدس بزند، امّا به دلایلی نمی تواند. لذا ارزش تعلیق به دو نکته وابسته است؛ اول: تحریک حس میل به دانستن ادامهٔ واقعه و دوم: عدم توانایی خواننده در پیش‌بینی ادامهٔ داستان» (شکری، ۱۹۸۴: ۱۲). به عبارتی حالت تعلیق «کیفیتی است که نویسنده برای واقعیتی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامهٔ داستان می‌کند و هیجان و التهاب او را برمی‌انگیزد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۹۷). تعلیق در هر داستان و روایتی عنصر اصلی و محرک خواننده در به پایان‌رساندن اثر است، به طوری که «این عنصر روایی خواننده را پیوسته در فضای هول و ولا قرار می‌دهد و با ایجاد پرسش‌هایی چون: "بعد چه اتفاقی می‌افتد؟ گره داستان چگونه گشوده می‌شود؟ نتیجه داستان چه

خواهد شد؟" وی را نسبت به دنبال‌کردن کنش‌های داستانی ترغیب می‌کند» (نجم، ۱۹۶۶: ۴۱-۴۰). این عنصر «هم خواننده را به ماجرای داستان نزدیک می‌کند و هم ساختمان روایت را قوام می‌بخشد» (مستور، ۱۳۷۹: ۹). اهمیت این عنصر داستانی در صحنهٔ آغازین به حدی است که حتی معیار کامل و یا ناقص بودن ساختار یک داستان به پردازش آن بستگی دارد. ادوارد مورگان فورستر[۱] در این راستا می‌گوید: «داستانی که واقعاً داستان باشد باید واجد یک ویژگی باشد؛ شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهدآمد و بر عکس ناقص است اگر کاری‌کند که خواننده نخواهدبداند بعد چه خواهدشد» (فورستر، ۱۳٦۹: ٤۲). در مجموع می‌توان تعلیق‌آفرینی در داستان را تکنیکی دانست که نویسنده به کمک آن می‌تواند داستان را از فضایی ایستا و خسته-کننده خارج کرده و بر گیرا و روان‌بودن روایت داستانی بیفزاید. نظر به اهمیت صحنهٔ آغازین داستان در هدایت رغبت مخاطب به فضای کل داستان و کنش‌های داستانی، نویسنده‌ای در خلق اثر داستانی موفق خواهد بود که بتواند با کاربست ماهرانهٔ عنصر تعلیق در این بخش از داستان خوانندگان بیشتری را به خواندن آثار خویش ترغیب کند. تکنیک تعلیق به کمک ابزارهایی چون گره افکنی[۲]، کشمکش[۳] و بحران[٤] در داستان پایه-ریزی می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۷۳-۷٦). در کنار این عوامل، سبک نویسنده مانند نوع جملاتی که داستان را با آن شروع می‌کند نیز می‌تواند به فرآیند تعلیق منجر شود. در این راستا می‌توان القای کشمکش درونی یا بیرونی و نیز افاده‌کردن درون‌مایه را از جمله کارکردهای جملات در صحنهٔ آغازین داستان دانست (پاینده، ۱۳۹۲: ۲۸۲). در مجموع باید گفت؛ نویسنده با ایجاد گره، کشمکش و بحران در عنوان و موضوع، فضا (زمان و مکان) و شخصیت‌های داستان، نوع جملات و نحوهٔ چیدمان آن، در صحنهٔ آغازین دست به تعلیق زده و بدین‌ترتیب پیوستی عمیق میان روایت داستانی و خواننده برقرار می‌کند.

عنوان داستان و ارتباط آن با صحنهٔ آغازین

عنوان از مهمترین آستانه‌های پیرامتنی طرح کلی روایت است که نقش بسزایی در تبیین دلالت‌های متن و دریافت معانی پیدا و پنهان آن دارد. عنوان در حکم شاه‌کلید ورود به

ژرفای متن و کاویدن در ساختار تو در توی آن به شمار می‌آید (حمداوی، ۲۰۱۵: ۸). «بشری البستانی» در اهمیت عنوان و تعریف آن می‌نویسد: «عنوان نشانه‌ای زبانی از هویت متن و دال بر درون‌مایهٔ آن است که توجه خواننده را به خود جذب می‌کند و او را بر خوانش متن ترغیب می‌کند... عنوان متشکل از کلماتی است که تفاصیل متن را در خود اختصار کرده و به نوعی نقطهٔ آغازین و پایانی متن محسوب می‌شود» (رحیم، ۲۰۱۰: ۴۳). با توجه به این تعاریف و نقش ویژهٔ عنوان در معرفی یک اثر باید گفت نویسندهٔ خلاق باید عنوانی را برای داستان خود انتخاب کند که در نگاه اول جذاب به نظر آید و بتواند خوانندگان بسیاری را مجذوب داستان کند تا از این طریق اولاً: سرنخ-هایی از کنش‌های مختلف داستانی در اختیار مخاطب قرار دهد و ثانیاً: آنان را نسبت به خواندن ادامه داستان مشتاق‌تر کند.

پردازش شخصیت در صحنه آغازین

یکی از مؤلفه‌های جذب خوانندگان به تعقیب روایت داستانی، شخصیت‌های داستان هستند که باعث تحوّل، پیشرفت و پیچیدگی داستان می‌شوند. لیندا سیگر در این ارتباط می‌نویسد: «شخصیت عاملی است که روایت داستانی با حضور وی آغاز می‌شود. این مؤلفه در توسعهٔ طرح داستانی و پیشبرد آن در مسیر جدیدی از کنش‌های داستانی نقش بسزایی دارد» (سیگر، ۲۰۰۸: ۱۹۵). محمد یوسف نجم نیز شخصیت داستانی را عاملی می‌داند که خواننده را نسبت به خوانش داستان تشویق می‌کند (نجم، ۱۹۶۶: ۵۱). نویسنده با ایجاد تعلیق در پردازش و معرفی شخصیت داستانی، خواننده را به شناخت هر چه بیشتر اشخاص داستان ترغیب می‌نماید. اینجاست که خواننده از خود می‌پرسد: «چه بر سر قهرمان داستان و یا شخصیت‌های پیرامون وی خواهد آمد؟». نامی که نویسنده برای شخصیت‌های داستانش برمی‌گزیند؛ توصیفات دقیق و جزئی که از وضعیت ظاهری، اعمال و رفتار آن‌ها به دست می‌دهد همچنین گفت‌گوهایی که میان اشخاص داستان برقرار می‌شود، هر کدام به نوبهٔ خود می‌تواند در ایجاد کشش و انتظار در خواننده برای رسیدن به پاسخ پرسش‌هایی که در ذهن وی نسبت به اشخاص

مختلف و سرنوشت آنها شکل‌گرفته، مؤثر واقع شوند. صحنهٔ آغازین داستان معمولاً محل شکل‌گیری شخصیت اصلی داستان و معرفی وی به خواننده می‌باشد؛ بنابراین پردازش مناسب این عنصر داستانی در ابتدای داستان از اهمیت بسزائی برخوردار است. در این راستا نویسنده‌ای موفق خواهدبود که بتواند: «نخستین نشانه‌ها از کشمکش درونی و یا بیرونی شخصیت اصلی را به دست دهد. به بیانی دیگر، رمان‌نویس باید با ارائه سرنخ‌هایی از این کشمکش در ابتدای داستان، هم به معرفی غیرمستقیم شخصیت اصلی بپردازد و هم خطوط کلی رویدادهای بعدی را مشخص کند» (پاینده، ۱۳۹۲: ۹٦-۹۷) البته «چگونگی بیان کشمکش شخصیت یا اشخاص اصلی داستان و پاسخ به آن، راه گشای فهم پیرنگ و نهایتاً درون‌مایه داستان خواهد بود» (*همان*: ۹۸).

صحنهٔ آغازین داستان و چگونگی فضاسازی در آن

نحوهٔ فضاسازی آغازین رمان نیز یکی دیگر از تکنیک‌های تعلیق‌آفرینی و ایجاد اشتیاق در خواننده به شمار می‌آید. در فرهنگ اصطلاحات ادبی "سیل ون بارنت" چنین آمده است: «هوایی را که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۵۳۲). به‌طور کلی فضا را «همان براعت استهلالی می‌دانند که از صحنهٔ آغاز اثر، شاعر یا نویسنده حالت ذهنی و درونی خود را به خواننده منتقل می‌کند. این مؤلفه حال و هوایی را ایجاد می‌کند که کلیت اثر ادبی در آن جای می‌گیرد و جریان داستان را پیش‌برده و مخاطب را درگیر آن می‌کند» (حسام‌پور و همکاران، ۱۳۹۵: ۵۲) با این توصیف می‌توان گفت خلق فضا یا حال و هوای مناسب یکی از شیوه‌هایی است که به جذابیت صحنهٔ آغازین روایت و خوانش تحلیلی آن کمک می‌کند. اصولاً فضاسازی در داستان‌نویسی مرز واضح و مشخصی ندارد؛ به این دلیل که تک‌تک عناصر داستان در ساخت فضا و صحنه‌های داستان دخیل هستند. از جملهٔ این عناصر که می‌تواند نقش بارزی در فرایند فضاسازی داستان داشته باشد، صحنهٔ زمانی و مکانی است که فضایی را به وجود می‌آورد تا به واسطهٔ آن بتوان جزئیات روایت داستانی را درک کرد. بر این اساس، در این مقاله صرفاً به بررسی

صحنه‌های زمانی و مکانی پرداخته خواهد شد که زمینه و بستر لازم را برای حضور شخصیت‌ها و کنش‌های داستانی فراهم می‌کنند. برای اینکه روایت داستانی برای خواننده ملموس گردد، باید عمل داستانی در بستر زمان و مکان شکل گیرد. داستان نویس نمی‌تواند «واقعه‌ای را برای مخاطب تعریف کند مگر آنکه مشخص کند که آن واقعه کجا و کی رخ داده است» (پاینده، ۱۳۹٤: http//:hosseinpayandeh.blogfa.com). نویسنده با نحوهٔ توصیف مکان و زمان رویداد داستان، می‌تواند در ذهن مخاطب این سؤال را برانگیزد که «چرا عمل داستانی در این مکان و زمان رخ می‌دهد؟» تا از این طریق، وی را در مسیر داستان به دنبال خود کشانده و او را در فضای کلی حاکم بر داستان قرار دهد.

سبک نویسنده در صحنهٔ آغازین داستان

هر متنی زبان خاص خود را دارد و آنچه که به زبان متن برجستگی می‌بخشد، نحوهٔ کاربست عناصر زبانی در آن است. به بیانی دیگر، چگونگی استفاده از امکانات زبانی در یک متن وجه تمایز آن با سایر متون است. نحوهٔ انتخاب و آرایش این عناصر که از آن به سبک تعبیر می‌شود، عبارت است از: «شیوه‌ای که نویسنده در نوشتن دارد» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۵۰٦). شیوهٔ نگارش در متون داستانی از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است؛ چرا که «تحقق همهٔ عناصر داستان: پیرنگ، شخصیت، صحنه، زاویهٔدید و... توسط آن امکان‌پذیر می‌شود» (*همان*: ۵۰۲). بر این اساس می‌توان گفت که سبک هر داستانی به منزلهٔ امضای نویسنده پای اثر بوده و به نوعی هویت و شناسنامه آن به شمار می‌آید. در این راستا باید گفت هر چقدر داستان از سبک جذّاب و گیرایی برخوردار باشد، به همان میزان بر اشتیاق و رغبت خواننده نسبت به خوانش تحلیلی آن خواهدافزود. بدون شک این مسأله در بخش آغازین رمان که محل گشودن داستان و ورود به فضای روایت می‌باشد، اهمیت مضاعفی پیدا می‌کند.

گشودن رمان "اللص و الکلاب"

معرفی مختصر رمان

روایت داستان با آزادی سعید مهران از زندان آغاز می‌شود. وی پس از آزادی از زندان برای دیدن دخترش "سنا"، به خانه ی "علیش سدره"، شاگرد قبلی خود که اکنون شوهر همسر سابقش "نبویه" شده می‌رود، ولی با بی اعتنایی دخترش مواجه می‌شود. عدم پذیرش سعید از سوی دخترش سنا در وی تأثیر مخربی می‌گذارد. سعید مهران که سرپناهی ندارد، شب را به خانه‌ی فرد زاهدی به نام "شیخ جنید" که از آشنایان قدیمی پدرش بود می‌رود. روز بعد به سراغ یکی از دوستان قدیمی‌اش به نام "رئوف علوان" که قبلاً در روزنامه‌ای کار می‌کرد و به عنوان آزادی‌خواه با سعید ارتباط داشت و دزدی‌هایش را موجه نشان می‌داد، می‌رود و وی (رئوف علوان) که صاحب منصب و ثروت فراوان گشته بود، در خانهٔ مجلل خود از سعید مهران پذیرایی مفصلی می‌کند. سعید در خانهٔ رئوف وسایل گرانبهایی را می‌بیند و با دیدن ثروت و دارایی او تصمیم به دزدی از خانه‌ی رئوف می‌گیرد، اما در هنگام سرقت دستگیر می‌شود. بعد از این اتفاق سعید با تهیهٔ سلاح به فکر انتقام از نبویه، علیش سدره و رئوف علوان می‌افتد، که به اشتباه افراد دیگری کشته می‌شوند. ماجرای قتل در روزنامه‌ها به ویژه روزنامه‌ی رئوف علوان چاپ می‌شود. در این مدت سعید برای مخفی شدن به خانهٔ زنی به نام "نور" می‌رود. نور که پیش از ازدواج سعید با نبویه سخت دلبسته‌اش بود، به خاطر عشق فراوانش به سعید، تمام مایحتاجش را فراهم می‌کند و حتی او را در انجام نقشه‌هایش یاری می‌دهد. ولی سعید که همه جا تحت‌تعقیب بود، بعد از مدتی در خانهٔ نور نیز احساس عدم امنیت کرده، دوباره به خانهٔ شیخ می‌رود و نیمه‌شب برای برداشتن وسایل جامانده‌اش دوباره به خانهٔ نور بازمی‌گردد اما در نهایت در قبرستان نزدیک خانهٔ نور دستگیر می‌شود (ر.ک: جمشیدی و میمندی، ۱۳۹۱: ٤-٥) و (ر.ک: ایزانلو، ۱۳۹۵: ۱۸٤-۱۸۳).

خوانش تحلیلی عنوان رمان

عنوان هر متن را باید مهم‌ترین عنصر دلالت‌کنندهٔ آن متن به شمار آورد. این اهمیت از آنجا ناشی می‌شود که عنوان از یک سو اولین دال متن و مرحله نخستین تعامل خواننده

با متن است و از سویی دیگر در عین حال که ارتباطی محکم و تنگاتنگ با متن دارد و نوعی بینامتنیت را با آن برقرار می‌کند، نظامی قائم بالذات است (الطلبه، ۲۰۰۸: ۱۳۵) در خوانشی نشانه‌شناسیک، عنوان، نظامی نشانه‌شناختی است که دارای ابعاد دلالتی و رمزگانی متعددی است و خواننده را به فرایند رمزگشایی از دلالت‌های نهفته در خود فرامی‌خواند تا بدین ترتیب انبوه مفاهیم موجود در متن را کشف کند (الجزار، ۱۹۹۸: ۱۵). عنوان رمان "اللص و الکلاب" در واقع تصویری است مینیاتوری از فضای کلی روایت، انواع شخصیت، پیرنگ، و کنش‌های داستانی. نجیب محفوظ با انتخاب آگاهانه این عنوان سرنخ‌هایی را از خط سیر داستانی در اختیار خواننده قرار می‌دهد. واژه "اللص" خواننده را با این سؤال روبرو می‌کند که این دزد کیست؟ به همین جهت انتظار این را می‌کشد که در مسیر روایت داستانی با شخصی دارای صفات مذموم و کنش‌های ناهنجار مواجه شود. این دزد کسی نیست جز شخصیت اصلی داستان یعنی "سعید مهران" که سارق بوده و به همین اتهام مدتی را در زندان گذرانده است. "الکلاب" نیز به عنوان واژهٔ همنشین "اللص" مدلول معهودی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. به باور عامهٔ مردم سگ‌ها حیواناتی هستند که همواره در زمینهٔ تعقیب و گریز دزد به کار گرفته می‌شوند. اما با ورود به داستان، و خوانش تحلیلی آن مدلول جدیدی از "الکلاب" در کنار مدلول اولیهٔ آن در ذهن خواننده شکل می‌گیرد که این امر ناشی از بخشیدنِ دلالتی معکوس (وارونگی معنایی) به ساختار واژگانی عنوان "اللص و الکلاب" می‌باشد. این مدلول جدید از شخصیت‌های پیرامون "سعید مهران" و کنش‌های آنان در قبال وی ناشی می‌شود. همان‌هایی که در نهایت پستی، در حق او خیانت کرده‌اند. از نظر"سعید مهران" این افراد سگ‌صفتانی هستند که دزدان شرف و آبروی وی بودند و در ادامهٔ روایت داستان، این سعید مهران است که با تعقیب و گریز آنان به فکر انتقام از ایشان برمی‌آید.

شیوهٔ شخصیت‌پردازی در صحنهٔ آغازین رمان

شخصیت عنصری محوری در هر روایتی به شمار می‌آید؛ عنصری که هیچ روایت داستانی بدون آن شکل نمی‌گیرد؛ چرا که این مؤلفه عامل پیش‌برندهٔ حوادث داستانی

می‌باشد. به این اعتبار، شخصیت، به عنوان یکی از اجزای ساختاری داستان مفهومی کلی است که مدلول آن از توصیفات جزئی، گفته‌ها و کنش‌هایی که در مسیر روایت داستانی حادث می‌شود، دریافت می‌گردد (لحمدانی، ۱۹۹۱: ۵۱). بسته به درون‌مایهٔ داستان، شخصیت می‌تواند کارکردهای دلالتی متفاوتی چون دلالت صریح، دلالت نمادین، دلالت ضمنی و... داشته باشد. معرفی شخصیت در صحنهٔ آغازین داستان باید طوری باشد که اطلاعات جامعی را از موقعیت وی و کنش‌های پیش‌روی او در مسیر روایت در اختیار خواننده قرار دهد. اولین گزاره‌هایی که خواننده به هنگام گشودن رمان "اللص و الکلاب" و خوانش اولیهٔ آن مشاهده می‌کند، توصیفاتی است از شخصیت قهرمان داستان (سعید مهران) و بیان ذهنیات وی. در واقع نویسنده با بیان این ذهنیات در بخش ابتدایی داستان قصد دارد تا نمایی اولیه از الگوی شخصیتی قهرمان داستان ارائه دهد:

«ها هی الدنیا تعود وها هو باب السجن الأصم یبتعد منطویاً علی الأسرار الیائسة. هذه الطرقات المثقلة بالشمس وهذه السیارات المجنونة والعابرون والجالسون والبیوت والدکاکین ولاشفة تفتر عن ابتسامة. و هو واحد، خسر الکثیر، حتی الأعوام الغالیة خسر منها أربعة غدرا، و سیقف عما قریب أمام الجمیع متحدیاً...» (محفوظ، بی‌تا: ۸ -۷).

با دقت در این جملات که نجیب آن را از زاویه ذهن سعید به هنگام خروج از زندان بیان می‌کند می‌توان دریافت که نویسنده در پی آن است تا با واکاوی ذهن او نشانه‌هایی از کشمکش شخصیت اصلی را به دست بدهد. این کشمکش از نوع بیرونی بوده و در برخورد با جامعه و شخصیت‌های پیرامون وی به وجود می‌آید. البته فرآیند معرفی شخصیت سعید مهران در سطرهای بعدی تغییر می‌کند. با این توضیح که نویسنده به توصیف ذهنیات شخصیت اصلی با الگوی روایتی سوم شخص (دانای کل) بسنده نمی‌کند، بلکه در الگویی جدید و با استفاده از شیوه مونولوگ (تک‌گویی درونی) درک خواننده را از شخصیت اصلی عینی‌تر و ملموس‌تر ساخته که این امر موجب می شود کنش‌های بعدی این شخصیت در طول روایت قابل پیش‌بینی باشد:

«جاءکم من یغوص فی الماء کالسمکه ویطیر فی الهواء کالصقر ویتسلق الجدران کالفأر وینفذ من الأبواب کالرصاص» (*همان*: ۸).

در همین صحنهٔ آغازین و بعد از بیان دغدغه‌های ذهنی شخصیت اصلی، نجیب محفوظ شیوهٔ دیگری را در معرفی این شخصیت اتخاذ می‌کند. این تکنیک چیزی نیست جز دیالوگ یا گفتگوهایی که میان سعید مهران و افراد پیرامون او به هنگام رسیدن به محل سکونتش شکل می‌گیرد:

«– تعال إلی الدکان لنشرب الشربات! – فقال بهدوء: فیما بعد، عند العودة.. ... عاد بیاظة یتساءل: العودة من أین؟ – لدی حساب یجب أن أسوّیه.. – فتساءل بوجه ممتعض: مع من؟ – أنسیت أننی أب؟..و أن ابنتی الصغیرة عند علیش؟» (محفوظ، بی‌تا: ۱۱)

بیان این گفتگوها و پاسخ‌های ابهام‌آمیز سعید مهران، خواننده را با سؤالات متعدد مواجه می‌کند؛ اینکه سعید مهران قصد تسویه‌حساب با چه کسی را دارد؟ و انگیزه این تسویه‌حساب چیست؟ این شیوهٔ شخصیت‌پردازی با ایجاد تعلیق در ذهن خواننده، وی را نسبت به دنبال‌کردن ادامهٔ رمان ترغیب می‌کند. علاوه بر اینکه شخصیت اصلی را به طور غیرمستقیم به خواننده معرفی می‌کند، خطوط کلی رویدادهای بعدی داستان را نیز مشخص می‌کند.

فضاسازی در صحنه آغازین رمان

حوادث داستانی در بستر زمان و مکان اتفاق می‌افتد و داستانی که خالی از این دو عنصر مهم روایی باشد، بدون شک فرآیند روایت داستان در آن ناممکن خواهد بود (عزام، ۲۰۰۵: ۷۱)، از این‌رو در هر داستانی ارتباط میان مکان، زمان، محیط و صحنه‌ای که کنش‌های داستانی در آن اتفاق می‌افتد، فضای روایی آن را شکل می‌دهد (بحراوی، ۲۰۰۹: ۲۹-۲۸) خلق فضای روایی دلالتمند از سوی نویسنده در سطور و یا صفحات آغازین یک داستان، در واقع داده‌هایی از کلیت طرح داستانی را در اختیار مخاطب آن می‌گذارد و بدین ترتیب او را در مسیر خوانشی تفسیری از متن قرار می‌دهد (توام، ۲۰۱۵-۲۰۱۶: ۲۴). در رمان «اللص و الکلاب» خواننده به محض خوانش نخستین گزاره‌های داستان، با فضاپردازی هنرمندانه، دلالتمند و تعلیق‌آفرین از سوی نجیب

محفوظ روبرو می‌شود. نجیب محفوظ مکان شروع داستان را دَرِ خروجی زندان قرار می‌دهد، آنجا که قهرمان داستان پس از سال‌ها اسارت آزاد می‌شود و دوباره وارد زندگی اجتماعی می‌شود:

«مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية... و ها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار اليائسة...» (محفوظ، بی‌تا: ۷)

چنین بیانی از مکان آن هم در ابتدای داستان با طرح سؤالاتی از این قبیل که: «چرا نویسنده درصدد معرفی شخصیت اصلی داستان در چنین فضایی است؟»، «علت دستگیرشدن و به زندان افتادن وی چه بوده است؟» و .... منجر به تعلیق‌آفرینی در ذهن خواننده و در نتیجه باعث ترغیب وی به تعقیب روایت می‌گردد. در سطرهای بعدی نحوهٔ معرفی محیط اطراف قهرمان داستان آن هم از قاب ذهنیات وی، این شیوهٔ فضاسازی را برجسته‌تر می‌کند. نجیب محفوظ با ترسیم مکان‌های مختلف از جمله ساختمان‌ها، خیابان‌ها و کوچه‌هایی که تداعی‌گر خاطرات فراوانی برای قهرمان داستان است، فضاسازی مکان‌محور خود را ادامه می‌دهد. البته به طور ضمنی و کوتاه در گزاره‌ای که در آن از شدت گرمای خورشید سخن می‌گوید، اشاره غیرمستقیم به زمان شروع داستان نیز دارد:

«هذه الطرقات المثقلة بالشمس وهذه السيارات المجنونة والعابرون والجالسون، والبيوت والدكاكين، ولاشفة تفتر عن ابتسامة... عندما أقطع هذا الشارع ذا البواكى العابسة، طريق الملاهى البائدة، الصاعد فى غير رفعة أشهد أنى أكرهک. الخمارات أغلقت أبوابها و لم‌يبق إلا الحوارى التى تحاک فيها المؤمرات... ونوافذ البيوت المغرية حتى و هى خالية، والجدران المتهجمة المقشفة وهذه العطفة الغريبة عطفة الصيرفى، الذكرى المظلمة، حيث سرق السارق، وفى غمضة عين انطوى، الويل للخونة...» (*همان*: ۹-۷).

این نمونه‌های متعدد حاکی از آن است که نجیب محفوظ در خلق فضای دلالتمند و تعلیق‌آفرین در صحنه آغازین داستان موفق بوده است؛ چرا که وی با مهارت و ظرافت خاصی توانسته به طور ناخودآگاه سرنخ‌هایی از ذهنیات و کنش‌های احتمالی شخصیت اصلی داستان به خواننده انتقال‌دهد. در این راستا، حسین پاینده معتقد است که

فضاسازی باید به گونه‌ای باشد که «به طور غیرمستقیم چیزی هم راجع به خلق و خو و باورهای شخصیت‌ها و نیز درونمایه داستان به خواننده القاء کند. دلالت‌دار کردن زمان و مکان، روشی برای افزودن به لایه‌های معنا در رمان است» (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۱٦). صحنهٔ خروج شخصیت اصلی از زندان، این انتظار را در خواننده ایجاد می‌کند که در طول داستان با فردی سابقه‌دار و حبس‌کشیده روبرو خواهدشد که با انبوهی از آشفتگی‌ها و کشمکش‌های ذهنی در پی انتقام از خیانتکاران است. به دیگر بیان، ترسیم فضای جامعه با بدبینی‌ها و منفی‌بافی‌های برخاسته از ذهن شخصیت اصلی داستان در صحنهٔ آغازین، نشانگر این است که داستان، روایتی کنش‌محور داشته و خواننده باید انتظار کشمکش های فراوانی در طول داستان باشد. در این میان هم‌آیی انبوهی از ساخت‌واژه‌ها با دلالت‌های منفی به خوبی گویای این امر است:

«خسر الکثیر حتی الأعوام الغالیة...، آن للغضب أن ینفجر و أن یحرق و للخونة أن ییأسوا حتی الموت و للخیانة أن تکفر عن سحنتها الشائهة...، الخیانة ذکری کریهة بائدة؟...، استعن بکل ما أوتیت من دهاء و لتکن ضربتک قویة...، تلک المرأه النابته فی طینة نتنة اسمها الخیانة...» (محفوظ، بی‌تا:۹-۸).

البته در خوانشی دیگر می‌توان نحوهٔ فضاسازی مکان در صحنهٔ آغازین رمان را نمودی از فضای کلی آن زمان جامعهٔ مصر دانست. جامعه‌ای که محصول جنگ‌های اول و دوم جهانی و حتی درگیرهای داخلی است و با ناهنجاری‌های فراوان اجتماعی دست به گریبان می‌باشد. یقیناً با چنین خوانشی از فضای ایجادشده در صحنهٔ آغازین داستان، می‌توان به لحن رئالیستی داستان و رویکرد اجتماعی و جامعه‌پژوهانه نویسنده در آن پی‌برد.

سبک نویسنده در صحنهٔ آغازین داستان

سبک در معنای لغوی آن عبارت است از «قواعد و اصول کلی حاکم بر نحوهٔ بیان نوع ادبی خاص» (درویش، ۱۹۸۴: ۶۰). در اصطلاح نقدی، سبک بر شیوهٔ آفرینش اثر هنری اطلاق می شود، شیوه‌ای که کاربست تمامی تکنیک‌های زبانی را در راستای بیان هدفی معین، بر رسیده و چارچوب کلی متن را در سایهٔ شبکهٔ ارتباطی میان واژه‌ها، ترکیب‌ها،

وتصاویر موجود در آن، تعیین می‌کند (فخرالدین، ۱۹۵۵: ۲۵۶-۲۵۱). از آنجا که داستان "اللص و الکلاب" از لحن رئالیستی برخوردار است؛ بر این اساس سبک نویسنده و تکنیک‌هایی که در صحنه آغازین به کار می‌برد، کاملاً هماهنگ و مطابق با این هدف است. در این راستا جملات آغازین داستان که همگی عباراتی خبری هستند، به توصیف مستقیم محیط اطراف سعید مهران بعد از آزادی از زندان و همچنین بیان صریح ذهنیات وی با انتخاب زاویه‌دید سوم شخص مفرد (دانای کل) می‌پردازد تا در نهایت به نمود عینی کنش‌های داستانی و باورپذیری آن برای خواننده کمک کرده باشد. علاوه بر آن، صحنهٔ آغازین رمان مملو از ترکیب‌های واژگانی است که هر یک دلالت گر مشقت و رنج ناشی از وضعیتی دشوار است:

«مرة أخری ینتفس نسمة الحریة ولکن فی الجو غبار خانق»، «هذه الطرقات المثقلة بالشمس وهذه السیارات المجنونة»، «و لاشفة تفترّ عن ابتسامة»، «خسر الکثیر حتی الأعوام الغالیة.خسر منها أربعة غدراً»، «سیقف أمام الجمیع متحدیاً»، «آن للغضب أن ینفجر وأن یحرق وللخونة أن ییأسوا حتی الموت وللخیانة أن تکفر سحنتها الشائهة....» (محفوظ، بی-تا:۷-۸).

همهٔ این گزاره‌ها توصیف قهرمان داستان یعنی سعید مهران است که با انبوهی از حس کینه‌توزی و انتقام جویی از زندان آزاد می‌شود. کاربست چنین ساخت‌واژه‌ها و عبارت‌هایی با دلالت منفی، سرنخ‌هایی از کل روایت داستان را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و انتظار یک روایت تنش‌مند را در سرتاسر داستان ایجاد می‌کند. در ادامه به کارگیری اسلوب استفهام، بر حس کنجکاوی مخاطب می‌افزاید:

«نبویة علیش،کیف انقلب الإسمان اسماً واحداً؟»، «ماذا تعرف الصغیرة عن أبیها؟»، «فهل یسمح الحظ بمکان طیب یصلح لتبادل الحب، ینعم فی ظله بالسرور المظفر و الخیانة ذکری کریهة بائدة؟»، «تُری بأی وجه یلقاک؟،کیف تتلاقی العینان؟،أَنسیت یاعلیش کیف کنت تتمسح فی ساقی کالکلب؟....» (*همان*: ۸).

نجیب محفوظ در این بخش با طرح سؤال‌هایی از زبان سعید مهران، خواننده را با انبوه سؤالات بی‌پاسخ روبرو می‌کند. این سؤالات که در ادامهٔ روایت داستانی بیشتر و

بیشتر می‌شود، همسو با دیگر عناصر شکل‌دهنده صحنهٔ آغازین داستان، نقش مؤثری در تعلیق‌آفرینی داشته و خواننده را به پیگیری روایت داستانی تشویق می‌کند.

نکتهٔ دیگری که در ارتباط با مؤلفه‌های سبک‌شناختی نجیب محفوظ در آستانهٔ رمان «اللص و الکلاب» قابل ذکر است اینکه نجیب محفوظ برای تحقق‌بخشیدن به ایده رئالیستی خود در روایت داستانی، به کاربست زبانی ساده، صریح، شفاف و قابل فهم روی می‌آورد. با توجه به اینکه نجیب محفوظ درصدد بیان نشانه‌هایی از دنیای واقعی قهرمان داستان، شخصیت‌ها و محیط پیرامونی وی است، زبانی به دور از هرگونه پیچیدگی و ابهام انتخاب‌کرده تا خواننده را به راحتی به دریافت مدلول موردنظر خود رهنمون سازد. این ویژگی سبکی، مسأله‌ایست که خود نویسنده به صراحت به آن اشاره‌کرده و می‌گوید: «[به هنگام نگارش رمان] معمولاً به دنبال[زبانی] سهل و آسان هستم؛ چرا که ضرورتی ندارد که در جهت فهم پیچیدگی‌های زبان مسؤولیتی مضاعف بر خواننده تحمیل کنیم» (الشیخ، ۱۹۸۷:۲۲۵-۲۲۴). امّا نکته‌ای که در ورای اتخاذ چنین سبکی نهفته است، این است که این ویژگی سبکی قابلیت ورود خواننده را به دنیای درونی شخصیت داستانی و درک دقیق توصیفات بیرونی آنان اعم از جسمانی، اجتماعی، فرهنگی و غیره را فراهم‌کرده و علاوه بر آن می‌تواند افق‌های جدیدی را از کنش‌های مختلف داستانی و در مجموع پیرنگ روایت در اختیار وی قرار دهد. به عنوان نمونه می‌توان به مونولوگ منسوب به سعید مهران اشاره کرد که با زبانی کاملاً ساده بیان شده است و حکایت از تنفر شدید و عمیق وی نسبت به علیش سدره دارد. احساسی که خواننده می‌تواند سیطره آن را تا پایان داستان در وجود سعید مهران درک کند:

«عندما أقطع هذا الشارع ذا البواکی العابسة، طریق الملاهی البائدة، الصاعد إلی غیر رفعة، أشهد أنی أکرهک... وضجیج عجلات الترام یکرکر کالسبّ، ونداءات شتی تختلط کأنّما تنبعث من نفایات الخضر، أشهد أنی أکرهک... نوافذ البیوت المغریة حتی وهی خالیة، والجدران المتهجمة المقشفة... الذکری المظلمة حیث سرق السارق وفی غمضة عین انطوی، الویل للخونة...» (محفوظ،بی‌تا: ۹).

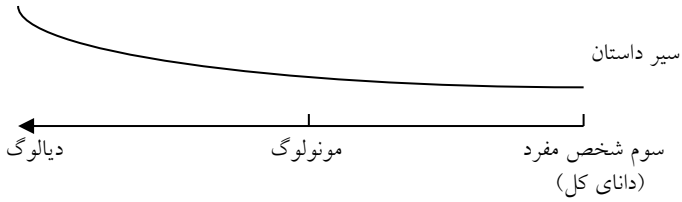
افزون بر این، دیالوگ‌هایی که به همین سبک آمده و از صراحت لهجه بالایی برخوردار است، به بهترین شکل ممکن توانسته فضای کلی روایت را به خواننده انتقال دهد. بالطبع مزیت چنین سبکی این است که فاصله روایت داستانی را با خواننده از بین برده و کنش‌های بیان شده از سوی نویسنده را برای وی طبیعی‌تر و عینی‌تر می‌سازد:

فربت بیاظة علی منکبه قائلاً:

تعال إلی الدکان لنشرب الشربات!- فقال بهدوء:فیما بعد، عند العودة..- العودة؟! العودة من أین؟ لدی حساب یجب أن أسوّیه.. - فتساءل بوجه ممتعض:- مع من؟

أنسیت أننی أب؟.. و أن ابنتی الصغیرة عند علیش؟ - نعم، و لکل خلاف حل فی الشرع.. (محفوظ،بی‌تا،۱۱)

در مجموع می‌توان گفت تکنیک و سبک نویسندگی نجیب محفوظ در کاربست عواملی چون: انتخاب شیوهٔ روایت‌گری، چگونگی توصیف روح متلاطم و بحران‌زدهٔ شخصیت اصلی داستان و محیط پیرامون وی در کنار طرح سؤالات متعدد و معماگونه از زبان او، همگی نشان از یک فرآیند تنش‌زایی و بحران آفرینی در طول داستان دارند. در واقع نویسنده با انتخاب آگاهانهٔ چنین سبکی در صحنهٔ آغازین رمان خود سعی دارد تا با تندکردن ضرب‌آهنگ روایت به کشمکش شخصیت اصلی داستان با جامعه و واقعیت‌های تلخ آن بپردازد. سیر صعودی ضرب‌آهنگ روایت در قالب ترسیم نموداری از خط سیر روایت قابل مشاهده است. همان‌طور که در نمونه‌های بالا مشهود است، نقطه شروع این نمودار گزاره‌های سوم شخصی است که از زبان راوی دانای کل بیان می‌شود. روایت با ورود به مونولوگ‌های شخصیت قهرمان و بیان واگویه‌های او که مملو از حس کینه و انتقام است، ضربآهنگ تندتری می‌یابد. نقطه اوج این نمودار نیز زمانی است که روایت در قالب دیالوگ‌هایی میان قهرمان داستان و دیگر شخصیت‌های داستان ادامه می‌یابد و در نهایت منجر به نوعی تنش‌زایی و بحران آفرینی در خط سیر داستان می‌شود.



نتیجه‌گیری

در مقام خوانش صحنهٔ آغازینِ رمان رمان «اللص و الکلاب» نجیب محفوظ سؤال بنیادین این است که وی چگونه و با اتخاذ چه تکنیک‌هایی توانسته توانش خواننده را در درک و استنباط طرح کلی روایت گسترش داده و در نهایت بخش آغازین رمان را به نقطه عطف آن تبدیل کند؟ با خوانش تحلیلی صحنه آغازین این رمان نتایج زیر حاصل می‌شود:

۱. نجیب محفوظ در انتخاب آگاهانه و دلالت‌مند عنوان رمان تصویری مینیاتوری از فضای کلی روایت و دیگر رویدادهای داستانی به خواننده منتقل می‌کند. بر این اساس انتخاب عنوانی با دلالتی معکوس (اللص والکلاب) نمایی کلی از حرفه شخصیت اصلی داستان(سعید مهران) و کنش‌های احتمالی وی در مسیر روایت، شخصیت‌های پیرامون وی و همچنین تنش‌های میان این دو ارائه می‌دهد.

۲. فضاسازی در ابتدای داستان با برجسته‌سازی عنصر مکان و بیان لحظه خروج قهرمان داستان از زندان شکل می‌گیرد که دلالت‌های متعددی را به همراه دارد. این نحوهٔ فضاسازی کاملا در تناظر با عنوان داستان و دیگر مؤلفه‌های داستانی بوده و این انتظار را در خواننده ایجاد می‌کند که با داستانی کنش‌محور – به مثابه گزارشی از واقعیت– روبرو شود.

۳. در صحنهٔ آغازین رمان، نجیب محفوظ به پردازش شخصیت اصلی به واسطه تکنیک های مختلف می‌پردازد. در این راستا در گام نخست با بیان ذهنیات سعید مهران در قالب تک‌گویی درونی (مونولوگ) نمایی کلی از شخصیت متلاطم و آشفتهٔ وی ارائه می‌دهد. دیگر ابزار نویسنده در پردازش این شخصیت کاربست دیالوگ‌هایی است که

روحیهٔ انتقام‌جویانهٔ او را در کشمکش با جامعه و افراد آن به نمایش می‌گذارد. انتخاب این شیوه و الگو از سوی نجیب محفوظ به منظور شرح زوایای مختلف ذهنی و عاطفی شخصیت اصلی بوده تا بدین ترتیب خواننده بتواند از همان ابتدای داستان به احساس مشترک با شخصیت اصلی داستان رسیده و سرنوشت او را در مسیر روایت داستان دنبال کند.

۴. نجیب محفوظ با کاربست گزاره‌های خبری به سبکی رئالیستی کنش‌های داستانی را برای خواننده ملموس‌تر و عینی‌تر کرده است. به کارگیری ساخت‌واژه‌هایی با دلالت های منفی نشانه‌هایی از موقعیت بحرانی و تنش‌زای روایت را به همراه دارد. در کنار همه این‌ها، طرح سؤالات بی‌پاسخ در بخش آغازین داستان، خواننده را با ابهاماتی روبرو می‌سازد که برای رفع آن باید داستان را تا پایان دنبال کند و همین امر بر جذابیت داستان در نزد وی (خواننده) می‌انجامد.

- پی‌نوشت

۱. E. M. Forster: رمان نویس و منقد ادبی انگلیسی که در سال ۱۸۷۹ در لندن متولد شد. از جمله آثار وی می‌توان به رمان‌های: «جایی که فرشتگان می‌ترسند گام بردارند (۱۹۰۵)، طولانی‌ترین سفر (۱۹۰۷)، اتاقی بایک منظره (۱۹۰۸)، و... اشاره کرد.

۲. گره افکنی (Complication): وضعیت و موقعیت دشواری است که بعضی اوقات به طور ناگهانی ظاهر می‌شود و برنامه‌ها، راه و روش‌ها و نگرش‌هایی را که وجود دارد، تغییر می‌دهد. در داستان، گره‌افکنی شامل خصوصیات شخصیت‌ها و جزئیات وضعیت و موقعیت‌هایی است که خط اصلی پیرنگ را دگرگون می‌کند و شخصیت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می‌دهد و عامل کشمکش را به وجود می‌آورد (میرصادقی،۱۳۷٦ش:۷۲).

۳. کشمکش (Conflict): مقابله دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را می ریزد (*همان*،۷۲).

٤. بحران (Crisis): داستان نقطه یا دوره‌ای از تحول قطعی در خط داستانی است که گسترش عمده داستان طی آن صورت می‌گیرد و علاقه و هیجان خواننده تشدید می-شود. بحران داستان ممکن است اتفاق ناگهانی، یا نقطه تحولی باشد، یا ممکن است دوره معینی از زمان را دربرگیرد (یونسی،١٣٨٤ش:٤٦٨).

منابع و مآخذ

– ایزانلو، امید (۱۳۹۵ش)، «قهرمان مسأله‌دار در رمان «اللص و الکلاب» اثر نجیب محفوظ»، **مجله علمی-پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی**، شماره٤١: صص١٧٧-١٩٦.

– بحراوی، حسن (۲۰۰۹م)، **بنیة الشکل الروائی (الفضاء، الزمن، الشخصیة)**، المغرب/بیروت، المرکز الثقافی العربی للطباعة و النشر و التوزیع؛ الدار البیضاء.

– بوطیب، جمال (۱۹۹۶م)، «**العنوان فی الروایة المغربیة**»، مقالٌ منشورٌ ضمن کتاب الروایة المغربیة (أسئلة الحداثة)، الطبعة الأولی، المغرب، دارالثقافة، الدار البیضاء.

– پاینده، حسین (۱۳۹۲ش)، **گشودن رمان(رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی)**؛ تهران: مروارید.

– ـــــــــــ (١٣٩٤ش)، «**مصاحبه حسین پاینده با خبرگزاری تسنیم درباره کتاب "گشودن رمان" و وضعیت رمان در ایران**»؛ **سایت شخصی**:http://hosseinpayandeh.blogfa.com .

– توام، عبدا... (۲۰۱۵-۲۰۱۶م)، ـــ«**دلالات الفضاء الروائی فی ظلّ المعالم السیمیائیة (روایة «الآن»... هنا أو شرق المتوسط مرة أخری لعبدالرحمن منیف)**»، أطروحة الدکتوراه، کلیة الأداب و الفنون، جامعة وهران.

– الجزار، محمد فکری (۱۹۹۸م)، **العنوان و سیمیوطیقا الإتصال الأدبی**، الطبعة الأولی، مصر، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

– جمشیدی، فاطمه و وصال میمندی (۱۳۹۱ش)، «**نقدی بر رمان «اللص و الکلاب» اثر نجیب محفوظ از منظر فن توصیف**»، **نقد ادب معاصر عربی**، شماره ۳: صص۳۷-۱.

– جودت، فخرالدین (۱۹۸۴)، **شکل القصیدة العربیة فی النقد الأدبی**، بیروت، دارالآداب.

– الحجمری، عبدالفتاح (۱۹۹۶م)، **عتبات النص؛ البنیة و الدلالة**، الطبعة الثامنة، المغرب، منشورات الرابطة، الدار البیضاء.

– حسام‌پور و همکاران (۱۳۹۵ش)، «**بررسی فضاسازی در منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی گنجوی**»؛ **مطالعات ادبیات روایی دانشگاه هرمزگان**، شماره اول: صص٥١-٦٦.

– حمداوی، جمیل (۲۰۱۵م)، **سیمیوطیقا العنوان**، بلامکا، بلامط.

– درویش، أحمد (۱۹۸۴)، «**الأسلوب و الأسلوبیة»مدخل فی المصطلح و حقول البحث و مناهجه»**، **مجلة فصول**، مصر، العدد الأول، : صص۶۸-۶۰.

– رحیم، عبدالقاهر (۲۰۱۰م)، **علم العنونة**، سوریا، دار التکوین للتألیف و الترجمة و النشر.

– السامرائی، سهام (۲۰۱۶م)، **العتبات النصیة فی «روایة الأجیال» العربیة**، الطبعة الأولی، العراق، جامعة سامراء.

– سعید، ادوراد (۱۳۸٦ش)، «**پس از نجیب محفوظ**»، ترجمه اکبر افسری، **مجله سمرقند**، شماره۱۷: صص۹۹-۱۱۱.

– سیجر، لیندا (۲۰۰۸م)، **القواعد العلمیة و الفنیة لکتابة النصوص الدرامیة السینمائیة و التلفزیونیة و المسرحیة**، ترجمة أدیب خضور، دمشق، سلسلة المکتبة الإعلامیة.

– شکری، محمد عیاد (۱۹۸۲م)، «**فن الخبر فی تراثنا القصصی**»، مجلة فصول، مصر،المجلد۴: صص۱۸-۱۱.

– الشیخ، إبراهیم (۱۹۸۷م)، **مواقف اجتماعیة و سیاسیة فی أدب نجیب محفوظ**، الطبعة الثالثة، القاهرة، مکتبة الشروق.

– الطلبة، محمد الأمین و محمد سالم (۲۰۰۸م)، **مستویات اللغة فی السرد العربی المعاصر(دراسة تطبیقیة فی سیمانطیقا السرد)**؛ بیروت: الإنتشار العربی.

– عزام، محمد (۲۰۰۵م)، **شعریة الخطاب السردی**، دمشق، منشورات اتحاد الکتاب العرب.

– فارسی، بهنام و علی صیادانی (۱۳۹۵ش)، «**نشانه‌شناسی عناوین رمان سه‌گانه نجیب محفوظ**»، مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱۵: صص۱۸۲-۱۵۷.

– فلوس، نوره (۲۰۱۲م)، «**بیانات الشعریة العربیة من خلال مقدمات المصادر التراثیة**»، رسالة الماجستیر، الجزائر، کلیة الآداب و اللغات، جامعة مولود معمری.

– فورستر، ادوارد مورگان (۱۳٦۹ش)، **جنبه‌های رمان**؛ ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ ششم، تهران: نگاه.

– لحمدانی، حمید (۱۹۹۱م)، **بنیة النص السردی من منظور النقد الأدبی**، بیروت، المرکز الثقافی العربی.

– مستور، مصطفی (۱۳۷۹ش)، **مبانی داستان کوتاه**؛ تهران: مرکز.

– محفوظ، نجیب(د.ت)، **اللص و الکلاب**، **القاهرة: مکتبة** مصر.

– میرصادقی، جمال (۱۳۷٦ش)، **عناصر داستان**، چاپ سوم، تهران: سخن.

– میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷ش)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی**؛ تهران: مهناز.

– نجم، محمد یوسف(۱۹۶۶م)، **فن القصة**، الطبعة الخامسة، بیروت، دارالثقافة.

– یونسی، ابراهیم(۱۳۸٤ش)، ***هنر داستان نویسی***؛ چاپ هشتم،تهران: نگاه.

- Childs, Peter.(2001). *Reading Fiction: Opening the Text*, Lonon: palgrave Macmillan Ltd.

دراسة تحليلية فى عتبة البداية فى رواية "اللص و الكلاب" لنجيب محفوظ

ملخص المقالة

عادل آزاددل[1]

جواد كرجامى[2]

نركس معصومى[3]

الملخص

دراسة العتبات الروائية هى عملية منهجية تجعل القارئ ليسبر أغوار النص الروائى و يتابع أحداثه المختلفة و يشغف بقراءته. تلعب عتبة البداية و كيفية صياغتها دوراً هامّاً فى تقديم رؤية شاملة للمتلقّى عن الحبكة. فالصياغة الفنية لهذه العتبة توحى معلومات مبكرة عن الرواية كاشفةً عن علاقتها ببقية الرواية، كما تبين ارتباطها بالحبكة المتبلورة فى النص لاحقاً. صياغة عتبة البداية فى رواية «اللص و الكلاب» للكاتب نجيب محفوظ تعطى الخيوط الأولى عن الحبكة للقارئ، كما تشجّعه على متابعة الرواية عبر مماطلات فى الأحداث الروائية الأولى. هذه الميزة لاتتحقّق إلا بتوظيف الأساليب الروائية المختلفة مثل: صياغة عنوان ذى دلالة متعاكسة و خلق الفضاء الروائى الواقعى و الشخصيات المركّبة و استخدام العبارات المبهمة المكتظة بالدلالات السلبية. ترمى المقالة هذه إلى الدراسة التحليلية فى "عتبة البداية" فى رواية «اللص و الكلاب» مبينةً مهارة الكاتب فى معالجة هذا القسم من الرواية و ذلک يتمّ باتخاذ المنهج الوصفى–التحليلى.

الكلمات الرئيسة: عتبة الرواية، عتبة البداية، المماطلة الروائية ، نجيب محفوظ، «اللصّ و الكلاب».

١– أستاذ مساعد بجامعة المحقق الأردبيلى، فرع اللغة العربية و آدابها

٢– أستاذ مساعد بجامعة المحقق الأردبيلى، فرع اللغة العربية و آدابها

٣– مدرسة بجامعة بيام نور بإصفهان، فرع اللغة العربية و آدابها

An analysis of the starting scene of the novel "Al-Las va Al-Kelab" by Najib Mahfouz

[1]Adel Azaddel, Assitance proffesor of Arabic Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University
Javad Garjami, Assitance Proffesor of Arabic Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University
Narges Masuomi, Master of Arabic Language and Literature, University of Payamnouŕs Esfahan

Received: 21-06-2018 Accepted: 21-07-2019

Abstract

The opening of a novel is a window to enter the world of the fiction and to follow its events and happenings. In this regard, the beginning scene of the story and the way it is processed are the first elements that provide a complete overview of the narration of the story. The artistic processing of this part of the story is a technique through which preliminary information is communicated about the theme of the story and the relationship of the starting scene with the rest of the novel is understood. The plot is formed in the continuation of the narrative. The starting scene of the novel AL-Las va AL-Kelab begins in a way that provides the reader with the elementary clues of the general narrative. Later, through the creation of suspense in the early actions of the story, the reader is encouraged to follow the fictional actions. This is achieved via various techniques, including the choice of ironical words in the title of the novel, the inclusion of realistic and believable scenery, the use of a combinational pattern in introducing the characters and mysterious propositions with negative implications in the beginning of the novel. Applying a descriptive-analytical method, the present study aims at the analytical reading of the starting scene of Al-Las va Al-Kelab by Najib Mahfouz. The results suggest the writer's skill to successfully process this section of the novel.

Keywords: Opening of a novel, Starting scene, Fictional suspense, Analytical reading, Najib Mahfooz, Al-Las va Al-Kalab.

1- Corresponding Author Email: azaddel@uma.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

نشانه‌شناسی قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی بر اساس نظریهٔ خوانش اکتشافی و پس‌کنشانهٔ مایکل ریفاتر

وجیهه گلین مقدم، داشنجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
لیلا قاسمی حاجی آبادی[۱]، استادیار گروه عربی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
کتایون فلاحی، استادیار گروه عربی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۵/۰۲۹

چکیده

نشانه‌شناسی از نظریات تحلیلی نیمهٔ دوم قرن بیستم است. مایکل ریفاتر، منتقد فرانسوی‌تبار آمریکایی، با کتاب نشانه‌شناسی شعر، این نظریه را برای خوانش شعر پیشنهاد کرد که بر اساس آن می‌توان شعر را با دو خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه مورد بررسی قرار داد. خوانش اول، معانی محوری شعر را مورد بررسی قرار می‌دهد اما در خوانش دوم، با توجه به دلالت‌های زبانی، پس از بررسی عناصرغیردستوری، ارتباط درونی عناصر متن، در قالب انباشت و منظومه‌های توصیفی تبیین شده، پس از آن، خواننده به دریافت هیپوگرام‌ها روی می‌آورد و درنهایت این مباحث به دریافت و کشف شبکهٔ ساختاری شعر می انجامد. این جستار، که مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی است، با تکیه بر نظریهٔ ریفاتر به خوانش بخشی از قصیدهٔ «بلقیس» از نزار قبانی شاعر معاصر سوری می‌پردازد. خوانش اکتشافی این قصیده بیانگر این است که شاعر با اشاره به کشته‌شدن بلقیس، سعی‌دارد با کلامی عاشقانه، به رثای محبوب بپردازد. اما خوانش پس‌کنشانه نشان می‌دهد، شعر بلقیس دارای دو انباشت و منظومهٔ توصیفی است. در انباشت اول مقصود همان محبوب و منظومهٔ توصیفی آن وطن است و در انباشت دوم مقصود امت عربی و منظومهٔ توصیفی آن هویت عربی است که شاعر با نمادسازی، به جامعهٔ خویش نیز اشاره می‌کند در نهایت شبکهٔ ساختاری به کمک خواننده می‌آید. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد رویکرد ریفاتر بر قصیدهٔ بلقیس منطبق بوده و می‌توان به وسیلهٔ این الگو، دلالت‌های عمیق‌تری از جمله عشق، زن، هویت‌ملی، وطن، آزادی، مبارزه با استبداد و عقب‌ماندگی را از این قصیده برداشت کرد.

کلید واژه‌ها: نزار قبانی، مایکل ریفاتر، خوانش اکتشافی، خوانش پس‌کنشانه.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: leila03ghasemi@yahoo.com

مقدمه

از میان تعاریف ارائه‌شده در مورد نشانه‌شناسی، می‌توان دو تعریف زیر را آغازگر مقالهٔ حاضر قرار داد. پیرگیرو[1] زبان‌شناس، نویسنده و شاعر ساختارگرای فرانسوی در دهه ۷۰ میلادی، نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که «به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد»(گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). فرزان سجودی، زبان‌شناس و نشانه‌شناس ایرانی و فارغ التحصیل دکترای زبانشناسی از دانشگاه علامه طباطبایی تهران نیز در کتاب «درآمدی بر نشانه‌شناسی» می‌گوید: «نشانه‌شناسی علم بررسی نشانه‌های منفرد نیست، بلکه دانش بررسی نظام‌های نشانه‌ای است» (سجودی، ۱۳۹۳: ٤٨). از مهم‌ترین آثار نشانه‌شناسی در عرصهٔ مطالعات ادبی، مطالعهٔ ساختار متن است که زمینه‌های تحلیل نظام‌مندتر و موشکافانه‌تری را فراهم می‌کند.

تحلیل نشانه‌شناختی در هر دو عرصهٔ ادبیات داستانی و شعر وارد شده است در زمینهٔ تحلیل نشانه‌شناختی شعر، مایکل ریفاتر[2] از جمله کسانی است که اصلی‌ترین دغدغه‌اش فراهم‌آوردن چارچوب نظری منسجم و مؤثر برای خوانش هر چه دقیق‌تر شعر بود. مصداق نهایی رویکرد ریفاتر، در کتاب «نشانه‌شناسی شعر» ارائه شده است که نقش بسیار مؤثری در خوانش اشعار عمدتاً اروپایی داشته است. ریفاتر ابتدا به بررسی عناصر ایجاد کنندهٔ ادبی متن و سپس به بیان توانش ادبی و ظرفیت‌های خواننده برای دریافت عناصر مورد نظر می‌پردازد. در نگاه او، خواننده در واکاوی و دریافت متن، نقشی فعال و تأثیرگذار دارد و چنین می‌نمایاند که رهیافت او به عنوان روشی برای تفسیر اشعار دشواری که خلاف جریان معمول دستوری یا معناشناسی حرکت می‌کنند، بسیار مناسب تر است. به گفتهٔ ریفاتر، هدف این کتاب که حاصل سال‌ها تجربهٔ تحقیق و تحلیل شعر است «ارائهٔ توصیفی منسجم و نسبتاً ساده از ساختار معنای شعر می‌باشد» (ریفاتر،۱۹۷۸ :۱). وی در خوانش یک شعر نه تنها تلاش خلاقانهٔ خواننده را دخالت می‌دهد، بلکه تجربیات و آگاهی‌های ادبی و زبانی او را نیز مدّنظر قرار می‌دهد. در این رابطه ریفاتر به صراحت در بخش نتیجه‌گیری کتاب نشانه‌شناسی شعر عنوان می‌کند: «مایلم این کار را با توجه‌کردن به خواننده پایان دهم؛ زیرا تنها اوست که ارتباط‌های میان متن، تأویل و بینامتن

را پدید می‌آورد و انتقال نشانه‌شناختی از یک نشانه به نشانهٔ دیگر در ذهن او شکل می‌گیرد» (همان: ١٦٤).

مقالهٔ حاضر که به بررسی شعر «بلقیس» می‌پردازد، تلاش می‌کند تا به پرسش زیر پاسخ دهد:

نشانه‌شناسی قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی، براساس خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه، چگونه مخاطب را برای رسیدن به مفاهیم جدیدتر و عمیق‌تری از شعر یاری می‌کند؟

هدف نویسندگان در این مقاله رسیدن به این موضوع است که استخراج دقیق معنابُن‌ها، انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌های معمول و غیر معمول و شبکهٔ ساختاری، با نظام‌مندی نشانه‌ها در تحلیل دلالت‌های شعری قصیدهٔ بلقیس و درک عمیق‌تر آن کمک شایانی می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق

بر اساس تحقیقات به‌عمل‌آمده در دو حوزهٔ نشانه‌شناختی و بحث و بررسی پیرامون اشعار و آثار ادبی نزار قبانی، این نتیجه حاصل شد که در هر دو حوزه به صورت مجزا در زبان‌های فارسی و عربی مطالعات زیادی صورت گرفته و تحقیقات و تألیفات زیادی وجود دارد، اما در زمینهٔ نشانه‌شناسی، به‌ویژه کاربست نظریهٔ شعری مایکل ریفاتر در اشعار نزار قبانی، تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است؛ ازاین‌رو، نویسندگان مقاله بر آن‌شدند تا آثار ارزشمند این شاعر سوری را بر اساس این نظریه بررسی نماید.

در زمینه‌های مرتبط، منابع بسیاری مورد مطالعه قرار گرفته که به چند نمونه از آنها، که نقش مؤثری در روند نگارش این مقاله داشته‌اند، اشاره می‌شود.

کتاب «نشانه‌شناسی کاربردی» (۱۳۸۲ش) از فرزان سجودی، یکی از منابع فارسی موجود دربارهٔ موضوع نشانه‌شناسی است. نویسنده در این کتاب به توضیح واژه‌ها، اصطلاحات تخصصی و مبانی نظری موجود در این زمینه پرداخته و نظر خود را تحت عنوان «نشانه‌شناسی لایه‌ای» نیز آورده است.

کتاب «فی الادب و الکتابة و النقد» (۲۰۱٤م) ، نوشته رولان بارت[۳] ناقد فرانسوی است که به کوشش عبدالرحمن ابوعلی به عربی ترجمه شده است. این کتاب، بیشتر در زمینهٔ نظریه‌های نقد ادبی جدید در ادبیات اروپا و بررسی اصطلاحات و مبانی آن‌ها می‌باشد.

«التحلیل السیمیایی للنصوص» (۲۰۰۰م)، نوشتهٔ فریق انتروفرن و ترجمه‌شده توسط حبیبه جریر به زبان عربی است. این کتاب در مورد نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان بوده و بر نقش معنا در متن و نحوهٔ دلالت‌های معنایی و راه دست‌یابی به آن‌ها تأکید دارد.

«سیمیائیة اللغة» (۲۰۱۲م)، نوشتهٔ ژوزف کورتس[۱]، ترجمهٔ لیلی بن عرعار و بازنگری عبد القادر بوزیده نیز منبعی به زبان عربی است که در زمینهٔ مبانی نظری نشانه‌شناسی و هدف از ایجاد این علم در زبان‌شناسی و ادبیات بحث کرده است.

«تحلیل نشانه‌شناختی آثار صلاح عبدالصبور»؛ این پایان‌نامه در دانشگاه تربیت معلم سبزوار توسط انسیه فولادی و به راهنمایی دکتر حسن مجیدی، در سال ۱۳۹۱ دفاع شده‌است.

همچنین پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «کاربست نظریهٔ شعری مایکل ریفاتر در اشعار فروغ فرخ‌زاد»، توسط طیبه افتخاری به راهنمایی دکتر بهزاد برکت و مشاورهٔ دکتر محمدرضا شعیری سال ۱۳۸۹ در دانشگاه گیلان دفاع شد که بیش از سایر منابع در نگارش این مقاله مورد استفاده قرار گرفت.

در بخش مطالعات مربوط به اشعار نزار قبانی، پایان‌نامهٔ «غزل نزار قبانی دراسة اسلوبیه علی المستوی اللغوی، به قلم جواد محمدزاده، راهنمایی دکتر جلال مرامی و مشاورهٔ دکتر حمیدرضا میرحاجی از جمله پایان‌نامه‌های موجود در این بخش می‌باشد که در سال ۱۳۹۰ش در دانشگاه علامه طباطبایی به رشتهٔ تحریر در آمده است.

مقالاتی چون «تحلیل آوایی و معناشناسی قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی» (۱۳۹۵ش) نوشتهٔ دکتر جمال طالبی قره قشلاقی، منتشرشده در شمارهٔ ٤۰ مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، «تحلیل نشانه‌شناختی شعر آی آدم‌ها نیما یوشیج با رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر»، به قلم حسین پاینده، منتشرشده در مجلهٔ نامهٔ فرهنگستان، دوره ۱۰، شماره ٤،

۱- Joseph Cortés

زمستان ۱۳۸۷ش و مقالهٔ «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما» به قلم علیرضا نبی‌لو، منتشر شده درمجله پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، در طول نگارش این جستار مورد استفاده قرار گرفتند.

ریفاتر و نشانه‌شناسی شعر

نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، پیوندی تنگاتنگ باهم داشته‌اند. دوسوسور[4] زبان‌شناس سوئیسی در مجموعه‌ای از درس‌گفتارهایش چند بند را به نشانه‌شناسی اختصاص داد و در آن به صراحت اشاره کرد که زبان بیش از هر چیز، نظامی از نشانه‌هاست و به همین دلیل برای توضیح مطلوب آن، باید به دانش نشانه‌ها متوسل شد. رومن یاکوبسن[5] صورتگرای روسی نیز از جمله کسانی است که برای فهم شعر به عملکرد نشانه‌ها توجه کرد. مایکل ریفاتر – آمریکایی فرانسوی تبار– از جمله زبان‌شناسان ساختارگرایی است که در حوزه‌های زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی شعر نظریه‌ها و آثار زیادی را از خود بر جای گذاشته است که متأثر از آرای یاکوبسن بود. وی به دوسطحی‌بودن شعر و قرارگرفتن معنی در لایهٔ دوم اعتقاد دارد. او کاربرد زبان معمولی را از زبان ادبی و شعری جدا می کند. از نظر ریفاتر «ویژگی شعر وحدت درون است» (ریفاتر، ۱۹۷۸ :۱۵٤) و خوانش منتقد یا خواننده مبتنی بر دریافت وحدت درون است که درک معنای درونی و مجازی شعر را سبب می‌شود. خواننده زمانی به این دریافت نائل می‌شود که معنای سطحی شعر را رها کرده و به جستجوی مقصود اصلی شاعر، که در لایه‌ی درونی شعر قرار دارد، بپردازد. بنابراین ریفاتر خوانش شعر را در دو سطح خوانش اکتشافی و خـوانش پس‌کنشانه مورد توجه قرار می‌دهد. خوانش اکتشافی به دریافت معنا منجر می‌شـود و خـوانش پس‌کنشانه بـه کشف دلالت‌های پنهان روی می آورد. خوانش اکتشافی از بالا به پایین یعنی در محور عمودی اسـت و خـوانش پس‌کنشانه رویکردی رمزگشایانه داشته و در محور افقی ارزیابی می‌شود. در مرحلهٔ دوم یا مرحلهٔ پس کنشانهٔ قرائت شعر، که ریفاتر آن را تأویلی

نیز می‌خواند، خواننده ضمن به یادآوردن آنچه در مرحلهٔ اکتشافی خوانده بود، شـروع به رمزگشایی از متن مـی‌کنـد (یاکوبسن،۱۳۷٤ : ۱۰۰).

اصطلاحات و مفاهیم نظریه

با توجه به کلیات نظریهٔ مذکور، پژوهش حاضر درصدد بررسی بخشی از قصیدهٔ «بلقیس» اثر نزار قبانی با کاربست دو خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه (عناصر غیردستوری، انباشت، منظومه‌های توصیفی، تداعی‌های مفهومی و واژگانی و شبکهٔ ساختاری) است. در اینجا لازم می‌نماید در مورد برخی از اصطلاحات و فرایندها همچون معنابُن، انباشت و منظومه‌های توصیفی توضیحاتی داده شود:

معنابُن: از دیدگاه ریفاتر هر کلام از یک یا چند معنابُن یا واحد کمینهٔ معنایی پدیدآمده است (افتخاری، ۱۳۸۹ :۱۱۵). معنابُن می‌تواند در رأس منظومهٔ توصـیفی یـا انباشـت جـای گیـرد و بنـا بـر تناسـب یـا ارتباط‌های دیگر، زیرشاخه‌هایی برای خود داشته باشد. در اینجا تأکید بر روابط مترادف واژگان با یکدیگر است و ممکن است در یک شعر چندین انباشت معنایی نیز وجود داشته باشد.

انباشت: انباشت، مجموعهٔ کلماتی‌اند که پی در پـی، با محوریت معنـابُن گـرد هـم مـی‌آینـد. فرایند انباشت وقتی اتفاق می‌افتد که خواننده با مجموعهٔ کلماتی مواجه شده، که از طریق عنصر معنایی واحدی که به آن معنابُن مشترک گفته می‌شود، با هم ارتباط پیدا می‌کنند.

منظومهٔ توصیفی: منظومـهٔ توصـیفی، شبکه‌ای از واژه‌هاست که پیرامون محور یک واژهٔ هسته‌ای با هم در ارتباطند. مبنـای ارتبـاط، معنـابن یا واژهٔ هسته‌ای است (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۹). در منظومهٔ توصیفی، رابطه، مجازی است و از کـل بـه جـزء بیـان می‌شود و هسته‌ای با اقمارش مرتبط می‌شود که ممکن است شامل چندین انباشت معنایی باشـد و از چند انباشت معنایی، بخش‌هایی را دریافت کند. در انباشت، رابطهٔ میان کلمات، اظهارات و تصورات مبتنی بر ترادف است؛ حال آنکه در منظومهٔ توصیفی رابطهٔ منظومه و هسته مبتنی بر مجاز است (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۷).

پس از دریافت انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی شعر، خواننده یا مفسر باید به کشف تداعی واژگانی و مفهومی و در نهایت شبکهٔ ساختاری شعر دست یابد.

نزار قبانی

نزار قبانی یکی از برجسته‌ترین شاعران عربی نیمهٔ دوم قرن بیستم است. بررسی اشعار وی از منظر نظریهٔ مایکل ریفاتر از آن‌سو مورد توجه است که اولاً خود نزار صاحب سبک و دانش شعری است؛ ثانیاً وجود مؤلفه‌هایی نظیر تغزل و عاشقانه‌سرایی، مسائل سیاسی و اجتماعی، اسطوره و نمادپردازی در شعر این شاعر که نقش بسزایی در تولید و درک معنا دارد، دست پژوهشگر را در خوانش ادبی و درک دلالت‌های شعری وی باز می‌گذارد.

قصیدهٔ مشهور بلقیس نزار قبانی که حاوی مضامین متعددی از جمله مضامین غنایی و سیاسی (عشق، ارج نهادن به مقام زن، رثای معشوق، مقابله با جنگ‌طلبی و بی‌کفایتی حکام عرب، عدم وجود وحدت و انسجام بین عرب‌ها) است، با لحنی انتقادی و گزندهٔ خود، جایگاه ویژه‌ای در دیوان این شاعر برجسته دارد. اکنون با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی شعر ریفاتر، به واکاوی این قصیده پرداخته و با تمرکز بر خوانش پس‌کنشانه و استخراج و تحلیل دو انباشت و دو منظومه‌ی توصیفی، دلالت‌های شعری آن مورد تحلیل قرار می گیرد. لازم به ذکر است به دلیل پرحجم‌بودن قصیده، از ذکر همهٔ آن اجتناب و به ذکر پاره‌ای از آن بسنده می‌شود. لیکن به دلیل به هم‌پیوستگی قصیدهٔ بلقیس از حیث معنی و محتوا، کل قصیده را بررسی و مورد تحلیل معنایی قرار می‌گیرد. لازم به ذکر است که درک دلالت‌های معنایی و نتیجه‌گیری صحیح از این مقاله مستلزم خوانش کل قصیده توسط مخاطب است:

شکراً لکم
شکراً لکم
فحبیبتی قُتِلت وصار بوسعکُم
إن تشربوا کاساً علی قبرِ الشَهیدَةِ

وقَصيدَتى أغتيلَت...
وهل مِن أمَةٍ فى الأرضِ...
-إلّا نحنُ- نَغتالُ القَصيدةَ؟
بلقيسُ...
كانت أجمَلُ مَلِكاتِ فى تاريخِ بابلَ
بلقيسُ...
كانت أطوَلُ نَخَلاتِ فى أرضِ العراقِ
كانت إذا تمشى...
تُرافِقُها طواويسُ...
وتَتبَعُها أبائِلُ
يا نينَوا الخَضراءِ...
يا غَجَريتى الشَقراءِ...
يا أمواج دجلةَ...
قَتَلوكِ يا بلقيسُ...
أيةُ أمةٍ عربيةٍ ...
تلكَ التى
تَغتال أصواتَ البَلابلِ؟
بلقيسُ...
نامى بحفظِ الله... أيتها الجميلة
فالشِعرُ بعدَكِ مُستحيلٌ...
ستظلّ أجيالٌ من الأطفالِ...
تسأل عَن ضفائرِكِ الطويلةِ...
تقرأ عنكِ... أيتها المعلّمةُ الأصيلةُ...
وسيعرفُ الأعرابُ يوماً
أنهم قَتلوا الرَسولةَ...
قَتلوا الرسولةَ...

ق...ت...ل...و...ا

ال...ر...س...و...ل...ه (المحمدی، ۱۹۸۱: ۱۰۳)

ریفاتر درخصوص تمایز میان معنا و دلالت معتقد است که توجه به درک معنا، شعر را در حد بیان خبر نگه می‌دارد؛ از این‌رو خوانش اکتشافی را راه رسیدن به معنا و خوانش پس‌کنشانه را مبین دریافت دلالت می‌داند. دلالت در نظر ریفاتر، ویژگی‌هایی است که مانع ارائهٔ مستقیم معنا می‌شود و دریافت معنای مستقیم را به تأخیر می اندازد. در راستای خوانش پس‌کنشانه فرایندهایی چون انباشت و منظومه‌های توصیفی وجود دارد که بررسی دلالت‌های شعری را امکان‌پذیر می‌سازد. پس از دریافت انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی موجود در متن، خواننده باید به تصاویر فرامتنی ذهن شاعر دست‌یابد. به عنوان مثال، سرو در جهان طبیعت یک درخت بلند است که اگر با آن برخورد شود، تداعی معنای نوعی درخت یا گیاه با ویژگی خاص را برای مخاطب به همراه دارد که ریشه و تنه و برگ و ... است؛ اما پس از عبور این واژه از فرآیند انتزاعی ذهن و احساس شاعر، ممکن است این موضوع آشکار شود که مراد از سرو، راست قامتی و مقاومت در برابر سختی‌ها است که در این صورت بر اساس رویکرد ریفاتر، وجه اول، خوانش اکتشافی و وجه دوم، خوانش پس‌کنشانه نام دارد.

خوانش اکتشافی[۶]

خوانش اکتشافی ابیات فوق، شامل بررسی سطحی آنها با توجه به درون‌مایه و محتوا است. نزار قبانی در این قصیده به رثای همسر خویش که طی بمب‌گذاری سفارت عراق در بیروت در سال ۱۹۸۲م کشته‌شد، پرداخته است. شاعر در این قصیده با لحنی بسیار تند، تلخ و انتقادی از حکام و اوضاع سیاسی جامعهٔ عرب شکایت‌کرده و به کشته‌شدن بلقیس که با انگیزه‌های سیاسی صورت گرفته، اشاره دارد. وی با استفاده از واژگان و تعابیر مختلف به پاکی و بی‌گناهی بلقیس تأکید می‌کند. این شعر با لحنی آکنده از حس انتقام‌جویی و سرزنش رنگین شده و همهٔ ملت‌های عرب را عامل کشته‌شدن بلقیس می داند. شعر «بلقیس» در خوانش اول با تکیه بر ظرفیت‌ها و قابلیت‌های ادبی که شاعر آن

را با کلام ادبی و بلیغ خود آراسته است، می‌تواند این فرضیه را به ذهن خواننده متبادر سازد که محتوای آن تلاشی برای نشان‌دادن سوز و گداز شاعر در سوگ همسرش و ابراز انزجار وی از جامعه‌ای مملو از انواع فساد اخلاقی و سیاسی، کینه‌توزی‌ها و تعصبات سیاسی، عدم انسجام و وحدت حکام عرب و سرسپردگی به بیگانگان است. در این خوانش، چنین فرض‌شده که دالّ‌های مندرج در شعر، همگی مدلول‌هایی در جهان واقعی دارند. به بیان دیگر، بلقیس همسر محبوب شاعر است که به پاکی و نیک‌صفتی از وی یاد شده و در همهٔ عرصه‌های سیاسی اجتماعی و زندگی شخصی در کنار شاعر حضور داشته است از این‌رو گویی نزار نه تنها حکام و جامعهٔ عرب را مسئول مرگ همسرش می‌داند، بلکه خود را نیز در این حادثه بی‌تقصیر نمی‌داند؛ چرا که در آن زمان وی به عنوان یکی از رجال سیاسی در بدنهٔ دولت فعالیت داشت و مدام در حال سفر به کشورهای مختلف بود و فعالیت‌های سیاسی گوناگونی را در کارنامهٔ خود داشت و بارها خود و خانواده‌اش مورد تهدید و حمله‌های متعدد شماری از مخالفان و دشمنان خود قرار گرفته‌بودند. به همین دلیل، خود را در مرگ همسرش سهیم می‌داند و تألمات روحی وی در این قصیده مبین عمق ناراحتی و سوز و گدازش می‌باشد که در عباراتی در قصیده، صراحتاً به این موضوع اشاره کرده است. لیکن با توجه به عمق تفکر و اندیشه‌های آزادی خواهانه و آرمان‌گرایانهٔ شاعر برای اصلاح و بهبود شرایط جوامع عربی و حل بحران‌ها و بازگشت به اقتدار و عظمت تمدن عربی، این خوانش قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد. همچنین در این شعر عناصری وجود دارند که مانع از آن شده که شعر صرفاً به عنوان بازنمایی رویداد واقعی تلقّی گردد. این فرضیه، حاصل خوانش اکتشافی است که تمرکز این جستار بر آن بنا نشده و اهمیت نظریهٔ ریفاتر در خوانش دوم یعنی خوانش پس‌کنشانه است. از این رو در ادامه رویکرد مذکور در خوانش پس‌کنشانهٔ آزموده‌شده و مورد تعمیق و تصحیح قرار می‌گیرد.

خوانش پس‌کنشانه[۷]:

خوانش دوم یا همان خوانش پس‌کنشانه با توجه به تأکید ریفاتر به واژگان و دلالت‌های خاص آنها شروع شده است. در مرحلهٔ خوانش پس‌کنشانه که به شناخت دلالت‌های شعر منجر می‌شود، ریفاتر به بررسی فرایند غیردستوری‌بودن و خروج از هنجارهای زبانی توجه می‌کند. در این خوانش، موضوعات و مفاهیم کلیدی کشف شده و به کمک انباشت و منظومه‌های توصیفی، معنای پنهان و فراواقعی متن تبیین می‌گردد که براساس توانش ادبی مخاطب قابل درک است. توانش ادبی از نظر ریفاتر، آشنایی خواننده با نظام‌های توصیفی، مضامین و محتوای آثار ادبی، نمادها و اسطوره‌ها، آشنایی با فنون ادبی و درک معانی سایر متون است. در این پژوهش، به گزاره‌های پرکاربرد و گاه به نقل‌قول‌های مشهور، حوادث تاریخی و شخصیت‌های معروف که بیشتر به کلیشه‌ی فرهنگی یا تداعی های متعارف شباهت دارند، دقت بیشتری شده تا با بررسی آنها به کشف معانی عمیق‌تری منجر شود. بنابراین، مدّنظر قراردادن برخی از واژه‌ها و عباراتی که تداعی متعارف و معمول دارند از یک سو و تعمق در واژه‌ها و ترکیبات نو از سوی دیگر، می‌تواند واکاوی متن و دریافت معانی عمیق‌تر از آن را میسر سازد.

۱- انباشت

در قصیدهٔ «بلقیس» دو زنجیره از واژه‌ها یا تعبیرهایی وجود دارند که از راه اشتراک در یک معنابن با همدیگر پیوند یافته‌اند. در زنجیرهٔ اول، معنابن واژه‌های انباشته، «بلقیس» است. این انباشت، از واژگان و کلماتی به وجود آمده است که با معنابن خود رابطهٔ مترادف‌گونه دارند و در نهایت به ایجاد یک مجموعهٔ واحد ختم می شوند. در این انباشت، «بلقیس» معنابنی است که واژه‌ها و تعابیر «حبیبتی، قصیدتی، اجمل الملکات فی تاریخ بابل، اطول النخلات فی ارض العراق، وجعی، وجع القصیدة، نینوی الخضراء، غجریتی الشقراء، امواج دجلة، اصوات البلابل، قَمَری، عینیک، المطهرة النقیة، اعظم الملکات، امرأة تجسّد کلّ امجاد العصور السومریة، عصفورتی الاحلی، دمعاً تناثر فوق خدّ المجدلیة، فراشة، یا عطرا بذاکرتی، مزیجاً رائعاً

بین القطیفة و الرخام، یا قبراً یسافر فی الغمام، أمیرة معطرة الذیول، ضیاء عینی،کنزاً خرافیاً، رمحاً عراقیاً، غابة خیزران، أمیرة، ملیکتی، صفصافة، زرافة کبریاء، الیاسمین، فرسی الجمیلة، أحلی وطن، غزالتی، یا معبودتی، المعلمة الأصیلة، الرسولة» (المحمدی، ۱۹۸۱: ۱۰۷) همگی با آن ارتباط دارند و پاره‌ای از وجود و هیأت آن را توصیف می‌کند. چنانکه در این عناصر دیده می‌شود، بلقیس نه تنها بر معنای واقعی خود –نام همسر شاعر– دلالت می‌کند، بلکه در پس معنای ظاهری آن اغراض دیگری وجود دارد. هرکدام از این واژه‌ها و تعابیر که با معنابُن «بلقیس» رابطهٔ مترادف‌گونه دارند، در نهایت مجموعهٔ واحدی را ایجاد کرده‌اند. همانطور که مشاهده می‌شود، برخی از این عبارت‌ها همچون«حبیبتی، قصیدتی، شهیدة، قمری، عینیک، المطهرة النقیة، عصفورتی الاحلی، غزالتی، معبودتی، الیاسمین، أمیرة، ملیکتی» در اشاره به بلقیس تداعی معمول داشته و جایگاه خود را در ساختار شعر پیدا کرده‌اند؛ اما سایر واژگان و عبارت‌ها باید از معنای معمول رها شوند و دلالت‌های شاعرانه بیابند. با انباشت حاصل از این مفاهیم مترادف حول معنابُن بلقیس و در نظرگرفتن رابطهٔ مستقیم این واحدهای متناظر، می‌توان به سطحی از معنا دست یافت؛ اما در زبان شعر نمی‌توان به این رابطهٔ مستقیم بسنده کرد و باید رابطه‌های نامستقیم و تفسیری را نیز در نظر گرفت در حقیقت، با ایجاد این روابط تفسیری است که انباشت شکل می‌گیرد.

در انباشت دوم، امت عربی به عنوان معنابُن، محوریت پیدا کرده و واژگانی نظیر «السموأل، المهلهل، المقاتل، القائد الموهوب، قبائل، ثعالب، العرب العجائب، اللص، عصر الجاهلیة، ندخل فی التوحش، العشیرة، یأکل لحمنا عرب، یفتح قبرنا عرب، تبتدی فی کربلا و تنتهی فی کربلا، إنی قد عرفت القاتلین، ذبح، قتل کل المرسلین و الأنبیاء، سیف أبی لهب، الأنبیاء الکاذبون» (همان: ۱۱۲) بیانگر اوصاف این امت از دید شاعر است. شاعر در انباشت اول، تمامی آرزوها، آرمان‌ها و عشق خود را که در معنابُن بلقیس نمود یافته ذکرکرده و انباشت دوم که دربردارندهٔ امت عربی، صفات و ویژگی‌های آنهاست را عامل از بین‌رفتن همهٔ آرمان‌ها و آرزوهای خود می‌داند همچنین درصدد است تا با توالی و

تناظر واژه‌ها که در انباشت دوم مشاهده می‌شود، با قدرت از کسانی که عامل این وضعیت نابسامان هستند ابراز انزجار کند.

۲- منظومه‌های توصیفی

در منظومهٔ توصیفی، می‌توان شاهد با شبکه‌ای از واژه‌ها بود که حول یک هسته می چرخند. تفاوت آن با انباشت در آن است که رابطهٔ هسته و اقمار رابطه‌ای مجازی است و ممکن است مفاهیم ناهمپایه‌ای را جمع‌آوری کند. در شعر «بلقیس» دو منظومهٔ توصیفی با هسته‌های «وطن» و «هویت عربی» دیده می‌شود. در مورد اول شاعر با واژه‌هایی مانند: «تاریخ بابل، اطول النخلات، ارض العراق، نینوی الخضراء، امواج دجلة، العصور السومریة، المجدلیة، بیروت، کتراً خرافیاً، غابة خیزران، کربلا، غزالتی، فلسطین الحزینة، پرتقال، زیتون، لیمون» وطن خود را به تصویر می‌کشد. هریک از این واژه‌ها و عبارت‌ها (قمرها) رابطه‌ای با مرکز (وطن) برقرار کرده‌اند. برای مثال در این منظومه، «تاریخ بابل، ارض العراق، العصور السومریة و ...» جلوه‌هایی از وطن هستند.

در منظومهٔ توصیفی دوم نزار با آوردن واژه‌هایی مانند «غجریتی الشقراء، سموأل، المهلهل، قبائل، البطولة، القائد الموهوب، المجدلیة، عصرالجاهلیة، عصور البربریة، بیروت، رمحاً عراقیاً، یقتلنا عرب، فالخنجر العربی، کربلا، لا فرق بین السیاسة و الدعارة، قتل النساء هوایة عربیة، ابی لهب، سیف، ینهبون و یرتشون و یعتدون علی النساء کما یرید ابولهب، فلسطین الحزینة، عقدالفرید، الاغانی» هویت عربی را ترسیم می‌کند. واژه‌های مذکور در این منظومه، جلوه‌هایی هستند که شاعر با ذکر آنها در بافت شعر مفهوم هویت عربی را به ذهن خواننده می‌آورد. چنان‌که دیده می‌شود، بهره‌گیری شاعرانه از زبان معمول، خلاقیت بسیار می‌طلبد و نزار با همین واژه‌های معمول که سابقهٔ شعری ندارند، جهان خود را ساخته است.

باید توجه‌داشت که این شعر بیان یک دیدگاه انتقادی است که در هنر و ادبیات معاصر عربی به وفور مشاهده می‌گردد و کمتر شاعر یا نویسنده‌ی معاصر عربی است که در آثار خود از این رویکرد به‌دور مانده باشد. نزار قبانی در این قصیده تلاش کرده تا با بکارگیری

نمادها و کهن‌الگوهای عربی به امت‌های عربی نهیب زده و آنها را از رفتن به سوی تباهی و اضمحلال بازدارد. وی با نگاهی به دور از سطحی‌نگری، اعراب را از بازگشت به توحش عصر جاهلیت برحذر می‌دارد. بلقیس همسر شاعر که هم‌نام ملکهٔ سباست، در این قصیده نماد شکوه، انسان‌گرایی و آرمان‌های والای جهان عرب می‌باشد که از اوج عزت به حضیض ذلت کشیده شده است. این دردمندی او را از تکلف دور می‌کند و صراحتی به شعر می‌دهد که کم‌نظیر است و نشان از ریشه‌داربودن ساختار شعر در تفکر و حتی احساس شاعر دارد.

می‌توان گفت این پایداری و آرمان‌گرایی به طبع خواننده خوش می‌آید، زیرا از یک سو بیانی شعاری نیست و برگرفته از احساس طبیعی شاعر با زبانی دردمندانه است و از سوی دیگر تداعی ملموسی برای خود مخاطب، دردها و رنج‌های وی در جامعه و یا رنج‌هایی است که بی‌شک هر فردی آن را تجربه کرده، می‌باشد.

۳- تداعی‌های واژگانی و مفهومی معمولاً موضوع‌های کلیدی است که در متن یا به شکل گسترده و مکرر بیان می‌شود یا غریب و ناآشنا بوده و مؤید تصویر ذهنی خواننده از پیش‌زمینهٔ متن شعر می‌باشد که ممکن است واژه‌ها یا عباراتی، تداعی‌کننده آن‌ها باشند؛ در شعر «بلقیس» می‌توان تداعی‌های واژگانی و مفهومی را در موارد زیر خلاصه کرد:

۱- شاعر از اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه دلگیر است.

۲- شاعر هیچ امیدی در آینده نمی‌بیند.

۳- از بین رفتن شکوه گذشته‌ی عربی شاعر را رنج می‌دهد.

٤- مرگ محبوبهٔ شاعر برابر با از دست رفتن تمام آرمان‌ها و آرزوهای او است که آن را برابر با از بین‌رفتن تمام آرمان‌های جامعهٔ عربی می‌داند.

۵- وی هیچ امیدی به بهبود اوضاع ندارد و قصیده را با ناامیدی به پایان می‌برد.

با نگاهی به تداعی واژگان غیر معمول در این قصیده می‌توان گفت: هدف از عبارت «قتلوا الرسولة» به صورت منقطع (ق...ت...ل...و...ا ...و ال...ر...س...و...ل...ة) این است که شاعر ضمن بکارگیری اسلوب آشنایی‌زدایی، جلب نظر مخاطب و تأکید بر محتوا،

قصد دارد تا به این موضوع بپردازد که تشتت و سرگردانی، عامل مهمی برای عقب‌ماندگی سرزمین‌های عربی و اندیشه اعراب است. این نوع نگارش عبارت «قتلوا الرسولة» در نگاه نخست، مفهوم تشویش و هرج و مرج را با خود به همراه دارد که شاعر از آن تعمداً استفاده کرده و از بیان آن، انگیزه‌ای فراتر از یک آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی خطی را مد نظر داشته است. با کشته‌شدن بلقیس و اتفاق‌افتادن ترورها و کشتارها و وجود کینه های تاریخی اعراب، فرستادهٔ الهی و منجی در سرزمین‌های عربی، که زمانی مهد پرورش ادیان بودند، کشته‌شد و پس از آن، دیگر بشارتی برای هدایت اعراب به سمت نیک‌صفتی و صلح وجود ندارد. وی از سوی دیگر با این روش، عامل مهم بحران‌های جهان عرب را تشتت و عدم انسجام آنها در مواجه با رویدادها می‌داند. نزار معشوق خویش را به پاکی و حکمت، به منجی و بشارت‌دهنده‌ای تشبیه کرده است که امروز امت عربی با جهل و بی‌کفایتی، خود را از این نعمت بی‌بهره نمود و بخاطر انتقام‌های قبیله‌ای، عشیره‌ای و دست‌نشاندگی، با بی‌توجهی و غرق‌شدن در دریای لهو و لعب و ذلت، هویت واقعی و تاریخی خود را پایمال کرده‌اند.

٤- شبکهٔ ساختاری در نگاه ریفاتر جمله و واژه‌هایی هستند که بتواند تداعی‌های مفهومی و متنی را تولیدکنند و سبب وحدت ساختار شوند. یعنی یک واژه، یک عبارت یا یک جمله یافت شود که بتواند به عنوان ریشه و یکی از ارکان مهم درک متن، هیپوگرام‌ها و متن شعر را بازتولید کند. بازتولید که در واقع وظیفه اصلی شبکهٔ ساختاری است، به واژه‌ها و عباراتی گفته می‌شود که نشانگر محتوای حقیقی و نمادین شعر است و توسط مخاطب استنباط می‌شود. در شعر «بلقیس» سرانجام می‌توان به شبکهٔ ساختاری زیر دست یافت:

سوگواری و رنج- شکوه و شکایت از اوضاع موجود- عشق بی‌حد و حصر نسبت به معشوق- ناامیدی از بهبود شرایط- انتظار فرجامی تلخ

شعر از سوگواری و رنج آغاز شده و به مرگ و انتظار آینده‌ای تلخ پایان می‌یابد؛ می توان گفت: با این شبکهٔ ساختاری، شعر از پراکندگی و ابهام خارج می‌شود و نشان می

دهد که نزار آگاهانه یا ناآگاهانه در سرودن آن از یک طرح ساختارمندی پیروی کرده است.

نتیجه‌گیری

این مقاله بر اساس چارچوب پیشنهادی مایکل ریفاتر و استخراج معنابن‌ها، انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، تداعی‌های معمول و غیرمعمول واژگان و شبکه ساختاری، به نتایج قابل توجهی دست‌یافت و براین اساس، به تحلیل لایه‌های پنهان و عمیق‌تر این قصیده پرداخت که این روش گامی مؤثر در دریافت دلالت‌های عمیق معنایی آثار برجستهٔ ادبی به شمار می‌آید. نتایج این مقاله بیانگر نکات زیر است:

۱. نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر بیشتر در مورد اشعاری کاربرد دارد که شاعر در آن از اسلوب بلاغی توصیف بهره ببرد. اسلوب مذکور که در قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی نمود یافته، نشان می‌دهد شاعر در افادهٔ معنا از عباراتی بدیع استفاده کرده است و ردپای نماد و اسطوره در اشعارش کاملا آشکار بوده که بررسی نمادها و نقل‌قول های مشهور، حوادث و شخصی‌ت‌های تاری‌خی در این قصی‌ده، خواننده را به سوی آشنایی‌زدایی و کشف رموز ادبی و زبانی می‌کشاند.

۲. خوانش اکتشافی قصیدهٔ بلقیس نشان می‌دهد که شاعر با اشاره به موضوع کشته‌شدن بلقیس، با لحنی تند به انتقاد از حکام و اوضاع سیاسی جامعهٔ عرب پرداخته و همهٔ ملت‌های عربی را در کشته‌شدن بلقیس شریک می‌داند.

۳. همچنین خوانش اکتشافی قصیده، این فرضیه را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد که محتوای آن تلاشی است برای نشان‌دادن سوز و گداز شاعر در سوگ همسرش و ابراز انزجار وی از جامعه‌ای مملو از انواع فساد اخلاقی و سیاسی، کینه‌توزی‌ها و تعصبات سیاسی، عدم انسجام و وحدت حکام عرب و سرسپردگی به بیگانگان.

٤. خوانش پس‌کنشانه از قصیده نشان می‌دهد، معنابُن «بلقیس» دارای دو انباشت است؛ در انباشت اول، مقصود همان محبوب و منظومهٔ توصیفی آن وطن است و در انباشت دوم، مقصود امت عربی و منظومهٔ توصیفی آن، هویت عربی است که همهٔ این تعابیر از پیوند شبکهٔ گسترده‌ای از واژگان مشابه، دسته‌بندی و مشخص شد؛

مجموعهٔ واژگانی با رمزگان‌های انتزاعی که تنها با چی‌نش حول محور معنابُن‌های حقی‌قی در انباشت‌ها و مجازی، در منظومه‌های توصیفی به دست آمدند.

۵. در نهایت، شبکه ساختاری واژگانی را به مخاطب عرضه می‌کند که مبین دلالت‌های شعری و نمادین قصیده است و با بررسی آنها می‌توان به خوانش فراواقعی متن دست یافت. واژگانی مانند سوگواری، مرگ معشوق، یأس و ناامیدی، غفلت و عدم انسجام، آرمان‌گرایی توأم با خشم و انتظار فرجامی تلخ.

پی‌نوشت‌ها

1. Pierre Guiraud
2. Michael Riffaterre
3. Roland Barthes
4. Ferdinand de Saussure
5. Roman Jakobson
6. Heuristic Reading
7. retroactive reading
8. Joseph Cortés

منابع و مآخذ

- المحمدی، مؤمن، (۱۹۸۱)، الاعمال الکامله للشاعر نزار قبانی، بغداد، مکتبه هانی.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۲ش). نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ اول، تهران: نشر قصه.
- سجودی، فرزان، (۱۳۹۳)، نشانه شناسی کاربردی ، تهران، انتشارات علم.
- شولس، رابرت، (۱۳۷۳)، نظریه شعری یاکوبسن و لوی استروس در برابر مایکل ریفاتر، مراد فرهادپور (مترجم)، تهران، انتشارات ارغنون
- گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۰ش). نشانه‌شناسی، مترجم محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: نشر آگاه.
- برکت، بهزاد (راهنما)، افتخاری، طیبه (دانشجو)، (۱۳۸۹)، نشانه شناسی شعر: کاربست نظریه مایکل ریفاتر بر دو دفتر آخر فروغ فرخزاد، دانشگاه گیلان.
- نبی‌لو، علیرضا، (۱۳۹۰)، کاربرد نظریه نشانه شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما. پژوهش های زبان شناختی در زبان های خارجی، دوره اول، شماره دوم.
- Riffaterre, Michael, (۱۹۷۸), Semiotics of Poetry, Bloomington: Indiana University Press.

التحليل السيميائی فی قصيدة بلقيس لنزار قبانی إعتماداً على نظرية القراءة الإستكشافية والإستجابية لمايكل ريفاتير

وجيهه كلين مقدم[1]
ليلی قاسمی حاجی آبادی[2]
كتايون فلاحی[3]

الملخص

إن السيميائية نظرية تحليلية نشأت فی النصف الثانی من القرن العشرين. إقترح الناقد الفرنسی الأمريكی، مايكل ريفاتير، فی كتابه «دراسة سيميائية الشعر» قرائتين الإستكشافية والإستجابية لإستكشاف وتحليل الشعر. تتناول القراءة الأولى المعانی الأساسية للشعر، لكن القراءة الثانية، فيما يتعلق بالآثار اللغوية، وبعدها دراسة عناصر النفی والانزياح، يتم شرح العلاقة الداخلية لعناصر النص فی شكل أنظمة تراكمية ووصفية، ثم يتلقى القارئ الصور المجسمة وفی نهاية المطاف، تؤدی هذه المناقشات إلى إستقبال وإكتشاف شبكة الشعر البنيوية. يعتمد هذا البحث على الأسلوب التحليلی الوصفی، على نظرية القارئ المتمثلة فی قراءة جزء من قصيدة بلقيس التی أنشدها نزار قبانی، الشاعر السوری المعاصر. تُظهر القراءات الإستكشافية لهذه الآية أن الشاعر فی إشارة إلى وفاة بلقيس، يحاول حب المتعالقة مع فعل رومانسی، لكن القراءة الإستجابية تُظهر أن قصيدة بلقيس لها تراكمان ونظام وصفی. فی التراكم الأول، يكون المعنى هو نفس بلقيس وأنظمة الوصفی ذلک الوطن، وفی التراكم الثانی لمعنى الأمة العربية والنظام الوصفی للهوية العربية، يشير الشاعر إلى مجتمعه بالرمزية. أخيرًا، تأتی الشبكة الهيكلية بمساعدة القارئ. مما توصل إليه البحث من النتائج هی أن مقاربة المتسابق تتماشی مع الرمز بلقيس ويمكن أن تؤخذ من هذا النمط من خلال رؤى أعمق مثل الحب والمرأة والهوية الوطنية والوطن والحرية ومكافحة الاستبداد والتخلف.

الكلمات الرئيسية: نزار قبانی، مايكل ريفاتر، القراءة الإستكشافية، القراءة الإستجابية.

---

١ – أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة آزاد الإسلامية، فرع غارمسار
٢– دكتوراه فی اللغة العربية وآدابها، جامعة آزاد الإسلامية، فرع غارمسار
٣– أستاذ مساعد للدراسات العربية فی جامعة آزاد الإسلامية، فرع غارمسار

Semiotic analysis of the ballad ‘Belgique’ by Nazar Qobbani based on the Michael Reifatore's exploratory reading theory

Vajiheh Golin Moghadam, Ph.D. in Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Garmsar Branch

[1]Leila Ghasemi Hajiabadi, Assistant Professor, Arabic Department, Islamic Azad University, Garmsar Branch

KataunFallahi, Assistant Professor of Arabic Studies at Islamic Azad University, Garmsar Branch

Received: 12-02-2019 Accepted: 20-08-2019

Abstract

Semiotics is one of analytical approaches devised in the second half of the twentieth century. A French-American critic, Michael Riftard, wrote a book on poetry semiotics and suggested that a poem can be dealt with through exploratory and reciprocal readings. The first reading examines the central meaning of the poem. In the second reading, with regard to linguistic implications, after the elements of negation are examined, the inner connection of the elements of the text is explained in the form of accumulation and descriptive systems. Then, the reader receives the holograms. Ultimately, these discussions lead to the reception and discovery of the structural network of the poem. This study is based on a descriptive-analytical method and aims at the reading of a part of the Belghyse poem by Nizar Qobbani, a Syrian poet. The exploratory readings of this verse indicate that the poet refers to the death of Belghyse so as to express his love for the beloved with romantic words. The reciprocal reading, however, shows that this poem has two accumulations and descriptive systems. In the first accumulation, the beloved is intended, and the descriptive system of that is homeland. In the second accumulation, Arab nations are intended, and the descriptive system of that is Arab identity. The poet refers to his community with symbolism. Finally, the structural network comes to help the reader. The findings of the research show that Reifatore's approach is in line with the Belghyse allegory, which can be used to take deeper insights into such issues as love, woman, national identity, homeland, freedom, struggle against despotism and backwardness.

Keywords: Nizar Qobbani, Michael Riftard, Exploratory readings, Repetitive reading.

1- Corresponding Author Email: leila03ghasemi@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

نقد جامعه‌شناختی رمان شیکاگو اثر علاء الأسوانی بر پایهٔ نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی

محمودرضا توکلی محمدی[1]، پژوهشگر پسادکتری دانشگاه تهران و استادیار دانشگاه فرهنگیان، پردیس آیت الله طالقانی قم
محمدعلی آذرشب، استاد دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۰٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۰۵

چکیده

نقد جامعه شناختی، از نظریه‌هایی است که در عرصهٔ تعامل ادبیات با علوم اجتماعی بروز یافته و سعی بر آن دارد تا رابطهٔ میان ساختار ادبی و جامعه را بررسی نماید. مطابق این نظریه، میان متون ادبی و محیط اجتماعی که متن ادبی در آن متولد شده، تأثیر متقابلی وجود دارد. از یک طرف نویسنده در آفرینش متن ادبی خود از جامعه تأثیر می‌پذیرد و از طرف دیگر، متنِ تولید شده نیز بر محیط اجتماعی خود تأثیر می‌گذارد. جورج لوکاچ و لوسین گلدمن از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این عرصه هستند. در پژوهش حاضر تلاش بر آن بوده تا به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و بر پایهٔ چارچوب نظری نقد جامعه شناختی، رمان "شیکاگو" اثر علاء اسوانی، نویسندهٔ معاصر مصری بر پایهٔ مکتب ساختارگرایی تکوینی گلدمن مورد بررسی و نقد جامعه‌شناختی قرار گیرد تا به پاسخ این پرسش کلی که "آیا این رمان قابلیت نقد در چارچوب نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی را دارد؟" دست‌یابد. در این زمینه تلاش شد تا این رمان در دو مرحلهٔ دریافت و تشریح و در زمینه‌هایی مانند شخصیت، درون‌مایه و بسترهای سیاسی و اجتماعی مورد بررسی قرار گیرد. نتایج به دست آمده نشانگر این واقعیت است که اسوانی با اثرپذیری از محیط اجتماعی مصر در زمان ریاست جمهوری حسنی مبارک، تلاش نموده تا مشکلات قشر روشنفکر و تحصیل‌کردهٔ مصر را چه در داخل و چه در خارج از کشور مورد نقد و بررسی قرار دهد. رمان‌های اسوانی و از جمله "شیکاگو"، بعد از انتشار، در آگاهی‌بخشیدن به ملت مصر نقش اساسی داشته و در به وجودآمدن انقلاب مصر تأثیر بسزایی داشته است.

کلیدواژه‌ها: نقد جامعه‌شناختی، ساخت‌گرایی تکوینی، گلدمن، علاء اسوانی، رمان شیکاگو.

۱- آدرس پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mrtavakoly@yahoo.com

مقدمه

جامعه شنا سی ادبیات، به عنوان دان شی میان ر شته‌ای، از یک سو با ادبیات و از سوی دیگر با علم جامعه شنا سی ارتباطی تنگاتنگ و در هم‌تنیده دارد. در نقد جامعه شناختی، تلاش بر آن ا ست تا ارتباط میان متن ادبی و جامعه مورد بررسی قرار گیرد تا بدین سان از یک طرف تأثیر جامعه و طبقات اجتماعی آن در شکل‌گیری و پیدایش متن ادبی مورد توجه قرار گرفته و از طرفی دیگر دیدگاه‌های فکری، عقیدتی، اجتماعی و سیاسی نویسنده (به عنوان عضوی از یک طبقهٔ اجتماعی مشخص و نه به عنوان یک فرد از اعضای جامعه) و نقش آنها در آفرینش متن ادبی مورد بحث و نقد قرار گیرد.

«نخ ستین بارقه‌های نقد اجتماعی در آرای گروهی از منتقدان از جمله مادام دو ستال (۱۸۱۷– ۱۷٦٦)، هیپولیت تن (۱۸۹۳– ۱۸۲۸) و نیز برخی از فلاسفه همچون کارل مارکس (۱۸۸۳– ۱۸۱۸) و فردریک انگلس (۱۸۹۵– ۱۸۲۰) پدیدار شد و امروزه به عنوان یکی از شیوه‌های نقد ادبی به کار می‌رود» (کوثری، ۱۳۷۹: ۱٦). مادام دو ستال معتقد به وجود ارتباط میان ادبیات و نهادهای اجتماعی مانند دین، سیاست و اقتصاد و نیز قراردادهای اجتماعی مانند آداب و رسوم قومی و قوانین حاکم بر جامعه بود. اما «از نظر تِن ادبیات بازتاب آداب و رفتار و خلقیات عصر نویسنده است.

آثار ادبی نتیجه تعامل سه د سته عوامل هستند: زیستی، فرهنگی و تاریخی» (علایی، ۱۳۸۰: ۲۳). با پیدایش عقاید مارکسیستی و گسترش سریع آن در اواخر قرن نوزدهم میلادی و تحت تأثیر دیدگاه‌های کارل ماکس، اقتصاد دان و فیلسوف آلمانی (۱۸۱۸– ۱۸۸۳)، دیدگاه‌ها و نظریات مارکسیستی سایهٔ خود را بر بخش قابل توجهی از نظریه‌های جامعه‌شناختی و ادبی گسترد. «از نظر مارکس، اشکال گوناگون جامعهٔ ان سانی، در نهایت مبتنی بر ابزار تولید ا ست و اقت صاد نیز زیربنایی ا ست که سیا ست، حکومت، قانون، هنر و سرانجام ادبیات را پایه‌گذاری میکند» (عسگری، ۱۳۸٦: ٤۷). لوکاچ و به تبع وی گلدمن نیز کوشیدند تا مبانی نقد مارکسیستی را در نظریات خود به کار بندند.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد نقد جامعه‌شـــناختی در زبان و ادبیات عربی کتاب‌های ارزشـــمندی به نگارش درآمده که در این میان می‌توان به کتاب های "علم إجتماع الأدب مناهج و تطبیقات" نوشـــتهٔ ابراهیم فضل الله، "اتجاهات نظریة فی علم الإجتماع" اثر عبدالباسط عبدالمعطی و "الأدب للشـــعب" از ســـلامة موســـی اشـــاره نمود. در ایران نیز تاکنون در مبحث جامعه‌شـــناختی ادبیات عربی و به ویژه نوع رمان، مقاله‌های فراوانی نوشـــته شـــده که در این زمینه می‌توان به این موارد به عنوان نمونه اشـــاره نمود: "نقد جامعه شـــناختی رمان‌های سه‌گانهٔ احلام مستغانمی" نوشتهٔ عزت ملاابراهیمی و علی صباغیان، نشریهٔ فرهنگ و هنر، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۳. در این مقاله نویسندگان بر آن بوده‌اند تا بر پایهٔ رمانتیسم جامعه‌گرا، رمان‌های مستغانمی را از منظرگاه نقد جامعه‌شناختی تحلیل نمایند. "نقد جامعه‌شـــناختی رمان أوراق عصـــام عبدالعاطی در مجموعهٔ نیران صـــدیقهٔ از علاء أسوانی" نوشتهٔ علی گنجیان و رضوان جمشیدیان، دوفصلنامهٔ نقد ادب معاصر عربی، یازده پیاپی، ۱۳۹٤. نویســـنده در این مقاله تلاش داشـــته تا در پرتو نقد جامعه‌شـــناختی، ضـــمن بررســـی جنبه‌های زیبایی‌شـــناختی رمان، به نقد مضـــمون آن نیز که بی‌توجهی به اســـتعدادهای درخشـــان در عرصـــه‌ی علم و هنر در جامعهٔ مصـــری اســـت، بپردازد و در نهایت نیز اثبات می‌نماید که رمان‌های اســـوانی در کنار آثار دیگر نویســـندگان اجتماعی مصر مانند نجیب محفوظ در شکل‌گیری انقلاب مصر مؤثر بوده‌اند. در همین زمینه نیز می‌توان به مقاله‌های «نقد جامه شـــناختی عمارت یعقوبیان»، «نقد جامعه‌شـــناختی رمان صیادون فی شارع ضیق» و «نقد جامعه شناختی داستان الدار الکبیرة» اشاره نمود. این مقالات، علاوه بر مقاله‌ها و کتاب‌هایی اســـت که در حیطهٔ نقد جامعه‌شـــناختی رمان‌های فارسی به نگارش درآمده است؛ ولی با وجود فراوانی و ارز شمندی مقالاتی که در این زمینه به نگارش درآمده، تاکنون مقاله‌ای که به نقد جامعه‌شـــناختی رمان "شـــیکاگو" بپردازد، به چاپ نرسیده است. مقالهٔ حاضر درصدد است به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱.چه مسائلی باعث شده رمان شیکاگو قابلیت نقد جامعه‌شناختی بر پایهٔ نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی را داشته باشد؟
۲. ایدئولوژی حاکم بر این رمان چیست و چه تأثیری بر محتوای آن داشته است؟
۳. نویسنده با چه شیوه‌ای از مسائل و مشکلات اجتماعی حاکم بر جامعهٔ مورد بحث خود در رمان پرده برداشته است؟

چارچوب نظری پژوهش (شرح نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن)

نقد جامعه‌شناختی، ادبیات را از جنبهٔ فردی خود خارج کرده و آن را در گسترهٔ وسیع‌تری قرار می‌دهد که عبارت است از بررسی رابطهٔ متقابل ادبیات و جامعه. در این رابطه، ادیب نیز هرچند به عنوان آفرینندهٔ اثر ادبی، جایگاه خود را دارد ولی این جایگاه، فردی و شخصی نیست و ادیب از این نظرگاه، نمایندهٔ طبقهٔ اجتماعی خود به شمار می‌رود. «منتقدان و نظریه‌پردازان مختلفی در پیدایش سیر تکامل این علم سهیم‌اند؛ اما در این میان نقش جورج لوکاچ، منتقد مجار ستانی و لو سین گلدمن، منتقد رومانیایی به دلیل ارائهٔ نظریات جامع‌تر، بیش از دیگران است» (افضلی، ۱۳۹۵: ۵۸).

لوکاچ (۱۹۷۱– ۱۸۸۵) نظریهٔ خود را بر اساس رئالیسم واقع‌گرا بنا نهاد. «مکتب رئالیسم به منزلهٔ شکل یا فرم هنری‌ای است که به شایسته‌ترین نحو با مناسبات اجتماعی انطباق دارد» (مهرگان، ۱۳۸۸: ٦۰). لوکاچ بر این باور بود که جامعه و انسان کیان واحدی را تشکیل می‌دهند و رئالیسم واقعی باید از این دیدگاه به بررسی رابطهٔ جامعه و انسان بپردازد نه آنکه هریک را به صورت مستقل و جدا از هم بررسی نماید. رئالیسم لوکاچ ویژگی‌های منحصر بفردی دارد که باعث شده آن را رئالیسم اجتماعی یا رئالیسم بزرگ بنامد. این ویژگی‌ها عبارتند از:

پیروزی رئالیسم: به این معنا که واقعیت باید به عنوان یک اصل مسلم بر افکار و عقاید و جهت‌گیری‌های نویسنده غلبه نماید. «نویسنده باید با دلیری و بدون حب و بغض هرآنچه را در اطراف خویش می‌بیند صادقانه گزارش کند» (لوکاچ، ۱۳۸٤: ۱٦۹).

رئالیسم انتقادی: از نظر لوکاچ به این معنا است که نویسنده باید در اثر خود از تضادها و ناهنجاری‌های اجتماعی پرده برداشته و برانگیزانندهٔ مردم باشد (ر.ک: *همان*: صص ۲۶۷- ۲۵۸).

مردمی‌بودن: «مردمی‌بودن حقیقت ادبیات بزرگ باید بر این واقعیت استوار باشد که مسائل اصیل را در برترین سطح ممکن بیان کند و به کُنه عمیق‌ترین ریشه‌های درد و احساس و اندیشه و عمل آدمی راه یابد» (*همان*: ۲۶۳).

بعد از لوکاچ، لوسین گلدمن از شناخته‌شده‌ترین نظریه‌پردازان نقد جامعه‌شناختی به شمار می‌رود. گلدمن، دنباله‌رو نظریه‌های لوکاچ بود و به دیدگاه او مطالبی را افزوده و نظریه‌ای ارائه داد که آن را **"ساخت‌گرایی تکوینی"** نامید. «گلدمن به صراحت تمام، فاعل آفرینش‌های فرهنگی را نه یک فرد، بلکه جهان‌بینی یک جمع می‌داند که نویسنده به عنوان فردی برخاسته از میان جمع، به جهان‌بینی آن جمع، شکل هنری ویژه‌ای می‌بخشد» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۲۱). طبق نظریهٔ وی **"جهان‌نگری"** عبارت است از شیوهٔ اندیشه و تفکر حاکم بر یک دورهٔ مشخص زمانی یک ملت. مفهوم ساختار معنادار نخستین بار در نظریات گلدمن مطرح شد. «گلدمن مفهوم ساختار معنادار را علاوه بر توصیف وحدت ارگانیک اجزای یک اثر و ارتباط متقابل میان آنها، به معنای ساختار درونی اثر در نحوهٔ انعکاس جهان‌بینی مستتر در آن نیز به کار می‌برد. یعنی اینکه جهان نگری فلان طبقه یا گروه اجتماعی چگونه در یک اثر ادبی به عنصر سازنده جهان تخیلی متن تبدیل شده است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۱۵ – ۱۱۳). « ساختار معنادار از نظر گلدمن، جهان اثر ادبی است که برای پاسخ‌گویی به یک موقعیت خاص آفریده شده و محقق با درون‌فهمی به آن دست می‌یابد» (طلوعی و رضایی: ۱۳۸۶: ٦).

گلدمن در روش ساخت‌گرایی تکوینی خود به فاعل‌های جمعی و فرافردی اعتقاد دارد. «گلدمن فاعل جمعی و فاعل فرافردی را آفرینندهٔ راستین محصولات فرهنگی و به خصوص آثار ادبی می‌داند. بنابراین در بررسی‌های جامعه‌شناختی، عناصر معنادار به صورت پدیده‌هایی کاملا اجتماعی و نه فردی مطرح می‌شوند» (لوکاچ و فراروتی، ۱۳۷۷: ۲۲٤). او ارتباط بین انسان و جهان که بر پایهٔ تأثیر و تأثر شکل می‌گیرد را «دیالکتیک»

نامید. «گلدمن مفهوم دیالکتیک را از مارکس گرفت» (شـهبازی و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۰). وی در نقد تکوینی خود مبحث آگاهی فعلی(واقعی) و آگاهی ممکن را مطرح می‌کند و معتقد اسـت که پژوهشـگر اجتماعی نباید توان خود را به شـناخت آگاهی واقعی یعنی آنچه مردم در حال حاضـر به آن می‌اندیشـند محدود کند، بلکه باید دنبال آن باشـد که سطح واقعی آن آگاهی را دریابد که افراد یک گروه یا طبقه به واسطه دریافت آن بتوانند طرز تفکر خود را تغییر دهند ولی در دل گروه خود تغییرات عمیق اجتماعی که باعث بهم‌ریختن سـاختار طبقاتی آنها می‌شـود را تحمل ننمایند. در واقع در نقد اجتماعی، آگاهی ممکن به ماهیت خود گروه وابسـته اسـت. «سـاخت‌گرایی تکوینی در مجموع بررسـی سـاختار اجتماعی-تاریخی دوره‌ایسـت که در محتوای اثر ادبی به آن پرداخته می شود. بنابراین هدف اصلی در این روش، یافتن پیوندهای میان متن (ادبی یا فلسفی) و جهان‌بینی بر پس‌زمینهٔ تاریخی آنهاست» (علایی، ۱۳۸۰: ۲۷).

برای انجام این روش، گلدمن دو مرحله را معرفی می‌نماید؛ مرحلهٔ اول، دریافت نام دارد. در این مرحله، ناقد باید تلاش نماید تا متن ادبی را در چارچوب سـاختار درونی آن درک نماید و در مرحلهٔ دوم که تشریح نامیده می شود تلاش بر آن است تا اثر ادبی در قالب ساختارهای سیاسی و اجتماعی و تاریخی و اقتصادی جامعه توضیح داده شود.

خلاصه‌ای از رمان شیکاگو

این رمان از سـه داسـتان موازی تشـکیل شـده و اشـتراک برخی شـخصـیت‌ها در این داسـتان‌ها، آنها را به هم پیوند داده اسـت. یکی از این داسـتان‌ها قهرمانی به نام «ناجی عبدالصمد» دارد و شـیوهٔ روایت آن اول شـخص اسـت و به عبارت دیگر، این ناجی/ اسـوانی اسـت که حوادث داسـتان را برای خواننده تعریف می‌کند. دو داسـتان دیگر به شیوهٔ سوم شخص یا دانای کل روایت می شود. ناجی دانشجوی معترضی است که به علت مخالفت با حکومت حسنی مبارک، در مصر به مشکل برخورده و به ناچار برای ادامه تحصیل به شیکاگو می‌رود و در آنجا با مشکلات فراوانی دست به گریبان می‌شود

و درنهایت نیز به خاطر مخالفت با حکومت حسنی مبارک در آمریکا و به علت همکاری نهادهای امنیتی مصر و آمریکا، به جرم تروریست‌بودن دستگیر و روانهٔ سرنوشتی نامعلوم می‌گردد.

شیماء محمدی، قهرمان داستان دیگر این رمان است. وی قهرمان پروبلماتیکی است که در فضایی مابین سنت و مدرنیته گرفتار شده و قادر به تشخیص مسیر خود نیست و پس از ارتباط با یکی از دانشجویان پسر مصری، ناخواسته شده و مجبور به سقط جنین می‌گردد. شخصیت دیگر این رمان و قهرمان داستان سوم، دکتر صلاح، استاد دانشگاه الینوی است و با همسر آمریکایی خود زندگی می‌کند. او با وجود زندگی طولانی مدت در آمریکا، هرگز نتوانست گذشتهٔ خود را فراموش کند و در نهایت نیز بعد از یادآوری خاطرات گذشته و به ویژه نامزد مصری خود، دست به خودکشی می‌زند. سایر شخصیت‌های رمان مانند دکتر رأفت و سرتیپ صفوت و کارول و گراهام و احمد دنانه و... شخصیت‌های فرعی رمان هستند که در کنار شخصیت‌های اصلی ایفای نقش می‌کنند.

نقد جامعه‌شناختی رمان شیکاگو

همان‌گونه که گذشت، گلدمن به پیروی از لوکاچ و بر اساس نقد مارکسیستی، آثار ادبی را در دو مرحلهٔ دریافت و تشریح و در قالب نقد اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهد.

مرحلهٔ نخست: دریافت

پیش از جستجوی پیوندهای اثر ادبی و طبقات اجتماعی دوران نگارش آن، باید خود اثر و معنای درونی و ویژه‌اش را دریافت و دربارهٔ آن، در مقام جهانی مشخص از افراد و اشیای آفریدهٔ نویسنده‌ای که از رهگذر اثر با ما سخن می‌گوید، به ارزیابی زیبایی شناختی پرداخت (گلدمن، ۱۳۷٦: ۲۵۳). در این مرحله مواردی از قبیل موضوع رمان، شخصیت‌های آن و میزان آگاهی آنها از مسائل جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف. ساختارهای معنادار در رمان شیکاگو

ســـاختارهای معنادار رمان‌های اجتماعی در دل درون‌مایهٔ رمان، شـــکل می‌گیرند. «درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط هر اثری است؛ خط رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شـــود و وضـــعیت و موقعیت‌های داســـتان را به هم پیوند می‌دهد. به بیان دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشـــهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویســـنده در داســـتان اعمال می‌کند؛ به همین جهت اســـت که می‌گویند درون‌مایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۷٤). درون‌مایه «تم» معنی زیرین و پیامی است که نه از زبان شخصیت‌ها بلکه با کنش و محتوای داستان منتقل می شود (جزینی، ۱۳۷۸: ۳۹).

در رمان شیکاگو، ایدئولوژی نویسنده یعنی اسوانی، به عنوان نمایندهٔ قشر روشن‌فکر و تحصیل‌کردهٔ مصری در خارج از مصر، عنصر اصلی شکل‌دهندهٔ رمان است؛ امری که با دیدگاه گلدمن در نظریهٔ ســـاختارگرایی تکوینی در انطباق کامل قراردارد. از آنجا که اســـوانی، خود در شـــیکاگو تحصـــیل‌کرده، به عنوان یک دانشـــجوی معترض مصـــری از نزدیک با تمامی مسائل و مشکلات یک روشنفکر مصری که در خارج از کشور درس می‌خواند دســـت به گریبان بوده و از طرفی با تقابل ارزش‌های ســـنتی و فرهنگی خود با مدرنیتهٔ حاکم بر جامعهٔ آمریکا نیز درگیر بوده، همین امر را مبنای نگارش رمان شیکاگو قرار داده است.

در این رمان می‌توان شاهد مجموعه‌ای از شخصیت‌های پروبلماتیک و تماتیک که بیشـــتر آنها مصـــری و تحصـــیل‌کرده هســـتند، بود که هریک به گونه‌ای از این تعارض و تقابل فرهنگی رنج می‌برند و به جای تلاش برای رســـیدن به راه‌حلی برای برون‌رفت از این تعارض، در نهایت یا در مدرنیتهٔ آمریکا غرق‌شـــده و یا به خاطر عدم توانایی در بازگشت به خویش، دست به خودکشی یا فرار از واقعیت می‌زنند و یا توسط نهادهای امنیتی از صحنه حذف می‌گردند.

از آنجا که آوردن متن‌هایی از رمان در تأیید این ادعا، نیازمند صفحات فراوانی است به آوردن موردی مطالبی که بر اثبات درون‌مایهٔ ایدئولوژیک رمان صحه می‌گذارد بسنده

می‌شود: الف. صحبت‌های رأفت ثابت علیه مصر و مصریان (اسوانی، ۲۰۰۷: ۲۸ و بعد) ب. اشاره به فساد اداری در مصر و مقایسهٔ آن با آمریکا (*همان*: ۱۲۸ و بعد) ج. ارتباط‌دادن عقب‌ماندگی مصر به دین اسلام. (*همان*: ١٦٥) د. مقایسهٔ مصر و آمریکا و تقابل سنت با مدرنیته. (*همان*: ۲۳۱ و بعد) ه. وجود تبعیض در مصر به خاطر عقاید دینی و مذهبی. (*همان*: ٢٤٢) و. اشارهٔ مستقیم به ناهجاری‌های اجتماعی در مصر. (*همان*: ۳۸۳ و بعد) ز. نقد مستقیم حکومت جمال عبدالناصر و حسنی مبارک و زیر سوال‌بردن آنها. (*همان*: ٣٨٤ و بعد) که در مرحلهٔ تشریح، این موارد مورد بررسی دقیق‌تر قرار خواهندگرفت.

ب. شخصیت‌ها و آگاهی آنان

ویرجینیا وولف دربارهٔ اهمیت شخصیت در رمان می‌گوید: من معتقدم سروکار همهٔ رمان‌ها فقط با شخصیت است و فقط برای طرح و ترسیم شخصیت است که قالب داستان را طرح افکنده‌اند (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۳). ژان پل سارتر نیز معتقد است: اندیشه و نظریه‌ای در رمان وجود ندارد مگر اینکه از طریق روابط شخصیت‌ها با یکدیگر بیان‌شده باشد (سارتر، ۱۳۷۰: ۹۱ و ۹۲). به نظر جرج لوکاچ، شخصیت، مانند تمامی جهان رمان، در تسلط نویسنده است و نمی‌تواند از خویش هیچ توانایی در صحنهٔ رمان نشان‌دهد، مگر با ارادهٔ نویسنده. گلدمن در شخصیت رمان، نمایندهٔ گروه یا طبقهٔ اجتماعی‌بودن را می‌بیند و باختین، برای شخصیت رمان، استقلال و فعالیت آزادانه قائل می‌شود و تسلط نویسنده بر شخصیت را باعث محدودشدن عرصهٔ مکالمه در رمان می‌شمارد. آنچه در همهٔ این رویکردها به وضوح عیان است، اهمیتی است که شخصیت و شخصیت‌پردازی در نقد جامعه‌شناختی رمان دارد (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۵: ۱۱۲).

رمان واقع‌گرای اجتماعی این ویژگی را دارد که کردار و شرایط شخصیت‌ها را بر مبنای موقعیتی تاریخی و اجتماعی، به شیوه‌ای حقیقی، موضوع و مضمون خاص خود قرار دهد (نصر اصفهانی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۵۸). رمان شیکاگو یک قهرمان واحد ندارد و باید آن را در دستهٔ رمان‌های با شخصیت‌های متعدد قرار داد. «برخی از شخصیت‌ها، شخصیت‌های تماتیک هستند و تنها در خدمت بیان و القای درون‌مایهٔ داستان هستند...

و معمولاً نویسنده بسیاری از پیام‌ها و جنبه‌های درون‌مایهٔ داستان خود را از طریق شخصیت‌های فرعی در کشاکش ارتباط آن‌ها با یکدیگر و شخصیت اصلی نشان می‌دهد و برای اینکه جلب توجه نکند خودش را پشت این شخصیت‌ها پنهان می‌کند» (جزینی، ۱۳۷۸: ۳۹).

از زاویه‌ای دیگر، رمان شیکاگو را باید در زمرهٔ رمان‌های "مکان قهرمان" دانست. چرا که تمامی حوادث رمان در بستر یک مکان حقیقی و حاضر - شیکاگو - و یک مکان غیر حاضر - مصر - به وقوع می‌پیوندد. در کنار این قهرمان اصلی، در داستان شاهد حضور شخصیت‌های متعددی هستیم که هریک تماتیک بوده و کاربرد نمادگونه‌ای دارند که البته این امر یکی از ویژگی‌های اصلی رمان‌های اجتماعی است.

در رمان شیکاگو، احمد دنانه نمادی از طبقهٔ تحصیل‌کرده و در عین حال سرسپردهٔ دولت مستبد است. طارق و شیما نماد طبقهٔ تحصیل‌کرده‌ای هستند که به دور ازمسائل سیاسی و در انزوای فکری از جامعه زندگی می‌کنند. دنیس بیکر، استاد سالخوردهٔ آمریکایی، نماد طبقه‌ای اجتماعی از غرب است که به دور از تعصبات قومی و نژادی عمل می‌کند و حقیقت و عدالت را دغدغهٔ اصلی خود می‌داند. کارول، زن سیاه‌پوست آمریکایی و همسر گراهام، نماد جامعهٔ سیاه‌پوست آمریکاست که از انواع تعصبات نژادی و حق‌کشی‌ها به خاطر رنگ پوست خود رنج می‌برد. رأفت ثابت، نمادی از روشنفکران مصری است که در برابر زیبایی‌های ظاهری غرب، اصالت خود را باخته و در باتلاق غرب‌زدگی و شرق‌گریزی غرق شده‌اند و راه نجاتی ندارند. دکتر صلاح، نماد آن دسته از مصریانی است که با وجود زندگی در غرب، اصالت خود را فراموش نکرده و منتظر جرقه‌ای هستند تا باز به اصل خویش بازگردند. ناجی عبدالصمد، نمادی است از قشر تحصیل‌کرده و مخالف استبداد و حکومت‌های مستبد است که از جان و مال خود گذشته‌اند تا جامعه را به مسیر عدالت و حقیقت بازگردانند. صفوت شاکر نمادی از قدرت نظامی و اطلاعاتی حاکم بر مصر است که زمام امور را در دست داشته و با تهدید و تشویق و هر آنچه در اختیار دارد تلاش می‌کند تا صدای معترضان را در گلو خفه نماید. در نهایت دکتر کرم دوس نمادی از اقلیت قبطی مصر است که با وجود

استعدادهای فراوان و علی‌رغم عشقی که به وطن دارد، به خاطر دیدگاه‌ها و عقاید خاصش، مورد ظلم و ستم قرار گرفته و از تمامی حقوق عادی یک شهروند مصری محروم شده است. بنابراین می‌توان در رمان شیکاگو با ساختاری معنادار مواجه بود. رمان بر پایهٔ اعتراض نگا شته شده، اعترا ضی که در گلوی شخ صیت‌هایی پروبلماتیک فشرده شده و گاه به فریادی رسا تبدیل می شود و گاهی به صورت خودکشی، فرار از واقعیت، گریه و... خود را نشان می‌دهد. قهرمانان داستان هریک نمادی از طبقهٔ اجتماعی خود با همهٔ ویژگی‌های واقعی آن طبقه هستند و جهان‌بینی حاکم بر داستان، با آنچه در جهان واقعی – مصر و آمریکا – در جریان است، تطابق کاملی دارد. در کنار تمامی این موارد، اسوانی در ارائهٔ شخصیت‌های داستان و معرفی آنها چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیر مستقیم به خوبی عمل کرده و روابط حاکم بر ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر در رمان و ارتباط میان آنها در قالب تک‌گویی و... نیز به شیوه‌ای هنرمندانه ارائه شده که باعث تحکیم و استواری جنبه‌های ادبی این رمان شده است.

ج. قهرمان پروبلماتیک و آگاهی‌های فردی و اجتماعی

گلدمن قهرمان رمان را «شخصیت پروبلماتیک» می‌نامد. «اصطلاح شخصیت پروبلماتیک را نه به معنای فرد مسأله‌ساز، که به معنای شخصیتی به کار می‌بریم که زندگانی و ارزش‌هایش او را در برابر مسائل حل‌نشدنی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آن‌ها به دست آورد، قرار می‌دهند و این ویژگی است که قهرمان رمانی را از قهرمان تراژیک جدا می‌کند» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۶۰).

یکی از ویژگی‌های بارز رمان‌های اجتماعی، پویابودن شخصیت‌های آن و عدم انفعال در برابر رخدادهای جامعه ا ست. در رمان شیکاگو اگر از شخ صیت‌هایی مانند شیما و طارق که با توجه به موقعیت اجتماعی خود در رمان، شخصیت منفعل به شمار می‌آیند، صرف نظر شود، سایر شخصیت‌های رمان همگی افرادی پویا و درگیر در مسائل اجتماعی و سیاسی عصر خود هستند. این افراد در رمان در مورد مسائل جامعه

دیدگاه خاص خود را دارند، با هم مباحثه می‌کنند و حتی این صحبت‌ها گاهی منجر به درگیری لفظی و بدنی نیز می‌گردد. به عنوان نمونه زمانی که ناجی با یکی از هم دانشکده‌ای‌ها در مورد برخی مسائل شخصی که نمادی است از رابطه اعراب با اسرائیل به گفتگو و مجادله مشغول می‌شود در نهایت چاره‌ای جز درگیری بدنی با وی نمی‌یابد: «... این‌بار نتوانستم جلو خود را بگیرم، ناگهان یقه پیراهنش را گرفته و فریاد زدم: مؤدب باش وگرنه سرت را متلاشی می‌کنم. من با دست راستم او را گرفتم و خوشبختانه دست چپم آزاد بود چون او با لگد به شکمم کوبید و من به عقب پریدم واینکار باعث شد شدت ضربه گرفته شود... او را به سمت خود کشیدم وبا دست راست مشتی به صورتش کوبیدم... و خون از بینیش فوران کرد». (اسوانی، ۲۰۰۷: ۲۸۴).

اسوانی به خوبی توانسته است ضمن حفظ شخصیت‌های رمان خود در چارچوب گروه هایی که برای آنها آفریده (آگاهی فعلی)، این شخصیت ها را در مباحث و چالش‌های سیاسی - اجتماعی فراوانی درگیر نماید. هرچند هیچ کدام از شخصیت‌های رمان، در پایان دچار تحولی که منجر به تغییر طبقهٔ اجتماعی آنها گردد، نمی‌شوند ولی در سطح آگاهی‌های آنها تغییراتی حاصل می‌گردد که منجر به برخی جهت‌گیری‌های بعضاً نامحتمل از آنها می شود. این امر در سطح انتقال داده‌ها از مرحلهٔ آگاهی فعلی به آگاهی ممکن رخ می‌دهد. اسوانی به خوبی توانسته است این انتقال را در رمان خود نشان دهد. سخنرانی دکتر صلاح در مقابل حسنی مبارک و عدم توانایی وی در خواندن متنی اعتراضی که از قبل برای آن آماده شده بود از این جمله است. او که به عنوان عضوی از انجمن مخالفان مبارک قرار بود سخنرانی تند و آتشینی را علیه وی ارائه دهد اینگونه سخنان خود را آغاز می‌کند: «سرور ارجمند و رئیس جمهور گرامی؛ به از جانب خود و به عنوان نماینده تمامی مصری‌های مقیم شیکاگو به شما خیر مقدم عرض نموده و با همه وجود از شما بخاطر آنچه برای مصر انجام داده‌اید تشکر می‌کنیم.» (*همان*: ٤٣٠)، اختلاف دیدگاه مصریان ساکن آمریکا در مورد مصر و گفتگو و اعلام عقیده و تغییر جهت‌گیری در این زمینه و حتی مقایسه آمریکا و مصر توسط شیماء و شک وی به اعتقادات قبلیش نمونه‌ای از این انتقال داده ها و تغییر سطح آگاهی فعلی به آگاهی

ممکن است که یکی از ویژگی‌های نقد ساخت‌گرایی تکوینی لوکاچ به شمار می‌رود. به عنوان نمونه به این سخنان شیماء که به عنوان یک مسلمان معتقد و مذهبی و مخالف سرسخت سیاست‌های آمریکا وارد این کشور شده می‌توان اشاره نمود: «آیا خداوند تبارک و تعالی اعمال ما آمریکایی‌ها را به گونه‌ای متفاوت جزا می‌دهد؟ آمریکایی‌ها بدترین گناهان را انجام می‌دهند...ولی گویا خداوند از آنها عصبانی نیست چون به جای عذاب به آنها ثروت و علم و قدرت داده تا قدرتمندترین کشور دنیا شوند... چرا وقتی ما مسلمانان گناهی انجام می‌دهیم خداوند ما را عذاب می‌کند ولی با آمریکایی‌ها تا این حد نرمش به خرج می‌دهد؟» *(همان:* ۲۳۱) بنابراین می‌توان شاهد رمانی سیاسی اجتماعی بود که در آن از تقابل سنت و مدرنیته، اختلاف دیدگاه‌ها، تبعیض، محرومیت از حقوق اجتماعی به خاطر عقاید مذهبی یا سیاسی، دیکتاتوری و استبداد داخلی و مسائلی از این دست سخن به میان آمده و حوادث رمان پیرامون این محورها می‌گردند و به تبع آن ساختارهای سیاسی و اجتماعی رمان بر پایهٔ این موارد شکل می‌گیرد. در نتیجه در رمان طبقه‌های مختلفی مانند افراد آزادی‌خواه، قربانیان تبعیض نژادی و دینی، منفعت‌طلبان، سنت‌گرایان و افراد از خودبیگانه را می‌توان دید که در پی آن، پارادوکس‌ها و متغیرهای مختلفی را شکل می‌دهند که مهم‌ترین آنها در تقابل جامعهٔ سنتی مصر با جامعهٔ مدرن آمریکا از یک طرف و تقابل قشر تحصیل‌کرده و روشن‌فکر مصری با حکومت یک‌سونگر و دیکاتورمآب حسنی مبارک از طرف دیگر نمود می‌یابد.

رمان نیز در ابتدا با این تقابل‌ها وتضادها شروع می‌شود ولی در نهایت، نه تنها نتیجهٔ مطلوب خواننده، یعنی موفقیت و پیروزی مخالفان حکومت حسنی مبارک، به وقوع نمی‌پیوندد، بلکه برعکس این نظام حکومتی است که با همکاری نهادهای امنیتی آمریکا، موفق به حذف فیزکی و فکری مخالفان خود می‌گردد. جدول زیر خلاصهٔ نتایج به دست آمده از دو مبحث اخیر را نشان می‌دهد:

شخصیت	نماد	نوع آگاهی
احمد دنانه	قشر تحصیل‌کرده ولی سرسپردهٔ حکومت و تحت فرمان آن	آگاهی ممکن (پیو سته در تلاش برای تغییر شرایط است)
طارق و شیما	قشر تحصیل کرده ولی بی‌تفاوت به م سائل سیا سی و اجتماعی	آگاهی فعلی (تلاشی برای تغییر وضعیت، دیده نمی‌شود)
کارول (زن سیاه‌پوست)	سیاه‌پوستان آمریکا	آگاهی ممکن...
رأفت ثابت	قشر روشنفکر و خودباخته	آگاهی فعلی...
ناجی عبدالصمد	قشر روشنفکر ومبارز	آگاهی ممکن...
دکتر صلاح	قشر روشنفکر و سرخورده	آگاهی ممکن...

د. دگرگونی شخصیت‌های رمان

از آنجا که رمان‌های اجتماعی منطبق بر حوادث واقعی جامعه نو شته شده‌اند، می‌توان در آن شاهد دگرگونی و تحول منطقی شخصیت‌ها و قهرمانان داستان بود. این امر در رمان‌های اجتماعی نه تنها عادی، که مورد توقع و انتظار خواننده است.

هرچند اسوانی، ابتدا و انتهای زمانی رمان را مشخص ننموده، اما از روند اتفاقات داستان این‌گونه برمی‌آید که حوادث رمان در یک فاصلهٔ کوتاه زمانی - حداکثر یک سال- به وقوع پیوسته باشد. با این وجود در شخصیت‌های رمان دگرگونی‌های اساسی و منطبق با واقعیت‌های جامعه (مصر و آمریکا) به وقوع می‌پیوندد. خودکشی دکتر صلاح، از هم‌پاشیدگی زندگی آرام دنیس بیکر، کشته‌شدن دختر دکتر رأفت ثابت، د ستگیری ناجی‌عبدال صمد، طلاق دکتر دنانه از هم سرش، باردار شدن شیما و سقط جنین وی و... از جمله دگرگونی‌هایی است که شخصیت‌های رمان با آن دست به گریبان می‌شوند.

در زمینهٔ شیوهٔ اندیشه و ایدئولوژی شخصیت‌ها باید گفت که شخصیت‌های اصلی رمان از ابتدا تا انتهای آن بر همان دیدگاه‌های فکری خود باقی‌مانده و تحولی اساسی در طرز فکر و جهان‌بینی آنها م شاهده نمی شود که البته این امر به خاطر محدودیت فا صلهٔ

زمانی که حوادث رمان در آن اتفاق می‌افتد، عادی اســـت. با توجه به آنچه در مورد شخصیت‌های رمان اتفاق افتاده، باید گفت که اسوانی توانسته آینده‌ای محتمل را برای شـــخصـــیت‌هایش رقم بزند، به گونه‌ای که خواننده تعارضـــی میان آنچه در رمان اتفاق افتاده با آنچه ممکن اســت در عالم واقع رخ دهد، نمی‌یابد و این امر بر ارزش هنری اثر وی می‌افزاید.

مرحلهٔ دوم: تشریح

طبق نظریهٔ گلدمن، در مرحلهٔ تشریح، ساختار سیاسی-اجتماعی جامعه در دل ساختار اثر ادبی مورد بررسی و تشریح قرار می‌گیرد. در این زمینه باید به مسائلی مانند بسترهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی که رمان در آن شکل گرفته، آگاهی‌های سیاسی و اجتماعی قهرمانان رمان، اعتراض به وضع موجود و مسائلی از این دست و میزان انطباق آنها با واقعیت‌های جامعه توجه شود.

الف. بررسی بستر تاریخی، سیاسی و اجتماعی رمان شیکاگو

اسوانی حوادث داستان را در سال‌های آخر ریاست‌جمهوری حسنی مبارک نگاشته است. سال‌هایی که مصر به ظاهر با حکومت جمهوری و در واقع با دیکتاتوری به نام مبارک و به صورت استبدادی اداره می‌شد. «مبارک در طول دوران حکومت خود، برای پیشبرد اهداف سیاسی ازجمله مشروعیت‌بخشی به نظام حکومتی‌اش از ارتش که نهادی غیرمردمی بود حمایت و پشـتیبانی‌می‌کرد. در دورهٔ زمانی ۱۹۵۲ تا ۱۹۷۰م، ارتش مصـر در نهادهای دولتی و تصـمیم‌گیری سـیاسـی به‌طور مسـتقیم مداخله می‌کرد. به‌تدریج از دهه ۱۹۷۰م، نقش تابع نظام جمهوری برای نیروهای مسلح ساخته شد و رهبران سیاسی از منافع نظامیان پاسداری‌کردند» (ماضی، ۲۰۰۸: ۸۷). سیطرهٔ نهادهای سیاسی و امنیتی بر تمامی زوایای زندگی مردم، ترس از دولت، فساد اداری و سیاسی، رواج رشوه‌گیری و انجام کارها بر اساس روابط و نه ضوابط از مهم‌ترین ویژگی‌های جامعهٔ مصری در این

سال‌ها است. «نیروی محرک بسیج انقلابی مصر، جنبش جوانان یا اقشار اجتماعی متشکل از دانشجویان و فارغ‌التحصیلانی بودند که از اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی کشور راضی نبودند» (المدینی، ۱۱:۲۰۱۱).

با توجه شرایط سیاسی اجتماعی مصر و نیز نمادین‌بودن شخصیت‌های رمان می‌توان سرتیب صفوت را نمادی از سیطرهٔ نظام امنیتی بر زندگی افراد دانست. اسوانی وی را نمایندهٔ موفقی از افسران نظامی طرفدار حکومت مصر معرفی می‌کند. فردی که برای پیروزی و سربلندی حکومت حسنی مبارک از تمامی راه‌های شکنجه استفاده می‌کند تا جایی که برای گرفتن اعتراف از متهم، حتی به اموری مانند تعرض به همسر یا مادر یا دختران فرد متهم نیز دست می‌زند. « صفوت همسر یا مادر یا خواهر متهم را دستگیر می‌کرد و به سربازان خود دستور می‌داد لباس‌های آن زن را به تدریج از تن او خارج کنند... تا جایی که متهم به تمامی موارد خواسته شده از وی اعتراف می‌کرد» (أسوانی، ۲۰۰۷: ۳۰۰). با احترام فراوان، با توجه به زبان مقاله و نیز در نظر گرفتن این نکته که هدف از آوردن این نمونه‌ها، آشنایی خواننده با مضمون است و نه شیوهٔ نگارش نویسنده، ضروری می‌نماید که مطالب مد نظر در رمان، به صورت ترجمه به خواننده ارائه گردد تا برای تمامی مخاطبین مقاله و نه فقط دانش‌جویان و دانش‌آموختگان و اساتید رشته عربی، قابل استفاده باشد. این امر در تمامی مقاله به همین صورت انجام گرفته است. اگر متن اصلی رمان در مقاله آورده شود لازم است تمامی آنها در پی‌نوشت ترجمه شوند و این امر تعداد صفحات مقاله را بی‌جهت اضافه می‌نماید. مستدعی است در این امر – یعنی ارجاع به متن اصلی رمان به زبان عربی – تجدید نظر فرمایید. با سپاس فراوان

«فروپاشی حکومت مبارک محصول استمرار و انباشت سه دهه حاکمیت ترور و وحشت، به‌کارگیری قانون اضطراری، محدودیت حقوق مدنی و سیاسی شهروندان و احزاب، فساد سیاسی مقامات و فقدان انتخاب آزاد و رقابتی و گسترش تقلب به منظور ممانعت از ورود مخالفان و همین‌طور استقرار نظامی حامی‌پروری بوده است» (نبوی، ۱۳۹٤: ۳۰). نمونهٔ این امر در رمان نیز به خوبی مشهود است. هنگامی که صفوت شاکر بدون اجازه وارد آپارتمان ناجی می‌شود در جواب اعتراض ناجی می‌گوید: «خودم را

برای نوشیدن فنجانی قهوه با تو دعوت کردم» (أ سوانی، ۲۰۰۷: ۳۵۶). در ادامه و بعد از صحبت‌های ناجی و صفوت، وی اینگونه از جانب صفوت تهدید می شود: «اگر دست از جمع کردن امضا [علیه حسنی مبارک] برنداری، با تو کاری می‌کنم که به مخیله‌ات نیز خطور نمی‌کند» (*همان*).

سرسپردگی پنهان حکومت مصر به کشورهای غربی به ویژه آمریکا و فاصله‌گرفتن از مردم و از دست‌دادن جایگاه مردمی دولت نیز از دیگر ویژگی های سال های ریاست‌جمهوری حسنی مبارک بر مصر به شمار می‌رود. «مزدوری مبارک برای آمریکا یکی از مهم‌ترین آثار حکومت مبارک است. پشتیبانی او از آمریکا در جنگ خلیج فارس از مصادیق بارز این امر است» (کریمی، ۱۳۸۲: ۷۸). در این زمینه نیز شاهد مواردی در رمان هستیم که با حقیقت خارجی انطباق کامل دارد. «تأکید می‌کنم که حکومت مصر مانند کوه پابرجاست و ارتباطی تنگاتنگ با دولت آمریکا دارد... تا زمانی که حکومت مصر در راستای مصالح آمریکا حرکت می‌کند، دولت آمریکا با او کاری ندارد» (اسوانی، ۲۰۰۷: ۳۵۸). و در جای دیگر: «اگر حمایت آمریکا نبود، حکومت مصر حتی یک روز نیز دوام نمی‌آورد» (*همان*: ۳٦۱).

در هر صورت با در نظر گرفتن حوادث رمان شیکاگو و شخصیت‌های آن، می‌توان ادعا نمود که اسوانی حوادث داستان را بدون دخالت‌دادن دیدگاه‌های شخصی و فردی خود و در تطابق کامل با جامعهٔ مصر و دیدگاه جمعی (ایدئولوژی حاکم بر طبقهٔ خود یعنی قشر روشنفکر و تحصیل‌کردهٔ خارج از مصر) به نگارش در آورده است. اظهار نظر در مورد حکومت عبدالنا صر – که حسنی مبارک وارث نظام حکومتی وی بود – و نقد آن نیز در همین راستا قرار می‌گیرد. هنگامی که دکتر صلاح پس از سالها با نامزد مصری خود زینب تماسی تلفنی برقرار می‌کند و در مورد اوضاع نابسامان مصر مطالبی می‌شنود از زینب اینگونه می‌پرسد: «آیا عبدالناصر مسئول همهٔ این‌ها نیست؟... با خنده پاسخ داد: آیا می‌خواهی دعواهایمان را در مورد عبدالناصر از سر بگیریم؟... بزرگترین خطای عبدالنا صر این بود که او دموکرا سی را برای ما محقق‌نکرد و حکومتی نظامی را برجای گذا شت تا افرادی که نسبت به او وفاداری و لیاقت کمتری دا شتند [حسنی مبارک] آن

را به ارث برند» (*همان*: ۳۸۲). منابع تاریخی نیز این‌گونه به این حقیقت اشاره می‌کنند: «در بین مبادی سه‌گانهٔ ناصر یعنی ایجاد ارتش قوی، برپایی عدالت اجتماعی و زندگی دموکراتیک، تنها ایجاد ارتش قوی واقعیت پیدا کرد. اصل عدالت اجتماعی... جای خود را به ظلم اجتماعی داد» (عوض، ۱۹۸۷: ۶۶). در کنار این امر، به وقوع پیوستن حوادث داستان در بستری مکانی خارج از مصر – شیکاگو- از یک طرف به جذابیت رمان کمک شایانی نموده و از طرف دیگر محدودهٔ آزادی‌های فردی و اجتماعی قهرمانان داستان را در بیان دیدگاه‌های شخصی و عقیدتی خود بازنموده است. در نتیجه هر شخصیت در رمان بدون ترس از فشارهای خارجی و سیستم‌های امنیتی، به راحتی به بیان دیدگاه‌های خود می‌پردازد. جمع این مؤلفه‌ها به اسوانی کمک نموده تا رمانی اجتماعی سیاسی بیافریند که در آن ساختاری معنادار و منطبق بر واقعیت‌های اجتماعی نهفته در مصر در دههٔ آخر حکومت حسنی مبارک قابل مشاهده باشد.

ب. بازتاب ساختارهای معنادار رمان در بستر جامعه

یکی دیگر از ویژگی‌های رمان‌های اجتماعی که ریشه در رابطهٔ متقابل هنر و جامعه از دیدگاه نقد جامعه شناختی دارد، ظهور و بروز بستر اجتماعی حقیقی جامعه در رمان است، نه آن بستری که نویسنده خود را خالق آن می‌داند. بدین معنا که نگارندهٔ رمان اجتماعی از آنجا که نمایندهٔ یک طبقهٔ اجتماعی خاص است، بر اساس نقد جامعه‌شناختی باید همهٔ تلاش خود را به کاربندد تا بتواند جامعه را همان‌گونه که هست (رئالیسم اجتماعی) نه همان‌گونه که دوست دارد (رمانتیسم اجتماعی/جامعه‌گرا) در آثار خود برجسته سازد.

با توجه به آنچه گذشت، اسوانی تلاش داشته تا محیط اجتماعی پیدا (شیکاگو) و ناپیدای (مصر) در رمان خود را به همان شیوه که هست در اثر خود به نمایش گذارد. نوع صحبت اسوانی از محیط غیر اخلاقی و بعضاً متوحش شیکاگو از یک طرف و نیز ناهنجاری اداری و سیاسی موجود در جامعهٔ مصر از طرف دیگر، مؤید این دیدگاه است. آنچه در مرحلهٔ دریافت و در مبحث دگرگونی شخصیت‌های رمان بیان شد نیز

در همین راستا قرار می‌گیرد. چنانچه ملاحظه شد، دگرگونی شخصیت‌های رمان تقریبا به طور کامل در جهت منفی قرار داشت؛ تنها استثنا در این مورد ناجی عبدالصمد بود که آن‌هم بدون تغییر و نه با تغییر مثبت همراه بود. در حقیقت تلاش اسوانی چیزی جز به تصویرکشیدن جامعهٔ مصری (چه در مصر و چه در آمریکا) با کمی چاشنی بدبینی، نیست. «در کنار عوامل سیاسی، تبیین‌های اجتماعی و اقتصادی نیز با تمرکز بر بی‌عدالتی اجتماعی، شکاف‌های فرهنگی و اقتصادی، افزایش میزان بیکاری و فقر، فساد حلقهٔ نزدیکان مبارک و رانتیریسم، پاسخی را برای چرایی سقوط مبارک فراهم می‌کند» (نبوی، ۱۳۹٤: ۳۱). البته وی در برابر ناهنجاری‌های اجتماعی شیکاگو نیز همین عملکرد را از خود نشان می‌دهد.

به عنوان نمونه اسوانی از زبان رأفت ثابت علیه مصر و هر آنچه رنگ و بوی مصری دارد سخن می‌گوید: «مصری‌ها به خاطر خود علم و دانش به سراغ آن نمی‌روند... آنها مدرک ارشد یا دکترا می‌گیرند... تا پست و مقامی به دست آورند... برای اینکه مدرک ارشد خود را به دیوار مطبش آویزان کند و بیماران را قانع کند که توانایی درمان آنها را دارد.» (أسوانی، ۲۰۰۷: ۲۷)، یا دکتر صلاح را به عنوان یک دکتر مصری، محتاج ازدواج با یک خدمتکار آمریکایی می‌داند تا از این راه بتواند اقامت آمریکا را بگیرد: « صلاح، تو می‌خواستی تابعیت آمریکا بگیری، بنابراین به میخانه رفته‌ای و با یک خدمتکار بینوا و مطلقه و تنها آشنا شده‌ای...تا با تو ازدواج کند و به واسطهٔ آن تابعیت بگیری.» *(همان:* ۱۲۵) و ده‌ها مورد مشابه دیگر که همگی در تطابق با رخدادهای سیاسی-اجتماعی مصر در دههٔ آخر حکومت حسنی مبارک است و نتیجهٔ آن هم اعتراض گسترده و یک‌پارچه به حکومت حسنی مبارک از سوی شخصیت‌های رمان است.

ج. اعتراض به وضع موجود

یکی از ویژگی‌های رمان‌های اجتماعی، فریاد اعتراض رسا و یا نهفته‌ای است که در شخصیت‌های رمان وجود دارد. اسوانی به تمامی شخصیت‌های بازی رمان، مجال و زمینهٔ اعتراض می‌دهد، اعتراضی که خود، پژواکی است از اعتراض مردم مصر به سال‌ها

حکومت دیکتاتورگونهٔ حسنی مبارک. «مبارک در دههٔ ۹۰ میلادی عمده مطالبات گروه‌های سیاسی مخالف برای ایجاد اصلاحات را رد و سعی کرد تا روند و ساز و کارهای دموکراتیک را برای جلوگیری از تقویت و نقش‌آفرینی گروه های مخالف، محدود و کنترل کند. در سراسر دههٔ ۹۰ م رژیم مبارک به سرکوب شدید مخالفان خود مشغول بود و این امر با گذشت زمان، شدتی بیشتر پیدا می‌کرد» (صالحی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳۹). خود حسنی مبارک نیز نه تنها از این امر آگاه بود که حتی آشکارا بر آن صحه می‌گذاشت تا جایی که در یکی از سخنرانی‌های خود اعلام کرده بود که «امیدوارم از آزادی‌های موجود در مصر برای برهم زدن امنیت ملی استفاده نشود که دراین صورت به کسی رحم نخواهم کرد» (مقدس و اکوانی، ۱۰۱:۱۳۹۱).

هر کدام از تیپ‌های شخصیتی داستان شیکاگو، به نوعی به وضعیت موجود خود اعتراض می‌کند. این اعتراض یا در دل واژه‌ها و سخنان نمود می‌یابد و یا در رفتار و کردار شخصیت‌ها به منصهٔ ظهور می‌رسد. گریهٔ کارول همسر گراهام به خاطر اخراج از کار بدون هیچ دلیلی جز رنگ سیاه پوستش و تن‌دادن وی به تبلیغ‌های نیمه مستهجن برای برخی محصولات زنانه یکی از این‌گونه اعتراض‌ها است که با نوعی یأس و سرخوردگی و شکست همراه است، چرا که گوش شنوایی برای آن وجود ندارد: «کارفرما مانند خوک بود، به محض اینکه دید من سیاهپوستم مصاحبه را تمام کرد و گفت بعدا به من زنگ می‌زند...با من مانند یک خدمتکار برخورد کرد...چقدر احساس خواری می‌کنم.» (اسوانی، ۲۰۰۷: ۱۹۷).

در عالم واقع نیز اعتراضات گسترده سیاهان در کشورهایی مانند فرانسه و آمریکا و... جز سرکوب، نتیجهٔ دیگری برای آنها دربر نداشته است. سخنان رأفت ثابت علیه مصر و نپذیرفتن اصالت مصری خود و تأکید فراوان بر آمریکایی بودنش «با توجه به اینکه من زمانی – در گذشته‌ها – مصری بوده‌ام خوب می‌دانم که مصری‌ها چگونه می‌اندیشند.» (*همان*: ۲۷) نیز در همین مقوله قرار می‌گیرد. در حقیقت رأفت ثابت با بیان نفرت شدید از مصری‌ها و ستایش بیش از حد آمریکایی‌ها نوعی فرار به جلو داشته و به مصری‌بودن خود اعتراض دارد. اعتراضی که از همان نقطهٔ شروع محکوم به شکستی

ناامیدکننده است؛ تا جایی که از سوی دخترش نیز به مصری‌بودن (در معنای منفی آن) محکوم می‌گردد.

ناجی عبدالصمد را باید نمایندهٔ تام و تمام فریاد اعتراض در رمان شیکاگو دانست. وی که در مصر از معترضان حکومت حسنی مبارک بوده بعد از اخراج از دانشگاه و به نوعی پناهنده‌شدن به آمریکا نیز دست از اعتراض‌های خود برنداشته و با مشکلات فراوانی نیز روبرو می‌شود، تا جایی که معشوقهٔ او که دختری یهودی است وی را ترک‌کرده و سرانجام با همکاری پلیس ضد تروریسم آمریکا و مصر و با ادعای اتهاماتی علیه وی، به جرم تروریست‌بودن دستگیرشده و عازم سرنوشتی نامعلوم می‌گردد.

در نهایت باید گفت رمان شیکاگو به نوعی رمان اعتراض است، اما اعتراض‌های معترضان در این رمان تقریبا هیچ‌گاه به نتیجهٔ مطلوب نمی‌رسد و در نهایت شخص معترض یا تسلیم می‌گردد و یا به نوعی نابود می‌شود. البته این دیدگاه اسوانی، بیشتر به خاطر برانگیختن مصریان علیه آنچه در جامعهٔ مصری و در زیر لایه‌های پنهان آن در جریان بوده، بر رمان حاکم گشته است. به عبارت دیگر اسوانی خواسته با این عمل، ضمن تزریق جهان‌بینی طبقهٔ اجتماعی خود در قالب رمان به جامعهٔ مصری، مردم مصر را به قیام علیه این ناعدالتی‌ها تشویق نماید. در نهایت نیز قیام مردم مصر علیه حسنی مبارک و سرنگونی نظام وی نتیجهٔ پایانی بود.

نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر به نقد جامعه‌شناختی رمان شیکاگو نوشتهٔ علاء الأسوانی برپایهٔ نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن اختصاص داشت. با مطالعهٔ رمان شیکاگو و ساختار درونی اثر، مشخص شد که این رمان امکان بررسی و نقد جامعه‌شناختی را داراست. زیرا اسوانی با اثرپذیری از محیط اجتماعی مصر دست به نگارش آن زده تا از طریق شخصیت‌های رمان، که بیشتر آنها نمایندهٔ قشر روشنفکر و تحصیل‌کردهٔ مصر هستند، بتواند پرده از برخی آفت‌های اجتماعی پیدا و پنهان در این طبقه برداشته و آنها را به

نقد و اعتراض بکشـــاند. هرچند این رمان درون‌مایه‌ای ســـیاســـی اجتماعی دارد، ولی اســـوانی تمامی تلاش خود را به کاربرده تا در کنار نقد جامعهٔ مورد نظر، هیچ‌گاه دیدگاه‌های فردی و شخصی خود را به صورت غیر منطقی و یک‌سویه به فضای رمان حاکم نگرداند؛ ولی در عین‌حال دیدگاه ایدئولوژیک خود مبنی بر ناراضـــایتی کلی از حکومت مصر را بر زبان شخصیت‌های تماتیک رمان جاری می‌سازد.

اسوانی به خوبی توانسته میان جهان اجتماعی رمان که فضایی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است با قشر تحصیل‌کرده و روشن‌فکر مصری، ارتباطی عمیق و تنگاتنگ ایجاد کند و همین ارتباط به عنصـر سـازندهٔ جهان تخیلی رمان شـیکاگو بدل می‌گردد؛ به این معنا که تمامی حوادث رمان به نوعی به این طبقه مربوط است و نتایج به دست آمده از آن هم مســـتقیما بر همین طبقه اثر می‌گذارد. بنابراین موضـــوعات محوری این رمان عبارت است از تقابل سنت و مدرنیته، نارضایتی قشر تحصیل‌کرده و روشن‌فکر مصری از حکومت حسنی مبارک، فساد سیاسی و اداری حاکم بر مصر و تبعیض و اعمال فشار و محرومیت به خاطر اعتقادات مذهبی.

تقابل سنت و مدرنیته در رمان در برخورد شخصیت‌های تحصیل‌کرده‌ای مانند ناجی عبدالصمد، دکتر صلاح، دکتر کرم و... با فرهنگ آمریکایی و تقابل آن با فرهنگ مصری بروز و نمود می‌یابد. در عالم واقع نیز تقابل سـنت و مدرنیته به ویژه در اواخر حکومت حسنی مبارک جامعهٔ مصر را با بسیاری از چالش‌ها روبرو کرده بود. نارضایتی قشر تحصـــیل‌کرده و روشـــن‌فکر مصـــری از حکومت حســـنی مبارک نیز در ابعاد مختلف وجودی آن در رمان شیکاگو به تصویر کشیده شده؛ این نارضایتی‌ها دلایل سیاسی، عقیدتی و مذهبی مختلفی داشـــته ولی در نهایت نتیجهٔ واحدی را در پی دارد؛ در عالم واقع نیز یکی از اصلی‌ترین مخالفان حکومت مصر در جریان انقلاب، قشر تحصیلکرده بوده است.

فساد سیاسی و اداری و بروکراسی حاکم بر مصر که با استناد به منابع تاریخی بیان شده بود نیز در رمان شیکاگو نمود مشخص و بارزی داشت. برخی ساختارهای معنادار

دیگر رمان مانند اعتراض سیاه‌پوستان به وضعیت خود، از هم‌پاشیدگی بنیان خانواده در آمریکا، از خودبیگانگی فرهنگی برخی از رو شنفکران م صری و... نیز در تطابق کامل با عالم خارج و بستر اجتماعی جامعه قرار دا شت. از طرفی رمان شیکاگو را باید نمایندهٔ تمام عیار یک رمان معترض نیز دانست. شخصیت‌های رمان در برابر مسائل جامعه واکنش نشان می‌دهند، اعتراض می‌کنند، از آرمان‌های خود دفاع می‌کنند و در برابر مخالفان موضع تهاجمی می‌گیرند.

در کنار این موارد ا سوانی در زمینهٔ عنا صر دا ستان نیز در رمان خود به خوبی عمل کرده و توانسته حوادث داستان را در بستری ادبی و زبانی شیوا و رسا به خواننده ارائه دهد. همهٔ این عوامل باعث شده تا رمان شیکاگو به عنوان به رمان موفق و کارآمد هم در زمینهٔ اجتماعی و هم در عر صهٔ دا ستان نوی سی در ک شورهای عربی مطرح شده و جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص دهد.

منابع و مآخذ

– آلوت، میریام (۱۳۸۰) **رمان به روایت رمان نویسان**. ترجمه: علی محمد حق‌شناس. چاپ دوم، تهران: مرکز.

– اسوانی، علاء (۲۰۰۷م) **شیکاجو**، چاپ اول، مصر: دار الشروق.

– افضلی، زهرا ، صلاح الدین عبدی و میترا خدادادیان (۱۳۹۵) «**نقد رمان عمارت یعقوبیان اثر علاء الأسوانی بر اساس نظریهٔ رئالیسم در نظریهٔ جامعه‌شناختی جورج لوکاچ**»، دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال ششم، دوازده پیاپی: صص ۸۰– ۵۷

– جزینی، محمد (۱۳۸۷) **پنج مقولهٔ تئوری در ادبیات داستانی**، چاپ اول، تهران: نشر نحل.

– سارتر، ژان پل (۱۳۷۰) **ادبیات چیست؟** ترجمه: ابوالحسن نجفی و م صطفی رحیمی. چاپ هفتم، تهران: کتاب زمان

– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمه: عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، نشر طرح نو.

– شـــهبازی، آرزو، مریم حســـینی و عســـگر عســـگری حســـنکلو (۱۳۹۳) «**نقد ســـاختارگرایی رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود**»، فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال دوم، شماره سوم، بهار ۱۳۹۳: صص ۹۱- ٦٦

– صالحی، سید جواد، عباس فرح بخش و ایوب فرج زاده (۱۳۹۱) «**طبقهٔ متوسط جدید و جالش‌های سیا سی حکومت م صر از دهه ۱۹۸۰ تا ۲۰۱۱ میلادی**»، ف صلنامهٔ مطالعات جهان ا سلام، سال اول، شماره ۱، صص١٤٦-١٢٥.

– طلوعی وحید و محمد رضـــایی (پاییز ١٣٨٦) »**ضـــرورت کاربســـت ســـاختارگرایی تکوینی در جامعه شنا سی ادبیات (ساختارگرایی تکوینی در مقام روش)**»، مجلهٔ جامعه شنا سی ایران. شمارهٔ ۳، دورهٔ هشتم: صص ۲۷- ۳.

– عســـگری حســـنکلو، عســـگر (۱۳۸۵) «**نقد اجتماعی رمان معا صر فار سی**»، رســـالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، استاد راهنما: ناصر نیکوبخت، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات.

– ـــــــــ، ـــــــــ (١٣٨٦) «**ســـیر نظریه‌های نقد جامعه شـــناختی ادبیات**»، مجله ادب پژوهی، زمستان و بهار، شماره ٤: صص٦٤-٤٣.

– علایی، مشیت (۱۳۸۰) «**نقد ادبی و جامعه شناسی**»، کتاب ماه و ادبیات و فلسفه، شماره ۱۰ و ۱۱، سال چهارم. مرداد و شهریور: صص ۳۳- ۲۰.

– عوض، لویس (١٩٨٧) **أقنعة الناصرية السبعة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الرقي.

– فراروتی، فرانکو (۱۳۷۷) «**لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان**». درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات: مجموعهٔ مقاله، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان.

– کریمی، جواد (۱۳۸۲) «**تحلیل تاریخی جنگ دوم خلیج فارس**»، مجلهٔ تاریخ روابط خارجی، شماره ١٦، صص ٩٤-٧٥

– کوثری، مسعود (۱۳۷۹) **تأملاتی در جامعه‌شناسی ادبیات**، تهران: انتشارات باز.

– گلدمن، لوسین (۱۳۷۱) **جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)**، ترجمه: محمد جعفر پوینده، چاپ اول، تهران: نشر هوش و ابتکار.

– ـــــــــ، ـــــــــ (١٣٧٦) **پیوند آفرینش ادبی با زندگی اجتماعی**، ترجمه: محمد جعفر پوینده، تهران: نشر چشمه.

– لوکاچ، گئورگ (١٣٨٤) **پژوهشـــی در رئالیســـم اروپایی**، ترجمه: اکبر افســـری، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

– ماضـــی، عبدالفتاح (۲۰۰۸) «**انتخابات ۲۰۰۵ الرئاســـه فی مصـــر انتخابات بلادیمقراطیه و بادیمقراطیین**»، العربیه للعلوم السیاسیه؛ العدد ۱۸: ۸۱– ۹۸.

– ا لمدینی، توفیق (۲۰۱۱) «**ربیع الثورات ا لدیمقراط یه العرب یة**»، المســـتق بل العربی؛ ا لعدد ۳۸۶: صص۱۳۲–۱۱۳.

– مقدس، محمود و سید حمدالله اکوانی (۱۳۹۱) «**انقلاب م صر: برآیند نظام الیگار شیک و تو سعه نیافتگی**»، فصلنامه مطالعات خاورمیانه؛ ج ۱۹، ش ۷۱: صص۱۱۸–۹۳

– مهرگان، امید (۱۳۸۸) **زیبایی شناسی انتقادی**، چاپ سوم. بی‌جا، گام نو.

– میرصادقی، جمال(۱۳۸۰) **عناصر داستان**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

– نبوی، ســید عبدالأمیر و صــالح زمانی (۱۳۹٤) «**فروپاشــی حکومت مبارک در مصــر، یک تحلیل ساختاری**»، فصلنامه رهیافت‌های سیاسی و بین المللی، سال ششم، شماره ٤۲: صص۵۹–۲۸

– نصر ا صفهانی، محمد ر ضا و میلاد شمعی (زمستان ۱۳۸۸) «**نقد جامعه شناختی رمان جای خالی سلوچ اثر محمود دولت آبادی**»، نشریهٔ جامعه شناختی کاربردی، سال۲۰، شماره ٤، پیاپی ۳٦: صص ۱٦۸– ۱۵۱.

النقد الإجتماعی لروایة شیکاجو لعلاء الأسوانی استناداً الی نظریة البنیویة التکوینیة

محمودرضا توکلی محمدی[1]
محمدعلی آذرشب[2]

الملخص

یسعی النقد الإجتماعی الذی یعدُّ احدی النظریات الجدیدة التی ظهرت فی الأدب کی یبین الصلة بین النص الأدبی وبین المجتمع. وفق هذه النظریة هناک صلة وثیقة وثنائیة الجانب بین النصوص الأدبیة والبیئیة الإجتماعیة التی تولد فیه النص الأدبی وتعتقد النظریة بأنّ المجتمع یؤثر فی الکاتب، فیدفعه إلی خلق الآثار الأدبیة المرتبطة بالمجتمع والثقافة السائدة فیه، والعمل الأدبی أیضا بدوره یؤثر فی المجتمع بطرق مختلفة. مِن أهمّ منظّری هذه النظریة یمکننا أن نشیر إلی جورج لوکاتش ولوسیان غولدمان. هذا المقال یسعی بین دفّتیه أن یحلل روایة "شیکاجو" لعلاء الأسوانی علی أساس المنهج الوصفی التحلیلی وفی إطار النقد الإجتماعی. فحاول البحث أن یدرس الروایة فی مرحلتی التلقی والشرح وأن یلقی النظر علی شخصیات الروایة ومضمونها والظروف السیاسیة والإجتماعیة المتعلقة بالروایة فی هذا الصدد. مما حصل من النتائج یمکن أن نشیر الی أنّ الأسوانی وبالتأثر بالمجتمع المصری والأوضاع الإجتماعیة السائدة فی مصر فی زمن ریاسة حسنی مبارک، حاول أن یتطرق الی العوائق والمشکلات الموجودة أمام المفکرین والمثقفین المصریین داخل مصر وخارجها ویحلل هذه المشکلات وینقدها. لروایات الأسوانی ومنها روایة "شیکاجو" دوراً هاماً فی تنویر أذهان المصریین وحدوث الثورة المصریة.

الکلمات الرئیسیة: النقد الإجتماعی، البنیویة التکوینیة، جلدمن، علاء الأسوانی، روایة شیکاجو.

---

۱ – باحث مرحلة مابعد الدکتوراه، جامعة طهران
۲– استاذ جامعة طهران

The sociological criticism of Ala Asvani's novel "Chicago" based on the theory of generative structuralism

[1]Mahmoodreza Tavakkoli Mohammadi, Post-doctoral Researcher, Tehran University
Mohammad Ali Azarshab, Professor, Tehran University

Received: 25-12-2018 Accepted: 27-09-2019

Abstract

Social criticism is one of the new theoretical frameworks that have emerged in literature. It seeks to shed light on the link between the literary text and the community and considers that the society influences the author. This influence leads to the creation of literary effects that are associated with the society and culture in which the text is born. Literary works also affect the society in different ways. George Lochatch and Lucian Goldman are among the most important theoreticians of this theory. In this regard, the present study seeks to analyze the novel "Chicago" written by Alaa Asvani. The results show that Asvani, influenced by the Egyptian society and the prevailing social conditions in Egypt during the presidency of Hosni Mubarak, has tried to address the obstacles and problems facing Egyptian intellectuals inside and outside Egypt. He then analyzes and reviews these problems. Asvani's novels, including "Chicago", play an important role in enlightening Egyptians and revolutionizing Egypt.

Keywords: Social criticism, Alaa Asvani, The novel of Chicago, Goldman, Generative structuralism.

1- Corresponding Author Email: mrtavakoly@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

بررسی شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن در تصاویرداستان‌های کودکانه‌ی یعقوب شارونی

مژگان بیات کشکولی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
علی اصغر حبیبی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
عبدالباسط عرب یوسف آبادی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰٤/۰۳

چکیده

تمرکززدایی به توانایی ذهنی کودک اطلاق می‌شود که در آن از یک پدیده به پدیدهٔ دیگر گریز می‌زند و این گریز باعث شکسته‌شدن تمرکز وی می‌گردد. این پدیده که کنش‌های ذهنی را در پی‌دارد و باعث رشد شناختی وی و تقویت قدرت تفکر و خلاقیت او می‌شود، به واسطهٔ شگردهای خاصی در ادبیات کودک جلوه می‌یابد. این شگردها در دو سطح متن و تصویر قابل بررسی است که سطح تصویر آن از اهمیت بالایی برخوردار است. برخی از تصاویر آثار کودکانه علاوه بر تمرکززدایی، باعث انتظارشکنی مخاطب می‌گردد، بدین شکل که کودک با دیدن آن‌ها از حالت معمول خارج و غافلگیر می‌شود و این فرایند بر تمرکززدایی ذهن او تأثیرگذار است. در پژوهش حاضر تلاش بر آن است که شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن تصویری در ده داستان منتخب از یعقوب شارونی (۱۹۳۱-۲۰۱۷م) داستان-نویس معاصر مصر، با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر داده‌های آماری، مورد بررسی قرار گرفته و چگونگی استفاده از تصاویر انتظارشکن در داستان‌ها تحلیل شوند. از مهم‌ترین شگردهای تصویری یافت‌شده در این داستان‌ها، می‌توان به تغییر ناگهانی پس‌زمینه (۳۲٪)، فانتزی‌سازی (۱۸٪) و کادرهندسی در تصویر (۱۳٪) اشاره کرد.

کلید واژه‌ها: داستان‌های کودکانهٔ عربی، شگردهای تمرکززدایی تصویری، تمرکززدایی انتظار شکن، تغییر ناگهانی پس زمینه، فانتزی سازی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ali_habibi@uoz.ac.ir

مقدمه

کودکان، اساسی‌ترین ثروت هر ملتی هستند و توجه ویژه به تربیت و آموزش در بستر ادبیات، منجر به رشد قدرت خلاقیت آنها می‌شود. ادبیاتی که برای کودک خلق می‌شود «فرصتی برای وی فراهم می‌کند تا پاسخ پرسش‌هایش را بیابد و با کمک قوهٔ خیال خود به شناخت جدیدی از محیط پیرامونش نائل آید» (شحاته، ۱۹۹۴: ۷). این نوع ادبیات که در آن «افکار، عاطفه و خیال، متناسب با قوهٔ درک و فهم کودک به کار می‌رود» (الهیتی، ۱۹۹۷: ۷۲) ابعاد گسترده‌ای را در بر می‌گیرد و «تنها به ژانر قصه و شعر محدود نمی-گردد، بلکه تمام معارف انسانی را دربرمی‌گیرد» (عبدالفتاح، ۱۴۲۰: ۱۸).

برای خلق آثار کودکانه از شگردهای گوناگونی بهره گرفته می‌شود که از جملهٔ آن می‌توان به تمرکززدایی اشاره کرد. این اصطلاح که برای شناساندن ویژگی‌های شناختی ذهن بشر به کار می‌رود، متعلق به ذهن کودکان در مرحلهٔ درک شکلی، ظاهری و پیش-عملیاتی (٤-۷) است (مازن کامل، ۲۰۱۳: ۲۰۶؛ أبوهیف، ۲۰۰۱: ۱۲). در این مرحله که کودک از تفکر منطقی برخوردار نیست و به اصطلاح روان‌شناسان تمرکزگرا است (شرفاوی، ۲۰۱۲: ۱۳۲)، «بر یک جنبه از وضعیتی ویژه تمرکز می‌کند، به همین جهت از جنبه‌های دیگر باز می‌ماند» (قاسمی، ۱۳۹٤: ۳). کودک کم‌کم به مرحله‌ی عملیاتی و تلاش برای بیان واقعیت‌ها (۷-۱۱) گام می‌نهد و وارد مرحلهٔ تمرکززدایی می‌شود (مازن کامل، ۲۰۱۳: ۲۰۶؛ عمر الشیخ محمد، ۲۰۰۷: ۲۲). روانشناسان معتقدند که کودک در این مرحله همانطور که بزرگ‌تر می‌شود «تماس او با نقطه‌نظرهای متضاد و نهادهای اجتماعی متنوع زیادتر می‌گردد؛ لذا تفکر او به سمت یک فرایند نامتمرکز گرایش بیشتری می‌یابد» (گینزبرگ،۱۳۷۱:۱۸۱).

در ادبیات کودک برای اینکه رشد ذهنی کودک به حد مطلوب برسد، آمیزه‌ای از آرایه‌های ادبی و شگردهای داستانی به‌گونه‌ای به کار می‌رود که تمرکز کودک را از حالت مألوف خارج می‌سازد (مرادپور، ۱۳۹٤: ۳۸). اهمیت این شگرد بدان جهت است که «ذهن از سویی گرایش دارد با تمرکز بر یک پدیده، آن را بشناسد و مجذوب آن شود و

از سوی دیگر این توانایی را دارد که از پدیده‌ای که مجذوب آن شده، فاصله بگیرد و به پدیده‌ای دیگر گرایش پیدا کند و نسبت به آن به شناختی ژرف‌تر دست‌یابد» (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۹). باتوجه به تفاوت‌های ماهیتی کودک و بزرگسال و به تبع آن تفاوت میان ادبیات کودک و بزرگسال، می‌توان گفت تمرکززدایی از جمله ارکان اصلی ادبیات کودک به شمار می‌آید.

در بستر ادبیات، تمرکززدایی در دو سطح متن و تصویر نمود می‌یابد که سطح تصویر آن، در ایجاد خلاقیت و رشد ذهنی کودک بسیار مؤثر است؛ زیرا تصویر و نقاشی به عنوان ریشه‌دار ترین ابزار ارتباطی انسان (کعسیس، ۲۰۰۹: ۱۰) جزء اولین ابزارهایی است که کودک به واسطهٔ آن ارتباطی دوسویه با جهان پیرامون خویش برقرار می‌سازد (بروکس، ۲۰۱۲: ۹۱). از جمله شگردهای تمرکززدایی تصویری می‌توان به اغراق، وارونه‌سازی، نمای دور و نزدیک، سپیدنگاسی، تغییر ناگهانی پس‌زمینه، فانتزی‌سازی و کادر هندسی در تصویر اشاره کرد. در این پژوهش تنها تصاویری مورد بررسی قرار می‌گیرند که از حد انتظار کودک خارج شوند و به نوعی بتوان بر آنها نام انتظارشکن نهاد. این شگردها در ده داستان منتخب از داستان‌های کودکانهٔ یعقوب شارونی (۱۹۳۱-۲۰۱۷م) که از جملهٔ بارزترین نویسندگان حوزه‌ی ادبیات کودک در جهان عرب به شمار می‌رود، بررسی می‌شود. علت انتخاب داستان‌های یعقوب شارونی بدین جهت است که داستان‌های وی از لحاظ متن و تصویر به حدی از پختگی رسیده که بسیاری از ناقدان، او را در صدر داستان‌نویسان کودک قرار داده‌اند (زلط، ۱۹۹۴: ۷؛ شحاته، ۱۹۹۴: ۱۳۸؛ الصاوی الجوینی، ۱۹۸۵: ۵ و معوض، ۲۰۰۷: ۸).

باتوجه به اهمیت مقولهٔ تمرکززدایی انتظارشکن، پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی – تحلیلی به دنبال کشف جلوه‌های انتظارشکن تصویری در ده داستان زیر است: الصیاد المسکین والمارد اللعین (۱۹۹۰)؛ الرحلة العجیبة لعروس النیل (۱۹۹۴)؛ سراللحیة البیضاء (۱۹۹۵)؛ عفاریت نصف اللیل (۱۹۹۸)؛ حسناء والثعبان الملکی (۲۰۰۴)؛ بدر البدور والحصان المسحور (۲۰۰۴)؛ الشاطر محظوظ (۲۰۰۶)؛ ثروة تحت

الأرض (۲۰۰۶)؛ الکسلان وتاج السلطان (۲۰۰۷)؛ دنانیر لبلبة (۲۰۰۸). برای تحقق این هدف، در گام نخست تمام تصاویر این داستان‌ها که در راستای موضوع، اهداف و پرسش‌های پژوهش قرار می‌گیرد، گردآوری شد. هر یک از این داستان‌ها تقریباً در ٤٥ صفحهٔ مصور و برای گروه سنی «ب» و «ج» تألیف شده است. برای بررسی داده‌ها و دستیابی به نتیجهٔ مناسب، از روش تحلیل تصاویر استفاده شد و براساس شگردهای تمرکززدایی در جدول مخصوصی دسته‌بندی شد تا بستری مناسب برای بررسی موضوع و محتوای آن‌ها فراهم گردد. برای عینی‌ترشدن تحلیل و امکان بررسی سنجیده‌تر، بسامد و درصد داده‌های برگرفته از داستان‌ها، اندازه‌گیری شد و به کمک آمار توصیفی و استنباطی، نتایج پژوهش تفسیر گردید.

باتوجه به توضیحات بالا، پژوهش پیش‌رِو در تلاش است به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱- پربسامدترین شگردهای تمرکززدایی تصویری انتظارشکن در داستان‌های یعقوب شارونی کدام است؟

۲- هدف یعقوب شارونی ازکاربرد شگردهای تمرکززدایی تصویری انتظارشکن در داستان‌هایش چه بوده است؟

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهشگران عرب‌زبان بسیاری، آثار ادبی کودکانه را از منظر روانشناسی مورد بررسی قرار داده‌اند؛ از آن‌جمله: محمد عطاء (۱۹۹٤م) در کتاب «عوامل التشویق فی القصة القصیرة لطفل المدرسة الابتدائیة»، به بررسی عواملی که باعث می‌شود کودک به خواندن داستان‌های کوتاه تشویق شود، می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد که تنوع داستان و واژگان ساده و همچنین پیرنگ جذاب می‌تواند کودک را به مطالعهٔ داستان جذب نماید. أمین القریطی (۱۹۹۵م) درکتاب «مدخل إلی سیکولوجیة رسوم الأطفال»، با بررسی

و تفسیر نقاشی‌های کودکان، به تفاوت‌های بنیادین نقاشی پسران و دختران می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد که نقاشی‌های کودکان دارای دلالت‌های روان‌شناسانهٔ خاصی هستند که به عنوان وسیله‌ای جهت رفع مشکلات و گرفتاری‌های کودک می‌توان از آن کمک گرفت.

از دیگرسو، پژوهش‌هایی نیز به بررسی متون مختلف از منظر تمرکززدایی پرداخته‌اند؛ از آن‌جمله: خسرونژاد (۱۳۸۲ش) در کتاب «معصومیت و تجربه» تعدادی از شگردهای تمرکززدایی را با نظر به افسانه‌های «فضل‌الله مهتدی صبحی» معرفی می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد که در بیشتر داستان‌های کودکانه، آمیزه‌ای از این شگردها دیده می‌شود. مرادپور (۱۳۹۱ش) در پایان‌نامهٔ «شگردهای تمرکززدایی در افسانه‌های ایران: مجموعهٔ انجوی شیرازی» به سراغ افسانه‌های ایرانی مجموعهٔ انجوی شیرازی، بر مبنای شگردهای تمرکززدایی رفته و به این نتیجه رسیده که در کنار شگردهای رایج تمرکززدایی، شگردهای جدیدی همچون یک صحنه با دو نما، چندمجلسی و جابجایی قهرمان به‌کار رفته‌است. میرقادری و احمدیان (۱۳۹٤ش) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی کتاب‌های تصویری داستانی عربی و فارسی بر مبنای شگردهای تمرکززدایی» (مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک، سال ششم، شماره پیاپی ۱۱) سیزده کتاب تصویری داستانی عربی و فارسی را براساس شگردهای تمرکززدایی تحلیل کرده‌اند و چنین نتیجه گرفتند که نویسندگان فارسی و عربی در به‌کارگیری شگردهای تمرکززدایی بیش از پرداختن به ویژگی‌های زبانی و ادبی، به ویژگی‌های ذهنی و بصری توجه می‌کنند و همچنین رویکرد ادبی و زبانی به‌ویژه تمرکززدایی در کتاب‌های فارسی بیشتر از عربی است.

با توجه به پیشینهٔ یاد شده، هیچ اثری یافت نشد که به بررسی و نقد تصاویر داستان‌های یعقوب شارونی بپردازد؛ بنابراین می‌توان به درستی ادعا کرد که این جستار، نخستین پژوهشی است که به بررسی شگردهای تمرکززدایی در داستان‌های کودکانهٔ شارونی می‌پردازد.

بحث و بررسی

شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن[1]

شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن یکی از انواع شگردهای تمرکززدایی تصویری است که به نوعی انتظار مخاطب را در تصاویر داستان برهم می‌شکند و باعث غافلگیری او می‌شوند (أبوالعدوس، ۲۰۰۷: ۸۰)؛ به‌گونه‌ای که در آغاز، مخاطب بر تصاویر داستان تمرکزکرده و با تکیه بر آنچه پیش از این در محیط پیرامونی خود آموخته، در ذهن خویش انتظار رایج و معمول را از روند تصویر دارد؛ امّا به‌ناگاه نویسنده با ارائهٔ تصویر و یا بُعدی متفاوت و خلاف‌انتظار از تصویر ذهنی مخاطب، فرایند ذهنی او را در معرض غافلگیری قرار می‌دهد. این نوع آشنایی زدایی در ادبیات کودک به‌عنوان عاملی برای تقویت قوهٔ ابتکار کودک بسیار حائز اهمیت است. «پرهیز از کلیشه‌ها که سبب نوعی آسان‌پذیری می‌شود می‌تواند به این مهم کمک کند» (اسپرهم و پیله‌ور، ۱۳۹۵: ۲٦).

این تصاویر انتظارشکن که در داستان‌های کودکانه نمود بالایی دارند، با عملکردی هنجارشکنانه، با ایجاد تغییر در فرایند تصویرپردازی و خروج از روند عادی و موردانتظار، نوعی شوک تصویری را در او بوجود می‌آورند و با خروج از یکنواختی تصویری، منجر به تمرکززدایی در ذهن کودک می‌شوند. در واقع این نوع انتظارشکنی هنجارگریزانه در ادبیات کودک «کوششی است برای خلق مضامین تازه و ارزش‌هایی که هنر وسیله‌ای برای برجسته‌کردن آنهاست» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ٤١٤). از جملهٔ این شگردهای تصویری انتظارشکن که در داستان‌های یعقوب شارونی دارای بسامد بالایی است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تغییر ناگهانی پس‌زمینه

گاه در برخی از تصاویر، پس‌زمینه‌ای معمول طراحی می‌شود و پس از مدّتی اندک، همان تصویر در قابی دیگر با پس‌زمینهٔ متفاوت برای مخاطب عرضه می‌شود. مخاطب با نگاه به تصویر محوری اول، ذهن خود را بر آن تصویر و پس‌زمینهٔ آن متمرکز می‌کند. مدّتی نمی‌گذرد که با نگاه به تصویر دوم که در همان شکل و ابعاد طراحی شده، تمرکز

خود را از دست می‌دهد. این فرایندِ رفت و برگشت، با درگیرکردن ذهن کودک، به نوعی در کنار فراهم‌آوردن بستر بیشتر برای درک سایر ابعاد و عناصر تصویر و ایجاد خلاقیت ذهنی، بر جذابیت و لذت‌بخشی تصویر می‌افزاید (بروکس، ۲۰۱۲: ۱۰۰). این بدان‌جهت است که تغییر ناگهانی پس‌زمینه به نوعی انتظار مخاطب را می‌شکند و او را به سمت تمرکززدایی سوق می‌دهد.

نمونهٔ این شگرد در تصاویر "سر اللحیة البیضاء، ۱۹۹۵: ۳، ۵، ۱۱" دیده شده است.

کودک با نگاه به تصویر اول که سیاه و سفید است به نوعی ذهن خود را بر شخصیت سیاه و سفید داستان متمرکز می‌کند؛ اما چندی بعد تصویری دیگر که همان شخصیت در قابی متفاوت‌تر از قبلی، با پس‌زمینه، رنگ و ابعاد متفاوت جلوه می‌کند؛ این امر سبب انتظارشکنی کودک و به تبع آن تمرکززدایی وی می‌گردد. از نظر روان-شناسی «تغییر رنگ ناگهانی پس‌زمینه از رنگ‌های روشن به رنگ‌های تیره یا بالعکس، می‌تواند موجب تمرکززدایی مخاطب شود» (میرقادری، ۱۳۹٤: ۱۸).

این شگرد در تصاویر زیر نیز از داستان "الصیاد المسکین و المارد اللعین، ۱۹۹۰: ۳، ۶، ۸"، دیده می‌شود:

تغییر رنگ تصاویر از رنگی به سیاه و سفید یا تیره به روشن، موجب انتظارشکنی و سپس تمرکززدایی در کودک می‌شود. شگرد تغییر ناگهانی پس‌زمینه به عنوان پربسامدترین (۳۲٪) شگرد تصویری داستان‌های منتخب یعقوب شارونی می‌تواند به این نکته اشاره داشته باشد که همزمان با اینکه نویسنده قصد دارد از خلال متن، تمرکز کودک را برهم زند، تصاویری برای آن متن طراحی می‌کند که در راستای برهم زدن تمرکز کودک و انتظارشکنی وی باشد.

فانتزی‌سازی

فانتزی‌سازی یکی از کارکردهای کاربردی در ادبیات کودک است، زبان هنری است که تک‌تک اجزای آن در عالم واقعی وجود دارد، وقتی این اجزاء در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، مخاطب خود را به دنیای فراتر، شگفت‌انگیزتر و لطیف‌تر وارد می‌کند، دنیایی که نه هست و نه می‌تواند باشد. «فانتزی در راستای مفاهیمی همچون عجیب و غریب، جادو و اعمال شگفت‌انگیز قرار می‌گیرد» (غازی النعیمی، ۲۰۰۷: ۱۲۰). فانتزی‌سازی به «شخصیت‌هایی که از خلال انبوه حوادث ناگهانی و دارای برداشت‌های متفاوت و گوناگون به انجام کارهای خارق‌العاده دست می‌زنند» (حلیفی، ۱۹۹۳: ۶۵) می‌پردازد. فانتزی «روایتی از دنیای غیرممکن‌هاست برای نمایش و تبیین مفاهیم عالی بشر» (بهروزکیا، ۱۳۸۵: ۱۳۸). فانتزی‌سازی به کودک کمک می‌کند تا کنجکاوی خود را گسترش‌دهد، آن‌ها را تجسم کند و یک دنیای خیالی برای خود بیافرینند. تصاویر داستان‌ها نیز می‌توانند به نوعی فانتزی باشند؛ به‌گونه‌ای که شکل، شخصیت و ابعاد تصویر به‌گونه‌ای جلوه می‌کند که مخاطب از برداشت‌های ذهنی معمول خود خارج می‌شود و به یک دنیای غیرواقعی و پراز تخیلات گام می‌نهد. به‌همین جهت است که تمرکز خود را از دست داده و به نوعی به حد انتظارشکنی می‌رسد.

تصویر زیر از داستان "حسناء والثعبان الملکی، ۲۰۰۴: ۲۲" گویای اهمیت این شگرد در تمرکززدایی کودک می‌باشد.

در این تصویر، کوهی به شکل شتر و در اطراف کوه‌هایی با رنگ سفید و قرمز دیده می‌شود. کودک با دیدن تصویر کوه با طرح شتر، با خود فکر می‌کند که کوه‌هایی که تاکنون دیده، نمی‌تواند چنین طراحی داشته باشند؛ لذا تمرکز وی از اشکال و انواع کوه-ها قطع می‌شود و به تصاویر خیالی و فانتزی جدید از کوه که نمی‌تواند در عالم واقع هم وجود داشته باشد، گرایش می‌یابد.

تصویر دیگر نیز "الشاطر محظوظ، ۲۰۰۶: ۲۰" با همین کارکرد در داستان‌های منتخب دیده شده، در این داستان افراد و شخصیت‌هایی هستند که کارهای عجیب انجام می‌دهند و حرکت‌های تخیلی که در عالم واقع وجود ندارند.

در تصویر، فردی مشاهده می‌شود که دست و پاهای بسیار بزرگی دارد و می‌تواند تا فاصلهٔ زیاد برسد؛ همین عجیب و غریب‌بودن فرد است که موجب شگفتی می‌شود. کودک چنان به موضوع مشغول می‌شود که دیگر نمی‌تواند از آن رهایی یابد. او به شخصیت‌های خیالی که در عالم واقع وجود ندارند، می‌اندیشد، سپس غافلگیر شده و انتظارشکنی در او به وجود می‌آید. شگرد فانتزی‌سازی به‌عنوان دومین شگرد پربسامد (۱۸٪) در داستان‌های منتخب شارونی از میان کل شگردها نمود داشته است.

کادر هندسی در تصویر

یکی دیگر از مواردی که می‌تواند بر تمرکززدایی کودک تأثیرگذار باشد، استفاده از تصاویر کادرگونه و اشکال هندسی در تصویر (روسا، ۲۰۰۲: ۳) است. در این کارکرد، تصویرپرداز از کادرهای مختلف در بالا، پایین یا وسط تصاویر استفاده می‌کند تا تمرکز کودک را از کلیت تصویر به آن بخشِ درون کادر جلب نماید.

این شگرد به‌عنوان سومین شگرد پربسامد (۱۳٪) در داستان‌های شارونی در داستان "بدرالبدور والحصان المسحور، ۲۰۰۴: ۳، ۴، ۸" دیده می‌شود.

تصاویر این داستان بیشتر در کادرهای هندسی همچون مستطیل، دایره و مربع قرار گرفته و باعث نوعی تغییر در روند تصویرگری داستان گشته است. عده‌ای از تصویرگران «از خط‌های حاشیه‌ای ساده یا تزئینی استفاده می‌کنند تا متن یا تصویرهایشان را بپرورانند؛ بنابراین تأثیر وجذابیت داستان را افزایش می‌دهند و درخواننده کشش بیشتری ایجاد می‌نمایند» (کومینس، بی‌تا: ۵). در تصاویر فوق نیز کادرهای بیضی و دایره در بخش‌هایی از تصویر کشیده‌شده و این امر تصویر را محدود می‌کند و در نتیجه بینش و احساس کودک نسبت به درک تصویر گسترش‌یافته و با ایجاد نوعی انتظارشکنی، موجب تمرکززدایی وی می‌شود.

تصویر دیگری نیز در داستان "دنانیر لبلبة، ۲۰۰۸: ۱۹)با همین کارکرد در داستان‌های منتخب شارونی دیده می‌شود.

در این تصویر، دختری در کادر مربع به تصویر کشیده شده است. متفاوت‌بودن نـوع تصویر در صفحات باعث زیباترشدن و همچنین جـذب مخاطـب مـی‌گـردد. صـفحات دارای کادر که متفاوت از بقیـه صـفحات اسـت، انتظارشـکنی را در کـودک بـه وجـود می‌آورد و نوعی کنجکاوی کودک را برمی‌انگیزد؛ بنابراین این تصاویر گیرایی و رسـایی متن و پیام را افزایش می‌دهد

اغراق

اغراق یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که برای آشنایی‌زدایی در آثار هنری و ادبی بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب هنرمند برای تأکید توصیف خود و با شگردهای مختلف سعی دارد تا موضوع یا اثر هنری خود را به شیوه‌ای مبالغه‌آمیز بیان-کند و آن را از موقعیت عادی اثر خارج کند که این خود نشان از ذوق هنری است. اغراق، «زیادی در مبالغه است تا جایی که از حد بگذرد» (مطلوب، ۱۴۰۳: ۲۶۲). عده‌ای آن را «ادعای وصف چیزی در شدت یا ضعف به حدی که در عادت، ممتنع‌الوقوع و از نظر عقل، ممکن الوقوع باشد» (علوی،۱۹۹۵:۴۶۰ و القزوینی،۱۹۸۹:۵۴) می‌دانند. در کتاب‌های تصویری هردوگونه اغراق (بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی) می‌توانند به شرط آنکه به شکلی تأثیرگذار به‌کار گرفته باشند، مخاطب را از نگاهی متمرکز جدا کنند.

در حوزهٔ تصویر داستان‌های کودک نیز با توجه به اینکه «ذهن کودک بدون توجه به موقعیت و موانع مکانی، به‌نوعی بر اسلوب مبالغه در حجم موضوعات و تصاویر تکیه دارد و از آن لذت می‌برد» (السویدی و عطیة، ۱۹۹۴: ۲۱۷)، اگر اغراق در تصاویر بر مبنای ساختار ذهنی کودک ارائه شود، می‌تواند از رویکردی تمرکززدا نزد او برخوردار باشد.

این شگرد، ۱۲٪ از مجموع شگردهای تمرکززدایی تصویری در داستان‌های شارونی را به خود اختصاص داده است.

نمونهٔ این شگرد در داستان "الشاطر محظوظ، ۲۰۰۶: ۱۲" مشاهده می‌شود.

قصه، تصویر فردی را نشان می‌دهد که درختی را بلند کرده، این بزرگ‌نمایی در شکم مرد و همچنین بالابردن تنهٔ درخت و از ریشه درآوردن آن است که باعث انتظارشکنی در کودک می‌شود و گونه‌ای از اغراق را می‌سازد. کودک با دیدن این اغراقِ تصویری از نگاه معمول خارج شده، به فضای خیال‌انگیز می‌رود و با نگاهی ویژه بر این اغراق متمرکز می‌شود. این شگرد همچنین به صورت کوچک‌نمایی اغراقانه در همین داستان دیده می‌شود (*همان*: ٤١).

بزرگنمایی و کوچک‌نمایی از بارزترین ویژگی‌های تصاویر کودکانه است؛ «کودک در بسیاری از موارد برای ترسیم اندیشه و ذهنیت کودکانهٔ خویش از مسائل پیرامونی به تحریفاتی همچون مبالغه در حذف، بزرگنمایی و کوچک‌نمایی پناه می‌برد که علت اصلی این فرایند را باید در علاقمندی او در تاکید بر اجزاء مبالغه‌شده و بی‌توجهی به اجزاء کوچک یا حذف‌شده جستجو نمود» (عمر الشیخ محمد، ۲۰۰۷: ۲۶).

در این تصویر، صندلی بسیار کوچکی در کنار شخصیت فرعی داستان با ابعاد بسیار بزرگ تصویرسازی شده است. کودک با نگاه به صندلی و ابعاد آن از فضای معمول خارج می‌شود و تمرکز وی در دنیایی خیال‌انگیز که همه‌چیز آن بزرگ‌تر و کوچک‌تر از حد معمول دیده می‌شود، سیر می‌کند. این شگرد بر تمرکززدایی و در ادامه خلاقیت ذهن کودک کمک می‌کند.

بازی رنگ‌ها

رنگ از بیشترین عناصری است که «در نقاشی به کارگرفته و به احساس شخص مرتبط می‌شود» (عبید، ۲۰۱۰: ۲۶۴) رنگ‌ها «از همان مراحل آغازین تولد کودک مورد توجه اوست و نظرش را به خود جلب می‌کند و چشمش را می‌نوازد» (کعسیس، ۲۰۱۰: ۱۴۷). رنگ تصاویر در داستان‌های کودک می‌تواند تمرکززدا باشد؛ به‌گونه‌ای که او رنگی را در تصویر می‌بیند که با رنگ‌هایی که در ذهن خود تا پیش از این داشته متفاوت است. کودک شگفت‌زده می‌شود، انتظارات او شکسته می‌گردد، به دنیای خیالی رنگ‌ها گام می‌نهد و تمرکز خود را از دست می‌دهد.

در تصاویر زیر از کتاب "حسناء والثعبان الملکی، ۲۰۰۴: ۷،۲۲" کوه‌هایی با رنگ‌های قرمز، بنفش و سفید دیده شده که با آنچه پیش از این در عالم واقع دیده، متفاوت است. این تصاویر رنگی تخیلی، تمرکز کودک را برمی‌انگیزد و در او انتظارشکنی به وجود می‌آورد؛ زیرا رنگ به عنوان یک محرک، نقشی مهم در شکوفایی ذهن کودک ایفا می‌کند. «خاطرات کودکی ما با رنگ‌هایی که در ذهن‌مان نقش بسته‌اند، ارتباط تنگاتنگی دارد و در بزرگسالی هم نسبت به آن رنگ‌ها واکنش‌های مثبت و منفی نشان می‌دهیم» (آیزمن، ۱۳۸۸: ۱۷). باتوجه به اینکه رنگ، تأثیری مستقیم بر مغز انسان می‌گذارد، «یکی از تأثیرگذارترین عناصر خلاقیت فکری و ذهنی کودک و رشد تفکر او به‌شمار می‌آید» (ویلکاکس، ۱۳۷۹: ۱).

در این تصویر، کوه به رنگ قرمز و بنفش دیده شده است. در داستان همانگونه که از نامش پیداست «زن زیبارو»، تصاویری برای آن انتخاب شده‌است که متناسب با احساسات بانوان و به صورتی خیال‌پردازانه طراحی شوند.

تصویر دیگر نیز از کتاب "الرحلة العجيبة لعروس النيل، ۱۹۹۴:۲۰" گویای بازی با رنگ‌های زیباست. درختانی با رنگ‌بندی بنفش، آبی و نارنجی دیده‌شده و خورشیدی که اطرافش با رنگ بنفش به تصویر کشیده شده‌است.

در کاربرد و گزینش رنگ‌ها در هنر نقاشی دو رویکرد اصلی وجود دارد: «اول هارمونی و هماهنگی رنگ‌ها و دوم تباین تعارض رنگ‌ها» (کعسیس، ۲۰۱۰: ۱۴۵ به نقل از بنکراد، ۲۰۰۵: ۱۵)، که در این تصویر بیشتر رویکرد دوم مدنظر است. مخاطب با دیدن این تصویر با رنگ‌هایی متفاوت آشنا می‌شود که در محل خود بکار نرفته‌اند؛ لذا در فکر فرو می‌رود که خورشید و درختان نمی‌تواند چنین رنگ‌هایی داشته باشند؛ بنابراین، او به رنگ‌هایی گرایش پیدا می‌کند که نمی‌تواند وجود داشته باشد و به همین جهت که او انتظارشکن می‌شود و تمرکز خود را از دست می‌دهد. این تصاویر رنگی «عاملی برای تشویق کودک و دارای جاذبه می‌باشد» (نجیب، ۱۹۹۱: ۲۲۳).

در داستان "الرحلة العجيبة لعروس النيل" تصویر خورشیدی با اطراف بنفش ارائه شده که نمایانگر غم و اندوه است؛ زیرا که رنگ بنفش، «رنگ عالم رویا و خیال است» (مختار عمر، ۱۹۹۷: ۹۷) و حاوی پیام غم و اندوه است(و ایتن، ۲۰٤:۱۳۸٤). در این‌جا، چون پری دریایی از آلودگی آب‌ها ناراحت است، اطراف خورشید را با رنگ بنفش رنگ‌آمیزی نموده.

وارونه‌سازی

وارونه‌کردن مفاهیم نقش‌بسته در ذهن کودک نیز می‌تواند به گونه‌ای باشد که مخاطب به دنیای جدیدی گام نهد و معنایی متفاوت از آن‌چه در ظاهر به نظر می‌رسد، داشته باشد (بروکس، ۲۰۱۲: ۱۰۳). در این شگرد مفاهیمی که برای کودک معنایی ثابت دارند، وارونه می‌شود؛ برای نمونه آنچه نماد کم‌هوشی است همچون موجودی هوشمند معرفی می‌گردد. «وارونه‌سازی را شاید بتوان حالتی دیگر از اغراق دانست؛ مثلاً الاغ که معمولاً در زندگی عادی به کم‌عقلی مَثَل است، موجودی هوشمند معرفی گردیده که با تدابیری خودش و دیگران را از مهلکه بدر می‌برد» (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۷٦). این شیوه، تفکر از پیش تعیین‌شده را در مخاطب تغییر می‌دهد و موجب می‌شود تا او از نو به رویدادها نظر کند و باعث انتظارشکنی درکودک می‌شود.

این شگرد در تصاویر داستان "عفاریت نصف اللیل، ۱۹۹۸: ۱۶" دیده می‌شود.

در این تصویر برعکس انتظار معمول و رایج، جن‌ها از بچه‌ها می‌ترسند و از دست آن‌ها فرار می‌کنند. در این شگرد مفهوم ترس از جن نزد مخاطب که معنای ثابتی داشته، وارونه می‌شود، در حالیکه همیشه این بچه‌ها هستند که از جن می‌ترسند. این شگرد

تفکرات کودک را تغییرداده، به نوعی انتظارشکن می‌شود و نوعی لذّت برای او به وجود می‌آید. «این هنجارشکنی در پرهیز از کلیشه‌هایی که سبب نوعی آسان‌پذیری می‌شود، نقش بالایی در تقویت قوهٔ ابتکار کودک دارد؛ زیرا لزومی ندارد همیشه روباه‌ها بدجنس باشند، پسران شجاع و دختران ترسو باشند، خرگوش‌ها زرنگ و همیشه پیروز باشند (اسپرهم و پیله‌ور، ۱۳۹۵: ۲٦). ا

ین شگرد همچنین در داستان (سر اللحیة البیضاء، ۱۹۹۵: ۱۰) مشاهده شده است.

دراین تصویر، خرسی، مهمانِ خانهٔ دخترها می‌شود؛ او مهربان است و با آن‌ها بازی می‌کند. درصورتیکه به‌صورت معمول، بچه‌ها از خرس می‌ترسند و با او بازی نمی‌کنند. این شگرد به‌نوعی با انتظارشکنی، مخاطب را غافلگیر می‌کند؛ به بیان دیگر در مسیر داستان برای مخاطب، انتظارهایی از قصه پدید می‌آید. کودک منتظر است تا شخصیت‌های داستان از خرس هراس داشته باشند، تا بر طبق ذهنیات او قصه ادامه پیدا کند؛ اما این شگرد با ایجاد رابطهٔ عاطفی میان خرس و شخصیت‌های داستان باعث انتظارشکنی کودک می‌شود که همین نگاه نو به موضوع، خود نوعی تمرکززدایی را در کودک به وجود می‌آورد. این شیوه تفکرات قالبی را درکودک تغییرمی‌دهد و باعث می‌شود تا کودک انعطاف‌پذیرتر شود.

تشخیص

تشخیص در لغت به معنی تمییزدادن و شخصیت‌بخشیدن و در اصطلاح بیان، نسبت‌دادن صفت‌های انسانی به چیزهای بی‌جان و انتزاعی است (انوشه، ۱۳۸۰: ۲۸۱). این صنعت بلاغی در شعر طبیعت زیاد یافت می‌شود که در آن با طبیعت سخن می‌گویند (ضیف، ۱۹۷۵، ۱ج: ۲۰۷). شخصیت‌بخشیدن و دادن صفات انسانی به حیوانات و یا

گیاهان و حرف‌زدن آن‌ها می‌تواند عاملی برای انتظارشکنی و برهم‌زدن تمرکز کودک گردد. بنابراین سخن‌گفتن حیوانات و یا اعمال انسانی که از آنها سر می‌زند، برای آن‌ها نوعی آشنایی‌زدایی تلقی می‌شود و کودک در این مرحله است که انتظارشکن می‌شود و پس از آن به تمرکززدایی می‌رسد.

تصویر زیر از کتاب "الرحلة العجيبة لعروس النيل، ۲۸:۱۹۹۴" گویای اهمیت تشخیص در تمرکززدایی کودک می‌باشد.

در تصویر فوق، قورباغه‌ای دیده‌شده است که ماهی‌های مریض را معالجه می‌کند. طبابت از کارهای انسان می‌باشد و اینکه کودک در تصویر می‌بیند یک قورباغه این کار را انجام می‌دهد، نوعی آشنایی‌زدایی در وی به وجود می‌آید، انتظارشکن می‌گردد و به تمرکززدایی می‌رسد.

در ژانر ادبیات کودک، عنصر جاندارانگاری، زیبایی داستان کودک را فزونی می‌بخشد و خواندن داستان را برای کودکان جذاب‌تر می‌نماید. بنابر پژوهش‌های دانشمندان – به ویژه پیاژه – یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ذهنی کودکان جاندارپنداری و یا زنده‌انگاری است (خسرونژاد،۱۳۸۲:۱۷۱).

این شگرد در تصویر زیر از داستان "سراللحية البيضاء، ۱۹۹۵: ۹" نیز دیده می‌شود.

در تصویر، خرسی که مثل انسان روی دو پا راه می‌رود و در حال درزدن است، دیده شده. راه‌رفتن روی دوپا، کاری مخصوص انسان است؛ کودک از خرس انتظارندارد که روی دو پا راه برود و در واقع با دیدن این تصویر انتظارشکن و غافلگیر می‌شود.

اسطوره‌نگاری کودکانه

اسطوره نشانگر تلاش انسان باستان در تفسیر کلامی هستی و پدیده‌های موجود در آن‌ها و ارتباط انسان با آن‌ها بوده است (خورشید، ۲۰۰۲:۲۰). النعیمی اسطوره را فکر و اعتقادات تاریخی می‌داند که پر از شگفتی‌هاست (النعیمی، ۲۰۰۵: ۴۵). به تعبیری دیگر، اساطیر شامل روایاتی از اعمال فوق‌العاده انسان‌ها یا موجودات آرمانی است که زادهٔ تخیل افراد یا اقوام بوده و خود از حوادث تاریخی واقعی که در بستر زمان تغییر شکل یافته است، سرچشمه گرفته‌اند (رزمجو، ۱۳۸۵:۱۸٤). دیدن موجودات آرمانی و خیالی اسطوره‌ای در تصاویر، غول‌ها و پریان در قصه باعث لذتی سرشار در مخاطب می‌گردد؛ او با دیدن این تصاویر اسطوره‌ای و دنیای ساختگی، ارابهٔ تخیلش را به هر سو می‌راند، به حد انتظارشکنی می‌رسد و تمرکزش را از دست می‌دهد. این موجودات اساطیری به شکلی کودکانه در این داستان‌ها نمود کرده است.

نمونهٔ این شگرد زیبا در تصاویر داستان "ثروة تحت الأرض،۲۰۰۶:۱۳" دیده می‌شود.

در این تصویر، تعدادی پرنده با سر انسان و بدن پرنده مشاهده‌شده است. کودک تابحال پرنده‌ای را به این صورت مشاهده نکرده است؛ لذا تمرکز وی از انواع پرنده‌ها جدا می‌شود و به تصاویر اسطوره‌ای خیالی که در جهان واقع نمی‌تواند وجود داشته باشد، گرایش پیدا می‌کند؛ بنابراین تمرکز خود را از دست می‌دهد و به حد انتظارشکنی می‌رسد. در منابع اسطوره‌شناسی این موجود تخیلی با سر انسان و هیأت پرندگان را «سیرن» خوانده است (پین سنت، ۱۳۷۹: ۲۳۲). کودک با دیدن این تصویرهای تخیلی انتظارشکن و غافلگیرمی‌شود.

تصویر دیگر نیز با همین کارکرد در داستان "الصیادالمسکین والمارد اللعین، ۱۹۹۰: ۴۱" دیده می‌شود:

تصویر مردی را نشان می‌دهد که نیمی انسان و نیمی دیگر ماهی است. این موجود تخیلی در فرهنگ اساطیر یونان و رم با نام «تریتون»[۲] ذکرشده است. تریتون «مردی است که بدنش به دو دم بسیار بزرگ ماهی ختم می‌شود» (اسمیت، ۱۳۸۳: ۱۷۹). کودک و مخاطب، همیشه پری دریایی را به صورت زن زیبا مشاهده کرده‌است و تصویر پری

دریایی به صورت مرد، نوعی انتظارشکنی و آشنایی‌زدایی برای او بوجود مـی‌آورد، ایـن تصویر طرح واره‌های ذهنی او را برهم می‌زند.

تخیل مکانیکی

در برخی از تصاویر تخیلی فرم، اندازه و شکل شخصیت‌ها به گونه‌ای جلوه می‌کند کـه کودک به دنیای پر از تخیلات گام می‌نهد؛ به همین جهت است کـه تمرکـز خـود را از دست‌داده و انتظارشکن می‌گردد. در این شگرد، تصویرگر با تخیل خویش سـعی بـر آن دارد که ابزارآلات مکانیکی را با تخیل خویش آمیخته و آن‌ها را به بازی بگیرد.

نمونهٔ این شگرد در داستان "الشاطر محظوظ، ۲۰۰۶: ۴۵" دیده می‌شود.

در این تصویر، مردی با دست و پاهای دراز، به حالت میز درآمده است. مرد مثل داربستی مکانیکی تمام میزها را برای عروس و داماد فرا گرفته است. کودک که تابه‌حال فردی را به این شکل ندیده است، ذهن خود را بر این شخصیت خیالی که خیلی متفاوت‌تر از انسان معمولی می‌باشد، متمرکز می‌کند. دادن چنین نقشی به یک انسان، نوعی انتظارشکنی را در کودک به وجود می‌آورد و باعث تمرکززدایی در او می‌شود.

همچنین در همین داستان (*همان*: ۲۹) مرد، دستش را به اندازه‌ای دراز می‌کند که تا ته چاه می‌رسد و انگشتر را پیدا می‌کند.

کودک و مخاطب با دیدن این تصاویر انتظارشکن می‌شود، تمرکزش از یک چیز مألوف کاسته می‌شود و به دلالت‌های متعدد گرایش می‌یابد که خود دال برتمرکززدایی موفق تصویرگر در این داستان‌هاست؛ به گونه‌ای که کودک تصویر را با تخیل خویش می‌آمیزد و دقتش بیشتر می‌گردد. از نظر روان‌شناسان تخیل مکانیکی در تصاویر، «علاوه بر معانی، نیروی تأثیربرانگیز و ارزش‌های زیباشناسانه‌ای دارند که بر ذهن کودک تأثیر می‌گذارند» (شحاته، ۱۹۹۲:۲).

کارکرد تقابلی متن و تصویر

«تصویر در کتاب کودک با متن رابطه‌ای غیرقابل انکار دارد... و باید مقید به متن باشد نه دنباله‌روی آن» (قزل‌اياغ، ۱۳۹۲: ٦٦). در بعضی از کتاب‌های تصویری، کودک بنابرآنچه که در متن می‌خواند به تصویر رجوع می‌کند؛ اما تصویری متفاوت‌تر از متن دریافت می‌کند؛ فرایندی که در زبان‌شناسی با عنوان هم‌زیستی و تقابل متن و تصویر از آن تعبیر می‌شود (رک: کعسیس، ۲۰۱۰: ۱۳۳-۱۳۶و شاکر محمد و سلمان خلیل، ۲۰۱۴: ۶). او انتظار این تصویر را ندارد به‌همین جهت تمرکز خود را از دست می‌دهد.

نمونهٔ این شگرد در داستان "دنانیر لبلبة" یافت شد. متن از مادربزرگ لبلبه و خانه‌ای که فرشته‌ها برایشان مهیا کرده بودند، صحبت می‌کند؛ اما در تصویر سه دختـر را نشـان می‌دهد.

این تناقض میـان مـتن و تصـویر باعـث انتظارشـکنی و در نتیجـه تمرکززدایـی در کودک می‌گردد: «ومَا إن شـاهَدَت الجَـدَّةُ لِبلِبَـة، حتـی أطلَقَـت صَـیحَةً وهَتفَـت: «لبلبَة...!!لبلبَة...!! أنظری هَذا المنزل الَّذی أعطَته إیای الحوریاتُ أخیـراً ! إنّـه بفَضـلِ إخلاصِک وصَفاءَ قَلبک»: (شارونی، ۲۰۰۸: ۴۳) وقتی که مادر بزرگ لبلبه را دید، فریاد زد و صدا کرد: لبلبه...!! لبلبه...!! نگاه کن این منزلی که فرشته‌ها این اواخر به مـا دادنـد! این از فضل اخلاص و پاکی قلب تو است. مخاطب با مشاهدهٔ تناقض موجود میان متن و تصویر، از تمرکز بر یکی از این‌دو خودداری کرده و بـا حرکـت ذهنـی میـان مـتن و تصویر به اطلاعاتی جامع‌تر دست می‌یابد (میرقادری، ۱۹: ۱۳۹٤). این شـگرد همچنـین در داستان "سر اللحیة البیضاء" مشاهده شد. آن‌جا که متن از جوان شدن و مردشدن خـرس صحبت می‌کند؛ ولی در تصویر دیده نمی‌شود: «عِندما فَتَحَت وَردَةٌ وزَهرةٌ عیونَهُما، لَـم یشاهِدَا دُبًّا، بَل فَتًی رشیقاً وسیماً، یرتَدی ملابِسَ مُطَرَّزَةٌ بخیوط الذَّهب وجِلدُ الدُّبِ مُلقَـی عَلَی الأَرضِ». (شارونی، ۱۹۹۵: ۳۶) هنگامی که ورده و زهره چشمانشان را بازکردنـد، خرسی را مشاهده نکردند، بلکه جوانی رشید و خوش‌سیما کـه لبـاس‌هـایی بـا نقـوش وخط‌های طلایی پوشیده بود و پوست خرس بر زمین افتاده بود.

در تصویر، خرسی مشاهده می‌شود که می‌خواهد بـه کوتولـهٔ شـرور حملـه ببـرد و دخترها نیز از دور نگاه می‌کنند، اما تصویری از جوان شدن و مرد شـدن خـرس نیسـت (*همان*: ۳۷). این تناقض میان متن و تصـویر باعـث مـی‌شـود کـودک از تمرکـز بـر مـتن خودداری‌کند و به دنبال تصویر بگردد. این انتظارشکنی موجب تمرکززدایی در مخاطب می‌گردد و «حس زیباشناسانهٔ کودک را تقویت می‌کند» (Huck, 1997: 180) و «موجب سهیم‌شدن کودک در لذت‌های بصری که مایه‌هـای هنـری دارد و در عـین حـال ذائقـهٔ هنری او را پرورش می‌دهد، می‌گردد» (قزل‌اياغ، ۱۳۹۲: ٦٧).

شوخی تصویری

شوخی تصویری به این معناست که یک تصویر به گونه‌ای دوپهلو به‌کـار گرفتـه شـود، به‌طوری که بیننده ابتدا به اشتباه بیفتد و آنچه را که منظور اصلی روایت است در نیابـد؛ ولی با کمی دقت پی به خطای خود برد. «از راه این شگرد بیننده از تمرکز بـر دریافـت نخست خود خارج شده، این بار تصویر را از زاویه‌ای دیگر می‌نگرد» (قاسمی، ۱۸:۱۳۹٤).

در برخی از تصاویر مخاطب به اشتباه متوجه چیز دیگری می‌شود و آنچـه را کـه در بطن تصویر است، در نمی‌یابد و پس از مدتی اندک با نگـاه بـه تصـاویر دیگـر متوجـه اشتباه خود می‌شود؛ این بدان جهت است که شوخی تصویری به نوعی انتظـار مخاطـب را می‌شکند و او را به سمت تمرکززدایی سوق می‌دهد.

تصاویر زیر از کتاب "الشاطر محظوظ، ۱۸:۲۰۰۶" گویای این شگرد می‌باشد.

در تصویر مرد و دوستانش به شاخه درختی می‌رسند، درحالیکه این شاخه درخت، دست فردی بوده که کارهای عجیب و غریب انجام می‌داد. مخاطب با دقت نظر از تصویر اول خارج شده و بار دوم تصویر را به گونه‌ای دیگر می‌نگرد؛ او انتظار ندارد که دست فرد بدین صورت باشد، بنابراین او از تصورات خود فاصله می‌گیرد و انتظارشکن می‌شود؛ این شوخی تصویری باعث لذّت و سرگرمی در کودک می‌گردد.

تصویر دیگری نیز در داستان "الرحلة العجيبة لعروس النيل، ۱۹۹۴:۷" گویای همین شگرد است.

شاخهٔ درخت در تصویر مثل گوش درازی بر روی سر سگ قرارگرفته؛ ولی اگر بیننده دقت بیشتری کند، متوجه اشتباه خود خواهدشد و به این ترتیب از دریافت نخست خویش فاصله می‌گیرد، او انتظار ندارد که تصویر اینگونه باشد؛ بنابراین مخاطب با نگاه به تصویر بعد نوعی انتظارشکنی در او به وجود می‌آید و به تمرکززدایی می‌رسد.

دگردیسی قهرمان (شخصیت اصلی)

یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی و کلید و اساس هر نوع ساختار روایی، شخصیت‌های داستان است؛ زیرا این عنصر به عنوان یک عامل ارتباط دهنده در ساختار روایی، دیگر

اجزاء و عناصر روایی را به هم مرتبط می‌سازد (عبدالمحسن، ۲۰۱۱: ۴۴). «بدون شخصیت داستانی، نمی‌توان برای جامعه واقعی که نویسنده قصد به تصویرکشیدن آن را دارد، وجودی را تصور کرد» (الفیصل، ۱۹۹۵: ۷۵) از طرفی شخصیت دینامیک یا پویا، شخصیتی است که با وقوع حوادث ناگهانی، یک‌ریز و مداوم در داستان دستخوش تغییر و تحول می‌شوند (بحراوی،۱۹۹۰: ۲۱۵). این نوع شخصیت‌ها به صورت تدریجی و در طی داستان برای خواننده معرفی می‌شود (الفیصل، ۱۹۹۵: ۸۵). دگردیسی قهرمان نیز از مواردی است که باعث انتظارشکنی کودک می‌شود؛ او ذهن خود را بر قهرمان داستان تمرکز کرده و سپس در جریان داستان و با تغییر شکل‌دادن قهرمان، تمرکز خود را از دست می‌دهد، به نوعی انتظارشکن می‌شود و به تمرکززدایی می‌رسد. در این شگرد «شخصیت‌ها تغییرشکل می‌دهند و به صورتی دیگر تبدیل می‌شوند؛ اما پس از مدّتی دوباره به شکل نخستین باز می‌گردند. این تغییر شکل‌ها، از یک صورت ثابت تمرکززدایی می‌کند» (مرادپور، ۱۳۹٤: ١٦٥).

این شگرد در داستان "سراللحیة البیضاء، ۱۹۹۵: ۴۰" مشاهده می‌شود:

در این داستان، قهرمان داستان (پادشاه) برای یافتن افراد شرور در میان مردم، شبانگاه خود را تبدیل به خرسی می‌کند و در پایان داستان و پس از پیداکردن آن افراد، دوباره تبدیل به انسان (قهرمان داستان) می‌شود. باتوجه به روند داستان، کودک انتظار دارد در طول داستان قهرمان را به شکل انسان مشاهده کند؛ اما طی یک دگردیسی دوسویه (انسان←خرس←انسان) و به‌واسطهٔ تغییر شکل قهرمان تمرکز کودک از یک حالت موردانتظار به حالتی دیگر برهم‌می‌ریزد. می‌توان ساختار ذهن کودک را در این‌باره چنین ترسیم کرد:

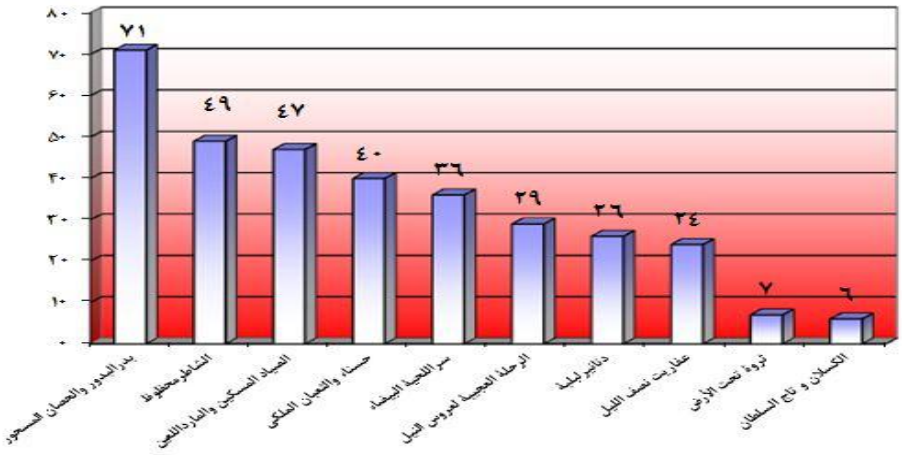
تمرکزگرایی (انسان) ← تمرکززدایی (حیوان) ← تمرکززدایی (انسان)

این شگرد در تصاویر داستان "الرحلة العجیبة لعروس النیل،۱۹۹۴:۳۷" دیده می‌شود:

در این داستان، ابتدا کودک پری دریایی را به‌عنوان شخصیت اصلی می‌پذیرد؛ اما در طی داستان بخاطر پذیرش پیشنهاد غول دریا مبنی بر ارائهٔ راهکار برای رفع آلودگی دریا، پری دریایی تبدیل به انسان می‌شود. این امر ذهنیت کودک را نسبت به ماهیت پری دریایی دچار دگرگونی می‌کند و باعث تمرکززدایی وی می‌گردد.

این شگرد به عنوان کم‌بسامدترین شگرد تصویری (۰,۵۹٪) در داستان‌های منتخب شارونی، بیانگر این نکته است که این شگرد برای کودکان چندان قابل درک نیست.

جدول۱- بسامد حضور شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن در داستان‌های یعقوب شارونی



جدول۲- بسامد شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن به صورت مستقل در داستان‌های یعقوب شارونی

	حسناء والثعبان الملکی	الرحلة العجیبة لعروس النیل	سر اللحیة البیضاء	عفاریت نصف اللیل	الشاطر محظوظ	بدر البدور والحصان المسحور	الصیاد المسکین و المارد اللعین	الکسلان وتاج السلطان	ثروة تحت الأرض	دنانیر لبلبة	مجموع
تغییر ناگهانی پس‌زمینه	–	۷	۱۰	۱۶	۱۶	۲۸	۱۴	–	٤	۱۶	۱۱۱
فانتزی‌سازی	۵	۷	٤	٤	۱۲	۱۰	۱۳	۲	–	٦	٦۳
کادرهندسی در تصویر	۱٤	–	٤	–	۲	۲۱	–	–	۱	۲	٤٤
اغراق	٤	۱	٤	۲	۱۱	٦	۹	۲	–	۳	٤۳
بازی رنگ‌ها	۱٤	۷	۳	–	–	–	۲	–	–	–	۲٦
وارونه‌سازی	۳	۱	۳	۲	–	۵	٤	–	–	–	۱۸
تشخیص	–	۳	۵	–	۱	–	–	۱	۱	–	۱۱
اسطوره‌نگاری کودکانه	–	–	–	–	–	–	۵	–	۱	–	٦
کارکرد متن و تصویر	–	–	۲	–	۱	۱	–	–	–	۱	۵
تخیل مکانیکی	–	–	–	–	۵	–	–	–	–	–	۵
شوخی تصویری	–	۲	–	–	۱	–	–	۱	–	–	٤
دگردیسی قهرمان	–	۱	۱	–	–	–	–	–	–	–	۲

یافته‌ها و نتایج پژوهش

برای پاسخگویی به پرسش نخست پژوهش باید گفت: بسامد کارکرد شگردهای تمرکززدایی انتظارشکن در داستان‌های یعقوب شارونی (۳۳۸) بار بوده است. در این میان، شگرد تغییر ناگهانی پس‌زمینه با ۱۱۱ بار تکرار (۳۲٪)، بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده‌است؛ همچنین این شگرد در داستان "بدرالبدور والحصان المسحور" بیشترین کارکرد (۲۸بار) را دارد. استفاده از این شگرد با تغییر رنگ از سیاه و سفید به رنگی، اشاره به این دارد که نویسنده قصد داشته تا از خلال متن، تمرکز کودک را برهم‌زند، بنابراین تصاویری را برای آن متن طراحی می‌کند که در راستای برهم‌زدن

تمرکز کودک و انتظارشکنی وی باشد. شگرد فانتزی‌سازی با ٦٣ بار تکرار (۱۸٪) دومین شگرد پربسامد این داستان‌هاست که حضور آن در داستان "الصیاد المسکین والمارد اللعین" بیشتر از دیگر داستان‌هاست (۱۳بار). شایان ذکر است که فانتزی‌بودن تصاویر این داستان‌ها می‌تواند باعث شود کودک از برداشت‌های ذهنی معمول خود خارج‌شده و به دنیایی پر از تخیلات گام نهد و انتظارشکن گردد. سومین شگرد پربسامد در داستان‌های موردبحث، کادر هندسی در تصویر است که بسامد آن ٤٤ بار (۱۳٪) از مجموع داستان‌هاست و در داستان "بدر البدور والحصان المسحور" بیشترین فراوانی (۲۱بار) را دارد. با کمک این شگرد، کودک با روش‌های متفاوت تصویرپردازی آشنا می‌شود؛ لذا از تمرکز بر متن خارج می‌شود و به حد انتظارشکنی می‌رسد. باید گفت: علت اصلی بسامد بالای این سه شگرد در داستان‌های موردبحث این است که هر سه از یک‌سو با ذهن و دنیای کودک گروه سنی «ب» و «ج» سنخیت دارد؛ زیرا ذهن کودک در این سن هنوز به پختگی کامل نرسیده و توانایی پردازش و دریافت تکنیک‌های پیچیدهٔ تصویری داستان را ندارد؛ از دیگرسو این دو داستان "بدر البدور والحصان المسحور؛ الصیاد المسکین والمارد اللعین" به نسبت دیگر داستان‌های موردبحث، همسویی بیشتری با دنیای خیالی و فانتزی کودک گروه سنی «ب» و «ج» دارد؛ لذا این امر می‌طلبد که تغییر ناگهانی پس‌زمینه و همچنین مؤلفه‌های تصاویر فانتزی و کادر هندسی در تصاویر این دو داستان برجسته‌تر باشد. دربارهٔ شگردهای انتظارشکن کم‌بسامد در داستان‌های موردبحث می‌توان به ترتیب به شگرد کارکرد تقابلی متن و تصویر (۱,٤۷٪)، تخیل مکانیکی (۱,٤۷٪)، شوخی تصویری (۱,۱۸٪) و دگردیسی قهرمان (۰,۵۹٪) اشاره کرد. علت پایین‌بودن بسامد این شگردها نیز به این خاطر است که این تصاویر برای گروه سنی «ب» و «ج» چندان قابل درک و فهم نیست.

در پاسخ به دومین پرسش پژوهش باید گفت که هدف یعقوب شارونی از بکاربردن این شگردها، توجه به تقویت توانایی ذهنی و درک کودک، در کنار سرگرمی و ایجاد حس لذت و جذابیت در داستان‌ها بوده است. وی با کاربرد شگردهای تمرکززدایی در داستان‌های موردبحث از یک طرف با ایجاد نوعی تنش لذّت‌آور برای کودک، موجب

بارورکردن توانایی تمرکززدایی مخاطب و تقویت درک و ذوق ادبی کودک می‌گردد و از دیگر سو با رشد تخیل کودک سبب می‌شود تا او پی در پی از خود به درآید و در خود فرورود و به تفسیرهای درونی و شخصی دست یابد؛ همین نکته تخیل کودک را بارور ساخته و لذّت او را سرشار می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱- نام‌گذاری عنوان انتظارشکن برای شگردهای مورد نظر توسط نویسندگان مقاله انجام شده است

2- Triton

منابع و مآخذ

-آیزمن، بئاتریس. (۱۳۸۸ش) **روان‌شناسی کاربرد رنگ‌ها (پنتون)**. ترجمهٔ روح الله زمزمه، تهران: بیهق کتاب.

-أبوالعدوس، یوسف (۲۰۰۷م). **الأسلوبية والتطبيق**. ط۱. الأردن: دارالمسيرة.

- أبوهيف، عبدالله (۲۰۰۱م). **التنمية الثقافية للطفل العربی**. ط۱. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- اسپرهم، داوود و مینو پیله‌ور. (۱۳۹۵ش). «**نگاهی به داستان کودک در ایران و غرب(گروه سنی ب وج) با تاکید بر مؤلفه‌های تعلیم و تربیت**»، پژوهش‌های زبان و ادبیات ملل، شمارهٔ ٦٧، صص ۱۳-۳۵.

اسمیت، ژوئل. (۱۳۸۳ش) **فرهنگ اساطیر ایران و رم**. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی، تهران: روزبهان.

- انوشه، حسن. (۱۳۸۰ش) **دانشنامهٔ ادب فارسی**. تهران: موسسه انتشاراتی دانش‌نامه.

- ایتن، یوهانس، (۱۳۸٤ش)، **هنررنگ**. ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: یساولی.

- بحراوی، حسن. (۱۹۹۰م) **بنية الشكل الروائی، (الفضاء، الزمن، الشكل)**. ط۱، الدار البيضاء المركز الثقافی العربی.

- بروکس، مارجریت (۲۰۱۲م). «**رسم الأطفال الصغار وتصورهم واكتشافاتهم للمشكلات الكبرية**». فلسطين: رؤى تربوية، السنة۱۳، العدد۳۶: صص ۹۱-۱۰۳.

- بنکراد، سعید. (۲۰۰۵) **السيميائيات-مفاهيمها و تطبيقاتها-**، ط ۲، سورية: دارالحوار.

– بهروزکیا، کمال. (۱۳۸۵ش) «**فانتزی، ادبیات دوران جدید**». کتاب ماه کودک و نوجوان، س۹، ش۱۰٤تا۱۰٦: صص۱٤٤–۱۳۸.

– پین سنت، جان. (۱۳۷۹ش) **اساطیر یونان**. ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: انتشارات اساطیر.

– حلیفی، شعیب. (۱۹۹۳م) «**مکونات السرد الفانتاستیکی**». *مجلة الفصول*، القاهره: فصول۱۲: صص۷۲–۵۸.

– خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲ش) **معصومیت و تجربه (درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات کودک)**. تهران: مرکز.

– خورشید، فاروق. (۲۰۰۲م) **أدیب الأسطورة عندالعرب وجذور التفکر إصالة الإبداع**. للکویت، مطابع السیاسیة.

– رزمجو، حسین. (۱۳۸۵ش) *انواع ادبی وآثارآن در زبان فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

– روسا، مارک (۲۰۰۲م). **الصور الفوتوغرافیة صیانتها، معالجتها، وتخزینها**. ترجمة: سهام بادی. مراجعة: عبداللطیف صوفی. ط۱. تونس: الاتحاد العربی للمکتبات والمعلومات.

– زلط، احمد. (۱۹۹۴م) **أدب الطفولة اصوله، مفاهیمه**، الشرکة العربیة للنشر والتوزیع.

– سلاجقه، پروین (۱۳۸۷ش). **از این باغ شرقی**. چ۱. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

– السویدی، وضحی علی و محسن محمد عطیة. (۱۹۹۴م) «**الدلالات الفنیة والتعبیریة لمضمون قصة أصحاب الفیل فی رسوم عینة من أطفال الصفین الأول والثالث الابتدئیین بالمدارس القطریة**» مجلة حولیة کلیة التربیة–جامعة قطر، العدد۱۱: صص۲۱۴–۲۸۳.

– الشارونی، یعقوب. (۱۹۹۴م) **مجموعة قصصیة الکاملة**. مصر: دارالمعارف.

– شاکر محمد، علاء و زغد سلمان خلیل. (۲۰۱۴م). «**الخصائص المیزة لرسوم تلامذة المرحلة الإبتدائیة من الذکور والإناث**»، أطروحة لنیل درجة الإجازة بجامعة دیالی: کلیة الفنون والجمیلة.

– شحاته، محمد (۱۹۹۲م) «**دراسات ووثائق التناول الجرافیکی لتصمیم الشخصیة فی قصة الطفل**». عالم الکتاب، العدد۳۶: صص۵۳–۴۷.

– شحاتة، حسن. (۱۹۹۴م) **أدب الطفل العربی**، دراسات وبحوث. القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.

– شرفاوی، حاج عبو. (۲۰۱۲م) «**علاقة البنیة المعرفیة الإفتراضیة بالبنیة المعرفیة الملاحظة دراسة تحلیلیة فی ضوء نظریة بیاجه**». جامعة وهران: کلیة العلوم الاجتماعیة قسم علم النفس.

– الصاوی الجوینی، مصطفی. (۱۹۸۵م) **حول أدب الأطفال**. معارف بالاسکندریة.

– ضیف، شوقی. (۱۹۷۵م) **الفن ومذاهبه فی الشعر العربی**. ج۱، القاهرة: دارالمعارف.

– عبدالفتاح، اسماعیل. (۱۴۲۰ه) **أدب الأطفال فی العالم المعاصر (رؤیة نقدیة، تحلیلة)**. مکتبة الدار العربیة للکتاب.

– عبدالمحسن، محمد حسن. (۲۰۱۱م) **البنیة السردیة فی روایة صبحی فحماوی**. سوریا: دار الحوار للنشر والتوزیع.

– عبید، کلود. (۲۰۱۰م) **جمالیة الصورة فی جدلیة العلاقة بین الفن التشکیلی والشعر**. الطبعة الأولی، بیروت: مجد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزیع.

– علوی، یحیی بن حوزه. (۱۹۹۵م) **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقایق الأعجاز**. بیروت: دار الکتب العلمیة.

– عمر الشیح محمد، أمانی. (۲۰۰۷م) «**سمة الانبساط من خلال رسومات الأطفال: دراسة مقارنة بین الأطفال المعاقین عقلیا بمراکز التربیة الخاصة والأطفال غیر المعاقین عقلیا بولایة الخرطوم**»، بحث مقدم لنیل ماجستیر الآداب فی علم النفس، جامعة الخرطوم.

– غازی النعیمی، فیصل، (۲۰۰۷م)، « **العجائبی فی روایة الطریق إلی عدن**». *مجلة جامعة تکریت العلوم الإنسانیة*، المجلد۱۴: صص۱۴۶–۱۲۰.

– قاسمی، سمانه. (۱۳۹٤ش) «**شگردهای تمرکززدایی در تصویر و برهم کنش متن و تصویر در کتاب‌های تصویری**». مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال ششم، شماره سوم: صص۱۲۳–۱۵۰.

– قزل‌اياغ، ثریا (۱۳۹۲ش). **ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن: مواد و خدمات کتابخانه‌ای برای کودکان و نوجوانان**. چ۹. تهران: سمت.

– القزوینی، خطیب. (۱۹۸۹م) **الایضاح فی علوم البلاغة**. بیروت: الشرکة العلمیة للکتاب.

–کعسیس، بدرة (۲۰۱۰م). «**سیمیائیة الصورة فی تعلیم اللغة العربیة**». رسالة الماجستیر: *جامعة فرحات عباس الجزائریة*.

– گینزبرگ، هربرت و سیلویا اوپر. (۱۳۷۱ش) **رشد عقلانی کودک از دیدگاه پیاژه**. ترجمه فریدون حقیقی و فریده شریفی، تهران: فاطمی

– مازن کامل، مها. (۲۰۱۳م). «**التعبیر الفنی فی مرحلة المدرک الشکلی عند الأطفال وعلاقته ببعض المتغیرات**»، مجلة الأستاذ، العدد۲۰۵: صص۱۹۹–۲۱۸.

– مختارعمر، احمد. (۱۹۹۷م) **اللغة واللون**. الطبعة الثانیة، القاهرة: عالم الکتب للنشر والتوزیع.

– مرادپور، ندا. (۱۳۹٤ش) «**شگردهای تمرکززدایی در افسانه‌های ایران (مجموعه‌ی انجوی شیرازی)** ». پایان نامه کارشناسی ارشد: دانشگاه شیراز.

–مطلوب، احمد. (۱۴۰۳ه) *معجم المصطلحات البلاغیة وتطورها*. جزء الأول، مطبعة العلمی للعراقی.

– معوض، محمد فرید. (۲۰۰۷م) **أفراح وأحزان طفل هذا الزمان دراسات حول مشکلات الطفل فی أدب یعقوب شارونی**، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

- میرقادری، بشری السادات و حمید احمدیان. (۱۳۹٤ش) «**بررسی تطبیقی کتاب‌های تصویری داستانی عربی و فارسی بر مبنای شگردهای تمرکززدایی**». مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال ششم، شماره سوم، بهار و تابستان: صص ۱۵۱-۱۷٤.

- نجیب، أحمد. (۱۹۹۱م) *أدب الأطفال، علم وفن*. القاهرة: دار الفکر العربی.

- النعیمی، أحمد اسماعیل (۲۰۰۵م) **الأسطورة فی الشعر العربی قبل الإسلام**. بغداد: دارالشؤن الثقافة العامة.

- ویلکاکس، مایکل. (۱۳۷۹ش) **آبی و زرد سبز نمی‌سازند**. ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: انتشارات بهار.

- الهیتی، هادی نعمان (۱۹۹۷م) **أدب الأطفال فلسفه، فنونه، وسائطه**. القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

- Huck, Charlotte (1997). **Children's Literature in the Elementary School**, 6th ed, McGraw-Hill.

دراسة تقانات اللامركزية التصويرية المخالفة للمتوقّع فى قصص يعقوب الشارونى للأطفال

مژگان بيات كشكولى[1]
على اصغر حبيبى[2]
عبدالباسط عرب يوسف آبادى[3]

الملخّص

تُطلَق اللامركزية إلى القدرة الذهنية للطفل للانتقال من ظاهرة إلى أخرى بعيدة عن موقع مركزى والتى تسبب فى عدم التركيز له. وهذه العمليّة وبوصفها من أسباب ردود الفعل الذهنية للطفل والتى تؤدى إلى نموه العقلى وتعزيز قوة تفكيره وإبداعه، تتجلّى فى أدب الأطفال وذلک من خلال تقانات خاصة. يمكن فحص هذه التقانات فى مستويين وهما النص والصورة؛ أما مستوى الصورة فذو أهمية بالغة فى أدب الأطفال. وإلى جانب اللامركزية لهذه الصور، يخالف قسمٌ منها لما يتوقّعه المخاطب/الطفل، بحيث يخرجُ الطفل عن مألوفه ويفاجؤ بما لايتوقّعه فيبعدُ تركيزه عن عملية واحدة؛ وذلک عندما ينظر إلى هذه الصور ويطابقها مع النص. تحاول هذه الدراسة أن تدرس عشرة من قصص مختارة ليعقوب الشارونى (١٩٣١-٢٠١٧م) القاص المصرى المعاصر، وتستخرج تقانات اللامركزية التى تخالف لمتوقّع الطفل. تمّت دراسة هذه القصص وفقاً للمنهج الوصفى- التحليلى وعلى أساس كمية وكيفية استخدام هذه التقانات. تدلّ نتائج البحث على أنّ تقانات التغيير المفاجئ للخلفية (٣٢%)، والفانتازية (١٨%)، والإطار الهندسى للصورة (١٣%) من أهم التقانات اللامركزية للصورة فى هذه القصص.

الكلمات الرئيسية: القصص العربية للأطفال، تقانات اللامركزية التصويرية، اللامركزية التى تخالف المتوقّع، التغيير المفاجئ للخلفية، الفانتازية.

١- ماجستيرة فى اللغة العربية وآدابها، جامعة زابل
٢- أستاذ مشارک فى اللغة العربية وآدابها، بجامعة زابل
٣- أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها، بجامعة زابل

The study of the counter-anticipatory decentralization techniques in the children's stories of Yaghoub Al-Sharoni

Mojgan Bayat Kaskkoli, MA in Arabic Language, University of Zabol
[1]Aliasghar Habibi, Associate Professor, University of Zabol
Abdolbaset Arab Yosefabadi, Assistant professor, University of Zabol

Received: 22-12-2018 Accepted: 24-06-2019

Abstract

Decentralization refers to the mental ability of a child with which he or she jumps from one concept to another. This often breaks one's focus, but it promotes mental actions, encourages cognition and strengthens creativity. The phenomenon is manifested by certain techniques in children's literature. These techniques are examined at the levels of text and image. Of these two, the image is of great importance. Some child-created pictures not only reflect decentralization but also break the anticipation of the audience. Thus, as a child sees such pictures, he or she is surprised and gets out of normal conditions, which causes the decentralization of his mind. In the present study, efforts are made to review the counter-anticipatory decentralization techniques in ten selected stories by Yaghoub Al-Sharoni (1931-2017), an Egyptian contemporary novelist. The stories are dealt with through a descriptive-analytic method and based on statistical data. The research addresses the manner of using unexpected images. The most important visual techniques found in the stories are the change of background, building up fantasies and introduction of geometry in the images.

Keyword: Arabic children's literature, Yaghoub Al-Sharoni, Image decentralization, Abrupt change of the background color, Fantasy.

1- Corresponding Author Email: ali_habibi@uoz.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزده پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

نقد پسااستعماری رمان غدا یوم جدید اثر عبدالحمیدبن‌هدوقه (مطالعه موردی: نژادگرایی)

مجتبی قنبری مزیدی، دانشجوی دکتری رشته زبان وادبیات عربی، دانشگاه یزد
فاطمه قادری[۱]، دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه یزد
بهنام فارسی، استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۲۵

چکیده

ادبیات هر ملتی از مؤلفه‌هایی تشکیل‌شده که در واقع بهترین و شاخص‌ترین گزینه برای آشنایی با نگرش‌ها و جهان‌بینی آن ملت‌ها است. وقتی سخن از نگرش یک ملت در برابر استعمار به‌میان می‌آید، ادبیات پسااستعماری سهم بزرگی در بیان رویکردها و موضع‌گیری آن ملت، در برابر استعمار بیگانه داشته و پیامدهای حضور استعمار در عرصه‌های گوناگون فکری و فرهنگی را به تصویر می‌کشد. الجزایر از جمله کشورهایی است که حضور طولانی‌مدت فرانسه در آن، سبب پیدایش گستردهٔ ادبیات پسااستعماری گشته‌است. رمان«غدا یوم جدید» اثر «عبدالحمیدبن‌هدوقه» از جمله آثاری است که تأثیر نژادگرایی استعمار بر مردمان الجزایر را روایت کرده و پیامدهای آن را در عرصه‌های مختلف، در قالب داستانی واقع‌گرایانه به تصویر می‌کشد. پژوهش پیش‌رو کوشیده‌است تا با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی مهم‌ترین حوزه های تبعیض‌نژادی استعمار در رمان «غداً یوم جدید» را با ذکر نمونه، مورد تحلیل و واکاوی قرار داده و به این مسئله بپردازد که علل ظهور نژادگرایی استعمار در شخصیت‌های داستان چه بوده و راهکار نویسندهٔ رمان برای خروج از این معضل چیست؟ تحلیل پسااستعماری رمان «غداً یوم جدید» حاکی از آن است که نژادگرایی استعمار در حوزه‌هایی چون: نژادگرایی زیستی، مذهبی، قضایی، انحصار شغلی و نژادپرستی درونی‌شده نمود پیدا کرده و نویسنده راه برون‌رفت از این بحران را تکیه بر فرهنگ و تاریخ بومی، دانش نسبت به اروپاییان، و همچنین تقویت روحیه وحدت، مقاومت و ظلم ستیزی در نهاد مردم می‌داند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات پسااستعماری، نژادگرایی، عبدالحمیدبن‌هدوقه، غداً یوم جدید.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ghaderi_m@yazd.ac.ir

مقدمه

مطالعات پسااستعماری، رویکردی فرارشته‌ای است که در دهه‌های اخیر گسترش بسیاری پیدا کرده است و بیشتر در حوزه تحقیقات ادبی مورد توجه واقع شده‌است.

رویکرد پسااستعماری از موضوعاتی است که نویسندگان و روشنفکران کشورهای تحت‌سلطه بسیار بدان توجه نموده‌اند. این ضرورت تا جایی احساس شده است که نویسندگان با نگارش داستان‌ها و رمان‌هایی سعی کرده‌اند آثار سوء پیدا و پنهان استعمار را در اشکال مختلف نشان‌داده و پیامدهای آن را آشکار سازند؛ تا جایی که مبارزه با جلوه‌های مختلف استعمار در آثار روشنفکران، سنگ‌بنای ادبیات پسااستعماری را وضع کرد. «وایت» از نظریه‌پردازان پسااستعماری، معتقد است: «ادبیات پسااستعماری آخرین مخزن آگاهی انقلابی در جهانی است که به‌شکل روزافزون از محتوای تاریخی و سیاسی تهی می‌شود. اولین و مهم‌ترین نتیجهٔ پیشرفت تئوری پسااستعمار، توصیف ویژگی‌ها و طرح‌های پیکره واقعی متونی بوده است که در این جوامع وجود دارد و شیوه‌هایی که با آنها این متون، کنش نوشتار را از جامعهٔ استعمارزده بدست آورده‌اند (اشکرافت و تیفن، ۱۳۹۲: ۳۰۱). بنابراین، ادبیات پسااستعماری تمام ادبیات و فرهنگ‌های تحت تأثیر فرایند استعمار کهنه و نو، از زمان شروع استعمارگری تا امروز را که سعی در شالوده‌شکنی نفوذ غرب در عرصه تولید ادبی و فرهنگی دارد، در بر می‌گیرد و خوانشی متفاوت از آثار ادبی، خارج از سلطه برتری نژادی و هویتی غرب در راستای بازنمایی ادبیات ملی ارائه می‌دهد.

نکتهٔ دیگری که نباید از نظر دور داشت آن است که ادبیات پسااستعماری صرفاً در حوزه استعمارگری به معنای سیاسی و نظامی آن انعکاس نمی‌یابد؛ بلکه مفهوم پسااستعمار به مقولهٔ چندبارگی هویت استعمارشده در مادرشهرها می‌پردازد و از این منظر با مطالعات فرهنگی پیوند محکم‌تری پیدا می‌کند؛ اساسا ارتباط این رویکرد با مطالعات فرهنگی بدین سبب است که از «فرهنگ‌های مادرشهری و اروپایی و به اصطلاح نژاد سفید» مرکز زدایی کند تا بدین وسیله به نژاد دیگر، در مقابل نژاد اروپایی و به پیرامون، در مقابل مرکز اعتبار بخشد (میلنر و براویت، ۱۳۹٤: ۳۳۱).

از جمله کشورهایی که حضور استعمار غرب را در خود لمس کرده کشور الجزایر است. هدف قدرت استعماری فرانسه در این سرزمین، کوچاندن مهاجران غربی به آن سرزمین برای اسکان دائم بود؛ هدفی که طبعاً استفاده از ساز و کارهای بسیار و به دنبال آن ایجاد تحولات ریشه‌ای در حوزه‌های مختلف اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را می‌طلبید؛ به طوری که فرانسه نه تنها سیاست آواره‌سازی و تبعید را در پیش گرفته بود؛ بلکه برای مطیع سازی مردم بومی، سیاست تهاجم فرهنگی از طریق ابزار برتری‌نژادی در عرصهٔ فرهنگی و زیستی و در مقابل آن ایجاد احساس خودباختگی فرهنگی را در دستور کار قرار داده بود. در چنین فضایی، مشخص است که ادبیات الجزایر و به شکل خاص، داستان‌نویسی در کنار پرداختن به موضوع مقاومت و ایستادگی، ابعاد گوناگون سیاست‌های استعمارگرایانه فرانسه را برای آگاهی‌بخشی به خوانندگان خود منعکس کند. «عبدالحمیدبن‌هدوقه» از جمله نویسندگان الجزایر است که در رمان‌های خود به بررسی مسئله استعمارگرایی و پیامدهای آن پرداخته است و سعی بر آن داشته تا از سیاست‌های استعماری فرانسه در راستای تغییر هویت قومی و تبدیل آن به جزئی از کشور فرانسه پرده‌بردارد؛ لذا نژادگرایی و تهاجم فرهنگی که ابزار اصلی استعمار برای رسیدن به این هدف بوده را به صورت دقیق مورد تحلیل قرار می‌دهد. در این مقاله سعی بر آن است تا جنبه‌های نژادگرایی و تهاجم فرهنگی که از عمده مؤلفه‌های مطالعات پسااستعماری به شمار می‌رود را در رمان «غدا یوم‌جدید» عبدالحمیدبن‌هدوقه مورد بررسی و تحلیل قرار داده و به این سؤالات پاسخ دهد:

۱- نژادگرایی در رمان «غداً یوم جدید» در چه حوزه‌هایی نمودیافته و استعمار چه اهدافی را در این سیاست خود دنبال می‌کرده‌است؟

۲- انگیزهٔ بن‌هدوقه از بیان نژادگرایی استعمار چه‌چیز بوده و چه راهکارهایی را برای مقابله با این سیاست ارائه داده‌است؟

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های مختلفی در حوزهٔ مطالعات پسااستعماری صورت‌گرفته‌است. اغلب این پژوهش‌ها مربوط به حوزهٔ علوم سیاسی و جامعه‌شناسی است؛ به‌طوری که هر کدام به

بررسی کتب و آراء نظریه‌پردازان بزرگ این حوزه مطالعاتی می‌پردازند و نقاط ضعف و قوت هر کدام را مورد واکاوی قرار می‌دهند. تعداد این پژوهش‌ها به‌حدی است که فهرست‌نمودن کل آنها در این مجال نمی‌گنجد؛ آنچه در این بین اهمیت دارد، جایگاه مطالعات پسااستعماری در ادبیات الجزایر به‌ویژه نزد «عبدالحمیدبن‌هدوقه» رمان‌نویس معاصر الجزایر است. به عنوان مثال رشید قربیع، در مقاله‌ای به‌نام «الروایة الجزائریة المعاصره و تداخل الأنواع» (۲۰۱۰م) معتقد است که رمان الجزایری جامهٔ حماسه به‌تن کرده و روحیهٔ مقاومت و پایداری در آن دمیده شده است. فتیحه أوبشو و نسیمه طیبی نیز پژوهشی با نام «المؤثر الإستعماری فی الروایة الجزائره، روایه الأمیر–مسالک الأبواب الحدید لوایسینی الأعرج» (۲۰۱۵م) نگاشته‌اند. نویسندگان در این پژوهش به بررسی تأثیر استعمار بر هویت، زبان و ادبیات پرداخته‌اند و در قسمتی دیگر، شخصیت‌ها، ایده‌های فکری و فنی، فرهنگ، حاشیه‌بودن شرق و مرکزیت غرب و دیگر مسائل موجود در رمان را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.از پژوهش دیگری به نام «بررسی و تحلیل رمان ذاکره الجسد بر اساس مؤلفه‌های نقد پسااستعماری» نوشتهٔ فرخنده سهرابی (۱۳۹٤ش) می‌توان نام برد. نویسنده در این پژوهش، به بررسی مؤلفه‌های پسااستعماری چون: لایه‌های تقابلی و برخوردهای ناشی از مواجههٔ دو فرهنگ متناقض غربی- شرقی، بیان اضطرابات فرهنگی بعد از دوران استعمار، ترویج گفتمان استعمارستیز «بازگشت به سنت و خودیابی هویتی» و واسازی طرح تقابلی غرب- شرق پرداخته و رویکرد داستان را بر اساس این مؤلفه‌ها آشکار ساخته است. فرامز میرزایی در مقاله «رمان پسااستعمار الجزایر و ویژگی‌های محتوایی و زبانی آن» (۱۳۹۳ش) به تحلیل مؤلفه‌های پسااستعماری مانند: «برابری سیاه و سفید»، « استعمارگر و استعمارزده» و «ویژگی‌های زبانی رمان الجزایر» پرداخته‌است و در مورد هرکدام از این مؤلفه‌ها به تفصیل سخن گفته‌است. در زمینه آثار بن‌هدوقه و رمان‌های وی نیز پژوهش‌های بسیاری صورت‌گرفته است. از جمله این آثار: می‌توان به کتاب «الروایة العربیة الجزائریة الحدیثة بین الواقعیة و الإلتزام» (۱۹۸۳م) از محمد مصایف اشاره داشت؛ وی در بخشی از کتاب خود به نقد و بررسی رمان‌های «ریح‌الجنوب» و «نهایة الأمس» از منظر ایدئولوژیکی و اجتماعی می‌پردازد. نبیله بونشاذه در مقاله‌ای تحت عنوان

«الشخصية من المستوى المحسوس الى المستوى المجرد» (۲۰۱۱م) به تحلیل رمان «غداً یومٌ جدید» می‌پردازد و شخصیت‌شناسی افراد داستان را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. اما همان‌طور که پیداست هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین موضوع نژادگرایی استعمار را مبنای تحقیق خود قرار نداده‌اند؛ بنابراین پیشینهٔ حقیقی تحقیق حاضر محسوب نمی‌شوند؛ زیرا پیش از این هیچ‌گونه پژوهشی دربارهٔ آثار عبدالحمید بن هدوقه در حوزه مطالعات پسااستعماری و به شکلی خاص‌تر، تفکرات نژادی استعمار فرانسه، به رشته تحریر در نیامده است.

«غداً یوم جدید» در یک نگاه

رمان «غداً یومٌ جدید» روایتگر رویدادهایی در روستایی در جنوب الجزایر است که در جریان حضور استعمار فرانسه اتفاقات آن رخ می‌دهد؛ در این روستا دختری به نام «مسعوده» با هدف مهاجرت به پایتخت برای رهایی از سختی‌های زندگی روستایی با «قدور» ازدواج می‌کند؛ اما حضور فرانسویان در الجزایر و تعدی آنان به روستاییان سبب می‌شود که قدور زندانی و مورد شکنجه قرارگرفته و از سفر به الجزایر بازمانند. در میانهٔ این نزاع تقابل‌ها و رفتارهای نژادپرستانهٔ استعمار در برابر مردم الجزایر در قالب شخصیت‌های اصلی داستان آشکار می‌گردد و تأثیرات اجتماعی و فردی آن بیان می‌شود.

در رمان، دو نظامی فرانسوی که در بازداشتگاه هستند، همواره رفتاری سختگیرانه و نژادپرستانه نسبت به «قدور» که نماد مرد الجزایر است، از خود نشان می‌دهند که این امر ناشی از وجود خصیصهٔ نژادپرستی است که حاصل برتری‌جویی استعمار است. در پایان داستان قدور با وقوع انقلاب، از زندان آزاد شده و مرحلهٔ جدیدی از زندگی، همان‌طور که عنوان رمان نیز بر این امر اشاره دارد، برای او و دیگر الجزایری‌ها آغاز می‌شود که نشان از زندگی شرافتمندانه، بدون حضور استعمار و حرکت به سمت روزهای بهتر است.

نژادپرستی و انواع آن

پیش از ورود به مبحث نژادگرایی و بررسی مصداق‌های آن، باید ابتدا به مقولهٔ استعمار و معنای پسااستعمار پرداخت. استعمار به معنای عام کلمه زمانی رخ می‌دهد که کشوری با اهداف اقتصادی، نظامی، سیاسی و حتی فرهنگی وارد کشوری دیگر شده، آن‌را تحت نفوذ و سلطهٔ خود گیرد. تاریخ حضور استعمار به این معنا، به پیش از سده هفدهم میلادی باز می‌گردد؛ زمانی که اروپاییان در سودای کشف و سیطره بر سرزمین‌های دیگر، کشتی های خود را روانه قاره‌های آفریقا و آسیا کردند و کشورهای موجود در این قاره‌ها که اغلب در عقب‌ماندگی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی گرفتار بودند، را تحت تسلط خود گرفتند و به تعبیری آنها را استعمار کردند. از آن زمان تاکنون، واژهٔ استعمار با مفاهیم سیاسی و نظامی پیوندی ناگسستنی یافته است: مفهوم استعمار، امروزه با مفهوم امپریالیسم پیوستگی کامل یافته و اساساً مفهوم استعمار به عمل قدرت امپریالیستی شناخته می‌شود؛ یعنی قدرتی که می‌خواهد از مرزهای ملی خود تجاوز کند (آشوری، ۱۳۹٤: ۲۷). برای تحقق این تجاوز از مرزهای ملی و قومی یا گذر به مرزهای دیگری، استعمارگران از شیوه‌ها و ترفندهای متنوعی بهره گرفته‌اند. یکی از حوزه‌هایی که استعمار برای تثبیت سلطهٔ خود بر استعمارزده از آن بهره می‌جوید، استفاده از حربهٔ نژادگرایی و تخریب هویت نژادی ملت استعمارزده است.

اصطلاح «نژادپرستی» که زیر مجموعهٔ استعمار فرهنگی به شمار می‌آید، به معنی «برتر و بهتر دانستن افراد یک نژاد نسبت به نژاد دیگر از لحاظ اجتماعی، اقتصادی، قلمرو زندگی و مانند آن‌ها» است. همچنین می‌توان نژادپرستی را به «عقیده‌ای که بر مبنای آن افراد بشر یکسان خلق نشده‌اند و بعضی نژادها و اقوام نسبت به بعضی دیگر برتری و امتیازات بیشتری دارند» (ملکی، ۱۳۹۵: ۱۸۱) تعریف کرد. عنصر اساسی این تعریف، بر تفکر یا اعتقادی تأکید دارد که بر اساس آن، نژاد، تعیین‌کنندهٔ برتری است. شوپنهاور می‌گوید: «یک فرد با افکار نژادپرستانه، اگرچه هیچ‌گاه گفتار و رفتار نژادپرستانه هم نداشته‌باشد، به اندازهٔ کسانی که عملاً خشونت‌ها و جنگ‌های نژادی را مرتکب شده‌اند، گنهکار هستند. ملاک نژادپرستی از نظر شوپنهاور، نه رفتار بیرونی، بلکه ارادهٔ درونی افراد است که

اندیشه‌ها و ایده‌های ما نیز ترجمان آن ارادهٔ درونی هستند» (زنجانی، ۱۳۹٤: ۲٦). اصطلاح نژادپرستی معنای گسترده‌تری دارد که علاوه بر افکار و عقاید، رویه‌ها و نگرش‌ها، نهادها و گروه‌بندی‌های غیر زیستی، نظیر فرقه‌های مذهبی، ملت‌ها، گروه‌های زبانی و گروه‌های فرهنگی را نیز شامل می‌شود (بالیبار، ۱۳۹٤: ٦).

ابتدای قرون معاصر آغازگر افسانه‌ای بود که بر پایهٔ آن اروپایی‌ها بر اساس عقلانیت و هوش برتر خود بدون هیچ کمکی از سوی ملل شرقی، رشد و پیشرفت را آغاز کردند و به کمک پیشرفت ناگهانی علوم اجتماعی در این قرن، به فرآیند تصویرپردازی مجدد هویت غربی سرعتی مضاعف دادند. به‌دیگر سخن، تاریخ‌نویسان اروپایی سعی در گسترش این اندیشه داشتند که راه بی‌همتای توسعه، تنها در جهان غرب روی داده‌است و برتری تکنولوژی و مادی دولت‌های غربی در عصر حاضر، نشانگر نوعی برتری فرهنگی و اخلاقی تمدن غربی در مقایسه با تمدن‌های دیگر است. این نگرش نه‌تنها پیشینهٔ عظیم و پرافتخار تمدن‌های شرقی را نادیده می‌گیرد، بلکه تلاش می‌کند تا نشان‌دهد که آنچه موجب برتری تکنولوژی علمی و مادی موجود در غرب شده، مدیون نژاد اروپایی با همراهی همیشگی مسیحیت بوده است. این نگاه به تاریخ، تک‌خطی است که موجب متولدشدن نژادپرستی در میان اروپاییان شده است. بسیاری از داروینست‌های اجتماعی در اروپا و آمریکا نیز بر این باور بوده‌اند که نژاد اروپایی باید زمام امور جهان را در دست بگیرد؛ چرا که نژادهای پست و فرومایه محکوم به نابودی هستند و پیشرفت امور بشری به دست اروپایی‌ها ادامه خواهد یافت (سعید، ۱۳۷۷: ۵۱). جوزف چمبرلین نیز دربارهٔ اروپا محوری و برتری نژادی آن می‌گوید: «من به این نژاد که بزرگ‌ترین نژاد حاکمی است که جهان تاکنون به خود دیده است، به این نژاد اروپایی واقعاً راسخ، سربلند، دارای اعتماد بنفس، نژادی که نه شرایط آب و هوایی و نه تغییر و تحول، هیچ کدام نمی‌تواند آن را از پای درآورد، نژادی که بدون شک قدرت غالب آیندهٔ تاریخ و تمدن جهانی خواهد بود، ایمان دارم» (ابوذری، بی‌تا: ۱٤۱).

در مقابل گفتمان نژادگرای استعماری، استعمارشدگان با درک شرایط جدید که در اغلب موارد با آسیب‌دیدن زیرساخت‌ها و لایه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و نیز

فرهنگی همراه است، می‌کوشند تا ضمن ساختارشکنی از گفتمان نژادگرای استعمار، به بازیابی هویت فردی و ملی و به حاشیه‌راندن جلوه‌های استعمار و استعمارگر بپردازند، که این کارکرد در متون ادبی به صورت ظهور پادگفتمان ناقض گفتمان استعماری و واسازی آن در جریان نگارش و خوانش متن محقق می‌شود.

آنچه در این پژوهش مد نظر است، تشریح نژادپرستی استعمار فرانسه و انعکاس آن در جامعهٔ الجزایر بر پایهٔ تحلیل رمان «غدا یوم جدید» بن‌هدوقه می‌باشد. انواع نژادپرستی تحمیل‌شده از جانب استعمار فرانسه عبارتند از:

نژادگرایی زیستی

نژادگرایی عامیانه و بدوی ادعا می‌کند که پایه و اساس مادی اصول نژادگرایانه بر زیست شناسی استوار می‌باشد. این نوع نژادگرایی عبارت است از تطبیق شکل جمجمه‌ها، شمارش و مطالعهٔ تعداد و کیفیت پیچ و خم‌های شیارهای مغزی، خصوصیات طبقهٔ سلولی پوست، ابعاد مهره‌های پشت، شکل و رنگ پوست و غیره. بدین صورت نژادگرایی بدوی به صورت شناسایی زیستی افراد و واقعیات ظاهری جلوه می‌کند. در دورهٔ معاصر، هنوز هم در گوشه و کنار علائمی از حیات و وجود نژادگرایی بدوی به‌چشم می‌خورد. مثلاً می‌توان به آمادگی عاطفی سیاهان برای ارتکاب خطا، یا عدم فعالیت قشر خاکستری مغز در میان اعراب، (فانون، ۱۳٦۱: ٤٦) اشاره داشت. فرانسویان نیز برای به حاشیه‌راندن مردم بومی و حفظ استیلای خود در حوزه سیاست و اقتصاد، به صورت مداوم مسئلهٔ زیستی و نژادی را پیش می‌کشیدند تا انسان الجزایری را به این باور برسانند که نژادش آکنده از عیب ذاتی است و در نتیجه از عهدهٔ هیچ کاری بر نمی‌آید (ممی، ۱۳٦٥، :١٤). از نمونه‌های این نژادگرایی استعمار در عرصهٔ زیستی در رمان «غداً یوم جدید» می‌توان به زشتی چهرهٔ اعراب نزد گروهبان فرانسوی و دیگر غرب‌زده‌های الجزایری اشاره کرد. گروهبان فرانسوی معتقد بود اعراب شباهتی به انسان ندارند، بلکه اشباحی انسان‌نما هستند «ملّ الوجوهَ المتکررة والصور المتکررة والأشیاء نفسها والمناظر والأشباح، لإن سکّان القریة کانوا عنده أشباح. لم یکونوا بشراً، کانوا أشباحاً شاحبة علی شکل بشر » (بن‌هدوقه،

۱۹۹۳: ۱۷۲). او در این مثال عنوان می‌کند که از چهره‌های تکراری، صورت‌ها، أشیاء، مناظر و اشباح خسته شده بود؛ زیرا ساکنان روستا در نظر او انسان نبودند، بلکه اشباحی رنگ‌پریده به شکل انسان بودند.

ادوارد سعید نیز در این‌باره می‌گوید: چکیدهٔ نژادگرایی غربی این است که باید بین مهتری اروپایی و کهتری مشرق‌زمینی تمایزی نازدودنی برقرار شود و انسان شرقی برای همیشه دون‌مایه و دون‌پایه باقی بماند تا بتوان به سهولت بر او مسلط شد (ادوارد سعید، ۱۳۷۷: ص۷۲). بر این اساس هدف بن‌هدوقه از بیان نژادگرایی زیستی نیز، آگاه‌کردن مردم از نوع تفکر فرانسویان نسبت به اعراب است؛ زیرا که عده‌ای فریب نیرنگ آنها را خورده بودند و فکر می‌کردند ناجی الجزایر و یاری‌دهندهٔ آنها در خروج از عقب‌ماندگی همین استعمارگرانند. حال این سؤال مطرح است که راهکار نویسنده برای مقابله با این نوع نژادگرایی چیست؟ بن‌هدوقه با درک عمیق نسبت به این نگرش اروپایی، به تاریخ کهن و پر افتخار عربی اشاره می‌کند و بیان می‌دارد که سرزمین الجزایر مهد پرورش قهرمانان و اسطوره هاست و همین مسئله نشان از پاکی نژاد و عمق بینش آنها دارد « القریة التی وُلِدتُ فیه تبنی الأساطیر و الآلهة و الأبطال» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۸۷). [روستایی که در آن متولدشدم اسطوره‌ها و خدایان و قهرمانان می‌سازد.]

نژادگرایی فرهنگی

فرهنگ، مجموعه‌ای از آگاهی‌ها و رفتارهای فنی، اقتصادی، آیینی، مذهبی و اجتماعی است که جامعهٔ انسانی معینی را مشخص می‌کند (پانوف، ۱۳٦۸: ۱۰۳) فرانتس فانون نظریه پرداز الجزایری، نژادگرایی و فرهنگ را ملازم یکدیگر می‌داند و می‌گوید: بعضی از گروه‌های نژادی به طور یک‌جانبه به فرهنگ خود به عنوان یک هنجار می‌نگرند و بر طبق همین امر، فرهنگ جامعهٔ خود را به عنوان مرکز، اساس و اصل دنیای هستی به حساب می‌آورند. این عده ابتدا به اثبات وجود گروه‌های بدون فرهنگ می‌پردازند، سپس به فرهنگ‌های مبتنی بر سلسله مراتب می‌رسند و در آخر از مفهوم نسبت‌گرایی سخن به‌میان می‌آورند. بنابراین گروه و یا قومیتی که هدف تهاجم فرهنگی نژاد دیگر قرار می‌گیرد، از

جنبه‌های مختلف، فرهنگ آنها مورد هدف تحقیر گروه مهاجم قرار می‌گیرد. از بین‌رفتن فرهنگ گروه مغلوب، اقدام عظیم‌تری بود که نتیجه آن اسارت اقتصادی و حتی انقیاد زیستی می‌باشد (فانون، ۱۳٦۱: ٤۸).

بدین ترتیب، استعمارگران، به این نتیجه رسیده‌اند که بهترین راه نفوذ در سایر کشورها، نفوذ در فرهنگ آنان و استحالهٔ درونی آن است. آنان می‌خواهند ارزش‌های مورد پسند خود را ارزشی مترقی جلوه دهند، آن را جایگزین معیارهای بومی و فطری ملت‌ها ساخته و از این طریق، بدون هیچ دغدغه‌ای از آیندهٔ منافع خود در این کشورها مطمئن باشند. این جمع‌بندی مبنای فعالیت‌های سازمان‌یافته گسترده‌ای قرارگرفته که غرب آن‌ها را ترویج معیارهای تمدن، رشد و توسعه معرفی می‌کند؛ اما در فرهنگ ملت‌ها، از این اقدامات با تعابیر مختلفی یاد می‌شود که مفهوم مشترک آنها در تعبیر هجوم فرهنگی نهفته است. این عمل (جایگزینی فرهنگ بیگانه با فرهنگ خودی) به شکلی هوشیارانه که بتواند یک ملت و جامعه را نسبت به فرهنگ خود بیگانه و مطیع غرایز بیگانگان کند، عمدتاً تهاجم یا نژادگرایی فرهنگی محسوب می‌شود (خرم، ۱۳۷۸: ۱۵).

بن‌هدوقه که در بطن دوران استعمار حضور داشته، توانسته است با قلم شیوا و فصیح خود این واقعیت را به صورت ماهرانه به تصویر کشد و نژادگرایی فرانسویان را در عرصه‌های گوناگون فرهنگی از جمله: مذهب، قضاوت، انحصار شغلی و خودباختگی (نژادپرستی درونی شده) نشان دهد:

نژادگرایی مذهبی

ادوارد سعید در تبیین خود از نحوهٔ برداشت استعمار از مفهوم دین اسلام و مسلمانان بیان می‌کند که غرب به جای تلاش برای فهم و کشف شرق و خصوصیات فرهنگی آن؛ خود به اختراع و ساخت شرق دست‌زده است. بازنمایی غرب از فرهنگ اسلامی، نه بر واقعیت جوامع شرقی، بلکه بر تفاسیر متنی و ذهنی استوارند. در حقیقت این شرق (اسلام و فرهنگ اسلامی) محصول شرق‌شناسی و ابزاری برای تثبیت و تقویت هویت غربی است. به بیان دیگر غرب برای تثبیت و تقویت مبانی هویتی خود به دشمن نیاز دارد. در این

چارچوب، جهان اسلام باید متحجر، غیرعقلانی، جزمی، عقب مانده، واپس‌گرا و خشن معرفی و غرب، عقل‌گرا، متمدن و برتر پذیرفته شود. این دیدگاه‌ها، شرق را تا ابد عقب مانده و تهدیدی برای ارزش های غرب می‌دانند (سعید، ۱۳۷۷ :٤١).

از لحاظ تاریخی نیز ریشه این اسلام‌ستیزی به دشمنی تاریخی مسیحیت با جهان اسلام باز می‌گردد که در برهه‌ای از زمان با جنگ صلیبی خود را نمایان ساخت. حملهٔ فرانسه به الجزائر (قرن ١٦م) نیز ادامه این کینهٔ تاریخی بود که با دستور قدیس شارل دهم آغاز گشت و هدف از این حمله را انتقام دین مسیح و انسانیت از اسلام برشمرد. این حمله سیاست افراط‌گرایانهٔ کلیسا ضد مسلمانان را دنبال می‌کرد و این موضوع عجیبی نیست؛ زیرا فرانسه مهد ستیز با اسلام نام گرفته بود، لذا رهبران کلیسا افکار عام را پر از کینه و دشمنی نسبت به مسلمانان کردند و به جنگ با الجزایر برخاستند. به همین علت بود که بعد از فتح، رفتار نژادگرایانه و کینه‌ای عمیق در برخوردشان با فرهنگ اسلامی بر آنها حاکم شد (سباعی، ۲۰۰۹: ٦١).

در رمان «غداً یوم جدید» نیز بن‌هدوقه به توصیف برخورد تحقیرآمیز فرانسویان با فرهنگ اسلامی الجزایری‌ها می‌پردازد. نمود این مقابله سخت و خشن را می‌توان در مواردی چون وضوگرفتن، نمازخواندن و ... در این رمان مشاهده کرد. به عنوان مثال فرانسویان که از آب برای نوشیدن و امور ضروری استفاده می‌کردند، وضوگرفتن را کاری بیهوده و تنها عامل هدررفت آب می‌پندارند: «الناسُ یعبثونَ بِالماءِ، لا یشرِبونَ فقط، بَل یغسلونَ وُجُوهَهم وَایدِیهم وحتی أرجلهم ردَّ أحَدُهُم: «الرجُلُ الذی سَبَب المَنع کان یتَوَضَّأُ لِصَلاةِ الظُهْرِ لکن الرئیس المحطّة لم یفهم ذلک بالرغم من محاولة الناس إفهامه» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۲۱). [مردم آب را هدر می‌دهند، فقط آب نمی‌نوشند بلکه صورت، دستان و حتی پاهای خود را نیز می‌شویند، یکی از آنان پاسخ داد: «مردی که سبب ممانعت از آب شده برای نماز ظهر وضو می‌گرفت.»]

از دیگر مواردی که از تهاجم و نژادپرستی مذهبی فرانسویان در امان نمانده، فریضهٔ حج و انجام مناسک آن است. بن‌هدوقه با بیان خود نشان می‌دهد که چگونه فرانسویان بدون دلیل مانع کسانی که قصد عزیمت به سرزمین وحی جهت انجام فریضهٔ حج دارند

می‌شوند. «أَنَا مِن الباخِرَةِ نَزَلْت، لَیسَ مِن القَطارِ قَالَ لِی دیصاند لَم أَسمَعْ إنَّه یأمُرُنی بِالنُزوُلِ. دیصاند لِمذا اَنزِلُ و أَنَا أَذهَبُ الحَجَ؟ أَوراقِی کامِلَةً. دَفَعْتُ کُلَّ الرُسُومَ. هزَّ کِتفِی بِعُنفٍ: «دیصاند» عِندَئِذٍ اَدرکتُ إنّه یعنِینِی» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۴۱) [من از کشتی پیدا شدم نه از قطار، یکی از اروپاییان گفت: پیاده شو، نمی‌دانستم که او به من دستور می‌دهد تا پیاده شوم. پیاده شو، (به او گفتم:) چرا پیاده شوم در حالی که من به حج می‌روم؟ مدارکم کامل است. همهٔ هزینهٔ آن پرداخته‌ام. با خشونت شانه‌ام تکان داد پیاده شو، در این زمان دانستم که منظور او من هستم.]

حال این سؤال مطرح است که علت این برخورد سخت با رسومات اسلامی چیست؟ مطابق نظریهٔ ادوارد سعید «دو عامل در زمرهٔ عواملی هستند که موجب‌شده‌اند حتی ساده ترین موارد نگرش بر اسلام به صورت موضوعی سیاسی و بسیار خشن درآید. یکی از این دو عامل، تاریخ تعصب عامه‌پسند ضد عرب و ضد اسلام در جهان غرب است که بازتابی بلافصل در تاریخ شرق‌شناسی دارد. دو دیگر فقدان تقریباً کامل هرگونه موضع فرهنگی‌ای است که بتواند جانب‌داری از اعراب و اسلام را امکان‌پذیر سازد» (سعید، ۱۳۷۷: ۵۲). بر این اساس، قدرت در جامعهٔ الجزایر همواره در دست فرانسویان بوده و استعمارشدگان سهمی در بازنشر رسومات و ارزش‌های فرهنگی خود نداشتند؛ بدین سبب نظام استعماری همواره تحقیر را پیشهٔ خود ساخته و استعمارزده موضع تسلیم به جای مقاومت اتخاذ می‌کند.

استعمار تنها به برخورد مستقیم و سیاست سرکوب اکتفا نکرده؛ بلکه رواج خرافات و اعتقادات غیرمنطقی با هدف مکدرکردن چهرهٔ اسلام، اداره مساجد توسط مزدوران فرانسه و اعمال سلیقهٔ استعمار بر آن و همچنین دورکردن عالمان مسلمان از مساجد را در دستور کار خود قرار می‌دهد.

«فِی نَادِی التَّرَقِی یتَحَدَّثُونَ عَن الدِینِ، عَن زَوَایا الخُرافات الّتی یرّوِّجُها عُمَلاءُ فِرنسا. ...یتَحَدَّثُونَ أَیضاً عَن المَسَاجِدِ الّتی عَینت فِیهَا فِرنسا أَتبَاعَها ورَفَضَت تَعیینَ العُلَماءِ الحقیقیین» (بن‌هدوقه،۱۹۹۳: ۵۴). [مردم در انجمن «ترقی» از دین، و از خرافاتی که مزدوران فرانسه

رواج می‌دهند صحبت می‌کنند ... همچنین از مساجدی که فرانسه طرفداران خود بر آن گماشته، و از انتخاب عالمان حقیقی سرباززده است.]

بن‌هدوقه در این چارچوب به دنبال احیای هویت اسلامی در برابر تبلیغات ضد دینی استعمار است و این تفسیر غالب بر جامعه که فرهنگ اسلامی را متحجر و خشن معرفی می‌کند، مردود سازد. فرانسویان به هر نحو ممکن می‌خواهند الجزایری‌ها را از انجام واجبات اسلامی دور کنند و نوعی خلأ فرهنگی در آنها ایجاد کنند (قبایلی، ۲۰۱۵: ۲٦۲)، وی می‌خواهد فرهنگ اسلامی الجزایر از حالت انفعالی و ایستایی خارج‌شود و تنها راه‌چاره موفقیت را در پای‌بندی به اعتقادات خودی و مقاومت و اتحاد در برابر فرهنگ تحمیل‌شدهٔ آنها می‌داند. «المُؤمِنُ أَخو المُؤمن ومُساعِدَةُ الأَخِ فِی الشَدائِدِ وَاجِبَةٌ إِنَّ تضامنَ الناسِ فِی هذه الأَیامِ الشدیدةِ شَیءٌ لا تَفرِضُ المُروءَةُ فَقَط، بَل هُوَ واجِبٌ دِینِی» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۷۳). [مؤمن برادر مؤمن است و کمک به برادر در سختی‌ها واجب است، همانا همبستگی مردم در این روزها چیزی است که نه تنها اخلاق جوانمردی آن را واجب می‌داند، بلکه وظیفه‌ای دینی است.]

نژادپرستی درونی شده

نقطهٔ مقابل ایستادگی در برابر استعمار، وادادگی، انفعال و در مواقعی هم‌سوشدن با گفتمان استعماری یا به‌عبارتی دیگر، تن‌دادن به سلطهٔ هژمونیک آن است. یکی از شاخه‌هایی که به تحلیل و واکاوی این نوع رفتار از سوی استعمارزده پرداخته، علم روان‌شناسی است. این علم هم‌سوشدن طرف ضعیف‌تر معادله با گفتمان مسلط طرف قوی و به دنبال آن خوارشمردن هویت و فرهنگ بومی را نژادپرستی درونی‌شده می‌نامد و در تعریف آن می‌گوید: «وقتی که اقلیت‌ها مرتباً با پیام‌هایی بمباران می‌شوند که می‌گویند فرهنگ حاکم سفیدپوست بهترین فرهنگ است، این پیام‌ها را دربست می‌پذیرند و خود و گروه فرهنگی خویش را خوار می‌شمارند؛ فرهنگی که به نژادپرستی درونی‌شده معروف شده‌است. اقلیت‌ها معمولا فرهنگ حاکم را مدح می‌کنند و فرهنگ خود را حقیر به‌حساب می‌آورند. برآیند چنین رفتاری به‌جز بحران عزت نفس نیست» (پروچاسکا و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۱۸).

البته همان‌طور که از تعریف فوق پیداست، نژادپرستی درونی‌شده در مرحلهٔ اول غالباً به رفتار گروه اقلیت، در حین مواجه با اکثریت غالب است. در این مرحله، که به مرحله پیروی شناخته شده‌است، اعضای گروه اقلیت نسبت به خود و گروهشان نگرشی انتقادی و نسبت به سایر گروه‌های اقلیت نگرشی تبعیض‌آمیز دارند. در این مرحله، فرد برای ویژگی‌های فرهنگ حاکم ارزش بالایی قائل است و معمولا فرهنگ در حاشیه خود را خوار و عقب‌مانده می‌پندارد (*همان*: ۵۱۵) البته در بحث استعمار، دیگر جامعهٔ استعمار از لحاظ جمعیتی اقلیت محسوب نمی‌شود؛ اما گاهی در نتیجهٔ سیاست‌های استعمارگر در راستای بسط سلطهٔ خود و به‌ویژه زدن مهر فرودستی بر فرهنگ و هویت استعمارزده بخشی از جامعهٔ تحت استعمار خود را در جایگاهی پست می‌پندارد و رفتاری مشابه رفتار گروه‌های اقلیت از خود بروز می‌دهد.

بن‌هدوقه معمولا اهتمام ویژه‌ای به طرح جلوه‌های نژادپرستی درونی‌شده مبذول داشته است. بی‌تردید این اهتمام ویژه، حاکی از آن است که جلوه‌های نژادپرستی در جامعه الجزایر (در دوران استعمار) بسیار رایج بوده است؛ وضعیتی که باز هم فرآوردهٔ سیاست های استعماری فراگیر و همه‌جانبهٔ فرانسه است که با اشاعهٔ گفتمان خود بر جامعهٔ الجزایری، که از مؤلفه‌هایی چون هدیهٔ تمدن یا نوزایی به توده‌های مردم این کشور تلقین می‌شد، نظر بخشی از مردم این کشور را با خود همراه می‌ساخت. در اکثر رمان‌های پسااستعماری بن‌هدوقه، شخصیت‌ها حتی اگر با گفتمان استعماری هم‌سو نشوند، هویت و فرهنگ بومی خویش را نادیده می‌گیرند؛ حتی اگر در برهه‌ای از زمان چنین رفتاری را از خود بروز دهند، دوباره به ارج نهادن به‌هویت خویش روی‌می‌آورند.

بر این اساس، در رمان «غداً یومٌ جدید» جلوه‌های گوناگونی از حقارت و نژادپرستی درونی‌شده را می‌توان ملاحظه کرد. به عنوان مثال این اختلال را نزد عزوز پدرخواندهٔ مسعوده می‌بینیم که در واکنش به اقدامات ضداستعماری مخفی پدر حقیقی مسعوده (رهبر مبارزان ضد استعماری) می‌گوید: «مَن یستَطِیعُ الوُقُوفَ فِی وَجهِ الفِرنسا القَوِیة؟ رُعَاةُ المَعَزِ أَم رُعَاةُ الإبِلِ؟ مَن کَانَ زُوجُکِ؟ أَلَیسَ الشَذّاذَ والأَغبیاءَ والأُوبَاش؟ هل کان معه رجل واحد ممن لهم وزنهم عند الناس؟» (بن‌هدوقه،۱۹۹۳: ۸۲) [چه کسی می‌تواند در مقابل فرانسه بایستد؟

بزچران‌ها یا شترچران‌ها؟ همسر تو که بود؟ آیا راهزن، احمق و اراذل و اوباش نبود؟ آیا کسی همراه او بود که در میان مردم اعتباری داشته باشد؟]

حال این سوال مطرح است که منشأ این احساس حقارت چیست؟ مطابق تعریف آدلر، احساس کهتری در سطح مناسبات اجتماعی زمانی بروز می‌کند که تعادل و سلامت مناسبات قدرت در جایی بهم خورده باشد؛ به‌گونه‌ای که فرد در این وضعیت با ساختاری معیوب و ناسالمی مواجه است که قدرت در آن حالتی ایستا به خود گرفته و در میان سطوح مختلف جامعه تکثیر نمی‌گردد (صباغ‌پور، ۱۳۸۷: ۱۹۹). قدرت در جامعهٔ الجزایری، همواره در دست استعمارگران بوده و استعمارشدگان سهمی از قدرت نداشتند؛ بدین سبب نظام بیمار قدرت، تحقیر را گسترش می‌دهد؛ به همین سبب، حد قدرت نزد عزوز را تنها توانایی چراندن گوسفندان می‌داند، نه قدرتی که بتواند یک جامعه را در هم بریزد و زمام آن را بدست گیرد.

نمونهٔ دیگر گرایش مردم به استعمار را می‌توان در پاسخ «بایه» مادر مسعوده دید که علت ازدواج با «عزوز» را خلاصی از شایعه‌سازی‌هایی می‌داند که مردم در محکومیت اقدامات مخفی علیه استعمار با هدف تقرب به استعمار منتشر می‌کردند. «مُنْذُ مَقْتَل زُوجها أَخَذُوا يُثُّونَ إِشَاعَات عَنهَا و عَن زَوجِها. رَمُوه بِكُلِّ مَا اِلتَوَتْ بِه ألسِنَتُهُم مِن قَذفٍ، تَقَرُّباً لِلإدارةِ الفِرنسيةِ» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۸۳) [از زمان کشته‌شدن شوهرش، شروع به شایعه-پراکنی در مورد او و شوهرش کردند. هر اتهامی که بر زبانشان می‌چرخید برای نزدیک-شدن به فرانسه به او نسبت دادند.] تلاش الجزایری‌ها برای تقرب به فرانسوی‌ها امری عادی برای رفع احساس حقارت تلقی می‌شود. این احساس تلخ، دلیل کلیهٔ رفتارهای غیرعادی فرد محسوب می‌شود. ناکامی در رفع احساس حقارت باعث ایجاد عقدهٔحقارت می‌شود. بعضی از شخصیت‌های داستان از جمله عزوز نیز به این نتیجه می‌رسند نیروهای الجزایری از خود قدرتی ندارند و این کافی است تا احساس حقارت سبب گرایش به قدرت برتر شود و به همین علت مقاومت در برابر نیروهای فرانسوی را کار بی‌فایده بپندارند. از آنجاست که در درون آنها ناسازگاری با اجتماع الجزایری ظهور می‌کند.

ازدست‌دادن حس همدلی آنها با مخفی (رهبر آزادی‌خواهان) از عواقب این حقارت و نژادپرستی درونی‌شده است.

اما بی‌تردید بارزترین جلوهٔ این نژادپرستی درونی‌شده را باید در شخصیت حاج‌احمد جستجو کرد. وی که از بزرگان روستا است، مهاجرنشینان فرانسوی را منجی الجزایر و صاحب تمدن می‌داند و در واکنش به مخالفت مردم با پرداخت مالیات جهت برگزاری جشن مهاجرنشینان فرانسوی می‌گوید: «فِرنسا تُریدُ مِن الأَهَالِی أَنْ یحْتَفِلوا، وَیدْفَعُوا مَصَارِیفَ الِاحتِفَالَاتِ. فِرنسَا تُرِیدُ مِن الأَهَالِی أَنْ یدفَعوا النَفَقَات وَیفرَحُوا. أَلَمْ تَأتِهِم بِالحَضَارَةِ؟ مَاذَا یرِیدُونَ أَکْثَرَ مِن ذلِکَ لابُدَّ إِذَنْ أَن یفرَحُوا وَیعَبِّروا عَن وِلائِهِم لِلْحَضارَةِ ولِفِرنسا أُمِّ الحضارَةِ» (بن‌هدوقه،۱۹۹۳:۳۹) [فرانسه از اهالی می‌خواهد تا جشن بگیرند، و هزینه جشن-ها را بپردازند. فرانسه از اهالی می‌خواهد تا هزینه‌ها بپردازند و شادی کنند آیا به آنها تمدن نبخشیده است؟ از این بیشتر چه می‌خواهند، البته باید شاد باشند و دوستی‌شان را با تمدن و فرانسه مادر تمدن ابراز کنند.]

نژادگرایی قضایی

فرانسه که سیاست انضمام و همانندسازی فرهنگی را برای محو وجوه مشخصهٔ جامعهٔ بومی در پیش‌گرفته بود، تشکیلات اسلامی را بصورت مستقیم و غیرمستقیم مورد هدف قرار می‌داد. پس از حذف تدریجی فرامین بزرگ بومی، نوبت به قضات اسلامی بود که به صورت مستقیم مورد هدف استعمار قرار گرفت. دریابان «گیدن» از فرماندهان فرانسوی می‌گفت: «قاضی مسلمان نباید در حضور قاضی فرانسوی اظهار وجود کند، ما افراد حاکم هستیم و مقاصد خود را می‌دانیم.» به همین شیوه تعداد قضاوت‌های قضات مسلمان رفته رفته محدود شد و در سال ۱۸۷٤م قضات صلح فرانسوی از اختیارات گسترده‌ای برخوردار شدند و جانشین قضات محلی شدند. از این پس قضات صلح فرانسوی مأموریت یافتند که میان قوانین فرانسوی و شریعت اسلامی، هر یک را که صلاح بدانند اجرا نمایند، امور جنایی نیز منحصراً بوسیله آنها قضاوت می‌شد (آژرون، بی‌تا :۸٦).

قضات صلح فرانسوی که در اصل سیاست انقیاد و مطیع‌سازی محض را دنبال می کردند، کم کم مقرارت ویژه‌ای مشهور به «بوم‌گیری» را وضع و یک سلسله مجازات سخت و بی‌تناسب با مجرم اجرا کردند. هدف از این تدوین و اجرای آن، تأیید حفظ اختیارات سرکوبگرانهٔ استثنائی در حق مردم بومی بود. زیرا چنین اختیاراتی به‌منظور سرکوب قبایلی بود که هنوز به‌خوبی مطیع نشده بودند (*همان*: ٨٤).

بن‌هدوقه به وضوح بی عدالتی‌های قضایی و حقوقی که در حق مسلمانان روا می‌شد را در رمان‌های خود انعکاس می‌دهد. به عنوان مثال، هنگامی که قدور در پاسخ به عزوز می‌گوید قانون حافظ اموالمان است قدور می‌گوید: «القَانون، أَی قانونٍ یا أَخِی؟ إنَّه قانونَ الکبارِ وَضَعوه للصغارِ، القائُون یحکُمُونَ بِهِ بَینَهُم أمّا مَعَنا فَلا قَانونَ. لو جَاءَ غَدَاً شامبیط فقط وإستَولَی عَلَی بُستانِکَ فَمَاذا تَفْعلُ» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۱۲۵) [قانون، کدام قانون برادر؟ این قانون، قانون بزرگان است که برای کوچک‌ترها وضع کرده‌اند، آنها با قانون بین خود حاکمیت می‌کنند اما برای ما قانونی نیست. اگر فردا فقط نگهبان شهر بیاید و باغت را از تو بگیرد با او چکار می‌کنی؟ هیچ.] ادوارد سعید نیز در کتاب خود به استدلال غرب‌ها مبنی بر اعمال حاکمیت مطلقه و اجرای احکام نابرابر بر مردم شرقی اشاره می‌کند: «برای این ملل بزرگ، نیکو و مفید است که چنین حاکمیت مطلقه‌ای اعمال شود؛ تجربه نشان داده‌است که آنها تحت حاکمیت ما حکومتی دارند بس بهتر از آنچه در سراسر تاریخ جهان داشته‌اند و این حکومت نه‌تنها برای آنان مفید است، بلکه سودش به تمامی غرب متمدن می‌رسد و حضور ما صرفاً به خاطر خود شرقی‌ها نیست، بلکه به خاطر تمامی اروپا اینجا حاضریم.» (سعید،۱۳۷۷: ٦٠)

فرانسویان بازداشتگاه‌هایی مخصوص مسلمانان ایجاد کرده‌بودند که ضرورت ایجاد آن نتیجهٔ همین سیاست نژادگرایی استعماری بود؛ یعنی وقتی پذیرفته می‌شود که انسان بومی در نوع زندگی و سرنوشت کشور آزاد نباشد، این عدم آزادی باید به‌اجرا درآید. برای فرستاده‌شدن به این بازداشتگاه‌ها، بزهکاری و ارتکاب جرم و جنایت لازم نیست؛ کافی است که شخص بومی مقابل مأموران بندر یا ایستگاه قطار حرکتی انجام‌دهد و همین

برای اثبات جرم او کافی است تا به زندان بیفتد یا برای انجام کار اجباری تبعید شود (سیف، ۱۳۸۰: ۲).

در رمان «غدا یوم جدید» نیز به خوبی این موضوع قابل مشاهده است که فرانسویان چگونه بدون هیچ دلیلی مردم را بازداشت و مورد شکنجه قرار می‌دهند. به عنوان مثال: قدور به خاطر یک دعوای ساده بازداشت شده و انواع تهمت‌ها و افترائات را به او نسبت می‌دهند. «تَنطَلِقُ أَسْئِلَةُ المُحرِجَة مَرَّةً مِن العریفِ الأُرُوبی ومَرَّةً مِن الدرکی الأَهلِی، لکن قَدّورا لا یدرِی بأَی أَجوبَة یجیب؟ إنّه لِأوَّل مَرَّةٍ یسمَعُ أَشیاء عَن السیاسةِ والمؤامرات والحربِ الأَهلِیه. هو رَجُلُ المَدِینَةِ لا یعلَمُ بِکُلِّ هذا» (بزهدوقه، ۱۹۹۳: ۵۱) [گاهی از گروهبان اروپایی و گاهی از نظامی الجزائری سوالاتی دشوار مطرح می‌شود، ولی قدور نمی‌داند به کدام سوال جواب دهد، زیرا او اولین‌بار بود که چیزهایی در مورد سیاست و توطئه‌ها و جنگ داخلی می‌شنید. او مرد شهری بود و چیزی از این سوالات نمی‌دانست.]

همچنین صادرکردن احکام شاقه در حق مردم و تبعید آنها برای انجام کار اجباری بدون ارتکاب به هیچ گناهی از مصادیق نژادپرستی قضایی فرانسویان در حق مردم الجزایر است که همچون ریسمانی محکم گرد پای الجزایری‌ها پیچیده‌شده و سرنوشت آنها را رقم می‌زند. ادوارد سعید در این مورد می‌گوید: «شبکهٔ نژادپرستی قضایی، امپریالیسم سیاسی و ایدئولوژی بشریت‌زدایی، شبکه‌ای است با تار و پودی بس نیرومند که به گرد دست و پای اعراب یا مسلمانان پیچیده است و این شبکه یا تار عنکبوتی است که هر عرب زبانی آن‌را حس می‌کند و همچون سرنوشتی که اختصاصاً برای او رقم زده شده است» (سعید، ۱۳۷۷: ۵۲).

مانند محاکمه قدور و دیگر متهمان الجزایری: «المحاکَمَةُ تَمَّتْ بِسُرعةٍ. قاضی کَانَ مُتعِبَاً مِما فَصلَ فِیه مِن قَضَایا لَم تَکُن دَعوَی المُقَدمة ضِدَّنا مِن طَرَفِ الدَرَکِ تُهمَةً. بِمُجَرَّدِ إن إنتَهَی کَاتِبُ الضَبْطِ مِن قِرائَتِها أصدَرَ حُکمَهُ ثَلاثَةَ أشهُرٍ سِجناً لِکلٍّ مِنّا، هَمَسَ لَه شَخصٌ بِجانبِه، فَأَضافَ بِالمَحجَرِ» (بزهدوقه، ۱۹۹۳: ۲۶۱). [محاکمه به سرعت تمام‌شد. قاضی به خاطر قضایایی که فیصله داده بود خسته شده‌بود. دعوایی که از طرف ژاندارمری علیه ما طرح شده‌بود، (از نظر او) تهمت نبود. به‌محض اینکه منشی دادگاه خواندن حکم را به پایان

رساند، سه ماه زندان برای هر کدام از ما صادر کرد. شخصی که کنار قاضی بود با وی زمزمه‌ای کرد سپس کار در تبعید را نیز به مجازات اضافه کرد.]

حال این سؤال مطرح است که عامل تسلیم محض شخصیت‌های داستان در برابر این احکام ناعادلانه استعمارگران چیست؟ فرانتس فانون می‌گوید: «زمانی که احساس حقارت در یک جامعه پدید آید، اگر عیبی در فرد باشد در روح او نیست؛ بلکه در روح محیط است» (فانون،۱۳٦۱: ۲۲۰). بر این اساس اجتماع و نیروهای حکمران، بزرگترین عامل ایجاد حقارت و خضوع هستند که عملکرد مستقیم یا غیرمستقیم آنها، دربرگیرندهٔ یکی از ارمغان‌های شخصیتی است.

بن‌هدوقه هدف از صادرشدن این احکام شاقه را تنها به خاطر ایجاد فضایی امن برای اروپاییان ساکن در الجزایر و ایجاد فضای ترس و وحشت از نام فرانسه با هدف خفه‌کردن تلاش‌های ضد استعماری بیان می‌کند. «المُهِم لَدَی القَاضِی لَیسَ العدلُ، إنما أمنَ الأُرُوبیین وسُمعَةَ» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۲۶۰) [عدالت نزد قاضی فرانسوی مهم نیست بلکه آنچه مهم است امنیت و شهرت اروپاییان است.] ادوارد سعید نیز نگرش انتقادی خود را نسبت به سلب آزادی بیان، سرکوب و شکنجه چنین بیان می‌دارد: «به فکر اروپاییان نمی‌رسد که اجازه بدهند از جانب خودشان سخن گویند؛ زیرا ظاهراً هر مسلمانی که صریحاً نظرش را بیان کند یا حرکتی از خود نشان دهد از آشوبگرانی می‌پندارند که هدفش اخلال و پدیدآوردن دشواری‌هاست» (سعید، ۱۳۷۷: ٦۲).

بن‌هدوقه که این همه بی‌عدالتی و تحمیل قوانین یک جانبه را علیه مردم خود می‌بیند، علاوه بر دعوت به اتحاد داخلی علیه استعمار به یک اتحاد جهانی از جانب مظلومین جهان علیه استعمار برای اعادهٔ حق و زندگی شرافتمندانه دعوت می‌کند. «ما الفَرقُ بَینَ تِلکَ المَحکَمةِ وَأَحکَامِ مَجلسِ الأَمنِ ضِدَّ العراقِ؟ إنَّ صُراخَ ذلِکَ الشَاب یذَکِّرنِی بِمَندوبِ کوبا... صُوتٌ واحدٌ یصرُخُ فِی العَالَم بأنّه عَالَمٌ ظَالِم یکفِی لِیعیدِ الأَمَلِ إلی الإنسانیة التائِهَةِ» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۲۴۸). [چه فرقی بین این دادگاه و حکم‌های شورای امنیت بر ضد عراق است؟ همانا فریادهای این جوان مرا به یاد نماینده کوبا می‌اندازد. ... صدایی واحد در

جهان برمی‌خیزد به اینکه جهان ظالمانه است، همین کافی است تا امید را به انسانیت سرگردان باز گرداند.]

تبعیض شغلی

جمعیت اروپایی ساکن در الجزایر جمعیتی مسلط بود که بخش اصلی آن را متخصصین بلندپایه در بر می‌گرفت. این جمعیت اروپایی تمامی مشاغل حکومتی، قضایی و نظامی را به انحصار خود در آورده و زمین‌های حاصلخیز را نیز به تملک خود درآورده بودند و با تقسیم آن در میان کلون‌های مهاجر، مجالی برای حضور مردم بومی در عرصهٔ اقتصادی نمی‌دادند؛ به همین سبب اکثریت مردم بومی یا مجبور به کوچ از زمین‌های خود شدند یا اینکه به کار اجباری در زمین‌ها، بنادر و ... تن دادند. بن‌هدوقه جلوه‌های این نوع نابرابری را رصدکرده و از زبان شخصیت‌های داستان این امر را بازگو می‌کند. به عنوان مثال در رمان غداً یومٌ جدید مشاهده می‌شود وقتی حاج احمد در مورد قدور سخن‌گفته و او را به سبب انجام دعوا در ایستگاهی که ادارهٔ آن در دست فرانسویان است، نادان خطاب می‌کند می‌گوید: این فرانسویان هستند که همهٔ عرصه‌ها را به تملک خود درآورده اند و به مردم الجزایر وقعی نمی‌نهند.

«لا یعرِفُ إنَّ الفِرنسا هی الدَرَکُ، هی المَحَطّةُ هی القَطار، وهی المَدِینةُ التی یحمَل فِیها» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۳۹) [نمی‌داند که فرانسه ژاندارمری است، فرانسه ایستگاه قطار و خود قطار و شهری است که (مسافران) به آنجا برده می‌شوند.] هدف استعمار فرانسه از ایجاد این نابرابری، از بین‌بردن منابع مالی گروه‌های مبارز از طریق ویران‌کردن اقتصاد و تسهیل نفوذ فرانسه در شهرها و روستاها از طریق دست‌اندازی به زمین‌های کشاورزی آنها بود (دریدی، ۲۰۱۷: ٥٤).

انحصار شغلی فرانسویان تا حدی بود که ریاست مکتب‌خانه‌ها، دانشسراها و حتی مساجد، یا تحت نظارت مستقیم خود آنها بود یا بوسیله مزدوران خیانت‌کار الجزایری اداره می‌شد. «کَانَ مُقَدمُ (وکیل الطلبة) وهو عِبَارَةٌ عَن سِرجَانٍ حَقیقی مِن سِرجَانات الجیشِ الفرنسی الکُولُونیالی لِمَا یتَحَلّی بِه مِن أَخلَاقِ السرجَنَة: العُنفُ، القِسوَة، البِذَائَة، .... یدوُرُ فِی

قَاعَات، مُتُفَقِّداً الطَلَبَة وَاعِظَا إياهُم بِمُوعِظَةٍ يسَمِّيها السِفَارَةَ و هِي مَجمُوَعةٌ مِن المَمنُوعَاتِ وَالمُحَرَّمَات تُشبِهُ قَوانِينَ الداخِلِيه لِسِجُونِ البِدائِيةِ» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۱۹۱). [وکیل دانش‌آموزان عبارت بود از گروهبانی حقیقی از گروهبان‌های ارتش استعمارگر فرانسه، که آراسته به اخلاق نظامی خشونت، سنگدلی، بی‌ادبی است.... در سالن‌ها می‌چرخد، از دانش آموزان بازدید می‌کند و به آنها نصایحی می‌کند که معروف به سفارت هست. سفارت مجموعه‌ای از امر و نهی‌هایی است که شبیه به قوانین داخلی زندان‌های ابتدایی است.]

فرانسویان معتقد بودند که خدمات شغلی آنها، الجزایر را از حضیض انحطاط اجتماعی و اقتصادی بدر آورده است و به مقامی والا در میان مردم شرق رسانده، مقام و منزلتی که از دیدگاه اعتلاء بهروزی و پیشرفت مادی و معنوی در آن میان منحصر به‌فرد است. ادوارد سعید می‌گوید: آنها توضیح نمی‌دهند که معیار این بهروزی معنوی چیست، تمام مناصب شغلی و کرسی‌های حکومتی از آن استعمار بوده و این واقعیت بی‌شک نوعی بهروزی مادی از آن استعمار است نه استعمارزده (سعید، ۱۳۷۷: ٦٤). برعکس استعمار، الجزایری‌ها اغلب در کارهایی چون پیش‌خدمتی، کفاشی، گاری‌چی و مشاغل حقیر دیگر مشغول به کار بودند. می‌توان به این نمونه اشاره داشت: وقتی مسعوده از شغل قدور که کارگر بندر است صحبت می‌کند، به او افتخار می‌کند و می‌گوید: چه کسی مثل او چنین شغل خوبی را می‌تواند پیدا کند. «مَن مِثلُه مِن عُمّال الجَزايرِ الأخرين؟ كَنّاسُو الطُرُقَات؟ ماسِحُو الأَحذِية؟ أصحَابُ عَرَبَاتِ النقلِ؟ عُمَّال المَعَامِلِ المُغلِقَه عَلَى مَن فِيها؟ لا لا أَحَدَ خَيرٌ مِنهُ هُوَ أَفضلُ الناسِ عَمَلاً وأَكثَرُهُم رِبحًا» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۲۳) [کدام‌یک از کارگران الجزایری مثل اوست؟ تمیز کنندگان راه‌ها؟ کفاش‌ها؟ گاری‌چی‌ها؟ کارگران کارخانه‌هایی که در بر روی آنها بسته است؟ نه نه هیچ کس مانند او نیست. او عالم‌ترین و سودمندترین آنهاست.]

پیامد نژادپرستی شغلی را در قضیهٔ اختصاص محله‌های مسکونی برای شاغلین فرانسوی می‌توان دید؛ محله‌هایی که هیچ‌یک از اعراب اجازه ورود به آنجا نمی‌یابند مگر کسانی که در خدمت اروپاییان مشغول بکارند، گاهی پیش می‌آید که عبور از آن محله‌ها نیز برای عرب‌ها ممنوع می‌شود. «الأَحياءُ الأُرُوبِّية لا يدخُلُها العربُ، الا المَارّين، أو إذا كَانوا

يشتَغُلَون لَدَى الأروبِّيين. أَحياناً المُرور يمنَعُونَه عَلَى العَرَبِ» (بن‌هدوقه، ۱۹۹۳: ۱۱۲) [عرب‌ها نمی‌توانند وارد محله‌های اروپایی شوند مگر رهگذران یا کسانی که در خدمت فرانسویان مشغولند، احیاناً مانع رفت و آمد عرب‌ها می‌شوند]

نتیجه‌گیری

با تعمق در نظریات ارائه‌شده در حوزهٔ نژادگرایی و تحلیل رمان بن‌هدوقه، می‌توان مبتنی بر سؤالات مطرح شده نتایج زیر را ارائه کرد:

۱. یکی از قابل ملاحظه‌ترین مؤلفه‌های پسااستعماری رمان «غدا یوم جدید»، بازسازی مبتکرانهٔ رابطهٔ توأم با نژادپرستی میان استعمارگر و استعمارزده در سطح شخصیت‌های رمان است. روابط شخصیت‌های این رمان بر پایهٔ تحقیر، خشونت و توهین‌نژادی مبتنی است. بیشتر شخصیت‌های رمان را می‌توان در دو گروه استعمارگر، قوی، سلطه‌جو/ ضعیف، برده و سلطه‌پذیر و استعمارزده طبقه‌بندی کرد. بر اساس همین طبقه‌بندی است که استعمارگر روابط خود را بر اساس نژادپرستی تنظیم می‌کند تا سلطهٔ خود را بر مردم بومی حفظ نماید. نمود این نژادگرایی استعماری در عرصه‌های زیستی، مذهبی، قضایی، نژادگرایی درونی‌شده و در آخر انحصار شغلی قابل مشاهده است.

۲. غداً یوم جدید رفتار نژادپرستانهٔ استعمار را در تمامی سطوح به‌تصویر کشیده. در دستگاه قضایی، استعمارگران با اعمال سیاست‌هایی شبیه به آپارتاید، دست مردم الجزایر را در احقاق حقوقشان کاملا بسته‌اند. در بخش شغلی نیز با اعمال سیاست‌های سرسختانه، تمام کرسی‌های مهم را به تملک خود درآورده‌اند و بومیان الجزایر به کارگرانی ساده و فرودست تبدیل شده‌اند. از نقطه‌نظر هویتی نیز، استعمار با هم‌سو ساختن مردم استعمارزده با گفتمان خود، به‌دنبال تحقیر فرهنگ و باورهای بومیان است. پیامد این اقدام، بحران عزت نفس و تبعیت از فرهنگ غالب است که به نژادپرستی درونی‌شده معروف است.

۳. کار خلاقانهٔ بن‌هدوقه، خلق داستانی ضد استعماری با روایت از جامعهٔ استعمارزدهٔ الجزایر در نیمهٔ اول قرن بیستم است. در این داستان، بن‌هدوقه فردیت شرقی را از بین

نبرده است، اما با پرداختن به نشانه‌های هویت ملی مانند: تاریخ کهن و فرهنگ غنی، موضعی هویت‌گرایانه برای مقابله با گفتمان نژادپرست استعمار اتخاذ می‌کند.

منابع و مآخذ

– آرژون، روبر، (بی‌تا) **تاریخ معاصر الجزایر**، ترجمهٔ دکتر منوچهر بیات مختاری، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

– آشوری، داریوش، (۱۳۹٤ش) **دانشنامهٔ سیاسی: فرهنگ اصطلاحات و مکتب‌های سیاسی**، چاپ بیست و چهارم، تهران: نشر نارنجستان کتاب.

– اباذری، زینب، (بی‌تا) «**نژادپرستی آن روی سکهٔ نفوذ**»، ماهنامهٔ فرهنگ پویا، شماره ۳۱.

– اشکرافت، بیل و هلن تیفن، (۱۳۹۲ش) **امپراتوری وا می‌نویسد**، ترجمهٔ حاجی علی سپهوند، تهران: انتشارات نارنجستان کتاب.

– اوزگان، عمار، (۱۳۹۸ق) **أفضل جهاد**، مترجم: حسن حبیبی، چاپ دوم، تهران: نشر جهاد.

– بالیبار، اتین، (۱۳۹٤ش) **نژادپرستی و ناسیونالیسم**، مترجم هیمن برین، چاپ اول، تهران: انتشارات شمس تبریزی.

– بن‌جمعه، بوشوشه،(۱۹۹۸م) **الرواية العربية الجزائرية**، الطبعة الأولى، تونس: دارالسحر للنشر.

– بن‌هدوقه، عبدالحمید،(۱۹۹۳م) **غداً یوم جدید**، الطبعة الأولى، بیروت: دارالآداب.

– پاونوف، میشل و میشل پرون، (۱۳٦۸ش) **فرهنگ مردم‌شناسی**، ترجمهٔ علی اصغر عسگر خانقاه، چاپ اول، تهران: انتشارات ویس.

– خرم، مسعود، (۱۳۷۸ش)، **هویت**، چاپ پنجم ، تهران: مؤسسه فرهنگی انتشارات حیان

– دریدی، منیره، (۲۰۱۷م) «**السیاسة الفرنسیة الإستدماریة للریف الجزائری۱۸۳۰–۱۹٦۲: المعالم و الآثار**»، مجله المعیار، العدد السابع عشر، جوان.

– زنجانی مسعود، (۱۳۹۵ش) »**تأملی دربارهٔ نژادپرستی و انسان‌دوستی**»، مجلهٔ اندیشهٔ اصلاح، شمارهٔ ۵: صص۲۸–۲٦.

– ساداتی، سیدشهاب الدین، (۱۳۸۸ش) «**رمان عطر سنبل، عطر کاج از دیدگاه نقد پسااستعماری**»، کجله نافه، سال نهم، شماره ٤۰، صص٤۸–٤٤.

– سباعی، سیدی عبدالقادر،(۲۰۰۹م) «**الغزو الفرنسی للجزائر خلفیاته و أبعاده**»، مجله البدر، عدد۶: صص۶۳–۶۰.

– سعید، ادوارد (۱۳۷۷ش)، **شرق شناسی**، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

– سیف، احمد، (۱۳۸۰ش) »**سایهٔ شوم نژادپرستی بر مهاجران اروپا**»، گزارش خرداد، شماره ۱۳۳: صص ٤٥-٤٢.

– صباغ‌پور، علی‌اضغر(۱۳۸۷ش)، »**منافع فردی منافع جمعی**»، چاپ اول، تهران: معاونت دانشگاه آزاد.

– فانون، فرانتس، (۱۳٦۱ش) **انقلاب آفریقا**، ترجمهٔ محمدامین کاردان، چاپ ششم، تهران: انتشارات خوارزمی.

– قادری، فاطمه، (۱۳۸۹ش) **سیری در تحول ادبیات معاصر**، چاپ اول، انتشارات دانشگاه یزد.

– قبایلی، هواری، (۲۰۱۷م) «**سياسة فرنسا الدينية فی الجزائر تأطير فريضة الحج أنموذجا ۱۸۹۴-۱۹۳۹**»، مجلة الجزائرية للمخطوطات، العدد ۱۲: صص۲۷۴-۲۵۹.

– ملکی، علیرضا، (۱۳۹۵ش) «**نژادپرستی در فلسفهٔ اخلاق کانت با تکیه بر امر مطلق کانتی**»، پژوهش-های اخلاقی، سال هفتم، شمارهٔ اول، صص۱۹۵-۱۸۱.

– ممی، آلبرت، (۱۳٤۹ش) **چهرهٔ استعمارگر و چهرهٔ استعمارزده**، ترجمهٔ هما ناطق، تهران: انتشارات خوارزمی.

– میلنر، آندرو و جف براویت، (۱۳۹٤ش) **درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر**، ترجمهٔ جمال محمدی، چاپ پنجم، تهران: نشربیدگل.

قراءة ما بعد الكولونيالية فی روایة «غدا یوم جدید» لـــ«عبدالحمید بن هدوقة» (العنصریة أنموذجا)

مجتبی قنبری مزیدی[1]
فاطمه قادری[2]
بهنام فارسی[3]

المَلخَّص

تَتَکوَّن آدابُ کُل أُمَّة مِن مُکونات تُعَدُّ فِی الوَاقع الخیارُ الأَفضَل و الأکثَر وُضوحاً لِفَهمِ الأَفکارِ و المعتقدات لِکُلِّ الأُمم. عِندَما یتعلق الأمر بموقف الأمة مِن الإستعمار، فَإنَّ أَدَبَ ما بَعدَ الإستعماریةِ لَه سهمٌ کَبیرٌ فِی التعبیرِ عَن نَهجِ تِلکَ الأمَّة و مَواقفها فِی مُواجهة الإستِعمار وَ یقُوم بِنقل تَداعِیات وُجوُده عَلی مختلفِ الصعدِ الفکریةِ و الثقافیةِ. لَقَد أَسفَر الوجودُ الطویلُ الأمد للإستعمارِ الفرنسی فِی الجزائرِ إلی ظهورِ أدبِ ما بعد عصرِ الإستعمارِ فی ذلک البلدِ و إزدهارِهِ.

روایةُ «غداً یوم جدید» لِمؤلفِها عَبدالحمیدبن‌هدوقه تَروی تأثیرات العنصریة الإستعماریة علی شعبِ الجزائرِ، و التی ظَهَرت فِی شخصیاتِ القصةِ. تَسعی الدراسةُ الحالیةُ إلی تَحلیلِ أَهمِّ مَجالاتِ التمییزِ العنصری لِلإستعمارِ فِی الروایةِ بِإستخدامِ المنهجِ الوَصفی و التَّحلیلی. تَتَطَرَّقُ إلی أَن ما هی أَسبابُ ظُهور التمییز العنصری الإستعماری مِن خِلالِ شخصیاتِ الروایةِ وَ مَا هو أقتراح مؤلفها للخروجِ مِن هذه المعضلة؟ و یشیرُ تَحلیل ما بَعد مَرحلةِ الإستمعارِ لِلروایةِ إلی أَن التمییزَ العنصری لَدی الإستعمارِ قَد ظَهَرَ فِی مَجالاتٍ عدیدةٍ کَالبیولوجی و الدینی وَ القَضائِی وَ المِهَنی و العُنصُریة الداخلیة. أَدَواتُ المؤلفِ للخروجِ مِن هذه الأزمةِ و ألتی تَتَمَثَّل بِالإعتمادِ عَلَی الثقافةِ و التاریخِ الوطنیین. و مَدَی التَعَرُّف علی الإروبیینَ و کَذلک تَعزیز روحِ الوحدةِ و المُقاومة و الظلم بینَ الأوساطِ الشعبیةِ.

الکلمات الرئیسیة: أَدَبُ ما بَعد الإستعمار، العُنْصرّیة، عَبدالحَمیدبن‌هدوقة، غَدَاً یومٌ جَدید.

۱- طالب الدکتوراه فی فرع اللغة العربة و آدابها، بجامعة یزد
۲- الأستاذ المشارک فی فرع اللغة العربیة و آدابها، بجامعة یزد
۳- الاستاذ المساعد فی فرع اللغة العربیة و آدابها، بجامعة یزد

Post-colonial criticism of the novel ‘Ghadan Youmon-Jadid’ by Abdol Hamid ibn-eHadouqa: A case study of Ethnicity

Mojtaba Ghanbari, PhD student in Arabic Language and Literature, Yazd University
[1]Fatemeh Ghanbari, Associate Professor in Arabic Language and Literature, Yazd University
Behnam Farsi, Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Yazd University

Received: 24-12-2018 Accepted: 17-10-2019

Abstract

Literature of a nation consists of components that serve as the best and most visible means of understanding the attitudes and the worldview of that nation. When it comes to recounting the intellectual foundations of a nation in the field of literature, post-colonial literature has a great contribution. This is because it expresses the attitudes and positions of that nation against foreign colonialism. The long-standing presence of French colonialism in Algeria has led to the emergence and prosperity of post-colonial literature in that country. The novel "Ghadan youmon jadid" by "Abdol Hamid ibn-e Hadouqa" narrates the effects of colonial racism on the people of Algeria. Using a descriptive-analytical method, the present research seeks to analyze the most important fields of colonial racism in the novel and interpret them with examples. It also addresses the reasons for the emergence of colonial racism in the characters of the story and the way the author resolves this problem. The post-colonial analysis of the novel suggests that colonial racism has been practiced in the biological, religious, judicial, and internal aspects of the society. Vocational monopoly is another manifestation of racism. The author's strategy to get out of this crisis is to rely on indigenous culture and history, to gain knowledge about Europeans, and to reinforce the spirit of unity, resistance and oppression in the people.

Keywords: Post-colonial literature, Racism, Ghadan Youmon Jadid, Abdol Hamid ibn-e Hadouqa.

1- Corresponding Author Email: ghaderi_m@yazd.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

تحلیل اگزیستانسیالیستی شخصیت اوّل (عمر) رمانِ "الشحّاذ" اثر نجیب محفوظ

سید مصطفی موسوی اعظم[۱]، استادیار گروه فلسفه، دانشگاه یاسوج
محمود حیدری، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۵/۰۲

چکیده

فلسفه و ادبیات از روزگاران دور ارتباطی بسیار نزدیک داشته‌اند و همواره مکتب‌های فلسفی بر ادبیات جهان تأثیرگذار بوده است که از جملهٔ آنها می‌توان به اگزیستانسیالیسم اشاره داشت. از سوی دیگر، ادبیات به مثابه یک روش، بر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم تاثیرگذار بوده و برخی فیلسوفان در قالب‌های گوناگون ادبی مانند رمان، شعر، نمایشنامه و... مفاهیم فلسفی را وارد حوزهٔ ادبی کردند. اگزیستانسیالیسم، به دغدغه‌های مشترک وجودِ خاص آدمی می‌پردازد. دغدغه‌هایی چون رنج آدمی، معنای زندگی، جاودانگی، امید، عشق، ایمان، نومیدی، بیهودگی جهان، آزادی، مرگ و دیگر مباحث وجودی انسان. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی نمودهای اگزیستانسیالیستی رمان "الشحّاذ" را نمایان می‌سازد. مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که در این پژوهش به عنوان مدار اصلی بازکاوی اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی مورد توجّه قرار گرفته‌اند عبارتند از: مرگ‌اندیشی، معنای زندگی، عقل‌ستیزی، آزادی و سرگردانی، دلهره و اضطراب، و نگاه حسرت‌آلود به گذشته (تنهایی اگزیستانسیال). نتیجه‌ی پژوهش حاکی از آن است که علاوه بر نمودهای محتوایی، عنوان رمان نیز (گدا) بیانگر نوعی استیصال آدمی است و شاهدی بر اگزیستانسیالیستی‌بودن رمان است. با نشان‌دادن سویه‌های اگزیستانسیالیستی رمان و تحلیل آن به مددِ آراء فیلسوفان این مکتب فلسفی، نمایان می‌شود که این اثر نجیب محفوظ در زمرهٔ آثارِ ادبیاتِ اگزیستانسیالیستی قراردارد به نحوی که درک عمیق و صحیح رمان، در گروی تحلیل و موشکافی پیش‌فرض‌های اگزیستانسیالیستی نجیب محفوظ است.

کلید واژه‌ها: اگزیستانسیالیسم، مرگ‌اندیشی، معنای زندگی، نجیب محفوظ، الشحاذ.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mostafa.mousavi64@gmail.com

مقدمه

ادبیات و سیر تحول آن رابطه‌ای همسو با رویدادها و تحولات جامعه دارد و انعکاسی از زندگی واقعی مردم جامعه است. در پی تحوّلات سیاسی-اجتماعی جهان پس از جنگ‌های جهانی، به تدریج مکاتب جدید ادبی و فلسفی در غرب پا به عرصهٔ وجود نهادند که هریک به نوبهٔ خود بر ادبیات جهان تأثیرگذار بودند. یکی از این مکتب‌های فلسفی و ادبی که در ادبیات تأثیر بسزایی گذاشت، «اگزیستانسیالیسم» است که در فارسی به «اصالت‌وجود» و در عربی به «الوجودیهٔ» نام‌بُردار گشته است.

اگزیستانسیالیسم از رویکردهای فلسفی معاصر است که در ایران بیشتر با «ژان پل سارتر» شناخته شده است؛ اما فلسفه‌های اگزیستانسیال سابق بر وی در فکر بنیان‌گذار آن، «کیرکگارد» فیلسوف دانمارکی نمود یافته است (استرسترن، ۱۳۸۵: ۱۰). از نکات بنیادین و محوری اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی، تأکید اصلی این فلسفهٔ وجودی بر آدمی می‌باشد که انسان محور اصلی این اندیشه است. با وجود تمام شکاف‌ها و تمایزاتی که میان گرایش‌های مختلف زیرمجموعهٔ این مکتب دیده می‌شود، محوریت انسان و دغدغه‌های وجودی آن، عامل پیوند و اشتراک همهٔ اندیشه‌ورزان این نحله می شود (ملکیان، ۱۳۷۹: ٦٤). مهم‌ترین مضامین و مبانی اگزیستانسیالیست‌ها عبارتند از: اصالت‌وجود انسان، بودن به معنای در زمان زیستن، احساس مسئولیت نسبت به سرنوشت هستی و خویش، دلهره، نگرانی و اضطراب، آوارگی و غربت، نومیدی، مرگ، پوچی و گنهکاری (ورنو، ۱۳۷۲: ۱۱۹) که به نظر می‌رسد نابسامانی‌ها و پریشانی‌های پس از جنگ‌های جهانی در گسترش اصول این مکتب نقش بسزایی ایفا نمود و اگزیستانسیالیسم واکنشی بود به تمام آن نابسامانی‌ها و آشفتگی‌ها (حسینی، ١٣٨٦: ۹۷۵).

نجیب محفوظ از آغاز گرایش شدیدی به فلسفه داشت (شلش، ۱۹۹۳: ۸۹) اما آثار این گرایش در دو مرحلهٔ نخست نویسندگی؛ یعنی مرحلهٔ رمان‌های تاریخی و مرحلهٔ رئالیستی، چندان واضح و آشکار نبود. او در مرحلهٔ سوم که مرحلهٔ کمال ادبی او نیز به به شمار می‌آید، پیوندی ناگسستنی با فلسفه در آثارش برقرار کرد به طوری که تقریباً همهٔ آثار این مرحله، رنگ و بوی فلسفی به خود گرفت. البته بزرگان ادب عربی و مصر

در آن زمان چون توفیق حکیم، طه حسین، عباس محمود العقاد، سلامه موسی و... بر فکر و ذهن او تأثیر گذاشتند و او را به سوی علم‌گرایی و مکتب سوسیالیستی سوق-دادند (دواره، ۱۹۸۹: ۲۱۹).

یکی از داستان‌های فلسفی نجیب محفوظ «الشحّاذ» است که شرح مختصری از مصیبت روشنفکران جهان سوم است. روشنفکرانی که در جوانی پرشور و آرمان خواهند، در میان‌سالی نومید و محافظه‌کار می‌شوند و در پیری گرفتار عذاب وجدان. رمان الشحاذ (گدا) تعارض درونی روشنفکری را نشان می‌دهد که آرمان‌های دورهٔ جوانی‌اش را به دیدهٔ تمسخر می‌نگرد و در عین‌حال از زندگی به ظاهر آسوده و بی دغدغهٔ خود دل‌زده و بیزار و به پوچی و حیرت رسیده است (حیدری و فتحی فتح، ۱۳۹۳: ٦۳) پژوهش پیش‌رو با تطبیق مبانی مکتب اگزیستانسیالیسم بر داستان مذکور در پی پاسخ به این پرسش است که: مؤلفه‌ها و درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی رمان الشحاذ کدامند؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ این رمان آثاری به چاپ رسیده که به‌این شرح می‌باشند: مقالهٔ «جریان سیال ذهن در رمان الشحاذ اثر نجیب محفوظ» از حسن گودرزی لمراسکی و معصومه زندنا (مجلهٔ لسان مبین، شمارهٔ ۱۱: ۱۳۹۲ش). جریان سیال ذهن، سبکی نو در داستان‌نویسی است که نگارندگان مقاله بر اساس این سبک نوشتاری به تحلیل روایتگری رمان «الشحاذ» پرداخته اند. در این شیوه، ترتیب زمانی، مکانی و نظم منطقی رویدادها به هم می‌ریزد. روشهای روایی تک‌گویی درونی و حدیث نفس شخصیتها را می‌توان در تقویت این شیوهٔ روایی موثر دانست.

محمود حیدری و ذبیح الله فتحی فتح (مجله زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ۱۰: ۱۳۹۳ش) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی مبانی سوررئالیسم در داستان الشحّاذ» ارتباط رمان «الشحاذ» با مبانی سوررئالیسم را بررسی کرده‌اند و در پایان به این نتیجه دست یافتند که این اثر در ارائهٔ شیوهٔ خاص روایت، مخالفت با منطق و تمجید از

طغیان، مخالفت با ارکان علیت و نحوهٔ برخورد با نظم برای رسیدن به آزادی، تاکید بر عشق و زن و نقش مثبت و تاثیرگذار آن‌ها در زندگی و... شباهت زیادی با رمان‌های سوررئالیستی دارد.

کمال باغجری و علی بشیری مقالهٔ «تحلیل روایی رمان الشحاذ (گدا) اثرِ نجیب محفوظ» را به رشتهٔ تحریر درآوردند.(مجله زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۱۲: ۱۳۹٤ش) آنها معتقدند که رمان گدا با برخورداری از روایتی نسبتاً پیچیده و چندآوا در کنار به‌کارگیری فن‌های نوین روایت‌شناختی (در زمان نگارش رمان) نظیر روش آیینه‌وار و یا شعروارگی روایت، کامل‌ترین نمونه از رمان‌های مرحله سوم حیات ادبی نجیب محفوظ است که از آن به‌عنوان مرحله رئالیسم فلسفی یا نیمه‌روان‌شناختی یاد می‌شود.

«تحلیل رمان «الشحاذ» (گدا) بر مبنای کهن الگوهای یونگ»، نوشتهٔ روح الله نصیری و سید محمدجلیل مصطفوی روضاتی (مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۱۵: ۱۳۹۵ش) است. نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که آشفتگی روانی «عمر الحمزاوی» شخصیت اصلی رمان نشانه‌ی بیماری نیست، بلکه تلنگری است برای سیر در مسیر تفرد، نوزایی، نیل به خودآگاهی و تعادل روانی.

علی خضری و همکاران نیز مقالهٔ «شخصیت‌پردازی در رمان «الشحاذ» نجیب محفوظ» (مجلهٔ لسان مبین، شمارهٔ ۲۲: ۱۳۹٤) را به رشته تحریر در آورده‌اند. از آنجا که یکی از مهم‌ترین عناصر رمان شخصیت‌های آن است، می‌توان شخصیت پردازی دقیق و جذاب را در رمان «الشحاذ» از ویژگی‌های برجستهٔ سبک داستان پردازی نجیب محفوظ دانست که نگارندگان مقاله از این منظر به آن پرداخته اند.

با وجود آثار ارزشمندی که درباره‌ی رمان «الشحاذ» نوشته‌شده است، نگارندگان اثری که با نگاه اگزیستانسیالیستی به تحلیل این رمان پرداخته باشد را نیافتند؛ و این نگاه تازه را می‌توان جنبهٔ نوآورانهٔ این پژوهش دانست.

خلاصهٔ رمان «الشحّاذ»

داستان «الشحاذ» بخشی از زندگی عمر حمزاوی از روشنفکران مصری است. او در جوانی شاعر بود و دیوان شعری هم به چاپ رساند. انقلاب‌های پی‌درپی مصر از ۱۹۱۹م به بعد و آشنایی او با اندیشه‌های سوسیالیستی سبب شد که شعر را رها کند و به مبارزات سیاسی روی آورد. در سال ۱۹۳۵م، عمر به همراه چند تن از دوستانش تصمیم به ترور یکی از اعضای نظام حاکم گرفتند؛ اما ترور نافرجام ماند و عثمان خلیل، عامل ترور دستگیر و عمر و مصطفی منیاوی متواری شدند. داستان، بیانگر زندگی عمر پس از پیروزی انقلاب سوسیالیستی است. عمر که با همسرش؛ زینب و دو دخترش -بثینه و جمیله- زندگی می‌کند و تنها دوستش مصطفی منیاوی است، پس از ناامیدی از عقل و علم، برای رسیدن به راز هستی و حقیقت متعالی به ابزارهایی دست می‌یازد که عقلانی نیستند؛ گویی عمر بر علیه خِرد و ابزارهای آن به پاخاسته است و با وجود این‌که در گفتارش علم را می‌ستاید؛ امّا رفتارش برحسب عقل و منطق نیست. او که گرایش شدیدی به شرب خمر و زن‌بارگی دارد پس از مدّتی با فروکش‌کردن این آتش دچار یأس و پوچی می‌شود و اندیشهٔ خودکشی را در سر می‌پروراند. مدّتی پس از این حال، پوچی زندگی برایش غیرقابل تحمّل شده و از همه‌چیز و همه‌کس دوری می‌کند و به تنهایی در باغی در حالت خلسه و خواب به سر می‌برد. او در پایان توسط پلیس در همان باغ زخمی می‌شود و در حالی‌که در آمبولانس است به آرامی دوباره به حالت هوشیاری باز می‌گردد.

بحث و بررسی موضوع

به منظور ورود به بحث، نخست به نحو مختصر و کلی فضای رمان ترسیم می‌شود. در ادامه دغدغه‌ها و تأملاتِ شخصیت اصلی داستان (عمر) براساس سویه‌های اگزیستانسیالیستی مورد تحلیل قرار می‌گیرد و دانسته می‌شود که نجیب محفوظ به عنوان یکی از جدی‌ترین رمان‌نویسان ادبیات اگزیستانسیالیسم در جهان معاصر، دغدغه‌های انسان مدرن را به زیبایی به زبان آورده است.

عنوان و فضای داستان

اولین چیزی که خواننده در یک اثر ادبی با آن برخورد می‌کند، عنوان آن است. عنوان اثر، مهم‌ترین و اساسی‌ترین درگاه ورود به آن اثر است چرا که ارتباط تنگاتنگی با مفاهیم، شخصیت‌ها و عناصر دیگر آن اثر دارد (فارسی و صیادانی، ۱۳۹۵: ۱۵۸). در عنوانِ اکثر آثار فیلسوفان اگزیستانسیالیست، القای نوعی فضای افسردگی، دلتنگی، هراس و پریشانی دیده می‌شود و نام کتاب‌های آنان نیز نمایانگر محتوای تلخ و سیاه آنهاست. کتاب‌هایی همچون «تهوع»، «هستی و نیستی»، «دست‌های آلوده»، «طاعون»، «بیگانه»، «سوءتفاهم»، «سقوط»، «زمین لرزهٔ بزرگ» و ...(دستغیب، ۱۳٥٤: ۷۸).

نامگذاری این رمان به نام «الشحاذ» (گدا) از همان بدبینی روانی، افسردگی و پریشانی اگزیستانسیالیستی ناشی می‌شود. گدا شخصیتی است بی‌سامان، ترسان از آیندهٔ خود و کسی است که اصولاً آرامشی در زندگی خود ندارد. انتخاب نام گدا برای این رمان بدان دلیل است که شخصیت اصلی داستان؛ یعنی عمر به هر راهی متوسل می‌شود تا از زندگی لذت ببرد و در حقیقت آرامش را گدایی و آن را در هر چیزی جستجو می کند؛ امّا در پایان موفق نمی‌شود.

«اللحظةُ الّتی وهبَت الکونَ یوماً سِرّا جدیدا وها أنتَ تقفُ علی أعتابِها مُستَجدِیا وَ تبسُطُ یدَکَ فی ضراعةٍ للظّلمةِ والأفقُ والغیاباتُ الّتی یهبطُ إلیها القمرُ لعلَّ قبساً یشتَعلُ فی صدرِکَ کَما ینبثقُ الفجَرُ وتَتَوارَی مخاوفُ الإفلاسِ والعَدَم» (محفوظ، ۱۹۸۲ :۳٤۱).«لحظه‌ای که روزی به جهان رازی تازه بخشید و تو اینک به دریوزه بر آستانش ایستاده‌ای و به التماس به سوی تاریکی و افق دست دراز کرده‌ای؛ به سوی چاهساری که ماه در آن سرنگون می‌شود، شاید بسان طلوع سپیده‌دم، نوری در سینه‌ات افروخته‌گردد و بیم بیچارگی و نیستی رخت بربندد» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۷۵).

فضای رمان نیز نوعی افسردگی با خود دارد. عمر در زندگی خود به دلایل مختلف دچار سرگردانی و یأس می‌شود و در همان ابتدای داستان به روان‌پزشک مراجعه می کند. او نسبت به زن و زندگی خود بی‌احساس و بدبین می‌شود؛ نسبت به زینب که زمانی عاشق او بوده بی‌احساس‌شده و کار و زندگی و ثروتش را که با تلاش بسیار به

دست آورده بود برایش بی‌اهمیت شده است: «ها أنا الیومَ...لا أری فی زینبَ العزیزِ إلا تمثالا لوحدة الأسرةِ والبناءِ والعملِ وثِق من أنّه لا یهمُّنی شیءٌ فلیأخذوا العمارات الثلاثَ والأموال السائلةَ» (محفوظ،۱۹۸۲: ۲۹) (آری! امروز من در وجود زینب عزیز تنها تمثال و نماد یکپارچگی خانواده و امور را می‌بینم. مطمئن‌باش که هیچ‌چیز دیگری برایم اهمیتی ندارد، پس همهٔ اموال غیرمنقول (آن سه عمارت) و منقول مرا بردارید.) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۲).این نشان از افسردگی شخصیت داستان دارد.

مرگ و مرگ‌اندیشی

از آنجایی که فلسفهٔ هستی (اگزیستانس) با وجود نیستی و مرگ مفهوم پیدا می کند و باید «مرگی» وجود داشته باشد تا شخص در مقابل آن به درک هستی و وجود برسد؛ یکی از نقاط برجسته و قابل تأمل در آثار ادبی اگزیستانسیالیستی چون آثار کامو و سارتر، پرداختن به مضمون «مرگ» است. در ادبیات اگزیستانسیالیسم معمولاً مضامینی چون تأثیر مرگ در زندگی و رابطه مرگ با هستی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. در فلسفهٔ هایدگر، امکان نهایی انسان، مرگ است و بر این اساس در تعریف او، انسان به معنای «بودن برای مرگ» است و احساس این که همه چیز زایل می‌شود و از پی می ریزد و از ما می‌گریزد؛ یعنی به عبارت دقیق‌تر «ترس آگاهی» اساس فلسفهٔ اوست. (ورنو، ۱۳۷۲: ۲۲٦-۲۳٤).

اندیشه‌ی مرگ زمانی فکر عمر را به خود مشغول می‌کند که یکی از موکل‌هایش به او یادآوری می‌کند که ما زندگی می‌کنیم با وجود آن‌که می‌دانیم خدا همه چیز را از ما می‌گیرد: «من الصعبِ أن أحدّدَ تاریخا أو أقرّرَ کیف بدأَ التغییرُ. لکنّنی أذکُرُ أنّنی کنتُ مجتمعا بأحد المنتازعینِ علی أرضِ سلیمانَ باشا و... . قلت له: تصوَّر أن تکسبَ القضیةَ الیومَ وتمتلک الأرضَ ثمَّ تستولی علیها الحکومةُ غداً! فهزَّ رأسَه فی استهانةٍ وقالَ: المهمُّ أن نکسبَ القضیةَ، ألسنا نعیشُ حیاتنا ونحنُ نعلمُ أنَّ اللهَ سیأخذُها. فسلمتُ بوجاهةِ منطقهِ ولکن ذهلَ رأسی بدوارٍ مفاجیءٍ واختفی کلُّ شیءٍ...» (محفوظ، ۱۹۸۲: ٤٦) «سخت است که تاریخی برای آن مشخص‌کنم یا بگویم این تغییر چطور شروع شد. ولی یادم است که با یکی از

طرف‌های دعوا بر سر زمین «سلیمان پاشا» صحبت می‌کردم، و... من به او گفتم: «فرض‌کن همین امروز پرونده را بردی و زمین را مالک شدی و فردا دولت آن را گرفت.» سرش را با بی‌اعتنایی تکان داد و گفت: «مهم این است که پرونده را ببرم، مگر نه این است که زندگی می‌کنیم با آن که می‌دانیم خدا زندگیمان را خواهد گرفت.» به منطق درست او تسلیم شدم ولی ناگهان به سرگیچه افتادم و همه چیز ناپدید شد...» (محفوظ، ۱۳۸۸: ٤٩- ٤٨).

عمر با اندیشیدن به مرگ دچار حیرت و سرگشتگی می‌شود. محفوظ تلاش بیهوده و ناموفق عمر را برای انحراف ذهنش از مرگ به خوبی ترسیم می‌کند. وقتی زینب دلیل روی‌آوردن او را به کاباره جویا می‌شود به او می‌گوید نمی‌خواهد مرگ را بپذیرد و می‌خواهد از زندگی لذت ببرد. او در جواب زینب که او را شماتت می‌کند می‌گوید:

«إنّی أدفعُ عن نفسی الموتَ! ألا تخجل؟! أنّی خجلة من أجلِکَ. فصاحَ بغضبٍ أشدَّ: قبولُ الموتِ أدعی للخجلِ» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۹۵) «من دارم مرگ را از خودم دور می‌کنم... زینب: خجالت نمی‌کشی؟ من به جای تو خجالت می‌کشم! عمر با خشم بیشتری فریاد زد: پذیرش مرگ بیشتر باعث خجالت است...» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۹٦).

راهکار اولیهٔ عمر در مواجهه با اندوه مرگ و ترس از مرگ، غفلت و نیندیشیدن به مرگ است. عمر بارها خود را در مواجهه با مرگ می‌بیند. برای او بهتر است که اندیشیدن به مرگ را رها کند. چنین نگاهی تداعی‌کنندهٔ دیدگاه اسپینوزا در باب مرگ است: «انسان آزاد بایستی کمتر از هر چیز به مرگ بیندیشد. زیرا خرد وی در دوران جدید، ژرف‌اندیشی در باب زندگی بود و نه مرگ» (اسپینوزا، ۱۳۷٦: ۲٦۷). با ظهور دستاوردهای عظیم و شگفت‌آور علم و مشکل‌گشایی‌اش از ساحت زندگی بشر، اندیشهٔ انسان مدرن چنان آموزش دیده است که نه تنها به مرگ نمی‌اندیشد، بلکه به غلبهٔ بر آن نیز اقدام می‌کند.

حاکمیت و تاثیرگذاری گفتمان علمی، اندیشیدن به مرگ را برای عمر دشوار ساخته است. وی پس از مدّتی متوجه می‌شود این تلاش بیهوده و ناموفق است: «لماذا

یلحُّ الموتُ علی تذکیرنا بنفسِه بینَ کلِّ عملٍ وآخر؟» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۰۸) «چرا مرگ اصرار دارد که در اثنای هر کاری او را به یاد داشته باشیم؟» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

اینکه عمر سعی در فراموشی مرگ دارد به خاطر جنبهٔ اضطراب‌آور مرگ است که آرامش را از وی دور می‌کند. بسیاری از روانشناسان ترس از مرگ را سرچشمهٔ اصلی اضطراب می‌دانند که از ابتدا در زندگی حضور دارد و در شکل‌دادن به ساختار شخصیتی تاثیر بسزایی دارد (یالوم؛۱۳۹۰: ۲٦۹). ترس از مرگ در تمامی طول زندگی در ناخودآگاه آدمی همراه اوست؛ اما عوامل گوناگونی آن را از ناخودآگاه به خودآگاه و ساحت هوشیاری می‌کشاند. عمر اوایل در اندیشیدن به مرگ اضطراب دارد؛ اما بتدریج با آن کنار می‌آید با این حال مرگ‌اندیشی وی، منجر به بی‌معنایی و پوچی زندگی شد که در بخش بعد به آن پرداخته می‌شود.

پوچی و بی‌معنایی

دغدغهٔ دست‌یابی به زندگی معنادار یکی از مهمّ‌ترین پرسش‌های وجودی آدمی است که از اعماق وجود او برمی‌خیزد. هایدیگر تصریح می‌کند: «انسان تنها موجودی است که وجودش برای او مسأله است» (Heidegger, 1962: 236). از دیدگاه او پرسش از معنای زندگی لازمهٔ وجود خاص آدمی و از نشانه‌های زندگی اصیل مواجه شدن با این پرسش است *(همان)*.

برخی از اگزیستانسیالیست‌ها جهان را گزاف می‌دانند و اساساً زندگی را فاقد معنا و هدف در نظر می آورند و معتقدند وجود خدا هم نمی‌تواند پاسخ به این دو سوال باشد: ۱- جهان چرا به جای اینکه نباشد هست؟ ۲- چرا جهان به جای اینکه اینگونه نباشد اینگونه است؟ اسطورهٔ سیزیف، مهم‌ترین رمان فلسفی کامو است. او در این اثر، فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی خاص خودش را مطرح می‌کند که به "فلسفهٔ پوچی" شهرت یافته است (کامو، ۱۳۸۹: ٤٤).

اساس فلسفهٔ آلبر کامو نیز اندیشیدن و تفکر دربارهٔ پوچی است. او بر این باور است که اگر انسان در برابر این پرسش پدیدارشناسانه قرار گیرد که «زندگی بشر چه

معنایی دارد؟»، در این هنگام است که انسان به ناگاه خود را در دنیایی تهی از روشنایی و تصوّرات آرمانی همچون فردی بیگانه می‌یابد. از دیدگاه او پوچی معادل عدم امکان آشتی‌دادن مرگ با میل جاودان‌ماندن، عدم سازگاری بدبختی با میل به سعادت و اسرارآمیزماندن زندگی و در عین حال تمایل بشر به کشف راز هستی است. او ایمان دارد که سرانجام وحشت مرگ همچون یک امر مسلّم ریاضی، دامن انسان را می‌گیرد (مهرین، ۱۳٤۳: ۹۹– ۱۰۰).

دانستن اینکه پایان تندرستی، آرامش، امنیت و مقام، مرگ و نیستی است عمر را دچار یأس و نومیدی زیادی کرده است؛ به صورتی که آرزوی مرگ می‌کند: «لکنَّه ارتفع فوقَ أی رغبةٍ وترامَت الدنیا تحتَ قدمیهِ حفنةً من ترابٍ. لا شیءَ. لا أسألُ صحةً ولا سلاماً ولا أماناً ولا جاهاً ولا عمراً. ولتأتِ النهایةُ فی هذه اللحظةِ فهی أمنیةُ الأمانی» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۲۰). «او از هر خواهشی برگذشته بود و دنیا در زیر پاهایش به مشتی خاک می‌مانست. هیچ! نه تندرستی و آرامش می‌خواهم، نه امنیت و مقام، نه عمر دراز، کاش فرجام کار همین دم فرا می‌رسید که این تنها آرزوی من است» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۲۲).

عمر خانوادهٔ حقیقی انسان را نیستی می‌داند و به این نتیجه می‌رسد که انسان‌ها در حقیقت وجود ندارند چون سرانجام جهان نیستی است: «فهزَّ رأسَه فی أسفٍ وقالَ: یا لکَ من أحمقَ، بدَّدتَ مجدَکَ فی البحثِ عن شیءٍ غیرِ موجودٍ. متی تصدّقُ أنتَ أنَّکَ غیر موجود؟!» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۶۹) «عثمان با تأسف سرش را تکان‌داد و گفت: تو چقدر احمقی، عزّت و آبروی خود را در جستجوی چیزی هدردادی که وجود ندارد. کی باور می‌کنی که تو خودت وجود نداری؟!» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷۰).

به باور فیلسوفان و روانشناسان اکثر انسان‌ها گهگاه احساس پوچی در زندگی خود دارند، اما برخی به صورتی قوی‌تر به چنین احساسی می‌رسند. معمولاً دلایلی برای این اعتقاد عرضه می‌شود، که در گفتار عمر به خوبی نمایان است. از جملهٔ استدلال‌ها این است که چون بنا بر آن است که نوع انسان بمیرد، تمام زنجیره‌های توجیه زندگی بی‌مبنا می‌گردند. مطالعه برای کار، کار برای کسب درآمد، کسب درآمد برای هزینهٔ لباس، مسکن، سرگرمی، تفریح و غذا و این هزینه ها برای زنده نگه‌داشتن خود و زنده نگه-

داشتن خود برای حمایت از خانواده‌مان و... همهٔ این کارها نهایتا به چه هدفی ختم می‌شود؟ همهٔ این سیر طولانی به هیچ جایی نمی‌انجامد (نیگل،۱۳۸۲: ۹٤-۹۵).

عمر در حالی‌که همه‌چیز را نیست، پوچ و واهی می‌داند؛ فقط مرگ را حقیقت ثابت جهان در نظر می‌آورد: «والهواءُ یطیرُ الصحفَ التی لا حقیقةً ثابتةً فیها إلا صَفحةَ الوَفیاتِ» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۳۱). «این روزنامه‌ها را که جز آگهی فوت هیچ حقیقت ثابتی در آن نیست، باد با خود خواهد برد.» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۳٤) او مرگ را آرزوی راستین و زندگی مادی خود را در سراشیبی سقوط می‌بیند: «العلماءُ أقویاءٌ بالحقیقةِ ونحنُ قوَّتُنا مستمدةٌ من المالِ الذی یفقُدَ شرعیتَهُ یوماً بعدَ یومٍ. لذلکَ أقولُ لکَ إنَّ الموتَ یمثّلُ أملاً حقیقیاً فی حیاةِ الإنسانِ.» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۴۱)«دانشمندان واقعاً نیرومندند ولی نیروی ما مرهون پولی است که هر روز بیش از پیش مشروعیت خود را از دست می‌دهد. برای همین می‌گویم که مرگ جلوه آرزویی راستین در زندگی آدمی است» (محفوظ، ۱۳۸۸: ٤٤ -٤٥).

برای فهماندن عبث‌بودن زندگی، نمی‌توان از عنصر زمان چشم پوشی کرد. زندگی انسان‌ها حتی بر اساس مقیاس زمانِ زمین‌شناختی، آناتی بیش نیست تا چه رسد در مقیاس کیهانی (نیگل، ۱۳۸۲: ۹٤). ناچیزی و ناپایداری انسان در عالم هستی کاملاً با احساس پوچی و بی‌معنایی زندگی پیوند دارد؛ با این حال، چنین ارتباطی از مسائل مبهم و سخت فلسفی و روانشناختی است.

شخصیت اصلی داستان حتی زمانی‌که در کنار خانواده‌اش احساس خوشی دارد از ناپایداری خوشبختی خود احساس اضطراب و نومیدی می‌کند: «ولکنَّ الاضطرابَ غطّی علَی السعادةِ المؤقتةِ وهذا إحساسٌ عاصفٌ کأنَّهُ نوعٌ مِنَ الذُّعرِ» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۳۳) «لیکن اضطراب بر این خوشبختی ناپایدار سایه می‌افکند و این احساس کوبنده گویی نوعی ترس است» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۳۷).

وقتی عمر خود را تسلیم نیستی و پوچی می‌کند از خانواده، کار و زندگی‌اش کناره می‌گیرد و به زینب (همسرش) وکالت می‌دهد تا در اموالش تصرف کند و ادارهٔ دفتر را هم به کارکنانش وامی‌گذارد. او تصمیم‌گرفته هیچ کاری نکند و همه چیز را از گردن

خود ساقط کند که این مسئله در نظر زینب یک بیماری ساده یا پیچیده‌ای است. (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

به باور برخی، طرح معنای زندگی و شیوع آن بخاطر سست‌شدن پایه‌های دین در دوران جدید است (Young,2003:1). ترديدِ عمر نسبت به خدا و جهان آخرت باعث- شده تا حقیقت جهان را در هیچ و پوچ‌بودنش بداند: «وما هذا الشعورُ المقلقُ الذی یهمُسُ لکَ بأنَّکَ ضیفٌ غریبٌ مُوشِکٌ علَی الرَّحیلِ؟!» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۲۹). «چیست این احساس رنج‌آوری که در گوشَت می‌خواند که تو مهمانی بیگانه‌ای و نزدیک است رخت بربندی؟»(محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳۱- ۱۳۰) شک و تردید به آموزه‌های دینی، انسان مدرن را بیش از پیش با بحران معنا مواجه ساخته است.

شکاکیت انسان مدرن برخلاف شکاکیت قدیم، تنها به جلوه‌های بیرونی روحیهٔ دینی معطوف نمی‌شود؛ بلکه به جوهر دین، که همان اعتقاد به یک جهان معنادار و هدف‌دار است نظر دارد و آن را با چالش جدی مواجه می‌سازد (استیس، ۱۳۸۲: ۱۱۸). برخورداری از این سنخ شکاکیت را می‌توان به نحو دقیق در شخصیت عمر مشاهده کرد.

قبل از ظهور علم مدرن، منابع معنابخش زندگی فراوان بوده و انسان‌ها به روش‌های گوناگون معنای زندگی خود را می‌یافتند که با رواج و گسترش علم در اروپا و بعد از آن در میان مردم مصر، به تدریج جایگاه خود را از دست دادند. در این رمان مصطفی منیاوی از این‌که علم معنای واقعی هنر را گرفته، معترض است و می‌گوید هنر او در روزگار علم دلقک‌بازی است: «هی رسالتی فی الحیاةِ. التسلیةُ، والجمعُ التسلیات قدیما کانَ للفنِّ معنی حتَّی أزاحَهُ العلمُ مِنَ الطریقِ فأفقَدَهُ کلَّ معنی» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۲۱) «رسالت من در زندگی همین است؛ دلقک‌بازی، دلقک‌بازی‌ها، روزگاری هنر معنایی داشت تا این‌که علم آمد و آن را کنار زد و از معنی تهی کرد...» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۲٤). عمر خیلی زودتر از مصطفی به این نتیجه رسیده‌بود. به همین دلیل هنر را کنار گذاشت و به وکالت روی آورد؛ امّا بعد از مدّتی به این نکته پی می‌برد که قانون نیز قبل از هنر مرده است: «ماتَ القانونُ قبلَ الفنِّ. الحقُّ أنَّ مفهومَ الفنِّ قد تغیرَ ونحنُ لا ندری عهدَ الفنِّ قد مضی وانقضی

وفنٌّ عصرِنا هو التسليةُ والتهريجُ وهذا هو الفنُّ الممكنُ فی زمنِ العلمِ ويجبُ أن نتخلى عن جميعِ الميادينِ عَدا السيركِ.» (محفوظ، ۱۹۸۲: ٤٠) «قانون پیش از هنر مرده است، حقیقت این است که مفهوم هنر عوض‌شده ولی ما نمی‌دانیم. دوره هنر گذشت و به سررسید، هنر عصر ما بذله‌گویی و مسخرگی است. در روزگار علم فقط همین یک هنر می‌تواند بر جا بماند و باید همه‌ی میدان‌ها به جز میدان سیرک را برای علم خالی کنیم» (محفوظ، ۱۳۸۸: ٤٣).

معنای زندگی به امر مقدس گره‌خورده‌است، حتی اگر منشأ این امر مقدس، زمین و ذهن انسان باشد. با ظهور علم و مدرنیته قداست‌زدایی صورت گرفت آنچه که به زندگی معنا می‌بخشد لزوماً امر مقدس آسمانی (دین) نیست؛ اما علم از امور مقدس زمینی (هنر و قانون) نیز قداست‌زدایی کرد. نجیب محفوظ در بحث رابطهٔ علم و دین بسیار تحت‌تاثیر تفکراتِ سوسیالیستی و روشنفکرانهٔ استاد خود سلامه موسی، از پیشگامانِ رنسانس عربی، بوده است (Meisami, Starkey 1998, pp: 554-555).

آزادی و سرگردانی

فیلسوفان اگزیستانسیالیست اصل موجبیت یا جبر محیطی[1] را در مورد انسان نمی پذیرفتند و به همین دلیل انسان را مختار می‌دانستند. ولی عقیده داشتند که اصل علیت در موجودات دیگر غیر از انسان صدق می‌کند. از دیدگاه قائلین به این مکتب، اولین اصلی که از اعتقاد به عالم انسانیت برمی‌خیزد، اصل آزادی و اعتقاد صریح به انتخاب است. اگر آزادی نبود، اصل انتخاب و وجود انسان معنایی نداشت. در نظر سارتر، آزادی با مسئولیت تام توأم است. سارتر از این فراتر استدلال می‌کند که ما انسان‌ها مسئول دیگران نیز هستیم، زیرا در انتخاب، من نه تنها خود بلکه ماهیت انسانیت را انتخاب می‌کنم. یعنی عاقبت در هر انتخابی، هر انسانی مسئول عالم بشریت است. وی تأکید می‌کند که آزادی به راستی چیز وحشتناکی است (سارتر، ۱۳۸۰: ۳۳- ۳۲). به باور سارتر آگاهی از مسئولیت یعنی آگاهی از اینکه خود، سرنوشت، گرفتاری‌های زندگی، احساسات و در نتیجه رنج‌هایمان را پدید آورده‌ایم (Sartre; 1956: 633).

احساس آزادی کامل نوعی سردرگمی به دنبال می‌آورد. برخی از روانشناسان چون «اریک فروم» بر این باورند که هرچند انسان دنبال آزادی است؛ اما در بن‌لایه‌های وجودی خود به خاطر احساس سنگین مسئولیت، از آزادی گریزان می‌شود. (Fromm; 1941: 124)

در رمان «الشحّاذ» نیز شخصیت‌های داستان به آزادبودن انسان در تعیین سرنوشت خود معتقدند و تنها اجبار زندگی را متولدشدن و مردن می‌دانند؛ در نمونه‌ی زیر عمر اختیار و توان انسان را در زندگی بالاتر از تقدیر می‌داند. وقتی زینب از ملّی شدن ساختمان‌ها می‌ترسد، عمر او را دلداری می‌دهد و به او می‌گوید: «لقَد تحصَّنّا ضدَّ القدرِ بتأميناتٍ شتّى» (محفوظ، ١٩٨٢: ٢٧) «ما از راه‌های مختلف خود را در برابر تقدیر بیمه کرده‌ایم» (محفوظ، ١٣٨٨: ٣١).

در نگاه اگزیستانسیالیستی انسان سَرور خود، سرنوشت و طبیعتش است و در این جهان، جایی برای سروری دیگری نیست؛ از این‌رو سارتر فرمانروایی انسان را ستوده (سارتر، ١٣٦٥: ١٨٠- ١٨١) و بر این باور است که انسان در هر چیزی جز آزادنبودن، آزاد است و به همین جهت، هیچ قانونی مانع آزادی او نمی‌شود (خفاجی، ١٩٩٥: ١٨٠- ١٨١). البته این آزادی برای او تعّهد و احساس مسئولیت را به وجود می‌آورد؛ به همین خاطر مفاهیمی چون آزادی، اختیار، تصمیمِ ناشی از تعهد، نزد همهٔ فیلسوفان اگزیستانسیالیستی از اهمیت زیادی برخوردار است. (مک‌کواری، ١٣٧٧: ٥٣).

این‌که عمر در برهه‌ای از زندگی‌اش شاعر بوده، سپس به سوسیالیستی تندرو تغییر چهره می‌دهد و در نهایت از سیاست فاصله می‌گیرد و وکیلی بزرگ می‌شود، خود نشان‌دهندهٔ اعتقاد نجیب محفوظ به آزادبودن انسان‌هاست؛ در نمونهٔ زیر دکتر صبری- دوست قدیمی عمر- به تغییر مسیرهای عمر در طول زندگی‌اش اشاره می‌کند: «الدكتور وهو يبتسمُ: «وكنتَ تظهرُ لنا بأكثرَ من وَجهٍ، الاشتراكيِ المتطرفِ، المحامى الكبيرِ، ولكنَّ وجهاً منك رسخَ فى ذاكرتى أقوى من أى سِواه، هو عمرُ الشاعر» (محفوظ، ١٩٨٢: ١٣) «دکتر لبخند زد: هی واسه ما قیافه عوض کردی، سوسیالیست تندرو، وکیل بزرگ، اما روشن‌ترین قیافه‌ای که از تو در ذهنم مانده، عمر شاعر است» (محفوظ، ١٣٨٨: ١٦).

اعتقاد به آزادی انسان در انتخاب مسیر زندگی سبب می‌شود که انسان به خاطر انتخاب‌های اشتباهش مجازات شود و احساس گناه و عذاب وجدان کند. تنها کسی که از انتخاب‌هایش در زندگی راضی است، عثمان است زیرا او بر حسب آگاهی مسیرش را انتخاب کرده است: «لا أریدُ أن آسفَ علی ما فاتَ فقد اختَرتُ مصیری بِوَعی کاملٍ» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۳٤) «عثمان گفت: نمی‌خواهم غصه‌ی گذشته را بخورم، راه خودم را با آگاهی انتخاب کردم» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳۵). به باور فیلسوفان اگزیستانسیال انسان تا زمانی‌که براساس فهم و شناخت خود از حقیقت، دست به عمل نزده و درگیر انتخاب و پذیرش مسئولیت نشده است، بهره‌ای از ساحت وجودی انسان ندارد و بشر همانی است که خود می‌سازد (سارتر، ۱۳۸۰: ۲۹).

در مقابل عثمان، عمر و مصطفی قراردارند که فکر می‌کنند انتخابشان در زندگی اشتباه بوده و با شکست مواجه شده‌اند. عمر در جوانی وقتی می‌بیند علم در جامعه جایگاه بهتری دارد شاعری را رها می‌کند و به سراغ وکالت می‌رود ولی بعد از آنکه وکیل برجسته‌ای می‌شود به این نتیجه می‌رسد که علم، معنای واقعی قانون را قبل از هنر از بین برده؛ از این‌رو احساس ناکامی و شکست می‌کند. مصطفی نیز در جوانی وقتی می‌بیند علم، معنای واقعی هنر را تغییر داده‌است به هنری مبتذل روی می‌آورد؛ به همین دلیل از انتخاب خود چندان راضی نیست. عمر حتی در اوایل که شاعری را کنار می‌گذارد وقتی مصطفی را می‌بیند که هنر را کنار نگذاشته احساس عذاب وجدان می کند و مصطفی گمان می‌کرده عمر از او متنفر است (محفوظ، ۱۳۸۸: ۲۳- ۲۵). عمر از مبارزات سیاسی‌اش برای تحقّق حکومتی سوسیالیستی نیز پشیمان است زیرا با وجود آن‌که حکومت سوسیالیستی برقرار شد؛ امّا وضعیت جامعه با قبل فرقی نکرده است و همچنان همه‌چیز در دست دولت است و طبقه‌ی بورژوازی نیز گسترش بیشتری یافت. در نمونهٔ زیر می‌توان شاهد گفتگوی عمر و دکتر صبری در این زمینه بود: «ها أنتَ تبحثُ عنِ الحبِّ المفقودِ، خبِّرنی أما زلتَ تذکُرُ أیامَ السیاسةِ والإضرابِ والمدینةِ الفاضلةِ؟ – طبعاً وقَد ولّت جمیعاً و لم یبقَ سِوی سوءِ السُّمعةِ –معَ ذلکَ فقَد تحقّقَ حلمٌ کبیرٌ؛ أعنی الدولةَ الاشتراکیةَ.» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۲) «پس به دنبال عشق گمشده‌ای، بگو ببینم روزهای

سیاست، تظاهرات و مدینهٔ فاضله را یادت هست؟ البته، امّا همه‌اش تمام شده، و هیچ چیز جز بدنامی باقی‌نماند. با این حال رؤیای بزرگ تحقق یافته، یعنی حکومت سوسیالیستی.» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳).

احساس گناه، حسرتِ گذشته و تنهایی

در ادبیات اگزیستانسیالیسم معمولاً به مضمون احساس گناه ناشی از مسئولیت انتخاب، پرداخته می‌شود. مفهومِ اگزیستانسیالِ احساسِ گناه چیزی مهمتر از معنای متداول آن است. در این معنا، فرد نه تنها به دلیل معصیت‌هایش در حق دیگری یا زیر پا گذاشتن اصول اخلاقی گناهکار است؛ بلکه به دلیل معصیت در حق خویش خود را گناهکار می داند (یالوم، ۱۳۹۰: ۳۹۱). به بیان دیگر هر انسانی علاوه بر اینکه دارای مجموعه‌ای از ظرفیت‌ها و بالقوگی‌های فطریست، نسبت به وجود این بالقوگی‌ها آگاهی دارد. کسی که در زیستن کامل زندگی خود و به کمال‌نشاندن این استعدادها قصورکند، احساس قدرتمندی را از اعماق وجودش تجربه می‌کند که از منظر اگزیستانسیالیست ها، همان احساس گناه است (*همان*: ۳۹٤).

آنچه در این رمان پررنگ است، وجودِ احساس گناه به معنای اگزیستاسیال آن در شخصیت عمر است. عمر در نوجوانی علاقهٔ بسیاری به هنر و خصوصاً شعر و شاعری داشته است که به خاطر اقتضائات زمان آن را رها کرده و به وکالت روی می‌آورد. در جای جای داستان نوعی نگاه حسرت‌آمیز به خاطر جدایی از شعر و شاعری در شخصیت عمر پدیدار است. عمر وقتی از همسرش می‌شنود که دخترش بثینه شعر می سراید ناراحت می‌شود و زمانی‌که بثینه به او یادآوری می‌کند زمانی خودش نیز شعر می‌گفته، ناراحتی‌اش بیشتر می‌شود: «– وعرفتُ أنکَ شاعرٌ أیضا. وخَزَه ألمٌ فَدفعةً للتظاهرِ بالمزیدِ من المرحِ وقال: لا.. لا... لستُ شاعراً! کانَت لعبةً مِن لُعَبِ الطفولةِ» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۳٤) «– فهمیدم که تو هم شاعری. دردی در جان عمر خلید اما با تظاهر به شادی آن را از خود دور کرد و گفت: نه....نه... من شاعر نیستم...آن هم از بازی‌های دوره کودکی بود» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۳۸).

حتی در گفت‌وگویش با عثمان نیز دقیقاً از عبارت «حسرت بازگشت به گذشتهٔ هنری» یاد می‌کند: «فتفَكَّرَ عمرُ ملياً فوقَ حافةِ الحافيةِ ثمَّ قالَ – كذلكَ كنتَ قبلَ قيامِ الثورةِ فلمَّا أن قامَت الثورةُ اطمأنَّ بالى ثمَّ أخذتُ أفقدُ الاهتمامَ بالسياسةِ وأولى وجهى وجهةً أخرى! قطبَ متسائلا: وجهة أخرى؟ قال بحَذرٍ يحلُو لمصطفى أحيانا بأن يصفَها بأنَّها **حنينٌ جارفٌ إلى الماضى الفنِّى** فتساءَلَ بامتعاضٍ: وهل مِن تعارضٍ بينَ الفنِّ والمبدأ؟!» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۳۷) «عمر بر لبهٔ گرداب مدّتی اندیشید و سپس گفت: تا قبل از انقلاب ایمان داشتم، اما بعد از انقلاب خیالم راحت شد و کم‌کم از سیاست دور شدم و به طرف دیگر روی‌آوردم... عثمان اخم کرد و پرسید: به یک طرف دیگر؟! عمر با تردید گفت: مصطفی گاهی دوست دارد اسمش را «حسرت بازگشت به گذشتهٔ هنری» بگذارد... عثمان با ناراحتی پرسید: مگر بین هنر و مکتب تعارض وجود دارد؟!» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳۸).

«کارن هورنای» به جای اصطلاح احساس گناه، از واژه‌ی «از خود بیگانگی» و جدا افتادن از آنچه یک فرد حقیقتاً می‌توانست باشد سخن می‌گوید؛ که به پایمال‌کردن احساسات، آرزوها و افکار اصیل و واقعی منجر می‌شود (Horney, 1950: 17). ناهمخوانی فرد میان آنچه که هست و آنچه که می‌باید باشد، سیلابی از حسرت و خودخواری را در زندگی فرد جاری می‌سازد. عمر شکاف عظیمی را بین زندگی بالفعل خود و آنچه می‌توانست باشد، می‌بیند.

احساس شکست به دلیل انتخاب‌های اشتباه در زندگی، مدام ذهن عمر را به خود مشغول می‌کند و شیرازهٔ زندگی او را از هم می‌پاشد؛ نمونهٔ زیر تک‌گویی درونی اوست: «الفشل! اللعنةُ التى تدفنُ ولا تموتُ. ما أفظعَ ألا يستمعَ لغنائكَ أحدٌ ويموتُ حبُّكَ لسرّ الوجودِ ويمسى الوجودُ بلا سرٍّ وتبعثُ الحسراتِ يوما لتخرّبَ كلَّ شيءٍ» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۹۸) «شکست! نفرینی که همه چیز را نابود می‌کند و خود نمی‌میرد. چه وحشتناک است که هیچ‌کس به آوازات گوش ندهد، و عشقت به راز هستی بمیرد! و هستی دیگر هیچ رازی نداشته باشد و غم و افسوس روزی سربرآورد تا همه چیز را نابود کند) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۰۰). از خودبیگانگی عمر به خاطر سرکوبِ علائق و

استعدادهای خود، که نمونهٔ بارز آن شعر و شاعری است، کاملاً مشهود است. زمانی که عمر شعر و شاعری را کنار نهاد، از تبعات کار خود غافل بود اما گذر زمان به او نشان داد که او با بخشی از وجود بیگانه شده است.

ازخودبیگانگی پیوند ناگسستنی با تنهایی درون‌فردی، بین‌فردی و اگزیستانسیال دارد. «اروین یالوم» جدایی از «خود»، «دیگران» و «هستی» را به ترتیب تنهایی درون فردی، بین‌فردی و اگزیستانسیال می‌نامد (یالوم،۱۳۹۰: ٤۹۳-٤۹۷). روانشناسان، تنهایی درون‌فردی را فرایندی می‌دانند که در آن، اجزای مختلف وجود فرد از هم فاصله می گیرند. این قسم از تنهایی زمانی اتفاق می‌افتد که فرد احساسات یا خواسته‌هایش را سرکوب کرده و به هر دلیلی استعدادهای خود را فراموش کند (*همان*: ٤۹٤).

عمر دچار تنهایی درون‌فردی است که سرآغاز یک بحران است و به تدریج به تمامی ساحت زندگی وی تسری می‌یابد. عمر با نظر به گذشتهٔ خود، فاصله بسیاری میان بالقوگی‌ها و بالفعل‌بودن خود می‌یابد و بخش فراوانی از وجودِ خویش را در گذشته جا می‌گذارد. این جداشدگی از خود به تدریج منتهی به جدایی از دیگران می شود: «وقالَ لها أنَّه صمَّمَ علی ألا یشغلَ نفسَه بشیءٍ وأن یزیحَ الدنیا عَن عاتِقِه. ولها أن تعتبرَ الحالَ مرضا واضحا أو غامضا ولکنَّه علی أی حالٍ لا یجدُ سبیلا أفضلَ مِن الخلوِّ علی نفسه بعیدا عنِ الناسِ... یجبُ أن تصدقَهُ ولا لهوٌ أو عبثٌ ولکنَّها أزمةٌ طاحنةٌ بَلَغَت ذروتَها و لم تَنفَرج إن کانَ مقدرا لها أن نتنفرجَ إلاّ بالطریقةِ التی اختارَها.» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۵۳) «عمر به او گفت که تصمیم‌گرفته هیچ کاری نکند و همه چیز را از گردن خود ساقط کند. زینب می‌تواند این حالت را بیماری ساده یا پیچیده‌ای بداند ولی به هرحال چاره‌ای بهتر از عزلت و دوری از مردم نمی‌بیند. باید باورکند، شوخی و بازی هم در کار نیست، بلکه بحرانی خردکننده است که به نهایت خود رسیده و اگر راه حلی داشته باشد همان است که او برگزیده است» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

در عمق این جدا افتادگی‌ها (تنهایی درون‌فردی و بین‌فردی)، تنهایی عمیق‌تری وجود دارد که به هستی مربوط است: «سَوفَ نفقدُ الوزنَ فی النهایةِ، وتسبحُ فی الفَضاءِ! اُشدُد قبضتَک علی الأشیاء وانظُر إلیها طویلا وعمّا قلیلٍ ستَختفی ألوانُها ولن یکترثَ بکَ

أحدٌ» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۳۱). «و چیزی نمانده که وزنت را از دست بدهی و در هوا شناور شوی. به اشیا چنگ‌بزن و آنها را خوب نگاه‌کن که بزودی رنگ‌هاشان از تو نهان خواهدشد. و هیچ‌کس به تو اعتنا نخواهد کرد» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۳٤). این احساس به حفره‌ای اشاره دارد که میان انسان و هر موجود دیگری دهان‌گشوده و با هیچ پلی نمی-توان میان انسان و هستی اتصال ایجاد کند. چنین انفصالی است که باعث شده تا عمر خود را مدام یک مهمان غریبه در عالم‌هستی ببیند: «وما هذا الشعورُ المقلقُ الذی یهمُسُ لکَ بأنَّکَ ضیفٌ غریبٌ مُوشِکٌ علَی الرَّحیلِ؟!» (محفوظ، ۱۹۸۲: ۱۲۹). «چیست این احساس رنج‌آوری که در گوشت می‌خواند که تو مهمانی بیگانه‌ای و نزدیک است رخت بربندی» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳۰)

عمر با جدایی و انفصال از هستی، گویی احساس بیگانگی با کائنات دارد از این‌رو نه می‌تواند دل به کار دهد و نه می‌تواند به شعر و شاعری، که زمانی بخشی از وجود خود می‌دانست، بپردازد. عمر در ایجاد رابطه با اعضای خانوادهٔ خود مستأصل است و حتی تاب تحمل دوستانش که در همهٔ مراحل زندگی همراهی‌اش کرده‌اند، ندارد. به وضوح، رخنهٔ تنهایی اگزیستانسیال در اعماق وجود عمر، در قالب تنهایی درون‌فردی و بین‌فردی نمود یافته است.

نتیجه‌گیری

رمان «الشحاذ» از آثار فلسفی نجیب محفوظ به شمار می‌رود که از ظرفیت بالایی برای تحلیل اگزیستانسیالیستی برخوردار است طوری‌که مؤلفه‌های مرگ اندیشی، معنای زندگی، عقل‌ستیزی، آزادی و مسئولیت، احساس گناه و تنهایی از مواردی است که در این جستار به تحلیل و تطبیق آنها پرداخته شد. عنوان رمان نیز همسو با دیگر آثار ادبی برجستهٔ اگزیستانسیالیستی، یادآور اضطراب، بی‌قراری و افسردگی انسان معاصر است که معنا و هدف را در زندگی پوچِ خود گدایی می‌کند و بدان دست نمی‌یابد.

مؤلفه‌های فضای فکری نجیب محفوظ در رمان تحت تاثیر «اگزیستانسیالیسم الحادی» است. مدرنتیه و ظهور علم مدرن در این رمان، منجر به متزلزل شدن عقاید

دینی، غلبهٔ فضای شک‌گرایی، قداست‌زادیی از آسمان و زمین و ظهور و گسترش بحران معنا گردیده است. در این رمان نخستین تأملات اگزیستانسیالتیستی با نظر به مسئله مرگ آغاز می‌گردد. در پی مسئلهٔ مرگ، پرسش از معنای زندگی طرح می‌شود. از آنجا که عمر زندگی را بی‌معنا می‌یابد دیگر نمی‌تواند به کار و خانواده‌اش دلخوش باشد. او معنای زندگی را در لذت‌بردن از زندگی می‌بیند و به منظور رسیدن به آن کار و خانواده‌اش را رها می‌کند. زمانی که عمر مرگ را تنها حقیقت زندگی می‌بیند، بر عمری که بی‌اعتناء به علائق‌اش گذشته و به زودی در چنگال مرگ می‌افتد حسرت می‌خورد. روند داستان به گونه‌ای است که گویی نویسنده هیچ راه‌حلی برای پاسخ به نیهیلیسم ندارد و در آخر شخصیت اصلی داستان تسلیم بی‌معنایی می‌شود.

پی‌نوشت

1. Determinism

منابع و مآخذ

-اسپینوزا. (۱۳۷٦ش). **اخلاق**، ترجمه محسن جهانگیری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

-استرسترن، پل، (۱۳۸۵.ش) **آشنایی با کیرکگور**. ترجمه‌ی علی جوادزاده، تهران: انتشارات روزگار.

-استیس، والتر (۱۳۸۲)، «**در بی معنایی معنا هست**»، ترجمه اعظم پویا، **مجله نقد و نظر**، سال هشتم، شماره ۲۹ و ۳۰: صص۳۷-۲۹.

-حسینی، رضا، (۱۳۸٦. ش) **مکتب‌های ادبی**. چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات نگاه.

-حیدری، محمود و ذبیح‌الله فتحی فتح، (۱۳۹۳ش.) «**بررسی مبانی سوررئالیسم در داستان«الشحّاذ» اثر نجیب محفوظ**»، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۱۰: صص ٦۳- ۸۸.

-الخفاجی، محمدعبدالمنعم، (**۱۹۹۵م**) **مدارس النقد الأدبی الحدیث**، الطبعة الأولی، القاهره: الدار المصریة البنانیة.

-دستغیب، عبدالعلی، (۱۳٥٤ ش.) **فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات بامداد.

-دواره، فؤاد، (۱۹۸۹م.) **نجیب محفوظ من القومیة الی العالمیة**، القاهره: الهیئة المصریة.

-سارتر، ژان پل، (۱۳۸۰ش.) **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر**، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران: دیا.

-شلش، علس، (۱۹۹۳م.) **نجیب محفوظ؛ الطریق و الصدی**، القاهره: الهیئة العامه اقصور الثقافة.

- فارسی، بهنام و علی صیادانی (۱۳۹۵)، «**نشانه‌شناسی عناوین رمان "سه گانهٔ" نجیب محفوظ**»، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، دانشگاه مشهد، شماره پانزدهم: صص ۱۵۷ – ۱۸۲

-محفوظ، نجیب، (۱۹۸۲ م.) **الشحاذ**، چاپ هفتم، القاهرة: دار مصر للطباعة.

-ـــــــــــــ (۱۳۸۸ش.) **الشحاذ**، ترجمهٔ محمد دهقانی.چاپ سوّم، تهران: نیلوفر.

-مک‌کواری، جان، (۱۳۷۷ش.) **فلسفهٔ وجودی**، ترجمه‌ی محمدسعید حنایی، تهران: انتشارات هرمس.

-ملکیان، مصطفی، (۱۳۷۹ش.) **تاریخ فلسفه‌ی غرب**. تهران، پژوهشکده‌ی حوزه و دانشگاه.

-مهرین، مهرداد، (۱۳۴۳ش.) **مکتب فلسفی اگزیستانسیالیسم**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات آسیا.

-نیگل، تامس (۱۳۸۲)، «**پوچی**»، ترجمه حمید شهریاری، **مجله نقد و نظر**، سال هشتم.

-ورنو و دیگران، (۱۳۷۲ش) **نگاهی به پدیدار شناسی و فلسفه‌های هست بودن**، ترجمه یحیی مهدوی، چاپ اول، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

-یالوم، اروین (۱۳۹۰)، **روان درمانی اگزیستانسیال**، ترجمه سپیده حبیب، تهران: نشر نی.

-Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Translated by John Macquarie and Edward Robinson (San Francisco: Harper & Collins.

-Young, Julian, 2003. *The Death of God and the Meaning of Life*, Routledge.

-Sartre (1964), *Being and Nothingness*, trans. Hazel Barrens, New York: Philosophical Library.

-Fromm, Erich (1941), *Escape from Freedom*, New York: Holt, Rinehart& Winston.

-Horney, Karen (1950), Neurosis and Human Growth, New York: W.W.Norton.

-Meisami, S. Julie, Starkey, Paul (1998), *Encyclopedia of Arabic Literature*, Volume 2. Routledge, New York, pp. 554-555.

دراسة وجودية للشخصية الرئيسية (عمر) فى رواية الشحّاذ لنجيب محفوظ

سيد مصطفى موسوى اعظم[1]
محمود حيدرى[2]

الملخص

كانت للفلسفة والأدب علاقة وطيدة منذ القديم وكانت المدارس الفلسفية ومنها الوجودية –وما زالت– تؤثر على الأدب العالمى. من جانب آخر، أثّر الأدب كمنهج على المدرسة الوجودية وأدخل بعضُ الفلاسفة كسارتر، سيمون ديبوار، آلبير كامو و... مفاهيمَ فلسفية فى الأدب بمختلف أنواعه كالرواية والشعر والمسرحية وغيرها. تتطرّق الفلسفة الوجودية إلى المفاهيم المشتركة الخاصة بالوجود الإنسان؛ مثل المعاناة الإنسانية، فلسفة الحياة، الخلود، الأمل، الحب، الإيمان، اليأس، عبث العالم، الحرية، الموت، وغيرها من قضايا الوجود الإنسانى. أوضح البحث الحالى باستخدام منهج وصفى تحليلى، بعض المظاهر الوجودية فى رواية الشحاذ للكاتب المصرى الشهير نجيب محفوظ. أهم العناصر المحورية التى تم اعتبارها فى هذا البحث لمراجعة الأفكار الوجودية هى: فكرة الموت، فلسفة الحياة، معارضة العقلانية، الحرية والتشرد، القلق والاضطراب، الحسرة على الماضى (الرؤية الوجودية). أظهرت نتيجة البحث أن عنوان الرواية دليل على وجودية الرواية بدلالتها على نوع من اليأس البشرى بالإضافة إلى المظاهر الوجودية فى فحوى الرواية. عند مراجعة الافتراضات الوجودية للرواية وتحليلها على أساس آراء فلاسفة هذا المدرسة يتبين أن هذه الرواية واحدة من الأعمال الروائية الوجودية و الفهم العميق للرواية مدين على تحليل تلك الافتراضات الوجودية.

الكلمات الرئيسية: نجيب محفوظ، الشحاذ، الوجودية، التفكير فى الموت، معنى الحياة.

١– أستاذ مساعد فى الفلسفة، جامعة ياسوج
٢– أستاذ مشارک فى اللغة الفارسية وآدابها ، جامعة ياسوج

Existentialist analysis of Omar as the first personality of the novel Al-Shahaz (beggar) by Najib Mahfouz

[1]Seyyed Mostafa Moosavi Azam, Assistant Professor, Department of Philosophy, Yasouj University
Yasouj University, Associate Professor of Arabic Literature, Yasouj University

Received: 31-01-2019 Accepted: 24-07-2019

Abstract

Philosophy and literature have always had a close connection, and each has a great impact on the other. Existentialism is one of the philosophical schools that are closely related to the literature. Similarly, literature as an approach has affected existentialism. Some figures such as Jean-Paul Sartre, Simon de Beauvoir, Albert Camus, Dostoevsky, and Gabriel Marcel have introduced philosophical concepts through various literary forms. Existentialism addresses the common concerns of human existence, such as human suffering, the meaning of life, immortality, hope, love, faith, disappointment, futility of the world, liberation, death, and other human existential issues.

Through a descriptive-analytical method, the present study aims at the existentialist manifestations of the novel Al-Shahaz. The most important components that have been considered in this research as the main axis of revising existentialist thoughts are mortality, the meaning of life, liberation, wandering, dread, anxiety, and a luscious look at the past. The result of the research suggests that the profound and proper understanding of the novel Al-Shahaz is based on the analysis of existentialist presuppositions. The title of the novel (i.e. beggar) is a manifestation of human destitution, which provides evidence for this claim. The existentialist strains of the novel postulate it in the category of existentialist works of the literature.

Keywords: Najib Mahfouz, Al-Shahaz, Existentialism, Death thinking, Meaning of life.

1- Corresponding Author Email: mostafa.mousavi64@gmail.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

روانکاوی مؤلفه‌های شادکامی در شعر خالد أبوخالد براساس روانشناسی مثبت‌گرا

فائزه پسندی[۱]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
عباس اقبالی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
محسن سیفی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰٦/۰۳

چکیده

«نقد روان‌شناختی» به عنوان یکی از رویکردهای نقد ادبی جدید، بر اساس اصول علم روان‌شناسی و از طریق کشف چگونگی تأثیر ضمیر ناخودآگاه ادیب در آفرینش اثر ادبی، به نقد و تحلیل متون ادبی می‌پردازد و بر کاوش و شناسایی سویه‌های مثبت‌گرایی نظیر شادکامی و ارزش‌های حاکم بر ذهن صاحب اثر تمرکز دارد. با عنایت به اینکه شعر معاصر فلسطین یکی از بارزترین مظاهر انسانی پرتکاپو در عرصهٔ ادبیات جهانی محسوب می‌شود، مقالهٔ حاضر به عنوان پژوهشی میان‌رشته‌ای با بهره‌گیری از تحلیل ادبی و نقد روانکاوانه، به هیجان مثبت و معنادار «شادکامی» و برجسته‌ترین مؤلفه‌های مرتبط با آن در دیوان «خالد أبوخالد» با روش توصیفی ـ تحلیلی می‌پردازد. از دستاوردهای این پژوهش می‌توان به حضور فعال و هدفمند «شادکامی» در این دیوان به عنوان هیجان خوشایند پایدار و مؤلفه‌های مرتبط با آن از جمله «امیدواری»، «خردمندی» و «خوش‌بینی» در کنار اسالیب مختلف ادبی اشاره کرد. در این راستا، أبوخالد با جهت‌دهی فکری مخاطبان به سمت نگرش مثبت و خوش‌بینانه نسبت به رخدادهای گذشته و سرنوشت کشور برای مقابله با هیجانات منفی (نظیر ناامیدی، ترس، غم) و چالش‌های مهم و بحرانی زندگی، به ارائهٔ راه‌حلی خردمندانه و مصلحت‌اندیشانه می‌پردازد. وی با امیدواری نسبت به آینده‌ای درخشان بر قابلیت‌های هموطنان بر ارتقاء روحیهٔ خودباوری، انسجام هویتی، مسؤولیت‌پذیری و نوع‌دوستی تمرکز نموده و ضمن ترسیم هنجارها، اهداف و گذرگاه‌ها، جامعه را به سمت بهزیستی معنادار، سلامت روانی و زندگی مملو از آرامش و شادکامی سوق می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: نقد روانشناسی، شادکامی، شعر معاصر فلسطین، خالد ابو خالد.

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

مقدمه

«نقد روانشناختی[1]» پس از ظهور مکتب روان‌کاوی توسط زیگموند فروید، با تأکید بر روان و ضمیر ناخودآگاه مطرح‌شد (قبادی و هوشنگی، ۱۳۸۸: ۹۲) که با استفاده از اصول و مبانی روان‌شناسی، به کشف معانی و لایه‌های زیرین آثار ادبی و تحلیل عوامل مؤثر بر آفرینش آن و همچنین جنبه‌های مختلفی نظیر مسائل درونی، ابعاد رفتاری شخصیت‌های اثر و کاوش در اعماق روان و شخصیت خالق اثر ادبی می‌پردازد (لینداور، ۱۹۷٤: ۲۹).

«روانشناسی مثبت‌گرا»، به عنوان یکی از مکاتب این نقد بر رویکردهای مثبت‌درمانی، امیددرمانی و معنادرمانی به منظور بهبود و ارتقای سطح زندگی انسان، باروری ذهن، شکوفاکردن استعدادها و توانمندی‌های مثبت درونی و در نهایت سلامت روان متمرکز است (سلیگمن و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۵)؛ بطوریکه با عمیق‌ترکردن فهم مردم نسبت به هیجانات مثبتی نظیر شادکامی، به زندگی انسان معنا می‌بخشد (Seligman, 2000:55).

بدین ترتیب روانشناسی مثبت‌گرا را می‌توان مطالعه علمی تجارب و عواطف مثبت آدمی، توانمندی‌ها و فضیلت‌های شخصی و شادکامی آدمیان تعریف کرد (براتی، ۱۳۸۸: ۲۹).

شادکامی با گرایش به سمت معنویت، افزایش همدلی و نوع‌دوستی و تمرکز بر اهداف مشترک، جامعه را از افسردگی، ناامیدی و بی‌هدفی دور می‌کند (عینی، ۱۳۹۵: ۲۸۲) و از مهمترین اهداف آن می‌توان به تحقق زندگی خوب (شامل رضایتمندی، تلاش، صبر و شکر) و زندگی شاد (شامل نشاط و لذت‌مندی) اشاره کرد (پسندیده، ۱۳۹۵: ۹٦).

در این راستا شعر معاصر فلسطین متأثر از تغییر و تحولات تاریخی نظیر حادثهٔ اشغال که نقطه‌عطفی در ایجاد رابطه دیالکتیک و تحول در روند ادبیات معاصر جهان عرب محسوب می‌شود (جیوسی، ۱۹۹۷: ٤٤)، به انعکاس هیجانات و رویدادهای این دوره پرداخته و علاوه بر حکایت‌گری رنج‌ها و بیم‌ها، به بیان شادی‌ها و امیدواری‌ها و هدایت ملت از یأس، سستی و سازش به سمت ایمان، خیزش و تلاش همت می‌گمارد. بطور کلی از مهمترین ویژگی‌های این شعر را می‌توان ارتقاء هیجانات مثبت بالأخص شادکامی در میان

یک ملت که آثاری نظیر باروری ذهن، نوع‌دوستی، ایستادگی و پایداری را به دنبال دارد دانست.

نوشتار حاضر در پی آن است که براساس نقد روانشناختی مثبت‌گرا به کشف زوایای مختلف فکری و معنایی «شادکامی» و مؤلفه‌های مرتبط با آن نظیر امیدواری، خردمندی و خوش‌بینی در دیوان خالد أبوخالد[۲] با عنوان (العودیسا الفلسطینیة) که شامل پنج کتابچه شعری است پرداخته و براساس تحلیل تلفیقی ادبی و روانشناسی، به توصیف و تحلیل داده‌ها اقدام نماید. همچنین درصدد پاسخگویی به این سؤالات است که هدف ابوخالد از پرداختن به عناصر و زمینه‌های مثبت‌گرایی چیست؟ و شادکامی و مؤلفه‌های مرتبط با آن در شعر وی به چه میزان تجلّی یافته است؟

پیشینهٔ تحقیق

برخی از پژوهش‌های منتشرشده تاکنون، به موضوعات «روانشناسی مثبت‌گرا» و «شادمانی در شعر» و برخی دیگر به «سروده‌های خالد أبوخالد» پرداخته‌اند از جمله:

-در مقالهٔ «نگاهی به شعر حافظ با رویکرد روانشناسی مثبت‌نگر مارتین سلیگمن» (هفتمین همایش پژوهش‌های ادب فارسی: ۱۳۹۲ش) که توسط منصور پیرانی به رشتهٔ تحریر درآمده، به بررسی ویژگی‌های روانشناسی مثبت نظیر امیدواری و خوش‌بینی در دیوان حافظ پرداخته شده است.

-در مقالهٔ «تبیین مؤلفه‌های شادمانی و مثبت‌گرایی در اشعار عروه بن الورد» (نشریهٔ ادب عربی، سال۸، شمارهٔ ۲: ۱۳۹۵ش) اثر عباس اقبالی و عبدالحسین ذکایی، ضمن واکاوی درون‌متنی دیوان شاعر، عوامل شادمانی و مثبت‌گرایی در زندگی عیّاری وی را تبیین می‌شود.

مقالهٔ «المثقف الفلسطینی الملتزم الشاعر خالد أبوخالد نموذجاً» (۲۰۱۲م) اثر أحمد عزالدین أسعد از دانشگاه بیرزیت فلسطین، به زندگی سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ابوخالد و تحلیل ویژگی‌های ادبیات متعهد در اشعار وی اشاره دارد.

-در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد با عنوان «ظاهرة التناص فی شعر خالد أبوخالد» (۲۰۱۸م) اثر حازم حسن أحمد البرغوثی از دانشگاه بیرزیت فلسطین، ضمن معرفی انواع بینامتنی اعم از ادبی، تاریخی و شعبی به بررسی بازتاب آن در دیوان شاعر می‌پردازد.

علی‌رغم اهمیت پژوهش‌های مذکور، اما اثری که به نقد و بررسی مؤلفهٔ مثبت‌گرای «شادکامی» و مهمترین مؤلفه‌های مرتبط با آن در دیوان این شاعر بپردازد، یافت نشد و بسامد بالای عناصر شادکامی در این دیوان مایهٔ ضرورت بررسی و تحلیل گردید؛ از این‌رو جستار پیش‌رو به مثابه پژوهشی نو و ابداعی محسوب‌شده و بر آن است تا چگونگی استفادهٔ شاعر از این هیجان مثبت را در جهت هدفمندی اشعارش آشکار نماید.

شادکامی[۳]

روان‌شناسان مثبت‌گرا همچون سلیگمن، شادکامی را موضوع اصلی رویکرد روانشناسی مثبت‌گرا (سلیگمن، ۱۳۸۸: ۱۰۵)، از جمله دغدغه‌ها و مهمترین نیازهای روانی بشر (آرگایل، ۱۳۸۲: ۱۰) و مبتنی بر وقایع لذت‌بخش (بخشایش و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۷) و عامل رسیدن به شکوفایی و کمال می‌دانند (فرانکلین، ۱۳۹۰: ۳۵). همچنین معتقدند که شادکامی به عنوان یک احساس خوشایند پایدار شامل موضوعاتی از جمله رضایت از زندگی، نبود هیجانات منفی همچون افسردگی و اضطراب، روابط مثبت با دیگران، هدفمندی و معناداری زندگی، رشد شخصیت و دوست‌داشتن دیگران و طبیعت است (نوفرستی و همکاران، ۱۳۹٤: ۸۷).

سلیگمن شادکامی را دارای اجزای سه‌گانه می‌دانست که شامل روابط اجتماعی قوی و مطلوب(جزء اجتماعی)، حالت‌های خلقی پایدار و شاد (جزء هیجانی) و مثبت‌اندیشی در تفسیر اطلاعات محیط(جزء شناختی) می‌باشد (Lopez, 2009: 71).

افراد شادکام با افزایش امید، عزت و اعتماد به نفس در برابر ناسازگاری‌ها، به مشکلات به عنوان چالش می‌نگرند که موجب سازندگی شده و باید با آن مقابله شود. به عبارت دیگر، شادکامی ضمن تغییر ساختارهای شناختی و هیجانی افراد بر نگرش مثبت، نسبت به رخدادهای گذشته و تأثیر بر نگرش‌های مثبت از آینده تأثیرگذار است (پوررحیمی و همکاران، ۱۳۹٤: ۳٦).

در این زمینه أبوخالد می‌کوشد تا با طرح استفهام تنبیهی در عبارت «هل أورقت..»، از کشمکش درونی فلسطینیان پرده بردارد و سپس با واژهٔ «بلی» ابهام‌زدایی کرده و از وقوع حتمی آرامشی شادی‌بخش، به دنبال بردباری و تحمل مشکلات که عامل شکل‌دادن به شخصیت انسان است خبر دهد. همچنین با استفاده از اسلوب‌های جناس «مُرّ، مَرّ، نجوی، ذکری، أسی، سلوی» و صنعت تبادل‌الحواس یا حس‌آمیزی در «أسی مرّ»، بر اهمیت صبوری در استمرار پیکار تا پایان فراق و تحقق شادکامی به دنبال وصال حتمی تأکید می‌ورزد:

«وَلَسوفَ..نَألفُ أنَّ غُربتَنَا..عِتاباً شَكَّلَتْنا وانْتَهَتْ فِينا إلى نَجوىْ../ ولَسوفَ نَألفُ فی مَراثِينا الغنائياتِ..والذِّكرَى/ ونضحَكُ مِن أَسَى مُرٍّ قديمٍ مَرَّ فی دَمعٍ وَسَلوى../–هَل أَورقتْ أيدی أَحبَّتَنا../–بَلی..» (أبوخالد، ۲۰۰۱: ۷۸)

[و حتماً عادت خواهیم کرد که غربت ما ملامتی بود که به ما شکل داد و در درون ما به مناجات پنهانی منجر شد..حتماً به مرثیه‌های آهنگین‌مان و یادآوردن خاطرات عادت خواهیم‌کرد و از (یادآوری) اندوه تلخ دیرین که در اشک و آرامش خاطر گذشت، می‌خندیم. آیا دستان دوستانمان ثمر داد؟ بله حتما!]

هدفمندی در زندگی و نبود هیجانات منفی در کنار رضایت و عشق‌ورزی به طبیعت و دیگران، از جمله شروط لازم برای رسیدن به شادکامی است (Argyle, 1990: 17). در این راستا أبوخالد عشق به وطن را مهمترین عامل ایجاد شادی و شعف در درون انسان می‌داند. وی در ابیات زیر با تکرار واژهٔ «حبّ» عشق پاک و عمیق خود را به فلسطین «عبلة» و عناصر زیبای طبیعی آن ابراز می‌کند و از خلال تصاویر دیداری و شنیداری جزئی، روشن و گویا و نمادپردازی‌های فراوان در نفس مخاطب، شور و اشتیاق ایجاد می‌کند:

«أحبُّ البحرَ..والصفصافَ/ أحبُّ الشعرَ..والأصدافَ/ أحبُّ اللّيلَ..والأعشابَ/ أحبُّ..الصّبارَ/ أحبُّ منارةً فی البحرِ لم أرَها/ و لم أرها/ وأرغبُ أنْ أعانقَها/أحبُّكِ.. خذ يدی خذنی و خُذ فرحی» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۲۷٦)

[دریا... و بید را دوست دارم. شعر و صدف‌ها را دوست دارم. شب و گیاهان خوشبو را دوست دارم. انجیر هندی را دوست دارم. فانوس دریایی در دریا را دوست دارم در حالی‌که آن را ندیدم و ندیدمش اما آرزو دارم که آن را در آغوش بگیرم. دوستت دارم دستم را بگیر و شادمانی‌ام را.]

«عبلة/ وأَمضی وراءَ الغُزاةِ/ أَردُّ السَّبایا/ وَأَفرحُ مِن شَفتیْکَ بِبَسمةٍ» (*همان*: ١٦٨)

[عبله! در پسِ جنگجویان رهسپار می‌شوم، اسیران را برمی‌گردانم و با لبخندی از لبانت شادمان می‌شوم]

انسان در سایهٔ این هیجان قادر است تا قله‌های سلوک را بپیماید و با نیل به اهدافش نقش سازنده‌ای را در جامعه ایفا کند (عباسی، ١٣٩٢: ٨).

«لایَمُرُّ مِن هُنا المُشَرَّدُ الفَقیرُ/ والمُقاتلُ/ والأَسیرُ/ یبسمُون فی الشّوارعِ الحَمراءِ» (أبوخالد، ٢٠٠٨: ٧۴)

[آوارهٔ فقیر، جنگجو و اسیر از اینجا عبور نمی‌کنند، در خیابان‌های قرمز رنگ لبخند می‌زنند.]

از نظر سلیگمن نوع نگرش انسان نسبت به خود، دیگران و زندگی آینده، وضعیت روانی او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد (Seligman, 2000: 410) و نگرش شادکامی برای وی تعهد، ارزش و معنا را ایجاد و همدلی و نوع‌دوستی را افزایش می‌دهد و جامعه را از افسردگی، خشونت و رکود دور می‌سازد (پیرانی، ١٣٩٢: ٣٤٢).

بر این اساس، أبوخالد با کاربرد جناس در «الحداد، الرماد»، «الجمال، الإغتیال» ضمن ایجاد ضرب آهنگی موزون، زمینه‌ساز جلب و اقناع مخاطب می‌شود و در عبارات «ذاب الدّم، ینبت الفولاذ والبارود، یخضر الصدر» از استعارهٔ مکنیه بهره می‌برد؛ زیرا استعاره، سخن شاعر را در ذهن مخاطب جای می‌دهد (کزازی، ١٣٨٥: ٩٤). وی درجهت پویایی شعرش از رنگ سرخ به مثابه نماد مثبتی از شهادت و رنگ سبز به عنوان نماد مثبتی از شادابی و رویش مجدد بهره می‌گیرد تا ضمن تأثیرگذاری مثبت بر مخاطب، شادی و سرور را به او بازگرداند. أبوخالد با کاربرد واژگان «رماد، حداد، فولاد، باروت، رصاص»، به عنوان عناصر اصلی در دفاع از کیان و سرزمین، روحیهٔ پایداری و حماسه‌آفرینی

فلسطینیان را به عنوان نیروهای مسلح و مصمّم که روزگار هم یارای مقابله با آنان نیست، می‌ستاید و تلاش می‌کند تا با ایجاد احساس شادکامی، همدلی و امید به پیروزی را در ذهن فلسطینیان زنده حفظ کند:

«أنَا الفَرحُ المُتوقِّعُ بَینَ الرَّمادِ.. وبَینَ الحَدادِ/ وبینَ الخُطوطِ التی تَبدأُ الآنَ مِن بُرهةٍ فی الجَمالِ إلی بُرهةِ/ الإغتیالِ» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۳۲۹)

[من شادمانی فروافتاده در میان خاکستر و آهن هستم و میان خطوطی که از هم‌اکنون از میان زیبایی به کشتار کشیده شده است.]

«یوغلُ الرَّکبُ خَفیفاً..فَرحاً/ عادَ مِن دوَّامةِ المنفی/ علی أَکتافِه/ ینبتُ الفُولاذُ/ والبَارودُ» (*همان*: ۱۸)

[کاروان به آهستگی و شادمانی وارد شد از گرداب اردوگاه بازگشت در حالی‌که بر کتف‌هایش فولاد و باروت می‌روید.]

«ذابَ دَمی/ ..وبَینَ أَصابعی یخضرُّ صَدرُ حَبیبتی/ ..تتَوهَّجُ السِّبطانةُ إنتبهِی فتلکَ رَصاصَتی الأَولی/ ..إفرحی/ ما رَدَّها قَدرٌ» (*همان*: ۱۰۰)

[خونم ذوب شد و میان انگشتانم سینهٔ محبوبم سبز و خرّم می‌شود. نی برافروخته و شعله‌ور می‌شود توجه‌کن آن گلولهٔ اول من است. شادشو که روزگار(هم) نمی‌تواند آن را کنار زند.]

شادی می‌تواند یک روش مناسب برای تحریک و برانگیختن و بهبود عملکرد باشد (Rego, 2008: 53). این هیجان مثبت به دنبال معناداری، هدفمندی و رضایتمندی از زندگی، افزایش توانمندی شخصی و اجتماعی، بهبود روابط مثبت اجتماعی، افزایش عزت نفس و مقابله با مشکلات و در نهایت موفقیت افزایش می‌یابد (بیرانوند و همکاران، ۱۳۹٤: ۷۳).

بدین ترتیب، أبوخالد با خطاب قراردادن آوارگان و بالأخص زنان، عمر اسارت را کوتاه و گذرا می‌داند و نهایت تلاش خود را بکار می‌گیرد تا با حفظ روحیهٔ فداکاری، پایان آوارگی را در آینده‌ای نه چندان دور نوید دهد و درنتیجه با احساس رضایت از زندگی، آنان را شادمان یابد. وی از تصاویر مختلف دیداری نظیر (لبخند، شب، آذرخش)

و آرایهٔ تقابل میان تاریکی و روشنایی، برای رخت بربستن تاریکی ستم استفاده می‌کند؛ زیرا سفیدی و روشنایی از نظر روانشناسی به عنوان نمادی مثبت، عامل شادمانی، آرامش روحی و امیدواری است (پورحسینی، ۱۳۸٤: ۱۸).

«مَرحباً یا فتایَ الشَّریدُ/ أَبدعُ مِن جَسَدی جَزْراً لا تُعَدُّ/ ..أَخلق لَیلاً قَصیراً/ وَسقفاً مِن البرقِ کی یفرحَا» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۲۷۰)

[ای جوان آوارهٔ من! درود و خوش‌آمد بر تو. از جسدم برایت قربانی بی‌شماری تهیه می‌کنم و شبِ (اسارت) کوتاه و سقفی از آذرخش (نورانی) را برایت می‌آفرینم تا شادمان گردی.]

«یا سیِّدَتی/ إستوطنَ مِنکِ شُجاعَتُک القُصوی/ الفَرَحَ الآتی/..إستوطنک أیّتها الکنعانیةُ/..لا غربةَ بَعدُ/ ولا سَفرٌ/ یا سیّدة الفرح» (*همان*: ۲۱٦)

[ای بانوی من! شجاعت بی‌نهایت تو شادمانی آینده را مستقر کرد؛ بعد از آن هیچ غربت و سفری در کار نیست ای سرور شادمانی!]

افراد شاد با ویژگی‌هایی همچون خوش‌بینی، برون‌گرایی و وسعت دید برای مقابله با مشکلات در تلاش‌اند و با یاری‌طلبیدن از دیگران، به دنبال تأمین تعادل روحی و سلامت و پویایی جامعه‌اند (جعفری و همکاران: ۱۳۸٤: ٦۰). به عبارت دیگر شادمانی علاوه بر نزدیکی قلب‌ها به مبارزه با ترس و ناکامی می‌پردازد (قرشی و دوکانه‌ای فرد، ۱۳۹٤: ۷۲).

«فیا سَیّدِی البَحرُ..یا ولدِی../ إنْ تُبَحْ..سأَقُلْ/ لَسوفَ نُغادُر هَذا الأُفولَ..إلی مَشرقٍ مُختلفٍ/ وَبَعدَ الّذی کانَ..سوفَ یجیءُ الذِی لایَقِفُ» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۳۵۳)

[ای سَرور من، دریا... ای فرزند من! اگر جایز باشد... خواهم گفت قطعاً این غروب را به سوی دریچه‌های (روشنایی‌های) مختلف ترک خواهیم کرد و پس از آنچه که بوده... چیزی خواهد آمد که متوقف نمی‌شود.]

شادکامی به عنوان هیجان مثبت مربوط به زمان حال (سلیگمن، ۱۳۸۸: ۸۷)، در دیوان ابوخالد دارای ارتباط مستقیم با مؤلفه‌ها و هیجانات مثبت دیگری است؛ از مهمترین آن‌ها می‌توان به خوش‌بینی، خردمندی و امیدواری اشاره کرد که در ادامه به تفصیل آن‌ها پرداخته خواهدشد:

-شادکامی و امیدواری[٤]

امیدواری به وسیلهٔ تعهد به اهداف واقع‌بینانه و به دنبال بروز رفتارهایی همچون همدلی و فداکاری تبلوریافته و ضمن مقابله با رویدادهای تنش‌زای زندگی، عامل ایجاد شادی و افزایش خوشبختی در انسان می‌شود (مرادی، ١٣٨٤: ٦٣).

برخی از روانشناسان، امیدواری را به معنای حالت شناختی– انگیزشی مثبت و موفقیت‌آمیز ناشی از داشتن عزم راسخ در رسیدن به ارزش‌ها و اهداف مطلوب و تلاش و برنامه‌ریزی در مواجهه با سختی‌ها و موانع می‌دانند؛ تا زمانی که سلامت روانی همراه با زندگی شاد و سعادتمند تأمین گردد (گل‌پرور و بهاری، ١٣٩٣: ٧٦).

این مؤلفه پس از شکست فلسطین در سال‌های ١٩٤٨م و ١٩٦٧م، در شعر شاعران فلسطینی حضور پررنگی یافت تا با حس یأس، تردید و ناامیدی به مقابله برخیزد (سلیمان، ١٣٧٦: ١٥٤).

در این زمینه أبوخالد سعی دارد تا با اندوه‌زدایی، تحکیم انگیزه و تقویت عزت نفس، روحیهٔ خودباوری و مبارزه طلبی را در میان هموطنان بارور و با شادی فراوان «أهتف بالفرح» و در اوج صداقت «أقول لک الصدق»، آنان را به آینده‌ای درخشان به دور از مشکلات تبعید، آوارگی و زندان امیدوار سازد. وی با کاربرد جناس «صیلة، فرحة، غربة– الأماسی، الرّصاصی، النجاسی– الصغیرة، الجزیرة، البطورة–ابتعدی، اقتربی» و استفاده از اسلوب تشبیه، وقایع دردناک را از جهت سختی به انواع فلزات الماس و سرب و مس تشبیه‌کرده و در مقابل، صبح پیروزی را از نظر گرمی و آرامش به آغوش مادر تشبیه

می‌کند و با تکرار اسلوب ندا «یا فجر»، فرارسیدن آن را با شادی و امیدواری نوید می دهد:

«وَمِنْ صِیلةٍ فی الأَماسِی/ وَمِنْ فَرحةٍ فی الصّباحِ الرَّصاصِیِّ/ مِن جَرَسٍ فی الوَریدِ النَّحاسیِّ/..لفجرِ الصعودِ العصیِّ.. النَّبیلِ/ ..ویا فَجرُ یا صَدرَ أُمِّی الصَّغیرةِ/ یا غُربةَ الماءِ بینِ النّدی.. والجزیرةُ/ بین الحریقِ وبین البطولةِ/ یا فجرُ إِنی نَادیکَ فابتعدِی بینَ قَوسیْن..واقتربی بینَ/ قوسیْن/ یا فجرُ هَاتی» (أبوخالد، ٢٠٠٨: ٣٢٧)

[و از تازیانه در شبانگاه ملالت‌آور (الماسی) و از شادی در صبح گلوله باران (سُربی)، از صدایی در رگ گردن آهنین (مسی کوفته‌شده با آتش) تا صبح تعالی و شرافت (پیش خواهیم‌رفت)؛ و ای صبح پیروزی (چونان) سینه کوچک مادرم و ای غربت آب میان رطوبت و جزیره، میان آتش و قهرمانی و ای صبح پیروزی! تو را فرامی‌خوانم پس میان آسمان دور و نزدیک شو و ای صبح پیروزی به سمتم بیا!]

امید از سه جزء شناختی، عاطفی و حرکتی تشکیل‌شده و موجب احساس توانمندی در مواجهه با موقعیت‌های سخت و خوش‌بینی نسبت به بهترشدن اوضاع و در نهایت معناداری و شادی زندگی می‌گردد (خاری آرانی و همکاران، ١٣٨٩: ١٥٩).

بدین ترتیب، ابوخالد به بازگشت فلسطینیان و نابودی دشمنان و استقرار کامل شادمانی، آرامش و سعادت در آینده‌ای نه چندان دور امیدوار است و بر مثبت‌اندیشی خویش اصرار دارد:

«وأهتفُ للقلبِ من فرحٍ/ نلتقی/ أقول لک الصدقَ/..بی رعشةٌ» (أبوخالد، ٢٠٠٨: ٢٤٠)

[و از شدت شادی از صمیم قلب فریاد می‌کشم. همدیگر را ملاقات خواهیم کرد. به تو راست می‌گویم و لرزشی بر اندامم افتاده است.]

انسان امیدوار به آینده، با غنیمت‌شمردن فرصت‌ها به تعیین هدف و گذرگاه، ایجاد انگیزهٔ درونی، اصلاح رفتار، تداوم تلاش همراه با نشاط و مقابله یا تعدیل موانع و حذف ناامیدی و افسردگی درصورت شکست اقدام می‌کند (Seligman, 1991: 9).

در این راستا ابوخالد با تکرار کلمهٔ «سوف» و شیوهٔ استفهام تنبیهی «و هل» و نمادهای مثبت‌گرایی تبلوریافته در امیدواری همچون «البحر» که نماد وسعت و پاکی فلسطین و

رمز نجات و فرونشستن آشفتگی‌هاست (ملازاده و عابدی، ۱۳۹۷: ۳۱۳)، نسبت به بازگشت حتمی فلسطینیان به وطن و پایان اشغال، نگرش مثبت و خوش‌بینانه دارد تا ضمن عبور از گذرگاه‌های طاقت‌فرسا و رویدادهای ناگوار، شاهد آرامش و شادکامی در صبح پیروزی باشد:

«وَهَل یا بِلادی البَعیدهُ سوفَ تَلاقِینی؟/ فی زمانٍ یجیءُ قُبَیلَ فواتِ الأوانِ؟/ وَهَل سَوفَ– والبحرُ– تَلتقیانِ وَتَشتَعِلانِ؟/ ..البحرُ یغدو محیطاً/ والأغانی/ إلیک تجیءُ/ وتأتی الأمانی» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۳۶۸)

[و آیا ای سرزمین دور دستم، مرا زمانی خواهی‌دید قبل از اینکه فرصت از دست برود؟ و آیا دریا را ملاقات خواهیدکرد و برافروخته خواهیدشد؟..دریا اقیانوس می‌شود و ترانه‌ها به سمت تو می‌آید و آرزوها می‌آید.]

همچنین ابوخالد با بکارگیری اسلوب تجسید و استعارهٔ تبعیه «الدماء تقوم وتنشر»، انقلاب مردمی فلسطین را حاصل خون‌های قدرتمند فراوانی می‌داند که چونان الگویی ارزشمند، میلیون‌ها نفر را تحت‌تأثیر قرارداده تا راهش را از قدس تا نیل ادامه دهند. سپس با نگاه مثبت‌گرا و امیدوار به آینده، همگان را به جان‌فشانی و مساعدنمودن زمینه برای طلوع فجر پیروزی ترغیب می‌کند:

«وَلکنَّنی مُبصِرٌ بینَ وَجهِی/ ...إنَّ الدِّماءَ تَقومُ/ وتَنشرُ فِی الأُفقِ خَارطةً وَدروباً وتَنشُرُ ملیونَ قَافلةً/ سَتُحارِبُ مِن قُبَّةِ القُدسِ للنِّیلِ...وَفَجرٌ» (*همان*: ۳۲٤)

[و اما من مقابلم را (به دقت) زیر نظر دارم خون‌هایی که قد برافراشته و در افق، وسعت، گرایش و میلیون قافله را منتشر می‌کند.....طلوع صبح پیروزی!]

وی ضمن بکارگیری شگرد تأکید «ک، أنت»، تکرار «ألانصالح»، استعارهٔ مصرّحهٔ توأم با تحقیر «الوباء» و ساختارهای صرفی افعال مضارع «یرید، نرغب، نصالح» که بر استمرار در رویارویی با چالش‌ها دلالت دارد، با نگاهی مثبت و امیدوارانه بر غلبهٔ اراده جمعی بر خواست صهیونیست و طرد هرگونه سازش و تسلیم در برابر دشمنانی که هدفشان نابودی اوست تأکید می‌ورزد. وی با عشق‌ورزی فراوان به وطن، در راه رسیدن به آن شکیبایی و پایداری پیشه می‌کند:

«تحبين صوتی أحبک أنتِ/ يُريدُون مَوتِی.. أُريدُکِ أنتِ/ وَنرغَبُ أَلا نُصالِحَ مَا قد ألِفْنا/ وأَلا نُصالِحَ هَذَا الوَباءَ» (أبوخالد، ٢٠٠١: ٣٩)

[صدایم را دوست دارید و من تو (وطن) را دوست دارم. (دشمنان) مرگ مرا می‌خواهند و من هم فقط تو را می‌خواهم. و مایلیم (در رابطه با) آنچه به آن انس گرفته‌ایم، صلح نکنیم و با این وبا سازش نکنیم.]

امیدواری در کنار هدفمندی زندگی، موجبات بهزیستی و رضایتمندی را فراهم می‌کند و شادی را افزایش می‌دهد (کریمی‌فر، ١٣٩٥: ١١٥) افراد دارای سطح امید بالا ضمن تمایل به فرارسیدن امری خوشایند، اهداف و گذرگاه‌ها را بطور موفقیت‌آمیز دنبال و متعاقباً هیجانات مثبت بیشتری را تجربه می‌کنند و در نهایت زندگی شادتری خواهند داشت (خاری آرانی و همکاران، ١٣٨٩: ١٦١).

در این راستا أبوخالد با استفاده از استعارهٔ تبعیه در «قادمین»، تکنیک تجاهل‌العارف، فن دیالوگ و استفهام‌تنبیهی در «من یا حیفا»، آرایهٔ اضافهٔ تشبیهی در «عصافیر الفرح» و بکارگیری شگرد تناسب (مراعات نظیر) در واژگان «القلب، العیون، الأقدام، الذاکرة، الوجه»، شادکامی را به چکاوکان کوچک و پرتحرک خوشبختی تشبیه می‌کند که در قلب عاشقان وطن و جای پای آوارگان سکنا گزیده و برای همیشه باقی خواهندماند. شاعر علاوه بر فراخوانی وطن و آرزوی دیدن پرچم‌ها (به عنوان نماد وطن) و شادی هموطنانش با تکرار واژهٔ «فرح»، تلاش دارد تا مخاطب را به هدفمندی زندگی و تحقق حتمی و ابدی شادکامی امیدوار سازد؛ زیرا تکرار، اصرار بر نقطهٔ حسّاس و جنبهٔ مهمی از سخن است که شاعر به آن توجّه خاصی دارد و بروز ویژه‌ای می‌یابد (رجائی، ١٣٧٨: ١١٠):

«والأَعلامُ/ مُتدفّقاً/ ومَغسولاً بِالفَرحِ والضَّوءِ القادِمينَ مِن المُناخَات الآتية/ بينَما عَصافيرُ الفَرحِ فی بُؤرةِ القَلبِ/ تفرِّخُ أَعشاشها فی العيُونِ العاشقةِ/ وفی مَطارِحِ الأَقدامِ العَاريةِ/ وذاكرةِ البُكاءِ/ هو الوقتُ يكشفُ عَن وَجهِهِ فِينا.../ وعَنّا...» (أبوخالد، ٢٠٠٨: ٣٦١)

[و پرچم‌ها با شادی و نوری که از اقامتگاه‌های بعدی می‌آیند جاری و شسته شده‌اند. در آن هنگام که گنجشکانِ شادی در مرکز قلب، لانه‌هایشان را در چشم عاشقان و در

جای پاهای برهنه و حافظهٔ گریه می‌سازند، این وقت است که (شادمانی) از چهرهٔ خویش و از ما در میان ما پرده برمی‌دارد.]

از نگاه شاعر، امیدواری به بازگشت فلسطینیان، ذلت دشمنان و پایان‌پذیری اندوه‌ها عامل احساس شادکامی است و در این راستا از نمادپردازی «الشجر: مبارز، اللیل: استبداد، برعم: پیروزی، لیلی: وطن» و کاربرد افعال مضارع قریب الوقوع «یولد، یبرعم، سیفتح» بهره می‌گیرد:

«شجر یولد فی اللیل/ وفی الفجر/ یبرعمْ» (أبوخالد، ۲۰۰۱: ۹)

[درختی در شب متولد می‌شود و در فجر جوانه می‌زند.]

«أنت الآن بین العسفِ.. والإرهابْ/ ولا أحد سوای.. وأنت یا لیلی/ سیفتح مغلق الأبوابْ» (*همان*: ۱۰)

[تو هم اکنون میان استبداد و تروریست قرار داری و ای لیلی! جز من و تو کسی نیست. درب‌های بسته باز خواهد شد]

شادکامی و خردمندی[۵]

خردمندی در حوزهٔ این هیجان، مایهٔ رشد شخصیت و عقلانیت می‌شود (اسعدی، ۱۳۹٤: ۵۲)، بطوری‌که از نظر سلیگمن و همکارانش توانایی استفاده از استدلال عمل‌گرایانه برای حل چالش‌های مهم زندگی را به دنبال دارد و بطور معنادار و هدفمند، هدایت زندگی را مدنظر قرار داده و موجبات تکامل شخصیت فردی و افزایش رشد اجتماعی را فراهم می‌کند (سلیگمن، ۱۳۸۸: ۱۷۲).

دید مثبت افراد خردمند، موجب انسجام هویتی در آنان شده و ضمن حضور فعال در متن جامعه و تأثیرگذاری مثبت بر خود و دیگران، برای حفظ مصالح و حل مشکلات جمعی همت می‌گمارند و با استفاده از فرصت‌ها، به سمت زندگی هدفمند و مملو از شادی در حرکتند (ذبیحی حصاری و همکاران، ۱۳۹٦: ۲۱).

در این میان أبوخالد با بینشی عینی و تبحّری خاص از شیوه‌های «تقابل قیاسی» و «شخصیت‌پردازی» استفاده می‌کند و دو دسته شامل شخصیت‌های مثبت تاریخی(نظیر مختار ثقفی) و اجتماعی (نظیر مادر قهرمان) و دستهٔ دوم متشکل از شخصیت‌های منفی

اجتماعی(بزدلان و مهاجران) را در مقابل مخاطب ترسیم می‌کند و با کاربرد واژگان «إنتفض، إنهضی» تلاش می‌کند تا ضمن مؤاخذهٔ شخصیت‌های دوم به تحریک مخاطب به عنوان یکی از کارکردهای هنری شعر پایداری (اکبری و همکاران، ۱۳۹٤: ۲۸) برای الگوپذیری از شخصیت‌های اول (در استقامت و شکیبایی) با هدف عمل‌گرایی و یکپارچه‌سازی در راه حفظ هویت و عزت بپردازد و با بکارگیری اسلوب ندا و صنعت فراخوانی و کثرت افعال امر و تکرار واژگان در «إنتفض،کونی،إنهضی،کونی» مخاطب را به تأمل وادارد:

«إنتَفضْ أیُّهَا الفَارسُ الثَّقَفی/ وکُنتُ تَناولتُ مَعصیَتی فِی النَّهارِ/ إنثَنوا عَن مَداخِلِ عُمّانَ/ وَأطفالِها یُذبَحُون..وهُم غادِرون» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۱۳۷)

[ای سوار ثقفی! از جای برخیز و در حالی‌که من در روز مشغول گناه بودم (آنان از) ورودی‌های عمّان بازگشتند و درحالی وطن را ترک می‌کردند که کودکانشان قربانی می‌شدند.]

مهمترین ویژگی خردمندی در شخصیت‌های تاریخی، خیرخواهی و کمک و عشق به دیگران برای کاهش درد و رنج و رساندن ایشان به رفاه و شادکامی است (کردنوقابی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۳). در این میان استفاده از طنز و شوخی برای کاهش تنش‌ها و ایجاد رابطه اجتماعی مطلوب در جهت تأمین آرامش خود و دیگران کاربرد دارد (Webster, 2007: 163).

در این راستا، أبوخالد ضمن ایجاد بینشی واقع‌گرایانه نسبت به وقایع جهانِ پیرامون و یادآوری قابلیت‌ها برای مقابله با پلیدی‌ها، به تزریق روحیهٔ شادمانی در جامعه برای ساختن آینده روشن می‌پردازد و برجسته‌ترین عملکرد وی در رابطه با این هیجان مثبت، استفاده از تکنیک «شخصیت‌پردازی» است. به عنوان مثال وی با استفاده از شگرد «استدعا» و فراخوانی «صعالیک و سیف بن ذی یزن» به عنوان الگوهای مثبت غیرتمندی و استکبارستیزی، کاربرد طنز در «الأمیر..مکاحل»، اسلوب مقابله «یولد، یموت» و «بینامتنی تاریخی»، از میراث ادبیات جاهلی و تکنیک آرکائیک (میراث‌گرایی) کمک می‌گیرد و به پردازش تجربه‌های مثبت و زندگی شاد پیشین می‌پردازد همچنین با استفاده از اسلوب «پرسونا» یا «نقاب»، خود را راهبر این عیاران معرفی می‌کند:

«إتَّبعُونی/ صَعالیکَ کُلِّ القَبائِلِ/ هذا زمانُ الصَّعالِیکِ/ ماتَ زمانُ الأَمیرِ والمُخدّرُ بالدَّمِ/ صارتْ «عِظامُهُ مکاحِلَ»» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۱۷)

[ای صعالیک (عیاران) همهٔ قبایل! به دنبالم بیایید، این زمانِ صعالیک (عیاران) است، زمان امیری که با خون مست و بی‌حال می‌شد گذشته است، استخوان‌هایش سرمه‌دان گشته است.]

وی ضمن تفاخر به گذشتهٔ درخشان عرب، قهرمانان ملی فلسطین را به صورت هدفمند و خردمندانه به این قهرمان تاریخی تشبیه می‌کند که با عشق به مردمان در راه حفظ آزادی و اقتدار عرب می‌کوشند و علی‌رغم کشته‌شدن در جنگ، نام و خاطرهٔ ایشان همواره جاودانه است و با اسلوب‌های تکرار «فیکم، یقتل، لایموت، خسر»، تقابل «یموت، یولد» و استعاره «حبشی، أعداء»، بر جاودانگی و نقش بی‌بدیل این قهرمانان تأکید دارد و مخاطب را به تعقل و وجد سوق می‌دهد:

«فسیفُ بن ذِی یَزنٍ فِیکُم/ عَاشقٌ/ لایموتُ/ ویُقتَلُ.../ یُقتَلُ/یُقتَلُ/یُقتَلُ لکنَّهُ لایموتُ/ حبیبتُهُ لاتموتُ/ و لم یدخلِ الحَبَشیُّ بِها/ ویُولدُ سِیفِ بنِ ذی یَزن فِیکُم/ عبرَ هَذی العُصُورِ النَّبیةِ/ وعد خلاصاً لکُم ولأُمِّه/ وزیفٌ/ روایةُ أعدائِکُم» (أبوخالد، ۲۰۰۱: ۴۰)

[و سیف بن ذی یزن در میان شماست. عاشق است، نمی‌میرد و کشته می‌شود.. کشته می‌شود. کشته می‌شود، ولی نمی‌میرد. معشوقه‌اش نمی‌میرد. و حبشی‌ها وارد آنجا نشدند. و سیف بن ذی یزن در میان شما متولد می‌شود. بعد از گذشت این سال‌های سخت و طولانی.. و رهایی شما و مادرش را رقم زد و داستان‌سرایی دشمنانتان دروغ است.]

«إنِّی أسمیکِ فارسةً/ فَانهضی مَرةً حیثُ أنتِ/ وأُخری إلیکِ/ وکُونی کَما أنتِ فِی الصَّبرِ..کونِی..سَنَهَضُ..» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۳۳۱)

[(ای مادر شهید!) من تو را قهرمان می‌نامم. سپس یکبار هر جا که هستی برخیز... و یکبار به سوی تو. و همانگونه که در صبر بودی باش... برخواهیم خاست.]

خردمند ضمن شناخت صحیح امور و کنترل و تسلط بر محرک‌های نابهنجار، به ارائهٔ راه‌حل برای حل چالش‌های مهم و بحرانی زندگی براساس استدلال عمل‌گرایانه می

پردازد و با وادارنمودن انسان به تعقل و تأثیرگذاری بر احساسات او، به سازندگی آینده بشر و افزایش شادی خود یا دیگران همت می گمارد (کردنوقابی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷).

شاعر با استعانت از این هیجان مثبت و رویکرد خلاقیت تفکرمآب، ضعیف‌ترین قشر ملت فلسطین را خطاب قرار می‌دهد و با افزایش روحیهٔ خودباوری، این‌چنین استدلال می‌کند که قهرمانان ملی از میان آنان بر خواهندخاست و شدت شکنجه‌ها و زندان‌ها «القیود، الرصاص» در برابر ارادهٔ آهنین و ارزش‌های متعالی‌شان تأثیری ندارد و با استفاده از واژگان «افتحوا، اعلموا» و تکرار «من بینهم، الرصاص» بر احساسات مخاطب تأثیری شادی‌آفرین می‌گذارد:

«یَا أیُّهَا الفُقراءُ إفتَحوا کُلَّ أَعیُنِکم/ واعلَموا/ أنَّ مِن بَینهِم یخرجُ القاتلونُ/ ومِن بَینهِم أخرَجُونا/کُلَّمَا أَوغِلَتْ تحتَ لَحمی القیودُ/ إنتبهْتُ عَلی ضَجَّةِ التَّابِعینَ السُّکارَی/ الرَّصاصُ/الرَّصاصُ/ وَلَا شیءَ» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۱۳۷)

[ای فقیران! چشم‌هایتان را خوب بگشایید و بدانید که قاتلان از میان آنان سر برمی‌آورند و از بین آنان ما را بیرون آوردند. هر چقدر زنجیرها در زیر گوشتم نفوذ کنند، متوجه ضجه و فریاد پیروان مست می‌شوم، گلوله.. گلوله و (دیگر) هیچ چیز نبود.]

خردمندی با تکیه بر تجارب و شناخت نقاط ضعف و قوت به بهینه‌سازی و ارائهٔ راهکارهای خردمندانه و مصلحت‌اندیشانه برای مقابله با مشکلات و تجارب دشوار زندگی در حوزه‌های مختلف (تنظیم هیجانی) و رسیدن به هدف خاص و منافع مشترک با رعایت ارزش‌های مثبت اخلاقی و فضایل انسانی در یک بافت اجتماعی یا فرهنگی می‌پردازد (اسعدی، ۱۳۹۲: ۱۰) و موجبات بهزیستی روانی، افزایش عزت نفس، ارتباط مثبت با دیگران و طبیعت، موفقیت و در نهایت شادکامی در زندگی را فراهم می‌آورد (Ardelt, 2003: 275).

در این مجال، أبوخالد با پیاپی‌آوردن و تکرار افعال امر «امشوا، ازرعوا، کونوا، ردّوا، لاتتعبوا»، استفاده از اسلوب تناسب در کاربست واژگان «مطر، غصون، أنجم، قمح، نخل، سحب» و آفرینش موسیقی معنوی، اندیشهٔ مخاطب را به درنگ وامی‌دارد و با نگاهی مثبت‌گرا و استدلال‌گرایانه، مظاهر طبیعت را برای دیدگاه‌های مبارزاتی‌اش در معانی

نمادین و مثبت بکار می‌گیرد و به زیباآفرینی، تصویرسازی و خیال‌آفرینی دست می‌زند (منصوری، ۱۳۸۳: ۷۱). به عنوان مثال، باران را نماد فلسطین و ابرهای بهاری را نماد جود و منفعت فلسطینیان معرفی می‌کند و مصرّانه خواستار بازگشت به هویت خود و فلسطینی است که به او تعلق دارد و به زودی سربلند خواهد شد. شاعر با تمرکز بر قابلیت‌ها و بالابردن عزت نفس هموطنانش، تلاش و مجاهدت‌ها در راه مبارزه را به عنوان راه حلی منطقی و شبیه به کاشتن بذر گندم و درختان نخل می‌داند و بطور مسرّت‌بخش، شکوفاشدنش در آیندهٔ نزدیک و اهتزاز پیروزمندانهٔ پرچم فلسطین را قطعی می‌داند:

«فامْشُوا إلی مَطرٍ..سَیَأتی..وَازرَعُوا قمحاً..ونَخلاً/ لاتتَّعِبوا../ وامْشُوا إلی دَمِنا الشَّریدْ../ کُونوا بیارَقَنَا التی لاتَنحَنی../ وَغصونُ أَنجُمِنا الّتی لاتَختَفی../کونوا قصَائدَنا الّتی لَاتقْبَلُ التَّأوِیلَ/ رُدُّونا إلی سُحْبٍ..ستمطَرْ/ کُونوا..وَرُدّونَا إلینا../ کُونوا..ورُدُّونا إلی وَطنٍ سَیزهرْ» (أبوخالد، ۲۰۰۱: ۸۲)

[به سوی باران بروید، او خواهد آمد و گندم و نخل بکارید. خسته‌نشوید و به سوی خون آوارهٔ ما بروید .. چون پرچم‌های ما که خم نمی‌شوند و شاخه‌های ستاره‌هایی که پنهان نمی‌شوند، باشید. قصائد ما باشید که تأویل نمی‌پذیرند. ما را به ابرهایی بازگردانید که خواهند بارید. ما را به خودمان بازگردانید. باشید و ما را به وطنی که شکفته خواهدشد بازگردانید.]

بدین ترتیب ابوخالد ضمن بهره‌گیری از رویکرد عقلانی‌سازی و استدلال عمل‌گرایانه، در کنار اسالیب و آرایه‌های ادبی و مضامین اسلامی، سعی دارد تا علاوه بر تحلیل موشکافانهٔ مسائل و برقراری ارتباط با واقعیت‌ها و چالش‌های پیش‌رو بر قابلیت‌های موجود در جامعه به منظور پذیرش سختی‌ها و ساخت آینده‌ای روشن و در نهایت نیل به آرامش و شادکامی حقیقی در میان یک ملت به عنوان راه‌حل نهایی تمرکز کند.

شادکامی و خوش‌بینی[٦]

خوش‌بینی به معنای انتظار مثبت و اعتقاد قوی فرد به اصلاح و بهبود امور علی‌رغم موانع و دلسردی‌ها می‌باشد (گلمن،۱۳۸۰: ۲۰) و به اعتقاد روانشناسانی چون فریدمن (۱۹۷۸م)

دارای ارتباط مستقیمی با شادکامی، آرامش، سلامت روانی و جسمانی، هدفمندی و ارتقای کیفیت زندگی است (آقایی و همکاران، ۱۳۸٦: ۱۱۷)

خوش‌بینی انتظار کلی فرد برای رخ‌دادن رویدادهای مثبت در آینده است(Scheie, 1984: 219) و همانند سلاحی مؤثر، موجبات افزایش سلامت روانی و جسمانی، بهبودی و رضایت از زندگی و در نهایت شادکامی را فراهم می‌آورد. (علیزاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۰۳)

در این راستا، أبوخالد با کاربرد واژگان دال بر قریب‌الوقوع‌بودن از قبیل «سیأتی، یغیّر، أری، غدا» و واژگان سمبولیک نظیر «البحر»، نسبت به وقوع رویدادهای مثبت نظیر تغییر شرایط کنونی و جریان شکست‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر مردمی از «نهر تا دریا» (مسافتی بین سرزمین‌های اشغالی از دریای سرخ و رود نیل و دریای مدیترانه) خوش‌بین است بطوری‌که قداست و محبوبیت نهضت را به قیام یاوران حضرت عیسی(ع) تشبیه می‌کند:

«یَا مِیجَانَا../جِیلٌ سَیأتِی بَعدَنا../ویغیّر الأَحوالَ» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۲۶۲)

«ای میجانا (نوعی زجل عامیانهٔ فلسطینی)! نسلی پس از ما خواهد آمد و شرایط را تغییر می‌دهد.»

«إنِّی أری فُقَراءَ القُری/ وَالحوارِی/ غَداً یخرجُون إلیَّ/ وبِیرقُهُم بِیرَقی/ وشُعارِی مِن النَّهرِ لِلبَحرِ/ لِلبَحرِ/ لِلبَحرِ» (أبوخالد، ۲۰۰۱: ۹)

[من بزودی می‌بینم که فقیران روستا و یاری‌کنندگان سپیدپوش (همچون حواریون) فردا به سوی من خارج می‌شوند و پرچمشان پرچم من است و شعارم: گذر از نهر برای رسیدن به دریاست. برای دریا. برای دریا.]

خوش‌بینی در کنار شادی، عامل اندیشیدن به چگونگی رسیدن به خواسته‌هاست. (اسدی، ۱۳۹۵: ۷۵) افراد خوش‌بین، رویدادهای مثبت زندگی را به توانمندی‌ها و تلاش‌های خودشان نسبت می‌دهند و کنترل بالایی بر رخدادهای زندگی دارند. (Seligman, 2000: 81)

شادکامی ضمن ازبین‌بردن هیجانات منفی، به افزایش توانایی برای مواجهه با مشکلات زندگی می‌پردازد و سعی در تقویت تفکرات خوش‌بینانه و تقویت حضور اجتماعی فرد و افزایش سلامت جامعه دارد. (پوررحیمی و همکاران، ۱۳۹٤: ۳٦)

در این راستا، أبوخالد ضمن اشاره به مبارزه‌طلبی و جان‌فشانی «احتشدوا، اشتعلوا، التعب، التراب، الدم، الموت» به عنوان تنها راه حل معقولانه برای نجات جامعه، نسبت به نابودی رویدادهای ناخوشایندِ پیرامون و استقرار شادی «یغنون، الأغنیة، الفرحة» در آیندهٔ نزدیک اطمینانی خوشبینانه «آتون، مدّوا» دارد:

«یا سیّدةَ السفن/ ویا سیدة الشمس/ البحارةُ آتونَ..یغنّونَ/ احتشدوا بین البحرِ وبینَ النهرِ/ اشتعلوا/..أنتِ/ وفیکِ الأغنیةُ/ ترابٌ/ ودمٌ/ وندی» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۲۲۳)

[ای بانوی سرور کشتی‌ها! ای سرور خورشید! ملوانان می‌آیند... و نغمه سرمی‌دهند در میان دریا و رودخانه گردهم می‌آیند. شعله‌ور می‌شوند. تو و در درونت سرود شادی نهفته است، خاک و خون و شبنم.]

«یا راکبین البحر/ والللیل والغربة/ یا عاشقین التعب/ والموت/ والفرحة/ مدّوا أیدیکم» (*همان*: ٦٠)

[ای سواران دریا و شب و غربت! ای عاشقان خستگی و مرگ و شادمانی! دستانتان را دراز کنید!]

خوش‌بینی در کنار شادی فردی، خودباختگی را طرد و بر خودکارآمدی فرد می‌افزاید و ریسک‌پذیری را افزایش می‌دهد (Forgas, 1995: 39) و بر تصمیم‌گیری افراد در جهت انتخاب‌های محافظه‌کارانه و متهورانه و تلاش در حل تمامی مشکلات و بازیابی شکست‌ها تأکید دارد تا بتوانند از یک زندگی سالم و شاد بهره‌مند شوند. (عارفی و همکاران، ۱۳۹۵: ٦٠)

أبوخالد نسبت به بازگشت حتمی فلسطینیان و پایان اشغال و ظهور نسلی متشکل از جوانمردان «فتی، نخلة» غیور و فداکار «احتضنت، وحیداً» در آیندهٔ نزدیک و بازگشت شکوه سرزمین خوش‌بین است و به بازیابی شکست و خلق روحیهٔ خودباوری و ایجاد آرامش روحی در مخاطب می‌پردازد تا همچون گذشته از یک زندگی سالم و شاد «بهجة الفرح» بهره‌مند شود:

«فتیً یَتَنکّرُ فی جَسدِ الوَقتِ.. مُنتظراً/ سَوفَ یَنهَضُ بعدَ قَلیلٍ –وَحِیداً– تُباغِتُهُ ظُلمَةٌ/ سوفَ تَأتی..» (أبوخالد، ۲۰۰۱: ۱۰۸)

[جوانی در کالبد زمان پنهان‌شده و در انتظار است. بعد از مدت کوتاهی که تاریکی او را غافلگیر می‌کند، به تنهایی برخواهد خاست.. خواهد آمد.]

«هی نخلتی/ کنت انتظرتُ طلوعها من بهجةِ الفرحِ القدیم/..و احتضنتْ مراری» (أبوخالد، ۲۰۰۸: ۳۹۹)

[او نخل من است در انتظار طلوع آن از سرور شادمانی قدیم بودم و او مرارت‌هایم را در آغوش گرفت.]

سلیگمن خوش‌بینی را نوعی الگوی فکری می‌داند که به افراد در رویارویی با شرایط دشوار کمک می‌کند. (Carver, 2010: 889) افراد شادکام با عزت نفس بالا نسبت به شکست‌ها و رویدادهای استرس‌زا و تهدیدزای موقتی اطراف خود نگرش مثبت و خوشبینانه‌ای دارند (Taylor, 2000: 99) و آن‌ها را به علل ناپایدار و بیرونی نسبت داده و وقایع خوشایند را از طریق عوامل درونی و پایدار تبیین می‌کنند (Seligman, 1991: 39). این افراد به جای جبهه‌گیری منفی، سعی در جبران، ارائه راهکار تغییر و استفادهٔ بهتر از این رویدادها و افزایش تحمل و مهارت‌های مقابله‌ای دارند (Seligman, 2000: 69).

از این منظر، أبوخالد با استفاده از واژگان «لاتقلقوا، سوف یلقی، آجلا أو عاجلا، بعدُ، نبحث عنه»، نسبت به اصلاح و بهبود شرایط و زوال‌پذیری صهیونیست‌ها و دولت‌های حامی‌شان که به کارشکنی‌ها و هم‌پیمانی علیه فلسطین اقدام نموده‌اند، خوش‌بین است و با کاربرد اسلوب مقابله «آجلاً، عاجلاً» و اسلوب تناسب و صنعت آیرونی(ریشخند) «فشلت، انهزمت، فرّ، انقساما، العبید»، به تحقیر دشمنان داخلی و خارجی می‌پردازد و با تکرار واژگان «عبید، سوف، یقتل»، سرنوشت این جنایتکاران را به سرنوشت خوارج تشبیه می‌کند تا از این طریق بذر آرامش و شادی «لا تقلقوا» را در روح مخاطب خود بکارد:

«ولکِنَّهم یُقتَلُونَ/ ویعلنُ فی الصُّحُفِ المَالکیَّة/ أنَّ مُؤامِرةً فَشَلتْ/ -سَوف یکشفُ عَن دورِ بکین فِیها/ وَتلّ أبیبَ/ ومُوسکو/ ووَاشنطُن إنهَزَمتْ/ وأنَّ إنقسَاماً یسود صفوفَ العبیدِ/ فقَائدُهم فَرَّ/ نَبحثُ عنهُ/ فثمةٌ مشنقةٌ بَعدُ/ لاتقلقوا/ سوف یلقی مصیرَ العبیدِ الخوارجِ/ إنْ عَاجلاً – سوفَ یقتلُ-/ أو آجِلاً» (أبوخالد، ۲۰۰۱: ۹۱)

[و اما آن‌ها کشته می‌شوند و در روزنامه‌های سلطنتی اعلام می‌کند که طرح (نقشه اشغال) شکست خورد. و از نقش پکن در این نقشه پرده برخواهد داشت و تل‌آویو و مسکو و واشنگتن شکست خوردند و جماعت بردگان و مزدوران متلاشی می‌شود و رهبرشان فرار می‌کند، از او جستجو می‌کنیم. چوبهٔ دار هنوز پابرجاست. نگران نباشید! او سرنوشت مزدوران خوارجی را پیدا خواهد کرد. دیر یا زود کشته خواهد شد.]

نتیجه‌گیری

- خالد أبوخالد متأثر از روانشناسی مثبت‌گرا سعی دارد تا بطور هدفمند از هیجان مثبت و معنادار «شادکامی» به عنوان یک احساس خوشایند پایدار برای تحریک و برانگیختن استفاده کند. وی با استفاده از این هیجان در کنار اسالیب مختلف ادبی (نظیر استفهام تنبیهی، حس‌آمیزی، تکرار، جناس، نمادپردازی، استعاره، رنگ‌پردازی) تلاش می‌کند تا اندیشه و رفتار جامعهٔ خود را به سمت خودباوری، شکوفایی توانمندی‌ها، نوع‌دوستی، پایداری و مقابله با هیجانات منفی (همچون اندوه و اضطراب) و رویدادهای تنش‌زا سوق دهد و بر هدفمندی و معناداری و میزان رضایت از زندگی تأثیرگذارد و در این راستا از مؤلفه‌های مثبت‌گرایی مرتبط با شادکامی همچون امیدواری، خوش‌بینی و خردمندی بهره می‌گیرد.

- أبوخالد در راستای افزایش شادکامی از مؤلفهٔ مثبت امیدواری به عنوان تفکری شناختی- انگیزشی در کنار آرایه‌های مختلف ادبی (نظیر تشبیه، ندا، استفهام‌تنبیهی، تجسید، استعاره، تأکید، تکرار، آیرونی، نمادپردازی، تجاهل‌العارف، اضافه‌تشبیهی، تناسب، جناس، نمادپردازی، فن دیالوگ و کاربرد افعال مضارع قریب‌الوقوع) استفاده می‌کند تا علاوه بر افزایش انگیزه و اعتماد به نفس و تلاش و عمل مطلوب در راستای اهداف و هنجارها، جامعه را از حسّ ناامیدی و گذرگاه‌های طاقت‌فرسا به سمت بهزیستی و آینده‌ای مملو از شادی و آرامش رهنمون سازد.

- تحقق شادکامی در سروده‌های أبوخالد با استعانت از خردمندی، به عنوان ترکیبی از ابعاد شناختی، تأملی و عاطفی صورت پذیرفته بطوری‌که ضمن غنیمت‌شمردن فرصت‌ها

و نعمات، شناخت نقاط ضعف و قوت، کنترل صحیح امور و تسلّط بر محرک‌های نابهنجار به ارائه راه‌حل خردمندانه و مصلحت‌اندیشانه برای چالش‌های مهم و بحرانی زندگی براساس استدلال عمل‌گرایانه می‌پردازد و علاوه بر تأثیرگذاری مثبت بر خود و دیگران نسبت به حفظ مصالح و حل مشکلات جمعی همت می‌گمارد. وی ضمن بهره گیری از فنون متنوع ادبی (نظیر تقابل قیاسی، شخصیت‌پردازی، آیرونی، ندا، تکرار، استدعا، مقابله، آرکائیک، پرسونا، استعاره، تناسب، نمادپردازی و کثرت کاربرد افعال امر) سعی دارد تا به کمک رویکردهای عقلانی، علاوه بر تحلیل موشکافانه و استدلال‌گرایانه واقعیت‌ها و چالش‌های پیش‌رو، مخاطب را به سمت تعقل‌گرایی، تمرکز بر قابلیت‌ها، انسجام هویتی، رهایی از اندوه شکست، الگوپذیری در جهت رشد شخصیت فردی و اجتماعی و مسؤولیت‌پذیری در جهت تعامل مثبت و ساختن آینده‌ای شرافتمندانه رهنمون سازد و موجبات تثبیت شادکامی ابدی فلسطینیان را فراهم آورد.

- در سروده‌های ابوخالد شادکامی از طریق اثربخشی بر میزان خوش‌بینی در ارتقای کیفیت زندگی و تغییر شرایط موجود نقش مؤثری دارد. به عبارت دیگر، خوش‌بینی عامل هوشیاری و انگیزه‌ای قوی در شکست دشمنان و بازپس‌گیری فلسطین و اعادهٔ هویّت و حیثیت فلسطینیان تلقی می‌شود. شاعر با استعانت از این هیجان مثبت، ضمن تغییر ساختارهای شناختی و هیجانی بر جهت‌گیری فکری و نگرش مثبت و خوشبینانهٔ مخاطبان نسبت به رخدادهای گذشته و سرنوشت آینده کشور بر ارتقای کیفیت زندگی و سلامت روانی جامعه تأثیر مستقیم می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

1- Psychological Criticism

۱. خالد أبوخالد ملقب به «المثقف الملتزم» و «الشاعر المحارب» به سال ۱۹۳۷م در روستای سیله‌الظهر فلسطین متولد شد و دوران تحصیل خود را در نابلس، عمان، سوریه و کویت سپری کرد. وی پس از فعالیت در دبیرخانه کل اتحادیه نویسندگان و روزنامه‌نگاران فلسطین در سال ۱۹٦٦م به صفوف مقاومت پیوست و مسؤولیت‌های مهم انقلابی به‌ویژه در سرزمین‌های شمالی اردن را بر عهده گرفت و در سال ۱۹٦۸ به

عنوان فدائی به انقلاب فلسطین و پس از آن به صف نیروهای چریکی در شمال اردن ملحق شد (ابوخالد، ۲۰۰۸: ۱۵)

3- Happiness
4- Hopeful
5- Wisdom
6- Optimism

منابع و مآخذ

–آرگایل، مایکل.(۱۳۸۲ش)، **روان‌شناسی شادی**، ترجمهٔ مسعود گوهری و همکاران، اصفهان: جهاد دانشگاهی.

–آقایی، اصغر، راضیه رئیسی دهکردی و سید حمید آتش‌پور، (۱۳۸٦ش). «**رابطهٔ خوش‌بینی و بدبینی با سلامت روان در افراد بزرگسال شهر اصفهان**»، دانش و پژوهش در روان‌شناسی. شماره ۳۳: صص ۱۳۰–۱۱۷.

–ابوخالد، خالد، (۲۰۰۱م)، **أدباء مکرمون**، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

–_____، _____، (۲۰۰۸م)، **العودیسا الفلسطینیه**، رام الله: بیت الشعر الفلسطینی.

–اسدی، اسدالله، (۱۳۹۵ش)، «**خوشبینی..کلید موفقیت**»، **مهندسی مدیریت**، سال۹، شماره٦٦: صص۸۷–۷۵.

–اسعدی، سمانه، (۱۳۹٤ش)، «**ویژگی‌های افراد خردمند بر پایه نظریه‌های ضمنی: با نگاهی بر تفاوت-های سنی و جنسیتی**»، پژوهش‌نامهٔ روانشناسی مثبت، سال۱، شمارهٔ۱: صص٦٦–۵۱.

–اکبری، منوچهر، خیریه عچرش و علی احمدی، (۱۳۹٤ش)، «**جلوه‌های پایداری در اشعار فدوی طوقان و سپیده کاشانی**»، نشریهٔ ادبیات پایداری، سال۷، شماره ۱۲: صص٤٤–۲۳.

–بخشایش، علیرضا، مهناز مرتضوی و محمود حائری، (۱۳۹۱ش)، «**بررسی مفهوم شادی از دیدگاه اسلام و روانشناسی**»، فرهنگ در دانشگاه اسلامی، سال۱، شماره۱: صص۱۰۱–۸٤.

–براتی، فرید، (۱۳۸۸ش)، رساله «**اثربخشی مداخلات روانشناسی مثبت‌گرا جهت افزایش نشاط، خشنودی از زندگی،معناداری زندگی و کاهش افسردگی: تدوین مدلی برای اقدام**»، مقطع دکتری، استاد راهنما: دکتر محمود گلزاری، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

–بیرانوند، معصومه و همکاران، (۱۳۹٤ش)، «**تأثیر آموزش تفکر مثبت بر رضایت از زندگی و احساس معنی در زندگی مادران کودکان مبتلا به اختلال‌های برونی‌سازی‌شده**»، مجلهٔ مشاوره کاربردی، سال۵، شمارهٔ ۹: صص۸۰–٦۳.

–پسندیده، عباس، (۱۳۹۵ش)، **الگوی اسلامی شادکامی**، قم: دارالحدیث.

–پورحسینی، مژده، (۱۳۸٤ش)، **معنای رنگ**، تهران: هنرآبی.

–پوررحیمی، مریم و همکاران، (۱۳۹٤ش)، «**اثربخشی آموزش شادکامی فوردایس بر راهبردهای مقابله‌ای، کیفیت زندگی و خوش‌بینی دانشجویان دختر**»، مجلهٔ زن و جامعه، سال٦، شمارهٔ ۳: صص ٤۰–۲۵

–پیرانی، منصور، (۱۳۹۲ش)، «**نگاهی به شعر حافظ با رویکرد روانشناسی مثبت‌نگر مارتین سلیگمن**»، هفتمین همایش پژوهش‌های ادب فارسی، هرمزگان: صص۳۵۷–۳۳۸.

–جعفری، سیدابراهیم، مریم مرادی و محمدرضا عابدی، (۱۳۸٤ش)، «**شادمانی و شخصیت، بررسی مروری**»، مجلهٔ تازه‌های علوم‌شناختی، سال۷، شماره۲: صص۷۱–٦۰.

–جیوسی، سلمی‌خضراء، (۱۹۹۷م)، **موسوعه الأدب الفلسطینی المعاصر**. بیروت: المؤسسه العربیه.

–خاری آرانی، مجید، سعید بهشتی و زهرا علی‌اکبرزاده آرانی، (۱۳۸۹ش)، «**معنا و مؤلفه‌های امیدواری در متون اسلامی و روانشناسی مثبت‌گرا**» دانشور رفتار. سال۱۷. شماره٤۵: صص۱۷۰–۱۵۷.

–ذبیحی حصاری، نرجس، محمدرضا چاجی و علی زارع مقدم، (۱۳۹٦ش)، «**رابطهٔ خردمندی با بهزیستی روانشناختی و سرزندگی تحصیلی در دانش‌آموزان**»، مجلهٔ پژوهش‌های تربیتی، شمارهٔ۳۵: صص۳۵–۲۰.

–رجائی، نجمه، (۱۳۷۸ش)، **آشنایی با نقد معاصر عربی**، مشهد: دانشگاه فردوسی.

–سلیگمن، مارتین، کارن رایویچ و لیزا کاکس، (۱۳۸۳ش)، **کودک خوش‌بین**، ترجمهٔ فروزنده داورپناه، تهران: رشد.

–سلیگمن، مارتین، (۱۳۸۸ش)، **روانشناسی مثبت‌نگر در خدمت خشنودی پایدار**. ترجمهٔ مصطفی تبریزی و رامین کریمی، تهران: نشر دانژه.

–سلیمان، خالد، (۱۳۷٦ش)، **فلسطین و شعر معاصر عرب**، ترجمهٔ عبدالحسین فرزاد و شهره باقری، تهران: چشمه.

–عارفی، فرشته، رضا حصارزاده و بهزاد کاردان، (۱۳۹۵ش)، «**بررسی رابطهٔ شادی فردی و خوش‌بینی با انتخاب محافظه‌کارانه و متهورانهٔ حسابداری**»، فصلنامهٔ حسابداری مالی، سال۸، شماره۳۲: صص۸۲–۵۹.

–عباسی، معصومه، (۱۳۹۲ش)، «چگونه شاد باشیم؟» فصلنامهٔ راهبرد، http://rahbord1389.blogfa.com/post/30

–علیزاده، گلاویژ، رسول کردنوقابی و نجمه نظری، (۱۳۹۳ش)، «**تأثیر آموزش خوش‌بینی به روش قصه‌گویی بر افزایش میزان خوش‌بینی دانش آموزان**»، مجلهٔ روانشناسی بالینی، سال٦، شمارهٔ۱: صص۱۱۲-۱۰۳.

–عینی، نسرین، (۱۳۹۵ش)، «**بررسی عناصر نشانه‌شناختی امیدواری در غزلیات حافظ**»، مجلهٔ زبان و ادب فارسی، سال۸، شماره ۲٦ و۲۷ : صص ۳۰۹-۲۷۹.

–فرانکلین، ساموئل.(۱۳۹۰ش)، **روانشناسی شادکامی**، تهران: سخن.

–قبادی، حسینعلی و مجید هوشنگی، (۱۳۸۸ش)، «نقد و بررسی روانکاوانه شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر»، مجلهٔ نقد ادبی، سال۲، شمارهٔ ۷: صص۱۱۹-۹۱.

–قرشی، سمیرا و فریده دوکانه‌ای فرد، (۱۳۹٤ش)، «**بررسی تأثیر روان‌درمانی مثبت‌نگر بر سخت‌کوشی و شادکامی دانش آموزان دختر پایهٔ سوم دبیرستان شهرسان مرند سال ۱۳۹۳**»، فصلنامهٔ مشاوره و روان درمانی، سال٤، شماره۱۵: صص۷۵-٦۰.

–کردنوقابی، رسول و همکاران (۱۳۹۷ش)، «**بررسی تطبیقی رفتار خردمندانه در شخصیت زال بر اساس مدل سه بُعدی خرد آردلت**»، پژوهش‌های ادب تطبیقی، دورهٔ ٦، شمارهٔ ۱: صص ۳۰-۱.

–کریمی‌فر، مسعود و همکاران، (۱۳۹۵ش)، «**اثربخشی آموزش مؤلفه‌های معنوی بر مؤلفه‌های روانشناسی مثبت در نوجوانان**»، پژوهش‌نامهٔ اسلامی زنان و خانواده، سال٤، شمارهٔ ۷: صص۱۳٦-۱۱۳.

–کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۸۵ش)، **زیباشناسی سخن پارسی**، تهران: مرکز.

–گل‌پرور، محسن و وحیده بهاری، (۱۳۹۳ش)، «**تأثیر آموزش کیفیت زندگی بر مؤلفه‌های سرمایهٔ روانشناختی دانشجویان دختر**»، مجلهٔ زن و خانواده، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱: صص۹۲-۷۳.

–گلمن، دانیل، (۱۳۸۰ش)، **هوش هیجانی**، ترجمهٔ نسرین پارسا، تهران: نشر رشد.

–لینداور، مارتن، (۱۹۷۴م)، **الدراسة النفسية للأدب**، ترجمة شاكر عبدالحميد، شیکاگو: شبكه الكتب العربيه. www.kotobarabia.com

–ملازاده، ریحانه و مینا عابدی، (۱۳۹۷ش)، «**نمادهای طبیعی در سروده‌های پایداری معین بسیسو**»، نشریهٔ ادبیات پایداری، سال۱۰، شمارهٔ ۱۸: صص۳۲٦-۳۰۹.

–منصوری، سید امیر، (۱۳۸۳ش)، «**تأملی در زیباشناسی منظره در شعر حافظ**»، باغ نظر، سال۱، شمارهٔ ۱: صص ۸٤-۷۱.

–نوفرستی، اعظم و همکاران، (۱۳۹٤ش)، «**اثربخشی روان‌درمانی مثبت‌گرا بر شادکامی و بهزیستی روان‌شناختی افراد دارای نشانه‌های افسردگی، مطالعهٔ تک آزمودنی با چند خط** پایه»، پژوهشنامهٔ روانشناسی مثبت، سال۱، شمارهٔ ۱: صص۱۸-۱.

– Ardelt, M. (2003). ***Empirical Assessment of a Three-Dimensional Wisdom Scale. Research on Ageing***.
– Argyle M. (1990) ***The happiness of extraverts***. Pers Individ Diff.
– Carver ChS, Scheier MF, Segerstrom S. C (2010). ***Optimism***. J Clin Psychol Rev.
– Forgas, J. P. (1995). ***Mood and Judgment: The Affect Infusion* (AIM),** Psychological Bulletin..
– Rego, A. and E. Pina, M. Cunha. (2008). ***Workplace spirituality and organizational commitment: an empirical study***. Journal of Organizational Change Management.
– Lopez, S.J (2009). ***Encyclopedia of positive psychology***, Wiley-Blackwell Publication.
– Scheie MF, Carver CS (1984). ***Optimism, coping, and health: assessment and implications of generalized outcome expectancies***. J Health Psychol.
– Seligman, M. (2000). ***Learned helplessness***: New York. Mc Grow Hillpress.
– Seligman MA, Csikszent MH (2000). ***Positive psychology****:* American Psychologist.
– Seligman MEP (1991). ***Learned optimism: How to change your mind and your life*.** New York: Roultledge.
– Taylor SE, Kemeny ME (2000). ***Psychological resources, positive illusions, and health***. American psychology.
– Webster, J. D. (2007). ***Measuring the character strength of wisdom***. ***Aging and Human***.

دراسة مكوّنات «الفرح» فی شعر خالد أبوخالد علی أساس علم النفس الإيجابی

فائزه پسندی[1]
عباس اقبالی[2]
محسن سیفی[3]

الملخّص

«النقد النفسی» کأحد إتّجاهات النقد الأدبی الحديث يتعرض لنقد النصوص الأدبية علی أساس مبادئ علم النفس وتحليلها وعن طريق استكشاف أثر اللاوعی للأديب فی خلق الأعمال الأدبية. إنّه يركز علی دراسة و معرفة العلامات الإيجابية مثل الفرح والقيم الفكرية لدی صاحب الأثر وبما أنّ الشعر الفلسطينی المعاصر من أبرز المظاهر الإنسانية الفعّالة فی مجال الأدب العربیّ، تحاول الدراسة هذه كبحث متعدد التخصصات و عبر إستخدام التحليل الأدبی و النقد النفسی معالجة الإثارة الإيجابية والهادفة للفرح ودراسة أبرز مكوناتها فی ديوان خالد أبوخالد ومن عبر المنهج الوصفی ـــــ التحليلی.

و قد وصلت هذه الدراسة إلی أنّ الفرح النشط والهادف باعتباره إثارة ممتعة دائمة قد تبلور فی هذا الديوان و إلی جانب الأساليب الأدبية المختلفة للديوان تتواجد فيه المكونات المرتبطة بالفرح مثل "الأمل" و "الحكمة" و "التفاؤل". ففی هذا الصدد، يوفر أبوخالد حلاً عقلانياً وملائماً و ذلک من خلال توجيه الجمهور نحو موقف إيجابی ومتفائل تجاه الأحداث الماضية ومصير البلاد للتعامل مع المشاعر السلبية مثل اليأس والخوف والحزن وتحديات الحياة الهامة والحاسمة، معرباً عن أمله لمستقبل مشرق، و يركز علی تمكن الإخوان المواطنين بروح من الثقة بالنفس وتماسک الهوية و قبول المسؤولية واللطف، مع الاعتماد علی المعايير والأهداف والمسارات، وقيادة المجتمع نحو تحقيق رفاهية ذات معنی و إلی تعايش مملوءة بالصحة العقلية والرفاه.

الكلمات الرئيسية: نقد علم النفس، السعادة، الشعر الفلسطينی المعاصر، خالد أبوخالد.

١- المرشح للدكتوراة، فرع اللغة العربية و آدابها
٢- أستاذ مشارک، جامعة كاشان: قسم اللغة العربية و آدابها
٣- أستاذ مساعد، جامعة كاشان: قسم اللغة العربية و آدابها

Positive psychoanalysis of the poetry of Khalid Abu Khalid

[1]Faezeh Pasandi, PhD student of Arabic Department of Kashan University
Abbas Eghbali, Associate Professor, Department of Arabic Language, Kashan University
Mohsen Seifi, Assistant Professor, Department of Arabic Language, Kashan University

Received: 13-02-2019 Accepted: 25-08-2019

Abstract

Psychoanalytic criticism, as one of the recent approaches to literary criticism, is based on the principles of psychology and the discovery of how the unconscious mind of a poet affects the creation of literary work and the criticism and analysis of literary texts. It is also a positivist approach that explores the mental values payoff an author. Contemporary Palestinian poetry is considered as one of the most prominent manifestations of humanity in the world literature. Using a descriptive-analytic method, this study seeks to identify the most important psychological characteristics of positivism in the anthology of Khalid Abu Khaled, a prominent contemporary Palestine poet. For its data, the study draws upon five booklets of poetry including Al-Jadal fi Muntasaf al-layl, and Shaheran Salasali Ajie, Baisan fi Al-romad, Asmika Bahran, and Dami nakhil lennakhil. An important finding of this study is the presence of active elements and the interconnection of positive emotions in his poems. For example, with a purposeful application of lexemes such as "Sofa" and the repetition of motivational words such as "wounds", "blood" and "fire" as well as verbs that denote movement and uprising, the poet gives a rise to positive elements such as happiness, hope, wisdom and goodness. It inspires the audience to cross the challenges of life and achieve victory. Finally, by giving meaning and purpose to efforts for a bright future, his works play a significant role in creating mental health for the individual and the society and instruct the reader to focus on positive and constructive elements.

Keywords: Khalid Abu Khaled, Literary critique, Psychological analysis, Positivism, Palestine.

[1]- Corresponding Author Email: faezehpasandi@gmail.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ نوزدهم پیاپی/ ۱۷ علمی (۱۳۹۸)

نشانه‌شناسی عنوان در قصیده «من یومیات سیف بن ذی یزن فی بلاد الروم» سروده عبدالعزیز مقالح

امیر فرهنگ‌نیا[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۰۷

چکیده

یکی از رمزگان‌های مؤثر در متن که مخاطب را در ابتدای امر با علامت‌ها و نمادهای موجود در واژگان و تصاویر آشنا می‌سازد، عنوان است. رمزگانی که انتخاب آن برای قصیده، یکی از مراحل مهم و حساس برای هر شاعر در سرودن شعر و نشان‌دهندهٔ احاطهٔ جامع تجربهٔ او در ارتباط با مخاطب بوده و به مثابه کلید ورود مخاطب به فضای متن، بخشی از مطالعات نشانه‌شناسان را به خود اختصاص داده است. عنوان، خواننده را بر آن می‌دارد تا برای برداشت خود از متن و فهم دقیق آن بیندیشد و فضایی کلی از متن و پیام آنرا برای خود مجسم سازد. در همین راستا عبدالعزیز مقالح شاعر معاصر یمن با انتخاب واژهٔ «یومیات» و یک شخصیت تاریخی برای عنوان قصیده خود که ارائه دهنده مضامین مدنظر خویش می‌باشد، خواننده را در درک بهتر محتوای قصیده کمک می‌کند. جستار حاضر درصدد بررسی نشانه‌شناختی عنوان و ارزیابی کارکردهای آن در مضمون قصیده با رویکرد توصیفی-تحلیلی است. بررسی عنوان این قصیده در سطح واژه‌نامه‌ای، غنای موروث مردمی یمن و ریشه‌دار بودن آنرا نشان می‌دهد و از نگرش عمیق شاعر در بُعد هنری و زیبایی‌شناختی حکایت دارد. در سطح ساختاری به تناسب انسجام میان آواها در عنوان، هارمونی ایجاد و پیوند آوایی در عنوان با تکرار حروف و آخرین حرف هجا اشاره می‌شود و این مضمون را می‌رساند که بسان یک منجی درصدد به خطرانداختن جان خود و رهایی‌بخشیدن مردم از رنج است. در سطح معنایی، ارتباط عمیق و منسجمی میان عنوان و متن حاکم است. ارتباطی که درصدد آگاهی‌بخشی به مخاطب در اثبات واقعیت متن یعنی سیطرهٔ حزن و اندوه، غم غربت و تحمل رنج و محنت در راه آزادی میهن می‌باشد.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی عنوان، شعر معاصر یمن، عبدالعزیز مقالح، سیف بن ذی یزن.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: a_farhangnia@sbu.ac.ir

مقدمه

عنوان، یکی از مدخل‌های متن یا کلیدهای ورود به دنیای متن بوده و نخستین مرحله از ارتباط با «جهان متن» بوده و «علامتی است که بر متن، دلالت و اشاره دارد و تشخیص متن و کشف زوایای آن در چارچوب اثرگذاری عنوان صورت می‌گیرد؛ چراکه عنوان، کلید ورود به دنیای متن به حساب می‌آید؛ کلیدی که به هنگام ابهام و پیچیدگی در این متن‌ها، مخاطب را قادر می‌سازد تا به دنیای این تصاویر و آواها ورود پیدا کند» (فرج، ۲۰۱۳: ۱۵). همچنین عنوان هویت متن بوده و در فهم متن یا بخشی از آن نقش دارد. نشانه‌شناسی، اهتمام قابل ملاحظه‌ای به عنوان داشته و آنرا حوزهٔ معنایی «دلالی» مستقلی می‌داند که از چگونگی تحقق ارتباط میان ارسال و دریافت «پیام» و زیبایی‌های عناصر هنری پرده برمی‌دارد (زعرب، ۲۰۱۸: ۹۲).

عنوان از این جهت محل اهتمام شاعران بوده و توجه آنان را به این موضوع ساختاری معطوف داشته است که از عنوان‌گذاری صرفاً ساده در عرض چند لحظه و بدون اهتمام بسیار توسط هر شاعر فراتر رفته و به فعالیتی نشانه‌شناختی و نمادین مبدل‌شده که مستلزم آگاهی بسیار و درک عمیق شاعر است. «عنوان باید با ساختار عمومی تشکیل‌دهندهٔ متن هماهنگ باشد و کاملاً متناسب با آن شکل‌گیرد؛ چراکه هرگونه زیادت و نقص در تشکیل فضای عنوان قصیده، لزوماً بازخوردی منفی بر کلّ متن دارد» (عبید، ۲۰۱۵: ۲۷۴).

ژرار ژنت، چهار کارکرد را برای عنوان ارائه می‌کند: -"تعیینی" که نام کتاب را مشخص و آن را با دقت تمام و کمترین احتمال اشتباه به خوانندگان، معرفی می‌کند. -"وصفی" که عنوان به واسطهٔ آن، اندکی از متن می‌گوید و این همان کارکردی است که مسئول انتقادهایی می‌باشد که متوجه عنوان است.-"الهام‌بخش" که بیشترین ارتباط را با کارکرد وصفی دارد و نویسنده، خواه ناخواه نمی‌تواند آن را نادیده گیرد. این کارکرد مانند هر واژه، روش خاصی را در انتقال یک سبک ویژه خود در هستی دارد. -"تحریک‌کننده"، عنوانی مناسب است که خوانندهٔ فرضی را به سمت خود تحریک و

تشویق می‌کند (بلعابد، ۲۰۰۸: ۸۶-۸۸). کارکرد تعیین‌کننده، از آنجایی که عنوان، حامل بار تولیدی متن است، در ابتدای اثر ادبی می‌آید و زمینه را برای تعامل و ارتباط فراهم می‌کند؛ در عین‌حال، عنوان می‌تواند در توافق کامل با مضمون خود نبوده، بلکه در تعارض با آن قرار گیرد.

مقالح، شاعر، أدیب، ناقد، پژوهشگر و مورخی است که تنها به حوزهٔ شعر اکتفا نکرده و آثار او بهترین دلیل شاهد این ادعاست. وی شاعری چیره‌دست در عرصه‌های ادبی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است (أبوحبین، ۲۰۰۴: ۳۲۹). مضمون قصیده «من یومیات سیف بن ذی یزن فی بلاد الروم» پیرامون حوادث تلخی است که در قالب خاطرات روزانه از زبان شخصیت تاریخی و اسطوره‌ای یمن، «سیف بن ذی یزن» مطرح شده است. شرایط نامناسب و نگرانی‌های موجود، شاعر را بر آن می‌دارد تا زبان صریح را کنارگذاشته و از زبان شخص دیگری به بیان شرایط اسف‌بار جامعه بپردازد. امرؤ-القیس، شاعر مشهور جاهلی در بازپس‌گیری شکوه و عظمت از دست رفتهٔ پدر، شخصیت دیگری است که شاعر پشت نقاب او پنهان‌شده و از اشک‌ها، لبخندها، تجربیات تلخ، رؤیاها، آوارگی، بی‌خانمانی و... سخن می‌راند. با دقت در این قصیده، می‌توان به این موضوع رسید که عنوان کاملاً در خدمت مضمون بوده و تبیین‌کنندهٔ اغراض و خواست شاعر در ارسال این مطالب به مخاطبان است. در حد فاصل اهداف شاعر و سابقهٔ معرفتی مخاطب، تفسیر، درک و تعیین حد و مرز عنوان، قرار می‌گیرد. کارکردهای وصفی، شامل اسم مرکب و جملهٔ اسمیه و فعلیه می‌شود و عنوان براساس این کارکردها و با ارجاع به موضوع پیام «متن شعری» به منظور ارتباط فوری با شنونده و خواننده و اختصار آن، مستقیماً به تعیین مرجعیت و غرض متن می‌پردازد. «عنوان، متنی زبانی است که در صدر اثر ادبی قرارگرفته و همچون تاج متن و فراتر از آن، شاخصی است که بر مابعد خود دلالت داشته و با روشن نمودن زوایای متن، و بیان جنبه‌های مبهم آن از تمامی جهات، راه را به سوی متن می‌گشاید» (فرج، ۲۰۱۳: ۱۵). این جستار با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی درصدد تحلیل نشانه‌شناسی عنوان در

قصیدهٔ «من یومیات سیف‌بن‌ذی‌یزن فی بلاد الروم»، اثر «عبد العزیز مقالح» و پاسخگویی به پرسش‌های ذیل است:

۱- هدف شاعر از انتخاب چنین عنوانی برای قصیده چیست؟

۲- چه دلالت‌ها و مضامینی در عنوان این قصیده، مد نظر شاعر است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در خصوص نشانه‌شناسی و دلالت عنوان صورت گرفته، از جمله:

- در مقالهٔ «شعریة العنونة، عزالدین المناصرة نموذجاً»، اثر حیدر محمد جمال، (مجلة الجامعة الإسلامیة للبحوث الإسلامیة، العدد ۱۹، ۲۰۱۱م: صص۱۲۰۷-۱۲۳۶) نویسنده، عنوان را از نظر دلالت به صریح «مکان‌های فلسطینی، عربی، خارجی و غیره» و هنجارگریز «مواردی که خواننده را به دلالت‌های متضادی ارجاع می‌دهد» تقسیم می‌کند.

- مقالهٔ «سیمیائیة العنوان فی قصیدة شب‌گیر لأحمد شاملو ولیل یفیض من الجسد لمحمود درویش، دراسة مقارنة» اثر فاطمه بخیت، سعید بزرگ بیگدلی, ناصر نیکوبخت، کبری روشنفکر، (مجلة العلوم الإنسانیة الدولیة، العدد۲۰، ۲۰۱۳م: صص۱۹-۳۷). پژوهشگران در این مقاله، با بیان مفاهیم نشانه‌شناسی و ارتباط آن با عنوان، به مطالعهٔ نشانه‌شناختی عنوان دو قصیدهٔ مذکور در سطح واژه‌نامه‌ای، دستوری و دلالی پرداخته‌اند.

- مقاله «سیمیاء العنوان فی شعر هدی میقاتی» اثر عامر رضا، (مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، العدد ۲، ۲۰۱۴م: صص۵۷۷-۵۹۳). پژوهشگر در این مقاله به اهمیت رویکرد نشانه‌شناسی در خوانش متن، اهمیت عناوین، شکل‌گیری و پیشرفت آن در متن و بررسی نشانه‌شناختی عناوین شاعر پرداخته است.

- مقالهٔ «نشانه‌شناسی عنوان قصیدهٔ «حفر علی یاقوت العرش» سرودهٔ «محمدعلی شمس الدین»» اثر محمدعلی آذرشب، محمدحسن امین‌مقدسی، شهریار نیازی و موسی بیات، (مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۱٦، بهار و تابستان ۱۳۹٦: صص۱-۲٦). در این

پژوهش، قصیدهٔ «حفر علی یاقوت العرش» با تکیه بر کارکرد بینامتنی مورد ارزیابی قرارگرفته و در آن ارتباط عنوان با متن اصلی و سازوکارهای تولید معانی واکاوی شده است.

– مقاله «دراسة سیمیائیة فی قصیدة من یومیات سیف‌بن‌ذی‌یزن فی بلاد الفرس لعبدالعزیز المقالح» اثر امیر فرهنگ‌نیا (مجله بحوث فی اللغة العربیة، شماره ۲۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۸: صص۱۵– ۳٦) که نویسنده در آن به بررسی نشانه‌شناختی قصیده در سطح موسیقایی و زبانی پرداخته است.

از جمله مطالعات صورت گرفته در خصوص شعر مقالح:

– در مقالهٔ «وقفة مع الأدیب الیمنی عبدالعزیز المقالح وتحلیل شعره» اثر مهدی ممتحن وسیدجواد حسینی، (مجلة دراسات الأدب المعاصر، العدد ۱۱، ۱۳۹۰ش: صص۹۷– ۱۱۲)، نویسندگان، به بررسی نمادهای تاریخی در شعر مقالح پرداخته‌اند.

– مقالهٔ «التکرار وأنماطه فی شعر عبدالعزیز المقالح» اثر صلاح مهدی الزبیدی ونصرالله عباس حمید، (مجلة دیالی، العدد ۶۷، ۲۰۱۵م: صص ۲۶۴–۲۸۱)، که پژوهشگران در آن به بررسی تکرار و انواع آن در قصیده‌های سنتی و نو مقالح پرداخته‌اند.

جستار حاضر، عنوان قصیده را در سه سطح واژه‌نامه‌ای، ساختاری و معنایی بررسی نموده و به تبیین بکارگیری عنوان در خدمت مضمون و بیان مضامین موجود در لایه‌های متن پرداخته است. از جمله برجسته‌ترین این مضامین پایداری و بیان غم غربت است.

نشانه‌شناسی عنوان قصیده من یومیات سیف بن ذی یزن

عنوان این قصیده، متنی را توصیف می‌کند که تمامی شخصیت‌های آن، آمادهٔ رقم‌زدن خاطرات «سیف» هستند. از جمله: امرؤالقیس (ضلّیل)، نسل‌ها، دوستان، خانم رومی، زنان، بچه‌ها، قیصر روم، همسایه، مردان مقاومت، شخصیت‌های اسطوره‌ای همچون عاقصهٔ، عیروط، همگی در سرنوشت او دخیل هستند. پرسش پایانی قصیده، مؤید این مطلب است: ««وأینَ یا مدینتی أواجهُ المصیر؟[1]» (المقالح، ۳/۲۰۰۴: ۱۱۸) کارکرد تحریک

کننده، تا زمانی مناسب و موفق است که خواننده احتمالی را به خود جذب کند و مناسب متن باشد.

وجود نام «سیف» و سرزمین روم و حرف جرّ «من» که بر بخشی از خاطرات روزانه دلالت دارد، همگی به نوعی در پیچیدگی عنوان و نیاز به تفسیر و اندیشه، به منظور درک بهتر نقش دارد. کارکرد تشویق و تحریک خواننده، به نحوی است که گویا عنوان از متن جداشده تا در صدر آن قرار گیرد. با نظامی نشانه‌ای، افق وسیعی از متن را در برابر خواننده ترسیم می‌کند که توانایی صعود به فضای آنرا ندارد؛ چراکه گسترهٔ عنوان فراتر از آن است که خواننده بتواند به کُنه آن دست یابد. شاعر، این قصیده را در سال ۱۹۵۷م سروده و عنوان آن، سرشار از رنج، غربت و اشتیاق به میهن بوده و بیشتر واژگان موجود در قصیده، بر غم غربت دلالت دارند. به منظور تحلیل نشانه‌شناختی عنوان و ورود به دنیای متن، می‌توان آنرا در سه سطح واژه‌نامه‌ای و تاریخی، ساختاری (دستوری/ترکیبی) و دلالی (معنایی) بررسی کرد:

واژه‌نامه‌ای و تاریخی

واژگان به عنوان عناصر اصلی متن در کنار سطح‌های معنایی و زیبایی‌شناختی از اهمیت بسزایی برخوردارند. نشانه‌هایی که بررسی آنها با داشتن دلالت‌هایی مشخص، به منزلهٔ مطالعهٔ ساختار عمیق متن است. خواننده از این طریق «می‌تواند با معنای اصلی واژه‌های عنوان در فرهنگ لغت آشنا شود و رابطهٔ آن با متن مشخص می‌کند که گاهی متن، دلالت آن معانی را تأیید یا رد می‌کند؛ مخصوصاً وقتی که عنوان، نمادین و به صورت غیر مستقیم با متن رابطه داشته باشد» (بخیت، ۱۳۹۲: ۱۳۲).

عنوان این قصیده از سه کلمه تشکیل شده است: اسم، حرف جر و اسم مرکب. سیطرهٔ واژه‌های اسمی در عنوان و عدم وجود فعل در آن، نشان می‌دهد حرکت در مضمون عنوان یا متن وجود ندارد. سطح واژگانی این قصیده از مجموعه‌ای کلمات و ساختارهای زبانی تشکیل‌شده که از لحاظ لفظ و معنی با فضای عنوان در ارتباط است. پیوند زمان و مکان و بهره‌گیری از کارکردهای تاریخی، دینی و اسطوره‌ای، به مرجعیت

عنوان، وابسته و بافت زمان در واژهٔ «یومیات» و پیوند آن با مکان وقوع حوادث، (سرزمین روم) و حلقهٔ واسطه میان این دو، شخصیت تاریخی «سیف‌بن‌ذی‌یزن» است. آنچه در جای‌جای این قصیده، در قالب دو عنصر زمان و مکان رخ می‌دهد، بخشی از یادداشت‌های روزانه این شخصیت تاریخی و سرنوشت مأرب و صنعا می‌باشد که همگی در گرو اتفاقات روم است «معابدُ القمرْ/فی (مأْرب) الحزین/حملتُها معی تحْتَ الجفون»[۲](المقالح، ۲۰۰۴/۳: ۱۱۰). «أریدُ ثورةً تغْسلُ عنْ حبیبتی (صنْعا)مهانةَ العبید»[۳] (*همان*: ۱۱۲). غربت و دوری از وطن، شاخصهٔ ویژه‌ای است که این شخصیت تاریخی برای تحقق هدف ارزشمند خود یعنی آزادسازی میهن و زادگاه شاعر از چنگال اشغالگران، باید رنج آنرا بپذیرد. مشکلاتی که این شخصیت در مسیر خود تحمل می‌کند، به واسطهٔ تکنیک نقاب، مجسم و بدین ترتیب ذهن خواننده را به عمق فاجعه نزدیک می‌سازد. «ابزاری هنری که شاعر به واسطهٔ آن درصدد نشستن در کالبد شخصیت دیگری است که حجم اندکی از حافظهٔ تاریخی خالق اثر و مخاطب را در اختیار دارد و شاعر، صدای مستقیم خود را پنهان می‌سازد؛ بطوریکه دو تجربهٔ مرتبط با شخصیت فراخوانده شده و تجربهٔ اختصاصی شاعر با یکدیگر پیوندیافته و ضمیر متکلمی بر متن، سیطره می‌یابد که مرجع آن نخستین شخصیت است و اثربخشی دو طرف نقاب، انسجام می‌یابد» (الرواشدة، ۱۹۹۵: ۲۱). «بکی رفیق رحْلتی/حتی ارتمتْ علی العُیون (أنقرةْ)»[٤] (المقالح، ۲۰۰۴/۳: ۱۱۰). «قرأتُ فی سُجونِه/ما حفرتْ دموعُ النازحِ (الضِّلِیلْ)/منْ أشعارْ/بکیتُ للصَّحْراءِ/للخیام»[٥] (*همان*: ١١٤). (أنقرةْ)، به سفر شاعر جاهلی، امرؤالقیس اشاره‌دارد. در قسمت دوم نیز شاعر در زندان‌های قیصر روم، شاهد اشعار این شاعر جاهلی است و او را نمادی مناسب می‌داند که می‌تواند از طریق او سخن بگوید و احساسات خود را بیان کند. از جمله ویژگی‌های چنین شخصیتی، اینکه «حضور تاریخی، ادبی، دینی یا اسطوره‌ای متمایز و دستاوردهای بسیاری داشته و در زندگی او، نقاط عطف زیادی است و به منظور بازسازی تجربهٔ او، باید حجم وسیعی از سخن شاعر به وی اختصاص یابد. در غیر این صورت، آن شخصیت از نقاب به یک اشارهٔ نمادین تبدیل می‌شود» (رحاحلة، ۲۰۱۲: ۱۴۵)؛ شاعر، به واسطه‌ی نقاب، در صدد کشف وجود خلاق و مبتکر

خود بوده تا تأثیر بسیاری بر مخاطب بگذارد. واژگان «الحزین: اندوهگین، السفر: سفر، رحلة: کوچ، أنکر: نادیده انگاشت، الضّلیل: بسیار گمراه (لقب «امرؤالقیس»)، رفیق درب الطویل: همسفر مسیری طولانی، مبعداً: دور، صراخی المکتوم: فریاد پنهان من، وحدتی: تنهایی من، ریبة الدیار: شک و شبهه منازل، الأسر: اسارت، ضِعتُ: گم شدم، شرید: آواره، بعیدة: دور» مجموعه‌ای از دلالت‌های پیوسته و عمیقی هستند که بر غربت دلالت داشته و تجربهٔ شاعر را در حرکت دال‌های قصیده به تصویر می‌کشد.

نام سیف در عنوان، حضور مردمی، تاریخی و قومی وسیعی را در خود دارد و شاعر، او را با تصویری مبارزاتی و روحیه‌ای مقاوم و تأمل برانگیز ترسیم می‌کند. تصویر رزمنده‌ای که با مضامینی زیبا، از هموطنان خود دفاع می‌کند. «أکرهُ أنْ أموتَ مبْعداً/أکرهُ أنْ أری البلادْ/الأرضَ والنساءَ والأوْلاد/یستمْنحون رحمةَ الجلّاد/أکْرهُ أنْ أری جنود (أبرهةْ)/تسیر فی (غمْدان)»[۶] (المقالح، ۲۰۰۴، مج ۳: ۱۱۳). بهره‌گیری شاعر از تکنیک نقاب در شخصیت امرؤالقیس، به خوبی صورت گرفته است؛ چراکه میان سرنوشت این شاعر جاهلی و شخصیت محوری قصیده یعنی سیف، تفاوتی وجود ندارد و هر دو در دادخواهی از قیصر روم ناکام مانده‌اند. «بکتْ رفیقَتی/لکنَّ صاحبَ الجلالةِ السلْطان/قیصرَ أرْضِ الرُّوْمْ/لا یستطیبُ دمْعَها/ولا یری صراخی المکْتوم/یمْسکنی عن التحْلیق/یسدُّ منْ أمامیَ الطریق/یطْلقُ حوْلَ سجْنیَ الذِّئاب/ویوصِدُ الأبْواب»[۷] (*همان*: ۱۱۳). امرؤالقیس در قصر قیصر روم مورد خیانت قرار گرفت و در راه بازگشت، جان باخت. به همین ترتیب، اشک‌ها و فریادهای سیف نیز مورد توجه قیصر قرار نگرفته و با ممانعت از حرکت و به زندان افکندن او، گرگ‌ها را به جانش می‌اندازد و درها را به رویش می‌بندد. وجه مشترک این دو شخصیت، تلاش برای گشودن دست یاری به سوی قیصر روم بوده و البته خیانت، سرنوشت مشترک ایشان است. یکی با سمّ جفا از پا درآمد و دیگری به زندان افتاد. کتاب‌های تاریخ، زادروز یا زمان مرگ سیف را ذکر نکرده‌اند، اما حوالی قرن ششم میلادی بوده است؛ چراکه پس از آنکه توانست حبشی‌ها را از یمن بیرون کند، قهرمان تاریخ شناخته‌شد. «ارائهٔ تصویر شخصیت، به منزلهٔ گواه و شاهدی داستانی است؛ یعنی به بخش مشخصی اشاره دارد که نویسنده، آنرا بزرگ‌نمایی می‌کند، یا ایده مشخصی که

آن را بنیان می‌نهد و مقصود او، آن است که به منزلهٔ دلیل یا تجربه‌ای واقعی باشد که شاهد صدق تصور و سلامت اندیشه است» (آل مریع، ۲۰۱۳: ۱۶۲). از دالّ «یومیات: خاطرات روزانه»، مدلول‌های معنایی متعددی شکل می‌گیرد: وجود واژهٔ جمع، بر کثرت و تنوع این خاطرات و حضور متراکم زمان دلالت دارد که حوادث را با سرعت اندک و تغییر دائم ترسیم می‌کند. این واژه، مبنای ساختار ایدئولوژیک قصیده و بیانگر مرحله‌ای است که سیف برای استمداد طلبیدن از قیصر روم و دفع شرّ حبشی‌ها، رهسپار این منطقه و متحمل رنج‌های بسیار شده و سرشار از عبرت و اندرز است و مقالح درصدد استخراج بهترین درس‌ها از آن می‌باشد. تحلیل چنین خاطرات روزانه‌ای پس از مدت-ها، غنای موروث مردمی یمن و ریشه‌دار بودن آن‌را نشان می‌دهد. می‌توان این عنوان را حلقهٔ وصل دنیای خارج و داخل متن و پیامی دانست که فرستنده و گیرنده، رد و بدل می‌کنند؛ بنابراین آنان دو قطب عملیات دریافت هستند و در واقع کارکرد تشویق یا تحریک، نسبت به متن، میان آنان رقم می‌خورد. فرستنده: مقالح، پیام: خاطرات سیف، گیرنده: خواننده و مخاطب. عنوان این قصیده، از نگرش عمیق شاعر در بعد هنری و زیبایی‌شناختی حکایت دارد و در عین‌حال نشان از فرهنگ شاعر بوده و نقش موروث عربی را در آن نشان می‌دهد.

ساختاری (دستوری)

از لحاظ ساختاری (ترکیبی)، وضع عنوان نزد مؤلفان، میان یک جمله، جمله‌های اسمیه یا فعلیه و ترکیب جزئی و اسم، خواه علم یا شیء، ظرف مکان یا زمان، صفت و حرف در نوسان است (مطوی، ۱۹۹۹: ۴۵۸). عنوان این قصیده از سه واژه تشکیل‌شده و روی هم‌رفته، خبر برای مبتدای محذوف (هذا: این) می‌باشد. جملهٔ اسمیه، دلالت ثبوت را می‌رساند؛ بنابراین عنوان در اصل، چنین است: «هذا قسْمٌ»: این «یومیات» بخشی از خاطرات روزانهٔ سیف در سرزمین روم است و اشارهٔ مستقیمی به مضمون دارد. عنوان فاقد فعل است تا به زمان خاصی مرتبط نشود؛ کما اینکه اسم بر ثبوت، استقرار و مطلق، دلالت دارد. این موضوع، ساختار بیان «لفظ» را تقویت می‌کند تا تفسیری

متناسب با سطح مخاطب ارائه کند. پیوند "سیف" و "بلاد الروم"، نوعی ارتباط و الهام معنایی برای این جملهٔ اسمیه ایجاد کرده است.

عنوان قصیده، از جمله‌ای کوتاه و ترکیب متراکمی از جمله، دو حرف جر و چند اسم تشکیل‌شده، اما مبنای آن، عنوان اضافی است؛ بطوریکه فضای عنوان از مضاف و مضاف‌الیه شکل گرفته و مبتدا و خبر جملهٔ اسمیه نیز حذف‌شده و تقدیر آن، «هذا قسم: این بخشی از»، و سیف مضاف‌الیه یومیات و الروم، مضاف‌الیه بلاد است. ترکیب‌های اضافی ساده به تلاش بسیار برای فهم آن، نیاز ندارد و نویسنده را در بهره‌مندی از بلاغت لفظ، قالب و تصویر در تابلوی عنوان، یاری کرده است.

ترکیب اضافی به دو قاعدهٔ زایایی و گشتاری اشاره دارد. قاعدهٔ زایایی، همان ساختار عمیقی است که تمامی عناصر پنهان در قاعده اضافه را در بر می‌گیرد. رابطه اضافه بطور کلی، رابطه میان دو اسم است که اولی، نکره و دومی، نکره یا معرفه است. خواه این معرفه، ضمیر یا اسم معرفه با «ال» تعریف باشد و میان دو اسم، یکی از حروف جر مقدر «ل: برای»، «من: از» «فی: در»، «ک: مثل». این حروف، به اضافه‌های چهارگانهٔ لامی، بیانی، ظرفی و تشبیهی اشاره دارد؛ اما قاعدهٔ گشتاری به معنی دگردیسی از چارچوب قدرت پنهان به چارچوب قدرت بکار گرفته شده است. به این ترتیب که انتقال قاعدهٔ اضافه به میدان تحقق واقعی زبان، حرف جر میان دو طرف را ساقط ساخته و دو احتمال را در پی دارد: یا طرف اول، اضافه اسم نکره است که با اضافه شدن به یک اسم معرفه، اکنون معرفه‌شده یا اینکه یک اسم نکره، با افزوده شدن به یک اسم نکره، به نکره مخصَّصه تبدیل شده است (حسن، ۱۹۸۹: ۱۷).

ترکیب اضافی در عنوان این قصیده، مفهوم تخصیص را می‌رساند؛ یعنی برای تشخیص مفهوم معرفه از نکره و تعیین مدلول مضاف (خاطرات) و زدودن هرگونه ابهام و پراکندگی از آن، به واسطهٔ اضافه به مضاف‌الیه (سیف بن ذی یزن) است.

«یومیات» از واژه «یوم»، یعنی «فاصلهٔ زمانی طلوع خورشید تا غروب» (ابن منظور، ۱۹۸۸، ج ۱۵: ۴۶۶) گرفته شده است. وجود واژهٔ «یومیات» در عنوان، حاکی از دلالت جمع است. گویا شاعر می‌خواهد اعلام کند: "سیف" مجموعه‌ای از یادداشت‌های متعدد

در روم دارد. چنین مکانی «در گفتمان ادبی، مرزهای اصطلاحی مشخص را در کنار چارچوبی مادی گذاشته و به سمت ابعاد داخلی با ویژگی‌های درونی مرتبط با احساسات دوستی، الفت، وحشت، غربت و تناقض در حرکت است؛ چراکه مکان با دلالت‌های نمادین بسیار، از حالت‌های درونی حکایت دارد» (درمش، ۲۰۰۷: ۶۴). تصویر یادداشت‌های روزانهٔ سیف در سرزمین روم به مثابه کلّی است که بطور مستقیم یا نمادین در متن به عنوان ارجاع می‌آید. چنین متنی، مجموعه‌ای از علامت‌ها و دلالت-هاست که ارتباط تنگاتنگی با دنیای پیرامون خود دارد. فراخوانی شخصیت تاریخی "سیف" در عنوان، نشان از ارتباط شاعر با موروث داشته و اینکه وی توانسته بخشی از تجربهٔ خود را به آن بیفزاید، باعث خلق ابعاد و زوایای تازه‌ای شده و تداوم کارایی این موروث را نشان می‌دهد. از سوی دیگر فقدان عنصر زمان در جملهٔ اسمیه بر ثبوت دلالت دارد. این عنوان فاقد دو دالّ عمیق می‌باشد که مستلزم تلاش خواننده در عملیات دریافت متن و تفسیر موارد محذوف است.

عنوان از ساختار داستانی کاملی تشکیل شده است که اعمّ از حضور دالّ «یومیات: حوادث روزانه»، دالّ قهرمان "سیف بن ذی یزن"، رخدادهایی در واژهٔ «یومیات» و فضای روائی تجلی‌یافته که در مکان «سرزمین روم» رخ می‌دهد. گویا متن قصیده، نمود توسعه و عمق‌بخشی به آستانهٔ عنوان است. دالّ «یومیات» در صورت اضافه‌شدن به نام سیف، شخصیت اصلی قصیده و در کنار آن، دیار غربت، یعنی روم، به عنوان محرکی است که خواننده را بر آن می‌دارد تا برای کشف حجم این حوادث، به خوانش متن بپردازد. این عنوان از لحاظ نحوی، ناقص است؛ چرا که با حرف جرّ «من: از» شروع شده و پس از آن، اسم مجرور «یومیات» و چهار مضاف‌الیه و سپس حرف جر «فی» و دو مضاف‌الیه «أرض» و «الروم» قرار دارد. در سطح نشانه‌شناختی، ساختار ناقصی، مرتبط با تقدیر ما قبل و مرتبط با محذوف یعنی مبتدا شکل گرفته، اما بار معنایی را در خود جای داده که رؤیای شخصیت اصلی، سیف را منعکس می‌سازد. عنوان «من یومیات سیف» ترکیبی اضافی است که از دو عنصر اساسی شکل می‌گیرد: مضاف «یومیات» و مضاف‌الیه «سیف» که اضافهٔ محض یا معنوی نام دارد.

در انتخاب چنین ترکیب اضافی، دو قاعدهٔ زایایی و تفسیری مطرح است: أ) زایایی: رابطهٔ اضافی میان دو اسمی است که اولی، نکره و دومی معرفه است و میان این دو، حرف جرّ «لـــــــــــ» در تقدیر است؛ چراکه مضاف‌الیه، مالک مضاف است. ب) تفسیری: بر اساس این قاعده، می‌توان این عنوان را از چند لحاظ ارزیابی کرد: نخست: مبتدا و خبر محذوف و تقدیر آن: «هذا قسمٌ: این بخشی از یادداشت‌های روزانه سیف است». دوم: عبارت عنوان را می‌توان مفعول برای فعل و فاعل محذوف دانست: «نقدِّم منْ یومیات: بخشی از خاطرات روزانه را ارائه می‌کنیم»؛ بنابراین، فعل و فاعل حذف شده و در تقدیر قرار گرفته‌اند. پس می‌توان گفت: داستان سیف بن ذی یزن در کشورهای عربی در حال تکرار بوده و همچنان یک منجی درصدد به خطرانداختن جان خود و رهایی‌بخشیدن مردم از رنج است. به تناسب انسجام میان آواها در عنوان، هارمونی ایجاد و پیوند آوایی در عنوان با تکرار دو حرف «م» یعنی ساده‌ترین اصوات در تلفظ و «ی»، آخرین حرف هجا مشخص می‌شود؛ بنابراین «پیوند میان واژگان، گامی اساسی در عنوان و مهم در ساختار کلّ متن است و عدم وجود هماهنگی و انسجام میان واژگان، فهم عنوان را مختل می‌سازد» (الجمیلی، ۲۰۱۶: ۴۰).

دلالی (معنایی)

عنوان، به منزلهٔ هویت قصیده است و یکی از تصاویر تفسیر شاعر از قصیدهٔ خود را دربردارد. هنگامی که آخرین مطلب از متن شعر نوشته می‌شود و شاعر از نوشتن قصیده‌اش رهایی می‌یابد، در جستجوی عنوانی برای آن برمی‌آید. این عنوان، خلاصه‌ای معنایی از آن چیزی است که به زعم شاعر، مضمون قصیدهٔ او بوده یا دغدغه‌ای است که وی را احاطه کرده؛ بنابراین از یک سو، نمود تفسیر شاعر از متن و توضیح آن و از سوی دیگر تشویق و تحریک خواننده برای استقبال از متن و ورود به آن است» (الغزامی، ۱۹۹۳: ۴۷-۴۸). دلالت عنوان، به یکی از شخصیت‌های متن اشاره دارد که معمولاً یک قهرمان است، یا به مکان، زمان، حوادث، رویکردهای فکری، سیاسی، اجتماعی و غیره یا اسطوره‌هایی اشاره دارد که در متن فراخوانده یا به آنها ارجاع داده شده است و یا

این دلالت، غیر مستقیم می‌باشد و خواننده را به تفسیر وامی‌دارد (فضل، ۱۹۹۲: ۳۳۶). عنوان این قصیده، دلالت‌های متعددی را به ذهن خواننده القا می‌کند که در سطح کامل عنوان «رسالة إلی سیف» و در سطح جزئی «رسالة» یا «سیف» است. به نظر می‌رسد حضور این شخصیت بزرگ تاریخی در عنوان، ابعاد دلالی دارد؛ چراکه در افق تاریخی یمن، این شخصیت از ترکیبی واژگانی و معنادار برخوردار است که تنها ارجاع تاریخی به آن، جدای از جنبهٔ ادبی، کافی نیست. بینامتنیت تاریخی و ادبی (اسطوره‌ای) در خلال اشاره به اسامی اسطوره‌ای دارای جنبهٔ تاریخی، در متن قصیده در هم تنیده‌اند. شخصیت‌هایی همچون «عاقص»، خواهر سیف و «عیروط»، خدمتکار سیف، از جنس جن، گواهی بر این مدعا هستند. بینامتنیت عنوان با رمز تاریخی «سیف» در راستای تولید دلالت تازه‌ای است که با شخصیت یمنی «شاعر و جامعه او» هماهنگ و منسجم شود؛ بنابراین حضور این شخصیت در عنوان، نقابی برای اظهار حالت یا واقعه‌ای خاص است. در صورت ورود به این قصیده برای کشف استراتژی متن، مشاهده می شود که پایداری، یکی از ستون‌های تشکیل‌دهندهٔ مضمون شعری است: «وکلّ لیلةٍ علی سماءِ أرضِ الرُّوم/أقرأُ حینَ ترحلُ الغُیوم/حکایةَ الرِّجالِ/والمقاوَمَة/حکایةَ الذین یجدلُون منْ دِمائِهم/حِبالَ الموْتِ للأعْدَاء/حکایةَ الذین یرْفضونَ العَار/ولا یطیقونَ الرّضوخَ/والمُساومة/منَ الجماجمِ النَّبیلة السَّمْراء[۸]» (المقالح، ۳/۲۰۰۴: ۱۱۵-۱۱۶). واژهٔ روم، همانند عنوان، در اینجا نیز تکرار شده است و بر همین اساس می‌توان این عنوان را مکانی دانست. از سوی دیگر، مقاومت مّدنظر شاعر در خارج از مرزهای میهن، یعنی روم صورت می‌گیرد؛ آنجا که پس از زدوده‌شدن غبار ابرها و هویداگشتن آبی آسمان، شاعر به مشاهده داستان مقاومت مردان مبارز در آسمان می‌پردازد. آنان که با خون خود، ریسمان مرگ را برای دشمنان محکم می‌بندند.

عبارت «من یومیات سیف»، به عنوان دیباچهٔ متن و محل ورود خواننده به قصیده، خواننده را بر آن می‌دارد تا به تأمل و درنگ در آن بپردازد. چه بسا شاعر قصد دارد بگوید آنچه امروز اتفاق افتاده، فقط جزئی از مصیبت‌هایی است که انسان آن روزگاران بدان گرفتار بوده و بدین صورت نقطهٔ امیدی در دل آنان روشن نماید. از طرف دیگر

"سیف‌بن‌ذی‌یزن"، خاطرات روزانه‌ای نداشته و نویسنده این نام را برای سرگذشت او تعریف کرده‌است. عنوان از سطر نخست، با بار معنایی متراکم بر متن سایه می‌افکند و با دلالت رنج و اندوه، درصدد پیوند میان ذهن مخاطب با شخصیت تاریخی سیف است. «معابدُ القمرْ/فی (مأْرب) الحزین/حملْتُها معی تحْتَ الجفون/فی السَّفرْ/نقشْتُ رسَمها علی الجبینْ/وفی البَصرْ/بکی رفیقُ رحْلتی/أنکرَ وجْهینا الطریقُ/والرفیقُ أنکرَه/ذکرْتُ ثورةَ(الضِّلّیلْ)/حتَّی بکی الدَّلیل/قلتُ له:لا تبْکِ یا رفیقَ دربی الطَّویل/لا تبْکِ إننا نحاولُ التحْریر/لا نبتغی مُلکاً ولا سریر[۹] (الثلاثاء ۹ نوفمبر۱۹۵۷)» (المقالح، ۲۰۰۴/ ۳: ۱۱۱).

نشانه‌ها علاوه بر بار معنایی خود، باری سنگین از باورها، اندیشه‌ها، اسطوره‌ها و به مفهومی کلی، فرهنگ را به دوش می‌کشند و نشان دهندهٔ پیشینهٔ تاریخی کهن هستند. اینگونه از نشانه‌ها از طریق رمزگان‌های فرهنگی ارزش می‌یابند و خوانندگان را به متن تاریخ و فرهنگ هر جامعه‌ای می‌برند (سجودی و کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۱۳۸). وجود واژگانی همچون «الحزین، رحلتی، الطریق، ثورة، بکی، الدلیل» در چارچوب حوزهٔ نشانه‌شناختی، به خوبی، کارکرد اندوه را ترسیم کرده و حضور واژه ضلّیل «امرؤالقیس» بینامتنیت ادبی را پدید می‌آورد و ذهن خواننده را به سرعت به سمت مقصود شاعر رهنمون می‌سازد. استفاده از تکنیک نقاب، این ذهنیت را برای مخاطب ایجاد می‌کند که جامعه، وی را گمراه می‌داند و شاعر، تأکید دارد که به دنبال تاج و تخت نیست. وی توانسته با حجم اندکی از واژگان و سه بار تکرار واژهٔ «رفیق»، فضای وسیعی از مضمون را برای مخاطب خود ترسیم کند. واژه «تحریر: آزادی‌بخشی»، از تشابه تجربهٔ متن ادبی «ضلیل» و متن فعلی «سیف» حکایت دارد.

در قسمت دوم آمده است: «فی هذه المدینة/أنا حزین/ألا تحسُّ قریتی بأنها معی حزینة؟/تقول لی رفیقتی رومیةُ العینین:/-ما الذی تریدْ؟/-أریدُ أن یکون لی قبرٌ هناک/عند نخْلةٍ یظلّها الجرید/أریدُ ثورةً تغْسلُ عنْ حبیبتی(صنْعا)مهانةَ العبید/أکرهُ أنْ أموتَ مبعداً/أکرهُ أنْ أری البلادْ/الأرْضَ والنساءَ والأوْلاد/یستمْنحون رحْمةَ الجلّاد»[۱۰](المقالح، ۲۰۰۴/ ۳: ۱۱۲-۱۱۳). نخل را می‌توان نماد میهن دانست که با واژهٔ «بلاد» در عنوان مرتبط است. درختی با ریشه‌های محکم در زمین که شاعر به واسطهٔ آن در صدد اثبات هویت و

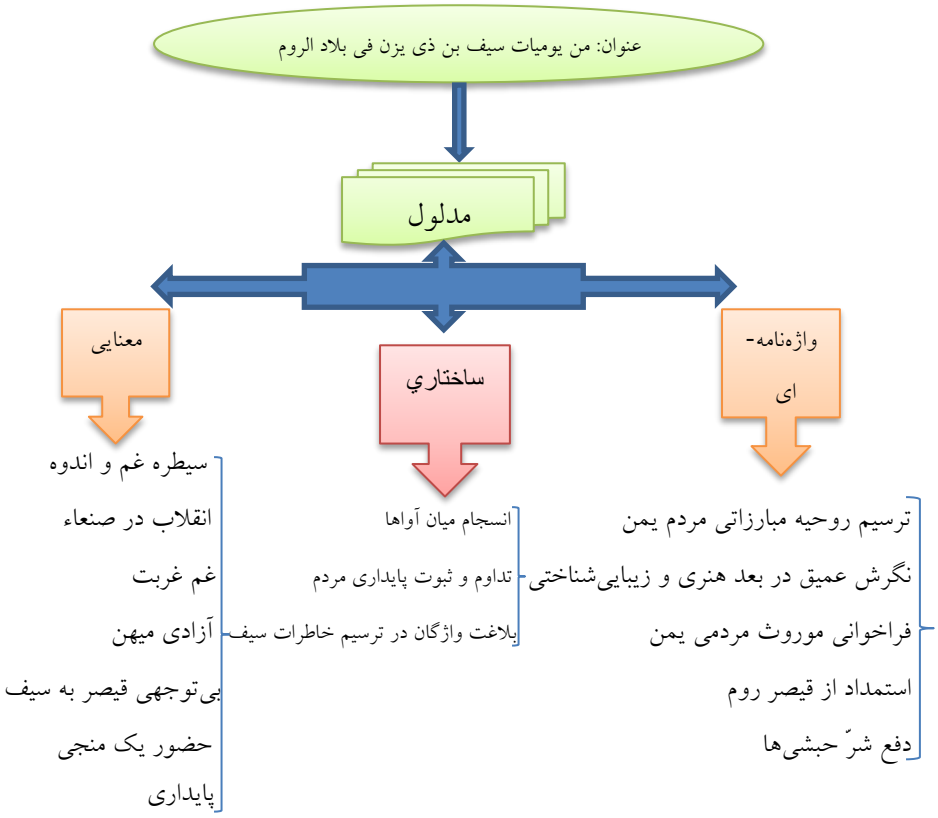
تعلق خاطر به میهن است. با نگاهی به مضمون سطرهای بعد «أکرهُ أنْ أری البلادْ/الأرْضَ والنساءَ والأوْلاد/یستمْنحون رحْمةَ الجلّاد»[۱۱]، قرار گرفتن واژهٔ نخل در کنار چنین مضامینی، بر بار معنایی نخل افزوده و آن را به نماد پایداری مبدل می‌سازد. از سوی دیگر واژهٔ انقلاب در کنار معشوقهٔ شاعر، «صنعاء»، نخل را نماد اصالت و ریشه‌داری عنوان می‌کند. در قسمت بعد شاعر می‌گوید: «سئمْتُ وحْدَتی/قرأْتُ فی سُجونِه/ما حفرَتْ دُموعُ النَّازحِ(الضِّلّیلْ)/منْ أشعارْ/بکیتُ للصَّحراءِ/للخِیام/و لم أزلْ فی الأَسرِ/لاوجْهی ملَکْتُهُ/ولا الکَلام/غرِقْتُ ..ضِعْتُ فی الزِّحَام»[۱۲](*همان*: ۱۱٤). شاعر در اینجا با بهره‌گیری از نقاب امرؤالقیس، از تنهایی خود گلایه می‌کند و به بازخوانی اشک‌ها و اشعار شاعر جاهلی در قصر قیصر روم می‌پردازد. با نگاهی به متن و عنوان آن، می‌توان مجموعه‌ای از واژگان و عبارت‌های متراکم را مشاهده کرد که ریشه در یک حوزهٔ مشخص دارند و همگی به دلالتی معین می‌انجامند. واژگان پیام عنوان برای ابراز دال-هایی گرد هم آمده‌اند که خاطرات را به شخصیت «سیف» پیوند می‌دهند و گویای حجم غربت او می‌باشند و در سه حوزه ذیل خلاصه شده‌اند:

زمان	شخصیت	غربت
یومیات: خاطرات	سیف	سرزمین روم

این سه حوزه، نشان‌گر روابطی است که میان تک‌تک اجزای عنوان ارتباط ایجاد می‌کند. خاطراتی که خارج از چارچوب سرزمین مادری این شخصیت تاریخی رقم می‌خورد. این متن از سه مقطع تشکیل شده که در بلندی و کوتاهی متفاوتند. دلالت عمیق واژگان عنوان در متن قصیده نمود پیدا می‌کند که می‌توان در سه نمودار ذیل ملاحظه کرد:

خاطرات								
السفر: سفر	مهانة: خواری	الصمت: سکوت	العذاب: شکنجه	مبعد: دور	حزین: اندوهگین	دموع: اشک‌ها	التحریر: آزادسازی	بکی: گریست
الغربة والحنین:غم غربت و اشتیاق								
التطواف:گردش	رحلة:سفر	جبال «قاف»:کوه-های «قاف»	جدار الصمت: دیوار سکوت	منازل الأحباب: منزلگاه‌های دوستان	التشرید: آوارگی	أرض الروم: سرزمین روم	صراخی المکتوم:فریاد خاموش من	سجن:زندان	شرید:آواره الأسر:اسارت الخیام:چادرها النازح:دور
المقاومة:پایداری								
التحریر		دماء	سیفی المسحور		الصعود والهبوط	الفجر		أواجه المصیر	

مقایسهٔ این واژگان و محوریت اصلی آنها یعنی خاطرات، غربت، میهن‌دوستی و پایداری، خواننده را به این مطلب رهنمون می‌سازد که خاطرات این شخصیت تاریخی در قالب غم غربت و اشتیاق به میهن مطرح می‌شود، اما دلالت عمیق این واژگان در مقاومت مردان، زنان و فرزندان مرز و بوم شاعر تجلی می‌یابد، سرزمین اشغال شده توسط حبشی‌ها که شاعر درصدد رهایی آن، به واسطه استمداد از شخصیت تاریخی سیف از رومیان است. بنابراین واژهٔ سیف، نمادی از منجی و نجات‌بخش است که آحاد ملت را از بند اسارت، رهایی می‌بخشد. واژه «روم»، از ارتباط عمیق و منسجم میان عنوان و متن می‌گوید. ارتباطی که درصدد آگاهی‌بخشی به مخاطب در اثبات واقعیت متن یعنی سیطرهٔ حزن و اندوه در میهن شاعر و مأرب، انقلاب در صنعا، عدم اهتمام قیصر روم به محنت‌های او، غم غربت و بهای خون‌های ریخته شده در راه آزادی میهن می‌باشد. از سوی دیگر ارتباط عنوان با قصیده، تفسیری است؛ یعنی از نخستین لحظهٔ خوانش متن، امکان تفسیر آنرا برای مخاطب فراهم می‌سازد.



نتایج

– در ترکیب عنوان، واژه‌هایی محذوفند که متناسب با وجود نگران و حیرت‌زدهٔ شاعر است. وجود واژهٔ «یومیات» به صورت جمع و معرفه به اضافه، بر ابهام عنوان می‌افزاید؛ چرا که حوادث روزانه، مجهول و نامشخص است و معلوم نیست حوادث تلخ یا شیرین بوده و چه کیفیتی دارند. از سوی دیگر حضور این واژه به صورت جمع بر کثرت حوادث دلالت دارد.

– عنوان، تکنیک‌هایی نشانه‌شناختی متنوع و ارتباطی تنگاتنگ با ساختار متن قصیده دارد. واژهٔ «یومیات»، مجموعه‌ای از احتمال‌ها را راجع به محتوای این یادداشت‌های روزانه مطرح می‌کند که می‌تواند در متن تجلی‌یافته و زمینه را برای شنیدن تلخ و

شیرین این یادداشت‌ها آماده می‌کند. ارزش‌های نشانه‌شناختی این عنوان همچنین در واژهٔ "سیف بن ذی یزن" و ترکیب اضافی «یومیات سیف» شکوفا می‌شود و توانایی آفرینش ارزش موروث تاریخی و حماسی از این نام تجلی می‌یابد، شخصیتی محبوب و اسطوره‌ای که مسئولیت ورود به میدان پرتنش خطرها و رقم‌زدن سرنوشتی ماندگار را برای خود در حافظهٔ ملت یمن می‌پذیرد؛ بنابراین عنوان در این قصیده، گویای ایفای نقش سرنوشت‌های اثرگذاری است که فضای حاکم بر جامعه را به چالش کشیده و همه چیز مرهون موفقیت آنهاست.

–ساختار عنوان در دو سطح زبانی و معنایی، نشان‌دهندهٔ تجربه شاعر است. سادگی در انتخاب واژگان و حضور آن در حافظه خوانشی را می‌توان بارزترین ویژگی نشانه شناختی این عنوان دانست. در کنار آن، فراخوانی تاریخ و شخصیت‌های تاریخی و ادبی با دلالت و معنای حال حاضر بر غنای آن افزوده است. چنین عنوانی از لحاظ نشانه-شناختی در مسیر رهایی از غم غربت، ظلم، خون و رسیدن به سپیدی و رهایی است. وجود ترکیب اضافی در عنوان و فراخوانی شخصیت سیف، به نوعی رویکرد مثبت در قبال این شخصیت نمادین اشاره دارد. شخصیتی که با کنارزدن حجاب‌های تاریک و ظلمانی، درصدد تداوم رگه‌های امید در وجود هم‌نوعان خود است تا ایشان را رهایی بخشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ای شهر من، در کجا با سرنوشت مواجه می‌شوم؟

۲. معبدهای ماه را در شهر ماتم‌زده مأرب با خود به زیر پلک‌ها بردم (اشک و آه، خوراک من در معبد است).

۳. در پی انقلابی هستم که ذلت بردگی را از معشوق من «صنعا» بزداید.

٤. همسفر من گریست تا جایی که «آنکارا» بر روی چشم‌ها افتاد (از تاب و توان ایستاد).

۵. در زندان‌های او، شعرهایی را خواندم که اشک‌های امرؤالقیس کنده‌کاری بود. برای بیابان و خیمه‌ها گریستم.

٦. از اینکه دور از وطن بمیرم، بیزارم/ دوست ندارم شهرها، سرزمین، زنان و مردان را ببینم که رحمت و شفقت جلاد را طلب می‌کنند. بیزارم از اینکه سربازان ابرهه را ببینم که در منطقه غمدان حرکت می‌کنند.

۷. همسفرم گریست، اما سلطان با شکوه و عظمت، قیصر سرزمین روم، اشک او را نمی‌پسندد و فریاد پنهان مرا نمی‌بیند. مرا از پرواز باز می‌دارد. راه را بر روی من می‌بندد. گرگ‌ها را پیرامون زندان من رها می‌کند و درها را می‌بندد.

۸. و هر شب به هنگام رفتن ابرها، داستان مردان و پایداری را در آسمان سرزمین روم می خوانم. داستان کسانی که از خون‌های خود، بندهای مرگ را برای دشمنان محکم می‌کنند. آنهایی که عار و ننگ را نمی‌پذیرند. سرهایی شریف و گندم‌گون که خواری و چانه‌زنی را بر نمی‌تابند.

۹. معبدهای ماه را در شهر ماتم‌زده مأرب با خود به زیر پلک‌ها بردم (اشک و آه، خوراک من در معبد است). در سفر، نقش آنرا بر روی پیشانی و دیدگان ترسیم کردم. همسفر من گریست. راه، چهره من و او را از یاد برد. همسفر من، او را به خاطر نیاورد. انقلاب امرؤالقیس را به خاطر آوردم، تا اینکه راهنما گریست. به او گفتم: این همسفر طولانی مدت من، گریه نکن. ما در صدد آزادسازی (شهر) هستیم، نه در پی تاج و تخت.

۱۰. در این شهر، اندوهگین هستم. آیا روستای من، احساس نمی‌کند به همراه من غمگین است؟ همراه من با دو چشم رومی می‌گوید: چه می‌خواهی؟ می‌خواهم در آنجا، نزدیک یک درخت خرما و در سایه‌سار یک لیف خرما قبری داشته باشم. در پی انقلابی هستم که ذلت بردگی را از معشوق من «صنعا» بزداید. از اینکه دور از وطن بمیرم، بیزارم/ دوست ندارم شهرها، سرزمین، زنان و مردان را ببینم که رحمت و شفقت جلاد را طلب می‌کنند. بیزارم از اینکه سربازان ابرهه را ببینم که در منطقه غمدان حرکت می‌کنند.

۱۱. بیزارم که ببینم کشور، زمین، زنان و فرزندان، رحمت جلاد را طلب می‌کنند.

۱۲. از تنهایی خود بیزار شدم. در زندان‌های او، شعرهایی را خواندم که اشک‌های امرؤالقیس حکاکی بود. برای بیابان و خیمه‌ها گریستم. همچنان در اسارت هستم. نه آبروی خود را به دست آوردم و نه «زمام» سخن در اختیار من است. غرق شدم... در شلوغی گم گشتم.

منابع و مآخذ

– آذرشب محمدعلی، محمد حسن امین‌مقدسی، شهریار نیازی و موسی بیات (۱۳۹٦ش)، «**نشانه شناسی عنوان قصیده (حفر علی یاقوت العرش) سروده محمدعلی شمس‌الدین**»، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی مشهد، بهار و تابستان: صص۱-۲٦.

– آل مریع، أحمد بن علی (۲۰۱۳م)، **علی الطنطاوی، کان یوم کنتُ، صناعة الفقه والأدب، دراسة فی فن السیرة الذاتیة**، تقدیم: عبدالعزیز الخویطر، الطبعة الثالثة، الریاض: مکتبة العبیکان.

– ابن منظور(۱۹۸۸م)، **لسان العرب**، بیروت: دار صادر.

– أبوجبین، عطا محمد (۲۰۰۴م)، **شعراء الجیل الغاضب**، دار المسیرة للنشر والتوزیع والطباعة، عمان، الطبعة الأولی.

– بخیت، فاطمه، سعید بزرگ بیگدلی, ناصر نیکوبخت، کبری روشنفکر (۱۳۹۲ش)، «**بررسی تطبیقی دلالت عنوان در شعر شش شاعر فارسی و عربی معاصر**»، رسالهٔ دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس: تهران.

– بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸م)، **عتبات، جیرار جینت من النص إلی المناص**، تقدیم: سعید یقطین، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولی.

– جمال، حیدر محمد (۲۰۱۱م)، «**شعریة العنونة، عزالدین المناصرة نموذجاً**»، مجلة الجامعة الإسلامیة، مجلد۱۹،العدد۲: صص۱۲۰۷-۱۲۳٦

– الجمیلی، محمد مطلک صالح (۲۰۱٦م)، **السرد الرسائلی، قراءة فی سیرة الجسد وصهیل المطر الجریح لمحمد صابر عبید**، الطبعة الأولی، عمّان: دار غیداء للنشر والتوزیع.

– حسن، عبدالکریم (۱۹۸۹م)، **لغة الشعر فی زهرة الکیمیاء بین تحولات المعنی ومعنی التحولات**، القاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب، مجلة فصول، المجلد۱، عدد۲،۱: صص ۱۷-۲۹.

– درمش، باسمة (۲۰۰۷م)، «**عتبات النص**»، مجلة علامات فی النقد، عدد٦۱، السعودیة: صص ۳۹-۸۸.

– رحاحلة، أحمد زهیر (۲۰۱۲م) **القصیدة الطویلة فی الشعر العربی المعاصر**، عمان: دار الحامد للنشر والتوزیع.

– الرواشدة، سامح (۱۹۹۵م)، **القناع فی الشعر العربی الحدیث**، دراسة فی النظریة والتطبیق، إربد: مطبعة کنعان.

– الزبیدی، صلاح مهدی ونصرالله عباس حمید (۲۰۱۵م)، «**التکرار وأنماطه فی شعر عبدالعزیز المقالح**»، مجله دیالی، شماره ٦۷: صص ۲٦۴-۲۸۱.

– عامر، رضا (۲۰۱۴م)، «**سیمیاء العنوان فی شعر هدی میقاتی**» مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد ۷، عدد ۲: صص۵۷۷-۵۹۳.

– زعرب، صبحية عودة (۲۰۱۸م)، **تحليل النص الأدبی فی ضوء النظريات النقدية الحديثة**، الطبعة الدولية، عمان: دار مجدلاوی للنشر والتوزيع.

– سجودی، فرزان، کاکه‌خانی، فرناز (۱۳۹۰ش)، «**بازی نشانه‌ها و ترجمهٔ شعر**»، مجلهٔ زبان‌پژوهی، دانشگاه الزهرا، تهران، دوره ۳، شماره ۵: صص ۱۳۳– ۱۵۳.

– عبيد، محمد صابر (۲۰۱۵م)، **التشكيل الجماليّ للخطاب الأدبی الكرديّ –الهوية والمتخيل–**، الطبعة الأولی، عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع.

– الغزامی، عبدالله (۱۹۹۳م)، **ثقافة الأسئلة، مقالات فی النقد والنظرية**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار سعاد الصباح.

– فرج، حميد الشيخ (۲۰۱۳م)، **العنوان فی الشعر العراقی الحديث، دراسة سيميائية**، الطبعة الأولی، لبنان: دار ومكتبة البصائر.

– فضل، صلاح (۱۹۹۲م)، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، العدد۱۶۴، أغسطس، الكويت: وزارة الإعلام.

– مطوی، محمد الهادی (۱۹۹۹م)، **شعرية كتاب الساق علی الساق فی ما هو الفارياق**، مجلة عالم الفكر، العدد۱، يوليو، الكويت: وزارة الإعلام.

– المقالح، عبدالعزيز(۲۰۰۴م)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الثالث، د.ط، صنعاء: من إصدارات وزارة الثقافة والسياحة

سيميائية العنوان فى قصيدة «من يوميات سيف بن ذى يزن فى بلاد الروم» لعبدالعزيز المقالح

امير فرهنگ‌نيا[1]

الملخص

العنوان هو إحدى الشيفرات المؤثرة فى النص والذى يعرّف المتلقّى بادئ ذى بدء على الرموز والعلامات الموجودة فى الكلمات والصور. الشيفرة التى تكون اختيارها للقصيدة إحدى المراحل الهامة والحساسة لكلّ شاعر فى إنشاد الشعر وتحكى عن سيطرة تجربته الشاملة فى العلاقة مع المتلقى وبمثابة مفتاح لدخول المخاطب فى فضاء النص واحتلّت قسماً من دراسات السيميائيين. إنّ العنوان يجعل القارئ يفكّر بغية تلقّيه من النص وفهمه الدقيق ويرسم لنفسه فضاءً شاملاً من النص ورسالته. فى سياق متصل يساعد الشاعر اليمنى المعاصر عبدالعزيز المقالح القارئ على الفهم الأفضل لمضمون القصيدة وذلک عبر اختيار كلمة «يوميات» وشخصية تاريخية لعنوان القصيدة والتى تقدّم المضامين التى هو (الشاعر) بصددها. يسعى هذا المقال إلى معالجة سيميائية العنوان ودراسة وظائفه فى مضمون القصيدة وفقاً للمنهج الوصفى التحليلى. تبين دراسة عنوان هذه القصيدة فى المستوى المعجمى عن غنى الموروث الشعبى اليمنى وجذوره وتحكى عن نظرة الشاعر العميقة فى الجانب الفنى والجمالى وفى المستوى النحوى تتمّ الإشارة إلى التلاؤم بين الأصوات فى العنوان والعلاقة الصوتية الناشئة عن تكرار الحروف خاصة حرف الهجاء الأخير وتدلّ على أنّه بمثابة منجٍ يسعى إلى أن يعرّض حياته للخطر وينقذ الشعب من الكدح وفى المستوى الدلالى تسيطر علاقة عميقة ومتماسكة بين العنوان والنص. العلاقة التى تكون بصدد توعية المخاطب فى إثبات واقع النص، أى سيطرة الحزن والهمّ والاغتراب وتحمل الكدح والمحنة فى سبيل حرية الوطن.

الكلمات الرئيسة: سيميائية العنوان، الشعر اليمنى المعاصر، عبدالعزيز المقالح، سيف بن ذى يزن.

١- أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتى

The semiotics of the title in the poem “the diary of Saif Bin Ziyazan in the Roman world” by Abdulaziz al-Maqalah

[1]Amir Farhangnia, Department of Arabic Language and Literature, Letter and Human Sciences, Shahid Beheshti University

Received: 28-07-2019 Accepted: 29-10-2019

Abstract

One of the most effective codes in a text is the title, which introduces the audience to the images as well as the signs and symbols encoded in the vocabulary at the beginning. Choosing a title for an ode is an important and sensitive stage in poetry and reflects the poet’s outlook and experience in relation to the audience. The study of the audience's input in the text is a part of semiotic investigations. The title puts the reader in a position to think about the text and precisely understand and conceive the overall context and the message. In the same vein, AbdulAziz, the contemporary Yemeni poet, chooses the term "the diary" and a historical figure so as to present his main theme and to help the reader better understand the content of the ode. The results indicate a deep relationship between the title and the text of the studied ode. Also, the poet has successfully linked the terms as well as the structural and the semantic fields of the text to the reader. The function of the title of his ode is to express the theme of the stability of the Yemeni people against colonial oppression. Studying the title of this story at the glossary level reveals the richness of Yemeni folk heritage and its deep roots. The results point to the poet's profound skill in artistic and aesthetic features. At the structural level, the harmony between the voices in the title, the harmony of creation, and the phonetic link in the title are characterized by the repetition of the letters and the last syllable, implying that a savior still seeks to endanger his life to release people from their suffering. At the semantic level, there is a deep and coherent relationship between the title and the text. This tight link serves to prove to the audience the truth of the tenets of the text; that is, the domination of sorrow, homesickness, and incurrence of suffering for the freedom of the homeland.

Keywords: Semiotics of the title, Contemporary Yemeni poetry, Abdulaziz al-Maqalah, Saif bin Ziyazan.

1- Corresponding Author Email: a_farhangnia@sbu.ac.ir

Contents

1- Status of symbol and myth of birds in the resistance literature: A case study of the lyrics of Samih al-Qasim
2- Analysis of "Alquarib" written by Najib Killany on the basis of Barthes quintuple mysteries
3- Critical discourse analysis of the quadriparitite "Al-Khusuf" based on Norman Fairclough's theory
4- The semiotic analysis of images on the cover of Ebrahim Nasr-Allah's anthology
5- An analysis of the starting scene of the novel "Al-Las va Al-Kelab" by Najib Mahfouz
6- Semiotic analysis of the ballad 'Belgique' by Nazar Qobbani based on the Michael Reifatore's exploratory reading theory
7- The sociological criticism of Ala Asvani's novel "Chicago" based on the theory of generative structuralism
8- The study of the counter-anticipatory decentralization techniques in the children's stories of Yaghoub Al-Sharoni
9- Post-colonial criticism of the novel 'Ghadan Youmon-Jadid' by Abdol Hamid ibn-eHadouqa: A case study of Ethnicity
10- Existentialist analysis of Omar as the first personality of the novel Al-Shahaz (beggar) by Najib Mahfouz
11- Positive psychoanalysis of the poetry of Khalid Abu Khalid
12- The semiotics of the title in the poem "the diary of Saif Bin Ziyazan in the Roman world" by Abdulaziz al-Maqalah

Addresss
Iran-yazd
Yazd University Faculty of Foreign Languages
Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir
http://mcal.yazd.ac.ir
Telephone: 0098-35-31232433
Fax: 0098-35-31232096

The Journal
of
New Critical Arabic Literature

Yazd University

Faculty of Foreign Languages

Fall and Winter 2020
No. 19
Ninth Year

In The Name

Of God