بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی

نقد ادب معاصر عربی

سال دهم، شمارۀ بیستم پیاپی و هجدهمین شماره علمی

بهار و تابستان ۱۳۹۹

دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم، شمارۀ بیستم پیاپی و هجدهمین شماره علمی
بهار و تابستان ۱۳۹۹
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 بتول مشکین‌فام : دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر محمد خاقانی اصفهانی: استاد دانشگاه اصفهان
دکتر فرامرز میرزایی: استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر انسیه خزعلی: دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر رضا افخمی: دانشیار دانشگاه یزد
دکتر حجت رسولی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر حسین کیانی: دانشیار دانشگاه شیراز
دکتر فاطمه قادری: دانشیار دانشگاه یزد
دکتر وصال میمندی: دانشیار دانشگاه یزد

مشاوران علمی این شماره:

دکتر سجاد اسماعیلی	عضو هیأت علمی دانشگاه بین المللی امان خمینی
دکتر سردار اصلانی	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر رضا افخمی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر علی افضلی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر خداداد بحری	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس
دکتر علی بیانلو	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر نورالدین پروین	عضو هیأت علمی مجتمع آموزش عالی شهید محلاتی (ره)
دکتر علی اصغر روان شاد	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر تورج زینی وند	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر محسن سیفی	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر پیمان صالحی	عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام
دکتر علی صیادانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر بهنام فارسی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر بهروز قربان زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر مصطفی کمالجو	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر حسین کیانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر حسن گودرزی لمراسکی	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر بتول محسنی راد	عضو هیأت علمی دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر اویس محمدی	دانشجوی دکتری دانشگاه تهران
دکتر حمیدرضا مشایخی	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر علی اکبر ملایی	عضو هیأت علمی دانشگاه رفسنجان
دکتر زهره ناعمی	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر علی نجفی ایوکی	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر روح اله نصیری	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان

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
تحلیل زمان روایی رمان "مملکة الغرباء" اثر الیاس خوری، براساس دیدگاه روایتی ژرارژنت مهین حاجی‌زاده، مهناز خازیر	۱
نقاب ابوذر غفاری در شعر معین بسیسو ابوالحسن امین مقدسی، سمیرا فراهانی	۲۵
بررسی اشتغال زنان در رمان "عباد الشمس" سحر خلیفه (بر اساس نظریهٔ توانمندسازی زنان) محمود آبدانان، کبری روشنفکر، فاطمه عارفی فرد	۵۱
خوانشی آدلری از داستان «خلیل کافر» اثر جبران خلیل جبران (آسیب‌نگاری روان خلیل) امید جهان بخت لیلی، سمیّه پرماس	۷۷
بررسی مضامین رئالیستی متأثر از نگرش اسلامی در نمایشنامه «حبل‌الغسیل» علی احمد باکثیر مریم قمری، صدیقه زودرنج	۱۰۳
تحلیل داستانک «اللغة الأخری» اثر جبران خلیل جبران، از منظر نمادشناسی مینا عربی، زهره قربانی مادوانی	۱۳۳
تحلیل کاریکلماتور در شعر «أحمد مطر» و استراتژی‌های بیانی آن حسین مرتضایی، محسن سیفی، علی نجفی ایوکی	۱۵۷
وارونگی تقابل اسارت و آزادی در مجموعهٔ «دمشق الحرائق» اثر «زکریا تامر» با نگرشی شالوده شکنانه (بررسی موردی دو داستان کوتاه وجه القمر، موت الشعر الاسود) صلاح الدین عبدی، اکرم ذوالفقاری	۱۸۱
خوانش ناتورالیستی رمان «بین القصرین» اثر نجیب محفوظ محمود حیدری	۲۰۷
رسالت باورهای عامیانه در رمان «ریح الجنوب» با تکیه بر تابو و خرافه جمشید قاسمی، فاطمه قادری، رضا افخمی عقدا، محمدعلی سلمانی مروست	۲۳۵
کارکرد ساختار ادبی و اجتماعی رمان «فئران أمی حصهٔ» اثر السنعوسی در بازتاب درونمایه فرقه‌گرایی بتول باقرپور ولاشانی، انسیه خزعلی	۲۶۱
سبک‌شناسی قصیده «تحدی» اثر معین بسیسو (سطح آوایی، صرفی و نحوی) وحید میرزائی، نرگس انصاری	۲۸۳

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

تحلیل زمان روایی رمان "مملكة الغرباء" اثر الیاس خوری، براساس دیدگاه روایتی ژرارژنت

مهین حاجی‌زاده[۱]، دانشیار، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مهناز خازیر، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

"الیاس خوري" به عنوان نویسنده‌ای آوانگارد و صاحب سبک پسامحفوظی شناخته می‌شود؛ رمان او "مملكة الغرباء" داستانی سیاسی- عاشقانه است که عنصر زمان روایت، در ساختار روایی این رمان، مؤلفه‌ایی قابل توجه به شمار می‌رود. کامل‌ترین تئوری که در تکوین زمان روایی در حوزهٔ روایت‌شناسی مطرح شده است، نظریه‌ی "ژرار ژنت" فرانسویی است که وی نظریهٔ زمان در روایت خود را در سه محور نظم، تداوم و بسامد مطرح می‌سازد. این جستار با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی درصدد بررسی مؤلفه‌های زمان روایی رمان "مملكة الغرباء" براساس نظریه‌ی ژرار ژنت است تا به میزان تطبیق این مؤلفه‌ها بر ساختار زمان روایی رمان دست یابد و هدف نویسنده از کاربست آنها را متوجه شود. بررسی زمان روایت نشان می‌دهد که روند روایت در این رمان بر اساس شکست زمان و پیش‌نگری و پس‌نگری‌های نامتناسب می‌باشد همچنین ساختار زمان روایت ساختاری مدور است که از طریق استمرار گذشته در حال و تکرار حوادث از طریق تاریخ بیان می‌شود. "الیاس خوري" با استفاده از تکنیک هنری توانسته به بیان روایت‌های گذشته‌نگر و آینده‌نگر بپردازد. او با استفاده از درنگ توصیفی، توصیف، اعمال نثر شاعرانه و افعال انشایی، سرعت روایت را کند می‌کند و با کارگیری حذف و تلخیص برای سرعت بخشیدن به روایت تلاش می‌کند.

کلیدواژه‌ها: زمان روایی، ژرار ژنت، الیاس خوري، مملكة الغرباء.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Hajizadeh@azaruniv.ac.ir

مقدمه

روایت‌شناسی از علومی می‌باشد که در سال‌های اخیر، کانون توجّه بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی در سراسر جهان بوده‌است. این علم، به تحقیق و بررسی در زمینهٔ تحلیل روایت به‌ویژه اشکال روایت، انواع روایی، استنباط قواعد داخلی انواع ادبی و استخراج نظم حاکم بر آنها و ساختارهایشان می‌پردازد و به دنبال شناخت سبک، ساخت، و دلالت‌ها در متن روایی است (ابراهیم، ۲۰۰۵: ۷-۹). در واقع روایت، بازگویی قصه در برهه‌ای از زمان توسط راوی است. نظریهٔ روایت از دیرباز به عنوان ابزاری برای تحلیل متون روایی مورد استفاده قرار گرفته و کسانی مانند تودوروف، لوی اشتروس، برمون و گریماس، با درآمیختن عناصر تحلیلی ساختارشناسان پیشین و بهره‌گیری از رویکردهای نوین زبان‌شناسی، شیوهٔ خود را برای بررسی عناصر داستان و قوانین ترکیب این عناصر ارائه داده‌اند.

زمان، عنصری از عناصر اساسی رمان است که فن داستان بر آن استوار شده؛ بنابراین اگر ادبیات هنری، زمانی تلقی شود؛ داستان بیشترین اتصال را با زمان دارد (قاسم، ۲۶:۱۹۸۴). به بیان دیگر، نقش زمان در روایت آن‌قدر پراهمیت است که به عقیدهٔ ناقدان حوزهٔ روایت شناسی، روایت به عنوان فنی زمان‌مند، از وابسته‌ترین ژانرهای ادبی به عنصر زمان محسوب می‌شود؛ حتی شاید بتوان گفت که روایت عین زمان است (زكريا القاضي، ۱۰۴:۲۰۰۹). در میان نظریه‌پردازان روایت، جامع‌ترین بحث در حوزه ناهماهنگی میان زمان داستان و زمان متن از آنِ «ژرار ژنت» است (ریمون کنان، ۱۳۷۸: ۶۴). او در" کتاب گفتمان روایی"، سه عامل مهم را در ساختار روایی از یکدیگر متمایز می‌کند: نقل، داستان و روایت. منظور وی از نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است؛ اما داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و روایت نیز همان عمل روایت کردن است (اخوت، ۱۳۷۰: ۲۴-۲۵).

در این پژوهش سعی بر آن است که ساختار زمانِ رمان "مملكة الغرباء" اثر رمان‌نویس لبنانی، "الياس خوري"، بر اساس نظریه‌ی روایت‌شناسانهٔ ژنت نقد و بررسی شود و به سؤال‌های زیر پاسخ داده شود:

۱- کدام یک ازمؤلفه‌های نظریهٔ ژنت در باب زمان روایی، قابل تطبیق بر این رمان است؟

۲- نویسنده برای کاربست عنصر زمان در داستان چه تکنیک‌هایی را به کارگرفته است؟

۳- نویسنده با کاربست این مؤلفه‌ها در رمانش چه هدفی را دنبال می‌کند؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های چندی در زمینهٔ روایت شناسی و تحلیل زمان روایی انجام پذیرفته که به تعدادی ازآن‌ها اشاره می‌شود. در حوزهٔ ادبیات عربی؛ پژوهشی تحت عنوان «بررسی مولفه‌های نظم و تداوم و بسامد در رمان "ذاكرة الجسد" اثر "احلام مستغانمي"» است که توسط علی اصغر حبیبی به نگارش در آمده و در مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ۱۰: ۱۳۹۳ به چاپ رسیده است. نگارنده در این پژوهش، به بررسی مولفه‌های زمان پرداخته و به این نتیجه رسیده که رمان شامل دو روایت، یکی در زمان گذشته و دیگری در زمان حال است و مستغانمی در استفادهٔ مناسب از کارکردهای روایی زمان به خوبی عمل کرده و توانسته به صورتی ماهرانه بستر مناسبی را برای نزدیک‌شدن خواننده به لایه‌های پنهانی ذهنیت شخصیت اصلی فراهم آورد. حسن گودرزی لمراسکی و علی باباپور در مقالهٔ «بررسی رابطهٔ زمان و جذابیت در روایت "الافق وراء البوّابة" از غسان كنفاني» منتشر شده در مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۲۵: ۱۳۹۱ به این نتیجه رسیده‌اند که نویسنده با استفادهٔ مناسب از تمامی انواع زمان و چیدن کنش‌های روایت، یکی از بهترین پیرنگ‌ها را بر اساس بازی با مؤلفه‌های زمان در روایتش، مطرح کرده و آن را برای خواننده جذاب نموده است. پژوهشی نیز تحت عنوان «شگردهای روایت زمان در ادبیات پایداری فلسطین» توسط فرامرز میرزایی و مریم مرادی به رشته تحریر درآمده و در کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال اول، شمارهٔ ۲: ۱۳۹۰ به چاپ رسیده است. نگارندگان در این پژوهش، به بررسی مؤلفه‌های مختلف زمان روایی و آرایش‌های زمانی در دو رمان "رجال الشمس" و"ما تبقي لكم" پرداخته‌اند.

با وجود پژوهش‌های صورت‌گرفته، تاکنون پژوهشی در زمینهٔ آثار "الياس خوري" خصوصاً تحلیل عنصر زمان بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت صورت نگرفته؛ از این‌رو، جستار حاضر به بررسی این موضوع اختصاص یافته است.

معرفی داستان

"مملكه الغرباء" عنوانی است که "الياس خوري" برای رمان خود برگزیده، او در این رمان رابطهٔ آدمی و جامعه را محور اندیشهٔ خود قرار می‌دهد. این رمان شکل تنهایی و انزوای فلسطینیانی که غربت و غربت‌زدگی تقدیر آن‌هاست را به تصویر می‌کشد. انسانی سرگردان و آشفته از اتفاقات تلخ در پی پیدا کردن هویت از دست رفته در ویرانه‌های باز مانده از جنگ است و عنوان رمان تا حدی این مفهوم را برای خواننده مبرهن می‌سازد. این رمان دنیای پر آشوب و اضطراب نسلی را به نمایش می‌گذارد که ناخواسته در گرداب جنگ و سیاست‌های ناشی از آن فرو افتاده و امروز نیز شاهد دستاوردهای این جبر ناخواسته است. بی‌شک این رمان نمادی از یک چرخهٔ سیاسی و اتفاقات جنگ است.

تعدادی از شخصیت‌های داستانی همچون "وداد چركسي"، "فيصل" و "علي ابوطوق"، فلسطینیانی هستند که تحت تأثیر جنگ قرار گرفتند. وقایعی که در این رمان رخ می‌دهد در راستای حوادث و تجربیات شخصی نویسنده است و از واقعیتی به نام کشتار «صبرا» و «شاتیلا» پرده بر می‌دارد. مسائل دیگری همچون مسئلهٔ هویت، عشق و سایر ماجراهای فرعی دیگر را مطرح می‌سازد که اغلب مجسم‌کننده و مؤثرند و در بافت و ساختار رمان به هم متصل‌شده‌اند.

زمان در روایت

میان زمان و روایت، رابطه‌ای دوسویه حاکم است؛ بدین معنا که زمان از روایت و روایت از زمان به وجود می آید؛ به همین جهت، زمان مهم‌ترین عامل تشکیل دهندهٔ روایت به شمارمی‌رود (صاعی و دیگران،۱۳۹۳: ۹۴). هر روایت در فاصلهٔ آغاز و پایان دو زمان دارد: زمان چیزهایی که بیان می‌شود و زمان بیان‌کردن، یعنی زمان دال و زمان مدلول. (احمدی،

۲۷۳:۱۳۹۲) برای مثال "الياس خوري" در رمان "مملكة الغرباء" با مکانیزم‌هایی همچون تسریع زمان، تاریخ چند دهه را در حجمی محدود به خواننده عرضه می‌کند. در اینجا زمان دال، تاریخ چند دههٔ لبنان است و زمان مدلول زمانی است که لابه لای صفحات رمان محدود شده است. در رمان به طور مستقیم به زمان دال اشاره می‌شود و فحوا و مضمون رمان، آشکارا به فجایع فلسطینی‌ها اشاره می‌کند. آنچه در بحث زمان اهمیت دارد، زمان مدلول یعنی نحوهٔ ارائهٔ زمان دال در فضای محدود روایت است که با شیوهٔ روایت رمان در هم تنیده و تنگاتنگ می‌باشد.

روایت رمان "مملكة الغرباء"، از سال ۱۹۹۱م یعنی اواخر این قرن آغاز می‌شود و راوی به زمان گذشته یعنی زمان اولیهٔ تاریخ و زمان حضرت مسیح بازمی‌گردد. ساختار زمانِ رمان به صورت مدور می‌باشد که در آن، پایان داستان با آغازِ آن منطبق است و از طریق استمرار گذشته در حال و تکرار حوادث از طریق تاریخ، بیان می‌شود (القصراوي، ۲۰۰۴: ۷۷) و آغاز و پایان رمان با هم ارتباط دارند. حکایت رمان او تودرتو است و با این تودرتویی ناگزیر همه چیز در هم پیچیده می‌شود. همه چیز در چهره‌های منکسر و آینه‌های متعددِ تکه تکه شده، بازنمایی می‌شود و این شکستگی به موازات جنگ و خرابی، همهٔ مدلول‌ها را به سوی جنگ و پرسش از چرایی جنگ به‌پیش می‌برد تا به طور طبیعی زمان هم دستخوش این شکستگی شود. سال‌های ۱۹۶۲، ۱۹۸۸، ۱۹۶۶، ۱۹۷۶، ۱۹۸۶م، تاریخ فجایعی می‌باشد که بر مردم گذشته است؛ فجایعی که بر مرجع بیرونی و مشخصی همچون جنگ داخلی لبنان و مسألهٔ فلسطینی‌ها در لبنان اشاره دارد. سال‌هایی که در رمان ذکر شده است:

سال	صفحاتی که سال در آن ذکر شده است	رخدادها
۱۹۲۰	۲۷	آوردن وداد به همراه تعدادی از دختران، جهت فروش در بازارهای بیروت
۱۹۴۰	۶۷	فرار جرجی راهب از صومعه و زندگی در یکی از محلات قدس
۱۹۴۶	۶۴	یافتن جسد جرجی راهب
۱۹۴۸	۱۵	فاجعه‌ی فلسطین
۱۹۵۸	۳۰، ۱۰۸، ۳۰	جنگ داخلی لبنان، رفتن ودیع السخن به اسرائیل
۱۹۵۹	۱۰۷	رفتن ودیع السخن به فلسطین
۱۹۷۲	۶۶	قتل کمال ناصر شاعر فلسطینی در بیروت
۱۹۷۵	۱۱۰	جنگ داخلی لبنان
۱۹۷۶	۹۴، ۱۱۵	۹ ایار و فرار وداد از بیمارستان و مرگ او، ورود کتائبی‌ها به خانه‌ی نبیله وکشته شدن خانواده‌ی او
۱۹۸۱	۲۷	اولین باری که راوی با اسرائیلی‌ها روبه رو می‌شود
۱۹۸۲	۱۶، ۳۲، ۱۶، ۳۲، ۳۴، ۱۰۵	حمله‌ی اسرائیل به فلسطین، کشتار صبرا و شاتیلا، تبدیل مرکز تحقیقات فلسطین به مقبره، مرگ علی ابو طوق، ۱۶ ایلول کشته شدن خانواده‌ی فیصل
۱۹۸۴	۱۲۲	۶ شباط بازگشت علی ابو طوق به بیروت
۱۹۸۵	۱۷	حصاربندان اردوگاه شاتیلا
۱۹۸۶	۱۱۶، ۱۱۶	حصاربندان اردوگاه فلسطین و قتل نبیلهٔ السلباق
۱۹۸۷	۸۹، ۸۹، ۱۰۲	۱۴ آذار اولین روزی که حصاربندان اردوگاه تمام شد،کشته شدن علی ابو طوق، کشته شدن فیصل
۱۹۸۸	۹۶، ۱۱۰	رویارویی راوی با سلمان رشدی در لندن، جستجو برای یافتن دبیرستان راعی صالح. تبدیل شدن نیروهای کتائبی به نیروهای لبنانی

به نظر می‌رسد که نویسندهٔ رمان خود را در چارچوب یک ساختار زمانی نگنجانیده و همواره قصه‌ای در درون قصه‌ای دیگر وارد می‌شود، به گونه‌ای که داستان مرکزی در تکوین و تشکیل زمانش، قصه‌های فرعی را نیز در بر می‌گیرد. "الیاس خوري" این تکنیک را نیز در رمان خود به کار برده و در قالب پیرنگ مرکب در مرحلهٔ تکوین داستان اصلی، که بازگویی خاطرات خود با مریم است، داستان‌های دیگری را که در آغاز به نظر می‌رسد داستانی فرعی باشند، به کار می‌بندد؛ اما با روند روایت، این داستان‌ها به عنوان حکایت اصلی نمایان می‌شوند. و بالتبع از زمان حکایت این داستان‌ها نیز برای پیشبرد زمان اصلی مدد می‌جوید. دیگر نکتهٔ حائز اهمیت این است که جهان بیرونی به رغم تکثر خود و هم زمانی با برهه‌های تاریخی دیگر همچنان زنده و تراژیک در رمان حضور دارد.

تحلیل رمان بر اساس زمان روایی ژرار ژنت

بنابر تحلیل ساختارگرایان، به ویژه «ژرار ژِنت» هر متن روایی، دو زمان دارد: ۱.زمان داستان ۲.زمان متن. زمان داستان رابطه‌ای گاه‌شمارانه میان حوادث داستان است؛ بدین گونه که در اصل، رخ داده و زمان متن یا روایت، چگونگی جایگزین‌کردن این حوادث در متن است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۸). زمانِ روایت، به شکلی نامرئی میان سه دورهٔ زمانی گذشته، حال و آینده در حرکت است (مرتاض، ۲۰۲:۱۹۹۸). در ادبیات مدرن، این توالی و نظم زمانی کمتر مورد توجه واقع می‌شود. نویسنده با کارکرد گونه‌های پیچیدهٔ زمان که سیر خطی داستان در آن نادیده گرفته شده و گذشته، حال و آینده را به هم می‌ریزد، به خلق آثار زمان پریشی می‌پردازد که زمان وقوع رخدادها با زمانی که در متن به آنها اختصاص داده شده، برابری نمی‌کند. در این میان رمان "مملکة الغرباء" به واسطهٔ پردازش و ارائهٔ رویدادها در قالب خاطرات راوی، از جمله آثار برجسته‌ای است که نویسنده در آن سیر خطی و طبیعی زمان را شکسته و با گذشته‌نگری و آینده‌نگری‌های پی در پی شکاف عمیقی را در روایت خود ایجاد کرده است. ژرار ژنت در زمینهٔ زمان روایی سه نوع رابطه را بین زمان متن و زمان داستان مطرح نموده: نظم، تداوم، بسامد.

نظم

نظم، ترتیب بیان روایت است که توالی زمانی رویدادها را مورد توجه قرار می‌دهد. به بیان دیگر عبارت است از رابطهٔ توالی رویدادها در داستان و ترتیب‌شان در روایت. در صورتی‌که این رابطه و ترتیب مورد توجه قرار نگیرد، نظم غیرتقویمی یا زمان‌پریشی به شمار می‌آید (زیتونی، ۵۰:۲۰۰۲). ساختار نظم روایی رمان "مملکه الغرباء"، با انحراف از نظم و توالی منطقی وقوع رخدادها شکل گرفته و بر اساس زمان پریشی به مخاطب ارائه می‌شود. روایت‌پردازی این رمان به صورت گذشته‌نگری‌های نامنظم می‌باشد که از مهم‌ترین مشخصه‌های زمان پریشی در این روایت است. البته گاهی به صورت آینده‌نگری نیز ارائه می‌شود که این نوع روایت سبب خروج از نظم عادی و سیر خطی رخدادها از سوی نویسنده است. این گسست‌های زمانی که از سوی نویسنده ارائه می‌شوند، نشانی

از دنیای آشفتهٔ راوی و بالتبع آن ذهن مضطرب نویسنده است. نویسنده با گذشته نگری‌های مدوام در پی آن است تا ذهن مخاطب را به زندگی آرام و بی دغدغهٔ "وداد" ببرد و نشان دهد که در طول جنگ بصورت ناخواسته اثرات نامطلوبی بر زندگی و حتی ذهن و روان شخصیت‌ها وارد شده است؛ بطوریکه حتی نمی‌توانند آرزوی رهایی از وضعیت موجود را داشته باشند و ناچارند به فراموشی و حتی مرگ تن دهند.

رمان با جملهٔ «قلتُ لها إنَّني أشمُّ رائحةَ الذكريات» (خوري، ۱۹۹۳: ۱) آغاز می‌شود، این جمله نشان می‌دهد که نویسنده به دنبال بهانه‌ای برای گریزهای مداوم او از زمان و گریز از واقعیت است و این امر گسترش دامنهٔ تخیل روانی و پیچیدگی هر چه بیشتر روایت‌های این رمان را درپی دارد. آنچه این رمان را از لحاظ عنصر زمانی متمایز می‌سازد تداخل درهم‌تنیدهٔ دو زمان حال و گذشته است که در بیان خاطرات راوی نمایان می‌گردد. جهت آگاهی هر چه بیشتر از نحوه‌ی ارائه‌ی زمان‌پریشی در این رمان به شواهدی از رمان اشاره می‌شود.

زمان‌پریشی طبق دیدگاه ژنت به دو دسته تقسیم می‌شود:

گذشته‌نگری

رویدادی در داستان زودتر رخ دهد؛ اما در متن دیرتر بیان شود. یعنی نویسنده‌ای در رمان خود، از سیر خطی داستان دور می‌شود و به عقب باز می‌گردد، تا حوادثی که در گذشته اتفاق افتاده است را به یاد آورد (ریمون کنان، ۶۵:۱۳۸۷). بر اساس دیدگاه ژنت گذشته‌نگری دارای سه نوع است:

الف) گذشته‌نگری بیرونی: در این نوع گذشته‌نگری روایت به قبل از شروع داستان برمی‌گردد. بازگشت زمانی بیرونی، رخدادهایی را بازنمایی می‌کند که پیش از آغاز خط اصلی داستان اتفاق افتاده است (قاسمی‌پور، ۱۳۵:۱۳۸۷). نویسنده در چند سطر به نحوهٔ دیدار خود با مریم و چگونگی آشنایی با یکدیگر در آن شبِ بخصوص سخن می‌گوید: "التقيتُ بها،كان ليلٌ وكانت بيروت. التقينا عَلى شرفةٍ مُعلّقةٍ فوقَ البحرِ. كنت عائداً من غورِ الأردن، رائحتي مبلّلةٌ بالتَّعب، وعلى رأسي غبارٌ من أرض فلسطين. وكانت هناك." (خوري، ۱۹۹۳:

۲) نویسنده در صفحهٔ اول به این شب و نحوهٔ آشنایی اشاره نکرده و تنها از گفتگویش با مریم، توصیف او و اینکه در کنار ساحل با هم قدم می‌زنند، سخن می‌گوید. نویسنده بعد از معرفی مریم و اشاره به مکان گفتگویشان، به نحوهٔ آشنایی با او اشاره می‌کند؛ این آشنایی به نقطهٔ آغاز رمان برنمی‌گردد، بلکه به قبل از آن مربوط می‌شود. به همین دلیل می‌توان به گذشته‌نگری نویسنده پی برد.

نمونهٔ دیگر از گذشته‌نگری بیرونی هنگامی است که زمان حال رمان به سال ۱۹۲۰م، زمانی که "وداد چرکسي" به لبنان می‌آید، اشاره می‌کند. زمان این گذشته‌نگری نسبت به زمان متن که مربوط به سال ۱۹۹۱م است، بسیار طولانی و به قبل از زمان شروع رمان بر می‌گردد: "إنَّها (شركسيّة، انظر)، قالت مريمُ. كانت الدّميةُ شركسيّة، هكذا كان النَّاسُ يرونَ الشَّركسيَّات، شقراوات الشَّعرِ بأجسادٍ بيضاء تميلُ إلى اللَّونِ الوردي.... كان ذلكَ سنةُ ١٩٢٠، سنةُ إعلانِ دولةِ لبنان الكبير" (خوري، ۱۹۹۳: ۲۴) نویسنده زمانی که با شخصیت مریم در حال گفتگو و قدم زدن و ابراز احساسات عاشقانه است، به ناگاه به سال ۱۹۲۰م رجوع می‌کند و مریم و زمان حال را به وداد و سال ۱۹۲۰م پیوند می‌دهد.

"الياس خوري" به یک بار استفاده از این شیوه در رمان خود اکتفا نمی‌کند و پیوسته این شیوه را به کار می‌برد. از موارد دیگر می‌توان به کشته‌شدن شاعر فلسطینی "کمال ناصر" در سال ۱۹۷۲ اشاره کرد: "وهي مرميّةٌ على الخطِ الأخضرِ الذي كان يفصلُ بيروت عن بيروت وكأنّها مصلوبةٌ، مثل كمال ناصر، الشاعر الفلسطيني الذي قَتلوهُ في بيتهِ في بيروتَ عام ١٩٧٢، وصلبوهُ على الأرضِ، وأفرغوا الرَّصاصَ في فمهِ" (*همان*: ۶۶) با توجه به اینکه زمان داستان مربوط به سال ۱۹۹۳ است می‌توان به این نتیجه رسید که نویسنده با استفاده از تکنیک "فلش بک" زمان داستان را بیست سال به عقب بر می‌گرداند و سبب ابهام خواننده می‌شود.

ب) گذشته‌نگری درونی: بیان رخدادی است که به لحاظ تاریخی بعد از حادثهٔ اصلی اتفاق افتاده و به زمانی قبل‌تر در داستان بازمی‌گردد که در درون داستان اصلی قرار دارد. (لوته، ۷۳:۱۳۸۶)

در جای جای رمان، نویسنده برای افزایش ابهام و پیچیدگی روایتش، برانگیختن حس کنجکاوی در خواننده و در نهایت جذابیت هر چه بیشتر روایتش رخدادها و احساسات شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان را دوباره به تصویر می‌کشد. او بعد از روایت نحوهٔ کشته‌شدن "علي ابوطوق"، به معرفی وی و نحوهٔ آشنایی باهم می‌پردازد. نویسنده با بکارگیری تکنیک گذشته‌نگری درونی سعی دارد جنبهٔ دیگری از شخصیت "علي ابوطوق" را برای خواننده نمایان کند؛ گویا هنوز مرگ علی اتفاق نیافتاده است: "كانَ علي أبو طوق صديقي. سنواتُ الحربِ الأهليةِ قَضيناها معاً، في الخنادقِ والبردِ والموتِ وتحتَ مطرِ القذائفِ. ثمَّ افترقت خُطانا، .." (خوري، ۱۹۹۳: ۱۰۲).

نویسنده در جای دیگر از زبان راوی بار دیگر به ابتدای رمان بر می‌گردد: "أمّا نحن فنروي حكاياتهم. فلأُحَدِّدْ. أنا أتكلَّم عن امرأةٍ واحدةٍ اسمها مريم. هذه المرأة هي التي أخذتني إلى خطوط التَّماسّ في بيروتَ، حيثُ شاهدتُ كلّ ذلك الخراب الذي صَنعناه، ثمّ صعدتُ وإيّاها إلى مَطعمٍ مُهدّم كانَ اسمه (لوكولوس)، يقعُ في الطابقِ الأخيرِ مِن بنايةٍ عاليةٍ تواجه البحرَ" (*همان*: ۱۴). خوری بعد از اینکه تا حدی حکایت فرعی و ماجرای علی را تعریف کرد، مجدداً به حکایت اصلی اشاره می‌کند و با استفاده از تکنیک تکرار صحنه، رفتن به رستوران "لوکولوس" را دوباره بازگو می‌کند و به نقطهٔ آغاز رمان باز می‌گردد. به نظر می‌رسد که در این رمان گذشته‌نگری بیرونی نسبت به گذشته‌نگری درونی از بسامد بیشتری برخوردار است. اغلب، گذشته‌نگری درونی رمان دارای وسعت زمانی کوتاهی است و حجم زمانی اندکی از گذشته به آن اختصاص یافته است. نویسنده هراندازه گذشته‌نگری را در یک متن روایی به کار ببرد به همان اندازه باعث گستردگی فن رمان می‌شود. او از طریق برش‌های گاه به گاه به گذشته، تعادل زمانی داستان را بر هم می‌زند و ساختار زمان را پیچیده‌تر می‌کند.

آینده‌نگری

یعنی رخدادی که بعداً به وقوع می‌پیوندد اما از قبل بیان شده است. در این نوع زمان‌پریشی که تحسرات شخصیت داستان طرح می‌شود، راوی زمان واقعی را شکسته و با رعایت

اصل علی و معلولی به زمان آینده برمی‌گردد (زيتوني، ۱۵:۲۰۰۲). این نوع زمان‌پریشی به دو دسته تقسیم می‌شود:

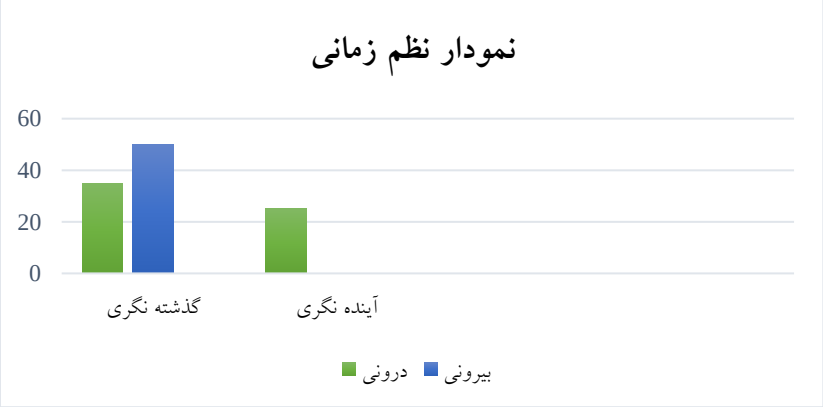
الف) آینده‌نگری درونی: این نوع آینده‌نگری چون گذشته‌نگری بیرونی، زمانی است که در چارچوب اصلی داستان حوادث و اتفاقات زودتر اتفاق می‌افتد (جینیت، ۱۹۹۷: ۷۷). گاهی نویسنده، در میان نگارش متن رمان، در قالب رویاها و آرزوهای شخصیت‌های رمان خود، پرشی به سوی آینده رمان انجام می‌دهد تا مقدمه‌ای جهت بیان رخداد اصلی در آینده باشد: "قالت لي إنَّها كانت تَعلمُ أنَّ الفَتى سَوفَ يَنظرُ إليها، وسَتمتلئ عَيناه بالرَّغبةِ" (خوري، ۱۹۹۳: ۳٤) در این قسمت، نویسنده به صورت اشاره دیدار مریم و علی را یادآور می‌شود که هنوز در رمان اتفاق نیفتاده. نمونهٔ دیگر زمان‌پریشی، آینده‌نگری مربوط به شخصیت "وداد" است : "فُودادُ الشَّركسيةُ التي ماتت مُنذُ عَشرَ سنوات تشبه هذهِ الدُميةَ المكسورةَ التي أراها الآن على شرفةِ مكتبِ القوميسيون لصاحبهِ جورج نقَّاع" (*همان*: ۱۶). این مثال بیانگر آینده‌نگری درونی است و کاربست این نوع آینده‌نگری در داخل حکایت فرعی رمان است. نویسنده به صورت آینده‌نگری تمهیدی، شخصیت "وداد" را به صحنهٔ داستان وارد می‌کند؛ به این صورت که ابتدا او را به عروسک "چرکسی" تشبیه می‌کند و سپس از خود شخصیت "وداد" سخن می‌گوید. «مقصود از آینده‌نگری تمهیدی آن است که آینده-نگری در رخدادها و اشارات اولیه‌ای آشکار می‌شود که رمان‌نویس به منظور آماده‌سازی برای حادثه‌ای که در آینده در روایت رخ می‌دهد، از آن پرده برمی‌دارد» (القصراوي، ۲۰۰٤: ۲۱۷).

نویسنده در قسمتی دیگر دربارهٔ شخصیت "وداد" می‌گوید: "وداد الشركسيّة البيضاء، لم تكن تعرف، وهي تأتي بعد رحلةِ التيه والذّلّ الطويلة لتستقرّ في بيروتَ، بأنّها سوف تنتهي في حَقلِ الموتِ هنا، وستتحوّلُ إلى الأرضِ التي تفرشها هذه الحكاية لتخبرَ حكايات عن هذا العالم الغريب الذي لم نُغيّره" (خوري، ۱۹۹۳ :۱۵) نویسنده به واسطهٔ تکنیک آینده‌نگرِ آشکارسازی، به خریداری‌شدن "وداد" توسط "اسکندر نفاع"، ازدواج با او و مرگ "وداد" که جزء حکایت فرعی داستان است، اشاره می‌کند درحالی‌که قبل از پایان یافتن حکایت "وداد" سرنوشت

او به وقوع می‌پیوندد. مقصود از شیوهٔ آینده‌نگری آشکارسازی این است که «رمان‌نویس به صورت آشکار حوادثی را که روایت در زمانی غیر از زمان حال داستان به آن می‌رسد، بیان می‌کند و نوعی زمینه‌سازی است که به طور حتم اتفاق می‌افتد» (القصراوي، ۲۰۰٤: ۲۱۸).

از موارد دیگر می‌توان به آینده نگری شخصیت "فیصل" اشاره داشت؛ نویسنده با بیان رؤیای "فیصل" دربارهٔ آیندهٔ خود، به بیان اتفاقاتی که در زمان آینده رخ می‌دهد، می‌پردازد: «قال فيصلُ: زيّ ما بيحكوا لنا أهالينا كيفَ نَزحوا من فلسطينَ بالثمانِ وأربعين. تماما، شفت أنه إحنا، أهالي المخيَّم، راكبين شاحنات وحاملين أغراضنا، بسّ قال راجعين على فلسطين.....» (خوري، ۱۹۹۳: ۲۹). تلاش خواننده با دنبال کردن رمان با هدف رسیدن به زمان واقعی که این رویاها در آن به واقعیت تبدیل شود و تحقق یابد، بی‌نتیجه می‌ماند؛ بنابراین می‌توان آن را یک آینده‌نگری غیر محقق دانست؛ بدین معنا که در حقیقت، آنچه "فیصل" توقع دارد در آینده روی دهد، با توجه به اتفاقی که برای او اتفاق می‌افتد، به واقعیت بدل نمی‌شود.

ب) آینده‌نگری بیرونی: در این نوع آینده‌نگری، حوادث و اتفاقات از لحاظ زمانی به خارج از چارچوب اصلی داستان اشاره دارد؛ به بیان دیگر حوادثی در رمان مطرح می‌شود که مرجع آن‌ها خارج از رمان است که در این رمان کاربرد ندارد.



تداوم/ دیرش

تداوم عبارت است از تناسب حجم متن اختصاص‌یافته به روایت رخدادها با مقدار زمانی که آن مقدار را در برمی‌گیرد (احمدی، ۳۱۶:۱۳۷۵) ژنت سرعت ثابت را به عنوان معیار اندازه‌گیری تداوم پیشنهاد می‌دهد. در واقع ساخت و ساز زمان روایت را راوی تعیین می‌کند؛ بدین معنا که نویسنده می‌تواند برای مدت زمان کوتاهی که داستان در آن فاصلهٔ زمانی مملوء از حوادث است، چندین صفحه از متن را اختصاص دهد. اما اگر مدت زمان طولانی در داستان، خالی از حوادث باشد، می‌تواند آن‌ها را از متن حذف کند. تداوم رابطهٔ بین مدت زمان رخدادها در داستان بر مبنای دقیقه، ساعت، ماه یا سال و مقدار یا حجم اختصاص‌داده‌شده از متن برای آن بر مبنای خط و صفحه بررسی می‌شود. (تودوروف، ۶۰:۱۳۷۹) ژنت تداوم را به معنای نسبت بین زمان متن و حجم متن به کارمی‌برد و از آن در تعیین شتاب داستان استفاده می‌کند (تولان، ۱۳۸۳: ۶۱) او تداوم را به انواع مختلفی تقسیم می‌کند که عبارتند از:

الف) حذف: در حذف زمان، متن متوقف و زمان داستان به دلیل تغییر سرعت روایت در گذر است. (زيتوني، ۲۰۰۲: ۷۴) چون روایت کل روز و حوادث آن به صورت متوالی برای راوی ممکن نیست بنابراین آنچه که لازم است را بیان و آنچه را لازم نیست حذف می‌کند؛ از این‌رو باعث شتاب مثبت زمان داستان می‌شود. از نظر ژنت اختصاص یک متن کوتاه یا عبارتی نظیر «بعد از سال‌ها» برای نشان دادن مدت طولانی از یک روایت، شتاب مثبت نام دارد؛ در شتاب مثبت، قسمتی از روایت حذف می‌شود که توالی زمانی نام دارد؛ اما توالی منطقی ندارد.

راوی داستان "مملكة الغرباء" وقتی دربارهٔ ازدواج "اسکندر نفاع" سخن می‌گوید، تکنیک حذف را به کار می‌برد: «فلقد تزوَّجَ بوداد الشَّركسيّة وهو في الخمسين، وكانت هي في الرَّابعةَ عشرةَ. وبعدَ زواجهِ بثلاثَ سنواتٍ بدأ يمرضُ..» (خوري، ۱۹۹۳: ۳٤) راوی با استفاده از عبارت «بعد زواجه بثلاث سنوات» و بیان مریضی "اسکندر نفاع"، سه سال بعد از ازدواجشان، به صورت علنی و آشکار ماجراهای سه سال اول ازدواج "وداد" و "اسکندر نفاع" را حذف کرده است. "خوري" در بندی دیگر از رمان با استفاده از عبارت «مرَّت

الأيام» از حذف برای پیشبرد روایت و ایجاد شتاب مثبت استفاده کرده است: «وجورج ينظر إليها ويخاف أن يسأل ... ومرَّت الأيام.لم يسأل جورج والده شيئا عنها .مرّة واحدة سأل عن الذكريات» (*همان*: ۳۹) نویسنده برای آنکه بتواند کیفیت زندگی "وداد" را با "اسکندر نفاع" نشان دهد و به این موضوع اشاره کند که زندگی با او منجر به نابودی وداد شده، از این روش استفاده می‌کند. حذف قسمتی از زندگی "وداد"، عدم بازگو کردن آن برای مخاطب و فقط بیان درد و رنج و داد می‌تواند گویای بحران هویت او باشد؛ به نحوی که نویسنده از "وداد" با عنوان عروسک چرکسی یاد می‌کند.

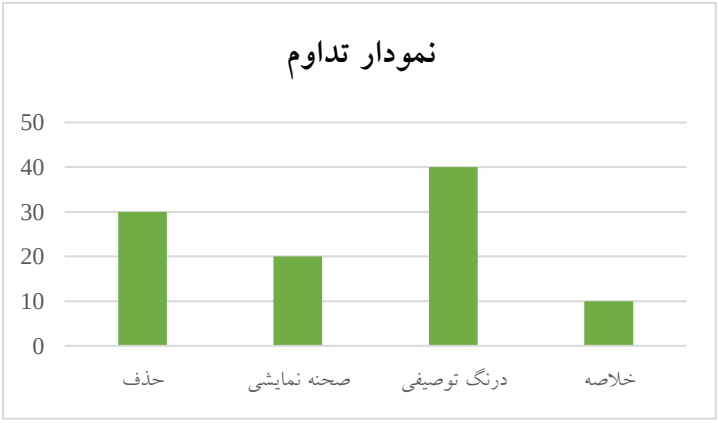
ب) درنگ توصیفی: در درنگ، زمان متن طولانی‌تر از زمان داستان است. هر وقت راوی در خلال داستان به توضیح یا تغییر بپردازد، زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد (حسن القصراوي، ۲۰۰۴:۲۴۷). درنتیجه قطعهٔ بلندی از متن به زمان کوتاهی از داستان اختصاص می‌یابد و شتاب منفی در روایت به وجود می‌آید (مارتین، ۱۳۸۶:۹۱). راوی با بیان توضیحات و تفسیرها در روایت ضمن ارائهٔ آگاهی‌هایی از شخصیت‌ها و مکان‌ها به خواننده، سبب قرار گرفتن خواننده در حالت انتظار می‌شود: «كانت مريمُ تبتسمُ حينَ لا تعرف الأجوبةَ ثمَّ تتلعثمُ وتتردّدُ قبلَ أن تقولَ إنَّها لا تعرفُ أن تعبّرَ عن فكرتها. هكذا كانت. امرأةٌقصيرةُ الشعرِ، واسعةُ العينين، ظهرُها ينحني قليلاً إلى الأمام، تدندنُ لحناً غريباً لم تقل لي مرّةً مِن أين جاءت به» (خوري، ۱۹۹۳ :۱) نویسنده برای ایجاد ذهنیت نسبت به شخصیت "مریم" (همان وداد) و تجسم او برای خواننده، به توصیف و ترسیم او می‌پردازد. "خوري" برای تجسم غربت "وداد" (مریم) که برگرفته از غربت مسیح (ع) است، از درنگ توصیفی استفاده می‌کند تا آینهٔ شخصیت‌های جامعه‌اش باشد که از انواع متفاوتی از غربت رنج می‌برند. او با این توصیفات متفاوت از یک شخصیت درصدد است که نشان دهد "وداد" الگوی انسان غریبی است که الگوهای متفاوت دیگر را از جمله غربت سیاسی، فکری، اجباری و اختیاری به ذهن فرا می‌خواند که در شخصیت‌های متفاوت واقعی و خیالی نمود می‌یابد. "خوري" برای تحقق این امر از توصیف و تکنیک درنگ توصیفی استفاده کرده، روایت را دچار شتاب منفی می‌کند و سبب توقف زمان روایت می‌شود که نتیجهٔ آن طولانی‌شدن حجم متن است.

شاعر در بعضی موارد، از عناصر شعری همچون استعاره و تشبیه بهره می‌برد. استفاده از این نوع نثر علاوه بر جذب‌کردن خواننده، سبب کندشدن سرعت روایت می‌شود. در مثال زیر نویسنده با درگیرکردن روایت با مسائل ادبی و غنایی، مانع از پیشبرد داستان شده؛ گویا نویسنده میان تارهای ظریف شعر و بافت محکم داستان درمانده است: «رطوبة ورصاص ورائحة ذكريات. الفرق هو القصّة، قالت. الحبّ هو قصّة الحبّ» (*همان*: ۷) در این بخش، نویسنده از حس آرامبخشی که هنگام قدم زدن با وداد دارد، سخن می‌گوید؛ انگار در بحبوحهٔ جنگ و هویت از دست رفتهٔ مردمان سرزمینش تنها احساس این خاطره است که دورن آشفتهٔ او را آرام می‌کند.

استفاده از افعال پرسشی و انشایی می‌تواند به دلیل ایجاد وقفه در پیشبرد روایت، سبب درنگ توصیفی در رمان شود و از سرعت روایت بکاهد. «(أنا لم أكن معك)، قالت. (الحبَّ هو قصّةُ الحبِّ)، قلتُ. (ومتى ينتهي الحبُّ؟)، سألتْ.(حين تَنتهي القصّةُ)، أجبتها. (ومتى تَنتهي القصّة.؟) (حينَ يموتُ الرَّاوي) (ومتى يموتُ الرَّاوي؟) (هنا يجبُ تغييرَ السؤالِ، يجبُ أن تسألي: مَن قتلَ الرَّاوي؟) (ومَن قتلَ الرَّاوي؟)، سألتْ. (لا أعرف)». (*همان*: ۱۲) کاربرد جملات پرسشی که کمکی به پیشرفت روایت نمی‌کند و با موضوع اصلی ارتباطی ندارد، نه تنها خواننده را در حالت تعلیق و انتظار قرار می‌دهد، بلکه سبب شتاب منفی روایت نیز می‌شود.

ج) خلاصه یا چکیده: گاهی راوی به دلیل طولانی‌بودن داستان، بخشی طولانی از زمان داستان را به شکل برشی کوتاه و خلاصه ذکر می‌کند و قسمت کوتاهی از متن را به زمان بلندی از داستان اختصاص می‌دهد (حسن القصراوي، ۲۱:۲۰۰۹) که در این صورت زمان متن، کوتاه‌تر از زمان داستان خواهد بود؛ بنابراین شتاب روایت مثبت است «جاءها جورج في الصباحِ كَعادتهِ يَحملُ لها الطعامَ والثيابَ النظيفةَ، فنظرت إليه كالمعتوهةِ وكأنها لا تعرفُه. سألها مرةً ثانيةً ومرةً ثانيةً تكلمت وكانت الكلماتُ غيرَ الكلمات.لم يفهم جورج وشَعرَ بخوفٍ شديدٍ، واحتارَ ماذا يَفعلُ» (خوري، ۱۹۹۳: ۷۸) از دیدگاه راوی، چون "جورج" در داستان جایگاه شخصیت فرعی و راکد را دارد، جز در مواردی که به "وداد" مربوط می‌شود زندگی او را بازگو نمی‌کند و فقط به صورت خلاصه، نمایی از اتفاقات مهم را بیان می‌کند.

د) صحنهٔ نمایشی: حالتی است که در آن زمانِ متن و زمانِ داستان با هم برابر هستند و حوادث بدون تصرف نویسنده در متن، روایت می‌شوند. در حرکت روایی صحنه، نمایشی‌شدن روایت، سبب مطابقت زمان روایت با زمان داستان می‌شود. هماهنگی میان زمان روایت و زمان متن در گفتگوی شخصیت‌های داستان نمود می‌یابد و رویدادها بدون واسطه و دخالت نویسنده و راوی به خواننده منتقل می‌شود. در داستان "مملكة الغرباء"، در مواردی که بر اساس گفتگو پیش می‌روند و زمان در سیر خطی و منطقی خود به جلو می‌رود، صحنه‌نمایشی به کار رفته و زمان با شتاب ثابت به پیش می‌رود. ازنمونه‌های کاربست صحنه نمایشی و دیالوگ، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: «(إنَّها وداد البيضاء)، قالت مريمُ. مَشينا باتّجاهِ شارعِ الحويّك. (هنا ماتَ خليلُ)، قلت لها. (أنت تنسى)، قالت، (لقد روت لي ذلك ألفَ مرّةٍ). ماذا أكتب؟ (أين الخللُ؟)، سألتها. (لا شيء)، قالت» (*همان*: ۲۴).



بسامد

مرحلهٔ نهایی تحلیل رابطهٔ زمان متن و زمان داستان بسامد است. بسامد به رابطهٔ میان تعداد دفعات تکرار یک رخداد در داستان با تعداد دفعات روایت آن رخداد در متن گفته می‌شود (زيتوني، ۱۵۲:۲۰۰۲ و ریمون کنان، ۱۸:۱۳۸۲). در واقع ارتباط میان تعداد زمان‌هایی است که یک رخداد اتفاق می‌افتد و تعداد دفعاتی که در سخن نقل می‌شود. در رمان "مملكة الغرباء"، برخی رخدادها با نشانه‌هایی که جایگزین آن‌ها شده‌اند یک یا چند بار

تکرار شده‌اند اما برخی رخدادها نیز بارها تکرار می‌شوند و راوی یک‌بار آن‌ها را بیان می‌کند. در مجموع در این داستان از هر سه شکل بسامد استفاده شده است. نویسنده، بسامد مکرر را نسبت به دو نوع دیگر بیشتر به کار برده و نسبت بسامد مفرد کمتر است. زمان متن از نظر بسامد مبتنی بر سه امکان است:

الف) بسامد مفرد/ یا محور: رخدادی که یک بار اتفاق می‌افتد و یک بار بیان می‌شود؛ این شکل روایت معمول‌ترین نوع بسامد است (ریمون کنان، ۷۹:۱۳۸۷ و زیتوني، ۲۰۰۲: ۱۵۲) به نحوی که در آن روایتگر، رویدادی که یک‌بار اتفاق افتاده است را تنها یک‌بار روایت می‌کند. همچنین ممکن است رخدادی که چندین بار اتفاق افتاده در داستان نیز چندین‌بار روایت شود. در رمان "مملكة الغرباء" نمونه‌های مختلفی برای بسامد مفرد وجود دارد: «كان إسكندرُ عندما يَنتهي مِن شُربِ ثلاث كؤوس مِن العرقِ. هي حصتهُ كلَّ مساء، يَبدأُ بّتقبيلِها وهو يَصرخُ، اطلبي يلي بَدك، بَس قَولي، لم تطلب شيئاً، رَفضت أن تَجلبَ خادمةً إلى البيتِ، رفضت الذهبَ والماسَ وقطعةَ الأرض التي أراد أن يطويها لها. رفضت كلَّ شيءٍ وعندما طلبت منه ميرنا رَفضش» (خوري، ۱۹۹۳: ۷۳) روایتگر درخواست "وداد" از "اسکندر" در مورد قبول "میرنا" برای دختر خواندگی که یک بار در داستان اتفاق افتاده را باردیگر روایت می‌کند و این بسامدی تک‌محور است.

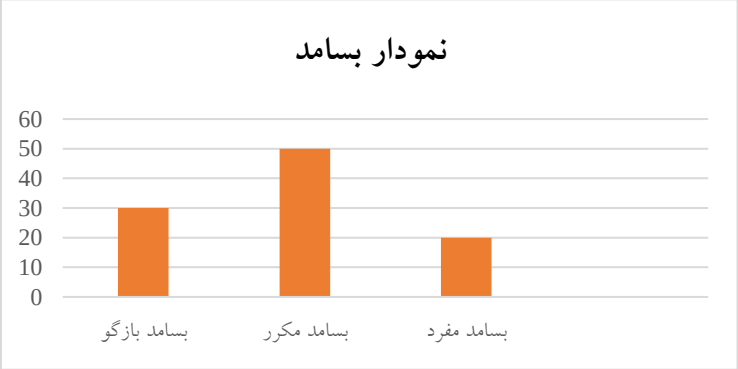
ب) بسامد مکرر/ چند محور:گزارش رخدادی که یک بار اتفاق می‌افتد و چندین بار بیان می‌شود (زیتوني، ۲۰۰۲: ۱۵۲) "الياس خوري" در این رمان از بسامد مکرر و تکرار حوادث از زاویه دیدهای مختلف استفاده می‌کند. او با کاربرد این تکنیک سعی دارد تا هدف و دیدگاه اصلی، در واقع بن‌مایهٔ اساسی رمان را، که مسئله‌ی غربت است برای خواننده روشن سازد. مسئلهٔ غربت در رمان او و تمام حکایاتی که او بیان می‌کند وجود دارد. او با تکرار این حکایت‌ها سعی دارد تا اهمیت موضوع را به خواننده القا کند.

نویسنده با بیان مکرر و متناوب رخدادها و حالاتی که برای خود و شخصیت‌های دیگر رخ‌داده است، به بسط مضمون اصلی روایت "مملكة الغرباء" می‌پردازد. از جمله موضوعات استفاده از بسامد چند محور یا مکرر در این رمان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: -راوی رخداد شهادت "فیصل" را چندین مرتبه تکرار می‌کند که این می‌تواند به

دلیل تأثیر عمیق این حادثه بر نویسنده و تأکید هدف‌دار او باشد: "عن سامية وأسأل عن فيصل. (ماتَ فيصلُ) قالت ساميةُ، وهي تمسكُ بي من يدي لِتأخذني إلى قبرِ على أبي طوق. وفيصل الذي ماتَ ، ماذا رأى في منامهِ تلك الليلةَ مِن أيلول ١٩٨٢، حينَ أصبت ونامَ بينَ جُثثِ أمهِ وأخواته وأخوته؟" (خوري، ١٩٩٣: ٨٨) در این قسمت، نویسنده با کاربست آینده‌نگری تمهیدی خبر مرگ فیصل را چندین‌بار بیان می‌کند.

نمونهٔ دیگر صحنهٔ کشته‌شدن "علي ابو طوق" است: «أو سيقفُ عليّ، عليّ لن يقف لأنَّه ماتَ، لكن لنفترضَ أنَّ عليّا لم يمَت.علي يصلح للوقوفِ أكثر منّي» (*همان*: ۱۶)، «رأيته يمشي وسطَ الشَّارعِ، وكان يشيرُ إليّ بأن أتبعَهُ. أردت أن أتبعَهُ لكنَّني بقيت جامدةً في مكاني، وسمعتُ صوتَ الانفجارِ. رأت مريمُ الفتى يموتُ حين انفجر به لغمٌ وسط الشَّارعِ. لم تَقترب منه لأنَّها خافت من أشلائه التي انتشرت على الحيطانِ» (*همان*: ۱۹)؛ در این قطعه نیز راوی چگونگی مرگ علی را در چندین قسمت از رمان آورده که این تکرار سبب ناهماهنگی زمان متن شده است. با وجود اینکه این رخداد یکبار در زمان روایت اتفاق افتاده، اما در متن چندین بار تکرار شده است. تکرار رخدادی که یکبار اتفاق افتاده قطعاً سبب افزایش حجم متن می‌شود، ولی به نویسنده نیز کمک می‌کند تا به اهداف خود که برانگیختن احساسات خواننده و نشان دادن عمق فاجعه است، دست یابد. نمونه‌های این نوع بسامد در داستان فراوان است.

ج) بسامد بازگو/ تکرار شونده: رخدادی که بارها تکرار شده و اتفاق افتاده و یک بار روایت می‌شود (زيتوني، ۲۰۰۲: ۱۵۱). در این تکنیک، نویسنده با استفاده از عبارات یا حذف قسمتی از متن، بسامد بازگو را در رمان خود به‌کار می‌گیرد: «وكان إسكندرُ وزوجتُهُ الجديدةُ يذهبانِ صباحَ كلّ أحد إلى الكنيسةِ» (خوري، ۱۹۹۳ :۳۷)، «عادَ إسكندرُ إلى بيتهِ بعد أسبوعين، وصارَ جورجُ يزورُ والدَه كلَّ يومٍ. وفي كلِّ يومٍ كانَ يراها تمشي بصمت وكأنَّها لا تَمشي.يَسمعُ خَشخشةَ ثيابها ولا يسمعُ وقعَ قدميها أو صوتَ تنفُّسِها» (*همان*: ۳۸). راوی، راه‌رفتن "وداد" در سکوت و صدای خش خش پیراهنش را یکبار مطرح‌کرده، درحالی‌که روال داستان نشان می‌دهد که "جورج" چندین بار به ملاقات "وداد" رفته و این صحنه تکرار شده ولی روایتگر فقط یک بار آن را در رمان خود مطرح ساخته است.



در ساختار دایره‌ای رمان "مملکة الغرباء" بسامد مکرر، نسبت به دو نوع بسامد دیگر، از کاربرد بیشتری برخوردار است.

نتیجه‌گیری

"الیاس خوري" از زمان، به عنوان ابزاری برای شکستن توالی خطی و مستقیم بهره برده است. به نظر می‌رسد نظریه زمان روایی ژنت بر ساختار زمان رمان "مملکة الغرباء" منطبق باشد.

نویسنده با ایجاد دگرگونی در نظم خطی روایت، از گذشته‌نگری‌های متعدد برای پیشبرد داستان استفاده کرده که بدین وسیله بر ابهام و پیچیدگی روایتش افزوده و در خلال آن، با گریز به زمان حال داستان، روایتش را تنوع بخشیده است. او در داستان، متناسب با موقعیت داستانی، با گسست‌های زمانی پیاپی و زمان پریشی‌های گذشته‌نگر و آینده‌نگر سبب ایجاد شکاف در داستان می‌شود. "خوري" در ورای کاربرد زمان‌پریشی، باعث رمز گشایی داستان می‌شود؛ گاه نیز با شکست زمان درصدد ایجاد تعلیق در داستان است. در این گسست‌های زمانی، زمان‌پریشی گذشته‌نگر نسبت به آینده‌نگری از بسامد بیشتری در داستان برخوردار است. گاهی نویسنده برای پیچیدگی بیشتر روایت‌هایش از شیوهٔ روایت در روایت سود می‌برد که ذهن مخاطب را درگیر می‌کند. راوی با گسیختگی و عدم پیروی روایت‌ها از نظم خطی، آشفتگی‌های ذهنی خود را با درهم آمیختن زمان در روایت رخدادها به نمایش می‌گذارد.

نویسنده در درنگ توصیفی درصدد است تا خواننده را به دنیای روایت نزدیک‌تر و احساساتش را برانگیزد. "خوري" به تناسب متن در بخشی از داستان با استفاده از حذف و تلخیص به روایت ماجرا می پردازد. در این هنگام زمان روایت بر زمان داستان پیشی گرفته و شتاب داستان مثبت می‌شود. در صحنهٔ نمایشی، راوی با استفاده از دیالوگ، علاوه بر شخصیت‌پردازی، باعث نمایشی‌شدن داستان می‌شود و داستان شتاب مثبتی در پیش می‌گیرد. البته گسترهٔ نسبتاً اندکی از زمان داستان را هم شتاب ثابت در بر می‌گیرد که شاخصه‌ی اصلی این شتاب ثابت، عنصر گفتگو است.

بسامد مکرر، پرکاربردترین نوع بسامد در این داستان است. ذکر مکرر حوادث و حالات شخصیت‌های داستانی از سوی نویسنده در بازنمایی بعضی از حوادث و ایجاد تعلیق در داستان مؤثر است. "خوري" از بسامد برای برانگیختن احساسات خواننده و تأکید بر اهمیت موضوع استفاده کرده و بسامد بازگو نسبت به دو نوع دیگر در این رمان از کاربرد کمتری برخوردار است.

بیشتر شخصیت‌های داستان "الیاس خوري" در غربت زندگی می‌کنند؛ چرا که آن‌ها در دورهٔ جنگ‌های داخلی و خارجی می‌زیسته‌اند که به نوبهٔ خود مانع دستیابی آنان به آرزوها، رؤیاها و بلندپروازی‌هایشان می‌شود؛ بنابراین ارتباط اصلی بین جهان حقیقی و جهان رؤیا را از دست می‌دهد که این خود ناشی از تناقض، تعارض و برخورد میان واقعیت (آنچنان که هست) و رؤیا (آنچنان که باید باشد) است. در اینجا شخصیت با آگاهی خود تناقض را احساس می‌کند و با پی‌بردن به انتزاعی و اشتباه‌بودن واقعیت، از آن فاصله می‌گیرد و سعی در بازگرداندن این ارتباط از دست‌رفته می‌نماید. "خوري" تلاش کرده تا این حالت متناقض را با زمان‌پریشی به مخاطب القا کند.

منابع و مآخذ

- ابراهیم، عبدالله،(۲۰۰۵م)، **موسوعة السرد العربية**، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- احمدی، بابک، (۱۳۷۵ش)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد، (۱۳۷۰ش)، **دستورزبان داستان**، اصفهان: فردا.

- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۹ش)، **بوطیقای ساختارگرا**، مترجم: محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگاه.
- تولان، مایکل جی، (۱۳۸۳ش)، **درآمدی نقادانه – زبان شناختی بر روایت**، مترجم: ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جینیت، جیرار، (۱۹۹۷م)، **خطاب الحکایة؛ بحث في المنهج**، مترجم: محمد معتصم، عبد الجلیل الأزدي و عمر حلي، [لامکان]: المجلس الأعلي للثقافة.
- حسن‌القصراوي، مها (۲۰۰۴م)، **الزمن فيالرواية العربية**، بیروت: مؤسسة الابحاث العربية.
- خوري، إلیاس، (۱۹۹۳م)، **مملكة الغرباء**، الطبعة الاولي، دار الأداب: بیروت.
- ریمون کنان، شلمومیت، (۱۳۸۷ش)، **مؤلفه‌های زمان در روایت**، مترجم: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- زکریا القاضي،عبد المنعم، (۲۰۰۹م)، **بنية السردية في الرواية**، الکویت: عین الدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية.
- زیتوني، لطیف، (۲۰۰۲م)، **معجم المصطلحات نقد الرواية**، الطبعة الاولي، لبنان: مکتبة الرواية ناشرون.
- صاعی، احمدرضا، نرگس گنجی و فرزانه حاجی‌قاسمی، (۱۳۹۳ش)، «مقایسهٔ ساختار بازگشت زمانی در دو رمان دو دنیا گلی ترقی و ذاکرة الجسد احلام مستغانمی»، **فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی**، سال دوم، شماره دوم: صص۹۲-۱۰۹.
- قاسم، سیزاء، (۱۹۸۴م)، **بنية الرواية دراسة المقارنة في الثلاثية نجيب محفوظ**: الهیئة المصریةالعامة للکتاب.
- قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۸۷ش)، «زمان و روایت»، **نشریهٔ نقد ادبی**، سال اول، شماره دوم: صص ۱۲۳-۱۴۱
- لوته، یاکوب، (۱۳۸۶ش)، **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، مترجم: امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد.
- مارتین، والاس، (۱۳۸۶ش)، **نظریه‌های روایت**، مترجم: محمد شهبا، تهران: هرمس.
- مرتاض، عبدالملک، (۱۹۹۸م) **في النظرية الرواية**، الکویت: عالم المعرفة

تحليل الزمن السردي في رواية « مملكة الغرباء» لإلياس خوري، وفق النظرية الروائي لجيرار جينت

مهين حاجي‌زاده[1]

مهناز خازير[2]

الملخّص

يعد إلياس خوري من الكتاب الطليعيين و ما بعد المحفوظين و روايتة "مملكة الغرباء" هي رواية سياسية- غرامية؛ عنصرها السردي الزمني هو عنصر مهم في البنية السردية لهذه الرواية. نظرية جينت الفرنسي هي أكمل نظرية حول تكوين الزمان الروائي في مجال السرديات. يطرح جينت نظريته حول الزمن الروائي في ثلاثة محاور و هي الترتيب و المدة و التردد. هذه الدراسة تسعي أن تدرس مكونات الزمن الروائي في رواية مملكة الغرباء معتمدا علي المنهج الوصفي- التحليلي لتحقق مدى مطابقة هذه الملامح علي بنية الزمن السردي لهذه الرواية ولتعرف غرض المؤلف من استخدامها . وتظهر دراسة السرد الزمني أن عملية السرد في هذه الرواية تقوم علي انكسار الزمان و التنبوءات و التطلعات غير المتكافيء الي الوراء و تكشف أن بنية السرد بنية مدورة و تتم من خلال استمرار الماضي الي الحال و تكرار الحوادث عبر التاريخ. وقد استطاع الياس خوري أن يعبر عن الروايات المتطلعة الي الوراء و المحتملة. و يخفف الكاتب من سرعة السرد مستعينا بالتأمل الوصفي و الوصف؛ مستخدما النثر الشعري و الاجراءات الانشائية و يسعي نحو تسريع السرد مستعينا بالحذف و التلخيص.

الكلمات الرئيسة: الزمن الروائي، جيرار جينت، إلياس خوري، مملكة الغرباء.

١- أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه

٢- الماجستير في قسم اللغة العربية و آدابها، بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

Analysis of the time-based narration of the novel "Mamlakat ol-Ghuraba" by Elias Khoury according to the descriptive theory of Gerard Gent

[1]Mahin Hajizadeh, Associate Professor, Azarbaijan Shahid Madani University
Mahnaz Khazeer, MS Student, Department of Arabic Language and Litearature, Azarbaijan Shahid Madani University

Received: 12-11-2018 Accepted: 01-02-2020

Abstract

Elias Khoury is known as a phonetician and post-Mahfouzi writer. His novel "Mamlakat ol-Ghuraba" is a political love story whose time of narration is a significant component in its structure. The theory of Gerard Genette is considered as the most comprehensive theory about the determination of time in the field of narration. Genette demonstrates the theory of time in his story based on three basic concepts including order, persistence and frequency. Through the descriptive and analytical method, this study seeks to review the time-based narrative components of the novel" Mamlakat ol-Ghuraba" according to the Gérard Genette`s theory. The study aims at achieving the degree of adaptation of these components to the structure of the novel and identifying the author's purpose in applying these components. Studying the time of narration shows that the narrative process in this novel is built upon inappropriate prediction, retrospection and breakage of time. Also, the narrative time structure is a circular structure expressed through the continuation of the past in the present and repetition of incidents by date. Elias Khoury has been able to use aesthetic techniques to declare the retrospective and prospective versions of the narrative. Using a postponed descriptive, restatement and poetic prose, the author has decelerated the pace of the story. However, he tries to speed up the expression of the narrative through elimination and summarization.

Keywords: Narration time, Gerard Gent, Elias Khoury, Mamlakat ol-Ghuraba.

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

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

نقاب ابوذر غفاری در شعر معین بسیسو

ابوالحسن امین مقدسی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران
سمیرا فراهانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۷

چکیده

تکنیک نقاب (قناع) در شعر معاصر عربی یکی از پربسامدترین شیوه‌های بیانی جهت ترسیم تجربهٔ شعری شاعران است. معین بسیسو از جمله شاعران معاصر فلسطینی و چهرهٔ برجستهٔ شعر مقاومت است که از رمز و نماد و تکنیک قناع در شعر خود بهرهٔ فراوان می‌برد. قصیدهٔ «من اوراق ابي‌ذر الغفاري» از جمله سروده‌های اوست که شاعر در آن شخصیت ابوذر غفاری صحابهٔ پیامبر (ص) را برای بیان تجربهٔ شعری و بازگو کردن اندیشه‌های شخصی خود برمی‌گزیند. در این مقاله به روش توصیفی تحلیلی به واکاوی و تحلیل متن قصیدهٔ یادشده و چگونگی کارکرد قناع ابوذر در شعر معین بسیسوپرداخته می‌شود. از آنجا که میان شاعر و شخصیت ابوذر، وجوه مشترک و شباهت‌های زیادی وجود دارد؛ می‌توان گفت که کارکرد قناع این شخصیت در شعر بسیسو از مقبولیت لازم برخوردار است. صوت غالب در قصیده، صدای ابوذر است که در پس آن ردپایی از بسیسو را می‌توان مشاهده کرد؛ بدین معنا که شاعر با ابعاد انقلابی شخصیت ابوذر همزاد پنداری کرده و از پس نقاب ابوذر به بیان افکار و اندیشه‌های خود می‌پردازد تا حدی‌که صدای شاعر در سراسر قصیده با صوت غالب یکی شده و به اتحاد می‌رسد. قصیدهٔ حاضر ترسیم واقعیت‌های جامعهٔ عربی، دعوت به مبارزه و پایداری و نقد حاکمان و سردمداران عرب است.

کلیدواژه‌ها: قناع ابوذر غفاری، معین بسیسو، قصیده «اوراق من ابي‌ذر الغفاري».

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

مقدمه

آشنایی شاعران عرب با تکنیک قناع از رهگذر آشنایی با سمبولیسم فرانسوی صورت گرفت که از اواخر قرن نوزدهم جایگاه خود را در ادبیات معاصر عربی یافت و شاعران عربی نیز با توجه به اوضاع نابسامان و خفقان حاکم بر کشورهای عربی، بیان رمزگونه و نمادین را به عنوان بهترین ابزار برای طرح اندیشه‌ها و آراء انتقادی و انقلابی خویش به‌کار بستند؛ از این‌رو در ادبیات معاصر عربی رمز و نماد در متون شعری شاعران رشد فزاینده‌ای دارد که به یکی‌از ویژگی‌های شاخص در زبان شعری آنان بدل شده و شاعران را قادر می‌سازد تا با برگزیدن دلالت‌های ضمنی در هریک از رموز و بهره‌مندی از پتاسیل‌های موجود در ساختار هر یک از آنها در جامعه‌ای که اوضاع آشفتهٔ سیاسی و اجتماعی راه را بر هرگونه آزادی‌بیان بسته است اندیشه‌های اصلاح‌طلبانهٔ خود را بازگو کنند. سمبولیسم عربی برخلاف اصل غربی آن که دارای گرایش‌های فردی است، در جامعه و در کنار مردم زندگی می‌کند و از وقایع و رخدادهای سیاسی و اجتماعی عصر به دور نیست؛ با وجود این، بسیاری از مظاهر و شاخصه‌های سمبولیسم اروپایی در ادبیات معاصر عربی کارکرد گسترده‌ای یافته است (انوار، ۱۳۸۸: ۷۴).

با گسترش بیان نمادین در میان شاعران معاصر تکنیک «قناع» جایگاه خود را در شعر شاعران این دوره می‌یابد. قناع ساختار و ویژگی‌های خاص خود را داراست و تفاوت‌هایی با رمز دارد از جمله اینکه قناع – برخلاف رمز که ممکن است دلالت‌های مختلفی داشته باشد– تعبیری فنی از ذات شاعر است؛ با وجود این ارتباط تنگاتنگی میان رمز و قناع برقرار است. در واقع قناع زیر مجموعهٔ رمز به‌شمار می‌آید و در حوزهٔ بیان نمادین جای می‌گیرد. قناع (نقاب) اساساً یک اصطلاح نمایشنامه‌ای و از عناصر مهم آن است و از آنجا به شعر معاصر راه‌یافته تا تبلور شکل تازه‌ای از کارکرد نقاب در شعر باشد. این اصطلاح بیانگر ارتباط نوین شاعر با میراث گذشتهٔ وی است که به همراه دیگر شیوه‌های ابداعی در کلام، گام موثری در پیش‌برد شعر و فنون شعری به‌شمار می‌رود (كندي، ۲۰۰۳: ۶۷).

شاعران معاصر عربی اگر چه در ابتدای راهِ استفاده از این فن متأثر از ادیبان غربی به‌ویژه «تی. اس. الیوت» و نظرات وی در خصوص «معادل موضوعی» بودند و شخصیت‌هایی را به عنوان قناع به‌کار بردند که باعث پیچیدگی و ابهام در شعر آنان شد؛ اما دیری نپایید که با تکیه بر فرهنگ عربی و اسلامی، شخصیت‌هایی را برگزیدند که به‌واسطهٔ ویژگی‌های منحصر به‌فرد خود، ظرفیت بیان و قدرت ترسیم عینی تجربه‌های شعری شاعران عرب را به‌خوبی دارا بودند؛ از این‌رو تعامل مناسب و عمیقی میان این شخصیت‌ها و شاعران در بافت قصیده شکل‌گرفت که درک و فهم آن برای مخاطبان نیز دشوار نبود؛ چراکه تناسب لازم برای طرح اندیشه‌های شخصی شاعر از زبان شخصیت/ صدا در قصیده فراهم‌آمده و خواننده با توجه به پیشینهٔ ذهنی خود و مؤلفه‌های ذاتی شخصیت (قناع) به واکاوی ذهن و اندیشه شاعر در طرح مفاهیم می‌پردازد؛ زیرا شاعران عمدتاً از قالب شخصیت‌هایی منویات خود را بازگو می‌کنند که در نزد مخاطبان شناخته‌شده هستند. در واقع هدف و انگیزهٔ اصلی شاعران از روی‌آوردن به قناع قهرمان‌سازی است و «فنی‌ترین و هنری‌ترین نوع قناع آن است که شخصیت، محور اصلی قصیده قرار گرفته و چارچوب کلی اثر بر مبنای آن استوار گردد و صدا معادل موضوعی تجربهٔ شاعر باشد؛ به‌گونه‌ای که شاعر ابعاد مختلف تجربهٔ شعری خود را بر ویژگی‌های میراثی شخصیت حمل کند» (عشري‌زايد، ۱۹۹۷: ۲۳۳).

نظر به اینکه شاعر تا چه میزان در بیان تجربهٔ شعری خود، صدایی را برگزیند که با روح و جان وی عجین شده و افکارِ شخصیت و شاعر در یک قالب فکری و بیانی قرار بگیرد قناع از درجات مختلفی برخوردار است. اگر در قصیده یک شخصیت واحد شکل بگیرد به گونه‌ای که خواننده قدرت تشخیص طرفین را نداشته باشد قناع از درجهٔ عالی خود برخوردار خواهد بود و اگر هر دو (شاعر و صدا) شخصیت مستقلی در متن قصیده داشته باشند و افکار واگویه شده در متن از زبان هریک قابل تشخیص باشد، قناع سطحی است. در حقیقت این هنر شاعر است که با برگزیدن شخصیت مناسب با تجربهٔ شعری خویش، ساختار و اسلوب قصیده را از ابتذال خارج سازد.

از جمله شاعران معاصر عرب که قناع را جان‌مایهٔ کار خود قرار دادند می‌توان به «معین بسیسو» (۱۹۲۷-۱۹۸۴م) اشاره کرد. وی در شمار شاعران نسل سوم مقاومت فلسطین است. نسلی که در پی شکست عرب‌ها از اسرائیل -۱۹۶۷م به‌بعد- پا به عرصه نهاده و طعم تلخ شکست، ناکامی، آوارگی و زندان را تجربه کرده و پایداری و مقاومت را سرلوحهٔ کار خویش نمود. شعر بسیسو نیز همانند سایر شاعران مقاومت فلسطین ساختاری سمبولیک دارد و شاعر از قالب شخصیت‌هایی چون «ابوذر غفاری» و «ابن مقفع» یا اسطوره‌هایی چون «عرندس» و «الاسد عنترة» به طرح اندیشه‌های شخصی خود، می‌پردازد. «تصاویر شعری معین و رمزهای به‌کاررفته در آن بُعد مهمی از ابعاد شعری بسیسو را آشکار می‌سازد و بیانگر تقسیم جهان به دو عالم متضاد سفید و سیاه از نگاه شاعر است؛ به گونه‌ای که پیوسته سیاهی در تعقیب سفیدی بوده و آن را نابود می‌سازد؛ اما در نهایت پیروزی با سفیدی خواهد بود» (عاشور، ۱۹۶۹: ۹۹).

با توجه به آنچه بیان‌شد، در پژوهش حاضر به بررسی قناع «ابوذر غفاری» در قصیدهٔ «من اوراق ابي‌ذر الغفاري» معین بسیسو پرداخته خواهد شد و پس از ارزیابی شعر و شخصیت بسیسو با تحلیل قصیدهٔ یادشده، کیفیت و چگونگی کارکرد قناع ابوذر در شعر وی تحلیل و ارزیابی می‌گردد. بر این اساس در قصیدهٔ مذکور مبنای کار، بررسی نوع تعامل شاعر با شخصیت/ صدای نهفته در متن، رمزگشایی از نمادهای مورد استفاده و کشف دلالت‌های الفاظ به‌منظور خوانش افکار و تأملات بسیسو، درک و دریافت پیام اصلی متن و بررسی سطح و درجهٔ قناع خواهد بود.

به نظر می‌رسد کارکرد نقاب ابوذر در شعر معین بسیسو با توجه به بُن‌مایه‌های فکری شاعر در راستای القای پیام آزادی‌خواهی، مبارزه در راه برقرای عدالت و نفی بردگی و اشغالگری است. بسیسو در پس این نقاب و از زبان ابوذر، به بیان دیدگاه‌های خود پرداخته و موضع خود را در قبال دستگاه حکومت آشکارا اعلام می‌دارد و از شخصیت انقلابی ابوذرجهت تحریک و برانگیختن مخاطب بهره می‌برد.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با موضوع پژوهش حاضر و کارکرد قناع ابوذر در شعر شاعران عرب از جمله معین بسیسو پژوهش مستقلی صورت نگرفته است؛ اما به‌جهت اهمیت جایگاه قناع در ادبیات معاصر عربی پژوهشگران بسیاری در ایران به ارزیابی و نقد این تکنیک ادبی پرداخته و یا کارکرد آن را در شعر شاعران معاصر عربی تحلیل و بررسی نموده‌اند که از این میان می‌توان به مقاله‌های زیر اشاره نمود:

«القناع الأسطوري في شعر بلند الحيدري» از حسین کیانی و مرضیه فیروزپور (مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد۲: ۱۴۲۶ق) که نویسندگان مقاله بر مبنای نظریهٔ روانشناسی یونگ، به بررسی برخی از شخصیت‌های اسطوره‌ای در شعر بلند الحيدري می‌پردازند.

«قناع الحلاج في مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور» از صادق فتحی‌دهکری و مهدی محمدی (مجلة اللغة العربية و آدابها، العدد ۱۲: ۱۴۳۲ق) که در این مقاله به تبیین جنبه‌های سیاسی اجتماعی زندگی حلاج و عصری که در آن می‌زیسته، پرداخته‌شده و از خلال آن به اوضاع حاکم بر کشورهای عربی و دیدگاه‌های شخصی عبدالصبور اشاره شده است.

«قناع النبي أيوب(ع) بين محمود درويش و بدر شاكر السياب» از فیروز حریرچی و سعیده بیرجندی (مجلة التراث الأدبي، العدد ۱۴: ۱۳۹۱). نویسندگان در این مقاله به کارکرد قناع ایوب در شعر درویش و سیاب که متناسب تجربهٔ شعری هریک از آنان است، می‌پردازند. بنا بر نظر نویسندگان ایوب در شعر درویش رمز غربت و درد و رنج ناشی از آوارگی و در شعر سیاب نماد شکیبایی در برابر درد و رنج بیماری است.

این دسته از پژوهش‌ها ارتباط جانبی با موضوع بحث داشته و از این مقالات در جهت آشنایی با چگونگی کارکرد تکنیک قناع در شعر معاصر می‌توان بهره‌مند شد. اما «ابوذر غفاری» و شخصیت سیاسی اجتماعی وی نیز موضوع برخی از پژوهش‌ها بوده که در آنها بیش از همه به نقش و جایگاه انتقادی وی در برابر نظام حاکم پرداخته‌شده است از جمله مقالات «ندای حق؛ صدای ابوذر غفاری دربارهٔ عدالت اجتماعی» از سیدغلامرضا سعیدی، (مجلهٔ آیین اسلام: ۱۳۲۸)، «ابوذر غفاری طلایه‌دار مبارزه با

مفاسد اقتصادی» از غلامرضا گلی‌زواره، (مجله پاسدار اسلام: ۱۳۹۵) و کتاب «ابوذر غفاری سوسیالیست خداپرست» نوشته جودت السحار و ترجمهٔ علی شریعتی (۱۳۵۶). هریک از این آثار و پژوهش‌ها جهت آشنایی با افکار و اندیشه‌های ابوذر غفاری مفیدبوده و با توجه به ارائهٔ اطلاعات برون متنی از شخصیت ابوذر و سرگذشت وی درک و دریافت اندیشه‌ها و مفاهیم پنهان در پس قناع ابوذر را در شعر بسیسو هموار می‌سازد.

قناع ابوذر در قصیدهٔ «من اوراق أبي‌ذر الغفاري»

قناع «ابوذر غفاری» از جمله قناع‌های تاریخی و دینی است که در شعر برخی از شاعران معاصر فلسطین به‌کار رفته است. «ابوذر» در کنار شخصیت‌هایی چون «امام حسین(ع)» و «بلال حبشی» در شمار شخصیت‌های مثبت و اصیل است و در شعر شاعران، نماد آزادی‌خواهی، مقاومت و پایداری در برابر نظام اشرافیت و ظلم و ستم است. در حقیقت شاعران فلسطین در شخصیت «ابوذر» ابعاد مناسبی جهت تعبیر تجربه‌های شعری خود یافتند و به این نکته پی‌بردند که این شخصیت توانایی الهامات شاعرانه داراست؛ از این‌رو آن را بستر مناسبی برای بیان آلام زندگی، وقایع تلخ دوران معاصر و ترسیم نابسامانی‌های موجود در جامعه و دستگاه‌های سیاسی که روح انسان معاصر را به‌درد می‌آورد قرار دادند. «ابوذر» در شعر معاصر فلسطینی رمز مبارزی انقلابی است که بر فقر و تنگدستی می‌شورد (عبیات، ۱۴۳۵: ۴۲۰).

«معین بسیسو» در زمرهٔ آن دسته از شاعرانی جای می‌گیرد که شخصیت «ابوذر غفاری» در شعر وی متناسب با تجربهٔ شعری‌اش کارکرد یافته است. بسیسو که خود را در عرصهٔ مبارزه و پایداری در برابر حاکمان مستبد و غاصب به چهرهٔ انقلابی و مردمی «ابوذر غفاری» نزدیک می‌بیند میان خود و این شخصیت تاریخی و دینی به نوعی همزادپنداری کرده و با بازگوکردن داستان زندگی «ابوذر» و خاطرات وی، به ترسیم اندیشه‌ها و آراء فردی خود از قالب این شخصیت می‌پردازد. بسیسو نیز همچون «ابوذر»، چهره‌ای مبارز و انقلابی دارد که وی را به یکی از رهبران سیاسی مقاومت بدل

کرده‌است. او در فعالیت‌های سیاسی خود در غزه، رهبری توده‌های ملی‌گرا را به‌عهده داشت و از جمله مخالفان قانون اسکان آوارگان فلسطینی در صحرای سینا بود. به‌دنبال فعالیت‌های سیاسی و معترضانهٔ خود و تحت‌تاثیر جریان‌های سیاسی‌اجتماعی مارکسیست و گرایش به حزب کمونیست، فاصلهٔ زمانی سال‌های (۱۹۵۵–۱۹۵۷م) و (۱۹۵۹–۱۹۶۳م) را در زندان‌های مصر به‌سربرد (یعقوب، ۲۰۱۱: ۸۰–۹۱).

«بسیسو» در برگزیدن قناع «ابوذر» موفق عمل می‌کند؛ چراکه اشتراک‌ها و همانندی‌هایی در زندگی سیاسی و اجتماعی هریک از این دو چهرهٔ انقلابیون جود دارد؛ از این‌رو قناع «ابوذر» با تجربهٔ شعری شاعر هم‌خوانی دارد. تجربهٔ شعری «بسیسو» در این قصیده ارتباط تنگاتنگی با روحیهٔ انقلابی و گرایش‌های کمونیستی وی دارد که همواره در ستیز با نظام سرمایه‌داری و سردمداران نالایق است. بر همین اساس شاعر شخصیت «ابوذر غفاری» را برای بیان افکار و اندیشه‌های خود مناسب می‌یابد؛ چرا که «ابوذر» نیز در تاریخ اسلام از چهره‌های انقلابی به‌شمار می‌آید که همواره با زندگی زاهدانهٔ خود و دوری از ثروت‌اندوزی و جاه‌طلبی در برابر نظام سلطه شورید و در راه مبارزه با سرمایه‌داری و زراندوزی حاکمان زمان خود به افشاگری پرداخت؛ از این‌رو مورد خشم آنان واقع‌شده و به صحرای «ربذه» تبعید شد و آزار و اذیت‌های فراوانی را متحمل گشت. در حقیقت «ابوذر» نیز بهای حق‌گویی و مبارزه علیه باطل را با تبعید و تنهایی پرداخت. «معین بسیسو»، ابوذری در درون خود می‌بیند که تا پای جان از آرمان و عقیدهٔ خویش دست نمی‌کشد و هیچ‌چیز حتی وعدهٔ جاه و مقام نیز او را از راهی که برگزیده باز نمی‌گرداند. «بسیسو» و «ابوذر» هر دو طعم تلخ تنهایی و اسارت (زندان/ تبعید) را چشیده، مخالف نظام سرمایه‌داری بوده (گرایش‌های سیاسی اجتماعی/ مخالفت با دست‌درازی به بیت‌المال و تقسیم ناعادلانهٔ ثروت) و چهره‌ای مبارز و انقلابی (مسئله فلسطین/ مبارزه با نظام حاکم) داشتند. قصیدهٔ حاضر، متشکل از پنج مقطع است و هر مقطع، برگی از خاطرات «ابوذر غفاری» و شاعر را ترسیم می‌کند که در ادامه بدان اشاره خواهد شد:

مقطع اول: طغیان عنکبوت‌ها

«بسیسو» در این مقطع، بازگشت «ابوذر» را ترسیم می‌کند تا دوباره در برابر ستم ظالمان و مستبدان ایستاده و روشنگری کند. شاعر با تغییر واژگان به‌کاررفته در سخن پیامبر(ص) و فعل «عاد:بازگشت» درصدد بیان این مطلب است که «ابوذر» بازگشته و قصد دارد تا سخنانی را که در زمان خود، فرصت بیان آن را نیافت در این دوره به‌زبان آورد. ابوذری که هنوز ناگفته‌های زیادی دارد و روحیهٔ حق‌جویی و انقلابی‌گری در وجود وی همچنان در اوج است:

«وسار وَحدهُ وماتَ وحدهُ وعاد،
يصيحُ متُّ لم تزل،
بقيةً منَ الكلامِ في فَمي
نُفيتُ مرَّتين، مرَّةً هُنا،
ومرَّة هناكَ في الحَديقةِ المُعلَّقَة
بَلَوتُ صُحبةَ الملائِكَة
بَلَوتُها، سَئِمتُها،
ضَجِرتُ مِن وِلدَانها المخلَّدينَ، حُورِها المزوَّقة
وخَمرِها المُعتَّقة
وعُدتُ يا مُعاوِية
أُلقي بشَعرَةِ[1] الذِّئاب،
في مَنازِلِ العَناكِبِ المشَرَّدَة[2]» (بسیسو، ۲۰۰۸: ۲۱۱)

بیت اول، تناصی از سخن پیامبر(ص) است. در ماجرای جنگ تبوک هنگامی که «ابوذر غفاری» از لشگر عقب می‌افتد و پس از سه روز تشنه و با پای پیاده خود را به لشگر اسلام می‌رساند، رسول خدا دربارهٔ او می‌فرماید: «رَحِمَ اللهُ أباذرٍ يمشِي وَحدَهُ وَيَمُوتُ وَحدَهُ وَيبعَثُ وَحدَه[3]» (الذهبي، ۲۰۰۴: ۱/ ۱۳۳۰)

مقطع حاضر از زبان «ابوذر» روایت می‌شود و صدای این شخصیت در این بخش، صوت غالب است. تعبیر «نُفيتُ مَرَّتَين» اشاره به دو نوع تبعید از دیدگاه «ابوذر» دارد؛

یکی در دوران حیات که در اثر مخالفت با سیاست‌های «عثمان» و «معاویه» مبنی بر تقسیم ناعادلانهٔ ثروت در جامعه و روشن‌نمودن اذهان عمومی، به «شام» و پس از آن به «ربذه» تبعید شد و دیگری دوران پس از مرگ که بهشت را تبعیدگاه خود می‌داند و «حَدیقةُ المعلَّقة» کنایه از بهشت است که چون جایگاه آن در آسمان‌هاست تعبیر آویزان و معلق‌بودن در توصیف آن به‌کار رفته. «ابوذر» در بهشت از هم‌نشینی با حوریان و شراب‌های بهشتی بهره‌مند می‌شود؛ اما از آنجا که زاهدی انقلابی و مبارز است و از عیش و لذت گریزان است از زندگی در بهشت روی می‌گرداند و به سوی «معاویه» بازمی‌گردد تا به درد جامعه بپردازد در راه اصلاح و تغییر آن گام بردارد و در برابر ستم حاکمان خودکامه ایستادگی کند. گویا «ابوذر» از بهشت و فضای تبلیغی که مردم را به بهشت وعده می‌دادند تا نسبت به زندگی جهنمی خود اعتراضی نداشته باشند بر می‌آشوبد.

در بیت‌های پایانی، «ابوذر» «معاویه» را خطاب قرارداده و به او می‌گوید: بازگشتم تا مردم را به مبارزه و پایداری و تغییر و انقلاب دعوت کنم. «ذئاب» در بیان «ابوذر» رمز «معاویه» و در بیان شاعر رمز اشغالگران صهیونیست است؛ بر این اساس ابیات پایانی از زبان «ابوذر» بدین معناست که مردم مستضعف و دردمند را علیه سیاست‌های فریب‌کارانهٔ «معاویه» تحریک‌کرده و انقلابی به‌پا می‌کند و به تعبیر شاعر نیز چنین است که آوارگان عوام و ساده را –که «عناکب المشرّدة» رمز آنان است– علیه سیاست‌های اشغالگران برانگیخته و به مبارزه و انقلاب فرا می‌خواند. در حقیقت شاعر به سبب آوارگی و رانده‌شدن از سرزمین مادری و تجربهٔ سال‌های زندان در راه آرمان خویش و ایستادگی در برابر دشمنان غاصب، خود را به شخصیت «ابوذر» نوع زندگی وی و سختی‌هایی که در راه مبارزه متحمل‌شده نزدیک می‌بیند؛ از این‌رو از زبان «ابوذر» به بیان افکار و اندیشه‌های خویش می‌پردازد. صوت غالب اگرچه از آنِ«ابوذر» است؛ اما در پس این صوت می‌توان صدای «بسیسو» را شنید و در پس نقاب «ابوذر» چهره‌ای از خود شاعر یافت.

مقطع دوم: ناسازواری در رفتار و گفتار

در این مقطع نیز گوینده «ابوذر» است که حاکمان مخالف خود را خطاب قرارداده و به انتقاد از عملکرد آنان می‌پردازد؛ آن هنگام که در امور مربوط به بیت‌المال به‌خطا رفته و به‌هنگام قدرت‌یافتن بر مردم مستضعف ستم روا می‌دارند:

«السیفُ لیسَ مثلما تصورونَ والکِتاب
یا أیها الذِّئاب
قَسمتُم الأَسلَاب
فلِلمُهاجرینَ حَفنةٌ مِنَ الزقُّوم
جُرعةٌ مِنَ الغِسلینَ لِلانصَار
بِلالُ لم یزل مُؤَذِّناً
في ثَقبِ إبرَةٍ بِلال
ولم یزل عُثمانُ
یداهُ تُقطعَانِ أرضَ الله
وهو خَاشِعٌ یرتِّلُ القُرآن[۴]» (بسیسو، ۲۰۰۸: ۲۱۱-۲۱۲)

به تعبیر «ابوذر»، «ذئاب» رمز سردمداران بی‌کفایت و ظالم از جمله «معاویه» است که به‌عدالت رفتار نمی‌کند، از قدرت خود جهت سرکوب مردم استفاده می‌کند و توجهی هم به کتاب الهی (قرآن) ندارد. واژگان «السیف:شمشیر» رمز قدرت و حکومت و «الکتاب» هم قرآن کریم است که «معاویه» از دستورات الهی که در قرآن آمده سرپیچی کرده، در فهم مفاهیم قرآنی دچار اشتباه شده و مضامین آیات الهی را به‌نوعی وارونه تعبیر نموده است؛ چرا که در تقسیم غنائم سهم مهاجرین و انصار مشتی از میوه‌های درخت «زقوم» و جرعه‌ای از چرک و خونی است که از بدن دوزخیان بیرون می‌ریزد؛ حال آنکه براساس آموزه‌های قرآنی «زقوم» و «غسلین» سزای بدکاران و کافران است نه مهاجرین و انصار که در حقیقت ارکان اسلام بوده و در راه برقراری حکومت اسلامی مجاهدت کرده و رشادت‌ها از خود نشان دادند.

بر این اساس ابیات یادشده از نوع تناص تخالف است؛ بدین معنا که ماهیت شمشیر و قرآن در دوران خلافت «معاویه» تغییر کرده؛ شمشیر که بایستی در راه حق و حقیقت به‌کارگرفته شود، ابزاری جهت سیطره‌یافتن، ایجاد رعب و وحشت و غارت‌کردن شده ست.

شاعر در این مقطع ظاهر جامعهٔ اسلامی عرب را از نگاه «ابوذر» به‌تصویر می‌کشد که در چنین جامعه‌ای صدای اذان شنیده می‌شود، «عثمان» به عنوان خلیفهٔ مسلمین دامنهٔ قدرتش گسترش یافته و خاشعانه قرآن تلاوت می‌کند؛ اما در باطن، شرایط جامعهٔ نابسامان و آشفته را ترسیم می‌کند و تصویری از تزویر و ریاکاری حاکمان را نشان می‌دهد که در ظاهر دم از اسلام و قرآن می‌زنند؛ اما در عمل برخلاف دستورات و احکام اسلامی رفتار می‌کنند. این ابیات نیز تصویرگر تضاد میان ظاهر و باطن، اسلام زبانی و اسلام انقلابی و تضاد موجود در رفتار و عمل حاکمان جامعه است. در این جامعه به ظاهر شمشیرهای اسلام و قرآن کریم همچنان جایگاه خود را دارند و نوای اذان شنیده می‌شود و «بلال» همچنان در جامعه پس از رسول خدا(ص) مؤذن است؛ اما در عمل «بلال» آزار و اذیت می‌شود در تنگنا و سختی است و شمشیرهای اسلام به‌جای آنکه در حمایت از مسلمانان باشد جهت سرکوب آنان به‌کار گرفته می‌شود و به احکام الهی که در قرآن آمده عمل نمی‌شود.

از سوی دیگر ابیات این مقطع با واقعیت جامعهٔ معاصر «بسیسو» نیز همخوانی دارد. در روزگار شاعر اشغالگران صهیونیست (ذئاب) از سلاح خود به‌منظور سرکوب مردم و تسلط‌یافتن بر آنان بهره می‌برند. به تعبیر «بسیسو» «بلال» رمز انسان مبارز و انقلابی و یا خود شاعر است که تحت سخت‌ترین شرایط دست از مبارزه و روشنگری برنمی‌دارد همانند «بلال حبشی» که با وجود خفقان شدید و شرایط نامساعد در شرایطی‌که حکومت به دشمنی با اسلام و مسلمانان روی آورده‌بود باز هم در مسجد نوای آسمانی اذان را سر می‌داد. بر این اساس «اذان» در بیان بسیسو صدای حق و عدالت است که به وسیلهٔ آن، مردم را به مبارزه و مقاومت فرا می‌خواند تا علیه غاصبان و اشغالگران قیام کنند و سرزمین خود را از قید بندگی و اسارت برهانند. تعبیر «ثقب ابرة» کنایه از

محاصره، اوضاع نابسامان و دشوارهایی است که ملت فلسطین در سرزمین خود با آن مواجه هستند (عطیة، ۲۰۱۵: ۲۵). شاعر معتقد است با وجود چنین شرایطی باز هم بایستی به جهاد و مبارزه ادامه داد. در واقع «بسیسو» در این مقطع، میان دو مذهب در حال جنگ است یکی مذهب «ابوذر» که خط و مسیر پیامبر(ص) است که ادامه پیدا کرده و دیگری طریقهٔ «معاویه» که چهره عوض کرده است. در سیستم اعتقادی و فکری «معین بسیسو»، «ابوذر» رمز انقلابیونی است که در فلسطین درحال مبارزه و مقاومتند و عملکرد سیستم‌های حکومتی و حاکمان اسلامی مغایر با احکام و شریعت اسلام است. در حقیقت «بسیسو»، تعارض میان مذهب ظاهری و مذهب حقیقی را از خلال قناع «ابوذر» در این قصیده به تصویر می‌کشد.

مقطع سوم: اعتراض

«ابوذر غفاری» در این مقطع از نتیجهٔ مبارزات خود سخن می‌گوید مبارزاتی که در راه برقراری عدالت اجتماعی و ایجاد برابری میان مردم جامعه نمود و در این راه سختی‌های بسیاری به‌جان خرید. «ابوذر» از مخالفان سرسخت ثروت‌اندوزی و دست‌درازی به بیت‌المال بود پیوسته مردم را نسبت به این جنبه از حکومت «معاویه» و «عثمان» آگاه می‌ساخت و بی‌پروا در برابر دستگاه خلافت می‌ایستاد و آیهٔ ﴿وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (توبه/۳۴) را در نقد خلفای عصر خود تلاوت می‌کرد. ابوذر شاهد انحرافاتی بود که گریبان‌گیر جامعهٔ اسلامی پس از درگذشت پیامبر(ص) شد؛ از این‌رو چاره‌ای جز مبارزه نمی‌دید. وی بی‌آنکه از زمامدار وقت بیمی داشته باشد قیام کرد و همگان را به برابری دعوت می‌کرد و به «عثمان» و عملکرد وی به عنوان خلیفهٔ مسلمین به‌شدت می‌تاخت (السحار، بی‌تا: ۱۱۷). «بسیسو» در این مقطع از زبان ابوذر چنین می‌سراید:

«لمن ثِمارُ هَذهِ السُّيوف
قَائَلتُ في البِحَارِ والقِفَار
وسَاقَت الرِّياحُ والرِّماحُ لِلخَلِيفَةِ القَعِيد

ألفَ مَرکَبٍ وهُودَجٍ مِنَ الذَّهَب
وصَارَ لِلولاةِ ألفُ قَينَة
وألفُ قَصر
وألفُ بِئرِ خَمر
وألفُ فَم[۶]...» (بسیسو، ۲۰۰۸: ۲۱۲)

ابیات این مقطع، تصویری از جامعهٔ «ابوذر» است که بی‌شباهت به جامعه شاعر نیست؛ جامعه‌ای که در آن سهم مبارزان و پیروان حق و عدالت، آوارگی و تبعید در بیابان‌هاست و سهم خلیفه چپاول کردن غنایم –به‌جای تقسیم عادلانه میان مبارزان و یا هزینه‌نمودن در مصارف بیت‌المال– در قالب هزاران کجاوه از طلا، قصرهای با شکوه و پرداختن به عیش و نوش است. این قصیده بیش از آنکه اعتراضی بیرونی باشد اعتراض درونی است.

در واقع این قصیده، انتقاد از خود و سیستم‌های عربی است و بیش از آنکه به صهیونیست‌ها بپردازد اشرافیت عرب و بی‌تفاوتی آنان را نسبت به اوضاع و احوال جامعهٔ عرب به‌تصویر می‌کشد. در این مقطع مقصود از مبارزه‌کردن «ابوذر»، مبارزه و پایداری مجاهدان و انقلابیون است و نتیجهٔ آن شکنجه‌شدن و آوارگی مردم فلسطین است. در بیان ابوذر «الخلیفة القعید» کنایه از حاکمان هم‌عصر وی و یا «معاویه» است و در نگاه «بسیسو» کنایه از حاکمان نابخرد و نالایق عرب است که با تصدی بر بیت‌المال و بهره‌برداری از آن موجب شکل‌گیری فاصلهٔ طبقاتی در جامعه شده‌اند. عبارت «ساقت الریاح والرماح» اشاره به ثروت‌های بادآورده و اموالی دارد که در جنگ‌ها به‌غنیمت گرفته‌شده و به جای آنکه در میان سپاه مسلمانان تقسیم‌شود در خزانهٔ خلفا جای گرفته است. بیت «وصار للولاة ألف قینة» نیز اشاره به خوشگذرانی و بی‌مبالاتی حاکمان عرب نسبت به مردم و اوضاع جامعه دارد که به‌جای پرداختن به مشکلات در پی لهو و لعب هستند. تعبیر «ألف فم:هزاران دهان» کنایه از توجیه‌گران دستگاه خلافت است.

مقطع حاضر، ترسیم وضعیت جامعهٔ عربی در زمان خلافت «عثمان» است که انگیزه‌ای جهت تلاش بی‌وقفهٔ ابوذر در راه مبارزه اقتصادی و انقلاب علیه ثروتمندان

گردید. در واقع انحراف از سنت رسول خدا، مخالفت آشکار «عثمان» با قانون اسلام و تجاوز به حقوق و اموال مسلمین زمینه‌ساز رویارویی با دستگاه خلافت شد؛ چرا که دغدغهٔ اصلی «ابوذر» برقراری عدالت و تقسیم اموال عمومی به‌طور مساوی در میان مردم بود (توکل، ۱۳۶۲: ۴۷-۴۸).

ابیات این مقطع گرچه نموداری از وقایع زندگی ابوذر است؛ اما با واقعیت‌های امروز جامعهٔ عرب نیز هم‌خوانی دارد. «بسیسو» چارچوب ذهنی خود را در طرح مفاهیم موردنظر خویش با شخصیت «ابوذر» و اندیشه‌های وی هماهنگ می‌کند و می‌کوشد تا با بازسازی رخدادهای سیاسی و اجتماعی عصر «ابوذر»، تصویری از جامعهٔ معاصر را به‌نمایش گذارد و ضمن بیان ناگفته‌های خود از قالب این شخصیت، آنچه را که از زبان ابوذر بیان می‌کند با اندیشه‌های شخصی خویش تطبیق دهد. ابیات حاضر، تصویرگر برگی دیگر از خاطرات «ابوذر غفاری» است که «معین بسیسو» در دورهٔ معاصر به نوعی دیگر آن را تجربه می‌کند؛ آن‌هنگام که بر اثر سیاست‌های غلط و ناکارآمدی حاکمان عرب وطن به تاراج می‌رود و سهم مردم و مبارزان و انقلابیون تنها فقر، رنج و درد است و سران کشورهای عربی بی‌اعتنا به وضع موجود به ثروت‌اندوزی و خوشگذرانی روی می‌آورند. ابیات این مقطع اگر چه از زبان «ابوذر» بیان شده‌است؛ اما با نگرش «بسیسو» که مخالف نظام سرمایه‌داری و زراندوزی حاکمان عرب است هم‌خوانی دارد. «بسیسو» مناسب‌ترین قناع را برای ترسیم تجربهٔ شعری خود برمی‌گزیند که این امر موجب تأثیرگذاری هرچه‌بیشتر کلام وی بر مخاطب پس از رمزگشایی از صورت ظاهری کلام می‌گردد.

مقطع چهارم: رویارویی با شمشیر

«ابوذر» در تمامی سال‌های عمر خود، زندگی زاهدانه‌ای داشت و از جاه‌طلبی و ثروت‌اندوزی روی‌گردان بود. «معاویه» و «عثمان» به شیوه‌های مختلف قصد تطمیع وی را داشتند. «ابوذر» که دل‌بستهٔ دنیا و سیم و زر آن نبود از قبول پیشنهادهای آنان سرباز می‌زد. در واقع، پایداری و مقاومت «ابوذر» دو بُعد دارد یکی پایداری در برابر ظلم و

ستم حاکم و دیگری مبارزه با سیستم اشرافیت. خط اصلی مبارزات سیاسی اجتماعی «ابوذر» مبارزه با تبعیض طبقاتی و تلاش برای استقرار عدالت بود:

«في كلِّ ليلةٍ يدقُّ بابي السَّياف
كيسُ النُّضارِ في يمينِه،
والنِّطعُ في يسرَاه
يقولُ لي أثقلتَ بالكَلامِ،
كفةُ الميزان
يقولُ كَانِزُ الدِّماءِ في العُرُوق
مُعانقُ الخُيولِ في نهايةِ الطَّرِيق
يا صَاحِبي حَذار
مِن سَقطَةِ اللِّسان
فبَلغَةُ الأميرِ خَلفَ هَذِهِ الجُدران
تَسمَعُ الكَلام
أميرُنا حِبَالُهُ طَويلَة
وَسَيفُهُ قَصِير[۷]» (بسیسو، ۲۰۰۸:۲۱۲-۲۱۳)

این مقطع از قصیده توصیف واقعیت‌های جامعهٔ ابوذر و خود شاعر است. «بسیسو» در این بند از زبان «ابوذر» نحوهٔ برخورد دستگاه حکومت با معترضان و انقلابیون را به تصویر می‌کشد. ابوذر/ شاعر در مسیری که بدان قدم‌نهاده و در پیش‌گرفته دو انتخاب بیشتر ندارد؛ یا اینکه در خدمت خلیفه/حکومت قرار بگیرد و از این طریق در دستگاه خلافت به ثروت و مقام برسد و زبان اعتراض ببندد یا اینکه در راه مبارزه دست از جان بشوید و کشته شود. «السیاف» نماد ابزار سلطه و قدرت، بی‌رحمی و قساوت است و نشان‌دهندهٔ جبر حاکم بر جامعه و خفقان موجود در آن است. حضور جلاد بیانگر آن است که حکومت تصمیم خود را مبنی بر سرکوب و کشتن مبارزان گرفته و حکمِ صادرشده آن است که در صورت ادامهٔ مخالفت‌ها و عدم سازش، «ابوذرِ انقلابی» از سرراه برداشته شود؛ چرا که «ابوذر» با مبارزه و تحریک مردم بیش‌از حد به افشاگری و آگاه‌نمودن آنان پرداخته و در دادگاه فرمایشی حاکمان عصر، میزان(ترازو) -که نماد

عدالت و دادگری است- جرم وی را سنگین نشان می‌دهد و همه‌چیز بر علیه اوست؛ چرا که مخالفت و اعتراض را به اوج خود رسانده و خلیفه نیز سنگینی بار اعتراضات را برنمی‌تابد و قصد تطمیع یا تهدید او را دارد. به‌نظر می‌رسد شاعر با چنین تعبیری درصدد بیان این حقیقت است که میزان و عدالتی وجود ندارد و سنگینی و یا سبکی کفهٔ ترازو با سیاست‌های حاکمان هم‌سو است؛ نه براساس عدالت واقعی. واژگان «السیاف»، «حبال»، «سیف» دلالت بر استبداد حاکمان و عدم آزادی‌بیان در جامعه دارد؛به همین‌جهت به وی هشدار می‌دهد تا هرحرفی را به‌زبان نیاورد؛ چراکه عوامل سلطان و جاسوسان وی در همه‌جا حضور دارند و حرف‌های او را به گوش سلطان می‌رسانند و عاقبت گرفتار زندان می‌شود و یا کشته خواهد شد. تعبیر «بلغة الأمیر» کنایه از انسان‌های غافل و ناآگاهی است که برای جاسوسی به‌خدمت گرفته می‌شوند. تعبیر «حباله طویل» نیز کنایه از سیاست‌های فریبکارانهٔ «معاویه» است و از تعبیری برگرفته است که خود «معاویه» در توصیف رفتارش با مردم بدان اشاره کرده‌است. هم‌چنین می‌تواند کنایه از به بند کشیدن و اسارت باشد.

عبارت «سیفه قصیر» کنایه از ناتوانی و ضعف حاکم و خلیفه است؛ خلیفه‌ای که اهل مبارزه و جنگ نیست و تنها مبارزان و مجاهدان ملت خود را به جای دشمنان دربند می‌کشد. «متن انعکاس صدای ابوذر است که بر وضعیت آشفتهٔ انسان مبارزی که از سوی زراندوزان و حاکمان ظالم تحت تعقیب و آواره‌شده خشم می‌گیرد. حاکمانی که جاسوس‌های خود را همه‌جا گماشته‌اند تا کسی جرأت اعتراض نداشته باشد. در واقع ابوذر، رمز انسان فلسطینی تنهاست که همواره با رنج تنهایی، محاصره و تبعید بی‌یار و یاور زندگی می‌کند» (عبیات، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

در این قصیده از لابلای سخنان «ابوذر» گفته‌های «بسیسو» را می‌توان دریافت. در حقیقت قصیدهٔ حاضر دو لایه دارد؛ لایهٔ نخست از آنِ «ابوذر»است و ترسیم‌کنندهٔ حقایق زندگی و بازگوکنندهٔ اندیشه‌های اوست. لایهٔ دوم که در پس نقاب قرار دارد جایگاه خود واقعی شاعر است که هم‌صدا با شخصیتی که به عنوان قناع برگزیده، ناگفته‌های خود را بیان می‌کند. بر این اساس آنچه که بسیسو از زبان «ابوذر» ترسیم می‌کند تصویر

جامعه‌ای است که در آن، آزادی بیان وجود ندارد. خفقان حاکم است و این امر واقعیتی است که در هر برهه از زمان و مکان مصداق می‌یابد و تنها به خاطرات «ابوذر» متعلق نبست، بلکه بخش مهمی از خاطرات شاعر را نیز دربر می‌گیرد. این مقطع به طور کلی تعبیری از نوع تعامل و ارتباط انسان آزادی‌خواه و انقلابی با دستگاه حکومت است و تصویری که در این‌بند به نمایش گذاشته‌شده نشان‌دادن سختی‌ها و مشکلاتی است که صاحب هر عقیده و آرمانی در راه اهداف بزرگ خویش بدان دچار می‌شود و با قرار-گرفتن در برابر نظام سلطه و مخالفت با سیاست‌های آن، سرانجامی جز زندان و تبعید و یا مرگ ندارد. گویی «بسیسو»، خود از مصداق‌های شاعران انقلابی است که حکومت‌ها قصد دراختیارگرفتن آنها را دارند تا آنان را تریبونی برای بیان سیاست‌های خود قراردهند؛ اما روح آزادی‌خواه و مبارزه‌طلب وی از پذیرش چنین سرنوشتی سرباز می‌زند و زندگی در غربت و پایداری در برابر ظلم را به سازش با مخالفان ترجیح می‌دهد. «شعر بسیسو همانند شعر سایر شاعران برجستهٔ مقاومت آکنده از صراحت بیان و تحریک‌های تند انقلابی است که می‌توان از آن به یکی‌شدن رمانتیک انقلابی با واقع-گرایی سوسیالیستی در اشعار وی تعبیر کرد» (سالم، ۱۹۹۱: ۹۶).

مقطع پنجم: صحرای آزادی

مقطع پایانی این قصیده، سرانجام «ابوذر» را به‌تصویر می‌کشد که در بیابان «ربذه» غریبانه و تنها از دنیا می‌رود. مفاهیم این بند با بیت نخست مقطع اول هماهنگ است و یادآور همان حدیث معروفی است که پیامبر(ص) دربارهٔ «ابوذر» بیان فرمود.

«مَن سَوفَ يعطِي غِمدَه
لِلسَّيفِ كَي يمُوت؟
مَن سَوفَ يعطِي جِلدَه
مَن هَذِهِ الحياتِ لي كَفَن؟
مَن سوفَ يكسُو الرِّيحَ في القِفَار
ثَوبَهُ الوَحِيد؟
لَو تَهتَدِي إليَّ أيها الصِّدِّيق

وَالذِّئبُ فِي الظَّلامِ نَجمَةٌ
تُنوِّرُ الطَّرِيق
لو تَهتَدِي إليَّ أيها الصِّدِّيق![۸]» (بسیسو، ۲۰۰۸: ۲۱۳)

تکرار ادات پرسشی «مَن» دلالت بر فقدان و نبود کسی است که بتواند با وی رابطه و تعامل برقرار سازد؛ چراکه به‌دستور «عثمان» کسی اجازه نداشت تا با «ابوذر» درارتباط باشد. بر این اساس، استفهام به‌کاررفته در ابیات از نوع انکاری است؛ زیرا «ابوذر» خود می‌داند در این راهی‌که برگزیده و درپیش‌گرفته یار و یاوری ندارد. گویا در راه انقلاب، مبارزی جز خود نمی‌بیند که جسمش را نیام شمشیر ظالمان سازد و شکنجه شود. درواقع پرسش مطرح‌شده، پرسش از تاریخ و آیندگان است که در این حالت با اندیشهٔ شاعر که مسئلهٔ فلسطین و مبارزه در راه آزادی‌سازی آن است معنا پیدا می‌کند.

ابیات این مقطع تناص تاریخی با سال‌های پایانی عمر «ابوذر» دارد که مرگ خود را در بیابان «ربذه» نزدیک می‌بیند در این اندیشه است که چه کسی از پوست مارهای بیابان برای او کفن می‌سازد و یا اینکه چه کسی حاضر است تا در این بیابان خشک و بی‌آب و علف تنها جامهٔ خود را بر تن باد کند. «الریح» می‌تواند کنایه از روح آزادی‌خواه «ابوذر» باشد که در یک‌جا آرام و قرار نداشت و پیوسته در راه مبارزه و پایداری در تلاطم بود. گویا جز خود «ابوذر» کسی نیست که این نوع زندگی را برگزیند و در راه عقیده و آرمان خویش تا پای جان پایداری‌کند. به همین‌جهت آرزو می‌کند که در این تنهایی و غربت در بیابانی‌که تاریکی و ظلمت همه‌جای آن را فراگرفته و در جامعه‌ای که گرگ‌ها نماد ستاره شده راهنما گشته و راه را نشان می‌دهند، دوستی او را بیابد تا «ابوذر» حقیقت امر را برای او بازگو کند و بگوید که راهنمای واقعی کیست و چه کسی راه حق و درست را نشان می‌دهد. «القفار:بیابان» می‌تواند نماد جامعهٔ «ابوذر» باشد که ظلم و استبداد آن را فراگرفته و همه در گمراهی هستند. «الذئب» نیز رمز خلفا از جمله «معاویه» و به‌طور کلی حاکمان نالایق است. تکرار بیت «لو تَهتَدِي إليَّ أيها الصِّدِّيق!» دلالت بر حسرت و ناامیدی «ابوذر» دارد و اینکه آرزومند است تا راهش ادامه پیدا کند.

درحقیقت این بخش از زندگی «ابوذر» با تجربهٔ شعری شاعر هم‌پوشانی دارد؛ از این‌روست که «معین بسیسو» عاقبتی چون «ابوذر» برای خویش تصور می‌کند. وی در راه انقلاب و مبارزه احساس تنهایی می‌کند و خواهان آن است تا همگان را به پایداری و جانفشانی در راه انقلاب تحریک کند. فریادی که «بسیسو» از زبان «ابوذر» برمی‌آورد فریاد هم‌رزم‌طلبی است. گویا شاعر با ترسیم غربت و تنهایی «ابوذر» درصدد آن است که مخاطبان خود را هشیارسازد تا وی را در برابر متجاوزان تنها نگذارند؛ از این‌رو از ملت عرب دعوت می‌کند در راه مقاومت و ایستادگی به او بپیوندند. «الذئب» در بیان «بسیسو»، رمز اشغالگران صهیونیست است که شاعر تا پایان عمر دست از مبارزه علیه آنان نکشید و پیوسته هم‌چون رهبری انقلابی مردم را در راه آزادی وطن و پایداری در برابر استبداد حاکمان نالایق و غاصبان متجاوز به قیام دعوت‌کرد. «بسیسو» نیز همانند «ابوذر» آرزومند استمرار این راه تا رسیدن به پیروزی و آزادسازی سرزمین مادری است. چنین نگرشی ریشه در ایدئولوژی شاعر دارد که بر مبنای مبارزه استوار بوده و محور تمامی دیوان‌های شعری وی را شکل داده است. ابعاد این مبارزه در نگاه «بسیسو» مبتنی بر مسائلی ازاین قبیل است: آزادسازی سرزمین اشغالی، دعوت به شهادت‌طلبی، تکیه بر ملت فلسطین در راستای بازپس‌گیری خاک وطن، مقابله با تاجران سیاسی وابسته به بعضی از سران دولت‌های عربی که به مسئلهٔ فلسطین دامن می‌زنند بی‌آنکه توانایی احیای حق ملت فلسطین را داشته باشند و تنها مانعی بر سر راه مبارزه هستند و نیز برانگیختن شاعرانی که نسبت به مسائل سرنوشت‌ساز از جمله بیان شور و اشتیاق بازگشت به وطن فاصله گرفته‌اند (عبدالعظیم، ۱۹۶۹: ۳۷).

نتیجه‌گیری

با تأمل در مقاطع پنجگانهٔ این قصیده می‌توان دریافت که صدای شاعر در مقاطع مختلف این قصیده با صدای «ابوذر» در هم تنیده‌شده و «بسیسو» در کلام خود، واژگانی را به‌کار می‌برد که متناسب با شخصیت قناعی است که از زبان وی به طرح اندیشه‌ها و افکار خود می‌پردازد. در این میان، تعدادی از واژگان نمودار شخصیت «ابوذر» است

مانند «معاویه»، «نفیت»، «السیف»، «الکتاب»، «المهاجرین»، «الانصار»، «الأسلاب»، «بلال»، «عثمان»، «السیاف»، «القفار»، «کیس النضار» که کارکرد این واژگان در مقاطع مختلف قصیده موجب می‌شود که غلبهٔ صوت حاکم از آنِ«ابوذر» باشد؛ این درحالی‌است که واژگان دیگری هم در بافت قصیده به‌کاررفته‌است که در عین تناسب‌داشتن با شخصیت «ابوذر»، با نگرش «بسیسو» نیز هم‌سو بوده و بیانگر اندیشه‌های شخصی وی است. واژگانی چون «یصیح»، «سئمت»، «الذئاب»، «العناکب المشردة»، «قاتلت»، «الکلام»، «المیزان»، «سقطة اللسان»، «بلغة الأمیر»، «الخلیفة القعید»، «الریح» و «الظلام» که درپس این واژگان می‌توان ردپایی از خود شاعر را یافت. با این همه ساختار و فحوای کلام شاعر به گونه‌ای است که در کلیت قصیده صوت «ابوذر» غالب است که این امر موجب‌شده سطح قناع به درجهٔ عالی خود نرسد. افزون براین عنوان قصیده دربردارندهٔ کارکردهای متعددی چون کارکرد تاریخی، قناعی و ترغیبی است؛ بدین‌جهت که شاعر یک واقعهٔ تاریخی از گذشتهٔ جامعه عرب را به‌تصویر می‌کشد و در پی تطبیق آن با جریانات فعلی جامعهٔ معاصر خود است. هم‌چنین برگزیدن عنوان «من اوراق ابي ذر الغفاري» مخاطب را به کنکاش در قصیده ترغیب می‌کند؛ چرا که هم‌نشینی واژهٔ «اوراق:پرونده‌ها» با واژهٔ «ابوذر» که شخصیتی تاریخی و عنصری قدیمی است مخاطب را جهت بازگشایی از صورت رمزگونه کلام به تشویق وا می‌دارد.

«ابوذر» در شعر «بسیسو» به‌عنوان فردی انقلابی و مبارز که تا پای جان دست از اعتقادات و آرمان‌های خویش نکشید و همواره در برابر ظلم و استبداد و نظام اشرافیت پایداری و مجاهدت نمود نشان‌داده شده است. چهره‌ای که خود «بسیسو» نیز بی‌شباهت بدان نیست از این‌رو شاعر با انتخاب این شخصیت و با صدای او به طرح دغدغه‌های شخصی خویش می‌پردازد. «بسیسو» برای بیان تجربهٔ شعری خود، شخصیت مناسبی را برگزیده؛ چرا که درهم‌تنیدگی صدای شاعر با شخصیت در سراسر قصیده مشهود است؛ به گونه‌ای که هر دو (شاعر و شخصیت) یکی‌شده و به هم‌صدایی‌رسیده و در کُنه صدای «ابوذر» طنین صدای «معین بسیسو» به‌گوش می‌رسد؛ گویی هر دو شخصیت (بسیسو/ ابوذر) به فراخور شرایط سیاسی‌اجتماعی دوران خود، یک حرف را به‌زبان

می‌آورند. آنچه که «ابوذر» در توصیف اوضاع عصر خود بیان می‌دارد با روزگار شاعر نیز هم‌خوانی دارد؛ از این‌رو نمادهایی چون «الذئب»، «السیاف»، «عثمان»، «بلال» و... مصادیق مشترکی در اندیشهٔ شاعر و «ابوذر» دارد و در راستای ترسیم جامعهٔ عربی در دو برههٔ تاریخی با ویژگی‌های خاص هر دوره است. در واقع «بسیسو» در شرایط فعلی جهان عرب و با توجه به مسئلهٔ فلسطین و رانده‌شدن از وطن خویش، با تداعی‌کردن خاطرات صحابی پیامبر(ص) از خاطرات خود پرده برمی‌دارد. گویا درصدد آن است که بگوید این آوارگی و تبعید، نالایقی حاکمان، شکنجه، غربت و تنهایی سال‌هاست که گریبان‌گیر مبارزان عرب بوده و این راهی است که هم‌چنان ادامه دارد و ابوذرها می‌طلبد.

پی‌نوشت

۱- عبارت «شعرةمعاویه» اشاره به این داستان دارد که روزی شخصی از «معاویه» می‌پرسد: چگونه چهل سال بر شام حکومت کرده بدون آنکه فتنه‌ای در آنجا رخ دهد؟ «معاویه» در پاسخ به وی می‌گوید: در جایی که تازیانه مؤثر واقع می‌شود شمشیر را به کار نمی‌گیرم و آنجا که بتوانم زبان را به کار بندم از تازیانه استفاده نمی‌کنم. میان من و مردم ریسمانی است که هرگز آن را پاره نکردم هرگاه مردم آن ریسمان را کشیدند من آن را رها کردم و هر گاه مردم ریسمان را رها ساختند من آن را به سمت خود کشیدم.

۲- تنها رفت، تنها درگذشت و بازگشت/ فریاد می‌زند از دنیا رفتم در حالی‌که/ حرف‌هایی بر زبان دارم/ دو بار تبعیدشدم، یک بار در اینجا/ و دیگر بار آنجا، در بهشتی معلق/ هم‌نشینی با فرشتگان را آزمودم/ آن را تجربه‌کردم و از آن بیزارشدم/ از مصاحبت با غلامان جاودان و حوریان آراسته و شراب کهنه بهشتی دلتنگ شدم/ ای معاویه بازگشتم/ تا علیه سیاست گرگ‌ها/ در منزلگاه‌های عنکبوتان آواره انقلابی برپا کنم.

۳- خداوند ابوذر را رحمت کند که تنها می‌رود و تنها می‌میرد و تنها برانگیخته می‌شود.

۴- شمشیر و کتاب آن‌گونه که شما می‌پندارید نیست/ ای گرگ‌صفتان/ غنایم را تقسیم کردید/ سهم مهاجرین مشتی از میوه درخت زقوم است/ و جرعه‌ای غسلین از آنِ انصار/ بلال هم‌چنان مؤذن است/ و در تنگاست/ و دستان عثمان پیوسته/ زمین خداوند را در می‌نوردد/ و خاشعانه قرآن تلاوت می‌کند.

۵- و کسانی را که طلا و نقره ذخیره می‌کنند و در راه خدا انفاق نمی‌کنند به عذابی دردناک بشارت ده.

۶- ثمرهٔ این شمشیرها از آن کیست/ در دریاها و بیابان‌ها مبارزه کردم/ و بادها و نیزه‌ها هزاران مرکب و کجاوه از طلا را برای خلیفه به ارمغان می‌آورند/ و برای والیان هزاران کنیز آوازه‌خوان/ هزارن قصر/ و هزاران چاه شراب/ و هزاران دهان...

۷- جلاد هر شب درب خانهٔ مرا می‌کوبد/ کیسهٔ زر در دست راست اوست/ و فرش چرمی اعدام در دست چپش/ به من می‌گوید/ کفهٔ ترازو را با کلام و سخن سنگین کردی/ آنکه خون را چون گنجی نهان حفظ می‌کند می‌گوید: سواران دشمن در انتهای راه ایستاده‌اند/ ای دوست من/ از لغزش زبان بر حذر باش/ الاغان پادشاه در پشت این دیوار هستند/ سخن را می‌شنوند/ پادشاه ما ریسمانش بلند است/ و شمشیرش کوتاه.

۸- چه کسی غلاف خویش را به شمشیر خواهد بخشید تا بمیرد؟/ چه کسی پوست تنش را خواهد بخشید؟/ چه کسی از این ماران برای من کفن می‌سازد؟/ چه کسی در این بیابان‌ها تنها جامهٔ خود را برتن باد خواهد پوشاند؟/ ای دوست! کاش به سوی من بیایی/ در حالی‌که گرگ در تاریکی ستاره‌ای است/ که راه را روشن می‌کند/ ای کاش به سوی من بیایی ای دوست!

منابع و مآخذ

- قرآن کریم.
- نهج‌البلاغه، (۱۳۸۵)، ترجمه محمد دشتی، قم: نشر هدی.
- انوار، امیر محمود، (۱۳۸۸)، «الرمزية في الأدبين العربي والغربي»، **مجلة التراث الأدبي**، العدد۶: صص۶۵-۷۵.
- بسیسو، معین، (۲۰۰۸)، **الأعمال الكاملة**، بیروت: دارالعودة.
- توکل، سید حسن، (۱۳۶۲)، **مواضع اعتقادی-انقلابی ابوذر**، تهران: مؤسسه انجام کتاب.
- الذهبي، ابوعبدالله شمس‌الدين محمد، (۲۰۰۴)، **سير أعلام النبلاء، رتبه وزاد فوائده حسان عبدالمنان**، المجلد الاول، لبنان: بيت الأفكار الدولية.
- سالم، حلمي، (۱۹۹۱)، «ذكري معين بسيسو: سبع سنوات علي رحيله وعشرون عامًا علي «ثورة الزنج»: قتل الثورات بالحبر»، **مجلةالأدب والنقد**، العدد۶۶: صص۹۳-۱۰۰.
- السحار، جودة، (۱۳۵۶)، ابوذر غفاری مردی از ربذه، ترجمه علی شریعتی، بی‌جا.
- عاشور، رضوي، (۱۹۶۹)، «قراءة في شعر معين بسيسو»، **المجلة**، العدد ۱۵۶: صص۹۹-۱۰۳.
- عبدالعظيم، محمود، (۱۹۶۹)، «الموقف الأيدئولوجي في شعر معين بسيسو»، **مجلة الآداب**، العدد۴: صص۳۷-۴۰.

– عبيات، عاطي؛ زين العابدين فرامرزي و يوسف نجات‌نژاد، (۱۴۳۵)، «الرمز التاريخي وحقولها الدلاليةفي الشعر الفلسطيني المعاصر»، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، العدد۳: صص۴۰۵-۴۳۰.

– عبيات، عاطي و مالک سالمي؛ (۱۳۹۲)، «الشخصيات التاريخية الإصلاحية في الشعر الفلسطيني المعاصر- الإمام الحسين وأبوذر الغفاري نموذجاً»، **مجلة اللغة الأدب العربي**، العدد۶:صص۱۰۵-۱۳۰.

– عشري‌زايد، علي، (۱۹۹۷) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: دارالفكر العربي.

– عطية، مباركة، (۲۰۱۵)، «**الرمز الديني في شعر معين بسيسو نماذج مختارة**»، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، اشراف لخضر تومي، جامعة محمد خيضر بسكرة.

– كندي، محمد علي، (۲۰۰۳)، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازک والبياتي)**، لبنان: دارالكتاب الجديدة المتحدة.

– يعقوب، أوس داود، (۲۰۱۱)، «معين بسيسو ست وعشرون عاماً علي الرحيل»، **مجله الموقف**، دمشق، اتحاد كتاب العرب، رقم۴۴۷: صص۷۹-۸۹.

قناع أبي ذر الغفاري في شعر معين بسيسو

ابوالحسن امين مقدسي[1]
سميرا فراهاني[2]

الملخص

إن فن القناع يعد من اكثر الطرق البيانية شيوعاً في التعبير عن التجربة الشعرية للشعراء. يعد معين بسيسو من الشعراء المعاصرين الفلسطينيين ومن الشخصيات البارزين في شعر المقاومة والّذي يستخدم كثيراً من الرموز والإشارات وفن القناع في شعره. إن قصيدة «من أوراق أبي ذر الغفاري» تعد من القصائد التي يعتمد فيها الشاعر علي شخصية أبي ذر الغفاري صحابة النبي صلي الله عليه وآله وسلم في التعبير عن تجربته الشعرية وبيان أقواله وقضاياه الشخصية. ففي هذه الدراسة نناقش ونتناول نسج القصيدة المذكورة ويدرس كيفية استخدام قناع ابي ذر في شعر معين بسيسو علي أساس المنهج الوصفي والتحليلي في شعر معين بسيسو. ونظراً للعلاقات والتشابهات الكبيرة الموجودة بين الشاعر والشخصية المستدعاة، فيمكننا الاستنتاج بأن توظيف قناع أبي ذر في شعر بسيسو يكون في المستوي الفني المطلوب. إن الصوت الغالب في القصيدة لأبي ذر كما أن هناك أثر جلي ومؤثر للشاعر. فالشاعر يصور نفسه كأبي ذر الغفاري هذا الشخصية التاريخية ومن وراء هذا القناع يتحدث عن آراءه وافكاره الي حد يمزج صوته بصوت ابي ذر ويتوحد معه في كل القصيدة. إن هذه القصيدة صورة عن حقائق المجتمع العربي، والدعوة إلي النضال والمقاومة، ونقد لاذع للحكام العرب.

الكلمات الرئيسية: قناع أبي ذر الغفاري،معين بسيسو،قصيدة «من أوراق أبيذر الغفاري».

١- الأستاذ المشارک في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران.

٢- طالبة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

The mask of Abuzar Ghafari in Muin Besiso's poems

[1]Abolhasan Amin Moghadasi, Associate Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran
Samira Farahani, PhD student at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran

Received: 21-06-2018 Accepted: 06-02-2020

Abstract

Using the concept of mask in the contemporary Arabic poetry is one of the most frequent methods of speech to delineate poetic experiences. Muin Besiso is a contemporary Palestinian poet and an outstanding figure of resistance poetry that has used the symbol of mask in his poem very much. The ode "From the pages of Abuzar Ghafari" is a poem in which the poet has selected Abuzar Ghafari, one of the companions of the prophet Mohammad (PBUH), to portray his poetic experience and express his personal thoughts. This paper is an attempt to probe the ode by the descriptive-analytic method in the hope of finding distinctive symbols in Muin's poems. Since there is a similarity between the personalities of the poet and Abuzar, one can say that the functionality of the mask of Abuzar in the poem is acceptable. The dominant voice is the voice of Abuzar through which one can trace Besiso. The ode is the delineation of the realities of Arab societies, the encouragement of people to struggle and resist and the criticism of the Arab rulers.

Keywords: The mask of Abuzar Ghafari, Muin Besiso, The ode from the pages of Abuzar Ghafari.

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

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

بررسی اشتغال زنان در رمان "عباد الشمس" سحر خلیفه (بر اساس نظریهٔ توانمندسازی زنان)

محمود آبدانان، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات، دانشگاه شهید چمران اهواز
کبری روشنفکر، دانشیار گروه مطالعات زنان، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران
فاطمه عارفی فرد[۱]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات، دانشگاه شهید چمران اهواز

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹

چکیده

سحر خلیفه رمان نویس مشهور فلسطینی است که شهرتش بیشتر به طرح مسائل زنان و دفاع از حقوق ایشان بازمی‌گردد. از آنجا که زنان محور اصلی بیشتر رمان‌های او را تشکیل می‌دهند، گرایش‌های فمینیستی نویسنده از جمله موضوعاتی است که مورد توجه بسیاری از ناقدان قرار گرفته است. یکی از نظریاتی که بر مبنای تألیفات فمینیست‌ها شکل‌گرفته و در آثار سحر خلیفه نیز نمود دارد، نظریهٔ توانمندسازی زنان است. اشتغال زنان و استقلال اقتصادی که بن‌مایهٔ اصلی رمان "عبادالشمس" سحر خلیفه را تشکیل می‌دهد، یکی از ابزارهای مهم توانمندسازی است. در این مقاله تلاش‌شده اشتغال زنان در رمان عبادالشمس بر اساس نظریهٔ توانمندسازی و به روش توصیفی-تحلیلی مورد واکاوی قرار گیرد. دستاورد پژوهش بیانگر آن است که سحر خلیفه از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان حوزهٔ توانمندسازی تأثیر پذیرفته و سعی‌کرده زنان جامعهٔ خود را به امکاناتی همچون آموزش و شغل مناسب که از آن محروم بوده یا نسبت به مردان دسترسی کمتری به آن دارند آگاه کند. نویسنده به عنصر عاملیت زنان، بسیار پایبند است و تلاش می‌کند با خلق قهرمان‌های زنی که در مقابل قوانین تبعیض‌آمیز جامعه ایستاده‌اند، زنان فلسطینی را به افزایش مشارکت در فعالیت‌های اجتماعی و اقتصادی تشویق کند. خلیفه با ترسیم دستاوردهایی همچون عزت نفس، خودکفایی، ارتقای سطح زندگی و... برای قهرمان‌های زن، بر آن است که زنان سرزمین خود را از عناصری منفعل به بازیگرانی مستقل و توانمند تبدیل کند.

کلیدواژه‌ها: اشتغال زنان، توانمندسازی، سحر خلیفه، رمان عباد الشمس.

۱-آدرس پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: arefi_f62@yahoo.com

مقدمه

از اوایل قرن نوزدهم کشورهای عربی گام در مسیر تحول اجتماعی نهادند؛ اما در واقع جنبش زنان در این کشورها پس از جنگ جهانی اول آغاز شد و به علت آشنایی جهان عرب با دستاوردهای علمی و صنعتی اروپا در همین دوران، چالش میان سنت و مدرنیته نیز بالا گرفت (الحیدری، ۲۰۰۳: ۱). پیشگامان نهضت بیداری عربی در سازماندهی مبارزات ضد استعماری و آزادی‌خواهانهٔ خود دریافتند مسئلهٔ زن یکی از مسائل اساسی در مبارزه با استعمار و عقب‌ماندگی اجتماعی به شمار می‌رود (سعداوی، ۱۳۵۹: ۳۰۵). زنان، خواهان فرصت‌های برابر اجتماعی بودند و علی‌رغم تمام تنگ‌نظری‌ها سعی کردند در کنار مردان در عرصه‌های مختلف اجتماعی حضور داشته باشند و برجسته‌ترین فعالیت آنها در حوزهٔ نویسندگی بود. نویسندگان زن با پرده‌برداشتن از عمیق‌ترین دردهای همجنسان خود، نقش موثری را در آگاه‌سازی جامعه ایفا کردند. یکی از مشهورترین و تاثیرگذارترینِ آنان، «سحر خلیفه» رمان‌نویس فلسطینی است که نویسندگی را پس از شکست ژوئن ۱۹٦۷م آغاز کرد. او که دکترای خود را در رشتهٔ مطالعات زنان و ادبیات آمریکا از دانشگاه آیوای همان کشور أخذ نموده، تحت تاثیر جنبش‌های فمینیستی غرب دست به قلم شد و طرح مسائل زنان را موضوع محوری رمان‌های خود قرارداد. «خلیفه» سعی کرد واقعیت تلخ جنگ، اشغال و ظلم مضاعفی که زن فلسطینی متحمل می‌شود را برای جهانیان به تصویر بکشد، او در تمام رمان‌های خود به اشکال مختلف، مظلومیت زن در جامعه را مطرح نموده و بر این باور است که زن فلسطینی از یک سو ظلم اشغالگران صهیونیست را تحمل می‌کند و از سویی دیگر از بی‌عدالتی و ستم مرد فلسطینی رنج می‌برد. برخی از پژوهشگران معتقدند موضوع آزادی فلسطین در رمان‌های خلیفه نسبت به موضوع آزادی زن در درجهٔ دوم اهمیت قرار گرفته است (القاسم، ۲۰۰۱: ۴-۵).

یکی از نظریاتی که بر مبنای تالیفات فمینیست‌ها شکل گرفت و با توسعه‌اش محبوبیت زیادی یافت، رویکرد توانمندسازی زنان است (ربیعی، ۱۳۹٦: ۷۳) و به نظر می‌رسد «سحر خلیفه» در نگارش برخی از آثارش گرایش ویژه‌ای به این نظریه داشته؛ وی همچون نظریه‌پردازان این حوزه خواهان قدرت‌دادن به زنان، رفع نابرابری در جامعه و تأمین تمام

احتیاجات اولیهٔ زنان است (*همان*:۷٤). وی می‌کوشد در داستان‌هایش جایگاه کنونی زن فلسطینی را در جامعه به او بنمایاند، موانع و مشکلات پیش رو را مطرح کرده و او را به سمت راه‌های ترقی و پیشرفت هدایت نماید. این دقیقاً همان فرآیند توانمندسازی است؛ فرآیندی پویا که توانایی زنان برای تغییر ساختارها و ایدئولوژی‌هایی که آنها را در موقعیت فرودستی وابستگی نگه داشته است، در برمی‌گیرد (نوابخش و همکاران، ۱۳۹٤: ٦). یکی از مسائلی که بسیار مورد توجه «خلیفة» و دیگر داستان‌نویسان فلسطینی قرار گرفته اشتغال زنان است؛ آنان با الهام از فمینیست‌های اروپایی، استقلال اقتصادی زن را راه رهایی از سلطهٔ مرد و دستیابی او به استقلال شخصیتی می‌دانند. اشتغال زنان یکی از موضوعات پایه‌ای در حوزهٔ توانمندسازی است؛ تا جایی‌که برخی صاحب‌نظران این عرصه، رفع تبعیض در بازار کار را جزء مهم‌ترین ابزارهای توانمندسازی زنان برشمرده‌اند (نیکوقدم و همکاران، ۱۳۹۷: ٦۲۷). از منظر «سحر خلیفة» نیز شاغل‌بودن یکی از ویژگی‌های مهم زنان قوی است، او زنان قهرمانی را ارائه کرده که توانستند با هوش و پشتکار خود برخی از مفاهیم غلط سنتی رایج در جامعهٔ پیرامون خود را تغییر دهند. زنانی پخته که اصرار دارند خود را هم‌ردیف و هم‌شأن مردان قرار دهند و از تابع آنها بودن خودداری می‌کنند و از اراده‌ای محکم برخوردارند (شعبان، ۱۹۸۹: ۳۴). هرچند در زمانی که «سحر خلیفه» رمان «عباد الشمس» را نگاشت، (۱۹۸۰م) هنوز دیدگاه‌های توانمندسازی به صورت منسجمی شکل نگرفته بودند؛ اما در واقع این رویکرد با جنبش‌های اواسط دههٔ هفتاد (یعنی زمانی که سحر خلیفه در دانشگاه مشغول به تحصیل بود) شروع شده و از اواسط دههٔ هشتاد محبوب شد (*همان*: ۷۳).

بر این اساس، این نوشتار برآن است تا بر اساس نظریهٔ توانمندسازی زنان، موضوع اشتغال زنان را در رمان «عباد الشمس» سحر خلیفة بررسی کند و برای پرسش‌های زیر پاسخی مناسب بیابد:

۱- سحر خلیفة چگونه از نظریهٔ «توانمندسازی زنان» در طرح عقاید فمینیستی خود تاثیر پذیرفته است؟

۲- اشتغال چه تاثیری بر شخصیت‌های زن رمان «عباد الشمس» دارد؟

۳-رویکرد جامعهٔ فلسطینی به اشتغال زنان چگونه است؟

لازم به یادآوری است که علت انتخاب رمان «عباد الشّمس» اهمیت ویژهٔ موضوع اشتغال زن در آن است؛ تا جایی‌که سیر تحول و ارتقای یکی از قهرمانان زن رمان در اثر اشتغال و حضور در جامعه صورت می‌گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

ده‌ها پایان‌نامه، مقاله و کتاب به پژوهش دربارهٔ رمان‌های «سحر خلیفة» پرداخته‌اند و آثار این نویسندهٔ فلسطینی را از جنبه‌های مختلف کنکاش کرده‌اند، از مهم‌ترین آنها کتاب «المرأة فی الروایة الفلسطینیة (۱۹۶۵-۱۹۸۵)» اثر «حسان رشاد شامی» (۱۹۹۸) است. نویسنده، هجده رمان از هشت رمان‌نویس فلسطینی را انتخاب کرده و مهم‌ترین نمونه‌های قهرمان‌های زن رمان‌ها که از طبقات مختلف جامعه هستند را مورد تحلیل قرارداده و از میان رمان‌های «سحر خلیفة» دو رمان «الصبّار» و «عباد الشّمس» مورد بررسی «رشاد الشامی» قرار گرفته است. کتاب دیگر در این زمینه «صورة المرأة فی روایات سحر خلیفة» نوشتهٔ «وائل علی فالح الصمادی» است، نویسنده به موضوعات مختلف مربوط به شخصیت‌های زن داستان‌های «سحر خلیفة» پرداخته و تقریباً گریزی به تمام رمان‌های او زده همچنین وی قضایای مختلفی مثل تبعیض جنسیتی، اجبار زنان به ازدواج، اشتغال زنان و... را مطرح کرده است. مقاله‌های فراوانی نیز آثار «سحر خلیفة» را تحلیل کرده‌اند، برخی از آن‌ها که بیشتر به بُعد زنانگی آثار وی پرداخته‌اند عبارتند از: مقالهٔ «المرأة فی روایات سحر خلیفة» از «ماجده حمود» (مجلة المعرفة، العدد ۳۷۳: ۱۹۹٤) که نمونه‌های مختلف شخصیت زن در آثار «خلیفة» را تحلیل کرده و رابطهٔ زن و مرد را در آثار او مورد بررسی قرار داده است. «أسامهٔ یوسف شهاب» در مقاله‌ای با عنوان «الروایة النسویة فی ظلّ الاحتلال (سحر خلیفة نموذجاً)» (مجلة جامعة دمشق للأداب و العلوم الإنسانیة، العدد۳و۴: ۲۰۱٤) ضمن تحلیل اجتماعی چهار رمان «سحر خلیفة» به برخی موضوعات فنی این رمان‌ها نیز گریزی زده‌است. دربارهٔ «خلیفة»، چندین پایان‌نامه نیز نوشته‌شده که «المرأة فی روایات سحر خلیفة»

(۲۰۰٦)، از جملهٔ آنها می‌باشد که توسط «غدیر رضوان طوطح»، و با راهنمایی «محمود العطشان»در دانشگاه "پیرزیت فلسطین" نوشته شده و با تکیه بر هشت رمان «سحر خلیفة»، به بحث دربارهٔ بُعد زنانگی آثار وی پرداخته است.

در زمینهٔ توانمندسازی نیز پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته، برخی از پژوهش‌هایی که در این جستار از آنها استفاده شده عبارتند از:

مقالهٔ «توانمندسازی زنان برای مشارکت در توسعه» از محمود کتابی و همکاران که در مجلهٔ "مطالعات توسعه اجتماعی ایران، شمارهٔ۷: ۱۳۸۲" به چاپ رسیده است. در این پژوهش عواملی همچون افزایش سطح تحصیلات، دسترسی به منابع مالی، بهبود وضع سلامت و... در توانمندسازی زنان و در چارچوب همین نظریه در یک جامعهٔ آماری ۳۸۰ نفره از زنان ساکن شهر اصفهان مورد بررسی قرار گرفته است.

مقالهٔ «نقادی و بازسازی نظریهٔ سارا لانگه دربارهٔ شاخص‌های توانمندسازی زنان سرپرست خانوار» نوشتهٔ عباس کشاورز شکری و عاطفه آذرکشب که در دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی "اسلام و علوم اجتماعی، شمارهٔ۱٦: ۱۳۹۵" به چاپ رسیده است. این مقاله پس از توصیف شاخص‌های توانمندسازی زنان که در نظریهٔ سارا لانگه مطرح شده آن را مورد نقادی قرار داده و سعی کرده نقص‌های شاخص‌های مندرج در این نظریه را یافته و در نهایت شاخص‌هایی کارآمد و بومی برای سنجش عملکرد نهادهای حامی طراحی و تعریف نماید.

مقالهٔ «بررسی تاثیر توانمندسازی زنان بر توسعهٔ دموکراسی» از مسعود نیکوقدم و همکاران که در مجلهٔ "زن در توسعه و سیاست، شمارهٔ ٤: ۱۳۹۷" به چاپ رسیده است. این پژوهش چگونگی تأثیر توانمندسازی بر توسعهٔ دموکراسی با استفاده از الگوی «جنسیت_توسعهٔ دموکراسی» را بررسی و تحلیل کرده و بر این باور است که شاخص‌های در نظر گرفته شده برای سنجش توانمندسازی زنان در این تحقیق، همگی تأثیری معنادار بر توسعهٔ دموکراسی در طول دورهٔ مورد نظر داشته‌اند.

جستجوها حاکی از آن است که تاکنون هیچ اثری به صورت مستقل به بررسی موضوع اشتغال زنان در رمان‌های «سحر خلیفة» نپرداخته است.

مبانی نظری تحقیق

«از اوایل دهۀ ۱۹۷۰م، توجه به نقش زنان در فرآیند توسعه فزونی گرفت. نوسازی و توسعه، دستاوردهای نامتعادلی برای مردان و زنان در کشورهای در حال توسعه به همراه داشت؛ بطوریکه مردان بهره‌وران و زنان قربانیان این فرآیند بودند. درک این مسئله از طرف کارگزاران ملی و بین‌المللی، توجه آنان را به نقش زنان در توسعه معطوف کرد و نظریات گوناگونی در این حوزه از مسائل ارائه شد که از جملۀ آنها نظریات "توانمندسازی[1]" می‌باشد.» (کشاورز شکری و آذرکشب، ۱۳۹۵: ۱۲) «این دیدگاه در دهۀ ۱۹۸۰، ابزاری برای بهبود مهارت و فعالیت‌های مشارکتی افراد ضعیف، مورد توجه قرار گرفت» (مامسن، ۱۳۸۷: ۱۵). «این نظریه‌ها خواستار قدرت‌دادن به زنان، نه به معنای برتری یک فرد بر فرد دیگر، بلکه به معنای افزایش توان آنها برای اتکا به خود و گسترش حق انتخاب در زندگی هستند» (کتابی و همکاران، ۱۳۸۲: ۱۱). «از توانمندسازی، تعاریف متعددی ارائه شده است. برای تعریف این مفهوم، به گسترۀ وسیعی از مفاهیمی نظیر حق انتخاب، کنترل داشتن، و دسترسی به منابع، احساس استقلال و اعتماد به نفس بیشتر و غیره، اشاره شده است» (نوابخش و همکاران، ١٣٩٤: ٤). گفته شده توانمندسازی به این معناست که زنان بر شرم خود فایق آیند، کردار و گفتارشان حاکی از اعتماد بنفس و اطمینان خاطر باشد، قادر به ارزیابی خویش و استعدادهای خویش باشند، قدرت رویارویی با مشکلات را داشته باشند و با قدرت برای رسیدن به هدف خود، گام بردارند (کتابی و همکاران، ۱۳۸۲: ۷). از منظری دیگر «توانمندسازی، فرآیندی است که طی آن، زنان به سازماندهی خود توانمند می‌شوند، اعتماد به نفس خود را ارتقا می‌بخشند و از حقوق خود در ارتباط با انتخاب آزاد و کنترل بر منابع استفاده می‌کنند. در این فرآیند، زنان جرأت دستیابی به هدف را در خود تقویت می‌کنند و از توانایی لازم برای عملی کردن خواسته‌های خود، بهره‌مند می‌شوند» (نوابخش و همکاران، ١٣٩٤: ٦). بررسی تعاریف مذکور نشان می‌دهد که توانمندسازی حاوی سه عنصر مشترک در بیشتر تعاریف و مفاهیم است. نخستین عنصر، منابع می‌باشد که شامل متغیرهایی مثل آموزش و اشتغال است و از عوامل تسریع‌کننده‌ی توانمندی‌های زنان به شمار می‌آید. دومین آنها عاملیت زنان است و به این موضوع اشاره

دارد که زنان نباید تنها دریافت‌کنندگان منفعل خدمات باشند، بلکه خود به عنوان بازیگران اصلی در فرآیند تغییر، به ویژه در انتخاب‌های مهم و اثرگذار بر زندگی خویش، در نظر گرفته شوند و سومین عنصر، دستاوردها یا پیامدهایی است که بر اثر توانمندسازی ایجاد می‌شود. این پیامدها شامل برآورده‌شدن نیازهای اساسی یا دستاوردهای پیچیده‌تری مانند خشنودی، عزت نفس، مشارکت در زندگی سیاسی و اجتماعی است (سن، ۱۳۸۳، به نقل از نیکو قدم و همکاران، ۱۳۹۷: ٦٢٧-٦٢٦).

در رمان «عباد الشمس» نویسنده از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان حوزهٔ توانمندسازی تاثیر پذیرفته و سعی می‌کند زنان را نسبت به مشکلات و کاستی‌هایشان آگاه کند و آنان را به این باور برساند که وضعیت موجود فقط با تلاش خود آنها قابل تغییر است. شخصیت‌های اصلی این داستان در ابتدا زنانی منفعل و کنش پذیر هستند، اما در سیر حوادث داستان به شدت تغییر کرده و به زنانی تاثیرگذار و توانمند تبدیل می‌شوند. این روند تغییر شخصیت‌ها کاملا با تعریف رویکرد توانمندسازی منطبق است که «می‌خواهد در زنان یک دگرگونی موثر ایجاد شود که در فرآیند توسعه از عناصر منفعل به بازیگران مستقل و توانا تبدیل شوند» (ربیعی، ١٣٩٦: ٧٤). «سحر خلیفة» که به عنوان فعال حقوق زنان شناخته می‌شود، تلاش می‌کند علاوه بر روشنگری از طریق نوشته‌هایش، از راه‌های مختلف دیگر، چون تاسیس سازمان‌های حمایت از حقوق زنان و مشارکت در انجی‌اوها و... قوانین مغایر با حقوق زنان را تغییر دهد. او سالها به عنوان مدیر مرکز مسائل زنان و خانواده در نابلس که خود موسس آن بوده فعالیت کرده است. در واقع تفاوت اصلی نظریهٔ توانمندسازی با دیگر نظریات در این امر نهفته است؛ از منظر این دیدگاه بدون تلاش‌های مستمر و سیستماتیک سازمان‌های زنان و انجی‌اوها تلاش برای افزایش سطح مشارکت زنان در جامعه، به جایی نخواهد رسید (ایکدر، ۱۳۹۱: ۳).

گفتاری پیرامون رمان عباد الشمس و شخصیت‌های مهم آن

رمان «عَبّاد الشمس» (گل آفتابگردان) در سال ۱۹۸۰م منتشر شد و نام این رمان در واقع رمزی برای نهضت، مبارزه و مقاومت است (شهاب، ۲۰۱۴: ۲۱۶) و جزء دوم از رمان

مشهور «الصبّار» به شمار می‌آید که این دو رمان به بررسی حوادث بعد از جنگ ۱۹۶۷م در شهر نابلس پرداخته‌اند. «عبّادالشمس» در سی و پنج فصل تنظیم شده و هدف اصلی آن بررسی مشکلات زنان در سرزمین‌های اشغالی و مشخص‌کردن جایگاه آنان است (*همان*: ۲۱۷). نویسنده در خلال اتفاقاتی که برای قهرمان‌های داستان رخ می‌دهد، زندگی شخصی و اجتماعی مردم در زیر یوغ اشغالگران را به تصویر کشیده و پیامدها و مشکلات ناشی از اشغال را در داخل و خارج سرزمین‌های اشغالی ترسیم کرده است. بر خلاف رمان «الصبّار» که شخصیت‌های اصلی آن مردان هستند، در رمان «عباد الشمس»، زنان قهرمانان اصلی داستان را تشکیل می‌دهند. در این رمان شخصیت‌های مختلفی از زنان به تصویر درآمده که بارزترین آنها «رفیف» است؛ «رفیف» دختری روشنفکر و تحصیل‌کرده است که به عنوان روزنامه‌نگار در مجلهٔ «البلد» در کرانهٔ باختری کار می‌کند. وی آینهٔ بسیاری از افکار روشنفکرانهٔ نویسنده حول موضوع زن عرب، به طور عام و فلسطینی، به طور خاص است. او باور دارد تا زمانی که زن از قید و بندهایی که او را به زنجیرکشیده و مانع پیشرفتش می‌شود آزاد نشود، آزادی ملت و وطن میسر نمی‌شود. از نظر او قضیهٔ زن جزء جدایی ناپذیر قضیهٔ وطن است (الشامی، ۱۹۹۸: ۱۸۳).

شخصیت مهم دیگر این رمان «سعدیة» است که همسر او، «زهدی»، که کارگری روزمزد است در اثر درگیری با صهیونیست‌ها به شهادت می‌رسد و «سعدیة» مجبور می‌شود با خیاطی هزینهٔ زندگی خود و فرزندانش را تأمین کند. او که در رمان «الصبار» نقش چشم‌گیری ندارد و نمونهٔ یک زن خانه‌دار سنتی و منفعل است، با تلاش و پشتکار سطح زندگی خانواده را به شکل چشم‌گیری ارتقا می‌دهد. نویسنده در این رمان تحول تدریجی که در شخصیت «سعدیة» به وجود می‌آید را با دقت به تصویر می‌کشد؛ «سعدیة» در ابتدای رمان فقط به خود و فرزندانش می‌اندیشد و به مشکلات میهنش بی‌اعتنا است، اما با مصادرهٔ زمینش توسط صهیونیست‌ها به این نتیجه می‌رسد که نمی‌تواند نسبت به مسائل سرزمینش بی‌خیال باشد، پس تصمیم می‌گیرد برای آزادی وطنش تلاش کند.

یکی دیگر از شخصیت‌های این رمان «خضرة» است؛ نمونهٔ زنی روسپی که در بسیاری از رمان‌های «خلیفة» دیده می‌شود. «خضرة» که در تمام مقاطع زندگی خود مورد ظلم

مردان قرار گرفته، در نقد اوضاع اجتماعی کاملاً بی‌پرده سخن می‌گوید و به این خاطر حتی از سوی زنان هم مورد ظلم قرار می‌گیرد. شخصیت زن روسپی در رمان‌های «سحر خلیفة» بیانگر نقد صریح نویسنده نسبت به اوضاع اجتماعی و ظلم‌های جامعهٔ مردسالار در حق زنان است.

اشتغال زنان در رمان عباد الشمس

سحر و دیگر داستان‌نویسان فلسطینی شخصیت‌هایی از زنان ترسیم می‌کنند که با وجود اختلاف در محیط زندگی و تنوع شغلی، به کارکردن عشق می‌ورزند؛ زن روستایی زحمتکش، زن مبارز، زن روشنفکر انقلابی، زن معلم، و زن روزنامه نگار پا به پای هم در جامعهٔ فلسطینی کار می‌کنند. آن‌ها بر این باورند که کار، بالندگی و تحرک وجودی برای زن محسوب می‌شود؛ فعالیتی که شکل‌گرفتن شخصیت عقلی، اجتماعی، فرهنگی و اخلاقی آن‌ها منوط به آن است (الشامی، ۱۹۹۸: ۸۸). «سحر خلیفة» توجه ویژه‌ای به این موضوع دارد که ارزش کار زن را نه فقط برای تأمین نیازهای مالی، بلکه به خاطر اهمیتی که در زمینهٔ شخصی و اجتماعی و انسانی به طور کلی دارد ابراز کند. زیرا کار، شخصیت ْزن را آزاد کرده، آن را تقویت می‌کند و به او نیروی لازم جهت مواجهه با انواع مشکلات را می‌دهد (*همان*: ۸۹). «سعدیة» بعد از فوت همسرش می‌بیند که عزاداری و سیاه‌پوشیدن هیچ دردی از او و فرزندانش دوا نمی‌کند، به فکر چاره می‌افتد و برخلاف سنت‌های موجود در جامعهٔ فلسطینی خود مشغول به کار می‌شود. او در قسمتی از داستان در تشریح وضعیت خود و خانواده‌اش بعد از فوت همسرش می‌گوید: «...قَعَدْتُ فِی الدّارِ ثَمانِ شُهُورٍ ما حَدَّ مَدَّ إیدَهُ بقِرْنِ مَوْزٍ أو تُفّاحَةٍ لِلأولادِ. لَبستُ الأسْوَدَ و عَصَبْتُ رَأسی ... و الحاصِلُ لا الأسْوَدُ رَدَّ المرحومَ و لا العَصْبَةُ رَفَعَتِ الرَّأسَ بَینَ النّاسِ...[۲]» (خلیفة،۲۰۰۸: ۳۲)

استقلال اقتصادی زمینه ساز استقلال شخصیتی

«سیمون دوبووار» بر این باور است که: «فقط و فقط، کار می‌تواند آزادی واقعی برای زن تامین کند» (دوبووار، ۱۳۸۰: ٦٢). به نظر «نوال سعداوی»، کار زن یک نوع آزادی شخصیت را برای او فراهم می‌کند؛ چرا که تکیهٔ او به مرد، باعث شده تا او به شخصیتی تابع و ضعیف تبدیل شود که توانایی مخالفت با مرد و خروج از سلطه‌ی او را ندارد (السعداوی، لاتا: ۲۶۴). البته سرکوب و استثمار زنان و فشارهای اجتماعی واقع بر آنان، مختص به جوامع عرب و خاورمیانه یا ممالک جهان سوم نیست؛ پدیده‌های مزبور عناصر جدایی-ناپذیر نظام‌های حاکم بر بیشتر نقاط جهان‌اند؛ خواه آن نظام‌ها فئودالی و عقب‌مانده باشند و خواه صنعتی (سعداوی،۱۳۵۹: ۹). «استفانی گرت»، جامعه‌شناس اهل بریتانیا، می‌گوید در انگلستان پس از صنعتی‌شدن، نگرانی دربارهٔ تأثیرات کار بیرون از خانه رو به افزایش بود و چنین استدلال می‌شد که استقلال اقتصادی زن شوهردار ممکن است به ازدواج و نهاد خانواده ضربه بزند یا مادر شاغل در رسیدگی به فرزندان کوتاهی کند (گرت، ۱۳۸۰: ۲۱).

واقعیت این است که استقلال اقتصادی زن، زمینه‌ساز استقلال شخصیتی و فکری او نیز می‌شود؛ «حنا مینه»، از نویسندگان و محققان مشهور عرب زبان، بر این باور است که بیرون‌رفتن از خانه و کسب تجربه برای هر زنی ضروری است و آن را راهی برای احقاق حقوق از دست رفتهٔ زنان در حوزهٔ تعلیم و اشتغال می‌داند، تا از این طریق بتوانند به حقوق مساوی با مردان دست یابند (طوطح، ۲۰۰۶: ۳۹). «سعدیة» که تا پیش از شهادت همسرش همچون بیشتر زنان جامعه، بهره‌ای از استقلال اقتصادی و شخصیتی نبرده و با کار بیرون از خانه بیگانه است، اکنون خود وارد عرصه شده و در جامعه‌ای که کار زن، خصوصاً اگر بیوه باشد را ننگ می‌داند، برای چرخاندن چرخ زندگی دوش به دوش مردان حتی بیشتر از آن‌ها کار می‌کند. و با تلاش فراوان اوضاع معیشتی خانواده را حتی از زمانی که همسرش زنده بود به مراتب ارتقا می‌دهد: «و تَمُرُّ باللَّحَّامِ و الخَضْرَجِی و البَقّالِ، و تَمْلَأُ أَكْياساً وَرَقِيةً ضَخْمَةً بِكُلِّ ما كانَتْ تَحْلُمُ بِأَكْلِهِ حَتَّى فی أيامِ زُهدی.[۳]» (خلیفة، ۲۰۰۸: ۴۸)

شخصیت «سعدیة» با تصمیماتی که برای تغییر زندگی خود می‌گیرد، یادآور یکی از مهمترین عناصر توانمندسازی زنان یعنی عاملیت است؛ این مفهوم به این موضوع اشاره دارد که خود زنان باید به عنوان بازیگران اصلی در فرآیند تغییر به ویژه در تدوین انتخاب‌های مهم زندگی و کنترل بر منابع و تصمیماتی که تأثیر مهمی در زندگی ایشان دارد، مدنظر قرار گیرند (ربیعی، ١٣٩٦: ١٦٩). «سعدیة» در حالی پیشنهاد ازدواج «شحادة» – خواستگار ثروتمندش- را نپذیرفت که در صورت ازدواج با او از سیل تهمت‌های همسایگان رهایی می‌یافت. اما او حاضر نبود استقلالی که برای اولین‌بار در زندگی چشیده را از دست بدهد، «سعدیة» باور داشت که ازدواج با «شحادة» از چاله به چاه افتادن است: «أحَسَّتْ بالغَضَبِ ینْشَبُ أظفارَهُ فی حَلْقِها، لماذا؟ لماذا یتَوَجَّبُ عَلَیها أنْ تُفَکِّرَ فی شَحادَةَ؟...أنا أُفَکِّرُ بِهذا السَّخْلِ حَتَّی أَتَّقِیَ شَرَّهُم؟ و بَعدَ ما أَتَّقِی شَرَّهُم کَیفَ أَتَّقِی شَرَّهُ؟[۴]» (خلیفة، ٢٠٠٨: ۴٣)

زنانی با موقعیت «سعدیة» از جنبه‌های گوناگونی تحت‌فشار هستند؛ کلیشه‌های فرهنگی و تاریخی عملکرد جنسیتی را تقویت می‌کنند که در کل به حفظ برتری مردان و ضعف زنان منجر می‌شود. در الگوهای توانمندسازی زنان، روش‌هایی برای تواناسازی ایشان و رهاشدن از شر این فشارها وجود دارد، از جملهٔ آن‌ها رویکرد «سارا لانگه» است؛ «پیش فرض لانگه این است که زنان، توانمند نیستند؛ اما این عدم توانمندی به ضعف و بی‌کفایتی شخصی و ذاتی آنها مربوط نیست، بلکه موقعیت فرودستی و نازل و ضعیف آنها از مناسبات مردسالارانه و نابرابری‌های ساختاری ناشی می‌شود که به آنها تحمیل‌شده است» (کشاورز شکری و آذرکشب، ١٣٩٥: ١٣). بنابراین از نظر لانگه، این موقعیت، قابل تغییر است؛ البته منوط به اینکه زنان، خود به این آگاهی برسند که آنچه وجود دارد، عادلانه و منصفانه نیست و آنها می‌توانند شرایط را به نفع خود دگرگون کنند (*همان*: ١٥). «سحر خلیفة» نیز با آفرینش شخصیت‌هایی چون «سعدیة» در راه تغییردادن یکی از مهم‌ترین مفاهیم غلط و رایج جامعه، یعنی ضعف زن و ناتوانی او در تولید و گرداندن چرخ زندگی در غیاب مرد، بسیار تلاش کرده است (شعبان، ١٩٨٩: ٣۴). او می‌کوشد به هم‌جنسانش القاء کند که می‌توانند سنت‌ها و قوانین غلط جامعه را تغییر داده و موقعیت خود را ارتقا

دهند. «سعدية» با واردشدن به عرصهٔ کار و دستیابی به موفقیت به این باور رسید که با مردان برابر است و انتظار دارد که آن‌ها نیز با او هم‌چون یک همکار رفتار کنند، او حاضر نیست ترحّم آنها را بپذیرد و زیر چتر حمایت آن‌ها برود؛ در قسمتی از رمان، که «شحادة» او را ناموس خود می‌داند و با اسم کوچک صدایش می‌کند به شدت برافروخته می‌شود و او را ملزم به رعایت حریمش کرده و خطاب به او می‌گوید: «... نَسِيتَ حَدَّكَ. أَوّلاً أَنا أُمُّ حَمادَةَ و مَشْ سُعْدِيةُ. و ثانياً أنا مَشْ حُرَمَةٌ، أنا مَثَلي مَثَلُكَ، أَنتَ صاحِبُ مَصْلَحَةٍ و أَنا صاحِبَةُ مَصلَحَةٍ. و ثالثاً، ما حَدَا مَسؤولٌ عَنّي غَيرُ اللهِ و نَفْسي، مَفهومٌ؟[5]» (خليفة، ٢٠٠٨: ١٠٥) در واقع، «سعدية» مفهوم برابری جنسیتی را درک کرده و این یکی از مراحل توانمندسازی از نظر «سارا لانگه» می‌باشد «پذیرفتن برابری جنسیتی به عنوان یک هدف توسعه‌ای، بر اساس آگاهی جنسیتی قرار دارد و به عنوان رکن قطعی ایدئولوژی تواناسازی است که می‌تواند اساس یک بسیج همگانی برای رفع مسائل نابرابری زنان باشد» (کشاورز شکری و آذرکشب، ١٣٩٥: ١٥).

«سعدية» نگاه فرودست به خود را بر نمی‌تابد، او می‌خواهد مردان همچون یک انسان به او نگاه کنند و از نگاه جنسیت زدهٔ آن‌ها متنفر است؛ این‌چنین است که شخصیت او با ورود به جامعه و بازار کار از آن زن خانه‌دار سنتی دورشده و به زنی مستقل و قوی بدل می‌شود.

موقعیت اجتماعی- اقتصادی زنان شاغل در مقایسه با زنان خانه‌دار

«وادی طه»، نویسندهٔ عرب زبان، آزادی اقتصادی را شرط ضروری برای آزادی هر انسانی می‌داند. او معتقد است تحول اقتصادی و اجتماعی جهان معاصر، زنان را در جایگاهی قرارداده که کار خود را نه تنها یک ضرورت اقتصادی و وسیله‌ای برای تأمین هزینه‌های خانواده به حساب می‌آورند، بلکه آن را اساسی برای جایگاه فردی و اجتماعی خود محسوب می‌کنند (الصمادی، ٢٠١٠: ١٥). از نظر «خليفة» شاغل‌بودن زن باعث انتقال او از موضع ضعف به موضع قدرت می‌شود. در بیشتر مواقع زنان شاغل بیشتر از زنان خانه‌دار خواهان حقوق از دست رفتهٔ خود هستند و نگاه نابرابر به خود را بر نمی‌تابند، البته این

موضوع در بین زنان شاغل تحصیل‌کرده نسبت به زنانی که با تحصیلات کم یا بدون تحصیلات در مشاغل سطح پایین مشغول به کار هستند، نمود بیشتری دارد. در رمان «عباد الشمس»، «رفیف» به شدت به دنبال بازپس‌گیری حقوق از دست رفتهٔ زنان است و مانند دیگر زنان روشنفکر و آگاه، سعی در اثبات وجود خود و تأکید هویتش دارد. (الشامی، ۱۹۹۸: ۱۸۴). «سحر خلیفة» از طریق شخصیت «رفیف» به مشارکت نابرابر زنان و مردان در اجتماع اشاره می‌کند و اعتراض خود را نسبت به حضور کم رنگ زنان در جامعه نشان می‌دهد، جامعهٔ کوچک محله در این داستان نمودی از جامعهٔ فلسطین است. «سارا لانگه» نیز در مرحلهٔ چهارم از مدل توانمندسازی خود به این موضوع می‌پردازد و بر این باور است که «در کشورهای در حال توسعه "فواصل جنسیتی" در امر مشارکت زنان به طور کامل واضح و مشهود است و به خصوص تعداد قلیل زنان نسبت به مردان در مجلس قانونگذاری، در دولت و در تأسیسات اداری نشان دهندهٔ این امر می‌باشد» (کشاورز شکری و آذرکشب، ۱۳۹۵: ۱۶) «رفیف» به عنوان یک زن آگاه، وقتی با رفتار تبعیض‌آمیز مردان که برخی از آن‌ها در زمرهٔ روشنفکران جامعه بحساب می‌آیند، برخورد می‌کند به‌یکباره بر علیه این مواضع می‌شورد؛ او این انقلاب را از مجله‌ای که در آن مشغول به کار است شروع می‌کند و خطاب به اعضای مجله می‌گوید: «لِنِصْفِ الشَّعْبِ الْحَقُّ فی نِصْفِ الْمَجَلَّةِ.» (خلیفة، ۲۰۰۸: ۲۱۹) «لِماذا لا نُعطِی الشَّاری نَفْعاً بَدَلًا مِنَ اللَّغوِ؟ اَلْمَرْأَةُ تَدْفَعُ، و نَحنُ بِحاجةٍ لِهذا الدَّفْعِ، فَلِماذا لا نُقَدِّمُ لَها مُقابِلَ ما تَدْفَعُهُ فائِدَةً حَقِیقِیةً تُساهِمُ فِی رَفْعِ مُسْتَواها الفِکْرِی و وَعْیِها الوَطَنِی و الثَّوْرِی؟[...] فَلِماذا لا نُقَدِّمُ لِلْمَرأَةِ مَواضیعَ تَقَدُّمِیةً حَقَّةً تُساعِدُها عَلَی فَهْمِ واقِعِها و تَحدیدِ رؤیاها لِمُسْتَقْبَلِها کَمُواطِنَةٍ فَعّالَةٍ فِی المجْتَمَعِ؟[۶]» (*همان*: ۲۱۳)

در مدل توانمندسازی «سارا لانگه» نیز آمده است که زنان باید به برابری باور داشته باشند و «تقسیم کار باید برحسب جنسیت مطلوب هر دو طرف باشد و نباید به معنای سلطهٔ یک جنس بر جنس دیگر چه از نظر اقتصادی و یا سیاسی باشد.» (کشاورز شکری و آذرکشب، ۱۳۹۵: ۱۵) «رفیف» به خاطر آگاهی از نابرابری جنسیتی در تقسیم کار، رو در روی اعضای هیئت تحریریه می‌ایستد و فریاد می‌زند: «أنا لَنْ أَعْمَلَ عَلَی تَنْمِیةِ مَجَلَّةٍ یقْطِفُ ثِمارَ مَغْنَمِهَا الرَّجُلُ.[۷]» (خلیفة، ۲۰۰۸: ۳۰۷-۳۰۶). او به واسطهٔ تحصیلات و شغلی که دارد،

از جایگاه اجتماعی خوبی برخوردار است اما همچون غالب زنان روشنفکر، نگران دیگر هم‌جنس‌های خود است، دوست دارد آن‌ها را از حق و حقوق اولیه‌شان آگاه کند و از اینکه در جهالت و بی‌خبری تحت بدترین ظلم‌ها از جانب همسران، پدران و برادرانشان هستند و هیچ شکایتی نمی‌کنند ناراحت است و به‌دنبال احقاق حقوق زنانی است که حتی نمی‌دانند حقوقی دارند که باید به دنبال ایفای آن باشند. «رفیف» نمونهٔ زن آرمانی است که «سحر خلیفة» در بیشتر رمان‌هایش آن را مجسم می‌کند؛ زنی که «ماجده حمود» درباره‌اش می‌گوید: زن موفق از چارچوب‌های تعیین شده تجاوز می‌کند، او در عمل واقعیت را پشت سر می‌گذارد نه در رؤیا، در روابطش با دیگران تأثیرگذار و در درون جامعه‌اش مثمر ثمر است، او می‌تواند عُرف و عادت‌ها را رد کند و در پایه‌گذاری ارزش‌ها و مفاهیم جدید شریک باشد. او بیشتر از خودش به دیگران می‌اندیشد، یعنی به بخشش بیشتر از گرفتن فکر می‌کند (حمود، ۱۹۹۴: ۱۹۲).

«سحر خلیفة» در قالب شخصیت‌های «رفیف» و «سعدیة» مفهوم احساس «خود اثربخشی[۸]» یا «شایستگی[۹]» که یکی از ابعاد مهم توانمندسازی زنان است، را تجسم می‌بخشد. احساس خود اثربخشی یعنی اینکه زن توانمند، احساس می‌کند قابلیت و تبحّر لازم را برای انجام موفقیت‌آمیز یک کار دارد؛ او احساس اطمینان می‌کند که می‌تواند برای رویارویی با چالش‌های تازه بیاموزد و رشد یابد. برخی از نویسندگان معتقدند این ویژگی _ که «رفیف» و «سعدیة» توانستند به آن دست یابند_ مهم‌ترین عنصر توانمندسازی است (چراغی، ١٣٩٦: ٢٧).

«سحر خلیفة» برای تأکید بر اهمیت کار زن و تأثیر مثبت آن بر شخصیت و زندگی و خانوادهٔ او، شخصیت «اُم صابر» را ارائه می‌دهد که در ابتدا شرایطی مشابه «سعدیة» دارد؛ هردوی آنها بدون تحصیلات، بیکار و همسر کارگرانی روزمزد هستند و این یعنی زندگی هر دو خانواده در گرو سلامت روزانه و توانایی مردان سرپرست خانوار است و فرقشان در این است که اولی همسرش شهید می‌شود و با آگاهی و اراده‌اش، روی پای خود می‌ایستد و در کار درستش ثابت قدم می‌ماند، اما دومی که همسرش در حین کار مجروح شده، با گریه و زاری به استقبال مصیبت می‌رود و در مقابل واقعیت تلخ تسلیم می‌شود

(الشامی، ۱۹۹۸: ۸۹). این دو زن که در موقعیت‌های مشابهی قرار داشتند، بعد از این کاملاً متفاوت می‌شوند؛ «سعدیة» با جدیت به تلاش می‌پردازد تا فرزندانش منتظر صدقهٔ دیگران نباشند و با کار شبانه‌روزی اسباب راحتی خانواده را فراهم می‌کند. اما «ام صابر» در مقابل فقر و بیکاری همسرش تسلیم شده و نه تنها حاضر نیست کار کند، بلکه کارکردن «سعدیة» را نکوهش کرده و بدین ترتیب خانواده‌اش روز به روز فقیرتر شده و با بدبختی و مصیبت دست و پنجه نرم می‌کنند.

یکی دیگر از شخصیت‌های زن رمان که نویسنده در چند قسمت به آن پرداخته و جنبه‌های مختلف شخصیت او را تحلیل کرده زنی فاحشه به نام «خضرة» است. هم‌سفرشدن اتفاقی «خضرة» با «سعدیة» می‌تواند بیانگر این موضوع باشد که هرچند یکی از علت های اصلی فاحشه‌شدن زنان، فقر شدید و بیکاری است، اما این امر بستگی به قدرت شخصیت ایشان هم دارد. «خضرة» زندگی سختی را از سرگذرانده، ولی هرگز همچون «سعدیة» عزمی راسخ نداشته و نتوانست در برابر مشکلات مقاومت کند؛ به قول سیمون دوبووار «به راستی هم در بسیاری موارد، زن فاحشه می‌توانسته زندگی خود را از طریق دیگری تأمین کند» (دوبووار، ۱۳۸۰: ٤٤٩).

تأثیر تحصیلات بر موقعیت شغلی و اجتماعی

یکی از ابزارهای مهم توانمندسازی زنان سطح تحصیلات است «اشتغال و آموزش از طریق تأثیر بر موقعیت اجتماعی زنان، توان مستقل زیستن، قدرت بیان، آگاهی به جهان خارج و مهارت در تأثیرگذاری بر تصمیمات، استقلال و قدرت زنان را افزایش می‌دهد» (نیکوقدم و همکاران، ۱۳۹۷: ٦٢٧). «قاسم امین» (١٨٦٥–١٩٠٨) نخستین پیشگام جنبش زنان در مصر، آموزش را برای همهٔ اقشار جامعه ضروری می‌داند و معتقد است در همهٔ ادیان الهی بر این امر تأکید شده و در هیچ‌یک از آن‌ها آموزش مخصوص مردان نشده است او حتی یکی از علت‌های گرایش برخی زنان فقیر مصری به پدیدهٔ روسپیگری را بی‌سوادی و عدم کسب آموزش و مهارت می‌داند (امین، ۲۰۱۲: ۱۹و۲۰).

«سحر خلیفة» که از زنان پیشگام نسل خویش است مسئلهٔ تحصیل زن را بسیار مهم می‌داند؛ تا جایی که تقریباً در تمام رمان‌های او حداقل یک شخصیت زن تحصیل‌کرده که غالباً موفق هم است، به چشم می‌خورد. «ماجده حمود» در مورد تکرار این نمونه شخصیت در رمان‌های «سحر خلیفة» می‌گوید: این نمونه نقش وسیعی در فضای روایی را اشغال کرده شاید دلیلش این باشد که نزدیک‌ترین نمونه به شخصیت نویسنده و دنیای اوست. علاوه بر اینکه نویسنده در قضیهٔ آزادی زن و تحول جامعه بر اهمیت این شخصیت تأکید می‌کند (حمود، ۱۹۹۴: ۱۹۰).

هر چند همیشه با سوادی ملاک شعور و آگاهی نیست، اما نمی‌توان نقش تعلیم و آموزش را در بالابردن درک و شعور اجتماعی نادیده گرفت؛ «قاسم امین» نیز بر این موضوع صحه می‌گذارد و بر این باور است که علم تنها وسیله‌ای است که شأن انسان را از منزلگاه‌های پست و منحط به بلندی‌های کرامت و شرف بالا می‌برد (امین، ۲۰۱۲: ۲۰). «خلیفة» زنان شاغل تحصیل‌کرده را با زنان شاغل بی‌سواد مقایسه می‌کند تا با نمایاندن جایگاه اجتماعی و نقش پر رنگ آن‌ها در تحولات و پیشرفت جامعهٔ فلسطینی، دختران سرزمینش را تشویق به تحصیل کند. «رفیف» در مجله از جایگاه خوبی برخوردار است؛ اما وقتی متوجه نادیده‌گرفتن حقوق زنان توسط اعضای مجله می‌شود، اعتراضش را به حدی می‌رساند که تا مرز ازدست‌دادن شغلش پیش می‌رود. فردی همچون «رفیف» در ادارهٔ امور خود، تأثیر در محیط و کسب اعتماد دیگران موفق‌تر از بقیه عمل می‌کند، اما «سعدیة» و امثال او با اینکه زنانی محترم و آبرومند هستند، اولویتشان زندگی خود و خانواده است. «رفیف» هنگامی که می‌بیند زنان نسبت به حقوق و جایگاه اصلی خود شناختی ندارند، رنج می‌کشد، دلش می‌خواهد آن‌ها را آگاه کند. موضع‌گیری‌های او در مجله باعث می‌شود خواننده او را به عنوان زنی توانمند بشناسد، زنی که باور دارد می‌تواند با تحت‌تأثیر قراردادن محیطی که در آن کار می‌کند، یا نتایجی که تولید می‌شود تغییر ایجاد کند (چراغی، ١٣٩٦: ٢٨).

در فصل آخر رمان وقتی «سعدیة» در جایگاه کسی که زمینش توسط اشغالگران غصب‌شده با «رفیف» در جایگاه یک روزنامه‌نگار فلسطینی روبرو می‌شود، این مقایسه

بیشتر به چشم می‌آید؛ «رفیف»، «سعدیة» را دلداری می‌دهد، اما «سعدیة» آرام نمی‌شود و می‌گوید امثال تو به خاطر تحصیلات و موقعیت اجتماعی که دارند نمی‌توانند میزان بدبختی زنانی مثل من را درک کنند. در واقع از نظر «سعدیة» جایگاه اجتماعی امثال «رفیف» که در اثر تحصیل به دست آورده، عاملی است که به آنها آزادی بیشتری بخشیده. «...های إنتِ ماشا اللهُ عَنّکِ، شَبابٌ و جَمالٌ و مالٌ و عِلمَ و وَجاهَةٌ. بِتَفَکّرِی کُلُّ النّاسِ مِثْلُکِ؟ لابِسَةٌ بَنْطَلونَ و قاعِدَةٌ بَینَ الرِّجالِ القَلَمُ بِایدٍ و السِّیجارَةُ بِایدٍ...[١٠]» (خلیفة، ٢٠٠٨: ۴١٣)

«سعدیة» تمام عصبانیتش از اشغالگران را بر سر «رفیف» خالی می‌کند، اما «رفیف» آموخته که خودش را کنترل کند، پس با بزرگواری چشم‌پوشی می‌کند و همچنان در تلاش است که «سعدیة» را آرام کند. «سحر خلیفة» در اینجا به زیبایی تفاوت رفتار یک زن تحصیل‌کرده و یک زن بی سواد را ترسیم کرده «و الْتَفَتَتْ سُعْدِیةُ إلَی جَارَتِها و حَمْلَقَتْ بِوَحْشِیةٍ: و تَقولِی ناسٌ؟ أی ناسٍ یا هَبْلَةُ؟ بَلَعَتْ رَفیفُ الإهانَةَ و هَمَسَتْ: مَعَکِ حَقٌّ.[١١]» (*همان*: ٤١٦)

رویکرد جامعه به اشتغال زنان

موضوع اشتغال زنان حتی در جوامع صنعتی نیز تنها در دهه‌های اخیر به موضوعی عادی تبدیل شده؛ «استفانی گرت»، جامعه شناس، در مورد رویکرد مردم بریتانیا به اشتغال زنان می‌گوید: «این نظر که زن شاغل یک معضل است و این که او مطابق با نقش طبیعی‌اش رفتار نمی‌کند به کرّات در بریتانیا ابراز شده و می‌شود.» (گرت، ١٣٨٠: ١٣٩). مخالفت با اشتغال زنان، در خاورمیانه به مراتب شدیدتر است و این تنگ نظری‌ها در تصویب قوانین نیز اعمال شده؛ برای مثال در برخی از کشورهای حاشیهٔ خلیج فارس بدون اذن «ولی امر»، که برحسب موقعیت و شرایط می‌تواند پدر، همسر، برادر یا پسرِ زن باشد، به زنان اجازهٔ کار در برخی مشاغل داده نمی‌شود (مامسن، ١٣٨٧: ٢٠). «سحر خلیفة» در قسمتی از رمان به این موضوع اشاره می‌کند: «مُعْظَمُ دُوَلِ النَّفْطِ تَرْفِضُ تَشْغیلَ المرأَةِ إلّا حِینَ تَکونُ مَصْحوبَةً بِوَلی أمْرٍ. وَلی أمْرٍ مُراهِقٍ، وَلی أمْرٍ عاجِزٍ، وَلی أمْرٍ أبْلَهَ، فَهُوَ وَلی أمْرٍ.[١٢]» (خلیفة،

۲۰۰۸: ۲۷۲) برخی بر این باورند که گاهی مقاومت و سرسختی در برابر توانمندشدن و استقلال زنان در کشورهای عقب‌مانده به حدی می‌رسد که به عکس‌العمل خشونت‌آمیز از طرف مردان و در نهایت، فروپاشی خانواده منجر می‌شود (مامسن، ۱۳۸۷: ۲۵۹).

جامعهٔ سنتی فلسطین نیز همچون دیگر کشورهای هم‌جوارش چندان با اشتغال زنان موافق نیست و بسیاری از مشاغل را مردانه تلقی می‌کند؛ این‌گونه عرصه بر زنان، حتی زنان تحصیل‌کرده، در انتخاب شغل تنگ می‌شود. نویسنده در قسمتی از رمان به این موضوع اشاره دارد که «إنَّ الطُّلّابَ الّذینَ یَتَلَقّونَ الْعِلْمَ خَارِجَ الضِّفَّةِ یظِلُّونَ خَارِجَها و لایدْخُلُونَها إلّا فِی الصَّیفِیاتِ. أمَّا الفَتاةُ فَتَنْتَهِی دِراسَتُها الجامِعِیةُ و تَرْجِعُ لِتَعِیشَ فِی جَوِّ العَائِلَةِ بِحَسَبِ الأُصُولِ الْمَرْعِیةِ.[۱۳]» (خلیفة، ۲۰۰۸: ۲۷۲-۲۷۳)

مخالفت با اشتغال زنان حتی در بین اقشار تحصیل‌کرده نیز شایع است؛ این مطلب را می‌توان از صحبت‌های یکی از اعضای تحریریه مجله‌ای که «رفیف» در آن کار می‌کند متوجه شد؛ استاد بدیع که تجربهٔ سفر به شوروی را دارد، صراحتاً مخالفت خود را با اشتغال زنان به کارهایی که از نظر او مختص مردان است اعلام می‌کند: «لِلْحَقِّ أنَّ صِناعَتَهُم مُتَقَدِّمَةٌ، و لَکِنَّهُمْ دَفَعُوا الْکَثیرَ مُقابِلَ ذَلِکَ. اَلرِّجالُ یعْمَلُونَ و النِّساءُ یعْمَلْنَ، حَتَّی الْعَجَائِزُ یعْمَلْنَ. لَکِنَّ الْمَرْأَةَ هُناکَ مِسْکِینَةٌ فِعْلًا. مَنْظَرُها الْکَئیبُ، لا لَمْسَةٌ حَمرْاءُ و لا خَضْراءُ و لا فُسْتانٌ جَمیلٌ و لا قَدٌّ مَیاسٌ. شَیءٌ مُحْزِنٌ... أَشْفَقْتُ عَلَیهِنَّ و کَادَتِ الدَّمْعَةُ أَنْ تَفِرَّ مِنْ عَینِی.[۱۴]» (*همان*: ۲۹۳-۲۹٤)

صحبت‌های استاد بدیع در واقع تجسم افکار جامعهٔ مردسالار فلسطین و رویکرد آن‌ها به اشتغال زنان است. دیدگاهی که کارکردن زن، جز در شغل‌هایی که از نظر آن‌ها زنانه است، مانند معلمی و پرستاری و ... را روا نمی‌داند؛ چرا که زن، دیگر آن لطافت و زیبایی را ندارد که بر مردش عرضه کند، زنی که دوش به دوش همسرش یا در نبود او برای حل مشکلات معیشتی خانواده می‌کوشد از منظر اینان قابل ترحم است. از نظر «خلیفة» این رویکرد کشورهای جهان سوم را از پیشرفت بازداشته است. بیشتر افراد این جامعه، زن را وسیله‌ای برای به آرامش‌رسیدن مرد می‌دانند، او باید تمام تلاش خود را برای

رضایت همسرش صرف کند. «نوال سعداوی» بر این باور است که بدترین چیزی که جامعهٔ مرد سالار را می‌ترساند این است که زن بتواند در آموزش و کار در زمینه‌های علمی و فکری برتری خود را اثبات کند و به سمت آن سوق داده شود؛ زیرا دیگر مردان کسی را در خانه ندارند که به آن‌ها خدمت کند و برایشان غذا بپزد و جامه‌های کودکان را بشوید (السعداوی، لاتا: ۲۶۴). البته «سحر خلیفة» منکر نگرش مثبت و مترقیانهٔ معدود مردان روشنفکری نیست که زنان مستقل و آگاه را ارج می‌نهند، چنانکه «باسل کرمی» برادر «عادل»، «رفیف» را یک سرمایهٔ گرانقدر می‌داند «رأسُ المالِ مَوجُودٌ فَاستَفِیدوا مِنْه.[۱۵]» (: خلیفة، ۲۰۰۸: ۲۹۵) «عادل کرمی» نیز شخصیت و رفتار «سعدیة» و کار کردن او را تحسین می‌کند: «و قَدْ تَعَلَّمَتِ الْمَرْأَةُ الْکَثیرَ، کَیفَ تَعْمَلُ و کَیفَ تَلْبَسُ و کَیفَ تُخاطِبُ الرِّجالَ دُونَ أَنْ تَحْمَرَّ أَوْ تَتَلَعْثَمَ.[۱۶]» (*همان*: ٤١)

سفیری معتقد است که در این زمینه، ساختار فرهنگی هر جامعه بسیار تأثیرگذار است. معمولاً مردان، نان‌آور خانواده محسوب می‌شوند و کار بیرون از خانه برای زنان کمتر مورد توجه است. زنان به دلایل متعدد از جمله هنجارهای غلط اجتماعی، در مواردی شغلی انتخاب می‌کنند که بیشتر از میان مشاغلی است که به کار خانه‌داری و بچه‌داری آنها لطمه‌ای وارد نسازد و امکان رسیدگی به امور خانه را از آنان سلب نکند (کتابی و همکاران، ۱۳۸۲: ١٦). نظریه‌پردازان حوزهٔ توانمندسازی این موانع پیش‌روی زنان را پیش‌بینی و سعی‌کرده‌اند به زنان برای فائق‌آمدن بر این مشکلات کمک کنند؛ چنانکه «سارا لانگه» مرحلهٔ دوم از تواناسازی زنان را تغییر این هنجارهای غلط عنوان کرده: «مرحلهٔ دوم این است که معادلات و مناسبات جاری از این نظر تغییر کنند و سهم زنان، افزایش و ارتقا یابد» (کشاورز شکری و آذرکشب، ۱۳۹۵: ١٤). در واقع هنگامی که زنانی همچون «سعدیة» و «رفیف» بر علیه بن‌بست‌هایی که آداب و رسوم اجتماعی برایشان به وجود آورده به پا می‌خیزند و نسبت به قوانین تبعیض‌آمیزی که آنان را از دستیابی به منابع منع کرده اعتراض می‌کنند، تضمین می‌شود که فرآیند تواناسازی مرحلهٔ بالایی از آگاهی را در بر بگیرد *(همان)*.

نتیجه‌گیری

یکی از نظریات مهم در توسعه که تحت‌تأثیر جنبش‌های فمینیستی شکل گرفته نظریهٔ «توانمندسازی زنان» است و «سحر خلیفة» در رمان «عباد الشمس» از این رویکرد الهام گرفته؛ او همچون نظریه‌پردازان حوزهٔ توانمندسازی معتقد است زنان در جامعه، ضعیف نگاه داشته شده‌اند و زنان قربانیانی هستند که مردان با تمام شیوه‌های ممکن در حقشان ظلم می‌کنند. «خلیفة» بر این باور است که مشکلات زنان، درونی نیستند، بلکه کلیشه‌های فرهنگی و تاریخی این ضعف را بر آنان تحمیل کرده‌اند. وی می‌خواهد زنان را نسبت به کاستی‌هایشان آگاه کند و آنان را به این باور برساند که وضعیت موجود فقط با تلاش خود آن‌ها قابل تغییر است و خود زنان، باید از منافع و اولویت‌های خود دفاع کنند؛ نه اینکه دیگران بر جای آنها تکیه‌زده و به جای آنها تصمیم بگیرند. به همین جهت شخصیت‌های زنی آفریده که در برابر قوانین و سنت‌های ناعادلانهٔ جامعه ایستاده و خواستار تغییر نگاه جامعه نسبت به خود و از بین‌بردن تبعیضات نهادینه‌شده هستند. قهرمان‌های داستان در یک سیر ارتقایی پس از دست و پنجه نرم‌کردن با سنت‌های غلط جامعه به زنانی توانمند مبدّل می‌شوند که خود را هم‌ردیف و هم‌شأن مردان می‌دانند. نویسنده در این رمان می‌کوشد نشان دهد اشتغال زن فقط از جنبهٔ اقتصادی اهمیت ندارد و استقلال اقتصادی را راه رسیدن به استقلال شخصیتی و فکری می‌داند. از نظر او شاغل‌بودن، زن را از موضع ضعف به موضع قدرت انتقال می‌دهد.

در این داستان مخاطب با جامعهٔ مرد سالار فلسطین مواجه است که اشتغال زن را جز در شغل‌هایی مانند معلمی و پرستاری که از نظر آن‌ها زنانه است روا نمی‌داند و بسیاری از مشاغل را مردانه تلقی می‌کند. این جامعه براساس فرهنگ غالب، صرفاً نقش مادری و همسری و خانه‌داری را برای زن در نظر گرفته و استقلال اقتصادی زن را خطرناک می‌داند. نویسنده، با ارائه قهرمان‌های زنی که هر دو شاغل هستند با این رویکرد، مقابله می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Empowerment

۲. هشت ماه در خانه نشستم، هیچ کس دستش را برای دادن یک دانه موز یا سیب به کودکان دراز نکرد. سیاه پوشیدم و دستار بستم ...نتیجه این شد که نه سیاه، مرحوم را برگرداند، نه دستار، سرم را در بین مردم بالا برد...

۳. از قصابی و سبزی فروشی و بقالی می‌گذرد و پاکت‌های مقوایی بزرگ را از هر چیزی که حتی در زمان زهدی نیز آرزویش را داشت پر می‌کند.

٤. احساس کرد خشم چنگالش را در گلویش فرو می‌برد، چرا؟ چرا باید به شحاده فکر کند؟ ... من به این بره [شحاده] فکر کنم تا از شر آنها [مردان] در امان باشم؟ و بعد از اینکه از شر آنها در امان ماندم چگونه از شر این راحت شوم؟

۵. «... حد و حدودت را فراموش کرده‌ای. اولاً من اُمّ حماده هستم نه سعدیه، ثانیاً من ناموس تو نیستم، من کاملاً مثل و مانند تو هستم (وضعیت من مانند وضعیت توست)، تو کار و بار خودت را داری، من هم کار و بار خودم و ثالثاً من مسئولی غیر از خدا و خودم ندارم، مفهوم شد؟

٦. نصف مجله حق نیمی از مردم است.... چرا به مشتری به جای حرف‌های بیهوده سود نمی‌رسانیم؟ یک خانم پول می‌پردازد و ما به این پول نیاز داریم، پس چرا ما در مقابل بهایی که داده، سودی واقعی که سهمی در ارتقای سطح فکری و آگاهی ملی و انقلابی او داشته باشد به او نمی‌بخشیم؟... چرا به زن، مطالب ترقی خواهانهٔ درستی که او را در فهم واقعیت خود و مشخص کردن رویاهای آینده‌اش به عنوان یک شهروند فعّال در جامعه کمک کند ارائه نمی‌دهیم؟

۷. من برای ارتقای مجله‌ای که ثمرهٔ آن را مردان می‌چینند تلاش نخواهم کرد.

8. Self-Efficacy

9. Senes of Competence

۱۰. ....ماشاءالله تو جوانی و زیبایی و ثروت و علم و آبرو داری. فکر می‌کنی همهٔ مردم مثل تو هستند؟ شلوار پوشیدی بین مردا ایستادی، یه دستت قلمه و یه دستت سیگار...

۱۱. سعدیه به رفیف نگاه کرد و با حالت تهاجمی به او خیره شد: – می‌گی مردم؟ دخترهٔ احمق کدوم مردم؟ رفیف اهانت سعدیه را نادیده گرفت و آرام گفت: حق با توست.

۱۲. بیشتر کشورهای نفتی به زنانی که سرپرست همراهشان نیست اجازهٔ کار کردن نمی‌دهند، سرپرست بالغ، سرپرست ناتوان، سرپرست ابله، [فرق نمی‌کند] او سرپرست است.

۱۳. پسران دانشجو که خارج از منطقهٔ ضفهٔ درس می‌خوانند در خارج می‌مانند و فقط تعطیلات تابستانی به آنجا می‌آیند. اما دختر جوان، با اتمام تحصیلات دانشگاهی‌اش به خاطر رعایت چارچوب‌های تعیین شده باز می‌گردد تا در محیط خانواده زندگی کند.

١٤. حقیقتاً صنعت آن‌ها پیشرفته است، ولی آنها هزینهٔ زیادی را در قبال آن پرداخته‌اند، مردان و زنان کار می‌کنند، حتی پیرزن‌ها هم کار می‌کنند. ولی زن عملاً در آنجا بیچاره است، چهره‌اش افسرده است، نه پوست گلگون و با طرواتی، نه پیراهن زیبایی و نه اندام نیکویی، غم‌انگیز است... دلم برایشان سوخت، نزدیک بود که اشکم دربیاید.

۱۵. سرمایه، حاضر است، از آن بهره مند شوید.

١٦. این زن چیزهای زیادی یاد گرفته؛ (یادگرفته) چگونه کار کند و چگونه بپوشد و چگونه با مردان صحبت کند بدون اینکه قرمز شود یا به لکنت بیفتد.

منابع و مآخذ

– امین، قاسم (۲۰۱۲م)، **تحریر المرأة**، القاهره: مؤسسة هنداوی للتعلیم و الثقافة.

– ایکدر، سولماز (۱۳۹۱ش)، «زنان و مسیر توسعه (نیمی از جمعیت جامعه چگونه به رشد کشور کمک می‌کنند)»، **روزنامه شرق**، ۱۷تیر ۱۳۹۱: ص۳

– حمود، ماجدة (۱۹۹۴م)، «المرأة فی روایات سحر خلیفه»، **آفاق المعرفه**، ش۳۷۳: صص ۱۸۹–۲۰۸.

– الحیدری، ابراهیم (۲۰۰۳م)، **النظام الأبوی و إشکالیة الجنس عند العرب**، ط۱، بیروت: دارالساقی.

– چراغی، معصومه (١٣٩٦ش)، **توانمندی اجتماعی زنان**، چاپ اول، تهران: جامعه شناسان.

– خلیفة، سحر (۲۰۰۸م)، **عباد الشمس**، ط۴، بیروت: دارالآداب للنشر و التوزیع.

– دوبووار، سیمون (۱۳۸۰ش)، **جنس دوم**،(ج۲)، ترجمهٔ قاسم صنعوی، چاپ دوم، تهران: نشر توس.

– ربیعی، مرجان (١٣٩٦ش)، **تعدد نقش در زنان سرپرست خانوار**، چاپ اول، تهران: جامعه شناسان.

– السعداوی، نوال (لاتا)، **الأنثی هی الاصل**. www.ketabi.pdf.com

– _____، _____ (۱۳۵۹ش)، **چهرهٔ عریان زن عرب**، ترجمهٔ مجید فروتن و رحیم مرادی، تهران : روزبهان.

– الشامی، حسان رشاد (۱۹۹۸م)، **المرأة فی الروایة الفلسطینیة (۱۹۶۵–۱۹۸۵)**، دمشق: من منشورات اتحاد الکتاب العرب.

– شعبان، بثینة (۱۹۸۹م)، «سحر خلیفة و امرأة غیر واقعیة»، **الموقف الادبی** ،ش۲۱۲–۲۱۳: ص۳۱–۴۱.

– شهاب، أسامه یوسف (۲۰۱۴م)، «الروایة النسویة فی ظلّ الاحتلال، سحر خلیفة نموذجاً»، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد۳۰، ش ۱–۲: ص۱۹۷–۲۳۶.

– الصمادی، وائل علی فالح (۲۰۱۰م)، **صورة المرأة فی روایات سحر خلیفة**، عمان: دروب للنشر و التوزیع.
– طوطح، غدیر رضوان، (۲۰۰۶م)، «المرأة فی روایات سحر خلیفة»، رسالة الماجستیر، کلیة الآداب، جامعة بیرزیت. اشراف الدکتور: محمود العطشان
– القاسم، نبیه (۲۰۰۱م)، أدب المرأة الفلسطینیة، سحر خلیفة و لیانة بدر نموذجاً، فصل من کتاب **مراودة النص، دراسات فی الأدب الفلسطینی**، دارالمشرق: شفا عمرو
http://www.nabih-alkasem.com/books_content.htm#book4
– کتابی، محمود؛ بهجت یزدخواستی و زهرا فرخی راستایی (۱۳۸۲)، «توانمندسازی زنان برای مشارکت در توسعه»، **مجلهٔ پژوهش زنان**، ش۷: ص ۵-۳۰
– کشاورز شکری، عباس و عاطفه آذرکشب (۱۳۹۵ش)، «نقادی و بازسازی نظریه‌ی سارا لانگه دربارهٔ شاخص‌های توانمندسازی زنان سرپرست خانوار»، **دو فصلنامه ی علمی- پژوهشی اسلام و علوم اجتماعی**، ش۱۶: صص۵-۳۵
– گرت، استفانی (۱۳۸۰ش)، **جامعه شناسی جنسیت**، ترجمهٔ کتایون بقایی، تهران: نشر دیگر.
– مامسن، جنت هنشل (۱۳۸۷ش)، **جنسیت و توسعه**، ترجمهٔ زهره فنی، چاپ اول، تهران: موسسه انتشارات دانشگاه تهران.
– نوابخش، مهرداد؛ مصطفی ازکیا و منصور وثوقی (۱۳۹٤)، «بررسی عوامل موثر برتوانمندسازی اقتصادی (مطالعه موردی: زنان آسیب پذیر شهر تهران)»، **فصلنامهٔ علمی- پژوهشی اقتصاد و مدیریت شهری**، ش۱۲: صص۱-۲۰
– نیکو قدم، مسعود؛ محدثه قلی زاده امیر آباد و عبدالله خشنودی (۱۳۹۷)، «بررسی تأثیر توانمندسازی زنان بر توسعهٔ دموکراسی»، **مجلهٔ زن در توسعه و سیاست**، ش۱٤: صص٦۲۱-٦٤۰.

دراسة مزاولة النساء للعمل فی روایة "عباد الشمس" لسحر خلیفة (فی ضوء نظریة تمکین المرأة)

محمود آبدانان[1]

کبری روشنفکر[2]

فاطمه عارفی فرد*[3]

الملخص:

سحر خلیفة راویة فلسطینیة شهیرة؛ قد اشتهرت بعنایتها بطرح قضایا المرأة و الدفاع عن حقوقها فی روایاتها. و بما أنّ قضیة المرأة تشکّل المحور الرئیس فی معظم روایاتها أصبح الکثیر من النقّاد یعتنون بنزعتها النسویة کموضوع للدراسة.هذا و تُعتبر مسألة نظریة تمکین المرأة کإحدی مکونات النظرة النسویة التی ظهرت فی روایات سحر خلیفة.ثمّ إنّ مزاولة المرأة للعمل و استقلالها الاقتصادی و هی إحدی أدوات نظریة تمکین المرأة الأساسیة تشکّل فحوی روایة "عباد الشمس". یسعی هذا المقال إلی دراسة مسألة مزاولة المرأة للعمل فی روایة "عباد الشمس" علی أساس نظریة تمکین المرأة اعتماداً علی المنهج الوصفی – التحلیلی. و من ضمن النتائج التی توصّل إلیها المقال أنّ سحر خلیفة تأثّرت بنظریة تمکین المرأة؛ حیث نجدها تسعی إلی إیقاف النساء علی الإمکانات التی یتمتع بها الرجل من فرص للتعلّم و الحصول علی الوظائف و هی إمکانات لطالما حُرمت منها المرأة أو قلّما تمتعت بها. فنجد الکاتبة تلتزم کلّ الالتزام بأن تزاول المرأة العمل؛ حیث خلقت شخصیات من النساء البطلات اللاتی وقفن بوجه القوانین التی تمنع المرأة من حقوقها، و حثّت النساء الفلسطینیات علی رفع نسبة مساهمتها فی النشاطات الاجتماعیة و الاقتصادیة. و تسعی سحر خلیفة من خلال ما توصّلت إلیها بطلات روایاتها من عزة، و اکتفاء ذاتی، و رقی بمستوی العیش إلی النهوض بنساء مجتمعها و تحویلهن من نساء منفعلات إلی نساء متمکنة تتمتع بالاستقلال.

الکلمات الرئیسة: مزاولة النساء للعمل، التمکین، سحر خلیفة، روایة عباد الشمس

---

[1]– أستاذ فی قسم اللغة العربیة و آدابها بجامعة شهید چمران، اهواز

[2]– أستاذة مشارکة فی قسم اللغة العربیة و آدابها بجامعة تربیت مدرس، طهران

[3]– طالبة الدکتوراة فی قسم اللغة العربیة و آدابها بجامعة شهید چمران، اهواز

Evaluation of Women's Employment in Sahar Khalifeh's Novel "Abad Al-Shams" Based on the Women's Empowerment theory

Mahmoud Abdanan, Professor, Department of Arabic Language & Literature, Faculty of Theology & Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran
Kobra Roshanfekr, Associate Professor, Department of Women Studies, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[1]Fatemeh Arefifard, Ph.D. Student, Department of Arabic Language & Literature, Faculty of Theology & Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran

Received: 06-10-2018 Accepted: 08-02-2020

Abstract

Sahar Khalifeh is a well-known Palestinian novelist whose reputation is mostly for propounding issues related to women and defending their rights. Since women are in the focus of most of her novels, the author's feminist tendencies and topics have attracted many critics. One of the theories that form the basis of the feminist writings of Sahar Khalifeh is the theory of women's empowerment. The employment of women and their economic independence are considered in the novel as the important tools for empowerment. This paper attempts to analyze the employment of women in the novel of Abad Al-Shams based on the theory of empowerment through a descriptive-analytical method. The research findings indicate that Sahar Khalifeh is influenced by the theories in the empowerment field. The poetess seeks to inform women in her community of opportunities such as education and appropriate employment, which they are deprived of or have less access to in comparison to men. The writer is vastly bound to the potentiality of women and is very committed to trying to encourage Palestinian women to increase their participation in social and economic activities by creating heroines who can stand against the discriminatory laws in the society. Also, by referring to such virtues as self-esteem, self-sufficiency and promoting standards of life for heroines, Khalifeh seeks to convert women from passive elements into independent capable agents.

Keywords: Women's employment, Empowerment, Sahar Khalifeh, Abad Al-Shams.

1- Corresponding Author Email: arefi_f62@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

خوانشی آدلری از داستان «خلیل کافر» اثر جبران خلیل جبران (آسیب‌نگاری روان خلیل)

امید جهان بخت لیلی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان
سمیّه پرماس، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۲۵

چکیده

آلفرد آدلر (۱۸۷۰-۱۹۳۷م)، روانکاو و بنیانگذار مکتبی به نام «روان‌شناسی فردنگر» در سدهٔ بیستم است که با تأکید بر جنبهٔ اجتماعی‌بودن انسان، اعمال و رفتار وی را زاییدهٔ کشش‌های اجتماعی می‌داند و در راستای چنین بینشی، شخصیّت وی را بر پایهٔ مفاهیمی همچون «احساس حقارت»، «خودآگاهی»، «غایت‌نگری» و ... مورد واکاوی قرار می‌دهد. پژوهش حاضر با توجّه به ظرفیّت‌های روان‌شناختی داستان «خلیل کافر» اثر جبران خلیل جبران بر آن است تا با روش توصیف و تحلیل محتوا، شخصیّت «خلیل» را بر مبنای اصول نظریهٔ آدلر بررسی و تحلیل نماید. یافته‌ها گویای آن است که جبران نیز به نقش اثرگذار اصول آدلری به ویژه اصل بنیادینِ «احساس حقارت» در شکل‌گیری و اعتلای شخصیّت هر فرد معتقد است. از این‌رو با انتقال اندیشه‌ها و عقایدش در این باب، می‌کوشد که در حقیقت با پردازش روانی شخصیّت جهادی «خلیل»، مردم ناآگاه لبنان را در فضای دل‌مُرده و استبدادزدهٔ جامعهٔ کلیسایی به جنبش و پویایی وادارد و از این رهگذر، کارکرد داده‌های روانشناختی را در انتقال بهتر معنا در حوزهٔ ادبیات داستانی به نمایش گذارد.

کلید واژه‌ها: نقد روانشناختی، آلفرد آدلر، جبران خلیل جبران، خلیل کافر، آسیب‌نگاری شخصیّت.

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

مقدّمه

خوانش روانشناسانهٔ آثار ادبی در دنیای کنونی، از گونه‌های کارآمد نقد در مطالعات میان‌رشته‌ای است که با شناسایی ویژگی‌های روانی شخصیّت‌های داستانی و کاوش در پدیده‌های مطرح در اثر ادبی، نتایج درخوری را دربارهٔ ویژگی‌های روانی نویسندگان و نیز انگیزه‌های پنهان و درونی آنها از آفرینش اثر ادبی به دست می‌دهد. این رابطهٔ دوسویه میان نویسنده و متن را می‌توان به مثابهٔ تبلور یک نظام اندیشه در دیگری دانست که آنچه از بازشناسی روان آن یکی به دست می‌آید، در بازنمود مکنونات و نابهنجاری‌های آن دیگری تأثیرگذار است؛ زیرا «متن در ژرف‌ترین لایهٔ معنایی خود به آیینه‌ای بدل می‌شود که آسیب‌ها و نژندهای روانی آفرینندهٔ خود را باز می‌تاباند» (یاوری، ۱۳۷۴: ۲۴).

نوشتار حاضر با نظر به مؤلّفه‌های روان‌شناسی فردی آلفرد آدلر به واکاوی روان خلیل در داستان «خلیل الکافر» اثر جبران خلیل‌جبران (۱۸۸۳– ۱۹۳۱)، ادیب لبنانی می‌پردازد. دلیل انتخاب این سوژه جهت انجام پژوهش، آن است که نویسنده برای انتقال مفاهیم ذهنی و جهان‌بینی خود، اثر مزبور را با توجّه به پدیده‌های ناخوشایند اجتماعی و تجربیات تلخ دوران زندگی خویش نگاشته‌است و در این میان به‌منظور تأکید بر نقش اثرگذار آزادی درونی افراد و ارادهٔ هر فرد در تعیین سرنوشت خود، به حقیقت‌مانندی شخصیّت‌ها و پردازش روانی عوامل داستانی، عنایتی ویژه دارد و خلیل به‌عنوان یکی از شخصیّت‌های طبقهٔ فرودست جامعه که «در حقیقت، خود جبران است و در پی اصلاح سنّت‌های غلط درون کلیسا برمی‌آید» (سیّدی، ۱۳۸۴: ۱۳۹)، از قابلیّت مطلوبی جهت بررسی از منظر عمده‌ترین مفاهیم نظریهٔ آدلر برخوردار است؛ چنان که وی معتقد است «سرایندگان بزرگ جهان ادب به بسیاری از نکات عمیق روان‌شناسی پی‌برده‌اند و آنها را در ترکیبی خالص و اصیل به شخصیّت‌های زنده و فعّال آثار خود بخشیده‌اند» (آدلر، ۱۳۷۰: ۲۲۷).

با این بیان ضروری می‌نماید که به منظور تبیین مسأله، تجربیات ناگوار نویسندهٔ داستان «خلیل کافر» بررسی شود تا بتوان به انگیزه‌های پنهان وی از بازنمایی آنها در

روح رنج‌کشیدهٔ خلیل آگاهی یافت. در ریشه‌یابی این امر می‌توان خاطر نشان کرد که جبران در هشت سالگی، زندانی‌شدن پدرش را به دلیل عدم پرداخت مالیات تجربه کرد که در پی آن، حکومت عثمانی اموال آنها را مصادره و خانوادهٔ جبران را آواره کرد. در نتیجه مادرش ناچار شد تا به همراه فرزندانش به بوستِن در ایالات متّحده مهاجرت کند (القوّال، ۱۹۹۴: ۱۲). این حادثه به یکی از عوامل اصلی پیدایش احساسات تراژیک جبران تبدیل گردید و بعدها به صورت سرکشی نسبت به انواع سلطه خودنمایی کرد. علاوه بر آن، مرگ خواهر، برادر و مادرش در آمریکا نیز بر نگاه بدبینانه‌اش افزود و موجبات انزوای او را فراهم ساخت؛ به ویژه پس از ورود به جامعهٔ آمریکا و آشنایی با ظواهر مادّی تمدّن غرب، به مطالعهٔ کتاب‌های متصوّفه و عرفای عرب و ایرانی روی‌آورد که این امر در دگرگونی روحیّاتش جهت طغیان علیه همهٔ آداب و شرایط اجتماعی تأثیری بسزا نهاد و بر احساس نارضایتی او نسبت به جامعه و زندگی افزود (ر.ک: شکیب انصاری، ۱۳۸۶: ۲۲۵). جبران به‌عنوان نویسندهٔ اجتماعی، عیوب و خرافات بسیاری را در جامعه می‌دید که بیشتر مردم، آنها را احساس نمی‌کردند. او از اینکه جمعی از توانگران، خیرات زمین را به خود اختصاص داده و بسیاری از ارباب ریاست، قدرت را وسیلهٔ استبداد ساخته‌اند، رنج می‌بُرد (فاخوری، لاتا: ۱۰۹۵). وی با این که مسیحی بود، به مذهب و خدایی گرایش داشت که انسان‌ها را برده و خوار نسازد؛ لذا بر اربابان کلیسا به دلیل انحرافی که در آموزه‌های مسیح به وجود آورده بودند، شورید و به نقد سنّت‌هایی در دین پرداخت که مردم را نسبت به ظلم ظالمان، ساکت و دست‌بسته می‌کرد (سیّدی، ۱۳۸۴: ۱۴۱)؛ بدین دلیل هنگامی که کتاب «الأرواح المتمرّدة» را پیرامون مسائل اجتماعی لبنان منتشر کرد، با انتقاد و مخالفت کلیسا روبرو گردید و جبران را در معرض تکفیر قرار داد (جبر، ۱۹۸۳: ٦٧).

با توجّه به این مقدّمه و همانگونه که به آن پرداخته خواهد شد، می‌توان به نشانه‌هایی روشن از مبانی رویکرد آدلر موسوم به «روانشناسی فردی» در زندگی انقلابی خلیل دست یافت که بر بی‌همتا بودن هر فرد تأکید دارد و بر این پایه مبتنی است که انسان به وسیلهٔ نیروهای ناهشیار رانده نمی‌شود؛ بلکه برای شکل‌دادن به نیروهای

اجتماعی که بر او تأثیر می‌نهند و استفادهٔ خلّاقانه از آنها برای ساختن سبک زندگی بی‌همتا، از ارادهٔ آزاد برخوردار است و قربانی وقایع کودکی خود نیست (شولتز، ۱۳۸۷: ۱۵۶) و به‌طور کلی تجلیّات شخصیّت و همهٔ پدیده‌های روانی، از نیروی خلّاقهٔ فرد سرچشمه می‌گیرد که منشأ آن، احساس حقارت اوست که به تلاش جبرانی برای دست‌یابی به برتری رهنمون می‌شود (میزیاک و استاوت، ۱۳۷۱: ۵۹۶).

پرسش پژوهش

در این نوشتار، فرض بر آن است که نویسنده از ظرفیت‌های روانشناختی برای القای اندیشه‌های خود و پیشبرد اهداف اجتماعی خویش بهره گرفته‌است. بر این اساس مؤلّفه‌های آدلری در داستان مزبور، چگونه تبلور یافته‌است و هدف نویسنده از بازتاب آنها در شخصیّت خلیل چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ روان‌شناسی فردی، از مهم‌ترین حوزه‌های نقد روانکاوانهٔ ادبیّات است و در دههٔ اخیر، پژوهش‌هایی پیرامون آن صورت گرفته‌است. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به مقالهٔ «نقد و بررسی روانکاوانهٔ شخصیّت زال از نگاه آلفرد آدلر» اثر حسینعلی قبادی و مجید هوشنگی (فصلنامه نقد ادبی، شماره ۷، سال۱۳۸۸) اشاره کرد که نویسندگان در آن، ویژگی روانی شخصیّت زال در شاهنامه را در چارچوب نظریهٔ عقدهٔ حقارت و برتری‌جویی آدلر مورد بررسی قرار داده‌اند. «یکی کودکی دوختند از حریر؛ تحلیل شخصیّت سام بر پایهٔ نظریهٔ آدلر و نمایش‌درمانی» اثر مصطفی صدیقی (کهن‌نامهٔ ادب پارسی، شماره ۲، سال۱۳۹۱) از دیگر مقالات مرتبط با این زمینه است که به چگونگی شکل‌گیری احساس حقارت در شخصیّت سام می‌پردازد و به نمایش‌درمانی در از بین‌بردن حس حقارت وی اشاره می‌کند. بهنام فارسی، فاطمه شهریاری و محمّدمهدی سمتی (انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی، شماره ۴۵، سال۱۳۹۶) نیز در مقالهٔ «عقدهٔ حقارت در رمان ما لاتذروه الرّیاح

با تکیه بر نظریهٔ آلفرد آدلر» بـه بررسـی علـل و چگـونگی پیـدایش عقـدهٔ حقـارت در شخصیّت قهرمان داستان پرداخته‌اند و با تأکید بر نقـش جامعـه در شـکل‌گیـری عقـدهٔ حقارت در رمان مزبور، به این نتیجـه رسـیده‌انـد کـه ایـن پدیـده در قالـب رفتارهـایی همچون هویّت‌باختگی، تحقیـر دیگـران و تقلیـد رخ نمـوده‌اسـت. دربـارهٔ جبـران نیـز پژوهش‌های متعدّدی انجـام شـده‌اسـت؛ از جملـهٔ آن‌هـا مقالـهٔ «تحلیـل و نمـادپردازی "پیامبر" نوشتهٔ جبران خلیل‌جبران با توجه به کهن‌الگوهای روان‌شناسی یونگ» اثر طیّبـه جعفری (فنون ادبی، شماره ۲، سال۱۳۸۹) است که به نمادها و کهن‌الگوهایی همچون «مـن»، «آنیما» و ... در داستان «پیـامبر» پرداختـه‌اسـت. «بررسـی تطبیقـی اندیشـه‌هـای جبـران خلیل‌جبران و فردریک نیچه»، عنوان مقالهٔ دیگری اسـت کـه توسّـط حسـن مجیـدی و طاهره رستمی (فصـلنامه نقـد و ادبیّـات تطبیقـی، شـماره ۶، سـال۱۳۹۱) نگاشـته شـده‌اسـت و نویسندگان در آن، عناصر مشترک ادبی و فکـری جبـران و نیچـه را واکـاوی کـرده‌انـد. بنابراین می‌توان اذعان کرد که در مورد آدلر و نظریه‌اش از یک‌سو و جبران و آثـارش از سوی دیگر، مقالاتی به نگارش درآمده‌است و تاکنون پژوهشـی دربـارهٔ آثـار جبـران؛ از جمله داستان «خلیل کافر» بر مبنای نظریّهٔ روان‌شناسی فردی آلفرد آدلر انجام نشده‌است و در این جستار تلاش بر آن است که با توجّه بـه قابلیّـت‌هـای روانشـناختی نهفتـه در داستان مورد نظر، ضمن به‌کارگیری شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، از زاویهٔ نقـد روانشـناختی به بررسی عوامل تأثیرگذار روانی در شخصیّت اصلی داستان به نام «خلیل» پرداخته‌شود و با ارایهٔ شواهدی از گفتار و رفتـار وی، مراحـل زنـدگی و روش‌هـای جبرانـی او تـا رسیدن به موفّقیّت را مورد خوانش آدلری قرار گیرد.

خلاصه داستان «خلیل کافر»

داستان خلیل کافر به تلاش و مبارزهٔ انسان برای برپایی عدالت و رهـایی از زنجیرهـای سیاسی و اقتصادی نظر دارد و ماجرای کودکی خلیل با توجّه به ویژگی‌های مختلفـی از جمله فوت زودهنگام والدین، نداشتن سرپرست و زندگی در محیط ناخوشـایند کلیسـا، همانند یک تراژدی است که در پدید آمدن حسّ حقـارت در وجـودش تـأثیر بسـزایی

داشته‌است. وی پس از رسیدن به بلوغ فکری و آگاهی از فاصلهٔ طبقاتی در جامعه، بیداد و نیرنگ سردمداران کلیسا را برنمی‌تابد و برای جبران حقوق پایمال‌شدهٔ هموطنانش و رسیدن به آزادی و برابری به پا می‌خیزد و با جهش انقلابی خود، خلّاقیّت و جسارتش را در برخورد با ظلم نشان می‌دهد و به پشتوانهٔ سبک زندگی سازنده و جهان‌شمولی همسو با منفعت عموم، از زندگی سراسر دورویی و فساد راهبان پرده برداشته و آنان را تبهکار و سارق اموال مردم می‌خواند. در پی این رسواگری، از کلیسا طرد شده و «کافر» لقب می‌گیرد. در ادامه، شیخ عبّاس به عنوان حاکم دولتی جامعه، از ماجرای خلیل و عدالت‌طلبی او به شدّت احساس خطر می‌کند و با احضارش به بارگاه خود، وی را از آشکار کردن حقیقت در برابر مردم بر حذر می‌دارد؛ لیکن خلیل، در حالی‌که انبوه مردم گرد هم آمده تا مجازاتش را به نظاره نشینند، خطابه‌ای بلند پیرامون استیفای حقوق طبیعی مردم در زندگی ایراد می‌کند و با بیان و محتوایی روشنگر، همگان را با خود همگام می‌سازد.

«روان‌شناسی فردی»، رویکردی اجتماعی در روان‌کاوی

شروع و گسترش نقد روان‌شناختی به وسیلهٔ فروید و پیروانش، تعبیرها و اتّهاماتی را نسبت به این رویکرد در پی داشت و آثار و مقالات بسیاری در ردّ و تأیید دیدگاه‌های فروید و تحلیل‌های روان‌شناختی او نوشته شد (امامی، ۱۳۸۵: ۱۳۴). این امر از آن جهت بود که چند تن از روانکاوان با تصریح به اینکه زیگموند فروید نسبت به تأثیر عوامل اجتماعی در تشکیل و تحوّل شخصیت به اندازهٔ کافی التفات نداشته است، لازم دیدند از جنبهٔ تازه‌ای به روانکاوی بپردازند. آلفرد آدلر[1] روانشناس بنام اتریشی (۱۸۷۰–۱۹۳۷)، یکی از معروف‌ترین دانشمندان در این زمینه بود (*همان*: ۸۲) که بر خلاف فروید– که اعمال بشر را نتیجه حاکمیّت مطلقهٔ غرایز جنسی می‌دانست و یونگ که رفتار انسان را ناشی از طرح‌های ارثی می‌پنداشت– عقاید، فعالیّت‌ها و رفتار انسان را زاییدهٔ کشش‌های اجتماعی می‌شمرد تا جایی‌که «شعار اصلی مکتب وی را دلبستگی انسان‌ها به یکدیگر تشکیل می‌داد» (آدلر، ۱۳۶۱: ۴). آدلر را می‌توان یکی از معروف‌ترین

نوفرویدیان[۲] دانست که از منظر اجتماعی به کارکردهای شخصیّت می‌نگرد و مردم را محصول جامعه‌ای می‌داند که در آن زندگی می‌کنند. در واقع او در روانشناسی فردی خود، این عقیده را پیش کشید که «شکل‌گیری شخصیّت، بیشتر متأثّر از مردمان جامعه و فرهنگ خود فرد است تا نیازهای زیستی» (هیلگارد و دیگران، ۱۳۸۱، ۲: ۹۷).

بازنمود مؤلّفه‌های نظریهٔ آلفرد آدلر در شخصیّت خلیل

نظریهٔ فردنگر آدلر بر مبنای اصول « احساس حقارت»، «برتری‌جویی»، «سبک زندگی»، «ترتیب تولّد»، «خودآگاهی»، «علاقهٔ اجتماعی»، «غایت‌نگری» و «خودِ خلّاق» بنا شده است که در ادامه به نقش هر یک از آنها در برهه‌های حیاتی خلیل تا رسیدن به پیروزی پرداخته می‌شود. گفتنی است که در داستان مزبور، هیچ اشاره‌ای به مسأله تولّد خلیل نشده است؛ لذا بررسی این امر در پژوهش حاضر جایگاهی ندارد.

اصل «احساس حقارت[۳]»

به عقیدهٔ آدلر، «سرشت انسان از ویژگی احساس حقارت برخوردار است و چنین احساسی همواره در طول عمر با اوست. این مسأله، نه تنها در زمرهٔ بیماری یا نابهنجاری جای نمی‌گیرد؛ بلکه از مهم‌ترین عواملی است که فرد را به سوی رشد و پیشرفت هدایت می‌کند» (إنجلر، ۱۹۹۰: ۱۰۷). آدلر، این اصل بنیادین را بر خلاف ظاهر سلبی و گمراه‌کننده‌اش نیرویی برانگیزنده و مثبت ارزیابی می‌کند و معتقد است «احساس‌های حقارت، منبع همهٔ تلاش‌های انسان است» (شولتز، ۱۳۸۳: ۱۳۹). با تأمّل در شخصیّت خلیل می‌توان دریافت که او از داشتن چنین احساسی در زندگی بی‌نصیب نبوده‌است و این پدیده در سخنان آغازینش با راحیل در بیان تنهایی خویش هویداست: «ليسَ لي أبٌ ولا أمٌّ ولا أخْتٌ ولا مَسْقطُ رأسٍ، ماتَ أبي وأمّي قبلَ أنْ أبلغَ السَّابعةَ مِنْ عُمْري، فأخَذَني كاهِنُ القَريةِ الّتي وُلِدْتُ فيها إلى دَير قُزحيّا، فسُرَّ الرهْبانُ بي وجعلُوني راعياً للبقر»[۴] (جبران، ۱۹۹٤: ۱۷٤).

از گفتهٔ فوق معلوم می‌شود که نخستین نشانه‌های حس حقارت ناشی از درد و رنج عاطفی در دوران کودکی خلیل کلید می‌خورد و در پیدایش این امر در نهاد وی عواملی دخیل بوده‌اند؛ از جمله اینکه او علی‌رغم میل باطنی به کلیسا سپرده می‌شود و به‌دلیل آنکه زیستن در محیط خشن کلیسا برایش زجرآور بوده، ناگزیر فقدان پدر و مادر و پشتیبان نیز چنین احساسی را در وی تقویت کرده و او را مورد غفلت عاطفی قرار می‌دهد. بدون تردید «خصوصیات محیط رشد کودک و کیفیّت تربیت و پرورش، نقش اساسی در پیدایش احساس حقارت دارند» (منوچهریان، ۱۳۶۸: ۲۲). در این خصوص، آدلر معتقد است «ناتوانی بر احساس‌های حقارت، آنها را تشدیدکرده و به عقدهٔ حقارت منجر می‌شود؛ به بیان دیگر، این پدیده وقتی به وجود می‌آید که انسان در مقابل مشکلی قرار می‌گیرد که برای حلّ آن آمادگی نداشته و بدین جهت تصوّر می‌کند که قدرت حلّ آن را ندارد. این پدیده از سه منبع در کودکی ناشی می‌شود: حقارت عُضوی، لوس‌کردن و غفلت» (شولتز، ۱۳۸۷: ۱۴۶و نک: آدلر، ۲۰۰۵: ۴۰). بر مبنای این دیدگاه، گرچه نوعی احساس حقارت در نتیجهٔ فقدان محبّت و امنیّت دامنگیر خلیل می‌شود؛ لیکن این کاستی در ادامهٔ زندگی، عامل محرّکی برای پرورش نهاد انسانی و موفقیّت‌های آینده‌اش می‌شود و مسیر تحوّل را برای وی مشخّص می‌سازد تا او در سیر تکامل خود در غلبه بر مشکلات، دست به کوشش‌ها و فعالیّت‌هایی جُبرانی بزند و با ایجاد ارتباط و پرورش‌دادن علاقهٔ اجتماعی در سطح بالا، شخصیّت خویش را شکل دهد؛ چون «ارتباط خودانگیخته با آدمیان دیگر و طبیعت، تنها راه دورماندن انسان از تنهایی و نگرانی است؛ ارتباطی که او را با دنیا پیوند می‌دهد بدون آن که فردیّت شخص را از میان ببرد. این نوع ارتباط که عالی‌ترین بیان آن، عشق و کار مولّد است، در تمامیّت و نیروی شخصیّت ریشه دارد» (ر.ک: فروم، ۱۳۹۳: ۵۰): «إنَّ السّماءَ الّتي شاءَتْ فأخَذَتْ والدِي ونَفَتْني يَتيماً إلى الدَّير،لم تَرْضَ بأنْ أكونَ عَبداً تَعِساً إلى نهايةِ الحياةِ... النُّورُ الحقيقيُّ هو ذاک الّذي ينبثقُ مِنْ داخلِ الإنْسانِ ويبيّنُ سرائرَ النَّفْسِ للنّفْسِ ويجعلُها فارحةً بِالحياةِ»[۵] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۵).

گفتار خلیل، گویای آن است که او در بند شرایط ناگوار احساس حقارت باقی‌نمانده است و این تغییر از آن‌روست که وی پس از درک و پذیرش وضع نابسامان مشترک میان خود و اقشار مختلف مردم، به فکر چاره‌اندیشی برای ایجاد اعتماد و امنیّت‌درونی خویش برآمده است و برای این منظور، با تمسّک به راهکارهای سودمند اجتماعی و اتّخاذ رویکردی روشنگرانه در فضای نابسامان جامعه، درصدد برون‌رفت هم‌نوعانش از مشکلاتِ برآمده از اجحاف طبقهٔ فرادست می‌شود و از این طریق می‌کوشد در مسیر جبران ضعف‌های روانی ناشی از استبداد کلیسا و رویدادهای تلخ زندگی خویش گام بردارد و از گسترش دامنهٔ احساس حقارت و تبدیل شدن آن به «عقدهٔ حقارت که در اکثر موارد در قالب صفت‌های منفی و نامطلوب اجتماعی تبلور می‌یابد» (اسپربر، ۱۳۷۹: ۱۳)، جلوگیری کند.

اصل «برتری‌جویی (مکانیسم جُبران)[۶]»

به عقیدهٔ آدلر مکانیزم برتری‌جویی، فرایندی روانی است که افراد را به جبران کِهتَری‌های بدنی یا روانی که از آن رنج می‌برند، وادار می‌کند (منصور، ۱۳۷۵: ۲۲۱). با بررسی شخصیّت روانی خلیل معلوم می‌شود که رویکرد مکانیسم دفاعی وی در مواجهه با احساس حقارت، مثبت بوده است و این واکنش که در اصطلاح، «واکنش جبران‌کننده» (منوچهریان، ۱۳۶۸: ۴۷) نامیده می‌شود، در قالب تلاشی مداوم نمود می‌یابد که وی در راه رسیدن به آزادی و برابری اقشار جامعه در برخورداری از نعمت‌های الهی به خرج می‌دهد و دستیابی به این هدف را در گرو شکستن تابوهای اجحاف‌آمیز زمانش می‌داند: «باطلةٌ هي الإعتقاداتُ والتّعاليمُ الّتي تجعلُ الإنسانَ تَعِساً في حياتِهِ وكذّابة هي العواطفُ الّتي تقودُهُ إلى اليأسِ والحزنِ والشّقاءِ»[۷] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۵).

وی برای نیل به این مقصود، ضمن مردود شمردن آیین‌های انحرافی کلیسا معتقد است که انسان به عنوان موجودی که از دو قوهٔ عقل و اختیار برخوردار است و بدین وسیله از سایر مخلوقات تمییز داده شده‌است، باید برای خود و هم‌نوعانش حق

«برتری» قائل شود: «أمّا أنا فقدْ خَرجتُ مِنَ الدَّيرِ لأنّني لسْتُ آلةً عَمْياءَ بلْ إنسانٌ يَرى ويسْمَعُ ... خرجتُ مَطروداً لأنَّ رُوْحِي قدِ امتنعَتْ عنِ التلذّذِ بخيراتِ الشَّعْبِ المسْتسلِمِ إلى الغَباوةِ»[۸] (*همان*: ۱۷۳).

از عزّت‌نفس و مناعت‌طبع خلیل پیداست که او به عنوان فردی آگاه و رشدیافته، به دنبال برتری است؛ امّا با این ویژگی متمایز که او برتری و جبران نقص‌های درونی خویش را صرفاً با جلب انتفاع شخصی معنا نمی‌کند؛ بلکه معنای واقعی آن را در احساس مسؤولیّت، تشریک مساعی عمومی و محبّت به هم‌نوعان می‌جوید و از این رهگذر می‌کوشد که با تحلّی به خصلت‌های سودمند و اثرگذار، دیگران را به ارزش و ضرورت هویّت جمعی آگاه سازد. در این باره آدلر معتقد است «افرادی که سلامت روانی دارند، توسّط علاقهٔ اجتماعی برانگیخته می‌شوند. آنها از تلاش برای موفّقیت شخصی فراتر می‌روند و برای موفقیّت کل بشریّت تلاش می‌کنند و می‌کوشند به برتری شخصی همسو با برتری اجتماعی دست یابند» (فیست، ۱۳۸۴: ۹۰). با توجّه به این دیدگاه، اقدامات خلیل در راه پیشبرد اهداف انسانی و بازگرداندن تعالی و کمال فراموش‌شدهٔ طبقهٔ فرودست جامعه، «تلاش‌های مفیدی» (اوبرست و استوارت، ۱۳۹۳: ۴۹) است که او بر مبنای علاقهٔ اجتماعی و بازیابی آرامش روانی خود و اجتماع انجام می‌دهد و در واقع موفقیّت خلیل، نتیجهٔ ابتلای وی به بیماری برتری‌طلبی نیست که در مسیر جبران عقدهٔ حقارت درونی حاصل شده باشد؛ بلکه مرهون عشق بی‌مرزش به هم‌نوعان است که مرکز توجّه وی را شکل می‌دهد و او با این رفتار درصدد است که به آرزوی دیرین خویش جامهٔ عمل بپوشاند؛ چرا که «آدمی با فعالیّتِ خودانگیخته، وقتی که نفس را از قوّه به فعل رسانید، با انسان‌ها و با خودش دست اتّحاد می‌دهد. بزرگترین عنصر تشکیل‌دهندهٔ خودانگیختگی، عشق است؛ امّا نه عشقی که حاصلش مستحیل شدن در دیگری یا تملّک اوست؛ بلکه عشق به معنای اثبات دیگران» (ر.ک: فروم، ۱۳۹۳: ۲۶۵). بر همین اساس هنگامی که عقاید آزادی‌خواهانه‌اش مورد پذیرش عامّه مردم قرار می‌گیرد و همگان با او همگام می‌شوند، درصدد برمی‌آیند که او را به عنوان فرمانروا بر تخت حکومت بنشانند؛ لیکن خلیل که از انقلابش هدفی جز اقناع حسّ برتری‌طلبی و

تحکّم بر دیگران در سر دارد، زعامت معنوی را بر نشستن بـر تخـت سـلطنت تـرجیح مـی‌دهـد: «لاتَطْلُبوا أنْ أكونَ ممثّلاً للحاكمِ في هذه القريةِ، إنْ كنْتُ خَليقاً بحبّكم وانعطافكم، دَعُوني أعيش بينكم وأشارككم بأفراحِ الحياةِ وأحزانها وأشاطِرُكمُ العملَ في الحُقولِ»[۹] (جبران، ۱۹۹۴: ۲۰۲).

نگرش معقول و روحیهٔ سازش‌پذیر خلیل، حاکی از آن است که وی از نظـر روانـی در تعادل و سلامت به سر می‌برد و هدفش از جبران کاستی‌هایش مرکزیّت یافتن و نیـل به مقام و موقعیّت اجتماعی نبوده‌است؛ بلکـه او برتـری‌جـویی را گـام برداشـتن در راه کمال انسانی می‌داند و به آن به عنـوان راهکـاری مناسـب در جهـت تحقّـق فردیّـت و یگانگی شخصیّت و بر طرف کردن انگیزه‌های درونی و نقص‌های عاطفی می‌نگردد کـه کارکردش به فعل درآوردن اسـتعدادهای بـالقوه و توانـایی بـرای خودانگیختـه و فعّـال زیستن هم‌نوعانش است.

اصل «سبک زندگی»[۱۰]

به عقیدهٔ آدلر، «عقاید و فرض‌های اساسی کـه فـرد از طریـق آنهـا واقعیّـت خـودش را سازمان می‌دهد و در رویدادهای زندگی معنا پیدا می‌کنـد، سـبک زنـدگی او را تشـکیل می‌دهند» (کُری، ۱۳۸۵: ۱۰۹). به بیان دیگر سبک زندگی، شامل رفتارهـایی اسـت کـه بـه وسیلهٔ آنها حقارت واقعی یا خیالی خود را جبران می‌کنیم (شولتز، ۱۳۷۵، ۲: ۳۱۵).

آدلر، چهار نوع اسلوب زندگی را برای انسان برمی‌شمارد که «سودمندی اجتمـاعی»، یکی از شیوه‌های چهارگانهٔ سلطه‌جو، گیرنده، دوری‌جو و اجتماعی مفید اسـت (شـارف، ۱۳۸۱: ۱۴۷) که خلیل در مقابله با پدیده‌های زندگی و رسیدن به پیروزی به کار می‌گیـرد و می‌کوشد مطابق با علایق اجتماعی و نیازهای طبقهٔ فرودست عمـل نمایـد. بـی‌گمـان روحیهٔ جهادی خلیل و مجموعه باورهایش در باب عـدالت و رهانیـدن مـردم از جـور روزافزون حاکمان، بیانگر شیوهٔ زندگی این شخصیّت است که او را به وجهی خاصّ بـه حرکت و عمل واداشته و متناسب با رویکرد سودمندی اجتماعی تنظیم گردیده‌اسـت. او

دربارهٔ معنای واقعی زندگی معتقد است که: «الحقیقةُ هي تلکَ العاطفةُ الخفیّةُ الّتي تُعلِّمُنا أنْ نفْرحَ بأیّامنا وتجْعلُنا نتمنّی ذلک الفرحَ نفْسَهُ لجمیعِ النَّاسِ»[۱۱] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۵).

با عنایت به این اعتقاد، بنیان اندیشه‌های خلیل بر تحقّق فردیّت انسان‌ها پی‌ریزی شده‌است که در نهایت به تحقّق تجربهٔ انسان واحد و شادمانی همگانی می‌انجامد و به موازات آن، عملکردهایش نیز از صبغهٔ علاقه اجتماعی برخوردار است که بنابر نظر آدلر «علاقهٔ اجتماعی، گرچه مفاهیمی نظیر همکاری، روابط اجتماعی و ... را در بر می‌گیرد؛ ولی معنایش فراتر از این موارد و در حقیقت، کمک مداوم فرد به جامعه است تا هدف یک جامعه کاملاً تأمین و تحصیل گردد» (نوربخش، ۱۳۹۶: سایت دانشنامه روانشناسی). به عقیدهٔ آدلر «سبک زندگی در نخستین سال‌های زندگی انسان فراهم می‌شود» (منصور، ۱۳۷۵: ۲۱۰). بنابراین از آنجا که خلیل در کودکی از نعمت والدین محروم بوده و در کلیسا نیز در شرایط بی‌توجّهی اربابان آنجا به سر می‌برده‌است، قطعاً در شکل‌گیری سبک زندگی وی حالت کِهتَری و احساس حقارت نقش مهمّی داشته‌است و این مسأله باعث می‌گردد که او در سنّ بزرگسالی به حاکمان و افراد کلیسا به دیدهٔ دشمن و بدخواه بنگرد و در تلاش برای بازسازی سازمان روانی خویش، مؤلّفه‌های رهایی‌بخش و رهگشایی را در چارچوب سبک زندگی خود و در تعامل با دیگران اتّخاذ نماید. بدین جهت برایش فرقی نمی‌کند که مردم ناآگاه، اندیشه‌های عدالت‌طلبانه و آزادی‌خواهانه‌اش را بپذیرند یا خیر. او وظیفهٔ خویش می‌داند که در جهان، طرحی نو دراندازد و در قامت مصلح اجتماعی، مردم گمراه سرزمین را از خواب غفلت بیدار سازد. آدلر معتقد است «افرادی که سبک زندگی مفید دارند، عالی‌ترین شکل انسانیّت را در فرایند تکامل نشان می‌دهند و احتمالاً به دنیای آینده رونق می‌بخشند» (فیست، ۱۳۸۴: ۹۷): «إنّ الشُّعوبَ الجاهلةَ تقبِضُ على أشْرفِ أبنائها وتسلِّمُهم إلى قَساوةِ العُتاةِ والظالمين. والبِلادُ المغمورةُ بالذُلِّ والهوانِ تَضْطهِدُ محبّيها ومُخلِصيها. ولكنْ أيترُكُ الإبْنُ الصالحُ والدتَه إذا كانَتْ مَريضةً، وينْكرُ الأخُ الرَّؤوفُ أخاهُ إذا كانَ تَعِساً؟»[۱۲] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۹۰).

از گفتهٔ فوق پیداست که خلیل، خود را فرزند نوعِ بشر حس می‌کند و شیوهٔ زندگی‌اش در همبستگی و علاقهٔ اجتماعی تبلور دارد. بر همین بنیان، علی‌رغم

برخورداری از معیشتی به مراتب بهتر هیچ‌گاه از رفع مشکلات سرزمین غافل نمی‌شود و بیداری مردم و به تپش انداختن قلب کشورش را از وظایف محتوم خویش می‌بیند و با آگاهی از مظلومیت و درماندگی سایرین، حاضر نمی‌شود که صرفاً به رفاه نسبی خود در کلیسا بیندیشد. در واقع خلیل بیش از احساس نیاز به قدرت، به وسیلهٔ گرایش‌های اجتماعی انگیزش می‌یابد و تلاش‌های خودانگیخته‌اش در جهت بهبود وضع نابسامان مردم و اتّخاذ روش‌های گوناگون ارشادی برای به راه آوردن حاکمان، همگی از مصادیقی است که نشان می‌دهد او در مسیر مصلحت اجتماعی بر پایهٔ سبک زندگی سودمند گام برداشته‌است و در این راه با توجّه به این دیدگاه آدلر که «همهٔ واقعیّت‌ها وابسته به نگرش‌های فرد هستند» (اوبرست و استوارت، ۱۳۹۳: ۳۹)، توانست در مقابل بی‌عدالتی‌های اجتماعی به پا خیزد و با همگام ساختن مردم با اندیشه‌های خود بر مشکلات چیره شود و آنان را از فلاکت و حقارت ناشی از سیطرهٔ طبقهٔ فرادست برهاند و در نتیجه به برتری مطلوبی برساند که بن‌مایهٔ آن، تکریم اصل وجودی انسانیّت و رهیافتن به زندگی هوشمندانه است: «والآنَ وقدِ انْقضى نصْفُ قرْنٍ على هذه الحادثةِ ورَاوَدَتِ اليَقْظةُ أجْفانَ اللُّبنانيّينَ ...»[۱۳] (جبران، ۱۹۹۴: ۲۰۷).

اصل «خودآگاهی»[۱۴]

از دیگر اصول نظریهٔ آدلر، خودآگاهی است. او نظر فروید را دربارهٔ اهمیّت «نیمه خودآگاه» و «ناخودآگاه» قبول ندارد و همهٔ اهمیّت را به «خودآگاه» می‌دهد و معتقد است که آدمی متوجّه اعمال خود هست و با خودنگری می‌تواند بفهمد چرا رفتارش چنین یا چنان است، می‌تواند هدف‌های خود را در نظر بگیرد و راه رسیدن به آنها را خودآگاه برگزیند (سیاسی، ۱۳۹۰: ۸۹). بر این مبنا می‌توان دریافت که خلیل در مورد اهدافش و علل انتخاب آنها از خودآگاهی لازم برخوردار است؛ چنان‌که در گفتگو با راحیل و دخترش پیرامون واکنش و اتّخاذ تصمیمات نسنجیدهٔ خود نسبت به اوامر اربابان کلیسا می‌گوید: «أَوْقَفُونِي أمامَ المذْبَحِ قائلِينَ: أقْسِمْ باللهِ وقدّسِيه بأنّكَ قدْ نَذرْتَ الفقرَ

والطاعةَ والعفّةَ. فردّدْتُ كلامَهم قبلَ أنْ أفْهمَ مفادَ كلامِهم وقبلَ أنْ أرى السَّبيلَ الضيّقةَ الّتي سَيّروني عَلَيْها»[۱۵] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۴).

لحن اندوهناک و حسرت‌آمیز خلیل، گویای آن است که وی در مورد عملکردهای گذشته و کاستی‌های درونی‌اش آگاهی دارد و از دلیل و انگیزهٔ پنهان اشتیاق خود به پیروی و رعایت صادقانهٔ هنجارهای کلیسا که در حقیقت احساس ناامنی و عدم امکان تغییر تابوهای اجتماعی بوده، باخبر بوده‌است. به همین‌جهت، پس از آشنایی و مطالعهٔ کتاب مقدّس، آگاهی‌هایش را در خدمت رهایی خود از محکمهٔ وجدان و اخلاق به کار می‌گیرد و با سردادن فریاد آزادی، سکوت در برابر بیداد و بی‌عدالتی را برنمی‌تابد: «هذه هِيَ الحقيقةُ الّتي عَرفتُها عِنْدما قرأتُ تعاليمَ يسوعِ النَّاصريّ ... لماذا نصرفُ الأيّامَ في هذه الخلْوةِ متمتّعينَ بخيراتِ الفقراءِ مُسْتطيبينَ الخبزَ المعجونَ بعرقِ جبينِهم ... تعالَوا نُعِيدُ أراضي الدَّيرِ الواسعةِ إلى سكّانِ هذه القرى المحتاجينَ ونرجعُ إلى جيوبِهم الأموالَ الّتي أخذْناها»[۱۶] (همان: ۱۷۶).

خلیل در این سخنان به انتقاد از کلیسا پرداخته که با سوء استفاده از ناتوانی و غفلت مردم، آنان را به زندگی فقیرانه سوق می‌دهد. او پذیرش کورکورانهٔ باورهای غلط توسّط مردم را ناشی از هراس و خفقان موجود در جامعه می‌بیند و معتقد است که مقدّمهٔ برون‌رفت از چنین سرنوشتی، ارائه برنامه‌های روشنگرانه و برملا کردن ماهیّت فریبندهٔ سلطهٔ حاکمان کلیسا برای مردم است. در این راستا آدلر معتقد است «انسان می‌تواند با خودنگری بفهد که چرا رفتارش آن‌گونه است که هست. می‌تواند هدفی را پیش‌رو داشته و برای رسیدن به آن کوشش کند. او دارای اراده و اختیار است و محکوم به جبر و تقدیر نیست» (کریمی، ۱۳۸۷: ۹۸). با توجّه به این دیدگاه، خلیل بعد از درک ماهیّت دوگانهٔ کلیسا و فهم ناتوانی خویش در رسیدن به اهدافش، راه دستیابی به آنها را در گرو ارتباط با همنوعانش می‌جوید. با این تفاوت که نیاز به آنان را نه چون ابزاری که مقاصدش را بر طرف کنند؛ بلکه به عنوان موجودی اجتماعی و مکمل یکدیگر می‌بیند که قادرند هشیارانه، سرنوشت خویش را تعیین کنند: «خَرجْتُ مِنَ الدَّيْرِ لأنّني لَسْتُ آلةً عَمْياءَ بلْ إنْسانٌ يَرى ويَسْمَعُ ...»[۱۷] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۳). در این گفته نیز هویداست که

خلیل نه تنها مغلوب هنجارهای سختگیرانهٔ کلیسا و تحت تأثیر شرایط قرار نگرفته، که با ترسیم آگاهانهٔ اهدافش در مسیر نیل به آنها می‌کوشد. در واقع خلیل در این برنامهٔ روشن در پی آن است که شرافت و انسانیّت را که در ورای سیطره و نیرنگ کلیسائیان به فراموشی نهاده شده‌است با فراهم‌کردن بسترهای آموختن نگرش‌های تازه، دوباره احیا سازد و سپس به یاری همان مردم مظلوم و بی‌دفاع که با خودنگری از ارادهٔ آزاد و اصل وجودی شخصیّت خویش آگاه می‌شوند، به انقلاب و جهاد برای رسیدن به آزادی و حقوق انسانی دست زند؛ چرا که «دستیابی به آزادی بر بستر آگاهی فزاینده از واقعیّت درون و بیرون انسان شکل می‌گیرد» (فروم، ۱۳۷۹: ۱۳۳): «إنَّ الشابَّ الّذي أَحضَرْتَهُ مَكتُوفاً لِكي تُحاكمَهُ كمُجْرِمٍ أثيمٍ، قدْ أنارَ قُلوبَنا المظلمِةَ وحَوَّلَ بَصائرَنا نحوَ سُبُلِ الحقِّ والمعرفةِ»[۱۸](جبران، ۱۹۹۴: ۲۰۱).

اصل «غایت‌نگری[۱۹]»

آدلر رفتار انسان را تابع هدف‌هایی می‌داند که در پیش‌روی او قرار دارند و بر خلاف فروید- که منشأ رفتار را غرایز، تکانه‌ها و تجربیّات کودکی می‌داند- معتقد است که گذشته، حدود صحنهٔ عمل را نشان می‌دهد و این انتظارات برای آینده است که شخصیّت و چگونگی عمل بازیگران را در این صحنه تعیین می‌کند (ر.ک: شولتز، ۱۳۸۷: ۱۴۱). با توجّه به این امر، خلیل پس از انتخاب آگاهانهٔ هدف ارزشمند خود، در جهت رسیدن به مقاصدش حرکت می‌کند و به مدد تجارب ناخوشایند گذشته‌اش از تمام موانع و ناملایمات پیرامون به عنوان مادهٔ اولیه و واسطهٔ حصول به مقصود غایی استفاده می‌کند و این مسأله را در بارگاه شیخ عبّاس و خطاب به مردم این‌گونه بیان می‌دارد: «قَد احْتملْتُ السِّجْنَ والجوعَ والعطشَ مِنْ أجْلِ الحقيقةِ الجارحةِ الّتي رأيتُها مَكتوبةً بالدِّماء على وجوهِكم وقاسيْتُ العذابَ والجِلْدَ والسُّخْريّةَ لأنّني جَعلْتُ لسكينةِ تنْهيداتكم صَوْتاً صارخاً متموّجاً في خَلايا الدَّيْرِ ولكنّني لم أخَفْ قطُّ»[۲۰] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۹۲).

از سخنان خلیل چنین بر می‌آید که «هدف کمال» وی پس از رسیدن به خودآگاهی به صورت مکتب و هنجاری پایدار درآمده‌است و از منظر وی چشم‌پوشی از آن، برابر

با هنجارشکنی در درون و ذهنش خواهد بود. او در افق نیمه روشن اهداف و آرزوها با تمام وجود بر این مسأله هدفمند پای می‌فشارد کـه رهـایی از بنـد هرگونـه سـتمی کـه انسانیّت و عدالت را تحت شعاع قرار دهد، حقّ طبیعی همهٔ انسان‌هاست و برای تحقّـق آن نباید از هیچ تلاشی فروگـذاری کـرد: «سوْفَ أتْبعُ الطَّریقَ إلی حیْثُ لا أعْلَمُ»[۲۱] *(همـان:* ۱۸۳). در این راستا باید خاطر نشان کرد که «آدلر تحت تأثیر دیدگاه «هانس ویهینگـر[۲۲]» فیلسوف آلمانی قرار داشت که معتقد بود افراد با خیال‌ها یا اعتقاد به این که دنیا چگونه باید باشد، زندگی می‌کنند» (کُری، ۱۳۸۵: ۱۰۸) و «برداشت‌های ذهنی آنها از واقعیّت- نـه خود واقعیّت- نحوهٔ تلاش کردن آنها را شکل می‌دهد» (فیست، ۱۳۸۴: ۹۰). بر مبنای ایـن نظر، خلیل در مورد عملکردهایش برای گریز از فشار دشواری‌های زندگی، با توجّـه بـه اهداف خیالی و ذهنی‌ای که برای خود و مردم سرزمینش ترسیم‌کرده‌است، تصمیم‌گیری می‌کند و از آنها به عنوان نقشه‌ای ذهنی در تفسیر پدیده‌هـای پیرامـون خـویش اسـتفاده می‌کند: «واجِبُ الإنسانِ أنْ یکونَ سعیداً عَلی الأرْضِ وأنْ یعْلَمَ سبُلَ السَّعادةِ»[۲۳](جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۶). به‌بیان دیگر آرزوها و انتظارات خلیل از آینده- نه تجربیات گذشته- است کـه او را برمی‌انگیزاند و موجب پویایی و پیشرفت او شده است. آدلر این مفهـوم را بـا عنـوان غایت‌نگری خیالی بیان می‌کند و معتقد است وقتی ما در جهت کمال هسـتی یـا وجـود تلاش می‌کنیم، اندیشه‌های خیالی، رفتارمان را هدایت می‌کند و مـا زنـدگی خـود را بـه وسیلهٔ بسیاری از این خیال‌ها هدایت می‌کنیم که فراگیرتـرین آنهـا، آرمـان کمـال اسـت (شولتز، ۱۳۸۳: ۱۴۲). بدین ترتیب می‌توان دریافت که خلیل با ردّ فضای فکری و جریـان حاکم بر وضع نابسامان زندگی، تلاش‌های حقّ‌طلبانهٔ خـود در راسـتای پیـروزی را بـر اساس مدینهٔ فاضله و انگارهٔ راهنمایی تنظیم می‌کند که در ذهن خـویش طرّاحـی کـرده است و تعبیر او نیز از زندگی در این دنیا بر مبنای واقعیّتی اسـت کـه در اندیشـهٔ خـود برای انسان آفریده و بیانگر جهان‌بینی و تصوّر او از هدف کمـال اسـت کـه بـه منظـور تسلّای خاطر آزردهٔ خود در هر شرایطی برای محقّق ساختن آن تلاش می‌کند.

اصل «خودِ خلّاق»[۲۴]

آدلر شخصیّت انسان را قدرتی مستقلّ می‌داند که خود، تعیین‌کنندهٔ خویش است (آدلر، ۱۳۶۱: ۴۱) و افراد فقط محصول جریانات زندگی خود نیستند؛ بلکه پدیدآورندگان خود و جریانات زندگی خود هستند (اوبرست و استوارت، ۱۳۹۳: ۳۰). با توجّه به این نظر آدلر، کیفیّت‌های اوضاع پیرامون، هیچ‌کدام توجیه کاملی برای شکل‌گیری شخصیّت نیستند و هر فرد می‌تواند سبک زندگی منحصر به فردی برای خود برگزیند و این نوع گزینش، تحت‌تأثیر زیرساخت‌های سرشتی او و تصوّراتی است که از محیط خویش دارد و از میزان خلّاقیت و نیروی تخیّل او نشأت می‌گیرد. بر این مبنا، خلیل در فرایند تحوّل و کوشش درونی، نه تنها قربانی موقعیّت‌های نامطلوب پیرامون نمی‌شود؛ بلکه در مواجهه با تنگناهای آن، مبتکر و خلّاق الگوی زندگی خود و همنوعانش گردیده‌است. از مضمون گفتار خلیل می‌توان دریافت که او در اثبات خودِ خلّاق معتقد است که انسان می‌تواند بر خود حکومت کند، برای خویش تصمیم بگیرد و آن‌گونه که مصلحت ببیند، بیندیشد و رفتار کند: «خَرجْتُ مِنَ الدَّيْرِ لأنّني لَسْتُ آلهً عَمْياءَ بلْ إنْسانٌ يَرى ويَسْمعُ... نَعمْ خَرجْتُ مَطْرُوداً مِنَ الدَّيْرِ لأنّني لمْ أسْتطِعْ أنْ أحْفِرَ قَبْري بِيَدِي لأنَّ قَلبِي قَدْ تَعِبَ في داخلي مِنْ مُتابعةِ الكَذِبِ وَالرِّياءِ»؛ «في يومٍ وقدْ سَكِرتْ نَفْسِي مِنْ هذه الخَمرةِ السَّماويّةِ تَشجّعْتُ ووقفْتُ بينَ الرُّهبانِ وأخذْتُ أبيّنُ لهم أفكاري وأتلو عَلى مَسامعِهم آياتِ الكتابِ الَّتي تُبيّنُ ضَلالهم وكفرهم»[۲۵] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۳ و ۱۷۶).

از گفتهٔ فوق پیداست که دغدغه و تقّلای فکری، خلیل را به کشف سبک زندگی کارآمدی هدایت کرده‌است و بیداری او جهشی درونی است که با به کارگیری بینش و خِرد، دیدگاه‌های بی‌اساس شکل گرفته در اذهان را شکست داده و با خود و به نفع عموم همگام می‌سازد. آفرینش این رویداد، نوعی خلّاقیّت است که به صورت منفعلانه و تحت تأثیر تجارب گذشته و شرایط زیستی غریزه شکل نگرفته‌است؛ بلکه نتیجهٔ فعالیّت ذهنی و تلاش روانی خلیل است که بر اثر استعداد ذاتی و نیروی آفریننده‌ای که در وجود خود اوست، به منظور غلبه بر کاستی‌های فردی و اجتماعی بروز کرده‌است. به‌بیان دیگر عوامل محیطی، انگیزش‌هایی را برای وی سبب شده‌اند که او بر حسب

قدرت خلّاق ویژهٔ خود به آنها پاسخ می‌گوید. مواردی از گفتار خلیل، بیانگر این منبع درونی است که عوامل دگرگونی و تحوّلش را موجب شده‌است؛ تعابیری نظیر: «لأنّ قلبي قد تَعِبَ في داخلي من متابعة الكذب والرياء ... لأنَّ رُوْحِي قدِ امتنعَتْ عنِ التلذّذِ بخيراتِ الشَّعْبِ ...»[۲۶] (جبران، ۱۹۹۴: ۱۷۳)؛ قدْ سَكِرتْ نَفْسي مِنْ هذه الخمْرة السَّماوية»[۲۷] (*همان*: ۱۷۶)؛ «النُّورُ الحقيقيُّ هو ذاك الّذي ينْبثقُ مِنْ داخلِ الإنْسانِ... ويجعلُها فارحةً بالحياة مترنّمةً باسم الرّوح. أمّا الحقيقة فهي كالنُّجومِ لاتبدو إلّا مِن وراء ظلمةِ اللّيلِ. الحقيقةُ هي مثلُ جميعِ الأشياءِ الجميلةِ في هذا العالم لا تظهرُ مَفاعيلُها المستحبّةُ إلّا لمن شَعَرَ بتأثيراتِ البُطل القاسيةِ. الحقيقةُ هي تلك العاطفة الخفية الّتي تُعلِّمُنا أنْ نفْرحَ بأيّامِنا وتجعلُنا نتمنّى ذلك الفرحَ نفسَه لجميعِ النّاسِ»[۲۸] (*همان*: ۱۷۵). در تکمیل عبارت‌های فوق می‌توان گفت که «قدرت خلّاق، نشانگر اصل فعّال هستی انسان است که ممکن است به مفهوم قدیمی روح وابسته باشد» (شولتز، ۱۳۷۵: ۲۱۶) و برخی اقدامات خلیل؛ از قبیل مخالفت او با آن باورهایی که مردم سرزمینش در طول سال‌های متمادی، بی‌چون و چرا آنها را پذیرفته بودند و موضع‌گیری اعتراضی و انتقادی‌اش نسبت به سلطه‌گری حاکمان کلیسا و نیز اولویّت دادن به حقوق قشر محروم، علاوه بر آن که بیانگر شخصیّت خلّاق و پویای اوست، از نمونه‌های خلّاقیّت وی در جهت رسیدن به برتری است که پس از احساس حقارت درونی، در راستای جبران محدودیّت‌های موجود در جامعه تبلور یافته‌است و با این دیدگاه آدلر که «انسان‌ها، آفریننده‌های زندگی خودشان هستند و صرفاً توسّط تجربیات دوران کودکی یا کیفیّت‌های زیست‌شناختی غریزه شکل نمی‌گیرند» (کُری، ۱۳۸۵: ۱۰۵) همخوانی دارد.

نتیجه‌گیری

برآیند نقد روانشناختی داستان «خلیل کافر» در چارچوب اصول هفت‌گانهٔ نظریهٔ فردنگر آدلر نشان می‌دهد که داستان مزبور، قابلیّت مطلوبی جهت بررسی از نگاه روانکاوانهٔ آدلر دارد و شاخص‌هایی نظیر «شرایط نامساعد کودکی خلیل»، «فعالیّت‌های دگرخواهانهٔ وی»، «تلاش برای تغییر اوضاع نابرابر اجتماعی» و در نهایت «رسیدن به

موفقیّت و پیروزی»، گواه این مدّعاست، که جبران خلیل‌جبران در آن توانسته‌است با توجّه به شرایط ناخواسته و وقایع ناگوار کودکی خود، در قامت نظریه‌پرداز روانشناسی اجتماعی، آگاهانه از ابزارهای روانشناختی به‌منظور انتقال اندیشه‌های اجتماعی خویش بهره گیرد و کوشیده‌است تا با پردازش سیر صعودی زندگی و شخصیّت انقلابی خلیل که در حقیقت بازنمود شخصیّت خود نویسنده است، به سوی اهداف آزادی‌خواهانه و عدالت‌جویانه‌اش در جامعه به پیش رود. وی برای بازتاب این هدف از اصل «احساس حقارت» به‌عنوان خمیرمایهٔ تحوّلات و برتری‌های جوانی سیه‌روز به نام خلیل کمک گرفته‌است که با خودنگری، رفتارهایش را هشیارانه و آگاهانه برمی‌گزیند و با گام برداشتن به سوی فعّالیّت‌های جُبرانی، درصدد است که نشان‌دهد انسان‌ها از اختیار و ارادهٔ آزاد برخوردارند و حتّی در فضای خفقان و استبدادزدهٔ جامعه کلیسایی، محکوم به جبر حاکمان و تقدیر زمانه نیستند؛ در واقع نویسندهٔ داستان با برجسته‌سازی نیروی خلّاق و ارادهٔ آزاد خلیل بر آن است تا ضمن دمیدن احساس هویّت جمعی به هموطنانش راه دستیابی به برتری و کمال انسانی را در نتیجهٔ انتخاب سبک زندگی سودمند به آنان بنمایاند. در این گذار، احساس حقارت خلیل به عقدهٔ حقارت که در کالبد ویژگی‌های منفی و ضدّ اجتماع بروز می‌کند، منتهی نگردیده‌است و نگرش و علاقهٔ اجتماعی‌اش نسبت به دیگران، گواهی بر پختگی و سلامت روانی اوست. همچنین مشخّص گردید که تأثیرات دو قوّهٔ وراثت و محیط اجتماعی اولیّه که عموماً مواد سازندهٔ شخصیّت را تأمین می‌کنند، علی‌رغم شرایط نابسامان شخصی و اجتماعی، در شکل‌گیری شخصیّت خلیل نقش چندانی نداشته‌اند و او به وسیلهٔ نیروی خلّاق درونی، ضمن تأثیر نهادن بر محیط، معمار سبک زندگی و شخصیّت خود گردیده‌است؛ به‌بیان دیگر وی اگرچه از گذشته و احساس حقارت به‌عنوان سرمنشأ تجدید اراده و پشتکار بهره می‌گیرد؛ لیکن او تصمیم‌ها و فعّالیّت‌هایش را با توجّه به علّت غایی و هدف‌هایی متعالی تنظیم می‌کند که فراروی خویش می‌آفریند؛ به‌عبارت دیگر و به تعبیرِ آدلر تصوّر رویدادهای خوشایند آینده، تأثیر قوی‌تری نسبت به تجارب گذشته در ایجاد انگیزش و تعیین رفتارهای کنونی او دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. Alfred Adler
2. Neo-Freudians
3. Inferiority feeling

۴. پدر، مادر، خواهر و زادگاهی ندارم. پدر و مادرم قبل از اینکه به هفت سالگی برسم، مُردند و کاهن روستا مرا به کلیسای قزحیّا- همان‌جا که به دنیا آمده بودم- سپرد و راهبان از آمدنم خوشحال شدند و مرا به گاوچرانی گماشتند.

۵. سرنوشتی که پدر و مادرم را گرفت و مرا یتیم و بی‌سرپرست در کلیسا رها کرد، راضی نشد که تا پایان زندگی، بنده‌ای سیه‌روز باقی بمانم. نور حقیقی، همان چیزی است که از فطرت انسان می‌تابد و نیّت‌های آدمی را برای دیگری هویدا می‌کند و او را نسبت به زندگی امیدوار می‌کند.

6. Superiority Principle ،feminine

۷. باورها و آموزه‌هایی که انسان را در زندگی‌اش به سیه‌روزی می‌رسانند، پوچ و باطلند و وابستگی‌هایی که او را به ناامیدی، اندوه و بدبختی می‌کشانند، دروغین‌اند.

۸. من از کلیسا بیرون آمدم؛ زیرا آلتی بی‌جان نیستم؛ بلکه انسانی بینا و شنوایم. از کلیسا بیرون آمدم؛ چون وجدانم حاضر نبود که از اموال مردمانی که تن به ساده‌لوحی داده‌اند، بهره‌مند گردد.

۹. اگر شایستهٔ مهر و محبّت‌تان باشم، از من نخواهید که نمایندهٔ حاکم در این روستا شَوم. اجازه دهید با شما زندگی کنم و در غم‌ها و شادی‌های زندگی‌تان شریک باشم و در کشتزارها با شما همکاری کنم.

10. Style of life

۱۱. حقیقت، آن حس پنهانی است که به ما می‌آموزد تا از زندگی‌مان خرسند و راضی باشیم و از ما می‌خواهد که آن شادی را برای همهٔ مردم بجوییم.

۱۲. ملّت‌های جاهل، بهترین فرزندانشان را دست‌بسته، تسلیم بی‌رحمی متجاوزان و ظالمان می‌کنند و کشورهای غرق در ذلّت و خواری به دلواپسان و دوستداران خود ستم می‌کند؛ امّا آیا فرزند صالح، مادر بیمارش را رها می‌کند؟ و برادر مهربان، برادر مفلوکش را نادیده می‌گیرد؟

۱۳. و اکنون که نیم قرن از این اتّفاق می‌گذرد و بیداری در چشمان مردم لبنان آشیانه کرده- است.

14. Self awareness

۱۵. مرا در مقابل محراب نگه داشتند و گفتند: به خدا و قدّیسان سوگند یاد کن که به فقر، فرمانبری و پاکدامنی پایبند خواهی بود، من نیز حرفشان را تکرار کردم بی‌آن که مفهوم سخنشان را بدانم.

۱۶. چرا روزگار را در این کنجِ خلوت با بهره‌برداری از اموال نیازمندان و خوردن نان حاصل از عرق پیشانی‌شان سپری می‌کنیم... بیایید زمین‌های پهناور کلیسا را به اهالی نیازمند این روستاها تحویل دهیم و پول‌های دریافتی را به جیبشان بازگردانیم.

۱۷. امّا من از معبد راهبان بیرون آمدم؛ زیرا که ابزاری بی‌دست و پا نیستم؛ بلکه انسانی بینا و شنوایم.

۱۸. جوانی را که دست‌بسته احضار نمودی تا به‌عنوان مجرم و گناهکار محاکمه‌کنی، قلب‌های تاریک ما را روشن کرد و دیدگان ما را نسبت به حقیقت و معرفت متحوّل ساخت.

19. Finalism

۲۰. من زندان، گرسنگی و تشنگی را به خاطر حقیقتی تلخ تحمّل کردم که آن را نوشته شده با خون بر روی چهره‌هایتان یافتم و عذاب، شکنجه و تمسخر را به جان خرید؛ زیرا آرامش ناله‌هایتان را به فریادی گوشخراش تبدیل کردم که در اتاق‌های دیر می‌پیچید؛ امّا هرگز نترسیدم.

۲۱. این راه را تا بی‌نهایت و نا کجا آباد ادامه خواهم داد.

22. Hans Vaihinger

۲۳. انسان باید بر روی زمین با خوشبختی زندگی کند و راه‌های خوشبختی را دریابد.

24. Creative self

۲۵. من از معبد راهبان بیرون آمدم؛ زیرا که ابزاری بی‌دست و پا نیستم؛ بلکه انسانی بینا و شنوایم. آری، از کلیسا رانده شدم؛ چون حاضر نشدم قبرم را با دستم بِکنم. چون قلبم در درونم از همراهی با دروغ و دورویی به ستوه آمده‌بود؛ در روزی که روحم به این حقیقت آسمانی آگاهی یافت، جرأت یافتم و در برابر راهبان ایستادم و شروع کردم به ابراز اندیشه‌هایم برای آنان و خواندن شواهدی در این کتاب که گمراهی و کفرشان را نشان می‌داد.

۲۶. چون قلبم در درونم از تکرار دروغ و دورویی در عذاب است و روحم حاضر نیست از نعمت‌های مردم کامروایی کند.

۲۷. روحم از این شراب الهی سرمست شده‌است.

۲۸. نور حقیقی، همان چیزی است که از فطرت انسان می‌تابد ... و با زمزمهٔ نام خدا، نسبت به زندگی امیدوار می‌کند. حقیقت، همچون ستارگان است که فقط از دل تاریکی شب پدیدار

می‌شوند. حقیقت، همچون همهٔ پدیده‌های زیبا در این هستی است که آثار خوشایندشان تنها برای کسی هویدا می‌شود که تأثیرات ویرانگر این دور و تسلسل را دریابد. حقیقت، همان احساس پنهانی است که به ما می‌آموزد از روزهایمان شادمان باشیم و ما را وامی‌دارد که آن شادی را برای همهٔ مردم آرزو کنیم.

منابع و مآخذ

– آدلر، ألفرید. (۲۰۰۵). **معنی الحیاة؛ ترجمة**: عادل نجیب بشری، القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.

– آدلر، آلفرد. (۱۳۶۱). **روان‌شناسی فردی**؛ ترجمهٔ حسن زمانی شرفشاهی، تهران: پیشگام.

– ابرست، اورسولا و آلن ا. استوارت. (۱۳۹۳). **روان‌درمانی آدلری**؛ ترجمهٔ نیلوفر قادری، چاپ دوّم، تهران: کتاب ارجمند.

– اسپربر، مانس. (۱۳۷۹). **تحلیل روانشناختی استبداد و خودکامگی**؛ ترجمهٔ علی صاحبی، تهران: ادب و دانش.

– امامی، نصرالله. (۱۳۸۵). **مبانی و روش‌های نقد ادبی**، چاپ سوّم، تهران: جامی.

– إنجلر، باربرا. (۱۹۹۰). **مدخل إلی نظریّات الشخصیّة**؛ ترجمه: فهد بن عبدالله دلیم، السّعودیة: دار الحارثی للطّباعة و النّشر.

– جبر، جمیل. (۱۹۸۳). **جبران في عصره وآثاره الأدبیّة والفنّیّة**؛ بیروت: نوفل.

– جبران، جبران‌خلیل. (۱۹۹٤). **المجموعة الکاملة لمؤلّفات جبران خلیل‌جبران**؛ بیروت: دار الجیل.

– سیاسی، علی‌اکبر. (۱۳۹۰). **نظریه‌های شخصیّت یا مکاتب روان‌شناسی**؛ چاپ چهاردهم، تهران: دانشگاه تهران.

– سیّدی، سیّدحسین. (۱۳۸۴). **به باغ همسفران**؛ دربارهٔ جبران و سپهری. مشهد: دانشگاه فردوسی.

– شارف، ریچارد. (۱۳۸۱). **نظریه‌های روان‌درمانی و مشاوره**؛ ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت، تهران: خدمات فرهنگی رسا.

– شکیب انصاری، محمود. (۱۳۸۶). **تطوّر الأدب العربي الحدیث؛ الطبعة الرابعة**، اهواز: دانشگاه شهید چمران.

– شولتز، دوان پی؛ سیدنی الِن شولتز. (۱۳۷۵). **تاریخ روان‌شناسی نوین**؛ ترجمهٔ علی‌اکبر سیف و دیگران، چاپ سوّم، تهران: رشد.

– ..... (۱۳۸۷). **نظریه‌های شخصیّت**؛ ترجمهٔ یحیی سیّدمحمدی، چاپ سیزدهم، تهران: ویرایش.

- فروم، اریک. (۱۳۹۳). **گریز از آزادی**؛ ترجمهٔ عزّت‌الله فولادوند، چاپ شانزدهم، تهران: مروارید.
- ..... (۱۳۷۹). **فراسوی زنجیرهای پندار**؛ ترجمهٔ بهزاد برکت، تهران: مروارید.
- فیست، جِس؛ گرگوری جی. فیست. (۱۳۸۴). **نظریه‌های شخصیّت**؛ ترجمهٔ یحیی سیّدمحمدی، تهران: روان.
- القوّال، أنطوان. (۱۹۹۴). **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران**؛ الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل.
- کُری، جرالد. (۱۳۸۵). **نظریه و کاربست مشاوره و روان‌درمانی**؛ ترجمهٔ یحیی سیّدمحمدی، تهران: ارسباران.
- کریمی، یوسف. (۱۳۸۷). **روان‌شناسی شخصیّت**؛ چاپ دوازدهم، تهران: ویرایش.
- منصور، محمود. (۱۳۷۵). **احساس کِهتَری**؛ چاپ سوّم، تهران: دانشگاه تهران.
- منوچهریان، پرویز. (۱۳۶۸). **عقدهٔ حقارت**؛ تهران: گوتنبرگ.
- میزیاک، هنریک و ویرجینیا استاوت. (۱۳۷۱). **تاریخچه و مکاتب روان‌شناسی**؛ ترجمهٔ احمد رضوانی، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
- نوربخش، علیرضا. **دانشنامه روانشناسی مردمی**؛ https://public-psychology.ir ؛ ۲۶/ ۱۲/ ۱۳۹۶. ساعت ۱۵:۱۰.
- هیلگارد، ارنست و دیگران. (۱۳۸۱). **زمینهٔ روان‌شناسی هیلگارد**؛ ترجمهٔ محمدنقی براهنی و گروه مترجمان، چاپ دهم، تهران: رشد.

قراءةٌ أدلريّة لقصّة «خليل الكافر» لجبران خليل‌جبران (تمحيص شخصيّة خليل)

أميد جهان بخت ليلى[1]
سميّة برماس[2]

الملخّص

يعتبرُ ألفرد أدلر (١٨٧٠) طبيباً نفسانيّاً وهو مُنشِئ مدرسةٍ في القرن العشرين تُسمَّى «علم النّفس الفرديّ» تعدُّ أعمالَ الفرد وسلوكه مستوحاةً من الأميال الإجتماعية وتركّز على اجتماعيّة الإنسان وبناءً على هذه النظرة تدرسُ وتمحّصَ شخصيّتَه على أساس محاور منها: «الشعور بالنقص»، «الوعي الذاتيّ»، «الغائيّة» وإلخ. إنّ هذه الدراسة تهدف في ضوء المنهج الوصفيّ- التحليليّ إلى تمحيص و تحليل شخصيّة خليل على أساس مباني نظريّة ألفرد أدلر و ذلك نظراً للقابليّات النفسيّة الكامنة في قصّة «خليل الكافر» لجبران خليل جبران. تشيرُ النتائجُ إلى أنّ جبران أيضاً بدوره يعتقدُ بالوظيفة الحاسمة للمبادئ الأدلريّة خاصّةً مبدأ «مشاعر النقص» الأساسيّ في تكوين وترقية شخصيّة أي فردٍ؛ فلهذا السبب يسعى مُلقِياً آرائه ووجهات نظره في هذا الصدد إلى المعالجة النفسيّة لشخصيّة خليل الجهاديّة دافعاً شعب لبنان غير الواعي في الجوّ اليائس والمهضوم للمجتمع الكنيسي إلى المحاولة والمثابرة وفي الواقع يحاول من هذا المنطلق عرضَ فاعليّة المعلومات النفسيّة في نقل المعنى بشكلٍ أفضل في مضمار الأدب القصصي.

الكلمات الرئيسية: النقد النفسيّ، ألفرد أدلر، جبران خليل‌جبران، خليل الكافر، تمحيص الشّخصية.

١- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة جيلان
٢- طالبة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

Adler's reading of the Khalil Kafir story by Gibran Khalil Gibran: Khalil's psychopathology

[1]Omid jahanbakht layly, Assistant Professor in University of Guilan
Somayyeh Parmas, PhD student in Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University

Received: 18-08-2018 Accepted: 16-07-2019

Abstract

Alfred Adler (1870) was a psychoanalyst and the founder of "individualist-oriented psychology" in the twentieth century. His school of thought emphasizes the social aspect of man and views his actions and behaviors emanating from social struggles. In line with such a view, human character is based on concepts such as "feeling of inferiority", "consciousness", and "considerateness". The present study aims to investigate the character of Khalil based on the principles of Adler's theory. To this end, the content of of the story 'Khalil Kafir' by Gibran Khalil Gibran is analyzed to detect its psychological capacities. The findings suggest that Gibran believes in the role of Adler's principles, in particular the fundamental principle of "inferiority", in the formation and enhancement of an individual's personality. Hence, through the transfer of his thoughts and ideas in this regard as well as the psychological processing of a jihad character, he tries to push Lebanese unconscious people into movement and dynamism in the depressed and despotic atmosphere of the church community. This is how psychological data serve to better transfer the intended meaning in the field of fictional literature.

Keywords: Psychological criticism, Alfred Adler, Gibran Khalil Gibran, Khalil Kafir, Character traumatization.

1- Corresponding Author Email: Omidjahanbakht@gmail.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

بررسی مضامین رئالیستی متأثر از نگرش اسلامی در نمایشنامه «حبل‌الغسیل» علی احمد باکثیر

مریم قمری، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان
صدیقه زودرنج[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا، همدان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲

چکیده

واقع‌گرایی (رئالیسم) تحلیل اجتماعی و بررسی تجسم زندگی انسان در جامعه، روابط میان فرد و جامعه و ساختمان خود جامعه است. رئالیسم بمثابه یک مکتب ادبی در آثار قرن بیستم به‌ویژه داستان و نمایشنامه پدیدار گشت. در این میان، نمایشنامه به‌عنوان یک اثر هنری قابل اجرا، در ترسیم واقعیت‌های جامعه نقش مهمی ایفا می‌کرد. «علی احمد باکثیر» (۱۹۶۹-۱۹۱۰) نویسندهٔ واقع‌گرای مسلمان و متعهد عرب در قرن بیستم است که اسلام‌گرایی ادبی وی در آثارش کاملاً هویدا می‌باشد. نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل» از آثار رئالیستی وی به‌شمار می‌آید که نگرش اسلامی نویسنده در آن مشهود است و وقایع مصر را در زمان حکومت سوسیالیست‌ها به تصویر می‌کشد. پژوهش حاضر می‌کوشد با روش توصیفی-تحلیلی و استخراج نمونه‌هایی از مضامین رئالیستی از گفتگوهای نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل»، چگونگی ظهور مضامین فوق را در این نمایشنامه بررسی‌نماید و از این طریق به دیدگاه نویسنده در تبیین اوضاع جامعه مصر پی‌ببرد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگرش اسلامی نویسنده در گفتگوهای نمایشی، غالباً به‌صورت انتقاد از جامعهٔ سوسیالیستی و طرفداران آن نمود یافته‌است. از سوی دیگر، «باکثیر» در به‌تصویر کشیدن مضامین رئالیستی در اغلب موارد، اصل اعتدال را در کلام خود رعایت‌کرده؛ امّا در گفتگوهایی که برای تبیین چهرهٔ «عبدالکریم قاسم» و قیام شعوبیه به‌کارگرفته، تا حدی افراط و تندروی نموده‌است.

کلیدواژه‌ها: مضامین رئالیستی، نگرش اسلامی، علی احمد باکثیر، نمایشنامه حبل‌الغسیل.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: s.zoodranj@basu.ac.ir

مقدمه

واقع‌گرایی (رئالیسم) مشاهدهٔ واقعیت‌های زندگی و تبیین وتجسم این واقعیت‌ها است. بر اساس این مکتب، اشخاص، صحنه‌ها و .... همان‌طور که مشاهده می‌شود، به تصویر درمی‌آید (خفاجی، ۱۹۹۵: ۱۵۶). واقع‌گرایی با توجه به علل شکل‌گیری و دیدگاه‌های متفاوت آن به واقعیت‌های جامعه، به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شود.

واقع‌گرایی انتقادی (اروپایی) در قرن نوزدهم در فرانسه شکل‌گرفت. این مکتب که مشکلات جامعه را مورد انتقاد قرارمی‌داد، نگاهی بدبینانه به واقعیت‌ها داشت (مندور، ۱۹۹۸: ۹۴) و انسان را ذاتاً شر و خیر را امری نسبی می‌دانست (بوشعیر،۱۹۹۶: ۴۱). این نوع از واقع‌گرایی به توصیف واقعیات تلخ زندگی اجتماعی هم‌چون فقر، بی‌عدالتی و ستمگری تمایل داشت.

در قرن بیستم، واقع‌گرایی سوسیالیستی در روسیه از دل واقع‌گرایی انتقادی بیرون آمد که واقعیت را در سرسپردگی به ایدئولوژی کمونیستی می‌یافت (سید حسینی،۱۳۸۱: ۳۰۳). این مکتب با خوش‌بینی به واقعیت‌های زندگی نگاه می‌کرد و حتی در مواردی، دچار خوش‌بینی بیش از حد بود (قاعود، ۱۹۹۴: ۱۶). براساس این مکتب، وظیفهٔ نویسنده، فراهم‌آوردن تصویری حقیقی و مشخصاً تاریخی از واقعیت، در حالت تحول انقلابی آن بود همچنین وی باید مسئلهٔ دگرگونی ایدئولوژیکی و تعلیم کارگران در پرتو روحیهٔ سوسیالیستی را در نظر داشته‌باشد (ایگلتون،۱۳۸۳: ۶۶). با شکل‌گیری ادبیات اسلامی، آثاری در این زمینه عرضه‌شد که دیدگاه اسلامی نویسنده به واقعیت در آن‌ها پدیدار بود. در تبیین این ادبیات گفته‌شده: تعبیری الهام‌بخش از ارزش‌های زنده اسلامی که از نگرش اسلام به زندگی و روابط میان انسان با خدا، انسان با هستی و رابطهٔ انسان‌ها با یکدیگر سرچشمه می‌گیرد و شخص مسلمان نیز از این ارزش‌ها اثرمی‌پذیرد. (حسناوی، ۱۹۸۶: ۵). اگرچه اسلام را نمی‌توان محصور به مکتب دانست، اما می‌توان در مقایسه با واقع‌گرایی انتقادی و سوسیالیستی، واقع‌گرایی اسلامی را عرضه‌کرد (الحازمي، لاتا:۲۰). نکتهٔ حائز اهمیت در رئالیسم، توجه به واقعیت‌های موجود، بدون بدبینی یا خوش‌بینی بیش از اندازه می‌باشد.

نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل» از آثار رئالیستی نویسندهٔ معاصر مصری، «علی احمد باکثیر» (۱۹۶۹-۱۹۱۰) است که واقعیت‌های جامعه مصر را در دورهٔ حکومت کمونیستی به تصویر می‌کشد. کیفیت ظهور مضامین واقع‌گرایانه (رئالیستی) در این نمایشنامه، به‌عنوان موضوع این پژوهش مطرح است و سؤال زیر در همین راستا مطرح می‌گردد:

نگرش اسلامی نویسنده در تبیین مضامین رئالیستی نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل» چگونه نمود یافته‌است؟

ضرورت انجام پژوهش

«علی احمد باکثیر»، اشعار، نمایشنامه‌ها و رمان‌های متعددی را در مورد موضوعات سرنوشت‌ساز امت اسلام به‌رشتهٔ تحریر درآورده است. وی به‌دلیل پایبندی به واقع‌گرایی اسلامی، در آثار خود به قضایای مهم و بزرگ انسانی می‌پردازد. یکی از آثار وی که بیانگر همین دیدگاه او است، نمایشنامهٔ «حبل الغسیل» است. «باکثیر» در این نمایشنامه می‌کوشد تا اوضاع اجتماعی مصر را بازنمایی‌کند. نمایشنامه حبل‌الغسیل، اثری اصلاح‌گرایانه است که به قضایای مربوط به نمایشنامه‌نویسی و مشکلات خطیری که مردم با آن دست و پنجه نرم می‌کنند، می‌پردازد. باتوجه به موضوعات یادشده و از آن‌جا که تاکنون هیچ پژوهشی به صورت اختصاصی به این اثر نپرداخته، انجام پژوهش حاضر ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به اینکه پژوهشی به نمایشنامهٔ «حبل الغسیل» نپرداخته، لذا پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ سایر نمایشنامه‌های باکثیر به عنوان پیشینه یاد می‌شود:

۱- پایان‌نامهٔ دکتری با عنوان «تحلیل انتقادی نمایشنامهٔ اسلامی در ادبیات معاصر عربی» (۱۳۸۷) نوشتهٔ صدیقه زودرنج در دانشگاه تربیت مدرس؛ نویسنده در این اثر، به تحلیل انتقادی نمایشنامه‌های اسلامی چند نویسنده، ازجمله برخی نمایشنامه‌های باکثیر، همچون «دار ابن‌لقمان»، «من فوق سبع سماوات» و «الدنیا فوضی» پرداخته‌است. ۲-پایان‌نامهٔ

«بررسی و تحلیل نمایشنامهٔ «مأساة أودیب» علی احمد باکثیر» (۱۳۸۸) توسط مسعود شکری در دانشگاه کردستان نوشته‌شده که نویسنده در آن، به جنبه‌های متعدد این نمایشنامه پرداخته تا جلوه‌های نمادگرایانهٔ آن مشخص‌شده و عقاید و آرای باکثیر بررسی‌گردد. ۳- پایان‌نامهٔ «علی احمد باکثیر ومسرحیة شهرزاد» (۲۰۱۳) توسط پریسا نجاتی در دانشگاه آزاد کرج به زبان عربی نوشته‌شده و نویسنده در این اثر به اصل داستان پرداخته و آن را با نمایشنامه مقایسه‌کرده‌است تا از طریق تحلیل برخی عناصر، به جوانب رمزی نمایشنامه پی‌ببرد. ۴- مقالهٔ «شخصیت‌پردازی در مجموعهٔ نمایشی من فوق سبع سموات اثر علی احمد باکثیر» نوشتهٔ علی بیانلو و فریده جباره ناصرو (فصلنامهٔ لسان مبین، سال ششم شماره بیستم: ۱۳۹۴) که شخصیت‌ها را در هفت نمایشنامهٔ کوتاه این مجموعه که دارای درون‌مایه‌ای واحد هستند، بررسی‌می‌نماید؛ با این وجود، در رابطه با واقع‌گرایی در داستان‌ها و نمایشنامه‌های باکثیر، حتی نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل» هیچ پژوهشی یافت‌نشد.

مضامین رئالیستی متأثر از نگرش اسلامی

مضمون (درون‌مایه) عنصری محوری در ساختار نمایشنامه به‌شمارمی‌رود که بر هدف کلی و جنبهٔ عقلانی و احساسی نمایشنامه دلالت می‌کند؛ درواقع عصاره و چکیدهٔ نمایشنامه نامیده می‌شود (الصالحي،۲۰۰۱ :۷۸). نویسندهٔ رئالیست، باید خود را با موضوعات و مضامینی مشغول‌دارد که مبتلا به عموم است و به اصطلاح، نقش زمانه محسوب می‌شود (پرهام،۱۳۷۶ :۴۷)؛ لذا موضوع و به‌تبع آن، مضمون نمایشنامه‌های رئالیستی باید از بطن جامعه برخاسته و بازگوکنندهٔ مشکلات واقعی آن باشد. «باکثیر» و «نجیب‌کیلاني» از پیشگامان ادب اسلامی، معتقدند که اندیشه و مضمون، اساس عمل ادبی از جمله نمایشنامه را تشکیل می‌دهد (کیلانی، ۱۹۸۷: ۷۴ و باکثیر،۱۹۸۵: ۳۶). جهان‌بینی توحیدی نیز اساس واقع‌گرایی اسلامی به‌شمار می‌رود؛ لذا مفاهیم برگرفته از جهان‌بینی توحیدی، در چنین آثاری مشهود است. ناقدان اسلام‌گرا اظهار می‌دارند: در

این جهان‌بینی، خداوند متعال وجود نامحدود و واقعیت مطلق است که بر تمام اشیاء احاطه دارد، هیچ زمان و مکانی از او خالی نیست، مانندی ندارد و آثار تدبیر و حکمتش در تمام موجودات، جاری است؛ به‌گونه‌ای که سراسر هستی، نظام یکپارچه‌ای به‌شمارمی‌رود که از اراده و مشیت او تبعیت‌می‌کند. این مکتب که با نگرش اسلامی به بررسی واقعیات اجتماعی می‌پردازد، نه مانند انتقادی، بدبینانه است و نه مانند سوسیالیستی، خوش‌بینانه و فریبنده؛ بلکه سعی‌دارد نظری منصفانه به واقعیت‌ها داشته و بدنبال علت واقعی حوادث باشد (قاعود، ۱۹۹۴: ۱۶-۱۷). «عبدالباسط بدر» می‌گوید: در تبیین مضامین رئالیستی باید رسالت اخلاقی را هم مدّنظر قرارداد؛ چراکه همین رسالت اخلاقی سبب می‌شود طبقات مستضعف و مظلوم جامعه به‌همراه طبقات و گروه‌های قوی، پیروز و عادل در آثار ادبی این مکتب، حضوری پررنگ داشته‌باشند (*همان*: ۱۹). رئالیسم متأثر از نگرش اسلامی، در نقد واقعیت‌ها منصفانه و بدون اغراق عمل‌می‌کند؛ افراد را به‌دلیل گرایشات حزبی مورد حمله قرارنمی‌دهد و درگیری بین طبقات گوناگون را مجاز نمی‌شمارد. امید و آرزو در این مکتب، در حقیقت ایمان به یاری خداوند در هر شرایطی است و بدبینی و خوش‌بینی به‌دور از واقعیت، در آن نفی می‌شود. در این دیدگاه، خیر و شر در میان تمام طبقات و عموم مردم جامعه یافت می‌شود و مختص به طبقه‌ای نیست؛ زیرا در نفس تمام افراد بشر از هر طبقه‌ای، خیر و شر وجود دارد (*همان*: ۱۷). بنابراین، دارابودن دیدگاه اسلامی در تبیین مضامین رئالیستی به‌مفهوم داشتن اعتدال و عدم افراط و تفریط در نشان‌دادن زیبایی‌ها و زشتی‌ها و پای‌بندی به اصول و مفاهیم جهان‌بینی توحیدی است.

نمایشنامهٔ حبل‌الغسیل

«علی‌احمدباکثیر»، نویسنده متعهد و مسلمان معاصر در سال ۱۹۱۰م در شهر سورابایای اندونزی متولدشد (زرکلی، ۱۹۶۶: ۲۶۴/۴) اما پس از سفر به کشورهای مختلف، در سال ۱۹۳۴م وارد مصر شد و در قاهره ساکن‌گشت (حمید،۱۹۹۰: ۱۲). او بیش از نود کتاب در زمینه‌های مختلف ادبی از جمله شعر، داستان و نمایشنامهٔ شعری و نثری به‌صورت

تراژدی و کمدی دارد که غالباً با نگرش اسلامی نوشته‌شده‌اند (حمید،۱۹۹۷: ۱۵۰). «باکثیر» سرانجام در سال ۱۹۶۹م در قاهره بدرود حیات گفت. به‌گفتهٔ یکی‌از ناقدان: وی به تعهد خود نسبت به قضایای امت اسلامی و عربی از جمله قضیهٔ فلسطین اذعان می‌کند و پای‌بندی به ایدئولوژی اسلامی در آثار ادبی را امری ضروری می‌شمارد (*همان*: ۱۰۴).

نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل»، یکی از آثار «علی احمد باکثیر» است که در ۱۵۱ صفحه و سه فصل (پرده) نوشته‌شد که در سال ۱۹۶۵م به چاپ رسید و آخرین نمایشنامهٔ اوست که به‌روی صحنهٔ نمایش رفت. این نمایشنامه همانند دیگر آثارش با نگرش اسلامی نوشته‌شده‌است و نمایشنامه‌ای اجتماعی–سیاسی است که نویسنده در آن، چپ‌گراها (سوسیالیست‌ها) را مورد انتقاد قرارمی‌دهد؛ همان کسانی که با او جنگیدند و مانع از این شدند که آثارش بر روی پردهٔ نمایش برود؛ افرادی که به ظاهر خود را مؤمن و مدافع حقوق مردم نشان‌می‌دادند ولی درواقع چنین نبودند.

از جمله شخصیت‌های این نمایشنامه، «نجم‌الدین» است که فردی بی‌دین و ازخودبیگانه می‌باشد؛ حتی از دیگران می‌خواهد او را «نجم» خطاب کنند نه «نجم‌الدین». وی از زبان عربی تنفر شدیدی دارد تا جایی‌که به زعم خود با فردی که از هر جهت با زبان عربی بیگانه است، ازدواج‌می‌کند؛ ولی در جریان نمایشنامه خلاف این تصور ثابت می‌شود و همسر انگلیسی وی به زبان عربی کاملاً آشنایی دارد. پژوهش همسر «نجم‌الدین» دربارهٔ زبان عربی برخلاف انتظار شوهرش است و خشم او را به‌دنبال دارد؛ تا جایی‌که منجر به دیوانگی‌اش می‌شود. از دیگر حوادث «حبل‌الغسیل»، اختلاف مدیر نمایش و رئیس اتحادیه با همسایهٔ اتوکش است که از فضای حیاط برای پهن‌کردن لباس استفاده می‌کند؛ اما این دو نفر که پس از گذشت مدتی ثروتمند شده‌اند (مدیر نمایش و رئیس اتحادیه)، خواهان اخراج همسایه (أبوحنفي اتوکش) و تبدیل حیاط به باغچه هستند. این دو توافق می‌کنند در قبال استخدام پسر اتوکش در تئاتر، وی را به تخلیهٔ خانه وادار کنند؛ اما اجرای یکی از نمایش‌ها با شکست مواجه می‌شود و آن‌ها

«حنفي» (پسر اتوکش) را مسئول این قضیه می‌دانند؛ به همین دلیل پدر «حنفي» در نگرانی بسیاری به‌سر می‌برد. در ادامه رئیس اتحادیه به‌خاطر سوءاستفاده از اموال عمومی زندانی‌می‌شود، مدیر نمایش آنجا را می‌خرد و حکم تخلیهٔ خانهٔ «ابوحنفي» را می‌گیرد؛ اما در پایان نمایشنامه مشاهده می‌شود پیش از اجبار «ابوحنفی» به تخلیهٔ خانه، شایعهٔ کنارگذاشتن خود او از مدیریت تئاتر به‌میان می‌آید.

مضامین رئالیستی در نمایشنامه حبل‌الغسیل

اکنون پس از تبیین انواع رئالیسم و مضامین رئالیستی متاثر از نگرش اسلامی، به بررسی این مضامین در نمایشنامه حبل‌الغسیل پرداخته می‌شود. لازم به‌ذکر است که بارزترین ویژگی این نمایشنامه، نگرش و دیدگاه برخاسته از جهان‌بینی اسلامی است.

واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی

واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی بخش عظیمی از محتوای آثار رئالیستی را به خود اختصاص می‌دهد و مسائلی نظیر جنگ، انقلاب و مسائل مربوط به زندگی تودهٔ مردم، نظیر بیماری، مرگ، فحشاء، فساد اخلاقی، اعتیاد و... را دربر می‌گیرد. نویسندهٔ آثار رئالیستی ممکن است در بیان این مسائل، از تاریخ به‌مثابه یک عنصر الهام‌بخش بهره گیرد. از این‌رو، گذشته‌ای که در آثار رئالیستی به تصویر کشیده می‌شود، نزدیک به جامعه‌ای می‌باشد که خود نویسنده بدان متعلق است (سید حسینی،۱۳۸۹ :۲۷۸). تمام انواع نمایشنامه‌هایی که به مسائل سیاسی می‌پردازند، در مجموعهٔ "المسرح السیاسی" (نمایش سیاسی) جای می‌گیرند؛ بُعد سیاسی به‌خودی‌خود در بیشتر انواع ادبی وجود دارد و غالب آثار ادبی رئالیستی، تاحدی سیاسی به‌شمار می‌روند. این مسأله بر نمایشنامه نیز صدق می‌کند. از سوی دیگر گفته می‌شود: «رویکرد اجتماعی نقد، پدر مکتب رئالیسم در ادبیات است» (فضل،۱۳۸۵ :۲۰) و یک اثر رئالیستی برای بهره‌مندشدن از معنا و ارزش، باید به یک گروه اجتماعی و به‌طور عام به یک ساختار اجتماعی نسبت داده‌شود (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۶۵)؛ چراکه «تجسم تیپ‌های اجتماعی، شرط ضروری رئالیسم است»

(ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۳۶). بنابراین مضامین سیاسی و اجتماعی، ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند و پایه‌های مکتب رئالیسم را تشکیل‌می‌دهند. «باکثیر»، مواردی از واقعیت‌های سیاسی–اجتماعی موجود در جامعه را در نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل» ترسیم‌نموده‌است:

انقلاب ۲۳ ژوئن سال ۱۹۵۶ در مصر

انقلاب ۲۳ ژوئن ۱۹۵۶ ازجمله مسائل سیاسی است که در این اثر به آن توجه شده؛ در طی این حادثه، «جمال عبدالناصر» به ریاست جمهوری مصر رسید و وی دومین رئیس‌جمهور این کشور تا هنگام مرگ (سال ۱۹۷۰م) بود. «عبدالناصر» به همراه «محمد نجیب»، نخستین رئیس‌جمهور مصر، انقلاب ۱۹۵۲م این کشور را رهبری‌کرد که به سرنگونی پادشاهی مصر و سودان انجامید. وی در کشور خود به تسریع روند مدرنیزاسیون و اجرای اصلاحات سوسیالیستی دست‌یازید و با ترویج اندیشه‌های پان‌عربیسم برای مدت کوتاهی مصر را با سوریه متحد کرد و جمهوری متحد عربی را بنیان‌گذاشت (سازمان جغرافیایی ن.م،۱۳۹۱ :۸۹ و ۱۰۸). او در دوران تحصیلش با انگلیس مبارزه‌کرد و تحت تأثیر حزب «وفد» به رهبری «مصطفی نحاس پاشا» بود. «جمال عبدالناصر» در دانشکدهٔ افسری با «محمد انور سادات» آشناگردید، از طریق «خالد محیی‌الدین» با اندیشه‌های مارکسیستی و به‌واسطهٔ «انور سادات»، با جنبش «اخوان‌المسلمین» آشنا شد. «ناصر» همهٔ نهادها و مؤسسات دینی را زیر سلطهٔ دولت قرارداد و با حاکمیت دینی مخالفت‌نمود. این عوامل باعث درگیری او با «اخوان‌المسلمین» شد؛ اما به‌رغم این درگیری‌ها، توانست به موازات پیروی از مرام سوسیالیستی پان‌عربیسم، بخش عمده‌ای از خواسته‌های اخوان را در مورد وحدت، دوری از غرب و استقرار عدالت اجتماعی و اقتصادی محقق‌سازد (فاتکیوتس، ۱۹۹۲: ۱۰۱–۱۰۲ و ۱۳۷). در نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل» به این واقعیت اینگونه اشاره شده است:

«ابوحَنَفي: «مِن أينَ جاءَت هذه الصحوةُ الكبيرةُ لِلمسرح؟» ميرغني: «مِن أينَ جاءَت؟ من ثورةِ ۲۳ يوليو طبعاً.» –: «جَميل، فهذه الثورةُ نفسُها هي التي ستُزيحُ هذا الكابوسَ عنه...

معقولٌ أم لا؟» -: «معقولٌ، لكن متى يَكونُ ذلك؟ متى؟[۱]» (باکثیر، لاتا:۱۳۱)

گفت‌وگوی میان این‌دو ادامه می‌یابد:

«ميرغني: « تَعني أنّ الأملَ موجودٌ يا أباحنفي؟» أبوحنفي: «ربُّك كبيرٌ يا أستاذ ميرغني والأملُ فيه كبيرٌ». - «مِن فَمِك إلى بابِ السَّماءِ يا أباحنَفى». - «آمین یارب»[۲]» (*همان*:۱۳۲)

در گفتگوی فوق، انقلاب ۲۳ ژوئن به‌عنوان یک مسألهٔ مهم سیاسی، عامل شکوفایی نمایش عربی به‌شمارآمده‌است؛ اما از آنجاکه میرغنی در ادامهٔ مسیر انقلاب، برخورد افراد رده بالای آن، به‌ویژه «جمال‌عبدالناصر» را با گرایش‌های مخالف ازجمله اسلام‌گرایان و آثار آنان مشاهده‌نموده، به اجرای عدالت در مورد پذیرش نمایشنامه‌های این افراد، امیدی ندارد و این مسأله با تکرار کلمهٔ «متی» نشان‌داده می‌شود؛ اما در بخش پایانی گفتگو، امیدواری «ابوحنفی»، تاحدی سبب امیدواری «میرغنی» نیز می‌شود؛ البته این امیدواری بیشتر به خداوند است تا سردمداران انقلاب. به‌کارگیری عباراتی همچون «ربّك كبير»، «الأمل فيه كبير» و «آمین یارب» نشان از این امر دارد. یکی از ناقدان نیز در این‌باره می‌گوید: درب سن‌های نمایش به روی نمایش‌های «باکثیر» بسته بود. در نهایت، کمونیست‌ها راضی‌شدند آثار او نمایش داده‌شود؛ اما عمداً با کیفیت پایینی این کار را انجام‌دادند و سپس با نقد و ایرادهای دروغین آن‌ها را بررسی‌کردند (حمید،۱۹۹۰ :۶۴). دلیل اصلی این امر، نگرش اسلامی «باکثیر» در آثارش بود.

کودتای ژنرال عبد الکریم قاسم

واقعیت سیاسی دیگری که در این نمایشنامه بدان اشاره‌شده، کودتای ژنرال «عبدالکریم قاسم»، نظامی چپ‌گرای عراقی است. وی در کودتای ۱۴ ژولای ۱۹۵۸م، به حیات رژیم پادشاهی «فیصل‌بن‌غازی» در عراق خاتمه داد (کحالة، ۱۹۹۳: ۲/ ۲۰۸). این فرماندهٔ نظامی به بهانهٔ سرکوبی مخالفان، از «نوری سعید» مقدار زیادی ساز و برگ نظامی گرفت و با یاری تعداد دیگری از سران ارتش مانند «عارف» و نیروهای تحت فرماندهی خود، سران رژیم مانند «نوری سعید»، «امیر عبدالله» و «ملک فیصل» را نابودکرد و رژیم

جمهوری را پایه نهاد (شورای نویسندگان، بی‌تا :۶۵). اما سرانجام حکومت «قاسم» نیز پس از پنج سال به‌دلیل سیاست‌های چپ‌گرایانه و کمونیستی افراطی او، ساقط گردید.

این واقعیت در خلال گفت‌وگوهای نمایشی، هنگام معرفی نُهاوند (شاعر عراقی) به افراد حاضر، آمده‌است. در جمله نخستِ بلعوم، ضمیر «هـ» در «أنّه» به «نُهاوند» برمی‌گردد. وی در این جمله به‌عنوان طرفدار «عبدالکریم قاسم» معرفی‌شده‌است :

«بَلعوم: «لابُدَّ أنّه کانَ مِن أنصارِ ع.ق.» نجم: «مَضبوط.» سعدية : «و ع. ق. هذِه، ما مَعناها؟» بَلعوم : «(متأفِّفاً) عبدُ الکریم قاسم یا سِتّی ...الزعیمُ الأوحدُ.»[۳]» (باکثیر، لاتا: ۲۷)

درواقع «باکثیر» در گفتگوهای فوق، معرفی شاعر عراقی را فرصتی برای یادآوری این واقعیت سیاسی به‌شمار آورده؛ واقعیتی که دیدگاه ضدکمونیستی نویسنده را نشان می‌دهد. «بلعوم»، نام «عبدالکریم قاسم» را به‌شکل مخفف (ع.ق) تلفظ‌می‌کند؛ چراکه می‌داند تعدادی در این جلسه مخالف او هستند و بالعکس فردی چون «نجم» که به‌شدت طرفدار کمونیسم است، از هواداران «قاسم» می‌باشد؛ لذا بیم آن می‌رود که میان آن‌ها درگیری ایجاد شود. چنان‌که در ادامهٔ گفتگوها این مسأله پیش‌می‌آید و درحالی‌که یکی‌از حاضران از «عبدالکریم قاسم» باعنوان «مثلُ القِطَطِ بِسَبعَةِ أرواحٍ[۴]» (*همان*:۲۷) نام می‌برد، «نجم» او را «...زَعیمٌ مِن زُعَمائِنا العِظامِ[۵]» (*همان*) خطاب می‌کند. درست است که «باکثیر» از جانب کمونیست‌ها بسیار مورد بی‌مهری واقع‌شده، اما در این قسمت، با تندی از آنان انتقاد نموده‌است. مسائل مهم اجتماعی که در این نمایشنامه به آن توجه‌شده، بدین شرح است:

بیکاری

بیکاری از معضلات مهم اجتماعی در جوامع به‌شمارمی‌رود: «نویسندهٔ رئالیست بخش قابل‌توجهی از اثر خود را به بیان جنبه‌های تلخ و دردناک توده‌های مردم، اعم از مرگ، بیماری، اعتیاد، طلاق و ... اختصاص می‌دهد» (پاینده،۱۳۸۹ :۱۷۶).

از آن‌جا که موارد یادشده، در زندگی اقشار پایین و متوسط، بیشتر وجود دارد،

بنابراین آثار رئالیستی، مشکلات این طبقات را بیش از طبقات بالای جامعه مطرح می‌کنند. یکی‌از مسائل طرح‌شده در این نمایشنامه، موضوع بیکاری است و این مسأله منشأ بسیاری از مشکلات اجتماعی و فرهنگی است که به دلیل سوء مدیریت به‌وجود می‌آید.

از گفتگوی بین «حنفی» و پدرش در مورد اشتغال وی در تئاتر، این موضوع آشکار می‌شود:

«حَنفي : «بِفَتحِ اللهِ يا أبَه، لَن أرجعَ إلى المسرَحِ أبداً.» أبوحَنفی: «و تَبقیَ بِغيرِ عملٍ؟» – «سأبيعُ الترمسَ!» – «يا ولدی أطِعنِی... لايَصِحُّ أن نكونَ نحن الاثنَينِ عاطِلَينِ. يجبُ أن يكونَ عندكَ أمَلٌ فی المستقبلِ.» – «أيُّ أمَلٍ و أيُّ مُستَقبَلٍ مادامَ رَجلٌ مثل أبی الديوكِ جاثماً على صدرِ المسرَح؟» [۶] (باکثیر، لاتا: ۱۳۰– ۱۲۹)

از آنجایی که در جامعهٔ آن روز مصر، پست‌های کلیدی در دست عده‌ای خاص قرارداشت، این افراد، هرکس را که می‌خواستند، مشغول به کار نموده و دیگران را محروم می‌نمودند. «باکثیر» در گفتگوی بالا به این نکته اشاره‌دارد که در یک خانوادهٔ فقیر (خانوادهٔ حنفی) پدر و پسر هر دو بیکار هستند و افراد منتسب به احزاب کمونیستی همچون «أبوديوك» در رأس کار قراردارند. این گفتگو نشان‌می‌دهد با این‌که سردمداران کمونیسم از عدالت و حقوق طبقهٔ کارگر دم می‌زنند، اما درواقع منافع افراد خاصی را موردتوجه قرارمی‌دهند؛ درحالی‌که قرآن کریم می‌فرماید: ﴿...ولايَجرِمَنَّكم شنآنُ قومٍ على أن لاتَعدِلوا...[۷]﴾ (مائده/۸).

فاصله طبقاتی (تضاد طبقاتی)

نویسندهٔ رئالیست، زندگی و حوادث و صفات بشری را بمثابه سیر تکاملی در نظر می‌گیرد، نه به‌منزلهٔ سلسله‌ای از پدیده‌های مجزا که با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباطی ندارند؛ در چشم او تضاد و همبستگی، عوامل سازندهٔ حیات اجتماعی است. رئالیسم توصیف محتویات، نتایج اجتماعی حوادث روزانه و خصوصیات آدم‌هایی که با این حوادث روبرو می‌شوند را اساس کار خود قرارمی‌دهد (پرهام، ۱۳۳۴ :۳۱-۳۲).

می‌توان این مسألهٔ اجتماعی که در روزگار «باکثیر» وجود داشته‌است را در گفتگوی «زینات» و مادرش «سعدیة» دید. «سعدیة» زنی مادی‌گراست و از همسایگی با خانواده‌ای از طبقهٔ پایین ناراحت است؛ اما به‌خاطر این‌که این محله مشهور است، همسرش به رفتن از آنجا و سکونت در خانهٔ دیگری که در یکی از مناطق بالای شهر دارند، رضایت نمی‌دهد.

«زینات: «أنتُم الذینَ عادَیتُموهُ. تُریدونَ أن تَطرُدوهُ مِن الرَّبعِ لِیَتَسنّی لکُم أن تَجعَلوا الحوشَ جُنَینَة.» سعدیة: «نَعم مِن حَقِّنا ذلک.» -«یا ماما لقَد عِشنا طولَ عُمرِنا مِن غَیرِ جُنَینَةٍ أفَمِن أجلِها تُخرِبونَ بیتَ الرجُل؟» -«کلّا یا بِنتی لیسَ مِن أجلِ الجُنَینَة فقط.» -«مِن أجلِ ماذا أیضاً؟» -«لن نُصبحَ مِن الأکابِر أبداً مادام هذا الرَّجُلُ یَعیشُ مَعَنا فی مَکانٍ واحدٍ.» -«لِمَ یا ماما! أ لأنَّه یَعرِفُ أصلَنا وفَصلَنا؟» -«نعم، یجبُ یا بنتی أن أُصارِحَک بالحقیقةِ... أُنظُری إلی خالتِکِ سمیحة مثلاً ...إنَّ زوجَها لیسَ أغنیَ الیومَ مِن أبیکِ؛ و معَ ذلک أینَ نحنُ و أینَ هُم؟ نحنُ تحت و هم فوق!» [۸]» (باکثیر، لاتا :۱۲)

نویسنده در این گفتگو، دو عامل ثروت و شغل را پایهٔ اختلاف طبقاتی میان دو همسایه معرفی‌می‌کند (خانوادهٔ «حنفي» که از طبقهٔ کارگر هستند و خانوادهٔ «زینات» که در سطح بالایی قراردارند). در حقیقت وی با نشان‌دادن تقابل اندیشه‌های «سعدیة» و دخترش «زینات»، بینش اسلامی را ترسیم می‌کند که طبق آن، توجه به نیازهای اولیه دیگران در اولویت قرار می‌گیرد. سخن «زینات» به همین نکته اشاره‌دارد: «یاماما لقَد عِشنا طولَ عُمرِنا مِن غیرِ جُنَینَة أفمِن أجلِها تخرِبونَ بیتَ الرجلِ؟[۹]» (*همان*) ازسوی دیگر، افکار سعدیة و اینکه خانوادهٔ خود را به‌دلیل طبقهٔ اجتماعی بالاتر و توانگری، برتر از خانواده همسایه (حنفی) می‌پندارد، آیه شریفه ذیل را تداعی‌می‌نماید: ﴿یا أَیُّهَا النّاسُ إِنّا خَلَقناکُم مِن ذَکَرٍ وَأُنثی وَجَعَلناکُم شُعوبًا وَقَبائِلَ لِتَعارَفوا إِنَّ أَکرَمَکُم عِندَ اللَّهِ أَتقاکُم إِنَّ اللَّهَ عَلیمٌ خَبیرٌ﴾[۱۰] (حجرات/۱۳)

فساد اداری و بی‌عدالتی

درون‌مایه و زیربنای فکری و اجتماعی قصه‌ها، ترویج و اشاعهٔ اصول انسانی، برادری،

برابری و عدالت اجتماعی است (میرصادقی، ۱۳۹۲ :۱۸۴). «باکثیر» به‌عنوان نویسنده‌ای متعهد و مسلمان، این مقوله را مورد توجه قرارداده، در جای جای نمایشنامه و در لابلای گفتگوی شخصیت‌ها به آن اشاره می‌کند:

«ميرغني: إنَّ أصحابَها لا يَأخُذونَ نُقوداً و لكنّهُم يَأخُذون أوامرَ مِن جماعةٍ معَيّنةٍ ذاتِ إتّجاهٍ خاصٍّ، تَعمَلُ بِصفَةٍ تآمُريّةٍ على فَرضِ اتّجاهِها بمُختلفِ الوسائلِ و تُحارِبُ خصومَها بالدّسّ والوقيعةِ و الإرهابِ الفكرى و المهاجَمةِ فى الصُّحُفِ، أو النَجاهُلِ و الصَّمتِ ...؛ و خُطورةُ هذه الجماعةِ أنَّ أفرادَها نَبَّشوا فى الأجهزةِ الحسّاسَةِ بطريقةٍ منتَظمةٍ. وَصَلوا إلى الصُّحُف و هم يَزحَفون على وسائلِ الإعلامِ الأُخرى ...[11]» (باکثیر، لاتا: ۹۲)

آن‌گونه که در «فرهنگ فلسفه» آمده، بخشی‌از اصول ایدئولوژیک رئالیسم سوسیالیستی عبارتنداز: سرسپردگی به ایدئولوژی کمونیستی و گذاشتن فعالیت خود در خدمت خلق و روح حزب (سیدحسینی،۱۳۷۶، ۳۰۳/۱) و این مسأله را می‌توان از سخنان فوق استنباط نمود. باکثیر از خلال صحبت‌های میرغنی، وجود باندهای نمایشی را آشکار می‌کند که بر نهادهای قدرت (احزاب کمونیستی) متکی‌بوده و براساس روابط و منافع حزبی عمل می‌کنند، نه براساس عدالت‌محوری؛ لذا هرگز فرد خارج از این مجموعه، به جایگاه شایسته‌ای دست‌نمی‌یابد؛ درحالی‌که در جهان‌بینی اسلامی، در هر شرایطی باید حرمت اشخاص حفظ شود و صاحبان ادیان و اندیشه‌های گوناگون نیز به جایگاه‌های مناسب دست‌یابند؛ حتی در قصاص هم عدالت باید رعایت‌گردد.

نویسنده از زبان یکی از شخصیت‌های نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل»، تجربه‌های هنری خویش و مشکلات موجود بر سر اجرای نمایشنامه‌هایش را بازگوکرده‌است. «ميرغني» به‌عنوان یک کارگردان نمایشی، در مورد وضعیت چاپ و اجرای آثار هنری و ادبی در مصر چنین می‌گوید:

«- يُخَيَّلُ إلىَّ أنَّ الصَحافَةَ قد دخَلَها جماعةٌ مِن الناسِ أنشَأوا فيما بينَهم شِبهَ حزبٍ رسمي وغيرمشروعٍ، .....و في مجالِ الفَنِّ و عن طريقِ الصَّحافةِ ذاتِها يَشُنّونَ حرباً صَليبيةً سرّيةً على كلِّ كاتبٍ أو فنّانٍ ليسَ مِن حزبِهم... أبو الديوك: «مَن هُم هؤلاءِ؟» ميرغنى : عجباً ...الناسُ كلُّهم عرفَتهُم أمّا هُم فلَم يَعرِفوا أنفُسَهم بعدُ ...لكِن صبراً صبراً. لَأكشِفَنَّهُم أكثرَ وأكثرَ بعد.[12]»

(باکثیر، لاتا :۹۶-۹۷)

در واقع نویسنده در این سخنان، قصد ترسیم کامل اوضاع آثار هنری و ادبی را داشته‌است. البته بخش زیادی از نمایشنامه‌های «باکثیر» از جمله نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل»، به‌دلیل گرایش‌های اسلامی وی یا هرگز به روی صحنه نرفت و یا به مدت بسیار محدودی روی صحنه بوده؛ در گفتگوی فوق، همین مسأله (تسلط منتسبان به حزب‌ها و شبه حزب‌ها بر امور) ترسیم شده‌است و «میرغني» هنگامی‌که با کنایه می‌گوید: «الناسُ کلُّهم عرفَتهم أما هم فلم یَعرفوا أنفُسَهم بعدُ[۱۳]» (*همان*) مقصودش اشخاصی همچون «ابودیوك» است که درحال گفتگو با اوست و همین افراد آن‌قدر عرصه را بر «میرغني» تنگ‌کردند تا وی مجبورشد استعفای خود را از گروه نمایش اعلام‌کند. در دو نمونهٔ فوق که نشان‌دهندهٔ فساد اداری و بی‌عدالتی است، نویسنده قصد افشاگری و پرده‌برداشتن از فساد افراد وابسته را دارد.

ظلم و ستم

ظلم و ستم ازجمله مسائلی است که باکثیر به آن توجه‌داشته و در آثارش به خوبی نمودیافته است. موضوعات ظلم همسایه به همسایه‌ای که از نظر مادی ضعیف است (ستم «ابودیوك»، مدیر تئاتر، به «أبوحنفی» اتوکش) و فشارآوردن به او برای تخلیهٔ خانه و تهدید فرزندش به عدم اشتغال در تئاتر در صورت تخلیه‌نکردن خانه، در نمایشنامه ظلم و ستم قشر وابسته به طبقهٔ سوسیالیست را به دیگر طبقات جامعهٔ مصر در سال‌های ۱۹۵۲م تا ۱۹۷۰م نشان می‌دهد؛ سال‌هایی که انقلاب ژوئیه شکل‌گرفت و حکومت سوسیالیستی بر سرکار آمد. در قسمتی از گفت‌وگوی «محسنة» با همسرش «ابودیوك» درمورد تخریب و ساخت مجدد خانه و تخلیه خانه توسط «ابوحنفی» چنین آمده‌است:

«محسنة: و ابوحَنَفي هذا الرجلُ المسکینُ أینَ یَذهبُ؟ ابودیوك: هلّا ذَکرتِ إسمَه مِنالاوّلِ؟ إنَّه هو وحدَه الّذي یَهُمُّكِ أمرُه.کلُّ لَفّک و دَوَرانِك هذا کانَ مِن أجلِه..... -: ما اشتَریتَ الرَبعَ إذَن إلّا لِطَردِ أبا حنَفی مِنه؟ یا ظالمُ! لَن یبارکَ اللهُ لك فیه.[۱۴]» (باکثیر، لاتا: ۱۲۲)

در نمونهٔ فوق نیز نوعی تقابل در سخنان «ابودیوك» و همسرش مشاهده‌می‌شود. «محسنه»- که گفتارش نشانگر نوع بینش نویسنده است، ستم‌کردن به یک انسان بی‌پناه را جایز نمی‌داند؛ هرچند که ستمگر، همسر خودش باشد. این مسأله در نمایشنامه ادامه – پیدا می‌کند تا این‌که در نهایت افراد ظالم که روزی در رأس قرارداشتند ازجمله «نجم»، «بلعوم» و «أبودیوك»، به سزای اعمال خود می‌رسند؛ «بلعوم» روانهٔ زندان می‌گردد: «زینات: «واحَسرتي عَلیكَ یا أبَتاه، هذه ثیابُك و قُمصانُك باقیةٌ عندَنا في البیتِ و أنتَ...أنتَ في السجنِ[۱۵]» (*همان*: ۱۱۰)، «نجم» به جنون مبتلا می‌شود: «ابوحنفی:«مِسكین عقلُه راحَ!» أمّ حَنفی: «ومِسكینَة إمرَأتُه»[۱۶]» (*همان*: ۱۴۹) و «أبودیوك» نیز در شرف اخراج از تئاتر قرار می‌گیرد: «ابوالدیوك: «سیُنَحّونَنی عن المسرحِ یا صَلصَل» صلصل:« هذه مجرّدُ إشاعةٍ، رُبّما لایكونُ لها أصلٌ و فصلٌ». ابوالدیوك:«أخشیَ أن تتَحَقّقَ یا صلصلُ[۱۷]» (*همان*: ۱۴۹). نویسنده با بیان سرنوشت این افراد درصدد است تا عاقبت ظالمان را از نگاه اسلامی به‌تصویر بکشد؛ عاقبتی که ستمگران را گریزی از آن نیست: ﴿وَسَیَعْلَمُ الَّذینَ ظَلَمُوا أیّ مُنْقَلَبٍ یَنْقَلِبُونَ﴾[۱۸] (شعراء/۲۲۷).

واقعیت‌های تاریخی

تاریخ، بخش مهمی از واقعیت‌های موجود هر جامعه‌ای است که ناگزیر در آثار ادبی ظهورمی‌یابد و ترسیم واقعیت‌های تاریخی نیز از مؤلفه‌های مهم آثار رئالیستی است. «هگل در کتاب فلسفهٔ تاریخ می‌نویسد: اگر به‌طور کلی نظری به تاریخ جهان بیفکنیم، تصویری گسترده از تغییرات و اعمال ملت‌ها و دولت‌ها و افراد بی‌نهایت متنوع خواهیم‌دید که به‌طور پیوسته، یکی پس از دیگری به ظهور می‌رسند» (ساچکوف، ۱۳۶۲ :۷۶). نویسنده از این تصاویر در اثر ادبی بهره‌می‌گیرد؛ زیرا «هر اثر ادبی حکم یک سند را دارد و لذا می‌توان آن را برحسب نیروهای اجتماعی یا تاریخی به‌وجودآورنده‌اش، مورد بررسی نقادانه قرارداد» (پاینده،۱۳۸۵ :۲۲۱). در باب تفاوت میان واقعیت تاریخی و اجتماعی نیز باید گفت: اگر بررسی ادبی دربارهٔ متون قدیمی انجام‌شود، تاریخی است و اگر دربارهٔ متون جدید صورت‌پذیرد، اجتماعی است (قصاب،۲۰۰۷ :۳۶).

فتح مصر به دست مسلمانان و اشغال آن توسط انگلیس

یکی دیگر از مسائلی که در این نمایشنامه مطرح‌شده، اشاره به تاریخ مصر است؛ زمانی‌که بیست سال پس از ظهور اسلام در سال ۱۹ هجری قمری (۶۴۱ میلادی) در زمان خلیفهٔ دوم، مسلمانان این کشور را فتح کردند. حکومت‌ها پی در پی بر این سرزمین حکم‌فرمایی می‌کردند تا این‌که در سال ۱۸۰۵م قوای مشترک عثمانی و انگلیس مصر را از اشغال چند دههٔ فرانسه خارج ساختند. بی‌کفایتی خدیوهای مصر در اواخر قرن نوزدهم باعث نفوذ روزافزون انگلیس شد تا اینکه در اوایل جنگ جهانی اول، انگلیس مصر را تحت الحمایهٔ خود کرد (سازمان جغرافیایی ن.م،۱۳۹۱ :۴۲). می‌توان این واقعیت را در خلال گفتگوهای نمایشنامه یافت:

«نجم: «أُنظُروا إلى الفَرقِ بينَ الفتحِ الإنجليزي و الغَزوِ العَربي لِمصرَ؟» مير غني: «أنتَ عَكَستَ الآيةَ يا دكتور. قَصدُكَ الغَزوُ الإنجليزي و الفَتحُ العربي.»[۱۹]» (باكثير، لاتا: ۱۳۶)

چگونگی طرح واقعیت‌های تاریخی در یک اثر ادبی، نشان‌دهندهٔ نگرش نویسنده به آن‌ها است؛ در این گفتگو، علاوه بر یادآوری فتح مصر توسط مسلمانان، استفاده از عبارات «الفتح‌الانجليزي» و «الغزو العربي» توسط «نجم» و برعکس آن توسط «ميرغني»، گرایش «نجم» به انگلیس و روی‌گردانی وی از اعراب و تمجید «ميرغني» از مسلمانان پیشین را نشان می‌دهد که در واقع، دیدگاه اسلام‌گرا و ملی‌گرای نویسنده می‌باشد که بدین شکل ترسیم شده‌است.

قیام شعوبیه

یکی از واقعیت‌های تاریخی که در خلال گفتگوهای شخصیت‌ها به چشم می‌خورد، قیامی است علیه اعراب که به شعوبیه شهرت دارد.

هنگامی‌که اعراب به‌سوی ایران زمین تاختند، برخلاف اصول اسلام که آوای برابری و برادری سر می‌داد، شهرها و قلعه‌های بسیاری را ویران ساختند. ایرانیان که به‌دنبال تأسیس حکومت اموی –که بر پایه برتری نژاد اعراب و تحقیر غیر عرب‌ها بنا شده‌بود–

مورد ستم و آزار بیشتری قرار گرفته‌بودند و با آنان بسان بندگان رفتارشده و موالی خوانده می‌شدند، سکوت اختیار نکرده و علیه آنان شوریدند و نهضت شعوبیه را شکل‌دادند. به گفتهٔ شهید مطهری قیام شعوبیه در آغاز ماهیت اصلاحی داشت؛ زیرا علیه تبعیض اموی بود و با شعار ﴿یا أیها الناس إنا خلقناکم من ذکر أو أنثی و جعلناکم شعوبا و قبائل لتعارفوا إن أکرمکم عند الله أتقاکم﴾[۱۰] (حجرات: ۱۳) آغازشد. شعوبیه چون علیه تبعیض قیام کرده بودند، «أهل التسویة» خوانده‌شدند و چون آیهٔ کریمه فوق را شعار خود قرارداده بودند، شعوبیه نام گرفتند؛ اما متأسفانه خود شعوبیه در همان مسیر انحرافی افتادند که علیه آن به‌پاخاسته بودند، یعنی مسیر افکار و احساسات نژادپرستانه و قومیت‌گرایانه. به‌همین‌دلیل تنفر عناصر مؤمن حقیقت‌جو و عدالت‌خواه اسلامی را علیه خود برانگیختند (صفا، ۱۳۶۹: ۲۵-۲۹).

نویسنده این واقعیت تاریخی و سیاسی را در سخنان «نجم» که شخصیتی از خودبیگانه می‌باشد و خود را عرب به شمار نمی‌آورد؛ بلکه منسوب به پیشینیان و فراعنه مصر می‌داند، گنجانده است :

«نجم: ما کِدنا نُحَدّثُهُم عن فِکرَتِنا حتّی هاجوا وماجوا و تَفّوا فی وُجوهِنا و أَوسَعونا ضرباً بالأیدی و رَکلاً بالأرجُل و هم یَصیحونَ : لنَذبحُکم یا شُعوبیّون! لنَشرَبَنَّ مِن دَمِکُم! فما أنجانا مِنهُم إلا الفرارُ. أتَعرِفونَ لِمَ کُلُّ هذا؟ الثلاثةُ: «لِمَه؟» نجم : «لأنَّهم قد أصابَتهُم العَدوی... أصبَحوا عَرَباً مثلَنا فَقَدوا کَینونَتَهم کما فَقَدنا کَینونَتَنا. لقد سَمَّونا شُعوبیین... تَصَوّروا... حتّی کلمة الشُعوبیین عَرَفوها... إنتقَلَت إلیهِم کالوَباءِ. أین نَروحُ الآن؟ ماذا نَصنَعُ؟ ما بَقِیَ لنا أملٌ لا فی الماضی و لا فی الحاضرِ و لا فی المستقبلِ!»[۲۰]» (باکثیر، لاتا:۱۴۷)

«نجم» که هویت عربی خود را قبول‌ندارد، خود را به رامسیس (فرعون مصر باستان) منتسب می‌داند و نویسنده نیز وی را شخصیتی ازخودبیگانه و منفی معرفی‌کرده است. «نجم» با به‌کارگیری غیرمستقیم مسألهٔ شعوبیه سعی در اثبات حقانیت خود در بیزاری جستن از قومیت عربی دارد. در گفتگوی بالا، «نجم» درحالی‌که دچار جنون شده، خود را با پدران واقعی‌اش که به زعم او، از فراعنهٔ مصر و پادشاهان بابل و... هستند (فینیق، رامسیس و حمورابی)، در جلسه‌ای حاضر می‌بیند و می‌فهمد آن‌ها دیوانه‌شده‌اند؛ چراکه

آنان نیز عرب‌شده و هویت خود را از دست داده‌اند همچنین به شعوبیه اهانت‌کرده و «نجم» و همراهانش را به اتهام شعوبی‌بودن، مورد ضرب و شتم قرارمی‌دهند. در واقع «باکثیر» از طریق ترسیم چنین صحنه‌هایی در نمایشنامه، مخالفت خود را با شعوبی‌های افراطی تبیین‌می‌کند. منطق اسلام در هر امری اعتدال و میانه‌روی است؛ اما به‌نظر می‌رسد نویسنده در چگونگی به‌تصویرکشیدن این امر، اندکی افراط نموده است.

واقعیت‌های اقتصادی

یکی از اصول مهم و موردتوجه در محتوای آثار رئالیستی، توجه به مسائل اقتصادی در دوره‌های مختلف و تأثیر آن بر رفتار افراد است (میرصادقی،۱۳۸۶ :۴۲۹). به‌طوری‌که «در چنین جامعه‌ای است که فقر به‌عنوان یک معضل بزرگ در جامعه و به‌تبع آن در آثار رئالیستی، جایگاه وسیعی را به خود اختصاص می دهد.» (پاینده،۱۳۸۹ :۳۱) تاجایی که واقعیت اقتصادی، خود به‌عنوان زیربنای واقعیت های سیاسی و اجتماعی مطرح می‌گردد.

مسائل اقتصادی، ارتباط تنگاتنگی با مسائل سیاسی و اجتماعی دارد؛ لذا تقابل فقر و ثروت و بی‌مسئولیتی ثروتمندان در برابر فقر، از دیگر مسائلی است که در انتقاد به اوضاع جامعه‌ای که تضاد طبقاتی در آن بیدادمی‌کند، به تصویر کشیده می‌شود (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۱۹).

در نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل»، همسایگان «ابوحنفي» عملی غیراخلاقی انجام‌می‌دهند و در محوطهٔ کار آن‌ها، آب کثیف می‌ریزند تا افسر نیروی انتظامی از «ابوحنفي» و خانواده‌اش جریمه دریافت‌کند. این مسأله در نمایشنامه به خوبی به‌تصویر درآمده‌است:

«أمّ حنفي: «طَیّب، طَیّب و ماذا نَعملُ الآنَ فی هذه القذارةِ التي ألقَوها في الحوشِ؟» حَنَفی: «ماذا نَعملُ فیها؟ نترُکُها حتّی تَنشَفَ.» –«و الشاویش ألّا تَخشی مِنه أن یعملَ لنا مخالفةً؟» –«الشاویش لامفَرَّ مِن مَجیئِه یا أمَّه. لابُدَّ أنّ الجُناةَ قد بلّغوهُ فهوَ في طریقِه إلَینا الآنَ.» –کأنّنا سَنغرَمُ أیضاً الیومَ. کلّ یومٍ یُؤخَذُ منّا جُنَیهٌ کأنّما فُلوسُنا حرامٌ. یا ربِّ إنّك تَعلَمُ کم نَشقیَ حتّی نَحصُلَ علی القرشِ.»[۲۱]» (باکثیر، لاتا : ۶۷)

تمایل به سرمایه‌داری برخلاف اصول اولیهٔ شکل‌گیری سوسیالیسم است که در جامعهٔ سوسیالیستی نویسنده مشاهده می‌شود و ازجمله مواردی است که «باکثیر» نسبت به آن بی‌تفاوت‌نبوده و این واقعیت معاصرش را در نمایشنامهٔ خود ذکر کرده‌است. آلوده‌سازی محل کار خانوادهٔ فقیر «ابوحنفی» توسط همسایگان ثروتمند، اطلاع‌دادن به افسر پلیس و تنگ‌نمودن عرصه بر آنان تاحدی که مجبور به تخلیه خانه شوند، به خاطر دست‌یافتن این افراد به منافع مادی بیشتر بود؛ در حالی‌که در این میان سرنوشت این خانواده اهمیتی نداشت و چنین عملی در بینش اسلامی کاملاً نکوهیده است. «باکثیر» با نگاه عمیق اسلامی، این مسأله را مطرح‌نمود و از جامعهٔ سوسیالیستی که از عدالت در مسائل اقتصادی دم می‌زند، انتقاد نموده است.

واقعیت‌های فرهنگی

بنابراین ویژگی‌های فرهنگی و تبیین آن‌ها در آثار رئالیستی، جزء مؤلفه‌های مهم محتوایی در این آثار بشمارمی‌رود. از مهم‌ترین مؤلفه‌های فرهنگی که در نمایشنامه حبل‌الغسیل به‌تصویر درآمده، می‌توان موارد زیر را بررسی‌نمود:

فرهنگ جامعه عبارت‌است از افکار، عقاید، آرزوها، مهارت‌ها، ابزار و وسایل، امور مربوط به زیبایی و کارهای هنری، آداب و رسوم و مؤسساتی که افراد اجتماع در میان آن‌ها تولد یافته‌اند و رشدمی‌کنند (گوهری‌پور، ۱۴۱:۱۳۸۸به نقل از شریعتمداری،۱۳۸۰: ۲۸). در برهه‌های مختلف تاریخی، به فراخور تحولات فرهنگی و مطرح‌شدن آراء و اندیشه‌های جدید، طرز نگارش متون ادبی نیز دگرگون می‌شود. از این منظر، سبک نگارش غالب، در هر برهه‌ای با ویژگی‌های فرهنگی همان مقطع زمانی، پیوند ایجابی یا سلبی دارد (پاینده، ۱۳۸۵ :۱۰). از ویژگی‌های فرهنگی در نگارش داستان‌های رئالیستی این است که داستان‌های رئالیستی با برملاکردن خرافات، اعتقادات واهی و تصورات نادرست و زیان‌آوری که در پشت عادات و سنت‌ها نهفته است را مورد حمله قرار می‌دهند. (میرصادقی، ۱۳۸۰ :۲۶۵-۲۸۶)؛ بنابراین ویژگی‌های فرهنگی و تبیین آن‌ها در آثار رئالیستی، جزء مؤلفه‌های مهم محتوایی در این آثار به شمار می‌رود. می‌توان از مهم‌ترین

مؤلفه‌های فرهنگی که در نمایشنامهٔ «حبل الغسیل» به تصویر درآمده، موارد زیر را بررسی نمود:

غرب‌زدگی و ازخود بیگانگی

ازخودبیگانگی و دور شدن از هویت، در نمایشنامهٔ حبل‌الغسیل به‌صورت آشکار دیده می‌شود. انتقاد از زبان عربی و فرهنگ اسلامی در این نمایشنامه به‌ویژه در اعمال و گفتار نجم که فردی بیگانه از خویشتن می‌باشد، به چشم می‌خورد:

«نجم: «و مَن قالَ لكَ إنّنا نُريدُ لِسانَنا أن يتوَحّدَ؟ كلّا بَل نُريدُ أن نكونَ مثلَ الشعوبِ الأروبيةِ الراقيةِ ...فرنسا لَها لغةٌ و إسبانيا لَها لغةٌ و إيطاليا لَها لغةٌ. فلِمَ لا تكونُ للمصريينَ لغةٌ وللسوريينَ لغةٌ وللعِراقيينَ لغةٌ و لِكُلّ بلدٍ في البلادِ العَربيةِ لغةٌ؟» ميرغنی: «إنّ مَعنى هذا يا دكتورُ أنّ اللّغةَ العربيةَ تموتُ.» نجم: لِتَمُت يا أخي. ما يمنَعُها تموتُ؟ لَيسَت خيراً مِن اللّغةِ اللاتينيةِ ...»[۲۲]» (باکثیر، لاتا : ۱۴۳)

در این گفتگو، «باکثیر» غرب‌زدگی «نجم» را به‌طور واضح نشان‌داده است. استفاده از کلماتی چون «الشعوب‌الأروبية الراقية»، «لتمُت»، «مايمنعها تموت» و... از جانب «نجم»، حکایت از این امر دارد.

نکتهٔ شایان‌توجه، تفاوت اساسی مسألهٔ از خودبیگانگی در بینش قرآنی با بینش افراد صاحب‌نام در این زمینه از جمله مارکس (پایه‌گذار مارکسیسم و سوسیالیسم)، است. طبق نظر آنها، دین یکی از عوامل از خودبیگانگی به‌شمارمی‌آید و راه نجات بشر از این مسأله، زدودن دین از زندگی انسان می‌باشد. ولی در بینش قرآنی این موضوع کاملاً متفاوت است؛ انسان تا به‌سوی خدا حرکت نکند، خود را نیافته و گرفتار از خودبیگانگی است (علی‌احمدی و همکاران،۱۳۹۰: ۴۰ و۴۱). ازآن‌جاکه قرآن به زبان عربی فصیح نازل شده‌است، به‌نظر می‌رسد نویسنده با تأسی از آیات شریفه: ﴿إِنَّا أَنْزَلْناهُ قُرْآناً عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُون﴾[۲۳] (یوسف/۲) و ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِين﴾[۲۴](شعراء/۱۹۵)، قصد نشان‌دادن ازخودبیگانگی امثال «نجم» در مسألهٔ دین و زبان و تعارض ریشه‌ای اسلام و سوسیالیسم در این زمینه را دارد.

نتیجه‌گیری

– نمایشنامهٔ «حبل‌الغسیل»، وقایع مصر را در زمان حکومت سوسیالیست‌ها ترسیم می‌کند و از چهرهٔ گروه‌های نمایشی وابسته که علیه زبان و فرهنگ عربی و منافع مردم فعالیت‌نموده و سبب طرد نویسندگان اسلام‌گرا و حتی بی‌طرف می‌شوند، پرده برمی‌دارد.

– نویسنده با طرح مضامین رئالیستی در نمایشنامه، قصددارد ماهیت واقعی حکومت کمونیستی و دیدگاه طرفداران آن را که با نگرش اسلامی در تضاد است، تبیین‌کند.

– «باکثیر» در تبیین مسائل سیاسی، انقلاب ۲۳ ژوئن را –در ابتدا عامل شکوفایی هنر و ادبیات ازجمله هنر نمایش– و در ادامهٔ مسیر، دچار انحراف و مخالفت با جریان‌های متضاد ازجمله اسلام‌گرایان معرفی‌می‌کند؛ به‌گونه‌ای که وی دیگر امیدی به برقراری عدالت ازجانب سردمداران کمونیسم ندارد و امید او تنها به خداوند است. او همچنین با اشاره به کودتای ژنرال «عبدالکریم قاسم» در عراق که حکومتی کمونیستی بر آن حاکم بود، درحقیقت دیدگاه ضدکمونیستی خود را به نمایش می‌گذارد و اندکی در این مورد، افراط می‌کند؛ چراکه وی از «عبدالکریم قاسم» با عنوان «مثل القطط بسبعة أرواح» نام می‌برد.

– نویسنده در ترسیم مسائل اجتماعی، بیکاری را معضلی می‌داند که افراد غیرمنتسب به احزاب کمونیستی همچون خانوادهٔ «أبوحنفي» با آن مواجه هستند؛ چراکه کمونیست‌ها با وجود سردادن شعار برابری و حفظ حقوق طبقهٔ کارگر، منافع حزبی خود را مورد توجه قرارمی‌دهند.

– «باکثیر» دو مورد ثروت و شغل را عامل اختلاف طبقاتی میان همسایگان معرفی می‌کند و با نشان‌دادن تقابل اندیشه‌های گفتگوکنندگان «سعدية و زينات»، در پی ترسیم بینشی اسلامی است که طبق آن، توجه به نیازهای اولیه دیگران در اولویت قرارمی‌گیرد.

– نویسنده فساد اداری حاکم بر جامعه هنری را ناشی از وجود باندهایی می‌داند که بر نهادهای قدرت (احزاب و شبه‌احزاب کمونیستی) متکی‌بوده و بر اساس منافع و روابط حزبی عمل‌می‌کنند نه براساس عدالت‌محوری؛ تا جایی‌که یک نویسنده اسلام‌گرا

(میرغنی) چنان عرصه را بر خود تنگ می‌بیند که استعفا می‌دهد.

– «باکثیر» ستم به افراد بی‌پناه و عاقبت و فرجام ستمکاران را در گفتگوی شخصیت‌ها و حوادث نمایشنامه می‌گنجاند و از این راه، نگرش اسلامی خود در این زمینه را به‌تصویر در می‌آورد که مصداق آن، آیهٔ شریفهٔ ﴿ وسَيَعلمُ الّذينَ ظَلَموا أيَّ مُنقَلبٍ يَنقَلِبون﴾[۱۸] می‌باشد.

– وی در تبیین واقعیت‌های تاریخی، از فتح مصر توسط مسلمانان به نیکی یاد – می‌کند و اشغال مصر توسط انگلیس را امری نابجا می‌شمارد. استفاده از عباراتی چون «الفتح العربي» و «الغزو الانجليزي» توسط «ميرغني» در نمایشنامه بیانگر دیدگاه اسلام‌گرا و ملی‌گرای نویسنده است.

– «باکثیر» با اشاره به قیام شعوبیه؛ دو نکته را همزمان تبیین می‌کند: ۱– مخالفت با شعوبی‌های افراطی ۲– مخالفت با کسانی که هویت عربی خود را قبول‌ندارند و فراعنه مصر و پادشاهان بابل همچون رامسیس، حمورابی و...را پدران واقعی خویش می‌شمارند. البته به‌نظر می‌رسد نویسنده با به‌تصویر کشیدن صحنهٔ ضرب و شتم «نجم» توسط پدرانش (فراعنه)، میانه‌روی در بیان این مسأله را رعایت ننموده‌است.

– نویسنده در بیان واقعیت‌های اقتصادی جامعهٔ مصر، با بینش عمیق اسلامی، از تمایل به سرمایه‌داری انتقادمی‌کند؛ سرمایه‌داری که برخلاف اصول اولیه سوسیالیسم نیز می‌باشد ولی در جامعهٔ سوسیالیستی نویسنده قابل‌مشاهده است. نمونهٔ بارز این واقعیت، آلوده‌ساختن محل کار خانواده فقیر «ابوحنفی» توسط همسایگان ثروتمند آن‌ها بخاطر دست‌یافتن به منافع مادی بیشتر است. اوج نارضایتی این خانواده در سخنان پسر خانواده، «حنفي» قابل‌مشاهده‌است: «كلّ يومٍ يُؤخَذُ مِنّا جُنيهٌ كأنَّما فُلوسُنا حرامٌ. يا ربِّ إنَّكَ تَعلَمُ كَم نَشقى حَتّى نَحصُلَ عَلَى القَرشِ»[۲۵].

– «باکثیر» در تبیین واقعیت‌های فرهنگی، غرب‌زدگی و ازخودبیگانگی موجود در جامعه نسبت به دین و زبان را به‌تصویر درمی‌آورد. انتقاد وی از این مسأله، در سخنان صریح «نجم» و استفاده از عباراتی چون «الشعوبُ الأروبيةُ الراقيةُ»، «لِتَمُت» «أنَّ اللغةَ العَربيّةَ

تَموتُ» و «مایَمنَعُها أن تَموتَ» ازجانب وی قابل مشاهده است. ازسوی دیگر «باکثیر» در این گفتگو، قصد نشان‌دادن تفاوت اساسی مسألهٔ ازخودبیگانگی در بینش اسلامی و سوسیالیستی را داشته‌است.

– نگرش اسلامی نویسنده در این نمایشنامه غالباً در انتقاد از جامعهٔ سوسیالیستی و سردمداران آن نمود یافته‌است.

– نویسنده در به‌تصویرکشیدن مضامین رئالیستی در اغلب موارد در کلام خود اعتدال را رعایت‌کرده‌است؛ اما در گفتگوهایی که برای تبیین چهرهٔ «عبدالکریم قاسم» و قیام شعوبیه به‌کارگرفته، تاحدی افراط و تندروی دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. ابوحنفی: «این خیزش بزرگ برای نمایش از کجا آمده؟» میرغنی: «ازکجا آمده؟ البته که از انقلاب ۲۳ ژوئن» –«زیباست، پس همین انقلاب است که این کابوس را از بین خواهد برد ...عاقلانه است یا نه» –«عاقلانه است؛ اما کی زمان آن، فراخواهد رسید؟»

۲. «اباحنفی یعنی می‌توان امیدوار بود؟» –« خدا بزرگ است استاد میرغنی! باید به او امیدوار بود. –«خدا از دهانت بشنود» –« خدایا خودت خواسته ما را اجابت کن».

۳. بلعوم: «حتما او از طرفداران ع.ق است.» نجم: «درست است.» سعدیه: «ع. ق چه معنایی دارد؟» بلعوم: «(با اظهار ناخشنودی) عبدالکریم قاسم، رهبر بی همتا.»

۴. کسی که مانند گربه هفت جان دارد.

۵. یکی از رهبران بزرگ ما...

۶. حنفی: «پدر! به خدا سوگند هرگز به آن تئاتر بازنمی‌گردم.» ابو حنفی: «در این صورت بیکار می‌مانی.» – «باقلا خواهم‌فروخت.» –«پسرم گوش‌کن... درست نیست که هردوی ما بیکار باشیم. باید به آینده امید داشته‌باشی.» –حنفی: «کدام امید! کدام آرزو! وقتی‌که مردی مانند ابو دیوک همچون بختک بر روی گروه نمایش افتاده؟(ریاست آن را رها نمی‌کند)».

۷. دشمنی با جمعیّتی، شما را به گناه و ترک عدالت نکشاند!

۸. زینات: «شما با او دشمنی می‌کنید. می‌خواهید او را از این خانه بیرون‌کنید تا بتوانید حیاط را به باغچه تبدیل‌کنید .» –«بله این حق ماست.» –«مادر! ما همه عمر بدون باغچه زندگی‌کرده‌ایم. آیا به خاطر باغچه، خانه این مرد را ویران می‌کنید؟» –«هرگز! دخترم. فقط به خاطر باغچه نیست.» –« بخاطر چه چیزی است؟» –«تا زمانی که این مرد با ما در یک‌جا زندگی‌کند، هرگز ما از بزرگان نخواهیم شد.» –

«چرا مادر! بخاطر این‌که او اصل و ریشه ما را می‌داند؟!» -«بله دخترم باید حقیقت را برای تو آشکار- کنم ...مثلا به خاله سمیحه‌ات بنگر ... همسرش از پدر تو ثروتمندتر نیست، ولی بااین‌وجود ما کجا و آن‌ها کجا؟ ما در پایین و آن‌ها در بالا قراردارند.»

۹. -«مادر! ما همه عمر بدون باغچه زندگی‌کرده‌ایم. آیا به خاطر باغچه، خانه این مرد را ویران می‌کنید؟»

۱۰. ای مردم ما شما را از مرد و زنی آفریدیم و شما را ملت ملت و قبیله قبیله گردانیدیم تا با یکدیگر شناسایی متقابل حاصل کنید در حقیقت ارجمندترین شما نزد خدا پرهیزگارترین شماست بی تردید خداوند دانای آگاه است.

۱۱. میرغنی: صاحبان این مطبوعات پول نمی‌گیرند، اما اوامری را از گروه معینی که گرایش خاصی دارند، دریافت‌می‌کنند. این گروه معین، با توطئه و شیوه‌های گوناگون، گرایش‌ها و سلیقه خود را بر دیگران تحمیل‌می‌کنند و با دشمنان خود با دسیسه و تهمت و ترور فکری و حمله مطبوعاتی و یا نادیده‌گرفتن و سکوت، مبارزه‌می‌کنند. خطر این گروه‌ها این است که اعضای آن‌ها به شیوه‌ای برنامه‌ریزی‌شده در دستگاه‌های حساس نفوذ کرده، خود را به روزنامه‌ها رسانده و به سمت دیگر رسانه‌های تبلیغاتی نیز پیشروی می‌کنند.

۱۲. میرغنی: گمان می‌کنم گروهی وارد روزنامه‌ها شدند و بین خودشان چیزی شبیه حزب رسمی و غیرمشروع به‌وجودآوردند،... و در عرصهٔ هنر و از طریق همین مطبوعات جنگ صلیبی علیه هر نویسنده‌ای یا هنرمندی که عضو حزبشان نیست، برپا می‌کنند. ابو دیوک : «آن‌ها چه کسانی هستند؟» میرغنی : عجیب است ...همهٔ مردم آن‌ها را می‌شناسند اما آن‌ها هنوز خودشان را نشناخته‌اند؛ اما صبرکن، کم‌کم آن‌ها را به شما نشان‌می‌دهم.

۱۳. همهٔ مردم آن‌ها را می‌شناسند اما آن‌ها هنوز خودشان را نشناخته‌اند؛ اما صبرکن، کم‌کم آن‌ها را به شما نشان‌می‌دهم.

۱۴. محسنه: این مرد بیچاره، ابوحنفی، کجا برود؟ ابودیوک: از اول همین را می‌گفتی! او تنها کسی است که وضعیتش برای تو مهم است. همه کش و قوس های تو بخاطر او بوده‌است!.....محسنه: «پس خانه را نخریدی مگر برای این‌که ابو حنفی را از آن بیرون کنی؟ ای ظالم! خداوند آن را برایت مبارک نکند.

۱۵. زینات: «آه و حسرت من بر تو ای پدر! این‌ها لباس‌های توست که نزد ما مانده‌است؛ اما خودت...خودت در زندان هستی!»

۱۶. ابوحنفی: «بیچاره[نجم] عقلش زایل شده». ام حنفی: « بیچاره همسرش».

۱۷. ابودیوک: «صلصل! مرا از نمایش اخراج خواهند کرد». صلصل: « این فقط یک شایعه است. چه

بسا از اصل و اساس درست نباشد». ابودیوک: « اما من بیم آن دارم که این کار را انجام دهند (مرا اخراج کنند)».

۱۸. و آنان که ظلم و ستم کردند به زودی خواهند دانست که به چه کیفر گاهی و دوزخ انتقامی بازگشت می‌کنند.

۱۹. نجم: «به تفاوت بین فتح مصر توسط انگلیسی‌ها و اشغال آن توسط عرب‌ها نگاه کنید.» میرغنی: «تو مثال را برعکس گفتی دکتر! منظور تو اشغال مصر توسط انگلیسی‌ها و فتح مصر توسط عرب‌ها است.»

۲۰. نجم: «به‌محض این‌که برای آن‌ها (فینیق، رامسیس و حمورابی) از افکارمان صحبت کردیم، برآشفتند و به چهره‌هامان آب دهان انداختند و ما را زیر دست وپا لگدکردند و فریادمی‌زدند : ای شعوبی‌ها شما را سر می‌بریم! خون‌تان را می‌نوشیم! و ما تنها با فرار، خود را نجات‌دادیم. آیا می‌دانید همهٔ این‌ها برای چیست؟» هرسه نفر: «برای چیست؟»نجم: «برای این‌که به آن‌ها هم سرایت‌کرد... مثل ما عرب شدند، هویت خود را از دست دادند همان‌طور که ما هویتمان را از دست دادیم. آن‌ها ما را شعوبی نامیدند... تصور کنید! آن‌ها حتی کلمه شعوبیه را هم شناختند... هم‌چون وبا به آن‌ها هم منتقل‌شده. الآن کجا برویم؟ چه کنیم؟ هیچ امیدی نه در گذشته، نه در حال و نه در آینده باقی‌نمانده.»

۲۱. امحنفی: «خب! خب! الان با این کثافتی که در حیاط ریخته‌اند، چه کنیم.» حنفی: «با آن چه کنیم؟ رهایش‌می‌کنیم تا خشک شود.» امحنفی: « از افسر نیروی انتظامی نمی‌ترسی که برایمان دردسر درست‌کند؟» حنفی: «مادر! گروهبان بالاخره می‌آید، حتما این جنایت‌کاران به او خبرداده‌اند و الآن در راه است.» امحنفی: «گویی امروز هم جریمه خواهیم‌داد. هر روز یک جنیه از ما می‌گیرند؛ گویی پول ما حرام است. خدایا تو می‌دانی که چقدر سختی‌می‌کشیم تا یک قرش به دست آوریم.»

۲۲.نجم: چه کسی گفته که ما می‌خواهیم زبانمان را یکی کنیم؟ هرگز! بلکه می‌خواهیم مثل ملت‌های اروپایی پیشرفته باشیم ... هریک از کشورهای فرانسه، اسپانیا و ایتالیا به زبان خاص خود تکلم‌می‌کنند. چرا مصری‌ها برای خود زبانی نداشته‌باشند؟، همین‌طور سوری‌ها و عراقی‌ها و هریک از کشورهایی که در سرزمین‌های عربی قراردارند؟! میرغنی: «دکتر! این یعنی زبان عربی می‌میرد.» نجم: بگذار بمیرد ای برادر! ... چرا نمیرد؟ بهتر از زبان لاتین که نیست ...

۲۳. ما آن را قرآنی عربی نازل کردیم، باشد که بیندیشید.

۲۴. به زبان عربی فصیح.

۲۵. هر روز یک جنیه از ما می‌گیرند؛ گویی پول ما حرام است. خدایا تو می‌دانی که چقدر سختی‌می‌کشیم تا یک قرش به دست آوریم.

منابع و مآخذ

- ایگلتون، تری(۱۳۸۳) **مارکسیسم و نقد ادبی**، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر دیگر.

-پاینده، حسین.(۱۳۸۵). **نقد ادبی ودموکراسی**، تهران: انتشارات نیلوفر.

-____، ___(۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)**، تهران: انتشارات نیلوفر.

- پرهام، سیروس. (۱۳۷۶). **رئالیست و ضد رئالیست در ادبیات**، تهران: نشر آگاه.

-ساچکوف، بوریس. (۱۳۶۲). **تاریخ رئالیسم**، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: نشر تندر.

- سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح. (۱۳۹۱). **مصر، تهران: زیتون سبز**، تهران: انتشارات سهره.

- سید حسینی، رضا. (۱۳۸۱). **مکتب‌های ادبی**، ج۱، تهران: انتشارات نگاه.

- شورای نویسندگان. (بی‌تا). **تاریخ سیاسی عراق**. بی‌جا، مؤسسه انتشاراتی نهضت جهانی اسلام.

- صفا، ذبیح الله.(۱۳۶۹). **تاریخ ادبیات در ایران**، ج۱، تهران: فردوس.

-علی‌احمدی، علیرضا، یاسر تیموری اصل و محمد محمودی میمند، (۱۳۹۰). «از خود بیگانگی: مقایسه‌ای از دیدگاه هگلیان جوان و برخی مفسران قرآن»، **مجله پژوهش‌های میان‌رشته‌ای قرآن کریم**، دورهٔ۲، شماره چهارم: صص۴۳-۳۷.

- فضل، صلاح.(۱۳۸۵). «روش‌شناسی رئالیسم در هنر (رئالیسم انتقادی از دیدگاه غرب»، مترجم: سید قاسم غریفی (مترجم)، **نشریه هنر و معماری**، شماره ۵۳: صص ۱۳-۱۷.

- فضیلت،محمود.(۱۳۹۰). **اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی**، تهران: انتشارات زوار.

-گوهری پور، مرتضی.(۱۳۸۸). «معنا و مفهوم فرهنگ عمومی در پرتو مفهوم جهان‌های ممکن»، مطالعات فرهنگ-ارتباط (**نامه پژوهش فرهنگی سابق**)، سال دهم، شماره هفتم: صص۱۷۱-۱۳۷.

- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰) **عناصر داستان**، تهران: انتشارات سخن.

- _____، _____.(۱۳۸۶). **ادبیات داستانی (قصه،رمانس، داستان کوتاه، رمان)**، تهران: انتشارات سخن.

-باکثیر، علی احمد. (۱۹۸۵). **فن المسرحیة من خلال تجاربی الشخصیة**، قاهره: مکتبة مصر.

- _____، _____. (لاتا). **حبل الغسیل**، قاهره: مکتبة مصر.

-بوشعیر، الرشید.(۱۹۹۶). **الواقعیة وتیاراتها فی الآداب السردیة الأروبیة**،دمشق: الأهالی للطباعة والنشر.

- الحازمی، حسن.(لاتا). **إسهامات نجیب الکیلانی فی التنظیر للأدب‌الإسلامی**، کلیة الآداب بجامعة جازان.

- حمید، محمد ابوبکر.(۱۹۹۰). **علی احمد باکثیر فی مرآة عصره**، مصر: مکتبة الفجاله.

- حمید، محمد ابوبکر.(۱۹۹۷). **احادیث علی احمد باکثیر من أحلام حضر موت إلی هموم القاهرة،** السعودیة: دار المعراج الدولیة للنشر.
– خفاجی، محمد عبدالمنعم.(۱۹۹۵). **مدارس النقد الادبی الحدیث،** القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.
-زرکلی،خیرالله.(۱۹۶۶). **الأعلام،** ج۴، بیروت: دار العلم للملایین.
-الصالحی،فؤاد. (۲۰۰۱). **علم المسرحیة وفن کتابتها،** عمان : دار الکندی.
- فاتکیوتس. ب.ج.(۱۹۹۲). **جمال عبدالناصر وجیله،** ترجمة: سید زهران، بیروت : دارالتضامن.
- القاعود، حلمی محمد.(۱۹۹۴). **الواقعیة الإسلامیة فی روایات نجیب الکیلانی،** ریاض : مکتبة العبیکان.
- قصاب، ولید.(۲۰۰۷). **مناهج النقد الأدبی الحدیث رؤیة إسلامیة،** دمشق: دارالفکر،مکتبة الأسد.
- کحالة، عمر رضا.(۱۹۹۳). **معجم المؤلفین تراجم مصنفی الکتب العربیة،** ج ۲، بیروت: مؤسسة الرسالة.
- الکیلانی، نجیب.(۱۹۸۷). **حول المسرح الاسلامی،** بیروت: مؤسسة الرسالة.
- مندور، محمد.(۱۹۹۸). **الأدب والمذاهبه،** مصر : دار النهضة.

دراسة الواقعية المتأثرة بالتصور الاسلامى فى مسرحية«حبل‌الغسيل»لعلى أحمد باكثير

مريم قمرى[1]
صديقه زودرنج[2]

الملخص

الواقعية دراسة اجتماعية و دراسة حياة الانسان في المجتمع و علاقات الانسان بالمجتمع و بناء المجتمع بنفسه. الواقعية من المدارس الأدبية التي ظهرت في عداد الانتاجات الأدبية، خاصة القصة و المسرحية في القرن العشرين. في غضون ذلك قد تحمّل المسرحية الدور المتميّز لتجسيد الحقائق الموجودة في المجتمع بصفتها أثراً فنياً جديراً بالعرض. لهذا تفهم اهمية معالجة الواقعية و نوعيّة ظهور عناصرها في المسرحية. حاول كثير من الكتّاب المعاصرين أن يعكسوا الحقائق الموجودة في مجتمعهم رغبة في المدرسة الواقعية. «على أحمد باكثير»(١٩٦٩-١٩١٠) هو الكاتب العربي الواقعي و المسلم و الملتزم في القرن العشرين. يبرز إتّجاهه الإسلامي في آثاره بشكلٍ واضح. من آثاره الواقعية الّتي يظهر فيها التَّصوّر الأسلامي للكاتب، هي مسرحية «حبل الغسيل» الّتي تبيّن حقائق المجتمع المصري أثناء الدولة الإشتراكية. هذه الدراسة تحاول أن تدرس كيفية ظهور عناصر الواقعية في هذه المسرحيّة مضموناً بطريقة وصفيّة تحليلية عن طريق إستخراج نماذج المضامين الواقعيّة من حوارات مسرحيّة حبل‌الغسيل. تستنتج الدراسة: التّصوّر الإسلامي للكاتب قد تجسّد في الحوار المسرحي بشكل نقد المجتمع الإشتراكي و هُواته. في غالب الأحيان كان كلامه معتدلاً في ترسيم المضامين الواقعيّة ولكن في الحوارات الّتي إستخدمها للتعرّف ب«عبدالكريم قاسم» و تصوير «الشعوبية» قدخرج من طور الاعتدال الى حدّما.

الكلمات الرئيسة: المضامين الواقعية، التصور الإسلامي، على أحمد باكثير، مسرحيةحبل‌الغسيل.

١- ماجستير فى فرع اللغة العربية و ادابها، جامعة بوعلى سينا
٢- استاذة مساعدة فى فرع اللغة العربية، جامعة بوعلى سينا

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

The Study of Realistic Concepts Influenced by the Islamic Attitudes in the drama "Hablol Qasil" by Ali Ahmad Baksir

Maryam Ghamari, MA in Arabic Language, Bu Ali Sina University
[1]Sedigheh Zoodranj, Assistant Professor in Arabic Language, Bu Ali Sina University

Received: 13-02-2019 Accepted: 03-03-2020

Abstract

Realism is the social analysis of the embodiment of human life in the society, the relationship between individuals and the society, and the very structure of the society. As a literary school, realism appeared in the 20th century works especially in stories and dramas. In the meantime, plays, as the dramatic works of art played an important role in displaying the realities of the society. Ali Ahmad Baksir,(1910-1969) was an Arab committed Muslim author who practiced realism in this era. His Islamic attitudes are quite evident in his works. His "Hablol Ghasil" is a realistic drama which shows the events and happenings in Egypt in the time of socialists. Through the descriptive-analytic method and by extracting examples of realistic themes from the dialogues of this drama, the present study seeks to study the emergence of realistic concepts in this drama to find out his views of the circumstances in Egypt. As the findings show, the author's Islamic approach in the dialogues often critically addresses the socialist society and his supporters. The author has a moderate position in expressing realistic themes, but the conversations used to explain the image of Abdul Karim Qassim and the uprising of Sho'ubieh somewhat extreme.

Keywords: Realistic themes, Islamic attitude, The drama Hablol Ghasil, Ali Ahmad Baksir.

1- Corresponding Author Email: s.zoodranj@basu.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

تحلیل داستانک «اللغة الأخری» اثر جبران خلیل جبران، از منظر نمادشناسی

مینا عربی[۱]، دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی
زهره قربانی مادوانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

نمادها حاصل قرارداد و انتقال‌دهندهٔ مفاهیمی فراتر از لفظ خویش هستند. از این‌رو مخاطب می‌تواند با دیدن یک نماد گاه همهٔ ایدئولوژی نهفته در پس آن را به خاطر آورد. از نویسندگانی که به نگارش متون نمادین و رمزگون اهتمام داشته، «جبران خلیل جبران» نویسندهٔ لبنانی است. یکی از آثار کوتاه وی داستانک «اللغة الأخری» از مجموعهٔ «المجنون» است، که متنی کاملاً نمادین دارد. اشاره به نمادهای به‌کاررفته، بررسی معانی این نمادها و درک پیام کلی داستانک، در مقالهٔ حاضر مدنظر است و تلاش می‌شود به روش توصیفی- تحلیلی و از رهگذر توصیف و تحلیل نمادها، مفهوم مورد نظر نویسنده آشکار شود. جبران در اثر خویش، از نمادهای عدد ۳ (گذر از ظلمات سه‌گانهٔ شکم و زهدان و جفت و تولد در دنیای جدید)، عدد ۷ (کمال و زیادی)، ۲۱ (حفظ ارتباط با عوالم آسمانی و فطرت بشری در عین ایجاد تغییرات اصولی) و ۳۳ (حیات جاودان)، مادر (حلقهٔ اتصال انسان بین زندگی دنیایی و زندگی پیشین)، دایه (حمایت غیراصیل و جایگزینی برای شرایط آرمانی)، شیر (شناخت و راه جاودانگی)، گهواره (زمین، جایگزین بهشت)، کشیش و معبد (عقاید مسیحیت درباره انسان) و موسیقی (هماهنگی با فطرت بشری) استفاده کرده است. نتیجهٔ تحلیل این نمادها نشان می‌دهد «جبران خلیل جبران» در داستانک مورد بحث، ضمن پاک‌شمردن فطرت بشری، انسان را به تلاش برای حفظ این فطرت پاک فراخوانده و در این بین، عقاید سنتی و دینی حاکم بر افکار جامعه را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: نمادشناسی، متن نمادین، جبران خلیل جبران، اللغة الأخری.

۱-نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: 7tharabi@gmail.com

مقدّمه

بشر از ابتدای شکل‌گیری ارتباط از نمادها استفاده کرده و آثار برجای مانده از انسان‌های نخستین بر دیوارهٔ غارها شاهدی بر این مدّعاست. انسان اولیه برای دلالت بر هر مقصود از شکلی استفاده می‌کرده است، که می‌توان از این اشکال به عنوان نماد یاد کرد؛ امّا مسلماً وقتی در عصر حاضر از نماد سخن به میان می‌آید، منظور نمادهایی از این دست نیست. نماد از نظر انسان امروزی علامتی است که افزون بر دلالت بر معنای اصلی خود، بر معنایی گسترده‌تر نیز دلالت کند؛ به عنوان مثال وقتی نویسنده در متنی از یک پرندهٔ سفید یاد می‌کند، این عبارت احتمالاً در کنار دلالت بر معنای لفظی کلمه، بر صلح و آزادی نیز دلالت می‌کند، که در این صورت پرندهٔ سفید در متن مورد نظر به یک نماد تبدیل شده است.

بیشترین کاربرد نماد را می‌توان در ادبیات مکتب سمبولیسم[۱] شاهد بود. جنبش سمبولیسم که از قرن نوزده میلادی در فرانسه و در مقابل مکاتب ناتورالیسم[۲] و رئالیسم[۳] قد علم کرد (کندری، ۱۳۸۲: ۲۴۵)، توانست خود را بر ادبیات جهان تحمیل کند و به عنوان یک مکتب ادبی- هنری به اثبات رساند. در این مکتب از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی استفاده می‌شود (صرفی، ۱۳۸۲: ۱۵۰).

وقتی از نماد یا همان سمبل سخن به میان می‌آید، نباید تفاوت نشانه و نماد را از نظر دور داشت. در تعریفی کلی، هر علامتی اعمّ از حرف، عدد، شکل، علامت اختصاری، کلمه، قول، حرکت، رقص و مراسم مذهبی ناظر بر مفهومی ویژه در ورای ظاهر نمایشی خود، یک رمز محسوب می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۵). رمز را به کانون ساخت واحدهای معنایی و ایجاد روابط مستقیم بین آنها تعریف کرده‌اند که دلالات فرامتنی داشته، قابل تأویل و تفسیر است و به عنوان یکی از عناصر ادبی می‌تواند بار معنایی به همراه داشته و با ارجاع عناصردرون‌متنی به عناصر فرامتنی نکته‌ها ومعانی جدیدی را بیافریند (عاتِ، ۲۰۱۵: ۵۰-۵۱). «رمز بر خلاف نشانه، یک معنای معین که بر اساس تصمیم و قرارداد بدان بخشیده شده باشد، ندارد. معنا و مدلول رمز نیز بر خلاف نشانه، چیزی مبهم، ناشناخته، غایب و غیر قابل مشاهده است که فقط از طریق رمز قابل

تجسّم و بیان است» و «از نظر پیرس سمبل (نماد) بر خلاف شمایل و نمایه، نشانه‌ای است که با موضوعش معین شود؛ به این معنا که آن نشانه فقط تخصیصی است که به عادت، قرارداد یا توافق یا میل طبیعی مفسّر بستگی دارد» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۵۷ و ۵۹).

بیان نمادین، زبان را از صورت یک وسیله معمولی و عمومی خارج می‌کند و استعداد و ظرفیت و بار معنوی تازه‌ای را به کلمات می‌بخشد که از محدوده معنایی آن کلمات در فرهنگ‌ها بسیار فراتر می‌رود. «در بیان نمادین، «زبان، نه وسیله ارتباط که وسیله اتحاد» محسوب می‌شود» (*همان*:۱۷۱).

یکی از اهداف کاربرد نماد در متن، دعوت مخاطب به تأمل، در جهت یافتن رابطه‌هاست. به عبارت دیگر نویسندگان این سبک ادبی همه چیز را به راحتی در دسترس مخاطب قرار نمی‌دهند، تا به محض خواندن مقصود را دریابد؛ بلکه معتقدند بخشی از زیبایی متن به ناپیدایی برخی از جنبه‌های آن، و بخشی از لذت مطالعه اثر، در کشف مفاهیم نهفته در پس نمادهاست.

«برای تأویل صحیح متن نمادین لازم است به بصیرتی همساز با گوینده رسید. برای کسب این بصیرت علاوه بر آشنایی عملی با تجارب شاعران و نویسندگان نمادگرا، لازم است با غور در اندیشه و احوال ادیب و استقرا در آثار وی، معانی حمل شده بر نمادها را جمع آوری کرد» (*همان*: ۱۷۵).

برخی پژوهشگران بر این عقیده‌اند که نمادگرایی عربی به معنا و مفهوم معاصر آن، مرهون تلاش‌های جبران خلیل جبران، شاعر و متفکر عرب است. آنها مبانی هنری این اندیشه را از یک سو شفافیت سبک جبران و تکیهٔ او بر بسیاری از عبارات جدیدی که از آنها برای تشبیه نامحسوس به محسوس کمک گرفته است و از سوی دیگر، گرایش کمابیش جبران به گفتگوها و داستان‌های نمادین و استفاده از افراد، موضوعات، گفتگوها و داستان‌ها در جهت تعبیر نمادین از افکار واحساسات خویش دانسته‌اند (أحمد، ۱۹۸۴: ۱۸۶-۱۸۵).

امروزه آثار زیادی تحت تأثیر این مکتب خلق می‌شوند، که نماد در برخی از آن ها به صورت تصاویر پراکنده درون اثر حضور دارد و در برخی دیگر، کل اثر ساختاری نمادین دارد (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۷۳).

در پژوهش پیش‌رو تلاش شده است، پس از ارائهٔ پیشینه و باورهای موجود در خصوص مفاهیم نمادها از منظر ادبیات جهانی، با اتکا به روش توصیفی- تحلیلی و از رهگذر تحلیل نمادها در داستانک «اللغة الأخری» و استخراج مفاهیم نهفتهٔ درون آن، به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱. اعداد و شخصیت‌های حاضر در داستانک «اللغة الأخری» کدامند و هر یک چه معنایی دارند؟

۲. پیام این داستانک نمادین چیست؟

پیشینه پژوهش

داستانک «اللغة الأخری» اثر نویسندهٔ مشهور لبنانی «جبران خلیل جبران»، یک اثر کاملاً نمادین است. پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ آثار «جبران» معطوف به بررسی‌های موضوعی آثار اوست. چنانچه پژوهش رمانتیسم و موضوعات وابسته، عرفان و سبک‌شناسی را می‌توان در میان پژوهش‌های انجام شده یافت.

یکی از آثار نگارش یافته در زمینه نمادشناسی در آثار «جبران خلیل جبران» مقالهٔ «رمانتیسم در آثار جبران خلیل جبران و سهراب سپهری» (مجلهٔ الدراسات الأدبیة، دورهٔ ۶۷، شمارهٔ ۶۷: ۱۳۸۸) از مینا بهرام و سیدحسین سیدی است که در آن دربارهٔ نحوهٔ بکارگیری اصول و مبانی رمانتیسم و بیان تفاوت‌ها و تشابه‌های آثار این دو شاعر از منظر مکتب رمانتیسم سخن به میان آمده است. در مقالهٔ «تحلیل و نمادپردازی «پیامبر» نوشتهٔ جبران خلیل جبران با توجه بر کهن‌الگوهای روان‌شناسی یونگ» (مجلهٔ فنون‌ادبی دانشگاه اصفهان، دورهٔ ۲، شمارهٔ۲: ۱۳۸۹) نوشتهٔ طیبه جعفری، به تحلیل نمادها و کهن الگوهای این اثر پرداخته است. مقالهٔ «تحلیل کارکرد بافت و گفتمان عاطفی در درک متون ادبی (مطالعهٔ موردی آثار جبران خلیل جبران)» (مجلهٔ لسان مبین، دورهٔ۷، شمارهٔ ۲۱:

۱۳۹۴) نوشتهٔ فرشید ترکاشوند نیز یکی از مقالات با موضوع آثار «جبران خلیل جبران» است که البته به موضوع نمادشناسی اختصاص ندارد. این مقاله با هدف بررسی کارکرد بافت و بویژه گفتمان عاطفی در درک متون ادبی معاصر، به موردکاوی آثار عربی جبران خلیل جبران پرداخته است. یکی دیگر از این مقالات مقاله «نقد اسطوره شناختی حکایت «شیطان» از جبران خلیل جبران» (مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی، دورهٔ۵، شمارهٔ۹: ۱۳۹۴) نوشتهٔ عبدالرحیم حقدادی و مصطفی ملک‌پائین است که این حکایت را از منظر اسطوره‌شناختی تحلیل کرده و در این راستا نمادها و کهن الگوهای موجود در حکایت را مورد بررسی قرار داده است. در میان آثار عربی و انگلیسی با محوریت آثار جبران خلیل جبران، کمیل حشیمه در مقاله‌ای با عنوان «جبران خلیل جبران کتب ومقالات تناولته بالبحث ۱۹۱۲-۱۹۹۸» (مجلة المشرق، السنة ۷۳، العدد ۱: ۱۹۹۹) کتاب‌ها ومقالات عربی وانگلیسی زبانی را که آثار جبران را دستمایه کار خود قرار داده‌اند جمع‌آوری کرده است، که از این بین می‌توان به کتاب «المجتمع المثاليّ في فكرجبران ونعيمة» (۱۹۸۱) اثر نعوم أبوجودة اشاره کرد که به ترسیم جامعهٔ ایده‌آل از نظر جبران و نعیمه می‌پردازد. مقالهٔ «دراسة نصّ: يا صديقي من كتاب المجنون لجبران خليل جبران» (مجلة حوليات، العدد۲: ۱۹۸۲) نوشته هنري العويط نیز یکی از آثار جبران با عنوان «يا صديقي» را مورد تحلیل قرار می‌دهد. کتاب «جبران الفيلسوف. شخصيّة العبقريّ في منافذ خلاصها، النقد الاجتماعي والبنية الفردوسية، جدليّة الإنسان» (۱۹۸۳) نوشته غسّان خالد نیز از دیگر آثاری است که دیدگاه اجتماعی جبران و شخصیت فلسفی او را معرفی می‌کند. عیسی ناعوري نیز به ارزیابی فلسفه زندگی از منظر جبران و نیچه پرداخته و تحلیل خود از این موضوع را در مقاله‌ای با عنوان «حكمة الحياة بين جبران خليل جبران ونيتشة» (مجلة حمص، عدد خاصّ بمناسبة يوبيل الجريدة الماسي: ۱۹۸۵) منعکس کرده است. مقالهٔ « Analysis of the parables of Gibran Khalil Gibran» (Quaderni di Studi Arabi, vol11: 1993) نوشتهٔ Svetozár Pantuček نیز تمثیل‌ها و داستانک‌های آموزندهٔ جبران را مورد تحلیل قرار می‌دهد. در مقالهٔ «دراسة قصص جبران خليل جبران و نقدها» (مجلهٔ زبان وادب پارسی، شمارهٔ۲۹:

۱۳۸۵) نوشتهٔ حسن دادخواه و مجتبی بهره‌مند نیز تعدادی از داستان‌های جبران را از منظر عناصر داستانی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در مقالهٔ «مظاهر النقد الاجتماعي بين جبران خليل جبران وبدر شاكر السيّاب (مرتا البانية والمومس العمياء أنموذجاً) دراسة موازنة» (مجلة الموقف الأدبي، العدد ۴۹۹: ۲۰۱۲) نوشتهٔ صفاءالدین احمد فاضل به مقایسهٔ موردی آثاری از جبران و سیّاب از منظر نقد اجتماعی پرداخته شده است.

مقالات تطبیقی و تحلیل زیادی با موضوع آثار جبران خلیل جبران نوشته شده، با این حال نمادشناسی و تحلیل نماد، کمتر در بین این آثار به چشم می خورد. بنا بر جستجوهای انجام یافته به نظر می‌رسد داستانک «اللغة الأخرى» تاکنون دستمایهٔ مقاله‌ای قرار نگرفته است. لذا با توجه به اهمیت تحلیل آثار فاخر ادبی در جهت ارتقای سطح درک ادبی آثار، بویژه در حیطهٔ آثار منثور و داستانی، این داستانک را مورد تحلیل و پژوهش قرار گرفته است.

معرفی داستانک اللغة الأخرى

«جبران خلیل جبران» که بخش اعظم زندگی خود را خارج از لبنان در آمریکا گذرانده، برخی از آثار خود را به زبان انگلیسی نوشته است. یکی از این آثار مجموعهٔ «المجنون» می‌باشد که آن را در سال ۱۹۱۸م به چاپ رساند. این مجموعه شامل ۳۵ داستانک است که نام آن از نام اولین داستانک این مجموعه با عنوان «کیف صرت مجنونا؟» گرفته شده. این مجموعه که توسط «أرشمندریت انطونیوس بشیر[۴]» به عربی ترجمه شده، شامل داستانک‌هایی می‌باشد که «اللغة الأخرى» پانزدهمین داستانک آن است.

«اللغة الأخرى» که در فضایی نمادین روایت می‌شود، حکایت کودکی است که در برخورد با کژی‌های فکری و رفتاری بزرگسالان، آنان را با زبان پاک و بی‌آلایش فطری خود مورد عتاب و نقد قرارداده که نویسندهٔ داستان از این زبان به (زبان دیگر) تعبیر نموده است. این داستانک یک صفحه‌ای به زبان تمثیل به نقد فرهنگی اجتماعی جامعه می‌پردازد.

نماد در «اللغة الأخری»

جبران در «اللغة الأخری» چهار مرحله را روایت می‌کند: سه روزگی، بیست و یک روزگی، هفت ماهگی و سی و سه سالگی. به عبارت دیگر سه مرحله از دوران کودکی و یک مرحله از بزرگسالی که در مقابل سه مرحلهٔ پیشین قرار می‌گیرد. در این داستانک افزون بر شخصیت مادر، سه شخصیت در داستان حضور دارند که هر یک به نوعی به مادر دروغ می‌گویند. این افراد عبارتند از: دایه (المرضع)، کشیش تعمیددهنده (الکاهن) و پیش‌گو (العرّاف). در زمان بزرگسالیِ شخصیت اصلی داستانک، به‌جز پیش‌گو، همهٔ شخصیت‌های فرعی مرده‌اند. از این‌رو خواننده در این بخش نیز شاهد تقابل سه و یک است. در نخستین بخش داستانک، سه واژهٔ «گهواره»، «شیر» و «پستان»، در بخش دوم واژهٔ «غسل تعمید» و در بخش سوم دو واژهٔ «پیشوای زیرک» و «نوازنده»، مفهوم اصلی عبارات را تحت الشعاع خود قرار می‌دهند. اعداد نیز در این داستانک معنای نمادین دارند؛ اعداد بکار رفته عبارتند از: ۳، ۷، ۲۱ و ۳۳ که هریک از مفاهیم نمادینی حکایت دارند.

بخش اول:

داستانک «اللغة الأخری» به چهار بخش تقسیم می‌شود؛ سه بخش اول این داستانک که به زبان اول شخص روایت می‌شود، داستان سه بخش از کودکیِ راوی و بخش پایانی داستان ساعتی از زندگی وی در بزرگسالی است. در سه بخش اول، به جز کودک، مادر و یک شخصیت ثالث حضور دارند. هر یک از این شخصیت‌ها با مادر وارد مکالمه شده و اطلاعاتی را دربارهٔ کودک به وی می‌دهند. همچنین هر چهار بخش با گزارشی از سن کودک در زمان رخداد مورد روایت آغاز شده که طبیعتاً در بردارندهٔ پیام‌هایی است.

بخش اول، روایتگر سه‌روزگی کودک است. در این بخش مادر حال فرزندش را از دایه می‌پرسد و دایه با آب و تاب از خوب‌بودن شرایط و حال کودک، به مادر خبر می‌دهد: «حَدَثَ أنّه بعدَ ميلادي بثلاثةِ أيامٍ كنتُ متكئاً في مهدي الحريريّ أتفرّسُ بِلهفةٍ غريبةٍ

في العالمِ الجديدِ حواليَّ. فقالتْ أمي لِلمرضعِ: «كيفَ حالُ ولدي اليومَ؟» فأجابتْها قائلةً: «هو بخيرٍ يا سيدتي ، فقد أطعمتُهُ ثلاثَ مرّاتٍ، ولم أرَ قطُّ قبلَهُ طفلاً بشوشاً مثلَهُ[۵]» (جبران، لاتا: ۲۲).

پس از این مکالمه، کودک نسبت به سخنان دایه واکنش نشان می‌دهد و با عصبانیت سخنان او را تکذیب‌کرده و از وضع و حال بد خود به مادرش شکایت می‌کند: «فما سمعتُ ذلكَ حتّى ثارَ ثائرُ غضبي وَصرختُ قائلاً: «لاتَصدّقي ذلكَ يا أمّاه، فإنَّ فراشي خَشنُ الملمسِ، والحليبُ الذي رضعتُهُ مرُّ المذاقِ، ورائحةُ الثديِ كريهةٌ في أنفي، فيا شدَّ ما بي مِن تعاسةٍ![۶]» (*همان*)

جملات پایانی این بخش از داستانک مانند دیگر بخش‌ها با یک عبارت تقریباً مشابه به پایان می‌رسد، که در آن از موضوع اصلی داستانک یا همان ناتوانی بزرگترها در فهم کلام نوزادان، سخن می‌گوید: «فلمْ تفهمْ أمّي لغتي وكذلكَ المرضعُ لم تفقهْ ما قلتُهُ لِأنّني خاطبتُهما بِلغةِ العالَمِ الذي أتيتُ مِنهُ[۷]» (*همان*).

نماد عدد

اولین سؤالی که با خواندن این بخش از داستانک به ذهن مخاطب می‌رسد این است که چرا سه‌روزگی؟ عدد سه نزد چینیان، فیثاغوریان، بابلی ها، ژاپنی‌ها، اعراب پیش از اسلام، مسیحیان[۸] و زرتشتیان از اعداد مقدس است. از آنجا که نویسنده این اثر مسیحی است، برای درک منظور وی از این انتخاب، باید به باورهای مسیحیان در خصوص عدد سه رجوع کرد؛ هرچند باید به این نکته اشاره داشت که با توجه به اینکه یکی از مدلول‌های عدد سه، ظلمات سه‌گانهٔ شکم، زهدان و جفت مادر است (محمودی،۱۳۸۴: ۱۵۷)، نویسنده با استفاده از این عدد به گذر از این سه مرحله و رسیدن به مرحلهٔ تولد اشاره دارد. همچنین بر اساس باور مسیحیان، حضرت مسیح سه روز پس از مرگ زنده‌شد و به آسمان عروج‌کرد (انجیل متی: ۹۳۲). بر این اساس گویی جبران درصدد است تا به مرگ از یک دنیا و تولد در دنیای دیگر اشاره‌کند؛ دنیایی که لاجرم باید از دنیای پیشین والاتر و برتر باشد و با این مقدّمه ذهن را به سوی دنیای زیبای مورد انتظار نوزاد سوق می‌دهد. باور فیثاغوریان در خصوص آسمانی‌بودن عدد سه (محمودی، ۱۳۸۴:

۱۵۰) نیز این مفهوم را منتقل می‌کند که نوزاد در سه روزگی‌اش هنوز ارتباطش را با دنیای پیشین کاملاً قطع نکرده است. از سوی دیگر با توجه به اعتقاد مسیحیان به سه مظهر وجود، علم و حیات (دهخدا: ذیل «سه»)، نویسنده با حکایت سه‌روزگی خود در اولین گام، به این نکته اشاره دارد که دنیای جدیدی که در آن متولد شده است، به‌ناچار باید آمیزه‌ای از این سه بوده و زمینه‌ای برای دریافت علم یا همان حقیقت نهفته در اشیاء و مقدمه‌ای برای حیات که منظور زندگی پاک است، باشد. بدین ترتیب جبران به این مفهوم اشاره می‌کند که کودک انسان در بدو تولد به دنیایی پای می‌گذارد که در اصل باید محل خوبی و راستی بوده و فطرت آسمانی او را در خود حفظ کند، تا در زمان مناسب با توشه‌ای از علم دوباره به مأمن اصلی خود که همان آسمان‌هاست، بازگردد. اشارهٔ جبران به گهواره که «نماد زندگانی تازه و عامل حمایت ضروری و نشانهٔ گرما و نرمی و مانند خاطره‌ای از اصل و مبدأ است» (هال، ۱۳۸۳: ۱۷۹ و ۷۹۶)، در ادامهٔ جمله نخست، این معنا را تأیید می‌کند و بیان می‌دارد که گرچه انسان از عالم آسمانی خود فاصله گرفته، امّا قرار است در گهوارهٔ دنیا احساس امنیت کند.

نماد شخصیت

در جملهٔ بعد مادر وارد صحنه می‌شود، مادر اصل و اساس و موجودی است که وجود نوزاد از او جدا شده و یادآور گرما، حمایت و امنیت است. او که فرزند در رحمش را از دنیای پیشین، که دنیای صلب پدر است، به دنیای زمینی منتقل می‌کند، واسط بین دو عالم است. به عبارت دیگر ارتباط فرزند با اصل فطری خود از طریق مادر است.

در قدم بعدی مادر از دایه دربارهٔ حال و روز کودک می‌پرسد، دایه که نشان از مادر جایگزین است و کودک باید غذای جان و جسم خود را از او دریافت کرده و نزد وی احساس امنیت کند، خود نشان از جایگزینی برای شرایط آرمانی است؛ به عبارت دیگر مادر نشانهٔ آرمانشهر و دایه جایگزین آن و تعبیری از دنیای واقعی محل سکونت انسان است. در دنیای آرمانی و یا به عبارت افلاطون مدینهٔ فاضله، شخص از حمایت روحی برخوردار بوده و شرایط برای دستیابی او به علم و شناخت فراهم و حیات او در این

دنیا حیات طیبه است؛ امّا شرایط جایگزین یا همان دنیای واقعی محل زیست کودک چگونه است؟ این دنیا می‌تواند به دنیای فاضله نزدیک و یا از آن دور باشد.

در پاسخ به سؤال مادر، دایه از حال خوش کودک خبر می‌دهد و اینکه سه بار شیر خورده و بسیار شاد است. «شیر نماد شناخت و به مثابه راهی باطنی و منتهی به جاودانگی است» (هال، ۱۳۸۳: ۱۱۷)؛ به عبارت دیگر، با توجه به مفاهیم نماد شیر، کودک در حال گذراندن راه‌های شناخت و طی مسیر منتهی به جاودانگی بوده و از این شرایط بسیار خرسند است.

کودک که از این سخنان دروغین، بسیار عصبانی است، فریاد برمی‌آورد و از مادرش می‌خواهد آن‌ها را باور نکند و در ادامه به او اطلاع می‌دهد که از پستانی بدبو، شیری تلخ خورده و گهواره‌اش ناراحت است. «شیر دادن توسط مادری الوهی به معنای بخشیدن آگاهی متعالی و برتر است» (*همان*: ۱۱۹). اما توصیف منفی پستان، گویای عکس این موضوع است؛ در واقع کودک در دنیای واقعی خود از شناختی که او را به دروازهٔ آسمان برساند و به او درجات والا ببخشد، بی‌بهره است. توصیف منفی گهواره نیز نشان می‌دهد که کودک از حضور در این شرایط احساس نارضایتی و ناامنی دارد.

با این حال مادر زبان او را نمی‌فهمد و از درد دل او آگاه نمی‌شود. مادر اکنون با نیمهٔ دنیوی خود در صحنه حضور دارد و ارتباط کودک که با زبان دنیای پیشینش سخن می‌گوید، با مادرش قطع شده و دایه نیز چیزی درک نمی‌کند؛ به عبارت دیگر شرایط فعلی و ناخوشایند کودک هیچ تغییری نمی‌کند و هیچ قدمی در جهت بهبود اوضاع کودک انسان برداشته نمی‌شود؛ زیرا درکی از زبان طالبِ تغییر وجود ندارد.

از سویی، «به دلیل جابجایی مفاهیم معنوی در مسیحیت، کلیسا به جای مادر نشست و به عنوان پناهگاه امّت به حساب آمد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۸: ۵۱). لذا جبران که از شرایط دینی حاکم بر جامعه که توسط کلیسا اعمال می‌شود ناراضی است، علاوه بر اشاره به مضامینی که مستقیماً با نماد مادر مرتبط است، با توجه به جابجایی مذکور که کلیسا را بالاتر از خانواده و مادر قرار میدهد، به رابطهٔ انسان و کلیسا نیز گریزی زده است. وی این پناهگاه را نقد کرده و آن را برای بالندگی انسان نامناسب معرفی می‌کند.

به‌خصوص اینکه درمجموع به نظر می‌رسد جبران درصدد بیان این نکته است که فرزند انسان در پناه کلیسا احساس امنیت نمی‌کند و معتقد است کلیسا از روح آسمانی خود فاصله گرفته و حرف فرزندان زمین را درک نمی‌کند تا در جهت تغییر شرایط قدمی بردارد.

بخش دوم

می‌توان تقسیم‌بندی‌های سه گانه را در بخش دوم داستانک نیز مشاهده کرد؛ در صحنهٔ اول از بخش دوم چنین آمده است: «وفي اليومِ الحادي والعشرينَ لِولادتي، وَهوَ اليومُ الذي تعمّدتُ فيهِ، قالَ الكاهنُ لِأمّي: «إنّني أُهنّئكِ يا سيّدتي؛ لِأنّ ابنَكَ وُلِدَ مسيحياً.[۹]» (جبران، لاتا: ۲۳)

نماد عدد

عدد آغازین این بخش عدد ۲۱ می‌باشد که مضربی از اعداد سه و هفت است. اعداد اصلی یا به عبارتی اعداد اول، از ترکیبات خود راز آمیزترند. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۴ ، ۲۴۸)

برخی از اعداد همیشه بر کمیتی مشخص دلالت ندارند و غالباً به معنی خیلی زیاد و تمام و کمال به کار می‌روند و عدد هفت یکی از این اعداد است. در نزد حکما شش عدد تام است و وقتی اصل عدد که یک است با آن جمع شود، هفت که عدد کامل است، حاصل می‌شود (روح‌الامینی، ۱۳۶۱: ۱۰۱۰و ۱۰۱۳). خصلت کمال‌بخشی و تمام‌کنندگی عدد هفت در همهٔ مصادیق آن جلوه‌گر است. عدد هفت و مجموعه‌های هفت‌گانه، هر یک به نوعی بیانگر کمال و تمامیت هستند و با رسیدن به این عدد وصول به غایت مطلوب نیز فراهم می‌شود. در مجموعه‌های هفت‌گانه معمولاً یک فرآیند جالب دیگر نیز وجود دارد؛ یعنی تبدیل ناگهانی کمیت به کیفیت. مرور هفت‌گانه‌های موجود در تاریخ اسطوره‌ای و گاه دینی بیانگر این مسأله است که نگاه

ویژه‌ای به عدد هفت وجود دارد و آن تغییر بنیادی و ماهوی نسبت به مراتب پیشین است (احمدی و مفتاح، ۱۳۹۲: ۴۱).

عدد هفت در میان برخی آیین‌های پیشین[۱۰]، زرتشتیان و حتّی در میان ادیان توحیدی، مقدس[۱۱] شمرده شده است. این عدد در آیین مسیحیت نیز انعکاس‌یافته و در انجیل‌های یوحنا، مرقس و لوقا در قالب داستان‌هایی به تقدس عدد هفت اشاراتی شده است. عدد هفت در کتاب مقدس عدد خدا و نشانگر کمال است (*همان*: ۴۳). مسیحیان تحت تأثیر تقدّس عدد هفت به مقدّسات سبعه اعتقاد دارند[۱۲]. روزه‌های آنان نیز بر دو نوع است: روزهٔ بزرگ هفت هفته‌ای و روزهٔ منسوب به حضرت مریم که هفت روزه است. ایشان اجزای ایمان و رحمت خدای تعالی را نیز چهارده مورد می‌دانند که متشکل از دو دستهٔ هفت‌تایی است (*همان*: ۷۰).

عدد بیست و یک، حاصل ضرب اعداد ۳ و۷ است و لذا از نظر نمادین ویژگی‌های هر دو را در خود دارد. لذا با توجه به مفاهیم منتقل‌شونده از این دو عدد، از متن چنین استنباط می‌شود که ارتباط کودک با دنیای پیشین هنوز برقرار است، ولی از این ارتباط هفت دوره گذشته است. از آنجایی‌که هفت گویای تغییر بنیادی و ماهوی نسبت به مراتب پیشین و عدد کمال و زیادی است، نویسنده با اشاره به بیست و یک روزگی کودک، درصدد بیان این نکته است که او نسبت به آغاز دوره حیات زمینی خود، بسیار تغییر کرده و به مرحلهٔ جدیدی از زندگی وارد شده‌است و توقع می‌رود با زندگی جدید خو گرفته و زمینی شده باشد؛ اما به لحاظ بقای ارتباط با دنیای پیشین خلاف انتظار رخ می‌دهد.

رخداد قابل ملاحظه در این بخش غسل تعمید کودک است؛ مطابق آیین مسیحیت، غسل تعمید در هشت روزگی کودک انجام می‌شود. با این حال، نویسنده غسل تعمید کودک را در بیست و یک روزگی روایت می‌کند، تا به معانی مورد نظر خود اشاره کند. تعمیددهنده به مادر کودک بشارت می‌دهد که فرزندش به واسطهٔ غسل تعمید، زندگی مسیحی خود را آغاز کرده است. به اعتقاد اولین گروه‌های کلیسایی، تعمید اطفال همانند تعمید بالغان دارای حجیت و سرآغاز رهایی کودک از سرشت هبوط‌یافتهٔ

انسانی، تشرّف به جمع فرزندان خدا، غسل تولد تازه و احیاء به واسطه روح‌القدس است. «کتکیزم[۱۳] کاتولیک معتقد است کودکان در حالی‌که با سرشت هبوط‌یافتهٔ انسانی متولد می‌شوند و به گناه اولیه آلوده‌اند، احتیاج به تولد دوباره در مراسم غسل تعمید دارند تا از قدرت ظلمت رها شده و به قلمرو آزادی فرزندان خدا وارد شوند» (یگانه امیری، ۱۳۹۴: http://adyanuniv.com)؛ به عبارت دیگر کلیسا با اعتقاد به ضرورت عمل تعمید، انسان را آلوده دانسته و خود را منبع تطهیر از این آلودگی معرفی می‌کند و این موضوعی است که مخالفت شدید جبران را برمی‌انگیزد.

نماد شخصیت

در دومین صحنه از این بخش داستانک نیز کودک مانند بخش قبل به سخن می‌آید و می‌گوید: «فقلتُ لِلکاهنِ مُندهشاً: «إذا کان الأمرُ کما تقولُ فأحرّ بأمّكَ التي في السماءِ أن تکونَ تعسةَ بكَ، لأنّكَ لمْ تولدْ بعدُ مسیحیّاً[۱۴]» (جبران، لاتا، ۲۳).

نویسنده با این سخن، به نقد افکار کلیسا می‌پردازد؛ او با ساختن دوگانه‌های متضاد، مانند دوگانهٔ مادر خود در مقابل مادر پدر روحانی و دوگانهٔ احساس شادی و سعادت مادر خود، در مقابل احساس بدبختی مادر او، ضمن اشاره به متناقض‌بودن شرایط، بر این باور کلیسا که خود را کلید مسیحی‌بودن افراد معرفی می‌کند، خط بطلان می‌کشد و معتقداست اگر کلیسا راه پاک‌شدن انسان از گناه اولیه است، پس آن‌که اولین‌بار به این باور رسید، باید خود مسیحی نباشد. چون کسی در کودکی او را تعمید نداده است. با این حال، فارغ از جدل‌های کلامی، نویسنده از دریچهٔ این کلام به طور کلی با افرادی که خود را محور اتصال افراد به عوالم آسمانی و الهی معرفی می‌کنند، به مخالفت برخاسته و غیرمستقیم به عقیدهٔ خود مبنی بر پاک و آسمانی‌بودن انسان‌ها اشاره می‌کند. این افکار کاملاً با روح متسامح و متساهل جبران خلیل جبران در مسائل دینی همخوانی دارد.

در صحنهٔ پایانی از این بخش مجدداً به غیرقابل درک‌بودن زبان فطری کودک پاک و آسمانی انسان برای افراد خوگرفته به دنیای زمینی اشاره شده و به این واسطه موضوع

اصلی داستانک دوباره به خواننده یادآوری می‌شود: «فلمْ يفهمْ الكاهنُ ما قلتُهُ له بِلغتي[۱۵]» (همان)

بخش سوم

بخش سوم داستانک، افزون بر تداعی مفاهیم ناظر بر اعداد ۳ و ۷، مفهوم موسیقی و ارتباط آن با روح آسمانی انسان را یادآور می‌شود.

نماد عدد

در بخش سوم داستانک، کودک هفت ماهه است و مجدداً به عدد دارندهٔ معانی کمال و زیادی و تغییر ماهوی و کیفی اشاره شده است. هفت ماه، معادل ۲۱۰ روز و ده برابر عدد بخش پیشین یعنی ۲۱ است. لذا انتظار می‌رود ترکیبی از مفاهیم عدد ۳ و ۷ در این بخش تداعی شود.

نماد شخصیت

نویسنده در این بخش صراحتاً به زیادبودن این مدت اشاره کرده؛ در صحنهٔ اول این بخش آمده است: «وَبعدَ سبعةِ أقمارٍ جاءَنا عرّافٌ فَتفرّسَ وجهي مليّاً وَقالَ لِأمّي: «إنَّ ابنكِ هذا سيكونُ زعيماً داهيةً وَسيتبعُهَ الناسُ طائعينَ[۱۶]» (جبران، لاتا: ۲۳)

طالع‌بین به مادر خبر می‌دهد که کودک در بزرگسالی رهبری دانا خواهدشد و پیروان بسیاری خواهد داشت و به این واسطه بر ویژگی عقل‌مداری کودک تأکید می‌کند و به این موضوع نیز اشاره دارد که راه انسان به سوی جاودانگی از مسیر عقل می‌گذرد؛ اما کودک این طالع‌بینی را رد می‌کند: «فَصرختُ بأعلى صوتي قائلاً: «تلكَ نبوءةٌ كاذبةٌ، فأنا أدرَى بِنفسي وَأعلمُ يقيناً أنّني سَأدرسُ الموسيقى ولنْ أكونَ إلّا موسيقيّاً[۱۷]» *(همان)*.

نویسنده در این بخش موسیقی را در مقابل رهبری قرار می‌دهد؛ موسیقی در ارتباط با کیهان، آفرینش و عالم آسمانی است، راه موسیقی از دل می‌گذرد. موسیقیِ هماهنگ با فطرت پاک بشری می‌تواند روح انسان را تعالی داده و به عوالم والا پیوند دهد.

همچنین پیروان فیثاغورث که بخش عظیمی از نمادگرایی‌شان در باب موسیقی در سنت مسیحی نیز حفظ شده، موسیقی را هماهنگی میان اعداد و کیهان دانسته و معتقد بودند به یاری موسیقی، طنین، لحن، ضرباهنگ و سازهای گوناگونش ممکن است وسیلهٔ ارتباط با کل زندگی کیهانی را برقرار کرد (شوالیه و برگران، ۱۳۸۵، ۸: ۳۳۴-۳۳۶). در این بخش نیز می‌توان شاهد یک دوگانهٔ متضاد بود: عقل و دل. جبران، راه تعالی را از دل می‌داند، نه از عقل. البته علم را نفی نمی‌کند، امّا عمیقاً به تأثیر احساس و عاطفه در راهیابی انسان و پیوندش با عوالم پاک آسمانی معتقد است.

در این بخش نیز بر غیرقابل درک‌بودن زبان کودک برای انسان‌های بالغ و تعجب وی از این عدم تفاهم، علیرغم گذشت زمانی معنادار از آغاز زندگی زمینی وی تأکید می‌شود: «وَلَشدَّ ما دهِشتُ إذْ لَمْ يفهمْ أحدٌ لغتِي معَ أنّني كنتُ قد بلغتُ ذلكَ الحدَّ مِن عُمري[۱۸]» (جبران، لاتا: ۲۳).

بخش چهارم

بخش چهارم یا آخرین بخش داستانک، تفاوت مهمی با دیگر بخش‌ها دارد. این بخش حکایت روزگار بزرگسالی شخصیت اصلی داستانک است و به مفاهیم عمر جاودانه و فاصله‌گرفتن انسان از مبدأ در طول عمر بشر اشاره دارد.

نماد عدد

بخش پایانی داستانک متفاوت از دیگر بخش‌هاست. کودک در این بخش بزرگ شده و سی وسه ساله است. عدد سی و سه حاصل ضرب اعداد ۳ و ۱۱ می‌باشد و به این ترتیب این عدد که مضربی از سه به عنوان دالّ بر حیات دوباره و یازده به عنوان دالّ بر بی نهایت است[۱۹]، نیز بار معنایی تقدس و بی‌نهایتی را با هم دارد. از سوی دیگر، انتخاب سی و سه سالگی برای این دوره به اعتقاد مسیحیان مبنی بر به صلیب‌کشیده-شدن مسیح (ع) در سی و سه سالگی اشاره دارد. به عبارت دیگر، جبران در واقع داستانش را با سه‌روزگی که به زنده‌شدن حضرت مسیح سه روز پس از به صلیب

کشیده‌شدن (از نظر مسیحیان) اشاره می‌کند، آغاز و با سی و سه سالگی که باز هم به موضوع باور مرگ او بر صلیب که زندگی مجدّد او را در پی‌دارد، به پایان می‌برد و این مفهوم را با عددی دالّ بر بی‌نهایت‌بودن در هم می‌آمیزد و به این واسطه اشاره می‌کند که این داستان همیشه و تا بی‌نهایت تکرار می‌شود و انسان‌ها پیوسته به دنیا می‌آیند، از فطرت پاک خود که در عالم پیشین داشته‌اند فاصله می‌گیرند، سپس می‌میرند و به جاودانگی می‌پیوندند و این خود تولّدی دوباره در دنیایی دیگر است.

نماد شخصیت

در این بخش مادر و دایه از دنیا رفته‌اند، ارتباط کودک بالغ با دنیای پیشین از بین رفته و واقعیت پیشین جای خود را به واقعیتی جدید داده است. پدر روحانی نیز درگذشته؛ به این مفهوم که افکار کلیسایی مبنی بر معرّفی کلیسا به عنوان تنها راه ارتباط با خدا، در تفکر فرزند انسان نیز رنگ باخته است. اما طالع‌بین زنده است تا خواننده حقیقتی را دریابد. در این بخش این جملات بیان می‌شوند: «وَلقدْ مرَّ علَى ذلكَ ثلاثٌ وَثلاثونَ سنةً، وقد ماتتْ أمّي وَالمرضعُ والكاهنُ (ظلَّ اللهُ أرواحَهُم بِرَحمتِه). أمَّا العرّافُ فلا يزالُ حيّاً يُرزَقُ. وَقد رأيتُه في الأمس أمامَ الهيكلِ، فحدّثتُهُ وَحدّثَني وَأطلعتُهُ علَى الخراطِي في سِلكِ أبناءِ الموسيقى، فقالَ لي: «قدْ طالما وَثقتُ بِأنّكَ سَتكونُ موسيقيّاً كبيراً، ولقدْ سبقتُ في أيّامِ طفولتِكَ، فأنبأتُ أمَّكَ بِمستقبلكَ هذا[۲۰]» (جبران، لاتا: ۲۳).

کودک بالغ، طالع‌بین را روبروی معبد می‌بیند، تا به این واسطه باز هم بر حکومت افکار کلیسایی بر زندگی مسیحیان اشاره و تأکید شود که هر چند کشیش از دنیا رفته، اما فکری که وی نماینده آن بوده هنوز پابرجاست. کودک بالغ به طالع‌بین خبر می‌دهد که در کار موسیقی فعالیت می‌کند؛ نویسنده بدین واسطه این فکر را به خواننده منتقل می‌کند که طالع‌بینی، خرافه و طالع‌بینان، دروغگو هستند. طالع‌بین در ادامه دروغ‌هایش می‌گوید که در کودکیِ شخصیتِ داستان به مادرش خبر داده که پسرش نوازنده خواهد شد.

آخرین جمله داستانک بر خلاف بخش‌های پیشین است. این بار خود کودک – که در این بخش بزرگ شده– نیز زبان فطری‌اش را از یاد برده است: «فَصدّقتُ قولَه؛ لِأنّي أنا نفْسي نسيتُ لغةَ العالمِ الذي أتيتُ مِنهُ[۲۱]» (*همان*).

نویسنده در این جملهٔ پایانی، بیان می‌دارد که فرزند انسان وقتی برای مدت مدیدی در این دنیا می‌ماند و با آن خو می‌کند، رفته رفته فطرت پاکش را از دست می‌دهد و هم‌رنگ جماعت می‌شود؛ دروغ‌های‌شان را باور می‌کند و مسیح وجود خود را به صلیب می‌کشد.

نتیجه‌گیری

داستانک «اللغة الأخری» داستانکی نمادین است که «جبران خلیل جبران» نویسندهٔ داستانک در خلق این اثر، از نمادهای مادر (نماد زندگانی تازه و عامل حمایت ضروری و نشانهٔ گرما و نرمی و مانند خاطره‌ای از اصل و مبدأ، جایگزین کلیسا)، دایه (حمایت غیراصیل و جایگزینی برای شرایط آرمانی)، گهواره (زمین، جایگزین بهشت)، شیر (نماد شناخت و به مثابه راهی باطنی و منتهی به جاودانگی)، کشیش (نماینده عقاید مسیحیت)، معبد (افکار کلیسا که بر زندگی مسیحیان سایه افکنده است)، موسیقی (وسیلهٔ ارتباط با کل زندگی کیهانی، هماهنگی میان اعداد و کیهان) و اعداد شامل عدد ۳ (ظلمات سه‌گانهٔ شکم و زهدان و جفت، زندگی پس از مرگ، عوالم آسمانی)، ۷ (عدد خدا و نشانگر کمال مقدسات سبعه، اجزای ایمان، کمال و زیادی، تغییر ماهوی و کیفی)، ۲۱ (حفظ ارتباط با عوالم آسمانی و فطرت بشری در عین ایجاد تغییرات اصولی) و ۳۳ (حیات جاودان) برای انتقال پیام خود به مخاطب بهره برده است.

وی در این داستانک به موضوع وجود و حیات می‌پردازد و با انتقاد از واقعیت‌های موجود زندگی بشر، سعی می‌کند انسان را از شرایطی که در آن است آگاه کرده و به‌طور ضمنی این پیام را به او می‌دهد که تابع قلب خود باشد. از دیگر اشارات ضمنی نویسنده در این اثر، توجه‌دادن خواننده به تأثیر زندگی زمینی – در شرایطی که دروغ سراسر آن را فرا گرفته است– بر دورشدن از اصل و فطرت انسانی و توصیه بر لزوم

بازگشت به این فطرت پاک است. او که از نظر اعتقادات دینی قائل به تسامح و تساهل است، باورهای انحصارطلبانهٔ کلیسا را به چالش می‌کشد. استفادهٔ هوشمندانهٔ او از اعداد بر بار معنایی داستانک و به طور قابل توجهی بر عمق محتوایی آن افزوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Symbolism
2. Naturalism
3. Realism
4. Archimandrite Antonius Bashir

۵.سه روزه بودم و در گهوارهٔ حریرم با شوقی عجیب به دنیای جدید پیرامونم خیره بودم که مادرم از دایه پرسید: «امروز حال پسرم چطور است؟»پاسخ داد: «خوب است خانم، سه بار شیرش داده‌ام. تاکنون کودکی به بشاشی او ندیده‌ام.»

۶.تا سخنش را شنیدم برافروختم و فریاد زدم: « باور نکن مادر! رختخوابم زبر است و شیری که خوردم تلخ و پستان دایه هم بدبو. من چقدر بدبختم!»

۷.ولی مادر زبانم را نفهمید. دایه هم همینطور. او نیز نفهمید چه گفتم؛ زیرا من به زبان دنیایی با ایشان سخن گفتم که از آن آمده بودم.

۸.از عددهای فرد در اساطیر چین به سعد و فرخندگی یاد شده است. در نزد فیثاغوریان این اعداد غیر قابل حل و مذکر بوده و ماهیتی آسمانی داشته‌اند. در اعتقاد بابلی‌ها روزهای ۳ معنی تعطیلی و استراحت داشته‌اند. در قربانگاه آتش ودایی سه آتش وجود داشته است. در باورهای آفریقایی، الههٔ ماه عبارت از سه نفر است. ژاپنی‌ها به گنجینه‌های سه‌گانه اعتقاد دارند و در نزد اعراب پیش از اسلام، منات یک الهه سه گانه بود. (محمودی، ۱۳۸۴: ۱۵۰ و ۱۵۱) زرتشتیان به سه پسر برای زرتشت، سه تن برای هر اختر، سه شبانه روز جنگ تیشتر (تیر) با دیو خشکی معتقدند. ایشان در واپسین دورهٔ چهارم جهان منتظر سه موعودند. (والی، ۱۳۷۹: ۱۵۴) در اعتقادات مسیحی به نقل از عیسی مسیح آمده است که خانهٔ ویران را در سه روز بر پا خواهد کرد، که منظور، تنش بود. (محمودی، ۱۳۸۴: ۱۵۱) آنها همچنین به سه اقنوم (مظهر): وجود، علم، حیات برای باری تعالی (دهخدا: ذیل «سه») و سه قَرقَف (سه کتاب) در مذهب خود معتقدند. (رامپوری، بی‌تا، ۲؛ ۱۶۹)

۹.بیست و یکمین روز تولدم؛ روزی که در آن غسل تعمید داده شدم، کشیش به مادرم گفت: «خانم به شما تبریک می‌گویم؛ زیرا پسرتان مسیحی متولد شد.»

۱۰. بودائیان، چینی‌ها و مایاها عدد هفت را مقدس می‌شمردند. (روح‌الامینی، ۱۳۶۱: ۱۰۱۰ و ۱۰۱۱) در میان آیین‌های پیشین، سومری‌ها، حرنانیان، صابئین و مهریان (پیروان آیین میترا) هفت کوکب یعنی زحل، مشتری، مریخ، خورشید؛ زهره، عطارد، و قمر را مقدس می‌شمردند. زرتشتیان نیز عدد هفت را مقدس شمرده و آتشکده‌های هفت‌گانه که هر یک به یکی از هفت ستاره بزرگ آسمان منسوب بودند را ساختند. (صادق‌زاده بنایی، ۱۳۷۶: ۶۹)

۱۱. یهودیان معتقدند خداوند روز هفتم از آفرینش آسمان ها و زمین و آدم فارغ شد و آرام گرفت، و لذا روز هفتم را مبارک خواند و تقدیس کرد. عدد هفت در بخش‌های دیگری از تورات نیز دیده می‌شود. از آن جمله است: فرونشستن توفان نوح پس از هفت روز، اعتقاد به استراحت دادن زمین و خودداری از کشت و زرع در سال هفتم، اختصاص ماه هفتم از ماه‌های رومی خود به اعیاد (*همان*: ۶۹-۷۰).

۱۲. غسل تعمید، اعتقاد به سلسله مراتب روحانیان، شام ربانی، اعتراف به گناه، مراسم و تشریفات مرگ، ورود به کلیسا، ازدواج (*همان*: ۷۰)

13. Catechism

۱۴. با تعجب به کشیش گفتم: «اگر اینگونه است که تو می‌گویی، پس مادرت باید خیلی به خاطر تو احساس بدبختی کند؛ چون تو هنوز مسیحی متولد نشده‌ای.»

۱۵. اما کشیش سخنی که به زبان خود گفتم نفهمید.

۱۶. هفت ماه بعد،پیشگویی نزد ما آمد. خوب در صورتم خیره شد و به مادرم گفت: «پسرت پیشوای هوشمندی خواهد شد و مردم مطیع او شده و از او پیروی خواهند کرد.»

۱۷. پس تا جایی که می‌توانستم فریاد کشیدم: «این پیشگویی دروغ است. من به خود آگاه‌ترم و مطمئنم که درس موسیقی خواهم خواند و فقط نوازنده خواهم شد، نه کار دیگر. »

۱۸. چقدر تعجب کردم وقتی دیدم با اینکه آن همه از عمرم می‌گذرد، هنوز هم کسی زبانم را نمی‌فهمد.

۱۹. در خصوص عدد یازده گفته‌اند وقتی انسان اولیه شمارش را آغاز کرد، فقط می‌توانست تا عدد ده بشمرد و از ده به بعد برایش بی‌نهایت بود، و هنوز هم قبایلی در آفریقا هستند که عدد یازده را یک عدد بی‌نهایت تلقی می‌کنند (؟، ۱۳۸۴: ۱۵۷).

۲۰. از آن روز سی و سه سال گذشته است. مادرم، دایه و کشیش (خدا رحمتشان کند) همه مرده‌اند. امّا طالع‌بین هنوز زنده است. دیروز روبروی معبد دیدمش. با هم سخن گفتیم و به او گفتم که نوازنده شده‌ام. گفت: «مطمئن بودم که نوازنده‌ای بزرگ خواهی شد. در زمان کودکی‌ات نیز به مادرت خبر داده بودم که چنین آتیه‌ای خواهی داشت.»

۲۱. حرفش را باورکردم؛ چون خودم هم زبان دنیایی که از آن آمده بودم را فراموش کرده بودم.

منابع و مآخذ

- انجیل متی
- أحمد، محمد فتّوح، (۱۹۸۴)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۴)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی: تحلیلی از داستان‌های عرفانی- فلسفی ابن‌سینا**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- جبران، خلیل جبران، (لاتا)، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (المجموعة المعربة)**، بیروت: دارصادر
- دهخدا، علی‌اکبر (نسخه دیجیتالی)، **لغت‌نامه (حرف سین)**: کتابخانه قائمیه
- رامپوری، غیاث‌الدین‌محمدبن‌جلال‌الدین‌بن‌شرف‌الدین، (بی‌تا)، **غیاث‌اللغات**، به کوشش: محمد دبیرسیاقی: کانون معرفت
- شوالیه، ژان، آلن گربران، (۱۳۸۵)،**فرهنگ نمادها**، (جلد۴)، مترجم: سودابه فضایلی، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون
- _____، _____، (۱۳۸۵)، **فرهنگ نمادها**، (جلد۸)، مترجم: سودابه فضایلی، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون
- عاتي، حسن كريم، (۲۰۱۵)، **الرمز في الخطاب الأدبي**، الطبعة الأولى، بغداد: الروسم للصحافة والنشر والتوزيع
- والی، زهره، (۱۳۷۹)، **هفت در قلمرو تمدن و فرهنگ بشری**، تهران: انتشارات اساطیر
- هال، جیمز، (۱۳۸۳)، **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمهٔ: رقیه بهزادی، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر
- احمدی، محمدصادق و احمدرضا مفتاح، (۱۳۹۲)، «نماد هفت در قرآن و مکاشفهٔ یوحنا»، **معرفت ادیان**، پاییز، شمارهٔ چهارم: صص ۳۷-۵۳

- روح‌الامینی، محمود، (۱۳۶۱)، «عدد هفت در اساطیر و ادیان»، **چیستا**، فروردین، شمارهٔ ۸: صص ۱۰۰۹-۱۰۱۳

- صادق‌زاده بنایی، بهمن محمد، (۱۳۷۶)، «هفت در پهنه فرهنگ دین»، **کیهان فرهنگی**، خرداد و تیر، شماره ۱۳۳: صص ۶۹-۷۱

- صرفی، محمدرضا، (۱۳۸۲)، «درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات»، **فرهنگ**، تابستان و پاییز، شمارهٔ ۴۶و۴۷: صص ۱۵۹-۱۷۸

- کندری، مهران، (۱۳۸۲)، «سمبولیست و سمبولیسم در ادبیات»، **فرهنگ**، تابستان و پاییز، شمارهٔ ۴۶و۴۷: صص ۲۴۵-۲۵۴

- محمودی، خیراله، (۱۳۸۴)، «جایگاه عدد سه در فرهنگ و آیین‌های باستانی ایرانیان»، **علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز**، بهار، شمارهٔ ۴۲: صص ۱۴۹-۱۶۲

- یگانه‌امیری، مرتضی، (۱۳۹۴)، تعمید اطفال، بانک اطلاعات تخصصی مسیحیت، برگرفته از سایت پژوهشکده باقرالعلوم

http://adyanuniv.com/christianity/1394/02/18/%D8%AA%D8%B9%D9%85%DB%8C%D8%AF-%D8%A7%D8%B7%D9%81%D8%A7%D9%84/

-؟،(۱۳۸۴)، «قدم یازدهم»، **کتاب ماه کودک و نوجوان**، شهریور، شماره ۹۵: ص ۱۵۷-۱۶۳

تحليل الرمز في قصة «اللغة الأخرى» القصيرة جداً لجبران خليل جبران

مينا عربى[1]
زهره قرباني[2]

الملخّص

إنّ الرموز موضوعة وناقلة لمضامين أبعد مما يدلّ عليه لفظها؛حيث نتذكّر الفكرة المختبئة ضمنها، بمجرّد رؤيتها. يُعدّالكاتب اللبناني، جبران خليل جبران، من الكتّاب المهتمّين بخلق أعمال رمزية، ومن أعماله الرمزية، قصته القصيرة جداً المعنونة بـ «اللغة الأخرى»، من مجموعة «المجنون». تهدف هذه المقالة التلميح إلى الرموز الموظّفة في هذه القصة القصيرة جدّاً، وإلى مدلولاتها، ثمّ الكشف عن الرسالة المنطوية ضمن هذا العمل الرمزي، من خلال منهج الدراسات الوصفي-التحليلي. تشير النتائج أنّ جبران قد استعان من الرموز في عمله هذا، بالرموز التالية: عدد ٣ (اجتياز ظلمات البطن والرحم والمشيمة، والولادة في العالم الجديد)، وعدد ٧(الكمال والوفرة)، و عدد ٢١ (التزام الاتصال بعوالم السماء والفطرة البشرية، رغم حصول تطورات جذرية)، وعدد ٣٣ (الحياة الخالدة)، والأمّ (حلقة اتصال الإنسان بحياته التي عاشها قبل ولادته)، والمرضعة (الدعم المزيّف، بديلة للحياة الفاضلة)، واللبن (المعرفة وسبيل الخلود)، والمهد (الأرض، بديل الجنة)، والكاهن والمعبد (العقيدة المسيحية في الإنسان)، والموسيقى (الانسجام مع الفطرة البشرية) وإنّه دعا في هذا العمل الرمزي، الإنسان إلى الاهتمام بحفظ فطرته الطاهرة، من الدنس، موجّهاً من خلالها انتقاداته للعقائد الدينية والتقليدية السائدة على الرأي العامّ في المجتمع المسيحي.

الكلمات الرئيسة: الرمزية، النصّ الرمزي، جبران خليل جبران اللغة الأخرى.

١-دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران
٢-أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران؛ إيران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

Analysis of the short story "The Other Language" by Jibran Khalil Jibran from the perspective of symbolim

[1]Mina Arabi, PhD in Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Zohreh Ghorbani madavani, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Allameh

Received: 06-10-2018 Accepted: 01-02-2020

Abstract

Symbols are the product of agreement and carry concepts beyond their own terms. Therefore, it is possible to look at a symbol and recall all the meaning encoded in it. A authors who has focused on written codes and symbolic texts is Lebanese Jibran Khalil Jibran. One of his short works is "The Other Language", from the "almajnun" collection, which is very symbolic. In this symbolic short story, the implications and the messages make up the subject of the present paper. Through the description and analysis of the symbols, this study seeks to reach the intended meanings of the author. The result of the analysis shows that Jibran Khalil Jibran has pointed to number 3 (that symbolically means getting through three passages of darkness including abdomen, ovary and uterus and coming into the new world), number 7 (that refers to perfection and abundance), number 21 (abiding by the heavenly worlds, and making radical changes in the same time), number 33 (eternal life), the mother (the link between the life in this world and the previous world), the wet-nurse (the alternate protection and a substitute for ideal conditions), the milk (recognition and the path to immortality), the cradle (the earth and the heaven) the priest and the temple (Christian beliefs about man) and music (harmony with human nature). Jibran calls man to try to preserve this pure nature and criticizes the traditional and religious beliefs underlying people thoughts.

Keywords: Symbolism, Symbolic text, Jibran Khalil Jibran, The Other Language.

1- Corresponding Author Email: 7tharabi@gmail.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

تحلیل کاریکلماتور در شعر «أحمد مطر» و استراتژی‌های بیانی آن

حسین مرتضایی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
محسن سیفی[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
علی نجفی ایوکی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۳۹۷/۱۰/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

طنز و مطایبه قالب‌ها و سبک‌های متعددی دارد که یکی از این قالب‌ها «کاریکلماتور» است؛ گونه‌ای از نوشته کوتاهِ مطایبه‌آمیز که به قصد برجسته‌سازی تضادها، با نگرشی متفاوت به دنیا و پدیده‌های پیرامون آن توجه می‌کند. در میان طنزپردازان معاصر عربی، «احمد مطر» یکی از پرکارترین و نامدارترین آنان در این زمینه محسوب می‌شود؛ وی به عنوان شاعری متعهد، در اشعار خود سیرت سوژه‌های خود را بازآفرینی می‌کند و از رهگذر آن، تضادهای معنوی و ناهمسویی حرف با عمل و ناهماهنگی صورت با سیرت آنان را فرادید مخاطبان اشعار خویش قرار می‌دهد. نگارندگان در جستار پیش‌روی برآنند تا با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی، در گام نخست به تعریف و ارائه نمونه‌هایی از کاریکلماتور در شعر «أحمد مطر» به عنوان پیشگام این فن در ادب معاصر عربی بپردازند و در گام بعدی به دسته‌بندی و تشریح برخی از استراتژی‌هایی که شاعر در کاریکاتورنویسی از آنها بهره جسته، اقدام نمایند. از آنجا که «أحمد مطر» کاریکاتوریست نیز بوده، لذا برای نشان‌دادن قابلیت ارجاع تصویری کاریکلماتورهایِ وی، چند کارتون و طرح کاریکاتوری ضمیمهٔ کاریکلماتورهایش شده است. نتیجهٔ پژوهش حاکی از این است که «أحمد مطر» با بهره‌گیری از شیوه کاریکاتورنویسی و نشان‌دادن تناقضات و تفاوت های موجود، از سویی نقاب را از چهرهٔ حاکمان بی‌عمل و بیهوده‌گوی کشورهای عربی کنار می‌زند و از دیگر سو، بی‌تفاوتی و انفعال شهروندان عرب را فرادید مخاطبان خویش قرار می‌دهد و از رهگذر آن، رؤیای رسوایی حاکمان و اصلاح مردم سرزمینش را در سر می‌پروراند.

کلیدواژه‌ها: طنز، کاریکلماتور، استراتژی‌های بیانی، ترسیم، أحمد مطر.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: motaseifi2002@yahoo.com

مقدمه

شاعران امروز که خود را در برابر انبوهی از دشواری‌ها و پیچیدگی‌های انسانی مسئول می‌دانند، برآنند تا برای حل این نابسامانی‌ها و ناهمگونی‌ها از تمام ظرفیت‌های موجود سود ببرند. طنز و استفاده از زبان طنزآمیز و مطایبه‌گری یکی از این ظرفیت‌هاست که برای خود، قالب‌ها و سبک‌های متعددی دارد. یکی از این قالب‌ها «کاریکلماتور» است. واژۀ «کاریکلماتور» امروزه در نزد برخی از منتقدان به عنوان نوع ادبی و از زیرمجموعه‌های طنز و مطایبه پذیرفته شده که از ترکیب دو واژۀ انگلیسی و فارسی «کاریکاتور» و «کلمات» ساخته شده است. این واژه را «احمد شاملو» در زبان فارسی به نوشته‌های کوتاه و مطایبه‌آمیز «پرویز شاپور»، کاریکاتوریست و طنزنویس معاصر اطلاق کرد و تحت همین عنوان برای نخستین‌بار در ۲۱ خرداد ۱۳۴۶ در مجلۀ «خوشه» به چاپ رسانید. وی این اصطلاح را از پیوند کاریکاتور و کلمه ساخت؛ بدین قصد که همان کاری که یک کاریکاتوریست در عالم نقاشی می‌کند، شاپور در حوزۀ زبان انجام می‌دهد (رستگارفسایی، ۱۳۸۰ : ۳۰۲).

دربارۀ اصطلاح کاریکلماتور و تعریف آن اظهارنظرهای متفاوتی ارائه شده است؛ اما بطور خاص «جمله‌های ساده، صمیمی، کوتاه، طنزآمیز (یا مطایبه‌آمیز)، ادبی، غیرجدی و کاریکاتوری» (حسین‌پور،۱۳۸۵: ۹۸) به عنوان کاریکلماتور شناخته می‌شوند. در تعریفی دیگر، کاریکلماتور را کوچیکترین واحد طنز به مفهوم مطلق آن دانسته‌اند (اکسیر،۱۳۸۷: ۲۰). به طور کلی، کاریکلماتور گونه‌ای از نثر یا شعر کوتاه طنز است که با نگرشی متفاوت، به قصد برجسته‌سازی به دنیا و پدیده‌های پیرامون توجه می‌کند و برخی آن را «کاریکاتوری که با کلمات بیان می‌شود» (صلاحی،۱۳۸۴: ۱۲) نیز تعریف نموده‌اند.

در تعریفی دیگر از کاریکلماتور آمده است: «سخنان کوتاه حکیمانه و طنزآوری است که گاهی به کلمات قصار نزدیک می‌شود؛ زیرا در آن نکته‌ای است» (شمیسا،۱۳۷۴: ۲۳۷). با دقت در تعریف ارائه‌شده می‌توان اینگونه برداشت‌کرد که ژرف‌ساخت یک کاریکلماتور طنز است و اساساً طنز هر چند جزئی و کم رنگ، جزو ذات کاریکلماتور به حساب می‌آید و با آن هم‌پوشانی معنایی شدیدی دارد و کاریکلماتور بین دو

محدودهٔ طنز و فکاهی در حرکت مداوم است و در جایی‌که هدف خنداندن است، به مطایبه و آنجا که خنده برای استهزاء مشکلات است، به طنز پهلو می‌زند.

از مهمترین ویژگی‌های کاریکلماتور می‌توان به ایجاز و کوتاهی، تصویرپردازی، استفاده از بازی‌های بیانی و هنجارگریزی اشاره کرد. این‌گونه از لحاظ موضوع و مضمون، دسته‌ها و قالب‌های متفاونی چون منتقدانه، شاعرانه، فیلسوفانه و... را دربرمی‌گیرد، اما به نظر می‌رسد که بهترین تقسیم‌بندی آن، تقسیم‌بندی به سه دستهٔ کاریکلماتورهای لفظ گرا، تصویرگرا و معناگرا باشد. «کاریکلماتور از لحاظ تخیّل و استفاده از آرایه‌های ادبی و موضوعی گاه به شعر پهلو می‌زند و در مواردی با جملات قصار و مَثَل‌ها قابل مقایسه است؛ اگرچه نباید فراموش کرد که کاریکلماتور با استفاده از پیشینهٔ جملات قصار بود که پا به عرصهٔ وجود نهاد. وجه مشترک گونه‌های مختلف کاریکلماتور، مضمون‌سازیست» (طالبیان،۱۳۹۱: ۱۵).

هدف از کاریکاتورگویی را می‌توان بازسازی زندگی به قصد شوخ‌طبعی یا انتقاد دانست. به عبارتی دقیق‌تر، کاریکلماتور یا کاریکاتور کلمات، سبکی نوین در طنز معاصر است که می‌کوشد با استفاده از بازی‌های کلامی و به‌کارگیری شگردهای ادبی، ظرفیت‌های بیان نشدهٔ زبان را به نمایش بگذارد و با برهم‌ریزی عادت‌ها، به شیوهٔ آشنایی‌زدایی از همین مفاهیم کلیشه‌ای و روزمره، دنیایی از ذهنیت‌های نو بیافریند (*همان*).

با وجود اینکه در ادبیات کهن و جدید عربی، شواهدی از این نوع ادبی دیده می‌شود، اما تاکنون پژوهش علمی و دقیق درباره آن انجام نشده و بررسی نمونه‌های مفصل آن نیازمند تحقیقی کامل‌تر است به‌ویژه اینکه شاعری به نام «أحمد مطر» –که از چاشنی کاریکلماتور در شعرهایش بهره‌ها برده و بسامد کاربست آن شگرد بیانی در شعرش بسیار زیاد است– نیز از دید سخن‌سنجان پنهان مانده و همین امر اهمیت و ضرورت پژوهش پیش روی را دوچندان می کند.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ شعر و شاعری «أحمد مطر» تاکنون پژوهش‌های ارزنده‌ای صورت پذیرفته که برخی از آن‌ها به عنوان منبع در نوشتهٔ حاضر مورد استفاده قرار گرفته است. از جمله مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارتند از:

۱. «مهم‌ترین عناصر معنایی شعر أحمد مطر» (مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ۳: ۱۳۸۴) از حامد صدقی و مرتضی قدیمی؛ در این پژوهش چهار عنصر معنایی در شعر این شاعر طنزپرداز استخراج و بررسی‌شده که عبارتنداز ۱- بی‌پروایی و بلندنظری شاعر ۲- ستمگری و تکبر حاکم ۳- بدبختی و ستم‌پذیری مردم ۴- پستی و پلیدی جاسوسان.

۲. «زبان در گفتمان طنز أحمد مطر» (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ۲: ۱۳۸۶) از فرامرز میرزایی و ناهید نصیحت؛ نویسندگان در این مقاله ویژگی‌های زبان طنز در شعر مطر را مورد بررسی و واکاوی قرارداده‌اند.

۳. «شیوهٔ کاربرد طنز در تصاویر فکاهی أحمد مطر» (مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ۱۰: ۱۳۸۷) از یحیی معروف که نویسنده در آن شیوهٔ طنز در اشعار أحمد مطر را مورد بررسی قرار می‌دهد و به خلق تصاویر نمایشی طنزگونه در آثار او نیز اشاراتی می‌کند.

۴. «رسالت طنز در شعر میرزاده عشقی و أحمد مطر» (مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۷: ۱۳۹۱) از فرهاد رجبی که از منظر طنز، سروده‌های دو شاعر فارسی و عربی زبان را مورد بررسی قرار داده است.

۵. «افسانهٔ تمثیلی و کارکرد آن در شعر أحمد مطر» (مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی، شمارهٔ۴: ۱۳۹۲) نوشتهٔ محمود حیدری که در آن به تبیین روایت داستان‌هایی از زبان حیوانات در قالب نماد و تمثیل پرداخته شده است.

۶. «بررسی ژرف‌ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ أحمد مطر» (مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی، شمارهٔ۱۵: ۱۳۹۷) از شمسی واقف‌زاده و داوود جهانوند؛ نویسندگان این مقاله به جستجو اجزاء، عناصر و اقسام ناسازواری و همچنین اهداف بکارگیری آن در طنز تلخ

أحمد مطر پرداخته‌اند.

۷. «بررسی انواع متناقض‌نما در تعابیر شعری أحمد مطر» (دوفصلنامهٔ نقد ادب عربی، شمارهٔ۱۷: ۱۳۹۸) نوشتهٔ بهنام فارسی و علی بیانلو؛ نویسندگان این پژوهش، ضمن تبیین مفهوم متناقض‌نما و مشخص‌کردن تفاوت آن با آیرونی، کارکرد متناقض‌نما و انواع آن را در شعر این شاعر بررسی کرده‌اند.

بررسی عناوین و محتوای پژوهش‌های یادشده القاکنندهٔ این حقیقت است که به رغم بررسی جنبه‌های مختلف شعری أحمد مطر، تاکنون گونهٔ ادبی کاریکلماتور در آثار وی مورد نقد و بررسی قرار نگرفته است و همین امر اهمیت تحقیق را دو چندان می‌نماید. لذا این جستار برای اولین بار از این جنبه شعر وی را مورد واکاوی قرار می‌دهد تا هنر او را از این منظر فرادید مخاطب قرار دهد.

پرسش‌های تحقیق

مقالهٔ حاضر که با هدف شناساندن گونهٔ ادبی کاریکلماتور و بررسی نمودهای آن در شعر «أحمد مطر» نگاشته‌شده، بیشترین توجه خود را معطوف به پاسخگویی به پرسش‌هایی کرده که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

۱. چه موضوعاتی زیرساخت موضوعی کاریکلماتور أحمد مطر را تشکیل می‌دهد؟

۲. شاخصهٔ تکنیک‌های شاعر و نوآوری‌های وی برای بازی با کلمات، تصاویر و مضامین کدامند؟

جلوهٔ کاریکلماتور در اشعار أحمد مطر

«أحمد مطر»، شاعری نوپرداز و شکل شعر او به تعبیری ملموس، برای خوانندهٔ ایرانی، شکل نیمایی است. سبک شعر مطر را شکل کامل شده‌ای از سبک «نزار قباني» دانسته‌اند؛ سبکی که خود قباني به آن، نام «تلگراف‌های شعری» داده است (حسینی و بیدج،۱۳۸۰: ۱۵۹-۱۶۰). شعر وی بسیار آهنگین و دارای صبغهٔ سیاسی است و البته تصویری بزرگنمایی‌شده از مشکلات کشورهای عربی. «أحمد مطر» در اشعارش سعی دارد آینه‌ای

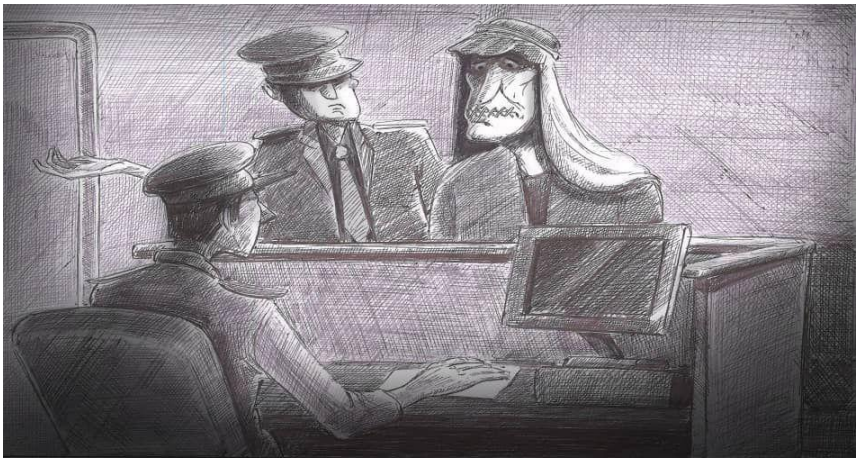
تمام‌نما و تصویری کاملاً گویا را از چهرهٔ حاکمان ارائه دهد، تا شاید از طرفی حاکمان با دیدن سیمای واقعی خود، دست از ظلم و ستم برداشته و از طرفی دیگر مردم خفّت و خواری را رها کرده، بر ضدّ ظلم حاکمان ستمگرشان دست به اقدام عملی زده و بنیان ظلم و جورشان را برچینند.

«وی شاعری نوگراست که در دنیای شعر غوطه‌ور می‌شود و با اسلوبی متمایز در آن نوآفرینی می‌کند؛ سخنانش روشن و ترکیباتش ساده است و پیچیدگی ندارد؛ گرچه این روشنی بیان –که از اختیارات هنر شاعری است– به مذاق منتقدان شعر او خوش نیامد؛ با این استدلال که او از زبان شعر دور شده وبه ورطهٔ خطا افتاده‌است.» البته انتخاب زبان ساده و روان از سوی شاعر دلیل بر ناتوانی وی در سرودن اشعار پیچیده نیست؛ او که در خود توان چنین سرایشی را می‌بیند، در بجایی آورده: «من می‌توانم در نیم ساعت یک دفتر کامل از دفترهای گنگ و پیچیده که فقط با آن بازار پر می‌شود و کسی پیدا نمی‌شود که آن را بخواند و بفهمد، بسرایم؛ ولی سرودن سه بیت واضح به اندازه سوزاندن یک جنگل انبوه است؛ زیرا ساده نویسی سخت‌ترین نوع نویسندگی است» (مطر،۲۰۰۱: ۲۸٤).

از مشخصه‌های بارز شعر مطر، استفادهٔ فراوان از تلمیحات، اقتباس‌های قرآنی، احادیث معصومین و مهم‌تر از همه استفادهٔ مناسب از طنز با شیوه‌های مخصوص خود به رغم سادگی زبان شعری‌اش است. شکل‌گیری شعری طنزآمیز با بن‌مایهٔ سیاسی بر زمینه‌ای از روایت‌های «مینی مالیستی» در بسیاری از شعرهای او داستانکی منظوم را پدید می‌آورد که به زلالی هرچه تمام‌تر روایت منجر می‌شود و با مقطع‌های درخشانش خواننده را غافلگیر می‌کند. صورت‌بستن چنین مؤلفه‌هایی در شعر «أحمد مطر»، مسبوق به سابقهٔ درخشان شاعر در تجربه‌کردن عرصه‌های متفاوتی چون کاریکاتور، روزنامه‌نگاری و داستان‌نویسی است. به همین جهت است که منتقدان شعری در این خصوص نوشته‌اند: «به نظر ما سبک أحمد مطر، سبک ساده و فشرده‌ای است که می‌توان آن را کاریکاتوریسم شعری نامید» (حسینی و بیدج، ۱۳۸۰: ۱۶۱).

با نگاهی گذرا به اشعار مطر، بخصوص اشعار سیاسی و اجتماعی‌اش که در واقع خط مشی او در قبال جامعه و مردم است، چنین می‌نماید که وی برای القای خواسته‌های خود و جلب توجه مخاطبین و تاثیرگذاری هرچه بیشتر کلامش از این نوع ادبی به وفور بهره‌جسته است؛ مطر که در کارنامهٔ هنری خویش تجربهٔ روزنامه‌نگاری را در کنار شاعری دارد، در کسوت مصلح اجتماعی، نمی‌تواند در برابر کاستی‌های اخلاقی، اجتماعی و سیاسی دوران خویش سکوت پیشه کند در نتیجه با ابزار بازی با کلمات و تصویری‌کردن زبان و با بیانی تهکّم‌آمیز و وارونه، به انتقاد از نابسامانی‌های جامعه و تابوشکنی از سمبل‌های دروغین و ساختگی می‌پردازد. شیوهٔ خلّاقانهٔ او در کاریکلماتورهایش به گونه‌ای است که هم می‌توان از روی تک تک ساختار کاریکلماتور او چندین طرح متفاوت کشید، و هم می‌توان دربارهٔ آن یک مقالهٔ مفصّل نوشت. به دلیل سابقهٔ «أحمد مطر» در کشیدن طرح و کاریکاتور، بسیاری از کاریکلماتورهای وی از ارجاع تصویری برخوردارند و می‌توان آن‌ها را به تصویر کشید. از این‌رو می‌توان کاریکلماتورهای وی را نشانه‌ای از پیوند درست نوشته و تصویر دانست.

بسیاری از سروده‌های «أحمد مطر»، کاریکاتورهایی هستند که اجرا نشده‌اند و وی با هنرمندی جای کلمه و خط را عوض می‌کند. به دلیل همین ویژگی تصویریِ کاریکلماتورهای مطر است که در اغلب اوقات منظور وی در یک یا چند جملهٔ موجز، بی‌نیاز از توضیح اضافه به خواننده انتقال می‌یابد. آنچه پس از خواندن اشعار مطر در ذهن نقش می‌بندد، این است که وی خصلت و ذهنیت تصویری دیدن دنیا را وارد اشعارش نموده و از آن به عنوان امتیازی خاص برای القای مفهوم خود بهره‌جسته است که این ویژگی در کاریکلماتورهای وی به راحتی قابل مشاهده می‌باشد. به عنوان مثال در جایی از این شاعر می‌خوانیم: «في مطارٍ أجنبي/ حدَّق الشرطيُ بي- قبلَ أن يطلبَ أوراقي- ولمّا لم يجد عندي لساناً أو شفةً/ زمَّ عينيْهَ وأبدى أسَفه قائلاً:/ أهلاً وسهلاً يا صديقي العربي[1]» (مطر،۲۰۰۱: ۹۶).



همچنان‌که از متن برمی‌آید، مطر در این نمونه شعری، از زبان بریدهٔ اعراب که چون آپاندیس از سوی نظام‌های عربی، عمل جراحی شده‌است، همچون برگهٔ هویت اعراب سخن می‌گوید. وی به عنوان شاعری مبارز، رنج‌ها و مصیبت‌های جهان عرب را به بهترین شیوهٔ طنز، به تصویر می‌کشد. هدف او خنداندن نیست، بلکه نیت والایی چون مبارزه با استبداد، حفظ ارزش‌های دینی و اسلامی، به سخره‌گرفتن جهل و سنت‌های ناپسند، جلوگیری از شدت جریان‌های افراطی و تاکید بر رفتار متعادل دارد. تصاویر شعری او همراه با طنزی دلنشین، به جای به همراه داشتن خنده، حالتی را برای مخاطب و خواننده پدید می‌آورد که او را بین یک اثر فکاهی و طنز یا اثری خشن، دلهره آور و آزاردهنده قرار می‌دهد؛ بی‌آنکه مرز دو حالت خنده و گریه یا خوشایندی و دلهره را دریابد. به تعبیری می‌توان تلفیق این تصاویر و مفاهیم کمیک و دلهره‌آور که کاریکلماتورهای سیاسی و اجتماعی مطر القاگر آن هستند را مصداق بارز «گروتسک»[۲] در تعابیر شعری وی دانست.

کاریکلماتورهای «أحمد مطر» درون‌مایهٔ سیاسی و اجتماعی دارد؛ وی می‌کوشد عنصر آگاهی را بیشتر از هر عنصری در مخاطبان خویش تبلور بخشد. او با چشمانی از جنس سیاست شعر می‌گوید. به عبارتی دیگر، با چشمانی از جنس شعر به خوانش سیاست می‌نشیند و با صدایی عصیان‌زده و بدون هیچ ملاحظه‌ای موضع سیاسی خود را اعلام

می‌کند. وی در این راه از تمامی امکانات زبانی و صنایع بدیعی در ابعاد گسترده در شعر خود بهره می‌برد تا کرامت و عزت از دست رفته مردم سرزمینش را به آنان برگرداند.

به عنوان نمونه در سرودهٔ «شؤون داخلية» لگدمال‌شدن شرافت و عزت ملت‌های عرب را با بیانی کاریکاتوری به زیبایی به تصویر می‌کشد و می‌گوید: «أعطنا يا ربُّ جنسية أمريكا/ لكي نحيا كِراماً / في البلادِ العربيةِ[۳]» (*همان*: ۱۳۸).

مطر در این قطعه، با استفاده از تهکّمی ظریف، شأن و کرامت از دست‌رفتهٔ ملت عرب را مطالبه می‌کند؛ در حقیقت چنین می‌نمایاند که گویی خواننده، مردمانی معترض و پلاکارد بدست را مشاهده می‌کند که خواهان داشتن ملّیتی آمریکایی هستند تا در سرزمین‌های اجدادی خویش، که مردمانش خوار و ذلیل شده‌اند، بتوانند عزتمندانه به حیات خود ادامه دهند.

مهم‌ترین ویژگی ساختار نحوی کاریکلماتورها، کوتاهی جملات آنهاست. در حقیقت اولین ویژگی ظاهری کاریکلماتورها که به چشم می‌آید، کوتاهی جملات و به طور کلی، شکل ظاهری کاریکلماتور است (طالبیان،۱۳۸۸: ۱۷). به بیانی دیگر ایجاز و کمینه‌گرایی، شرط اساسی و مهم در این‌گونهٔ ادبی است. ایجاز، فشردگی در زبان یا همان که صورتگران روسی آن را به عنوان قانون رعایت اقتصاد در کوشش‌های خلاق خوانده‌اند، در کاریکلماتور بسیار اهمیت می‌یابد. «أحمد مطر» خود به این مهم اشاره می کند و می‌گوید: «من در تمام اشعارم ایجاز به کار می‌برم و این صفت، یکی از پایه‌های ثابت شعر من شده است. من شعرهای بسیاری دارم که هیچ یک از نه یا ده واژه تجاوز نمی کند» (حسینی و بیدج، ۱۳۸۰ :۱۸۳).

کمینه‌گرایی و فشرده‌گویی مطر در بیشتر سروده‌های کاریکلماتورمحور وی قابل دریافت است. به عنوان نمونه در سرودهٔ «التّهمة» –که با زبانی طنزآمیز برای ترسیم جو خوفناک و پلیسی موجود در جامعهٔ عرب ارائه شده، دست به خلق تصویری کاریکاتوری می‌زند و می‌گوید: «كُنتْ أسيرُ مُفرداً/ أحملُ أفكاري معي/ ومنطقي ومَسمعي/

فازدَحَمَت مِن حَولي الوجوهُ /قال لهم زُعيمُهُم: خذْوهْ/ سَالتُهم: ما تُهمتي؟/ فقِيلَ لي: تجمعٌ مشبوهٌ.[۴]» (مطر،۲۰۰۱: ۱۰)

صرف نظر از داستان‌محوری و کمینه‌گرایی کاریکلماتورهای «أحمد مطر»، استفاده از صُورخیال و تصاویر فنی، وسیله‌ای مناسب برای زیباسازی کلام و بیان مقصود است که شاعر همواره از آن در اشعار خود به بهترین شکل بهره برده است. وی رنج‌های امت عربی را در اشعار خود با طنزی دلنشین و خلق تصاویر کاریکاتوری به تصویر می‌کشد و با صدای مردم میهنش هم‌آواز و در دردهایشان شریک می‌شود. فریاد آزادی، مبارزه با استبداد و خودکامگی حاکمان دیکتاتور و بیان اوضاع نابسامان سیاسی با تصویرآفرینی شاعر همراه گشته و زیبایی متن شعری را دو چندان کرده است. به عنوان نمونه در جایی آورده است: «كلبُ والينا المعظّم عظَّني اليومَ وماتَ/ فدعاني حارسُ الأمن لأعدم / إنّ كلبَ السيدِ الوالي تسمم.[۵]» (*همان*: ۳۳) در این شعر کوتاه، واقعیت تلخ بی‌ارزشی جان شهروندان عادی با ارائه تصویری کاریکاتوری و طنزی تلخ ارائه شده است.

«أحمد مطر» را قبل از هر چیز باید از شاعرانی برشمرد که با سلاح شعر برآن است تا جامعهٔ خویش را از گزند آسیب‌های سیاسی و اجتماعی حفظ کند. وی از طرفی با حاکمان مستبد رودررو می‌شود و از طرف دیگر فراروی خود مردمانی ستمدیده می‌بیند که باید برای احقاق حقشان بکوشد: «كُلَّما حَلَّ الظّلامْ /جَدّتي تَروي الأساطيرَ لنَا حتّى نَنامْ /جَدَّتي مُعجَبَةٌ جِدّاً / بأسلوبِ النّظام[۶]» (*همان*:۶۱).

شاعر در این قطعهٔ کوتاه با آوردن تشبیهی زیبا و ظریف؛ کار مادربزرگش را در خواباندن کودکان، به نظامی تشبیه می‌کند که در تلاش است با سانسور خبری و روش‌های دیگر مردم را در خواب غفلت و ناآگاهی فرو برد. ناکارآمدی راهکارهای سیاسی و اجتماعی جامعه، شاعر را وادار می‌کند از هر روشی برای آگاهی‌بخشی و اصلاح امور بهره گیرد و به نظر می‌رسد او سلاح زبان را بیش از هر سلاحی در این رهگذر کارآمد دانسته است.

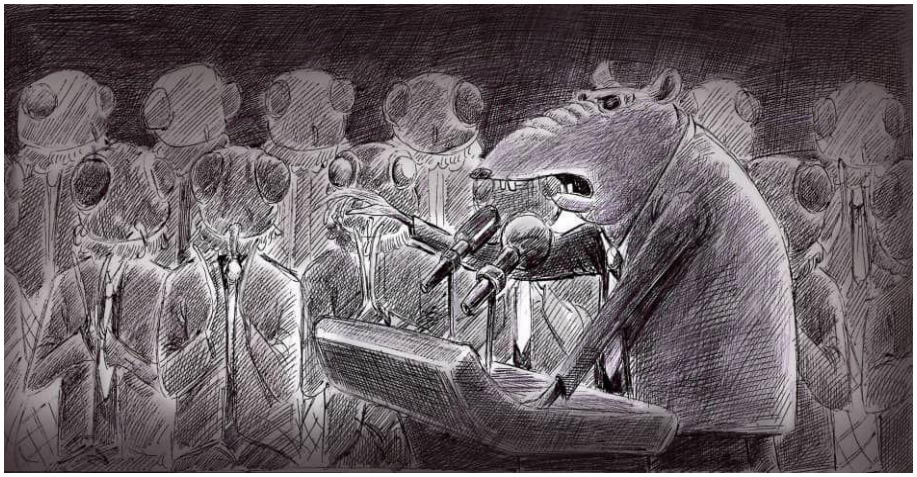
استراتژی‌های کاریکلماتورنویسی در شعر أحمد مطر

«أحمد مطر» از یک سو کاریکلماتوری رندانه و آغشته به ریشخند را در جای جای شعرش به کار می‌گیرد و از دیگرسو هوشمندانه به مجموعه‌ای از شگردها و تمهیدات زبانی و فرمی دست می‌زند تا اشعارش از گزند شعارزدگی در امان بماند و غنایی پنهان در اندام سطرهای به ظاهر ساده روان شود.
(http://www.bashgah.net/fa/content/show/40762)

وی پیوسته تلاش می‌کند تا مضامین باریک و غریب بیافریند و برای خلق چنین معانی، از ترفندها و تکنیک‌های مختلف بهره می‌گیرد که یکی از این ترفندها بازی با کلمات است. ازاین‌رو ابزارها و استراتژی‌های ادبی در ابعاد گسترده در شعر مطر به چشم می‌خورد و این حضور گسترده، به گونه‌ای است که به هیچ‌رو تظاهر صنعتی و تکلّف‌آمیز ندارد. از آنجاکه یکی از ویژگی‌های ادبی کاریکلماتورها بخصوص کاریکلماتورهای مطر، تصویری بودن آنهاست و نمایش و تصویر با کاریکلماتورها ارتباط عمیقی دارند، در این قسمت از پژوهش در کنار ذکر برخی از تکنیک‌ها و شگردهای ادبی او در کاریکلماتورهایش، با ارائهٔ چند طرح و تصویر کاریکاتوری، و تلفیق این دو، به معرفی بهتر این شیوه‌ی ادبی، پرداخته می‌شود.

کاریکلماتور و تشخیص

«أحمد مطر» در کاریکلماتورهای خود با تصویرسازی برآمده از استراتژی «تشخیص» یا همان «انسان‌انگاری» حرکت و پویایی خاصی بدان‌ها بخشیده است. با نگاهی گذار به سروده‌های شاعر می‌توان دریافت که وی با مهارتی خاص می‌کوشد با کاربست استراتژی یادشده در کاریکلماتورهای خود به انتقاد از حاکمان بی‌لیاقت بپردازد و از رهگذر آن ابزار، مفهوم سازی نماید: «رأیت جرذاً/ یخطبُ الیومَ عن النظافة/ و ینذرُ الأوساخ بالعقابِ/ وحولَه یصفِّق الذبابُ[۷]» (مطر،۲۰۰۱: ۱۱).



قدرت تصویرسازی مطر در این شعر به راحتی نمایان می‌گردد؛ وی با بهره‌گیری از صنعت تشخیص و ارائهٔ تصویر خطبه‌خوانی و هشداردهی موش و دست زدن مگس‌ها، بی‌تناسبی و ناهمخوانی حرف و عمل صاحبان قدرت و میزان چاپلوسی اطرافیان آنان را با واژگان به تصویر کشیده‌است تا از این رهگذر به مخاطب القا کند که کار حاکمان عرب وارونه‌گرایی است و همگی اهل ریا و دورویی هستند. «مطر در وراء این تصویر، حقیقت دردناک دیگری را پنهان داشته و آن وجود حاکم ظالمی است که جماعت منافق در گرد او به تشویق مشغولند. از سویی دیگر شاعر با بکارگیری واژه «رأیت» خود را وارد تأیید یا ردّ این نقد نمی‌نماید بلکه کار را به شنونده وا می‌نهد» (واقف‌زاده و جهانوند،۱۳۹۷: ۱۲) این ناسازواری[۸] در خلال بیان تناقض بین دو طرف یعنی موش و دارو دسته‌اش از یک‌سو و پاکی و نظافت از سوی دیگر، یا به عبارتی حاکم و اطرافیانش و ملت شریف مظلوم آشکار است، در حالی‌که شاعر تناقض را انکار می کند (غنیم،۱۹۹۸: ۲۵۲).

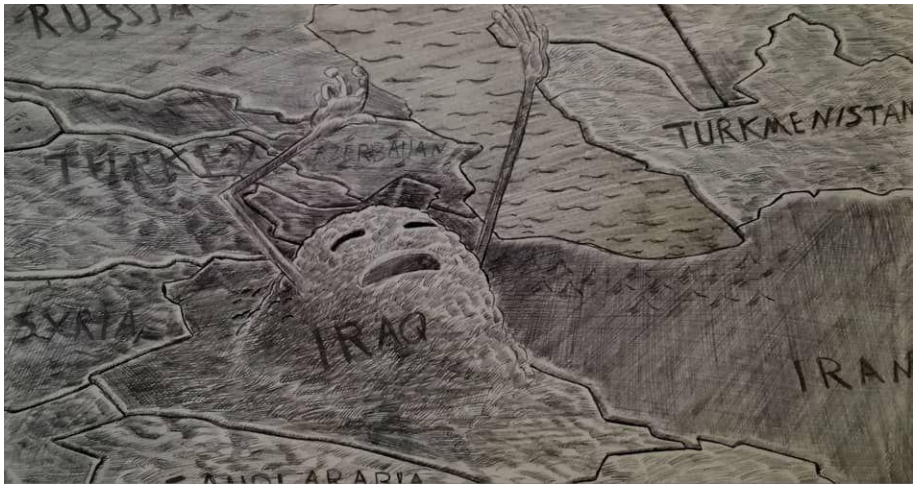
شاعر در سرودهٔ «انتساب» از رهگذر آرایهٔ تشخیص و با ارائهٔ گفتگویی که بین گربه و موش جاری می‌شود با ظرافتی دقیق، پوچی و بی‌هویتی کنونی عرب‌ها را برای مخاطب به تصویر می‌کشد، افتخار آنان به گذشتگان را به باد تمسخر و ریشخند می‌گیرد و این‌چنین دست به آفرینش کاریکلماتوری ظریف و پرمغز می زند: «بعدَ ما

طاردهُ الكلبُ واضناه التعبُ/ وقف القطُّ على الحائطِ مفتول الشَّنب/ قالَ للفأرة: أجدادي أسودٌ/ قالت الفأرةُ: هل أنتم عرب[۹]؟» (مطر، ۲۰۰۱: ۵۸)

شاعر ادّعای دروغین اعراب در افتخار به گذشتگان را در این شعر به باد استهزاء گرفته، ترس و عقب‌ماندگی امروزین آنها را به تصویر می‌کشد و افتخار به گذشته را سخنانی باطل می‌داند. با خواندن این قطعهٔ شعری تصویر مضحک و کاریکاتوری در ذهن مخاطب نقش‌می‌بندد که خود، حاصل تناقض موجود در گفتار و رفتار گربه می‌باشد؛ او اعراب را گربه‌ای می‌پندارد که از دست سگی گریخته، اما به محض دیدن موشی ضعیف از افتخارات گذشتگان نام می‌برد که این رفتار متناقض گربه، ناخودآگاه یادآور این جمله معروف است: (من‌آنم که رستم بود پهلوان) در این قطعه، شاعر دست به نمادسازی می‌زند و گربه را حاکم دست‌نشاندهٔ عرب فرض می‌نماید و سگ را نماد کشورهای سلطه‌گر که حاکم از آنان حساب می‌برد و با موش که معادلی از شهروندان سرزمین‌های عربیست با وقاحت هر چه تمام، با زبان زور برخورد می‌کند. شاعر با طرح پرسشی تهکّمی در قسمت پایانی این نمونهٔ شعری، اعراب معاصر را بخاطر بالیدن به گذشتهٔ درخشانشان، بی‌عملی آنان و به‌سربردن در وضعیت اسفناک کنونی، مورد تمسخر و نیشخند قرار می‌دهد و چنین اذعان می‌کند که این بالیدن به گذشته، وضعیت کنونی شما را تغییر نمی‌دهد. ضرب‌آهنگ شعر و ایقاع آن در کنار سلامت و شیوایی بیان باعث رقّت و زیبایی هر چه تمام‌تر این تصویر کاریکاتوری طنزآمیز شده که خود آمیخته‌ای از سخریهٔ گزنده و غم و اندوه است.

کاریکلماتور و تشبیه

گونه‌های مختلف تشبیه، «أحمد مطر» را در بیان مفاهیم ذهنی‌اش یاری می‌کند؛ وی در ارائهٔ کاریکلماتور چنان از تشبیه بهره می‌برد که مفهوم موردنظر برای مخاطب باورپذیر می‌گردد. به عنوان نمونه در جایی با کاربست استراتژی تشبیه گفته است: «أسرتنا كبيرةٌ/ وليسَ من عافيةٍ /أن يكبرُ الورمُ[۱۰]» (*همان*:۴۸).



وی به صورتی غیرمستقیم و البته هنرمندانه، بزرگی جامعهٔ عرب را به ورمی بزرگ تشبیه می‌کند که این بزرگی نه تنها مزیتی برای این خانواده محسوب نمی‌شود، بلکه خود زمینه‌ساز مرگ و نیستی است! شاعر با دخالت‌دادن تشبیه، مضمون مورد نظر را باورپذیر ساخته و کاربست این دست شگردها و ابزارها در انتقال معنا به مانایی در ذهن می‌انجامد.

سازهٔ اصلی کاریکلماتورهای مطر، اعتراض به اختناق حاکم بر ممالک عربی و افشاگری مصرانهٔ این اختناق به شیوهٔ شاعرانه است. وی در شعر «المضمار»، جهت‌گیری تندی در برابر وضعیت اسفناک این اختناق دارد که با ابزار تشبیه آن را آورده است: «المرء في اوطاننا/ معتقلٌ في جِلده منذُ الصِّغر/ وتحتَ كل قطرةٍ من دمِه/ مختبِئٌ كلب أثر/ المرء في اوطاننا/ ليسَ سوي إضبارةٌ/ غِلافها جلدُ بشر/ أين المفَر؟[۱۱]» (*همان*:۵۴).

همچنان‌که از متن برمی‌آید، شاعر کوشیده تا با ایجازی سهل و ممتنع و خلق تصاویری کاریکاتوری، ظرفیت‌های بیان نشدهٔ زبان را به نمایش بگذارد. خواننده با دقت در عبارات، گویی در حال مشاهدهٔ کاریکاتوری است که زاییدهٔ نگرشی خاص و استخراجی دلنشین از یک واقعیت تلخ، که همان اختناق موجود در ممالک عربی است، می‌باشد.

کاریکلماتور و عکس واقع

در استراتژی «عکس واقع» معنا و کارکرد، عکس می‌شود و بدیع، شگفت انگیز و گاهی حتی مهمل به نظر می‌رسد، اما پس از تامّل مشخص می‌گردد که این شیوه نه تنها مهمل نیست بلکه شگفت‌انگیز و خنده‌آور است. «أحمد مطر» در سروده‌های خود از این ابزار در ترسیم کاریکاتورِ واژگانی بهره‌گرفته است. به عنوان مثال: «صباحَ هذا اليوم/ أيقظني منبّه الساعة/ وقال لي: يا ابنَ العرب/ قد حان وقتُ النَّوم[۱۲]» (*همان* :۸).

شاعر با وارونه‌گرایی در کارکرد ساعت –که یکی از کارهای آن بیدارنمودن انسان‌ها برای آغاز کار و فعالیت روزانه است– برآن است چنین به مخاطب القا کند که جامعه عربی، جامعه‌ای افسرده و ناامید است که به لطف دست‌نشاندگی و ستم حاکمان آن، برای آیندهٔ خود برنامه‌ای ندارد، به گونه‌ای که بعد از خواب شبانه، برای خواب حقیقی آماده می‌شوند؛ چرا که بیداربودنشان مفید فایده نیست و نفعی برای کسی ندارد! البته این وارونه‌گرایی گویای این واقعیت است که «أحمد مطر» برای بیان مفاهیم ذهنی خود، از هر ابزاری هنرمندانه بهره می‌گیرد تا کلام خویش را به بهترین شکل به مخاطب القا نماید. در جایی دیگر نیز شاعر برای فرادید قراردادن کاریکلماتور خود از ابزار «عکس

واقع» بهره گرفته و آورده است: «باسم والينا المبجّل .../ قرروا شنقَ الذي اغتالَ أخي /لكنه كانَ قصيراً /فمضى الجلادُ يسأل...: رأسه لا يصلُ الحبلَ /فماذا سوف أفعل ؟... بعدَ تفكيرٍ عميقٍ /أمر الوالي بشنقي بدلاً منه/ لأني كنتُ أطول[۱۳]» (*همان:۹۶*).

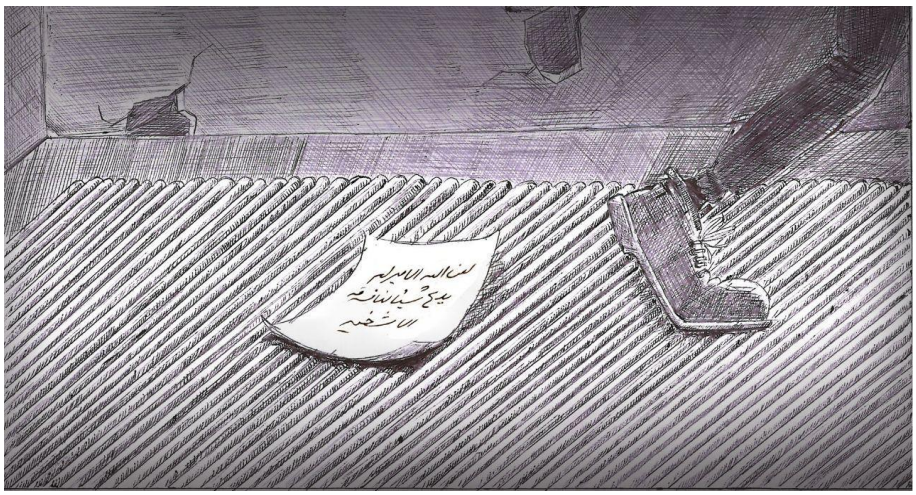
در این شعر، واقعیت و حقیقت وارونه می‌شود و بجای متهم، شاکی تحت تعقیب حکومت قرار می‌گیرد. در واقع شاعر در این قصیده با کاریکاتوریزه نمودن واقعیت، حوادث تلخی که برایش اتفاق افتاده را فراروی خواننده قرار می‌دهد؛ زیرا حکومت بعث، بعد از قتل برادر وی «زكي»، بجای پیگیری و بازداشت قاتل برادر، حکم دستگیری شاعر را صادر می‌کند و در پی این امر، وی به خارج از کشور فرار می‌کند. داستان هرچه که باشد، کاریکلماتور ارائه‌شده این حقیقت را برای مخاطب بازنمایی می‌کند که در جامعهٔ عربی، قانون در بی‌قانونی، و عزت در بی‌عزتی است!

کاریکلماتور و کنایه

کنایه در لغت به معنی «ترک تصریح» است و در اصطلاح «آوردن لفظی است که غرض از آن، لازمهٔ معنای دیگر است با جواز ارادهٔ لازم آن معنی» (سكّاكي، ۱۹۳۷ :۱۷۰). به عبارت دیگر «کنایه»، آوردن ملازم یا یکی از ملازم‌های یک معنی است به جای خود آن معنی؛ یعنی آوردن ملازم یک معنی است به‌گونه‌ای که ابتدا معنی ملازم را دریابیم و آنگاه ذهن از معنی ملازم به معنی اصلی منتقل شود (جرجاني، ۱۳٦۸: ٥۲) کنایه شیوه‌ای از بیان است که از ساختار چند معنایی برخوردار است و به همین دلیل به عنوان یکی از پرکاربردترین شیوه های بازی زبانی مطرح می‌گردد.

این آرایه در اشعار «أحمد مطر» حضور پربسامدی دارد. آن‌چه به این آرایه برای ایجاد طنز، قدرت و توان دو چندان می‌بخشد، تنها ساخت چند معنایی آن نیست، بلکه اشاره پنهان به زوایای مخفی نکته‌ای است که شرایط اجتماعی و سیاسی، اجازه بیان صریح و آزادانهٔ آن را نمی‌دهد و مهم‌تر اینکه، طنزپرداز از بیان آن سرباز می‌زند. مطر به عنوان شاعری که در فضای خفقان‌آور دیکتاتوری حکومت بعث زندگی می‌کند، با استفاده از تصاویری طنزآمیز، پوششی کنایه‌آمیز به شعر خویش می‌بخشد و با روایت داستان‌هایی

در اشعار خویش، به کمک استراتژی کنایه، چهرهٔ حاکم را که باعث گرفتاری مردمان شده، اینچنین به تصویر می‌کشد و به کمک واژگان، کاریکاتوری دردمند ارائه می‌دهد: «ترکّ اللص لنا ملحوظةً/ فوق الحصیر/جاء فیها: لعنَ اللهُ الامیر/ لم یدع شیئاً لنا نسرقه.../ إلا شخیر[۱۴]» (مطر،۲۰۰۱: ٤٧٧).



مطر در این شعر با بکارگیری تصویری مضحک، با سارقی که در حین دزدی در خانه‌ای که نشانه‌های فقر و بیچارگی صاحب‌خانه در آن هویداست و چیزی برای دزدیدن پیدا نمی‌کند، همزادپنداری می‌کند، از زبان دزد به لعن و نفرین حاکم می‌پردازد و با کنایه‌ای تهکم آمیز، او را موجب تمامی رنج مردمان فرودست جامعه معرفی می‌کند. وی با بیانی کنایه‌آمیز با هجو حکّام در شعرش، تنها به دنبال نشان‌دادن چهرهٔ آنان نیست؛ بلکه از این طریق می‌خواهد آینه‌ای را در مقابلشان قرار دهد تا با دیدن چهرهٔ واقعی خود در آن و با دیدن اعمال و رفتار زشت خود، دست از این‌گونه رفتار برداشته و به راه راست هدایت شوند (صدقی و قدیمی،۱۷:۱۳۸۴).

شاعر بار دیگر با کاربست ابزار کنایه، به شکل زیر کاریکلماتور خود را تقویت می‌کند و به آن پویایی می‌بخشد: «بیتُنا کانَ العراء/ وشبابیک الهواء قارسٌ / والسقفُ ماء/

فشكونا أمرنا عندَ ولي الأمر/ فاغتنِم ونادي الخبرأ وجميع الوزرا.../ ثم بعدَ الأخذِ والرّد/ صباحاً ومساءً/ أصدرَ الحاكمُ مرسوماً بإلغاءِ الشّتاءِ..[۱۵]» (مطر،۲۰۰۱: ۴۷۶)

در این متن شاعر به صورت غیرمستقیم، دوبار از ابزار کنایه بهره گرفته است؛ اول اینکه شاعر کوشیده به ترسیم حجم انبوه فقری که بیشتر خانواده‌های عربی دامنگیرش هستند، اقدام نماید، دیگر اینکه به احکام صادره از دولتمردان اشاره نموده که نه به نفع تودهٔ مردم، بلکه برای محقق‌شدن مصلحت خواص صادر می‌گردد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته‌شد می‌توان به این نتایج دست یافت که:

۱- «أحمد مطر» به عنوان پیشگام تکنیک کاریکلماتور در ادبیات معاصر عربی، از ظرفیت‌های زبانی به صورتی هنرمندانه بهره گرفته تا مفاهیم مورد نظر خویش را برای مخاطب باورپذیر نماید؛ وی با شناخت شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر کشورهای عربی و شیوهٔ زمامداری دولتمردان عرب، کوشیده با ترفندهای بیانی و مضمون‌سازی، ناهمگون‌ها و ناهمسازی‌های محیط پیرامون خود را برجسته نماید و آن را مقابل دیدگان مخاطب خود قراردهد. وی با بهره‌گیری از چاشنی کاریکلماتورهای خود، ضمن انتقاد از نابسامانی‌های موجود در جامعهٔ عربی، از سمبل‌های دروغین و ساختگی، تابوشکنی می‌کند و بجای ترسیم صورت واقعیِّ سوژه‌ها، سیرت واقعی آنان را جلوی چشم مخاطب قرار می‌دهد. می‌توان گفت بن‌مایهٔ بیشتر کاریکلماتورهای شاعر، بن‌مایهٔ سیاسی- اجتماعی است و ریشه در نگاه منتقدانهٔ شاعر نسبت به آن مسائل دارد و تجسم‌گر اهداف انتقادی اوست.

۲- استراتژی‌هایی که مطر در ارائهٔ کاریکلماتورهای خود از آنها بهره‌گرفته، این فرصت را به وی داده تا زبان شعری‌اش، زبانی برجسته و استوار شود و متن شعری وی از صفت مانایی برخوردار گردد؛ همنشینی کاریکلماتورهای شاعر با ابزارهای بیانی دیگر در کنار داستان‌محوری، کمینه‌گرایی و کاربست صُوَرخیال و تصاویر شعری، تشخّص

کلام وی را درپی‌داشته و موجب پویایی ذهن خواننده و دخالت‌دهی وی در متن نیز شده که مورد خواست و تأکید سخن‌سنجان است.

۳- تحقیق نشان می‌دهد که کاریکلماتورهای شاعر در شمار نمونه‌هایی از پیوند ژرف و درستِ نوشته با تصویر به حساب می‌آیند و بسیاری از آنها از ارجاع تصویری برخوردارند؛ او به‌جای اینکه با خطوط نقاشی کند، با واژگان ترسیم می‌نماید؛ در پرتو استفادهٔ هنرمندانه از این شگرد بیانی، نمونه‌های فراوانی در شعر شاعر یافت می‌شود که قابلیت به‌تصویرکشیدن کاریکاتور آنها و ارائه به مخاطب را دارد. با این تفاسیر می‌توان گفت که «أحمد مطر»، شاعری کاریکاتوریست، یا کاریکاتوریستی شاعر است؛ اما بهتر است گفته شود: «أحمد مطر» کاریکلماتورنویسی زبردست است.

پی نوشت‌ها

۱. در فرودگاه کشوری بیگانه، پلیس فرودگاه به من خیره شد/ پیش از آنکه پاسپورتم را بخواهد/ وقتی متوجه‌شد که من بی‌سر و زبانم/ چشم‌هایش را بست و با تاسف گفت:/ خوش آمدی ای دوست عرب من

۲. «واژهٔ گروتسک (Grotesgue) از واژه ایتالیایی grotte به معنی غار است. به تزیینات و نقوش در هم آمیخته‌ای اطلاق می‌شود که در این غارها تعبیه می‌شد. گروتسک به نوعی توصیف، صحنه یا داستانی گفته می‌شود که در آن قطب‌های نامتجانس، در شکلی غیرعادی، زشت، مضحک، مهوع و ترسناک در کنار هم قرار می‌گیرند، با هم به سازگاری می‌رسند و در هم می‌آمیزند تا نشان دهند زندگی تا چه حد ماهیت توأمان تراژیک و کمیک دارد.» (اصلانی،۱۳۸۵: ۲۰۶) «شاید بتوان گفت که تصور ما از گروتسک متأثر از نمونه های متعددی در ادبیات مدرن و معاصر است که در آن امر کمیک به نحو توضیح ناپذیر با امر هولناک تلفیق شده است؛ عناصری کاملاً بیگانه در هم بافته و سبب می‌شوند عواطفمان دستخوش تضادی غریب و اغلب ناخوشایند و اضطراب‌زا شود» (تامسن،۱۳۹۰: ۱۸).

۳. خداوندا به ما، ملیت آمریکایی عطا کن تا در سرزمین‌های عربی با کرامت زندگی کنیم.

۴. به تنهایی می‌رفتم/ گوش و زبانم مرا همراهی می‌کردند/ ناگهان دور و برم را گرفتند/ فرمانده‌شان دستور داد او را بگیرید/ پرسیدم اتهام من چیست؟/ گفته‌شد تجمع مشکوک

۵. امروز سگ جناب حاکم والامقام مرا گاز گرفت و مُرد/ مأموران امنیتی مرا برای اعدام فراخواندند/ زیرا سگ جناب حاکم مسموم شد

۶. وقتی که شب فرا می‌رسد/ مادر بزرگم برایمان افسانه می خواند تا بخوابم/ مادربزرگم عاشق راه و روش‌های نظام است.

۷. امروز موشی دیدم/ که دربارهٔ پاکیزگی سخنرانی می‌کرد/ و آلودگی ها را به مجازات تهدید می‌کرد/ در همان‌حال که مگس‌ها پیرامونش کف می‌زدند.

۸. ناسازواری، هنری زبانی- بلاغی و بازی ماهرانه و هوشمند، بین طرفین نویسنده و خواننده است؛ به نحوی که پدیدآورنده، متن را به سمتی که خواننده را جلب کند، پیش‌برده و با معنای تحریفی که مطابق معنای پوشیده است و اغلب معنی متضاد دارد، او را به رد آن فرا می خواند. این احساس متفاوت خواننده تا جایی است که واژه‌ها را با هم درگیر کرده و سرانجام به معنی مورد رضایت و قانع کننده، دست می‌یابد. ناسازواری تفکّری است بر انکار اختلاف بین اوضاعی که سزاوار است باشد و اوضاع کنونی که سایه‌افکنده است، نوعی حُسن‌تعبیر یا روشی غیرمستقیم برای اصلاح عیوب جامعه، رابطه‌ای سرّی بین نویسنده و خواننده که هنگام وحشت و خفقان بروز می‌نماید. از جمله جنبه‌های زیباشناختی ناسازواری ایجاز و تناقض در معنا می‌باشد (واقف‌زاده و جهانوند،۱۳۹۷: ۱).

۹. پس از آنکه سگ تعقیبش کرد و خستگی رنجورش نمود/ گربه با سبیل تاب‌داده روی دیوار ایستاد/ به موش گفت: اجداد من شیرند/ موش پرسید: آیا شما عربید؟

۱۰. خانواده ما بزرگ است اما اینکه ورم بزرگ‌شود، نشانهٔ سلامت نیست.

۱۱. انسان در سرزمین‌های ما/ از کودکی در پوست خود بازداشت شده است/ و زیر هر قطرهٔ خونش/ سگ تعلیم‌دیده‌ای پنهان است/ انسان در سرزمین‌های ما/ پرونده‌ای بیش نیست/ و پوستش جلد این پرونده/ کجاست راه فرار؟

۱۲. امروز صبح/ زنگ ساعت بیدارم کرد/ و به من گفت: عرب‌زاده/ وقت خواب فرارسیده است.

۱۳. به نام نامی حاکم/ دستور اعدام قاتل برادرم صادر شد/ اما قد قاتل کوتاه بود/ جلاد برای کسب تکلیف نزد حاکم رفت: سرش به طناب نمی رسد/ چه باید کرد؟ .../ حاکم بسیار اندیشید/ سپس فرمان داد تا مرا به جای او به دار آویزند/ زیرا قد من بلندتر بود.

۱۴. دزد برای ما یاداشتی روی حصیر گذاشت/ در آن آمده بود: خداوند امیر را لعنت کند/ چیزی برای دزدیدن برای ما باقی نگذاشت/ مگر خرناسی.
۱۵. خانه‌مان فضای باز بود/ وپنجره‌های آن سرد/ سقف آن، آب/ از مشکلاتمان نزد امیر شکایت کردیم/ فرصت را غنیمت شمرد وکارشناسان و همه وزیران را فرا خواند/ سپس بعد از بگو مگو/ و صبح و شب کردن/ حاکم دستوری مبنی بر لغو زمستان صادر کرد.

منابع و مآخذ

- اصلانی، محمد رضا (۱۳۸۵)؛ **فرهنگ و اصطلاحات طنز**،تهران: انتشارات کاروان
- تامسن، فیلیپ (۱۳۹۰)؛ **گروتسک**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز
- جرجاني، عبدالقاهر (١٣٦٨)؛ **دلائل الإعجاز في القرآن**، مشهد،آستان قدس رضوي.
- حسین، یسری (۱۹۸۹)؛ **حوار مع احمد مطر**، جریده البیان، ۲۸ژانویه، صفحه ۸ .
- حسینی، حسن و موسی بیدج (۱۳۸۰)؛ **نگاهی به خویشتن**، تهران، انتشارات صدا و سیما.
- رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۰)؛ **انواع نثر فارسی**. چاپ اول ،تهران: سمت.
- سكّاكي، يوسف بن أبي‌بكر (۱۹۳۷م)؛ **مفتاح العلوم**، بیروت: دار الكُتُب العلميه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)؛ **انواع ادبی**، ج ۱، تهران: فردوس.
- طالبیان، یحیی (۱۳۹۱)؛ **کاریکلماتور در گستره ادبیات فارسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات فصل پنجم.
- غنیم، كمال احمد (۱۹۹۸)؛ **عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر**، الطبعة الاولي، قم: منشورات ناظرين.
- مطر، أحمد (۲۰۰۱)؛ **الاعمال الشعرية الكاملة**، الطبعه الثانيه، لندن:لامكان.
- اکسیر، اکبر (۱۳۸۷)؛ «نیم نگاهی به طرح و کاریکلماتور «ماه نگران زمین است»»، **روزنامهٔ اطلاعات**، سال ۱۳۸۳، شماره۲۴۳۱۴.
- حسین‌پور، علی (۱۳۸۵)؛ «کاریکلماتورنویسی»، **مجلهٔ رسانهٔ دانشگاه(مجلهٔ علمی فرهنگی روابط عمومی دانشگاه کاشان)**، دورهٔ۷، شمارهٔ۲۸: صص۱۰۱-۹۸.
- صدقی، حامد و مرتضی قدیمی،(۱۳۸۴)، «مهمترین عناصر شعر أحمد مطر»، **مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عرب**، سال اول، شماره ۳: صص۹۰-۶۹.
- صلاحی، عمران (۱۳۸۴)؛ «خنده و مشتقات آن»، **ماهنامهٔ دنیای سخن**، شماره۱۹(تیرماه): صص۶۲-۶۳.

– طالبیان، یحیی و فاطمه تسلیم جهرمی (۱۳۸۸)؛ «ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها»، **مجلهٔ فنون ادبی، سال اول**، شماره۱: صص۴۰-۱۳.

– واقف‌زاده، شمسی و داوود جهانوند (۱۳۹۷)، «بررسی ژرف‌ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ احمد مطر»، دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، ش۱۷: صص۱۲۹-۱۰۷.

- http://www.bashgah.net/fa/content/show/40762

دراسة الكاريكاتير الشعري في أشعار أحمد مطر وآلياته التعبيرية

حسين مرتضايي[1]
محسن سيفي[2]
علي نجفي ايوكي[3]

الملخّص

للفكاهة الشعرية أشكال عديدة وأنماط مختلفة ومنها الكاريكاتير الشعري يطلق على نوع من الكتابة الفكاهية القصيرة التي تنظر إلى العالم بموقفها المختلف من أجل إبراز التناقضات والظواهر المحيطة بها. هذا وإنّ أحمد مطر هو الأكثر شهرة في مجال توظيف هذه التقنية الشعرية من بين الشعراء الكوميديين العرب المعاصرين؛ فهو شاعر ملتزم يعيد بناء ذات شخصياته الشعرية بأساليب فكاهية ليسلّط الضوء على تناقضاتهم الروحية مشيرا إلى كذبهم في القول ونفاقهم في العمل حيث لايرفقون القول بالعمل. على ضوء أهمية المسألة ودورها في فهم نصوصه الشعرية تحاول الدراسة هذه بمنهجها الوصفي- التحليلي في خطوته الأولى تحديد مفهوم الكاريكاتير الشعري وتقديم أمثلة منه في ديوان أحمد مطر كرائد لهذه التقنية في الأدب العربي المعاصر، وفي الخطوة التالية تتعاطي آلياتٍ استخدمها الشاعر في تعبيره الفكاهي ضمن هذه التقنية الشعرية. وبما أن الشاعر رسّام الكاريكاتير، فقد أتينا بعدد من كاريكاتيره الشعري تجسيداً لما في خلده من المفهوم الشعري. والدراسة تدعونا بالاعتقاد إلى أن احمد مطر حاول بهذا الفن الأدبي أن يكشف اللثام عن الحكام العرب الذين لايرفق كلامهم بالعمل ولاتنتهي محاولتهم إلى النتيجة المطلوبة. من ناحية أخرى سعى الشاعر أن يتصوّر انفعالية المواطنين العرب تجاه القضايا وأن يجعله نصب أعين المتلقين حتى يصل إلى مبتغاه النهائي وهو كشف مساويء الحكام وإرشاد الناس .

الكلمات الرئيسة: الفكاهة، الكاريكاتير الشعري، آليات التعبير الشعري، التجسيد، أحمد مطر.

١-طالب دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعه كاشان، اصفهان، إيران.
٢-استاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، اصفهان، إيران.
٣-استاذ مشارک في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، اصفهان، إيران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

Analysis of karikalamator in Ahmad Matar's poetry and its rhetorical strategies

Hossein Mortezaie, The PhD Candidate of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Iran
[1]Mohsen Seifi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Iran
Ali Najafi Ivaki, Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Iran

Received: 25-12-2018 Accepted: 01-02-2020

Abstract

There are a plenty of templates and styles for the comic genre of writing. One of these templates is karikalamator, a kind of writing stunt from a different point of view to highlight the contradictions of the world and the phenomena in it. Among contemporary Arab comedians, Ahmad Matar is one of the most prolific and famous authors in this field. As a committed poet, in his poems, he recreates his subjects in his poems and presents the spiritual conflicts and inconsistencies of speech and action to his audience. In his caricatures, he uses some tools and strategies like alliteration, personification, simile, allusion, Irony, paradox, antonomasia, and half-truth. In this article using a descriptive-analytical method, first, the samples of his karikalamator are presented in the poems of Ahmad Matar as a master of this technique in the contemporary Arabic literature. Then, the strategies that have been used by the poet are categorized and described. Since Ahmad Matar was a caricature designer, some cartoons and caricature patterns have been attached to his karikalamator to show the visual capability of his karikalamator. The results of the research reveal that Ahmad Matar utilizes karikalamator as a method to show the existing contradictions and differences on the one hand and to unmask the reality of inactive and garrulous governors as well as the indifference and incuriosity of Arab citizens on the other hand. In this regard, he dreams of the ignominy of governors and betterment of the people of his land.

Keywords: Humor, Caricature, Rhetorical strategies, Overstatement, Ahmad Matar.

1- Corresponding Author Email: motaseifi2002@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

وارونگی تقابل اسارت و آزادی در مجموعهٔ «دمشق الحرائق» اثر «زکریا تامر» با نگرشی شالوده شکنانه

(بررسی موردی دو داستان کوتاه وجه القمر، موت الشعر الاسود)

صلاح الدین عبدی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا
اکرم ذوالفقاری، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹

چکیده

شالوده‌شکنی در اواخر دههٔ شصت قرن بیستم میلادی، از بطن ساختارگرایی سربرآورد. نقد شالوده‌شکن با نقض متافیزیک حضور، توسط «ژاک دریدا» (۱۹۳۰-۲۰۰۴م) مطرح شد که در آن، سویهٔ کلام‌محوری متن نقض‌شده و به تمام سویه‌های آن توجه می‌شود. هدف از همه‌جانبه‌نگری در این رویکرد نقدی، جستجوی معانی پنهان متن و ابعاد متافیزیکی آن است. مجموعهٔ «دمشق الحرائق» از مجموعه داستان‌های کوتاه «زکریا تامر»، نویسندهٔ سوری جهان عرب است. این مقاله با انتخاب دو داستان کوتاه «وجه القمر» و «موت الشعر الأسود» از این مجموعه، با بکارگیری رویکرد شالوده‌شکنی، با شیوه‌ای جدید به واکاوی متنِ آن پرداخته است. روش پژوهش، شالوده‌شکنی به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی است و پس از تحلیل مشخص گردید که مهمترین تقابل موجود در داستان‌ها میان امید/ناامیدی، عزت/ذلت، و اسارت/آزادگی می‌باشد همچنین از تحلیل این تقابل‌ها و شالوده‌شکنی آن‌ها چنین بر می‌آید که وجود وارونگیِ تقابل در داستان‌ها نشان‌دهندهٔ عدم پذیرش قطب برتر توسط طبقهٔ مظلوم است که می‌توان آن را عدم آگاهیِ آن‌ها یا عدم وجود قدرت برای مقابله با آن دانست.

کلیدواژه‌ها: شالوده‌شکنی، وارونگی تقابل های دوگانه، زکریا تامر، دمشق الحرائق، نا آگاهی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: s.abdi@basu.ac.ir

مقدمه

نقد ادبی با تحلیل وتوصیف آثار ادبی وهنری به شیوه‌ای هوشمندانه، به مطالعهٔ این آثار پرداخته و جنبه‌های مختلف آن‌ها را بررسی می‌کند. در ابتدا، مسائل بیرون از متن در نقد ادبی تأثیر بسزایی داشتند، اما به تدریج و پس از ورود به نقد مدرن، خودِ اثر ادبی موضوع کار منتقد قرار گرفت. هنگامی‌که نقد فرمالیسم[۱] و ساختارگرا[۲] شعار حاکمیت متن را سر دادند، نقد پساساختارگرا[۳] اساس نقد را خواننده دانست و به متن با دید جدیدی نگریست. محوری‌شدن نقش خواننده در پساساختارگرایی موجب ایجاد نقد جدیدی چون شالوده‌شکنی[۴] شد. شخصیت پیشرو در نقد شالوده‌شکن، «ژاک دریدا[۵]» است که با عبور از محورهای پدیدارشناسی[۶]، اگزیستیالیسم[۷] و ساختارگرایی تحت تأثیر نظرات «هوسرل[۸]»، «هیدگر[۹]»، «سوسور[۱۰]» و «لویی استروس[۱۱]» قرار گرفت. شالوده‌شکنی[۱۲] معتقد است بر خلاف ساختارگرایان، متن به انسجام وهماهنگی تمایل ندارد، بلکه به‌سوی انهدام و پراکندگی پیش می‌رود. اگر ساختارگرایی در تلاش برای سازش میان متضادها در متن است، شالوده‌شکنی مفهوم تضادهای دوگانه را بنا می‌کند و هماهنگی ساختار را از بین می‌برد؛ بنابراین در این نوع نقد جدید می‌توان با به هم ریختن قاعده‌های پیشین به معانی جدیدی در تحلیل و نقد متن دسترسی پیدا کرد.

«زکریا تامر»، نویسندهٔ سوری در زمینهٔ تألیف داستان کوتاه است. او در داستان‌هایش با بیانی شیوا و زنده جامعهٔ شرقی را به تصویر می‌کشد و با توصیفاتش از شخصیت‌ها و آداب و رسوم ملی پرده برمی‌دارد. وی از مشکلات و مصائب طبقهٔ فرودست جامعه و شرایط زندگی آن‌ها سخن می‌گوید و معتقد است که پرداختن به اموری که مرتبط با خواننده می‌باشد، از جمله الزامات نویسندگی است. تقابل‌های موجود در جامعه مانند فقر وغنا، زشتی وزیبایی، واقعیت وآرزو، سختی وآسانی و...، اکثر موضوعات داستان‌های او را شکل می‌دهند. از این‌رو، در این پژوهش با انتخاب دو داستان کوتاه «موت الشعر الأسود» و «وجه القمر» از مجموعهٔ «دمشق الحرائق»، سعی بر آن است تا با روشی توصیفی-تحلیلی و شیوه‌ای شالوده‌شکنانه به نقد داستان‌های مذکور بپردازد، خوانشی جدید از آن‌ها ارائه دهد و از این طریق باب جدیدی در مقابل دنیای معانی

گسترده‌ای بگشاید که در متن حضور دارند، اما به دلیل محصورشدن در قاب ساختار جمله، محبوس مانده و نمایان نشده‌اند. هدف از این پژوهش، آشنایی با شیوهٔ شالوده‌شکنی در متن، توصیف و شرح مهمترین اصطلاحات ژاک دریدا و پیاده‌نمودن آنها برروی یک متن عربی می‌باشد. همچنین به عنوان الگویی عملی، می‌تواند موانع موجود در مقابل نقدهای کلاسیک را بردارد و نقد جدیدی را عرضه نماید؛

این پژوهش با بررسی شالوده‌شکنانهٔ این دو داستان در پی پاسخگویی به سوالات زیر است:

۱-مهمترین تقابل‌های موجود در این دو داستان کوتاه چیست؟

۲- تقابل‌های موجود در داستان‌ها چه مفهوم و پیامی را منتقل می‌کنند؟

پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش‌های مرتبط با نقد شالوده‌شکن داستان می‌توان به دو مقالهٔ «نگاهی تازه به داستان کیکاووس بر اساس نظریهٔ ساخت‌شکنی» از جواد دهقانیان و محمد خسروی شکیب (مجلهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۶۵: ۱۳۹۰) و «نقد شالوده‌شکنانهٔ دو داستان از بیژن نجدی» از حمید عبداللهیان و فرنوش فرهمند (مجله زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی)، سال ۲۰، شمارهٔ ۱۷: ۱۳۹۱) اشاره کرد. در پژوهش نخست نویسنده پس از معرفی شالوده‌شکنی، مهمترین کارکردهای کیکاووس را بازخوانی می‌کند؛ همچنین نگارنده در پژوهش اول، با بیان کلیتی از شالوده‌شکنی، روشی عملی را براساس تقابل‌های دوگانه مطرح کرده و داستان را مطابق با آن‌ها سپس بر اساس وارونگی تقابل‌ها پیش برده و در نهایت به معنای جدیدی رسیده است. از جمله پژوهش‌هایی نیز که به نقد داستان‌های زکریا تامر پرداخته می‌توان به مقالهٔ «تحلیل برخی داستان‌های مجموعهٔ دمشق الحرائق زکریا تامر از منظر رئالیسم جادویی» از سلیمی و همکاران (مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی، دورهٔ۳، شمارهٔ۵: ۱۳۹۲) اشاره داشت. در جهان عرب، کتاب «استراتیجة التأویل من النصیة الی التفکیکیة» نوشتهٔ محمد بوعزه (۲۰۱۱) از مهم‌ترین کتاب‌هایی است که در این زمینه تألیف شده و به ساخت‌گرایی وشالوده‌شکنی

درغرب می‌پردازد همچنین در کتاب «المرایا المحدبة من البنیویة الی التفکیك» از عبدالعزیز حموده (۱۹۹۸) ضمن پرداخت به ارکان و ویژگی‌های سه رویکرد نقدی پست‌مدرنسیم، ساختگرایی و شالوده‌شکنی، نقاط مثبت و معایب آن را نیز بیان می‌کند. در دو کتاب نقدی تنظیری « الخطیئة والتفکیر» و« تشریح النص» اثر «عبدالله الغذامی»، نقد ونظریه‌پردازی بهم آمیخته‌شده و نویسنده نمونه‌های عربی را با توجه به دیدگاه خود ذکر و تحلیل کرده؛ سپس براساس شالوده‌شکنی چارچوبی برای تحلیل اشعار ارائه می‌دهند اما از یاد می‌برند که شالوده‌شکنی در قالب چارچوب نمی‌گنجد و دچار اشتباه می‌شود.

با وجود پژوهش‌های ذکر شده تاکنون این مجموعهٔ داستان کوتاه تامر از منظر هیچکدام از انواع نقد بخصوص نقد شالوده‌شکن مورد بررسی و پژوهش قرار نگرفته است.

مفاهیم پژوهش

در این قسمت ضمن طرح ادبیات نظری پژوهش، رویه تاریخی شالوده شکنی و مولفه‌های مربوط به آن مورد واکاوی قرار می‌گیرند.

پیدایش شالوده شکنی

تأثیرگذارترین فلسفه‌ای که می‌توان آن را تقریبا اساس ساختارشکنی دریدا قرارداد فلسفهٔ هیدگر است؛ او با وضع اصطلاح ساختارشکنی، نقدش را بر گفتار غیرحضوری متمرکز کرد و بیشترین اثر را در جهت‌دهی مادی و به دور از متافیزیک بر فلسفهٔ «دریدا» داشت. پس از آن، ساختارشکنی در اواخر دههٔ شصت قرن بیستم از بطن ساختارگرایی و از آراء «فردینان دوسوسور» متولد شد. به‌گونه‌ای که معنا تابع ساختار زبان پنداشته شد و خودِ زبان، به عنوان ساختاری از نشانه‌های اعتباری و قراردادی تعریف گردید. شالوده‌شکنی ادامه‌دهندهٔ مسیر ساختارگرایی بود و همزمان از قواعد سنتی و قواعد ساختارگرایی خارج شد. دریدا به عنوان سردمدار نقد شالوده‌شکنی، در

تعاملش با متون به متن مانند مجموعه‌ای هماهنگ نگاه نمی‌کند؛ وی معتقد است متنِ متجانس و هماهنگ وجود ندارد و می‌توان متن را از درون خودش خواند و آن را به وسیلهٔ خودش ساختارشکنی کرد. آنچه دریدا در مطالعهٔ خود بدان توجه می‌کند، تمرکز بر ساختار غیر هماهنگ متن و کشف تناقضات درونی آن است بدان جهت که هر متنی از منظر معنای ساختاری با خود در تناقض است[۱۳]. شالوده‌شکنی ساختار متن را می‌شکند و اجازهٔ توسعهٔ معنا را صادر می‌کند، از این‌رو نقد پساساخت‌گرا با بسته‌بودن معنای متن مخالف است و آن را باز و بی‌نهایت می‌داند تا معنا بتواند به هر سویی که می‌خواهد پرواز کند و گسترش یابد. البته این به معنای فروپاشی نظام معنایی متن نیست، بلکه به معنای بنیان‌نهادن معناهای دیگر و واسازی و فروپاشی ساخت معنایی کنونی متن است. بنابراین میان ویرانی و انهدام متن[۱۴] با واسازی و شالوده‌شکنی[۱۵] تفاوت وجود دارد. این نقد، امکان معنای قطعی متن را انکار کرده (دریدا، ۲۰۰۸: ۲۰) و درصدد از بین‌بردن اصل آن چیزی است که معنا را پوشانده. آنچه که پنهان‌شده باطن نیست، بلکه فقط چیزی است که فراموش‌شده یا به حاشیه رانده شده است؛ این امر به دلیل شکاف و پراکندگی موجود در متن، رخ می دهد و به گفتهٔ دریدا، معنی در دام بازی‌های زبانی اسیر می شود (سلدن و ویدوسون،۱۳۹۲: ۱۸۲). سه ویژگی اصلی شالوده‌شکنی عبارتنداز اینکه ۱-زبان غامض، غیرنهایی و غیرثابت است ۲-هیچ رویکرد تحلیل فلسفی یا نقدی که بتواند متن را تحلیل کند و دارای قول فصل باشد، وجود ندارد و۳-تحلیل و تفسیر معنای متن برخلاف دیگر رویکردهای نقدی فرایندی باز و آزاد دارد (ر.ک: برسلر: ۱۳۸۹: ۱۶۲-۱۶۳).

مؤلفه‌های شالوده‌شکنی

مؤلفه‌های اصلی که این نقد جدید بر آن استوار است و از آن‌ها تأثیر پذیرفته عبارتند از:

خواننده محوری

شالوده‌شکنی خوانشی آزاد و مبتنی بر رابطهٔ میان متن وخواننده است؛ زیرا تفسیر خواننده از متن همان چیزی است که به متن ویژگی هنری می‌دهد (نوذری،۱۳۸۰: ۱۲۹). در این نوع از نقد، ادعای صاحب متن اهمیت ندارد و متن مهم است؛ چرا که متن مملوء از فضاهای خالی، حفره‌ها و ناگفته‌هاست و خواننده وظیفهٔ تکمیل این فضاها و ناگفته‌ها را در فرایند تأویل مستمر بر عهده دارد و با متن مانند زمینه‌ای برای بررسی و کاوش، رفتار می‌کند (قصاب، ۲۰۰۹: ۱۸۸-۱۸۹).

متافیزیک حضور[۱۶] و غیاب وتقابل‌های دوگانه

تفکر غربی بر پایهٔ دوگانگی خصمانه‌ای استوار است که بر آن تأسیس شده و جز با آن یافت و تعریف نمی‌گردد. در این تفکر، معنا در مرکز متن است؛ ولی دریدا کلام محوری یا لوگوسنتریسم را درهم شکست و معتقد بود که ارجحیت با نوشتار است (الغذامی، ۲۰۰۶ :۵۱). به دلیل حضور گوینده، در کلام رابطهٔ بین دال و مدلول مستقیم است؛ ولی در نوشتار به دلیل عدم حضور گوینده دال‌های متعددی وجود دارد که سبب می‌شوند هیچگاه به مدلول دست‌یافته نشود و به همین دلیل معنای نهایی وجود ندارد (برسلر، ۱۳۸۹: ۱۵۳).

دریدا با مطرح کردن واژه «مکمل»[۱۷]، کوشید تا مناسبات ناپایدار میان تقابل‌ها را نشان دهد و معتقد بود که نوشتار نه تنها گفتار را تکمیل می‌کند، بلکه جایگزین آن نیز می‌شود (سلدن و ویدوسون،۱۳۹۲: ۱۸۸).

دال و مدلول

دریدا قصد دارد با مطرح‌کردن اصطلاح "Difference" که در دو معنای متفاوت‌بودن و به تاخیر انداختن است، نشان‌دهد که تفاوت نشانه‌های درون نظام زبانی که یک مفهوم مکانی است و تاخیر و تعویق معنای دال‌ها که یک مفهوم زمانی است در این کلمه وجود دارد (نوریس،۱۳۸۸: ۱۱۰)؛ زیرا او عقیده داشت با دلالت هر دال بر دال دیگر، معنی

به تأخیر افتاده و دیگر مدلول یا معنای نهایی وجود ندارد، همچنین این نکته را روشن ساخت که واژه « a در «differance» هنگام سخن گفتن شنیده نمی‌شود (برسلر، ۱۳۸۹: ۱۵۷).

بدین ترتیب، هر شالوده‌شکنی در مقابل خودش شالوده‌شکنی دیگری را ایجاد می‌کند و این بدان معناست که تولید در آخرین مرحله از شالوده‌شکنی نتیجهٔ نهایی نیست، بلکه تنها به عنوان خاتمه و پایان است و خودش را برای فرآیندی جدید آماده می‌کند.

روش نقد شالوده‌شکن

در شالوده‌شکنی، زبان پویا، مبهم و ناپایدار است و مدام در حال تولید معانی احتمالی می‌باشد. جهان هیچ مرکز و مرجع ثابتی ندارد و انسان عرصهٔ رقابت میان ایدئولوژی‌هایی است که فقط هویت‌هایی هستند که انسان آنها را اختراع نموده و انتخاب می‌کند که کدام را باور نماید (Tyson ,1999: 254-255) شیوهٔ عملی در نقد شالوده‌شکن به این ترتیب است:

الف) جستجوی تقابل‌های دوگانه و تضادهای موجود در متن

ب)درک و دریافت ایدئولوژی حاکم بر تضادها در متن و نشان‌دادن برتری یکی از دو قطب متقابل.

ج) یافتن معانی متضادی که با درونمایهٔ اصلی متن در تضاداند و نشان‌دادن وارونگی تقابل.

د) نشان‌دادن ایدئولوژی متن بر اساس تضادها و تکمیل تقابل‌ها توسط یکدیگر (عبداللهیان و فرهمند،۱۳۹۱: ۲۶۰).

تحلیل داستان‌ها

در این قسمت بر اساس ادبیات نظری ذکر شده، دو داستان "زکریا تامر" مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت:

داستان «وجه القمر»

این داستان یکی از داستان‌های مجموعهٔ «دمشق الحرائق» زکریا تامر است:

خلاصهٔ داستان

«سمیحه» شخصیت اصلی در داستان است که به دلیل عدم توانایی در انجام وظایفش از همسرش جدا می‌شود. علت اصلی جدایی او آسیب‌های روحی است که در دوران کودکی با تنبیه پدرش و آزار و اذیت پیرمردی غریبه بر او وارد شده که همین موجب بدبینی او نسبت به همهٔ مردان شده است. داستان این‌گونه آغاز می‌شود که «سمیحه» پس از جدایی از همسرش نزدیک پنجره می‌نشیند و به کوچه نگاه می‌کند. در حیاط خانهٔ او درخت لیمویی وجود دارد که یادگار دوران کودکی‌اش است؛ اما روزی پدر «سمیحه» تصمیم می‌گیرد درخت را قطع کند. در همین حین مردی دیوانه در کوچه ظاهر می‌شود و آه و ناله می‌کند اما «سمیحه» به دلیل ترس از جنس مخالف جرئت نزدیک شدن به او را ندارد و از او دوری می‌کند. با آمیخته‌شدن صدای بریدن درخت و ناله‌های مرد دیوانه، «سمیحه» کم‌کم به او نزدیک می‌شود و با قطع‌شدن درخت لیمو به‌عنوان نماد ترس دوران کودکی او، «سمیحه» به مرد دیوانه که نماد جنس مخالف است، متمایل می‌شود و به آرامش می‌رسد. آن مرد دیوانه نیز با رسیدن به «سمیحه» آرام می‌شود، دست او را گرفته و به‌دنبال خود می‌کشاند. «سمیحه» نیز بدون هیچ مقاومتی به‌دنبال آن مرد حرکت می‌کند؛ چرا که می‌خواهد مانند دیگر دختران شرقی لذت بودن با جنس مخالف را بدون هیچ ترس و دلهره‌ای تجربه کند.

تحلیل شالوده‌شکنانهٔ داستان

الف) در داستان «وجه القمر» تقابل اصلی میان سمیحه به عنوان زن شرقی و پدر و همسرش به عنوان مردان شرقی است. آسیب روحی که به او در دوران کودکی از جانب پدرش و مردی غریبه رسیده باعث ترس، وحشت و تزلزل خاطری شده که توان

رسیدگی به وظایفش در زندگی مشترک با همسرش را از او سلب نمود و به دلیل ناتوانی در مقابله با ترس، از سوی همسرش طرد می‌شود. تداوم این ترس با وجود طلاق «سمیحه» نشانگر تقبیح رفتار مرد شرقی در برابر زن شرقی است. این طردشدن موجب ناآرامی و اضطراب او شده همچنین دوران کودکی او نیز پر از اتفاقاتی است که به مرور زمان آرامش را از او سلب کرد. تجسم ناآرامی و تشویش در کالبد مرد دیوانه می‌تواند نشانگر ترس و وحشت «سمیحه» از جنس مخالف باشد که به همین دلیل از او دوری می‌کند. ماه نماد آرامش است اما «سمیحه» به دلیل اضطراب درونی قادر به دیدن نور و روشنایی آن نیست؛ چون درخت لیمو که نماد کودکیِ هراسناک اوست چون نقابی مانع از دیدن ماه که نماد حقیقت است، می‌شود. درخت لیمو مجموعه‌ای از زیبایی، شور و شوق، درخشش و طراوت است که با خشونت، تنبیه، بی‌اعتمادی و ظلم درآمیخته شده؛ از این‌رو هربار که تبر با درخت برخورد می‌کند، گویی «سمیحه» یک قدم برای رهایی از آن دوران تلخ برمی‌دارد و بر ترس خود غلبه می‌کند. در مفهومی گسترده‌تر این تقابل را باید میان آزادی واسارت دانست؛ آزادی‌ای که از زنان سلب شده و آنان را تحت سلطهٔ مردان قرار داده است.

به صورت کلی تقابل‌های موجود در متن اعم از بدبینی/ خوشبینی، دوران کودکی/ دوران بزرگسالی، ستم/ محبت، آرامش/ ناآرامی، اسارت/ آزادی، گریه/ خنده، ناامیدی/ امید، ترس/ شجاعت، تشویش/ آرامش، تاریکی/ روشنایی، همگی برای نمایش ویژگی‌های زندگی زن شرقی است که در اسارتی از سوی مردان و جامعه قرار گرفته است و داستان سعی دارد تا به‌صورت غیرمستقیم به آن اشاره کند.

ب)ایدئولوژی اصلی متن، ردکردن تصورات اشتباه موجود در جامعه در مورد زنان است که باعث اسارت آنان شده. می‌توان این ایدئولوژی را در تقابل میان رفتارهای ظالمانه در مورد «سمیحه» مشاهده کرد. همچنین به‌خوبی مشخص است توصیفاتی که دربارهٔ «سمیحه» و احساسات درونی او بیان می‌شود، موجب تقبیح رفتار مردان و محکومیت آن‌هاست. او به عنوان یک زن شرقی، همان‌گونه که از نامش پیداست، می‌تواند منبع خیر و نیکی باشد که در اسارت مردان اجازهٔ شکوفایی استعدادهایش به

او داده نشده است. بنابراین او می‌تواند به عنوان نمادی از آزادی، خیر ونیکی را به دیگران هدیه دهد. بر این اساس، دیدگاهی مخالف با رفتارهای پدر و همسر «سمیحه» در داستان پدید می‌آید و داستان این رفتارهای ظالمانه را دلیل اصلی اسارت او می‌داند. همین دیدگاهِ مخالف در داستان، موجب نکوهش اعمال جنس مذکر شده و قطب برتر داستان را به آزادی «سمیحه» به عنوان جنس مونث می‌دهد.

توصیفات موجود در متن از احساسات درونی «سمیحه»، چه در دوران کودکی و چه در دوران بزرگسالی، نشان‌دهندهٔ تقبیح اسارت و در مقابل برتری و ترجیح آزادی است: «عادتْ صرخاتُ المعتوهِ تَتعالَى كأنّها بكاءُ شجرةِ الليمونِ التي ستَهلكُ بَعدَ قليلٍ ونَما في لحمِ سميحةَ خوفٌ مبهمٌ وخُيّلَ إليها أنّها تملكُ سماءً مفعمةً بنجومٍ ذاتِ أنوارٍ شاحبةٍ ليستْ إلّا أحلامُها الميتةُ...[۱۸]» (تامر، ۱۹۹۴: ۹۸) همچنین ترس و وحشت «سمیحه» از مرد غریبه این‌گونه توصیف می‌شود: «وابتعدتْ سميحةُ عنِ النافذةِ خاضعةً لرعبٍ خفي، وَارتمتْ على الأريكةِ، ... وَأغمضتْ عَينيهَا مستسلمةً لإرتعاشةٍ قاسيةٍ، وَأحستْ أنّ ثَمّةَ أصابعَ تضغطُ علَى حنجرتِها مانعةً عنها الهواءَ، وَأرادتْ الصراخَ مستغيثةً قَبلَ أن يختنقَ وَزحفَ ثِقلٌ مُؤلمٌ مجتازاً جسدَها كلَّه....[۱۹]» (*همان*: ۹۹). توصیفات موجود در داستان از جمله توصیف مرد دیوانه: « تَعالتْ صرخاتُ المعتُوه، وَتناهتْ إلى مسمعِ سميحةَ متقطعةً خشنةً، يَكمُنُ فيها حيوانٌ متوحشٌ غاضبٌ يُنادي مخلوقاً ما هائجاً في شرايينِها [۲۰]» (*همان*: ۹۷) و توصیف مرد غریبه: «كانَ رجلاً طويلَ القامةِ، عارياً تماماً، وجِلدُهُ مُغطًّى بطبقةٍ كثيفةٍ مِن الشَعرِ الأسودِ الخشنِ[۲۱]» (*همان*: ۹۹) دارای بار منفی هستند که بُعد برتر آرامش را در مقابل ترس نشان می‌دهند.

وجود نمادهای مختلف نیز در بیان قطب برتر داستان بی‌تأثیر نیست؛ درخت لیمو نماد دوران کودکی «سمیحه» است که علی‌رغم شیرینی، دورانی پر از رنج و عذاب را برای سمیحه به وجود آورده که مانع لذت‌بردن از زیبایی‌ها شده است. «تبر» نیز به عنوان نماد تمایلات درونی «سمیحه»، برای رهایی از خاطرات تلخ دوران کودکی او در تلاش است؛ بنابراین قطع‌شدن درخت لیمو توسط تبر نیز نشانگر تقابل میان اسارت و آزادی است: «كانتْ الفأسُ في تلك الهُنيهاتِ مازالتْ تجرحُ بحدّها جذعَ شجرةِ الليمونِ مخترقةً جسدَها أكثرَ فأكثرَ، وَكانَ صوتُ الفأسِ يدفعُ سميحةَ إلى أنْ تحسَ بأنّها تفقدُ طفولتَها شيئاً

فشيئاً. ولقد كانتْ سميحةُ في الأيامِ القديمةِ طفلةً تضحكُ دونما سببٍ، وَكانَ القمرُ يرعبُها، وَلا تقدرُ على الإقتناعِ بأنّه مجردُ قرصٍ ذي ضياءٍ أبيضَ[۲۲]» (*همان*).

از میان سایر شخصیت‌های داستان، پدر به عنوان نمایندهٔ مرد شرقی در کنار همسر «سمیحه» قرار دارد با این تفاوت که او در دوران پیری خود از رفتارهای ظالمانه‌اش احساس ندامت می‌کند و در تلاش برای از بین‌بردن خاطرات تلخی است که برای دخترش ایجاد کرده؛ او برای رهایی از احساسات ناخوشایندش تصمیم می‌گیرد درخت را قطع کند

در مقابلِ پدر، همسر «سمیحه» و مرد غریبه، مرد دیوانه قرار دارد که دگرگون‌کنندهٔ زندگی «سمیحه» است. «مرد دیوانه جانشین همهٔ مردان جامعهٔ شرقی است که ضعف درون آن‌ها آشکار می‌شود و خود به تنهایی نمی‌توانند از پس زندگی‌شان برآیند و برای ادامهٔ زندگی به زن نیاز دارند، در واقع ناله‌های مرد دیوانه نشان از ضعف آنان است» (عبدی و دریانورد، ۱۳۹۱: ۱۴۰). در داستان، ناله‌های مرد دیوانه با صدای تبر بر درخت لیمو همراه بود و این بدان معنی است که برای دست‌یافتن «سمیحه» به آزادی، دسترسی مرد به جنس مؤنث و از بین رفتن ضعفش باید ذهنیتی که در مورد مردان در ذهن زنان شرقی شکل گرفته از بین برود. از این‌روست که مرد دیوانه به عنوان ماهیت جنس مذکر ناله سر می‌دهد و تنها با قطع‌شدن درخت لیمو که نتیجهٔ آن زوال ترس «سمیحه» است؛ به هدف خود می‌رسد. تضاد میان مرد دیوانه و پدر، همسر و مرد غریبه یکی دیگر از نشانه‌های تقابل میان آزادی/ اسارت و ترس/ آرامش است.

ج) با بررسی دو قطب متقابل آزادی/ اسارت، ترس/ امید، مرد/ زن و ...برتری به آزادی‌ای نسبت داده می‌شود که حاصل غلبه بر ترس و کسب آرامش است. اکنون بر اساس سلسله مراتبی که دریدا معتقد به آن است طبق نقد جدید، با نگاهی وارونه به متن و با نادیده‌گرفتن تضادها یا وارونه‌کردن آن‌ها می‌توان به خوانشی جدید دست یافت. در ابتدا لازم به ذکر است که متن به صورت واضح به مقصود از آزادی اشاره‌شده در تقابل‌ها اشاره نمی‌کند؛ مثلاً چرا هنگامی که پدر «سمیحه» تصمیم به قطع‌کردن درخت لیمو می‌گیرد، او مخالفت می‌کند؟ مگر نه این‌که دوران کودکی سمیحه دورانی رنج‌آور

و دردناک برای او بوده است؟: «... فصمَّمَ على الخلاصِ مِنها، وأحضرَ الخُطّابَ غيرَ آبهٍ لتوسلاتِ سميحةَ فشجرةُ الليمونِ صديقتُها مُنذُ أيامِ الطفولةِ [۲۳]» (تامر، ۱۹۹۴: ۹۷)، و چرا با وجود تلخی‌های دوران کودکی و خاطرات تلخ از آن دوران، درخت لیمو در نگاه «سمیحه» همچنان پر از زیبایی است؟ «وهي تزدادُ جمالاً حِينَ يقبلُ الشتاءُ وتتلألأ حبّاتُ المطرِ على أوراقِها، وعندئذٍ يَبدو إخضرارُها مضيئاً وساطعاً كأنّه سيشعلُ بَعدَ هُنيهاتٍ[۲۴]» *(همان: ۹۸)* اگر رفتار مردان به عنوان امری همراه با اسارت برای زنان شرقی به شمار می‌آید، چرا «سمیحه» بعد از طلاقش به درماندگی و بی‌پناهی می‌رسد و با نشستن در کنار پنجره و نگریستن به کوچه که نماد عبور و مرور انسان‌های آزاد است تنها نظاره‌گر است و عملی انجان نمی‌دهد؟

داستان اطاعت از مرد را از ویژگی‌های یک زن شایسته می‌داند که با عدم اطاعت طرد می‌شود: «وقد تكونُ زوجةً صالحةً، تَطهُو الطعامَ وتغسلُ الثيابَ وتنظّفُ الغرفَ وتستسلمُ للرجلِ الزوجِ مُتصنّعةً النشوةَ والمرحَ والحرارةَ [۲۵]» (*همان*:۹۸) که این ویژگی‌ها با معنای رهایی از اسارت در تضاد است. حتی «سمیحه» نیز در پایان داستان بعد از زوال ترس و وحشتش از جنس مخالف، همچنان علاقمند است زیر سلطهٔ مرد باشد و از این‌جهت احساس شادمانی می‌کند که این مسأله موجب عدم قاطعیت متن در برتری بین تقابل‌های مذکور است. همچنین انتخاب مردی دیوانه به عنوان ناجی «سمیحه»، آشفتگی و سر و صدایی که او در کوچه ایجاد کرده و باعث رعب و وحشت مردم شده و آزار و اذیت او توسط بچه‌ها موجب تردید در درست بودن عمل او و ترس از سختیِ راه در رسیدن به آزادی می‌شود.

د) شاید مفهومی که متن از آزادی مدنظر داشته، تنها رهایی «سميحة» از ترس و وحشت درونی خویش بوده است که در پایان با غلبهٔ بر آن توانسته این توانایی را کسب کند، با جنس مخالف خود ارتباط مناسبی برقرار کند و از خودگذشتگی و فداکاری‌اش را بعد از غلبه بر ترس ارزشمند بداند. بنابراین می‌توان اسارت حقیقی را موضوعی دانست که انسان برای خودش به وجود می‌آورد؛ زیرا در داستان با وجود

امکان آزادی، «سمیحه» از مواجه شدن با آن دوری می‌کند؛ مثلاً هنگامی که مرد ناشناس وارد می‌شود، «سمیحة» بجای غلبه بر ترسش و اطلاع از ماهیت حقیقی آن مرد، او را از خود می‌راند.

همچنین داستان با بدبینی، نیاز مرد و زن به یکدیگر را نوعی اسارت در نظر گرفته و دلیل آن را نیز سرایت اعمال ناشایست برخی از افراد جامعه به همهٔ افراد می‌داند که باعث ایجاد چنین تصوری شده و «سمیحه» نیز بعنوان یک قربانی به دلیل وجود نقابی که مانع آگاهی او می‌شود در زندانی از افکار نادرست قرار گرفته است. وجود همین تقابل‌ها در داستان، تکمیل‌کنندهٔ مفهوم آزادی و اسارت در ضمن درک صحیح از وظایف زن ومرد است. به همین دلیل در پایان داستان، «سمیحه» با زوال ترس و تصورات اشتباهش به آرامش می‌رسد، لبخند می‌زند و از دیدن ماه لذت می‌برد.

داستان «موت الشعر الأسود»

در این بخش به تحلیل دومین داستان کوتاه مجموعهٔ «دمشق الحرائق» براساس نظرگاه شالوده‌شکنی پرداخته خواهد شد:

خلاصهٔ داستان

این داستان دربارهٔ زنی به نام فاطمه است که موهای بسیار زیبا وبلندی دارد که همهٔ دیدگان را مجذوب خود می‌کند. او همسر مصطفی است که فاطمه را دوست دارد اما مانند سایر مردان با دیدی حقارت‌آمیز به زن می‌نگرد و معتقد است که زن باید بدون چون و چرا مطیع همسرش باشد و. فاطمه نیز همه‌جانبه در خدمت اوست. روزی مصطفی به دلیل خوابی که می‌بیند به فاطمه بدبین شده و گمان می‌کند که همسرش به او خیانت کرده است. به قهوه‌خانهٔ سعدی می‌رود و برادر فاطمه (منذر) را علیه او تحریک می‌کند. «منذر» نیز بدون پرسش دربارهٔ مسأله با عصبانیت روانهٔ منزل خواهرش می‌شود و قصد کشتن او را می‌کند. فاطمه از ترس فرار می‌کند و از دیگران کمک

می‌طلبد، اما کسی جرئت کمک کردن به او را ندارد و در نهایت «منذر» در مقابل چشم دیگران خواهرش را می‌کشد؛ درحالی‌که موهای سیاه فاطمه بر روی زمین پخش شده است.

تحلیل شالوده شکنانهٔ داستان

الف) در داستان «موت شَعر أسود»، تقابل دوتایی که محور متن را تشکیل می‌دهد، بین فاطمه و مصطفی یا به عبارتی بین زن و مرد شرقی است. فاطمه از سوی همسرش مورد سوء ظن قرار می‌گیرد و این موضوع سبب می‌شود که دیگر فاطمه با همسرش همدل نباشد و از پذیرفتن زندگی ذلت‌بار با مصطفی سرباز زند. مصطفی برادر همسرش «منذر» را به کشتن فاطمه ترغیب می‌کند. فاطمه از دیگران کمک می‌طلبد هرچند که می‌داند یاری‌گری ندارد. در این‌جا تقابل اصلی بین اسارت و آزادی است؛ فاطمه به عنوان نماینده‌ای از زنان جامعه، در اسارت مردان قرار گرفته که این حقیقت در قسمتی از گفتار مستقیم مصطفی به وضوح مشاهده می‌شود: «أنا رجلٌ وأنتَ إمرأةٌ، والمرأةُ یجبُ أنْ تطیعَ الرجلَ. المرأةُ خُلقتْ لتکونَ خادمةً للرجلِ...فیصفعُها قائلاً بنزقٍ: عندَما أتکلّمُ یجبُ أنْ تخرسي[۲۶]» (تامر، ۱۹۹۴: ۱۳۸) دلیل وجود این اسارت، گمراهی و ناآگاهی مردم از قباحت و زشتی اعمالشان است که در وجود تمام اقشار جامعه اعم از مرد و زن و کوچک و بزرگ موج می‌زند. شیخ به عنوان راهنما و شخصیت آگاه در تلاش برای بیداری جامعه است، اما چهرهٔ شخصیت‌هایی که در تأیید کلام شیخ به نشانهٔ تأیید سر تکان می‌دهند؛ همگی شکل رکود و درماندگی به خود گرفته است. با وجود آگاهی از حقیقت هستی بر اساس سخن شیخ، هیچکدام از آن‌ها برای رهایی از گمراهی تلاش نمی‌کنند و بجای رجوع به شخصیتی مانند شیخ در تصمیم‌گیری‌های خود به تعصبات جاهلانه روی می‌آورند و کورکورانه دست به اعمال ناشایست می‌زنند. در جملات ابتدایی داستان چهرهٔ افراد حاضر در مسجد این‌گونه توصیف می‌شود: «فیهزُّ الرجالُ رؤوسَهُمْ موافقینَ، فوجوهُهُمْ تُشبه تراباًلَمْ‌تَطلْ فوقَه قطرةُ مطرٍ، وبیوتُهم مِن ترابٍ، ویومَ یَموتونَ

يَدفنونَ في الترابِ[۲۷]» (*همان*: ۱۳۷) داستان، جامعهٔ حاضر را به صورت قبرستانی توصیف می‌کند که هیچ‌گونه تحرک و پویایی در آن وجود ندارد و اهل آن قبرستان در رکود و ایستایی‌اند. این اسارت ناشی از پذیرش ذلت و خواری از جانب مردمی است که برای رهایی از آن تلاشی نمی‌کنند. این حقیقت را می‌توان در توصیف شبی درک کرد که مصطفی خوابی آشفته می‌بیند. افرادی مانند مصطفی ذاتاً خواستار آزادی هستند، اما چون در رویایی موهوم بسر می‌برند و برای رهایی از آن اقدامی نمی‌کنند، هرگز طعم آزادی و آزادگی را نمی‌چشند و قطره‌ای از باران که نماد آگاهی و بیداری است، آن‌ها را خیس نمی‌کند: «لَقَد أحبَّ مصطفَى فطمةَ وشعرَها، ولكنّه كانَ يَرى في أثناءِ نومِه حلماً واحداً، يركضُ فيه تحتَ مطرٍ غزيرٍ مِن دونَ أنْ تبلّلَه قطرةُ ماءٍ[۲۸]» (*همان*، ۱۳۸). می‌توان تقابل‌های موجود در متن را میان جبر/ اختیار، نفرت/ محبت و اسارت/ آزادگی دانست.

ب) توصیفاتی که از فاطمه در داستان ذکر شده، نشان‌دهندهٔ آزاده‌بودن فاطمه بعنوان یکی از مخلوقات خداوند است اما جامعه این آزادی را از او گرفته و قطب برتر داستان را به آزادی و آزادگی داده است: «ماتتْ فطمةُ الفاكهةُ التي تحلمُ بها كلُ الأشجارِ[۲۹]» (*همان*: ۱۳۷) در داستان موهای فاطمه این چنین توصیف می‌شود: « الماءُ المظلمُ الذي لا تتألّقُ فيه نجمةٌ، والخيمةُ التي تمنحُ الأمانَ لمطاردِ الخائفِ[۳۰]» (*همان*: ۱۳۸) توصیف مادربزرگ از موهای او با واژهٔ «کنز» نیز بیانگر ارزش آزادی است که عدم اهمیت به این ارزش در عقاید مردم، موجب سلب آزادی از فاطمه شده است. هدف نویسنده از این تقابل‌ها، تقبیح تفکرات محدود و بستهٔ جامعه‌ای است که در تمام داستان مورد نکوهش قرار گرفته، اما با این وجود همچنان امید برای بازپس گرفتن این آزادی است؛ همانطور که فاطمه در مقابل مصطفی مقاومت می‌کند و پس از توهینی که علیه او می‌شود، دیگر تمایلی به اطاعت از همسرش ندارد: «فتكفُّ عنِ البكاءِ بَعدَ هُنيهاتٍ، ثمَّ تضحكُ وَهي تمسحُ دموعَها، فيغمضُ مصطفى عينيه ويتخيَّلُ فطمةَ تَقولُ لَه بذُلٍّ: "أحبُّك وَأموتُ لو هجرتَني"، ولكنَّ فطمةَ لم تَقُلْ له يوماً ما يَتوقُ إليه[۳۱]» (*همان*) در پایان داستان، فاطمه به امید دستیابی به رهایی، به تلاش خود ادامه می‌دهد و برای آزادی و نجات جانش از دیگران کمک می‌طلبد.

تقابل نمادهایی چون «خاک» و «باران» بعنوان نمادهای اسارت و آزادی و رهایی از افکار منفی و توصیف‌های آن‌ها نشان از برتری آزادی است. این تقابل در مکان‌های داستان نیز وجود دارد؛ مسجد و قهوه‌خانه در تضاد با یکدیگرند؛ شیخ در مسجد، برابری همهٔ مخلوقات را مطرح می‌کند، پس مسجد مکانی پر از آرامش است، اما در قهوه‌خانه در مورد اتفاقی که برای فاطمه افتاده صحبت می‌شود و آنجا را به مکانی پر از تشنج و اضطراب تبدیل می‌کند.

شخصیت «منذر» بعنوان تکمیل‌کنندهٔ نقش مصطفی است؛ تعصبات نابجا و اندیشه‌های جاهلانهٔ «منذر» او را به ابزاری برای انجام امور ناآگاهانه تبدیل کرده و باعث شده که از روی نادانی و جهل به اعمال شنیع خود افتخار کند: «فَلَقَد قَصدَ منذرُ السالمُ مخفرَ الشرطةِ، وأعلنَ مرفوعَ الرأسِ أنّه ذَبحَ أختَه لأنّ العارَ في حارةِ السعدي لا يمحُوهُ سِوى الدمِ[۳۲]» (*همان*: ۱۳۷).

اما آزادگی حقیقی که داستان در بطن خود بدان اشاره دارد و آن را قطب برتر می‌داند، آزادی از افکار و عقاید اشتباهی است که با وجود آگاهی جامعه هیچ‌کس برای رهایی از آن اقدام نمی‌کند و در مقابلِ فریادهای آزادی‌خواهانهٔ فاطمه سکوت کرده‌اند. در حقیقت تمام زنان و مردان در اسارتی قرار دارند که خود آن را پذیرفته‌اند و برای رهایی از آن تلاشی نمی‌کنند.

ج) مواردی که با برهم‌زدن تقابل‌های مذکور یا وارونگی آنها، زمینه را برای خوانش جدید فراهم می‌کند، بدین شرح است: در داستان، فاطمه به عنوان نمایندهٔ قشر آسیب‌دیده در جامعه، در مقابل مصطفی که زن را مطیع و فرمانبردار مرد می‌داند، معرفی می‌شود و از زبان او می‌گوید: «إنّي أطيعُك وأفعلُ كلَّ ما تريدُ[۳۳]» (*همان*: ۱۳۸)، اطاعت فاطمه از ظلم مصطفی پس از رؤیای شبانهٔ مصطفی و توهینش به او، بر هم زنندهٔ این تقابل است؛ زیرا داستان پیش از این مصطفی را شخصیتی غیراخلاقی معرفی کرده: «فطمةُ زوجةٌ لمصطفى الذي يملكُ وجهاً لا يتبسمُ[۳۴]» (*همان*) و این توهین در کلام مصطفی نیز واضح است: «المرأةُ خُلقتْ لتكونَ خادمةً للرجلِ[۳۵]» (*همان*)

اما چرا نویسنده موهای فاطمه را که نماد آزادی اوست به آبی تاریک تشبیه کرده و برای نشان دادن اوج تاریکی در آن می‌گوید: «الماءُ المظلمُ لا تتألقُ فيه نجمةٌ[۳۶]» *(همان)*؟ در حالی‌که تاریکی با آزادی و آزادگی در تضاد است. همچنین داستان، موهای فاطمه را به خیمه‌ای تشبیه می‌کند که پناهگاه هر انسان هراسناکی می‌باشد که تحت تعقیب است، اما خودِ فاطمه که صاحب آن است بی‌پناه مانده و از ترسِ برادرش به مردم پناه می‌برد.

در داستان، زنانی حضور دارند که با وجود آگاهی از شرایط موجود، موجبات ازدواج فاطمه با مصطفی که نمایندهٔ مردان متحجر است را فراهم می‌کنند و برای این‌کار هلهله و شادی می‌کنند در حالی‌که خودشان پیش از این، قربانی مردانی امثال مصطفی بوده‌اند: «لَفَتْ شعرُها أنظارَ النسوةِ الخاطباتِ، وَنالتْ إعجابَهُنَّ تَوّاً، فتعالتْ الزغاريدُ بَعدَ أسابيعَ، وصارتْ فطمةُ زوجةٌ لمصطفى[۳۷]» *(همان)* این وارونگی‌های موجود در تقابل‌ها، موجب عدم قاطعیت متن در ترجیح آزادی بر اسارت است.

د) با وجود وارونگی متقابل در دوگانگی‌های مذکور می‌توان با کنار هم قراردادن تقابل‌ها به معانی متعددی دست یافت؛ هرچند برخی سوالات در مورد وارونگی‌ها بی‌پاسخ می‌ماند؛ اما در داستان این موضوع به چشم می‌خورد که در کنار افکار منفی شکل‌گرفته در ذهن مصطفی نسبت به فاطمه، محبتی نیز در عمق وجود مصطفی هست که آن را ابراز نمی‌کند همچنین این محبت در فاطمه نسبت به مصطفی نیز وجود دارد و پس از بدبینی مصطفی نسبت به او سعی دارد او را متوجه اشتباهش کند. حتی می‌توان علت سکوت مردم علیه ظلم را ضعف و ناآگاهی آن‌ها به دلیل تلاش اندک پیشوایان از جمله شیخ دانست. علت انتخاب تاریکی در توصیف موهای فاطمه به عنوان نماد آزادگی می‌تواند نشانگر دشواری در دستیابی به آزادی باشد. همان‌گونه که در داستان مشاهده می‌شود، فاطمه با وجود این‌که صاحب موی سیاه است، اما در نهایت به تباهی می‌رسد. بنابراین علت ترس مردم از قیام علیه اندیشه‌های باطل، ترس از دشوار بودن راه است. داستان این ترس و واهمه را در توصیف چهره‌های مردم بیان می‌کند: «رکضتْ (فطمة) في أزقَّةِ حارةِ السعدي حاسرةَ الرأسِ، مبعثرةَ الشَعرِ، وَصرختْ مستغيثةً غَيرَ أنّ السكينَ لحقتْ بها وبلغتْ عنقَها بينما كانَ الرجالُ وَالنساءُ والأطفالَ يَقفونَ متجمدينَ شَاحِبي الوجوه[۳۸]»

(*همان*: ۱۳۹)، براین اساس، هم‌پوشانی‌های میان تقابل‌های با یکدیگر موجب ایجاد تفاسیر جدیدی می‌شود.

نتیجه‌گیری

با وجود این‌که شالوده‌شکنی در نقد ادبی جدید برای تکمیل مفاهیم وپیام‌های داستان به بر هم زدن خوانش یکنواخت از متن می‌پردازد و سعی دارد با وارونگی تقابل‌های موجود در متن خوانش جدیدی را مطرح سازد، اما باور این‌که پس از بررسی متن تقابل‌های حاصل‌شده در ابهام وپیچیدگی باقی بماند تا حدودی غیر قابل پذیرش است. از آن‌جا که نقدِ ادبیِ جدید خواننده را به‌عنوان عضو فعال در نقد و متن را وسیله و ابزار اساسی معرفی می‌کند، وظیفهٔ شالوده‌شکنی بررسی تقابل‌ها و وارونگی آن در پایانِ هر نقد است که باید از درون همان متن مورد بررسی قرار گیرد؛ متنی که مانند شبکه‌ای درهم‌تنیده و به هم مرتبط است تا در پایان این بخش از بررسی نتیجهٔ نهایی برای مراحل بعد حاصل شود.

تقابل‌های اساسی موجود در متن میان اقشار مختلف باعث شده آن‌ها در دو گروه مرد و زن، در مقابل یکدیگر قرار گیرند و همین تقابل‌ها موجب ایجاد معانی جدیدی شده است. توصیفاتی که در مورد هرکدام از این تقابل‌ها ذکر شده وضوح بیشتر جزئیات و معانی کامل‌تری را ایجاد می‌کند. در نهایت با بررسی تقابل‌ها و ایدئولوژی اصلی متن و کاوش در وارونگی تقابل‌ها و تضادها می‌توان نتیجه گرفت که معنای نهایی ایجاد شده در این سلسله از تقابل‌ها، تقابل میان اسارت و آزادی است که در این دو داستان به عنوان بخشی از مجموعهٔ «دمشق الحرائق» موج می‌زند و ادامهٔ بررسی این تقابل می‌تواند شروعی دوباره برای طیف جدیدی از معانی و تفاسیر باشد. با شالوده‌شکنی داستان‌ها سخن از تقابل‌ها فراتر می‌رود و با بررسی جزئی تقابل‌ها در بطن داستان در گستره‌ای وسیع‌تر، به این مسائل می‌توان رسید: اگرچه مردم بر حضور ظلم و جبر آگاهند، اما ظلم را پذیرفته‌اند و علیه آن اقدامی نمی‌کنند. علت سکوت قشر آسیب‌پذیر جامعه رضایت آنان به وضعیت موجود است و دلیل آن عدم وجود قدرت

علیه ظلم و ستم یا ناآگاهی مردم است که موجب اسارت و ذلت آنان شده. این معانی پنهان در متن اصلی به صورت واضح آشکار نیست، بلکه با شالوده‌شکنی متن و بررسی تقابل‌ها و وارونگی آن‌ها کشف می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1-Formalism
2-Structuralism
3-Post-structuralism

۴-باید خاطرنشان کرد برای اصطلاح فرانسوی Deconstruction در فارسی معادلهای متعددی وضع شده است مانند سیروس شمیسا در کتاب نقد ادبی معادل ساختار شکنی و ساخت شکنی و شالوده شکنی را پیشنهاد می دهد(ر.ک:۱۳۸۸: صص۲۰۶تا ۲۱۴) و آقای بابک احمدی در کتاب ساختار و تاویل متن، اصطلاح شالوده شکنی را وضع کرده(رک.: ۱۳۷۵، ج۳۷۶/۲-۳۷۷). از آنجایی که اغلب منتقدین فارسی روی اصطلاح شالوده شکنی اتفاق نظر دارند(ر.ک: داد، ۱۳۹۰: ۸۰ و مقدادی، ۱۳۹۳: ۵۱۵) و برای اینکه تشتت مصطلحات و معادل ایجاد نگردد، ما نیز از همین اصطلاح در مقاله یاد کردیم. در ادبیات عرب نیز این مصطلح معادلهای متعدد گرفته اولین بار پژوهشگر عراقی آقای سامی محمد در سال ۱۹۸۰در نقد ساختار گرایی اصطلاح « التفکیک» را بکار برد و آقای عبدالملک مرتاض در کتاب « فی نظریة الروایة» اصطلاح « التقویض» را برای شالوده شکنی پیشنهاد می دهد و همچنین میجان الرویلی و سعد البازغی در کتاب« دلیل الناقد الأدبی» نیز همین معادل را برای اصطلاح شالوده شکنی برمی‌گزینند (ر.ک۲۰۰۲: ۱۰۷) و ناقد سعوی عبدالله الغذامی معادل « التشریحیه» را برای آن پیشنهاد می دهند(ر.ک: الغذامی، ۲۰۰۶: ۴۸) و بیشتر ناقدان عرب بر معادل «التفکیک» برای شالوده شکنی اجماع نظر دارند.

5- Jacques Derrida (1930-2004)
6- Phenomenology
7- Existentialism
8- Edmund Husserl(1859-1938)
9- Martin Heidegger (1899-1976)
10-Ferdinand de Saussure (1857-1913)
11-Claude Lévi-Strauss (1908-2009)

۱۲- یکی از تفاوتهای پساساختارگرایی بارت با دریدا در این است که از نظر بارت خواندن محدود به متن است، اما دریدا برای یافتن معنی از متن به خارج متن نیز نظر دارد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۰۶).

۱۳- به نظر دریدا« شالوده شکنی روش نیست و به روش هم تبدیل نخواهد شد. به ویژه به معنایی که فن آوران از روش درک می‌کنند... به ابزاری روش شناسیک نیز تقلیل نمی یابد... نه کنش است و نه عملکرد» (احمدی، ۱۳۷۵، ج۵۸/۴۲۲/۲: Abrams, ۱۹۹۹). در متن تسامحا به صورت کنش ونقد و رویکرد آمده است.

14- Destruction
15- Deconstruction
16- Metaphysics of Presence
17- Supplement

۱۸- دوباره فریاد مرد دیوانه بلند شد گویی فریادش صدای گریهٔ درخت لیمویی است که اندکی بعد قطع خواهد شد. ترسی مبهم در جان سمیحه جای گرفت، پنداشت آسمانِ پر از ستاره‌های کم‌سو رؤیاهای مردهٔ اوست....

۱۹- سمیحه با ترسی پنهان از پنجره دور شد و روی تخت دراز کشید... در برابر لرزشی شدید تسلیم شد، چشمانش را بست و احساس کرد دستی گلویش را می‌فشارد و مانع نفس-کشیدن او می‌شود، می‌خواست پیش از خفه‌شدن فریاد بزند و کمک بطلبد تا اینکه سنگینی دردناک از تمام جسمش عبور کرد..

۲۰- فریادهای گوش‌خراش مرد دیوانه بلند شد و به گوش سمیحه رسید. حیوان وحشی و خشمناکی در آن پنهان بود که هر مخلوقی را صدا می‌زد و خون را در رگ‌های سمیحه به جوش می‌آورد.

۲۱- مردی قد بلند و کاملاً برهنه که پوستش با انبوهی از موهای سیاه زبر پوشیده شده‌بود.

۲۲- در این لحظات تبر همچنان تنهٔ درخت لیمو را قطع می‌کرد و هرچه بیشتر در آن فرو می‌رفت، صدای تبر باعث می‌شد سمیحه احساس کند کم‌کم کودکی‌اش را گم می‌کند. سمیحه در روزگار قدیم دخترکی بود که بی‌دلیل می‌خندید و از ماه وحشت داشت. او نمی‌توانست خود را قانع کند که ماه فقط دایره‌ای سفید و نورانی است.

۲۳- پدر تصمیم گرفت از درخت رهایی یابد پس هیزم‌شکنی آورد، بدون این‌که خواهش‌های سمیحه مانع او شود، زیرا درخت لیمو از دوران کودکی دوست سمیحه بود.

۲۴- هنگامی که زمستان می‌آید به زیبایی‌اش افزوده می‌شود و دانه‌های باران بر روی برگ-هایش می‌درخشد، در این هنگام سبزی‌اش روشن به‌نظر می‌رسد و منعکس می‌شود، گویی چند لحظه بعد شعله‌ور می‌شود.

۲۵- او ممکنست همسری شایسته باشد، {چون} غذا می‌پخت، لباس می‌شست، خانه را تمیز می‌کرد و با تظاهر به شیدایی و شادابی و گرمی تسلیم همسرش بود.

۲۶- من مرد هستم و تو زنی، زن باید مطیع مرد باشد، زن خلق شده تا خادم مرد باشد... با شتاب به او سیلی زد و گفت:"وقتی حرف می‌زنم باید لال شوی".

۲۷- مردان سرهایشان را به نشانهٔ موافقت تکان می‌دهند اما چهره‌هایشان مانند خاکی است که قطره‌ای باران بر آن نباریده، خانه‌هایشان خاک است و روزی که می‌میرند در خاک دفن می‌شوند.

۲۸- مصطفی فاطمه و موهایش را دوست داشت، اما در حین خواب رویایی می‌بیند، زیر باران شدید می‌دود بدون این‌که قطره‌ای باران او را خیس کند.

۲۹- فاطمه مرد، میوه‌ای که هر درختی آرزوی آن را داشت.

۳۰- آب تاریکی که ستاره‌ای در آن نمی‌درخشد و خیمه‌ای که هر تحت تعقیب وحشت‌زده-ای به آن پناه می‌برد.

۳۱- پس از چند لحظه فاطمه دست از گریه برمی‌دارد، سپس می‌خندد و اشک‌هایش را پاک می‌کند. مصطفی چشمانش را می‌بندد و در خیالش تصور می‌کند که فاطمه مطیعانه می-گوید:"دوستت دارم و اگر مرا ترک کنی می‌میرم"، اما فاطمه، هرگز آن‌چه که مصطفی مشتاق شنیدنش است را نگفته است.

۳۲- منذر به سمت کلانتری حرکت کرد و سرش را به دلیل کشتن خواهرش بالا گرفت؛ زیرا در منطقهٔ سعدی هیچ ننگی جز با خون پاک نمی‌شود.

۳۳- من از تو اطاعت می‌کنم و هر کاری بخواهی انجام می‌دهم.

۳۴- فاطمه همسر مصطفی است، کسی که هرگز لبخند بر چهره‌اش پدیدار نشده است.

۳۵- زن خلق شده تا خادم مرد باشد.

۳۶- آبی تاریک که ستاره‌ای در آن نمی‌درخشد.

۳۷- موهایش نظر زنان خواستگار را به خود جلب کرد و فورا موجب شگفتی آنان شد، پس از چند هفته صدای هلهلهٔ بلند شد و فاطمه همسر مصطفی شد.

۳۸- (فاطمه)، سر برهنه با موهای آشفته در کوچه‌های سعدی دوید، برای کمک فریاد زد هرچند که چاقو به گلویش رسید درحالی‌که مردان، زنان و کودکان حیران و رنگ‌پریده ایستاده بودند.

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۷۵) **ساختار و تاویل متن**، ج۲، چ۳، تهران: نشر مرکز.
- برسلر،چارلز. (۱۳۸۹) **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**،ترجمه: مصطفی عابدینی فرد، چ۲، تهران: انتشارات نیلوفر.
- تامر، زکریا. (۱۹۹۴). **دمشق الحرائق**، ط سوم. ریاض: الریس للکتب وللنشر.
- داد، سیما. (۱۳۹۰). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چ۵، تهران: انتشارات مروارید.
- دریدا، جاك. (۲۰۰۸). **في علم الكتابة**، تر: انور مغیث و منی طلبة، ط۲ ،القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- الرويلي، ميجان و سعد البازغي (۲۰۰۳). **دليل الناقد الأدبي**، ط۳، المغرب: الدار البيضاء.
- سلدن، رامان، ویدسون، پیتر. (۱۳۹۲). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، مترجم: عباس مخبر، تهران: نشر قطره.
- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۸) **نقد ادبی**، تهران: نشر میترا، چ۳.
- الغذامي، عبدالله.(۲۰۰۶). **الخطيئة والتفكير**، ط۳. المغرب: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء.
- قصاب، ولید.(۲۰۰۹). **مناهج النقد الأدبی الحدیث**، ط۲، دمشق: دار الفکر .
- مقدادی، بهرام.(۱۳۹۳). **دانش نامهٔ نقد ادبی**، چ۱، تهران: نشر چشمه.
- نوذری، حسینعلی.(۱۳۸۰). **مدرنیته و مدرنیزم**، (ترجمه)، مجموعه مقاله، (گردآوری و تدوین)، تهران: مرکز.
- نوریس، کریستوفر. (۱۳۸۸). **شالوده‌شکنی**، ترجمه: پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.
- دهقانیان، جواد و محمد خسروی شکیب. (۱۳۹۰). «نگاهی تازه به داستان کی‌کاووس بر اساس نظریهٔ ساخت‌شکنی»، **مجلهٔ تاریخ ادبیات**، شمارهٔ ۳/ ۶۵: صص ۱۱۸– ۱۰۱.
- سلیمی، علی، مصیب قبادی و حسین عابدی. (۱۳۹۲). «**تحلیل برخی داستاهای مجموعهٔ دمشق الحرائق زکریا تامر از منظر رئالیسم جادویی**»، **مجلهٔ نقد ادبی معاصر عربی**، سال سوم، شمارهٔ۵: صص ۱۰۲– ۸۲.
- عبداللهیان، حمید و فرنوش فرهمند. (۱۳۹۱). »نقد شالوده‌شکنانهٔ دو داستان از بیژن نجدی (روز اسب‌ریزی وشب سهراب‌کشان)». **فصلنامهٔ زبان وادبیات فارسی**، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۲: ص ۷۱–۵۳.

- عبدی، صلاح الدین و مریم دریانورد (۱۳۹۲). «تحلیل ساختاری داستان «وجه القمر» زکریا تامر (با تکیه بر دو محور هم‌نشینی و جانشینی)»، **فصلنامهٔ جستارهای زبانی**، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۳: صص ۱۵۳-۱۳۳.

- Abrams, M, H (1999) A Glossary Terms, 7th ed. Fort Worth: Harcourt Brace.
- Tyson, Lois (1999) critical theory today: A user-FriendlyGuide. New York &London Garland Publishing, Inc.

عكس المضادات الثنائية للإسارة والحرية في مجموعة دمشق الحرائق القصصية القصيرة لزكرياتامر (دراسة القصتين القصيرتين وهي «وجه القمر وموت الشعر الأسود» على ضوء النقد التفكيكي نموذجا)

صلاح الدين عبدى[1]
اكرم ذوالفقارى[2]

الملخص

نظرية التفكيكية نشأت من البنيوي أواخر الستينات من القرن العشرين. ظهر النقد التفكيكي بتشكيك متافيزيا الحضور بيد جاك دريدا الذي رفض المركزية الصوتية ولفت اللانتباه إلى مستويات أخرى للكلام. الغرض من هذه المراجعة الكلية هو النظر إلى المعاني الخفية للنص وقيمه الميتافيزيقية. إنّ مجموعة «دمشق الحرائق» من القصص القصيرة لزكريا تامر وهو كاتب سوري للقصص القصيرة في العالم العربي. يختار هذا المقال القصتين القصيرتين وهي «وجه القمر»، و«موت الشعر الأسود»، مستخدماً النقد التفكيكي وهو يتناول اتجاهاً جديداً لدراسة هذه المجموعة. إنّ طريقة البحث هي الوصفى التحليلي وإستخلص إلى أنّ أهم المضادات الثنائية في هذه القصص القصيرة هي بين الأمل/ اليأس والعزة / الذلة والإسارة/ الحرية. إستنتج المقال بدارسة المضادات الثنائية من أنّ وجود عكس المضادات الثنائية يبرهن إلى رفض معنى الأفضل من جانب الطبقة المضطهدة التي بطبيعة الحال قد تكون إفتقارها إلى عدم الوعي عندهم أو إنعدام وجود القدرة على مواجهتها.

الكلمات الرئيسة: التفكيكية، عكس المضادات الثنائية، زكريا تامر، دمشق الحرائق، عدم الوعي.

١- استاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلى سينا

٢- طالبة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلى سينا

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

The inversion of the contradiction of captivity and freedom in the short story collection *Dimashgh al-Ḥaraegh by* Zakaria Tamer: A case study of the two stories *Wajh al-ghamar* and *Mawt al-Sha'r al-Asvad* using a deconstruction approach

[1]Salah Al-ddin Abdi, Lecturer Professor, Arabic Language and Literature, Bu-Ali- Sina University
Akram Zolfaghari, Student of PhD, Arabic Language and Literature, Bu-Ali-Sina University

Received: 11-03-2019 Accepted: 08-02-2020

Abstract

The phenomenon of deconstruction emerged in the late sixties of the twentieth century from the point of view of structuralism. Associated with breach of the metaphysics of presence, deconstructing criticism was raised by Jacques Derrida, within which the verbal/parole aspects of the texts are violated. The purpose of this comprehensive outlook is to delve into the hidden meanings of the text and its metaphysical dimensions. *Dimashq al-Ḥarā'iq* was written by Zakaria Tamer, a well-known short story writer in the Arab world. This article deals with the collection of two short stories, "Mot al-Sha'r al-Asvad" and "vajh al-ghamar" by analyzing the text using the deconstruction approach. The research method is descriptive-analytic. After the text analysis, it emerges that the main contradictions in the stories are hope / despair, dignity / inferiority and captivity / freedom. By analyzing these contradictions and deconstructing them, it is concluded that the existence of contradictory inversion in the stories is due to the disapproval of the higher classes by the oppressed lower class, which is attributed to the lack of knowledge or the lack of power for confrontation.

Keywords: Deconstruction, Inversion dual contradictions, *Dimashgh al-Ḥaraegh*, Zakaria Tamer, Lack of knowledge.

1- Corresponding Author Email: s.abdi@basu.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

خوانش ناتورالیستی رمان «بین القصرین» اثر نجیب محفوظ

محمود حیدری[۱]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یاسوج

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۴ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/۰۷/۲۷

چکیده

طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) به عنوان یک مکتب فلسفی به طور خاص در قرن هجدهم میلادی، وارد عرصهٔ نقد ادبی شدوپیوند بسیار نزدیکی با رئالیسم دارد. ناتورالیست‌ها با حذف جنبه‌های ماورائی از زندگی انسان، او را موجودی متأثر از محیط و وراثت دانستند و بر این اساس، زندگی و خلقیات او را تفسیر کردند. نجیب محفوظ در آثار ماندگار خود وقایع اجتماعی و سیاسی مصر را ثبت کرده است که بیشتر پژوهش‌ها از نگاه رئالیستی به آن نظر داشته‌اند. پژوهش پیش‌رو خوانشی نو و ناتورالیستی از اولین رمان مجموعهٔ سه‌گانهٔ نجیب محفوظ؛ بین القصرین، است و با **روش تحلیلی-توصیفی** به این **مسئله** پرداخته تا مؤلفه‌های ناتورالیستی موجود در رمان را تبیین کند و تفاوت ناتورالیست محفوظ را با نسخهٔ غربی آن نشان دهد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که تقریباً تمامی مؤلفه‌های این مکتب همچون تأثیر محیط، وراثت، خون و مزاج بر زندگی انسان‌ها و... بر این رمان قابل تطبیق است؛ به گونه‌ای که با جرأت می‌توان آن را در شمار معدود آثار ناتورالیستی ادبیات عربی قرار داد. اما نکتهٔ مهم در این‌باره، گرایش‌های سنتی و شرقی حاکم بر رمان است که باعث شده ناتورالیست نجیبمحفوظ در نگاه به مقدسات و مسائل ماورائی با ناتورالیست‌های غربی متفاوت باشد. علاوه بر وجود مؤلفه‌ها و درون‌مایه‌های ناتورالیستی، این رمان در فرم و ساختار همچون کشداربودن، توصیف دقیق جزئیات و صحنه‌ها و پایان غم‌انگیز داستان نیز ویژگی‌های رمان ناتورالیستی را داراست.

کلیدواژه‌ها: ناتورالیسم، نجیب محفوظ، بین القصرین.

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

مقدمه

آثار نجیب محفوظ نویسندهٔ بزرگ مصر به سه دوره تقسیم شده‌است؛ نجیب در دورهٔ نخست نویسندگی بیشتر به رمان‌های تاریخی (تاریخ فرعونی) مثل عبث الأقدار، رادوبیس، کفاح طیبة، و مصر القدیمةروی آورد. در مرحلهٔ دوم، محفوظ توانست همراه با جنبش‌های فکری و ملی‌گرایی و با توجه به تفکرات فلسفی ریشه‌داری که داشت، قضایای مصر را دنبال‌کند و منهج تاریخی را رها کرده و به منهج رئالیستی بپردازد (نوفل، ۱۹۸۸: ۱۰۲ – ۱۰۳). او در این راستا برخی از واقعیات جامعهٔ مصر را به تصویر کشید و به نقد سنت‌های حاکم روی آورد. این مرحله را مرحلهٔ رئالیستی نجیب می‌دانند که داستان‌هایی همچون القاهرة الجدیدة، خان الخلیلی، زقاق المدقّ و ثلاثیه (بین القصرین، قصر الشوق والسکریة)،در این دوره ظهور کردند. نجیب محفوظ نیز به این امر اشاره دارد که در دورهٔ دوم نویسندگی و پس از رمان‌های تاریخی، با مطالعهٔ ادبیات جدید به رمان واقع‌گرا (رئالیستی) روی آورده است (النقاش، ۱۹۹۸: ۵۲). در دوران سوم نویسندگی، نگرش‌های فلسفی که بر رمان‌های او تأثیرگذار شدند و او را از سطح دیگر نویسندگان بالا کشیدند. نجیب در دوران سوم نویسندگی به نوشتن رمان‌های رمزی و فلسفی همچون أولاد حارتنا، حرافیش، ثرثرة فوق النیل، الشحاذ، اللص والکلاب پرداخت که برخی این دورهٔ سوم را واقع‌گرایی جدید می‌نامند (الشارونی، ۲۰۱۰: ۱۷۸). برخی معتقدند که رمان‌های نجیب محفوظ زندگی و جامعهٔ مصر را جامع‌تر و دقیق‌تر از آثار همهٔ دانشمندان علوم اجتماعی بررسی کرده است (Barakat: 1993, 210) .

یوسف نوفل مذهب ادبی نجیب محفوظ را سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم و رمانتیسم می‌داند و بیشترین شیوع این مذاهب ادبی را در رئالیسم انتقادی می‌بیند(نوفل، ۱۹۸۸: ۱۰۸). او دربارهٔ سه‌گانه – که یکی از آنها مادّهٔ پژوهش پیش‌رو است– به طور خاص می‌گوید: منهج نجیب در سه‌گانه رئالیستی است، گرچه برخی آن را رمانتیکی و ناتورالیستی نیز خوانده‌اند (*همان*: ۱۲۳). بر طبق آنچه در ادبیات نظری پژوهش خواهد آمد، ناتورالیسم نیز با وجود تمایز با رئالیسم، مشابهت‌های فراوانی دارد؛ به طوری که برخی آن را دنبالهٔ رئالیسم دانسته‌اند.

این پژوهش با هدف گسترش مطالعات بین رشته‌ای و نشان‌دادن جنبهٔ مهمی از هنر نویسندگی نجیب محفوظ، صورت گرفته است و در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که:

- ✓ چگونه مکتب ناتورالیسم بر رمان مذکور تأثیرگذار بوده است؟
- ✓ مؤلفه‌های ناتورالیستی که در این رمان نمود یافته‌اند، کدامند؟
- ✓ تفاوت ناتورالیست نجیب محفوظ در این اثر، با دیگر آثار ناتورالیستی در چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نجیب محفوظ و آثار، او پژوهش‌های متنوع و متعددی انجام شده که این آثار را از جنبه‌های مختلفی کاویده‌اند. اگر دایرهٔ این پژوهش‌ها به خوانش‌های فلسفی آثار او و یا به عبارت دیگر، تأثیر مکاتب فلسفی بر آثار او محدود شود، تأثیر مکاتبی چون رئالیسم، سمبولیسم، سورئالیسم و اگزیستانسیالیسم در آثار او قابل ملاحظه خواهد بودکه این آثار نشان دهندهٔ گرایش‌های فلسفی نویسنده است.

محمود حیدری و ذبیح الله فتحی فتح در مقاله «بررسی مبانی سوررئالیسم در داستان «الشحاذ» اثر نجیب محفوظ» (مجلهٔزبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۱۰: ۱۳۹۳) به بررسی سوررئالیسم در داستان «الشحاذ» نجیب محفوظ پرداخته و معتقدند که این اثر در ارائهٔ شیوهٔ خاص روایت، مخالفت با منطق و تمجید از طغیان، مخالفت با ارکان علیت و نحوهٔ برخورد بانظم برای رسیدن به آزادی، تاکید بر عشق و زن و نقش مثبت و تاثیرگذار آن‌ها در زندگی و... شباهت زیادی با بهترین رمان‌های سوررئالیستی دارد.

وحیده نوروززاده چگینی و الهام مریمی مقالهٔ «رد پای ناتورالیسم در سنگ صبور و زقاق المدق» (فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۳۱: ۱۳۹۳) را نگاشتند. آنها معتقدند که نجیب محفوظ عقب‌ماندگی و سیاهی جامعهٔ مصر را در این رمان به تصویرکشیده و جبر محیطی نیز شخصیت داستان، حمیده، را اسیر خود کرده‌است. با

این حال نویسندگان مقاله، نشانی از تاثیر وراثت که از مهم‌ترین مؤلفه‌هاست در این رمان نیافتنند.

فاطمه قادری و فاطمه جمشیدی مقالهٔ «أزمات المرأة في رواية «زقاق المدق» عليأساس علم اجتماع المحتوي» (فصلنامهٔدراسات الادب المعاصر، شماره ۳۳: ۱۳۹۶) نوشته و در آن‌به بحران‌های شخصیت اصلی مقاله «حمیده» پرداخته‌اند.

فرهاد رجبی و خسرو موسویان نژاد نیز در مقاله‌ای تطبیقی با عنوان «تحلیل شخصیت زن در دو رمان سنگ صبور و میرامار با تکیه بر شخصیت گوهر و زهره»(پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، شماره ۴: ۱۳۹۱)، به مقایسهٔ دو شخصیت داستانی چوبک و نجیب محفوظ در دو رمان سنگ صبور و میرامار پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که تحقیر زن نتیجهٔ تابوهایی فرهنگی است که در ذهن افراد جامعه رسوخ کرده است.

سعید حسام پور،حسین کیانی و مدینه کرمی، مقاله‌ای با عنوان «بازتاب «سنت» و «تجدد» در «قصرالشوق» نجیب محفوظ»(نقد ادب معاصر عربی، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۱۳: ۱۳۹۶) رانوشته و برخی از تقابل‌ها همچون تقابل مردسالاری و حضور و حقوق زن در اجتماع، بحران هویت و سرگشتگی روشنفکر، غرب گرایی،آزادی فردی و تقابل علم و دین،را بررسی‌کرده و انحراف اخلاقی، پوچ‌گرایی و بی‌معنایی زندگی را از پیامدهای منفی این تقابل دانسته‌اند. موضوعاتی که در ادبیات ناتورالیستی نیز به آنها نگریسته می‌شود.

ادبیات نظری پژوهش

«ناتورالیسم»[۱] از ریشه لاتینی nature به معنای طبیعت گرفته شده است. این مکتب در فارسی به طبیعت‌گرایی و در عربی به «المذهب الطبيعي» و «الطبيعانية» معروف است (معجم المعانی، ذیل ماده Naturalism). طبیعت‌گرایی در فلسفهٔ قدیم، به معنای ماده‌گرایی، لذت‌جویی و هرگونه دین‌گریزی به کار می‌رفت. ناتورالیسم به عنوان یک مکتب فلسفی به طور خاص در قرن هجدهم میلادی، پرداختهٔ«هولباخ»[۲] اندیشمند فرانسوی

بود و سرانجام توسط دیگر دانشمند فرانسوی؛ «امیل زولا»[۳]که در مقاله‌ای به دفاع از نقاشان «امپرسیونیست»[٤] پرداخت و این کلمه را در آنجا به کار برد، وارد عرصه‌ی نقد ادبی شد.

این مکتب دستگاهی فلسفی بود که انسان را صرفاً ساکن جهانی از پدیده‌های قابل درک می‌دید؛ عالمی تهی از نیروهای متعالی ماورائی یا الهی (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۱۱-۱۳) زولا این ایده را مطرح کرد که ادبیات باید تجربی باشد و تلاش‌کرد تا مفاهیم«داروین»[٥] از تکامل و جبرگرایی را وارد ادبیات کند. «ریچارد هارلند»[٦] معتقد است که زولا نخستین کسی بود که توانست این مکتب را به اولین برنامهٔ ادبی،به معنای مدرن این واژه تبدیل کند (هارلند، ۱۳۸۵: ۱۶۶).

ناتورالیسم موضوعاتی را وارد عرصهٔ ادبی کرد که تا زمان زولا در ادبیات کاربردی نداشت؛ لذا ناهنجاری‌های اجتماعی و مفاسد اخلاقی که سخن‌گفتن از آنها تابو بود، وارد ادبیات شد و رمان‌های ناتورالیستی این ناهنجاری‌ها که در بطن اجتماع وجود داشت را بی‌پرده تشریح و توصیف کردند.

این کاربرد، همزمان با دوران طلایی رئالیسم و واکنشی به رمانتیسم بود. به همین خاطر بسیاری از ناقدان، ناتورالیسم را دنبالهٔ مکتب رئالیسم و برخی حتی آن دو را یک چیز دانستند (*همان*:۱۳- ۱۴). گرچه بین این دو مکتب شباهت‌های بسیاری است اما وجه مشترک آن دو در این باور بنیادین است که هنر اساساً عبارت است از بازنمایی عینی و تقلیدی واقعیت خارجی که ناتورالیست‌ها این گرایش بنیادین را بسط‌داده و تقویت کردند و علاوه بر آن، عناصر مهم تازه‌ای را بدان افزودند که بیشتر مشتق از علوم طبیعی بود؛ چرا که این مکتب تلاش می‌کرد یافته‌ها و روش‌های علمی قرن نوزدهم را در ادبیات به کاربندد. آنها استدلال می‌کردند که طبیعت‌گرایی اساساً واقع‌گرایی است با جبرگرایی بدبینانه (*همان*: ۱۹) در تمایز این دو مکتب همچنین گفته‌اند که رئالیسم یک تکنیک است که به دنبال واقعیت و توصیف آن است اما ناتورالیسم گرایشی است که جویای ماهیت انسانی‌دادن به واقعیت‌هاست (گرانت، ۱۳۷۵: ۴۶. برای اطلاع بیشتر ر. ک: نقد و

تحلیل وجوه تمایز و تشابه اصول کاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم، ابوالقاسم رادفر و عبدالله حسن زاده میرعلی، ۱۳۸۱).

مهمترین عوامل و زمینه‌های شکل‌گیری ناتورالیسم را در الف) پیشرفت‌های علمی قرن نوزدهم ب) زمینه‌های فلسفی همچون فلسفهٔ پوزیتیویسم[۷] (اثبات‌گرایی) ج) زمینه‌های اجتماعی همچون انقلاب‌ها، کودتاها و جنگ‌ها، د) نظریهٔ زیست‌شناختی تکامل انسان توسط داروین هـ) عقاید جامعه‌شناختی «آگوست کنت»[۸] و) نظریهٔ مبتنی بر حقیقت و جبریت «هیپولت تن»[۹] دانسته‌اند (کادن، ۱۳۸۰: ۴۱۶ و نیز ر.ک: ثروت، ۱۳۹۰: ۱۵۹ – ۱۵۱). این عوامل باعث شدند، دیدگاهی علم‌گرا با تأکید بر واقعیت‌های اجتماع در ادبیات ظهور یابد.

اصول و مبانی این مکتب بر علم‌گرایی راسخ و صریح به علم و روش‌های مشاهده و آزمایش استوار است. انسان متافیزیکی در این مکتب جای خود را به انسان فیزیولوژیکی می‌دهد (گرانت، ۱۳۷۵: ۵۳ – ۵۴) لذا رفتار و منش‌های انسان متأثر از محیط اطراف، وراثت و غرایز حیوانی اوست و بر همین اساس عشق در این مکتب چیزی فراتر از ارضای غرایز جنسی نیست و برشمردن زشتی‌های جامعه نیز در میان ناتورالیست‌ها، امری مقبول است. به موجب نگرش ناتورالیستی همهٔ پدیده‌های هستی در طبیعت در محدودهٔ دانش علمی و تجربی جای دارند و هیچ‌چیز در ماورای ماده وجود ندارد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۵۰۳).

نکتهٔ مهم دیگری که باید در پایان این مبحث بدان اشاره کرد نوع ادبی، فرم و ساختار در نگاه ناتورالیست‌هاست. چنان که گفتند شکل و فرم هنری چندان در میان آنها اهمیتی نداشت چون برای آنها حقیقت (علم‌زدگی) بیش‌تر از زیبایی (هنر) مهم بود لذا طبیعتاً ناتورالیسم با شعر که جلوه‌گاه هنر است، هم‌خوانی نداشت (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۳۸– ۳۹) و رمان جلوه‌گاه مناسبی برای این مکتب شد (*همان*: ۵۱).

در رمان ناتورالیستی توصیف صحنه و محیط و دقت در جزئیات از اهمیت بسیاری برخوردار است (*همان*: ۶۰). یکی از ویژگی‌های رمان‌های ناتورالیستی گرایش به زبان محاوره است؛ آنها همچنان که می‌خواستند وقایع زندگی را بی کم و کاست، با تمام

زشتی و زیبایی‌اش به تصویر بکشند، تلاش زیادی داشتند تا الفاظ نیز همانطور که از زبان شخصیت‌ها ادا می‌شود، در رمان به کار گرفته‌شوند. زولا اما در مقدمهٔ کتاب خود به دفاع از چنین روشی در مقابل انتقادات پرداخت (بگلی، ۱۳۸۱: ۱۳۰). از دیگر ویژگی‌های ساختاری این رمان‌ها، پایان غم‌انگیز آنهاست.

مادّهٔ پژوهش (خلاصه‌ی داستان بین القصرین)

رمان «بین القصرین» شرح زندگی خانواده‌ای سنتی است که مردسالاری به قوی‌ترین شکل آن بر آن خانواده حاکم است. شخصیت اصلی این رمان، احمد عبدالجواد است که در خانه همچون خدایی است که همه‌چیز تحت فرمان اوست؛ اما علی‌رغم رفتاراستبدادی پدر خانواده، همه از روی عشق، تحسین و احترام از او اطاعت می‌کنند. این شخصیت که بازرگانی از قشر متوسط جامعه است، روزها در مغازهٔ خود در خیابان مسگران مشغول به کار است و شب‌ها در مجالس باده‌نوشی و میگساری به سر می‌برد. او سه پسر به نام‌های یاسین، فهمی و کمال و دو دختر به نام‌های عایشه و خدیجه دارد. ازدواج یاسین، عایشه و خدیجه قسمت عمده‌ای از این رمان را شکل می‌دهد.

روی دیگر این رمان، جامعهٔ مصری است که تحت اشغال انگلیسی‌ها قرارگرفته و مبارزات استقلال‌طلبانه و آزادی‌خواهانهٔ مردم مصر در آن به تصویر کشیده شده است و فهمی، دیگر پسر احمد عبدالجواد در این قسمت بیشترین نقش را ایفا می‌کند و داستان با مرگ وی به پایان می‌رسد.

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های ناتورالیسم بر رمان بین القصرین

مؤلفه‌های ناتورالیستی را می‌توان در دو حوزهٔ درون‌مایهٔ داستان و شکل و فرم آن بررسی کرد. نویسنده در این مقاله ابتدا درون‌مایه‌ها را مورد مداقه قرار داده و در بخش بعدی به ویژگی‌های شکلی رمان‌های ناتورالیستی که در این رمان بارز بوده، پرداخته است.

درون‌مایه‌های ناتورالیستی

مهم‌ترین مؤلفه‌ها و مبانی ناتورالیستی که در این رمان نمود بارزی داشت و در این قسمت به آنها پرداخته شده، عبارتنداز: تأثیر وراثت و محیط بر شخصیت فرد، انسان حیوان‌نما، نگاه علمی به حوادث و کاربرد اصطلاحات علمی، عشق به مثابهٔ نیاز جسمانی و شهوانی، به تصویرکشیدن واقعیت‌های زشت جامعه، تسلیم سرنوشت‌بودن (جبرگرایی)، یأس و نومیدی، حیوانی‌بودن طبیعت و سرشت انسان‌ها، تأکید بر روی زشت زندگی، مخالفت با قراردادهای دینی و مذهبی.

تأثیر وراثت بر شخصیت فرد

اعتقاد راسخ به نقش وراثت کمابیش در همهٔ ناتورالیست‌ها مشترک است. انسان از نظر ناتورالیست‌ها حیوانی است که سرنوشت او را وراثت، محیط و لحظه تعیین می‌کنند. (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۲۷) آنها معتقدند که ویژگی‌های جسمی و روحی هر فرد از پدر و مادر به او به ارث رسیده است (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ج ۱، ص ۴۰۷). در نگاهی علمی به طبیعت، نوعی قانون وجود دارد که سرنوشت همه چیز از پیش تعیین شده است و انسان و جامعه خارج از این قانون ازلی و ابدی نمی‌باشند. به همین خاطر ناتورالیست‌ها به جبر علمی روی آوردند. جبرگرایی در ناتورالیسم به این معنا بود که انسان در ظاهر، خلقیات، رفتارها و اعتقادات همه جا تحت تأثیر وراثت است (ثروت، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

با بررسی رمان بین القصرین مشخص می‌شود که نجیب محفوظ در بسیاری از قسمت‌های داستان، به نقش وراثت در رفتارها، اخلاق و حتی ایمان اشخاص اعتقادی راسخ دارد. اخلاق احمد عبدالجواد مادرزادی است و در ذات او وجود دارد؛ گویی او این خصوصیات را از والدین خود به ارث برده است. تواضع و فروتنی احمد و شوخ‌طبعی او از خصوصیات ذاتی او بودند که به اعتقاد نویسنده، او این اخلاق مادرزادی را برای جلب توجه و محبت دیگران در خارج از خانه استفاده می‌کرد. علاوه بر مسائل اخلاقی که تحت تأثیر عامل وراثت بود، احمد عبدالجواد ایمان خود را نیز از

پدر به ارث برده‌بود. «أجل كانَ إيمانُه موروثاً لا دخلَ لِلاجتهادِ فيهِ»(محفوظ، ۲۰۱۵: ۵۰) [آری ایمان او موروثی بود و هیچ تلاش و کوششی در آن دخیل نبود].

وجود این قانون در بیشتر شخصیت‌های داستان قابل مشاهده است. وقتی نویسنده اخراج امینه از خانه و رفتن نزد مادرش را توصیف می‌کند می‌گوید: قانون وراثت مادر سالخوردهٔ امینه را پیدا کرده بود و گذشته‌ی او را می‌شد در چهرهٔ دخترش امینه بازیافت. مادر امینه دچار وسواس و سوءظن بود که این از عادت و طبیعت او ناشی می‌شد: «وكأنّهما شخْص واحدٌ وصورتُه المنعكسةُ في مرآةِ المستقبلِ أو نفسُ الشخصِ وصورتُه المنعكسة في مرآةِ الماضي وبينَ الأصلِ والصورةِ على الحالينِ ما يشيرُ إلى الصراعِ الرهيبِ الناشبِ بينَ قوانينِ الوراثةِ... وبينَ قانونِ الزمنِ» (*همان*:۲۳۸) [گویی آن دو شخص واحدی بودند و تصویر دختر در آینهٔ آینده (مادر) انعکاس‌یافته‌بود و تصویر مادر در آینهٔ گذشته (دختر). در هر دو حالت، بین اصل و تصویر، نشانی از مبارزه‌ای سهمگین بین قانون‌های وراثت و زمان وجود داشت].

خدیجه دختر بزرگ احمد عبدالجواد نیز اخلاق تندی داشت که آن رااز پدر به ارث برده بود. بدبینی شدید خدیجه ناشی از ذات اوست: «خديجةُ شَعَرَت بِسُوءِ ظَنِّها الطبيعيّ المرهفِ بأنَّ ثمّةَ علةً لِتَخلُّفِهِ غيرَ عُسرِ الهَضمِ» (*همان*: ۳۲۵). [خدیجه با بدگمانی فطری خود، احساس می‌کرد که علت دیگری غیر از سختی هضم غذا برای دیرکردن او (برادر) وجود دارد] که این بدبینی خدیجه دو صفت دارد؛ اولاً ذاتی است که در طبیعت او وجود دارد و به عبارتی موروثی است، ثانیاً بسیار شدید است که هر دو از ویژگی‌های ناتورتالیستی است.

دیگر شخصیتی که خصوصیات اخلاقی بسیاری از پدرش به ارث برده‌بود، یاسین است. این تشابه در رفتار چنان است که نویسنده هر دو را یک روح در دو بدن می‌بیند و برای بیان قانون وراثت بین آنها از این ضرب‌المثل استفاده می‌کند که «ابن الوزّ عوامّ!» (*همان*: ۳۵۸) [پسر کو ندارد نشان از پدر/ توبیگانه خوانش نخوانش پسر] یاسین در توجیه رفتارهایش، خود را چیزی جز پدر و مادر خودخواه و هرزهٔ خود نمی‌داند. گویی می‌خواهد این نکته را اثبات کند که این ویژگی‌ها را از پدر و مادر خود به ارث

برده است. فهمی تنوع‌طلبی یاسین را نیز از وراثت می‌داند؛ او خطاب به یاسین می‌گوید: پدربزرگی داشتیم که (دربارهٔ چهار زن) همانند تو فکر می‌کرد! «کانَ لنا جدٌّ یمُسِی معَ زوجةٍ ویُصبحُ معَ أخری فلعلَّکَ أن تکونَ وَریثةً» (*همان*:۳۸۹) [پدربزرگی داشتیم که روز با یک زن سپری می‌کرد و شب را با دیگری به صبح می‌رسانید! به گمانم (این تفکر) را از او به ارث برده‌ای!] یاسین وقتی توجه زنان به پدرش را می‌بیند به برادرش فهمی می‌گوید: «یاسین: قارِن بینَ خَیبَتِنا وبَراعةِ أبِینا! حقّاً إنّهُ لَرجلٌ! فهمی: البرکةُ فیکَ فأنتَ نِعمَ الخلفُ! وَدَدتُ لو تمتدُّ یدُ التَّغییرِ إلی صُورتِهِ الماثلةِ في نَفسِی!» (*همان*: ۳۱۹) [بین شکست ما و پیروزی و براعت پدر مقایسه کن! واقعا او مرد بزرگی است! فهمی: برکت در توست چرا که بهترین خلف او هستی! دوست‌داشتم که دست سرنوشت به تصویر او که در وجود من نمایانگر شده است، کشیده می‌شد.] تنوع‌طلبی و هرزگی تنها ویژگی پدر یاسین نیست بلکه این هرزگی در طبیعت مادر او نیز وجود دارد به طوری که این مادر هیچ بهایی برای سنت‌ها قائل نیست: «قد وثبَت إلی ذهنِه فکرةٌ غریبةٌ... تلکَ هیَ التشابهُ بینَ طبیعتَی أبیهِ وأمّه! طبیعةٍ واحدةٍ في شَهوانیتِها وجَریِها وراءَ اللذةِ في استهتارٍ لا یقیمُ وزناً لِلتقالیدِ» (*همان*: ۳۴۴). [اندیشه‌ای شگرف به ذهنش خطور کرد... شباهت طبیعت پدر و مادر در هوسرانی و در پی لذت بودن به طوری که مادر هیچ ارزشی برای سنت‌ها قائل نیست.] عائشه دیگر دختر احمد عبدالجواد نیز زیبایی خود را از پدر خویش به ارث برده است: «أما عائشةُ فکانَت فی السادسةِ عشرَ مِن ربیعِها... وعینانِ زرقاوانِ أحسنَت اختیارَهما مِن الأبِ معَ أنفِ الأمِّ الصغیرِ إلی شَعرٍ ذهبیٍّ دلَّلها به قانونُ الوراثةِ فخصَّها به وحدَها من میراثِ جَدَّتِها لأبیها» [عائشه در شانزده سالگی بود... چشمانی آبی رنگ که به نیکویی از پدر برگزیده بود و بینی کوچکی که از مادر خویش به ارث برده بود و موهای طلایی که قانون وراثت عائشه را به سوی آن کشیده بود و این میراث مادربزرگش برای پدرش بود که تنها به او رسیده بود.] این تفکر که شخصیت انسان‌ها صرفاً از وراثت باشد- همانطور که در ادبیات نظری پژوهش نیز بدان اشاره شد- تحت تأثیر علم‌گرایی حاکم بر جامعه و به طور خاص نظریات داروین بود که بر اندیشهٔ ناتورالیست‌ها خیمه افکنده. از طرفی دیگر، نویسنده می‌خواهد این حس را به خواننده القا کند که این

شخصیت‌های نوعی که نماینده‌ی مردم مصر هستند، اراده‌ای برای تغییر شرایط اجتماعی و سیاسی خود و مصر ندارند.

تأثیر محیط

علاوه بر نقش وراثت، تأثیر محیط نیز بر شخصیت‌های داستان بسیار بارز است. محیط به معنای نیروهای بیرونی و درونی است که باعث می‌شوند رفتاری از انسان سربزند. بر اساس دیدگاه ناتورالیست‌ها، شخصیت‌ها به خودی خود خطا نمی‌کنند، بلکه به وسیلهٔ محیطشان مرتکب خطا و لغزش می‌شوند (تجلیان مفرد و سوفالی، ۱۳۹۱: ۲۲۴). شخصیت‌های رمان ناتورالیستی به گونه‌ای در سیکل بستهٔ مرارت‌های ناشی از زمینهٔ بیولوژیک و فشارهای محیط ظالم و نامساعد اسیر هستند (زرشناس، ۱۳۸۹: ج ۲، ص۱۰۴).

از قهرمان اصلی داستان احمد عبدالجواد تا دیگر شخصیت‌ها، همگی به نوعی تحت‌تأثیر شرایط محیطی خود هستند. محیط مردسالاری و سنتی مصر، به همراه نیروهای درونی احمد عبدالجواد، از او شخصیتی مستبد و هوسران ساخته است و ویژگی‌های درونی یاسین که از پدر و مادر خود به ارث برده،به همراه زنان فاحشه‌ای که در قالب خواننده در محیط محله ظهور پیدا می‌کنند، یاسین را به انحراف‌کشانده است.

زندگی احمد تحت تأثیر و فراهم‌آمدهٔ امور متضادی است؛ گاه پارسا بود و گاه فاجر! نجیب محفوظ وقتی واکنش‌های یاسین را توصیف می‌کند، همانند روانشناسی است که این واکنش‌ها و عربده‌ها را فشارهای عصبی ناشی از محیطی می‌داند که بر سلوک و رفتار او سیطره دارد: «آوی یاسینُ إلی حُجرَةِ النَّومِ وهو علی حالٍ مِنَ السُّکرِ شدیدةٍ، ما کادَ یخلو إلی فهمی ویأمنُ الرُّقباءَ، حتَّی جَمَحَت به رغبةٌ فِي العَربدةِ کَردِّ فعلٍ لِلجُهدِ العَصَبی الذی بَذَلَه طوالَ السَّهرةِ...» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳۱۸) [یاسین با حالتی بسیار مست، به اتاق خواب پناه برد، به محض اینکه خود را با برادرش فهمی تنها دید و از وجود رقیبان در امان بود، تمایل به عربده‌کشی به عنوان واکنشی به فشار عصبی که در طول مدت بیداری داشت، بر او غلبه یافت].

از طرف دیگر، محیط سنتی حاکم بر مصر، زنان را از حضور در جامعه منع کرده بود و هیچ‌کس نیز به این شرایط اعتراضی نداشت. امینه همسر احمد در این رمان به عنوان زنی سنتی، خود را با جامعهٔ مردسالار وفق داده و از زندگی جهنمی خود که حق رفتن به زیارت مسجد امام حسین (ع) یا دیدن مادر خود را از او سلب کرده‌بود؛ راضی است و نسبت به تفریحات و محفل‌های شبانه شوهر خود هیچ اعتراضی ندارد. عبدالجواد خطاب به امینه می‌گوید: «أنا رجلٌ الآمرُ الناهي لا أقبلُ على سلوكي أيَّ ملاحظةٍ فما عليكِ إلا الطاعةُ» » *(همان: ۹)* [من مردی فرمانروا هستم که هیچ ملاحظه‌ای در رفتارم نمی‌پذیرم و تو چاره‌ای جز فرمانبرداری نداری] و امینه نیز همیشه مطیع بود: «وظلَّت جميعَ الأحوالِ الزوجةَ المحبّةَ المطيعةَ المستسلمة» (*همان:* ۹) [و او نیز در تمامی احوال همسری محبوب و فرمانبردار بود]. این جبر محیطی و این مردسالاری باعث شده است همه در قبال خواست پدر مجبور به موافقت باشند. و مخالفت‌کردن با دستور پدر، گناهی نابخشودنی محسوب می‌شد. تنها یک بار در طول داستان، فهمی در سوگندنخوردن برای عدم حضور در فعالیت‌های سیاسی با پدر مخالفت ورزیده بود که به خاطر آن بارها خود را سرزنش کرد. عایشه علی‌رغم میل باطنی خود و تحت تأثیر محیط سنتی، مجبور بود قبل از خدیجه ازدواج نکند. به نظر می‌رسد نویسنده با تأکید بر دیدگاه‌های سنتی حاکم، افکار را برای گذر از سنت به مدرنیته و خردگرایی آماده می‌کند.

انسان حیوان‌نما

انسان در نگاه ناتورالیستی همانند حیوان اسیر غریزه و خواست بیولوژیکی خویش است. در این رمان‌ها غالباً به انسان با دیدی حیوانی نگریسته می‌شود. اصطلاح «انسان حیوان‌نما»،اصطلاحی است که امیل زولا یکی از رمان‌هایش را بدان نامید[۱۰] و می‌توان آن را برچسبی توصیفی برای بسیاری از شخصیت‌های ناتورالیستی به شمار آورد. فروید[۱۱] معتقد بود انسان‌ها تحت‌تأثیر غریزهٔ جنسی یا الکل، به حیوانیت نهفته در

وجودشان بازمی‌گردند که تصاویر مکرر نوشتارهای ناتورالیستی از حیوانات مؤیّد این ادعاست (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۲۷).

نویسنده که می‌خواهد واقعیت‌های جامعه را بازگوکند و در این راه نیز همانند ناتورالیست‌ها از بیان وقایع زشت ابایی ندارد، فساد اخلاقی و هرزگی مردم را بارها به تصویر کشیده است؛ انسان‌ها چنان اسیر هوسبازی‌های خود شده‌اند که از هیچ موردی و هیچ شرایطی ابایی ندارند و کاملا از عقل تهی شده‌اند. یاسین وقتی خدمتکار خانهٔ خود را می‌بیند، جنون او را به سوی خدمتکار می‌کشاند: «بیدَ أنَّه کانَ وقتذاک علی حالٍ مِنَ الهیجانِ فَقَدَ معَها أیةَ قدرةٍ علی التَّمییزِ فأعمَتهُ الشهوةُ وأیُّ شهوةٍ؟ شهوةٌ مولعةٌ بِالمرأةِ لِذاتِها لا لِمَعانیها ولا لألوانِها... والکلُّ عندَها في الأزماتِ سواءٌ کالکلبِ یَلتهمُ بِلا تردُّدٍ ما یُصادفُه فی القَمامة» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳۲۱ – ۳۲۲) [ولی او در آن زمان هیجانی داشت که با وجود آن، قدرت تشخیص را از دست داده و شهوت، او را کور کرده بود؛ کدامین شهوت؟ شهوت به جسم زنان نه به شخصیت و نوع آنها... هنگام اوج‌گرفتن بحران هوس‌رانی، همه در نزد او یکسان بودند و همانند سگ که هرچه در زباله بیابد، بدون تردید و مکث می‌بلعید.]

علاوه بر نشان‌دادن سلوک حیوانی و غریزی انسان‌ها همچون هوس‌بازی، تنوع‌طلبی، کبر، غرور و خشم، نجیب محفوظ راه دیگری نیز برای حیوان‌نمایی آنها در پیش می‌گیرد و آن هم استفاده از تصویرها و تشبیهات فراوانی است که مشبه‌به آنها حیواناتی همچون اسب، گاو، شتر و قاطر می‌باشد تا بر جنبهٔ حیوانی شخصیت‌های داستانی خود تأکید بیشتری داشته باشد. نجیب محفوظ شخصیت حیوانی احمد عبدالجواد را با خون و گوشت او ممزوج می‌داند. شخصیت احمد در تمامی صحنه‌هایی که با خانوادهٔ خود روبرو می‌شود، آمیخته‌ای از خشم و عصبانیت افسارگسیخته‌ای است که به هیچ وجه قابل کنترل نیست. او حتی به درخواست‌های منطقی و مؤدبانهٔ فرزندانش نیز واکنش‌های تند و خشمگینانه می‌داد. امینه در مقابل درخواست فهمی مبنی بر ازدواج با مریم، پدر فهمی را حیوانی وحشی می‌بیند که کسی جرأت ابراز این درخواست با او را ندارد. گویی نویسنده قصد دارد تأثیر مزاج را بر

شخصیت‌ها نشان دهد چرا که هرکدام از آنها خیلی زود تحت‌تأثیر اعصاب و مزاج خود، از دایرهٔ تعقل و تفکر بیرون می‌روند. واژهٔ«غضب» از واژگان پربسامد این رمان است که در آن پراکنده شده: «غضِبَ الرجلُ لغضبِ ابنِه کما اعتادَ أن یَغضبَ» (*همان*: ۱۲۲) [مرد همانگونه که عادت داشت با خشم پسرش خشمگین شد]«وأعمی الغضبُ الرجلَ المتعجرفَ» [خشم مرد خیره سر را کور کرد] (*همان*: ۱۲۳) «أراها تَستحقُّ الغضبَ کلَّ الغضبِ» [معتقد بود که او کاملا استحقاق خشم و غضب را دارد] (*همان*: ۱۳۴) «فشعرَ نیرانُ الغضبِ تتأجَّجُ في عُروقِه» [احساس کرد که شعله‌های خشم در رگ‌هایش زبانه کشیده است] (*همان*: ۱۳۴) «ومنَ المحققِ أنَّه کانَ یغضبُ في البیتِ لأتفَهِ الأسبابِ»(*همان*: ۱۵۲) [مؤکدا او در خانه به دلیل بی‌ارزش‌ترین امور خشمگین می‌شد]

در آثار ناتورالیستی به قول زولا، انسان‌ها زیر فرمان خون و اعصابشان هستند و از دایرهٔ تعقل و منطق بیرون. شخصیت‌های رمان ناتورالیستی نه با روح و وجدان بلکه با گوشت و خون و عصب تصویر می‌شوند (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۵۲). نیچه یکی از کشف‌های مهم این قرن را چنین می‌داند که انسان ضمیر نیست، بلکه یک سیستم عصبی است(سیدحسینی، ۱۳۸۷: ج ۱، ص۴۱۰). محفوظ دقیقاً تحت‌تأثیر مطالعات علمی و فلسفی خود، انسان‌ها را چیزی جز گوشت، استخوان و خون نمی‌بیند؛ او در توصیف ویژگی‌های عروس پس از اتمام جشن عروسی می‌گوید: «العروسُ تُزفُّ إلی عریسِها في حُلّةٍ خَلابةٍ وحُلًی لألاءَ حتّی إذا نَزَعَت عنها ثیابَ العُرسِ بَدَت فتاةً عادیةً مِن نَفس الخَلطةِ المعروفةِ مِن قَبل؛ أی اللحمُ والعظمُ والدمُ» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳٤۸) [عروس با لباسی زیبا و زیورآلاتی درخشان به خانهٔ داماد می‌رود و چون لباس عروسی از تن بیرون کند، دختری عادی از اخلاط معروف پیشین یعنی گوشت، استخوان و خون می‌شود] که این موضوعدقیقاً برابر با دیدگاه ناتورالیست‌هاست که معتقدند شخصیت‌های رمان ناتورالیستی نه با روح و وجدان، بلکه با گوشت و خون و عصب تصویر می‌شوند (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۵۲).

با توجه به حاکمیت مردسالاری بر این رمان، بیشتر مردان شخصیت‌هایی هستند که بُعد حیوانی و غریزی آنها بر بُعد انسانی‌شان غلبه دارد و هوس‌بازی، هرزگی و تلاش

برای پاسخ‌دادن به غریزه، در آنها موج می‌زند و هیچ قید و مانعی برای این کارها نمی‌بینند. نجیب محفوظ، احمد عبدالجواد را انسانی انباشته از غرایز به تصویر می‌کشد، به گونه‌ای که خداپرستی او نیز از روی غریزه بود نه از روی تفکر و با این غرایز بود که به سوی خدا می‌رفت و با پاره‌ای دیگر از غرایز از خدا دور می‌شد. تمام ویژگی‌های احمد را می‌توان در این جملهٔ جلیله به او دید: «لماذا تتظاهرُ بِالتقوى بينَ أهلِكَ وأنتَ بِرِكةُ فِسقٍ!» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳۱۱) [چرا در میان خانواده‌ات، تظاهر به تقوی می‌کنی حال آنکه خود برکهٔ فسق و فساد هستی!؟] پسرش یاسین نیز همین حالت را دارد. این حیوان‌صفتی با تشبیهاتی که نویسنده از آنها استفاده می‌کند، نمود بیشتری می‌یابد؛ احمد چشم‌چرانی و هرزگی یاسین در برابر زنان را همانند گاو مسابقه‌ای می‌داند که بی‌محابا پیش می‌رود و او را چنین توصیف می‌کند: «يا لَهُ مِن حيوانٍ؛ جسمٌ طويلٌ عريضٌ بلا مخٍّ» (*همان*: ۳۲۹) [شگفت حیوانی است! جسمی طویل و عریض بدون فکر و اندیشه!]

احمد، خلیل شوکت داماد خود را به گاو نری تشبیه می‌کند که فقط برای خوردن و خوابیدن آفریده شده است: «ما هو إلا ثورٌ يعيشُ لِيأكلَ وينامَ» (*همان*:۳۰۵) [او فقط گاوی است که زندگی می‌کند تا بخورد و بخوابد] او پسرش یاسین را به خاطر هوس‌رانی‌اش، سگ، گاو نر و... خطاب می‌کند که همگی دالّ بر غلبهٔ صفات حیوانی در اوست. «اطلع يا مجرمُ يابنَ الكلبِ» [آگاه باش ای مجرم! ای توله سگ!] (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳۲۴) ترید أن تتشبَّهَ بِأبيكَ يا ثورُ؟» [ای گاو می خواهی همانند پدرت بشوی؟] (همان، ۳۲۹) «أ تعارضُني يا ثورُ وما دخلُك في هذا الشأنِ؟» (همان، ۳۳۰) [با من جر و بحث می‌کنی ای گاو؟ به تو مربوط نیست.] بیشتر شخصیت‌ها در این داستان، تهی از مسائل والای اخلاقی و به شدت تحت‌تأثیر امیال حیوانی خود هستند که با ویژگی‌های انسان در داستان‌های ناتورالیستی کاملا هم‌خوان و منطبق می‌باشند.

نگاه علمی به حوادث و کاربرد اصطلاحات علمی

شیفتگی به علم را می‌توان از زبان همهٔ ناتورالیست‌ها شنید. زولا به علت همین شیفتگی، قائل به واردکردن روش‌های علمی در ادبیات بود تا ادیب از اطلاعات علوم

جدید بهره جوید. او به روش مشاهده و کاوش در جزئیات معتقد بود و از این رو رمان را گزارش‌نامهٔ تجارب و آزمایش‌ها می‌دانست (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۸۴). نجیب محفوظ تلاش دارد تا به فراخور داستان برخی از رفتارها را تفسیر علمی و روانشناسی کند. او خندیدن را ناشی از فشار عصبی می‌داند و می‌گوید: «ولعلَّ حالَهَم المتوترةَ نفسَها ممّا هيّأَهُم لِقبولِ الابتسامِ كَمُسكِّنٍ وقتيٍّ لِلتوتّرِ والألمِ» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۲٤۹). [شاید آن حالت عصبی، باعث شده‌بود آنها لبخندزدن را به عنوان مسکنی موقت برای دردها بپذیرند] احمد عبدالجواد به تأثیر غذا در شهوت با انتخاب معجون‌ها معتقد است و غذاخوردن خود را از دید علمی به تصویر می‌کشد.

این دید علمی موجود در داستان بین القصرین در دومین رمان سه‌گانه (قصرالشوق) به اوج می‌رسد. کمال بر اساس مطالعات فلسفی خود، مقاله‌ای با عنوان «اصل انسان» نوشته و در آن از ریشه‌های پیدایش انسان بر اساس نظریهٔ داروین که انسان را شکل پیشرفته‌ای از میمون می‌داند، بحث کرده است.

از طرف دیگر وجود اصطلاحات و تشبیهات علمی نیز حاکمیت دید علمی نویسنده و شخصیت داستان را می‌رساند؛ بی‌میلی یاسین به همسرش زینب نیز با نگاهی علمی تفسیر می‌شود؛ چرا که زینب تبدیل به دستگاهی مکانیکی شده که هیچ جذابیت و تازگی برای یاسین ندارد. محفوظ غذاخوردن سریع پدر و چرخاندن لقمه در دهان را به آسیابی مکانیکی که در حال حرکت است، تشبیه می‌کند: «أنَّ السيدَ كانَ يلتهمُ طعامَه في وفرةٍ وعجلةٍ وكأنَّ فكَّيهِ شطرا ألةٍ قاطعةٍ تَعملُ في سُرعةٍ...» (*همان*: ۲۶)[سید با عجله و به مقدار فراوان غذایش را می‌بلعید و آرواره‌های او دو لبهٔ یک دستگاه بُرنده‌ای بودند که با سرعت عمل می‌کردند...]و مادر یاسین در نظر او همانند کارخانه‌ایست که فقط دود مصیبت تولید می‌کند و تا نمیرد این تولید همچنان ادامه دارد.

شخصیت‌های سه‌گانه و دیگر رمان‌های نجیب محفوظ مانند «اولاد حارتنا» به علم و نقش آن ایمان دارند (نوفل، ۱۹۸۸: ۲۹٤). نجیب در این موضوع متأثر از سلامه موسی است که بسیار تحت تأثیر او بود و دعوت به علم را از او فراگرفت (*همان*: ۱۰۱). از طرف دیگر، ناتورالیست‌ها معتقدند که رمان ناتورالیستی آزمایشی واقعی است که

رمان‌نویس با استفاده از تجارب خود روی افراد بشر انجام می‌دهد (سید حسینی، ۱۳۸۷: ج ۱، ص ۴۰۶). از این منظر نیز رمان نجیب محفوظ به مثابهٔ آزمایشی علمی و واقعی بر جامعهٔ آن روز مصر است که همهٔ جزئیات آزمایش، به دقت مطالعه و بازنویسی شده است؛ چه همانطور که قبلاً گفته‌شد، ناتورالیسم دنباله‌روی مکتب رئالیسم است و واقعیات و مشاهدات ادیب از جامعه در رمان منعکس می‌شود.

عشق به مثابهٔ نیاز جسمانی و شهوانی

عشق در رمان ناتورالیستی از هالهٔ قدسی خود خارج‌شد و در چارچوب شیوهٔ برخورد علمی در بستر روابط جنسی و جسمانی معمول مطرح گردید. زولا در مقدمهٔ ترزراکن می‌نوسید: «در ترزراکن مشخصات اخلاقی و روحی افراد را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشق‌های قهرمانان من ارضای احتیاجی است» (همان، ۴۰۷). شخصیت‌های رمان‌های ناتورالیستی معمولا اشخاصی هستند که انگیزه‌های حیوانی و شهوانی بیشتری در درون آنها باشد (تجلیان مفرد و سوفالی، ۱۳۹۱: ۲۱۹). احمد عبدالجواد در توجیه هوس‌بازی خود معتقدبود که زنان امروزی همانند کنیزهای گذشته هستند که خداوند خرید و فروششان را آزاد کرده است:«أنّ غوانی الیومِ هنَّ جواری الأمسِ واللاتی أحلَّهنَّ اللهُ بالبیعِ والشراءِ» (محفوظ، ۲۰۱۵: ٤٩) [زیبارویان امروز همان کنیزکان دیروز هستند که خداوند خرید و فروش آنها را حلال گردانده است.]و به این صورت کارهای زشتو حیوانی خود را توجیه می‌کرد.

احمد با انگیزهٔ هوس ازدواج کرده‌بود و اکنون هر خواننده‌ای را کهمی‌نگریست، همین انگیزه در او زبانه می‌کشید. یاسین نیز همانند پدر، فردی چشم‌چران و هوس‌ران بود و اعتقاد داشت عشق و هوس مانند آتش هستند. او قهوه‌خانه‌ها را بنا بر شرایط عشق و عاشقی عوض می‌کرد. پُر واضح است که او عشق و هوس را یکسانتفسیر می‌کند. این دیدگاه، وضعیت اجتماعی اسفناک زنان مصری را به تصویر می‌کشد و نشان‌دادن این واقعیت‌ها، آگاهی‌بخشی به اقشار جامعه و تلاش آنان برای رسیدن به حقوق اجتماعی و بالابردن جایگاهشان است.

به تصویرکشیدن واقعیت‌های زشت جامعه

پیش از این دربارهٔ نزدیکی رئالیسم و ناتورالیسم سخن به میان آمد؛ این ارتباط به حدی بود که برخی، ناتورالیسم را دنباله‌روی رئالیسم دانستند. این امر به دلیل تکیهٔ شدید ناتورالیست‌ها در به تصویر کشیدن واقعیت خارجی جامعه بود. اما واقعیتی که آنها بر آن تأکید داشتند، قبلاً کمتر بدان نگریسته شده و باعث‌شد تا آنها به روی زشت جامعه بیشتر اقبال نشان‌دهند. ناتورالیسم پوستهٔ مؤدبانه و شرم‌آگین الفاظ را شکافت و پایبندی‌های جامعه نسبت به عرف‌ها و قراردادهای اخلاقی را درهم ریخت (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۸۸). آنها فقر و فلاکت و پلشتی‌های جامعه را به تصویر کشیدند و در این راه، زشتی‌های جامعهٔ بروژوا نیز از دید آنها پنهان نماند.

این رمان با وجودتصویرسازی قشر متوسط، نشان چندانی از فقر و فلاکت در آن دیده نمی‌شود، اما روی زشت قشر بروژوا در آن موج می‌زند. داشتن روابط متعدد با خوانندگان در محفل‌های شبانه، روی زشت زندگی برژوازی و مرفّهی است که نویسنده آنها را به تصویر کشیده: «أنَّه کانَ یعاقرُ الخمرَ کلَّ لیلةٍ إلی إفراطٍ في الشربِ حتّی السُّکرِ» (محفوظ، ۲۰۱۵: ١٤) [احمد عبدالجواد معتاد به الکل بود و عادت‌داشت هر شب تا مرحلهٔ مستی شادنوشی کند]

نویسندگان در رمان‌های ناتورالیستی تصویرگر شخصیت‌هایی هستند که گرفتار غریزهٔ جنسی و شهوانی خود هستند و در فقر، تعصب و نادانی دست و پا می‌زنند (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۹۱). یاسین از دست و پازدن در کثافت ابایی نداشت و حتی به نور خدمتکار سیاه همسرش که زنی چهل ساله و زشت بود نیز دست‌درازی کرد. جلیله زن خواننده از آشکارکردن کارهای زشت خود ابایی ندارد و چنین ذکر می‌کند که بیش از صد عاشق داشته است: «مارستُ الغناءَ دهراً، عرفتُ فیه مِن العشّاقِ مئةً و...» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳۰۹). [روزگاری طولانی آوازه‌خوان بودم، در این روزگار صد و خورده‌ای عاشق داشتم.] ماجرای اغلب داستان‌های ناتورالیستی به نحوی پیش می‌رود که گویی هیچ چیز جز پلیدی، ننگ و زشتی وجود ندارد (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ج۱، ص ۴۰۹).

نویسندهٔ ناتورالیستی از توصیف‌های زشت و چندش‌آور ابایی ندارد. او در توصیف خشم یاسین هنگام دیدن خانهٔ قدیمی مادرش می‌گوید: انگار زخم چرکینی را دست زده است و در چرک و خون آن فرو رفته. «وركبَه توتُّرٌ وضيقٌ فأدركَ أنّه لم يطرق بابَ البيتِ القديمِ فحَسبُ ولكنّه نكأَ جُرحاً مُتورّما وغاصَ في قَيحِه» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۱۳۱) [آشفتگی و دلتنگی وجود او را فراگرفت و فهمید که تنها در خانهٔ قدیمی را نزده، بلکه زخمی متورم را دست زده و در خونابه‌ی آن فرورفته است] گذشتهٔ یاسین نیز چنین توصیف شده: «أن الماضي المطرودَ انعمسَ على صفحة قلبِه ظلالا قاتمةً كذبابةٍ نشت عنِ الفمِ بعدَ أن خلفَّت وراءَها جرثومةً تَسرى» (*همان*: ۱۳۲) [گذشتهٔ طردشده بر صفحهٔ دل او سایهٔ تاریکی افکنده است. همانند پشه‌ای که از دهان دور شده‌باشد ولی میکروب‌هایی گشت سر خود گذاشته باشد] چنین تعبیرهای دور از نزاکت، در راستای نشان‌دادن واقعیت‌های زشت جامعه است که شاید برخی ملاحظات مانع از یافتن راه چاره‌ای برای آنان است.

یأس و ناامیدی

بیشتر داستان‌های ناتورالیستی فضای یأس و ناامیدکننده دارند؛ غم و اندوه در سراسر آنها موج می‌زند و بیشتر شخصیت‌ها در حالت گم‌گشتگی و یأس به سر می‌برند. (صادقی شهپر و مرادپور، ۱۳۹۲: ۱۸۹) این بدبینی و یأس در رمان‌های ناتورالیستی را متأثر از فلسفهٔ«شوپنهاور»[۱۲] دانسته‌اند (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ج ۱، ص ۳۹۷- ۳۹۶).

یأس و ناامیدی بر رمان «بین‌القصرین» سایه افکنده است. دختران با هر بار سخن از خواستگاری دچار یأس و ناامیدی می‌شوند و چون از خود اراده و اختیاری ندارند، در حالت گم‌گشتگی به سر می‌برند. فضای یأس و ناامیدی با آمدن خواستگار برای عایشه وجود خدیجه را فرا می‌گرفت. همین فضا و شاید بدتر از آن بار دیگر برای عایشه هویداگشت؛چرا که پدر با ازدواج او پیش از خدیجه مخالفت کرده بود. عایشه با خود چنین نجوا می‌کرد که: «لماذا يخبُو، لماذا خَبا فتكونَ حسرةٌ جديدةٌ تنضمُّ إلى بقيةِ الحسراتِ!» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۱۸۷) [آن نوری که زندگی‌ام را روشن کرده‌بود، چرا خاموش شد؟ چرا

این نور مرد؟] عایشه با این تصمیم پدر تمام رویاهای خود را بربادرفته می‌دید. امینه نیز در رفتار با شوهر خود بسیار ناامید است؛ در هیچ مشورتی امید به همراهی همسرش ندارد و وقتی از خانه طرد شد، امیدی به برگشتن نداشت. این یأس و ناامیدی شخصیت‌های مؤنث داستان، نتیجهٔ مستقیم مردسالاری در جامعه بود و نویسنده با ابراز آن خواهان گذر جامعه از سنت به مدرنیته با شتاب بیشتری می‌باشد و شاید چندان به تحولات اجتماعی امیدوار نیست.

جنبهٔ دیگر این داستان مسائل سیاسی و اشغال مصر توسط انگلیسی‌هاست. پس از دستگیری سعد زغلول و تبعید او به مالت، محافل شبانه و مجلس صرف قهوه نیز غرق در یأس و ناامیدی است. فهمی با تمام تلاش‌هایی که برای آزادی انجام می‌دهد در آغاز چندان به خروج انگلیسی‌ها امیدوار نیستو چنین می‌گوید: «غلب الألمانُ! من كانَ يتصوّرُ هذا؟!... لا أملَ بعدَ اليومِ في أن يعودَ عباسُ أو محمد فريد. كذلكَ آمالُ الخلافةِ قَد ضاعَت، لايزالُ نجمُ الإنجليزِ في صُعودٍ ونجمُنا في أفولٍ» (*همان*: ۳۶۷) [آلمان پیروز شد! چه کسی تصور می‌کرد؟!... از این پس دیگر امیدی به بازگشت عباس یا محمد فرید نیست. آرزوهای حکومت بربادرفت. ستارهٔ اقبال انگلیسی‌ها همچنان درخشان و ستارهٔ ما در حال غروب و تاریکی است.]می‌توان گفت در رمان جبرگرایی بدبینانه‌ای وجود دارد که مصری‌ها نمی‌توانند با وجودآن کشور خود را آزاد کنند و به جای تلاش و مبارزه علیه نیروهای انگلیسی، منتظر آمدن آلمان‌ها هستند و با شکست آنها، بسیار ناامید و مأیوس می‌شوند. شیخ متولی عبدالصمد در جواب سید عبدالجواد که از او دربارهٔ نتیجهٔ دیدار گروهی از مصریان با پادشاهی انگلیس برای خروج از مصر می‌پرسد، این امر را کاملا محال می‌پندارد: «محالٌ!... محالٌ أن يخرجَ الإنجليزُ مِن مصرَ!» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳۷۷) [محال است! محال است که انگلیسی‌ها از مصر خارج شوند!]

مقهور سرنوشت بودن

همانطور که قبلاً بدان اشاره شد، به اعتقاد ناتورالیست‌ها انسان‌ها حیواناتی هستند که سرنوشتشان را وراثت، محیط و لحظه تعیین می‌کند. این اعتقاد هرگونه اختیار و آزادی

را از انسان می‌گیرد و اعمال او را صرفاً نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر عمل نیروها و شرایط مادی خارج از اراده‌ی او می‌داند. بنابراین قهرمان این مکتب بیشتر در اختیار شرایط (سرنوشت) است تا خودش (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۸۶). شخصیت‌های این نوع رمان‌ها افرادی پست و بی‌اراده هستند که برای تغییر سرنوشت خود هیچ تلاشی نمی‌کنند.

تسلیم سرنوشت محتوم بودن در رمان بین القصرین به حدّی است که مادر یاسین و جلیله، هرزگی خود را به گردن سرنوشت می‌اندازند. احمد عبدالجواد با دیدی سنتی دربارهٔ ازدواج دختران، چنین می‌اندیشید که نباید با سرنوشت جنگید، چه در این صورت ممکن است شرایط خطرناک‌تر شود. عایشه نیز به ناچار در این شرایط خود را تسلیم سرنوشت می‌کند و انتظار ازدواج خدیجه را می‌کشد. در پی هر حادثه‌ای شخصیت‌های داستان خود را به دست تقدیر می‌سپارند؛ امینه پس از ماجرای تصادف و خدیجه پس از موافقت پدر با ازدواج عایشه چراکه مخالفت با قضا و قدر با کفر یکسان است: «والحقُّ أنه لمیکُن بِوسعهِ أن یغیّرَأمراً ممّا قُدّرَ علیهِ ولم یکُن بوسعِهِ إلا أن یُذعنَ للقضاءِ الذی هرسَ عزةَ نفسِهِ. أفلیسَ مِنَ الظلمِ أن یکفرَ بعدَ ذلکَ عن حکمِ القضاءِ کأنّه هو الجانی الأثیمُ؟!» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۸) [حقیقت این است که او قادرنبود که امر مقدّر را تغییردهد و چاره‌ای جز این نداشت که به سرنوشتی اذعان کند که عزت نفسش را از او گرفته بود. آیا ظلم نیست که پس از آن، نسبت به قضا و قدر کافر شود که در این صورت او فرد گناهکاری است.]طبیعتا کسی که چنین عقیده‌ای داشته باشد نسبت به مسائل اجتماعی کاملاً بی تفاوت خواهد بود.

ناتورالیست‌ها معتقدند که انسان در مسیر جبر تاریخی قرار گرفته است؛ مسیری که همهٔ عوامل از جمله اجتماع، وراثت و... او را به سوی یک سرنوشت محتوم پیش می‌برند (صادقی شهپر و پورمرادی، ۱۳۹۲: ۱۸۳). یاسین معتقد بود که خدا همسرش را برایش انتخاب‌کرده و همه چیز در دست سرنوشت است. یاسین حتی هوسرانی خود را تابع قضا و قدر می‌دانست و هنگامی که پدرش از ارتباط او با أم حنفی مطلع گشت خود را در دام قضا و قدر می‌دید: «لقد وقعَ في فَخّ القضاءِ والقَدرِ» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۳۲۲) [در دام قضا و قدر افتاد].

مخالفت با قراردادهای دینی و مذهبی

نتیجهٔ اعتقاد به جبر علمی باعث می‌شد، انسان در قبال اعمال خود مسئولیتی نداشته باشد و این بی‌مسئولیتی او را از دیوارهای اخلاق سنتی خارج کند (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۸۷) از آنجا که ناتورالیست‌ها تنها به جنبهٔ مادی انسان می‌نگریستند و هرگونه مسئلهٔ ماورایی را نفی می‌کردند، به مذهب و دین نیز اعتقادی نداشتند و آن را جلوه‌های خرافی زندگی بشری می‌پنداشتند.

در رمان بین القصرین، مخالفت با قراردادهای اخلاقی به وضوح در هوس‌رانی مردان و فساد زنان –که قبلاً از آنها سخن به میان آمد–، کاملاً هویداست؛ اما نکتهٔ حائز اهمیت دربارهٔ این مؤلفهٔ ناتورالیستی این است که مسائل ماورایی متجلی در دین و امور مذهبی در رمان به طور محکم و استوار نشان داده شده است و هیچ‌گونه مخالفتی با آن دیده نمی‌شود. در این رمان فضای دینی نیز حاکم است و اعتقادات دینی و پایبندی به مذهب حتی به شکل صوری و ظاهری آن در بیشتر جاهای داستان دیده می‌شود. امینه دائماً قرآن و «آیهٔ الکرسی» می‌خواند و شخص فاسد احمد عبدالجواد مقید به نماز و تسبیح است: «ولما تدانَت من بابِ حجرةِ السیدِ ترامی إلیها صوتُه وهو یردِّدُ في صلاتِه «سبحانَ ربّي العظیم» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۲۲٤) [هنگامی که امینه به در اتاق احمد نزدیک شد، صدایش به گوش می‌رسید که در نمازش سبحانَ ربّی العظیم را تکرار می‌کرد.]. از آنجا که این رمان توصیف کنندهٔ یک جامعهٔ سنتی شرقی است، بنابراین نباید انتظار داشت که عاری از چنین ویژگی باشد: «وهي تتلُو ما تحفظُ مِن سُورِ القرآنِ دفعاً لِلشَّیاطینَ» (همان، ۷) [او سوره‌هایی که از قرآن حفظ بود را برای دور کردن شیاطین تلاوت می‌کرد.]

زیارت مسجد حسین آرزوی قلبی همسر احمد عبدالجواد است که پنهان از دیدگان او به اتفاق فرزندانش به آنجا می‌رود و وقتی یاسین پیشنهاد زیارت می‌دهد چنین می‌گوید: «زیارةُ الحسینِ مُنیةُ قلبی وحیاتي.. ولکن... أبوک؟» (همان، ۱۹۳) [زیارت حسین آرزوی قلبی و آرزوی زندگی من است اما اما پدرت؟!]

فرم رمان ناتورالیستی

رمان‌های ناتورالیستی علاوه بر داشتن ویژگی‌های محتوایی و درون‌مایه‌هایی که بیان شد، در فرم و ساختار نیز ویژگی‌های خاص خود را دارد که زبان محاوره، توصیف جزئیات و پایان غم انگیز داستان از بارزترین آن ویژگی‌هاست.

توصیف صحنه و جزئیات آن و کشدارشدن داستان

در نوشته‌های ناتورالیستی بیش از اندازه به ذکر جزئیات توجه می‌شود (صادقی شهپر و پورمرادی، ۱۳۹۲: ۱۷۶) این کشداربودن و طول و تفصیل جزئیات، ناشی از میل پیگیری تکامل انسان از پیشینه‌اش تا گذر از میان تأثیرات محیط و شرایط است (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۵۶).

در این رمان تقریبا تمامی مکان‌ها، ویژگی‌های روحی و ظاهری افراد، وقایع و... با طول و تفصیل زیاد جلوه می‌کنند. به طور مثال رفتن یاسین به خانهٔ مادرش که با دقتی تمام حالات روحی او، توصیف آن خیابان، مغازه‌ها، مردم و... دیده می‌شود و فضای معتنابهی از داستان را اشغال کرده است:«لما بَلَغَت قدماهُ طريقَ الجماليةِ انقبضَ صدرُهُ حتّى شعرَ بأنَّه يختنقُ. لقَد غابَ عنهُ أحدَ عشرَ عاماً. أحدَ عشرَ عاماً تصرَّمَت... لم يَتَغيَّر منهُ شيءٌ. مازالَ ضيقاً تكادُ تسدُّهُ عربةُ يدٍ إذا اعترَضَت سبيلَه وها هيَ بيوتُهُ تكادُ تتماسُّ مشربياتها ودكاكينُهُ الصغيرةُ في تلاصُقِها وزَحمتِها والطنينُ الصادرُ عنها كَخلايا النَّحلِ...» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۱۲۸) [هنگامی که پاهایش به جمالیه رسید، دلش گرفت به گونه‌ای که احساس خفگی می‌کرد. یازده سال از آنجا دور بوده است؛ یازده سال گذشت... هیچ چیز تغییر نکرده بود. همچنان کوچه‌ها تنگ و تاریک بود و یک چرخ دستی اگر در راه بود، راه بند می‌آمد. آری غرفه‌های فوقانی خانه‌ها و مغازه‌های کوچک محله در شلوغی و فراوانی، گویی به هم چسبیده بودند و صداهای درون آنها همچون صداهای کندوهای عسل بود!]

این توصیفات ادامه‌دار، خواننده‌ای را که می‌خواهد روبرو شدن یاسین با مادرش را دنبال‌کند، خسته و دلزده می‌کند. پس از توصیف‌های دقیق از خیابان، نوبت به افکار

یاسین که آیا مادرش او را می‌شناسد، آیا کسی در این محله او را می‌شناسد و اگر او را شناخت عکس‌العمل آن دو چگونه خواهد بود، بسیار با اطناب و با طول و تفصیل بیان می‌شود.

همانگونه که قبلاً ذکر شد ناتورالیسم با رئالیسم وجوه تشابهی دارند و این نمونه یکی از همان ویژگی‌های مشترک است که نویسنده تلاش دارد تا تمامی وقایع را با ذکر جزئیات تشریح کند. این توصیفات البته هدف دیگری در این داستان نیز دارد که آن عبور از شرایط سنتی و تکامل شخصیت افراد برای رسیدن به مدرنیته در داستان‌های بعدی سه‌گانه است.

پایان غم انگیزداستان

همانطور که اشاره شد، پایان داستان‌های ناتورالیستی، غالبا غم‌انگیز هستند. اما این غم‌انگیزی با پایان تراژدی فرق دارد؛ چرا که در تراژدی، قهرمان مقهور خدایان و نیروهای ماورائی می‌شود، اما قهرمان رمان ناتورالیستی در معارضه با جبرهای محیطی و اجتماعی تجزیه و هلاک می‌شوند. در حقیقت «قهرمان ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش» (ثروت: ۱۳۹۰: ۱۶۴). در پایان داستان بین القصرین، چنان غمی با مرگ فهمی بر دل قهرمان می‌نشیند که هرگز قابل توصیف نیست. این غم همهٔ لذت‌جویی‌های گذشته احمد عبدالجواد را محو و نابود می‌کند و از طرفی دیگر قهرمان داستان را در نهایتی بی‌سامان رها:«أهذِه هیَ نهایتُک حقّاً یا بُنیّ؟! یا بُنیّ العزیزَ التعیس... أمینة! ابنُنا قُتِلَ...یا لَه... لعلّها تتوسَّطُ مجلسَ القهوةِ بینَ یاسینَ وکمال متسائلةً عمّا أخَّرَ فهمی، سوفَ یتأخَّرُ طویلا... لَن تُریه أبدا ولا جُثَّتَه...» (محفوظ، ۲۰۱۵: ۵۷۹) [آیا این پایان تو بود پسرم؟! ای پسرک عزیز و بیچاره‌ام... امینه! پسرمان کشته شد... شگفتا... شاید اکنون [امینه] میان مجلس قهوه با یاسین و کمال نشسته باشد و درباره تأخیر فهمی می‌پرسد. او بسیار تأخیر خواهد کرد... او دیگر هرگز نه او و نه پیکر او را نمی‌بیند]این پایان غم انگیز می‌تواند نتیجهٔ عدم اعتقاد فرد به نیروهای ماورائی باشد، چرا که ناتورالیست‌ها همه چیز را به دید تجربی و طبیعی می‌دیدند.

یافته‌های پژوهش

نمود بارز مهم‌ترین مؤلفه‌های ناتورالیستی همچون تأثیر وراثت و محیط، تأکید بر جنبه‌های حیوانی و شهوانی شخصیت‌های داستان، وجود دید علمی و تجربی به رخدادها،یأس و نومیدی، مقهور سرنوشت محتوم بودن، پرداختن به چهره‌ی زشت زندگی و برملاکردن پلیدی‌ها؛ باعث شده که بتوان این رمان را در جرگه‌ی رمان‌های ناتورالیستی قرار داد. علاوه بر مبانی موضوعی و درون مایه‌ای، این رمان در فرم و ساختار همچون کشدار بودن، توصیف دقیق جزئیات و صحنه‌ها -گویی که نویسنده می‌خواهد همانند آزمایشگری تمامی جزئیات را ثبت و ضبط نماید- و پایان غم‌انگیز داستان نیز ویژگی‌های رمان ناتورالیستی را داراست.

گرایش‌های سنتی و شرقی حاکم بر رمان، باعث شده ناتورالیست نجیب محفوظ در برخورد با مذهب و اعتقادات مذهبی، با ناتورالیست‌های غربی متفاوت باشد و در این‌باره نویسنده با احتیاط بیشتری قلم فرسایی کند؛ به گونه‌ای که رفتن به اماکن مذهبی، شرکت در نماز جمعه و توجه به مسائل مذهبی و اعتقادی در رمان کاملا مشهود است.

علاوه بر این تفاوت محتوایی، تفاوتی در سبک نگارش محفوظ و رمان‌های ناتورالیستی نیز به چشم می‌خورد و آن اینکه نویسنده تمایلی به محاوره‌نویسی ندارد و نثر فاخر و زبان فصیح را بر زبان محاوره‌ای ناتورالیستی ترجیح می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Naturalisme
2. Holbach
3. Émile Zola
4. Impressionniste
5. Charles Robert Darwin
6. Richard Harland
7. Positivisme
8. Auguste Comte
9. Hippolyte Taine
10. La Bête humaine
11. Sigmund Freud
12. Arthur Schopenhauer

منابع و مآخذ

– بگلی، دیوید (۱۳۸۱ش) **درباره‌ی آسوموار**، ترجمه‌ی رضا علیزاده، تهران : نشر مرکز.

– تجلیان مفرد، منیر و فروغ اعظم سوفالی (۱۳۹۱ش) «**بررسی نقش محیط و وراثت در نمایشنامه دوشیزه ژولی نوشته آگوست استریندبرگ از دیدگاه ناتورالیسم**»فصلنامهٔ اندیشه‌های ادبی، سال چهارم، شماره ۱۳۰: ص۲۳۲– ۲۱۳.

– ثروت، منصور (۱۳۸۶ش) «**مکتب ناتورالیسم**» پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شماره ۵۴: صص ۱۹۶ – ۱۷۷.

– ـــــــ،ـــــ (۱۳۹۰ش) **آشنایی با مکتبهای ادبی**، چاپ سوم، تهران: سخن.

– زرشناس، شهریار (۱۳۸۹ش) **پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی**، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.

– سید حسینی، رضا (۱۳۸۷ش) **مکتب های ادبی**، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.

– الشارونی، نجیب (۲۰۱۰م) **رحلة عمر مع نجیب محفوظ**، القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.

– صادقی شهپر، رضا و سیما مرادپور (۱۳۹۲ش) «**یک گام به سوی بومی‌گرایی؛ نقد داستان‌های اسماعیل فصیح حرکت از ناتورالیسم به سوی رئالیسم**» فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۹: صص ۱۷۳– ۱۹۹.

– فورست، لیلیان و پیتر اسکرین (۱۳۷۵ش)**ناتورالیسم**، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

– کادن، ج. آ. (۱۳۸۰ش)**فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات رهنما.

– گرانت، دیمیان (۱۳۷۵ش)**رئالیسم**، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

– محفوظ، نجیب (۲۰۱۵م)**بین القصرین**، الطبعة العاشرة، القاهرة: دار الشروق.

– مقدادی، بهرام (۱۳۷۸ش)**فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، تهران: نشر فکر روز.

– میرصادقی،جمال (۱۳۸۲ش)**داستان‌نویس‌هاینام‌آورمعاصرایران**، تهران: اشاره.

– النقاش، رجاء (۱۹۹۸م)**في حب نجیب محفوظ**، القاهرة: دار الشروق.

– نوفل، یوسف (۱۹۸۸م) الفن القصصی بین جیلی طه حسین و نجیب محفوظ، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

– هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمه‌ی گروه ترجمه‌ی شیراز علی معصومی، شاپور جورکش، تهران: نشر چشمه.

– Barakat, Halim (1993) The Arab World: Society, Culture and State, Berkeley: University of California Press.

– معجم المعانی

– https://www.almaany.com

رواية بين القصرين لنجيب محفوظ؛ قراءة طبيعانية

محمود حيدرى[1]

الملخص

الطبعانية، كمدرسة فلسفية، دخلت في النقد الأدبي في القرن الثامن عشر، على وجه الخصوص. يعتقد الطبعانيون بعد أن تجرّدوا المتافيزيقية من حياة الإنسان، أنّه موجود متأثّر من االبيئة والوراثة وعلى هذا الأساس فسّروا حياته وخلقه.هذه المدرسة لها علاقة وثيقة مع الواقعية في النظر إلى المجتمع. سجل نجيب محفوظ في أعماله الخالدة، شؤون مصر السياسية والاجتماعية، والتي نظر إليها معظم الأبحاث من منظور واقعي. والجديد في البحث الحالي هو قراءة طبعانية للرواية الأولى من ثلاثية نجيب محفوظ؛ بين القصرين، في ضوء المنهج الوصفي التحليلي حتى يبيّن خصائص المدرسة الطبعانية في هذه الرواية ويظهر الفروق بين طبعانية محفوظ والأصل الغربي. تحكي نتائج البحث بأنّ الرواية تكاد تشمل على جميع مكونات هذه المدرسة، مثل تأثير البيئة والوراثة وغيرهاحيث يمكن أن نعدّها من الأعمال الطبعانية في الأدب العربي. هناك نقطة مهمة تتمثل في موقف المؤلف التقليدي والشرقي إلى الرواية، الأمر الذي جعل هذه الرواية الطبعانيةتختلف عن أعمال الغربيين في النظر إلى القضايا المقدسة. بالإضافة إلى وجود العناصر الطبعانية، تحتوي الرواية على ميزات الرواية الطبعانية من حيث الشكل والبنية، مثل الإطناب والوصف الشامل للتفاصيل والمشاهد والنهاية المأساوية للرواية.

الكلمات الرئيسية: الطبعانية،نجيب محفوظ،بين القصرين.

أستاذ مشارک فرع اللغة العربية و آدابها، جامعة ياسوج

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

Naturalistic understanding of the novel "Bain ALqasrain" by Najib Mahfouz

[1]Mahmood Heidari, Associate Professor in Arabic Language and Literature, Yasouj University

Received: 13-02-2019 Accepted: 19-10-2019

Abstract

Najib Mahfouz, a well-known Egyptian writer, has created a solid link between philosophy and literature. One of the philosophical schools is naturalism, which was introduced into literary criticism in the nineteenth century by Emil Zola. By eliminating the supernatural aspects of human life, naturalists consider man as an inherent creature of the environment and the product of inheritance. According to these premises, human life and mood are interpreted. The present study adopts a naturalistic point of view to review "Bain ALqasrain" as the first novel in the trilogy of Najib Mahfouz. It also examines the components and foundations of the naturalistic school. It is concluded that the overwhelming expression of naturalistic principles, such as the influence of the environment, inheritance, blood and temper on the lives of the characters of the novel, has made it one of the few naturalist works in the Arabic literature. An important point, however, is the traditional and Eastern orientation of the novel in dealing with sacraments and supernatural issues which has made naturalist Najib different from Western naturalists. In addition to the existence of naturalistic components and themes, the novel enjoys particular features in terms of form and structure, including verbosity, precise description of the details and scenes, and tragic end.

Keywords: Najib Mahfouz, Naturalism, Bain ALqasrain.

[1]- Corresponding Author Email: mahmoodhaidari@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

رسالت باورهای عامیانه در رمان «ریح الجنوب» با تکیه بر تابو و خرافه

جمشید قاسمی، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
فاطمه قادری[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
رضا افخمی عقدا، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
محمدعلی سلمانی مروست، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۰۱

چکیده

فرهنگ عامیانه، فرهنگ و دانش بومی است که امور ملموس و غیرملموسی مانند عقاید، آداب و رسوم، دانش، تکنولوژی و طبابت عمومی را شامل می‌شود. تابو و خرافه، باورهای عامیانه‌ای هستند که انعکاس آنها در متون ادبی، تأثیر زیادی بر افکار و باورهای توده‌های مردم دارد. "عبدالحمید بن هدوقة" نویسندهٔ الجزایری در رمان "ریح الجنوب" جلوه‌هایی از فرهنگ عامیانه را به تصویر کشیده است. این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی و نقدی ضمن بررسی موضوعات و اهدافی که نویسنده برای بیان آنها از عناصر تابو و خرافه استفاده نموده، به این نتیجه رسید که هدف نویسنده از پرداختن به ویژگی‌ها و شاخصه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی کشور و توصیف الجزایر سنتی و مقایسهٔ آن با الجزایر مدرن و امروزی، ترسیم بهتر چالش‌های فکری نسل جوان و گذشته و به نقدکشیدن این سنت‌ها بوده‌است. وی این سنت‌ها را با در نظرگرفتن مقتضیات زمانه و سیر تحول داستان، در طیف وسیعی از تابوها و خرافه‌ها به تصویر کشیده؛ تابوی جزاء، مکان، انحصار زن و محدودیت معاشرت اجتماعی دختران، مصادیقی از تابوها و قراردادن ظروف سفالین روی قبرها به منظور سیراب‌کردن روح آنها، اعتقاد به پرخوری در مراسم عزای متوفی با هدف رساندن رحمت و ثواب بیشتر به وی، نسبت‌دادن بروز مشکلات و حوادث ناگوار به جن و ارواح و زبان گذاشتن دراویش بر داس‌های گداخته برای استجابت دعای نزول باران، نمونه‌های آشکاری از خرافات در رمان ریح الجنوب است.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ عامیانه، تابو، خرافه، عبدالحمید بن هدوقه، ریح الجنوب.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ghaderi_m@yazd.ac.ir

مقدمه

فرهنگ عامیانه در مفهوم اصطلاحی خود به معنای فرهنگ و دانش بومی بوده که شامل مجموعه‌ای از آثار و خلاقیت‌های یک قوم یا گروه مشخص و معین که مشتمل بر ارکان ملموس و غیرملموس مثل محصولات ادبی و هنری، عقاید و آداب و رسوم، دانش و تکنولوژی و طبابت بومی و ... است، می‌شود (الماسی و همکار، ۳،۱۳۸۵) و انعکاس آن در متون ادبی، تأثیر زیادی بر دل و ذهن توده‌های مردم دارد؛ زیرا این فرهنگ در عمق جان مردم ریشه داشته و انسان هیچ‌گاه از تاریخ، محیط، زمان و مکان زندگی خود جدا نیست (بوسماحة، ۱۹۹۸: ٥). فرهنگ عامیانه تنها انباشت تجربه‌ها، علوم و کتاب‌های گذشتگان نیست؛ بلکه نوعی به رسمیت‌شناختن وجود یک ملت و اعتراف به موجودیت ملتی است که شخصیتی تاریخی و روانی دارد و نوعی آمادگی و استعداد دوباره برای پیشرفت و استمرار حیات را منعکس می‌کند (حمدان، ۲۰۱۰: ۱).

از سوی دیگر شرایط جامعه الجزایر در دهه شصت و قید و بندهای اجتماعی و سیاسی حاکم باعث گردید نویسندگان به جنبه‌های مختلف میراث عامیانه مانند اسطوره، خرافات و اعتقادات در جهت انتشار افکار و دیدگاه‌هایی روی بیاورند که نمی‌توانستند به طور مستقیم بیان کنند (زکور.۲۰۱۸م،۳) "عبدالحمید بن هدوقه" (۱۹۹۶-۱۹۲۵) از نخستین نویسندگان الجزایری است که در آثار خود جلوه‌های متعددی از فرهنگ عامیانه را انعکاس داده است؛ وی در روستای «الحمراء» از توابع «منصوره»، در ۲۰۰ کیلومتری شرق پایتخت الجزایر به دنیا آمد. او در طول زندگی ادبی خود پنج رمان به نام‌های «ریح الجنوب»، «نهایة الأمس»، «بان الصبح»، «الجازیة والدراویش» و «غدا یوم جدید» را با موضوعات اجتماعی و با هدف نقد جامعه به‌رشتهٔ تحریر درآورد. آشنایی او با میراث ادبی کشورش از زمان جنگ آزادی‌بخش، پشتوانهٔ فرهنگی و اصیلی را برای وی ایجاد کرد که در تجربهٔ رمان‌نویسی او به‌خصوص در رمان «ریح الجنوب» تأثیرگذار بود (بوسماحة، ۱۹۹۸: ٥). «بن هدوقه» دربارهٔ بهره‌گیری از میراث عامیانه در آثارش می‌گوید: در نوشته‌هایم سعی‌نمودم به گونه‌ای به نقاط اصلی بحران در جامعهٔ الجزایر بپردازم که مقدار زیادی از آینده وارد زمان حال شود و از مضامین پیش‌پا افتاده

و موضوعات نشأت‌گرفته از خارج پرهیز نمایم؛ زیرا اعتقاد دارم که حرکت و شروع از داده‌های محلی- تاریخی هر کشور عربی اگر در آثار ادبی ما انعکاس یافته و از آن استفاده شود، مطمئناً بخشی از شأن و بزرگی گذشته را به ما باز می‌گرداند (العربی،۲۰۱۷: ۱۰).

از آنجا که خرافه و تابو در رمان «ریح الجنوب» حضور وسیعی دارند و جلوه‌هایی از واقعیت اجتماعی الجزایر را مطرح نموده و به چالش می‌کشند و از سوی دیگر بنیان‌های فکری و عقیدتی مردم آن کشور به ویژه نسل جوان بر اثر انقلاب، دچار تغییرات بنیادینی شده و سبب ایجاد رویکردی نقادانه نسبت به تفکرات و آئین‌های سنتی توسط آنها گشته؛ نحوهٔ مواجههٔ جوانان با تابو و خرافه در متن جامعهٔ روستایی الجزایر که مصادیقی از تفکرات سنتی است، مؤلفهٔ مناسبی برای ارزیابی نوسانات وسیع فکری در الجزایرِ دهه شصت میلادی به حساب می‌آید. از این‌رو، نوشتار حاضر سعی دارد تا به بررسی تفاوت و تضاد بین خرافه و تابو در میان مردم الجزایر و رسالتی که داستان آن را تعقیب می‌کند، بپردازد.

در این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و نقدی مؤلفه‌های فرهنگ سنتی مردمان الجزایر در رمان «ریح الجنوب» مورد بررسی قرار گرفته و تلاش شده تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱. «عبدالحمید بن هدوقه» در چه موضوعاتی از عناصر تابو و خرافه استفاده کرده است؟

۲. نویسنده از انعکاس مظاهر تابو و خرافه چه هدفی را دنبال کرده است؟

چارچوب مفاهیم نظری

رسالت ادبیات و ادیبِ متعهد، نهادینه‌ساختن رابطهٔ انسان با سرزمین و فرهنگ جامعه‌ای است که به آن نسبت داده می‌شود؛ زیرا فرهنگ مردم زندگی‌نامهٔ یک ملت به شمار می‌رود که با واقعیات زندگی مردم پیوند دارد (قانونی و همکار، ۱۳۹۶: ۲). بنابراین جنبش‌های احیاء میراث گذشته ارتباطی محکم با آگاهی ملی دارد و هر زمان که در طول تاریخ، به هر دلیل فرهنگ نوشتاری رو به افول نهاده، فرهنگ عامیانه به صورت

متنوع‌تر و قوی‌تری به ایفای نقش پرداخته است (عبدالوهاب، لاتا: ۹۸).

تابو و خرافه همانند ضرب المثل، حکایت و اسطوره جلوه‌هایی از فرهنگ عامیانه را شکل می‌دهند؛ «تابو یا پرهیزه»، آن دسته از رفتار، گفتار یا امور اجتماعی است که بر طبق رسم، آیین یا مذهب، ممنوع و نکوهش‌پذیر می‌باشد. واژهٔ «تابو» برگرفته از زبان پولی‌نزی[1] است که به معنای مقدس و ممنوع می‌باشد. بنابر آیین پولی‌نزیان، به شخص یا چیزی که سجیهٔ مقدس داشته و تماس با دیگران برایش ممنوع باشد، تابو گویند. با اطلاق تابو بر چیزی ذی‌روح یا بی‌روح، تمام افراد نه تنها به تعظیم و احترام، بلکه به پرستش و ستایش او مجبور و مجذوب می‌شوند و هرکه در این‌باره سهل‌انگاری کند، منفور و مظهر تحقیر همگانی می‌گردد (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل واژه تابو). از نظر «فروید» تابوها قدیمی‌ترین مجموعهٔ قوانین غیرمدوّن بشری است که به مقاومت آگاهانهٔ فوق العاده‌ای نیازمند هستند که خود از قداستِ تابو، تأکید مکرر بر زیر پا نگذاشتن آن و کیفر شدیدی که برای نقض‌کنندگان آن در نظر گرفته شده، مایه می گیرد (محجوب،۱۳۹۵:۱). «وونت» می‌گوید: مفهوم تابو شامل تمام رسوم و عاداتی است که در آنها ترس و هراس الهام گرفته از بعضی اشیاء و اعمال مربوط به آنها، منعکس می‌گردد. (فروید، بی‌تا :۲۶). اشخاص، اماکن، اشیاء و حالات گذرا که دارای خاصیت اسرارآمیز و یا منشأ و سرچشمهٔ آن هستند، تماماً تابو به شمار می‌آیند و منع این خاصیت نیز تابو می‌باشد. (فروید، بی‌تا: ۲۵) بنابراین در پژوهش‌های گوناگون در حوزهٔ تابو، هر نویسنده با توجه به حوزهٔ پژوهش خود برخی از رفتارها و اعتقادات را منعکس ساخته و به فراخور موضوع آن، نامی بر آن نهاده است؛ تابوهای مطرح‌شده در این پژوهش و نامگذاری آنها نیز از این منطق پیروی کرده است.

«خرافه» در لغت به معنای سخن بیهوده، باطل، افسانه‌ای و اسطوره‌ای است؛ در زبان فارسی به عمل یا اعتقاد ناشی از جهل، نادانی، ترس از ناشناخته‌ها، اعتقاد به جادو و بخت یا درک نادرست علت و معلول‌ها خرافات گفته می‌شود. به عبارت دیگر، خرافات نگرش یا رفتاری است که بر اساس ترس، تهدید، عادت و عوامل ناشناخته‌ای به ذهن فرد خطور می‌کند تا بر اساس نگرش خود، از اتفاقات ناخوشایند جلوگیری

کند (جهانشاهی افشار و همکار، ۴۹،۱۳۹۳).

«خرافه» پدیده‌ای روحی، اجتماعی است و هر یک از انسان‌ها در طول روز و شب، خودآگاه یا ناخودآگاه، در رفتار و گفتار خود شکل‌های گوناگونی از باورها و اعتقادات خرافی را مورد استفاده قرار می‌دهند. «تی اس نولسون» خاستگاه خرافات و رسم و رسومات عامه را تلاش انسان در اموری مانند توضیح اسرار طبیعت و هستی خود، آرزوی مطلوب‌ساختن سرنوشت به نفع خود، دورماندن از تأثیر شیاطینی که قادر به درک آنها نبوده و تلاش برای نفوذ در آینده دانسته است (صرفی،۱۳۸۳: ۶). این اعتقاد خود ناشی از تلاش انسان‌ها برای فهم جهان است و به همین جهت تا حدودی به علم شباهت دارد؛ ولی این‌دو در مرحلهٔ توجیه از هم فاصله می‌گیرند؛ خرافه توجیه نمی‌شود اما علم دلایل و توجیهات لازم را با خود دارد (یثربی،۱۳۹۳ :۲۵).

در کتاب‌های مردم شناسی، اغلب «هردوت» –مورخ یونانی– نخستین فردی معرفی می‌شود که در کتاب تاریخ خود درباره آداب و رسوم ملت‌ها مطالبی نوشته است (ستاری،۱۸:۱۳۸۱). اولین توجهات به فرهنگ عامیانه در جهان عرب، تلاش‌های «ابن خلدون» در بررسی ادبیات لهجه‌های عامیانه از قبیل «موشحات» و «ازجال» است که در اندلس انتشار یافته بود. او بر خلاف همکاران معاصر خود به پژوهش‌های ادبیات عامیانه همّت گماشت و شمار زیادی از اشعار سیره، به ویژه سیرهٔ «هلالیة» را گردآوری کرد (بوسماحة، ۱۹۹۸ :۳). امّا در عصر معاصر بازگشت به میراث گذشته تابعی از عوامل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی به شمار رفته که در ایجاد آگاهی ملی به نویسندگان یاری رسانید. ادبای معاصر جهان عرب، میراث گذشته را بهترین وسیله برای بیان احساسات، دردها و غم‌های خود در قبال سرنوشت امت عربی یافتند و با علم به کارکرد میراث عامیانه، برای ایجاد ارتباط بین گذشته و حال و نزدیک‌ساختن نویسندگان به تودهٔ مردم، به میراث عامیانه روی آوردند (عبدالوهاب، بی‌تا:۲). فرآیند اثرپذیری از فرهنگ عامیانه، طی دو مرحله انجام پذیرفت: مرحلهٔ اول مرحلهٔ ثبت میراث گذشته، اتفاقات، رمزها و نمونه‌های والای آن، بدون به‌کارگیری آنها برای بیان عواطف و دیدگاه‌های شخصی نویسنده بود که در مدرسهٔ «احیاء» به ریاست «سامي البارودي» شکل گرفت و پرورش

یافت و زمینهٔ پیدایش مرحلهٔ دوم را فراهم ساخت. مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ اتصال و تلفیق با فرهنگ عامیانه در جهت بیان دغدغه‌های نویسنده و امت عربی است (الربيحات، ۲۰۰۹: ١٦) که «جرجي زيدان» و «نجيب محفوظ» پایه‌های نگارش آن را در رمان بنا نهادند و در اواخر قرن بیستم و آغاز هزارهٔ سوم، نویسندگان توانمندی چون «عبدالرحمن منیف»، «بن‌سالم همیش» و «واسيني الاعرج»، فن تلفیق رمان و فرهنگ عامیانه را در جهت الهام‌گرفتن از گذشته و هویت‌بخشی به ملّت عربی گسترش‌دادند (بيومي، ۲۰۱۸ :۱).

پیشینهٔ تحقیق

ناقدان و پژوهشگران زیادی در زمینهٔ رمان‌های «بن هدوقة» به طور عام و رمان «ريح الجنوب» به طور خاص تحقیقاتی را ارائه کرده‌اند؛ از جمله «عبدالحميد بوسماحة» در مقالهٔ «الموروث الشعبی فی روایات عبدالحمید بن هدوقه»(۱۹۹۸م) ، به بررسی میراث عامیانه در رمان‌های پنج‌گانه این نویسنده پرداخته و موارد دیگری از زندگی سنتی مردم روستایی الجزایر و اعتقادات آنها را انعکاس‌داده است. «حجت رسولی و سمیه آقاجانی» در مقاله‌ای با عنوان «مظاهر الخرافة في المجتمع العربي» (مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۲۰: ۱۳۹۰ش) به این نتیجه رسیده‌اند که خرافه حضوری وسیع در تفکر انسان عربی معاصر دارد و در تمام شئون زندگی اقشار نخبه و عموم مردم قابل مشاهده است. «محمد زکور» در مقالهٔ «توظيف التراث الشعبي في روايات بن هدوقة» (۲۰۱۸م) به بررسی مظاهر استفاده از میراث عامیانه در رمان‌های پنج‌گانهٔ «بن هدوقة» پرداخته و استفادهٔ وی از ضرب المثل، شعر و اسطوره در این رمان را تصویری از ارزش‌های اجتماعی و سیاسی کشور می‌داند. «بوقرومه حكيمة» در مقالهٔ خود تحت عنوان «الفضاء الحكائي في رواية ريح الجنوب» (۲۰۱۹م) چنین نتیجه‌گیری نموده که «عبدالحمید بن هدوقة»، با به تصویرکشیدن دو فضای متضاد سنتی و مدرن، ارزش‌هایی را مطرح‌کرده که نشان‌دهندهٔ انتقال الجزایر از عالم عقب‌ماندگی به جهان متمدن است. «فاطمه قادری» در مقالهٔ «استعاره بنیادی و کارکرد آن در رمان ریح الجنوب» (مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ۵۰: ۱۳۹۸)، به استفادهٔ نویسنده از استعاره برای انعکاس جوّ

اجتماعی و روانی حاکم بر جامعه اشاره‌داشته و به این نتیجه رسیده که توصیف مکرّر مضامینی همچون «باد جنوبی و پیامدهای آن»، «طرح مبهم سفال در ذهن پیرزن» و «بازتاب مکرر نغمه‌های نی»، هر یک نوعی بیان استعاریِ مسائل روزِ جامعهٔ الجزایر بعد از انقلاب آزادی‌بخش است.

نگاهی کوتاه به داستان ریح الجنوب

موضوع داستان «ریح الجنوب»، ارائهٔ تصویری روشن از چالش‌ها و مشکلات زندگی مردم الجزایر پس از انقلاب و تلاش آنها برای تغییر وضعیت موجود است (دوغان، ۱۹۹۶: ۱۵۵). این رمان، رمانی اجتماعی – فرهنگی است و روایتگر زندگی دختری جوان به نام «نفیسه» می‌باشد که برای گذران تعطیلات تابستانی خود از دانشگاه الجزایر به روستا باز می‌گردد. «نفيسة»، «مالك» شهردار منطقه، «عابد بن قاضي» پدر نفیسه، «عمه رحمت»، «رابح» چوپانِ «بن قاضي» و «خيرة» مادر نفیسه شخصیت‌های تاثیرگذار در روند داستان هستند. «نفيسة» در محیط سنتی روستا دچار مشکلات و تناقضات بسیاری می‌شود؛ از جمله اینکه باورها و خرافات اهالی برای وی قابل قبول نیست و نگرش‌های دینی و عُرف جامعهٔ روستایی محدودیت‌هایی برای او در نوع پوشیدن لباس، نمازخواندن، تماس با نامحرم و غیره ایجاد می‌کند؛ تا جایی‌که «نفيسة» روستا را به زندان و تبعیدگاه تشبیه می‌کند. دختر جوان بعد از آگاهی‌یافتن از نقشهٔ پدر برای ازدواج وی با «مالك»، تمام تلاشش را برای تغییر سرنوشت خود و بازگشت به پایتخت انجام می‌دهد. ابتدا تصمیم می‌گیرد تا با ارسال نامه و شرح ماجرا برای خالهٔ خود که در شهر «الجزائر» زندگی می‌کند، از وی کمک بگیرد اما به دلیل نبود مرکز پست در روستا، به ناچار از «رابحِ» چوپان درخواست می‌کند نامه را به ادارهٔ پست روستای مرکزی برساند؛ اما «رابح» که جوانی ساده و دارای تفکرات بدوی است، از درخواست «نفيسة» برداشت غلط کرده و تصمیم می‌گیرد که شب هنگام به اطاق وی برود. برخورد قهرآمیز و توهین‌های «نفيسة» در آن شب، مسیر زندگی و نوع تفکرات چوپان جوان را تغییر

می‌دهد. به دنبال شکست طرح‌های قهرمان داستان در رهایی از روستا، او در پایان تصمیم به فرار می‌گیرد و نقشهٔ خود را در روز جمعه که روستا به دلایل مختلف خالی از سکنه است اجرایی می‌کند؛ پیاده راه ایستگاه راه‌آهن را در پیش می‌گیرد، ولی راه را گم کرده و به بیراهه می‌رود؛ در حین فرار دچار مارگزیدگی شده و تا آستانهٔ مرگ پیش می‌رود؛ رابحِ چوپان که بعد از توهین‌های «نفیسة»، چوپانی را رها کرده و به جمع‌کردن هیزم مشغول شده است پیکر نیمه جان دختر جوان را در بیابان می‌بیند و وی را از مرگ حتمی نجات داده و به روستا باز می‌گرداند. سرنوشت قهرمان داستان و عدم توانایی وی در رهایی از محیط سنتی و قوانین آن جنبه‌هایی از دیدگاه نویسنده نسبت به وقایع داستان را آشکار می‌سازد. «عبدالحمید بن هدوقه» ضمن روایت داستان، عناصری از فرهنگ عامه مردم روستایی الجزایر را به تصویر می‌کشد.

عناصر موجود در رمان «ریح الجنوب»

عبدالحمید بن هدوقه با منعکس ساختن گونه‌های بی‌شماری از فرهنگ عامیانهٔ رایج در کشور الجزایر ضمن معرفی ساختار فرهنگی جامعه، به نقد و واکاوی مشکلات موجود پرداخته است. در ادامه ضمن برشمردن مصداق‌های تابو و خرافه در رمان ریح الجنوب به اهداف نویسنده از انعکاس و به کارگیری این عناصر پرداخته می‌شود.

تابو

تابو عبارت است از هرگونه رفتار ممنوع و نکوهش‌پذیر که فارغ از مفاهیم اجتماعی، دلایلی با سرچشمه‌های روانی دارد. بررسی تابوها به گونه‌ای خوانش فرهنگ و روان مردم یک جامعه است و خاستگاه‌های شکل‌گیری آنان و نگاه انتقادی و روشنگرانهٔ نویسنده را تحلیل می‌کند (طایفی،۱۳۹۱ :۴). در ادامه به بررسی برخی از تابوها موجود در رمان «ریح الجنوب» پرداخته می‌شود:

تابو جزاء

تابوها با پشت‌گرمی مجازات‌های مافوق طبیعی تقویت می‌شوند؛ به عبارت دیگر کسانی که به وجود نیروهای ما فوق طبیعی باور دارند این‌گونه می‌پندارند که فرد شکنندهٔ تابو، مجازات شده و خود به خود دچار مرگ، بیماری و سایر مصیبت‌ها می‌شود (یعقوبی، ۱۳۸۶: ۱۰۲). در فصل ششم رمان «ریح الجنوب»، در مراسم «فدیة»[۲] که به مناسبت درگذشت «عمه رحمت» برپا شده، گفتگوهای زنان حاضر در مراسم شامل تمسخر و شوخی‌های خارج از عرف است و پس از آن، باد جنوبی که باد نحس و بدشگونی است، شروع به وزیدن می‌کند:

«ووَصلتِ الأزاتُ الاولی مِن ریحِ الجنوبِ في عنفٍ فَأطفأَت قناديلَ البترولِ وَصَيّرتِ البيتَ كَوماً مِن ظَلامٍ، فَقالتِ المرأةُ المازحةُ: أَطلَقنا ألسنتَنا فِي الناسِ فأظلمَ اللهُ علينا البيتَ!» (بن هدوقه، ۲۰۰۸: ۱٤۹)

در این مثال، دلیل خاموش‌شدن چراغ‌ها در پی وزش باد ویرانگر جنوبی و تاریک‌شدن خانه، به شوخی‌های خارج از عرف و تمسخر و غیبت توسط زنان مراسم نسبت‌داده می‌شود! در این تابو و تابوهای مشابه که منشأ دینی دارند و خاستگاه آنها آموزه‌های دینی است، برداشت‌های شخصی از دین در پیدایش و دوام آنها تاثیرگذار می‌باشد. در تابو ذکرشده نیز همین وجههٔ دینی به مرور زمان به تابو تبدیل گردیده و در نظر مردم عقوبت خداوند به امری سطحی و دنیوی تنزل یافته است.

در داستان «ریح الجنوب»، دورشدن مردم از مسیر راستین دین و مبانی آن در جامعه، یکی از موضوعاتی است که «عبدالحمید بن هدوقة» به آن پرداخته است. در مقاطع دیگری از رمان نیز نویسنده صحنه‌هایی را توصیف می‌کند که ذهن مردم روستا گرفتار اوهام برداشتی از دین است و به وجوه انسان‌ساز دین بی‌توجه هستند:

«فقالَ الامامُ: إنَّ الجسرَ الّذي يَمُرُّ بِه الموتى يومَ الحسابِ والعقابِ أحدُّ مِن السيفِ وَأَرقُّ مِن الشعرةِ. فَسألَه أحدُ الفلاحينَ قائلا: إلى أينَ يَذهبون؟ فأجابَ الإمامُ: الجسرُ هوَ أحدُ وسائلِ امتحانِ الناسِ يومَ القيامةِ. مِنهم مَن يَعبره جارياً ومِنهم مَن يَعبره حابياً ومِنهم مَن يَغلبُ عليه شقاؤُه فَيَتردّى فِي الجحيمِ، فَقالَ الرّجلُ السائلُ: إذَن النارُ تَقَعُ تَحتَ الجسرِ؟ فأجابَ أحدُ القرّاءِ

قائلا: النارُ تقعُ على شِمال الجسرِ والجنةُ على يمينِه. فقالَ رجلٌ ثانٍ سائلاً فِي استِغرابٍ: الشيخُ يقولُ إنّ الّذي لم يستَطِع عبورَه يَسقُط فِي الجحيمِ وَأنتَ تقولُ النارُ تقعُ على الشِّمال والجنةُ عَلى اليَمين؟» (*همان*: ۱۴۱)

مطرح‌شدن این‌گونه مباحث و موارد مشابه آن، نشانگر برداشت سطحی اهالی روستا از دین و اهتمام آنها به وجوه هراس‌انگیز فرامین دینی است. در داستان «ریح الجنوب»، انعکاس هر تحول فکری و ساختاری منفی در جامعه با وزش باد جنوبی همراه شده؛ وزش این باد در صحنه‌ای که بعنوان یک تابو و انحراف دینی توصیف می‌شود، به صورت استعارهٔ بنیادی دلالت بر تغییرات ساختاری منفی در عقاید و تفکرات حاکم بر مردم داشته و نویسنده با بکارگیری این استعاره نسبت به عواقب خطرناک تغییر ساختاری باورها در جامعه هشدار می‌دهد (قاسمی،۱۳۹۸ :۱۱).

تابو مکان

مکان‌ها در رمان «ریح الجنوب» کارکردی ساختاری دارند و همچون یک «شخصیت» در پیشبرد محتوای داستان و انتقال دیدگاه‌های نویسنده به ایفای نقش می‌پردازند. در فصل هفتم، راوی به ذکر اعتقادات اهالی روستا دربارهٔ مکان‌هایی که در آنها جن وجود دارد می‌پردازد:

«هُم يَحسَبونَها أَنّها أَكثَرُ ما تكونُ بِالأماكنِ القَذرةِ وَالمستنقعاتِ. وَأَغلبُ ظَنّهم أَنّها تُصيبُ الإنسانَ وَهُوَ يَغتسلُ عِندَ غُروبِ الشمسِ أَو بِالليلِ أَو إذا وَقعت رجلُه بِحمأةٍ أو مُستنقعٍ» (بن هدوقه، ۲۰۰۸: ١٦٥)

بنابر اعتقاد اهالی، جن‌ها بیشتر در مکان‌های کثیف و مرداب‌ها وجود دارند و انسانی که هنگام غروب خورشید یا شب حمام کند یا پایش در لجن یا مرداب فرو رود، دچار جن‌زدگی می‌شود. این نگرش در میان مردم روستا باعث پرهیز از حضور در چنین اماکنی می‌شود و به تبع آن شخص شکنندهٔ این تابو در صورتی که با بیماری ناشناخته یا مشکلات روانی مواجه شود، در نظر دیگران فردی دچار به جن زدگی تلقی می‌شد. وجود واژگانی مانند «یحسبونها» و «أغلب ظنّهم» به نوعی موضع‌گیری نویسنده در

مورد اعتقاد اهالی و رد اینگونه باورها توسط وی در جامعهٔ روستایی است. مکان‌های ذکرشده در این تابو و توصیف دیدگاه مردم نسبت به آنها، تلاشی از جانب نویسنده برای تبیین بازهٔ فکری و عقیدتی مردم می‌باشد که میزان تاثیرگذاری جهل بر اعتقادات ساکنان روستا را آشکار می‌سازد.

در فصل اول رمان به عوامل متعددی از جمله جهل و تعصب در اعتقادات بی پایه، به عنوان عامل دوام تفکرات بدوی و خارج از منطق اشاره شده است:

«هناكَ أشياءُ كثيرةٌ لا تعدو أَن تكونَ أساطيرَ و خرافاتٍ، وَلكن إيمانَ الشعبِ بِها يُعطى لهَا حياةً وَ وُجوداً لا يقبلُ المناقشةَ»؛ (*همان*: ۳۱) تابو ذکرشده در این نمونه، توصیف کنندهٔ یکی دیگر از جلوه‌های جهل و تفکر بدوی حاکم بر ذهن مردم روستا است و نشان می‌دهد که چگونه ذهن عامهٔ مردم بر پایهٔ داده‌های غلط و استنتاج‌های نادرست نسبت به یک امر، ایمان یقینی می‌یابد و به آن وجودی بخشیده می‌شود که قابل مناقشه و بحث نیست.

تابو انحصار زن

تخصیص یک زن به یک مرد تابویی است (فروید، بی‌تا: ۲۳) که در برخی از جوامع قبایلی دارای حرمت بسیاری است و اعتقاد آنها بر این است که فقدان مرد باعث نابودی زن می‌شود. عدم رعایت این تابو در رمان «ریح الجنوب» اگرچه مجازاتی قهرآمیز و شدید از طرف جامعه و اطرافیان در پی ندارد، ولی به صورت یک تابوی شخصی نمود می‌یابد که شخص درگیر خود را ملزم به رعایت آن می‌داند:

«أرَأَيتَها يوماً تَضحكُ؟ إنّها مُخلِصةٌ لِأبيكَ، وَهي لِذلكَ حزينةٌ أَبداً عَلى فَقدِه» (بن هدوقه، ۲۰۰۸: ۱۰۵). در این مثال، زنی میانسال به دلایل درونی و شخصی، تابوی عدم ازدواج بعد از مرگ همسر را رعایت می‌کند. البته رعایت این تابو در جامعهٔ روستایی الجزایر با صفت پسندیده وفاداری همراه بوده و مورد تحسین قرار می‌گیرد.

در بخش دیگر، یکی از شخصیت‌های مرد داستان بعد از مرگ نامزد خود برای سالیان طولانی ازدواج نمی‌کند و به همین دلیل از طرف مادر نامزد خود مورد تمجید

قرار می‌گیرد:

«تعتقدُ أَنّها لم یَتَزوّج حتَی الیومِ حُزناً علی خطیبتِه الفقیدةِ وَهُو مَوقفٌ جَعَلَه فی عَینَیها رجلاً ممتازا حقّا» (*همان*: ۱۶۹).

نویسندهٔ داستان در توصیف این نوع از تابو، دیدگاه زنان سنتی روستا را منعکس ساخته و این موضوع را آشکار می‌سازد که رعایت این تابو در گذشته یک ارزش محسوب می‌شد و هنوز هم قشر سنتی روستا به کسانی که خود را ملزم به رعایت این تابو می‌دانند، به دیدهٔ احترام و ستایش می‌نگرند.

در این نمونه، دلیلی که «خیره»، مادر نامزد فقید «مالك» در مورد عدم ازدواج داماد خود بعد از مرگ «زلیخا» می‌آورد، تنها یک برداشت شخصی است که وی از رفتار «مالك» دارد؛ درحالی‌که نویسنده در طول رمان به علل عدم ازدواج وی اشاره‌ای نکرده و این امر را اثبات می‌کند که ذهن زنان سنتی روستا در طول زمان به علت عدم قدرت تصرف در رویدادها و ضعفی که قوانین سنتی برای آنها در قبال مردان به وجود آورده، به نوعی علت‌تراشی و حُسن تعلیل در جهت اغناء نفس خود در برابر رویدادهای ناخوشایند گرایش یافته؛ همان‌طور که در اینجا «خیره» که از رفتار منفی و عدم معاشرت «مالك» با خانوادهٔ نامزد پیشین خود دلگیر و ناراحت است، برای اقناع خود این علت را می‌تراشد.

تابو محدودیت معاشرت اجتماعی برای دختران

کنکاش در ریشه و پیشینهٔ شکل‌گیری تابوها در یک جامعه روشن می‌سازد که محدودیت‌های به وجود آمده در اثر یک تابو در بیشتر مواقع برای حفاظت از یک شخص مقدس یا حفاظت از افراد ضعیف، کودکان و زنان در برابر آسیب‌های احتمالی وضع شده (فروید، بی‌تا: ۲۳) و با گذشت زمان به سنت و باور مردم تبدیل گردیده است. به همین دلیل در عصر کنونی با تغییر شرایط و آمیختگی فرهنگی به‌خصوص میان دو فرهنگ الجزایر و غرب که فرانسه نمایندهٔ آن به شمار می‌رود، پذیرش این تابوها و باورها از طرف نسل جوان دچار مشکل شده است. در رمان «ریح الجنوب»، «نفیسة» به

دلیل تابوهای بسیاری که برای دخترانی مانند او در سنت روستائیان وجود دارد، روستا را به زندان، قبرستان و تبعیدگاه تشبیه می‌کند:

«أمّا أنا منذُ جِئتُ مِن الجزائرَ وَأنا سِجينة!.. كَأَنّ المرأةَ مخلوقٌ شاذٌ يَجبُ ألّايُعاملَ مُعامَلةَ الأَسوياء.. الخروجُ عيبٌ.. الضَّحكُ عيبٌ.. الحديثُ أمامَ الرِّجالِ عيبٌ.. عيبٌ، كلُّ شيءٍ هُنا عيبٌ! قِيمةُ المرأةِ ليسَت فيما تُحسِنُ أَو تَعمَلُ..» (بن هدوقة، ۲۰۰۸: ۴۲).

خروج از خانه، خندیدن و صحبت‌کردن در مقابل افراد غریبه، تابویی است که دختران جوانی مانند «نفیسة» که در سن ازدواج هستند از آن منع می‌شوند و این مسائل برای دختری که فضای آزاد شهر را تجربه کرده، قابل هضم نیست. «عمه رحمت» که حافظهٔ روستا محسوب می‌شود و اطلاعات کاملی از فرهنگ و سنت‌های روستائیان دارد، در توجیه این سنت‌ها و ممنوعیت‌های ناشی از آن به ذکر موارد حفاظتی این تابوها می‌پردازد:

«لكِن أنتِ امرَأةٌ وَخُروجُ مَن فِي سِنّكِ لا يَسلِمُ عِرضُه مِن ألسنةِ السّوء» (*همان*)

«نفیسة» در پاسخ به «عمه رحمت» به یک معضل فرهنگی در روستا اشاره می‌کند و ریشه این تابوها و سنت‌ها را جهل مردم و عقب ماندن روستا از دنیای پیرامون معرفی می‌کند:

«ألسنةُ السّوءِ... إنّ الدُّنيا تَبَدّلَت يا خالةُ، تَبَدَّلَت. إنّ جهلَ الرَّجلِ هُو الّذي أَطلَقَ ألسنتَهم بِالسّوءِ فينا. وَإنَّ جهلَ المرأةِ هُوَ الَّذي يَجعلُها تَحيا بينَ عُبوديةِ الآباءِ وَالأزواجِ..» (*همان*: ۴۳).

قاطعیت و بیان نظرات مستدل، به نوعی باعث اثبات شخصیت یک انسان و دیده شدن وی از طرف دیگران می‌شود. استدلال‌های «نفیسة» «عمه رحمت» را وادار به پذیرش حضور و حق ابراز رأی جوانان می‌کند و توانایی‌ها و زیبایی‌های دختر جوان در ذهن پیرزن مرور می‌گردد:

«وَلاحظَتِ العجوزُ لِأوّلِ مَرّةٍ أَنّها أمامَ امرأةٍ لاَ تَعرِفُ مَثيلاً لَها فِي هذه القريةِ.. كَما لاحظَت حُسنَها البادی فِي كُلِّ جُزءٍ مِن مَلامحِ وجهِها..» (*همان*)

عمه رحمت همچنین تابو حرمت روابط اجتماعی دختران را این‌گونه توجیه می‌کند:

«كُلُّ بلدٍ لَه مقاييسُه يا نفيسةُ! هَل قريتُنا ومدينةُ الجزائرِ مُتساوِيانِ فِي كُلّ شيءٍ؟ وَهناكَ

الدورُ والسياراتُ والجناتُ... وَهُنا يا بُنَيّتي إن خرجتِ ماذا ترينَ؟ هُنا لا شيءَ: أكواخٌ وجبالٌ وليلٌ ونهارٌ. الرّجالُ هُنا كَالوُحوشِ يلتهمونكَ بِأعيُنِهم إن رَأَوكَ..» (*همان*).

مقایسهٔ قوانین و سنت‌های هر مجموعهٔ انسانی بدون نظرداشت شرایط و ویژگی‌های خاص آن مجموعه، برآیند نتایج حاصل را دچار خطا و راستی‌آزمایی مقایسه را زیر سؤال می‌برد. استدلال منطقی پیرزن علاوه بر اثبات چرایی پیدایش تابوها در جامعه و تایید جهل و فقر فرهنگی و تاثیرپذیری آن از شرایط حاکم بر یک منطقه خاص، «نفیسة» (نسل امروز الجزایر) را برای پذیرش برخی تابوها قانع می‌سازد و برای اولین بار به فهمی مشترک بین نسل جدید و قدیم می‌انجامد:

«سكتَت نفيسةُ وأَومَأَت بِرَأسِها مُصدِّقةً كَلامَ العجوزِ وَأَدرَكَت أَنّها أمامَ امرَأَةٍ لم تَمنَعها بداوتُها مِن النّفاذِ إلى حقائقَ قد لا يخطرُ على البالِ... أمّا العجوزُ فَأَحَسَّت أَنّها تَكتشِفُ هذه الفتاةَ لِأَوّلِ مَرّةٍ» (*همان*: ۴۴).

اشارهٔ نویسنده در این نمونه به شکاف و تضادی است که بین نسل‌های گذشته و نسل امروز کشورش به وجود آمده‌است. وی در ریشه‌یابی این تابو و تابوهای مشابه از زبان شخصیت‌ها چند معضل اجتماعی را بیان می‌کند: جهل مردم، عقب‌ماندن روستا از دنیای پیشرفته ، برداشت‌های سطحی از دین، توجه به وجه بازدارندگی دین و اهمال وجوه تعالی‌بخش آن، فقدان زمینهٔ گفتگو بین نسل‌های گذشته و جوان با توجه به نادیده‌گرفته‌شدن توانایی‌ها و ظرفیت‌های جوانان و در نهایت تأیید این تابو با توجه به شرایط فرهنگی حاکم بر جامعه روستایی. به عبارت دیگر نویسنده در نقش یک مصلح اجتماعی به بیان ضعف‌ها و قوت‌های جامعه پرداخته و تعریف دقیقی از پیشرفت و شرایطی که منجر به پیشرفت می‌شود را ارائه داده‌است. وی گفتگو و بیان نظرات دو طیف قدیم و جدید و شنیده‌شدن آراء آنها را مقدمهٔ فهم نسل‌ها از یکدیگر و لزوم عدم شورش بر سنت‌ها بدون ایجاد مقدمات را به عنوان راه‌حل ارائه کرده و یقین دارد می‌توان با استدلال‌های منطقی و ایجاد نوعی فهم متقابل، به درکی مشترک از سنت‌ها و چرایی آنها دست یافت؛ چنانچه در مورد اول ابتدا «عمه رحمت» با شنیدن آراء و نظرات «نفیسة»، وجود وی و حق ابراز رأی وی را می‌پذیرد و در ادامه در مورد تابوی

ذکرشده استدلال‌های «عمه رحمت» توسط «نفیسة» پذیرفته می‌شود. این گفتگو و دست‌یابی به نتیجه همان چیزی است که «بن هدوقة» سعی در نهادینه کردن آن در جامعه دارد.

خرافه

خرافه تا حد زیادی تابع محیط جغرافیایی یا اقلیمی مناطق زیست انسانی می‌باشد که پیدایش آن نیز ناشی از کیفیت بینش آدمی نسبت به مسائل حیات و رویدادهای متنوع آن است (شعربافیان،۱۳۸۲: ۱۷) با توجه به محیط روستایی داستان و دورافتاده‌بودن آن، جلوه‌های متنوعی از خرافات میان مردم رواج دارد:

گذاشتن ظروف سفالی روی قبور

در نوعی از خرافات، برخی اعمال خرافی به دلایل مختلف اجتماعی یا فردی جایگزین اعتقادات و فرامین دینی می‌شوند. یکی از جلوه‌های این نوع از خرافات در رمان «ریح الجنوب»، گذاشتن ظروف سفالی روی قبر است که توسط «عمه رحمت» «پیرزن سفال‌ساز فقیر» انجام می‌شود؛ «عمه رحمت» بر سر مزار شوهرش با او صحبت می‌کند:

«جئتُكَ بِهذا الكوبِ الصغيرِ الّذي صنعتُه فِي الايّامِ الماضيةِ. هذا ما أستطيعُ أن أفعلَ فِي سبيلِكَ. أضعُ آنيةً فوقَ قبرِكَ لعلَّ روحَك تشربُ مما يجتمعُ فيها مِن ماءِ مطرٍ. ليسَ عندي ما أتصدّقُ بِه عَن روحِك إلّا الأوانيَ الّتي أضعُها» (بن هدوقة، ۲۰۰۸: ۳۲).

گذاشتن ظروف سفالی روی سنگ قبر با هدف سیراب کردن روح متوفی در روستای مورد توصیف خرافاتی رایج و مرسوم است و این عمل در شرایطی که «عمه رحمت» از فقر، بیماری، کهولت سن و ضعف رنج می‌برد، به نوعی تسکین روحی وی و باعث آرامش قلبی او در مقابل حس وظیفه‌ای است که برای نذری روزهای جمعه و کسب ثواب برای همسرش احساس می‌کند. بنابراین، شرایط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعه در نوع خرافاتِ رایج در آن تأثیر مستقیم دارد. فقر، مسئولیت دینی در قبال متوفی و جهل از جمله عوامل موثر در پیدایش این خرافه هستند.

شگرد «بن هدوقة» در به چالش کشیدن سنت‌ها با انعکاس خرافات و با حضور نمایندگانی از هر دو نسل قدیم و جدید آشکار است؛ در فضای قبرستان، «نفیسة» بعد از مشاهده پوشیده‌شدن قبر با ظروف سفالی با دهشت و تعجب علت را جویا می‌شود:

«قالتِ الفتاةُ سائلةً بِدهشةٍ وَهي تُشاهدُ القبرَ مُغطًى بِالأواني: لِماذا كلُّ هذه الأواني يا خالة؟ – لِتشربَ مِنها الطيرُ وينالَ مِنها المرحومُ ثوابَ ذلكَ» (*همان*: ۲۸).

دوگانگی علت‌تراشی پیرزن برای گذاشتن ظروف روی قبر، حاکی از پذیرش ضمنی خرافی‌بودن این کار در جهت سیراب‌شدن روح فرد از دست‌رفته دارد و آشکارساختن تفاوت رویکردها و تفکرات نسل‌های قدیم و جدید از دیگر اهدافی است که نویسنده از انعکاس این خرافه مدنظر دارد.

اعتقاد به پرخوری در مراسم یادبود فرد درگذشته

از دیگر مظاهر خرافات در رمان «ریح الجنوب»، اعتقاد به پرخوری برای سیراب‌ساختن روح شخص مرحوم و رساندن ثواب، رحمت و مغفرت به وی در مراسم یادبود است:

«وكانوا أثناءَ الأكلِ يتنادَون: انقّعوا المرحومةَ!... يَعنونَ بِذلكَ أنّ النُّهمَ فِي الأكلِ يضاعفُ الثوابَ والأجرَ ويوسعُ الرحمةَ على روحِ الفقيدةِ» (بن هدوقة، ۲۰۰۸: ۱۵۴).

این خرافه که به نظر می‌رسد بیشتر برای توجیه پرخوری مردمان فقیر و گرسنه روستا در مراسم‌ها باشد تا تلاشی برای رساندن ثواب به روح متوفی، در کنار برخی دیگر عادات اهالی در مراسم‌های این‌چنینی، جلوه‌هایی از فرهنگ و سنت مردم روستا و نیز دیدگاه‌های نویسنده در مورد آنها را آشکار می‌سازد. به عنوان نمونه در مراسم بزرگداشت شهدای جنگ آزادی‌بخش، مردم بعد از صرف غذا، به پایکوبی و رقص می‌پردازند:

«يا عَمّي أحمدُ، وَنحنُ ماذا نقولُ فِي مثلِ هذا المقامِ؟ قال الرجلُ: "أتريد أن أقولُ أنا؟ يقولُ المثلُ عِندَنا: إذا شَبِعَت الكِرشُ تقولُ للرّأسِ غَنّي لي!» (*همان*: ۵۷).

در پی این مثل و تأیید دیگران، طبل‌ها و سازها به صدا در می‌آیند و مردم شروع به پایکوبی و رقص می‌کنند. معلم روستا به شدت خشمگین می‌شود و ضمن تشبیه صدای

مردم به صدای خران و تشبیه فهم آنها به فهم قورباغه‌ها می‌گوید:

«إنّهم مَوتی قُدامی أُولئكَ الّذینَ دَفنّاهُم! أمّا الموتی الّذینَ یحزنُ حالُهم هُم هؤلاءِ الّذینَ یَملؤونَ البیتَ بِمزمارِهم وطبلِهم» (*همان*: ۵۸).

در ادامهٔ بازتاب تضاد نسل‌ها، در این نمونه نیز معلم روستا «طاهر»، که شخصیتی موجه و تحصیل‌کرده در دیدگاه همگان است، ضمن انتقاد از برخی کنش‌های مردم عامه، تفکرات سنتی حاکم را شدیداً رد و بی‌تحرکی و جمود فکری آنان را به حالت مردگان تشبیه می‌کند.

نسبت دادن مشکلات به جن و ارواح

در نوع دیگری از خرافه، شخص درگیر در پی مقصری ساختگی است و علت بروز مشکل و حوادث ناگوار را به جن و ارواح و مانند آن‌ها نسبت می‌دهد.

در رمان «ریح الجنوب»، به اعتقاد اهالی به وجود جن و ملازمت و همزیستی آن‌ها با انسان‌ها اشاره شده است:

«هُم یحسَبونَها أنّها أکثَرُ ما تکونُ بِالأماکنِ القَذرةِ وَالمستنقعات. وَأغلبُ ظَنِّهم أنّها تُصیبُ الانسانَ وَهُوَ یغتسلُ عِندَ غُروبِ الشمسِ أو بِاللیلِ أو إذا وَقعت رجلُه بِحمأةٍ أو مُستنقعٍ» (بن هدوقه، ۲۰۰۸: ۱۶۵) و با توجه به این اعتقاد، طبیعی است که مردم منشأ برخی امور و حوادث که از فهم علت آن ناتوان هستند را به جنیان نسبت دهند. زمانی که قهرمان داستان، «نفیسة» از شدت فشار روحی به حالت اغماء می‌رود، والدین او دعانویسی مشهور را بر بالینش حاضر می‌کنند و وی علت را جن‌زدگی معرفی می‌کند:

«إنَّ جنیّا مِن سلالةِ ابنِ الاحمرِ أصابَها عِندما تخطّت مکاناً بِه ماءٌ» (*همان*: ۱۶۳).

در اینجا نیز «عبدالحمید بن هدوقه»، ضمن بیان عکس‌العمل‌های دختر جوان دیدگاه خود را در رد این خرافه آشکار می‌سازد:

«ولکنّها (نفیسة) لم تکن حینئذٍ فِی حالةِ إغماءٍ ولا نائمةٍ، إنما فعلَت ذلكَ تجنّبا لأسئلةِ والدَیها عَن حالتِها وکانت عیناها بینَ الحینِ والآخرِ تخفقانِ، فلم یفُت "الطالب" ذلكَ» (*همان*: ۱۶۴)

اولین برداشت از توصیف صحنهٔ حضور شیخِ دعانویس بر بالین «نفیسة»، ریاکاری و حقه‌بازی این قشر سنتی جامعه است که با وجود علم بـه بیـداربودن «نفیسه»، در زمـان حضور والدین سخنی نمی‌گوید و اجازه می‌دهد تا وی به نقش بازی کردن خـود ادامـه دهد. نویسنده با توصیف این امر، دیدگاه منفی خـود را نسـبت بـه دعانویسـان آشـکار می‌سازد. زمانی که پدر و مادر «نفیسة» برای ذبح بز سـیاه (کـه دعـانویس تجـویز کـرده است) از اطاق بیرون می‌روند، شیخ «نفیسة» را مورد خطاب قرار داده و می‌گوید:

«يجبُ ألّا تتلفّظي بِكلمةٍ أو حركةٍ إلى أن آمُركَ بِذلك، وإلّا تَفسُدُ «العزيمةُ». فَضحكَت نفيسةُ فِي نفسِها بِالرّغمِ ممّا هِي فيه» (*همان*).

نویسنده بار دیگر به صورتی رمزگونه و در قالب عکس‌العمل یکی از شخصـیت‌هـا، دیدگاه منفی خود را نسبت به خرافهٔ توسل به دعانویسان و سحر و جادو ابراز مـی‌دارد. «نفیسة» در برابر سخنان دعانویس با وجود وخیم بودن اوضاع جسـمی و روحـی‌اش در دل می‌خندد! تمسـخر دعـانویس و اعمـال و درخواسـت‌هـای او دال بـر ردّ ایـن‌گونـه خرافه‌ها از طرف نویسنده است. از طرف دیگر، پدر و مـادر «نفیسة» کـه اسـتدلال‌هـا و تصمیم‌گیری‌های آنان بر پایهٔ منطق سنتی و آداب و رسوم گذشته بنا نهاده‌شده، علاوه بر ناتوانی در فهم دختر جوان خود، به دعانویس و سحر و جادو متوسل می‌شوند؛ اما نسل جوان این‌گونه سنت‌ها را نقطهٔ مقابـل عقلانیـت مـی‌دانـد و آن‌هـا را بـه بـاد سـخره و ریشخند می‌گیرد. ذهنیت خرافی والدین «نفیسة» که به شفابخشی تجویزهای شیخ ایمان دارند، اتفاقات بعدی موجود در داستان و بهبود حال دختـر جـوان را بـا همـین منطـق خرافات‌زده تحلیل می‌کنند. ذهنیت خرافی، آن ذهنیتی است که بر فـرد و گـروه مسـلط می‌شود، به طـوری‌کـه خرافـات در آن جایگـاه بـارز و آشـکاری دارد؛ چـه در انتقـال معلومات و عرضه آنها یا در تفسیر اتفاقات و توجیه آنها: (بدران والخماش، ۱۹۸۸: ۱۳)

«أخبرَت خيرةُ زوجَها بِتحسّن حالةِ ابنتِه فسَرَّ لِذلكَ وقالَ: الشيخُ حمودةُ مِن الشيوخِ القلائلِ الّذين حافظَوا على حكمةِ الجدودِ فاستَفادوا مِنها وأفادوا» (بن هدوقه، ۲۰۰۸: ۱۶۸).

تمجید از یک عمل خرافی سنتی و ترکیـب «حافظوا على حكمة الجدود» دلالـت بـر پایبندی سرسختانهٔ نسل قدیم بر باورها و «حکمت» های موروثی نیاکان دارد کـه گاهـاً

بدون هیچ تلاش عقلانی برای فهم آنها، از طرف مردم عامه پذیرفته می‌شود.

مراسم‌های طلب باران

یکی دیگر از مصادیق خرافات در جوامع سنتی، مراسم‌ها و اعتقادات خاصی است که برای طلب باران انجام می‌گیرد (یثربی،۱۳۹۳ :۲۰). در روستای مورد توصیف «بن هدوقة» نیز برای گذر از خشکسالی مراسم خاصی را برگزار می‌کنند:

«لم یسقط المطر طوال شهرَی فبرایر ومارس وَجُزءاً مِن شَهرِ أفریل... وَکَالعادَة فَکّرَ «الدراویش» أنْ یقیمُوا «حَضرةً[۳]» یَرقُصونَ فیهَا حَتّی یَسقُط المطَر... رَقَصَ الدَّراویشُ وَصَرَخُوا بِدئائِهِم سائلینَ الأولیاء وَالبدلاء... وَکانَ أثناءَ ذلك لا یَنفَك بِطَلَبِ المناجِل فَیَلحس بِلِسانِهِ الواحِدِ بَعدَ الآخرِ، وَقَد ابیَضَت مِن شدَّة ما بقیت في النّارِ، حَتّی ظَنَّ النّاسُ أن لَمْ یَبقِ في فَمِهِ لِسان مِن نارِ المناجِلِ» (بن هدوقه، ۲۰۰۸: ۱۰۷)

هرچند مراسم رقص و پایکوبی صوفیانه سابقه‌ای طولانی در برخی فرقه‌های اسلامی دارد، اما لیس‌زدن به داس‌های گداخته و ماندن طولانی مدت در آتش برای مستجاب‌شدن دعا و نزول باران، خرافاتی می‌باشد که در طول زمان و به دلایل مختلف به این مراسم اضافه شده است. نویسنده با انعکاس این خرافه در داستان «ریح الجنوب»، علاوه بر به تصویرکشیدن سختی‌های محیط بیابانی و خشن روستا، ناتوانی و تسلیم‌بودن مردم را در برابر رخدادهای طبیعی و توسل آنها به رفتارهای غیرعقلانی و خرافی آشکار می‌سازد.

علاوه بر آن، «عبدالحمید بن هدوقه» همراه با بیان جلوه‌هایی از خرافات و تابوها و انعکاس دیدگاه‌های جوانان، به نفوذ تفکر انقلابی در تمام شئونات زندگی جوان الجزایری اشاره می‌کند و با ذکر موارد بسیاری از چالش فکری جوانان در قبال میراث فرهنگی و سنتی کشور، به صورتی عمدی بارها از واژهٔ «انقلاب» و شورش بر ضد شرایط موجود استفاده کرده است. نویسنده ضمن نقد این سنت‌ها و سره و ناسره کردن آنها از طریق بیان دیدگاه‌های شخصیت‌های وابسته به هر دو نسل، دیدگاه کلی خود را نسبت به این تغییرات و چالش‌ها بیان می‌کند: انقلاب بر علیه تمام مظاهر و بنیان‌های

ساختاری یک جامعه دستاوردی جز خرابی و ویرانی ندارد؛ «لکن الثورة علی کل شيء لا تؤدّی في النهاية إلا إلی الخراب» (*همان*: ۵۳)؛ این دیدگاه در پایان داستان با آشکارشدن سرنوشت «نفيسة» – که مظهر طغیان بر علیه همهٔ جلوه‌های سنت و فرهنگ جامعه است– تأیید می‌گردد؛ «نفيسة» با نادیده‌گرفتن تابوها و تلاش برای تغییر سرنوشت خود، در نهایت تصمیم به فرار از روستا و رساندن خود به مدینهٔ فاضلهٔ تخیلی خود، «شهر الجزایر» می‌گیرد و در روز جمعه که روستا تقریباً خالی از سکنه می‌شود، سعی می‌کند تا خود را به ایستگاه راه آهن برساند:

«وكانتِ المحطّةُ فی مُنخفضٍ مِن الأرضِ، فَبمجردِ أن يبتعدَ المرءُ قليلاً عَن دارِ ابنِ القاضي تبدو وكأنّها لا تبعدُ إلّا بثلاثةِ أو أربعةِ كيلومترات، بينما هِي في الحقيقة أبعدُ مِن ذلكَ، لأنّ الأرضَ الّتي تمرّ بها الطريقُ تكثرُ فيها الانخفاضاتُ و الارتفاعاتُ والشّعابُ مما يمدّ طولَ المسافةِ» (همان: ۱۸۲).

توصیفاتی که نویسنده از مسیر فرار ارائه می‌دهد، کاملاً هدفمند و رمزگونه، دشواری‌ها و سراب‌های موجود در مسیر رسیدن به راه‌آهن (که در رمان معاصر نماد پیشرفت و مدرنیته است) را آشکار می‌سازد. ایستگاه در سراشیبی قرار دارد، برآورد طول مسیر دشوار است و پستی و بلندی‌های بسیاری در راه رسیدن به آن وجود دارد. این دشواری‌ها و عدم آگاهیِ «نفيسة» از مسیرهای منتهی به ایستگاه، باعث می‌شود که وی راه را گم کند.

قهرمان داستان در اجرای نقشهٔ خود شکست می‌خورد ولی توسط «رابح» –جوان پاک و فعالی که برخلاف سایر جوانان روستا وقت خود را به بطالت در قهوه‌خانه و مانند آن سپری نمی‌کند و به جمع کردن هیزم مشغول است– نجات می‌یابد. پایان داستان با وزیدن باد جنوبی همراه است و سرنوشت قهرمان داستان و دیگر شخصیت‌ها در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. سرانجامِ داستان حاوی چند نکته است؛ اول آنکه پشت‌پازدن به تمام سنت و فرهنگ گذشته از نظر نویسندهٔ داستان (با شکست قهرمان داستان)، مردود است؛ از طرف دیگر نجات «نفيسة» توسط جوانی با ویژگی‌های ذکرشده نشان می‌دهد هنوز روزنهٔ امیدی به نجات جامعه از عواقب شرایط موجود

وجود دارد و نویسنده با مبهم‌گذاشتن پایان داستان، به ابهام در آیندهٔ کشور الجزایر با وجود شرایط دشوار اشاره می‌کند. همچنین نجات دختر جوان توسط جوانی دیگر که پاک و بی‌آلایش است و «نفیسة» را با آموزه‌های خود از درمان‌های سنتی روستا نجات داده، اشاره به راه‌حلی است که بن هدوقه برای برون‌رفت از وضع موجود پیشنهاد می‌کند. وی تکیه بر نسل کارآمد الجزایر و بهره‌گیری از آموزه ها و سنت‌های ایده آل و به‌دور از هر گونه جهل و نادانی را به عنوان راه‌حل برون‌رفت از شرایط خطیر جامعه الجزایر معرفی می‌نماید.

نتیجه‌گیری

مجموعهٔ آداب و رسوم، عقاید، باورها، عادت‌ها، افسانه‌ها و حکایت‌ها، فرهنگ عامیانهٔ یک جامعه را شکل می‌دهند. تابو و خرافه از جمله باورهای یک ملت و مجموعه‌ای انسانی محسوب می‌شوند که عواملی مانند تلاش برای کشف جهان، جهل، ترس از ناشناخته‌ها و درک نادرست از روابط علی و معلولی، در پیدایش آنها سهیم هستند. «بن هدوقة» برای بیان ویژگی‌ها و شاخصه‌های جامعهٔ الجزایر، ایجاد ارتباط بین نسل جدید و قدیم و انتقال بسیاری از ارزش‌های اخلاقی به جوانان، مقایسهٔ الجزایر سنتی و متعلق به قرن‌های گذشته با الجزایر مدرن و امروزی و ترسیم بهتر چالش فکری نسل جوان و نسل گذشته الجزایر، همچون سایر ادیبان معاصر به ادبیات عامیانه روی‌آورده است. علاوه بر آن، حضور عناصر فرهنگ عامیانه، حقیقی‌بودن داستان و اتفاقات آن را باورپذیرتر نموده است.

«عبدالحمید بن هدوقة»، با درنظرداشتن شرایط، حوادث و وقایع کشور و با توجه به سیر تحول داستان، تابوهای متنوعی از جمله تابوهای جزاء، مکان، محدودیت‌های اجتماعی برای دختران و انحصار زن و جلوه‌های متعددی از خرافات همچون قراردادن ظروف سفالین روی قبرها به منظور سیراب‌کردن روح فرد از دست رفته، اعتقاد به پرخوری در مراسم عزای متوفی با هدف رساندن رحمت و ثواب بیشتر به وی، نسبت دادن بروز مشکلات و حوادث ناگوار به جن و ارواح و زبان‌نهادن دراویش بر داس‌های

گداخته برای مستجاب‌شدن دعای نزول باران را به‌تصویر کشیده است.

نویسنده علاوه بر ترسیم جلوه‌های متعدد ادبیات عامیانه، به نفوذ تفکر انقلابی در تمام شئونات زندگی جوان الجزایری اشاره می‌کند و عامداً بارها از واژه «انقلاب» و شورش بر علیه بسیاری از اعتقادات و باورهای سنتی استفاده کرده و چون ناقدی تیزبین، به نقد این سنت‌ها و جداساختن سره و ناسرهٔ آنها پرداخته و دیدگاه خود را نسبت به آنها و چالش موجود بین نسل‌های جدید و قدیم بیان داشته است. «بن هدوقة» با ردّ شورش علیه همه مظاهر سنت و فرهنگ گذشته، برخی تابوها و خرافه‌ها را به طور کلی مردود و برخی دیگر از جمله آداب و سنن نهفته در بطن تابوها و خرافه‌ها را می‌پذیرد و اصل گفتگو و واقع‌نگری را باعث ایجاد نوعی درک متقابل از سوی نسل‌های جوان و سنتی کشور معرفی می‌کند.

«عبدالحمید بن هدوقة» در طول رمان ضمن مقایسهٔ فضای فرهنگی روستا و تفکرات و فرهنگ حاکم بر شهر الجزایر، تفاوت و شکاف‌های عمیق بین دو فرهنگ را آشکار می‌سازد. حضور همزمان «نفیسة» و «عمه رحمت» در بسیاری از صحنه‌های رمان و مباحث مطرح‌شده بین آنها، به نویسنده در ایجاد دو قطبی سنت و مدرنیته یاری رسانده‌است. در این رمان، روستا نماد الجزایر سنتی و متعلق به قرن‌های گذشته است که تفکرات قدیمی و برداشت‌های سطحی از دین در آن حکم‌فرما می‌باشد و تابوها و خرافه‌های بسیاری در آن رواج دارد. در مقابل، فضای شهر متأثر از فرهنگ غرب است که مظاهر دین در آن کمرنگ شده و زنان از قید تابوهایی که برخی منشأ دینی و برخی دیگر ریشه در سنت دارند، رهاشده و روابط آزاد اجتماعی در میان زنان رواج دارد. دین و اعمال مربوط به آن و فهم مردمان الجزایر از دین در رمان «ریح الجنوب» انعکاس‌یافته و این امر خواننده را با آنچه به نام دین در جامعهٔ الجزایر رواج دارد و میزان خرافات و باورهای عامیانه که وارد دین شده‌اند، آشنا می‌سازد. استفادهٔ هنری و دقیق «بن هدوقه» از باورهای رایج در روستا در جهت آشکارسازی نقاط ضعف و قوت الجزایر دههٔ هفتاد، نشان از موفقیت وی در به‌کارگیری ظرفیت میراث فرهنگی کشور در نقد چالش‌های اجتماعی دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. زبان بخشی از ساکنان جزایر واقع در اقیانوس آرام.

۲. مراسمی برای بزرگداشت شخص مرحوم که در آن علاوه بر قرائت قرآن، از میهمانان با صرف غـذا پذیرایی می‌شود. (بن هدوقه، ۲۰۰۸م: ۱۳۵)

۳. نوعی مراسم اسلامی – صوفی که حاضران به صورت گروهی و با رهبری شیخی عارف، در جهـت رسیدن به لحظه «صفا» به انجام اعمالی خاص اقدام می‌کنند.

منابع و مآخذ

– دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۲)، **لغت‌نامه دهخدا**، تهران: موسسه لغتنامه دهخدا.

– ستاری، جلال، (۱۳۸۱)، **زمینهٔ فرهنگ مردم**، تهران: ویراستار.

– شعربافیان، حمیدرضا، (۱۳۸۲)، «باورهای عامیانه در ایران به گزارش سیاحان غربی»، مشهد، محقق.

– فروید، زیگموند، (بی‌تا)، **توتم و تابو**، ترجمه: محمـدعلی خنجـی، تهـران: کتابخانـه طهـوری؛ نشـر الکترونیکی.

– یثربی، سید یحیی، (۱۳۹۳)، **فلسفه خرافات**، تهران: انتشارات امیر کبیر.

– بدران، ابراهیم و سلوي الخماش، (۱۹۸۸م)، **دراسات في العقلية العربية**، ط۲، بیروت: دار الحقیقة

– بن هدوقه، عبدالحمید،(۲۰۰۸م)، **الأعمال الروائية الكاملة**، ط۱، الجزایر: الفضاء الحُرّ.

– دوغان، أحمد، (۱۹۹٦م)، **الأدب الجزائری الحديث**، ط۱، دمشق: اتّحاد الكتاب العرب

– الماسی، نجادعلی و بهنام حبیبی، (۱۳۸۵)، «بررسی مفهوم، جایگاه و نمادهای حقوق فولکلور»، **نامـه مفید**، دوره ۱۲، شماره ۵۸: ۳–۲۲.

– جهانشاهی افشار، علی و محمدحسن شمس الدینی مطلق، (۱۳۹۳)، «ریشه‌هـای خرافـات و کـارکرد آنها در فرهنگ مردم؛ مورد مطالعه: باورهای مردم کرمان»، **دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیـات عامـه**، سـال دوم، شماره۳: ۷۵–۴۹.

– صرفی، محمدرضا، (۱۳۸۳ش)، «بازتاب باورهای خرافی در مثنوی»، **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، کرمان، شماره ۱۵: صص۱۰۳–۱۳۰.

– قانونی، حمیدرضا و پروین غلامحسـینی، (۱۳۹۶ش)، «ادبیـات عامـه (ضـرب المثلهـا و کنایـات) و بازتاب آن در رمان‌های آل احمد»، **مطالعات زبانی و بلاغی**، سال۸، شماره ۱۵: صص۱۴۰–۱۱۷.

– محجوب، فرشته،(۱۳۹۵ش)، «تابو درترجمه ادبیات کودکان»، **کنگره بین المللی زبان و ادبیـات**، تربـت حیدریـه: دانشـگاه تربت حیدریه: https://www.civilica.com/Paper-LPMCONF01-LPMCONF01_0540.html

- یعقوبی، پارسا، (۱۳۸۶ش)، «آشنایی با تابوشکنی و سیر آن در ادبیات کلاسیک»، **مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کردستان**، شماره ۱۸۳، دوره ۵۸: صص۱۱۶-۹۹.

- بوسماحة، عبدالحمید،(۱۹۹۸م)، «الموروث الشعبی فی روایات عبدالحمید بن هدوقه»، **مجله اللغة و الأدب**،دانشگاه الجزایر، شماره ۱۳: ۱۸۹-۲۱۰

- بیومی، خالد،(۲۰۱۸م)، «توظیف التراث في الروایة العربیة المعاصرة»، www.masress.com، ۲۳/۰۸/۲۰۱۸.

- حمدان حمدان، عبدالرحیم،(۲۰۱۰م)، «التقنیات الفنیة في ثلاثیة «بکاء العزیزة»، **دیوان العرب**:۲۲/۰۷/۲۰۱۹

- زکور، محمد، «توظیف التراث فی نماذج من روایات بن هدوقه»، الجزایر الجامعة عنابه: http://www.benhedouga.com، 20/08/2018

- قاسمی، جمشید، (۱۳۹۸ش)، «الإستعارة الأساسیة ووظیفتها في روایة "ریح الجنوب"»، **مجله الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة و آدابها**، شماره ۱۵: ۸۰-۶۱.

- الربیحات، عمر احمد، (۲۰۰۹م)، «**الأثر التوراتي في شعر محمود درویش**»، رسالة الماجستیر في الأدب، اردن: جامعة مؤتة.

- عبدالوهاب، تیاییبة،(بی‌تا)، «**توظیف التراث فی مسرح سعد الله ونوس**»، مذکرة لنیل درجة الماجستیر، جامعة الجاح لخضر، باتنة: کلیة الأداب و العلوم الإنسانیة.

- العربی، مریم، (۲۰۱۷م)، «**عبدالحمید بن هدوقه و البعد الاجتماعی –ریح الجنوب أنموذجا**»، الجزایر: جامعة ابوبکر بلقاید.

الموروث الشعبي في رواية ريح الجنوب (تابو وخرافة نموذجاً)

جمشيد قاسمی[1]
فاطمه قادری[2]
رضا افخمی عقدا[3]
محمدعلی سلمانی مروست[4]

الملخص

إنّ التراث الشَّعبي هو الثَّقافة و الحكمة القوميّة المنطوية على الشئون الملحوظة وغيرالملحوظة بكلّ ما تحمل في طياتها من المعتقدات والآداب والسنن والحكمة وتكنولوجيا والطبابة العامة. ويعتبر التابو والخرافة كنظائره –المثل والحكمة والاسطورة وغيرها– مظهرين من التّراث الشَّعبي، يؤثّر افرازهما على قلوب المستمعين ونفوسهم. الأديب الجزائري عبدالحميد بن هدوقة في رواية "ريح الجنوب"، –كمعظم آثاره– يتطرق إلى تصوير شتى مظاهر الموروث الشَّعبي عامة والتابو والخرافة خاصّة. من خلال عمليَّة البحث عن المواضع الَّتي تجلت فيها عناصر التابو والخرافه وعن أهداف الكاتب من توظيفه لها، ظهر لنا أن الكاتب عالج قضية الصراع بين مختلف الأجيال وبمراجعتها أحياناً من خلال تطرقه إلى القضايا الشعبية القروية وتركيزها على وصف الجزائر التقليدية المنتمية إلى القرون الماضية ومقارنتها بالجزائر الحديثة المتجدّدة. والرَّواية هذه طافحة بكثير من مكونات التابو المتجلية في تابوات: «العقوبة» و«المكان» و«استئثار أو احتكار المرأة» و«قيود الفتاة الاجتماعية» كما أنّها زاخرة بمكونات الخرافة الموضحّة في: «وضع الأواني الفخارية على القبور بغية شرب روح المتوفى مما يجتمع فيها من ماء المطر وايساع الرّحمة عليه»، «النهم في الأكل في مراسيم الفدوة معتقداً بأنَّه يضاعف الثَّواب والأجر ويوسع الرَّحمة علي روح المرحوم» و«لحس الدراويش المناجل المتوهجة بغية استجابة الدُّعاء لنزول المطر في مراسيم الحضرة». والملفت للإنتباه هو أنّ الكاتب يستعرض الصراعات منتبها بالظروف الراهنة المسيطرة على البلاد وتطور الأحداث في الرواية.

الكلمات الرئيسة: الموروث الشعبي، التابو، الخرافة، عبدالحميد بن هدوقة، ريح الجنوب.

١–طالب دكتوراة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد.
٢– الاستاذ المشارک في فرع اللغة العربية بجامعة يزد
٣– الاستاذ المشارک في فرع اللغة العربية بجامعة يزد
٤– الاستاذ المشارک في فرع اللغة العربية بجامعة يزد

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

The mission of folk beliefs in the novel *Rih al Djanoub*: A focus on taboos and superstitions

Jamshid Ghasemi, Ph.D. Student of Arabic language and literature, Yazd University
[1]Fatemeh Ghaderi, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Yazd University
Reza Afkhami Aghda, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Yazd University
Mohammad ali Salmani Marvast, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Yazd University

Received: 25-02-2019 Accepted: 21-01-2020

Abstract

The folk culture denotes the aboriginal culture and knowledge covering tangible and intangible entities such as literary and artistic products, beliefs and customs, science and technology, and the common practices. Taboos and superstitions are the manifestations of popular beliefs, whose reflection on literary texts, similar to proverbs, anecdotes and myths, has a profound effect on the hearts and minds of the masses. The Algerian author Abdelhamid Ben Hadduga, the author of Rih al-janoub, has portrayed the numerous manifestations of popular culture in this novel, as in other literary works by this author. While examining the purposes and themes in which taboo and superstition are employed by Ben Hadduga, this research is built on a descriptive-analytical and critical approach to find out Ben Hadduga's goal in addressing social, economic, and social characteristics as well as describing the traditional and modern Algeria. His work presents a better portrayal of the intellectual challenges of the younger and older generations and occasionally criticizes the traditions. He depicts these traditions in a wide range of taboos and superstitions by considering the circumstances of the time, events, and the evolution of the story. Punishment, place, monopoly of women, and the restricted social interactions of girls are the examples of taboos. Moreover, a few clear examples of superstitions in the Rih al-janoub novel include placing earthenware on graves to water souls of the dead, overeating at funerals to bestow more mercy upon the deceased, attributing problems and adversities to fairies and spirits, and putting the tongue on red hot sickles by dervishes to pray for rain.

Keywords: Folklore, Taboo, Superstitions, Abdelhamid Ben Hadduga, Rih al Djanoub.

1- Corresponding Author Email: ghaderi_m@yazd.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

کارکرد ساختار ادبی و اجتماعی رمان «فئران أمي حصة» اثر السنعوسی در بازتاب درونمایه فرقه‌گرایی

بتول باقرپور ولاشانی[۱]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عرب، دانشگاه الزهرا تهران
انسیه خزعلی، استاد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه الزهرا تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

رمان اجتماعی به دلیل ترسیم واقع‌گرایانهٔ مسائل، قادر به بازتاب واقعیت‌های جامعه است. رمان «فئران أمي حصة» نوشتهٔ سعود السنعوسی، به نحوی واقع‌گرایانه مسائل اجتماعی کویت را نشان می دهد. فرقه‌گرایی در این رمان محور اصلی حوادث داستان است. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، ساختار اجتماعی و ادبی رمان و نقش هریک را در بازتاب واقعیت‌های جامعه بررسی می‌کند. ساختار اجتماعی رمان از گروه‌های اجتماعی مختلف تشکیل‌شده و نوع تعامل آنها منجر به بروز رفتارهایی فرقه‌گرایانه از توهین و استهزا تا درگیری و خشونت شده‌است. علل این رفتارها را می‌توان در فهم نادرست عقاید یکدیگر، پرداختن به خرافات و الگوپذیری کورکورانه دانست. احترام متقابل و پذیرش دیگری، روی-آوردن به اسلام راستین، پرهیز از افراطی‌گری و میهن‌پرستی راهکارهایی برای کاهش این مشکل است. ساختار ادبی رمان بخاطر روایت بی‌طرفانه، استفاده از زوایای دید مختلف، بهره‌گیری از راوی کودک و روابط بینامتنی به پرورش درونمایه و انعکاس مناسب آن کمک کرده است.

کلید واژه‌ها: نقد رمان، فرقه گرایی، سعود السنعوسي ، فئران أمي حصة.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ba.bagherpour@alzahra.ac.ir

مقدمه

رمان اجتماعی به دلیل شیوهٔ خاصی که برای نمایش زندگی برمی‌گزیند، می‌تواند دنیایی شبیه به دنیای بیرونی با شخصیت‌هایی شبه واقعی بیافریند. از این‌روست که این نوع رمان «گاه رمان واقع‌گرا نامیده می‌شود» (بوعزة، ۲۰۱۰: ۲۴). رمان واقع‌گرا رمانی است که در آن، ساختار اجتماعی، ارزش‌های حاکم بر این ساختار و دغدغه‌های شخصیت‌ها، با واقعیت‌های جامعه‌ای که این رمان در دل آن روییده، شباهت دارد. «ایان وات»[1] در مقالهٔ «طلوع رمان» به صراحت معتقد است که این‌گونهٔ ادبی صریح‌تر از هر نوع ادبی دیگری می‌تواند با واقعیتی که از آن تقلید شده، همخوانی داشته باشد (وات، ۱۳۷۴: ۱۵).

جامعه‌شناسان ادبیات همواره بر اصل ارتباط میان ادبیات و جامعه تاکید ورزیده‌اند. برخی مانند «لوسین گلدمن[2]» بررسی یک اثر ادبی را، تنها با تکیه بر ساختار متن و بدون توجه به ساختار فکری و اجتماعی فراتر از آن، بی‌فایده می‌دانند. گلدمن معتقد است: برای درک کامل یک اثر، باید به عناصر سازندهٔ آن، باتوجه به سیاق کلی متن و ساختار اجتماعی آن، همزمان توجه داشت (برکات و الآخرون، ۲۰۰۴: ۷۸). رمان اجتماعی به عنوان گونه‌ای از ادبیات واقع‌گرا، بیش از دیگر گونه‌ها تجلی‌گاه این اصل است. او پیوند میان کالبد رمان و ساختار اجتماعی جامعه‌ای که آن را تولید می‌کند را پیوندی مستقیم و بدون میانجی می‌داند (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۸).

ساختار اجتماعی متفاوت در جوامع مختلف، باعث می‌شود رمان‌های اجتماعی به بازتاب واقعیت‌ها و مسائل اجتماعی خاص جامعهٔ توصیفی خود بپردازند. «فرقه‌گرایی» واقعیتی اجتماعی است که به‌ویژه در سال‌های اخیر در کشورهای اسلامی گسترش قابل‌توجهی یافته است. فرقه «به هرگونه انشعاب گروهی از دین اصلی و رایج اطلاق می‌شود که مبدع یا بازآفرین ارزش‌های معنوی و اعتقادی جدیدی باشد» (حاجیانی، ۱۳۸۳: ۲۳۵). این گروه، سلوکی فراتر از روال عادی و گاه رفتارهایی نابهنجار و خارج از عرف دارند (*همان*: ۲۳۶). این مساله در جوامع اسلامی متشکل از گروه‌های فکری متعدد و مختلف مانند عراق، سوریه، بحرین، و کویت، بیشتر به چشم می‌خورد و ناگزیر در ادبیات این کشورها به ویژه در رمان های اجتماعی، بازتاب می‌یابد.

«فئران أمي حصة» رمانی است که به شیوهٔ واقع‌گرایانه، توسط «سعود السنعوسي» نویسندهٔ کویتی نوشته و در سال ۲۰۱۵ منتشرشده‌است. در این رمان مسألهٔ «فرقه‌گرایی»، به عنوان مهم‌ترین مسألهٔ سرزمین‌های اسلامی و به ویژه عربی، مطرح شده است. از سویی دیگر، نمود و بروز واقعی این مسأله در سال‌های اخیر در منطقهٔ خاورمیانه، بر اهمیت بررسی آن می‌افزاید.

به طور کلی حوادث این رمان به دو دسته تقسیم می‌شود؛ بخش اول حوادثی است که در گذشته رخ داده‌است؛ این رخدادها از سال ۱۹۸۰ با جنگ ایران و عراق آغاز شده و با اشغال کویت و حملهٔ آمریکا به عراق در سال ۲۰۰۳ ادامه می‌یابد. این حوادث با عنوان «ارث النّار» و در چهار قسمت با عناوین: شَرَر (خشم)، لظی (زبانه آتش)، جمر (اخگر) و رماد (خاکستر) روایت و هر قسمت یک «فأر» نامیده می شود.

حوادث بخش دوم دربرگیرندهٔ رخدادهایی است که در یک روز از سال ۲۰۲۰ اتفاق می‌افتد و در حوادث گذشته ریشه دارد. نویسنده با روایت حوادث گذشته، از تاثیر آن بر جامعه و شیوهٔ تعامل گروه‌های اجتماعی با آن، که به شکل‌گیری «فرقه‌گرایی» در سرزمین‌های اسلامی و عربی منجر می‌شود، پرده برداشته و نسبت به عواقب شومی که در آینده دامنگیر منطقه می‌گردد، هشدار می‌دهد.

ارتباط رمان با جامعهٔ واقعی و بازتاب آن، اهمیت درونمایهٔ اصلی رمان، و برخورداری آن از ساختار ادبی محکم، پژوهشگران را برآن‌داشت تا با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، ساختار اجتماعی و نقش و کارکرد عوامل اجتماعی در پرورش «فرقه‌گرایی» در این رمان را بررسی کنند. افزون بر این، شگردهای روایت‌پردازی و ادبی به کاررفته در این رمان برای خلق درونمایهٔ اصلی، بر ارزش ادبی آن می‌افزاید. بنابراین تلاش می‌شود علاوه بر ساختار اجتماعی و کارکرد آن، نقش ساختار ادبی در آفرینش مضمون و محتوای رمان نیز، مورد کنکاش قرار گیرد.

اهداف پژوهش

- بررسی ساختار اجتماعی رمان و نقش آن در پرورش درونمایهٔ فرقه‌گرایی.

- بررسی علل و عوامل ایجاد فرقه‌گرایی در جامعهٔ رمان.
- دست‌یابی به راهکارهای موردنظر رمان در مقابله با پدیدهٔ اجتماعی فرقه‌گرایی.
- بررسی ساختار ادبی رمان با تکیه بر مهم‌ترین شگردهای به کاررفته در بازنمایی درون‌مایهٔ رمان.

سؤالات پژوهش

– ساختار اجتماعی و ادبی رمان فئران أمی حصة چگونه به توصیف مفهوم فرقه‌گرایی می‌پردازد؟

– راهکارهای رمان برای مبارزه با فرقه‌گرایی چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

نقد جامعه شناختی رمان‌های فارسی بر مبنای پیوند میان ساختارهای اجتماعی و ادبی، محور پژوهش مریم عاملی رضایی با عنوان «الگوی پیشنهادی برای تطبیق نظریهٔ جامعه‌شناسی با ساختار ادبی–اجتماعی رمان فارسی» (۱۳۹۴) است که این مقاله در مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر، سال پنجم، شماره اول، به چاپ رسیده. الگوی پیشنهادی این مقاله بر کشف ارتباط میان ساختار ادبی و اجتماعی رمان با کشف درون‌مایه‌های تکرار شونده، تاکید دارد و الگوی ذکرشده تا حد زیادی در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است.

بیتا قنبری و امین دائی‌زاده جلودار در مقالهٔ «تطبیق نظریهٔ جامعه‌شناسی با ساختار ادبی–اجتماعی رمان‌های سیمین دانشور» (۱۳۹۵) که در مجلهٔ جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۹۴ منتشرشده، ویژگی‌های اجتماعی، کنش‌های معنادار، درون‌مایه‌های اجتماعی تکرارشونده، جایگاه اجتماعی نویسنده و تاثیر آن بر پیرنگ و شخصیت‌ها و ارتباط ساختار ادبی و اجتماعی رمان‌های دانشور را بررسی کرده‌اند.

افراط‌گرایی دینی به عنوان عامل زمینه‌ساز فرقه‌گرایی و تروریسم، در برخی از رمان‌های عربی نیز بررسی شده است. مجلهٔ «ذوات» در سال ۲۰۱۷ و در شمارهٔ ۳۸ خود

با عنوان «الرواية العربية في مواجهة التطرف و الارهاب»، برخی مقالات را منتشرنموده و این مساله را بررسی کرده‌است. «التطرف الديني في الرواية العربية المعاصرة: (رواية «يامريم» لسنان أنطون أنموذجاً)» از نجم عبدالله کاظم از آن جمله است. در رمان «یا مریم» موضوع مسیحیان عراق و مشکلاتی که برای آنها در سال ۲۰۰۳ به وجود آمده مطرح شده است.

تاکنون مسأله فرقه‌گرایی در رمان «فئران امي حصة» به صورت مستقل بررسی نشده، ولی برخی یادداشت‌ها دربارهٔ این رمان در روزنامه‌ها و سایت‌ها نوشته شده‌است؛ «فئران أمي حصة ..رواية السؤال عن محو الآخر» یاداشتی است از محمد عبدالشکور، که در تاریخ (۲/ ۶/ ۲۰۱۵) در روزنامهٔ «التحریر» منتشر شده‌است. در این یادداشت ضمن توضیح حوادث رمان و محتوای اجتماعی آن، بر محو دیگری به عنوان یکی از مظاهر فرقه‌گرایی، تاکید شده و به دیگر مظاهر، توجه خاصی نشده‌است. علاوه بر آن محو یا نابودی دیگری درونمایه‌ای کلی است و اگر به دقت به آن نگریسته شود، مشکل فرقه‌گرایی، بیشتر در رمان به چشم می‌خورد.

یادداشت دیگری نیز در این‌باره با عنوان: «سعود السنعوسی في "فئران امي خصة ... يقرع الخزان و يصرخ "احموا الناس من الطاعون"!» وجود دارد که در روزنامهٔ «الأيام» به تاریخ (۲۷ نیسان ۲۰۱۸) منتشرشده‌است. این یادداشت به معرفی اجمالی رمان پرداخته و به مشکل فرقه‌گرایی اشاره‌هایی می‌کند. در پژوهش حاضر سعی‌شده این مسأله به تفصیل بررسی و مظاهر و علل و ریشه‌های آن، با نگاهی ادبی و اجتماعی تحلیل گردد.

شیوهٔ پردازش ساختار اجتماعی رمان

شخصیت‌های یک رمان، افکار، عقاید، ویژگی‌های فرهنگی آنان، جایگاه اجتماعی هریک، عوامل موثر بر این جایگاه و نوع تعامل آنها، مهمترین نقش را در شکل‌دادن به ساختار اجتماعی آنها دارند. شخصیت‌های اصلی رمان «فئران أمی حصة» از دو خانواده با عقاید دینی متفاوت، یکی شیعه و دیگری سنی و از سه نسل متفاوت هستند؛ نسل پدران، پسران و نوادگان. «زینب» که شیعه‌ای عراقی است و «حصة» که سنی کویتی است

اجداد این دو خانواده‌اند که در همسایگی یکدیگر زندگی می‌کنند و هر دو، نماد قدرت و حکمت در خانواده خود هستند (عبدالشکور: ۲/۶/ ۲۰۱۵).

«عباس» پسر زینب و همسرش «فضیلة» و «صالح» پسر حصة و همسرش «عایشة» نمایندگان نسل پسران در این دو خانواده‌اند. «صادق» پسر عباس، خواهرش «حوراء»، «فهد» پسر صالح، عمه‌اش فوزیه و راوی رمان، نسل نوادگان را تشکیل می‌دهند. سایر شخصیت‌ها شامل همسایه‌های فلسطینی، مصری و دیگر ملیت‌ها است. تمام این شخصیت‌ها در یکی از مناطق کویت به نام «السُّرّة» زندگی می‌کنند؛ ولی پس از برپاشدن فتنه فرقه‌گرایی، هرکدام به منطقه دیگری نقل مکان می‌کنند. انتخاب شخصیت‌های اصلی داستان با مذاهب مختلف، زمینه را برای ترسیم تنش‌ها و درگیری‌های مذهبی فراهم‌کرده‌است. وجود شخصیت‌هایی از سایر ملیت‌ها نیز نویسنده را در توصیف و روایت تعصب‌های نژادی و کشمکش‌های عربی و عجمی یاری می‌رساند.

نوع حوادث تاریخی و مقاطع زمانی برگزیده‌شده، زمینه‌ساز اختلافات قومی و مذهبی در جامعهٔ رمان است. جنگ عراق و ایران و اختلاف‌نظر میان دو گروه شیعه که مخالف و گروه سنی که مؤید آن هستند، اشغال کویت به فرمان صدام و کمکی که در این‌راه از سوی برخی گروه‌های فلسطینی مقیم کویت صورت گرفت، حملهٔ آمریکا به عراق و اختلاف‌نظر بر سر آن، مسائلی هستند که زمینه‌ساز جدایی و تفرقه میان جامعه اسلامی و به‌ویژه عربی و نمودیافتن برخی رفتارهای فرقه‌گرایانه می‌شود.

نمودهای فرقه گرایی در جامعه توصیفی رمان

یکی از نقش‌ها و کارکردهای مهم دین، انسجام بخشی به جامعه است (جلالی‌مقدم،۱۳۷۹: ۴۳). وجود مذاهب مختلف در یک دین می‌تواند بیانگر تفاوت آراء و اندیشه‌ها باشد، ولی اصرار بر بزرگ‌نمایی اختلافات جزئی، درک نادرست گروه‌ها از عقاید یکدیگر، و توهین به عقاید یک مذهب از سوی معتقدین به دیگر مذاهب، نه تنها نقش اجتماعی

دین را در انسجام‌بخشی به جامعه سلب می‌کند، بلکه به شکاف اجتماعی و حتی بروز خشونت در جامعه دامن می‌زند.

نمودهای فرقه‌گرایی در «رمان فئران أمي حصة» تا قبل از اشغال کویت، در حد توهین یا استهزاء مقدسات یک مذهب از سوی دیگری بوده و منجر به درگیری‌های لفظی یا نزاع‌های شدید می‌شود؛ به عنوان مثال، اولین مشاجرهٔ راوی در حمایت از دوستش «صادق» زمانی روی‌داد که صادق هنگام دعوا، از روی تمسخر، نام یکی از مناطق کویت را از «عُمَريّة» به «عُمَيْريّة» تغییرداده و به همکلاسیش می‌گوید: «مَكانُكَ ليسَ في المدرسة، مكانُك في العُمَيريَّة في حَديقةِ الحَيَوان![۳]» (السنعوسي، ۲۰۱۵: ۲۷). پس از اتمام مشاجره و مراجعه به مشاور، مشخص می‌شود که علت اختلاف، تنها توهین به آن پسر نیست بلکه لفظ «عُمَيريّة» است که به صورت مُصغَّر بیان شده: «أجاب الصَبيُّ الضَخمُ مبرراً بأنّ صادق قامَ بِشَتمه اولاً، قال له مَكانُكَ ليسَ في المدرسة، مكانُك في العُمَيريَّة في حَديقةِ الحَيَوان! عاجَله الأخصّائي بِالسؤال، أهِذا كسرتَ ذِراعَه و أسقطتَ سنَّ صَديقه؟! لازَمَ الصبيُّ صُمتَه. ارتَفعَ صوتُ الاخِصّائي مُستنكراً: علشان حديقةِ الحيوانِ؟! أجابَ الصبيُّ مطأطئاً: "لأ" نظرَ إليه الأخِصّائيُ يَستَفهِمُه، أوضَحَ الصّبيُّ: "أستاذ دسوقي .. الحَديقةُ في منطقةِ العُمَريّة" نَوَّهَ إلى أنّ اسمَها ليسَ كَما يَلفظونها هُم استهزاءً؛ العُمَيريّة[۴]» (*همان*).

فرقه‌گرایی، روابط اجتماعی خانواده‌ها را هم تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. عباس و صالح با ازدواج فرزندانشان مخالفند. وقتی همسر عباس زمینه‌چینی می‌کند تا موضوع علاقهٔ فهد و حوراء را به شوهرش بگوید، او پاسخ می‌دهد: «يُزوّجُ ابنتَه كَلباً عَلَى أن يُزوّجُها لِولَدِ "صُوَيلِح"[۵]» (*همان*: ۳۳۹). پس از کشمکش بسیار، عباس توافق خود را مشروط به برگزاری مراسم عقد بر اساس مذهب آنها می‌کند و صالح در مقابل، مخالفت می‌کند. فهد و حوراء به این نتیجه می‌رسند که مراسم، بر اساس مذهب هیچ کدام نباشد.

تعمد شخصیت‌ها به کشمکش، لجاجت و تعصب، نمود دیگری از گرایش به فرقه‌گرایی در جامعه است. نمونه‌ای از این لجاجت‌ها زمانی رخ می‌دهد که اولین فرزند فهد و حوراء از دنیا می‌رود، هر دو خانواده داغدارند، ولی در اوج اندوه، بر سر مکان دفن کودک مشاجره می‌کنند. هر یک می‌خواهد کودک در قبرستان آنها دفن شود؛ گویی

یک قبرستان به بهشت و دیگری به جهنم ختم می‌شود! سرانجام «فهد» به تنهایی جسد کودک را برداشته و دور از چشم همه او را به خاک می‌سپارد. وقتی از او می‌پرسند کجا دفنش کردی؟ می گوید: «فِي التُّرابِ[۶]» (*همان*: ۳۶۲).

پس از اشغال کویت، مسائل سیاسی بیش از مسائل مذهبی میان امت عربی تفرقه می‌افکند. فلسطینی‌ها از جامعهٔ کویت رانده می‌شوند و آنها هم که مانده‌اند، خود را لبنانی معرفی می‌کنند: «غادَرَ مئاتُ الآلافِ مِن الفِلسطِينيين مُخلِفينَ وَراءَهم بِضعَ عائلات نالَت مِن حُسنِ الحظِ أو سُوئه فُرصةً لِلبَقاءِ مع واقعٍ جَديدٍ يُكفّلُ لَهِم تَلافِي مَصيرٍ غيرِ آمنٍ: نَحنُ مِن لُبنان[۷]» (*همان*: ۲۵۹) و جای یمنی‌ها را هندی‌ها می گیرند. پخش سریال‌هایی که بازیگران عراقی دارد ممنوع می‌شود، «بی بی زینب» دیگر نمی‌تواند به ترانه‌های عراقی گوش دهد و لهجهٔ عراقی او، نوه‌اش را نزد دوستانش شرمسار می‌کند. نام «بصره» از ترانه‌های عامیانه رخت بربسته تا واژهٔ هم‌وزن آن، «چَبرَة» جایش را بگیرد. بچه‌های کوچه و خیابان هنگام مشاجره همدیگر را با کلمهٔ «عراقي» دشنام می‌دهند: «سُبّة جَديدة يَتداوَلُها صِبيَةُ الشارعِ فيما بَينَهُم: "يا عراقي!"[۸]» (*همان*: ۲۶۰) و اینگونه، بخشی از جامعهٔ عربی، برخی از هم‌نژادان و هم‌زبانان خود را از سر کینه نادیده می‌انگارند. جنگ به بازی‌های کودکان نیز رحم نمی‌کند؛ فهد، صادق، حوراء و راوی در بازی پلی استیشن با هلیکوپترهای آمریکایی به سربازان عراقی شلیک می کنند و تعداد کشتگان را با شوق می شمارند: «يَتَغَيّرُ الرقمُ أعلَى الشَاشَةِ يُسَجّلُ عددَ القَتلَى، في حين ننتظرُ، أنا و فهد، مِقبضَ التَّحكّمَ يَنتَقلُ إلينا[۹]» (*همان*: ۲۷۸).

علل و ریشه‌های فرقه‌گرایی

نویسندهٔ رمان در کنار شرح و توصیف رفتارهای فرقه‌گرایانه در جامعهٔ عربی از توجه به برخی علل و عوامل ایجاد این رفتارها غفلت نورزیده و سعی کرده با فراهم‌کردن زمینه‌های لازم، به طور ضمنی، برخی از این علل را به تصویر کشد.

فهم نادرست گروه‌های مذهبی از عقاید یکدیگر، از دلایل مهمی است که زمینه‌ساز ایجاد رفتارهای فرقه‌گرایانه در جامعه می‌شود. در یکی از صحنه‌ها، فهد، صادق و راوی

برای تماشای فیلم در سینما هستند. اسامی بازیگران بر پرده ظاهر می‌شود و فهد نام‌ها را یکی یکی می‌خواند، در این میان یکی را «حسین عبدالرضا» می‌نامد، در حالی‌که صادق او را «عبدالحسین عبدالرضا» می‌خواند. فهد اصرار می‌کند که نام رایج این هنرمند همان است که او گفته:

«طالَ سِجالُهما، يَستَميتُ واحدُهما يَقنَعُ الآخَرَ حسين. لأ عبدالحسين. يُصِرّ فَهَد عَلَى أنّنا نَعبُدُ اللهَ وَحدَه، وأنّ إلحاقَ كَلمةِ عبد لِغَيرِ اللهِ حَرامٌ و كَفرٌ. يَنفَعِلُ صادق: "عَبدٌ يعني خادمٌ.. و عبدُالحسين يعنى خادمه.. يا حِمار!" "لا تسبّ إنتَ الحِمار!" "لا أنت!"[۱۰]» (السنعوسی، ۲۰۱۵: ۲۷۲).

در این مناقشه هیچکدام از دو طرف سعی در درک عقاید دیگری ندارد. تنها می‌خواهند عقیده خود را تحمیل کنند و نتیجه چیزی جز مشاجره و فحاشی نیست. این حادثه نمونه‌ای کوچک، اما نماد این‌گونه رفتارها در جامعه‌ای بزرگتر است که قطعاً نتیجهٔ آن خشونت‌هایی هولناک خواهد بود.

پرداختن به حواشی و دورشدن از مسائل اصلی دین، از دیگر ریشه‌های فرقه‌گرایی در جامعهٔ رمان است؛ آنجا که راوی برخی عقاید رایج در جامعه را دربارهٔ شیطان بیان می‌کند: «إن أنا أهملتُ قصّ أظفاري سَكَنَ تَحتَها، يأكل من طبقي إن نَسيتُ ذكرَ الله على المائدةِ يدخلُ معي أي مكانٍ أدخُلُه بِقَدَمِي اليُسرى، يَستقبلُني الحَمّامَ إن دَخَلتُ بقَدَمِي اليُمنى يَنسَلُّ مَعَ الهَواءِ إلى باطِني إن تَثاءَبتُ دُون أن أحجبُ فمي بِكَفّي[۱۱]» (*همان*: ۴۰). سپس با قدری تأمل از کار خود پشیمان شده و با خود می‌گوید:«كنتُ أحتاطُ في كُلِّ شيء عَدا فِعله الأخيرِ[۱۲]» (*همان*). این درحالی است که طبق آیهٔ شریفهٔ قرآن کریم: ﴿قُلْ لِعِبادي يَقولوا التي هي أحسَنُ إنَّ الشيطانَ يَنزَغُ بَينَهُم إنَّ الشيطانَ كانَ للانسانِ عَدوّاً مُبيناً﴾[۱۳] (اسراء/ ۵۳)، یکی از شرارت‌های شیطان، ایجاد فتنه و فساد میان انسان‌هاست، اما در اینجا تمامی نقش‌های خرافی و اسطوره‌ای شیطان از نقشی که دین برایش تعیین کرده، پررنگ‌تر و با اهمیت‌تر تلقی می‌شود تا نقش اصلی او در فتنه‌افکنی میان امت اسلامی.

نسل پدران (صالح و عباس)، در این رمان همواره در حال نزاع و درگیری به نام مذهب هستند و نقش مهمی را در انتقال رفتارهای فرقه‌گرایانه به فرزندان خود ایفا

می‌کنند. لجاجت‌ها و کشمکش‌های آنان باعث شده، پسران به تقلید از پدران خود به کشمکش روی آوردند. راوی نمونه‌ای از این مجادلات بی‌فایده را چنین توصیف می‌کند: زمانی که آنها می‌خواهند برای خرید مایع ضد عفونی‌کنندهٔ لنز به عینک‌فروشی حسن بروند فهد می پرسد: «لِيش النَظّاراتِيُ حسن؟ لِيش مُو عُمَر إيغالُ عَمّي صالح في كُرهِه لجارِه صَوَّرَ لِفَهَد أنَّه، بِالضَّرورةِ، يَجِبُ أن يَكرَهَ ما يحبُه الجارُ[۱۴]» (السنعوسي، ۲۰۱۵: ۱۲۵).

راهکار رمان برای حل مشکل فرقه‌گرایی

میهن‌پرستی یکی از عواملی است که می‌تواند در برخی شرایط از دامنهٔ فرقه‌گرایی بکاهد؛ مثلاً در زمان اشغال کویت هنگامی که همه دیدند وطنشان از دست‌رفته، به طور موقت، اختلافات خود را کنار گذاشته و با هم برای آزادسازی میهن خود فداکاری کردند. راوی در این‌باره به خود گوشزد می‌کند: «لاتنسُى أنَّ البعضَ ضَحَّى بِحَياته مِن أجلِ وطنِه. لا تنسَى أنّنا نَسينا كُلَّ خِلافاتِنا و اختِلافاتِنا مِن أجلِ بِلادِنا. لا تنسَى أنّك لا تساوي شيئاً مِن دُون وَطَنِك[۱۵]» (السنعوسي، ۲۰۱۵: ۲۷۷):

راه حل دیگر رمان برای کاهش بحران فرقه‌گرایی، توجه به اسلام راستین است؛ راوی در کودکی در حمایت از دوستش صادق، بدون اطلاع از علت درگیری آنها، پایش به دعوا کشیده می شود، مورد ضرب و شتم قرار می گیرد و دندانش می‌شکند. پس از آگاهی از علت اصلی مشاجره، تصورات کودکانهٔ خود را از درگیری مذاهب چنین توصیف می کند: «حسبتُ أنّ كِلتَا الطائفَتَينِ لا تنتَمي إلى الإسلامِ كَبِرتُ، و فَهِمتُ عكسَ ذلِك. كَبِرتُ أكثَر و مع ظَهورِ المتطَرِّفينَ، هنا و هناك. أصبَحتُ أشُكّ في ذلك[۱۶]» (*همان*، ۳۹).

گاهی با قبول و پذیرش اختلافات می‌توان نوعی همزیستی مسالمت‌آمیز با مخالفان داشت، برای این کار باید به تفاوت‌ها در حد تفاوت نگریست، نه بیشتر. همین امر باعث شد «فهد» و «حوراء» بتوانند ازدواج کرده و با وجود فشارهای دو خانواده و تلاش‌های آنها برای تحمیل عقاید خود به آن دو، در کنار هم زندگی مسالمت‌آمیزی داشته باشند.

منش و رفتار «حصة» و «زینب» با یکدیگر و احترامی که آن دو با وجود همهٔ اختلافات، برای یکدیگر قائلند، از نمونه‌هایی است که نویسنده به کمک آن، راه‌حل خود را تقویت می‌کند. در صحنه‌ای از رمان که در ماه رمضان رخ می‌دهد، این دو زن با هم روبرو می‌شوند؛ راوی و فهد شاهد صحنه هستند: «تجرُّ أمي حصةُ خطواتِها نحوَ البابِ تستقبلُ أمي زينبُ تُقبّل جبينَها كما لم تفعل قط. نَستغرِبُ هذا القَدرِ مِن الاحتِرامِ للجارةِ[۱۷]» (*همان*: ۱۱۶).

راوی گفت و شنود سراسر محبت آنها را نقل می‌کند و حرف‌هایی که میان آن دو ردو بدل می شود، از غذا گرفته تا جلساتی که برای نوشیدن چای به پارک جمال عبدالناصر می روند، از اخبار انفجار تا جنگ ایران و عراق را تعریف می‌کند. راوی با شیطنتی کودکانه از زینب می پرسد: شما طرفدار کدام هستی ایران یا عراق؟ «حصة» و «زینب» هر دو به او نگاه می‌کنند. حصة می‌گوید: «هَذِي حَربٌ، اللهِ يُجيرُنا، ما هِي مُباراةُ كُرةِ قَدَمٍ يا خِبِل![۱۸]» و زینب در جواب او می گوید: «آه مِن بَطني آه مِن ظَهري[۱۹]» (*همان*: ۱۱۷). او هر دو کشور را از خود می‌داند؛ یکی برایش دل و دیگری پشت و پناه است. این گفتگو نمونهٔ بسیار خوبی از یک زندگی مسالمت‌آمیز و احترام متقابلی است که می‌تواند میان مسلمانان با همهٔ احتلافات، وجود داشته باشد. پاسخ زینب سرشار از حکمت و احساس مسئولیت نسبت به سرزمین اسلامی است. او نمی‌خواهد هیچ جای این سرزمین جنگ و خونریزی باشد، هر دو را دوست دارد و برای هر دو افسوس می‌خورد.

شیوه پردازش ساختار ادبی رمان

حوادث و رخدادها و ساختار مفهومی یک متن، اگر با شکل و ساختار ظاهری آن همراه و هماهنگ باشد، نتیجهٔ آن اثری است که هنرمندانه مفهوم موردنظر را به مخاطبان عرضه می‌کند. زیرا «هر قدر اثری موفق‌تر باشد، مفهوم [موردنظر نویسنده] همهٔ وجوه آن را دربرمی‌گیرد و شکل و روح به آن می‌بخشد» (هلپرین، ۱۳۷۴: ۷۶). در

این بخش، مهم‌ترین نکات مربوط به ساختار ادبی، که در انتقال درون‌مایهٔ فرقه‌گرایی کمک کرده، بررسی و تحلیل می‌شود.

چند صدایی

یکی از ویژگی‌های مهم متون گفتگومند[۲۰]، چند صدایی است و میان گفتگومندی و چندصدایی، رابطه‌ای متقابل وجود دارد. به عقیدهٔ باختین[۲۱]ماهیت رمان نیازمند افراد و شخصیت‌هایی است که هر یک با گفتمان ایدئولوژیک خویش و زبان خاص خود سخن بگویند (باختین،۱۳۸۴: ۴۲۹). بنابراین مهم‌ترین ویژگی رمان ها چند صدا وجود شخصیت‌های مستقلی است که هر کدام از موضع خود با دیگری سخن می‌گوید (التلاوي، ۲۰۰۰: ۵۰). به عبارت دیگر چند صدایی: «توزیع مساوی صداها در یک متن است. چنان‌که تمام صداها حق حضور داشته باشند. بدون اینکه یکی بر دیگری مسلط باشد» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹). این ویژگی باعث بازتاب افکار و عقاید مختلف و متضاد به صورت برابر و یکسان شده است و در نهایت «وحدت درونمایهٔ بخش‌های مختلف و متفاوت را به هم پیوند می‌زند» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۳۲).

نویسنده در پردازش ساختار اجتماعی رمان، به گروه‌های فکری و ملیت‌های مختلف موجود در جامعهٔ کویت، توجه کرده است. مسلمانان شیعه و سنی دو گروه فکری اصلی رمان هستند؛ در هر دو گروه عده‌ای به رفتارهای فرقه‌گرایانه روی آورده و در مقابل عده‌ای به مخالفت با آنها برمی‌خیزند. ملیت‌های مختلف، در جامعهٔ توصیفی رمان حضور داشته و به آنها فرصت ابراز عقیده و یا دفاع از خویش داده شده‌است. نوع راوی و بی‌طرفی او مانع از جانب‌داری از گروه خاصی شده و همهٔ گروه‌ها فرصتی برابر، برای ابراز عقیده دارند، پس همه صداها یکسان شنیده و در نهایت درون‌مایهٔ داستان به سمت مبارزه با فرقه‌گرایی هدایت می‌شود.

کودکِ راوی

استفاده از راوی کودک گاهی منجر به «آشنایی‌زدایی از طریق تماشای جهان با چشم و درکی کودکانه» می‌شود (سناپور، ۱۳۸۵، ۵۸). این نوع راوی امکان نامتعارف‌ساختن محیط‌ها و وقایع معمولی را فراهم‌کرده و نوع دیگری از دیدن را نشان می‌دهد (*همان*). به عنوان مثال راوی کودک، که قبل از اشغال کویت، شاهد برگزاری جام «الصداقة والسلام» یعنی صلح و دوستی بوده و هنوز سرود افتتاحیهٔ جام را زمزمه می‌کند: «هنا هنا هنا.. الملتقى هنا.. إخوة مسلمون.. التمّ شملنا![۲۲]» (السنعوسي، ۲۰۱۵، ۱۶۴): پس از اشغال کویت، مات و مبهوت شده و ذهنش پر از سوال‌هایی است که حتی بزرگ‌ترها هم قادر به توضیح آن نیستند. کودک بهت‌زده است و این بهت ناشی از تناقضی است که مشاهده می‌کند. سرودی که در ذهنش است از برادران مسلمان و جمع‌شدنشان می‌گوید درحالی‌که وضعیت ایجادشده که کاملا با مضمون آن سروده و نام آن جام، در تضاد می‌باشد؛ شعارهایی زیبا با اعمالی که متناقض آن است.

روایت بی‌طرفانه

راوی یکی از شخصیت‌های رمان است که نویسنده او را وارد گروه‌بندی‌های دیگر شخصیت‌ها نمی‌کند. او از نزدیک به روایت وقایع می پردازد و اجازه می‌دهد شخصیت‌ها به خودی خود افکار و عقایدشان را بیان کنند. فاصلهٔ زمانی و روانی راوی کانونی‌گر با شخصیت‌ها، دسترسی به افکار درونی و احساسات آنها را مشکل کرده‌است از این رو شخصیت‌های کانونی‌شده هرکدام خود از درون خود خبر می‌دهند.

کانونی‌گر «کارگزاری است که با ادراک خود به داستان سویه و جهت می‌دهد» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۲) ولی «کانونی‌شده چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند» (*همان*). راوی شخصیتی بی‌طرف است که حتی نام خاصی در رمان ندارد. هیچ‌گاه مذهب خود را ابراز نکرده، چون خانواده‌اش او را از سوال درباره مذهب نهی می‌کنند؛ وقتی از مادرش می‌پرسد: ما شیعه هستیم یا سنی؟ پاسخ می دهد: «إنتَ مُسلمٌ و بَس .. ما يَكفيكَ؟![۲۳]» (السنعوسي، ۲۰۱۵: ۳۹) انتخاب این نوع راوی در شکل‌گیری درون‌مایه

موثر است. چون به هیچ مذهبی گرایش ندارد، به راحتی در میان دو خانواده رفت و آمد می‌کند و بدون جانبداری، تنها آنچه می‌بیند یا می‌شنود را روایت می‌کند و در نهایت همهٔ افکار و عقاید مختلف را برای شکل‌دادن به درونمایهٔ متن هدایت می کند.

روابط بینامتنی

بینامتنیت یکی دیگر از ویژگی‌های رمان‌های گفتگومند است. «حضور یک عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از چند متن در یک متن مشخص» است (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۵۸). این حضور می‌تواند آشکار یا پنهان و ضمنی باشد. روابط بینامتنی در رمان «فئران امي حصة» به پرورش درون‌مایه و فضاسازی یاری رسانده است. راوی از ترانه‌های مردمی، برخی داستان‌های عامیانه، حکمت‌ها و مضمون سریالی به نام «عَلَى الدُّنيا سَلامٌ»، در موقعیت‌های مناسب بهره گرفته است.

زمانی که تمام گروه‌ها با وجود همهٔ اختلافات، یکدل شده و برای رهایی وطن خود مقاومت می‌کنند، متنی از ترانه «عبدالقادر عبدالکریم» می‌آورد تا به نوعی احساسات ملی میهنی بیدار شده را به نمایش بگذارد، گویا این سروده از گلوی همهٔ مردم طنین می‌اندازد و همه را برای میهن خود می‌گریاند:

وَطَنِي ... وَطَنُ النَّهارِ
آه يا وَطَن ... يَلّي انولَدَت مِن جَديدٍ...
أنتَ محيطُ الأرضِ، يا موج البِحارِ..
وطنُ النهارِ.....[۲۴] (السنعوسي، ۲۰۱۵: ۲۵۷)

در جایی دیگر، راوی از سریالی به نام «علی الدنیا سلام» و یکی از شخصیت‌های آن به نام «فؤادة» یاد می‌کند. او که دبیر تاریخ بوده و در بیمارستان (بیماری‌های روحی روانی) اباعقیل بستری است، در راهروهای بیمارستان راه افتاده و درحالی‌که تله موشی بر کول خود انداخته هشدار می‌دهد: «الفِئرانُ آتيةٌ .. احمُوا الناسَ عَن الطّاعونِ[۲۵]» (*همان*: ۹۱).

راوی و دوستانش با الهام از نام و نقش این شخصیت، انجمنی به نام «فرزندان فؤادة» با هدف مبارزه با فرقه‌گرایی تشکیل می‌دهند. بدین‌ترتیب میان تصویر فؤادة و هشدارهایش با نقش انجمن فرزندان فؤادة و هشدارهای آنان نسبت به خطر فرقه‌گرایی ارتباط ذهنی ایجاد می‌شود. فوادة نسبت به موش و همه‌گیرشدن طاعون و انجمن فرزندان فؤادة نسبت به فرقه‌گرایی و نتایج همه‌گیر آن هشدار می‌دهند.

افسانهٔ سهیل و محتوای آن از دیگر مواردی است که راوی از آن برای پرورش درونمایه استفاده می‌کند. در این افسانه آمده: «سهیل» و دوستش در زمینی موروثی زندگی می‌کردند، با هم آن را می‌کاشتند و از محصول آن زندگی می‌گذراندند. روزها کار می‌کردند و شب‌ها به نوبت از زمین و محصول آن پاسداری می‌کردند. موش‌ها می‌دانستند تا وقتی آن دو با هم هستند نمی‌توانند محصول زمین را سرقت کنند. از سوی دیگر نمی‌خواستند از شر هر دو رها شوند؛ فقط یکی را می‌خواستند تا زمین را بکارد ولی شب به خاطر خستگی نتوانستند به تنهایی از محصول مراقبت کنند، پس با دسیسه‌چینی، میان آنها جنگی راه می‌اندازند و هرکدام از آنها پس از درگیری، به سمتی از آسمان آواره می‌شوند. موش‌ها زمین را ویران می‌کنند و چون کسی نیست که آن را کشت کند، خود بر ویرانه‌های آن می‌میرند (السنعوسي، ۲۰۱۵: ۱۸۸). این افسانه به طور ضمنی عاقبت رفتارهای فرقه‌گرایانه برخی را گوشزد می‌کند، کسانی که مانند این موش‌ها می‌خواهند با تفرقه‌افکنی به منافع خود برسند، غافل از اینکه عاقبت اعمال فرقه‌گرایانه، دامن‌گیر خودشان هم می‌شود و سرانجام، بر خرابه‌ای که با جنگ‌های طایفه‌ای به بار می‌آورند، به کام مرگ می‌روند.

نتیجه‌گیری

نویسنده در این رمان کوشیده با ایجاد زمینه‌های لازم، ساختار مفهومی و شکلی اثر را در خلق درونمایهٔ آن، همراه و هماهنگ سازد؛ ساختار اجتماعی رمان، متشکل از گروه‌های مختلف اجتماعی است و همین امر، زمینه‌ای ایجاد کرده تا کشمکش‌های داخلی، افکار، عقاید و رفتارهای همهٔ گروه‌ها به نمایش درآید.

ساختار ادبی اثر نیز در این زمینه تاثیرگذار است؛ بی‌طرفی راوی در نقل رخدادها و زوایای دید مختلف، منجر به ایجاد چند صدایی در رمان شده است تا ضمن نشان‌دادن کشمکش‌ها و ایجاد فرصت یکسان برای ابراز نظر همهٔ گروه‌ها، درون‌مایهٔ اثر پرورش یابد.

راوی ضمن روایت اعمال و دیدگاه‌های هر دو گروه، از بررسی علل و عوامل فرقه‌گرایی غفلت نورزیده و راه‌حل‌هایی را هم ارائه نموده است. درک نادرست از عقاید گروه دیگر، پرداختن به حواشی، بی‌توجهی به تعالیم اصیل و راستین اسلام و تعصب‌ورزی به نام مذهب، از عوامل بروز رفتارهای فرقه‌گرایانه است. پذیرش اختلافات، احترام متقابل، همزیستی مسالمت آمیز، درک و فهم افکار گروه‌های مقابل و میهن‌پرستی از جمله راه کارهای ارائه‌شده برای حل این مشکل است.

پی‌نوشت‌ها

1. Ian Watt
2. Lucien Goldman

۳. جای تو در مدرسه نیست جای تو در عمیریه در باغ وحش است

۴. پسر درشت‌اندام در پاسخ، اشتباه خود را این‌چنین توجیه می‌کند که اول صادق به او دشنام‌داده که: جای تو در مدرسه نیست. جای تو در عمیریة در باغ وحش است. کارشناس بلافاصله از او پرسید: برای همین بازوی او را شکستی و دندان دوستش را انداختی؟ پسر همچنان سکوت کرد. صدای کارشناس بالا رفت درحالی که می‌خواست بداند: بخاطر باغ وحش؟ پسر سرافکنده جواب داد: نه. کارشناس که می‌خواست بیشتر بفهمد، نگاهی به او کرد. پسر توضیح داد: "استاد دسوقی باغ وحش در منطقهٔ عمریة است" و به این نکته اشاره کرد که نام آن منطقه عمیریة نیست، آن‌طور که آنها از روی تمسخر تلفظ می‌کنند.

۵. ترجیح می دهد دخترش را به ازدواج سگ دربیاورد تا اینکه او را به پسر صالح بدهد.

۶. در خاک

۷. صد ها هزار نفر از فلسطینیان، کویت را ترک کرده، برخی از خانواده ها را پشت سر باقی گذاشتند که از سر خوش شانسی یا بد شانسی فرصتی برای ماندن در کویت به دست آورده بودند. در شرایط جدید، چیزی که می توانست باعث دوری این خانواده ها از سرنوشت ناامنشان شود، این بود که بگویند: ما لبنانی هستیم.

۸.عراقی! دشنام جدیدی است که بچه های کوچه و خیابان در میان خود به کار می برند.

۹.عدد بالای صفحه بازی تغییر می کند و تعداد کشته ها را ثبت می کند در حالی که من و فهد منتظریم دسته کنترل به دستمان برسد تا خدمت بقیه سربازهای عراقی برسیم که پشت دیوارهای خراب در حال سقوط، سنگر گرفته اند

۱۰. بگو مگوی آنها به درازا کشید. هر کدام خود را می‌کشد تا دیگری را قانع‌کند. حسین. نه عبدالحسین. فهد اصرار دارد که ما فقط خدا را می پرستیم و الحاق کلمه عبد برای غیر خدا حرام و کفر است. صادق تحت تاثیر قرار گرفته می گوید: "عبد یعنی خادم.. و عبدالحسین یعنی خادم حسین.. ای الاغ!" "فحش نده تو الاغی" " نه تو!"

۱۱. اگریادم برود ناخن‌هایم را کوتاه کنم، شیطان زیر آن می‌رود. اگر قبل از غذاخوردن بسم الله نگویم، شیطان از غذایم می‌خورد. هر جا که با پای چپ وارد شوم او هم همراهم می آید، اگر هنگام ورود به دستشویی با پای راست وارد شوم، با او روبرو می‌شوم. اگر موقع خمیازه جلوی دهانم را نگیرم، شیطان وارد ریه‌هایم می شود.

۱۲. در تمام این موارد در برابر شیطان محتاط بودم، جز در مورد کار اخیرش (مشاجره‌ای که بین او ودیگر بچه‌ها اتفاق افتاد)

۱۳. و به بندگانم بگو: سخنی را که نیکوتر است، بگویند؛ زیرا شیطان میان آنان [به سبب سخنان زشت و بی منطق] دشمنی و نزاع می افکند، زیرا شیطان همواره برای انسان دشمنی آشکار است.

۱۴. چرا عینک‌فروشی حسن؟ چرا عینک‌فروشی عمر نیست؟ زیاده‌روی صالح در تنفر از همسایه‌اش برای پسرش فهد این تصور را ایجاد کرده بود که باید از هر چیزی که همسایه اش دوست دارد بیزار باشد

۱۵. فراموش نمی‌کنی که برخی زندگی را خود فدای وطنشان کردند. فراموش نمی‌کنی که ما همهٔ اختلافاتمان را بخاطر میهن‌مان فراموش کردیم. فراموش نمی‌کنی که تو بدون وطنت هیچ ارزشی نداری.

۱۶. گمان کردم هر دو گروه مسلمان نیستند. بزرگ شدم و فهمیدم عکس آن است. بزرگتر شدم و با ظهور افراط گرایان، اینجا و آنجا، دیگر در آن شک کردم.

۱۷. حصة به سمت در قدم بر می دارد، به استقبال زینب می۲رود و پیشانی‌اش را می‌بوسد در حالی‌که هیچگاه این کار را نکرده بود. از اینکه اینقدر برای همسایه احترام قائل بود، تعجب کردیم.

۱۸. این جنگ است، پناه بر خدا، مسابقه فوتبال نیست احمق!

۱۹. وای دلم وای کمرم

20. Dialogism
21. Bakhtin

۲۲. اینجا اینجا اینجا.. محل دیدار اینجاست.. برادران مسلمان .. جمع مان گرد هم آمدند!

۲۳. تو تنها، مسلمان هستی و همین برایت کافی نیست؟

۲۴. آه ای سرزمینم ...سرزمین روز.... آه ای وطن ... ای که از نو زاده شد ... تو اقیانوس زمینی، ای موج دریاها .. سرزمین روز ...

۲۵. موش‌ها می‌آیند. مردم را از طاعون محافظت کنید.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم
- باختین، میخائیل، (۱۳۸۴)، **تخیل مکالمه‌ای**، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نشر نی.
- برکات، وائل، غسان السید و نجاح هارون، (۲۰۰۴)، **اتجاهات نقدية حديثة و معاصرة**، دمشق: منشورات جامعة دمشق.
- بوعزّة، محمد، (۲۰۱۰)، **تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- التلاوي، محمد نجيب، (۲۰۰۰)، **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية دراسة**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- حاجیانی، ابراهیم، (۱۳۸۳)، «بررسی جامعه‌شناختی فرقه‌گرایی مذهبی و تأثیر آن بر نظم و ثبات سیاسی»، **فصلنامهٔ مطالعات راهبردی**، سال هفتم، شماره دوم، مسلسل ۲۴، تابستان: صص ۲۳۴– ۲۵۳.
- جلالی‌مقدم، مسعود، (۱۳۷۹)، **درآمدی به جامعه‌شناسی دین**، تهران: مرکز.
- ریمون‌کنان، شلومیت، (۱۳۸۷)، **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- السنعوسي، سعود، (۲۰۱۵)، **فئران أمي حصة**، بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.
- سناپور، حسین، (۱۳۸۵)، **ده جستار داستان نویسی**، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- عبدالشکور، محمد، (۰۲/ ۰۶/ ۲۰۱۵)، «فئران أمي حصة.. روایة السؤال عن محو الآخر» **جریدة التحریر**.
- گلدمن، لوسین(۱۳۷۱)، **جامعه شناسی ادبیات**، ترجمه محمد پوینده، تهران: نوظهور.
- میرصادقی جمال و میمنت میرصادقی، (۱۳۷۷)، **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز.
- نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۷)، «باختین، گفتگو مندی و چند صدایی مطالعه پیشا بینامتنیت باختینی» **پژوهشنامه علوم انسانی**، شماره ۵۷، بهار: صص۳۹۷– ۴۱۴.
- وات، ایان، (۱۳۷۴)، «**طلوع رمان**»، **نظریه رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر نظر.
- هلپرین، جان، (۱۳۷۴)، «**نظریه رمان**»، **نظریه رمان**، ترجمه حسین پاینده، تهران: نشر نظر.

البنية الأدبية و الاجتماعية و دورهما في انعكاس الطائفية في رواية «فئران أمي حصة» للسنعوسى

بتول باقرپور ولاشانى[1]
انسيه خزعلى[2]

الملخص

الرواية الاجتماعية لما تروي القضايا واقعياً قادرة على انعكاس واقعيات المجتمع أحسن من انواع اخرى. رواية «فئران أمي حصة» تعرض القضايا الاجتماعية في الكويت بشكل واقعي. الطائفية هي المحور الرئيسي للأحداث في هذه الرواية. هذه الدراسة تبيّن البنية الأدبية والاجتماعية و دورهما في انعكاس الطائفية في المجتمع عبر المنهج الوصفي التحليلي؛ البنية الاجتماعية للرواية تتكوّن من الجماعات المختلفة ونوع تفاعل بعضها مع البعض يؤدّي الى السلوكيات الطائفية من الإهانة والاستهزاء إلى الصراع و العنف. ويعود ذلك إلى أسباب منها: سوء فهم البعض عن معتقدات البعض الآخر، الانشغال إلى الحواشي و الخرافات و التقليد الأعمى. وكذلك الرواية تقدّم بعض الحلول لهذه المشكلة منها: الاحترام المتبادل، قبول الآخر، الإقبال على الاسلام الحقيقي، رفض التطرّف ثم الوطنية. بنية الرواية الأدبية تساعد في تنمية الموضوع و عرضه المناسب بواسطة السرد الموضوعي، و استخدام وجهات النظر المختلفة و الطفل الراوي و التناص.

الكلمات الرئيسية: نقد الرواية، الطائفية، سعود السنعوسي، فئران أمي حصة.

١- طالبة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها بجامعة الزهرا طهران

٢- استاذة اللغة العربية و آدابها بجامعة الزهرا طهران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

The Function of the Literary and Social Structure of the Novel "Mama Hessa's Mice" in Reflecting its Sectarianism Theme

[1]Batool Bagher Pour, Ph.D. Student of Arabic Language and Literature at Al-Zahra University
Ensiyeh Khazali, Professor of Arabic Language and Literature at Al-Zahra University

Received: 18-04-2019 Accepted: 01-02-2020

Abstract

Owing to its realistic expression of issues, a social novel is able to reflect the realities of society better than other genres. The novel "Mama Hessa's Mice" shows the Kuwaiti society issues realistically. Sectarianism is the central theme of the events in the story. Through the analytical descriptive method, this research describes the literary and social structures of this novel and its role in the reflection of the social realities. The social structure of the novel is composed of different groups, and the type of their interaction has led to sectarian behavior from insult to ridicule and violence. The misunderstanding of ideas, addressing superstitions and blind imitation are the causes of these behaviors in this novel. Mutual respect, acceptance of others, turning to true Islam, avoiding extremism and patriotism are the solutions to this problem. The literary structure of this novel helps to cultivate the theme through unbiased narration, different points of views, child narrators and intertextual relationships.

Keywords: Novel criticism, Sectarianism, Saud Alsanousi, Mama Hessa's Mice.

1- Corresponding Author Email: ba.bagherpour@alzahra.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم/ بیستم پیاپی/ ۱۸ علمی (۱۳۹۹)

سبک‌شناسی قصیده «تحدي» اثر معین بسیسو (سطح آوایی، صرفی و نحوی)

وحید میرزائی[۱]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات، دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین
نرگس انصاری، دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

سبک ادبی، بیانگر نحوهٔ تعامل ادیب با امکانات زبانی است که در سطوح مختلف آن نمایان می‌شود. الگوهای تکرارشونده در اثر، سبکی را از دیگر شیوه‌های بیانی متمایز می‌کند. شعر مقاومت فلسطین به عنوان یکی از مضامین پرتکرار در شعر عربی، به واسطهٔ محتوا و رویکردهای شاعران، دارای سبکی خاص است که نحوهٔ گزینش شاعر فلسطینی را در زبان نشان می‌دهد. قصیدهٔ «تحدي» از دیوان «معرکة» معین بسیسو از جمله مهم‌ترین و تأثیرگذارترین سروده‌های اوست که در بحبوحهٔ آتش‌سوزی بزرگ مصر در سال ۱۹۵۲م منتشر شد و به‌دلیل مضامین انقلابی و اعتراضی آن، شاعر تحت تعقیب پلیس امنیتی مصر قرار گرفت. شعر بسیسو بازتاب روحیهٔ سازش‌ناپذیری، انقلابی و مبارز اوست. پژوهش حاضر بر آن است تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و آماری به بررسی سبک‌شناسانهٔ قصیده «تحدي» بپردازد و ضمن مشخص‌کردن ویژگی‌های سبکی اثر، چگونگی ارتباط سطح زبانی و محتوایی آن را روشن‌کند. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که بسیسو زبان آهنگین و یک‌صدایی را انتخاب کرده است و این یک‌صدایی را می‌توان در گزینش حروف مجهور و واژگانی که از ساختمان صرفی یکسان در قالب جمع مکسر شکل گرفته، مشاهده کرد. استفاده از واژگان صریح و حسی در قالب ساختار نحوی معیار، نه تنها اندیشه شاعر و واقعیت جامعه او را نمایان ساخته، بلکه با عواطف و احساسات عرب نیز پیوند استواری برقرار کرده است.

کلیدواژه‌ها: زبان شعری، شعر مقاومت، سبک‌شناسی، معین بسیسو، تحدی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Mvahid1366@yahoo.com

مقدمه

شعر مقاومت، علی رغم اشتراک در مضمون و محتوا در نحوهٔ بیان معانی و به کارگیری زبان متمایز از یکدیگر می‌گردد و با بینش و شرایط اجتماعی و سیاسی شاعر ارتباط تنگاتنگی دارد. در این میان سبک‌شناسی با دوری‌جستن از تفسیرهای شخصی، سبک فردی خالق اثر را ملاک کار خود قرار می‌دهد و حکمی نسبتاً علمی و دقیق عرضه می‌کند. هرچند که این دانش شیوهٔ کار خود را به شناسایی نحوهٔ کاربرد زبان در اثر ادبی معطوف می‌سازد و جنبه‌های آوایی، واژگانی، نحوی و معنایی آن را مورد بررسی قرار می‌دهد، اما از ارتباط این ابعاد با تفکر آفرینندهٔ اثر و ارتباط دوسویهٔ این دو غافل نیست و در نهایت وحدت ارگانیک و انسجام متن را روشن می‌سازد و فردیت اثر را در نحوهٔ بیان معانی از سایر آثار متمایز می‌کند.

بسیسو از جمله شاعرانی است که با زبانی تند و خشن در راه بیداری مردم و ایستادگی در برابر دشمن غاصب، اشعار حماسی و جنگی خود را سرود و با نشر دیوان «معركة» یک روز بعد از آتش‌سوزی بزرگ مصر در ۱۹۵۲م بر دامنهٔ اعتراضات مردمی مصر افزود و در نتیجه سبب‌شد شاعر از سوی ملک عبدالناصر مورد تعقیب قرار گیرد. این دیوان با داشتن قالب سنتی و واژگانی صریح، به سرعت در میان مردم جایگاه خود را یافت و به اشعار ملی و وطنی مردم تبدیل شد. این دیوان به مانند یک قصیدهٔ بلندی است که مضمون واحدی را با خود بیان می‌کند و آن دعوت به مبارزه و ایستادگی در برابر خودکامگان زمانه است. در این پژوهش به عنوان نمونه قصیده‌ای از معین بسیسو با نام «تحدي» انتخاب شده است که طلایه‌دار این دیوان نیز محسوب می‌شود. بررسی و تحلیل زبانی این قصیده نمایی روشن و دقیق از کل دیوان را برای خواننده بازتاب خواهدداد و زبان و جهان‌بینی شاعر را آشکار خواهدکرد. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که شاعر با توجه به ابزارهای زبانی چگونه توانسته میان سبک و محتوای قصیده پیوند برقرار کند؟ همچنین برای بیان دیدگاه‌های خود تا چه اندازه از قابلیت‌های سطوح آوایی و واژگانی بهره برده است؟

پیشینه پژوهش

عمده پژوهش‌هایی که در رابطه با اشعار بسیسو صورت گرفته، بررسی مضامین و نمادهای اشعار اوست. برای نمونه می‌توان به این موارد اشاره کرد: الف) پایان‌نامه ارشد با عنوان «بسیسو از خلال آثارش» (محسن آرمند، دانشگاه فردوسی مشهد: ۱۳۹۰) که در این پایان‌نامه، آراء و افکار و مکاتب شعری بسیسو، سیر تحوّل مفهوم مقاومت و بررسی ابعاد هنری شعر این شاعر مورد توجه قرار گرفته و در بخش ابعاد هنری نویسنده به صورتی موجز به اسلوب غنائی و داستانی، صور خیال و اسطوره‌پردازی در شعر بسیسو پرداخته است. ب) «تصویر برتر در شعر مقاومت فلسطین با بررسی موردی شعر بسیسو» (سمیه ماستری فرهانی، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه اراک: ۱۳۹۱) در این پژوهش، تصاویر بیانی به همراه بسامد این تصاویر بیانی تبیین گردیده است. ج) «بررسی عناصر پایداری در اشعار معین بسیسو» (فاطمه حسینی، پایان‌نامهٔ ارشد، دانشگاه قم: ۱۳۹۲). در این پژوهش، نویسنده به بررسی ادبیات پایداری در شعر معین بسیسو و تشریح عناصر پایداری پرداخته است. د) «الرمز الدینی فی شعر بسیسو نماذج مختارة» (مبارکة عطیة، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه محمد خیضر: ۲۰۱۶). در این پژوهش نویسنده تنها به نمادهای دینی در شعر بسیسو پرداخته است. چندین پژوهش دیگر نیز به مضامین شعری بسیسو همت گماشته‌اند که به‌دلیل اختصار از ذکر آنها اجتناب می‌گردد. این پژوهش‌ها بیشتر مضمون‌محور هستند و تنها به برخی از ویژگی‌های زبانی مانند نماد، برای تحلیل مضامین شعری شاعر توجه‌داشته‌اند و به سبک و نحوهٔ گزینش زبان شعری شاعر توجه چندانی نکرده‌اند که در این مقاله بدان پرداخته خواهد شد.

مضمون قصیده «تحدي»

گرایشات و تفکرات مکتب رئالیستی – سوسیالیستی به وضوح در اشعار این شاعر نمود یافته‌است. بسیسو به علت علاقهٔ بسیار به جریان کمونیستی اتحاد جماهیر شوروی و رفت و آمد به این کشور و ارتباط با شاعران بنام آن مانند «مایاکوفسکی[1]» و

«پوشکین[۲]»، تا آخر عمر خود وفادار به این حزب ماند و ادبیات و هنر خود را در خدمت این ایدئولوژی قرار داد. کتاب وی به نام «الاتحاد السوفيتي لي» که در سال ۱۹۸۳ به چاپ رسید، مؤید این مطلب است، به طوری که عزالدین المناصرة وی را «مایاکوفسکی فلسطین»می‌نامد» (المناصرة،۱۹۹۵: http://www.ahewar.org).

این قصیده از دیوان دوم شاعر «معركة» انتخاب‌شده که از اولین تجربه‌های شعری بسیسو قلمداد می‌شود. بیان تند خطابی و مستقیم و زبان حماسی که بر این دیوان حاکم می‌باشد، آن را یکی از بهترین مجموعه‌های این شاعر قرارداده‌است. همچنین این قصیده با برخورداری از روح زمانه و زبان مردمی، میان محتوا و صورت تناسب و پیوند برقرار می‌کند. بسیسو با استفاده از ضمیر متکلم و روش گفتمان مستقیم به رجزخوانی می‌پردازد و از کلمات صریح، دفاع از خاک کشورش و ترغیب مردم فلسطین به مبارزه با دشمن صهیونیستی را فریاد می‌زند.

بررسی ویژگی‌های سبکی سروده «تحدي»

تحلیل سبکی اثر ادبی، می‌تواند از زوایای مختلفی صورت پذیرد. بنابراین در این مقاله قصیده تحدی از بسیسو در سه سطح آوایی، لغوی و نحوی مورد تجریه و تحلیل قرار می‌گیرد.

سطح آوایی

«موسیقی از ویژگی‌های ذاتی و لازمه شعر است. اهمیت موسیقی در زبان شعر به اندازه‌ای است که گاه میزان انسجام و ساخت شعر را با میزان برخورداری آن از موسیقی پیوند می‌دهند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۶۰-۶۱)؛ بنابراین این سطح دامنهٔ وسیعی را شامل می‌شود که می‌توان آن را به دو حوزهٔ موسیقی بیرونی و درونی تقسیم نمود تا ابزارهایی که سبب تولید موسیقی و انسجام ساخت شعری شده، مورد تحلیل قرار گیرد. در ذیل ابتدا به بررسی موسیقی بیرونی می‌پردازیم سپس در ادامه به موسیقی درونی.

موسیقی بیرونی

وقتی سخن از موسیقی بیرونی می‌شود، عروض خلیل و موسیقی کناری که همان قافیه است، به ذهن خطور می‌کند. وزن و قافیه را می‌توان از ارکان اصلی شعر به حساب‌آورد که کم و بیش سلطهٔ خود را حفظ کرده‌اند.

قصیدهٔ «تحدي» در قالب عروض خلیل و از چهار قسمت تشکیل‌شده که هر قسمت به شکل تخمیس آورده شده است. قافیهٔ هر قسمت با قسمت دیگر متفاوت است و هر قسمت حرف روی مجزایی دارد. بحری که در این قصیده با تقطیع هجایی به دست آمده، بحر «کامل مجزوء» است که از تکرار تفعیله «مُتَفَاعِلُن» به همراه تغییراتی (زحاف و علّه) که بر آن عارض می‌شود، شکل گرفته است. مسأله‌ای که در اینجا باید مورد توجه قرار داد این است که شاعر از نظر شکل ظاهری، قصیدهٔ خود را که دارای تدویر است تغییر داده و دو مصراع را در کنار هم قرار داده است، در اصل این قصیده باید به شکل زیر نوشته می‌شد:

«أنا لا أخافُ من السّلا سلِ فاربطوني بالسلاسلْ»

(بسیسو، ۲۰۰۸: ۴۵)

شاعر این قصیده را بصورت یکپارچه کتابت کرده است؛ زیرا بحر کامل از بحوری است که با تکرار سه تفعیله «مُتَفَاعِلُن» در هر مصراع ساخته می‌شود. یکی از دلایل این امر با توجه به مضمون قصیده این است که شاعر دعوت به مبارزه و مقاومت می‌کند و اتحاد و بیرون‌راندن دشمن را از مردم سرزمین خود می‌خواهد که برای رسیدن به این مهم تنها با یکی‌شدن و یکپارچگی می‌توان به هدف خود رسید؛ این امر را بسیسو نه‌تنها در معانی، بلکه در شکل کتابت قصیده نیز اعمال کرده که از اتحاد و یکی‌شدن خبر می‌دهد، هرگونه جدایی را عامل شکست می‌داند و با حذف بُعد ظاهری تدویر و فاصله میان مصراع‌های شعری این امر را محقق کرده است که نشان می‌دهد هیچگونه مکث و درنگی جایز نیست و باید سریعاً اقدام به بیرون‌راندن دشمن کرد. بنابراین بسیسو هنرمندانه توانسته با چینش ابیات میان زبان و اندیشهٔ خود پیوند ایجاد کند: یعنی اتحاد، یکپارچگی، عدم درنگ و سستی.

از جمله تغییراتی که بر وزن «کامل» عارض می‌شود زحاف اضمار -یعنی ساکن‌کردن حرف دوم -(ت)- است که «مُتْفَاعِلُن» با این زحاف به تفعیلهٔ «مستفعلن» تغییر شکل می‌دهد. بر این اساس وزن بیت بالا با توجه به این تغییرات به صورت زیر در می‌آید:

«أنا لا أخافُ من السّلا سلِ فاربطوني بالسلاسلْ»

ن ن– ن– ن ن–ن– ن ن–ن– – –ن– –

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتْفاعلاتن(مستفعلان)

زحاف اضمار و ترفیل

زحاف اضمار
اسکان متحرک دوم

«من عاش في أرض الزلا زلِ لا يخافُ منَ الزلازلْ»

– –ن– – –ن– ن ن–ن– ن ن–ن– – –

مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلاتن

مستفعلن

در ضرب بیت اول زحاف اضمار و ترفیل صورت گرفته است و آن «افزودن سبب خفیف به آخر تفعیله با وتد مجموع است که تفعیلهٔ آن به صورت متفاعلاتن ساخته می‌شود». (علی، ۱۹۹۷: ۴۱). تا آخر قصیده تنها چنین تغییراتی مشاهده می‌شود و این تغییرات در بحر کامل از رایج‌ترین مواردی است که بر اساس عارض‌شدن زحاف و علت رخ می‌دهد. این زحافات در بحر کامل سبب می‌شود تفعیلهٔ «مستفعلن» که از ارکان اصلی بحر رجز است، در ساختمان قصیده حضور پیدا کند و مرز میان بحر رجز و کامل از بین برود و ترکیب موسیقایی خاصی ایجاد شود؛ یعنی ریتم بحر رجز و کامل بر قصیده حاکم گردد و همین ترکیب موسیقایی یکی از عوامل افتان و خیزان‌بودن موسیقی بیرونی شعر است.

فراتر از بحر کلاسیک، این قافیه است که به عنوان تاج شعر به ایجاد موسیقی دلنشین و پیوند میان دیگر ابیات یاری می‌رساند. این سروده که از چهار قسمت تشکیل شده است هر قسمت رَوی جداگانه‌ای دارد. در قسمت اول کلمه‌های «لاسل/ لازل/ قاصل/ شاعل/ وافل»، در قسمت دوم «واصف/ واصف/ واطف/ وارف/ واصف»، در قسمت

سوم «فائر/ قابر/ جازر/ قامر/ ناثر» و در قسمت چهارم «واعق/ شانق/ نادق/ یارق/ رائق» با یکدیگر، هم‌قافیه هستند. وجود قافیه از مهم‌ترین عوامل موسیقایی شعر است که علاوه بر استحکام ابیات، ریتم و موسیقی خاصی ایجاد می‌کند که سبب لذت شنونده و خواننده می‌شود. در این سروده قافیه‌ها دارای اشتراکی هستند که نه تنها از نظر آوایی بلکه از نظر معنایی نیز حس مبارزه و نبرد را با خود به همراه دارند که سبب افزایش و قدرت موسیقایی متن گردیده و ارتباط بیرونی موسیقی با معنا و محتوای شعر باهم جمع شده است:

«أنا لا أخافُ منَ العواصفِ فاعصفي بي يا عواصفْ

أنا لي رفاقٌ في دمي تدوي رعودُهُم القواصفْ» (بسیسو، ۲۰۰۸: ۴۵)

قافیهٔ این سروده بر روی کلماتی متوقف شده که از آنها صدای زوزهٔ طوفان، غرش رعد و شرار برق و جابجایی و حرکت به وضوح شنیده می‌شود و از طرفی از جنبهٔ معنایی، خشم و عصبانیت شاعر را نمایان می‌سازد. تمام کلمات قافیه حامل پیام مبارزه و ایستادگی و نویدبخش پیروزی و آزادی توأم با بیرون‌راندن دشمن است:

«فانظرْ لمنْ زرعَ المشانقَ کیفَ تحصُدُهُ المشانقْ

و انظرْ لمنْ حفرَ الخنادقَ کیف تدفنهُ الخنادقْ»

(*همان*: ۴۶)

کلمات قافیه با پیوند با دیگر کلمات، بار معنایی یکسانی را حمل می‌کنند که این امر انسجام خاصی را سبب‌شده‌است. ارتباط میان «زرع/ حصد/ حفر/ دفن» که حول محور قافیه دور می‌زنند، انسجام دایره‌واری را ایجاد می‌کنند که از صراحت و سادگی خاصی برخوردارند و در این میان قافیهٔ میانی نیز بر بُعد موسیقایی متن افزوده است. «در حقیقت قافیه ایجاد نوعی (هارمونی) ذهنی و معنوی می‌کند. می‌توانیم بگوییم با هر بازگشتی که از صامت‌ها و مصوت‌های مشترک ایجاد می‌کند تمام تصویرها و خاطراتی را که از مشابه قبلی آن داشته‌ایم به طور ناهشیار در ذهن ما تثبیت و تأکید می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

از دیگر شاخصه‌های سبکی-آوایی این قصیده تنوع در حرف آخر قافیه هر بخش

است. شاعر به منظور نوآوری، قصیدهٔ خود را به چند مقطع تقسیم نموده و هر مقطع نیز از حرف رَوِی متفاوتی برخوردار است؛ ولی یک وزن عروضی این مقاطع را دربرگرفته که این طرز شعری در دهه پنجاه میلادی در دیوان بسیاری از شاعران فلسطینی مانند علی هاشم رشید در دیوان «الطوفان»، هارون هاشم رشید در دیوان «حتی یعود شعبنا» مشاهده می‌شود. از سویی همهٔ قافیه‌ها به سکون ختم شده‌اند که «در علم قافیه حرف روی ساکن باشد بدان قافیه مقیدة گفته می‌شود.» (معوض، ۲۰۰۹: ۱۳۸) و این ویژگی قافیه در شعر معاصر غالب است.

موسیقی درونی

«از آنجا که مدار موسیقی بر تنوع و تکرار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، درحوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد، یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت و تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه-های این نوع موسیقی است» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲).

آنچه باعث موسیقی درونی در شعر بسیسو شده، تکرار واژگانی می‌باشد که هم از نظر لفظی و هم معنایی در غنای موسیقی شعر شاعر بسیار تأثیرگذار بوده است. «قاعدهٔ اساسی در تکرار آن است که ارتباط محکمی میان لفظ یا عبارتی که تکرار می‌شود با معنای کلی متن وجود داشته باشد، در غیر این صورت تکراری صوری و لفظی ایجاد خواهد شد که نمی‌توان آن را پسندید.» (الملائکة، ۱۹۶۷: ۲۳۱). مصالح شعر، حروف و واژه‌هاست که شاعر به‌وسیلهٔ این دو، هم پیام خود را انتقال می‌دهد و هم موسیقی و ریتم ایجاد می‌کند؛ یعنی هم لفظ و هم معنی شعر را خلق می‌کنند.

در این قصیده تصویر پیچیده و خاصی مشاهده نمی‌شود که فرم عادی زبان معیار را درهم ریخته و تشبیه‌ها و استعاره‌های جدید و هنجارشکنی خاصی را نمایش دهد؛ بلکه آنچه در این قصیده مشهود است و سبب زیبایی آن گشته، موسیقی آن است که با تکرار واژه‌ها و ارتباط آن با دیگر کلمات هر بیت و سایر ابیات، انسجام و ریتمی را ایجاد

کرده که تناسب سحرانگیز آن را با معنای قصیده نشان می‌دهد. «بنابراین جایز نیست تکرار را الفاظی پراکنده در متن بدانیم که ارتباطی با معنی ندارند، بلکه شایسته است به پیوند محکم تکرار با معنی توجه گردد» (مفتاح، ۱۹۹۲: ۳۹). تکرار واژه‌های «سلاسل/ زلازل/ مشانق/ قوافل/ عواصف و ...» از نظر وزن صرفی در ارتباط با افعال و سایر کلمات، زمزمهٔ چکاچاک شمشیرها و جنگ را به ذهن خواننده می‌رساند که ببیننده و شنونده سمفونی زیبایی را از آن دریافت می‌دارد:

«أنا لا أخافُ من السّلاسلِ فاربطونی بالسلاسلْ/ منْ عاشَ في أرضِ الزلازلِ لا يخافُ منَ الزلازلْ/ لمنِ المشانقَ تنصبونَ لمنْ تشدُّونَ المقاصلْ/ لن تُطفِئوا مهما نفختمْ فی الدُّجی هذي المشاعلْ » (بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٥)

این سمفونی تکرار ساده‌ای است که بدون تغییر لفظ صورت گرفته و تکرار حروف، واژگان و افعال که در راستای معنای این قصیده در کنار هم چیده‌شده‌اند، به مانند رنجیری کلمات را در هم تنیده و موسیقی واژگان بدان زیبایی و روانی خاصی بخشیده و سبب شده تا در ذهن و زبان هر فلسطینی به راحتی نقش ببندد. پس از بررسی ارتباط عمیق میان قافیه و کلمات این قصیده، باید اهمیت حروف را در ایجاد هارمونی و طنین کلمات مورد بررسی قرار داده‌شود. یکی از مهمترین تقسیم‌بندی‌هایی که آواشناسان زبان عربی در دسته‌بندی حروف انجام داده‌اند، بر اساس لرزش و عدم لرزش تارهای صوتی است که با توجه به این امر حروف الفبای عربی به دو گروه حروف مجهور و مهموس تقسیم‌شده‌است. بسامد هرکدام از این حروف در متون شعری بیانگر ویژگی‌های منحصر به فردی است که با توجه به مضمون قصیده مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

حروف مجهور

«حروف مجهور حروفی هستند که هنگام تلفظ آوایی، تارهای صوتی به لرزش در می‌آیند». (زرقه، ۱۹۹۳: ۹۱) در تعداد حروف مجهور، میان آواشناسان اختلاف اندکی وجود دارد؛ مثلا انیس تعداد این حروف را سیزده حرف ذکر می‌کند (ب ج د ذ ر ز ض

ظ ع غ ل م ن) و همزه، واو و یاء را نه در مجموعهٔ حروف مجهور و نه مهموس جای می‌دهد. در حالی‌که اغلب آواشناسان این سه حرف را مهجور قلمداد می‌کنند. دیگر مورد اختلاف نزد آواشناسان، حرف قاف است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد. آواشناسان حروف مد عربی را نیز از حروف مجهور می‌دانند.

از میان حروف مجهور در این قصیده، حروف مد، از بیشترین بسامد برخوردار است، در هر قسمت از این شعر با یک تساوی خاصی از این حروف استفاده شده که آهنگ آن بر دیگر آواها غالب است و به دلیل مجهوربودن آنها، شاعر خشم و صراحت دیدگاه خود را بیان می‌دارد و هیچ‌گونه نرمی و بی‌تحرکی را جایز نمی‌داند. این حروف با ویژگی‌هایی که دارند، با غرض شاعر برای بیداری ملت فلسطین و دعوت به مبارزه تناسب و پیوند دارد که در مقطع زیر قابل مشاهده است:

«أنا لا أخافُ من السّلاسلِ فاربطوني بالسلاسلْ / منْ عاشَ في أرضِ الزلازلِ لا يخافُ منَ الزلازلْ/ لمنِ المشانقَ تنصبونَ لمنْ تشدُّونَ المقاصلْ/ لن تُطفِئوا مهما نفختمْ فی الدُّجی هذی المشاعلْ / الشعبُ أوقدها وسارَ بها قوافلَ فی قوافلْ» (بسیسو، ۲۰۰۸: ۴۵)

در این مقطع اول از قصیده، فقط ۲۲ مرتبه حرف مد کشیدهٔ «الف» سوای حرف مد «واو» و «یاء» تکرار شده است. این حرف معانی فراوانی مثل: الف تعجب، الف استغاثه و الف ندبه را دارا می‌باشد که با توجه به موقعیت خود در متن، کاربرد و معنای منحصربه‌فردی را القا می‌کند. نمی‌توان این حرف را تک بُعدی دانست و تنها یک معنا از آن استنباط نمود؛ زیرا این حرف در کنار «واو- یاء» با دارابودن کارکرد چند معنایی همچون شدت، جهری‌بودن، اتساع و امتداد نفس، هم برای حالت‌های حزن و اندوه و هم برای شوق و خیزش در شعر معاصر نمود خاصی یافته است. فریاد و خشم شاعر کاملاً با این اصوات همسو گشته و هماهنگ با مضمون قصیده، ریتم خاصی را ایجاد کرده است. «اصوات مد و لین عنصر مهمی در زیبایی‌شناسی ساختمان صوتی و ادراک ارزش موسیقایی و نشاط ایقاعی است» (سلوم، ۱۹۸۳: ۵۱). همچنین وجود این حرف که در جایگاه حرف تاسیس قافیه قرار گرفته، در سرتاسر قصیده انسجام خاصی را پدید آورده است که موسیقی داخلی قصیده را افزون می‌سازد. ناقدان بر این عقیده هستند که

این حروف بیشترین دلالت را بر مفاهیم حزن و اندوه دارند که «تامر سلوم» در بررسی «بائیة» نابغة ذبیانی بر این مسأله تاکید می‌کند (همان: ۴۶). درحالی‌که کارکردهای چندجانبهٔ این حروف قدرت و نقش‌های مختلفی را به آن بخشیده است؛ همانطور که در این قصیده امتداد و کشیدگی این اصوات نهایت خشم و اعتراض شاعر را با صدای بلندی طنین می‌اندازد.

تحلیل آوایی صامت‌ها نیز مانند مصوت‌ها نیازمند شناخت ویژگی‌های صوتی این حروف در زبان است. صامت‌ها با توجه به میزان تکرارشان در متون ادبی، نوعی تشخص و برجسته‌سازی را به متن اعطا می‌کنند و مانند حروف مد، چه در ایجاد موسیقی متن و چه در حوزهٔ معنایی، متن را به ادبیت سوق می‌دهند. شاعر در قسمت اول حرف لام را بسیار تکرارکرده و به‌ویژه این حرف را به عنوان حرف آخر قافیه نیز قرار داده است. این صامت از حروف مجهوری است که «التصاق و پیوستگی و بهم متصل شدن» (عباس، ۱۹۹۸: ۶۱) از ویژگی‌های آن است و این پیوستگی کاملاً در کلمات «سلاسل/ زلازل/ مقاصل/ قوافل» که اتصال را بیان می‌کنند، واضح است. شاعر با توجه به اوضاع فلسیطن که زنجیر و گیوتین آن را فراگرفته با تکرار این حرف فضای موجود کشورش را ترسیم می‌کند که با وجود غل و زنجیر و چوبه‌های دار، هیچ چیزی نمی‌تواند مردم فلسطین را از هدفی که دارند باز دارد، به طوری که شاعر در ورای این کلمات جنایات رژیم صهیونیستی را بازگو می‌کند. همچنین حرف راء در قسمت سوم این قصیده بسیار تکرار شده است:

«قد أقسموا والشّمسُ تُرخی فوقَهُمْ حُمْرَ الضفائرْ/ أنْ یَطردوا من أرضِنا الخضراء تُجارَ المقابرْ/ ویحرّروا الإنسانَ من قیدِ المذابحِ والمجازرْ/ ویُحرّروا التاریخَ من قلمِ المغامرِ والمقامرْ/ نحقّقَ الوطنَ الکبیرَ لنا ونزرعهُ مناثرْ» (بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٥)

این حرف نیز از حروف مجهور است که به قول حسن عباس «اگر از زبان عربی کنار گذاشته شود این زبان پویایی و توانایی سیال بودنش را از دست می‌دهد» (عباس، ۲۰۰۰: ۶۴). این حرف در کلمات و حرف آخر قافیهٔ بخش سوم، موسیقی دلنشینی را ایجاد کرده و به‌گونه‌ای از نظر معنایی تشویق مردم فلسطین برای حرکت و آزادسازی و

بیرون راندن دشمن را می‌خواهد که این ویژگی این حرف به‌خوبی با مضمون مورد نظر شاعر جلوه‌گر شده است.

از دیگر حروفی که از بسامد بالایی برخوردار است، حرف قاف می‌باشد. «آواشناسان و عالمان تجوید این حرف را مجهور می‌دانند با اینکه در عصر حاضر به صورت مهموس تلفظ می‌شود» (السعران، لاتا:۱۶۰). ولی با توجه به سخن آواشناسان معاصر این اختلاف هنوز در مورد این حرف وجود دارد و برخی مجهور و برخی مهموس قلمداد کرده‌اند (الغامدي، ۲۰۰۱: ۹۱). این حرف فقط در بخش پایانی قصیده ده مرتبه تکرار شده است. به گفتهٔ فراهیدی: «این حرف ترکیب جملات را زیبا و نیکو می‌گرداند؛ زیرا دارای بیشترین قوت و قدرت در ایجاد موسیقی است» (فراهیدی، ۱۹۸۰: ۵۳/۱). این حرف با صفت شدت و خشونتی که دارد، بیانگر نوع زبان شاعر است که از ویژگی‌های سبکی و زبانی وی محسوب می‌شود و همین ویژگی صفت جهری‌بودن را در این حرف القا می‌کند و به گفتهٔ أنیس «این حرف در کنار «خاء، جیم، ضاد، طاء، ظاء وصاد» برای معانی سخت و خشن از مناسب ترین حروف به شمار می‌رود» (أنیس،۱۳۹۴: ۴۲) و در سرتاسر قصیده در مجموع ۲۷ بار تکرار شده است:

«ها هم هناک أخي هناک هووا صواعق فی صواعق/فانظر لمن زرع المشانق کیف تحصده المشانق/وانظر لمن حفر الخنادق کیف تدفنه الخنادق/هم قادمون أخی لقد رکزوا علی الفجر البیارق/وهوی وراءهم الظلام المیت تأکله الحرائق» (بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٦).

حرف «نون» نیز از آواهای مجهور است که با بسامد بالایی در این قصیده بکار برده‌شده و به نسبت یکسانی در قسمت‌های این سروده تکرار شده است. «قاف» و «لام» و «راء» و نون تمامی از اصوات مجهورند. این حروف در کنار هم و با دارابودن صفت استعلاء، بیانگر احساسات و عواطف شاعر است که هیچگونه ایستایی و سکوت را نمی‌پذیرد و تحدی و ایستادگی تنها راه رسیدن به آزادگی و بیرون‌راندن دشمن است. میان مواضع شاعر و حروف وی ارتباط بسیار مستحکمی وجود دارد و همین امر سبب‌شده استفاده از حروف مجهور در اشعار وی بسیار شایع باشد و خشونت و تندی از ویژگی‌های اشعار وی گردد.

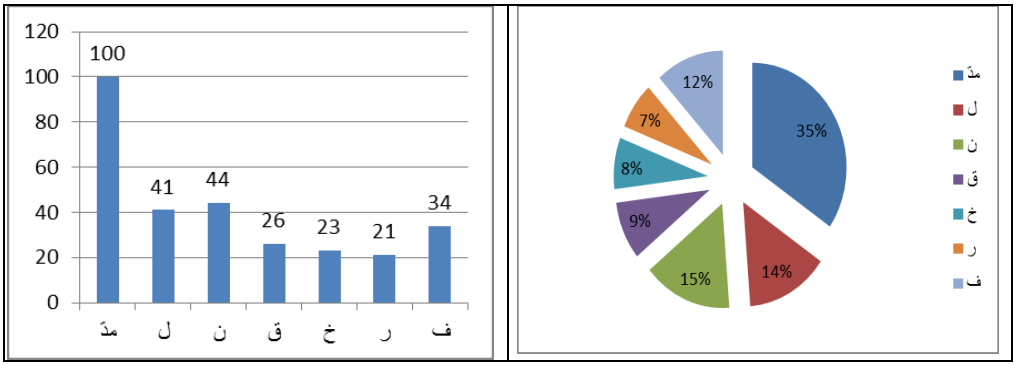
حروف مهموس

این حروف در نقطهٔ مقابل حروف مجهور قرار دارند؛ یعنی تارهای صوتی در تلفظ این حروف به لرزش در نمی‌آید. از حروف مهموسی که در این قصیده بسامد بالایی دارد، حرف «خاء» است که در ساختمان جملهٔ اصلی قصیدهٔ (لا أخاف) تکرار شده است. علیرغم اینکه این حرف دارای صفت نرمی و سایشی است، ولی با توجه به سخن انیس، این حرف در کنار حرف قاف برای معانی سخت و خشن بسیار مناسب می‌باشد و در این قصیده نیز سکون و ایستایی این حرف رنگ باخته است. همین ویژگی در حرف «فاء» نیز وجود دارد. این حرف در قسمت دوم این قصیده در ساختمان کلمات «أخاف/عواطف/خواطف/قواطف/جوارف/رفاق/جارفة/خاطفة» تکرارشده‌است. همهٔ این کلمات حرکت و جنبش را بیان می‌کنند. علی‌رغم اینکه حرف «فاء» در ساختمان کلمات به کار رفته، ولی مضمون قصیده و کثرت بسامد حروف مد از میزان قدرت ویژگی این حرف کاسته و آن را همسو با خود برای بیان مضمون اصلی قصیده سوق داده است.

بنابراین می‌توان میزان تکرار آواهای این قصیده را در جدول زیر نمایش داد:

بسامد حروف پرکاربرد سروده

حروف	مدّ	ل	ن	ق	خ	ر	ف
تعداد	۱۰۰	۴۱	۴۴	۲۶	۲۳	۲۱	۳۴



سطح لغوی

آنچه در این بخش مهم می‌نماید این است که آیا شاعر توانسته است میان واژگان خود و معنای مورد نظرش ارتباط محکم و منسجمی را برقرار کند و حالت و تجربهٔ شعری خود را به نمایش بگذارد یا نه؟ گزینش الفاظ از سوی شاعر از پیش تعیین‌شده و دارای قاعدهٔ خاصی نیست تنها عاملی که می‌توان در ارتباط با انتخاب واژگان شاعر بیان کرد این است که شاعر واژگان خود را از بطن جامعه خود به عاریت می‌گیرد و این ذوق و سلیقهٔ اوست که به آن‌ها وجهیت و اعتبار ارزانی می‌دارد. به عبارت دیگر شاعر وام‌دار محیط اجتماعی خود است و میان افکار و عقاید حاکم بر آن و زبان خود ارتباط محکمی بنا می‌کند.

حضور شاعر در اعتراضات و فعالیت‌های سیاسی و حزبی، به واژگان وی صراحت بیشتری بخشیده است. وی در مقدمه دیوان خود می‌گوید: «في كنيسة يوغسلافية قديمة رأيته (روفائيل ألبرتي) – للمرة الأولى — قال لنا: الشعر هو الصداقة» (بسیسو: ۲۰۰۸: ۷-۸).

وی شعری را شعر می‌داند که راستین باشد و از واقعیت صحبت کند. بنابراین شعر او آینه تمام‌نمایی از جامعهٔ او است. واقعیت جامعهٔ او به تمام واژگان او نیز سرایت و تسری یافته و به دور از هرگونه ابهامی واژهٔ (تحدي) با دیگر کلمات شعر پیوند عمیقی را ایجاد کرده‌است که با تکرار جملهٔ «أنا لا أخاف» ابیات به مانند زنجیری به یکدیگر متصل شده‌اند. این جنبه نه تنها از نظر فرم، بلکه از لحاظ محتوا نیز صورت پذیرفته و بینش شاعر را تداعی ساخته است. اولویت قرار دادن اندیشه و معنا هر چند سبب‌شده واژگان به زبان هنجار نزدیک‌تر شود ولی شاعر برای فرار از این واقعیت بر بُعد آوایی واژگان خود بیشتر تمرکز نموده است که در ساختمان آنها قابل مشاهده است.

ساختمان صرفی واژگان «صیغهٔ جمع مکسر»

همهٔ واژگان در راستای محتوای قصیده، جوّی از مبارزه و درگیری را به نمایش می‌گذارند که شاعر در چنین محیطی قرار دارد. تمام واژه‌های اصلی این قصیده در عین

سادگی و روشنی، به صورت جمع به کار رفته است مانند: «سلاسل/ زلازل/ مشانق/ مقاصل/ مشاعل/ قوافل/ عواصف/ قواصب/ خواطف/ جوارف/ ضفائر/ مقابر/ مذابح/ مجازر/ صواعق/ خنادق/ بیارق/ حرائق». اوزان جمع مکسر از ویژگی‌های زبانی عربی می‌باشد که سبب تنوع و کثرت در واژگان این زبان گشته است. این کلمات با صفت جمع خود تصویری کلی و روشنی از شرایط وخیم حاکم بر جامعهٔ شاعر را نشان می‌دهد که اگر کلمات مفردی جایگزین این کلمات می‌شد، نه تنها معانی و تصاویر بسته و محدود می‌گردید، بلکه بُعد موسیقایی قصیده نیز رنگ می‌باخت. انتخاب چنین واژگانی برای شاعر اهمیت‌داشته تا تلفیق معنایی و موسیقایی را برای زیبایی شعر خود خلق‌کند و می‌توان آن را به عنوان سبک فردی و شخصی شاعر قلمداد نمود. یکی از دلایل دیگری که می‌توان در ارتباط با ساختمان کلمات این قصیده گفت این است که شاعر با توجه به ویژگی جمع مکسر که بنای کلمه در این جمع ویران می‌شود و تغییر می‌کند، به گونه‌ای غیرصریح خواستار تغییر و ساخت جدیدی در جامعهٔ عربی است.

واژگان حسی و انتزاعی

واژگان این قصیده حسی هستند و شاعر از جامعهٔ خود به عاریت می‌گیرد و ابهام و پیچیدگی در آن راه ندارد. «غلبهٔ واژه‌های حسی سبک متن را حسی می‌کند و شفافیت سبک ادبی و تأثیر هنری آن نیز ناشی از غلبهٔ واژه‌های حسی است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۵۱). بسیسو با بکارگیری واژگان عینی و حسی، اوضاع فلسطین را در برابر ببیننده ترسیم می‌کند و فضایی از جنایت و کشت و کشتار رژیم صهیونیستی را بیان می‌دارد. او به دنبال گزینش واژگان مبهم و انتزاعی نیست، چون واقعیت سرزمین فلسطین مبهم نیست.

کلمات این قصیده بدون احتساب حروف آن صد و ده واژه است. این کلمات حسی و عینی هستند «سلاسل/مشانق/رعود/دم/سیل/مشاعل/قوافل/شعب/دم/ و...» و می‌توان به این نتیجه رسید که تحدّی و مبارزه زبانی صریح و قابل لمس می‌خواهد و واژگان نیز برای تحریک مردم و به پاخواستن آنها باید ملموس و شفاف باشند و سبب

خشم و بیداری آنان برای ویران کردن بنیان اشغال و اشغالگری شود. یکی از عواملی که می‌توان گفت در انتخاب واژگان حسی دخیل بوده و به این واژگان خشونت و تندی را اعطا کرده، حزبی‌بودن شاعر و تحصیل در رشتهٔ روزنامه‌نگاری باشد. به دلیل گرایش‌های کمونیستی ارتباط محکمی میان واژگان صریح و خشن بسیسو وجود دارد و تأثیر این ایدئولوژی در اشعار وی حاکم است. زبان جنگ و روزنامه‌ای زبانی مبهم و پیچیده‌ای نیست که خواننده به دنبال تحلیل و تأویل آن باشد؛ از طرفی مخاطب بسیسو مردمی عامی است که در کنار آنان برای آزادی وطنش می‌جنگد. بسامد این کلمات در سرودهٔ وی پیوند میان متن اثر و دیدگاه وی را به خوبی نشان می‌دهد.

واژگان مرتبط با اندیشه شاعر

«شاخص‌هایی که نویسنده برای افراد و نهادها به کار برده و بسامد واژه‌های نشان‌دار در سخن وی نشان‌دهندهٔ پیوند متن با ایدئولوژی است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۰). واژه‌های نشان‌دار از سویی جهت‌گیری‌های سیاسی و فرهنگی و اجتماعی شاعر را بیان می‌کند. از واژه‌هایی که به وضوح نگرش و اندیشه شاعر را نمایان می‌سازد و ارتباط سرودهٔ وی را با اندیشه وی نشان می‌دهد، واژهٔ «رفیق» است. این کلمه یکی از اصطلاحات حزب کمونیست است که افراد این حزب برای نامیدن هم در ابتدای اسامی‌شان به کار می‌برند مانند «رفیق چگوارا یا رفیق لنین». بسیسو نیز در این قصیده این کلمه را دو بار تکرار می‌کند و خود را دارای دوستانی می‌داند که با وجودشان هیچ‌گونه ترسی بر آنها غالب نیست:

«أنا لی رفاقٌ فی دمي تدوی رعودُهمُ القواصفْ

أنا لا أخافُ ومن أخافُ ولي رفاقٌ یا عواصفْ» (بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٥)

در حقیقت «رئالیسم سوسیالیستی از هنرمند تجسم صادقانهٔ واقعیت را در انکشاف انقلابی‌اش می‌خواهد» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۳۰۳/۱). زبان روشن شاعر و بکاربردن واژه‌هایی چون «رفیق، وطن و آزادی» که از پر بسامدترین یا به تعبیری دیگر از اساسی‌ترین واژه‌ها و نگرش‌های این حزب می‌باشد، در این سروده جای‌گرفته‌است. بسیسو آزادی

کشورش را در اتحاد و حزبی‌بودن می‌بیند و ایمان دارد که توده‌های مردم این امر را محقق خواهند ساخت.

سطح نحوی

چگونگی ساختار جمله‌ها، زمان افعال، اسمیه و فعلیه‌بودن جملات و دیگر موضوعات نحوی و دستوری در این بخش مورد بررسی قرارمی‌گیرد و یافتن پیوند میان ساختارهای نحوی و معنای اثر از اهمیت بالایی برخوردار است. کشف این پیوند ارتباط میان سبک و اندیشه صاحب متن را به نمایش می‌گذارد (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۵-۱۵۶).

طول جمله‌ها

طول جملات –کوتاهی و بلندی- از مواردی است که در این سطح مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ زیرا این امر بیانگر اندیشه و عاطفهٔ شاعر است که سبب شکل‌گیری جملات می‌شود. به دلیل فضای حاکم بر شعر، مضمون حماسی قصیده و تشویق مردم برای مبارزه، جملات کوتاه در کلام شاعر بسیار نمودیافته‌است. می‌توان گفت این امر به دلیل شتاب برای بیرون‌راندن دشمن باشد که هرگونه تعلل و سستی را برنمی‌تابد، بطوری که در برخی از ابیات چند جمله در کنار هم جمع می‌شوند:

«أنا لا أخافُ و من أخافُ و لي رفاقٌ يا عواصفْ؟
ها هُمْ هناکَ أخي هناکَ هَووا صواعقَ في صواعقْ»
(بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٥-٤٦)

جملات این سروده از نحو معیار عدول نکرده و از لحاظ ساختار زبانی تغییر چندانی در آنها مشهود نیست. با این عمل شاعر به اشعار خود بافتی روشن و ساده بخشیده تا برای همگان قابل فهم باشد؛ زیرا او شاعری است مردمی و تکرار موجود در این جملات، نوعی تأکید برای شتافتن و عدم هرگونه ترسی است که شاعر به عنوان نماینده مردم کشورش بر زبان جاری می‌سازد تا قوت قلب و شجاعت هموطنانش را

افزون کند. در ابیات زیر نیز مانند ابیات بالا نوعی حرکت و خیزش در جریان است و بگونه‌ای به قصیده و سبک شاعر پویایی و استمرار می‌بخشد و قاطعیت در اندیشه و عمل وی را به نحو احسن به نمایش می‌گذارد:

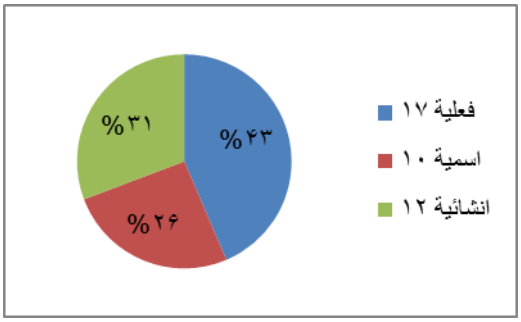
«أنا لا أخافُ من العواصف فاعصفي بي يا عواصفْ
أنا لي رفاقٌ في دمي تدوي رعودُهمُ القواصفْ»

(بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٥)

همانگونه که مشاهده می‌شود جملات بسیار کوتاه هستند؛ جملات کوتاه نه‌تنها حفظ و تکرار آن را از جانب مخاطب آسان‌تر می‌گرداند؛ بلکه «فراوانی جملات کوتاه و منقطع در سخن، باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۷۵). شتاب و سرعت اندیشه با خود سرعت عمل و حرکتی را با خود به همراه دارد که بسیسو در پی آن است. همچنین تکرار جملات از یک بُعد بار مثبتی را با خود حمل می‌کنند و نگاه خوش‌بینانهٔ شاعر را برای آزادسازی میهنش نوید می‌دهد و از طرفی ابعاد منفی وطنش را بازگو می‌کند که در بند و زنجیر رژیم صهیونیستی دست و پا می‌زند.

ساختار جمله‌ها

این سروده در کل متشکل از ۳۹ جمله است که از این تعداد ۱۷ جمله آن را جملات فعلیه یعنی حدود ۴۳ درصد، ۱۲ جمله آن را جملات انشائیه یعنی حدود ۳۱ درصد و ۱۰ جمله آن را جملات اسمیه حدود ۲۶ درصد تشکیل داده است.



بسامد بالای جمله فعلیه که بیشتر در افعال مضارع نمود یافته، نشان از تجدید و نوشدن دارد و همهٔ این افعال بار مثبت و فعالی دارند و القاگر این مفهومند که تلاش و مقاومت مردم فلسطین پایانی ندارد و امید پیروزی در دل آنان برای همیشه زنده است و هر روز فکر بیرون راندن دشمن تقویت و نو می‌شود:

«تضيءُ في عينيَّ خاطفةً بُروقُهمُ الخواطفْ/ تسيلُ منْ كَفّيَّ جارفةً سيولُهُم الجوارفْ/ قد اقسموا...ان يطردوا من ... و يحرروا .....يحرروا... فنحقق الوطن...» (بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٥)

هدف شاعر از جملات انشائی مانند: «لمن المشانق تنصبون لمن تشدون المقاصل» این نیست که به دنبال پاسخ باشد، بلکه خود می‌داند که این چوبه‌های‌دار و گیوتن‌ها صاحبانشان را به کام خود فرو خواهند برد و در آخر قصیده شاعر به این مورد با زبانی صریح و روشن پاسخ میدهد:

«فانظرْ لمنْ زرعَ المشانقَ كيفَ تحصُدُهُ المشانقْ» (بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٦)

افعال امری بکار رفته در این سروده (فاربطوني بالسلاسل/ فاعصفي بي یا عواصف) به مبارزه‌طلبیدن دشمن را نشان می‌دهد و در تأکید معنای جملهٔ اسمیه «أنا لا أخاف» نهایت شجاعت و خشم لبریز شدهٔ شاعر بارز است.

چیدمان ساختار جمله‌ها

زبان شعری با توجه به کارکردهای متفاوت و برخورداری از مولفه‌هایی معنایی و آوایی در ترکیب ساختاری جمله‌ها، مجبور به روی‌گرداندن از شکل‌های معیار نحوی آن زبان است و عدول از ساختار نحوی در واقع نگاه و اندیشهٔ شاعر را بازگو می‌کند. «هر نوع نظمی از یک گروه واژه‌ها، حامل معنایی متفاوت است؛ یعنی تغییر نظم واژگان، کاربردهای معنایی کاملا متفاوتی را به بار می‌آورد. بنابراین معنای نحوی در اثر جابه‌جایی کلمات تغییر می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۷۲).

در این قصیده عدول از نحو معیار بسیار کم رخ داده است. از مهم‌ترین عواملی که سبب‌شده ساختار نحوی برخی از جملات تغییرکند، موسیقی و وزن عروضی قصیده است که شاعر با این کار هم وزن قصیده را از ویرانی نجات داده و هم بر بُعد معنایی

واژگان تاکید و اهتمام ورزیده است. به عنوان مثال در بیت زیر کارکرد موسیقایی و معنایی را در ساختار نحوی جمله‌ها می‌توان به وضوح مشاهده کرد:

«لن تُطفِئوا مهما نفختمْ فی الدُّجی هذی المشاعلْ

الشعبُ أوقدها وسارَ بها قوافلَ فی قوافلْ» (بسیسو، ۲۰۰۸: ٤٥)

اگر بر اساس معیار نحوی، این بیت بازنویسی شود، ساختار جمله به این صورت در می‌آید:

«مهما نفختمْ فی الدُّجی فلن تُطفِئوا هذی المشاعلْ» – – ن –/ – – ن –/ ن – – ن – – – ن – –

«أوقدها الشعبُ وسارَ بها قوافلَ فی قوافلْ» – ن ن –/ – ن ن – /ن ن – ن – /ن ن – ن – –

با توجه به تقطیع عروضی، وزن قصیده که در بحر کامل است، دچار آشوب و ویرانی می‌شود و در بیت اول دو تفعیلهٔ آخر و در بیت دوم دو تفعیلهٔ اول «مفتعلن» که در بحر کامل بسیار نادر است، ظاهر می‌شود. از سویی تقدیم فعل «لن تُطفِئوا» و کلمهٔ «الشعبُ» به خاطر تاکید بر معنای این واژگان است که از اهمیت بالایی برای شاعر برخوردار است؛ مقدم‌شدن این واژگان استقامت و نقش مردم جامعه را بیان می‌کند. ولی در کل ساختمان نحوی جمله‌های این شاعر به ساخت‌های پایهٔ نحو زبان عربی بسیار نزدیک است و فردیت و تشخص سبکی خاصی را ندارد.

نتیجه‌گیری

با بررسی سبک این قصیده نتایج زیر حاصل شد:

۱- در بخش آوایی استفاده از قالب سنتی ریتم خاصی را بر قصیده بخشیده است و حذف بُعد تدویر در شکل ظاهری قصیده به نوعی تحرک و سرعت را به خواننده القا می‌کند و از سویی قافیه‌سازی زیبا با استفاده از کلمات جمع، هماهنگی کاملی با دیدگاه و زبان شاعر ایجاد نموده و این هارمونی را به نحو احسن به ثمر رسانده است. همچنین موسیقی برخاسته از حروف مجهور که با بسامد بالایی در این قصیده به کاررفته، دایرهٔ انسجامی را با تفکر شاعر و موضوع قصیده شکل‌داده‌است. حروف

مجهور با صفت شدت و امتداد نفس در کنار ساختمان صرفی یکسان کلمات که به شکل جمع مکسر نمود یافته است، طنین و آهنگ خاصی را به قصیده بخشیده است که نشانگر کاربرد هنرمندانهٔ شاعر برای ایجاد یک‌صدایی و انسجام میان صورت و محتواست. از سویی تعداد کم حروف مهموس سبب‌شده آهنگ این حروف در کنار حروف مهجور کم‌رنگ گردد و در میان فضای مضمونی قصیده و غالب‌شدن اصوات مجهور در راستای القای موضوع اصلی قصیده قرارگیرد.

۲- در سطح لغوی تکرار واژگان در قالب جمع مکسر نه تنها وضعیت موجود جامعهٔ شاعر را بیان می‌کند و ابعاد گسترده ظلم و جنایت را در برابر دیدگان مخاطب به تصویر می‌کشد، بلکه بیانگر جرأت و دلیری شاعر است که هیچ‌گونه ناامیدی و سستی را علی‌رغم خفقان و شکنجه برنمی‌تابد؛ همچنین وی با کاربرد ساخت صرفی خاص در شکل کلمات جمع به نوعی خواستار تغییر و دگرگونی در جامعه می‌باشد که این ویژگی را به گونه‌ای پنهان از ساختار ویژه این جمع مکسر به عاریت گرفته است. همان‌گونه که این جمع با تغییر و دگرگونی در ساخت واژه شکل می‌گیرد و از ویژگی‌های زبانی وی محسوب می‌شود. از سویی تمام کلمات قصیده حسی و عینی بوده و شاعر چنین سبکی را با توجه به افکار و عقاید خود می‌پسندد و شعر راستین را شعری می‌داند که ملموس و روشن باشد و از واقعیت جامعه سخن بگوید. بالطبع چنین افکاری، نمی‌تواند واژگان انتزاعی را پذیرا باشد. از جمله کلماتی که اندیشهٔ شاعر را بازگو کرده و به صراحت میان شعر او و تفکرات وی ارتباط مستحکمی ایجاد نموده، استفادهٔ صریح از کلمه «رفیق» است. این واژه برای بسیسو از اهمیت بالایی برخوردارربوده، تفکر سیاسی و کمونیستی وی را به خوبی نشان می‌دهد و صراحت زبان وی را دوچندان می‌کند.

۳- در سطح نحوی کلام شاعر متکی به جمله‌های کوتاه است. با توجه به عنوان قصیده سرعت و شتاب در زمان کارزار سبب پیروزی است و این امر جملات کوتاهی را می‌طلبد که شاعر به دنبال آن است و هرگونه درنگی را جایز نمی‌داند. این جملات کوتاه با بسامد بالای جمله‌های فعلیه همراه است که بیشتر در افعال مضارع نمودیافته

است. جمله‌های کوتاه که با خود سرعت و شتاب را ایجاد می‌کند با هماهنگی با افعال مضارع این ویژگی دوچندان می‌شود؛ زیرا این افعال نشان از تجدید و نوشدن دارند. از سویی عدم عدول از نحو معیار، زبان شعری را به زبان مردم و واقعیت نزدیک‌ساخته و سبب حفظ و تکرار آسان آن می‌شود که شاعر تنها در مواقع ضرورت وزنی و تاکید بر معنای بخشی از جمله ملزم به تغییر ساختار پایهٔ نحوی شده است.

پی نوشت‌ها

1. Vladimir Mayakovsky
2. Alexander Pushkin

منابع و مآخذ

- أنیس، إبراهیم، (۱۳۹۴)، **موسیقی شعر**، ترجمه: نرگس انصاری و طیبه سیفی، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).
- _____، (لاتا)، **الأصوات اللغوية**، مصر: مطبعة نهضة مصر.
- بسیسو، معین، (۲۰۰۸)، **الاعمال الشعرية الكاملة**، بیروت: دارالعودة.
- زرقه، أحمد، (۱۹۹۳)، **أسرار الحروف**، ط۱، دمشق: دار الحصاد.
- سلوم، تامر، (۱۹۸۳)، **نظرية اللغة والجمال فی النقد العربی**، ط۱، سوریه: دار الحور.
- السعران، محمود، (لاتا)، **علم اللغة مقدمة للقاري العربي**، بیروت: دار النهضة العربية.
- سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۱)، **مکتب‌های ادبی**، چ۱۲، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۸)، **موسیقی شعر**، چ۱۱، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۳)، **کلیات سبک شناسی**، چ۲، تهران: انتشارات فردوس.
- عباس، حسن، (۱۹۹۸)، **خصائص الحروف العربية و معانيه**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- علوی‌مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)**، چ۱، تهران: سمت.
- علی، عبدالرضا، (۱۹۹۷)،**موسیقی الشعر العربی قدیمه وحدیثه**، ط۱، عمان: دارالشروق.
- الغامدي، منصور بن محمد، (۲۰۰۱)، **الصوتيات العربيه**، ط۱، الرياض: مكتبة التوبة.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۵)، **سبک‌شناسی نظریه‌ها رویکردها و روش‌ها**، چ۳، تهران: سخن.
- فراهیدی، خلیل بن احمد، (۱۹۸۰)، **العین**، تحقیق مهدی المخزومی و إبراهیم السامرائی، ج۱، کویت:

الرسالة.

- محسنی، احمد، (۱۳۸۲)، **ردیف و موسیقی شعر**، چ۱، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

- معوض، سلیمان، (۲۰۰۹)، **علم العروض و موسیقی الشعر**، لبنان: الموسسة الحدیثة للکتاب.

- مفتاح، محمد، (۱۹۹۲)، **الخطاب الشعری (استراتیجیة التناص)**، ط ۳، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

- الملائکة، نازک، (۱۹۶۷)، **قضایا الشعر المعاصر**، ط ۳، بغداد:منشورات مکتبة النهضة.

- المناصرة، عزالدین، (۱۹۹۵)، **محاضرة بعنوان (معین بسیسو: مایاکوفسکي فلسطین)**، عمَّان: مؤسسة شومان.

- http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=596063&nm=1

دراسة أسلوبية لقصيدة «تحدي» لمعين بسيسو (البنية الإيقاعية والصرفية والنحوية)

وحيد ميرزائى[1]
نرگس انصارى[2]

الملخص

الأسلوب الأدبي تعبير عن كيفية علاقة الأديب مع الامكانيات اللغوية التي تتبلور في مستوياتها المختلفة، والنماذج التكرارية في أي نصٍ هي التي تميز الأسلوب عن غيره من الأساليب الأدبية الأخرى. وشعر المقاومة الفلسطينية كإحدى المضامين الأكثر تردداً في الشعر العربي بسبب مضامينه واتجاهات شعرائه له أسلوبٌ خاصٌ يمثّل كيفية توظيف اللغة و مفرداتها من قبل الشاعر الفلسطيني في شعره، وقصيدة «تحدي» لمعين بسيسو التي قمنا باختيار ودراستها فى هذا البحث تُعدُّ من إحدى القصائد الهامة والمؤثرة في الشعب الفلسطيني مما جعلتهم يعتزون بها، هذه القصيدة تمّ نشرها في خضم الثورة المصرية عام ١٩٥٢، والتي تسببت في مطاردة الشاعر من قبل السلطات المصرية وعرّضته للاعتقال أكثر من مرة على أيديهم؛ لأنّ شعر بسيسو مرآة تعكس بصدق أفكاره الثورية وروحه الأبية والمناضلة. يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي–التحليلي والإحصائي في دراسة أسلوبية لقصيدة «تحدي» والكشف عن أبرز ميزاتها اللغوية والأدبية والدلالية. ومن النتائج التي وصل إليها البحث، أنّ اختيار اللغة الموزونة وذات رنين صاخب والابتعاد من التعدد الصوتي يعتبر من خصائصه الشعرية وهذه الميزة يمكن مشاهدتها في الحروف المجهورة والكلمات التي تألفت من بناء صرفي واحد في شكل صيغة الجمع المكسر. استخدام الشاعر في القصيدة للمفردات الصريحة في إطار النحوي المعتاد لا يكشف عن رؤية الشاعر ومعاناته وواقع مجتمعه فحسب، بل له علاقة موثوقة مع أحاسيس العرب وعواطفهم.

الكلمات الرئيسة: اللغة الشعرية، شعر المقاومة ، الأسلوبية، معين بسيسو، تحدي.

١– طالب مرحلة الدكتوراه فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخمينى الدولية، قزوين، إيران
٢– أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخمينى الدولية، قزوين، إيران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Tenth Year, No. 20, Spring and Summer 2020

The Stylistic Analysis of the Ode "Challenge" by Muin Bseiso at Rhythmic, Morphological and Grammatical Levels

[1]Vahid Mirzaei, PhD Student of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin
Narges Ansari, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin

Received: 19-06-2019 Accepted: 01-02-2020

Abstract

Literary genres illustrate the author's interaction with linguistic features as manifested at different levels. Recurrent patterns in any text type are distinct from those in other types. Palestinian resistance is one of the most popular themes in Arabic poetry. With its contents and approaches, it has a particular style that illuminates how the Palestinian poets are distinguished for their language style. "Challenge" is one of the most important and influential songs released during the great fire in Egypt in 1952. Because of his revolutionary and antagonistic themes, the poet was wanted by the Egyptian security police. The present study aims to investigate the elegy of Challenge in a descriptive-analytic method to notify its linguistic and literary characteristics. The results indicate that Bseiso had selected a rhythmic language and a kind of monotony that can be seen in the selection of words. The poet's communist points of view, using explicit vocabulary in standard grammar, are expressed in a plain and expressive language.

Keywords: Poetic language, Poetry of resistance, Stylistics, Muin Bseiso, Challenge.

1- Corresponding Author Email: Mvahid1366@yahoo.com