بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی

نقد ادب معاصر عربی

سال دهم، شمارۀ بیست و یکم پیاپی و نوزدهمین شماره علمی

پاییز و زمستان ۱۳۹۹

دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دهم، شمارۀ بیست و یکم پیاپی و نوزدهمین شماره علمی
پاییز و زمستان 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
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 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 فاطمه پرچگانی	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر محسن پیشوایی علوی	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر سید اسماعیل حسیتی اجداد	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر محمود حیدری	عضو هیأت علمی دانشگاه یاسوج
دکتر سیده اکرم رخشنده نیا	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر عبدالله رسول نژاد	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر تورج زینی وند	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر محسن سیفی	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر علی صیادانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر مینا عربی	عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی (ره)
دکتر عبدالأحد غیبی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر بهنام فارسی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر لیلا قاسمی حاجی آبادی	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد گرمسار
دکتر بهروز قربان زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر علی قهرمانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مصطفی کمالجو	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر بتول محسنی راد	عضو هیأت علمی دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر نادر محمدی	عضو هیأت علمی پردیس فارابی - دانشگاه تهران
دکتر مجید محمدی بایزیدی	دکتری دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسین میرزایی نیا	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر روح اله نصیری	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر معصومه نعمتی قزوینی	عضو هیأت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

براساس رای کمیسیون بررسی اعتبار نشریات کشور مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ مجله "نقد ادب معاصر عربی" از شماره پاییز ۱۳۹۰ حائز درجه علمی – پژوهشی شناخته شد.

راهنمای تدوین و نگارش مقالات

مقاله ارسالی به نشریه «نقدادب معاصر عربی» باید:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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
فراخوانی عناصر روایتی هزارویک شب در رمان «بدر زمانه» مبارک ربیع آیت فتحی کندوله، جهانگیر امیری، تورج زینی وند، علی سلیمی	۱
فراداستان تاریخ‌نگارانه در "عذابات المتنبی فی صحبة کمال أبودیب والعکس بالعکس" اثر کمال أبودیب فاطمه پیری، علی‌اکبر احمدی چناری، عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی	۲۵
کانون روایت در رمان«بطلهٔ کربلاء» عایشه عبدالرحمن بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت قاسم مختاری، کلثوم غلامی	٤۹
زیبایی‌شناسی انتقادی اشعار ادونیس بر اساس مکتب فرانکفورت زهرا وکیلی نوش آبادی، علی نجفی ایوکی، اسدالله بابایی فرد، مریم جلائی	۷۷
بررسی سطوح سه گانهٔ سلامت روانی در شخصیت‌های رمان «ساق البامبو» بر اساس تئوری آنیاگرام عارفه خمر زابلی، علی اصغر حبیبی، مجتبی بهروزی	۱۰۷
طرحواره‌های تصویری ـ بلاغی در دفتر «لیس للمساء إخوة» از ودیع سعاده الهه ستّاری، حسین شمس آبادی، طاهره میرزاده	۱۳۹
بازنمود فرودستی زن در رمان «الحب فی زمن النفط» پریسا نقدی پور، فرهاد رجبی، سیده اکرم رخشنده‌نیا	۱٦۳
کارکرد نشانه‌شناختی نام‌ها در رمان الطریق نجیب محفوظ نعیمه غفارپور صدیقی، وحید مبارک، محمد ایرانی	۱۸۵
نشانه‌شناسی قصیدهٔ «الصامدون» اثر عبدالقدوس العاملی با تکیه بر رویکرد مایکل ریفاتر نرگس انصاری	۲۰۷
بازتاب مردسالاری در شعر ناریمان علّوش مینا غانمی اصل عربی، رسول بلاوی، ناصر زارع	۲۳۳
تحلیل عناصر زیباشناختی در قصیده"طَرطَرا" اثر محمد مهدی جواهری با رویکرد هنجارگریزی نحوی و واژگانی حجت رسولی، سیده فیروزه حسینی	۲۵۵
تحلیل نمایشنامه‌ی «قدموس» با تأکید بر مؤلفه‌های شرق‌شناسانه‌ی ادوارد سعید رضا محمدی، علی اکبر ملایی، ایمان سحابی	۲۸۱

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

فراخوانی عناصر روایتی هزارویک شب در رمان «بدر زمانه» مبارک ربیع

آیت فتحی کندوله[۱]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
جهانگیر امیری، دانشیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
تورج زینی وند، دانشیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
علی سلیمی، استاد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

دیرزمانی است که هزار و یک شب، به‌عنوان میراث ادبی، الهام‌بخش آثار نویسندگان متعددی در شرق و غرب قرارگرفته است. بی‌شک نویسندگان معاصر جهان عرب نیز برای بیان دغدغه‌های فکری، رنج‌ها و خواسته‌های خود و جوامعشان، از سرمایه‌های داستانی این شاهکار ارزشمند به دور نمانده‌اند. "مبارک ربیع" نویسندهٔ مغربی، در رمان "بدر زمانه"، دو حکایت را در پی هم آورده که در حکایت دوم با بهره‌گیری‌های هنرمندانه از داستان شهرزاد و شهریار، اثری اجتماعی- تربیتی خلق کرده است. پی بردن به انگیزهٔ نویسنده در الهام‌گیری از هزار و یک شب به‌ویژه افسانهٔ شهرزاد و دریافت عناصر روایتی که اغلب همسو با عناصر روایتی این شاهکار شکل‌گرفته، ضرورت انجام پژوهش حاضر را به روش توصیفی تحلیلی تبیین می‌سازد. به نظر می‌رسد که ساختار روایتی اثر- باوجود شخصیت‌هایی همچون شهراموش و بیروز و ...، صحنه‌پردازی‌هایی که در زمان و مکان بسیار دور، ناشناخته و گاه هراس‌انگیز رخ‌داده، تعدد دو حکایت واقعی و اسطوره‌ای که به‌تناوب آورده شده، طرح حکایت اسطوره‌ای دوم با رابطه علی و معلولی و زبان روایت که بر نقل و قول شفاهی متکی است - در پیوند با هزار و یک شب و افسانهٔ شهرزاد قرار دارد. پیرامون محتوای اثر باید گفت نویسنده با توجه به آموزه‌های جامعه‌شناسی و روان‌شناسی‌اش و در پیوند با محتوای داستان شهرزاد و شهریار، مسائل تربیت کودک، منزلت زن و خردورزی وی، نقش رهبر جامعه در سعادت یا ناکامی مردمان و رویارویی دو نیروی خیر و شر را مورد اهتمام قرار داده است.

کلید واژه‌ها: رمان عربی، هزارویک‌شب، افسانه شهرزاد، بدر زمانه، مبارک ربیع.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: balut1384@gmail.com

مقدمه

هزار و یک شب یکی از شاهکارهای ادبیات فرامرزی است و به گفتهٔ برخی محققین می‌توان آن را مادر تمام قصه‌های دنیا قلمداد کرد (طسوجی، ۱۳۸۷: ٦). بررسی‌ها حاکی از این است که این اثر، پیش از دورهٔ هخامنشی در هندوستان ظهور پیدا کرده و بعدها به زبان فارسی قدیم ترجمه شده است؛ سپس در قرن سوم هجری به عربی ترجمه و چارچوبی عربی به خود گرفت (حسن‌پور آلاشتی و خسروی، ۱۳۹۱: ۵۰) این تصور که هزار و یک شب، اثر یک نویسنده است فرضیه‌ای بس نااستوار می‌باشد و مخاطب با اثری جمعی سر و کار دارد (افضلی، بی‌تا: ۱۱) که تا امروز در ناخودآگاه جمعی مخاطبان باقی‌مانده است. هزار و یک شب، محل تأثیرپذیری بسیاری از نویسندگان و هنرمندان مشرق و مغرب زمین قرارگرفته است. علت عمدهٔ تأثیرپذیری از هزار و یک شب را باید ناشی از گستردگی تنوع موضوعی و فرهنگی قصه‌ها و مهارت شخصیت اصلی داستان یعنی شهرزاد دانست (میرزایی و حسینی ،۱۳۹۰: ۱۵۷). از بزرگ‌ترین آثار جهان که پیش‌تر، از این شاهکار الهام گرفته می‌توان به قصه‌های دکامرون اثر بوکاچیو، کانتربری نوشته چاسر، افسانه‌های تمثیلی لافونتن و حکایت‌های گلستان سعدی اشاره کرد (میرصادقی، ۱۳۸۳: ٤٤).

در ادبیات عرب نیز این تأثیرپذیری به‌ویژه در قرن نوزدهم و بیستم میلادی بسیار آشکار است. دکتر «المعجب العدوانی» در کتاب «الموروث و صناعة الروایة» به تأثیرپذیری داستان‌نویسان عرب از هزارویک‌شب اشاره می‌کند؛ این موضوع که برخی از نویسندگان حتی رمان‌های خود را به همین نام و یا با اندکی تغییر نام‌گذاری کرده‌اند، حاکی از تأثیرپذیری آشکار آن‌ها از مجموعهٔ هزارویک‌شب دارد؛ مانند داستان‌های «لیالی الف لیل نجیب محفوظ»، «الف لیلة و لیلتان هانی راغب» و «لیلة الملیار غادة السمان». گاه نویسنده در یک یا چند حکایت یا فصلی از اثر، مستقیم یا غیرمستقیم از شخصیت‌های معروف هزارویک‌شب و ساختار داستانی آن متأثر بوده است که می‌توان به «أحلام شهرزاد اثر توفیق طه حسین»، «شهرزاد علی بحیرة جنیف اثر جمیل ابراهیم»، «بندر شاه اثر طیب صالح» و «بدر زمانه اثر مبارک ربیع»، اشاره کرد.

آنچه توجه نگارنـده را جلـب کـرده، ردپـای ایـن تأثیرپـذیری در ادبیـات مـراکش می‌باشد؛ «مبارک ربیع» نویسندهٔ مغربی در رمان «بدر زمانه» از ادبیـات شـفاهی هـزار و یک شب الهام گرفته است. در این پژوهش سعی شده تا این دو اثر با پیروی از دیـدگاه مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، مورد تطبیق و واکاوی قرار گیرند.

ضرورت و سؤال پژوهش

آنچه ضرورت این پژوهش را بیان می‌کند، نخست توجه به اثـر یـک نویسـندهٔ مغربـی است که تاکنون هیچ پژوهشی پیرامون وی در جامعهٔ دانشگاهی ایران صورت نگرفتـه و دوم دریافت تأثیرپذیری نویسنده از میراث هزار و یک شب با رهیافت به عناصر روایتی رمان «بدر زمانه» است که در نزدیکی بـا عناصـر روایتـی هـزار و یـک شـب و افسـانهٔ شهرزاد قرارگرفته. این پژوهش بر آن است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد؛

۱. کدام عناصر روایتی در رمان «بدر زمانه» را می‌توان متأثر از عناصـر روایتـی هـزار و یک شب برشمرد؟

۲. نویسنده در پیوند با مضمون داستان شـهرزاد و شـهریار و بـا توجـه بـه آموزه‌هـای علمی و ادبی خود، چه محتوای تربیتی و اجتماعی را موردنظر قرار داده است؟

پیشینه پژوهش

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، پژوهشگران دربارهٔ تأثیر هزار و یک شب بر ادبیات بـه-ویژه ادبیات داستانی کتاب و مقالات بسیاری نوشته‌اند. در دنیای عرب می‌توان به کتـاب «توظیف التراث فی الروایة العربیة المعاصرة» اثر «محمد ریاض وتار» (۲۰۰۲) اشاره داشـت که در آن نویسنده به آثار ادبی گذشته اشاره‌کرده که در شکل و مضمون بررمـان عربـی تأثیر داشته‌اند. آثاری همچون مقامات و هزارویک‌شب که با الهام از آن‌ها، رمان نویسـان معاصر، درصدد خلق اثر جدیدی، مرتبط با دنیای امروز برآمده‌اند. در این کتـاب نشـان داده‌شده که رمان عربی معاصر با به‌کارگیری و تاثیرپذیری ساختاری یا مضمونی از هزار

و یک شب، سعی دارد تا برای خود هویتی مستقل ایجاد کند. همچنین کتاب «شخصیات ألف لیلة و لیلة، من البناء إلی التوظیف فی الروایة العربیة» اثر «سروه یونس الدلی» (۲۰۱۸) پژوهش دیگری است که از رسالۀ دانشگاهی برگرفته شده؛ در این پژوهش، نویسنده چند رمان عربی را که با هزارویک‌شب مناسبت معنایی یا ساختاری دارند موردبررسی قرار داده است. از میان مقالات عربی هم، مقاله «مؤثرات من ألف لیلة و لیلة فی الروایة الجزائریة المعاصرة لیلیات امرأة أرق لرشیدة بوجدرة أنموذجاً» نوشتۀ «مفیدة میزان» (مجله اللغة العربیة، شماره ۳۷: ۲۰۱۷) شایسته ذکر است. نویسندۀاین مقاله نشان‌داده که «رشیدة بوجدرة» با نظر به جایگاه هزار و یک شب به مثابه یک حکایت سحرآلود، توانسته مضامین فکری و تکنیک‌های روایتی هزار و یک شب را در قالب رمانی جدید به کار گیرد. اما در جامعۀ دانشگاهی ایران می‌توان به مقالۀ "تأثیرپذیری نجیب محفوظ از هزار و یک شب" نوشتۀ جواد اصغری و زینب قاسمی اصل (مجلۀ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، دورۀ ۸، شمارۀ۲۵: ۱۳۹۱) اشاره داشت که در آن به تبیین شباهت‌ها و افتراقات این دو اثر از جنبۀ ساختار، عناصر داستانی، محتوایی و مضامین پرداخته‌شده است. علی سلیمی و مصیب قبادی در مقالۀ «دو خوانش متفاوت از افسانه شهرزاد در نمایشنامه‌های توفیق حکیم و علی احمد باکثیر» (دو فصلنامۀ ادبیات تطبیقی، دورۀ۵، شمارۀ۹: ۱۳۹۲) خوانش متفاوت این دو نویسندۀ عربی از افسانۀ شهرزاد را مورد بررسی و مقایسه قرارداده‌اند و مشخص نمودند که هریک از نویسندگان به اقتضای نیازهای اجتماعی و به‌تناسب روحیات خود، این افسانۀ کهن را بازخوانی نموده‌اند. حکیم، اثری فلسفی و فارغ از زمان و مکان پدید آورده اما باکثیر از زاویۀ اجتماعی بدان نگریسته و آن را به‌جایگاه زن در جامعه امروز پیوند زده است. طارق یاراحمدی در مقالۀ «ردپای هزار و یک شب در ادبیات داستان‌نویسی معاصر عربی (نمونۀ موردی رمان رمل الماية اثر واسینی الأعرج)» (مجموعه مقالات همایش ملی هزار و یک شب و ادبیات ایران و جهان: ۱۳۹٦) ضمن بررسی تأثیرپذیری واسینی الأعرج از حکایت‌های هزار و یک شب، به بیان وجوه اشتراک و افتراق این دو

اثر از هم پرداخته است. نتایج حاکی از آن است که نویسندهٔ موردنظر توانسته ضمن الگوبرداری از حکایت‌های هزار و یک شب، در نگارش رمان، دست به ابتکار بزند. در جهان عرب آثار «مبارک ربیع» نیز کم و بیش مورد بررسی قرارگرفته است. «محمد ساری» نوشتاری تحت عنوان "طبیعة الصراع و الرؤیة للعالم فی روایة بدر زمانه لمبارک ربیع" (۱۹۹۰) در مجله الآفاق به چاپ رسانده است که تحلیل وی از ماجرای دو حکایت خیالی –اسطوره‌ای و واقعی رمان بدر زمانه می‌باشد؛ اما در فضای دانشگاهی ایران، تاکنون پژوهشی مستقلی دربارهٔ این نویسنده صورت نگرفته است و همین امر ضرورت و ارزش این پژوهش را در راستای معرفی این نویسنده مراکشی، آشکار می‌سازد.

مبارک ربیع

از پایان دهه پنجاه، رمان مغرب به مرحله واقع‌گرایی داخل شد و تقریباً تا نیمه دهه هفتاد گسترش یافت. در این زمان، رمان مغربی تغییرات فراوانی را در زمینه سیاسی شاهد بود (مانند استقلال مغرب و شکست ۱۹٦۷ در فلسطین)؛ البته به دنبال آن، تغییراتی در واقعیت اجتماعی نیز پدید آمد؛ از این‌رو نسلی از رمان‌نویسان این دوره در روایت‌هایشان رنج‌های جامعهٔ مغرب را منعکس کردند و این رنج و سختی‌ها در آثار «محمد زفزاف»، «عبدالکریم غلاب»، «محمد شکری» و «مبارک ربیع» به چشم می‌خورد. این نویسندگان به موضوعات جامعه جدیدشان روی آوردند، از فکر طبقهٔ مردمی و ایدئولوژی آن‌ها سخن گفتند و فقر و جهل و بیماری، عقب‌ماندگی و فساد را به تصویر کشیدند (أمنصور، ۲۰۰۶: ۱۰). «مبارک ربیع» نویسندهٔ معاصر مغربی نیز با تحصیلات عالی در رشته‌های فلسفه، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی، دارای آثار متعددی در زمینهٔ رمان، داستان کوتاه و ادبیات کودک می‌باشد که در داستان‌هایش به‌نوعی واقع‌گرایی روی آورده است. از آثار او در زمینهٔ داستان کوتاه، می‌توان به «سیدنا قدر»، «دم و دخان»، «رحله الحب والحصاد و «البلوری المکسور»، در رمان به «الطیبون»، «رفقه السلاح

والقمر»، «الریح الشتویه» و «بدر زمانه» و در زمینهٔ کودک نیز به «احلام الفتی السعید»، «میساء ذات شعر الذهبی»، «بطل لا کغیره» و «طریق الحریة» و دو پژوهش به نام «عواطف الاطفال» و «مخاوف الاطفال» اشاره کرد. او در زمینهٔ ادبیات جوائز «سلطان قابوس للروایة»، «جایزة محمد زفزاف للروایة العربیة» و «جایزه الحسن السابع للقصص القصیرة» را کسب کرده است (ویکیپدیا، الموسوعة الحرة).

خلاصهٔ رمان

«بدر زمانه» از دو حکایت متناوب ساخته‌شده است؛ حکایت اول داستان فردی به نام «احمد» و خانوادهٔ اوست که حوادث آن در «دارالبیضاء» جریان دارد. او فردی است که از کودکی تا بزرگسالی زیر یوغ استبداد پدرش، «حاج مهدی» بوده؛ فردی که با اهرم زور فرزندانش را تربیت می‌کند. داستان با هذیان‌های شبانهٔ «احمد» شروع می‌شود؛ قهرمان داستان به «فطومه»، همبازی دوران کودکی‌اش، دلبستگی پیدا می‌کند و آرزوی ازدواج با او را دارد؛ اما پدرش «حاج مهدی» در کمال ناباوری او را به وصلت با خود درمی‌آورد. «احمد» این کار را تجاوز به عاطفهٔ خود می‌داند و در نتیجه با «فطومه» همبستر می‌شود؛ اما بعد دچار تعارض دوگانه‌ای می‌شود که نتیجهٔ آن کابوس‌های مداوم شبانه است؛ تا اینکه بعدها با ازدواج هرچند اجباری با دخترعمویش، «عایشة» برای داشتن خانواده‌ای سعادتمند، فرزندانش را با شیوه‌ای متفاوت از پدرش تربیت می‌کند. اما جامعه در مقابل اصلاح شیوهٔ تربیتی «احمد» می‌ایستد و او را به زندان می‌اندازند. در آنجا فردی به نام «مصطفی لکرد»، داستان «بدر زمانه» را برایش تعریف می‌کند.

اما حکایت دوم، داستانی اسطوره‌ای است دربارهٔ پادشاهی به نام «شهراموش»، در سرزمینی به نام «کغاشی» که ظلمش دامن‌گیر مردم آنجا شده است. حکیمی به نام «روزبه» تصمیم می‌گیرد که پادشاه را اصلاح کند و در این راه از کنیزی به نام «بیروز» کمک می‌گیرد. او بعد از تلاش‌های مداوم، محبت و عشق وارد قلب «شهراموش» شده، درنهایت با او ازدواج می‌کند و «شهراموش» از اخلاق ناپسندش دست برمی‌دارد؛ نتیجهٔ

این ازدواج، فرزندی به نام «کابیدهار» به معنای «بدر زمانه» شد. پادشاه وظیفهٔ تربیت فرزندش را به «روزبه حکیم» سپرد؛ اما این نوع تربیت تنها شامل «بدر زمانه» نبود؛ بلکه جمعی صدنفره از کودکان دختر و پسر طبقات مختلف را شامل می‌شد. این کار سبب تربیت نسلی سالم شد، اما طولی نکشید که اطرافیان «شهراموش»، علیه او دسیسه کرده و «شهراموش» و همهٔ همراهانش را به قتل می‌رسانند. «بدر زمانه» و «میکاری» به کمک «زاهور»، فرار کرده، در غار مخفی می‌شوند و مردم شهر هر روز مخفیانه خود را به آن‌ها می‌رسانند و برای رویارویی با نیروی اهریمنی و تحقق آرمان‌شهر، به ساختن ادوات جنگی و تشکیل ارتش می‌پردازند.

بحث و بررسی

«مبارک ربیع» به‌عنوان یک ادیبِ روانشناس و جامعه‌شناس سعی دارد، باید و نبایدهای تربیتی و اجتماعی را با زبان ادبیات و داستان بیان کند و در این راستا از اسلوب و شخصیت‌های هزار و یک شب بهره می‌گیرد. در پژوهش حاضر، نگارنده به حکایت دوم این رمان پرداخته که تشابهی با داستان اصلی هزار و یک شب یعنی «شهرزاد» و «شهریار» دارد. برای بررسی بهتر و کامل‌تر، حکایت «بدر زمانه» از حیث عناصر داستانی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. رهیافت به عناصر داستانی که مهم‌ترین آن طرح یا پیرنگ، شخصیت، فضای مکانی و زمانی، راوی و البته محتوا می‌باشد، به دریافت بهتر این تأثیرپذیری کمک می‌کند.

شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت از عناصر مهم شکل‌گیری داستان است و در ساختار متن روایی وظایف مهمی دارد. این شخصیت است که حوادث را می‌سازد و با آن ترکیب می‌شود؛ به‌طوری‌که لغت می‌سازد، گفت‌وگو می‌کند و حوادث و کشمکش را از خلال رفتار، خواسته‌ها و عواطفش ایجاد می‌کند (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۴۰). «یکی از تقسیم‌بندی‌های

شخصیتی، شخصی ایستا و پویاست. شخصیت ایستا، شخصیتی است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد؛ اما شخصیت پویا، شخصیتی است که جنبه‌ای از شخصیت او پیوسته دستخوش تغییر و تحول باشد» (میر صادقی، ۱۳۷٦: ۹٤-۹۳). در رمان، «شهراموش» و «بیروز» از شخصیت‌های مهم و اصلی آن هستند که در ادامه به ویژگی‌های این دو شخصیت اصلی در مقابل شخصیت «شهرزاد» و «شهریار» پرداخته خواهد شد و البته شخصیت‌های فرعی که در سایه «*بیروز*» و «*شهراموش*» به وجود می‌آیند، مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

شهراموش و شباهتش با اسطورهٔ شهریار

شخصیت «شهراموش» و حتی اسم وی، جناس تصحیف با «شهریار» هزار و یک شب دارد. بارزترین وجه تشابه این دو، کراهت از جنس زن، به واسطه خیانتی است که از طرف همسر «شهریار» و مادر «شهراموش» صورت گرفته. «شهریار» در اوان جوانی خیانتی از همسرش می‌بیند و ازاین‌رو برای انتقام، دختران باکره را به عقد خود درآورده و صبحگاه آنان را می‌کشد. «شهراموش» نیز در رمان «بدر زمانه» با خیانت مادرش و ارتباط او با غلامش از زنان متنفر می‌شود، با این تفاوت که شاهد قتل مادر توسط پدرش نیز بوده است. او برخلاف «شهریار»، هیچ زنی را به دربار راه نمی‌دهد؛ حتی هیچ‌کس حق ندارد در سرای او از زنان اسمی نیز به میان آورد. شعلهٔ این نفرت و ظلم، دامن‌گیر کارگران معادن، کشاورزان و حتی حیوانات می‌شود؛ اما وی با درایت و زیرکی کنیزی به نام «بیروز»، تغییر می‌کند. «شهراموش» شخصیتی پویا است که در اثنای داستان تغییر می‌کند. می‌توان تغییر نگرش به جنس مؤنث را در ازدواج «بیروز» و «شهراموش» شاهد بود که بسان ازدواج «شهریار» و «شهرزاد»، پیوندی بزرگ و فراتر از واقعیت‌هاست و این امر در جشن ازدواج بزرگی که «شهراموش»، پادشاه کغاشی برگزار کرد نمود می‌یابد: «قال الراوی: ثم حدثَ النبأُ العظیمُ و أعلَنَ فی الناس: أنّ عظیمَ کغاشی سیتزوّجُ الأمیرةَ (بیروز) بنتَ السماء و کان عرساً عظیماً لایری نظیرُه حتی فی الحلمِ[1]» (ربیع، ۱۹۸۳: ۱۳۶)

از طرف دیگر آنچه بانی تغییر نگاه «شهریار» و «شهراموش» شد، حکایت‌های «شهرزاد» و هوش و کاریزمای «بیروز» بود. تغییر «شهراموش» بسیار ریشه‌ای‌تر و پیامدهای آن نیز بسیار کارآمدتر از «شهریار» است؛ «شهراموش» همچنین در مسیر تغییر به علوم مختلفی علاقه‌مند شد؛ اموری که منجر به موج وسیعی از اصلاحات در سرزمین کغاشی می‌شود، از بازگشت ارزش واقعی زن و برقراری عدالت اجتماعی در همهٔ ابعاد که نمود آن در تنوع طبقاتی و جنسیتی امرای صدگانه قابل مشاهده است و درنهایت «شهراموش» متفاوت از «شهریار» در مسیر اصلاحات، جان خود را تقدیم می‌کند.

ملکه بیروز و شباهتش با اسطوره شهرزاد

«مبارک ربیع» هنگامی‌که از «بیروز»، سخن به میان می‌آورد، بُعدی اسطوره‌ای به وی می‌بخشد و این امر را از کلام «روزبه حکیم» می‌توان دریافت؛ آنگاه که او را دختر آسمان معرفی می‌کند. «روزباه: بیروزُ بنتُ السماء هی التی قالت ذلک. أمیرةٌ سماویةٌ نزلت بها رعدةٌ فی جَبَلی و ظهرت متخفیةً فی زی راعیةٍ[۲]» (ربیع، ۱۹۸۳: ۸۱-۸۰). در اینجا، «بیروز» اسطوره‌ای همسنگ «شهرزاد» اسطوره‌ای است. نام فارسی هر دو شخصیت و ویژگی‌های آنان، بیش از پیش بر این همسنگی صحه می‌گذارد. «شهرزاد» و «ملکه بیروز» هر دو در پی اصلاح، جان خود را به خطر می‌اندازند تا دو پادشاه را به مسیر خیر رهنمون کنند، هر دو از وجود مشاورانی کاردان بهره‌مند هستند؛ «ملکه بیروز»، «روزبه حکیم» را کنار خود دارد و «دنیازاد»، «شهرزاد» را همراهی می‌کند. «شهرزاد در پی حفظ جان دختران دیگر، خود را به ورطهٔ خطر انداخته و چاره رهایی از خشم شهریار را داستان و سحر کلام می‌داند» (مهین‌دوست، ۱۳۸٤: ٤٥). او خود می‌گوید: «فلما أن أعیشَ و أما أن أکونَ فداءً لبناتِ المسلمینَ و سبباً لخلاصِهنّ[۳]» (؟، ۱۹۹۷: ۱۱؛۱). و در نتیجه شهرزاد با قصه‌هایش وارد کارزار می‌شود. روانشناسان معتقدند که قصه، اثر درمانی داشته و یکی از شگردهای کهن هندوها جهت درمان اختلالات روانی بوده است؛ شگردی که توسط «شهرزاد» نیز اعمال می‌گردد تا پادشاه سلامتی‌اش را بازیابد

(ثمینی، ۱۳۷۹: ۳٤). در رمان «بدر زمانه»، «ملکه بیروز» نیز با ذکاوت و راهنمایی‌های «روزبه»، به «شهراموش» نزدیک‌شده و سعی در تغییر و اصلاح او دارد. درنهایت هردو می‌توانند «شهریار» و «شهراموش» را از تنفری که نسبت به جنس زن دارند، رهایی دهند. در این میان «شهرزاد» در پی توقف قطار مرگ دختران بود؛ اما «ملکه بیروز» نه‌تنها در مسیر رهایی زنان و همه آحاد جامعه قدم برداشت؛ بلکه با تربیت نسلی بدور از همهٔ انحرافات اخلاقی و امید به انتقال کرسی حاکمیت به آن‌ها، در فکر خلق آرمان‌شهر برای آیندهٔ سرزمین کغاشی است. «شهرزاد» تا پایان عمر در تنعم به سر می‌برد؛ اما «ملکه بیروز» در مسیر اصلاح، جان خود را از دست می‌دهد.

شخصیت‌های فرعی در حکایت دوم رمان «بدر زمانه» در سایهٔ شخصیت اصلی مطرح می‌شوند. حضور «روزبه حکیم» در کنار «بیروز»، شبیه حضور «دنیا زاد» خواهر «شهرزاد» است؛ «روزبه حکیم» همواره در فکر راهی برای نجات مردم کغاشی است. «مرقادو» یکی از چوپانان شهراموش است که دوستی عمیقی با «روزبه» دارد و برای تحقق اهدافش به کمک وی می‌آید. شخصیت‌های فرعی دیگر عبارتند از: «شیهوک» یا «صاحب العصا» که درواقع فرماندهٔ سپاه بوده و ذاتی اهریمنی دارد. «همشیر» یا «صاحب الملح» که ادارهٔ همه معادن نمک را در دست دارد، «زاهور» یکی از ارکان هیئت حاکم است که وظیفهٔ او تربیت حیوانات جهت دریدن یکدیگر می‌باشد. «کابیدهار» به معنای «بدر زمانه» فرزند «شهراموش» است که این اسم درنهایت مختص وی نمی‌ماند؛ بلکه می‌تواند مختص به هر یک از امیران صدگانهٔ زمانشان باشد. «میکاری» دختری از امرای صدگانه است که همراه «کابیدهار» و «زاهور» از مهلکه می‌گریزد. به‌طورکلی در داستان‌ها، فرایند شخصیت‌پردازی با دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم انجام می‌پذیرد . «در شیوهٔ مستقیم، داستان‌نویس شخصیت‌های داستان خویش را از دنیای بیرونی، تصویر و ترسیم می‌کند و عواطف، انگیزه‌ها و احساساتش را مورد تحلیل قرار داده و اغلب به داوری درباره آن‌ها می‌پردازد» (نجم، ۱۹۶۶: ۶۳). شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، شیوه‌ای است که داستان‌پرداز در آن، عرصه را

برای خود شخصیت‌های داستانی باز می‌گذارد تا از آن طریق، اندیشه‌ها، عواطف، گرایش‌ها و امیال خویش را بازگو کند (*همان*: ۱۹۸).

اسامی همچون «روزبه»، «بیروز» و... که نویسنده برای شخصیت‌هایش انتخاب کرده، اسامی فارسی هستند و برخی از اسامی مثل «زاهور»، «همشیر»، «مراقادو»، «کابیدهار» و «شیهوک» از ابداعات خود نویسنده است که طی جستجو در اینترنت ردپایی از این اسامی در منبع و کتابی پیدا نشد؛ اما شباهت وزنی و حرفی این اسامی با واژه‌های هندی، چنین به ذهن متبادر می‌کند که این الفاظ برگرفته از فرهنگ هندی است و این ابداع در اسامی و ناشناخته‌بودن آن‌ها، بر فضای اسطوره‌ای رمان در کنار شخصیت‌هایی که تنها به ویژگی‌های رفتاری و گفتاری‌شان شناخته می‌شوند، می‌افزاید. معرفی شخصیت‌ها در حکایت «شهراموش» با شیوهٔ غیرمستقیم انجام‌شده است؛ همان‌طور که راویان هزار و یک شب از این شیوه بیشتر بهره گرفته‌اند. به‌طور مثال در حکایت اسطوره‌ای «بدر زمانه»، نمونهٔ خردورزی را می‌توان در شخصیت «بیروز» و «روزبه حکیم» دید. پاسخ «بیروز» به سؤالات و معماهایی که در کاخ «شهراموش» پرسیده می‌شود و به کام مرگ‌رفتن برای بهبود اوضاع کشور، نشان از شخصیت اندیشمند و متعالی او دارد که در زوایای کلامش این موضوع را می‌توان دریافت.

طرح داستان

پیرنگ، بیان ترتیب و توالی حوادث برحسب روابط علی و معلولی می‌باشد و بدیهی است که منطق هر داستان، مبتنی بر همین ترتیب منظم قرار داشته‌باشد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۹) رمان «بدر زمانه»، از نوع روایت تناوبی است؛ یعنی نویسنده با ذکر بخشی از حکایت اول و بخشی از حکایت دوم در رمان و ادامهٔ این رویه تا انتها، دو حکایت را در یک رمان آورده است. هر دو داستان به نحوی با یکدیگر ارتباط دارند؛ چراکه ظلم و ستم فردی تندرو در دو جامعه، یکی در خانواده و دیگری در کشور، بر زندگی و منش افراد اثرگذار است. در داستان اسطوره‌ای «بدر زمانه»، منطق روایی آن، شبیه منطق روایی

کلاسیک و تقلیدی است که همچون هزار و یک شب حکایت از امور عجیب گذشته دارد. در این حکایت، ساختاری پیوسته به چشم می‌آید؛ یعنی از یک رابطهٔ علی و معلولی برخوردار است؛ به طور مثال اینکه علت قتل زنان و کشتار مردمان توسط «شهراموش» چیست؟ و علت آن به حوادثی که در دوران کودکی برایش اتفاق افتاده برمی‌گردد: «أنّ امرَ شهراموشَ فی کراهیتِه للنساءِ قد یعودُ إلی خبرةٍ قاسیةٍ، مرّ بهـا فی صِغَرِه. فقد کان والدُ شهراموش قائداً لفرقةٍ عسکریةٍ، شاباً وسیماً ممتلئاً صحة و عافیة و حُباً لزوجتِه الشابةِ الجمیلةِ و لم یشعرِ الطفلُ قطّ بغیرِ هذا الحبِ و هو فی السادسةِ من عمرِه. حیث أفاق مذعوراً من نومِه ذاتَ یومٍ علی أصواتٍ مزعجةٍ. افاق لیری والدَه بلباسِه الرسمی شاهراً سیفاً مضرجاً بدماءِ شبحینِ عاریینِ أحدُهما کان رجلاً لایعرفُه ... و الثانی کان أمُه و إختفی الأبُ[۴]...» (ربیع، ۱۹۸۳: ۱۳۲ - ۱۳۱)

طرح حکایت بدین‌صورت است: فزونی ظلم و ستم «شهراموش» در حق مردم کغاشی و تصمیم «روزبه حکیم» و «مرقادو» به طرح راه‌حلی برای اصلاح «شهراموش» و اجرای صلح و عدالت در کغاشی. گره‌افکنی حکایت درجایی است که «شهراموش» از صحنه‌های جنگ حیوانات با برده‌ها لذت می‌برد و ظلم و ستم بسیاری روا می‌دارد: «أمّا زاهور فهو مروّضُ الوحوشِ، الذی کانت مهمتُه العنایةَ بالحیواناتِ المفترسةِ وما الیها وترویضِها ویضمنُ الی ذالک مهمةُ الجلادِ الذی ینفُذُ فصلَ الرووسِ عن اجسادِها فی المشاهدِ الرسمیةِ و اَمام الملاءِ[۵]» (*همان*: ۵۱)، «کانت فجاجاً ضیقةً فودیاناً جافةً تعبرُها کلَ حین فی صفوفٍ طویلةٍ سلاسلُ من بنی آدم، حافیةَ الاقدامِ، عاریةَ الاجسامِ او کالعاریةِ ترسفُ فی الاغلالِ، کانت من الذینَ تُکتَبُ علیهم الجریمةُ او یعتبرونَ من مرتکبیها، تمضی قوافلُهم تحتَ الحراسةِ والقیودِ حتی یسلموا الی حُراسِ المناجمِ[۶]» (*همان*: ۵۰).

کشمکش داستان با حضور «بیروز» در کاخ «شهراموش» اینگونه ادامه می‌یابد که در حضور «شهراموش» دو همنشین او یعنی «شیهوک» و «همشیر» از «بیروز» سؤالات بسیار می‌پرسند و او نیز با زیرکی به همه پاسخ می‌دهد. گره‌گشایی داستان نیز با تغییر روحیهٔ «شهراموش» اتفاق می‌افتد. هول و ولای داستان، وجود توطئه‌گران اطراف پادشاه بود که اصلاحات و شیوه کشف مصنوعی نمک را خطری برای خود می‌دانستند. نقطهٔ اوج

داستان، کشته‌شدن «شهراموش»، «بیروز»، «روزبه حکیم» و اطرافیانش است که نشان می‌دهد نیروی شر بار دیگر بر نیروی اهورایی پیروز شده؛ پایان داستان نیز گریختن «کابیدهار» و دختری به نام «میکاری» به کمک «زاهور» از مهلکه است که پس از آن بار دیگر علیه نیروی شر تدارک جنگ می‌بینند: «قالَ الراوی: إقتادوا روزبه مُکبلاً مُثقلاً بالاغلالِ التی تَجمعُ أطرافَه الاربعَ... الی عنقه... /أینَ زینةُ النساءِ بَل أین وجوهُهن وبَسمةُ الأطفالِ أینَ الالوانُ الزاهیةُ وملابسُ الاعیادِ والتفاولُ ومَشاریعُ حَیاةِ المتجددة../ و فی مرکز الساحةِ مائدةٌ فَسیحةٌ طویلةٌ عَریضةٌ حافلةٌ جداً، حافلةٌ تتدلی علیها أعناقُ شهراموش و مِرقادو و عشراتُ من أمراء المائة الصغارُ و النساءُ..[۷]» (*همان*: ۲۱۶و ۲۱۵).

نویسنده با زنده‌ماندن «کابیدهار»، «میکاری» و «زاهور»، روزنهٔ امیدی فراروی مخاطب، برای ادامهٔ نیروی خیر و اهورایی قرار داده است. داستان «شهرزاد» و «شهریار»، با بازگشت فطرت انسانی «شهریار» به پایان می‌رسد و هر دو با خوشی کنار هم زندگی می‌کنند.

صحنه‌پردازی در رمان

صحنهٔ داستان، مکانی است که عمل داستان در آن، طی زمانی معین و پیوسته اتفاق می‌افتد؛ بنابراین، منظور از صحنه، عنصر زمان و مکان است. «یوسف نجم» صحنه را «بیئة القصة» نامیده و به‌عنوان حقیقت زمانی و مکانی داستان معرفی می‌نماید؛ یعنی هر آنچه با محیط طبیعی، خلق‌وخوی شخصیت‌ها و ویژگی‌هایشان در زندگی ارتباط داشته باشد (نجم، ۱۹۶۶: ۱۰۸). ماجرای احمد و خانواده‌اش در حکایت اول رمان «بدر زمانه»، حکایتی است واقع‌گونه؛ یعنی تصویر حوادثی که بالفعل رخ‌داده یا احتمال دارد به وقوع بپیوندد؛ اما حکایت دوم این رمان باشخصیت‌هایی که پیش‌تر معرفی شد در مکان و زمانی نامعلوم رخ‌داده است: «و کانَ فی أقاصی بِلادِ الشِرکِ مِن دیارِ العَجمِ قَدیماً رُقعةٌ مِن أرضِ اللهِ [۸] ...» (ربیع، ۱۹۸۳: ۳۳) داستان در سرزمینی به نام «کغاشی»، خارج از مرزهای جغرافیایی شناخته‌شده در جریان است که از لحاظ زمانی به گذشته‌های دور

بازمی‌گردد؛ چه‌بسا از واقعیت‌های روزانه قابل‌لمس نیز به‌دور است. این شروع رمان مانند شروع هزار و یک شب است که راوی ماجرا را به زمان‌های دور و به پادشاهی از پادشاهان یک سرزمین نسبت می‌دهد: «إنّه کانَ فیما مَضی مِن قَدیمِ الزمان و سالفِ العَصرِ و الأوانِ مَلکٌ مِن مُلوکِ ساسان بجزائرِ الهند و الصین...[۹]» (؟، ۱۹۹۷: ۱؛ ۵). در حکایاتی که قصهٔ پادشاهان گذشته را روایت می‌کند، فضای رمان درجاهایی با ترس و وحشت درآمیخته و این وحشت گاه برآمده از یک صحنه روایتی است؛ مثلاً در رمان «بدر زمانه»، توصیف عظمت کاخ «شهراموش» و حضور درباریان و خدمتگزاران، مخاطب را به یاد عظمت شاهان هزار و یک شب و فضای آن می‌اندازد. برای نمونه در این سطور آمده: «یجلسونَ مصطفین علی الجانبینِ یتوسّط القاعةَ سریرُ شهراموشِ المذّهبُ. یظهر البابانِ المتقابلانِ للقاعةِ قُربَ مَجلسِ شَهراموش، یفتحُ الأیسرُ منهما و یظهرُ منه زاهورُ مُروّضُ الوحوشِ، یقفُ لحظةً، ثمّ یفرقَعُ بسوطه و یتقدّم متنحیاً جانباً و یظهرُ خلفَه مِن نَفسِ البابِ أسدانِ یتقدّمانِ بهدوءٍ لیأخُذَ کُلٌّ منهما مَکانَه عندَ أسفلِ الدرجاتِ المؤدیةِ إلی سَریرِ شَهراموش، بعدَ لحظاتٍ یعلَنُ مقدمُ العظیمِ و یدخَلُ شهراموش فیقفُ له الجمیعُ محیینَ، بما فیهم الأسدانِ، یجلسُ شهراموشُ و یومئ الجمیعَ بالجلوسِ و یفَرقِعُ زاهورُ بسوطه فیجلِسُ الجمیعُ حتی الأسدانِ[۱۰]» (ربیع، ۱۹۸۳: ۷۹)

نکتهٔ دیگر اینکه «شهراموش»، اسمی شبیه «شمهروش» پادشاه جنیان می‌باشد که مقبرهٔ وی در مراکش است. «حکایت مرتبط با این جن در کتاب‌های سحرانگیز گذشته و وقایع تاریخی آمده است. هزار و یک شب یکی از این کتاب‌هاست؛ مثلاً در حکایت عشق «قمر الزمان» و ملکه به دور آمده است» (جحفة و النحال، ۲۰۱۰: ۳۴-۳۳). در این مقطع: «فَقال لها العفریتُ دهنشُ بن شمهورش الطیارانِ لم یکن کَلامی صَحیحاً فافعَلی بی ما شئتَ یا سیدتی. /قالت: بَلَغنی أیها الملکُ السیدُ أنّ العفریتَ دهنشَ بن شمهورش قالت لعفریته میمونه[۱۱]...» (؟، ۱۹۹۷: ۲؛ ۱۱۹-۱۱۸) با این تفاصیل شاید بی‌دلیل نیست که «مبارک ربیع» در حکایت اسطوره‌ای دوم از رمانش شخصیتی را آورده که نه‌تنها جناس تصحیف با «شهریار» دارد، بلکه از طریق این اسم، فضای فراواقعی و سحرآمیز و زمان‌های خیلی دور را تداعی می‌کند تا برای خوانندهٔ مغربی آشنایی و برای خوانندهٔ

غیرمغربی، جذابیت در فهم ناشناخته‌های این سرزمین داشته باشد؛ البته میراث هزار و یک شب نیز منشأ این انتخاب وی بوده است.

راوی و زبان روایت

آثار روایتی قدیم، بر سوم شخص غایب تکیه داشته است؛ چراکه بیشتر این آثار بر پایهٔ اسطوره و امور غیرواقعی استوار بوده که کاربردش راحت‌تر است (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۷۷-۱۷۸). در داستان هزار و یک شب، «شهرزاد» هر قصه را به قصهٔ دیگر متصل و به‌عنوان تمثیلی برای قصهٔ قبلی روایت می‌کند. عبارت‌های «بلغنی» «ممایحکی»«وحکی أیضا» در ابتدای هر شب نشان می‌دهد که راوی آفرینندهٔ خلاق قصه نیست؛ او قصه‌ای که بارها و هربار به شکلی توسط راویان گوناگون روایت‌شده، را با خلاقیتی تازه بازتولید می‌کند؛ مثلاً در آغاز داستان "الصیاد مع العفریت " «شهرزاد» روایت خود را این‌چنین آغاز می‌کند: «قالت بلغنی أیها الملکُ السعیدُ أنّه کان رجلُ صیادٍ و کان طاعَنا فی السن ولَهُ زَوجةٌ و ثلاثةُ أولادٍ و هو فقیرُ الحالِ[۱۲] ..» (الف لیلة و لیلة، ۱۹۹۷: ۱؛ ۲۳) پس بیان روایتِ غیرمستقیم، به‌صورت راوی دانای‌کل و زاویهٔ دید سوم شخص است. حکایت دوم رمان «بدر زمانه»، حکایتی تقلیدی می‌باشد که شکل شفاهی آن برای مخاطب در ساختار حکایت کاملاً آشکار است. در این حکایت دو راوی وجود دارد؛ راوی داخلی که به طور مستقیم این‌گونه سخنش آورده می‌شود: «قال الراوی ...» و راوی دوم که از راوی اول به این صورت نقل می‌کند: «قال الراوی ...» همچنین راوی سومی هم وجود دارد (نویسنده ضمنی) که از خلال نوشتارش اعلان وجود می‌کند؛ و آنچه را راوی دوم گفته، می‌نویسد (یقطین، ۱۹۸۵: ۲۰۱). این چند راوی‌بودن همانند نقل‌قول‌های شفاهی گذشته است که بعدها به شیوه نوشتاری منتقل می‌شود. پس در این حکایت نیز زاویهٔ دید سوم شخص است؛ یعنی راوی فقط به توصیف گفتار و رفتار شخصیت‌ها می‌پردازد و گفتگوی شخصیت‌ها، نقش مهمی در این نوع روایت دارد. زبان روایت، همان زبان حکایت معروف در قصه‌های مردمی می‌باشد؛ یعنی اینکه از تفاصیل به دور است؛ چراکه بیشتر به شنونده توجه دارد تا خواننده، از این حیث که خواننده اگر چیزی از

حکایت را از دست دهد بار دیگر درنگ می‌کند تـا در جزئیـات داخـل شـود؛ امـا ایـن فرصت برای شنونده فراهم نمی‌شود. پس او باید از توصـیفات خسـته‌کننده دوری کنـد وگرنه شنونده وسط این تفاصیل فراوان سردرگم می‌شود (ساری، ۱۹۹۰: ۱۰۸).

تحلیل محتوایی

ژرف‌ساخت داستان یا محتوا، فکر اصلی و مسلّط در هر اثری اسـت. بـه همـین جهـت است که می‌گویند، درون‌مایهٔ هر اثر، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۱۷٤) در این میان، نویسنده گاه با بـه‌کارگیری خیـال و اسـطوره در پـی بیان مسائلی است که آشکارا نمی‌تواند بیان کند. کلیت رمـان «بدر زمانـــه» بـر مسـائل تربیتی بنانهاده شده و به دنبال آن در پی طرح مسائل مختلفی است ازجمله:

الف) توجه به تربیت کودک در رمان

پیش‌تر در ذیل آثار «مبارک ربیع» به پژوهش‌های وی پیرامون کودکان اشـاره شـد؛ ایـن امر بر اهتمام فراوان نویسنده به مقولهٔ تربیت کودکـان حتـی در آثـار روایـی‌اش صـحه می‌گذارد. نویسنده با بازگویی زنـدگی «شـــهراموش» در اوان کـودکی و محـرومیتش از داشتن محیطی آرام و به دور از خشونت، به چگونگی نقش فضای ناامن در شـکل‌گیری استبداد شخصیتی وی می‌پردازد. «مبارک ربیع» سـعی دارد بـه اهمیـت نقـش محـیط و خانواده در شکل‌گیری شخصیت کودک بپردازد. «درواقع محیطی که در آن پـدر و مـادر دارای روابطی صمیمانه هستند معمولاً کودکانی سالم و باشخصیتی مثبت بار می‌آورد که بازتاب آن را به‌صورت کمک به دیگران نشان می‌دهند و برعکس آن‌هـم متصـور اسـت وعدم مراقبت دقیق والدین در تربیت کودک، اساس کج‌روی‌ها را در وی بنیان می‌نهـد» (ستوده، ۱۳۸۳: ۵۰). نویسنده بعد از بیان چگـونگی شـکل‌گیری شخصـیت «شـــهراموش»، دراثنای رمان تغییر و دگرگونی را برای او رقم می‌زند که این دگرگونی از رهگذر کلـام نافذ یک زن محقق می‌شود. «بدر زمانه» فرزند «شهراموش» و امـرای صـدگانه کودکـانی هستند که براساس تربیتی صحیح رشد می‌یابند. نکته حائز توجه دقت نویسنده در درک

این تربیت اصولی است؛ «چراکه به گفتهٔ کانت انسان باتربیت صحیح به کمال می‌رسد» (ادیب، ۱۳۸۸: ۸۵). نویسنده مانند یک مسئول دغدغه‌مند به بیان جزئیات آموزش کودکان می‌پردازد. در همین چند سطر زیر، او خلاصه اما مفید به چندین مؤلفهٔ تربیتی در تغذیه، شیوهٔ محبت، بازی، سرگرمی و آموزش اشاره می‌کند: «وُکِلَ أمرُ الأمیرِ الصغیرِ«بدر الزمان » إلی روزباه لتربیته تحتَ رعایةِ بیروز فی سنتیه الأولیینَ و لا ینالُ فوقَ کفایته من الغذا ولا یطعَم إلّا بعدَ طَلب ذلک حتی لا تتفتّحُ شهواتُه و إطماعُه کثیراً و ألّا یوخَذُ بینَ الاحضانِ کثیراً حتی لا یتواکَلُ ... وبدا فی تعلیمهم االلعابُ الجماعیةُ من السنةِ الثانیةِ و اهتم فی تشئته للمجموعةِ بالخروجِ إلی الطبیعةِ و تربیةِ الحیواناتِ ومُعاشرتها و رعایةِ النبات و التجوُّلِ فی الشوارعِ و ألإتصالِ بالناسِ و التمرینِ علی الموسیقی و الغناءِ وحفظِ الاشعارِ و المطالعة[۱۳]» (ربیع، ۱۹۸۳: ۱۵۶).

«مبارک ربیع» نخست در قالب وجود «روزبه» که متصف به حکیم بودن است، بر وجود مسئولی متعهد و دانا در جامعه تأکید دارد؛ سپس نام‌گذاری «کابیدهار» به «بدر زمانه» و نام‌بردن از امرای صدگانه که با لفظ امیر خوانده می‌شوند و هر یک بدر زمان خود هستند، نشان می‌دهد که در یک جامعه، همهٔ کودکان از هر قشر و جنسیتی می‌توانند با آموزش صحیح به جایگاه بالایی دست یابند و ماه تابان دوران خود باشند.

ب) اهتمام نویسنده به موقعیت زن و نقش وی در جامعه

دررمان «بدر زمانه»، نویسنده، نخست با فراخوانی مادر «شهراموش» و خیانت وی درقبال همسرش، مخاطب را به یاد زنان «شهریار» و برادرش، «شاه زمان» می‌اندازد. «شهراموش» همچون «شهریار»، مخالف وجود زنان در دربار خویش می‌شود: «لدرجةٍ أنّه سنّ کثیراً من القوانینِ التی من شأنها أن تَجعَلَ النساءَ علی هامشِ الحیاةِ الیومیةِ الجاریةِ، بحیثُ لاتکادُ المرأةَ تری کغاشی إلا فی ظروفٍ جدٍّ خاصةً، أو معروضةٍ للبیعِ فی سوقِ النخاسة[۱۴]...» (ربیع، ۱۹۸۳: ۱۳۱). سرانجام این وضعیت زنان با آمدن «بیروز» رنگ می‌بازد. ناگفته نماند که چه‌بسا ریشه معاندت با زنان در طول تاریخ در ناخودآگاه جمعی قرار دارد. گمان بیشتر بر آن است که دشمنی با زنان به آن دورهٔ تاریخی برمی‌گردد که در آن

مخاطب شاهد سقوط نظام مادرسالار و برپایی نظام پدرسالاری است (طرابیشی، ۲۰۱۳: ۷۶۷). ازاین‌روست که زنان در هر دو جامعهٔ «شهریار» و «شهراموش»، جرئت حضور در هیچ عرصه‌ای را ندارند و زبون‌تر آنکه در نزد «شهریار»، تنها به ابزار جنسی بدل می‌شوند. «مبارک ربیع» درجایی از داستان که می‌خواهد به نقش زن و قدرت کلام او اشاره کند، کنیزی را از پایین‌ترین طبقهٔ جامعه برمی‌گزیند که با بهره‌مندی از هوش و ذکاوت، به جایگاه ارزشمندی دست می یابد که حتی مردان را یارای برابری با او نیست. این یک زن است که مرد را به طبیعت بشری باز می‌گرداند و نتیجه‌اش بازگشت حضور زنان در جامعه و احقاق خواسته‌هایشان می‌شود: «أصبَحَت النساءُ کالرِجال فی کثیرِ مِن اُمور الحیاة أصبح مِن حقّهن أن یظهرنَ فی الأسواقِ و الشوارعِ و المناسباتِ ویشترکن فی کثیرِ مِن الأعمالِ[۱۵]» (ربیع، ۱۹۸۳: ۱۵۵). بی‌شک فرهنگ شهرزاد شدن به‌مثابه تحول کیفی در وجود جنس زن جای گرفته؛ چراکه این امر به تحول از زمان جهل و نادانی به زمان قصه و به‌کارگیری زبان و کاربرد روشنگری اشاره می‌کند و از همان زمانِ شهرزاد و تحول برآمده در اوست که زن صاحب زبان خاص خود گردیده است (الغذامی، ۱۹۹۷: ۷۱)؛ ازاین‌روست که «مبارک ربیع»، یک زن را برای تحول «شهراموش» برگزیده است.

ج) تقابل دونیروی خیر و شر و اهتمام به عدالت اجتماعی

رویارویی دونیروی اهورایی و اهریمنی در طول تاریخ، یکی از درون‌مایه‌های میراث ادبی گذشته بوده که تا امروز نیز در آثار ادبی معاصر به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های سبک رئالیسم جادویی به چشم می‌آید. هزار و یک شب، طلایه‌دار نمود این تقابل خیر و شر می‌باشد و تمرکز قدرت در وجود یک حاکم و سیطرهٔ وی بر زمام جامعه، پدیده‌ای رایج در این اثر است. دررمان «بدر زمانه» نیز می‌توان شاهد این تمرکز قدرت و جدال دو نیروی خیر و شر بود. درواقع «شهراموش» و نظام حاکمیتی آن می‌تواند اشاره‌ای به سیستم جوامع سلطنت‌طلب باشد که تنها یک نفر تصمیم‌گیرنده بود و سرنوشت جامعه و مردمانش را رقم می‌زند. نویسنده با چرخش رفتاری «شهراموش» در سایهٔ «بیروز» و

سخن از تربیت نسل آینده، از دغدغه‌های اجتماعی و تربیتی نهفته در نهاد خود پرده برمی‌دارد و تغییر حاکمان مستبد و پرورش حاکمان عدالت محور را برای آیندهٔ جامعه، امری ضروری برمی‌شمرد. این امر، حکایت از رویارویی همیشگی دو نیروی خیر و شر است. در یک‌طرف «شهراموش»، «زاهور»، «همشیر» و «شیهوک» و اعوان و انصار آن‌ها؛ با این توضیح که بعد از ظهور ملکه، «شهراموش» و «زاهور» به جرگه نیروهای خیر درمی‌آیند؛ در طرف دیگر «ملکه بیروز»، «روزبه حکیم»، «مرقادو» و امرای صدگانه به‌عنوان نیروهای اهورایی قرار می‌گیرند. نویسنده هیچ‌گاه پیروز مطلق را معرفی نمی‌کند، بلکه گاه نیروی اهریمنی و گاه نیروی اهورایی سلطه می‌یابد و افرادی در این میان، به خاطر تغییر محیط و دیگر متغیرها از گروهی به گروه دیگر تغییر جایگاه می‌دهند.

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که رمان «بدر زمانه» با تناوب دو حکایت واقعی و اسطوره‌ای، از تجربه‌های جدید در داستان‌نویسی معاصر است. حکایت دوم می‌تواند بسان توضیح و تمثیلی برای حکایت نخست باشد که از افسانهٔ «شهرزاد» و «شهریار» تأثیر پذیرفته است. نویسنده سعی کرده برای حفظ میراث عربی و گرامیداشت آن در ادبیات جدید و با استناد به الگوی داستانی کهن به القای اندیشه و آراء تربیتی و اجتماعی خود بپردازد. عناصر داستانی این رمان در تلازم با هزار و یک شب و به‌ویژه داستان «شهرزاد» است. ماجرای «شهریار» و نفرت او از زنان بر حکایت اسطوره‌ای «شهراموش» و «بیروز» و کنش‌های رفتاری آنان همخوانی دارد. طرح داستان، با رابطه علی و معلولی، مشابه حکایت کلاسیکی است که در آن دو نیروی خیر و شر تا ابد مقابل هم صف‌آرایی می‌کنند. نویسنده در فضای زمانی و مکانی که دور و نامشخص است، یک راوی برای نقل داستانش تعیین نکرده، بلکه حکایت از زبان چندین راوی روایت می‌شود؛ مشابه زبان شفاهی که در هزار و یک شب به چشم می‌آید. نکتهٔ حائز اهمیت دریافت درون‌مایه این اثر است، «مبارک ربیع» مسئلهٔ تربیت کودک و اهتمام به

جایگاه زنان و نقش حاکم در سعادت یا شقاوت جامعه و شناخت جایگاه اجتماعی هر فرد را به‌گونه‌ای تمثیلی در سطح یک جامعهٔ خیالی و در یک ماجرای اسطوره‌ای بیان کرده است. این شیوه بازگویی، اغلب فراروی نویسندگانی است که آشکارا نمی‌توانند افکار و آراء خود را نسبت به حاکمیت و نقد آن در جامعه ابراز کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. راوی گفت: سپس خبر بزرگی طنین‌انداز شد و در میان مردم اعلام شد که پادشاه بزرگ کغاشی با شاهزاده بیروز ازدواج خواهد کرد و عروسی بزرگی بود که نظیرش حتی در رؤیا هم دیده نمی‌شد.

۲. روزبه: بیروز دختر آسمان که خود او این را گفته. شاهزاده‌ای آسمانی که رعد آسمان او را در کوه فرو فرستاد و در لباس یک چوپان مخفی شد.

۳. من یا زنده می مانم و یا جان‌فدای دختران مسلمان گشته و سبب رهایی آنان می‌شوم

۴. علت کراهت شهراموش به یک حادثهٔ سخت برمی‌گردد که در زمان کودکی تجربه کرده است پدر شهراموش نظامی بود، مردی برازنده و تنومند و دوستدار همسرش، تا اینکه (شهراموش) در سن شش‌سالگی ازسر و صدای زیاد از خواب می‌پرد پدرش را می‌بیند که با لباس رسمی و شمشیری خونین در دست، بر روی دو جنازه نیمه برهنه ایستاده است یکی جنازه مادرش و دیگری مردی که نمی‌شناخت و بعد از شهر بیرون می‌رود و برای همیشه از دیده‌ها غایب می‌شود و هیچ‌کس چیزی از سرنوشت او نمی‌داند.

۵. زاهور تربیت‌کنندهٔ حیوانات و وظیفهٔ او تربیت حیوانات وحشی جهت خوی درندگی بود. زاهور چگونگی قطع‌کردن گردن در مراسم رسمی و ملأعام را به جلادان آموزش می‌داد.

۶. دره‌های تنگی بود در سرزمینی خشک که در آن صف‌های طویلی از آدم‌ها در غُل زنجیر عبور می‌کردند، پابرهنه یا کاملاً عریان؛ این‌ها از کسانی بودند که جنایتی بر آنان نوشته می‌شد یا آن‌ها را جز مجرمین قلمداد می‌کردند. کاروان‌هایشان تحت تدابیر نگهبانان و بند و زنجیر حرکت می‌کرد تا اینکه آن‌ها را در معادن نمک تحویل نگهبانان معدن می‌دادند.

۷. راوی می‌گوید روزبه به غل زنجیر کشیده شد درحالی‌که دیگر افراد نیز به غل زنجیر کشیده شدند .../ با خود می‌اندیشید که منزلت زنان، عزت آدمی، خندهٔ کودکان و لباس‌های رنگی و نمادهای زندگی نوین به کجا رفت و در میدان شهر سفرهٔ بزرگ و طویلی بود که سرهای شهراموش، مرقادو و ده‌ها نفر از امرای صدگانه و زنان بر آن نهاده شده بود.

۸. در دورترین بلاد شرک از دیار عجم که در زمان قدیم بخشی از سرزمین خداوند بود ...

۹. همانا در زمان‌های خیلی دور و گذشته، پادشاهی از پادشاهان ساسانی در جزائر هند و چین بود....

۱۰.دو صف در دو گوشه می‌نشستند و تخت طلایی شهراموش در وسط قرار داشت. دو در روبروی هم در سالن نزدیک نشیمنگاه شهراموش آشکار می‌شود، در سمت چپ باز می‌شود و زاهور مربی حیوانات وحشی از آن آشکار می‌شود. لحظه‌ای می‌ایستد، سپس صدای تازیانه‌اش را برمی‌آورد و به گوشه‌ای پیش می‌رود و پشت سرش از همان در دو شیر ظاهر می‌شوند به‌آرامی پیش می‌روند تا هرکدام در پایین‌ترین پله که به تخت شهراموش منتهی می‌شود، جای‌گیرند. بعد لحظاتی، آمدن شهراموش را اعلام می‌کنند. شهراموش داخل می‌شود و همه جنبندگان ازجمله دو شیر می‌ایستند، شهراموش می‌نشیند و به همه اشاره می‌کند، بنشینند. همه حاضرین حتی شیرها هم می‌نشینند.

۱۱. عفریت، دهنش بن شمهورش طیار گفت: ای خاتون، اگر دروغ بگویم، با من هر آنچه خواهی بکن/گفت ای ملک جوان‌بخت به من رسیده است که دهنش بن شمهورش به عفریته میمونه گفت...

۱۲. گفت ای ملک جوان‌بخت آورده‌اند که مرد شکارچی مسنی بود که همسر و سه فرزند داشت و فقیر بود...

۱۳. تربیت این شاهزاده کوچک بدر زمان، در سال‌های اولیه تحت نظارت بیروز به روزبه سپرده شد تا بدر زمانه به مقدار بیش از حد و جز در هنگام نیاز غذا داده نشود برای اینکه شهوت و طمع او زیاد نگردد و زیاد در آغوش گرفته نشود تا وابسته نگردند... از سال دوم زندگی به این کودکان (امرای صدگانه) بازی‌های گروهی، رفتن به طبیعت، رعایت حقوق حیوانات و گیاهان، نحوه ارتباط با مردم، موسیقی و مطالعه و حفظ اشعار آموزش داده می‌شد.

۱٤. به‌گونه‌ای که او قوانین بسیاری را وضع کرد که زن را در حاشیهٔ زندگی روزانه قرار می‌داد؛ اینکه زن حتی حق ظاهرشدن در جامعه و بازار جز در مواقع ضروری ازجمله خرید مایحتاج زندگی را ندارد.

۱۵. زنان هم در همهٔ امور مانند مردان شدند و از حق و حقوق آنان چنین بود که در بازارها و خیابان‌ها و مناسبات ظاهر شوند و در کارها مشارکت کنند.

منابع و مآخذ

– ادیب، علی‌محمد حسین (۱۳۸۸)، **راه و روش تربیت از دیدگاه امام علی**، ترجمه سید محمود رادمنش، تهران: موسسه انجام.

– افضلی، علی (بی‌تا)، «خاستگاه فرهنگی داستان‌های هزارویک‌شب»، **فصلنامهٔ پژوهشی اندیشه‌های ادبی**، سال چهارم از فصل جدید، شمارهٔ ۱۱: صص۱۳۷-۱٦۱.

– أمنصور، محمد (۲۰۰۶)، **استراتیجات التجریب فی الروایة الغربیة المعاصرة**، الدارالبیضاء: شرکة النشر و التوزیع المدارس.

– ثمینی، نغمه (۱۳۷۹)، **عشق و شعبده (پژوهشی در هزارویک‌شب)**، چاپ اول، تهران: مرکز.

– جحفه، عبدالمجید و مصطفی النحال، (۲۰۱۰)، **سیدی شمهروش الطقوسی و السیاسی فی الأطلس الکبیر**، المغرب: أفریقیا الشرق.

– حسین پور آلاشتی، حسین و سوگل خسروی، (۱۳۹۱)، «بررسی ریشه‌های زن ستیزی در هزارو یک شب»، **ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی دانشگاه شهید بهشتی**.

– ربیع، مبارک (۱۹۸۴)، **بدر زمانه**، بیروت: الموسسه العربیه للدراسات.

– ساری، محمد (۱۹۹۰)، «طبیعة الصراع و الرؤیة للعالم فی روایة «بدر زمانه» لـــــ مبارک ربیع»، **مجلة آفاق**، رقم ۱: یناير: صص ۱۱۳-۱۰۷

– ستوده، هدایت الله (۱۳۸۳)، **آسیب‌شناسی جامعه**، تهران: آوای نور.

– شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **انواع ادبی**، تهران: میترا.

– طرابیشی، جورج (۲۰۱۳)، **الأعمال النقدیة الکاملة**، ج ۳، الطبعة الأولی، دبی: دار مدارک للنشر.

– طسوجی تبریزی، عبداللطیف (۱۳۸۷)، **هزار و یک شب، ترجمهٔ الف لیله و لیلـه**، مقدمهٔ علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات دنیای کتاب.

– الغذامی، عبدالله محمد (۱۹۹۷)، **المرأة و الکتابة**، الطبعة الثانیة، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

– میرزایی، فرامرز و نوین حسینی (۱۳۹۰)، «بن‌مایه‌های افسانهٔ شهرزاد ایرانی در نمایشنامهٔ توفیق حکیم»، **مجلهٔ زبان و ادبیات عرب**، شماره ٤، بهار و تابستان: صص۱٦۸-۱۵۳.

– مرتاض، عبدالملک (۱۹۹۸)، **فی نظریة الروایة**، الکویت: المجلس الوطنی الثقافی و الفنون و الآداب.

– میر صادقی، جمال (۱۳۷٦)، **عناصر داستان**، چاپ سوم، تهران: سخن.

– _____، _____(۱۳۸۳)، **داستان و ادبیات**، چاپ اول، تهران: آیه مهر.

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

– یقطین، سعید، (۱۹۸۵) **القراءو التجربة حول التجریب فی الخطاب الروائی الجدید بالمغرب**، بیروت: دارالثقافة.

– ؟، **ألف لیلة و لیلة** (۱۹۹۷)، المجلد الأول، بیروت: المکتبة الثقافیة.

– ؟، _____ (۱۹۹۷)، المجلد الثانی، بیروت: المکتبة الثقافیة.

– ویکیبدیا، الموسوعة الحرة، https://ar.m.wikipedia.org

استدعاء عناصر قصة الف ليلة و ليلة فی رواية بدر زمانه لمبارک ربيع

آيت فتحی كندوله[1]
جهانگير اميری[2]
تورج زينی وند[3]
علی سليمی[4]

الملخص

تعد خرافة الف ليلة و ليلة و منذ اقدم العصور كابرز تراث فی حقل ادب الفولكولور مصدر الهام للمزيد من الكتاب القاصين فی مشارق العالم ومغاربه. ولم يغفل الكتاب العرب المعاصرون عن هذه الثـــروة الادبيـــة المتميزة للإفصاح عن هواجسهم الفكرية و آلام مجتمعهم و طموحاته. و قد خلق الكاتب القاص المغربـــی مبارک ربيع فی حكايته الثانية من رواية "بدر زمانة" أثرا تربويا اجتماعيا باستلهامه الناجح من قصة "شهرزاد و الملک"التی جاءت ضمن خرافة الف ليلة و ليلة. ان اثبات القول بان الكاتب الروائی بدر زمانة قد تـــاثر بخرافة الف ليلة و ليلة و قصة "شهرزاد بالامتياز و أخذ من عناصرها الفنية يشكل الفرضية التی بنی عليهـــا صرح هذا المقال وقد اعتمدنا فيه علی المنهج الوصفی التحليلی. ومن أبرز المؤيدات و القرائن التی تـــدفعنا الی الاقتناع بتاثر بدر زمانة بخرافة الف ليلة و ليلة حتی الصميم هی التشابه فی الهيكلة الدرامية و شخصيات القصة كشهرآموش و بيروز كنموذجين بارزين و الاشتراک فی عنصر الزمكانية و إدراج قصتين متلـــاحقتين إحداهماحقيقية و الأخری خرافية و وجود النظام العلی و المعلولی فی كلا الاثرين و لغة القصة الشفهية فيهما و ....واما فيما يتعلق بالأفكار التی رصدناها فی رواية مبارک ربيع اسوة بخرافة الف ليلة و ليلة فإنها تنصب بمجملها فی مجال علم النفس و الاجتماع ومن اهمها تعليم الاطفال و مسألة النساء و الاهتمام بدور العقل و المنطق و مكانة القيادة فی تحقيق العدالة الاجتماعية فی المجتمعات البشرية والصراع بين قوات الخيـــر و الشر.

الكلمات الرئيسية: الرواية العربية، خرافة الف ليلة و ليلة، قصة شهرزاد، بدر زمانة، مبارک ربيع.

١–طالب دكتوراه فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازی، كرمانشاه، إيران
٢–استاذ مشارک للغة العربية و آدابها بجامعة رازی، كرمانشاه، إيران
٣–استاذ مشارک للغة العربية و آدابها بجامعة رازی، كرمانشاه، إيران
٤– أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازی، كرمانشاه، إيران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Tracking the narrative elements of *A Thousand and One Nights* in the novel *Badr-e Zamaneh* by Mubarak Rabie

[1]Ayat Fathi, Ph.D. student of Arabic Language and Literature, Razi University of Kermanshah
Jahangir Amiri, Associate Professor at the Razi University of Kermanshah
Toraj Zinivand, Associate Professor at the Razi University of Kermanshah
Ali Salimi, Arabic Master of Razi University of Kermanshah

Received: 18-04-2019 Accepted: 01-02-2020

Abstract

Since long, *A Thousand and One Nights*, as a legacy of folk literature, has inspired the works of many authors everywhere in the world. Contemporary writers in the Arab world have certainly not missed the fictional assets of this valuable masterpiece to express their intellectual concerns, sufferings, and desires. Mubarak Rabie, the writer of the novel *Badr-e zamaneh*, has integrated the two anecdotes into one theme. He has created a socio-educational work with artistic uses of Shahrzad and Shahriar's story. Using a descriptive-analytical method, the present research seeks to understand the author's inspiration from *A Thousand and One Nights*, in particular the legend of Shahrzad, and then detect the narrative elements that are often in line with those of this folk masterpiece. As it seems, the story in the work, despite characters such as Shahramush and Bayruz, takes place in a very distant, unknown, and sometimes frightening time and place. The multiplicity of the two real and mythical anecdotes, the causal relationships and the language of the narration that resembles oral narration connect *Badr-e Zamaneh* to *A Thousand and One Nights* and the myth of Shahrzad. In terms of the content, the author is interested in the sociology and psychology of Shahrzad and Shahriar's story, the issue of child rearing, the status of woman and her rationality, and the position of the community leader in providing people with happiness and failure. He has focused on the confrontation between good and evil forces.

Keywords: Arabic novel, *Thousand and One Nights*, The legend of Shahrzad, *Badr-e Zamaneh*, Mubarak Rabie.

1- Corresponding Author Email: balut1384@gmail.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

فراداستان تاریخ‌نگارانه در "عذابات المتنبی فی صحبة کمال أبودیب والعکس بالعکس" اثر کمال أبودیب

فاطمه پیری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
علی‌اکبر احمدی چناری[۱]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹

چکیده

فراداستان به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که به شکلی آگاهانه توجه خواننده را به تصنعی‌بودن داستان جلب می‌نماید. فراداستان تاریخ‌نگارانه با برساخته‌نمایی رویدادهای تاریخ و تلفیق آن با داستان، خواننده را در درک رخدادهای تاریخ دچار تردید می‌سازد. ادبیات عربی طی قرن بیستم در سایهٔ تحولات ادبیات غرب، دستخوش تغییرات مهمی شد و داستان‌پردازان به‌شکل چشمگیری از جریان پست‌مدرنیسم ادبی تأثیر پذیرفتند. "عذابات المتنبی فی صحبة کمال أبودیب والعکس بالعکس" اثر«کمال أبودیب» (۱۹٤۲م) داستان‌پرداز و منتقد سوری را می‌توان به لحاظ ساختار و محتوا، در زمرهٔ چنین آثاری به‌حساب آورد. أبودیب در این اثر تلاش می‌کند با دستمایه‌قراردادن رخدادهای دوران متنبی، شاعر بزرگ عرب و پیوندزدن آن با تجربهٔ معاصر به معرفت نوینی از انسان معاصر، جهان هستی و تاریخ عرب برسد. در پژوهش حاضر تلاش بر آن است تا با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی، این اثر از جنبه‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه موردبررسی قرار گیرد. نتایج نشان می‌دهد «أبودیب» با بازخوانی شخصیت‌های تاریخی از دوره‌ها و تمدن‌های مختلف و برهم‌زدن نظم خطی رخدادهای تاریخی و فروپاشی زمانِ تاریخی سعی بر انکار آگاهانهٔ رخدادهای دوران متنبی دارد و با کمک این ابزار، غایت‌مندی تاریخ را به چالش کشیده و با درهم‌شکستن مرزهای مکانی، زمینهٔ چندخوانشی را درخواننده پدید می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: فراداستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه، فروپاشی زمان، کمال أبودیب، عذابات المتنبی.

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

مقدمه

پست‌مدرن، مرحله‌ای از مدرنیته است که در آن از ماهیت مدرنیته پرسش می‌شود و طرح چنین پرسشی به معنی سست‌شدن اعتقادی است که از قرن هجدهم نسبت به مدرنیته پیدا شده بود. فلسفهٔ پست‌مدرن در واقع باتوجه به وجوه پساساختگرایانهٔ خود متضمن نفی هرگونه معنای ثابت است و هرگونه تناظر و همسویی یا تطابق و همسانی میان زبان و جهان را نفی می‌کند. یکی از اساسی‌ترین مضامین ادبیات پست‌مدرن حول فقدان واقعیت و یا چندگانگی آن می‌چرخد. ادبیات پست‌مدرن در حقیقت ادبیات پیشروی چند سال گذشته است که مؤلفه‌های آن به‌طور غالب در تضاد کامل با ادبیات قدیم است. مؤید این سخن، نگاهی گذرا به ویژگی‌های این نوع ادبی همچون معناگریزی، چندصدایی، تکثرگرایی، کلاژ، بی‌قاعدگی، عدم قطعیت، جریان سیال ذهن و فراداستان است.

بیان مسأله

فراداستان، داستانی است که «آگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنّعی‌بودن داستان جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی وجودشناسانه دربارهٔ جهانِ متن و جهان خارج از متن مطرح سازد» (Waugh, 1984 :4). در تعریفی زبان‌شناسانه از فراداستان چنین آمده که «داستانی است که روایت خود را نقد می‌کند و به تحلیل ماهیت زبان‌شناختی خود می‌پردازد» (Hutcheon, 1991: 1). نویسندهٔ فراداستان برای نیل به اهدافش «مفاهیم داستان‌نویسی سنتی مانند متن، روایت، چارچوب، نتیجه‌گیری و تاریخ را به چالش می‌کشد و با این کار می‌خواهد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه بگیرد» (الماضی، ۲۰۰۸: ۱۶۳). داستان‌نویس برای تحقق این امر از شگردهایی همچون «ورود نویسنده در داستان، بینامتنیت، تصنعی‌سازی دنیای داستان، بیگانه‌سازی، کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی، استفادهٔ نامتعارف از علائم سجاوندی و تعدّد روایت بهره می‌برد» (کامل ومحمود، ۲۰۱۵: ۱۶۹).

داستان‌نویسان عرب در دورهٔ معاصر به تأسی از ادبیات غرب تلاش نمودند تا آثاری داستانی خلق نمایند که هم‌سطح داستان‌های پست‌مدرن غرب قرار گیرد. «علت اصلی این رویکرد ناشی از تغییراتی است که جهان عرب در دهه‌های گذشته تجربه کرد و زمینه‌ای را فراهم آورد تا نسبت به بسیاری از ارزش‌های سیاسی و آرمانی گذشته نوعی تردید به وجود آید» (ملاابراهیمی و رحیمی، ۱۳۹٦: ۲۷۷). بدین‌ترتیب در پی کشف راه‌های تازه‌ای برای داستان برآمدند. آن‌ها شجاعت تجربهٔ گونه‌های نوینِ داستان‌نویسی را از خود نشان داده و آثار متفاوتی خلق کردند تا از این طریق به معرفت نوینی از انسان و جهان دست یابند و رهیافت‌های متفاوتی را در متون ادبی به نمایش بگذارند (مروان، ۲۰۱۳: ۱). یکی از پرکاربردترین انواع فراداستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه است که هدف آن برساخته‌سازی رخدادهای تاریخی است. به گفتهٔ بسیاری از پژوهشگران، اثر "عذابات المتنبی فی صحبة کمال أبودیب والعکس بالعکس" از«کمال أبودیب» برجسته‌ترین وجدی‌ترین فراداستان عربی است (أبوهیف، ۲۰۰۴: ۱۷۹). این اثر از نظر ابودیب نه در زمرهٔ داستان به شمار می‌رود نه شعر، (محمد: ۲۰۱۸/۱۱/۱۶م)، اما وی تلاش نموده ملغمه‌ای از تاریخ، روایت، خاطره، تداعی آزاد و شعرگونگی را در این متن بیافریند. او با کمک این تمهیدات، رخدادهای واقعی زندگی متنبی را فرومی‌پاشد و به شکلی دگرگون که برگرفته از عالَم خواب و رؤیای راوی است، عرضه می‌نماید.

پژوهش حاضر در تلاش است تا با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی، علاوه بر بررسی گسترهٔ تاریخی در اثر "عذابات المتنبی"، به بررسی گفتمان روایی تاریخی أبودیب بپردازد که به بازنویسی رویدادهای تاریخی به شیوهٔ پست‌مدرن پرداخته است. در این مقاله، تمامی عناصر و مؤلفه‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه در "عذابات المتنبی" که هم‌راستا با موضوع، اهداف و پرسش‌های پژوهش قرار می‌گیرد، گردآوری و با توجه به دنیای فکری متنبی و أبودیب و باتوجه به رخدادهای تاریخی بررسی می‌شوند. سه مؤلفهٔ فراداستان تاریخ‌نگارانه که شامل: فروپاشی زمان تاریخی، تغییر رخدادهای تاریخی و به چالش‌کشیدن رخدادهای تاریخ در این جستار واکاوی شده است.

پرسش‌های پژوهش

باتوجه به اهمیت این اثر در خیل عظیم فراداستان‌های عربی، بررسی جنبه‌های گذار از غایت‌گرایی تاریخ و درهم‌شکستن مرزهای زمانی و مکانی آن در این اثر دوچندان ضروری می‌نماید. بنابراین در این پژوهش تلاش می‌شود ابعاد و تلاقی واقعیت و خیال در بازنمایی رخدادهای تاریخی و فراخوانی شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی کشف گردد و به این سؤالات نیز پاسخ داده شود:

- کدام‌یک از مؤلفه‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه در "عذابات المتنبی" از بسامد بیشتری برخوردار است؟
- أبودیب با کمک چه شگردهایی سعی بر آمیزش واقعیت و تخیل در بیان رخدادهای تاریخی دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشگران متعددی به زبان عربی، آثاری را از منظر فراداستان مورد پژوهش قرارداده‌اند؛ از آن جمله مقالهٔ "فاطمه بدر" با عنوان «تحولات السرد فی روایات مابعدالحداثة» (۲۰۱۲م) است که در آن به بررسی تغییر و تحولات روایت در داستان‌های پست‌مدرن پرداخته و این نتیجه را بیان نموده که تحولات گسترده‌ای در این داستان‌ها صورت گرفته‌است که دارای ویژگی‌های جدیدی است که بر فروپاشی کلان‌روایت‌ها و عدم تمرکز خواننده استواراست؛ "إشراق کامل و بشری محمود" در مقالهٔ «تمظهرات المیتاقص فی الروایة العراقیة» (۲۰۱۵م) به بررسی تکنیک‌های فراداستان در رمان‌های عراق پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که شگرد بینامتنیت و حضور عامدانهٔ نویسنده در متن، از جمله شگردهای برجستهٔ این آثار است. "روح الله مطلبی و همکاران" در مقالهٔ خود با عنوان «جمالیات ماوراء القص فی الروایة مابعدالحداثة: التجلیات وملکان عذاب» (مجله اللغة العربیة و آدابها، دورهٔ ۱۳، ش۲: ۲۰۱۷م) به بررسی تکنیک‌های بارز فراداستان در دو رمان پست‌مدرن تجلیات از قیطانی و ملکان عذاب از ابوتراب خسروی پرداخته و نتیجه گرفتند که تکنیک فراداستان در این دو اثر نوعی از ارزش زیبایی‌شناسی داستان

برشمرده می‌شود و این زیبایی به لحاظ معنا و مفهوم در رمان عربی بیشتر است. "منی مسعی" در مقالهٔ «المیتاسرد فی النقد الروائی المغاربی: أشکال الخطاب المیتاسردی فی القصة القصیرة المغربیة لجمیل حمداوی أنموذجا» (مجله أبولیس، (۸)۵: ۲۰۱۸م) به بررسی فراداستان در داستان‌های کوتاه جمیل حمداوی پرداخته است؛ نتیجهٔ حاصل این‌که حمداوی در این مجموعهٔ داستانی دقت لازم در طرح بسیاری از اصطلاحات نقدی را نداشته و در برخورد با فراداستان بیشتر جانب نقدی را در نظر داشته‌است

از دیگرسو، چند پژوهشگر ایرانی نیز به بررسی متون مختلف از منظر فراداستان پرداختند؛ از آن‌جمله: "پیروز و همکاران" در مقالهٔ «فراداستان تاریخ‌نگارانه؛ مطالعهٔ موردی: مارمولکی که ماه را بلعید» (مجلهٔ ادب پژوهی، دورهٔ ۸، شمارهٔ۲۷: ۱۳۹۳ش) به بررسی شگردهای فراداستان تاریخ‌نگارانه پرداختند و این نتیجه را گرفتند که ساختار فراداستانی در این رمان به شکلی طنزآمیز، تاریخ دوران قاجار و پهلوی را تحریف می‌کند و رخدادهای مسلم تاریخی را شبهه‌برانگیز جلوه می‌دهد. "رجب‌زاده و همکاران" در مقالهٔ «فراداستان تاریخ‌نگارانه در نمایشنامهٔ اژدهاک از سه برخوانی اثر بهرام بیضایی» (نشریهٔ هنرهای زیبا، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۱: ۱۳۹۵ش)، به بررسی ویژگی‌های فراداستان در این نمایشنامه پرداخته‌اند؛ نتیجهٔ حاصل از پژوهش این است که بیضایی در این اثر، چهره‌های تثبیت‌شدهٔ تاریخی را بازنگری می‌نماید و مخاطب را با درک مجددی از جامعه، تاریخ و انسان روبه‌رو می‌کند.

باتوجه به پیشینهٔ یادشده، علاوه بر اینکه تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی فراداستان تاریخ‌نگارانهٔ عربی نپرداخته‌است، هیچ اثری نیز یافت نشد که به بررسی این گونهٔ ادبی در "عذابات المتنبی" بپردازد و این پژوهش نخستین اثری است که به بررسی فراداستان تاریخ‌نگارانه در این اثر می‌پردازد.

بحث و بررسی

چارچوب نظری

فراداستان تاریخ‌نگارانه، یکی از گونه‌های داستانی پست‌مدرن است که «با کنارگذاشتن باورهای متعارف از گذشته، مخالف بوده و بر منحصر به فرد بودن تاریخ تأکید دارد» (أبو رحمة، ۲۰۱۰: ۹۶). این نوع داستان با کشاندن تاریخ به عرصهٔ خود، «رویکردی ساختارشکنانه نسبت به تاریخ سنتی در پیش می‌گیرد» (بروکر، ۱۹۹۵: ۳۶۶) و با ساختن تاریخی برساخته که در آن واقعیت و خیال باهم تلفیق می‌شوند، از پذیرفتن مرزهای مشخص و تعریف‌شدهٔ میان تاریخ و داستان سرباز می‌زند. «جعل تاریخ شناخته‌شده که عامل اصلی توجه مخاطب به متن‌بودگی روایت است، مهم‌ترین عاملی است که به خلق فراداستان تاریخ‌نگارانه منجر می‌شود» (مک‌هیل، ۱۹۹٤: ۹۰). خواننده به هنگام مطالعهٔ چنین داستان‌هایی، رخدادهایی را از یکدیگر تمییز می‌دهد که تاریخ‌نگار هیچ تفاوتی میان آن‌ها قائل نیست (أقلمون، ۲۰۱۰: ۱۱۵).

دلیل چنین نگرشی را می‌تواند در این نکته دانست که تاریخ‌نگار به صورت مستقیم با اسنادی تاریخی برخورد می‌کند که باید آن‌ها را بی‌چون و چرا پذیرفت. بنابراین، این رخدادها پس از مدتی به واقعیت‌هایی تبدیل می‌شود که مرجع استناد دیگران قرار می‌گیرند (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۷). از آن‌جا که فراداستان تاریخ‌نگارانه سلطهٔ مطلق منابع تاریخی را از روان داستان‌نویس خارج می‌نماید، داستان‌نویس نیز با استفاده از ساختارهای زبانی‌ای که رویکرد داستان را به‌سوی طنز و آیرونی سوق می‌دهد، بیش از پیش بر برساخته‌بودن داستان و تاریخ تأکید می‌نماید (محمدالربیعی، ۲۰۱۴: ۲۳). با این هدف و «با گنجاندن موضوعاتی خیالی در لابه‌لای مفاهیم تاریخی، تاریخ به چالش کشیده می‌شود و به خواننده القا می‌شود که این تخیلات چیزی جز رخدادهای تاریخی نیستند» (أبورحمة، ۲۰۱۰: ۴). از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که به کمک نویسنده می‌آید تا بتواند داستان را به سمت فراداستان تاریخ‌نگارانه سوق دهد، فروپاشی زمان تاریخی، تغییر رخدادهای تاریخی و انکارغایت‌مداری تاریخ است.

معرفی عذابات المتنبی

"عذابات المتنبی"، اثری است که در آن مؤلف (شاعر معاصر عرب) با آمیزش ذهن و زبان خود با ذهن و زبان متنبی (شاعر کلاسیک عرب)، در پی آن است تا جهان‌بینی خاصش را به مخاطب ارائه نماید. استفاده از تکنیک‌های مختلف داستانی در راستای بیان رخدادهایی که برای متنبی از بدو تولّد رخ‌داده است و تغییر آن‌ها به رخدادهایی همسو با دنیای پرفرازونشیب و مه‌آلود انسان معاصر، نقطهٔ اوج هنرنمایی أبودیب به شمار می‌آید. پراکنده‌گویی‌های بی‌شمار از زندگی آشفتهٔ متنبی، خواننده را در سردرگمی تاریخ قرار می‌دهد. در طول روایت زندگی متنبی، از اشکال و نقاشی و حاشیه‌نگاری‌های متعددی جهت برهم‌زدن تمرکز خواننده و ورود او به دنیای شخصیت‌های داستان استفاده می‌شود. از آن‌جایی که نمی‌توان فصل‌های این رمان را به هم مرتبط کرد و با نظمی خاص، آن‌ها را به‌صورت منسجم بیان نمود، می‌توان گفت که این اثر، یک رمان نیست؛ بلکه متنی می‌باشد که شامل قطعه‌هایی تأمل‌گونه در خصوص عواطف و افکار نویسنده نسبت به جهان پیرامونی حال و گذشته است؛ اما با وجود این، می‌توان نوعی پیوند ضمنی و نه‌چندان آشکار را در کلیت اثر یافت.

مؤلفه‌های فراتاریخ در عذابات المتنبی

فروپاشی زمان تاریخی

علم تاریخ همواره روی درگذشته دارد و کار تاریخ‌نگار ثبت و ضبط رخدادهای تاریخی مربوط به دورهٔ پیش از زمان حال است (لوکاش، ۱۹۷۸: ۶۳). در فراداستان - تاریخ‌نگارانه، آشفتگی زمانی به شکلی بسیار گسترده اتفاق می‌افتد. زمان یکی از عناصر مهم فراداستان است؛ اما ساختار آن با ساختار زمان در دیگر داستان‌ها کاملاً متفاوت است. «هرگونه به‌هم‌خوردن نظم در ترتیبِ بیان و چینشِ رخدادها، فروپاشی‌زمان نامیده می‌شود که به دو نوع کلّی گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌شود» (Allan Powell, 1990: 37). در نوع گذشته‌نگر، «نوعی عقب‌گرد نسبت به زمانِ تقویمی صورت می‌گیرد؛ روایت به گذشته‌ای در داستان بازمی‌گردد و واقعه‌ای که قبلاً رخ‌داده، بعداً در متن بیان

می‌شود. در چنین حالتی زمان داستان بر زمان سخن پیشی می‌گیرد» (Rimmon–Kenan, 2002: 46). در نوع آینده‌نگر، «نوعی جلوروی نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده است، قبل از این‌که رخدادهای اولیهٔ آن بیان شود، نقل می‌گردد» (Genette, 1980: 33). در فراداستان، «تقابل میان این دو نوع زمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و هدف از این نوع پرش به گذشته یا آینده، آشفته‌ساختن ذهن خواننده و قراردادن وی در هاله‌ای از سردرگمی و بهت‌زدگی است» (القصراوی، ۲۰۰٤: ۱۰۹). در آثار تاریخی «زمان اهمیت زیادی دارد، زیرا یک رویداد تاریخی در برهه‌ای از زمان می‌تواند نتیجه و برآیند یک رویداد دیگر در زمان بیشتر باشد؛ اما فراداستان تاریخ‌نگارانه زمان را در روایت خود به موضوعی قابل‌تأمل تبدیل می‌کند» (پیروز و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۸۳).

ویژگی برجستهٔ "عذابات المتنبی" به عنوان یک فراداستان تاریخ‌نگارانه، شکست‌های متوالی زمان و پرش‌های بی‌رویهٔ آن است. در این اثر انسجام زمانی ازهم‌گسیخته می‌شود و بازگشت به گذشته و رفتن به آینده، به صورت پیاپی رخ می‌دهد: «عجیبٌ أمرُ هذا الرجل یسمحُ لنفسهِ أن یدوّحَنی فی متاهاتِه أکثر فی أنا ذائغ. یتداخل صوتی وصوته دون فواصل ویخرج من إهابی رجلاً لا عهدةَ یحابه. إنّ ذا لَیشیرُ غیظی لکن ما أفعل له وأنا المیت وهو الحی، أنا العاجز عنه الحرّانُ وهو المالک للحرکة وللقلم والدفتر والمطبعة والکتاب» (أبودیب، ۱۹۹۶: ۹۵-۹۴). أبودیب با روایتگری واژگانی آشفته و از هم‌گسیخته از زبان متنبی، به‌دنبال نشان‌دادن شکستن مرزهای زمانی و ایجاد حس کنجکاوی مخاطب و تحریک وی به بازخوانی تاریخ است. متنبی با بیان اینکه دیگر، روحی در کالبدش حضور ندارد و هم‌اکنون که با مخاطب سخن می‌گوید، رخت از این جهان بر بسته-است، نوعی توازی بین گذشته و حال ایجاد می‌کند تا با این کار بتواند توالی زمان تاریخی را نقض نماید. هدف أبودیب از برقراری توازی میان این دو برههٔ مختلف زمانی، بیان این مطلب است که امکان دستیابی به رخدادهای تاریخی وجود ندارد. او برای تحقق این امر و به چالش‌کشیدن درستی رخدادهای تاریخِ متنبی، از او به‌عنوان یک شخصیت تاریخی، اسطوره‌زدایی می‌کند تا جایی که متنبی، مخاطب را نشانه می-

رود و از سردرگمی روحی و روانی‌اش سخن می‌گوید: «عجیبٌ أمرُ هذا الرجل یسمحُ لنفسهِ أن یدوّحَنی فی متاهاتِه أکثر فی أنا ذائغ» (*همان*: ۹٤). او در حقیقت از این طریق قصد دارد، اعتبار کلان‌روایت‌های تاریخی را زیر سؤال برده و درستی تاریخ را به چالش کشد.

أبودیب گاه از رخدادهایی سخن می‌گوید که قرار است در آینده رخ دهد؛ لذا داستان علاوه بر زمان روایت، از نظر زمان وقوع رویدادها نیز دچار زمان‌پریشی است: «الفکرة ذاتها تخثّش قلبی حین أفکر بی وبهم: أولئک الذین سیقرأون شعری بعد قرن کیف یتصورونني؟ هل یرون نسریة العینین؟ وهذا الجرح الطویل الی جانب الوجنة الیسری، هل یبصرونه؟ تراهم یسألون ما سببه؟ أیة فجیعة أن أبقی لهم وتعیش فی قلوبهم وأذهانهم کلماتی دون أن تنقش ملامحی نفسها فی ذاکرتهم» (*همان*: ۷۸). "أبودیب" با ارائهٔ گفتگوی میان‌فردی با متنبی، قصد دارد او را به درونش هدایت کند؛ لذا با ابزارهای مختلف، او را به تک‌گویی فرامی‌خواند و سوار بر مرکبی چموش، در پهنهٔ انسان‌های پس از او به سیاحت می‌برد تا سخنان آیندگان را نسبت به خود به نظاره بنشیند. متنبی در این آینده‌نگری نگران به نظر می‌رسد؛ زیرا هراس دارد آیندگان او را با معیارها و موازینی غیرواقعی بسنجند. آیا گذشتهٔ سخت و مملو از درد و رنج او را می‌پذیرند و یا نیاز است که متنبی مدتی چند در میان آن‌ها زندگی کند و تک‌گویی‌اش را به گفتگویی با آن‌ها تبدیل نماید. استفاده از ساختار سؤالی "هل" و "کیف" به همراه فعل مضارع "یتصورون" و "یرون" می‌تواند به‌عنوان نشانگر گفتمانی، بر توالی پیاپی سفر در زمان آینده (السامرائی، ۲۰۰۰: ۲۸۰) توسط شخصیت تاریخی متنبی دلالت داشته‌باشد.

نوعی دیگر از فروپاشی زمان تاریخی به این صورت است که «گاه چند شخصیت از دوره‌های مختلف تاریخ در کنار هم گرد می‌آیند[1] و یا در هیئت یک شخصیت اسطوره‌ای یا تاریخی، هبوط می‌کنند» (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ٥٤). در رمان‌های تاریخی از اشخاص واقعی استفاده می‌شود تا داستان را موثق و معتبر جلوه دهند و با این ترفندِ وجودشناسانه، پیوند میان تاریخ و داستان را پنهان کنند؛ اما «فراداستان تاریخ‌نگارانه با استفاده از شخصیت‌های واقعی و تحریف عملکرد آن‌ها، پیوند میان داستان و تاریخ را

آشکار می‌کند و این کار را با اهدافی هجوآمیز و باانگیزهٔ انتقاد اجتماعی انجام می‌دهد» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۸۷-۲۸۸). در بخشی از "عذابات المتنبی"، أبودیب به‌صورت عامدانه قصد تحریف شخصیت‌های تاریخی را دارد؛ به همین جهت مهمانی فراتاریخی را در ذهن و خیال خواننده به تصویر می‌کشد که در همهٔ آن‌ها مرز بین زمان و مکان شکسته می‌شود و شخصیت‌های مختلف و اماکن مختلف تاریخی در یک دایره‌ای ذهنی، گرد هم می‌آیند: «کان صوتک الآن یتقمّص صوت أدونیس ونحن نعبر الجسر عند بوانیف/ متّجهین إلی الزحام علی الطرف الآخر/ حیث یقبع سان میشیل بانتظارنا وکانت أجراس نوتردام إلی الیسار/ تعلن قدّاس موت آخر لأحد ما/ ثم صوته ونحن ندلف الجامع الکبیر/ وزخارف صنعا تتفرقع کالمهرجان/ حول هاماتنا/ ثم صوته وهو یقلب الصفحة الأخیرة:/ «حدّق تر/ إن مسرح الشاعر الکون/ وجلال التاریخ/ و الرؤیا الجامحة/ غیر أننی کنت ألمس التویجة الذابلة/ مفتونَابلوها البریء / بموتها/ فی حلقات الدائرة الیانعة/ کنت أرنو بعینین شبه زائغتین/ إلی نبتة الصبّار التی حملتها من باریس» (أبودیب، ۱۹۹۶: ۵۵-۵۷). أبودیب برخی از شخصیت‌های واقعی تاریخ را وارد داستان می‌کند و با آن‌ها از مکان‌های مختلفی همچون قبرستان سان میشیل، کلیسای نوتردام و شهر صنعاء و پاریس عبور می‌کند و جایز می‌داند که در این سفر شخصیت‌ها را در موقعیت‌های خیالی قرار دهد و برای آن‌ها گفتگوها، سفرها و ملاقات‌هایی را ترتیب دهد که هرگز در واقعیت اتفاق نیفتاده است. هم‌صداشدن متنبی با آدونیس «کان صوتک الآن یتقمّص صوت أدونیس» (*همان*: ۵۵) و گذر آن‌ها از مکان‌های مختلف تاریخی، اشاره به این نکته دارد که این سفر، خیالی است و می‌تواند تمام ویژگی‌های سفرهای فرازمانی و فرامکانی را دارا باشد.

نکتهٔ حائز اهمیت که این مقطع را به فراداستان تاریخ‌نگارانه نزدیک می‌کند نوع نشست‌هایی است که متنبی با شخصیت‌های مختلف تاریخی از عصور مختلف دارد. این عبارت گواهی بر این مدعاست: «سقطتْ جلافةُ أحرفِک المقطّعةِ/ مثلَ وَخزِ الخناجر الیمنیةِ/ التی روَی لنا حکایاتِها أبوالدرداء/ فی آخرِ مَبیتٍ لنا لدَیه/ وابنُه الصغیرُ/ یحتضرُ فی مَخالب السلِّ/ تذکّر أباالدرداء؟ یوم بَکیتَ للمرةِ الثانیة/بعدَ أن قبضتْ مَخالبُ الموت/ جسدَها الجمیلَ الذی عشقتَ؟/ هی ذی بَغیّ أخری / تملأه کُنوزُ علاءالدین وجنّ سلیمان»

(*همان*: ۵۷-۶۰). "أبودیب" از همنشینی متنبی باشخصیت‌های تاریخی همچون "أبودرداء"، "علاءالدین" و "سلیمان نبی (ع)" و جنیانِ تحت سیطرهٔ او سخن می‌گوید؛ این همنشینی که در قالب مهمانی‌ای فراتاریخی رخ می‌دهد، حاوی نکته‌ای تأمل‌برانگیز است و آن دگردیسی رخدادی تاریخی مرتبط به "ابودرداء" و روایات تاریخی وی است که به پسر کوچکش آنها را انتقال می‌داد. "أبودیب" معتقد بود برخی از روایاتی که از پیامبر (ص) به وسیلهٔ "أبودرداء" روایت شده، نمی‌تواند چندان سندیت تاریخی داشته باشد. به همین سبب آن روایات را به حکایت و داستان تعبیر می‌کند که همچون خنجری تیز بر سینهٔ طرف مقابل فرود می‌آید «مثل وخز الخناجر الیمنیة/ التی روی لنا حکایاتها أبودرداء» (*همان*: ۵۷). همچنین استفاده از برخی فرم‌های زبانی و پی‌نوشت‌ها در این مقطع، به فروپاشی کلان‌روایت اشاره دارد؛ به‌عنوان مثال آنجا که "أبودیب"، "ابودرداء" را خطاب قرارمی‌دهد و داستان مرگ دخترش را روایت می‌کند «تذکّر أباالدرداء؟ یوم بَکیتَ للمرةِ الثانیة/بعدَ أن قبضتْ مَخالبُ الموت/ جسدَها الجمیلَ الذی عشقتَ؟» (*همان*: ۶۰)، روایت اصلی را رها کرده و با حاشیه‌ای که در بطن روایت برای مخاطب می‌نویسد، ذهن او را دچار سردرگمی و ابهام تاریخی می‌کند. این تصویرپردازی می‌تواند به‌عنوان محور اصلی فراداستان تاریخ‌نگارانه و همچنین بیانگر جلوه‌هایی از عدم قطعیت وجود شناسانه باشد.

"أبودیب" در این اثر بر داستانی‌بودن شخصیت‌های بزرگ تاریخ تأکید می‌کند تا توجه خواننده را به این نکته معطوف سازد که «این شخصیت‌ها همواره به میزان زیادی محصول تخیل فرهنگی هستند» (متس، ۱۳۸۹: ۲۲۲). در این سفر خیالی فرازمانی چنان‌که از فضای متن پیداست گویی "متنبی"، "أبودیب"، "آدونیس"، "ابودرداء"، "پسر ابودرداء"، "علاءالدین" و "سلیمان نبی (ع)" با یکدیگر همراه شده و در جستجوی آرمان‌شهر گمشده‌ای هستند که نشانه‌های جامعهٔ عربی سعادتمند را به‌دنبال دارد. تجربهٔ ابودیب در این بخش، تجربه‌ای قومی است؛ اما همه‌چیز فرومی‌پاشد و آن‌ها به گنج‌های "علاءالدین" وجنیان تحت سیطرهٔ سلیمان نبی (ع) «تملأ کنوز علاءالدین/ وجنّ سلیمان»

(أبودیب، ۱۹۹۶: ۶۰) که رمزی برای یافتن همان جامعهٔ سعادتمند است، دست نمی‌یابند. گویا همهٔ این قهرمانان که هرکدام از دوره‌های مختلف تاریخ گردآمده‌اند، در تلاش برای رسیدن به سعادت، شکست می‌خورند. تصویر شکست و نرسیدن به سعادت و فروپاشی همه‌چیز، تمامِ ویژگی‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه را دربردارد که «در آن، هم گذشته اعتبار و قطعیت خود را از دست می‌دهد و هم آینده کاملاً تاریک و نامشخص است و در سایه‌ای از بدبینی و سیاه‌نمایی شخصیت داستانی، پنهان می‌شود» (صاعدی وجعفری‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۱۹).

تغییر واقعیت تاریخی

فراداستان تاریخ‌نگارانه به‌دلیل اینکه از احساسات درونی نویسنده نسبت به جهان هستی، نشأت می‌گیرد، می‌تواند دستخوش تغییراتی اساسی نسبت به تاریخ و رخدادهای آن گردد (محمد الربیعی، ۲۰۱۴: ۲۶). ذکر این عبارت بدان جهت حائز اهمیت است که «درگذشته نگاه به تاریخ و رخدادهای آن، نگاهی عینیت‌گرا نبود و مرز بین تاریخ و ادبیات مشخص نبود» (یزدانجو، ۱۳۷۹: ۲۷۶). ویژگی عینیت‌گرایی تفکری مدرن به تاریخ بخشید و به تاریخ قدرت یقین داد؛ قدرتی که مقوله‌های تاریخی را به رخدادهای مسلم و غیرقابل‌انکار تبدیل کرد.

فراداستان از این ویژگی مدرن ناخشنود است، به رخدادهای مطلق ایمان ندارد و تسلیم آن نمی‌شود؛ زیرا «بین رخدادهای گذشته و حقیقت تاریخی که تاریخ آن را می‌نگارد فرق قائل است» (أورلوفسکی، ۲۰۱۰: ۵۴). توجه فراداستان به روایت‌سازی تاریخ و ساخت ضدروایت‌های کلان در برابر تمامی رخدادهای تاریخی، «هدفی جز به چالش‌کشیدن اصل تاریخ و رخدادهای تثبیت‌شدهٔ آن ندارد» (أبورحمه، ۲۰۱۰: ۲۳). تلاش نویسنده در این گونهٔ داستانی این است که «با انتخاب رویدادها و شخصیت‌های واقعی و برهم‌زدن ساختار آن‌ها، قطعیت رویدادهای تاریخی را به چالش بکشد و خواننده را به تأمل دربارهٔ فراتاریخ وادارد» (محمد الربیعی، ۲۰۱۴: ۲۶). فراداستان تاریخ‌نگارانه با این هدف تاریخ را به عرصهٔ داستان می‌آورد تا رویدادهای تاریخی را از منظری متفاوت

بازنویسی نماید. «نویسندگان چنین داستان‌هایی، نام‌های شناخته‌شدهٔ تاریخی را در قالب شخصیت‌های داستانی عرضه می‌کنند تا رویدادهای ثبت‌شده در متون تاریخی، در ساختاری نو، بازروایت شوند» (استادزاده و رضایی، ۱۳۹۵: ۱۱). درواقع نویسنده قطعیت رویدادهای گذشته را مورد تردید جدی قرار می‌دهد تا بر این امر تأکید کند که هرگونه تصور عینی از امور گذشته، باطل و مورد انکار است و هیچ‌گونه حقیقت مطلقی اصولاً وجود ندارد.

أبودیب به تأسی از این ویژگی فراداستان تاریخ‌نگارانه که مبنی بر «متزلزل ساختن شخصیت‌ها و رخدادهای تاریخی و هم‌چنین دگردیسی ساختاری و کاربردی آن‌ها» (رشید بعلی، ۲۰۱۱: ۷۲) بود، روایت‌های اصیل تاریخ متنبی را درهم می‌شکند و روایتی جدید از او و رخدادهای تثبیت‌شدهٔ دورانش می‌سازد. به‌عنوان مثال روایت اصیل پیشگویی نبوت محمد (ص) توسط بُحیرای مسیحی را با تلفیقی از روایت اصیل ادعای نبوت متنبی درهم می آمیزد و آن را به شیوه‌ای دیگر و از زاویهٔ دید دیگری که در راستای اهداف و تفکراتش است، بازسازی می‌نماید: «لم أکنْ نبیاً/ بلْ ضحیةً للنبوءةِ/ قالتْ عرّافةٌ عابرةٌ لأمی/ ونحن نجلسُ علی حافّةِ النهر/ فی بستانِ الریاحین/ (کانتْ أمّی تَرنُو إلی الثمار الملوَّحةِ/ تُمجّد اسمَ الرب،/ وکانتْ عینای عالقتینِ بالسماء/ کأنما کنْتُ أحصَی النجومَ الخفیةَ):/ «أحمدُ اسمُه/ سَیکونُ نجماً فی سماءٍ/ وستُکلّمهُ الملائک». (أبودیب، ۱۹۹۶: ۳۱).

در روایت تثبیت‌شدهٔ تاریخ آمده است که پیشگویی مسیحی به نام "بُحیرا" با دیدن چهرهٔ پیامبر (ص) این بشارت را داد که او همان کسی است که آیندگان انتظارش را می‌کشند و جهان را به صلح و آرامش دعوت خواهد کرد و نامش احمد است (المطلبی، ۲۰۰۴: ۱۲۲-۱۲۴). "أبودیب" با استناد به این روایت تاریخی، روایت دیگری را خلق می‌کند و عناصر محوری تاریخ را فرومی‌پاشد. این عناصر شامل "پیامبر (ص)"، "ابوطالب"، "بُحیرا" و "صومعه" است که نویسنده آن‌ها را به "متنبی"، "پیشگو"، "مادرِ متنبی" و "باغ" تغییر می‌دهد. "أبودیب" با استفاده از اشتراک اسم "احمد"، توانسته بین این روایات پیوندی برقرار سازد. در روایات تاریخی آمده که متنبی در

"بادیهٔ سماوه" ادعای نبوت کرد (غازی زاهد، ۱۹۸۶: ۱۶-۱۵)؛ ولی ادعای او به شکست انجامید و توسط "امیر لؤلؤ" سرکوب‌شد؛ از همین‌رو این هنگامه و ماجرای قیامش چیزی به جز لقب "متنبی" که به معنای "ادعاکنندهٔ نبوت" است، برایش به ارمغان نگذاشت (الشکعة، ۱۹۸۳: ۴۹). نویسنده، این واقعیت تاریخی را با تغییر دادن عناصر روایت اصلی (شخصیت و مکان) دگرگون می‌کند و روایتی را خلق می‌کند که در آن ادعای نبوت متنبی دروغ نبوده بلکه همانند نبوت محمد (ص) پیشگویی شده‌است. او با متزلزل‌ساختن روایت اصلی و پی‌ریزی روایتی تازه، قصد دارد اسطوره‌سازی نماید و با تغییر واقعیت‌های تاریخی، شخصیت و عناصر جدیدی را در تاریخ خودساخته‌اش خلق نماید.

این کار "أبودیب" بیشتر شبیه ساختارشکنی تاریخ است که «هدف اصلی آن موردتردید قراردادن تاریخ و هر آن‌چه در ظرف آن گنجانده می‌شود، است» (رجب‌زاده طهماسبی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۱). تغییراتی که او در این بخش ایجاد می‌کند، به اندیشه-هایش دربارهٔ لزوم تغییر تاریخ بازمی‌گردد؛ ازنظر او گذشتهٔ تاریخ عرب گذشته‌ای ترسناک و مملؤ از زشتی، خفقان، ترس، شکست و استبدادهای دینی و سیاسی است (بازیار،۱۳۹٦: ۲۵)؛ لذا او تلاش می‌کند واقعیت‌های تاریخی را چنان‌که خود می‌پسندد، دچار تغییر نماید.

از دیگرسو تلاش "أبودیب" در راستای تغییر شخصیت‌های تاریخی نیز دوچندان است. او سعی دارد از متنبی شخصیتی دیگر خلق کند که تاریخ از آن یادی نکرده‌است: «کانت النبوّة/ قناعاً،/ والشعرُ/ (لی کما لهم)./ غیر أنّ وجهی/ کان أشدَّ ألقاً/ وأعنفَ اضطراماً/ فأحرقُ القناع/ (لا کَوجوهِهم)./ لقد شَیدوا لأنفسهم/ ممالکَ وعروشاً/ وبروجاً وأرائکَ مُسقّفةً/ فی جنانِ الأرض/ والسماء./ فشیدتْ وجهاً/ تشقّقُه العاصفاتُ/ وتَنهشُه المفازاتُ» (أبودیب، ۱۹۹۶: ۳۵). او در این عبارات، واقعیت تاریخی مرتبط با شخصیت متنبی را دستخوش تغییر می‌نماید و آن را به شکلی دگرگونه و همسو با اهدافش بازسازی می‌نماید. در منابع تاریخی آمده‌است که متنبی پیوسته تلاش می‌کرد جایگاهی مستحکم و والا در دربار والیان برای خود برپا نماید و اگر درباری بر وفق مرادش نبود،

والی و درباریان آن‌جا را به باد سخره می‌گرفت. این ویژگی، سبب شد در منابع تاریخی از متنبی به عنوان شخصیتی خودشیفته یاد شود (الفاخوری،۱۴۲۷: ۷۸۵). اما "أبودیب" به‌گونه‌ای دیگر و خلاف واقع رفتار می‌کند و متنبی را از همهٔ این ویژگی‌ها مبرّا می‌داند.

او با ایجاد دو قطبی بین متنبی و دیگر شاعران، بیان می‌کند که نبوت و شعر همانند نقابی است که دیگر شاعران آن را به چهره می‌زنند؛ ولی این موضوع نمی‌تواند باعث شود که متنبی هم شبیه سایر شاعران شده‌باشد؛ بلکه او این نقاب دروغین را از چهره بیرون آورده و آن را می‌سوزاند تا با گذر از این مرحله به مرحلهٔ فراتری وارد شود. شاعران در گذشته به خاطر امور مادی و رسیدن به جاه و مقام دنیوی شعر می‌سرودند و با این کار ساحت شعر را آلوده می‌ساختند؛ ولی متنبی در این مقطع می‌خواهد تا شخصیت متفاوت و دگرگون‌شده از آن چیزی که در تاریخ از او بر جای‌مانده نشان دهد. "أبودیب" این واقعیت را که متنبی همیشه سودای سروری و نبوت در سرداشته، تغییر می‌دهد و تأکید می‌کند که شخصیت خلق‌شدهٔ جدید دیگر به دنبال این سیادت نبوده بلکه در پی ماندگاری چهره‌ای شاخص از خود است که هیچ چیز آن را تغییر نخواهد داد. درواقع نویسنده با زدن نقاب متنبی و تغییردادن ویژگی‌هایی از شخصیت وی به‌دنبال آرمان‌شهری است که در سر می‌پروراند و توانسته اندیشه‌های خود را در فضا و جامعهٔ بستهٔ خویش بیان کند.

در مقطعی دیگر از این اثر نیز شخصیت تاریخی تغییریافتهٔ متنبی به مخاطب عرضه می‌شود: «لم یکنْ لِصوتِک/ رنینُ نَصلِهِ القَدیم/ وصفاؤُهُ النُّحاسیّ/ کان صدی مُثقّلاً بالغیابِ/ بانکساراتِ تیهِک السرمدی/ وشظایا أحلامِک الفاجعة» (أبودیب،۱۹۹۶: ۴۲-۴۳). "أبودیب" با تغییر ویژگی‌های ثبت‌شده از شخصیت متنبی در تاریخ، مبنی بر اینکه متنبی دارای حافظه‌ای بسیار قوی، هیبتی باوقار، طبع و قریحه‌ای فیاض، ذوقی رفیع و شاعری حکیم بوده (کبریت، ۲۰۰۱: ۱۳) و ساختارشکنی آن‌ها، قطعیت و صحت این رخدادهای برجای مانده از متون تاریخی گذشته را به چالش می‌کشد که سبب تردید مخاطب در این رخدادهای تاریخی می‌شود. او با مخاطب قراردادن متنبی قصد دارد صداهای

گذشتهٔ متنبی را از ذهن مخاطب پـاک کنـد «لم یکنْ لِصوتِک رنینُ نَصلِهِ القَدیم وصـفاؤُهُ النُّحاسیّ» (*همان*: ٤٢) و او را فردی دگرگون‌شده تصـور نمایـد و از ایـن طریـق بـه‌طـور آگاهانه بر تحریف واقعیت‌های تاریخ تأکید نماید. ایـن ویژگـی بـه ماهیـت فراداسـتان تاریخ‌نگارانه بازمی‌گردد؛ چراکه در این نوع داستان «در حـالی‌کـه جزئیـات رویـدادهای تاریخی ملحوظ می‌شود، نویسنده آن را تحریف می‌کند تا توجه خواننده به این موضوع جلب شود که تاریخ مدوّن ممکن است نتواند برخی رویدادها را بـه یـاد آورد و خطـر خطای عمدی و غیرعمدی در روایت کردن رخـدادهای تـاریخی همـواره وجـود دارد» (هاچن، ١٣٨٣: ٢٨٦).

در گفتگویی دیگر که میان "أبودیب" و "متنبی" در جریان است، دگردیسی تـاریخی دیگری نیز وجود دارد. «منذُ الیومَ/ سأکونُ إثنینِ/ أنا وأنت/ نَنبضُ فـی الجثـة البـاردة/ وسَنحملُ اسمینِ/ کمال أبودیب/ و أحمد بن الحسین/ وسأخلعُ عنّی جُبةَ المتنبی/ لألبسَ حُلّـة النبی/ لکن/ لا من أجل أن أعظَ الأحیاءَ/ بل من أجل أن أعظَ الموتی/ و أرتّلَ کتابی لی/ وأقرأَ الفواتحَ المنعّماتِ/ أنت الذی رعیتَ غابة الأمل/ فی حقولِ صدرک الفسیحِ/ أربعینَ عاماً من التیهِ» (أبودیب، ١٩٩٦: ٢٥٨-٢٥٩). "أبودیب" روایت تاریخی جدیدی خلـق مـی‌کنـد تـا بتواند به هدف اصلی‌اش که خدشه‌دارکردن تاریخ اسـت، دسـت یابـد. در ایـن بخـش، عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت اصیل تاریخ شامل: نقش پیامبر (ص) در تغییر عقایـد باطـل و هدایت انسان‌ها، تلاوت قرآن توسط پیامبر (ص) و همچنین مبعوث شدن به پیـامبری در سن چهل سالگی (الغوری، ٢٠٠٢: ٥٦) است. نویسنده تمام ایـن عناصـر را در دسـت می‌گیرد و با زدن نقاب متنبی بر چهره، این واقعیت‌ها را دستخوش تغییر می‌کنـد. او بـا جایگزین‌کردن نقش متنبی در هدایت مُردگان و تغییر برداشت‌های آیندگان نسبت به او، شعرسرایی متنبی و همچنین ادعای نبوت در سن چهل سالگی، تمامی کلان‌روایت‌هـای تاریخی را برهم‌می‌زند.

انکار غایت‌مداری تاریخ

یکـی از مبـاحثی کـه در کـانون توجـه فراداسـتان تـاریخ‌نگارانـه قرارمـی‌گیـرد، انکـار غایت‌مداری تاریخ است. نویسندگان چنین داستان‌هایی در راسـتای انکـار خطـی‌بـودن

تاریخ، بر این عقیده نیز اصرار می‌ورزند که «تاریخ غایت‌گرا نیست؛ یعنی به‌سوی هدفی معین در آینده حرکت نمی‌کند» (نجومیان، ۱۳۸۵: ۳۱٤). ازاین‌رو، هیچ‌چیز به پایان نمی‌رسد بلکه دوره‌های تاریخی پی‌درپی تکرار می‌شود. «برمبنای چنین اندیشه‌ای است که زمینهٔ لازم برای تلفیق دوره‌های گوناگون تاریخی در فراداستان تاریخ‌نگارانه فراهم می‌شود و دوره‌ها، رویدادها و شخصیت‌های مختلف تاریخی در کنار هم قرارگرفته و باهم تلفیق می‌شوند» (استادزاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸). در چنین داستان‌هایی تاریخ دیگر دارای پایان نیست و هرکس بنابر دیدگاه و برداشت خود می‌تواند هر رخداد تاریخی را پایان‌بندی نماید و دریچه‌ای برای برداشت‌های دیگران نسبت به پایان‌بندی تاریخ بگشاید. در بخش زیر از "عذابات المتنبی" چنین ویژگی‌ای مشهود است:

«بعدَ مدینة الروحِ/ القلبُ/ بعدَ أنْ تقوّضتْ مدینةُ الروح/ القلبُ/ أی جدوَی فی آلاف المدائن؟/ ألم؟/ ولقد نَسَفنَا مدینةَ الروح/ القلبَ/ بأصابعنا الترفات/أنا وأنت/ حین أدرکنا ظهورَنا إلی الفضاء/ الذی تملأهُ عیونُ الأحبة/ التی تسفحُ الدموعَ/ دون أن یرفَّ لنا هدبٌ/ حالمینَ بفضاءٍ آخرَ/ وعیونَ أخری/ ومدنَ أخری؟/ بلَی لقد قوَّضْنا مدینةَ الروح / القلبَ/ فأیَّ نَفعٍ نَرتَجیه/ فی ألفِ مدینة ومدینة طارئة؟/ أوَ لیسَ أنَّ غایةَ الرحیل/ فی نهایةِ المطافِ/ وبعدَ کلِّ تیهِ المفازات/ تُصبح أنْ نَعود/ إلی النقطةِ الأولی/ حیثُ بدأ الإنسلاخ/ مُردّدینَ بِوَداعةِ حَملِ ذَبیحٍ:/ «لقد طَوّفتْ فی الآفاق حتَّی»/ وَلاتَ ساعةَ إیاب» (أبودیب، ۱۹۹۶: ۶۳-۶۲).

ابودیب در این مقطع قصد دارد تا بخشی از سفرهای متنبی که در آثار تاریخی نیز به آن اشاره شده‌است و جزو اصول ثابت‌شدهٔ تاریخ است را درهم‌شکسته و آن‌ها را در معرض تغییرات ساختاری و محتوایی که باب میل اوست، قرار دهد. تجربهٔ معاصر در این عبارت نشان‌دهندهٔ اسارت متنبی معاصر در یک دور باطل و شکست‌های متوالی او است. در راستای فرضیهٔ مدوربودن تاریخ، دوره‌های تاریخی پی در پی تکرار می‌شوند و مجدداً همه‌چیز از نو شروع می‌شود. جهان و هستی متنبی در دایره‌ای اسیرشده که پیوسته تکرار می‌شود. در باور "ابودیب"، پایان سفر برای متنبی مقصد نیست و در نهایت بعد از گذراندن دوره‌ای سرگردانی، متنبی دوباره آماده می‌شود تا به عقب بازگردد؛ یعنی همان نقطهٔ شروع. اینکه در این چرخهٔ مدوّر تاریخی دوباره همه‌چیز از

اول آغاز می‌شود، گویای این نکته است که تاریخ در این چرخه به‌سوی یک هدف متعالی در آینده درحرکت نیست؛ بلکه در این چرخهٔ مدور در جریان است. برگزیدن متنبی به عنوان اسطورهٔ دنیای عرب برای رسیدن به کمال و در ادامه، جدایی از او به‌گونه‌ای که دیگر هیچ دیداری بین نویسنده و متنبی رخ نمی‌دهد، می‌تواند بیانگر روحیهٔ شکست خورده و در لاک‌فرورفتهٔ انسان معاصر باشد که به انتظار آینده‌ای بسیار مبهم چشم دوخته‌است. «دنیایی که این متون خود را در آن جای می‌دهند، دنیای گفتمان، دنیای متن است» (یزدانجو، ۱۳۷۹: ۲۷۸)، متنی که "أبودیب" از ورای آن قصد نشان‌دادن بی‌غایتی و بی‌ارزشی اصول و ارزش‌های دنیای معاصر و آیندهٔ مبهم برای واقعیت‌های تاریخی دارد.

در بخشی دیگر "أبودیب" تلاش دارد تا با ارائهٔ روایتی متفاوت از غایت‌مداری تاریخ، باورها و اندیشه‌هایش را مطرح کند. او با تغییر روایت قیام متنبی که در "بادیهٔ سماوه" صورت گرفته (الفاخوری، ۱۴۲۷: ۵۹۹، الدسوقی، ۲۰۰۶: ۵۰-۴۹ و غازی زاهد، ۱۹۸۶: ۱۶-۱۵) و در آن قصد دارد که جهان را از حلب تا بغداد و از صحرا (آفریقا) تا اقیانوس (هند) فتح نماید، بر جهان‌بینی خاص خود تأکید مضاعفی می‌کند. «أذکّرُه بین الأکواخِ / رثّاً مُعفّرَ الوجه/ بقَذارةِ الحارات/ کنّا نَلعبُ «الغمّیضةَ»/ کلَّ یوم/ وکنا نلعبُ لعبةَ الأمیر والرعیة:/ یصفّنا صَفّینِ/ وتَنتعظُ قامتُه النحیلة/ بیننا،/ ورأسُه المتشامخ/ ینطُّ ذاتَ الیمین وذاتَ الیسار/ مُستعرضاً وُجوهَنا الملطَّخَة بقَذارة الحارات./ وکان یصرخُ بصوته الرفیع:/ «أنتُم جنودی وبِکُم سأفتحُ العالم/ مِن حلبٍ إلی بغدادَ/ ومن الصحراءِ إلی المحیط» (أبودیب، ۱۹۹۶: ۱۵۶-۱۵۵). "ابودیب" نخست متنبی را در هیئت کودک عرب به تصویر می‌کشد که در کوچه‌ها سرگرم بازی است؛ ولی در ادامه وقتی بزرگ می‌شود اندیشهٔ قیام و کشورگشایی و اتحاد کشورهای عربی به ذهنش خطور می‌کند. در این مقطع، فلسفهٔ قیام متنبی برای مردمِ قهرمانی است که به دنبال تلاش برای رسیدن به جامعهٔ سعادتمند هستند. کودکی که اکنون قامت برافراشته و سری در میان سرها بلند می‌کند، دوستان و ندیمانش را گرد هم می‌آورد تا با او هم‌پیمان و هم‌قسم شوند تا قهرمانانه آرمان‌شهرشان را فتح کرده و دنیایی مملؤ از سعادت و خوشی را در آن بنا نهند. این اندیشهٔ متنبی می-

تواند به صورتی نمادین تلاش انسان معاصر را در قالب قهرمان به تصویر کشد که می‌خواهد سرنوشت مردم عرب را تغییر دهد. اما هدفی که "أبودیب" از اعمال تغییرات در فلسفهٔ قیام متنبی دارد، رسیدن به جهان‌بینی خاص خودش هست تا با این تمهیدات، جهانی را برای مخاطب عرضه نماید که توسط متنبی از حلب تا بغداد و از آفریقا تا اقیانوس هند فتح گشته و با جهانی که در منابع تاریخی از آن یاد می‌شود، بسیار متفاوت است. زیرا در اندیشهٔ نویسنده، دیگر تاریخ را غایتی نیست و او می‌تواند به‌همراه متنبی و هم‌پیمانانش پایان تاریخ را به‌گونه‌ای دگرگون‌شده خلق نماید.

نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه دربارهٔ فراتاریخ در "عذابات المتنبی فی صحبة کمال أبودیب والعکس بالعکس" بررسی شد این نتایج قابل استنتاج است:

"أبودیب" با متزلزل ساختن شخصیت متنبی و رخدادهای تاریخی دوران وی و همچنین دگرگون‌کردن ساختاری و کاربردی آن‌ها، قصد دارد روایتی جدید از او و رخدادهای تثبیت‌شدهٔ دورانش ارائه نماید تا با این کار، خواننده را در درک رخدادهای تاریخ دچار تردید سازد. او با طرح پرسش‌هایی وجودشناسانه دربارهٔ متنبی، جهان و هستی می‌خواهد دغدغه‌های انسان معاصر را برجسته نماید و به بازنمایی جدیدی از تاریخ برسد. نویسنده برای تحقق این هدف از مؤلفه‌هایی همچون زمان‌پریشی تاریخی، تغییر رخدادهای تاریخی و انکار غایت‌مداری تاریخ استفاده می‌کند. او با پرش‌های بی‌رویه بین دو زمان گذشته و آینده، خواننده را به گذشتهٔ متنبی و آیندهٔ موهومش سوق می‌دهد تا انسجام زمان خطی تاریخ را برهم‌زند. در این اثر، متنبی با درنوردیدن مرزهای تاریخ، با شخصیت‌های برجستهٔ تاریخ همچون "آدونیس"، "أبودرداء"، "علاءالدین" و "سلیمان (ع)"، نشست‌هایی فراتاریخی برگزار می‌کند تا آرمان‌شهر گمشده‌اش را که نماد جامعهٔ سعادتمند عرب است، پیدا نماید. "ابودیب" برای تغییر رخدادهای تاریخی، روایت اصیل پیشگویی نبوت حضرت محمد (ص) توسط بُحیرای یهودی را با تلفیقی از روایت ادعای نبوت متنبی درهم‌می‌آمیزد و آن را از زاویهٔ‌دید

دیگری بازسازی می‌نماید، تا به‌طور آگاهانه بر تحریف واقعیت‌های تاریخ تأکید نماید. بنابراین وی به کمک زبان، متنبی جدیدی را خلق می‌کند که نه‌تنها متفاوت است، بلکه با متنبی شناخته‌شدهٔ دنیای عرب متناقض است. "ابودیب" در راستای انکار غایت‌مداری تاریخ، معتقد است تاریخ دوران متنبی غایت‌گرا نیست و می‌توان فرجام‌های متعددی را برای آن تصور کرد؛ لذا در اصول تثبیت‌شدهٔ تاریخ متنبی بازنگری کرده و مخاطب را با درک جدیدی از تاریخ و داستان متنبی روبه‌رو می‌کند.

پی‌نوشت

در منابع نقدی، از این نوع نشست‌ها، به مهمانی فراتاریخی تعبیر می‌شود.

منابع و مآخذ

– استادزاده، زهرا و همکاران، (۱۳۹۵ش). *«بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در اشعار منوچهر آتشی»*. **شعرپژوهی**، دانشگاه شیراز، سال ۸. شمارهٔ۱: صص ٢٤-١.

– بازیار، رسول، (١٣٩٦ش). «**رویکرد نقدی کمال ابودیب: با تکیه بر نقد ساختارگرایی**». رسالهٔ دکتری، استاد راهنما: شهریار نیازی: دانشگاه تهران.

– پاینده، حسین (۱۳۹۰ش). **داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن**. چ۳. تهران: نیلوفر.

– پیروز، غلامرضا و همکاران، (۱۳۹۳ش) *«فراداستان تاریخ‌نگارانه؛ مطالعهٔ موردی: مارمولکی که ماه را بلعید»*. **ادب پژوهی**. سال۸، شمارهٔ۲۸: صص ١٨٦-١٦٣.

– رجب‌زاده طهماسبی، علی و همکاران (۱۳۹۵ش). *«فراداستان تاریخ‌نگارانه در نمایشنامهٔ اژدهاک از سه‌برخوانی اثر بهرام بیضایی»*. **هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی**،دانشگاه تهران، دورهٔ ۲۱. شمارهٔ ۱: صص ۳۳-۲۵.

– کادن، جی.ای (۱۳۸۰ش). **فرهنگ ادبیات و نقد**. ترجمه: کاظم فیروزمند، چ۲. تهران: شادگان.

– متس، جسی (۱۳۸۹ش). **نظریه‌های رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن**. ترجمه: حسین پاینده، چ۱. تهران: نیلوفر.

– مک هیل، برایان (۱۳۹۵ش). **داستان پسامدرنیستی**. ترجمه: علی معصومی، چ۱. تهران: ققنوس.

– ملاابراهیمی، عزت و صغری رحیمی (١٣٩٦ش). *«تحلیل مؤلفه‌های پسامدرنیسم در آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا»*. **زبان و ادبیات عربی**، دانشگاه فردوسی مشهد، دورهٔ۹. شمارهٔ١٦: صص ٣٠٦-٢٧٣.

– نجومیان، امیرعلی (١٣٨٥ش). «*تاریخ، زبان و روایت*»، **پژوهشنامهٔ علوم انسانی**، دانشگاه شهید بهشتی. دورهٔ٧، شمارهٔ ٥٢: صص ٣١٨-٣٠٥.

– هاچن، لیندا (١٣٨٣ش). **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان:فراداستان‌نگارانهٔ سرگرمی روزگار گذشته**. ترجمه: حسین پاینده، چ١، تهران: روزنگار.

– یزدانجو، پیام (١٣٧٩ش). **ادبیات پسامدرن: گزارش، نگرش، نقادی**، چ١، هران: نشر مرکز.

– أبورحمة، أمانی (٢٠١٠م). «*السخریة والتناص التاریخی فی سرد مابعدالحداثة: تاریخ العار فی بلاد النفطتار*». **الروائی**، القاهرة، السنة٣. العدد٦: صص ١-٢٧.

– أبوهیف، عبدالله (٢٠٠٤م). **قناع المتنبی فی الشعر العربی الحدیث**، ط١، بیروت: دار الفارس.

– أقلمون، عبدالسلام (٢٠١٠م)، **الروایة والتاریخ: سلطان الحکایة وحکایه السلطان**، ط١، بیروت: دارالکتاب.

– أورلوفسکی، فیکتوریا (٢٠١٠م)، **جمالیات ماوراء القص: دراسات فی روایة مابعد الحداثة**. ترجمة: أمانی أبورحمة، ط١، دمشق: دار نینوی.

– بدر، فاطمة (٢٠١٢م). «*تحولات السرد فی روایات مابعد الحداثة*». **الأکادیمی**، جامعة بغداد، السنة٧، العدد٤٦: صص ١١٤-٨٩.

– بروکر، بیتر (١٩٩٥م)، **الحداثة ومابعدالحداثة**، ترجمة: عبدالوهاب علوب، ط١، أبوظبی: منشورات المجمع الثقافی.

– التونجی، محمد (١٩٩٢م)، **المتنبی مالئ الدّنیا وشاغل الناس**، ط٢، الریاض: عالم الکتب.

– ثامر، فاضل (٢٠١٣م)، «*میتاسرد مابعدالحداثة*»، **الکوفة**، جامعة الکوفة، السنة١، العدد٢: صص ٩٦ – ٦٣.

– الدسوقی، عبدالعزیز (٢٠٠٦م). **أبوالطیب المتنبّی شاعر العروبة وحکیم الدهر**، ط١، بیروت: المؤسّسة العربیة للدراسات والنشر.

– رشید بعلی، حفناوی (٢٠١١م)، **قراءة فی نصوص الحداثه ومابعدالحداثه**، ط١. عمان: دروب.

– السامرائی، فاضل (٢٠٠٠م)، **معانی النحو**، ط١. دمشق: دارالفکر.

– الشکعة، مصطفی (١٩٨٣م)، **أبوالطیب المتنبی فی مصر والعراقین**، ط٢، بیروت: الدار المصریة اللبنانیة.

– صاعدی، أحمدرضا وعالیة جعفری‌زاده (١٣٩١ش). «*دراسة ملامح مابعدالحداثة فی روایة برای الحمّی لإبراهیم نصرالله*». **بحوث فی اللغة العربیة وآدابها**، جامعة أصفهان، السنة٤، العدد٧: صص١١٣-١٢٩.

– غازی زاهد، زهیر (١٩٨٦م). **أبوالطیب المتنبّی وظواهر التمرّد فی شعره**، الریاض: عالم الکتب.

– الغوری، عبدالماجد (٢٠٠٢م)، **مقالات حول السیرة النبویة للعلامة أبی‌الحسن النّدوی**. ط١، دمشق: دار ابن‌کثیر.

– الفاخوری، حنّا (١٤٢٧م). **الجامع فی تاریخ الأدب العربی**، ط١، قم: ذوی القربی.

– القصراوی، حسن (٢٠٠٤م). **الزمن فی الروایة العربیة**، ط٢، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

– کامل، إشراف وبشری محمود (٢٠١٥م)، «*تمظهرات المیتاقص فی الروایة العراقیة*»، **الآداب**، جامعة بغداد، السنة١٠، العدد١١٤: صص ٢٠٢-١٦٥.

– کای، نِک (١٩٩٩م). **مابعدالحداثیة والفنون الأدائیة**، ترجمة: نهاد صلیحة، ط٢، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

– لوکاش، جورج (١٩٧٨م). **الروایة التاریخیة**، ترجمة: صالح جواد الکاظم، ط١، بیروت: دار الطلیعة.

– الماضی، شکری عزیز (٢٠٠٨م). **أنماط الروایة العربیة الجدیدة**، ط١، کویت: عالم المعرفة.

– محمد الربیعی، رنا فرمان (٢٠١٤م). «*الوثیقة و التخیل التاریخی فی روایات علی بدر*». **رسالة الماجستیر**، جامعة القادسیة.

– محمد کبریت، سمیر (١٤٢٢م). **روائع الشعر العربی: المتنبی، حیاته، خصائصه العامة**، ط١، بیروت: دار المعرفة.

– محمد، حسام‌الدین (٢٠١٨/١١/١٦م). «*لو تنبّأ المتنبی بما سیفعل به الشعراء العرب!*»، **موقع القدس العربی**: https://www.alquds.co.uk/

– مروان، فتحی (٢٠١٣م). «*سؤال الهویة فی عصر مابعدالحداثه من خلال کتاب خطاب الهویة لعلی حرب*». **رسالة الماجستیر**، جامعة سطیف.

– مطلبی، روح‌الله، أحمدرضا صاعدی و محمد خاقانی اصفهانی (٥١٤٣٨)، «*جمالیات ماوراء القص فی الروایة مابعد الحداثة: التجلیات وملکان عذاب*». **اللغة العربیة وآدابها**، جامعة فردیس قم، السنة، العدد٢: صص٢٨٠-٢٦٣.

– المطلبی، محمد بن إسحاق (٢٠٠٤م). **السیرة النبویة**، ط١، بیروت: دارالکتب العلمیة.

– Hutcheon, Linda (1991). **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. London: Routledge.

– Allan Powell, Mark. (1990**). What is Narrative criticism?** Minneapolis: Fortress Press.

– Grenz, Stanley, (1996): **A Primer on Postmodernism**, Wm. B. Eerdmans Publishing Company.

– Rimmon–Kenan, Shlomith. (2002). **Narrative Fiction. Contemporaay Poetics**. London: Routledge.

– McHale, Brian (1994). **Postmodernist Fiction**, London: Routledge.

– McHale, Brian. (1994). **Postmodernist Fiction**. London: Routledge.

دراسة الميتاقص التاريخی فی "عذابات المتنبی مع کمال أبودیب وبالعکس" لکمال أبودیب

فاطمه پیری[1]
علی‌اکبر احمدی چناری[2]
عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی[3]

الملخّص

یطلق المیتاقص علی نوع من الکتابة السردیة یتمثل فی نظام تخییلی للسرد بحیث یجذب المخاطب إلیه ویسعی أن یکسر الحاجز بین الواقع والخیال. أما المیتاقص التاریخی فهو نوع من الکتابة یمیّز بین الأحداث والحقائق التاریخیة عن طریق القصّ ویسقط المعاییر التاریخیة إلی عوالم السرد وذلک من خلال سرد متمیّز واتجاهات عجائبیة. بدأ مابعد الحداثة یأخذ طریقه فی الأدب العربی مع التغییرات الجذریة التی شاهدها الغرب فی القرن العشرین، وبدأ الأدب العربی بخلق أعمال أدبیة جدیدة تناسب وسماتِ أدب مابعدالحداثة. ومن هذه الأعمال «عذابات المتنبی مع کمال أبودیب وبالعکس» لکمال أبودیب الروائی والناقد السوری. «عذابات المتنبی» نص یحاول خالقُه فیه صیاغةَ تأویل مغایر للمتنبی ولحیاته، ویبلغ فیه من الذاتانیة مبلغاً یجعله یتقمّص شخصیة المتنبی للتعرّف علی ملامح التکوین والإنسان المعاصر وتاریخ العرب. تسعی هذه الدراسة إلی البحث عن وجوه تلاقی نص «عذابات المتنبی» بالمیتاقص التاریخی وذلک وفقاً للمنهج الوصفی- التحلیلی. وممّا توصّلت إلیه الدراسة أن أبادیب باستدعائه الشخصیاتِ التراثیة طیلة أیام مباینة وطرده الوقائعَ التاریخیة المتعلقة بحیاة المتنبی یفارق مستقبلیة التاریخ مع هدم ثغور الأزمنة والأمکنة ووجود التلمیح الساخر الذی من میزات النصوص مابعد الحداثیة.

الکلمات الرئیسیة: المیتاقصّ، المیتاقصّ التاریخی، التفکک الزمنی. کمال أبودیب، عذابات المتنبی.

۱- ماجستیره فی اللغه العربیه و آدابها بجامعه زابل
۲- استاذ مشارک فی قسم اللغه العربیه و آدابها بجامعه زابل
۳- استاذ مساعد فی قسم اللغه العربیه و آدابها بجامعه زابل

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2020

The study of historical meta-information in *Al-Mutanabbi's suffering with perfection of Kamal Aboudib and vice versa*

Fatemeh Piri, Master of Arabic Language and Literature, University of Zabol, Iran
[1]Ali Akbar Ahmadi Chenari, Associate Professor, University of Zabol, Iran
Abdolbaset Arab Yusof Abadi, Asistant Professor, University of Zabol, Iran

Received: 27-04-2019 Accepted: 08-02-2020

Abstract

Metafiction is a form of literature that emphasizes its own artificiality in a way that continually reminds the reader of the fictitiousness of the work. Historiographic metafiction is a term used for works of fiction which combine the literary devices of metafiction with historical fiction. The contributors maintain that the Arabic literature reflects the Western postmodern conditions without denying its own traditions. As such, the Arabic literature paves the way for an important cultural dialogue between East and West. The novel *Al-Mutanabbi's suffering with perfection of Kamal Aboudib and vice versa*, authored by Kamal Aboudib, a Syrian narrator and critic, is one of the works of Metafiction in terms of structure and content. The author has attempted to describe the events of Al-Mutanabbi's life, the great Arab poet, and relates him to the problems of contemporary man, the world and Arab history. In this research, based on the descriptive-analytical method, we try to find the historical aspects of metafiction in this fiction. The results of the research indicate that the use of historical characters from different periods as well as the deliberate denial of some real events in the life of the poet refers to the future perspective of the history. It is also shown that many of the writing scruples and conventions available in history books have been violated by postmodern writers. Indeed, they have crossed the boundaries of time and place.

Keywords: Metafiction, Historiographic metafiction, Al-Mutanabbi, Kamal Aboudib, Al-Mutanabbi's suffering.

1- Corresponding Author Email: Ali_ahmadi@uoz.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

کانون روایت در رمان«بطلة کربلاء» عایشه عبدالرحمن بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت

قاسم مختاری[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک
کلثوم غلامی، دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

کنش روایتگری و کانون روایت یکی از مباحث مهمی است که در دهه‌های اخیر مورد توجه روایت‌شناسان مختلف قرار گرفته است. از آن جمله «ژرار ژنت» نظریه‌پرداز معروف فرانسوی می‌باشد که به ارائهٔ طرحی کامل و جامع جهت بررسی متون روایی پرداخته است. وی در نظریهٔ خود به جایگاه راوی در روایت و چگونگی مورد مشاهده و ارزیابی واقع‌شدن افراد و وقایع داستانی می‌پردازد. به عبارتی تمرکز ژنت بر تمایز میان دیدن وگفتن در روایت است، مسأله‌ای که در زاویهٔ دید نادیده گرفته شده؛ از این‌رو نوشتار حاضر درنظردارد با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی ، رمان بطلة کربلاء نوشته عایشه عبدالرحمن را بر اساس نظریهٔ کانونی‌سازی ژنت بررسی کند. هدف این پژوهش سنجش میزان بهره‌مندی داستان از اصول روایی و شیوه‌های مختلف کانونی‌سازی جهت انتقال افکار و اندیشه‌های نویسنده و ارائهٔ فضایی واقعی و ملموس از واقعهٔ عاشوراست. نتایج به دست‌آمده حاکی از آن است که نویسنده با بهره‌گیری از راوی دانای کل و دیگر کانونی‌سازی‌ها به شکل ترکیبی در ارائهٔ روایتی زنده و پویا و متناسب با محتوای واقع‌گرایانهٔ آن موفق بوده است.

کلیدواژه‌ها: روایت در داستان، کانونی‌شدگی، نظریهٔ ژرار ژنت، عایشه عبدالرحمن، بطلة کربلاء.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: q-mokhtari@araku.ac.ir

مقدمه

عایشه عبدالرحمن از نویسندگان معاصر و نامدار مصری است که بیش از ٦٠ اثر در زمینه‌های مختلف ادبی، فقهی، تاریخی و... دارد. شهرت وی بیشتر به سبب تألیف برخی از آثار دربارهٔ اهل بیت (ع) به ویژه رمان بطلة کربلاء است. نویسنده در این اثر، ساختار روایتی را طراحی نموده که مشتمل بر چند فصل است؛ وی در هر فصل به معرفی شخصیت‌ها، رخدادها و در نهایت بیان و بازنمایی کنش‌های مرتبط با آن‌ها می‌پردازد. در واقع نویسنده با انتخاب کانون‌های مختلف روایت علاوه بر پیونددادن فصل‌های داستان، مخاطب را در درک بهتر مقاطع مختلف داستان، یاری می‌دهد؛ از این‌رو نظریهٔ کانونی‌سازی ژنت که در پی تحلیل ساختار روایی داستان‌هاست، در این پژوهش مورد توجه واقع شده است.

در واقع تفاوت عمدهٔ کانونی‌سازی با زاویهٔ دید در این است که راوی، مرکز توجه مطالعات زاویهٔ دید است؛ حال آنکه کانون روایت، شخصیت‌های حاضر در روایت را هم‌پای راوی، بیننده و ادارک‌کننده‌ای خاص به شمار می‌آورد که در بازتاب دنیای داستانی نقشی مؤثر دارد. بر این اساس، ژنت در خصوص روایتگری و کانون مشاهده دو پرسش مطرح می‌کند: «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟». واضح است که یک شخص یا عامل روایی، به صورت جداگانه می‌تواند ببیند و یا صحبت کند و نیز می‌تواند این دو کار را به صورت همزمان انجام دهد. بر همین اساس روایتگر این توانایی را دارد که دربارهٔ آنچه فرد دیگری می‌بیند یا خود دیده است، سخن بگوید؛ از این‌رو ممکن است گفتن یا دیدن، روایت‌گری و کانونی‌سازی از آنِ یک عامل باشد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰). بر همین اساس، در این پژوهش دیدگاه ژنت دربارهٔ روایت‌گری و کانونی‌سازی بیان می‌شود، کانون روایت و جایگاه راوی در رمان «بطلة کربلاء» مورد تحلیل قرار می‌گیرد و میزان ظرفیت ادبی و هنری این روایت ارزیابی می‌شود؛ بنابراین، با بررسی رمان «بطلة کربلاء» بر مبنای دو مقولهٔ سخن روایی، وجه و لحن، سعی شده است تا به این سوالات پاسخ داده شود: ۱. در روایت «بطلة کربلاء» از چه شکل‌هایی از کانونی‌شدگی استفاده شده است؟ ۲. شکل غالب کانونی‌شدگی در این

روایت کدام است؟ ۳. عنصر زمان در این اثر از چه کارکردی برخوردار است؟ ٤. کاربردهای مختلف کانون روایت چه ارتباط معناداری با محتوای داستان دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

با اینکه پژوهش‌های فراوانی در خصوص ویژگی‌های ادبی و بیانی روایت‌ها و داستان‌ها انجام گرفته است؛ اما بهره‌گیری از دانش روایت‌شناسی به منظور استنباط کیفیت عناصر روایی موجود در روایت‌ها و ساختارهای حاکم بر آن‌ها و تأثیر این عناصر بر زیبایی روایت‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته است. به عنوان نمونه می‌توان به مقاله‌های ذیل اشاره نمود: مقالهٔ «داستان و متن: ساختار روایی در ادبیات داستانی و فیلم» نوشتهٔ ابوالفضل حری (مجلهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ۹٤: ۱۳۸٤)؛ این مقاله ترجمهٔ بخشی از کتاب «سیمور چتمن»، روایت شناس آمریکایی است که به مطالعهٔ روابط حاکم بر ساختار اثر ادبی، یا به عبارتی نقد فرمالیستی/ ساختاری اثر ادبی، در حوزهٔ ادبیات و سینما می‌پردازد. مقالهٔ «کانون روایت در الهی‌نامهٔ عطار بر اساس نظریه ژرار ژنت» نوشتهٔ ناصر علیزاده و سونا سلیمیان (مجلهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)، شمارهٔ۲۲: ۱۳۹۱)؛ پژوهشگران در این مقاله با بررسی گونه‌های مختلف کانون روایت، به تغییر متناوب زاویهٔدید که ناشی از انتخاب کانون‌های روایی متنوع، تأثیر ساختار داستان در داستان و نیز برجستگی عنصر گفتگو می‌باشد، اشاره نموده است. مقالهٔ «تحلیل کانون روایت در روایت یوسف در قرآن بر اساس نظریهٔ ژنت» نوشتهٔ زهرا رجبی (مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ٤۲: ۱۳۹۲)؛ نویسنده در این مقاله اذعان می‌دارد داستان‌های قرآنی از اسلوبی هنری و منحصر به‌فرد برخوردار بوده و با توجه به تنوع در شیوه‌های کانونی‌سازی، تنوع در بیان و بازنمایی کنش‌ها، با نظریه‌های جدید روایت‌شناسی قابل بررسی و تطبیق می‌باشند. مقالهٔ «کانون روایت در داستان حضرت ابراهیم (ع) بر اساس دیدگاه ژنت» نوشتهٔ سهیلا فرهنگی و زینب کاظم پور، (مجلهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه پیام نور، شمارهٔ٤: پاییز ۱۳۹۳)؛ که سعی در بیان اهمیت روایت‌گری و نقش پررنگ آن در هدایت غیرمستقیم بشریت داشته است.

«بررسی کانون روایت در رمان‌های تاریخی جرجی زیدان» نوشتهٔ امیر بانوکریمی، آسیه گودرزی و عبدالحسین فرزاد، (فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج، شمارهٔ۳۰: بهار ۱۳۹٦) که به بررسی تحلیل‌گونهٔ کانون روایت و چگونگی بکارگیری شیوه‌های متفاوت ارتباط راوی با کانونی‌سازی در رمان‌های تاریخی- عاشقانهٔ جرجی زیدان، پرداخته است. شایان ذکر است، تاکنون پژوهشی در خصوص ساختار روایت در رمان «بطلة کربلاء» و تحلیل توصیفات ارائه‌شده در این رمان بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت انجام نگرفته است.

معرفی مختصر رمان بطلة کربلاء

عایشه عبدالرحمن از نویسندگان چیره‌دست مصری می‌باشد که اغلب نوشته‌هایش را به خاندان پیامبر اکرم (ص) و شخصیت‌های اسلامی اختصاص داده است. رمان «بطلة کربلاء» از نوشته‌های ارزشمند او به شمار می‌رود که به شخصیت بزرگوار حضرت زینب (س) و قهرمانی‌های ایشان در حماسه کربلا پرداخته است.

رمان مزبور در چندین بخش به نگارش در آمده؛ در بخش اول، راوی که در واقع همان نویسنده است به معرفی شخصیت‌هایی چون پدران و نیاکان زنیب کبری (س) می‌پردازد؛ سپس در بخش‌های بعدی با بیانی ادیبانه تولد حضرت و دوران کودکی ایشان را به تصویر می‌کشد. راوی در ادامه به ترسیم صحنه‌هایی از زندگی حضرت زینب (س) در دوران امامت پدر بزرگوارش، برادر بزرگ‌تر ایشان امام حسن (ع) و نقش آفرینی قهرمانانهٔ حضرت در حماسهٔ کربلا می‌پردازد. تمامی فصل‌های کتاب به ویژه فصل عاشورایی زندگی حضرت زینب (س) به سبکی روایی، جذاب و داستان‌گونه بیان شده و همین امر بر جذابیت هرچه بیشتر کتاب افزوده است. در واقع نویسنده، با بهره‌گیری از نقش مؤثر راوی، در پیونددادن بخش‌های مختلف داستان و با انتخاب کانون‌های مختلف روایی، به مخاطب خود در درک بهتر و ملموس‌تر داستان کمک‌کرده و موجبات تحرک و پویایی داستان را فراهم آورده است.

اهمیت راوی و کانونی‌سازی نزد ژنت

از زمان فرمالیست‌های روس تاکنون نظریه‌های روایی پیشرفت‌های چشمگیری داشته‌اند و نظریه‌ها و رویکردهای متعددی پیرامون روایت و ساختار آن، شکل گرفته، که عمدتاً از جانب نظریه‌پردازانی چون ولادیمیر پراپ، رولان بارت، کلود برمون، تزوتان تودوروف، ژرار ژنت و... مطرح شده‌اند؛ از این میان «نظریهٔ ساختار روایی ژنت با توجه به اینکه تقریباً تمامی ابعاد یک روایت را دربرمی‌گیرد، بیش از سایر نظریات مورد استقبال روایت‌شناسان قرار گرفته است» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۸: ۳۵).

در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت، پنج مفهوم اصلی حضور دارد که از آن‌ها در مطالعهٔ ساختار روایت استفاده می‌شود. این مفاهیم عبارتند از، لحن یا صدا که به حوزهٔ راوی و روایت‌شنو مربوط است، حالت یا وجه که شامل کانونی‌شدگی (زاویهٔ دید) می‌باشد و سه عامل دیگر، یعنی نظم، تداوم وبسامد که به زمان مربوط است (حاجی‌آقابابایی، ۱۳۹۷: ۸۷).

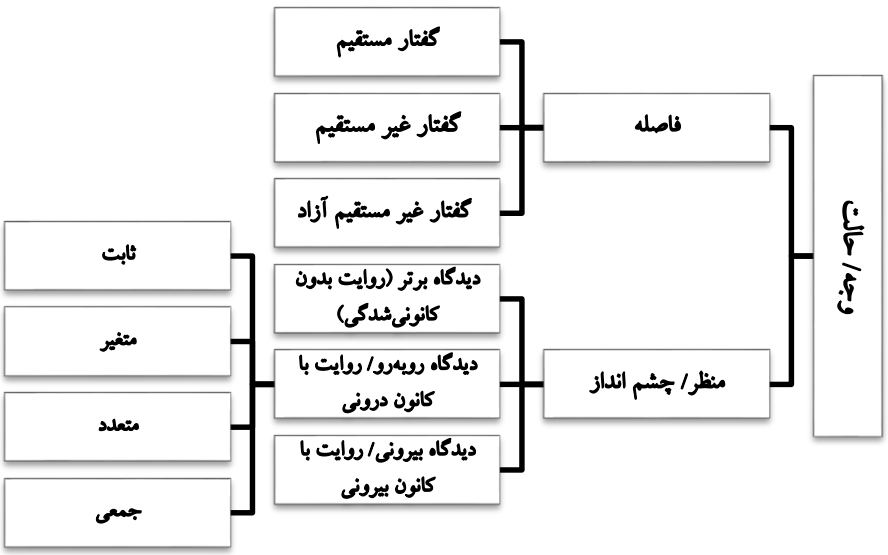
با توجه به مباحث مطرح‌شده، می‌توان گفت کانون روایت، دیدگاهی است که حوادث روایت‌شده از طریق آن ارائه می‌شود و در وجود خود با راوی، جایگاهی که راوی در ارائهٔ وقایع اتخاذ نموده و کیفیت و کمیت اطلاعات ارائه شده از جانب او، مرتبط است؛ از این‌رو ژنت درصدد است با طرح پرسش «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟»، ابهامی را که در رابطهٔ میان وجه و لحن در دیدگاه وجود داشته، برطرف نماید؛ زیرا «وجه (دیدگاه) به پرسش: چه کسی می‌بیند؟ پاسخ می‌دهد، اما لحن به سؤال: چه کسی سخن می‌گوید؟ پاسخ می‌دهد و این درحالی است که کانونی‌سازی، نه تنها در چهارچوب دیدگاه محدود نمی‌شود، بلکه شامل دو عنصر وجه و لحن می‌شود» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۴۰)؛ بنابراین، مقصود از کانونی‌سازی، محدودکردن اطلاعات راوی و به دنبال وی مخاطب پیرامون آنچه در داستان روی می‌دهد، است.

روایت و کانون مشاهده

راوی و کانونی‌سازی[1] از جمله مهم‌ترین عناصر در تحلیل ساختاری داستان به شمار می‌آیند. «تولان» در این خصوص می‌نویسد: «کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار

ژنت برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری (محدود) در روایت برگزید. این منظر زاویهٔ دیدی است که چیزها به طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس‌شده، فهمیده و ارزیابی می‌شوند» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۰۸). به بیان دیگر، کانونی‌سازی «چشم‌اندازی است که موقعیت‌های روایت‌شده و رویدادها از طریق آن ارائه می‌شوند» (برنس، ۲۰۰۳: ۸۷). در هر کانونی‌سازی دو مفهوم بنیادین وجود دارد که در بررسی کانون روایت موردتوجه واقع می‌شود؛ این دو مفهوم عبارتند از: عامل کانون (مشاهده‌گر) و مورد کانون (مورد مشاهده).

در ادامهٔ مبحث کانونی‌سازی، به صورت مجزا به تبیین مقوله‌های وجه و لحن در داستان مورد نظر پرداخته می‌شود:



وجه/ حالت

یکی از جنبه‌های سخن روایی، وجه است که بیشتر با منظرها و پدیده‌های به تصویر کشیده‌شده سروکار دارد؛ نه رخدادها و حوادث. به بیانی دیگر، وجه «تنظیم اطلاعات روایی را بر عهده دارد» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۱۸)؛ از این‌رو در یک اثر داستانی، وجه، «مسائل مربوط به فاصله و منظر را دربردارد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲).

فاصله[۲]

فاصله به عنوان یکی از جنبه‌های وجه و حالت روایی سخن به معنای فاصلهٔ میان داستان و روایت‌گری است؛ به بیان دیگر، «فاصله به رابطهٔ روایت‌کردن با مصالح خودش می‌پردازد: آیا مسئلهٔ روایت‌کردن است یا به‌نمایش‌گذاشتن آن، آیا قصه با گفتار مستقیم، غیرمستقیم، یا غیرمستقیم آزاد بیان شده است؟» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ١٤٦). با توجه به آنچه بیان شد، فاصله دارای سه سطح است: ۱. گفتار مستقیم: نقل قول مستقیم گفتار یا اندیشهٔ شخصیت است که اغلب درون علامت گیومه جای‌داده‌می‌شود. در این شیوه، فاصلهٔ راوی با متن روایت‌شده نزدیک است. ۲. گفتار غیرمستقیم: «شکلی از بازنمایی واژگان یا اندیشه‌های کلامی شدهٔ شخصیت است که توسط راوی خلاصه، تفسیر یا تبیین شده است» (یان، ۱۳۹۷: ۷۷)؛ از این‌رو فاصلهٔ راوی با متن روایت‌شده، بیشتر می‌شود. ۳. گفتار غیرمستقیم آزاد: «شیوه‌ای است که در آن اندیشه و گفتارِ شخصیت فقط به اندازه‌ای تغییر می‌کند که مطابق با زمان دستوری روایت باشد» (فاولر، ١٣٩٦: ١٦٤)، اما در مقابل به «مانند گفتار مستقیم، پی‌روِ فعل‌های دیگر نیست» (یان، ۱۳۹۷: ۷٦).

راوی در نقل رویدادها به گونه‌ای متنوع از کانون روایت بهره‌برده‌است؛ بدین صورت که گاه با اجتناب از ارائهٔ جزئیات، به سرعت و از فاصله‌ای دور به بیان روایت پرداخته است. برای نمونه می‌توان به توصیف راوی از همراهی حضرت خدیجه (س) با همسر خویش در شرایط سخت آن روزها (نخستین سال‌های دشوار رسالت) اشاره کرد که نویسنده بدون پرداختن به حواشی و جزئیات با شتاب به شرح آن پرداخته است، تا پیام وحی را که بیان آن برای راوی مهم‌تر است به شیوهٔ گفتار مستقیم ارائه نماید:

«وَقَفَت خدیجةُ إلی جانبه فی سَنَی الإضطهادِ الأُولی تُؤازَرُهُ و تَرعَاهُ، وتُهوّنُ عَلَیه ما یلقی من قُرَیشٍ فی سَبیلِ رِسالَته. کانَت وَحدَها إلی جَانبِ «محمد» لَمّا آبَ من غارِ «حراء» مُرتَعِداً مُقَروراً وقَد نَزَلَ عَلَیه أَمینُ الوَحی رَسولاً من عِند الله، یلقی إلی الأُمّی الیتیمِ الآیةَ الأُولی: «إقرأ باسمِ رَبِّکَ الّذی خَلَق، خَلَقَ الأنسانَ من عَلَق ...» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۲۴-۲۳).

چنان‌که در پایانِ نمونهٔ ارائه‌شده مشاهده می‌شود، راوی با استفاده از گفتار مستقیم به سرعت فاصلهٔ ایجادشده با روایت را کاهش‌داده‌است، تا مخاطب به صورت مستقیم و بدون فاصله با واقعهٔ برانگیخته‌شدن پیامبراکرم (ص) به مقام رسالت، روبرو شود.

گاه نیز راوی با ارائهٔ شرح و تفسیر جزئیات داستانی، سیر حرکت روایت را کُند می‌کند؛ از این‌رو سبب می‌شود داستان از نمای نزدیک به مخاطب نمایانده شود. برای نمونه می‌توان حرکت آهستهٔ روایت را که نتیجهٔ بیان حداکثری جزئیات و بهره بردن از نقل قول مستقیم است، در نقل منظره‌ای مشاهده نمود که یاران امام حسین (ع) (به دلیل خستگی ناشی از مسافرت طولانی و وقایعی که می‌دانستند در انتظار آنان است، در تمنای آسایشی هرچند کوتاه بودند)؛ از این‌رو از دور آن را آبادی پنداشته و از دیدن آن ابراز شادمانی کرده بودند:

«وَلَاحَ لَهُم عَلی البُعدِ ما ظَنّهُ أَحَدُهُم نَخلاً، فَکَبّروا، یمنُونَ أَنفُسَهُم بِراحَةٍ قَصیرةٍ، قَبلَ المَعرکة المُرتَقَبَة.

سَأَلَ «الحُسَینُ» أَصحابَه: ما هذا التَکبیرُ؟

أَجابُوا: رأَینا النَخیلَ...، فَارتَفَعَ صوتُ آخرینِ، مِمَن لَهُم بِالطَریقِ مَعرِفَةً سابِقَةً: ما بِهذا المُوضعِ وَاللّه نَخلٌ، وَلَانَحسبُکُم تَرَونَ إِلا هَوادی الخَیلِ وَأَطرافٍ.

فَفَکرَ «الحُسینُ» لَحظَةً ثُمَ قالَ: وَأَنا وَاللّه أَری ذلک » (*همان*: ١٠٦).

دیدگاه/ چشم‌انداز[٣]

دیدگاه یا چشم‌انداز، جایگاهی است که راوی از آن مکان به ارائهٔ روایت خود از داستان می‌پردازد و با توجه به موقعیت این جایگاه، میزان و نوع اطلاعات راوی از شخصیت‌ها متفاوت است. به بیان دیگر، «نویسنده به کمک این شیوه مصالح و مواد داستانی خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع، رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد» (میرصادقی و میرصادقی، ١٣٩٥: ١٨٠).

دیدگاه یا چشم‌انداز با توجه به جایگاه راوی به سه شیوهٔ زیر تقسیم می‌شود:

الف- روایت بدون کانونی‌شدگی: در این دیدگاه، «فکری برتر، از خارج، شخصیت‌های داستانی را رهبری می‌کند و از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنهاست» (*همان*: ۱۸۱)؛ و به همین دلیل از شخصیت داستان بیشتر می‌داند؛ از این‌رو، راوی دانای کل محسوب می‌شود. این دیدگاه از نظر ژنت «روایت بدون شعاع کانونی» یا روایت با کانون صفر نامیده شده است؛ اما در مقابل «میکی بل – روایت‌شناس معروف- دسته‌بندی ژنت را قبول ندارد. به زعم او نمی‌توان رخدادی را بدون ارائهٔ آن از طریق دیدگاهی خاص نمایش داد؛ از این‌رو کانونی‌شدگی صفر بی‌معنا خواهد بود» (حری، ۱۳۸۳: ۳۲۵)؛ ولی با توجه به اینکه مقصود از کانونی‌سازی محدودکردن اطلاعات راوی (و به‌تبع آن مخاطب) است و در شیوهٔ مورد نظر، راوی در حکم خدائی عمل می‌کند که بر افکار و اندیشهٔ شخصیت‌ها و گذشته، حال و آیندهٔ آنان آگاه است، هیچ محدودیتی در دریافت و ارائهٔ اطلاعات وجود ندارد؛ از این‌رو از نظر این پژوهش، نامیدن روایت به روایت با کانون صفر پذیرفتنی است.

کانون روایت اصلی در رمان بطلة کربلاء (السیدة زینب (س))، کانون روایت دانای کل است که به نمایندگی از نویسنده به روایت بخش گسترده‌ای از داستان، از جمله ابتدای تمامی فصل‌ها می‌پردازد. در واقع راوی با دیدگاهی برتر علاوه بر بخش‌های آغازین فصل‌ها، در جای جای روایت حضور پیدا می‌کند و با ورود به ذهن و اندیشهٔ شخصیت‌ها، احاطهٔ خود بر اندیشهٔ شخصیت‌ها را برای مخاطب به نمایش می‌گذارد. برای نمونه آنجا که داستان با خبر ولادت حضرت زینب (س) و خرسندی خاندان نبی اکرم (ص) و مسلمین از این خبر آغاز می‌شود:

«کان البیتُ الکریمُ ینتَظِرُ سَاعةَ الوَضعِ فی لَهفَةٍ وَتَرَقُّبٍ، وَمِن وَرائه عَشَراتُ الأُلوف مِمَن أَسلَمُوا، یترَقَّبُونَ النَبَأَ السَعیدَ وَقُلُوبُهُم تَحُفُّ بِالسَیدةِ الوالِدةِ إِجلالاً وَمَحَبّةً،وَأَلسِنَتُهُم تَلهَجُ لها بِالدُعاءِ الحارِ!...» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۱۹).

همچنین نویسنده، در ادامه با استفاده از راوی دانای‌کل و با ارائهٔ تفسیرها، توضیحات و شرح‌های مفصل، به معرفی دیگر شخصیت‌های داستان می‌پردازد تا مخاطب بهتر بتواند با داستان و شخصیت‌های آن ارتباط برقرارکند؛ برای نمونه راوی

دانای‌کل در معرفی شخصیت حضرت فاطمه زهرا (س)، مادر حضرت زینب (س)، به توصیف و شرح نسبتاً مفصلی از جایگاه شخصی و اجتماعی آن حضرت می‌پردازد که حکایت از تسلط کامل راوی بر افکار، احساسات و گذشتهٔ شخصیت‌ها دارد:

«أُمُها «الزَهراءُ»: أَحَبُّ بَناتِ الرسولِ إليه وَأَشبَهُهُنّ به فِی خُلقٍ وخَلقٍ، آثرَها اللّهُ بما لَم يؤثِرْ به شَقيقاتها الثلاثَ: زينبَ، ورقيةَ، وأم‌كلثومَ، فَكتبَ لَها أَن تَكونَ –وَحدَها– الوِعاءَ الطاهِرَ لِلسُلالَةِ الطاهِرَةِ، وَالمنبتَ لِدَوحَةِ الأَشرافِ مِن آلِ‌البَيتِ...!» (*همان*: ۲۳)

ب- روایت با کانون درونی: در این شیوه از روایت، میزان اطلاعات راوی و شخصیت برابر است. در واقع کانونی‌سازی درونی به معنی «رصد رویدادهای روایی از طریق دیدگاه شخصیت کانونی است که خود در دنیای روایت‌شده، مشارکت دارد» (خدر، ۲۰۱۵: ۱۳).

بهترین شیوه روایت برای ارائهٔ این نوع از کانونی‌سازی، استفاده از مونولوگ یا گفتگوی میان شخصیت‌هاست. در واقع اطلاعات ارائه‌شده در کانونی‌سازی درونی، به علت تکیه بر دیدگاه یک‌جانبه، کافی نیستند؛ از این‌رو نویسنده در این شیوهٔ روایی، برای معرفی هرچه بهتر شخصیت‌ها و ارائهٔ شکلی ملموس‌تر و واقعی‌تر از رخدادها و حوادث از عنصر گفتگو بهره برده است.

برای نمونه، راوی، آنجا که بنی‌هاشم از مسافرت امام حسین (ع) به عراق ابراز نگرانی‌کرده و با اصرار قصد منصرف‌کردن ایشان از این مسافرت را داشتند، از عنصر گفتگو استفاده نموده است تا شخصیتی که از سلطهٔ راوی خارج شده، با بهره‌بردن از گفتگو، به عرضهٔ احساسات، افکار و اطلاعات خود به مخاطب بپردازد.

«جاءَهُ «عُمَرُ بنُ عَبدِالرَحمنِ بنِ الحارِثِ بنِ هِشام»

فقال لَه: إنّی أَتَيتکَ لِحاجَةٍ أُريدُ ذِكرَها نَصيحَةً لَک، فَإن كُنتَ تَرى أَنّکَ مُستَنصِحِی قُلتُها...

فَقالَ لَه: «قُل فَوَاللّهِ ما أَستَغِشُّک وَما أَظُنُّک بِشيءٍ مِنَ الهَوَى».

قَالَ لَه: «بَلَغَنی أنّکَ تُریدُ العراقَ، وَإنّی مُشفقٌ عَلیک أن تَأتیَ بَلَداً فیه عُمّالُه وأُمراؤُهُ وَمَعَهُم بُیوتُ الأَموالِ، وَإنما النَاسُ عَبیدُ الدینارِ وَالدرهَمِ، فَلا آمَنَ عَلیک أن یقاتلَک مَن وَعَدَک نَصرَه...».

... قالَ «الحُسینُ»: إنّی قَد إجتَمَعتُ العَزمَ عَلی المَسیرِ فِی أَحدِ یومین هذینِ إن شاءَاللّه تَعالی» (عبدالرحمن،۱۹۸۵: ۹۴-۹۳).

کانونی‌سازی درونی به چهار شیوه ارائه می‌شود:

۱. کانونی‌سازی ثابت: در این شیوه حوادث داستان از طریق دیدگاه یک شخصیت ارائه می‌شود. این نوع از کانونی‌سازی، «شیوه‌ای مناسب برای بیان اضطرابات درونی است» (ناجح عباس البصیصی، ۲۰۱۶: ۱۸۸).

۲. کانونی‌سازی متغیر: ارائهٔ بخش‌های مختلف داستان به طوری که از چشم‌انداز چند کانونی‌ساز دیده شود.

۳. کانونی‌سازی متعدد: در این نوع کانونی‌سازی، شخصیت‌های مختلف، رویدادی واحد را به شیوه‌های اساساً متفاوت درک و تفسیر می‌کنند.

٤. کانونی‌سازی جمعی: این نوع از کانونی‌سازی از طریق راویان متکثر یا گروهی از شخصیت‌ها روایت می‌شود (یان، ۱۳۹۷: ٤٤).

برای نمونه، می‌توان به گروهی از مردم اشاره نمود که به هنگام ورود کاروان اسیران، بر مسیر ایستاده و بانوان خاندان رسالت را نظاره می‌کردند:

«وَوَقَفَت الجُمُوعُ مُحتَشِدَةً تَشهَدُ نِساءَ البیتِ النَبوِی، فی طَرِیقِهِنّ إلی «عُبَیدِاللّه بنِ زیاد» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۱۳۲).

همچنین گروهی از زنان کوفه، با مشاهدهٔ اسارت زنان خاندان رسالت، گریبان چاک داده و سوگواری کردند:

«وَرُؤیت نساءُ «الکُوفَة» قِیامَاً یندُبنَ مُتَهَتّکاتِ الجُیوبِ وَبَکَی البَاکُونَ، عَلی الکَریماتِ المُستَذَلّات» (*همان*: ۱۳۲).

با توجه به تسلط غالب راوی دانای‌کل بر داستان مورد پژوهش، به ندرت کانونی‌سازی درونی در داستان به کار برده‌شده‌است.

ج- روایت با کانون بیرونی: در این شیوه کانونی‌سازی بیرون از شخصیت روایی قراردارد، راوی به اندازهٔ یک ناظر از افکار و اعمال شخصیت آگاهی دارد؛ از این‌رو کانونی‌سازی بیرونی، علم راوی و مخاطب را، کمتر از شخصیت روایی قرار می‌دهد (زیتونی، ۲۰۰۲: ۴۱).

همانطور که پیش‌تر نیز اشاره شد، با توجه به کاربرد وسیع دیدگاه برتر (روایت بدون کانونی‌شدگی) در رمان بطلة الکربلاء میزان بهره‌مندی این رمان از روایت با کانون بیرونی بسیار اندک است. برای نمونه می‌توان به روایت علی بن الحسین (ع) در خصوص شب قبل از حادثهٔ عاشورا اشاره کرد. در این روایت خود شاهد بودند که امام حسین (ع) ابیاتی را زمزمه می‌نمودند که حکایت از احساسات و اندیشه‌های درونی ایشان داشته است. با بیان ابیات از جانب شخصیت، راوی (علی بن الحسین (ع)) و در پی ایشان، مخاطب نیز از این احساسات آگاه شده‌اند.

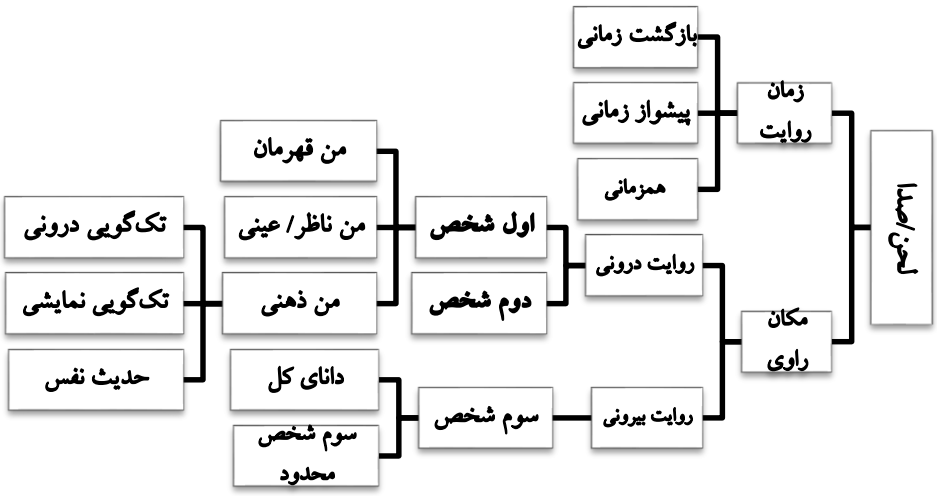
«إنی وَاللّه لَجالسٌ فی تلک العَشیة الّتی قُتِلَ أَبی صَبیحَتَها، وَعَمّتی «زَینَبُ» تُمَرِّضُنی، إذ اعتَزَلَ أَبی أَصحابَهُ فی خِباءٍ لَهُ وَعِندَه «مَولَی أَبی ذَرّ الغِفاری» یعالِجُ سَیفَهُ وَیصلِحُهُ ، وَأَبی یقولُ:

یا دَهرُ أُفٍّ لَکَ مِن خَلیلِ! کَم لَکَ بِالاشراقِ وَالأَصیلِ
مِن صَاحِبٍ أَو طالِبٍ قَتیلِ وَالدَهرُ لا یقنَعُ بِالبَدیلِ..

وَأَعادَها مَرَّتینِ أَو ثَلاثاً حَتی فَهِمتُهَا فَعَرَفتُ ما أَرادَ، فَخَنَقَتنی عَبرَتی فَرَدَدتُ دَمعی... فَأَما عَمّتی «زَینبُ» فَإِنّها سَمِعَت ما سَمِعَت... فَلَم تَملِک نَفسَها...» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۱۱۵).

لحن/ صدا

لحن/ صدا آخرین مبحث در نظریهٔ ژنت است که به فرآیند روایت‌کردن توجه دارد و «مقصود از آن، تولیدکنندهٔ گفتمان داستان (راوی) و گیرندهٔ آن (مخاطب) است» (القاضی و الآخرون، ۲۰۱۰: ۲۷۶)؛ همچنین «به مناسبت راوی با روایت، از دیدگاه موقعیت‌های زمانی- مکانی می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۱۷).



زمان روایت

زمان وقوع رخدادها با زمان روایت آن‌ها همیشه یکسان نیست و این تفاوت به سه شیوهٔ زیر ترکیب یافته است:

- روایت رخدادهایی که همزمان با وقوع حوادث بازگو شده است؛ در این حالت «میان زمان داستان و زمان حکایت هماهنگی کامل وجود دارد» (بلخباط، ۲۰۱۵: ۷۶)، که «همزمانی[٤]» نامیده می‌شود؛ از این‌رو «بخش‌های نمایشی که با گفتگو همراه است، دارای این کانون روایت است» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰). برای نمونه می‌توان به سخنان امام حسین (ع) اشاره کرد که موجب بیدارشدن «حر بن یزید» از خواب غفلت شد، در نتیجه به نزد سرکردهٔ خویش «عمر بن سعد» رفت و از او پرسید:

«أَصلَحَکَ اللّهُ، أَمُقاتِلٌ أَنتَ هذا الرَجلَ؟ أَجابَهُ «عُمَر»: أَی وَللّهِ، قِتالاً أَیسَرَهُ الرُؤوسُ وَلاتُطیحُ الأَیدی.

قَال «الحُرَ»: أَفَما لَکُم فِی واحِدَةٍ مِنَ الخصالِ الثَلاثِ الّتی عَرَضَ عَلَیکُم رَضِی؟

قالَ «عُمَر»: وَاللّهِ لَو کانَ الأَمرُ إِلی لَفَعَلتُ، وَلَکِن أَمیرُکَ قَد أَبی ذَلک...» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۱۱۹).

گفت‌وگو میان شخصیت‌های روایت در جای جای داستان بـه چشـم می‌خـورد کـه بـه شکل کانون روایت همزمانی ارائه شده است.

- روایت رخدادها پس از زمان وقوع آن‌ها؛ در این صورت زمان روایـت «پسـا زمـان رخدادی[٥]» نام می‌گیرد. به عنوان نمونه، عایشة عبـدالرحمن آنجـا کـه علـت نام‌گـذاری حضرت زینب (س) توسط پیامبر گرامی اسلام را بیان می‌کند:

«وَاختَارَ النَبیُ لَها اسمَ «زَینبَ» إحیاءً لذکری إبنَته الراحلَة «زینبَ» الّتی کانَـت قَـد تُوُفیت قَبلَ وِلادَة الطفلَة بقَلیلٍ، فَوَجَدَ الرَسولُ عَلَیها، وَحَزَنَ لفَقدها حُزناً ثَقیلاً!...

تلک الراحلةُ، هی کُبری بَناته (ص)، تَزَوَجَت ابنَ خالَتها ...» (*همان*: ١٩).

از آنجایی که مخاطب در جریان روایت با شخصیت‌های جدیدی روبـه‌رو می‌شـود، راوی در نقل پیشینهٔ شخصیت‌های فرعی و وقایع مرتبط با آن‌ها از شیوهٔ کـانون روایـت پسازمانی بهره می‌برد.

- روایت رخدادها پیش از زمان وقوع حوادث که «پیشازمان رخدادی[٦]» نامیده شده است.

- پیشگویی‌ها و آینده‌نگری‌ها در این شیوه از کانون روایت جای می‌گیرنـد و کـاربرد فعل‌های آینده در داستان‌ها بیانگر این شکل از روایت هستند؛ بـه عنـوان نمونـه، راوی، سخنوری حضرت زینب (س) پس از واقعـهٔ کربلـاء را سـال‌ها قبـل از وقـوع آن بیـان می‌کند:

«وَسوفَ یسمَعُها أَهلُ عَصرِها فی کربلاءِ، وَفی مَجلسِ وَالی «الکوفَة»، وَفـی حَضـرَةِ «یزیدِ بنِ مُعاویةَ»، فَتُرَوِّعُهُم بَلاغَتُها بِقَدرِ ما تُرَوِّعُنا الیومَ، وَیشهَدُونَ لَها بِسـحرِ البَیـانِ» (*همان*:٥٢).

راوی در طول روایت بارها از وقایع و مصائبی که در آینـده بـرای حضـرت زینـب (س) و کاروانیان کربلاء رخ می‌دهد، سخن به میان می‌آورد.

مکان روایت

از دیگر مباحثی که در مقولهٔ لحن بدان توجه می‌شود، مکان و جایگاهی است کـه راوی از آن نقطه به ارائهٔ روایت خود می‌پردازد؛ از این‌رو «راوی ممکن است خارج از روایت

خود، داخل روایت خود (مانند روایت‌هایی که به زبان اول شخص بیان می‌شوند) یا نـه تنها داخل روایت بلکه شخصیت اول آن باشد» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ١٤٦)؛ بنابراین، روایت بـه دو نوع درونی و بیرونی تقسیم می‌شود:

کانون‌روایت درونی

در این نوع از کانونی‌سازی، راوی بـه عنـوان یکـی از شخصـیت‌های داسـتان در درون حوادث داستان قرار دارد و داستان را از زاویهٔ دیـد اول شـخص یـا دوم شـخص بیـان می‌کند (میرصادقی، ١٣٩٤: ٣٨٦).

عایشه در نقل اثر روایی خود از کانون روایت اول شخص به‌نـدرت بهـره می‌بـرد و کاربرد این نوع از کانون روایت را بیشتر به زمانی موکـول می‌کنـد کـه اعمـال و گفتـار داستانی در قالب نقل قول ارائه شده‌است.

در واقع، «راوی زمانی که با ضمیر متکلم سخن می‌گوید، موضعی فکری، اخلـاقی و احساسی اتخاذ می‌کند، که این امر سبب می‌شود به اطلاعات ارائـه‌شـده از سـوی راوی، اعتماد شود» (خدر، ٢٠١٥: ٧٧).

الف- کانون روایت اول شخص

در این نوع از کانونی‌سازی، داستان به شیوهٔ اول شخص (من، ما) نقل می‌شـود و راوی یکی از شخصیت‌های داستان است که موضـوعات ارائـه شـده در روایـت، محـدود بـه ذهنیات، افکار و تجربیاتی وی می‌شـود. «راویـان اول شـخص زنـدانی یـک هویـت، و وابستهٔ یک دیدگاه ثابت هستند؛ دانش آنان محدود به آن چیزی اسـت کـه می‌توانـد در دسترس یک ذهن منفرد قرار گیرد» (مکاریک، ۱۳۹۳: ١٣٤). نظریـه‌پـردازان ایـن حالـت از کانون روایت را با توجه به میزان حضور راوی در حوادث داستان به انـواع زیـر تقسـیم کرده‌اند:

- من- قهرمان

در این شیوه، «راوی یکی از شخصیت‌های داستان است و از ماجراهایی که برای او پیش می‌آید، صحبت می‌کند» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۹۵: ۱۸۰). عبدالرحمن در داستان خود از این نوع زاویهٔدید بهره نبرده است.

- من- ناظر

در این حالت، «راوی ماجرایی را که برای شخصیت دیگری اتفاق می‌افتد، روایت می‌کند» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۹۵: ۱۸۰). این نوع راوی از افکار و ذهنیات قهرمان خبر نداشته، هیچ‌گونه توضیح و تفسیری از حالات درونی قهرمان ارائه نمی‌دهد و تنها به آن اعمالی که شخصیت بروز می‌دهد، دسترسی دارد.

راوی به ندرت از این شیوهٔ روایتی در داستان خود بهره‌برده‌است؛ برای نمونه زمانی که راوی از زبان حضرت علی بن الحسین (ع) به توصیف رویدادهای شب قبل از حادثهٔ عاشورا می‌پردازد و راوی -که در اینجا علی بن الحسین (ع) است- نظاره‌گر بروز احساسات و اندیشه‌های به بیان درآمدهٔ امام حسین(ع) در خصوص روزگاران و وقایع پیش‌رو و واکنش حضرت زینب (س) به سخنان امام حسین (ع) هستند:

«إذ اعتَزَلَ أَبی أَصحابَهُ فی خباءٍ لَهُ ... وَیقولُ:

یا دَهرُ أُفٍّ لَکَ من خَلیلِ! کَم لَکَ بالاشراق وَالأَصیلِ

...وَإنما الأَمرُ إلی الجَلیلِ وَکُلُ حَیٍّ، سَالِکُ السَبیلِ

..فَعَرفتُ مَا أَرادَ،... فَأَما عَمّتی زَینَبُ فَإنّها سَمعَت مَا سَمعَت... فَلَم تَملک نَفسَها أَن وَثَبَت تَجُرُّ ثُوبَها حَاسِرَةَ الرَأسِ حَتی انتَهَت إلیهِ فَصاحَت: «وَاثَکلاه... لَیتَ الموتَ أَعدَمَنی الحَیاةَ».

فَنَظَرَ إلَیهَا «الحُسینُ (ع)» مَلیاً ثُمّ قالَ لَها: یا أُخَیةُ، لایذهَبَنّ بحلمک الشَیطانُ.

... قالَت: یا وَیلَتا، أَفَتَغصِبُکَ نَفسُکَ إغتصاباً؟... وَلَطَمَت وَجهَهَا وَأَهوَت إلی جَیبِهَا فَشَقَتهُ وَ...» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۱۱۶-۱۱۵).

در این حالت، به سبب اینکه راوی تنها به آنچه به بیان درآمده، دسترسی دارد، به تبع او، مخاطب نیز تنها به ذهنیات، افکار و احساسات راوی- شاهد دسترسی می‌یابد.

- من-ذهنی

نویسنده با استفاده از کانون روایت ذهنی، این امکان را فراهم می‌آورد تا مخاطب به افکار و بُعد درونی برخی از شخصیت‌های داستان پی ببرد. اغلب این حالت از زاویهٔ-دید به شکل تک‌گویی ارائه می‌شود. «تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته‌باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ١٣٩٤: ٥٣٢).

نویسندهٔ بطلة کربلاء با بهره‌گیری از قابلیت کانون روایت‌ذهنی در ارائهٔ افکار، ذهنیات و دیدگاه‌های درونی افراد، غنای بیشتری به اثر خود بخشید. اگر چه از نظر کمیت، کاربرد تک‌گویی اندک به نظر می‌رسد، اما در مقابل از نظر تطبیق آن با نظریات ادبی جدید قابل توجه است. تک‌گویی با توجه به هدف نویسنده به سه نوع تقسیم می‌شود:

تک‌گویی درونی[٧]

«تک‌گویی درونی، بیان اندیشه هنگام بروز آن در ذهن است؛ پیش از آنکه پرداخت شود و شکل بگیرد» (میرصادقی، ١٣٩٤: ٥٣٣)؛ بدین‌وسیله خواننده به طور غیرمستقیم با احساسات و اندیشه‌های شخصیت داستان آشنا می‌شود.

نویسنده رمان مورد نظر، هرجا که لازم بوده تا خواننده از افکار و احساسات شخصیت آگاه شود، از تک‌گویی درونی بهره‌برده‌است؛ برای نمونه می‌توان به افکار و اندیشه‌های امام حسین (ع) اشاره کرد که به هنگام شنیدن صدای شیون و زاری زنان کاروان به ذهن ایشان خطورکرده‌است:

«وَذَکَرَ إذ ذاک إبنَ عَمه «عبدَاللّه بنِ عباس»، وَخُیلَ إلَیه أَنّه یسمَعُ صَدَی صَوته آتیاً من بَعید، یلحُّ عَلَیه أَلّا یخرُجَ عَن الحجاز إلی الکوفَة: «فَإن کُنتَ سائراً فَلاتَسر بنسائکَ وَصَبیتکَ، فَإنی لَخَائفٌ أَن تُقتَلَ کما قُتلَ عُثمانُ، وَنساؤُه وَوَلَدُه ینظُرُون إلیه».» (عبدالرحمن، ١٩٨٥: ١١٨-١١٧).

تک‌گویی نمایشی[٨]

در تک‌گویی نمایشی، کسی مخاطب قرار می‌گیرد؛ حال آنکه در تک‌گویی درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست (میرصادقی، ١٣٩٤: ٥٣٧).

فضاسازی صحنه‌هایی از داستان بطلـــة کربلـــاء براسـاس مناجـات و راز و نیـاز بـا پروردگار و دیگر افراد غایب در داستان، یکی از عوامل مهم استفاده از این شیوهٔ روایـی است. راوی بـا اسـتفاده از تـک‌گـویی نمایشـی، مخاطـب را بـا افکـار و بُعـد درونـی شخصیت‌ها آشنا می‌سازد؛ به عنوان نمونه، در صـحنه‌ای کـه حضـرت زینـب (س) بـه صدای پدرشان در کنار مزار حضرت زهرا (س) گوش می‌دادند:

«وَقَد تَمَهّلَ عندَ قَبرِ «الزهراء» یندُبُها مُودِعاً: «السَلامُ عَلیکَ یا رَسولَ اللّه، عَنی وَعَـــن إبنتِکَ النّازِلَة فِی جَوارِکَ وَالسّریعَة اللّحَاق بِک. قَلّ یا رَسولَ اللّه عَن صَفیتِک صَبری، وَرَقّ عَنها تَجَلُّدی، إلا أنّ لِی فِی التَأَسِی بِعَظیمِ فُرقَتِکَ وَفـــادِحِ مُصـــیبَتِکَ مَوضِـــعَ تَعَـــزّ!...» (عبدالرحمن، ١٩٨٥: ٤٠).

راوی همچنین در صحنه‌هایی چون دعای پیامبر اکرم (ص) در حـق «عبداللـــه بـــن جعفر» (*همان*: ٤٨)، تضرع و زاری و درد دل حضـرت زینـب (س) بـا جـد خـویش بـه هنگام گذر از قتلگاه (*همان*: ١٣٢) و گریه و زاری و مناجات توّابین با پروردگـار خـویش در جوار قبر امام حسین (ع) (*همان*: ١٦٥)، از تک‌گویی نمایشی بهره برده‌است.

حدیث نفس یا خودگویی[٩]

نویسنده با استفاده از این شگرد روایی، سیر اندیشه‌ها و افکـار درونـی شـخص را بیـان می‌کند؛ بدین صورت که شخصیت داستانی بدون اینکه مخاطـب خاصـی داشـته باشـد «افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا علاوه بر پیشبرد عمل داسـتانی، خواننـده نیز از نیات و مقاصد او آگاه شود» (میرصادقی، ١٣٩٤: ٥٤١). به عبارتی، می‌توان گفت، نـام دیگر حدیث نفس، تک‌گویی بیرونی است؛ بدین معنی که در حدیث نفس، شخصـیت، افکار و احساساتش را بـه زبـان مـی‌آورد، حـال آنکـه در تـک‌گویی درونـی، افکـار و اندیشه‌ها در ذهن شخصیت به نمایش درآورده می‌شود.

عایشه عبدالرحمن نیز برای بیان نیات شخصیت‌های داستان، بـه ویـژه در ماجراهـا و حوادث پیش‌آمده از این شیوهٔ کانون روایی بهره‌برده‌است. برای نمونـه آنگـاه کـه خبـر کشته‌شدن امام علی (ع) به عایشه می‌رسد:

«أَمَا «عائشةُ» فَحينَ أَتَاها النَعیُ، تَمَثَّلَت بقول الشاعر:

فَأَلقَت عَصَاهَا وَاستَقَرّ بِهَا النّوَی كَمَا قَرّ عَيناً بِالإِيـاب المُسَافِرُ»

(عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۷۳)

«عایشه» همسر پیامبر، احساس خود را از کشته‌شدن امام علی (ع) در قالب بیتی کـه در ذهن خود داشته، بیان می‌دارد؛ بدون آنکه مخاطب خاصی داشته باشد.

ب- کانون روایت دوم شخص

راوی در این شکل از کانون روایت، «با ضمیر دوم شخص «تو» یـا «شـما»، شخصـی را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ این شخص ممکن است شخصیت مرکزی داسـتان باشـد یـا شخصیتی خارج از داستان» (میرصادقی، ١٣٩٤: ٥٤٤). به بیانی دیگر، می‌توان گفت «کـانون روایـت دوم شـخص غالبـاً براسـاس گفتگـوی اشـخاص داسـتانی شـکل می‌گیـرد» (Abrams,2006: 243).

کانون روایت دوم شخص یا خطـاب در ایـن داسـتان بـا توجـه بـه اسـتفاده مکـرّر نویسنده از عنصر گفتگو و خطابه، به شـکلی گسـترده مشـاهده می‌شـود. بـرای نمونـه می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که حضرت زینب (س) در حضور اشراف و بزرگان اهل شام، یزید را مورد خطاب قرار می‌دهد و با خطابه‌ای غرّا گمان‌های باطل او را نقش بـر آب می‌کند:

«أَظَنَنتَ يا يزيدُ أَنّه حينَ أَخَذَ عَلينا بِأَطراف الأَرضِ وَأَكنَاف السَمَاءِ فَأَصبَحنَا نُسَاقُ كَما تُسَاقُ الأُسَارَى، أَنّ بِنَا هَوَاناً عَلى اللّه، وَأَنّ بِكَ عَليه كَرَامَةً؟ وَتَوَهَمـتَ أَنّ هَـذا لِعَظِـيمِ خَطَرِكَ، فَشَمَخْتَ بِأَنفِكَ وَ...، حِينَ رَأَيتَ الدُّنيا مُستَوثِقَةً لَكَ وَ...؟» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۱۴۲).

کانون‌روایت بیرونی

این مبحث که در مقولهٔ لحن بدان توجه شده، جایگاهی کـه راوی بـرای ارائـهٔ روایـتِ خود به مخاطب برگزیده است را مورد تحلیل و ارزیابی قرارمی‌دهد. راوی در این نـوع از کانونی‌سازی، خارج از داستان قرار دارد و «افکار، اعمال و ویژگی‌هـای شخصـیت‌ها را از بیرون داستان تشریح می‌کند؛ در واقـع نویسـنده راوی داسـتان اسـت» (میرصـادقی، ١٣٩٤: ٥٠٨). بدین صورت که داستان از زاویهٔدید سوم شخص و در دو حالت دانای‌کـل و سوم شخص محدود بیان می‌شود.

الف- کانون روایت دانای‌کل

در حالت اول، راوی آگاه بر تمامی نمودها وویژگی‌های بیرونی و درونـی شخصـیت‌ها، اشیاء و رخدادهاست؛ در واقـع وی «همچـون فکـری برتـر، از خـارج، شخصـیت‌های داستان را رهبری می‌کند، از نزدیک شاهد اعمال و رفتار آن‌هاسـت و در حکـم خـدایی عمل می‌کند که از گذشته، حال و آینده آگاه و از افکار و احساسات آشکار و نهان همهٔ شخصیت‌های خود با خبر است» (داد، ١٣٩٢: ٢٥٩).

در داستان بطلة الکربلاء مشاهده می‌شود که نویسنده فصل اول کتاب را نوعی براعـت استهلال برای داستان خود قرار داده است تا بدین شیوه مخاطب را با فضای حزن‌آلود و اندیشه اصلی رمان آشنا کند؛ بر همین اساس از مناسب‌ترین زاویهٔدید- زاویهٔدید دانـای کل- برای این قسمت از داستان بهره برده است.

آن‌چنان که از همان ابتدای روایت مشاهده می‌شود؛ داسـتان بـا سـخنان مشـاهده‌گر بیرونی به عبارتی دیگر، راوی دانای کل آغاز می‌گردد.

«کَانَ البَیتُ الکَرِیمُ ینتَظِرُ سَاعَةَ الوَضعِ فِی لَهفَةٍ وَتَرَقُّب، وَمِن وَرائه عَشَرات الأُلوف مِمَن أَسلَمُوا، یترَقَّبُونَ النَبَأَ السَعِید وَقُلُوبُهُم تَحُفُ بِالسَیدةِ الوَالِدَةِ إِجلالاً وَمَحَبَّةً، وَأَلسِنَتُهُم تَلهَجُ لَها بِالدُعاءِ الحَارِ!...» (عبدالرحمن، ١٩٨٥: ١٩).

راوی و مشاهده‌گر در این داستان یک شخصیت خارج از داسـتان اسـت کـه نقـش صدای مؤلف را برای ارائه و رساندن اطلاعات به شنونده، بیننده یا خواننده ایفا مـی‌کنـد

و تمامی اطلاعات و تصاویر ارائه شده از این کانون ارائه می‌شود. راوی بـه احساسـات، عواطف و ایدئولوژی شخصیت‌ها وارد شده و آن‌ها را برای مخاطب بیان می‌کند؛ اما بـا این وجود در رویدادهای روایت درگیر نمی‌شود. برای نمونه علت نام‌گـذاری حضـرت زینب (س) از جانب پیامبر اکرم (ص) را این‌چنین بیان می‌کند:

«بَارَکَها النَبِیُّ وَاختَارَ لَها اسمُ «زَینَبَ» إحیاءً لذکرَی إبنَته الرَاحلَة «زَینَبَ» الّتی کَانَت قَدتُوُفیت قَبلَ وِلادَةِ الطِفلَةِ بِقَلیلٍ، فَوَجَدَ الرَسولُ عَلَیها، وَحَزَنَ لِفَقدِها حُزناً ثَقیلاً!..» (*همان*: ۱۹).

ب- کانون روایت سوم شخص محدود

راوی در حالت دوم، «تنها از دید و زبان یکی از شخصیت‌های داستان بـه نقـل داسـتان می‌پردازد؛ یعنی نویسندهٔ داستان تنها یکی از شخصیت‌های داستان را انتخـاب می‌کنـد و از بیرون، افکار و اعمال او را رهبری می‌کند» (داد، ۱۳۹۲: ۲۶۰).

نویسنده در نقل قول‌ها عمدتاً از این شیوه استفاده نموده است. به عنوان نمونه آنجـا که علی بن حسین (ع) سخنانی که میان امام حسـین (ع) وخواهرشـان حضـرت زینـب (س) در شب قبل از حادثه رد و بدل شده را روایت می‌کند:

«قَالَت: - یا وَیلَتا، أَفَتَغصبُکَ نَفسُکَ إغتصاباً؟ فَذلک أَقرَحُ لقَلبی وَأَشَدُّ عَلَی نَفسـی! وَلَطَمَت وَجهَهَا...، وَهَرَجَت مَغشیاً عَلَیها، فَقَامَ إلَیها «الحُسَینُ» فَصَبّ عَلَی وَجهِهَا المَـاءَ وَقَالَ لَها: یا أُخَیةُ، إتَقِی اللّهَ وَتَعَزّی بِعَزَاءِ اللّه، وَأَعلَمِی أَنّ أَهلَ الأَرضِ یمُوتُونَ، وَأَنّ أَهـلَ السَماءِ لایبقُونَ وَ...» (عبدالرحمن، ۱۹۸۵: ۱۱۶).

چنان‌که مشاهده می‌شود، راوی با استفاده از این شیوه، در ذهـن و افکـار شخصـیت داستان «او» نفوذ کرده و احساسات و عقاید وی را نسبت به سایر کاراکترهـای داسـتانی چون شخصیت‌ها و حوادث به تصویر کشیده و حق نفوذ به اذهان و اندیشـه‌های سـایر شخصیت‌های قصه را نداشته است؛ از ایـن‌رو تنهـا راه دسترسـی نویسـنده بـه حالـات درونی آنان تنها از طریق شخصیت انتخابی «او» است.

این حالت از زاویهٔدید با اینکه نویسنده را محدود می‌کند؛ اما به واقعیت نزدیک‌تر است و مخاطب را به شکلی واقعی و ملموس با فضای محزونِ شب قبل از حادثه آشنا می‌کند.

نتیجه‌گیری

- فاصلهٔ روایت با بیان راوی در روایت مورد پژوهش از ساختاری متنوع و چندگانه برخوردار است؛ بدین صورت که راوی، گاه به نقل روایت از نمایی دور، بدون ارائهٔ جزئیات و با شتابی مثبت می‌پردازد و گاهی با پرداختن به جزئیات روایت از نمایی نزدیک و با شتابی منفی به روایت‌گری می‌پردازد. همچنین نویسنده با بهره‌بردن از گفتار مستقیم در رویدادهای دارای اهمیت، فاصلهٔ راوی و مخاطب را با متن به حداقل می‌رساند و این‌چنین مخاطب را به صورت مستقیم با وقایع رودرو می‌کند.
- در مواردی که نویسنده قصد دارد مخاطب بدون واسطه با شخصیت/ شخصیت‌ها و افکار، اندیشه‌ها و اعمال آنان، حوادث و صحنهٔ رخداد آن‌ها آشنا شود، از عنصر گفتگو در ارائهٔ روایت بهره‌برده‌است. بر این اساس دیدگاهی که راوی نسبت به شخصیت‌ها و اطلاعات مرتبط با آن‌ها دارد، دیدگاهی همسان و روبه‌رو است که در آن راوی و شخصیت به صورت همزمان به روایت رخدادها پرداخته و روایت را پیش می‌برند. این امر سبب شده مخاطب با شخصیت‌های محوری داستان، احساسات و اندیشه‌های آنان به گونه‌ای ملموس و واقعی روبرو شود و حضور آنان برای مخاطب باورپذیرتر شده و با آنان همذات‌پنداری کند. همچنین این امر سبب شده، صدای شخصیت‌ها به‌گونه‌ای رساتر به گوش مخاطب برسد.
- نویسنده با اشاره به گذشتهٔ شخصیت‌ها و رویدادها، به بازگشایی گره‌ها و رفع پیچیدگی‌های موجود در متن داستان کمک‌نموده‌است. همچنین وی با پیش‌بینی رویدادهای آینده از جانب شخصیت اصلی داستان (حضرت زینب (س)) که بیشتر در قالب نفرین به خاندان یزید و پیش‌بینی آینده‌ای شوم برای این خاندان، بیان شده است، سیر خطی زمان در صحنه‌های مختلف روایت را بر هم زده و به نقل وقایع

گذشته‌نگر با بازگشت زمانی و ارائهٔ رخدادهای آینده‌نگر با پیشواز زمانی دست‌زده‌است؛ بدین ترتیب نه تنها با ایجاد تنوع و فراز و نشیب زمانی، داستان را از یکنواختی دور ساخته، بلکه مخاطب را با پیشینهٔ گاهاً مبهم شخصیت‌ها و حوادث ناشناخته، آشنا کرده است.

- نویسنده در نقل روایت از تنوع کانون روایی از نظر شخص دستوری بهره برده است؛ بدین صورت که در ابتدای تمامی فصل‌ها با استفاده از کانون روایت دانای کل به ارائهٔ طرح اصلی داستان می‌پردازد؛ سپس کانون روایت به شکلی نامنظم میان شخصیت‌های داستان از کانون روایت اول شخص در ارائهٔ احساسات و اندیشه‌های اشخاص به کانون روایت دوم شخص در بخش خطابی و نمایشی و کانون روایت سوم شخص محدود به یک یا چند شخصیت، در حال جابه‌جایی و انتقال است.
- در بخش اعظمی از داستان- آنجا که راوی دانای کل است- راوی از کنشگران جدا بوده، در همه‌جا حضور دارد و توانایی ادراک و بازگویی زندگی درونی کنشگر را دارد؛ به‌صورتی‌که به تحلیل روانی شخصیت‌ها به شکلی عینی و به دور از هرگونه احساسات می‌پردازد. در مقابل راوی در صحنه‌هایی که بر اساس گفتگو طراحی شده‌اند، تنها روایت‌گر است و منحصراً به ثبت و ضبط وقایع و رخدادهایی که در دنیای داستانی قابل مشاهده است، می‌پردازد.
- در رمان بطلة کربلاء با وجود اینکه داستان در ظاهر از زاویهٔدید دانای کل نقل شده است؛ اما مخاطب در طول روایت با دیدگاه‌ها و صداهای مختلفی روبه‌رو می‌شود که حاکی از چندگانه و ترکیبی بودن کانونی‌سازی در روایت مورد نظر است. بدین ترتیب کانونی‌سازی به شکلی متناوب میان راوی و دیگر شخصیت‌های داستان در حال چرخش است.
- ساختار روایی بطلة کربلاء با محتوای واقع‌گرایانهٔ آن همخوانی دارد؛ چرا که استفاده از راوی دانای کل و دیگر کانونی‌سازی‌ها به شکل ترکیبی در به‌تصویرکشیدن هر چه بهتر حوادث واقعی نقشی چشمگیر دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Focalization
2. Distance
3. Perspective
4. Synchrony
5. Analepsis
6. Prolepsis
7. Interior monologue
8. Dramatic monologue
9. Soliloquy

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک، (۱۳۹۵ش)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ هجدهم ، تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳ش)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- ایگلتون، تری، (۱۳۹۳ش)، **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز.
- برنس، جیرالد، (۲۰۰۳م)، **المصطلح السردی**، ترجمة عابد خزندار، الطبعة الأولی ، القاهرة، المجلس الأعلی للثقافة.
- بلخباط، عیسی، (۲۰۱۵م)، «**تقنیات السرد فی روایة «البیت الأندلسی» لواسینی الأعرج**»، إشراف الدکتور سلیم بتقة، الجمهوریة الجزائریة الدیموقراطیة الشعبیة: جامعة محمد خیضر بسکرة،کلیة الآداب واللغات.
- تولان، مایکل جی، (۱۳۸۳ش)، **درآمدی نقادانه- زبانشناختی بر روایت**؛ ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمای فارابی.
- حاجی‌آقابابائی، محمدرضا، (۱۳۹۷)، **روایت‌شناسی- نظریه و کاربرد**، چاپ اول ، تهران: مهراندیش.
- حری، ابوالفضل، (۱۳۸۳ش)، «کانونی‌شدگی»، **فصلنامهٔ زیبا شناخت**، شماره ۱۰: صص۳۵۳-۳۲۳.
- خدر دەرگەلەیی، بختیار، (۲۰۱۵م)، **التبئیر السردی فی روایات تحسین کرمیانی**، الطبعة الأولی ، دمشق: تموز.
- داد، سیما، (۱۳۹۲ش)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ ششم ، تهران: انتشارات مروارید.
- ریمون‌کنان، شلومیت، (۱۳۸۷ش)، **روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

- زیتونی، لطیف، (۲۰۰۲م)، **معجم مصطلحات نقد الروایة**، ، الطبعة الأولی بیروت: دار النهار للنشر.
- صالحی‌نیا، مریم، (۱۳۸۸ش)، «کلیاتی دربارۀ روایت‌شناسی ساختگرا»، **فصلنامه هنر**، ش ۸۱ : صص۲۷-۱۵.
- عبدالرحمن، عایشه، (۱۹۸۵م)، **بطلة کربلاء**، لبنان، بیروت: دار الکتب العربی.
- فاولر، راجر، (۱۳۹٦ش)، **زبان‌شناسی و رمان**، چاپ اول ، ترجمه محمد غفاری، تهران: نشر نی.
- القاضی، محمد، و الآخرون (۲۰۱۰م)، معجم السردیات، الطبعة الأولی ، تونس: دار محمد علی للنشر.
- کالر، جانانتان، (۱۳۸۵ش)، **نظریۀ ادبی**، چاپ دوم ، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۹۳)، **دانش‌نامۀ نظریه‌های ادبی معاصر**، چاپ پنجم ، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۹٤ش)، **عناصر داستان**، چاپ نهم ، تهران، انتشارات سخن.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، (۱۳۹۵ش)، **واژه‌نامۀ هنر داستان‌نویسی**، چاپ سوم ، تهران: کتاب مهناز.
- ناجح عباس البصیصی، عادل، (۲۰۱۶م)، «**الخطاب الروائی روایات طه حامد الشبیب**»، أ.د. رحمن غرکان عبادی، کلیة التربیة: جامعة القادسیة.
- یان، مانفرد، (۱۳۹۷ش)، **روایت‌شناسی: مبانی نظری روایت**؛ ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس، نمایه.

- Abram.M.H (2006). A glossary of literary terms. Eighteehth Edition, Harcourt Brace college Publishers.

مركز السرد فی روایة «بطلة کربلاء» لعایشة عبد الرحمن وفقا لنظریة جیرار جینیت

قاسم مختاری[1]
کلثوم غلامی[2]

الملخص

یعتبر الرد السردی ومرکز السرد من أهم القضایا التی لفتت انتباه مختلف الباحثین حول الروایات فی العقود الأخیرة. منهم جیرار جینیت صاحب النظریات الشهیر الفرنسی الذی قدّم خطة کاملة وجامعة لدراسة النصوص الروائیة.إنّه یتطرق فی نظریته إلی مکانة الراوی فی الروایة وکیفیة المشاهدة والتقییم للأشخاص وکذلک حوادث الروایة. بعبارة أخری یتمرکز جیرار جینیت علی الفارق بین المشاهدة والقول فی الروایة؛ بینما یتم عدم الاهتمام بهذه القضیة فی زاویة الرؤیة. فعلی ذلک، هذا البحث یهدف إلی دراسة روایة «بطلة کربلاء» لعایشة عبد الرحمن من الأدباء المعاصرین المصریین وفقا لنظریة تکوین مرکز السرد ویعتمد هذا البحث علی الأسلوب التحلیلی الوصفی. یتمثل هدف هذا البحث فی تقییم نسبة الاستخدام للأسس الروائیة والأسالیب المختلفة لتکوین مرکز السرد لنقل أفکار الکاتبة. تبینُ النتائج لهذا البحث أن الکاتبة استخدمت فی روایتها أسلوب الشخص الثالث ومزیجاً من مراکز السرد ومن خلال ذلک تمکنت الکاتبة من تقدیم روایة حیة ونشیطة والتی تلائم محتواها الواقعی.

الکلمات الرئیسة:الروایة فی القصة، التبئیر، نظریة جیرار جینیت، عایشة عبدالرحمن، بطلة کربلاء.

۱- استاذ مشارک فی فرع اللغة العربیة وآدابها بجامعة اراک
۲- طالبة دکتوراه فی فرع اللغة العربیة وآدابها بجامعة اراک

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

The narrative focus in the novel *Batalat-ol Karbala* by Aisha Abd-ol Rahman based on Gérard Genette's theory

[1]Qasem Mokhtari, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Arak University
Kolsom Gholami, PHD Arabic Language and Literature, Arak University

Received: 19-06-2019 Accepted: 01-02-2020

Abstract

The narrative function and the narrative focus are among the important topics that have attracted the attention of various scholars in recent decades. Among them is Gerard Genette, a well-known French theorist, who has presented a comprehensive and complete plan for the study of narrative texts. In his theory, he addresses the position of the narrator in the narration and how the events and characters are observed and evaluated. In other words, Genette's focus is on distinguishing between seeing and speaking in the narrative; an issue that has been ignored from the narration point of view. Hence, the objective of the present study is to use the analytical-descriptive method to explore the novel of *Batlat-ol Karbala* written by Aisha Abd al-Rahman, one of contemporary Egyptian literary figures, based on the Genette's theory of focalization. The aim of this investigation is to measure the extent of using the principles of narrative and various ways of focalization to transfer the thoughts and ideas of the author. The results show that the author, through using third-person narrative and the other focalizations, has achieved a combined way of presenting a live and dynamic narrative which is appropriate with its realistic content.

Keywords: Narrative style in the story, Focalization, Gerard Genette's theory, Aisha Abd Al-Rahman *Batlat-ol Karbala*.

1- Corresponding Author Email: q-mokhtari@araku.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

زیبایی‌شناسی انتقادی اشعار ادونیس بر اساس مکتب فرانکفورت

زهرا وکیلی نوش آبادی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
علی نجفی ایوکی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات، دانشگاه کاشان
اسدالله بابایی فرد، دانشیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه کاشان
مریم جلائی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲۸

چکیده

نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی مکتب فرانکفورت، به هنر به مثابه‌ی یک مقوله‌ی مستقل می‌نگرد و بر اصالت آن تاکید می‌نماید. بر اساس مبانی این نظریه، موفق بودن یک اثر هنری در گرو سازش نکردن با ناسازگاری‌ها و عدم تاییدآن‌هاست. ادونیس به عنوان شاعر نوگرای معاصر عربی، با بهره‌گیری از ساخت‌های جدید زبانی، بر آن است تا امکان‌های جدید شعری را تجربه کند. زبان انتقادی وی، نظام ساکن و تاییدگر سلطه را به لرزه درمی‌آورد، تناقض‌های موجود در جامعه را افشا می‌کند و می‌کوشد تا جامعه‌ای بر پایه‌ی عدالت، آزادی و اندیشه‌ورزی بنا نماید. در پرتو اهمیت مسأله، پژوهش حاضر تلاش دارد تا براساس نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی و با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی اشعار انتقادی ادونیس در دفترهای شعری «أغانی مهیار الدمشقی»، «تنبأ أیها الأعمی» و «هذا هو إسمی» بپردازد؛ دفترهایی که در آن شاعر قضایای موجود در جامعه را به‌چالش می‌کشد و برای بیداری و روشنگری انسان معاصر و آشنایی وی نسبت به آزادی و شهامت انتقاد نسبت به نابسامانی شرایط حاضر در جهت رسیدن به جامعه تلاش می‌نماید. بررسی نمونه‌های شعری شاعر، نشان‌دهنده‌ی آن است که ادونیس به استقلال هنر، باور دارد و کوشیده تا ملت عرب را بیدار سازد. او نپذیرفته که یک شاعر در قید و بند باشد، از حکومت یا حاکم خاصی دفاع نماید و یا وامدار شخص یا اشخاصی باشد؛ بلکه از نظر او وظیفهٔ شاعر این است تا ضمن سلطه ناپذیری، در برابر هر نیرویی که انسان را محدود می‌سازد و آزادی وی را سلب می‌کند بایستد و با آن جریان به مبارزه برخیزد.

کلید واژه‌ها: زیبایی‌شناسی انتقادی، مکتب فرانکفورت، سلطه‌ناپذیری، ادونیس.

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

مقدمه

نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی، یکی از دستاوردهای «مکتب فرانکفورت[۱]» و مؤسسه‌ی تحقیقات اجتماعی است؛ عنوان مکتب فرانکفورت در اطلاق به میراث فکری و نظری گروهی از روشنفکران برجسته‌ی آلمانی و نظریه‌ی اجتماعی خاص آنان به‌کار رفته است. روشنفکران مزبور در ارتباط مستقیم یا غیرمستقیم با «مؤسسه‌ی تحقیقات اجتماعی» بودند که در سال ۱۹۲۳ با وابستگی به دانشگاه فرانکفورت، در شهر فرانکفورت و با همت و سرمایهٔ «فلیکس وایل[۲]» تأسیس شد که بعدها جریان موسوم به «مکتب فرانکفورت» و «نظریه‌ی انتقادی» از دل آن بیرون آمد. البته در اصل تنها با انتصاب «ماکس هورکهایمر[۳]» در سال ۱۹۳۰ به مدیریت این مؤسسه بود که بستر لازم برای ظهور پدیده‌ای که می‌رفت تا به نام «مکتب فرانکفورت» شناخته شود، فراهم گردید (نوذری،۱۳۸٤: ۹). مهمترین نظریه‌پردازان این مکتب عبارتند از ماکس هورکهایمر، هربرت مارکوزه[٤]، تئودور آدورنو[٥] و والتر بنیامین[٦] که بعدها یورگن هابرماس[۷] نیز به آنان پیوست.

این مکتب بخش زیادی از آموزه‌های خود را ضمن اینکه از اندیشه‌ی مارکسیستی اقتباس کرده، در برخی از جنبه‌های این اندیشه نیز تجدید نظر به عمل آورده یا اساساً برخی از آنها را رد کرده است (*همان*: ۵۱). نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی[۸] برخلاف برداشت مارکسیستی از هنر که آن را متعلق و متعهد به طبقه‌ی پایین در جامعه می‌دانستند، با دیدی مستقل بدان می‌نگرد و بر اصالت هنر تاکید می‌ورزد. «نظریه‌ی انتقادی در برابر نظریه‌ی سنتی قرار گرفته بود؛ نظریه‌ی سنتی توجیه‌کننده‌ی نظام موجودی بود که دیدگاهی پوزیتیویستی[۹] را برمی‌گزیند؛ درحالی‌که نظریه‌ی انتقادی، ریشه‌های دگرگونی اجتماعی را در نظر می‌گرفت و به یاری دیالکتیک، نگرشی همه جانبه به تمامیت آن دگرگونی‌ها داشت. این نظریه هم نقدی بر جامعه است و هم نقدی بر نظام‌های دانایی متفاوت» (احمدی،۱۳۹۱: ۲۱۸). «آدورنو و مارکوزه عمیقاً معتقد بودند که تنها قلمرو زیبایی‌شناسی است که قادر به پاسداری از ذهنیت مورد تهدید واقع شده از سوی ساختار جامعه‌ی سرمایه‌داری پیشرفته است» (نوذری، ۱۳۸٤: ۲۸٤).

نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی برخلاف برخی مکاتب نقد ادبی به ویژه نقد جامعه‌شناختی –که از اصالت آثار ادبی و خالق آن اثر می‌کاهند و آثار ادبی را یکسره محصول عوامل بیرونی تلقی می‌کنند– می‌کوشد به آثار ادبی نقشی مستقل‌تر ببخشد (ملک، ۱۳۸۷: ۱۵–۱۶). این نظریه تلاشی است برای رد نظریه ایدئولوژیکی شدن هنر که نتیجه حاصل از آن که مطلق‌گرایی می‌باشد (مارکوزه، ۱۳۸۵: ۵۲). نفی مطلق‌گرایی سبب می‌شود تا اعتماد عمومی جامعه جلب گردد و هر کس بتواند در جامعهٔ خود آزادانه سخن بگوید؛ همچنین باعث می‌شود تا به نیازهای متنوع انسانی پاسخ درست ارائه گردد و در نهایت به آزادی احترام گذاشته شود. تکیه‌ی این نظریه بر رد استثمار (در دو سطح اقتصادی و فرهنگی) و سلطه است. در چنین جامعه‌ای تعامل و گفتگو میان اشخاص و افراد در بالاترین سطح انجام می‌گیرد و چه بسا استعدادهایی نهفته کشف شده که به پیشرفت و تعالی آن جامعه می‌انجامد. شایان ذکر است که این مقوله در تمام رشته‌های هنری اعم از ادبیات، موسیقی، سینما و دیگر هنرها قابل انطباق است.

از نظر مارکوزه، هنری که دارای کارکردی تأییدگر– ایدئولوژیک باشد، ذاتاً وابسته است و به شکوهمند جلوه دادن و تبرئه‌ی جامعه‌ی موجود می‌پردازد (احمدی،۱۳۹۱: ٦٦). در این نظریه، آثار هنری و ادبی به‌جای تاییدنظم مستقر، آن را بازخواست می‌کنند. اگر جوامع در پی یکدستی اوضاع باشند، آثار هنری ناب به‌دنبال برهم زدن وحدت حاکم به‌دست نظام سلطه‌گر برمی‌آیند. بدین ترتیب «آدورنو» جنبه‌ی اجتماعی هنر را نه بدان جهت که خمیرمایه‌ی محتوای مادی خود را از جامعه می‌گیرد، بلکه اساساً هنر را از آن‌رو که با جامعه‌ی موجود در تقابل و تضاد است، اجتماعی می‌داند. هنر به‌جای این‌که پذیرای بی چون و چرای جهان موجود باشد، در برابر و علیه آن می‌ایستد. برخورد این‌گونهٔ هنر با جامعه، خود مختاری آن را فراهم می‌آورد (Adorno, 1997: 162).

مارکوزه و آدورنو، ویژگی مهم هنر و ادبیات را جنبه‌ی سلبی و نفی‌گرای آن می‌دانند؛ بُعد سلبی و نفی‌گرایانه‌ی هنر و ادبیات آن را در تعارض با وضع موجود قرار می‌دهد که این ویژگی موجب می‌شود اثر از سطح مناسبات اجتماعی تولید فراتر رود و خود را از مناسبات جاری سلطه که بر هنر تحمیل شده، آزاد کند. ویژگی سلبی و رادیکال هنر

موجب می‌شود اثر هنری علیه واقعیت مستقر، کیفرخواست دهد. در این صورت هنر از تعین اجتماعی‌اش برمی‌گذرد و آن را به اوج می‌رساند. در جنبه‌ی سلبی هنر اثر، در عین اینکه با جامعه ارتباط مستقیمی برقرار می‌کند، خود را از جهان پیشاپیش موجود در گفتار و رفتار رهایی می‌بخشد (بنیامین و دیگران، ۱۳۸٤: ٦١-٦٢).

نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی برای هنر یا اثر ادبی اصیل ملاک‌هایی قائل است که با آن اثر ادبی یا هنری را تحلیل می‌کند. این اصول مهم عبارت است از: انتقادی‌بودن هنر، مستقل‌بودن هنر، آزادی اندیشه و بیان، سلطه‌ناپذیری و نوآوری در هنر. براساس این نظریه، هنری اصیل است که بتواند موجودیتی مستقل داشته باشد و از سطح مناسبات اکنون برهد و از جهانی آرمانی پرده بردارد، نه آنکه با واقعیت موجود در جامعه سازش کند؛ همچنین هنرمندی از اصالت برخوردار است که با دیدی انتقادی و سلبی به واقعیات جامعه بنگرد و ارزش‌های دروغین و به ظاهر راستین را به بوتهٔ نقد کشد.

در این مقاله سعی بر آن است تا پس از معرفی معیارهای هنر اصیل از دیدگاه زیبایی‌شناسی انتقادی، محتوای برخی اشعار ادونیس طبق این نظریه تحلیل شود و با اتخاذ روش تحلیل محتوای کیفی براساس چارچوب مفهومی، سرودهٔ شاعر از این زاویه، نقد و وارسی گردد.

«علی احمد سعید إسبر» معروف به «ادونیس» از برجسته‌ترین، نوآورترین و از جمله شاعران منتقد امروز جهان عرب است؛ نوگرایی در نظر او مفهومی کلی است که تمام ابعاد زندگی را در برمی‌گیرد و همهٔ آن‌ها در یک چیز مشترک‌اند: «بینش تازه؛ چنین بینشی در اصل بینش پرسش و اعتراض است، پرسش درباره آنچه می‌توانست باشد و نیست و اعتراض به آنچه حکم‌فرما شده است. لحظه‌ی نوگرایی لحظه‌ی تنش است، لحظه‌ی تضاد و برخورد میان ساختارهای حاکم در جامعه و نیاز حرکت عمیق و تغییرطلب جامعه به ساختارهای هماهنگ و سازگار با این حرکت» (ادونیس،۱۹۹۸: ۲۴۵).

زیبایی‌شناسی نزد وی، زیبایی‌شناسی نمونه یا اصل یا سنت نیست، بلکه زیبایی‌شناسی متغیر، متحول و متجدد است. ابداع، تجربه‌ی اول شاعر برای بنیاد نهادن هستی خویش در افق جستجو و سؤال است. به تعبیر دیگر، شاعر به محاکات جهان بسنده نمی‌کند،

بلکه خود خلق جهان را تجربه می‌کند. به‌جای آن‌که زیبایی‌شناسی سنتی، انسان را به جهان بدیع و برتر و کامل در آفرینش رهنمون سازد، زیباسی‌شناسی نوین آنها را به شعر مبتکرانه‌ی جدیدی مانند تصویر نوین از این جهان و تصویرهای ممکن و بی‌نهایت از آن هدایت می‌کند (ادونیس،۱۳۹۲: ۵۹۳).

از جمله مباحث مهم دیگری که «ادونیس» به آن بسیار پرداخته و از آن سخن رانده، فرهنگ است. همچنین یکی از سرفصل‌های مهم مکتب فرانکفورت، «صنعت فرهنگ[۱۰]» می‌باشد. این موضوع نخستین بار توسط «هورکهایمر» و «آدورنو» در مقاله‌ی «صنعت فرهنگ: روشنگری به‌مثابهٔ توهم توده» طرح شد. نویسندگان در این مقاله یادآور شدند که حکومت در قالب صنعت فرهنگ در پی یکسان‌سازی جامعه است و با روشنگری و رواج فکر حاکم، ضمن سلب خلاقیت از مردم، به رواج سطحی‌نگری آنها نیز مبادرت می‌ورزد. در این صورت، مردم به جای این‌که ناقد وضع موجود باشند، در حد پذیرنده‌ها تنزل می‌یابند. بدین ترتیب صنعت فرهنگ به فکر تسخیر ذهنیت افراد است و امکان مخالفت را از آنان می‌گیرد (اسلامی و امیری، ۱۳۷٤: ۱۲). «آدورنو» و «هورکهایمر» بر این باورند که صنعت فرهنگ با ایجاد رفاه و آسایش کاذب، انسان را در توهم آسایش قرار می‌دهد و استفاده از محصولات صنعت فرهنگ را به او تحمیل می‌کند و با این عمل فردیت و اختیار را از او می‌گیرد (Adorno & Horkheimer, 1993: 3) .

از نگاه «ادونیس»، «فرهنگی که جامعه‌ی عربی در عصر نهضت عموماً آن را به ارث برد، فرهنگ پذیرش و سازگاری یا به‌عبارت دیگر، فرهنگی مصرفی بود که ارزش‌های داد و ستد کالا بر آن چیره بود. بیشتر دستگاه‌های ایدئولوژیک در جامعه‌ی عربی و آنچه بدان مربوط است یا نهادهایی که از آن منشعب می‌شوند، فقط فرهنگ مصرف تولید می‌کنند، آن را تبلیغ می‌نمایند و گسترش می‌دهند؛ زیرا این تولید فقط ثروت به‌دنبال ندارد، بلکه مصرف‌کننده نیز دارد؛ تمام این دستگاه‌ها برای تبدیل عرب به مصرف‌کننده‌ی صرف آماده هستند. این مصرف‌گرایی نوعی قانون یا معیار اخلاقی نهفته درون شیء – کالاست. بدین‌گونه میان عرب و کالا رابطه‌ای پدید می‌آید که امتداد یا بُعدی مادی از رابطه‌ی نهایی وی با جهان غیب است. این همه موجب چپاول‌گری نظری و عملی

فرهنگ رایج می‌شود» (ادونیس،۱۳۹۲: ۹۲۵). به دیگر سخن و به گفتهٔ مارکس «تولید سرمایه‌داری فقط برای نیاز، ماده نمی‌آفریند، بلکه برای ماده نیز نیاز می‌سازد» (احمدی، ۱۳۹۱، ۲۲٤).

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌های فراوانی در مورد مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی زیبایی شناسی انتقادی در خارج و داخل کشور به انجام رسیده است که از آن جمله می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره نمود: «حقیقت و زیبایی» از بابک احمدی (۱۳۷۸) که بیشتر جنبه‌ی زیبایی شناسی را مورد توجه خود قرار داده و به طور مفصل در این‌باره سخن رانده است. در کتاب «نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی» از حسینعلی نوذری (۱۳۸٤) به تفصیل از این مقوله سخن به‌میان آورده و از آغاز تا امروز را نقد و بررسی کرده است.

از میان پژوهش‌های فراوانی که عمدتاً توسط بزرگان این مکتب انجام گرفته و به زبان فارسی ترجمه شده نیز می‌توان به کتاب «دیالکتیک روشنگری» از تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان (۱۳۸٤) اشاره نمود که در آن آدورنو مشکلات و معضلات انسان مدرن را نتیجه‌ی مدرنیته می‌داند و تاکید می‌کند که هنر و اندیشه‌ی مدرن، علیه این معضلات و سرچشمه‌ی آن‌ها موضع سختی می‌گیرد.

در حوزهٔ زبان عربی نیز می‌توان به کتاب «علم الجمال والنقد الحدیث» از عبدالعزیز الحمودة (۱۹٦٤) اشاره کرد که دیباچه‌ای زیبا برای شناخت مذهب کروچه به بهترین شکل است. این کتاب مجموعه‌ای از مقالات گرانقدری است که پیرامون زیبایی‌شناسی، فلسفه‌ی هنر و نقد ادبی می‌باشد. کتاب دیگر«ومض الأعماق، مقالات فی علم الجمال والنقد» از علی نجیب ابراهیم (۲۰۰۰) می‌باشد که شامل ۱۰ مقاله است و این مقالات پیرامون فلسفه، هنر، زیبایی‌شناسی، ویژگی‌های اسلوب ادبی و تکنیک‌های روایی است که در ظاهر رابطه‌ی منطقی میان مضامین آن‌ها وجود ندارد؛ ولی در واقع خط فکری آن‌ها با یکدیگر مرتبط می‌باشد.

از جمله مقالاتی که در داخل کشور در این زمینه نگاشته شده نیز می توان به موارد زیر اشاره نمود:

مرتضی محسین و غلامرضا پیروز در مقاله‌ی «تحلیل شعر پروین اعتصامی براساس نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی (مکتب فرانکفورت)» (مجله‌ی نثر پژوهی ادب فارسی، شمارهٔ ۲۵: ۱۳۸۸) انتقادهای اعتصامی بر اساس نظر نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت را مورد بررسی قرار دادند؛ «تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی بر اساس نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی (با تکیه بر غزل و چند رباعی)» نوشتهٔ حسین حسن پور آلاشتی و رضا عباسی (مجله‌ی پژوهش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۱۷: ۱۳۸۹). نویسندگان در این پژوهش به این نتیجه رسیدند که فرخی اشعار خود را با توجه به نیاز زمان می‌سراید و طبق نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی با «عقلانیت ذاتی» خویش که «خصلت انتقادی» دارد و با «استقلال هنری»، هیچ‌گاه وضع موجود را تاییدنمی‌کند؛ در مقاله‌ی «تحلیل غزلیات حافظ بر اساس نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی (مکتب فرانکفورت)» نوشتهٔ مرتضی محسنی(مجله‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شمارهٔ ۲: ۱۳۹۲) به این مطلب اشاره شده که نقد حافظ در ابعاد مختلف شعر گویای حضور نفس‌گیر او در جامعه‌ای است که به شیوه‌های مختلف می‌خواهد انسان را به بند کشاند و آزادی‌های او را سلب کند. روح الله صیادی نژاد و راضیه نظری در مقاله‌ی «نقد رمان عصفور من الشرق از نگاه جامعه‌شناسی مکتب فرانکفورت» (مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۱۱: ۱۳۹۳) به این مطلب اشاره نموده-اند که در رمان مورد بررسی، فرانسه به‌عنوان نماد تضادهای سرمایه‌داری انتخاب‌شده و سعی شده است با بهره‌گیری از شیوه‌های داستان‌نویسی، اصلی‌ترین ویژگی مکتب فرانکفورت که پرده برگرفتن از تضادهای جامعه‌ی سرمایه‌داری است، منعکس گردد.

پرسش‌های تحقیق

۱. از منظر زیبایی‌شناسی انتقادی، استقلال فکری ادونیس و عدم وابستگی وی به شخص، ارگان یا حکومت چگونه تبیین می‌شود؟

۲. از منظر مکتب یادشده سلطه‌ی حاکم، هنر، آزادی، اثبات‌گرایی در شعر ادونیس چه ویژگی‌هایی دارد؟

۳. بیشترین انتقاد ادونیس متوجه چه امری است و اساساً او در جستجوی چه جامعه‌ای است؟

استقلال فکری ادونیس

از دیدگاه نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی، آن اندیشه‌ای که هنر را وسیله‌ای تحت لوای ایدئولوژی مسلط بداند و در محدوده‌ای خاص، کاملاً تحت نظارت نظام سلطه و چیرگی آن را به بند کشد، فعالیت هنری را به چیزی که هنر نیست کاهش داده است (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۵۷).

«ادونیس» با هرگونه تعهد مخالف است و در این میان سهم تعهد سیاسی و ایدئولوژیک بیش از بقیه است. از نگاه وی شاعر نباید ایدئولوژیک باشد؛ زیرا در این صورت به غلام حلقه به گوشی تبدیل می‌شود که حتی در صورت مخالفت با افکارش، باید توجیه‌کننده‌ی افکار گروه خاصی باشد. «ادونیس» می‌گوید: «دل‌مشغولی‌های من در ورای دل‌مشغولی‌هایی است که بر فرهنگ‌داران عرب حاکم یا مسلط است. آن‌ها نمی‌توانند شخصی را بفهمند که از دسته‌بندی کردنش عاجزند. به همین دلیل اهل فرهنگ عرب معنای مستقل‌بودن آدمی را نمی‌فهمند و نمی‌توانند وجود انسانی را تصور کنند که بر استقلال خود می‌جنگد و می‌میرد. از این‌رو در وجود انسان مستقل به دیده‌ی تردید می‌نگرند، هریک در دیگری؛ زیرا بر این باورند که دیگری باید وابسته به جایی باشد، مثل خود او. این اندیشه‌ای بیمار است، از آن اشخاصی که حقیقتا بیمارند» (الخیر، ۲۰۰۶: ۹۸).

در مفهوم شعر عربی معاصر هیچ سود و منفعتی برای شعر فرض نشده و هیچ وظیفه‌ای برایش تعریف نگشته است؛ بلکه شعر حقیقی همان است که امکان ندارد مورد اقبال عموم مردم قرار گیرد، آن‌گونه که ادونیس نیز بر این باور است و می‌گوید: من خواهان توده‌ی ملت نیستم (القعود،۲۰۰۲: ۲۹۰). پیش از «ادونیس» نیز «بودلر» عنوان می‌کند که تنها

هدف شعر، خود شعر است؛ بنابراین آن را از هرگونه وظیفه‌ای خارج از ذات خود تهی می‌داند و از هر تکلیف اجتماعی دور می‌گرداند. در اینجا ابهام و پیچیدگی در شعر راه می‌یابد و نیازی به وضوح و روشنی در بیان ندارد (*همان*: ۱۲۵).

رمزگرایی شعر را از جمله هنرهایی قرار می‌دهد که به‌جای وضوح و روشنی، بر ابهام و پیچیدگی استوار می‌گردد. بنابراین پیچیدگی کلام و سخن رمزگونه، نقطه‌ی روشنی میان زبان شعر و نثر به‌صورت عام و زبان شعر نو و تقلیدی به‌صورت ویژه است. زبان شعر معاصر، لوح شیشه‌ای پاکیزه‌ای نیست که آنچه در ورای خویش نهفته است را آشکار کند و زبان شفافی نیست که معنی را واضح گرداند، بلکه ایما و اشاره‌ایست به‌معنای حقیقی (*همان*: ۲٤٥). در تایید این سخن، به شاهد مثالی از شعر «ادونیس» اشاره می‌شود:

«مزجتُ بینَ النارِ والثُلوجِ/ لن تفهمَ النیرانُ غاباتی ولا الثُلوج/ وسوف أبقی غامضاً ألیفاً/ أسکنُ فی الأزهارِ والحِجارَةِ/ أغیبُ/ أستقصِی/ أرَی/ أمُوج/ کالضَوءِ بینَ السِحرِ والإشارَة» (ادونیس، ۱۹۹۶: ۳۲۲)[۱۱]

«ادونیس» در این بند از شعر، تمایل خویش به پیچیدگی و ابهام را با تلفیق متناقضات نشان می‌دهد؛ آن‌جا که آتش و برف، پیچیده و اهلی و گل و سنگ را در کنار یکدیگر می‌آورد، خود را از دیگران پنهان می‌کند و تا می‌تواند دور می‌شود. او از جمله شاعران معاصر است که به سوررئالیسم گرایش دارد و شعر را نوعی سحر می‌داند: « شعر نوعی سحر است؛ زیرا هدفش دریافت چیزی است که با عقل دریافتنی نیست؛ بنابراین زبان باید چیزی را شکار کند که معمولاً شکارکردنی نیست؛ یا به‌عبارت درست‌تر، این زبان به شکار آن خو نگرفته است» (زیادی،۱۳۸۰: ۲۷٦). می‌توان نمایش این طرز تفکر را در سرودهٔ زیر نیز به روشنی یافت:

فِی سَریرِ الإلَهِ القَدیمِ/کَلَماتی رِیاحٌ تَهُزُّ اَلحَیاةَ/ وَغِنائی شرار/ٌ إنّنی لُغَةٌ لِإلهٍ یجیء/ إنّنی سَاحِرُالغُبَارِ (ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۸۷).[۱۲]

در این قطعه، عبارت «ساحر الغبار» قابل تأمل است؛ «ادونیس» خود را به‌عنوان یک شاعر، به ساحری تشبیه کرده که با سخنانش زندگی را تکان خواهد داد. اما چرا شاعر عبارت «ساحر الغبار» را به‌کار برده است، در حالی‌که عباراتی نظیر «ساحر الکلمات» و

«ساحر الکلام» به ذهن نزدیک‌تر است؟ واژه‌ی «غبار» در دیگر اشعار «ادونیس» نیز به‌وفور به‌کار رفته است؛ به نظر می‌رسد «ادونیس» این واژه را جایگزین واژهٔ کلمات کرده تا مفهوم پوشیدگی را برساند؛ چراکه از دیدگاه وی شعری که پیچیدگی و ابهام نداشته باشد، شعر راستین نیست (اناری بزچلوئی و رنجبران،١٣٩١: ٩٦/٢). به نظر وی، «آنچه روشن شده باشد؛ یعنی دیگر چیزی جز روشنی در خود پهان نکرده باشد و توانی جز توان روشنی نداشته باشد، از شعر تهی می‌شود. شعر جایی می‌تواند باشد که جهان با شرم و خاموشی سنگ، هر دم آماده‌ی آن باشد که در خود بسته باشد یا خود را بپوشاند. دنیای واقعی شعر، دنیایی است نیمه خاموش و در عین حال پیدا و پنهان» (زیادی،١٣٨٠: ٢٧٥). در قصیده‌ی «ریشة الغراب» نیز این مفهوم تکرار می‌شود:

«فی سَرَطانِ الصّمتِ فی الحصارِ/ أکتُبُ أشعاری علَی التُرَابِ/ بریشةِ الغُرَابِ/ أعرِفُ لا ضَوءَ عَلَی جُفُونِی- لا شَیءَ إلّا حِکمَةَ الغُبَارِ» (ادونیس، ١٩٩٦: ٢٩٧)[١٣]

این بند شعری «ادونیس»، کوتاه اما آکنده از نشانه‌هایی مانند: سرطان سکوت، حصار، نوشتن بر خاک، قلمی از پر کلاغ، تاریکی و غبار است. شاعر در ترکیب وصفی «سرطان سکوت در حصار»، سکوت را به خرچنگی تشبیه کرده که چنگال‌های خود را بر تمام محیط اطراف خود افکنده، محیطی که با حصاری تنگ پوشیده شده است. او با این کلام خود، بهت و سکوت و رمزآمیزی را به بهترین شکل نشان داده است. «ادونیس» از میان تمام پرندگان، کلاغ را برگزیده که نماد سیاهی و تاریکی است و قلم خود را برای نگارش شعرش از پرِ همین پرنده برگزیده. او اشعارش را با پری سیاه بر روی دفتری از خاک می‌نویسد که هر لحظه احتمال زوال تمام یا بخشی از اشعار وجود دارد و موجب ابهام کلام شاعر می‌شود. پس از آن عنوان می‌کند که در برابر دیدگانش نوری نیست و باردیگر تاریکی و ابهام گریبان شاعر را می‌گیرد. در پایان، «ادونیس» ترکیب «حکمة الغبار» را به‌کار می‌گیرد که «غبار» دال بر عدم وضوح و پوشیدگی است. همان‌گونه که از نمونه‌ها دریافت می‌شود، «ادونیس» ابهام و پیچیدگی در شعر را بر وضوح و روشنی در بیان ترجیح می‌دهد تا معنای واقعی شعر از دیدگاه خویش را به مخاطب نشان دهد.

ادونیس و نفی ایستایی

«هورکهایمر»، نظریه‌ی انتقادی را در تقابل با نظریه‌ی سنتی قرار داد و استدلال کرد که نظریه‌ی سنتی دیدگاهی پوزیتیویستی و توجیه‌گر نظام موجود اتخاذ می‌کند و به نظم طبیعی زندگی اجتماعی باور می‌آورد. اما نظریه‌ی انتقادی، ریشه‌های دگرگونی اجتماعی را در نظر می‌گیرد و به یاری دیالکتیک، نگرشی همه‌جانبه به تمامیت آن دگرگونی دارد (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۱۸-۲۱۹). در این نظریه آثار هنری و ادبی به جای تاییدنظم مستقر، آن‌را بازخواست می‌کنند؛ اگر جوامع در پی یکدستی اوضاع باشند، آثار هنری ناب به دنبال بر هم زدن وحدت حاکم به دست نظام سلطه‌گر برمی‌آیند (Adorno, 1997: 162). پوزیتیویسم، نظم اجتماعی موجود را تاییدکرده و از هرگونه تغییر، تحول و پویایی ممانعت به عمل می‌آورد و نظامی ایستا را می‌پذیرد.

در حوزهٔ محتوایی، می‌توان گفت که حرکت در شعرهای «ادونیس» حضوری تقریباً همیشگی دارد و این نکته در «ترانه‌های مهیار الدمشقی» به روشنی مشخص است؛ این حرکت به صورت‌های عمودی یا افقی و گاه آمیزه‌ای از هردو، حرکت‌های هم‌سو یا ناهمسو، تلاطم‌ها و دگرگونی‌ها جلوه‌گر می‌شود. در دنیای شعر «ادونیس» هیچ چیز ثابت و ایستا نیست (برگ نیسی، ۱۳۷۷: ۳۹). می‌توان این شاخصه را در نمونه‌های زیر یافت:

«وَطَناً مِن رَمادِ الجُذورِ/ مِن حُقولِ الأَغانی/ مِنَ الرَعدِ وَالصاعِقَه/ حارِقاً مومیاءَ العُصورِ» (ادونیس، 1996: ۱۸۵)[۱۴].

«ادونیس» با دیدی انتقادی نسبت به آنچه وجود دارد، می‌خواهد تا در جامعه تحولی شگرف ایجاد نماید و آن را از نظامی ایستا برهاند. او با کلام صاعقه‌وار خود بر عصر مومیایی شده و ایستای موجود می‌تازد و آن‌را به آتش می‌کشاند؛ زیرا حرکت برابر با تغییر و زندگی است و ایستایی همان مرگ است. «ادونیس» در جدال میان مرگ و زندگی و ایستایی و حرکت، از مرگ و ثبات جانبداری نمی‌کند و هیچ‌گاه به تاییدثبات وضعیت موجود نمی‌پردازد، بلکه به آن‌چه باید باشد و نیست می‌اندیشد و در این راه می‌کوشد تا با کمک شخصیت اسطوره‌ای مهیار، اذهان به خواب رفته‌ی مردمان را بیدار گرداند و از آن‌ها بخواهد که تنها به پوسته‌ای از زندگی رضایت ندهند، بلکه آن‌را کنار زنند و خود

را مهیای انقلاب ودگرگونی کنند. «ادونیس» با مخاطب قراردادن زمین که آن را قربانی سلطه می‌داند، از او می‌خواهد که دگرگونی را بپذیرد و هر آن‌چه در درونش که از آغاز جهان ثابت و بدون تغییر بوده است را به آتش کشد و چهره‌ای نو از خود به نمایش گذارد:

«یضرِبُنا مَهیارُ/ یحرِقُ فینا قَشرَةَ الَحیاةِ/ وَالصبرَ وَالمَلامِحَ الوَدیعةِ/فَاستَسلِمی لِلرُعبِ وَالفَجیعَةِ/ یا أَرضَنا یا زَوجَةَ الإلهِ وَالطُغاةِ/ وَاستَسلِمی لِلنارِ» (*همان*:۱۵۰)[۱۵].

همچنین در جایی دیگر، با همان نقاب «مهیار» خود را در جهنم معرکه وارد می‌سازد و در رؤیای آن است که برخیزد و این نظام ایستا را از ریشه برکند؛ همچون امواج دریا که موجی بر موجی دیگر سوار می‌شود و آن را فرومی‌ریزد:

«یحلِمُ أَن یرقصَ فی الهاویةِ/یحلِمُ أَن یجهَلَ أیامَهُ الآکلَةَ الأَشیاءِ/ أیامَهُ الخالقَةَ الأشیاءِ/ یحلِمُ أَن ینهَضَ أَن ینهارَ/ کَالبَحرِ أَن یستَعجِلَ الأَسرارَ/ مُبتَدِئاً سَمائهُ فی آخِرِ السَماءِ» (*همان*:۱۵۷)[۱۶].

و:

«أَهجُمُ وَ أَستَأصِلُ، أَعبُرُ وَ أَزدَری»(*همان*: ۱٦۸)[۱۷].

همان‌طور که قابل مشاهده است، «ادونیس» در یک بند کوتاه از شعر خویش تنها از افعال مضارع که همگی بر حرکت و فروپاشی دلالت می‌کنند، بهره می‌گیرد و دال بر تاکید واصرار «ادونیس» بر هدف موردنظرش است. به‌کارگیری فعل مضارع که بر استمرار دلالت دارد، بیانگر این مفهوم است که فروپاشی در نگاه «ادونیس» امری مستمر و ادامه‌دار است؛ تا آن‌جا که بتواند از رخوت و رکود موجود برگذرد و جهانی پویا بیافریند. ساخت این افعال نیز القاگر درگیری و چالش روزمره شاعر است. بنابراین، «ادونیس» در این مسیر حد و مرزی نمی‌شناسد و با عزمی راسخ سدهای پیش‌رویش را از جا برمی‌کند؛ زیرا از آن‌چه هست ناخشنود است و در امید تحقق آن چیزی می‌باشد که اکنون اثری از آن نمی‌یابد.

ادونیس و ناپذیرایی

ناپذیرایی و تمرد از خصائص اساسی شخصیت و تفکر «ادونیس» به‌شمار می‌رود. این خصیصه در تمام ابیات و اشعار شاعر در اشکال متفاوت رخ می‌نماید؛ چرا که روحیهٔ انفعال و تسلیم، هویت افراد را زیر سؤال برده و به آن‌ها در نقش کسانی می‌نگرد که تنها باید تأییدگر آنچه که هست، باشند. از جمله شاخصه‌های برجسته‌ی این ناپذیرایی، «سلطه ناپذیری[۱۸]» است. سلطه‌ای که «ادونیس» از آن سخن می‌راند، تمام جوانب آن را در بر می‌گیرد و آن را سبب اصلی عقب‌ماندگی اعراب می‌داند. این ویژگی را می‌توان در ابیات زیر به وضوح مشاهده کرد:

«أَغنیتی لِلرَفضِ/ یا کَلَماتَ الرُعبِ وَالدَواءِ/ یا کَلَماتَ الداءِ»(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۱۹)[۱۹].

«ادونیس» بر این باور است که ترانه‌هایش تن زدن و ناپذیرایی را می‌سرایند؛ نپذیرفتن آن‌چه هست و نباید باشد. او به فراخوانی واژگان می‌پردازد تا او را در این مسیر یاری رسانند؛ واژه‌هایی که درد جامعه را نمودار می‌سازند و واژه‌هایی که درمانی بر این درد و اندوه هستند.

در جایی دیگر نیز بر این نکته تاکید می‌کند و می‌گوید که آموخته قلمش را تنها در راه تمرد و ناپذیرایی به‌کار ببرد:

«غَیرُ أَنّنی لا أَزالُ، مُنذُ ما قَبلَ ۱۱ أیلول ۲۰۰۱ قَبلَ المیلاد،/ أَتَعلّمُ کَیفَ أُلَوّنُ حِبری بِالرَفضِ وَ کَیفَ أَضَعُ/ صَیدی مِنَ النُبوءَاتِ فی جَعبَةٍ لِلهَواءِ تَحمِلُهَا / یمامَةٌ عَاشِقَةٌ» (ادونیس، ۲۰۰۵: ۱۳۲)[20].

در نمونه‌ی ذیل نیز می‌توان تمایل «ادونیس» را به نپذیرفتن وضعیت موجود مشاهده نمود:

«مُسافِرٌ ترَکتُ وَجهی علی/زُجاجِ قَندیلی/ خَریطَتی أَرضٌ بِلا خالِقٍ/ وَالرَفضُ إِنجیلی»(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۲۴)[۲۱].

سطر بالا از یک‌سو در بردارنده‌ی موضوع سفر و از جهت دیگر ناپذیرایی است. در دو سطر نخست اسم فاعل «مسافِرٌ» و فعل «تَرَکتُ»، بر حرکت دلالت می‌کنند، در

حالی‌که در دو سطر بعد هیچ حرکتی در آن‌ها صورت نمی‌گیرد، بلکه به دلیل آن‌که دربرگیرنده‌ی دو جملهٔ اسمیه است بر وجود حالتی دلالت می‌کنند. سفر حرکتی است که فعل «تَرَکتُ» آن را تفسیر می‌کند؛ حرکتی که مفهوم هجرت و نوگرایی را در خود دارد؛ هجرت از چهره، هویت و شخصیت پیشین و جستجوی هویت جدید در چارچوب حرکت. سپس به مکان سفر و هدفش اشاره می‌کند؛ از نظر او، مکان سرزمینی بدون خالق و هدفش ناپذیرایی و تمرد است. این سرزمین واقعیت جدیدی می‌باشد که با واقعیت پیشین مغایر است؛ حتی مفهوم خلقت با معنای تقلیدی آن دیگر در اینجا معنایی ندارد و سلطه‌ی متعالی وجود نیز در آنجا رنگ می‌بازد. اینجا سرزمین ناپذیرایی است و تمرد و نپذیرفتن دنیای شاعر و کتاب آسمانی جدید اوست (سقال، ۱۹۹۳: ۶۵-۶۶).

«ادونیس» «محور مشکلات و معضلات اساسی جامعهٔ عرب‌ها را در سلطه می‌داند و معتقد است مادامی که ساختار نظام سلطه فرو نریزد و تغییر نکند، پیشرفتی حاصل نخواهدشد؛ چراکه نظام سلطه همچون قلعه‌ای که از هر سو احاطه شده است، نظامی جدا از جامعه می‌گردد که افراد آن جامعه هیچ مشارکتی در سرنوشت آن ندارند و نمی‌توانند در ساختن آیندهٔ خود و کشور خویش نقشی ایفا نمایند» (أبوفخر:۲۰۰۰: ۱۱۶). ناپذیرایی سلطه در اشعار و نوشته‌های شاعر، گاه رنگ طعن و کنایه به خود می‌گیرد تا از این رهگذر بتواند به نکوهش این عنصر نامیمون بپردازد. شاعر در ابیاتی، به استبداد و سلطه‌ای اشاره می‌کند که سابقه‌ای بس طولانی در سرزمین وی دارد که حتی از عمر او نیز تجاوز می‌کند. «ادونیس» برای نمایاندن این پیوند شوم ملت و نظام سلطه به مخاطب، این‌گونه بیان می‌دارد که میلاد وی و هموطنانش در آغوش زنجیرها وقوع یافته است:

«ما حاجَةُ الهَواءِ إلَینَا/ نَحنُ الّذینَ نُولَدُ فی أَحضانِ السَلاسِلِ؟» (ادونیس، ۱۹۹۶: ۹۹)[۲۲].

در جایی دیگر نیز، فضای اختناق و استبداد را اینگونه به تصویر می‌کشد که پرنده – به‌عنوان سمبل آزادی و رهایی- دیگر توان حرکت ندارد و نور امید و آرزو نیز به بند کشیده می‌شود:

«تُولَدُ طُیورٌ مِنَ الحَدیدِ/ لِإحتِضانِ المَسافاتِ،/ تُولَدُ قیودٌ لِأَعناقِ الضُوءِ» (*همان*:۸۵).[۲۳]

از آنجا که تکیه‌ی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی، بر نفی شرایط استثمار و رد نظام بهره‌کشی است (احمدی، ۱۳۸٦: ۱۱۹)، «رهایی از تمام اشکال ستم و سرکوب و همچنین تعهد و سرسپردگی به آزادی و سعادت جامعه، دغدغه‌های اساسی آن به‌شمار می‌رود. بر اساس این دیدگاه، اندیشه باید متعهد و افشاگر باشد؛ زیرا نوعی سلطه‌ی گسترده‌ی شر بر خیر و از خود بیگانگی بر آزادی وجود دارد» (کوسه و آبه، ۱۳۸۵: ۹۰). شعر «ادونیس» با قدرتی فراموش‌نشدنی، در برابر اسارت انسان در چرخه‌ی قوانین اقتصادی، ستم تکنولوژی و خودکامگی دولتی که در همه‌جا تجدید حیات می‌یابد و در برابر خشونت تاریخ قد علم می‌کند؛ او همراه با شاعران دیگر در غرب، از دو قرن پیش در تاریکی بیدار مانده‌اند تا با تاکید یادآوری کنند که تنها راه نجات، رویکردی نوین و پس زدن اسارت است (کریم‌خانی، ۱۳۸۵: ۱۱). «ادونیس» بر لزوم تحقق آزادی، تاکید می‌کند و معتقد است که در دولت‌های عربی حقوق افراد پایمال می‌شود و افراد آزاد به افرادی تبدیل شده‌اند که تنها در خدمت کردن به سلطه تعریف می‌گردند. در تاییداین ادعا می توان به نمونه زیر استناد جست:

«فی زَمَنِ الرَماد، شَخصٌ رَمَی تاریخَهُ لِجَمرِ أَیامِنَا وَ مَاتَ
(لَن تَعرِفَ حُریةً مَا دامَت الدُولَةُ مُوجُودَةً)
تَذکُرُ؟(وَالقاعدة
وَ سُلطَةَ العُمالِ...) مَا الفَائدَة
تَنحَدِرُ الثُورَةُ بَعدَ إسمه
فی لَفظَة-تَمتَدُّ فی مَائدَة
هَل تَقرَأُ المائدَة» (ادونیس، ۱۹۸۸: ۱۷).[۲۴]

تا زمانی‌که سلطه وجود داشته باشد، آزادی معنایی ندارد؛ حتی اگر در این شرایط انقلابی صورت گیرد، وجود سلطه سبب می‌شود که آثار انقلاب از میان برود و آزادی تنها به رؤیایی تبدیل گردد. در جایی دیگر در ضرورت تحقق آزادی چنین می‌گوید که انسان معاصر، تنها با آزادی می‌تواند موجودیت خود را به اثبات رساند و هویت از

دست رفته‌ی خویش را بازیابد. وی با تکرار فعل «لا یستطیع» و به کارگیری اسلوب نفی و استثنا، بر این مطلب تاکید می‌کند و بر آن صحه می‌گذارد، آن‌جا که می‌گوید:

«إفهَمهُ أَیهَا العَصرُ! لایستَطیعُ أَن یکتُبَک لا یستَطیعُ أَن یکتُبَ نَفسهُ إِلّا بِالأَبجَدیةِ الحُریةَ!» (ادونیس،۲۰۰۵: ۱۸۶).[۲۵]

بنابر آن‌چه گفته شد، «ادونیس» شاعر آزادی است که تمام دغدغه‌ی او رفع سلطه و ایجاد بینش و بصیرت در میان ملت‌هاست تا با آگاهی تمام به جای پذیرفتن آنچه هست، به تحقق جامعه‌ی آرمانی بیندیشند و آزادی خود را به‌دست آورند.

ادونیس و نوگرایی

«ادونیس» به تخلصی که انتخاب کرده، وفادار است و آثار او به طور کامل با نشان‌های متعدد زایش و نوزایی آشکار می‌شود. در شعر «ادونیس»، قاعده‌ی بسط‌دادن، مسخ، تغییر دائمی و تجدید مداوم فرم‌ها و تصاویر موجود است (کریم خانی،۱۳۸۵: ۸). صاحب‌نظرانِ نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی متنِ ادبی، تک صدایی حاکم را با نوع زبان برگزیده نقد و نفی می‌کنند. هنر با زبان و بیان خاص خود، واقعیت‌های تثبیت‌شده را بنا به خواسته‌های زیبایی‌شناختی و آرمانی خویش مورد سنجش و پرسش قرار می‌دهد (مارکوزه،۱۳۷۹: ۷۱). در نظر «آدورنو»، زبان هنری امکانات مختلفی در اختیار دارد که می‌تواند با استفاده از آن، از یگانگی معنایی جلوگیری کند. نماد، استعاره و کلمات چند معنا از این گونه‌اند. زبان واقعی هنر بی‌زبانی است؛ لحظه‌ی بی‌زبانی متن به دلالت ادبی آن برتری می‌دهد، چیزی‌که موسیقی از آن برخوردار است (اسلامی و امیری، ۱۳۷٤: ۱۸). هنر شاید آنجایی به اصالت دست یابد که خود را به طور کامل از مفهوم اصالت رها کند؛ یعنی از این مفهوم که باید حتماً چنین باشد و نه طور دیگری (Adorno, 1962: 220). نمونه‌ای از گرایش شاعر به تجدید و تعدد دلالت‌های شعری را می‌توان در شعر زیر یافت:

«أَسکُنُ فی هذه الکَلَماتِ الشَریدَةِ/ وَأعیشُ وَ وَجهی رَفیقٌ لِوَجهی/ وَوَجهی طَریقِی» (ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۹۶).[۲۶]

«ادونیس» در این بند از شـــعر، از ترکیب «الکَلَماتُ الشَـــریدَةُ» بهره می‌برد؛ یعنی واژه‌های خانه به دوش، واژه‌هایی که در هر متن و بسـته به هر شـرایطی می‌تواند دلالتی تازه و نو بیابد. او خود را سـاکن در این واژه‌ها می‌داند؛ به این معنا که واژه‌های شـعری «ادونیس» نشانه‌هایی است که هر لحظه در حال شدن و تحول معنایی است و نمی‌توان برای هیچ‌یک از آن‌ها مدلول روشـنی معین نمود. از دیگر سو، اسکان در واژه‌های خانه به دوش نوعی مفهوم پارادوکســی اســت؛ چرا که «ســکون» به معنای قرار یافتن و آرام‌گرفتن (آذرنوش، ۱۳۸٦: ۲۹۳ ذیل کلمهٔ سَـکَن) اسـت، حال آن‌که کاشـانهٔ «ادونیس»، هیچ‌گاه روی آرامش را به خود نمی‌بیند. در تاییداین سـخن می‌توان به شاهدی دیگر از شعر وی استناد جست:

«کَلَماتی ریاحٌ تَهُزُّ اَلحَیاةَ/ وَغِنائی شرارٌ»(ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۸۷).[۲۷]

شاعر الفاظ و واژه‌های شعری خود را همچون باد در حرکت و تغییر وتجدد می‌داند؛ به این معنا که ایستا نیستند و تنها بر یک مدلول خاص دلالت نمی‌کنند، بلکه همواره در معنایی تازه حادث می‌شـوند. این گسـتردگی دنیای شـعری شـاعر سبب می‌شود که هر مخاطب بنا به فهم خود و نیز شـــرایطی که در آن قرار می‌گیرد، تأویلی تازه از شـــعر او بیابد که نتیجه‌ی آن، زندگی جاودان شـعر اسـت. او نغمه‌ی شـعری خویش را همچون ققنوسـی می‌داند که در آتش می‌سـوزد و شراره می‌زاید و رکود و ثبات و انظام ایستا را در خود به آتش می‌کشد و نوید جهانی تازه و متجدد را می‌دهد.

او در مصـــاحبه‌ای می‌گوید من هیچ گاه نگفته‌ام که می‌خواهم میراث عربی را از بین ببرم، امـا خواهـان آن هســـتم که میراث به‌جا مانده از بزرگان عرب را بازخوانی کنیم. میراث بـه‌جـا مانده را دیگر نمی‌توان با قرائتی که امروز وجود دارد خواند، بلکه باید آن را در پرتو تحولات و پیشرفت‌های تازه در جهان بازخوانی کرد. به همین دلیل است که می‌گویم بـایـد بـا روایـت‌های قدیمی قطع رابطه کنیم؛ روایت‌هایی که بهترین میراث را مـــخـــفـــی نـــگـــه داشـــتـــه اســـــت. (مصـــاحـــبـــه بـــا BBC: (www.bbc.com/persian/arts/2015/07/150730_144

در تایید این گفته، «کروچه[۲۸]» می‌گوید: «هرچند این ساختمان همواره نو می‌شود اما بنای قبلی بنای بعدی را حفظ می‌کند و به نحوی سحرآسا در آن‌ها باقی می‌ماند»(کروچه، ۱۳۸۱: ٤٥). نوای دعوت «ادونیس» به تجدید و نوگرای، در تمام دفترهای شعری وی طنین انداز است. از آن جمله می‌توان به شعر زیر که نشانی از مذمت شاعر بر سنت‌گرایی جامعه و عدم تمایل آن‌ها به تجدید و نوگرایی است، اشاره نمود:

«یرفضُ عُصوراً لا تَفعَلُ الّا أَن تَنتَظِرَ أَنبیاءَهَا/ وَتواریخَ تَنقُلُ کَالسَلاسِلِ،/ بَریئاً مِن ماضٍ اِسفَنجٍ یمتَصُّ الحاضِرَ،/ سابِحاً فِی شَمسٍ خَضراءَ تَسبَحُ فِی الحِبرِ» (ادونیس، ۲۰۰۵: ۶۵).[۲۹]

واژهٔ «یمتصّ» به معنای مکیدن، در خود فروبردن و بلعیدن می‌باشد (آذرنوش،۱۳۸٦: ٦٥٠ ذیل کلمه مصّ) .یعنی «گذشته» ای که «اکنون» را در خود فرومی‌برد و اثری از آن بر جای نمی‌گذارد. «ادونیس» از این گذشته اعلام بیزاری می‌کند، آن را نمی‌پذیرد و درصدد طرد تاریخی بر می‌آید که بدون هیچ تغییر و تحولی، سلسله‌وار حرکت می‌کند؛ تاریخی که در آن، انسان‌ها همچون موجودات مسخ‌شده‌ای هستند که جز انتظار منجی کاری از پیش نمی‌برند. او در قسمتی دیگر از شعر خویش، نزاع موجود میان سنت و تجدد را بیان می‌کند که در آن عموماً سنت پیروز است، اما وی می‌خواهد تا در نتیجه‌ی این نزاع، تغییر را ایجاد نماید:

«زَمَنٌ یتَآکَلُ وَ یحدَودِبُ. وَما أَشقَی اَلإنسَان اَلذی لا یرَی أَمَامَه، کُلَمَا تَقَدمَ اِلّا القَدیمَ/ أَظُنُّ أَنّ السّماءَ آفِذَةٌ فِی الخُروجِ مِن هَیکَلِها المُغلَقِ./ أَظُنُّ أَنّ القَیدَ الصَغیرَ المُسَمّی عَقلاً یکادُ أَن ینکَسِرَ» (*ادونیس، ۲۰۰۵* :۱۸۹).[۳۰]

زمان در حال عبور است، اما انسان سنت‌گرا و متحجر هنوز در بند زنجیرهایی است که او را به گذشته پیوند می‌دهند؛ چه نگون‌بخت است انسانی که در مقابل راه خویش چیزی جز سنت‌های دست و پاگیر نمی‌بیند و به افق‌های روشن آینده نگاهی نمی‌اندازد. «ادونیس» امید آن را دارد که انسان معاصر فضای بسته‌ی اطراف خود را بگشاید و خود را از دام شیءشدگی و ابزاری‌شدن برهاند.

«دگرگونی نغمه‌ی اصلی سمفونی شعر «ادونیس» است؛ حیرت، آوارگی، گمگشتگی، فراگذشتن، همگی جلوه‌هایی از این جستجوی ناآرام است. دنیای او دریای

متلاطمی اســـت که موجی موج دیگر را محو می‌کند. «ادونیس» شـــیفته‌ی محوکردن و محوشدن است» (برگ‌نیسی، ۱۳۷۷: ۳۹). این ویژگی در شعر زیر نمود پیدا کرده است:

«أَمحُو وَأَنتَظِرُ مَن یمحُونی» (ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۶۷).[۳۱]

«یحیاوی» در تحلیل این پاره از شعر، می‌گوید: نیستی در فعل «أمحو» نقش می‌بندد و ناپذیرایی ظاهر می‌گردد. برای زیســتن و ادامه‌دادن ناگزیر از محو و نیســتی هســتیم تا ماندگاری خود را در جهان آینده تحقق بخشیم. اینجاست که نشانه‌های تفکر «ادونیس» در عدم دلبستگی به گذشته و توجه و میل به آینده آشکار می‌شود (یحیاوی، ۲۰۰۸: ۵۶ – ۵۸). شـاعر به تغییر امیدوار است و دائماً رویای تجدید و درهم شکستن قوانین متحجر گذشـته را در ذهن خود می‌پروراند و مردم جهان و به خصوص جوامع عربی را به این تحول رو به‌رشد، دعوت می‌کند:

«قادِرٌ أن أُغَیرَ: لُغمُ الحَضَارَةِ ــ هذا هو إسمی» (ادونیس، ۲۰۰۵: ۳۲).[۳۲]

او در لباس یک اصلاح‌طلب، خویشتن را «لُغمُ الحَضَارَةِ» می‌نامد؛ یعنی همچون مین، تمدن مرده و راکد گذشته را از جا برمی‌کَند و آینده‌ای روشن را رقم می‌زند. «ادونیس» نوعِ انســـان را دارای این ظرفیت می‌داند که دســـت به تغییر و تحول بزند و اوضـــاع جامعه‌ی خویش را دگرگون کند.

ادونیس و تفکر عقلانی و خرافه‌ستیزی

صـــنعت فرهنگ با تولید انبوه کالاهای متنوع و به‌کمک رســـانه‌های جمعی نظیر رادیو، تلویزیون و مطبوعات، به تبلیغات گســـترده‌ای برای بازاریابی و معرفی کالاها پرداخته و از این طریق بـه فریـب اذهـان و افکـار عمومی مبـادرت ورزیـده تـا افرادی منفعـل و تسـلیم‌طلب در برابر اقتدار و تمامیت خواهی حاکم بر جامعه به‌وجود آورد. از این‌رو به نظر «آدورنو» حتی موسـیقی به‌ویژه موسـیقی پاپ و جاز در اشکال مختلف و متنوع آن به‌صـورت مهم‌ترین ابزار فرهنگ مسـلط بورژوازی و سـرمایه‌داری صـنعتی برای ایجاد قالب‌ها و کلیشـه‌ها، یکسـان‌سـازی، همسان‌سازی، منحرف کردن مردم و منفعل ساختن آنـان و در نهـایـت تثبیـت نظم اجتماعی موجود درآمده‌اند؛ به همین خاطر «آدورنو» به

انتقاد شـدید از آن‌ها پرداخته اسـت. در همین راسـتا وی طالع‌بینی و پیشـگویی آینده یا سـرنوشـت افراد را نیز نشانه‌ی قهقرایی و تنزل آگاهی می‌دانست (نوذری،۱۳۸٤: ۲۳- ۲٤). «ادونیس» نیز همچون نظریه‌پردازان این مکتب، این موضـوع را مدنظر خویش قرارداده و در اشعار خویش ضمن دعوت به آگاهی و تفکر، به خرافه‌ستیزی پرداخته است:

«لا أَشُکُّ: الخُیولُ الّتی أَسرَجَتها الخُرافاتُ تُقتَلُ فُرسانُها» (ادونیس، ۲۰۰۵: ۲۱۳).[۳۳]

شـاعر به بی‌پایه و اصل بودن خرافه اشاره می‌کند که همچون زین لغزان اسب، سوار خود را بر زمین می‌کوبد و نابود می‌گرداند. این افکار غلط، پایه‌های سـسـت اندیشـه‌ی انسان معاصر را شکل‌داده و هر لحظه او را در معرض نابودی قرار می‌دهد و از دانش و آگاهی واقعی دور می‌سازد و او را به سرابی از حقیقت دلخوش و امیدوار می‌کند.

همچنین در جای دیگر از شعرش می‌آورد:

«تلک أیامنا تقول و أعمالنا تقول:/ الحقیقة فینا/ ما تشاء الخرافة/ لا ما تشاء العقول./ لا تصدق فینا البیوت شبابیکها/ لا تصدق حتی قنادیلها» (*همان*:٤٠).[۳٤]

«ادونیس» در این بخش از شعر خویش، به اوضاع جامعه‌ی خویش اشاره می‌کند که خرافات بر اذهان مردم، چیره شـده و عقل و اندیشـه در میان آن‌ها، ارزش خود را از دسـت داده اسـت. این سـرابِ حقیقت، به گونه‌ای در میان مردم به یقین تبدیل شده که آن‌هـا حتّی بـه پنجره‌هـا که می‌تواند دالی بر روزنه‌ای به خارج از این محیط و یا همان میل به تجدید و نوشـدن باشـد، باور ندارند و از چراغ هدایت به آن سـو نیز غافلند. «ادونیس» در ادامه، این فضـای به‌وجود آمده را تشـریح می‌کند و اشاره می‌نماید که آن زمان که خرافه، حقیقت تلقی شد و مفهوم حقیقت نادیده انگاشته شود، باید با هر آن‌چه که سـبب آگاهی بخشـی به مردم می‌شـود، وداع کرد. آن زمان اسـت که دیگر رویای رسیدن به آینده‌ای روشن، به یغما می‌رود:

«کُلُ شَیءٍ یقُولُ:وَدَاعاً/ لِمَدائِنِ أیامِنا/ لِدَفاتِرِ أَطفَالِهَا/ لِمَحابِرِ أَقلامِهِم/ لِأقلامِهِم/ لِلأَسِرّةِ مَفروشَةٍ بِأحلامِهِم»(*همان*).[۳۵]

«ادونیس» در اینجا، نقش علم و دانش و آگاهی را بسـیار برجسـته می‌کند؛ چراکه تکیه‌اش بر روی واژه‌هایی اسـت که بر اهمیت این موضـوع تاکید می‌کنند؛ واژه‌هایی

همچون «دفاتر»، «محابر» و «اقلام» که آن را دوبار آورده؛ زیرا وسیله‌ی آگاهی‌بخشی و ماندگاری علم است.

«به اعتقاد «هابرماس»[۳۶] جامعه‌ی فعلی جامعه‌ی بیماری است و این بیماری ناشی از فقدان «مفاهمه‌ی حقیقی و سالم» یا وجود «مفاهمه‌ی تحریف‌شده و کژدیسه» است؛ همچنین این بیماری ناشی از غلبه‌ی عقلانیت ابزاری بر عرصه‌ی عقلانیت فرهنگی و به تعبیر بهتر غلبه‌ی عرصه‌ی «قدرت» و «ثروت» بر عرصه‌ی «عقل و «اجماع»، «مفاهمه» و «ذهن» است. در این فرآیند، عقلانیت ابزاری رشد کرده و عقلانیت فرهنگی مغلوب و مقهور گشته است. راه‌حلی که وی برای این معضل ارائه می‌دهد نه «انقلاب» است نه «خشونت» و نه «دولت»، بلکه وی راه خروج جامعه‌ی بیمار فعلی از چنبرهٔ بحران‌هایی که در آن گرفتار آمده را در ایجاد ارتباط و مفاهمه‌ی وسیع و همه‌جانبهٔ بین الاذهانی (هم‌ذهنی) یا ایجاد ترابط و تفاهم میان انسان‌ها می‌داند؛ تفاهمی مبتنی بر عقلانیت فرهنگی و اجماع از کانال کنش‌های کلامی ایده‌آل تا بلکه از این طریق فرد و جامعه‌ی معاصر از دام شیءشدگی، کالایی‌شدن، ماشینیسم و ...رهایی یابد» (نوذری،۱۳۷٤: ۲۵). «ادونیس» نیز همچون «هابرماس» بر فرهنگ مفاهمه و ایجاد ارتباط کلامی تاکید می‌نماید و در جواب افرادی که او را به دعوت به الحاد متهم می‌کنند، این‌گونه پاسخ می‌گوید که «فرهنگ نوعی تبادل نظر موافق و مخالف است، اگر به بحث و گفتگو و خرد اعتقاد دارید، در مورد آرا و نظرات من به گفتگو بنشینید» (مصاحبه با BBC: (www.bbc.com/persian/arts/2015/07/150730

«هابرماس» خرد ابزاری را به خودی خود مشکل‌دار تلقی نمی‌نماید و از منظر وی چنین نیست که به‌کارگیری این نوع خرد و عقلانیت، الزاماً به سلطه بینجامد. خرده‌گیری او بر این نوع عقلانیت بدان جهت است که در جوا/مع مدرن بر سایر اشکال معرفت و عقلانیت اولویت و ارجحیت پیدا کرده است (اکبری تختمشلو، ۱۳۹۰: ۱۳). در تاییداین سخن می‌توان به سخنی از ادونیس اشاره نمود که می‌گوید: «بحرانی که شخصیت عربی با آن مواجه است این است که مدرنیسم غربی را در سطح محصولات و ابزارهایی که در زندگی روزمره از آن بهره می‌گیرد، مورد ستایش قرار می‌دهد، اما مبانی و مبادی

عقلانی که به خلق آن ها منجر شـده، نفی می‌کند. امری که باعث فرسـایش انسان عرب از درون می‌شـود و نشـانه‌ی اولیه‌ی فروپاشـی فکر فلسـفی عربی، در مرحله‌ی ایجاد سـازگاری میان دین و فلسـفه اسـت که امروز در فروپاشـی شـخصـیت عربی متبلور می‌شود» (مغربی، ۲۰۰۸: ۹۶۲-۹۶۱). در جایی از اشعارش می‌گوید:

«قالَت زَاویةُ:/ العَقلُ هُنا خَادِمُ الحَاسَةِ/ وَ الرَقشُ هُوَ الَذی یعلّمُ الطِینَ» (ادونیس، ۲۰۰۵، ۵۶).[۳۷]

این سـخن «ادونیس»، دال بر رجحان عقلانیت ابزاری بر عقلانیت ذاتی نزد انسـان عرب می‌باشـد که از نظر وی ناپذیرفتنی اسـت. در جهانی که عقل ابزاری که تنها در خدمت معیشـت مردم است بر دیگر اشکال عقلانیت ارجح باشد، دیگر افراد آن جامعه، فرصـتی برای انتقاد از نابرابری‌ها و تبعیضـات اجتماعی نمی‌یابند و ضـرورتی برای آن نمی‌بینند. «ادونیس» در جای دیگری از شعرش می‌گوید:

«الأمةُ إسـتراحَتْ/ فِی غُسلِ الرباب والمحراب/ حَصّنَها الخالِقُ مِثلَ خَندقٍ/ وَسَدّه./ لا أحَدَ یعرِفُ أینَ الباب/ لا أحَدَ یسألُ أینَ الباب»(*همان*: ۳۲).[۳۸]

در این جامعه، دیگر کسـی به فکر رهایی از استبداد و استثمار در اشکال مختلف آن نیسـت وگویی برای هیچ کس چنین تفکری موضـوعیت نمی‌یابد. آنان این جامعه را جامعه‌ی آرمانی خود به‌حسـاب می‌آورند و در راه بهبود آن هیچ تلاشـی نمی‌کنند؛ در حالی‌که با جامعه‌ی آرمانی فرسنگ‌ها فاصله دارند.

نتیجه‌گیری

۱-زیبایی‌شـناسی انتقادی شعر «ادونیس» القاگر این مسأله است که شعر نزد وی نه بیان احسـاس و عاطفه، بلکه ابزاری اسـت که با آن هنجار و نرم جامعه را به هم می‌ریزد؛ شـاعر همچون نظریه‌پردازان بزرگ مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی، سـخت به اسـتقلال هنر و هنرمند باور دارد، ایدئولوژیکی بودن هنر را نفی می‌کند و اصالت هنر را در استقلال آن می‌داند.

۲-نمونه‌های مورد بررسی نشان‌دهنده‌ی این است که «ادونیس» ریشه‌ی تمام مشکلات و معضلات جهان عرب را در «سلطه‌ی سیاسی حاکم» می‌داند و معتقد است که تا این سلطه از گُرده‌ی جامعه برداشته نشود، آزادی در اشکال مختلف آن تحقق نخواهد یافت؛ به باور وی با گسترش و اشاعه‌ی تکنولوژی و رفاه مادی، حکومت‌های عربی مردم را از هرگونه امکان کسب آگاهی و تلاش در راه دگرگون‌ساختن وضع موجود محروم می‌سازند. این‌گونه افراد جامعه را به توجه به عقل ذاتی و پرهیز از رجحان عقل ابزاری بر دیگر جنبه‌های عقلی فرامی‌خواند؛ چراکه در این زمان فرد می‌تواند ظرفیت‌های نهفته در وجود خویش را آشکار نماید و به خود اجازه دهد تا از موضعی برابر با تمام ملت‌های جهان، سخن بگوید.

۳-از تحلیل نمونه‌های شعری شاعر چنین برداشت می‌شود که باور «ادونیس» این است که با اعتراض به آن‌چه هست و نباید باشد و آن‌چه نیست و باید باشد، می‌توان کاستی‌های موجود را شناسایی کرد و در پی اصلاح آن برآمد. این‌گونه می‌توان جامعه‌ی آرمانی را متصور شد و راه را برای ایجاد آن جامعه هموار ساخت؛ این نگاه شاعر با نگاه مخالفین پوزیتیویسم یا همان اثبات‌گرایی همخوانی دارد؛ زیرا پوزیتیویسم، نظم اجتماعی موجود را تاییدمی‌کند و در نتیجه از هرگونه تغییر اساسی در جامعه، ممانعت به عمل می‌آورد. البته نمونه‌های شعری بر این امر گواهی می‌دهند که «ادونیس» با این رویکرد به شدت سرِ ستیز دارد و از ایستایی و تأییدگرایی می‌گریزد.

٤-ارزیابی اشعار «ادونیس» از منظر زیبایی‌شناسی انتقادی حکایت از این امر دارد که او شاعری نوگرا، ناپذیرا، خرافه‌ستیز و سازش‌ناپذیر است که در عمل ثابت نموده خواهان استقلال فکری و تفکر عقلانی است؛ با ایدئولوژیکی‌شدن هنر و مطلق‌گرایی سرِ ستیز دارد و نپذیرفته که سروده‌هایش، کارکردی تاییدگر و وابسته داشته باشند. در پرتو همین رویکرد است که شعرش را از مناسبات اجتماعی و روزمره به‌دور نگه داشته و با دیدی انتقادی به واقعیت‌های جامع معاصر عربی نگریسته و به نوعی در شعرش به عنوان یک «بازخواست‌کننده» ایفای نقش نموده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Frankfurt School
2. Felix J. Well
3. Max Horkheimer
4. Herbert Marcuse
5. Theodore Wisengrund Adorno
6. Walter Benjamin
7. Jurgen Habermas
8. Critical Aesthetic Theory
9. Positivism
10. Culture Industry

۱۱. من آتش و برف‌ها را به‌هم می‌آمیزم/ آتش‌ها جنگل‌ها و برف‌ها را نخواهند فهمید/ و من پیچیده‌ی اهلی باقی خواهم ماند/ من در گل‌ها و سنگ ساکنم/ پنهان می‌شوم/ دور می‌گردم/ می‌بینم/ متلاطم می‌شوم/ مانند نور میان سحر و اشاره.

۱۲. در عرش خدای قدیم/ سخنان من طوفان‌هایی هستند که زندگی را به لرزه درمی‌آورند/ و سرودهایم شرارهٔ آتشند/ من زبانی هستم برای خدایی که خواهد آمد/ من ساحر غبارم.

۱۳. در سرطان سکوت در حصار/ اشعارم را بر خاک می‌نویسم/ با قلمی از پر کلاغ/ می‌دانم که چشمانم را یارای دیدن نیست- در پیش رویم چیزی جز حکمت غبار نیست.

۱۴. سرزمینی از خاکستر ریشه‌ها / از مزارع ترانه‌ها / از رعد و آذرخش‌ها / آتش می‌زنم مومیایی روزگاران را.

۱۵. چهره‌ی مهیار/ آتشی است که پوسته‌ی زندگی را می‌سوزاند/ و نیز صبر را و نشان‌های به ودیعه گذاشته را/ پس سرزمینم تسلیم وحشت و مصیبت شو / ای که همسر خدا و طغیانگرانی / و تسلیم آتش شو.

۱۶. خواب می‌بیند که در پرتگاه می‌رقصد/ خواب می‌بیند که روزگار نابودکننده را انکار می‌کند/ روزگار پدیدآورنده را/ خواب می‌بیند که به‌پا می‌خیزد و از پا می‌افتد/ مانند دریایی که اسرار خود را به‌سرعت فاش می‌کند/ آسمان خود را از انتهای آسمان شروع می‌کند.

۱۷. حمله‌ور می‌شوم و ریشه‌کن می‌کنم، عبور می‌کنم و خوار می‌شمارم.

18. Intolerance

۱۹. ترانه‌های من برای ناپذیرایی است/ ای واژه‌های ترس و درمان/ ای واژه‌های درد

۲۰. اما من هنوز از ۱۱ ایلول ۲۰۰۱ پیش از میلاد / دارم یاد می‌گیرم که چگونه جوهر خود را با تمرد و عصیان رنگی کنم و چگونه/ شکار پیشگویی‌ها را در جعبه‌ای قرار دهم و به هوا بیندازم تا/ کبوتری عاشق آن را ببرد.

۲۱. من مسافری هستم که چهره‌ام را/ روی شیشه‌ی چراغم رها کرده‌ام/ نقشه‌ی من سرزمینی بدون خالق است/ و ناپذیرایی انجیل من است.

۲۲. ما را چه نیازی به هواست/ ما کسانی هستیم که در آغوش غل وزنجیرها متولد می‌شویم.

۲۳. پرندگانی از آهن متولد می‌شوند/ تا فاصله‌ها را در آغوش گیرند/ بندهایی برای گردن‌های روشنایی زاده می‌شوند.

۲۴. در زمان خاکستر، فردی تاریخش را در اخگر آتش روزگار ما انداخت و مرد (تا زمانی که این دولت هست تو آزادی را نخواهی شناخت). به یاد می‌آوری؟ (قاعده و سلطه‌ی کارگران) چه فایده‌ای دارد؟ انقلاب پس از اسم او در لفظی که در سفره‌ای ادامه می‌یابد، سقوط می‌کند. آیا مائده را می‌خوانی؟

۲۵. ای زمانه او را درک کن. نمی‌تواند تو را بنویسد. نمی‌تواند خودش را بنویسد مگر با حروف ابجد آزادی!

۲۶. من در این واژه‌های خانه به دوش ساکنم/ و می‌زیم در حالی‌که رفیق خویشم/ و سیمایم راه و روش من است.

۲۷. سخنان من بادهایی هستند که زندگی را به لرزه درمی‌آورند/ و سرودهایم شراره‌ی آتشند.

28. Benedetto Croce

۲۹. دوران‌هایی را که تنها در انتظار پیامبرانشان هستند را نمی‌پذیرد/ و نیز تاریخ‌هایی که سلسله‌وار روایت می‌شوند/ او از گذشته‌ای که چون اسفنج عصر حاضر را می‌مکد بیزار است/ در حالی‌که در خورشیدی سبز که در جوهر غوطه‌ور، شنا می‌کند.

۳۰. زمانه‌ای که آب می‌رود (فرسوده می‌شود) و خمیده می‌شود. چه بدبخت است انسانی که هر چه پش می‌رود جز گذشته در پیش‌روی خود نمی‌بیند/ گمان می‌کنم که آسمان در خروج از ساختار بسته اش .../ فکر می‌کنم که بند و زنجیر کوچک که عقل نام دارد، بزودی در هم می‌شکند.

۳۱. محو می‌کنم و چشم به راه کسی هستم که محوم کند.

۳۲. من بر تغییرتوانا هستم: مین تمدن- این نام من است.

۳۳. من شک ندارم: سواران اسبانی که خرافه‌ها آن‌ها را زین کرده‌اند کشته می‌شوند.

۳۴. روزگاران ما و کردار ما این گونه می‌گویند:/حقیقت در میان ما/ آن چیزی است که خرافه می‌گوید/ نه آن چیزی که عقل‌ها می‌گویند/ در میان ما خانه‌ها پنجره‌هایشان را باور ندارند/ حتی چراغ‌هایشان را انکار می‌کنند.

۳۵. همه چیز وداع می‌گوید/ با شهرهای روزگاران ما/ با دفترهای کودکانش/ با جوهرهای قلم‌هایشان/ با قلم‌هایشان/ با تخت‌هایی که با آرزوهایشان چیده شده‌اند

36. Jürgen Habermas

۳۷. زاویه گفت/ در این‌جا عقل خدمتگذار حس است/ و قلم‌مو همان است که به گِل می‌آموزد.

۳۸. ملت در استراحت است / در غسل رباب (چنگ) و محراب / آفریدگار (سازنده) بسان خندق دور آن حصار (دژ) کشیده است / و آن را محکم کرده است / هیچ‌کس نمیداند درش کجاست / اصلاً کسی نمی‌پرسد که در کجاست.

منابع و مآخذ

- آذرنوش، آذرتاش، (۱۳۸٦ش)، **فرهنگ معاصر عربی- فارسی**، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.

- أبو فخر، صقر، (۲۰۰۰م)، **حوار مع أدونیس**، الطبعة العربیة الأول، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

- احمدی، بابک، (۱۳۸٦ش)، **خاطرات ظلمت (درباره‌ی سه اندیشگر مکتب فرانکفورت)**، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

- _____، (۱۳۹۱ش)، **حقیقت و زیبایی**، چاپ بیست و چهارم، تهران: نشر مرکز.

- ادونیس، (۱۹۸۸م)، **هذا هو إسمی**، بیروت: دارالآداب .

- _____، (۱۹۹٦م)، **الاعمال الشعریة/أغانی مهیار الدمشقی قصائد أخری**، دمشق: دارالهدی للثقافة و النشر.

- _____، (۱۹۹۸)، **فاتحة لنهایات القرن**، بیروت: دارالنهار للنشر.

- _____، (۲۰۰۵م)، **تنبأ أیها الأعمی**، بیروت: دار الساقی.

- _____ (۱۳۹۲ش)، **سنت و تجدد یا ثابت و متحول-پژوهشی در نوآوری و سنت عرب**، ترجمه: حبیب الله عباسی، تهران: سخن.

- اسلامی، شهرام و کاظم امیری، (۱۳۷٤ش)، «نظریه‌ی زیبایی‌شناسی تئودور آدورنو»، **مجلهٔ بوطیقای نو**، جلد اول، شماره‌ی ۱: صص ۲۱-۱۰

- اکبری تختمشلو، جواد، (۱۳۹۰ش)، «آرای روش‌شناختی و فلسفی هابرماس»، **مجلهٔ فلسفهٔ علم، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، سال اول، شماره‌ی اول: صص۳۵-۱.

- اناری بزچلوئی، ابراهیم و سکینه رنجبران، (۱۳۹۱ش)، «بررسی تطبیقی دیدگاه‌های شعری شفیعی کدکنی و ادونیس درباره‌ی شعر معاصر فارسی و عربی»، **گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران**، دوره۷، جلد ۲: صص۱۰۱-۹۱.

- برگ‌نیسی، کاظم، (۱۳۷۷ش)، **ترانه‌های مهیار دمشقی**، تهران؛ کارنامه.

- بنیامین، والتر، تئودور آدورنو و هربرت مارکوزه، (۱۳۸٤ش)، **زیبایی شناسی انتقادی**، ترجمه: امید مهرگان، چاپ دوم، تهران: گام نو.

- الخیر، هانی، (۲۰۰٦م)، **شاعر الدهشة و کثافة الکلمة**، الطبعة الأولی، دمشق: دار سلیمان.

- زیادی، عزیزالله، (۱۳۸۰ش)، **شعر چیست؟**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- سقال، دیزیره، (۱۹۹۳م)، **من الصوره إلی الفضاء الشعری**، بیروت: دارالفکر اللبنانی.

- القعود، عبدالرحمن محمد، (۲۰۰۲م)، **الإبهام فی شعر الحداثة**، کویت: عالم المعرفة.

- کروچه، بندتو، (۱۳۸۱ش)، **کلیات زیبا شـــناســـی**، ترجمه: فؤاد روحانی، چاپ پنجم، تهران: علمی فرهنگی.

- کریم‌خانی، حمید،(۱۳۸۵ش)، **لمس کردن روشنایی**، تهران: آهنگ دیگر.

- کوسه، ابو و استفان آبه، (۱۳۸۵ش)، **واژگان مکتب فرانکفورت**، ترجمه: افشین جهاندیده، تهران: نی.

- _____، (۱۳۷۹ش)، **بعد زیباشناختی**، ترجمه: داریوش مهرجویی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

- مغربی، فاروق، (۲۰۰۸م)، «فی ماهیة التأثر و التأثیر، أدونیس نموذجاً»، دمشـــق،**الموقف الأدبی**، العدد ۵۴۱، السنة الثامنة و الثلاثون: صص ۱۲۹-۱۰۹

- ملک، ســروناز، (۱۳۸۷ش)، «تحلیل اشـعار میرزاده عشـقی بر اسـاس نظریهٔ زیبایی شناسی انتقادی»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران: دانشکده علوم انسانی و اجتماعی.

- نوذری، حسینعلی، (۱۳۷٤ش)، «*تاملی در آثار و اندیشه‌های یورگن هابرماس*»، نشریه‌ی کلک، شماره ٦٧: صص٣٦-١٧.

- _____، (۱۳۸٤ش)، **نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی**، تهران: نشر آگه.

- یحیاوی، راویه، (۲۰۰۸م)، **شعر ادونیس، البنیه و الدلاله**، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

- Adorno.w, Teodor, (۱۹۶۲), Philosophie de la nouvelle musique, tra, H. Hilderbrand et A. Lindenbeg, Paris.

- Adorno, w, Theodor and Max Horkheimer (1993), Dialectic of Enlightenment, New York, continuum.

- Adorno, w, Theodor., (1997), **Aesthic Theory**, the Athlone Press, London.

-عمار، حسیب، (٦ مرداد ١٣٩٤)، «به عبارت دیگر: ادونیس»

- https://www.youtube.com/watch?v=r0XPQ8ZQnqY&feature=youtu.be ==ب

بب۹۱

- www.bbc.com/persian/arts/2015/07/150730_144_adunis_ammar_interview.amp

تقييم أشعار ادونيس على أساس نظرية علم الجمال النقدى التابعة لمدرسة فرانكفورت

زهرا وكيلى نوش آبادى[1]
على نجفى ايوكى[2]
أسد الله بابايى فرد[3]
مريم جلائى[4]

الملخّص

إنّ علم الجمال النقدى التابع لمدرسة فرانكفورت ينظر إلى الفن كموضوع مستقل ويؤكد على أصالته؛ والفن الموفّق على أساس أصول هذه النظرية هو الذى لايتنازل عن الحقيقة ولا يغمض عنها، بل يقوم بالمعارضة ورفض هيمنة السلطة وتجسيد المفارقات. هذا و إنّ أدونيس كشاعر الحداثة للشعر العربى المعاصر ينحو عادةً إلى الاستفادة من البنية الجديدة للغة محاولاً تقديم التجربة الشعرية فى صورة فنيّة اعتراضية كمعارضٍ يرفض النظام الدكتاتورى ويطالب بكشف الستار عن المفارقات الموجودة فى المجتمع العربى وإعادة بنائه على أسس العدالة والحرية والعقل. على ضوء أهمية المسألة و دورها فى فهم النصوص الأدبية تتعاطى هذه المقالة بأسلوبها الوصفى- التحليلى أشعار الشاعر من دواوين «أغانى مهيار الدمشقى»، «تنبأ أيها الأعمى» و«هذا هو إسمى» كنموذج من تجربته الشعرية التى قام فيها بتحدّى القضايا السائدة فى المجتمع وحرص ليقظة الإنسان المعاصر وتنويره وتعرفه على الحرية والجرأة على الانتقاد بالنسبة إلى سلبيات الأوضاع الراهنة للوصول إلى المجتمع المحبّب. و يستنبط من الأشعار المدروسة أنّ أدونيس يهتم باستقلالية العمل الشعرى ويحاول لتحريک الوعى العربى ويرفض أن يكون الشاعر مقيّداً منحازاً إلى حكومة ما أو حاكم خاص أو تابعاً لشخص أو أشخاص؛ بل يتوجب عليه أن يكون رافضاً للسلطة ومعارضاً منتقداً أمام كل ما يحصر الانسان وحريته.

الكلمات الرئيسة: علم الجمال النقدى، مدرسة فرانكفورت، رفض السلطة. أدونيس.

١-طالبة الدكتوراة فى قسم اللغة العربية و أدابها بجامعة كاشان
٢-استاذ مشارک فى قسم اللغة العربية و أدابها بجامعة كاشان
٣-.استاذ مشارک فى قسم العلوم الإجتماعية بجامعة كاشان
٤-استاذة مساعدة فى قسم اللغة العربية و أدابها بجامعة كاشان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Analysis of the Adonis poems based on the Frankfurt school of critical aesthetics

Zahra Vakili Noosh Abadi, MA student of Arabic Language and Literature, University of Kashan
ʾAli Najafi Ivaki, Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan
Asadollah Babaiefard, Associate Professor, Department of Social Sciences, University of Kashan
Maryam Jalaye, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan

Received: 08-08-2019 Accepted: 18-03-2020

Abstract

The critical aesthetic theory of Frankfurt school regards art as an independent field and emphasizes its genuineness. According to this theory, success of a work of art depends on irreconcilability to compatibilities and disapproval of them. Ali Ahmad Saeid, a contemporary Arab poet, has been considered as a modernist in Arabic literature, and he has tried to use new language structures to experience new poetry. His critical language shakes the dominant ruling system and reveals the contrasts in the society. He tries to create a society based on justice, freedom and thinking. This research seeks to review Adonis's critical poetry in his anthology based on critical linguistics and the conceptual analysis method. The chapters of his book of poems challenge the events in the society, raise public awareness and awaken the society so as to criticize the current turbulent situation freely. The research gives evidence that the poet not only believes in the independence of poets of the government or certain people but also regards this as a poet's duty to stand against any force which restricts him.

Keywords: Critical aesthetic theory, Frankfurt school, Intolerance, Adonis.

1- Corresponding Author Email: najafi.ivaki@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

بررسی سطوح سه گانهٔ سلامت روانی در شخصیت‌های رمان «ساق البامبو» بر اساس تئوری آنیاگرام

عارفه خمر زابلی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
علی اصغر حبیبی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
مجتبی بهروزی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۸

چکیده

آنیاگرام (Ennea gram) یکی از الگوهای شناخت شخصیت در روانشناسی نوین است. الگوی تیپ-شناسی اینیاگرام دارای نُه تیپ شخصیتی: اصلاح‌طلب، یاری‌گر، موفقیت‌طلب، فردگرا، فکور، محتاط، خوشگذران، کنترل‌گر و صلح‌طلب می‌باشد که با به کارگیری آن می‌توان سطح سلامت هر فرد را از میان سطوح ۳گانهٔ سالم، حدوسط، ناسالم اینیاگرام شناخت. «سعود السنعوسی» (۱۹۸۱-) از جمله نویسندگان معاصر کویت به شمار می‌آید. رمان «ساق البامبو» یکی از مشهورترین رمان‌های او است که به واسطه مطرح نمودن مسألهٔ هویت کارگران مهاجر آسیای شرقی در کویت و توجه نویسنده به نگرش رواشناختی در پردازش شخصیت‌های داستان، قابلیت بررسی رواشناسانه بر اساس الگوی اینیاگرام را دارد. پژوهش پیش‌روی با تکیه بر روش نقد روانکاوانه و آماری تلاش می‌کند تا سطوح سلامت شخصیت‌های رمان «ساق البامبو» را بر اساس تیپ‌های نه‌گانهٔ آنیاگرام واکاوی نماید. نتایج پژوهش حاکی از آن است که ۱۱ شخصیت با ٦۱/۱۱ درصد کل شخصیت‌ها سطح متوسط سلامتی را به خود اختصاص داده‌اند و ٦ شخصیت با ۳۳/۳۳ درصد در سطح سالم و ۱ شخصیت با ۵/۵۵ درصد در سطح ناسالم جای گرفته‌اند؛ همچنین مشخص گردید که «هند الطاروف» با ۱۵ بسامد در سطح سالم، «عیسی الطاروف» با ۹۱ بسامد در سطح متوسط و «میندوزا» با ۱۷ بسامد در سطح ناسالم، به ترتیب سالم‌ترین، متوسط‌ترین و ناسالم ترین شخصیت‌های رمان براساس الگوی مذکور می باشند و طبق آمار، بیشتر شخصیت‌های رمان در سطح متوسط سلامت به طرف سالم قرار دارند.

کلیدواژه‌ها: نقد روانشناختی، سطوح سلامت، اینیاگرام، سعود السنعوسی، ساق البامبو.

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

مقدمه

یکی از حوزه‌های جدید نقد ادبی، نقد روانشناختی است که در آن ناقد با تکیه بر اصول و مبانی روان‌شناسی و گرایشات خاص خود در نگرش روانشناسانه‌اش به اثر هنری، از منظر خود، هیجانات درونی و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری این اثر را واکاوی می‌نماید. از جمله عواملی که به خوبی ارتباط ادبیات با روانکاوی را نشان می‌دهد، این است که بسیاری از روانکاوان یا منتقدان ادبی برای اثبات یافته‌های روانکاوی، به شاهکارهای ادبی روی آورده‌اند (گودرزی لمراسکی و خرمیان، ۲۰۱۷: ۱۱٦ و دشت ارژنه، ۱۳۹۰: ۲۳)؛ وانگهی، نباید از نظر دور داشت که روان انسان، ادبیات را می‌سازد و ادبیات باعث بوجود آمدن و پروراندن روان‌شناسی ادبی می‌شود و انسان فقط زمانی می‌تواند روان خود را بشناسد که درک و شناخت درستی از معنی زندگی داشته باشد (اسماعیل، لاتا:٥؛ عیسی،۲۰۰۳: ۲٤ و الدروبی،۱۹۷۱:۸). «ناقدی که در نقد ادبی بر تحلیل روانی تکیه می‌کند، توانایی حل و کشف بسیاری از معماها و مجهولات را دارد. او به علت پیروی از روش روانشناسی، آثار ادبی و هنری را در محدودهٔ عقده‌ها و تفسیرهای درون‌گرایانه محصور می‌کند و ما را به شناخت بسیاری از اسرار تکوین این آثار رهنمون می‌سازد» (المختاری،۱۹۹۸:٦۰).

یکی از موضوعات مطرح در روان‌شناسی، مقولهٔ تیپ‌شناسی شخصیت است. شخصیت مجموعه‌ای‌است از ویژگی‌های اخلاقی متنوع که در عمق وجود شخص به صورت مستمر وجود دارد و او را از سایر اشخاص متمایز می‌کند. این مجموعه به مظاهر خارجی فرد، صفات درونی یا برخوردها و روش‌های متنوعی که انسان قائم بر آنها است، بسنده نمی‌کند؛ بلکه نظامی تکامل یافته از اجتماع این امور با یکدیگر است (صالح،٤:۱٤۲۷). به واسطهٔ همین نظام پیچیده و چند بعدی است که افراد در زندگی روزمره به ارزیابی ابعاد گوناگون شخصیت دیگران می‌پردازند تا بتوانند رفتار و تعاملات خود را بر اساس ویژگی‌های شخصیتی و راه و روش آنها تنظیم کنند (أبوالسل،٦۲۲:۲۰۱٤). نقد روانشناسی از جمله بروزترین شیوه‌های نقد ادبی در مطالعهٔ آثار ادبی محسوب می‌شود که در این‌باره نظریه‌ها و الگوهای متعددی ارائه شده است.

یکی از مطرح‌ترین تئوری‌ها که در مبحث تیپ‌شناسی شخصیت روان‌شناسی نوین مطرح گردیده، الگوی نه‌گانه شناخت شخصیت به نام «اینیاگرام» می‌باشد.

«سعود السنعوسی» (۱۹۸۱-) از نویسندگان معاصر کویت، رمان‌هایی را به رشتهٔ تحریر درآورده که شخصیت‌های بسیاری از رمان‌هایش به ویژه رمان «ساق البامبو» به خاطر پرداختن به موضوعات مرتبط با کشمکش‌های درونی و کنش و واکنش‌های روانی، با الگوی اینیاگرام منطبق هستند. در این پژوهش سعی شده تا با تکیه بر روش نقد روانکاوانه و آماری، ویزگی شخصیت‌ها و تعیین تیپ آنها انجام شود و با تکیه بر ویژگی‌های خاص هر تیپ، تیپ شخصیتی هر شخصیت مشخص شده و سطوح سلامت شخصیت‌های رمان «ساق البامبو» بر اساس تئوری اینیاگرام مورد بررسی و تحلیل روان‌شناسی قرار گیرد و از این رهآورد به سوالات زیر نیز پاسخ داده شود:

۱- گرایش غالب سطوح شخصیتی در شخصیت‌های رمان به کدام جهت است؟

۲- وضعیت سطوح سلامت شخصیت‌های اصلی رمان چگونه است؟

۳- براساس الگوی آنیاگرام، توجه نویسنده به پردازش ویژگی‌های مرتبط با سطوح رشد شخصیت‌های رمان چگونه است؟

با توجه به اینکه اساس این پژوهش و همچنین تحلیل‌ها بر پایه آمارگیری است، به دلیل خودداری از افزایش حجم مقاله، از ذکر شاهد مثال خودداری شده و جهت دقت کار و مراجعهٔ خواننده به متن رمان، شمارهٔ صفحات تمام بسامدها بصورت دقیق و تفکیک‌شده بر اساس سطوح سلامت، داخل جدول خاص هر شخصیت آورده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

از جمله پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام گرفته است:

- سید احمد پارسا و اقبال مرادی، در مقالهٔ خود با عنوان «تیپ شناسی شخصیت‌های داستانی صادق هدایت با تأکید بر طبقه‌بندی آنیه‌گرام» (مطالعات داستانی،

سال اول، ش۳: ۱۳۹۲) تلاش نمودند تا آثار داستانی صادق هدایت را بر مبنای تئوری اینیاگرام بکاوند و تیپ‌های شخصیتی هر یک ازشخصیت‌ها را مشخص کنند. نتیجه نشان می‌دهد که از میان ۵۱ شخصیت داستانی هدایت، ۱۳ شخصیت در تیپ رمانتیک محزون جای می‌گیرد.

– شکرالله پورالخالص و زهرا سلجوقی، در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی شخصیت‌های رمان میرامار بر اساس مکتب آنیاگرام» (همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی: ١٣٩٤)، به بررسی هفت شخصیت اصلی رمان میرامار بر اساس ویژگی‌های مثبت و منفی تیپ‌های شخصیتی نه‌گانهٔ آنیاگرام پرداخته است و به این نتیجه رسیده که با پی‌بردن به نوع تیپ شخصیتی هر کدام از این شخصیت‌ها، بهتر می‌توان آنها را شناخت و هیچ تیپ شخصیتی بهتر یا بدتر از تیپ‌های شخصیتی دیگر نیست.

–علی علی‌محمدی در مقالهٔ خود تحت عنوان «هویت گمشده نقدی بر رمان ساقه بامبو» (نشریهٔ نقد کتاب ادبیات، شمارهٔ ٦: ۱۳۹۵)، به معرفی و نقد ترجمهٔ رمان «ساق البامبو» و بررسی بخش‌هایی از متن ترجمه، لغزش‌ها و نارسایی‌های آن می‌پردازد. نتایج حاکی از آن است که در بخش نقد و بررسی ترجمهٔ رمان، ابتدا نکاتی دربارهٔ ضبط نام رمان‌ها بیان شده، در ادامه معادل گزینی‌های مترجمان رمان مطرح و در پایان نمونه‌هایی از لغزش‌های ترجمهٔ متن و پیشنهادهای نگارنده ذکر شده است.

– حمیده اشرف در پایان‌نامهٔ خود تحت عنوان «بازنمایی پدیده مهاجرت و بحران هویت در رمان ساق البامبو اثر سعود السنعوسی» (دانشگاه یزد: ۱۳۹۵)، به بررسی مهمترین مسائل سیاسی، فرهنگی، دینی و اجتماعی کویت در دو دههٔ اخیر به ویژه پدیدهٔ اجتماعی «مهاجرت» و «بحران هویت» پرداخته و به این نتیجه رسیده است که مهاجرت به تزلزل شخصیت و هویت مهاجر و کسانی که به گونه‌ای با او در جامعهٔ کویت ارتباط نزدیکی دارند، منجر می‌شود.

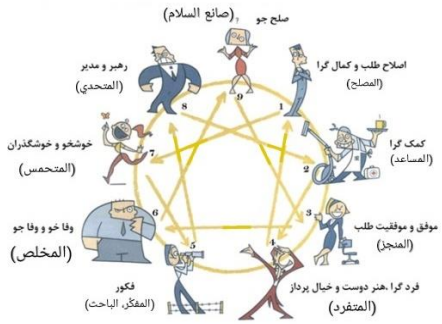
– لیلی عبد الرحمن الجریة در مقالهٔ خود با عنوان «سیمیائیة الشخصیات فی روایة «ساق البامبو» لسعود السنعوسی» (١٤٣٨)، به پژوهش دربارهٔ شخصیت‌های رمان «ساق

البامبو» با تکیه بر روش نشانه‌شناسی می‌پردازد. نتایج حاکی از آن است که داستان با شخصیت‌هایی شکل گرفته که تفاوت‌های بسیاری با یکدیگر از نظر قدرت و ضعف، ثروت و فقر، مسلمان و غیر مسلمان بودن و... دارند.

بیان مسأله

معرفی اینیاگرام

اینیاگرام[1]، یک نظام شخصیتی قدرتمند و پویاست که ۹ الگوی مجزا و اصولاً متفاوت احساس، تفکر و عملکرد را توصیف می‌کند (دانلیز و پرایس،۱۳۹۰:۳). "Ennea" یعنی عدد نه و "gram" یعنی شکل که تجزیه و تحلیلی است از عقل عرفانی ادیان مختلف در هزاران سال گذشته که در اوایل قرن بیستم توسط ایوانویچ گوردجیف[2] صورت گرفت و توسط اسکار ایچازو[3] و کلو دیو نارانجو[4] تکامل بیشتری یافت (دقیقیان،۱۳۸٦:۳٦ و ریزو، ۱۳۸۳: ٤٠). اینیاگرام دارای ۹ تیپ شخصیتی است که به شناخت بهتر فرد از خود و دیگران تأثیر بسزایی دارد:



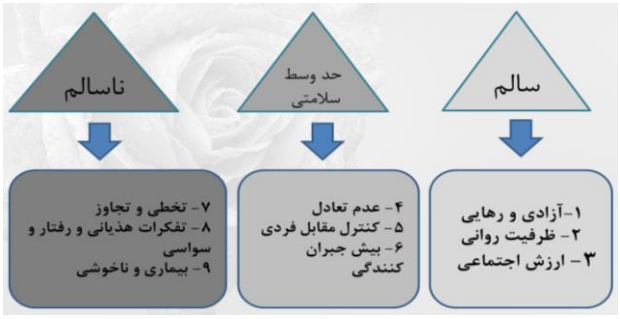
(Hudson & Riso، ۱۹۹۹: ۳۱۶ - ۱۲۷ و یعقوب خضیر، ۲۰۱٦: ۳۵-۳۷)

در الگوی آنیاگرام، هر تیپ شخصیتی دارای ساختار داخلی درونی می‌باشد که تسلسلی است از رفتارها، حالات، دفاع‌ها و انگیزه‌هایی که به وسیله سطوح نه‌گانه رشد شکل پذیرفته و نفس گونهٔ شخصیتی را به وجود می‌آورند. سطوح رشد نه تنها به اینیاگرام بلکه به روانشناسی مستقل فرد کمک مؤثری می‌کند. این کشف توسط دان

ریزو[۵] در ۱۹۷۷م ابداع و به تدریج در ده سال اخیر، توسط راس هادسون[۶] بسط یافت. در واقع سطوح رشد ساختاری اسکلتی هستند که مفهوم هر تیپ شخصیتی را شکل می‌دهند. بدون این سطوح، تیپ‌های شخصیتی مجموعه‌ای تصادفی و دلخواه از چند خصوصیت اخلاقی نامرتبط به نظر خواهند رسید که شامل ویژگی‌های متناقضی است؛ اما با درک سطوح رشدِ هر تیپِ شخصیتی، می‌توان ارتباط بین خصوصیات مختلف را فهمید (صنعتگر،۱۹:۱۳۹۲ ؛ ایخازو،۳۸:۱۳۸۹ –۳۷ و ریسو و هادسون،۵۲:۱۳۹۵).

به همراه سطوح رشد، یک عنصر پویا مطرح می‌شود که نشان دهندهٔ طبیعت متغیر الگوهای شخصیتی است. همه انسان‌ها مدام تغییر می‌کنند، گاهی اوقات شفاف‌تر، رهاتر و عاطفی‌ترند اما ممکن است که در سایر اوقات بسیار آشفته و مضطرب، تدافعی، منفعل و از جنبه احساسی فرّار و کمتر آزاد باشند. فهم سطوح رشد در مواقعی که افراد در درون شخصیت‌شان تغییر حالت می‌دهند، آشکارتر می‌شود؛ به ویژه زمانی که افراد در گسترهٔ انگیزه‌ها، خصوصیات رفتاری و دفاعیه‌هایی که تیپ شخصیتشان را تشکیل می‌دهند، تغییر می‌کنند (صنعتگر،۲۰:۱۳۹۲ و ایخازو،۳۸:۱۳۸۹).

سطوح رشد هر تیپ شامل سه مرحله و هر مرحله شامل سه تراز است که به ترتیب عبارت‌اند از:



(ریسزو و هادسون،۵۲۵:۱۳۹۵).

ریسزو- هادسون (۲۰۰۳) یادآور می‌شوند که سطوح سلامت و ترازهای ۹ گانه در هر تیپ منحصر بفرد است، به گونه‌ای که اگر چه بعضی از ویژگی‌های ذکر شده برای هر تیپ شخصیتی در دیگر تیپ‌های شخصیتی وجود دارند، اما قرارگرفتن آن‌ها در تیپ

اختصاصی داده شده به علت آن است که کارکرد و تاثیرگذاری هر ویژگی در هر تیپ متفاوت است (Riso & Hudson, 2003: 14)؛ به‌گونه‌ای که ممکن است یک یا چند ویژگی در یک تیپ در سطح سالم و تراز ارزش اجتماعی باشد و همان ویژگی در تیپ دیگری در سطح ناسالم و تراز تفکرات هذیانی و رفتار وسواسی قرار گیرد.

زندگی‌نامهٔ سعود السنعوسی

«سعود السنعوسی» متولد ۱۹۸۱ از جوان‌ترین داستان‌نویسان کویتی، عضو انجمن الادباء و جمعیة الصحفین کویت می‌باشد. اثر وی، «ساق البامبو» در سال۲۰۱۳م از بین۱۳۳اثر برگزیده، موفق به اخذ جایزه ششمین دورهٔ برگزاری جایزه جهانی عربی موسوم به «بوکر» شد. او اولین رمانش یعنی رمان "سجین المرایا" را در سال ۲۰۱۰ میلادی نوشت و جایزهٔ لیلی عثمان را که ویژهٔ خلاقیت و نوآوری جوانان در داستان‌نویسی و رمان-نویسی است، ازآن خود کرد. این رمان گامی بود که باعث شد از پلکان رمان بالا رفته و اثر دیگری را به نام داستان "البونسای والرجل العجوز" در سال۲۰۱۱م بنگارد. آثار دیگر وی عبارتند از: داستان‌های "فئران أمی حصه" ۲۰۱۵ و "حمام الدار" ۲۰۱۷ (رک: حسناء،۲۰۱۵:۸٦؛ شریط،۲۰۱٦: ۱۱-۱۲؛ قرید،۲۰۱٦:۱۱۳؛ شرک، ۲۰۱٦: ۱۱ و نوری: ۶. ۵. ۱۳۹۴).

رمان ساق البامبو

شروع این حکایت به سال۱۹۸۰ بازمی‌گردد؛ زمانی که ژوزفین، مادر عیسی/هوزیه در یک خانواده فقیر زندگی می‌کرد و خواهرش آیدا به اجبار پدرش در سرگرمی‌های شبانه همچون رقاصی، تن فروشی و... حضور داشت و تنها نان‌آور خانواده به شمار می-رفت. بعد از آیدا نوبت به ژوزفین رسید تا بار مسئولیت خانواده را به دوش کشد. ژوزفین در منزل یکی از بزرگان و ثروتمندان کویتی به نام «طاروف» به عنوان خدمتکار استخدام می‌شود و در این خانه بیوه‌زنی با پسر ارشدش و سه دخترش زندگی می‌کرد. در همین حین علاقه‌ای میان ژوزفین و «راشد» تنها پسر خانوادهٔ طاروف

ایجاد می‌شود که منجر به ازدواجی پنهانی می‌گردد و ثمرهٔ آن فرزندی می‌شود که «عیسی» و بعداً «هوزیه» نام می‌گیرد. خانوادهٔ راشد بعد از آگاهی از ماجرا، ازدواج آن دو را به علت فاصلهٔ طبقاتی نمی‌پذیرند و آن را مایهٔ سرافکندگی خانواده می‌دانند و ژوزفین از سر اجبار، عازم فیلیپین می‌شود. بعد از این قضیه راشد با شخص دیگری ازدواج می‌کند و صاحب فرزندی دختر به نام «خوله» می‌شود اما «راشد» عاقبت در جنگ به شهادت می‌رسد. «عیسی» بعد از سپری‌کردن مشکلاتی بسیار، راهی کویت می‌گردد و برای کسب درآمد ماهیانهٔ خود در رستورانی مشغول به کار می‌شود. «نوریه» عمهٔ عیسی که فردی عصبی و تندخو است، فرزند برادرش، عیسی را مایهٔ بی‌آبرویی خود نزد خانواده شوهرش می‌داند و به همین دلیل او را به ترک کویت وادار می‌کند؛ اما «عیسی» قاطعانه در برابر او می‌ایستد و برای اثبات شرعی بودن ازدواج پدر و مادرش مدارک نشان‌دهندهٔ ازدواج آن دو را به عمه‌هایش نشان می‌دهد. نهایتاً «عیسی» از ماندن در کویت به ستوه آمده و عازم فیلیپین می‌شود و در آنجا با دختر خاله‌اش «میرلا» ازدواج می‌کند و صاحب فرزندی به نام «راشد» می‌شود.

بسامدکل ویژگی‌های تیپ‌های نُه‌گانهٔ شخصیت‌های رمان

شخصیت / تیپ‌ها	عیسی	ژوزفین	آیدا	غسان	غنیمه	سیندورا	خوله	راشد	میرلا	نوریه	عواطف	هند	ابراهیم‌سلام	مشعل	ترکی	مهدی	جابر	عبدالله
اصلاح‌گرا (۱)	۱۵	-	۴	۳	**۲۰**	۱	۲	۱	۳	۶	۱	-	-	-	-	-	-	-
یاری‌دهنده (۲)	۲۸	۴	۳	۴	۱۰	۳	۱	۵	-	-	۲	**۱۵**	**۱۳**	۲	۲	۳	۲	۴
موفقیت‌طلب(۳)	۶	۴	-	-	-	۱	۳	۲	-	۱	-	۹	۲	-	-	-	-	-
فردگرا(۴)	**۱۱۵**	۱۰	**۲۱**	**۵۱**	۱	۱۳	۱۱	**۳۳**	**۲۳**	-	**۶**	۲	۲	۲	۴	-	-	-
فکور (۵)	۶۱	**۱۵**	۴	۶	۱	**۳۳**	**۲۱**	۱۳	۷	۱	۳	۱	۲	-	-	-	-	-
محتاط (۶)	۲۱	۳	۳	۲	۸	۸	۲	۲	۱	۲	۱	۱	۱	۵	۵	۵	۵	۵
خوشگذران (۷)	۱۵	۱	۱	۱	-	-	۴	۲	۷	۷	-	۱	۲	**۹**	**۸**	**۸**	**۸**	**۸**
رئیس و رهبر (۸)	۲	۱	۴	-	۸	۸	۱	۱	۲	**۱۵**	-	۳	-	-	-	-	-	-
صلح‌طلب و مسالمت‌جو (۹)	۴	۲	۲	-	-	۱	۴	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	-
جمع کل	۲۶۷	۴۰	۴۲	۶۷	۴۸	۶۸	۴۹	۵۹	۴۴	۳۲	۱۳	۳۲	۲۲	۱۸	۱۹	۱۶	۱۵	۱۷

جداول ویژگی‌های سطوح سلامت نه تیپ آنیاگرام در سه سطح سالم، حد وسط سلامت و ناسالم در ترازهای ۹گانه(۷)

ویژگی‌های سطح سالم الگوی آنیاگرام			
تیپ‌ها	تراز ۱	تراز ۲	تراز ۳
تیپ شماره (۱)	–	–	صادق – مأوا
تیپ شماره (۲)	نوع‌دوست بدون غرض – بی‌ریا و قانع – خیرخواه	مهربان و دلسوز – دلگرم کننده – پذیرا – انسان‌هایی همدل	پشتیبان و حامی – گشاده‌دست و بخشنده – سخاوتمند – سازگار – باگذشت – یاری‌دهنده
تیپ شماره (۳)	–	هدفمند – شیک و آراسته	فعال و پر انرژی – هدفمند – پیگیر – موفق – مشهور – مؤثر – مسوق
تیپ شماره (۴)	–	آرام – ملایم خوش رفتار	دانا و با تجربه – ابرازکننده (بروز دهنده افکار و احساسات خود) – شوخ طبع – خلاق و هنرمند – میهن‌پرست – مبادی آداب
تیپ شماره (۵)	روشن‌بین و دارای نگرشی عمیق و واقع‌گرایانه به همه چیز – پیش‌بینی کردن	مشاهده‌گر به طور دقیق – مجذوب شدن – باهوش – حواس جمع – فلسفه‌گرا – پرسش‌گر کنجکاو	تجزیه و تحلیل‌گر – شیفته علم و دانش (عاشق مطالعه کردن) – اهل معاشرت – حقیقت‌جو
تیپ شماره (۶)	–	وفادار – محبوب و دوست‌دانستنی	متعهد و مسئولیت‌پذیر – پرسشگر – همیاری و همکاری کننده
تیپ شماره (۷)	طناز و زیبا – قانع و راضی	دارای واکنش‌های هیجانی	مسلط به چند زبان – تعمیم‌گرایانی همه فن حریف
تیپ شماره (۸)	–	دارای شخصیتی قوی	دارای ابهت – رأس همه – طرفدار عدالت – طرفدار قشر ضعیف
تیپ شماره (۹)	–	–	صبور – میانجی‌گر – آرام کننده

ویژگی‌های سطح حد وسط سلامت الگوی آنیاگرام			
تیپ‌ها	تراز ۴	تراز۵	تراز ۶
تیپ شماره(۱)	دارای اعتقادات و باورهای خاص – مانع و اصلاح‌گر	تنفر داشتن از مراجع قدرت	زیاده از حد جدی – عصبانی و خشمگین – سرزنش‌گر – کوته فکرانه دیگران را مورد قضاوت و داوری قرار دادن – انتقام جویان مجازات‌گر
تیپ شماره(۲)	ترس از طرد شدن – نیازمند و محتاج کمک – مذهبی – آرزومندانه فکر کردن	فضول کنجکاو – دوست‌یاب	–
تیپ شماره(۳)	متمایز بودن نسبت به دیگران – سعی در قانع کردن دیگران	–	–
تیپ شماره(۴)	رؤیاپرداز و فکر و خیال کردن – واله و شیدا – غیر صریح – دوستدار حیوانات	دمدمی‌مزاج – سرگردان و حیران – اعتماد به نفس پایین – ترس از تحقیر شدن – بی‌حوصله – ناراحت و غمگین – دوری‌گزینی و فرار – ناراضی – خسته از زندگی – خواهان امور ممنوعه – تنها – افسرده	عذاب وجدان داشتن – متکبر و گستاخ – عقده‌ای – هوس‌ران در عالم خیال و فانتزی – حسود
تیپ شماره(۵)	انسان‌هایی منطقی و با درک و فهم – کشف حقایق جدید – کوشا و پرتلاش – عینکی‌دوستان کمی دارند – حریص و طمعکار	مرموز – حواس‌پرت	اهل جر و بحث – آزار دهنده – عیب‌جو
تیپ شماره(۶)	عدم آرامش	محتاط – مضطرب و نگران – دارای رفتاری متناقض – مردد و دو دل بودن – ترسو و ضعیف – بد بین	دارای رفتاری طعنه آمیز
تیپ شماره(۷)	اهل گشت و گذار و تفریح – خوشحال و شاد	رُک و بی‌پروا	–
تیپ شماره(۸)	–	قاطع و مصمم	زورگو – جدال‌طلب – تندخو و بد اخلاق – مستبد و آمر – تهدید کننده و عملی کننده آن – ترس از آسیب دیدن – کنترل کننده – دارای خلق و خوی ریاست
تیپ شماره(۹)	نقش بازیگران سازگار – مطیع – کم حرف – معتدل و میانه‌رو	–	سرنوشت‌گرایان تن به قضا داده – وقت‌کشی کردن

ویژگی‌های سطح ناسالم الگوی آنیاگرام			
تیپ‌ها	تراز ۷	تراز ۸	تراز ۹
تیپ شماره (۱)	قضاوت‌گر	–	تنبیه‌گر
تیپ شماره (۲)	چند شخصیتی بودن	استفاده از سخنان تحقیر آمیز	–
تیپ شماره (۳)	–	فرصت‌طلب	–
تیپ شماره (۴)	انتقام‌جو (خالی کردن عقده به روش‌های مختلف)	روی آوردن به مصرف مواد مخدر – پناه بردن به مشروبات الکلی برای فرار از چیزی – سیگاری	مأیوس و نا امید – درمانده و به ستوه آمده
تیپ شماره (۵)	–	هذیانی – دچار وحشت زدگی و حالات اسکیزوفرنی – بدجنس بد سرشت	اختلال فکر و روان
تیپ شماره (۶)	–	بد دهن	–
تیپ شماره (۷)	بد رفتار بی‌ادب	–	–
تیپ شماره (۸)	–	خود بزرگ‌بین	قربانی کننده جابر
تیپ شماره (۹)	غیر مسئول	–	–

سطوح سلامت روانی در شخصیت‌های اصلی رمان ساق البامبو

هر یک از تیپ‌های نه‌گانهٔ آنیاگرام دارای سه سطح از سطوح سلامت و هر سطح دارای سه تراز هستند که ویژگی‌های مثبت و منفی آن تیپ‌ها را نشان می‌دهند. هریک از شخصیت‌هایی که در تیپ‌های نه‌گانه آنیاگرام جای دارند باتوجه به ویژگی‌ها و رفتارهایی که در زندگی از خود نشان می‌دهند و ویژگی بارز آن‌ها محسوب می‌شود، در یکی از سه سطح سالم، متوسط و ناسالم قرار می‌گیرد و براساس داده ها و ویژگی‌های موجود در جداول فوق، سطح‌بندی شخصیتی می‌شوند. نکتهٔ قابل توجه پیرامون سطح‌بندی تیپ‌های شخصیتی آن است که برخی از ویژگی‌ها ممکن است در یک تیپ نشانگر سطح سالم شخصیت باشد، حال آنکه ویژگی شبیه به آن در تیپی دیگر، نشان‌دهندهٔ سطح متوسط سلامت و یا سطح ناسالم باشد؛ لذا تعیین تیپ هر شخصیت پیش از اجرای جدول‌های فوق امری کاملاً ضروری است؛ از این‌رو، ابتدا تمام ۱۸ شخصیت رمان «ساق البامبو» بر اساس آمارگیری دقیق خصوصیات شخصیتی، تیپ‌شناسی شده و در ادامه با تکیه بر اطلاعات مذکور در جدول‌ها، سطوح سه گانه در ترازهای نه‌گانهٔ آنها مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند که نتایج آن به شرح زیر می‌باشند:

سطوح سلامت در شخصیت‌های تیپ یک؛ اصلاح‌گرا

«غنیمه»

دارای شخصیتی با اعتقادات و باورهای خاص، مانع و اصلاح‌گرا، عصبانی و سرزنش‌گر و... می‌باشد. او به هر آنچه در عالم خواب و بیداری اتفاق می‌افتد ایمان دارد، همه را باور کرده و منتظر اتفاق یا واقعه‌ای است که آنچه اتفاق افتاده را تعبیر و به واقعیت تبدیل نماید (صفحات ۲۹-۳۰-۳٤) همچنین وی شخصیتی منتقد و آرمان‌گرا دارد که برای حفظ آبرو و شأن خانوادهٔ «الطاروف» و جلوگیری از برخی امور که متناسب با دیدگاه‌های وی و جامعه نیست، به مخالفت با افراد به ویژه خانواده خود می‌پردازد (صفحات ۳٦-۲۵۹-۲۸۹).

سطوح سلامت تیپ شماره یک؛ اصلاح‌گرا. غنیمه									
سطوح	سالم			حد وسط سلامت			ناسالم		
تعداد ویژگی سطوح سلامت مطابق با تئوری آنیاگرام	۳			۸			۳		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۰	۰	۳	۲	۱	۵	۱	۰	۱
تعداد ویژگی‌های غنیمه در سطوح سلامت	۰			۵			۱		
				تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
				۲	۰	۳	۰	۰	۱
صفحات بسامد ویژگی‌های غنیمه	۰			۲۹-۳۰-۳۴-۵۱-۱۳۴-۲۴۷-۴۴-۷۳-۴۳و۲۴۵-۳۸۵-۲۸۹-۲۵۹-۳۶و۳۸۰ ۲۳۶ و۷۵-۲۹و			۴۹ -۷۳		
تعداد بسامد ویژگی‌های غنیمه	۰			۱۸			۳		

«غنیمه» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ یک یعنی تیپ اصلاح‌گرا جای دارد. او در تیپ شمارهٔ یک، در سطح سالم، فاقد ویژگی و بسامد است؛ در سطح حد وسط سلامتی ۵ ویژگی اعتقادات و باورهای خاص(٦ مرتبه)، عصبانی و خشمگین (۲ مرتبه)، مانع و اصلاح‌گر (٤ مرتبه)، زیاده از حد جدی و سختگیر (۲ مرتبه)، سرزنش‌گر (۱مرتبه) با مجموع بسامد ۱۸ و در سطح ناسالم ۱ ویژگی تنبیه‌گر (۲مرتبه) با بسامد ۲ را دارا می‌باشد؛ لذا سطح سلامت «غنیمه» به دلیل اهمیت دادن وی به شرایط اجتماعی و تأثیرپذیری از آن‌ها و نوع نگاه اصلاح‌گرانهٔ افراطی او به تمامی قضایای عقلانی و غیرعقلانی، حد وسطِ سلامت و متمایل به سمت ناسالم است.

سطوح سلامت در شخصیت‌های تیپ دو؛ کمک‌گرا و یاری‌دهنده

تعداد ویژگی‌های سطوح سه‌گانه سلامت تیپ شماره دو								
سالم			حد وسط سلامت			ناسالم		
۱۳			۶			۲		
تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
۳	۴	۶	۴	۲	۰	۱	۱	۰

«ابراهیم سلام»

جوان سی سالهٔ فیلیپینی که مدت زیادی در کویت زندگی کرده و در حوزه دینی درس خوانده است (صفحه۲۷۱). وی جوانی بی‌ریا است و دوستی خوب، خیرخواه و یاری‌دهنده محسوب می‌شود که در شرایط سخت به یاری و کمک هم‌نوعانش می‌شتابد (صفحات ۳۱۲-۳٤۷-۲۹٦-۳۰۱-۳۱۲-۳۱۳-۳۳۵-۳۸۸). همچنین او در زمینهٔ تبلیغ دین اسلام فعال است و در سفارت فیلیپین در کویت به عنوان مترجم مشغول می‌باشد. (صفحات۲۷۲-۲۷۱).

ابراهیم سلام								
تعداد ویژگی‌های ابراهیم سلام در سطوح سلامت	سالم۴			حد وسط سلامتی۱			ناسالم ۰
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	۰
	۲	۱	۱	۱	۰	۰	
صفحات بسامد ویژگی‌های ابراهیم سلام	۲۹۶-۳۰۱-۳۱۳-۳۱۳- ۲۷۲ و۳۸۸-۳۳۵ ۳۱۲و۳۴۷و ۳۸۰-۳۲۴			۳۴۹-۳۷۱			۰
تعداد بسامد ویژگی‌های ابراهیم سلام	۱۱			۲			۰

«ابراهیم سلام» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ دو؛ کمک‌گرا و یاری‌دهنده، جای دارد او در تیپ شمارهٔ دو در سطح سالم ۳ ویژگی کمک‌گرا و یاری‌دهنده (٦ مرتبه)، نوع دوستِ بدون غرض (۳ مرتبه)، خیرخواه (۱مرتبه) و مهربان و دلسوز (۱مرتبه) با مجموع ۱۱ بسامد را داراست و در سطح حد وسط سلامتی ۱ویژگی مذهبی (۲ مرتبه) با ۲ بسامد و در سطح ناسالم نیز فاقد ویژگی و بسامد می‌باشد؛ لذا سطح سلامت «ابراهیم سلام» سطح سالم متمایل به حد وسط سلامت است. علت این امر،

اهمیت و بها دادن وی به انسان‌ها صرفاً به خاطر وجود خود آن‌هاست نه چیز دیگر و بهره‌مندی او از علوم معنوی و به‌کارگیری آن علوم در همه مراحل زندگی‌اش می‌باشد.

«هند الطاروف»

شخصیتی کمک‌گرا، پشتیبان و سخاوتمند، دارای قلبی رئوف و مهربان است. وی به قصد مطالبهٔ حقوق مستمندان شروع به فعالیت کرد؛ به طوری‌که در مصاحبه‌های تلویزیونی و مطبوعاتی به عنوان فردی که پای حقوق مردم می‌ایستد، شناخته شده بود (صفحات ۳۰۲-۳۷۰-۳۷۹، ۲٤٤-۲٤۳-۳۰۲-۳۸۰) و در کویت به عنوان شخص فعالِ سرشناس و معرف حضور مردم می‌باشد (صفحات ۲۲۳-۲٤٤-۲۸۹).

هند الطاروف					
تعداد ویژگی‌های هند الطاروف در سطوح سلامت	سالم۶			حد وسط سلامت	ناسالم
	تراز ۱	تراز ۲	تراز ۳	۰	۰
	۱	۱	۴		
صفحات بسامد ویژگی‌های هند الطاروف	۲۳۳- و۳۲۴-۳۵۴-۲۴۴-۲۳۸ و۳۸۰-۲۴۴-۳۰۲ و۳۹۳-۲۴۸ ۲۰۳و۲۴۴-۲۴۳ و۳۷۹-۳۷۰-۳۰۲			۰	۰
تعداد بسامد ویژگی‌های هند الطاروف	۱۵			۰	۰

«هند الطاروف» از میان نه تیپ اینیاگرام، در تیپ شمارهٔ دو جای دارد؛ او در این تیپ و در سطح سالم ٦ ویژگی بخشنده (٤ مرتبه) ، مهربان (۳ مرتبه)، پشتیبان (۳ مرتبه)، یاری‌دهنده (۳ مرتبه)، سخاوتمند (۲مرتبه) و خیرخواه (۱مرتبه) را با مجموع ۱۵ بسامد داراست و در سطح حد وسط سلامتی و ناسالم فاقد ویژگی و بسامد می‌باشد؛ لذا «هند الطاروف»، به‌علت عدم تأثیرپذیری از شرایط نامساعد حاکم بر خانواده و جامعه-اش و اتخاذ مسیر درست و عقلانی در همه شرایط زندگی، از سطح سالم سلامت برخوردار است. نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ آمار بدست آمده (۱۵ بسامد سطح سالم در برابر صفر بسامد سطح ناسالم و حد وسط) آن است که نویسنده شخصیت «هندالطاروف» را به صورتی کاملاً آگاهانه و هدفمند با ویژگی‌ها و خصوصیاتی کاملاً مرتبط با سطح سالم به نمایش گذاشته است.

سطوح سلامت در شخصیت‌های تیپ چهار؛ فردگرا و محزون

تعداد ویژگی سطوح سه‌گانه سلامت تیپ شماره چهار

سالم			حد وسط سلامت			ناسالم		
۸			۲۱			۶		
تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
۰	۲	۶	۴	۱۲	۵	۱	۳	۲

«عیسی الطاروف/ هوزیه میندوزای»

«عیسی» اصلی‌ترین و محوری‌ترین شخصیت رمان به شمار می‌آید که از پدری کویتی و ثروتمند و مادری فیلیپینی و فقیر متولد شده است. وی روایتگری رمان از زندگی خودش و زندگی طبقات فرودست که فرصتی برای لب به سخن گشودن نمی‌یابند را بر عهده دارد. «عیسی» در این رمان شخصیتی است سرگردان در هویت، تنها، محزون، غمگین و... که برای بدست آوردن هویتی واحد، رهایی از سرگردانی آن و پایان دادن به فقر و بدبختی خانواده‌اش، عازم کویت می‌شود (صفحات ۱۷-۱۸-۶۳-٦٤-٦٥-٦٦-٩٤-۱۰۲-۱۳۵-۱۸۵-۲۷۳-۳۰۹-۳۱۰-۳۸۹-۳۸٦، ۹۳-۹٤-۲۵۳-۲۵۹-۲٦۲-۲٦۷-۲۷٤-۳۰۲-۳۰۳-۳۰۵-۳۵۱-۳٦۷-۳۸۵، ٦۳-۷۳-۱۵۳-۱٦۱-۲۲٤-۲۵۲-۲۵۷-۲٦٦-۲٦۷-۲۷۵-۳۰۳-۳۰٤-۳۱۸-۳۲۳-۳۸۲).

عیسی الطاروف / هوزیه میندوزای								
تعداد ویژگی‌های عیسی در سطوح سلامت	سالم ۳			حد وسط سلامت ۱۶			ناسالم ۴		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۰	۰	۳	۲	۱۰	۴	۱	۱	۲
صفحات بسامد ویژگی‌های عیسی	۳۲۸-۳۲۴-۲۰۵-۲۰۳ ۲۰۵ و۱۳۸ و۳۵۰-۳۲۹			۹۴-۱۰۲-۱۳۵-۶۵-۶۶-۶۳-۱۷-۱۸-۶۳-۶۴-۶۳-۱۸۵-۲۷۳-۳۰۹-۳۱۰--۳۵۹-۳۸۶و ۷۳-۱۵۳-۱۶۱-۲۲۴-۲۵۲-۲۵۷-۲۶۶- ۲۶۷-۲۷۵-۳۰۳-۳۰۴-۳۱۸-۳۲۳-۳۸۲ ۳۵-۹۳و۹۴-۱۵۰--۱۵۲-۱۹۲-۲۱۳-۲۱۵- ۲۱۹-۲۴۵-۲۷۲-۳۰۳- ۳۰۶ و۹۳-۹۴- ۲۵۳-۲۵۹-۲۶۲-۲۶۷-۲۷۴-۳۰۲-۳۰۳- ۳۰۵-۳۵۱-۳۶۷-۳۸۵ و۱۰۸-۱۰۹-۱۱۶- و ۱۰۹-۱۱۰--۱۱۳-۱۱۴ و ۱۲۶-۲۴۲-۳۲۹ و ۱۱۲-۲۱۷-۲۷۶ و ۱۴۸-۱۴۳-۲۶۱-۳۲۹ و ۲۴۵-۲۷۵-۳۰۳ و۳۰۳-۱۹۷-۱۳۱ ۱۶۷- و ۸۵-۸۶-۸۸ و ۲۸۷-۳۰۳-۳۶۷ ۳۰۳ و ۱۱۶ و ۲۵۸-۳۱۴و ۳۱۰			۴۵-۸۶-۹۴-۱۴۴-۳۱۰- ۱۰۸ و ۲۷۳-۳۰۴-۳۴۸ ۳۱۱- و۱۱۸-۱۱۹-۱۴۹ ۱۵۲-۱۵۶ و ۳۱۴
تعداد بسامد ویژگی‌های عیسی	۸			۹۱			۱۶		

«عیسی» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ چهار؛ تیپ فردگرا و محزون جای دارد. او در این تیپ و در سطح سالم ۳ ویژگی ابرازکنندهٔ (بروزدهنده افکار و احساسات) (٦مرتبه)، شوخ‌طبع (۱مرتبه) و مبادی آداب (۱مرتبه) با مجموع ۸ بسامد، در سطح حد وسط سلامتی ١٦ ویژگی سرگشتگی (۱۵مرتبه)، غمگین (۱۵مرتبه)، رویاپرداز (۱۳مرتبه)، تنها (۱۳مرتبه)، شیدایی (٦مرتبه)، هوس‌ران در عالم خیال و فانتزی (٤ مرتبه)، حسود (٤مرتبه) اعتماد به‌نفس پایین (۳مرتبه)، بی‌حوصله (۳مرتبه)، ناراضی (۳مرتبه)، خسته از زندگی (۳مرتبه)، عذاب وجدان داشتن (۳مرتبه)، دوری-گزینی و فرار (۲مرتبه)، عقده‌ای (۲مرتبه)، ترس از تحقیرشدن (۱مرتبه)، افسرده (۱مرتبه)، با مجموع ۹۱ بسامد و در سطح ناسالم ٤ ویژگی ناامید (۸مرتبه)، درمانده (٤مرتبه)، انتقام‌جو (۲مرتبه) و سیگاری (۲مرتبه) با مجموع ١٦ بسامد را داراست؛ لذا سطح سلامت «عیسی» با توجه به فقر، جو غمگین، منزوی و نامساعد حاکم بر محیط اجتماعی وی و رشد در همان محیط اجتماعی نامناسب، دوری از پدر و مادرش، طرد و تحقیرشدن از طرف خانوادهٔ پدری، سپری کردن دوران کودکی بسیار سخت و زندگی با خاله معتادش آیدا و تأثیرپذیری از او و...، در سطح حد وسط سلامت به طرف ناسالم است.

«غسان»

«غسان» فردی آرام و درونگرا، غمگین و دارای احساسات جریحه‌دار شده می‌باشد (صفحات ۱۸۷-۱۸۹-۱۹۲-۱۹۳-۱۹۹-۲۰۰-۲۱۰-۲۱۱-۲۲۷-۲۲۸-۲۵۲-۳۱۹-۳۳۷-۳۳۸-۳۸۵-۳۹۳).
وی همچنین نوازنده، شاعری با احساس، مدافع و مجاهدی خدمتگزار و از کارمندان ارتش است (صفحات ۳۳-۱۱۹-۱۷۱-۱۹۵-۱۹٦-۱۹۹-۲۰۰-۲۰۳و ۱۹۳-۱۹۹-۲۰۰-۲۰۵). «ولید» و «راشد» دو دوست صمیمی «غسان» بودند که روزگار خوشی را از دوستی با آن‌ها تجربه کرده بود؛ اما این روزگار خوش دوامی نداشت و «غسان» با از دست دادن دوستانش، پدر و مادرش و... به شخصی پژمرده و تنها مبدل گشت (صفحات ۱۸۹-۱۹۵-۱۹۷-۲۰٤-۲۱۰-۲۲۷-۲۳۱-۳۳۷-۳۳۸).

غسان									
تعداد ویژگی‌های غسان در سطوح سلامت	سالم۳			حد وسط سلامت۳			ناسالم۳		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۰	۰	۳	۰	۳	۰	۰	۱	۱
صفحات بسامد ویژگی‌های غسان	۳۳-۱۱۹-۱۷۱-۱۹۵ و ۱۹۶-۱۹۹-۲۰۰-۲۰۳ و ۱۹۳-۱۹۹-۲۰۰-۲۰۵ ۲۲۷			۱۸۷-۱۸۹-۱۹۲-۱۹۳-۱۹۹-۲۰۰-۲۱۰-۲۱۱-۲۲۷-۲۲۸-۲۵۲-۳۱۹-۳۳۷-۱۸۹ و ۳۹۳-۳۸۵-۳۳۸-۱۹۵-۱۹۷-۲۰۴-۲۱۰-۲۲۷-۳۳۱-۳۳۷-۳۳۸			۱۹۵-۱۹۶-۲۱۰-۲۱۲-۳۲۴-۳۲۷-۳۲۸-۳۳۸ و ۲۰۱-۲۱۰-۲۱۱-۲۲۷-۲۲۸		
تعداد بسامد ویژگی‌های غسان	۱۳			۲۵			۱۳		

«غسان» از میان نه تیپ اینیاگرام، در تیپ شمارهٔ چهار، فردگرا و محزون، جای دارد. او در این تیپ در سطح سالم ۳ ویژگی خلاق و هنرمند (۸مرتبه) و میهن‌پرست (٤ مرتبه) و ابرازکننده (بروزدهنده افکار و احساسات) (۱مرتبه) با مجموع ۱۳ بسامد، در سطح حد وسط سلامتی ۲ ویژگی غمگین (١٦ مرتبه) و تنها (۹ مرتبه) با مجموع ۲۵ بسامد و در سطح ناسالم ۲ ویژگی سیگاری (۸ مرتبه) و ناامید (۵مرتبه) با مجموع ۱۳ بسامد را داراست؛ لذا سطح سلامت غسان، سطح حد وسط سلامت متعادل است. علت این امر، متحمل شدن ظلم و ستم‌های مختلف و عدم پذیرش او از طرف جامعه و مردم به علت «بدون»[۸] بودن او می‌باشد؛ جامعه و مردمی که او را با توجه به اینکه سال‌ها در کویت زندگی‌کرده و متولد آنجاست، به عنوان یک شهروند کویتی نمی‌پذیرند و در تمام شرایط دست رد به سینه او می‌زنند.

«راشد»

«راشد» فردی آرام، مهربان، فردگرا، دلسوز با رفتاری ملایم و به دور از خشونت است که عاشق خواندن، نوشتن و مسافرت می‌باشد. او در یکی از روزنامه‌ها مقاله می‌نویسد و بیشتر وقت بیکاری‌اش را با خدمتکار خانه یعنی «ژوزفین» با حرف‌زدن در مورد ادبیات، هنر و مسائل سیاسی کشورش می‌گذارند (صفحات ۳۰-۳۱-۳۲-۳۳-۳۵-۳٦و ۳۳-۳۹-٤۷ و ۳۱-۳۲-٤٤-۲۱۳-۲۳٤). کم‌کم شیفتهٔ ژوزفین می‌شود و به صورت پنهانی با او ازدواج می‌کند که ثمره‌اش، فرزندی می‌شود به نام عیسی (صفحات ۳۸-۳۹-٤۰-٤۱).

راشد						
تعداد ویژگی‌های راشد در سطوح سلامت	سالم۷			حد وسط سلامت۲		ناسالم۰
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	۰
	۰	۳	۵	۱	۱	۰	
صفحات پسامد ویژگی-های راشد	۷۹-۱۰۱-۱۷۲-۲۰۰-۲۱۱-۲۱۳-و۳۱۳-۳۸۹-۳۴۳-۲۲۳-۲۱۴ و۳۶-۳۵-۳۳-۳۲-۳۱-۳۰ و۳۸ و۳۲-۳۱ و۴۷-۳۹-۳۳ و۷۴ و۳۷۷			۴۹- و۳۸-۳۶-۳۳-۳۲ ۵۰--۵۱-۷۴			۰
تعداد پسامد ویژگی‌های راشد	۳۵			۸			۰

«راشد» از میان نه تیپ اینیاگرام، در تیپ شمارهٔ چهار، فردگرا و محزون جای دارد. او در تیپ شمارهٔ چهار در سطح سالم ۷ ویژگی میهن‌پرست (۱۱ مرتبه)، ملایم و خوش‌رفتار (٦ مرتبه)، آرام (۳ مرتبه)، دانا و باتجربه (۲مرتبه)، ابرازکننده (۱مرتبه)، خلاق و هنرمند (۱مرتبه)، و مبادی آداب (۱مرتبه) با مجموع ۲۵ بسامد، در سطح حد وسط سلامتی ۲ ویژگی ابهام‌گویی (٤مرتبه) و غمگین (٤مرتبه) با مجموع ۸ بسامد را داراست و در سطح ناسالم فاقد ویژگی و بسامد می‌باشد؛ لذا سطح سلامت« راشد»، سطح سالم متمایل به حد وسط سلامت است. علت گرایش «راشد» به این سطح از سطوح سلامت، عدم توجه و اهمیت‌دادن او به فضای افراط و تفریطی حاکم بر محیط خانواده و جامعه و انتخاب بهترین تصمیم و روش درست از دیدگاه خویش و اعمال آن می‌باشد.

«آیدا»

«آیدا» دختر بدبخت و بداقبالی است که فقر، اوضاع بد اقتصادی، بیماری مادرش و بدهی‌های پدر قماربازش باعث شد تا به اجبار و از سر بی‌خردی، او را به مرد دلالی بسپارند تا در سرگرمی‌های شبانه همچون رقاصی و... مشغول به کار شود. «آیدا» خاموش و غمگین کارش را می‌کرد، به مشروب و کشیدن ماری‌جوانا معتاد شد و دیگر هیچ چیز در زندگی او ارزشی نداشت. او در نهایت دخترش «میرلا» را باردار می‌شود و از کاری که به اجبار به آن تن داده بود، رهایی می‌یابد (صفحات ۱۹-۲۰-۲۱-۲۲).

آیدا									
تعداد ویژگی‌های آیدا در سطوح سلامت	سالم۱			حد وسط سلامت ۲			ناسالم ۲		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۰	۰	۱	۰	۲	۰	۰	۲	۰
صفحات بسامد ویژگی‌های آیدا	۴۸-۱۱۰-۹۴			۱۲۵-۲۶-۲۵-۲۴-۲۰-۱۹و۱۷۳-۱۷۱-۱۲۶-۲۱			۱۴۵-۱۳۱-۱۰۳-۶۰-۲۱-۱۳۱-۲۱ و۱۶۴		
تعداد بسامد ویژگی‌های آیدا	۳			۱۰			۸		

«آیدا» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ چهار، فردگرا و محزون جـای دارد. او در تیپ شمارهٔ چهار در سطح سالم ۱ ویژگی شوخ‌طبع (۳ مرتبه) با مجمـوع ۳ بسـامد، در سطح حد وسط سلامتی ۲ ویژگی غمگین (۸ مرتبه)، ناراضی (۲ مرتبـه) بـا مجمـوع ۱۰ بسامد و در سطح ناسالم ۲ ویژگی روی آوردن به مصرف مواد مخـدر (٦ مرتبـه) و پناه بردن به مشروبات الکلـی بـرای فـرار از چیـزی (۲مرتبـه) بـا مجمـوع ۸ بسـامد را داراست؛ لذا سطح سلامت آیدا به خاطر فقـر خـانواده‌اش، داشـتن سرنوشـتی اسـفبار و متأثرشدن از محیط زندگی و اجتماعی نامناسب و... سطح حد وسط سلامت متمایـل بـه ناسالم است.

«میرلا»

«میرلا» دختر نامشروع «آیدا»، شخصـیتی اسـت بـاهوش، پربـار، کـم‌حـرف و قـوی بـا خلق‌وخوی ریاست (صفحه ۱۰۸). او از تنهایی، نداشتن پدر و هویتی مشـخص و واحـد ناراحت و سرگردان است و از این‌رو خلأ و تنهایی‌اش را از طریق هم‌نشینی بـا دوسـتی ناباب، گشت‌وگذار و تفریح و روی آوردن به مصرف مواد مخدر پر مـی‌کنـد (صـفحات ۱۱۰-۱۲۵-۱۲۷-۱۲۸-۳٤۲).

میرلا									
تعداد ویژگی-های میرلا در سطوح سلامت	سالم۳			حد وسط سلامت۴			ناسالم۴		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۰	۰	۳	۰	۳	۱	۱	۲	۱
صفحات بسامد ویژگی‌های میرلا	۱۱۲-۱۱۴-۲۸۱-۱۱۵و۱۱۳و۳۲۱			۱۲۸-۲۸۱-۲۸۲-۳۲۱و۱۰۸-۲۸۱-۲۸۰-۳۲۱و۱۲۵-۱۰۲و۲۸۱			و ۱۱۵-۲۸۰-۳۲۱ ۳۴۲و ۱۲۷ و۲۸۲		
تعداد بسامد ویژگی‌های میرلا	۶			۱۱			۶		

«میرلا» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ چهار، فردگرا و محزون جای دارد. او در تیپ شمارهٔ چهار در سطح سالم ۳ ویژگی دانا و باتجربه (۳مرتبه)، ابرازکننده (۲مرتبه) و خلاق و هنرمند (۱مرتبه) با مجموع ٦ بسامد، در سطح حد وسط سلامتی ٤ ویژگی سرگشتگی و حیرانی (٤ مرتبه)، ناراضی (۳ مرتبه)، محزون و غمگین (۲مرتبه) و متکبر و گستاخ (۲ مرتبه) با مجموع ۱۱ بسامد و در سطح ناسالم ٤ ویژگی ناامید (۳ مرتبه)، انتقام‌جو (۱مرتبه)، روی آوردن به مصرف مواد مخدر (۱مرتبه) و پناه بردن به مشروبات الکلی (۱مرتبه) با مجموع ٦ بسامد را داراست؛ لذا سطح سلامت «میرلا»، سطح حد وسط سلامت است. و این امر به خاطر تأثیرپذیری او از محیط زندگی و اجتماعی نامناسب، عذاب کشیدن از گذشته غم‌انگیز و نکبت‌بار مادرش و بی‌هویت و حرامزاده بودن وی و... می‌باشد.

«عواطف»

دختر بزرگ خانوادهٔ طاروف، فردی مؤمن و متدین است که شخصیتی آرام با چهره‌ای آرامش‌بخش، خوش رفتار، بخشنده و بامحبت دارد. او «عیسی» را چه مشروع باشد چه نامشروع، به عنوان برادرزاده‌اش می‌پذیرد و مشتاق است تا او به عنوان عضوی از اعضای خانوادهٔ طاروف با آن‌ها زندگی کند؛ اما پذیرشِ تنهایی او نه تنها باعث پذیرفته-شدن «عیسی» توسط همه اعضای خانواده نمی‌شود، بلکه موجب می‌شود تا خود «عواطف» نیز کم‌کم در این‌باره تغییر عقیده دهد. در نهایت با گذشت مدت زمانی

طولانی متوجه می‌شود که «عیسی» حلال‌زاده است و از اینکه باعث آزردگی او شده ناراحت و غمگین می‌شود و از او طلب بخشش می‌کند (صفحات ۲۲۰-۲۲۲-۳۷۱-۳۷۲-۳۷۳-۳۷٤).

عواطف							
تعداد ویژگی‌های عواطف در سطوح سلامت	سالم۲			حد وسط سلامت ۱			ناسالم ۰
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	۰
	۰	۲	۰	۰	۱	۰	
صفحات بسامد ویژگی‌های عواطف	۳۷۱-۳۷۳-۳۷۲ و ۲۲۰-۳۷۱			۳۷۴			۰
تعداد بسامد ویژگی‌های عواطف	۵			۱			۰

«عواطف» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ چهار، فردگرا و محزون جای دارد او در تیپ شمارهٔ چهار در سطح سالم ۲ ویژگی ملایم و خوش‌رفتار (۳مرتبه) و آرام (۲مرتبه) با مجموع ۵ بسامد، در سطح حد وسط سلامتی ۱ ویژگی محزون و غمگین (۱مرتبه) با ۱ بسامد را داراست و در سطح ناسالم ویژگی و بسامدی ندارد؛ لذا سطح سلامت عواطف، با توجه به مهربان، خداترس و ذاتاً خوش‌قلب بودنش سطح سالم است.

سطوح سلامت در شخصیت‌های تیپ پنج؛ فکور و کنجکاو

تعداد ویژگی سطوح سه‌گانه سلامت تیپ شماره پنج

سالم			حد وسط سلامت			ناسالم		
۱۲			۱۱			۴		
تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
۲	۶	۴	۶	۲	۳	۰	۳	۱

«ژوزفین»

«ژوزفین»، شخصی آینده‌نگر و متفکر، عاشق کتاب‌خواندن و شیفتهٔ علم و دانش و رؤیاهای زیبا و فراوانی است که سرنوشت مجالی برای برآورده‌شدن آنها به او نمی‌دهد.

وی برای فرار از دچارشدن به سرنوشتی شبیه سرنوشت خواهرش آیدا و رهایی از بدهی‌های پدر قماربازش، نزد خانواده‌ای ثروتمند و با اصالت کویتی به نام «الطاروف» به عنوان خدمتکار مشغول به کار می‌شود در این میان علاقه‌ای میان او و راشد تنها پسر آن خانواده ایجاد می‌شود که به ازدواجی پنهانی منجر می‌گردد (صفحات ۱۹-۲۰-۲۳-۲٤-۲۹-۳۱-۳۲و ٤۲-٤۸-٦۰-۷۲-۹۲-۸۵-۲۱۵-۱۰۱).

ژوزفین						
تعداد ویژگی‌های ژوزفین در سطوح سلامت	سالم۳			حد وسط سلامت ۱		ناسالم ۰
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶
	۱	۱	۱	۰	۰	۰
صفحات بسامد ویژگی‌های ژوزفین	۲۰-۴۲-۴۸-۶۰-۷۲-۹۲-۸۵-۱۰۱-۲۱۵ و ۱۹-۳۱-۳۲ و ۳۰-۴۴			۳۵		۰
تعداد بسامد ویژگی‌های ژوزفین	۱۴			۱		۰

«ژوزفین» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ پنج؛ فکور و کنجکاو جای دارد. او در این تیپ در سطح سالم ۳ ویژگی روشن‌بین ودارای نگرشی عمیق و واقع‌گرایانه به همه چیز (۹مرتبه)، شیفته علم و دانش (عاشق مطالعه کردن) (۳ مرتبه) و پرسشگرِ کنجکاو (۲مرتبه) با مجموع ١٤ بسامد، در سطح حد وسط سلامتی ۱ ویژگی آزاردهنده (۱مرتبه) با ۱ بسامد را داراست و در سطح ناسالم فاقد ویژگی و بسامد می‌باشد؛ لذا سطح سلامت ژوزفین، سطح سالم متمایل به حد وسط سلامتی است و علت این امر جهان‌بینی واقع‌بینانهٔ او به زندگی می‌باشد. او دنیا را با تمام پستی و بلندی‌اش، خوشی و ناخوشی‌اش، آنگونه که هست پذیراست، بی‌آنکه گله و شکایتی داشته باشد.

«میندوزا»

«میندوزا» فردی بدذات، پرخاشگر ، هذیان‌گوی، دارای اختلال روان، بی‌رحم و بی‌عاطفه، مزاحم و متجاوز است که به حقوق دیگران مخصوصاً نوه‌اش «عیسی» احترام نمی‌گذارد (صفحات ٦۱-۷۹-۸۳-۹۹-۱۳۲-١٤٦و۱۳۲-۱۳۳-١٤٦-١٦۵و۱۳۱-۱۳۲-۱۳۳-١٤). وی از مادری زاده شده که پدرش مشخص نیست (صفحات ١٧٦-١٧٧) و شخصی است درمانده و معتاد به قمار و شراب توبا، بدسرشت و طمعکار که دخترش آیدا را از سر

فقر و بی‌تدبیری به دلالی می‌دهد تا در مقابل جسم او، پولی دریافت کند. البته این ویژگی‌های منفی «میندوزا» بعد از شرکت در جنگ علیه ویتنام و بازگشتش به خانه با وضعیت روحی بد، بی‌آنکه کسی دلیل پریشان‌حالی‌اش را بداند، در او شکل گرفت (صفحات ٥٦-٦١-٨٣-١١٩-١٢٣-٢٠٢-٢٤-٧٩-١٢٠-٥٥-٩٢-١٩-٢٠).

میندوزا									
تعداد ویژگی‌های میندوزا در سطوح سلامت	سالم ۱			حد وسط سلامت ۳			ناسالم۴		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۱	۰	۰	۱	۰	۲	۰	۳	۱
صفحات بسامد ویژگی‌های میندوزا	۸۰			۸۱-۸۳-۱۰۶-۱۰۷-۱۰۸-۱۱۸-۱۱۹-۱۲۰-۱۲۱-۱۳۱-۵۵- ۹۲- ۱۶۸ و ۲۴ و۹۳			۶۱-۷۹-۸۳-۹۹-۱۳۲-۱۳۲-۱۴۶و۱۳۲-۱۳۳-۱۴۶-۱۶۵ و ۱۳۱-۱۳۲-۱۳۳-۱۴۶ و۲۴- ۷۹- ۱۲۰		
تعداد بسامد ویژگی‌های میندوزا	۱			۱۵			۱۷		

«میندوزا» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ پنج، فکور و کنجکاو جای دارد او در تیپ شمارهٔ پنج در سطح سالم ۱ ویژگی پیش‌بینی‌کردن (۱مرتبه) با ۱ بسامد، در سطح حد وسط سلامتی ۳ ویژگی آزاردهنده (۱۱مرتبه)، حریص (۳ مرتبه) و اهل جر و بحث (۱مرتبه) با مجموع ۱۵ بسامد و در سطح ناسالم ٤ ویژگی هذیان‌گو (٦ مرتبه)، دچار وحشت‌زدگی و پریشان‌حالی و دارای حالات اسکیزوفرنی (٤مرتبه)، اختلال فکر و روان (٤ مرتبه) و بدجنس بد سرشت (۳ مرتبه) با مجموع ۱۷ بسامد را داراست؛ لذا سطح سلامت «میندوزا» با توجه به فقر، کشیدن رنج و عذاب از نداشتن هویت و پدری مشخص، وارد شدن ضربهٔ روحی روانی شدید به او به خاطر حوادث پیش‌آمده در جنگ علیه ویتنام و تأثیرپذیری وی از تمام این شرایط و تبدیل‌شدن به فردی معتاد و درمانده، در سطح ناسالم است.

«خوله»

خواهر ناتنی «عیسی»، شخصیتی شیفتهٔ کسب علم و دانش، تجزیه و تحلیل‌گر و عزیز دردانهٔ مادربزرگ غنیمه است که از محبوبیت و توجه خاصی برخوردار می‌باشد. «خوله»

دختری نمونه، مؤدب، باهوش و اهل مطالعه است که دوستان زیادی نـدارد و نزدیـک-ترین دوستانش «عمه هند» و «غســـان» هســتند (صـفحات ۲۱۳-۲۵۷-۲۵۹-۳۲۵-۳۸۵-۳۹٤-۲٤۹و ۳٤۸-۳٤۹). او که از تنهایی، نداشتن خواهر و برادر هم سن و سـال خـودش، نبـود پدر و مادر و... رنج می‌برد، در مواقعی که نیاز به یک هم‌صـحبت دارد بـا لـاک‌پشـتش، «عزیزه» صحبت می‌کند (صفحات ۲۵۹-۲٦۰) و بیشتر وقتش را در کتابخانهٔ پـدر شـهیدش به مطالعه ، اصلاح و تکمیل رمان نیمه‌کارهٔ او و کسب اطلاعات و آگاهی بیشتر و... می-پردازد (صفحات ۳۲۵-۳۸۵).

خوله						
تعداد ویژگی‌های خوله در سـطوح سلامت	سالم ۵			حد وسط سلامت ۴			ناسالم ۰
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	
	۰	۳	۲	۳	۰	۱	
صـفحات بسـامد ویژگی‌های خوله	۲۱۳-۲۵۷-۲۵۹-۳۲۵-۲۱۳-۳۸۵-۳۹۴ و ۲۵۸-۲۷۸ و ۲۴۹ ۲۵۸و ۳۴۸-۳۴۹			۳۲۶-۳۲۷-۳۴۹-۳۲۵و ۳۸۸-۳۸۱ ۲۵۷و۲۱۳			۰
تعـــداد بســـامد ویژگی‌های خوله	۱۳			۸			

«خوله» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ پنج، فکور و کنجکـاو جـای دارد. او در تیپ شمارهٔ پنج در سطح سالم، ۵ ویژگی شیفته علم و دانش(عاشـق مطالعـه کـردن) (٦مرتبه)، باهوش (۲مرتبه)، پرسشگرِ کنجکاو (۲مرتبه)، تجزیـه و تحلیلگـر (۲مرتبـه) و مجذوب شدن (۱مرتبه)با مجموع ۱۳ بسامد، در سـطح حـد وسـط سـلامتی، ٤ ویژگـی انسان‌هایی منطقی و بـا درک و فهـم (۵ مرتبـه)، کوشـا و پـر تلـاش (۱مرتبـه)، داشـتن دوستانی کم (۱مرتبه) و آزاردهنده (۱مرتبه) با مجموع ۸ بسامد را داراسـت و در سـطح ناسالم فاقد ویژگی و بسامد می‌باشد؛ لذا سطح سلامت «خوله»، سطح سـالم متمایـل بـه حد وسط سلامتی است. جوّ غمگین و محـزون حـاکم بـر محـیط زنـدگی و جامعـه و تنهایی که یکی از ویژگی‌های حدوسط سلامت است، باعث شـد تـا «خولـــه» بـه‌جـای پرداختن به کارهای بیهوده و نامناسب برای پرکـردن و گذرانـدن وقـتش، بـه مطالعـه و کسب علم و دانش بپردازد و به این سطح از سطوح سلامت متمایل شود.

سطوح سلامت در شخصیت‌های تیپ هفت؛ خوشگذران دیوانه‌ها (مشعل، ترکی، جابر، مهدی و عبدالله)

به یک گروه پنج نفره کویتی اطلاق می‌شد کـه از مهـم‌تـرین و صـمیمی‌تـرین دوسـتان «عیسی» هستند. زمانی که «عیسی» درجزیرهٔ «بوراکای» بر روی عرشهٔ کشـتی شـروع بـه فعالیت کرد، با چند جوان کویتی سرخوش آشنا می‌شود و به سبب نشـاط و سرخوشـی فراوان‌شان آن‌ها را دیوانه می‌خواند. جوانانی با ظاهری ثروتمند؛ اما دارای رفتاری سـاده و سراسر شور و شوق و هیجان (صـفحات۱۵۰-۱۵۱-۱٦۰-۱٦۱). زمـانی کـه «عیسـی» بـه سرزمین پدرش، کویت می‌رود به طور ناگهانی مشعل را می‌بیند که باعث دیـدار مجـدد او با سایر دیوانه‌ها و تداوم دوستی آن‌ها می‌شود. دیوانه‌ها در دوستی، دوستانی سرشـار از محبت‌اند و افرادی با پشتکار، اهل تفـریح، موسـیقی، ترانـه و لـذت‌بـردن از زنـدگی می‌باشند (صفحات ۳٦۲-۳٦۳-۳۷۵-۳۷۷).

سطوح سلامت تیپ شماره هفت؛ خوشگذران، دیوانه‌ها (مشعل، ترکی، جابر، مهدی و عبدالله)

سطوح	سالم			حد وسط سلامت			ناسالم		
تعداد ویژگی سطوح سلامت مطابق با نظریه آنیاگرام	۵			۳			۱		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۲	۱	۲	۲	۱	۰	۱	۰	۰
تعداد ویژگی‌های دیوانه‌ها در سطوح سلامت	مشعل ۱بقیه دیوانه‌ها ۰			۲			۰		
	تراز ۱	تراز ۲	تراز۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	۰		
	۰	۰	مشعل۱ بقیه ۰	۲	۰	۰			
صفحات بسامد ویژگی‌های دیوانه‌ها	۳۵۴			۱۶۱- ۱۶۰- ۱۵۱- ۱۵۰ ۱۶۱- ۱۶۰- ۱۵۱- ۱۵۰ و			۰		
تعداد بسامد ویژگی‌های دیوانه‌ها	مشعل ۱ بقیه دیوانه‌ها ۰			۸			۰		

دیوانه‌ها از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ هفت، تیـپ خوشـگذران و مشـتاق جای دارند. بجز مشعل که در تیپ شمارهٔ هفت در سطح سالم۱ ویژگی مسلط بـه چنـد زبان (۱مرتبه) با ۱ بسامد را داراست، بقیه در این سطح فاقد ویژگی و بسامد می‌باشند و در سطح حد وسط سلامتی ۲ ویژگی اهـل گشـت‌وگـذار و تفـریح (٤مرتبـه) و شـاد و سرخوش بودن (٤مرتبه) بـا مجمـوع ۸ بسـامد را دارا هسـتند و در سـطح ناسـالم نیـز

هیچ‌گونه ویژگی و بسامدی ندارند. این ۵ شخصیت حضور و نقشی بسیار کم فروغ در داستان دارند؛ به‌گونه‌ای که حتی شخصیت فرعی هم به شمار نمی‌آیند؛ فقط در قسمت کوچکی از داستان حضور دارند و ویژگی‌های اختصاص داده به خودشان هم بسیار اندک است، به همین جهت نمی‌توان سطح سلامت ثابت و قطعی برای آن‌ها در نظر گرفت. اما با توجه به همان چند ویژگی اندکشان، به علت بیخیال‌بودن و پرداختن به اموری که باعث شادی و نشاط آن‌ها می‌شود سطح حد وسط سلامت را به خود اختصاص داده‌اند.

سطوح سلامت در شخصیت‌های تیپ هشت؛ رئیس و کنترل‌گر

«نوریه»

دومین دختر خانوادهٔ طاروف و عمهٔ «عیسی» است. او شخصی است تندخو، بد اخلاق، عصبی و خودبزرگ‌بین. «نوریه» چشم دیدن «عیسی» را ندارد و از ترس بی‌آبرویی و ازبین‌رفتن شأن و منزلتش نزد همسر و خانوادهٔ همسرش با مطلع شدن از ازدواج برادر شهیدش با یک کلفت فیلیپینی به هم می‌ریزد، «عیسی» را به عنوان برادرزاده‌اش نمی‌پذیرد و برای ماندن او در کویت به شدت به مخالفت برمی‌خیزد (صفحات ۲۲۰-۲۴۵-۲۶۶-۲۶۷-۳۲۴-۳۷۰-۳۷۴-۳۸۰-۳۶۹).

سطوح سلامت تیپ شماره هشت؛ رئیس و کنترل‌گر نوریه								
سطوح	سالم			حد وسط سلامت			ناسالم	
تعداد ویژگی سطوح سلامت مطابق با نظریه آنیاگرام	۵			۹			۲	
	تراز ۱	تراز ۳	تراز ۳	تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
	۰	۱	۴	۰	۱	۸	۰	۱	۱
تعداد ویژگی‌های نوریه در سطوح سلامت	۰			۳			۱		
				تراز ۴	تراز ۵	تراز۶	تراز ۷	تراز ۸	تراز۹
				۰	۱	۲	۰	۱	۰
صفحات بسامد ویژگی‌های نوریه	۰			۲۲۰-۲۴۵-۲۶۶-۲۶۷-۳۲۴-۲۶۷ و ۳۶۹-۳۷۰-۳۷۴-۳۸۰-۷۹۲۲۲-۲۲۳ و ۳۷۴-۳			۲۲۰		
تعداد بسامد ویژگی‌های نوریه	۰			۱۴			۱		

«نوریه» از میان نه تیپ اینیاگرام در تیپ شمارهٔ هشت، یعنی تیپ رهبر جای دارد. او در این تیپ در سطح سالم فاقد ویژگی و بسامد می‌باشد و در سطح حد وسط سلامتی ۳ ویژگی تندخو و بداخلاق (۹ مرتبه)، تهدیدکننده و عملی کننده آن (۳مرتبه) و مصمم (۲مرتبه) با مجموع ١٤ بسامد و در سطح ناسالم ۱ ویژگی (خود بزرگ‌بین و از خود مطمئن (۱مرتبه) با ۱ بسامد را داراست؛ لذا سطح سلامت «نوریه»، سطح حد وسطِ سلامت است. عامل اصلی گرایش این فرد به این سطح از سلامت فقط ترس می‌باشد؛ ترس از دست دادن موقعیت اجتماعی خود و خانواده‌اش، ترس از بی‌آبرویی و مضحکه‌شدن نزد مردم و خانواده همسرش به خاطر ازدواج برادر شهیدش با یک کلفت فیلیپینی و... .

نتیجه‌گیری

پس از بررسی سطوح سلامت شخصیت‌های رمان «ساق‌البامبو» بر اساس تئوری آنیاگرام، در پاسخ به سوالات پژوهش نتایج زیر قابل ارائه است:

تلاش نویسنده برای اقناع جامعه برای پذیرفتن شرایط موجود، کم‌اهمیت جلوه‌دادن نابسامانی‌های اقتصادی و اجتماعی، تشویق افراد جامعه به داشتن بهترین عملکرد، عدم آسیب‌زدن به اطرافیان در شرایط ناگوار اجتماعی و بهره‌گیری از فرصت‌های حداقلی، در رمان «ساق البامبو» منجر به آن گردید که گرایش غالب سطح شخصیتی در شخصیت‌های آن، در سطح حدوسط سلامت به طرف سالم قرار گیرد.

از میان ۷ شخصیت اصلی رمان، ۲ شخصیتِ «ژوزفین» و «راشد» در سطح سالم و ٤ شخصیتِ «عیسی الطاروف»، «میرلا»، «غنیمه» و «غسان» در سطح حد وسط سلامتی و شخصیت «میندوزای» در سطح ناسالم جای گرفته‌اند. واضح است که عمده شخصیتهای اصلی این رمان از نظر سطح سلامت روانی در سطوح حد وسط سلامت و سالم قرار دارند؛ این نتیجه حکایت از آن دارد که اکثر شخصیت‌ها تعادل روحی و روانی خود را در شرایط سخت حفظ نموده و با ناملایمات جامعه و زندگی شخصیشان تا حد توان جنگیده‌اند.

داده های آماری مرتبط با بسامد سطوح سه‌گانهٔ سلامتِ تمامی شخصیت‌های رمان، بیانگر این نکته اساسی است که نویسنده علاوه بر آشنایی و تسلط بر جنبه های هنری و ادبی شخصیت‌پردازی، از دانش کافی در حوزه روانشناسی شخصیت و پردازش ویژگی‌های آگاهانه و هدفمند آنان نیز برخوردار بوده است و همین امر باعث شده تا ارتباط معناداری میان خصوصیات شخصیت‌ها و سطوح سلامت آنان در طول داستان برقرار گردد. در تمام ۱۸ شخصیت موجود در رمان، بسامد ویژگی‌های سطح شخصیتی اختصاص یافته به هر یک، به‌گونه‌ای معنادار با دو سطح دیگر فاصله دارد؛ به‌عنوان نمونه، تفاوت معنادار بین بسامد سطح سالم و ناسالم «هندالطاروف» (۱۶ –۰) و سطح ناسالم با سالم «میندوزا» (۱۷–۱) و سطح حد وسط سلامت با سالم و ناسالم «عیسی» (۹۱–۸–۱۶)، به عنوان سالم‌ترین و ناسالم‌ترین ومتوسط‌ترین شخصیت‌های رمان بیانگر آن است که نویسنده در پردازش شخصیت‌های رمان به سطوح رشد آنها توجه داشته و تیپ‌های شخصیتی را در روند رمان با ویژگی‌های کاملا مرتبط و خصوصیاتی تکاملی و غیرتصادفی به نمایش می‌گذارد؛ فرآیندی که با ارائهٔ کاملاً واضح و مشخص ابعاد مختلف سطح شخصیت‌ها در طی داستان، نقش بارزی در پیشبرد روایت و پردازش شخصیت‌ها و ارائه کنش‌ها و واکنش‌های آنها در برخورد با رویدادها داشته است.

پی‌نوشت‌ها

1- Ennea gram
2- IvanovichGurdjieff
3- Oscar Ichazo
4- Claudio Naranjo
5- Don Riso
6- Russ Hudson

۷- اطلاعات مندرج در سه جدولِ ویژگی‌های سطوح سلامت نه تیپ آنیاگرام در سه سطح سالم، حد وسط سلامت و ناسالم در ترازهای ۹گانه، برگرفته شده از کتاب انواع شخصیت بر اساس اینیاگرام تألیف ریچارد ریسو و راس هادسون می‌باشد.

۸- طبق توضیحات غسان در رمان: «بدون» یک ژن معیوب است، بعضی ژن‌ها مغلوب می‌شوند و به فرزندان ما نمی‌رسند یا از آن‌ها می‌گذرند تا در نسل‌های بعدی که از بچه‌های ما به وجود می‌آیند خود

را نشان دهند، جز این ژن بدخیم که هرگز اشتباه نمی‌کند از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و آمال و آرزوهای حاملان خود را نابود می‌کند.

منابع و مآخذ

– ایخازو، اسکار (۱۳۸۹)، **نه‌گانهٔ شخصیت**، ترجمهٔ مجید آصفی، چاپ اول، تهران: نشر فرهنگ نور .

– دانلیز، دیوید و ویرجینیا پرایس، (۱۳۹۰)، **شخصیت شناسی (آنیاگرام) راه شما به شادکامی چیست؟**، ترجمهٔ نیما سید محمدی، تهران: نشر ارسباران.

– دشت ارژنه، محمود رضا (۱۳۹۰)، «تحلیل روان‌شناختی «وقتی نیتچه گریست» اثر اروین یالوم»، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**، دوره ١٦، شماره ٤: صص٣٦-٧.

– دقیقیان، پروین (١٣٨٦)، **روانشناسی تیپ‌های شخصیتی نُه‌گانه**، چاپ یکم، تهران: آشیانه کتاب.

– ریزو، دان ریچارد (۱۳۸۳)، **خصوصیات شخصیت خود را کشف کنید بر اساس روش پیشرفتهٔ آنیاگرام**، ترجمهٔ ایرج صابری و فرهاد شیخ الاسلامی، چاپ اول، تهران: انتشارات پیک بهار.

– ریسو، دان ریچارد و راس هادسون (۱۳۹۵)، **انواع شخصیت بر اساس اینیاگرام**، ترجمهٔ ایرج صابری و شیرین جزایری، چاپ اول، تهران: کتاب ارجمند.

– صنعتگر، نوذر (۱۳۹۲)، **آنیاگرام فارسی**، تهران: نشر رادیان.

– اسماعیل، عزالدین (لاتا) ، **التفسیر النفسی للادب**، الطبعة الرابعة، القاهره: مکتبة غریب.

– الدروبی، سامی (۱۹۷۱)، **علم النّفس و الادب**، الطبعة الثانیة، القاهرة: دار المعارف.

– المختاری، زین العابدین (۱۹۸۸)، **المدخل إلی نظریه النقد النفسی: سیکلوجیه الصوره الشعریه فی النقد العقاد نموذجاً**: من منشورات و اتحاد الکتاب العرب.

– أبوالسل، محمد شحادة (٢٠١٤)، «أنماط الشخصية لدی جامعة دمشق وفق مقیاس ریسو-هیدسن الانیغرام»، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد٣٠، العدد١: صص ٦٢١-٦٤٥.

– حنساء، تجانی (٢٠١٥)، «**تشظی الهویة و ازمة الانتماء فی الخطاب الروائی المعاصر روایة "ساق البامبو" لسعود السنعوسی أنموذجا**»، مذکرة مقدمة لنیل شهادة الماستر فی الآداب و اللغة العربیه، جامعة محمد خیضر بسکره.

– شرک، نسرین (٢٠١٦)، «**بنیه الخطاب المأساوی فی روایه "ساق البامبو" لسعود السنعوسی**»،مذکرة مقدمة لنیل شهادة الماستر فی الآداب واللغة العربیة: جامعة محمد خیضر بسکره.

– شریط، صفا و آمال مبروک، (٢٠١٦)، «**إشکالیة الهویة والاغتراب فی روایة ساق البامبو لسعود السنعوسی**»، مذکرة مکملة لنیل شهادة الماستر (ل.م.د) لغة وأدب عربی تخصص تحلیل الخطاب: جامعة العربی التبسی.

- عیسی، محمد (۲۰۰۳)، «القراءة النفسية للنص الأدبی العربی»، **مجلة جامعة دمشق**، العـــدد (۱+۲)، المجلد۱۹: صص۷۰-۱۵.

- قرید، عادل (۲۰۱٦)، «**البعد الایدیولوجی فی روایه "ساق البامبو" لسعود السنعوسی**»، مذکرة مقدمة لنیل شهادة الماستر فی الآداب و اللغة العربیة: جامعة محمد خیضر بسکره.

- گودرزی لمراسکی، حسن و فاطمه خرمیان، (۲۰۱۷)، «أنماط التداعی الطلیق فـــی قصـــة "ســـاعة الکوکو" القصیرة من مجموعة "کان ما کان"»، **مجلة دراسات فی اللغة العربیة و آدابها**، السنة ۱۳، العدد ۲۴: صص۱۳۴-۱۱۵.

- یعقوب خضیر، صنعاء (۲۰۱٦)، «البنیة العاملة الاستکشافیة والتوکیدیة لمقسای ریسو-هدسون لأنماط الشخصیة التسعة(الأنیغرام)»، **مجلة البحوث التربویة والنفسیة لجامعة المستنصریة**، العدد ۵۰: صص۳۰-۶۲.

- Riso – D. & Hudson, R. (1999): The wisdom of the Enneagram: The complete guide to psychological and spiritual growth for the nine personality types, New York, Bantam books

- _____. (2003) : The nine types and their Essential qualities, New York ،the Enneagram institute press St.

- صالح، عبدالکریم (۱٤۲۷)، تحلیل الشخصیات و فی التعامل معها، بی‌نا:
https://www.goodreads .com/book/show /9715772

- نوری، شاکر، (۱۳۹٤/۵/٦) ،«گفتگوی شاکر نوری خبرنگار روزنامه بین‌المللی شرق الأوسط با سعود السنعوسی»: www.madomeh.com/site/news/3363.htm

دراسة المستويات الثلاث لصحة النفسية فی شخصيات رواية ساق البامبو على ضوء منهج آنيغرام

عارفة خمرزابلی [1]
على أصغر حبيبی [2]
مجتبى بهروزی [3]

الملخص

تعد نظرية آنيغرام من أهم نماذج معرفة الشخصية فی علم النفس الجديد؛ لهذ الـأنموذج تسـعة أنمـاط للشخصية وهی: المصلح، والمساعد، والمنجز، والمتفرد، والباحث، والمخلص، والمتحمس، والمتحدّی، وصانع السلام. وباستخدام هذا الأنموذج يمكن التعرف على مستوى صحة كل شخص من خلال المستويات الثلاثة: الصحية، المتوسط و غير صحية لآنيغرام. «سعود السنعوسی» من أشهر الكتاب العرب المعاصـرين ويعتبر «ساق البامبو» من أهم رواياته. فی هذه الرواية يهتم الكاتب بقضية هوية العمال المهاجرين من شرق آسيا فی الكويت ويسلط الضوء على الجوانب النفسية للشخصيات فی التعبير عنها. فبسبب هذه الميزات فی الرواية نستطيع أن ندرسها على أساس نظرية آنيغرام. فی هذا البحث وبالتأكيد على المنهج التحليل النفسی والنقد الإحصائی يسعى إلى دراسة المستويات الصحة لشخصيات رواية «ساق البامبو» على ضوء الأنمـاط التسعة لنظرية الآنيغرام. نتائج البحث تشير إلى أن ١١ شخصية (٦١,١١%) على المسـتوى المتوسـط للصحة و ٦ الشخصيات (٣٣,٣٣%) على المستوى السالم للصحة و شخصية واحدة (٥,٥٥%) علـى المستوى غيرالسالم للصحة، كذلک هند الطاروف مع ١٥ترديداً كان فی مستوى سالم و عيسى الطاروف مع ٩١ ترديداً على المستوى المتوسط ومينـدوزا مع ١٧ ترديداً فی مستوى غير صحی أنهم قد يكون الشخصيات الأكثرصحة والأكثر متوسطاً والأكثر غير صحية فی رواية ساق البامبو على التوالی لضوء نظريـة المـذكور فشخصيات هذه الرواية على المستوى المتوسط للصحة المتمايلة إلى المستوى السالم للصحة بشكل عام.

الكلمات الرئيسة : النقد النفسی، مستويات الصحة للشخصيات، الآنيغرام، سعود السنعوسی، ساق البامبو.

---

١ – ماجستير اللغة العربية وآدابها ،جامعة زابل
٢ – أستاذ اللغة العربية وآدابها، جامعة زابل
٣ – أستاذ مساعد فی اللغة العربية وآدابها، جامعة زابل

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Investigating the triple levels of mental health in the characters of the novel Saq al-Bamboo based on the Enneagram theory

Arefa Khmmarzaboli, Master of Arabic Language and Literature, University of Zabol
[1]Ali Asghar Habibi, Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol
Mojtaba Behroozi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol

Received: 27-09-2019 Accepted: 07-02-2020

Abstract

The Enneagram is one of the templates for personality recognition in modern psychology. The Enneagram typography has nine types of personality including reformist, helper, ambitious, individualist, thinker, cautious, extravagent, controlling, peaceful. By using these nine types, one can recognize every person's level of health through the three levels of the Enneagram. Saud al-Sanousi is a contemporary Arab writer one of whose most prominent novels is Saq al-Bamboo. It addresses the identity issue of East Asian migrant workers in Kuwait and presents their social and psychological crises alongside internal conflicts. Therefore, the novel is worth examining on the basis of Enneagram theory. This research uses a psychoanalytical and statistical method to explore the health levels of the characters of the novel based on the nine Enneagram personality type.. The results indicate that eleven characters have the average level of health, six are at a healthy level, and only one character is in unhealthy conditions. It was also found that Hind, with the frequency of 15 is at a healthy level, Issa with the frequency of 91 at a medium level, and helth and Mindoza with the frequency of 17 are the healthiest and most unpleasant characters of the novel based on the Enneagram theory. Statistically, most of the characters are from averagely to completely healthy.

Keywords: Psychological criticism, Health levels of personality, Enneagram, Saud al-Sanousi, Saq al-Bamboo.

[1]- Corresponding Author Email: ali_habibi@uoz.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

طرحواره‌های تصویری ـ بلاغی در دفتر «لیس للمساء إخوة» از ودیع سعاده

الهه ستّاری، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
حسین شمس آبادی[1]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
طاهره میرزاده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰٤/۰٦

چکیده

به هرگونه از فهم و بیان مفاهیم انتزاعی و ذهنی که در قالب مفاهیم ملموس‌تر که سبب تجسم مفهوم ذهنی مورد نظر می‌گردد، طرحواره‌ی تصویری می‌گویند. این نوع طرحواره بر صحنه‌سازی و تجسّم استوار است و ادیب برای ساخت چنین تصویرهایی، از آرایه‌های بلاغی و صنایع بدیعی بهره می‌گیرد که بدون استفاده از آنها، ساخت تصویری از مفاهیم مورد نظر کامل و تأثیرگذار نیست. این انگاره‌ی استعاری، از اشیاء و طبیعت به چند شکل مختلف انجام می‌گیرد که در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، تنها سه شکل از آن یعنی طرحواره‌ی حرکتی، حجمی و قدرتی در دفتر شعری "لیس للمساء إخوة" از شاعر لبنانی، ودیع سعادة، مورد بررسی قرار می‌گیرد و از خلال تحلیل این طرحواره‌ها، نقش و اهمیت صنایع و آرایه‌های بلاغی نظیر تشبیه، انگاره و غیره در تشکیل و ساخت آن، مورد عنایت قرار می‌گیرد تا این پندار تقویت گردد که طرحواره‌های تصویری که جزئی از استعاره شناختی است، بی‌ارتباط با الگوهای بلاغی کهن نیست. یافته‌ی پژوهش نشان می‌دهد ودیع سعادة در تصویرسازی کولاژگونه و ناهمگون با اتکاء بر مفاهیم و الگوهای فکری جهان پسامدرن چون اضطراب، دوگانگی و با توجّه به رویکرد سیاسی اشعار و توجّه به مفاهیمی چون مبارزه، وحدت و غیره، از طرحواره‌های تصویری مختلفی بهره گرفته که برای تجسّم هرچه بیشتر آنها، از صنایع بدیعی و آرایه‌های ادبی متنوعی استفاده نموده است.

کلیدواژه‌ها: مفاهیم ذهنی، طرحواره‌های تصویری ـ بلاغی، ودیع سعادة، لیس للمساء إخوة.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: h.shamsabadi@hsu.ac.ir

مقدّمه

بلاغت، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین علوم و فنون ادبی در دوره‌ی معاصـــر نه تنها فروکش نکرد، بلکه با شـیوه‌ها و شـگردهای جدیدی به‌کار خود ادامه داد. نظریه‌پردازان غربی و عربی بـا طرح مؤلفه‌ها و ایده‌هایی این علم را گســـترش دادند و گرایش‌ها و جریانات نقدی دیگر از قبیل معناشـناسـی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی در ارتباط با بلاغت، به نقد آثار ادبی پرداختند. بررســی مقوله‌هایی که مفاهیم کهن و جدید بلاغت را به‌هم متصــل می‌کند، از جمله مسـائل مهم بلاغت نوین اسـت که امروزه در قالب جریان‌های نقدی و نظریه‌های مختلف، ارائه می‌گردد و مقوله‌ی «طرحواره‌های تصـویری»، یکی از مهم‌ترین آنها می‌باشـد که توسـط نظریه‌پردازانی چون «لیکاف» و «مارک جانســون» مطرح و به مقوله‌ای مشـترک در زبان‌شناسی و معناشناسی می‌پردازد و قابل بررسی در بحث بلاغت نوین است.

آنچه در نظریات و بحث‌های زبان‌شـناسـی درباره طرحواره‌های تصویری کمتر دیده می‌شـود، نقش و تأثیر آرایه‌های بیانی و صـنایع بدیعی در سـاخت و تشکیل این نوع از طرحواره‌ها است؛ به گونه‌ای که غالب نظریه‌پردازان و محقّقان در حوزه‌ی معناشناسی و زبان شناسی، به تعریف و تحلیل صِرف و بر پایه‌ی سازه‌های زبانی و دلالت‌هایی معنایی پرداختـه و معمولـاً از نقش عنـاصـــر بلـاغی غـافـل مـانده‌اند. اما مســـأله‌ی مهم‌تر در طرحواره‌های تصویری، به کارگیری آرایه‌های بیانی و صنایع بدیعی است که در انسجام و تجســم طرحواره‌های تصـویری، نقش مهمی دارد. طرحواره‌های تصـویری، سـعی در تجســم مفاهیم ذهنی و انتزاعی دارند و بدون شـــک از این‌رو، خود را نیازمند و وامدار آرایه‌های بیانی و بدیعی می‌بینند و تلاش می‌کنند تا با اسـتفاده از آن انگاره‌ها، خود را از عالم و ســوژه‌های مورد نظر به‌دســت آورند. بررســی این آرایه‌ها به‌خصــوص تشــبیه، اســتعاره، بیان و تحلیل ســهم آنها در ســاخت چنین طرحواره‌هایی، مهمترین دغدغه‌ی پژوهش حاضـر می‌باشـد که در تلاش اسـت این موضوع را با ابعاد تعریف‌شده در دفتر شعری پست‌مدرن بررسی کند.

شـعر پسـامدرن عربی، سـرشـار از صـحنه‌سـازی می‌باشد و زبان شعر معاصر، زبان تصـویر و الگوبرداری از خواطر و مفاهیم ذهنی اسـت. تصـویرسـازی از این مفاهیم، با اسـتفاده از ابزارها و سـازوکارهای خارجی و عناصـر طبیعت انجام می‌گیرد و نیازمند توجّه شـاعر به چیدمان و صـنعت‌های خاص بیانی و بدیعی اسـت. شـاعر سعی دارد با چیدمان خاص خود از عناصـر و اشـیاء در دسترس، الگویی جدید و تأثیرگذار از جهان ارائـه دهـد که این تصـاویر با اسـتفاده از واژگان و تعابیر و موتیف‌های خاص انجام می‌گیرد. چیدمان شـاعر، در قالب طرحواره‌هایی که کلی‌تر از واحدهای بیانی و بدیعی منفرد در بلاغت قدیم ارائه می‌گردد، نشـانگر تصـور شـاعر از هستی و فعل و انفعالاتی می‌باشـد که میان عناصـر جهان برقرار اسـت. «ودیع سـعادة» شـاعر رؤیاها و آب‌ها و درختان و برف و باران می‌باشـد که با القابی دیگر، از جمله شـاعر ردپا، شـاعر زندگی، شاعر نیستی و غیاب و غیره مشهور است (زیتون، ۲۰۱۸: alittihad.ae).

این شـاعر توانای لبنانی، تلاش دارد تا با خلق صـحنه‌های دل انگیز و پاره پاره، هم اضطراب و دوگانگی جهان را نشان دهد و هم قابلیت تجسم مفاهیم ذهنی و اندیشه‌های سـیاسـی و فلسـفی خود را به منصّه‌ی ظهور برساند. وی در این گونه از صحنه‌ها سعی دارد تصـویری عمیق‌تر از تجربه‌های خود و انسـان جهان معاصر ارائه دهد که در بیشتر اوقات، به‌شـکل طرحواره‌های تصـویری با استفاده از ابزارهای بلاغی انجام می‌گیرد؛ این طرحواره‌ها پندارهای مهم شاعر را نشان می‌دهد و معبری برای ورود به جهان اندیشه‌ی شاعر است.

این پژوهش با بررسـی طرحواره‌های شـعری شـاعر و نقش آرایه‌های بلاغی در آن، درصدد است تا به دو سؤال ذیل پاسخ دهد:

شـعر ودیع سـعاده از چه نوع طرحواره‌های تصـویری و به چه منظوری بهره گرفته است؟

شـاعر از چه ابزارها و عناصر بلاغی در تجسم طرحواره‌های تصویری استفاده نموده است؟

پیشینه‌ی پژوهش

در سالیان اخیر، پژوهش‌های متعددی درباره‌ی طرحواره‌های تصویری صورت گرفته است؛

در مقاله‌ی، «استعاره مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه»؛ از اختر ذوالفقاری و نسرین عباسی (مجله‌ی پژوهش‌های ادبی و بلاغی، شماره‌ی ۳ (پیاپی ۱۱): ۱۳۹٤)، نویسنده به اهمیت طرحواره‌های تصویری، به‌عنوان یکی از زیر ساخت‌های شعری قصائد شاعر اشاره کرده است. از نظر نویسنده، استعاره‌های شاعر، ابزار توانمندی برای بیان معانی پیچیده، مبهم و دور از ذهن است که با استفاده از تجربه‌ی شعری و زبانی شاعر، به‌بهترین شکل به‌بار نشسته‌اند.

مهدی عابدینی جزینی، نفسیه ربانی و زهره ربانی، در مقاله‌ی «بررسی طرحواره‌های تصویری «عذاب» در قرآن کریم از منظر زبان شناسی‌شناختی» (مجله‌ی تحقیقات علوم قرآن و حدیث، شماره‌ی ۳ (پیاپی ۳۹): ۱۳۹۷)؛ به بررسی طرحواره‌های مربوط به عذاب پرداخته‌اند. در این مقاله به این نکته اشاره‌شده که خداوند برای بیان و تفهیم هرچه بیشتر مفاهیم ذهنی و انتزاعی، ازجمله واژه‌ی پرکاربرد «عذاب»، از ساختاری معنی‌دار و تجسمی‌شده در فضای سه‌بعدی استفاده کرده که بر اساس تجربه‌ی انسان از جهان خارج نمود روشن‌تری می‌یابد.

در مقاله‌ی «تبیین شناختی طرحواره‌ها و استعاره‌های حرکتی در شعر «مسافر» سهراب سپهری»؛ از زهره نیک سیر، منتشر شده در مجله‌ی مطالعات زبانی و بلاغی، شماره‌ی ۱۷: ۱۳۹۷، نویسنده اعتقاد دارد که شعر نمادین و عرفانی «مسافر»، سرشار از مضامین انتزاعی و طرحواره‌ای کلی از مفهوم سفر است و غالب استعاره‌های این شعر، از نوع حرکتی می‌باشد که برای رساندن مفاهیم مربوط به سفر به‌کار گرفته شده و نقش بسیار مهمی در ترسیم تصاویر ذهنی شاعر دارد.

«تحلیل طرحواره‌های قدرتی در شعر حافظ»، نیز نام مقاله‌ای است که توسط مهری تلخابی و تورج عقدایی به نگارش درآمده و در مجله‌ی «پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، شماره‌ی ۱: ۱۳۹۸) به چاپ رسیده است. این پژوهش، تنها به بررسی

طرحواره‌ی قدرتی در استعاره‌های شناختی حافظ پرداخته و به این نتیجه می‌رسد که استعاره‌های قدرتی شعر حافظ، نشانگر نظام شناختی او و تقویت‌کننده‌ی شالوده‌ی تجربیاتش به‌حساب می‌آیند.

با توجّه به پیشینه‌های مذکور، مشخص می‌شود که طرحواره‌های تصویری، موضوع قابل بحث در بسیاری از پژوهش‌ها بوده است. کاربرد طرحواره‌ها در متون جدید، سبک و ویژگی خاص خود را دارد و با توجّه به دغدغه‌ها و اندیشه‌های شعر معاصر، به‌کار رفته؛ از این‌رو این پژوهش از جهت بررسی طرحواره‌های تصویری شعر یکی از شاعران پست مدرن عربی به نام ودیع سعاده و بررسی کاربرد و نقش صنایع بلاغی در این طرحواره‌ها، پژوهشی نو و جدید قلمداد می‌گردد که تاکنون کسی بدان نپرداخته است.

طرحواره‌های تصویری

طرحواره‌های تصویری، در واقع نوعی تصویرسازی است که از مفاهیم ذهنی و انتزاعی، انسان را به‌شکل تصویری مجسم و نمایش می‌دهد و چنین طرحواره‌هایی، برداشت افراد از هستی را نشان می‌دهد. بنابراین برای انجام این مهم، «طرحواره‌های گوناگونی وجود دارند که بر درک استعاری ما از جهان تأثیرگذارند. این طرحواره‌ها با تصویرهای کلی از تعامل ما با جهان نشأت می‌گیرد؛ به این صورت که ما با تماس با اجسام آنها را کشف می‌کنیم. نیروهای طبیعی که بر ما تأثیر می‌گذارند را تجربه می‌کنیم؛ و نیز سعی می‌کنیم در مقابل چنین نیروهایی مقاومت کنیم، مانند وقتی که مقابل جهت وزش باد راه می‌رویم. چنین تعامل‌هایی، به‌کرات در تجربه بشری رخ می دهند. این تجربیات ملموس اولیه، باعث پیدایش طرحواره‌های تصویری می‌شوند و همین طرحواره، تصویرهایی هستند که بسیاری از مفاهیم انتزاعی را به‌صورت استعاری ساختاربندی می‌کنند» (کوچش،1394: ۷۲). در واقع وسیله‌ای برای انتقال ذهنیات و مقاهیم درونی انسان‌ها هستند.

آنچه در طرحواره‌های تصـویری مد نظر است و این طرحواره ها مبتنی بر آنها شکل می‌گیرد، فعالیت‌های روزانه و عادی انسان‌هاست که توسط آنان انجام می‌شود و به آن‌ها خو گرفتـه اســـت. «مـا در این جهـان اعمـال و رفتـارهایی بروز می‌دهیم؛ مثلاً حرکت می‌کنیم، می‌خوابیم، محیط اطرافمـان را درک می‌کنیم، و از این طریق، ســـاخـت‌هـای مفهومی بنیـادینی را پـدیـد می‌آوریم که برای اندیشـــیدن در هر امور انتزاعی‌تر به کار می‌رونـد. به‌نظر جانســـون، تجربیات ما از جهان خارج ســـاخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد کـه آنهـا را بـه زبـان خود انتقـال می‌دهیم. این ســـاخـت‌هـای مفهومی، همان طرحواره‌های تصویری‌اند» (صفوی، ۱۳۸۲: ٦٨). اما از نگاه جانسون «طرحواره‌ی تصویری عبارت اســـت از الگویی تکرارشـــونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربه‌ی ما انسجام و ساختار می بخشد. (Yu, 1998: 23)

وقتی گفته می‌شـود الف شـبیه ب اسـت. این بدان معناسـت که الف و ب، به‌کمک تجربـه‌ی بـدنی انســـان در ارتباط و هم‌ردیف یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ یعنی در جنبه‌ی وجودشناختی این شباهت، بدن انسان چیزی را برحسب چیزی دیگر در جهان قرار داده و شناسایی کرده است (Cazeaux.2007:73)

از آنجا که بدن انسـان محل قوای مدرکه است و رابطه‌ی شباهت از طریق همین قوا ادراک می‌شـود، بدن انسـان سـاختاری اسـت که یک چیز را در پیوند با چیز دیگر قرار می‌دهد؛ لذا ممکن است گفته‌شود از آنجا که بدن بشر هرچیزی را برحسب چیزی دیگر کـه در خود بـدن و تجربه فرد از بدن وجود دارد، تجربه و ادراک می‌کند؛ پس هر چیز در جهان خارج به چیزهای دیگر مرتبط است. مطلب زیر پاسخ به همین مسأله می‌باشد:

خطر این تمهید این اســـت که از آن، این نتیجه حاصـــل شـــود که در این جهان، هر چیزی به هر چیزی ربط دارد؛ به این‌دلیل که هر چیزی یکی از اقلام تجربه‌ی انســـان از جهان اسـت. لیکاف و جانسـون برای احتراز از این شـبهه، ظرفیت اسـتنباطی دسـتگاه ادراکی را به دو حوزه‌ی جسـمانیت و فضا محدود می‌کنند که در نتیجه، دیگر چیزی به هر چیز دیگری مربوط نمی‌شـود. اما در نظریه‌ی مرلوپونتی این راه بسـته است؛ زیرا بر طبق نظریه‌ی او، اسـتعاره لازمه‌ی امکان هر تجربه‌ای از جمله تجربه‌ی فضا و جسمانیت

اســت. اما در نظریه‌ی مرلوپونتی نیز می‌توان راه‌های دیگری برای اجتناب از این شــبهه یافت (همان: ۷۳).

لیکاف و جانسـون که از نظریه‌پردازان طرحواره‌ی تصـویری هستند، اعتقاد دارند که اســتعاره عامل اصــلی ایجاد طرحواره‌های تصــویری اســت؛ از این‌رو بســیاری از این طرحواره‌هـا، از ســاخت بنیادی اســتعاری برخوردار هســتند (صــفوی، ۱۳۷۹: ٤٦۱). روانشــناســان شــناختی چنین می‌پندارند که فرآیند شــناخت در ذهن، بر پایه‌ی یک طرحواره اسـتوار اسـت که مانند یک شبکه فراهم آمده و ساختارهای آگاهی و دانش و نحوه‌ی فعالیت ذهن را تعیین می‌کند. این طرحواره اســاســاً زمینه‌ای اســت که برای معنی‌بخشـیدن به تجربه‌ها، حوادث شـخصـی، موقعیت‌ها و عناصـر زبانی لازم اسـت (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱٦۱). به‌عبارتی دیگر، طرحواره‌های تصـویری، سـاده نیسـتند و می‌توانند سـاختار پیچیده‌ای نیز داشـته باشـند. این طرحواره‌ها، زیربنای اسـتعاره‌ی مفهومی‌اند و دارای سـه جزء مبدأ، مسیر، نگاشت و مقصد هستند. طرحواره‌ی تصویری عبارت است از الگویی تکرارشـونده و پویا از تعامل‌های ادراکی بشـر که به تجربه‌ی آنها انسـجام و ســاختـار می‌بخشــند (محمدی آســیابادی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱٤٤). با توجّه به نظر تیلر، طرحواره‌های تصــویری به انواع مختلفی تقســیم می‌شــود که از جمله مهم‌ترین آنها، طرحواره‌ی حرکتی، حجمی و تصویری است (تیلر، ۱۳۸۳: ۲۳۰).

حرکتی

یکی از انواع طرحواره‌های تصـویری، «طرحواره‌ی حرکتی» اسـت: «این طرحواره اشیاء را در یک خط تک‌بُعدی برحسـب فاصـله‌ی فزاینده از یک نظاره‌گر می‌آراید و از لحاظ اسـتعاری، در مورد تسلسل زمانی به‌کار می‌رود» (تیلر، ۱۳۸۳: ۲۳۲). بدین سان این نوع از طرحواره با عنصـر زمان در ارتباط اسـت و «در زبان‌شـناسی شناختی برای مفهوم‌سازی زمان، دو نوع مدل شـناختی شـناخته‌شـده؛ نوع اول مدل‌های شـخص‌محور و نوع دوم مدل‌های زمان محور می‌باشـند. مدل زمان محور، متضمن ناظر نیست؛ بلکه یک رویداد زمانی برحســب رویداد مکانی متقدم یا مؤخر اســت» (بهنام، ۱۳۸۹: ۲٦) در این نوع از

طرحواره‌ها، ادیب با استفاده از تصاویری، رشد و تطور موقعیت را با یک تناوب زمانی نشان می‌دهد و سوژه نیز متناسب با آن منتقل می‌شود. طرحواره‌هایی که درباره‌ی سفر، رشد، کوچ و به‌طور کلی حرکت از یک مبدأ به طرف مقصد است، در این دسته‌بندی قرار می‌گیرد.

ودیع سعادة در پاره‌ای از مقاطع شعری‌اش، تحولات و تطورات را نشان می‌دهد و با قدرت تجسمی و استفاده از صنایع و شگردهای خاص شاعرانه‌اش، آن را طرح می‌کند. برخی سوژه‌ها از نظر او پویا و متحرک‌اند و ماهیتاً قابلیت تبدیل به سوژه‌های حرکتی را دارند. در آغاز چنین تصوری ایجاد می شود که این سوژه‌ها در جهان ثابت و بی‌روح شاعر، به‌مثابه حرکت‌های امیدوار کننده‌ای است که نوید یک آینده خوب را می‌دهد؛ اما با تعمق در این موقعیت‌های شعری مشخص می‌گردد که سوژه‌های حرکتی و چرخشی معمولاً از یک شیء و موقعیت ایجابی، به موقعیتی سلبی و ناامید کننده حرکت می‌کند. یعنی چرخش و حرکت در دنیای ودیع، حرکتی امیدبخش نیست تا رخوت جهان شاعر را بلغزاند و وی را با هستی جدید آشنا کند یا اینکه آنچه رشد می‌کند و تطور می‌یابد، سرگردانی و پژمردگی است نه حیات و سرزندگی؛ مانند تصویر زیر:

«فی یدکَ تَنمُو شرایینُ الذهولِ/ وَ تَغتَرِبُ /یدکَ الّتی تُلَوّح لِلمارّةِ/کَالرسائلِ[1]» (سعادة، ٢٠١٦: ٢١).

در این تصویر زیبای شعری، حرکت ذهول (پژمردگی و سرگردانی) از حالت ایستا، به‌حالت رشدیافته و حرکت (دست)، از حالت خوش و بش‌بودن و ارتباط، به‌حالت سکوت و خاموشی گراییده است. چنین طرحواره‌ای، تداعی‌کننده‌ی طرحواره‌ی تجسم ناامیدی و دلسردی در شعر زمستان اخوان ثالث است؛ آنجا که می‌گوید: «وگر دست محبت سوی کس یازی/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است» (اخوان ثالث، ١٣٩٠: ٤٨) و دست‌ها در طرحواره این شاعر نیز، سرد و بی روح است.

در تصـویری که شـاعر ترسـیم کرده، با استفاده از آرایه‌ی استعاره‌ی مکنیه، رگ‌های سـرگردانی و پژمردگی در دست‌های سوژه‌ی مورد نظر رشد می‌کند، نه رگ‌های حیات و سـرزندگی و پویایی و امید. ساختار کلمات با حالت حرکتی که دارد، رشد را ابتدا در ذهن تداعی می‌کند و خواننده گمان می‌کند که کلمه‌ی رشـد، نشـانه‌ی توسـعه و تطور مطلوب بـاشـد، امّا این پندار با ذکر کلمه‌ی الذهول در هم می‌ریزد و شـاعر از جهان پسـامدرن آشفته و مضطرب خود که کلمه‌ی موردنظر کاملاً بدان اشاره دارد، نه تنها دور نمی‌شود، بلکه صراحتاً بدان وارد می‌شود و با آن همزیستی می‌کند.

در ادامه نیز مفهوم «غروب‌کردن» ذکر می‌شود؛ فعل حرکتی دیگری که ابتدا در ذهن، چیزی مطلوب را تـداعی می‌کنـد، امـا این مفهوم نیک، یعنی دسـت‌هایی که مسـئول اشـاره‌کردن و خوش و بش بـا عـابران پیـاده بود، غروب می‌کنـد. بنابراین طرحواره‌ی حرکتی در این نمونه، کاملاً شـفاف به‌کار رفته و شـاعر با اسـتفاده از استعاره‌ی مکنیه و قراردادن مبدأ و مقصـدی متناسـب با اندیشـه‌ی شعری پسامدرنیستی خود، تصورش را بیان کرده است.

همـانطور که مشـاهده‌شـده، طرحواره در تصـویر فوق حرکتی خطی بود؛ مانند طرحواره‌ی زیر:

«وإنّی إذ أتقدّم بخطی مبعثرة/إلی أبوابِ مَودّتکَ المقفلة/لاأکونُ ناسیاً أن المفاتیحَ التّی نعثرُ علیها فی أشواقِنا هی المفاتیحُ الخطأ[۲]» (همان: ۲۲).

در این طرحواره‌ی جذاب و زیبا نیز حرکت و چرخش از یک حالتی به حالتی دیگر دیده می شود. سوژه در این حرکت، خود شاعر است، همچنین می‌توان به ضمیر متکلم عمومیـت داد و افراد دیگری را در این دایره نیز قرار داد. این سـوژه از یـک موقعیـت مکانی، به موقعیت مکانی دیگر منتقل می‌شـود و مسـیری را جهت حرکت برای رسیدن از مبـدأ بـه مقصـد طی می‌کنـد. این طرحواره بـه‌مانند طرحواره‌ی سـابق و غـالب طرحواره‌های حرکتی، مسـتلزم رعایت چند نکته اسـت: «۱. از آنجا که الف و ب با مجموعه‌ای از نقاط مجاور به‌هم وصـل شده‌اند، رفتن از الف به ب، مستلزم گذر از این

نقاط میانی است. ۲. حرکت در این مسیر جهت‌دار است. ۳. مسأله‌ی زمان هم مطرح است، چون پشت سر گذاشتن یک مسیر مستلزم صرف زمان است» (سجودی، ۱۳۸۵: ۵۱). بنابراین این قاعده در تصویر فوق برقرار است. امّا مهم‌تر از آن شناسه‌های شعری خود شاعر است و تکرار همان سبک و اندیشه ناامیدی و سرگردانی که در طرحواره پیش نیز به‌چشم می‌خورد. شاعر با قدم‌های پراکنده، چون انسان مست مسیر را می‌شکافد. تصویر نحوه‌ی طی‌کردن مسافت، نشانگر جهان بی‌روح و شکست‌آمیز شاعر است. رسیدن به مقصدی که شاعر قصد دستیابی بدان دارد، بسیار سخت و دشوار است و شاعر با استفاده از استعاره‌ی مکنیه برای محبت معشوقه‌ی خود، درهایی را در نظر گرفته که بر آن قفل نهاده شده است؛ قفل بودن درهای محبت، به‌معنای عدم وصال و دسترسی به سوژه‌ی دلخواه است. اینکه شاعر در تجربه‌ی خود شکست خورده، چنین شکستی ناشی از اشکال در مرحله مبدأ و فرایند است؛ زیرا شاعر اعتقاد دارد که کلیدها را اشتباهی برداشته؛ یعنی تجربه‌ی شاعر در همان ابتدا با اشتباه همراه بوده تا مقصد حرکت وی نیز به شکست بیانجامد. از این‌رو در این طرحواره نیز حرکت از یک شیء به شیء دیگر، با استفاده از استعاره‌ی مکنیه به‌کار رفته است. شاعر در این طرحواره‌ی حرکتی نیز که مضمون طلب را نشان می‌دهد، شکست‌خورده باز می‌گردد. در حقیقت، مسیری که برای رفتن به‌سوی چیزی پیموده نافرجام بوده و نتیجه‌ای در برنداشت. نه تنها همین طرحواره، بلکه عمده‌ی حرکت‌ها و چرخش‌های شاعر برای رسیدن به مقصود، شکست‌خورده به‌تصویر کشیده شده، حتّی نوشیدن جرعه‌ای آب:

«فی هذه القریةِ الّتی تَستَیقِظُ/ لِتَشربَ المطرَ/ انکسرت فی یَدی زجاجةُ العالم[۳]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۱۴).

شاعر در اینجا موجودی مؤنث، گویا معشوقه‌ی خیالی خویش که در دهکده‌ای زندگی می‌کند و صبح برای نوشیدن آب باران بیدار شده را با حالت نافرجام به این‌صورت که «جام جهان هنگام انجام این کار شکسته است»، به تصویر می‌کشد. طرحواره‌های شاعر گرچه از حرکت برخوردار است، اما حرکت‌های آن، شکست آمیز

و بی‌نتیجه می‌باشد. تعدد حرکت در دفتر شعری شاعر نشان‌دهنده‌ی ذات جستجوگر و ماجراجویانه‌ی سوژه‌های مورد طرح شاعر نیست؛ این حرکت مانند آنچه در شعر رمانتیک قابل مشاهده است، به یک حالت نیکو و پایدار نمی‌انجامد و به لذّت و کشف مکاشفه‌ای جاودان منجر نمی‌گردد؛ بلکه عمدتاً حاوی نگرش شکست، ناامیدی، سرگردانی، پوچی است. حرکت‌هایی که خیلی زود فروکش می‌کند و به یک سفر عرفانی و تجربه‌ی شاعرانه‌ی بلند صوفیانه با انبوهی از اندوخته‌ها منجر نمی‌گردد، بلکه این حرکت‌ها لمحه‌های کوتاه و سریع از جهان هستی هستند که شروع نشده، پایان می‌پذیرد و میان مبدأ و مقصد آن فاصله‌ای اندک است تا از این طریق، شکست و نافرجامی را نزدیکتر از هر چیزی به انسان ترسیم کند؛ شکست و تلخکامی که به اعتقاد شاعر بر زندگی بشر چیرگی دارد.

حجمی

دومین طرحواره‌ی مورد بحث در این مقاله، طرحواره‌ی حجمی است که یکی از مهمترین طرحواره‌های در بلاغت و زبان شناسی به‌شمار می‌آید. «به اعتقاد جانسون و لیکاف تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی «حجم» را برای او امکان پذیر می‌سازد، پس انسان می‌تواند خود را مظروف ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌تواند نوعی ظرف تلقی شود بپندارد و این تجربه‌ی فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط دهد و در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید آورد. برای نمونه لیکاف در جمله‌ی: «به‌دام ازدواج افتادن یا از دام ازدواج جستن» برای ازدواج که مفهوم ذهنی است، حجمی قائل شده که کسی به داخل آن کشیده یا از آن بیرون می‌جهد. به عقیده‌ی لیکاف «ما بدن خود را همواره هم به صورت ظرف و هم به صورت مظروف تجربه می‌کنیم». عناصر اصلی طرحواره‌ی حجمی عبارتند از: درون، محدوده و بیرون» (محمدی آسیابادی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۴۷؛ رک: Likaf.1987.272,). ساختار درونی این طرحواره مثل هر طرحواره‌ی

تصـــویری دیگر، به‌نحوی مرتب شـــده که به یک نتیجه‌گیری منطقی منجر می‌شـــود: هرچیزی یا درون یک ظرف اســـت یا بیرون آن ظرف؛ اگر الف که یک ظرف اســـت، درون ظرف ب باشـد و ج درون ظرف الف، در نتیجه ج درون ظرف ب اسـت. تصـور حوزه‌ی دید به منزله‌ی ظرف، از استعاره‌هایی است که برای نمونه می‌توان ذکر کرد؛ مثلاً این چیز در دیـد یا دیدرس یا بیرون از دید یا دیدرس اســـت. همچنین می‌توان روابط فردی را نیز بر حسب ظرف دریافت: مثلاً در بین ما، در میان ما، بیرون از ما (همان).

حجم و ظرف‌های حجمی، می‌تواند بسته به شعر هر شاعری، متفاوت و متنوع باشد. در شـــعر پســـت‌مدرن، ظرف‌های نمادین، چه فیزیکی و چه معنوی و انتزاعی که جنبه فیزیکی به‌خود می‌گیرند، به‌مثابه ظرف فرض می‌شوند. ودیع سعادة، شاعر معاصر لبنانی، طرحواره‌های حجمی متفاوتی را در شـــعر خود، به‌ویژه دفتر شـــعری مورد بحث به‌کار برده اسـت. از نظر وی بسـیاری از اشـیاء پیرامون چه ذهنی و چه ملموس، بسان ظرفی هسـتند که مظروفی را در بر دارند. شـاعر با رویکرد سـاختارشـکنانه‌ی خود ظرف‌های جدید و استعاری خلق کرده و تلاش می‌کند تجربه‌های نوی پست مدرنیستی خود را در ظرف‌های جدید و ناشـناخته بگنجاند و جهان شعری خود را بر پایه‌ی طرح‌های بدیع و خلاق بیافریند. به‌عنوان مثال آنجا که می‌گوید:

«إنّها محاولةُ الدخولِ فی عُنقِ الحُب/الّذی یَندَلِقُ خارجَ فَمی/أو إلتقاطُ نجمةٍ کَساعةٍ مُخرّبة فی صُندوقِ الأملِ[۴]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳).

در این صـحنه‌ی زیبا و بدیع، شـاعر از دو تعبیر ظرفی-اسـتعاری بهره گرفته اسـت؛ عشـق و امید در این تصـویر، به‌گونه‌ی ظرف خلق شـده‌اند؛ عشـق گردنی دارند که در حال بیرون‌زدن از دهان اسـت و از آن خارج می‌شـود. اما شـاعر تلاشـی را به‌تصـویر می‌کشـد که قرار اسـت در گردن عشـق وارد شـود. تعبیر ورود و خروج در طرحواره، به‌طور کامل، نشـان‌دهنده‌ی سـاخت آگاهانه‌ی طرحواره توسـط شـاعر اسـت. در واقع «طرحواره‌ی حجمی (ظرف و مظروفی)، طرحواره‌ی تصـویری اسـت که بر اسـاس آن یک مفهوم انتزاعی به‌مثابه ظرفی تلقی می‌شـود که دارای جهت‌های «بیرون» و «درون»

اســت» (Yu.1988:25) بدین‌سان همان‌گونه که در این تلقی تصویری دیده می‌شود، «فی» آشــکارا نشان‌دهنده‌ی ظرف‌بودن عشق است که با تعبیر «عنق»، به‌شکل استعاره‌ی مکنیه در آمده، اما ظرف شاعر متحرک است. ظرف حالت ایستایی ندارد؛ گرچه دارای فضایی فیزیکی اســت و می توان در آن داخل شــد، اما خود نیز قصــد خروج دارد؛ خروج از دهان. در این تصــویر خیال‌انگیز، گردن عشق، به‌مثابه گردن انسان فرض‌شده که با دهان فاصله‌ای ندارد و گویی می‌خواهد از آن خارج گردد همچنین مظروف که با ضمیر «ها» نشان داده شده، مشخص نیست.

در بخش دوم طرحواره، همین مظروف غیرمشخص به‌مثابه گرفتن ستاره و یا ساعتی خراب در صــندوق امید به‌تصویر کشیده شده؛ تصاویر همچنان صوفیانه و مبهم است و شــاعر از عنصــر تشبیه برای نزدیک‌ساختن مفهوم به ذهن و یا ملموس‌کردن آن استفاده کرده‌اســت. زیرا در گرو تشــبیه، پنهان‌ترین و پیچیده‌ترین کلام به واضح‌ترین بیان تبدیل و نزدیک می‌شــود و به نقل از فاضــلی در کتاب مســائل هامه بلاغیه تشــبیه ســه ویژگی مبالغه، تبیین، روشنگری و ایجاز را در یک‌جا جمع می‌کند.(فاضلی، ٤٩:١٣٧٦) اما تشبیه در اینجا، هیچ‌گونه کمکی به فهم ماهیت طرحواره نمی‌کند؛ زیرا آنچه در مشــبه‌به بیان‌شده، أظهر و أقوی نیســت، بلکه بیش از مشبه غامض و تیره است. آنچه شبیه «گرفتن ستاره» و یا «ســاعت خراب شــده» است، به‌مراتب پیچیده‌تر از حدسیات و گمان‌های خواننده می‌باشد. شاعر همین مظروف غیرمشخص و مبهم را در ظرف مشخص و استعاری قرار داده است: صندوق الأمل: صندوق امید. اما آنچه اهمیت دارد تشکیل چنین طرحواره‌های حجمیک اســت؛ طرحواره‌هایی که با توجه به وســعت جهان شاعرانه‌ی پست مدرنیست و چیرگی ساختار صوفیانه و عارفانه، به‌جای القاء مکان و جغرافیای خاص و محسوس، جغرافیایی بی حد و حصر را نشان می‌دهد. گرچه دایره‌ی واژگان سعی در حسی‌نمودن مفهوم دارد و این مقوله در مقیدنمودن عشــق به گردن و امید به صــندوق با اســتفاده از اســتعاره‌ی مکنیه دیده می‌شــود، امّا این تقیید و تحدید چندان کمکی به فهم جغرافیا و ظرف مورد نظر شــاعر نمی‌کنــد. یــا زمانی‌که مفهومی ملموس و انتزاعی به‌طور توأمان ظرف شاعر قرار گرفته، آنجا که می‌گوید:

«أنا النموٌ الأسودُ تحتَ الأبراجِ/والحیواناتِ الکونیّةِ تَرعانی/لستُ الصبیٌ الّذی یَدخُلُ برجَ العائلةِ فی المساءِ[۵]» (سعادة، ۲۰۱۶ :۲۹).

شاعر در اینجا با استفاده از کلیدواژه‌های مهم جهان شعری‌اش، مانند رنگ، رشد، حیوانات و دیگر واژگان، انگاشتی حجمی خلق نموده است. سوژه‌ی فیزیکی و یا مظروف خود شاعر و یا هر متکلم فرضی دیگر است که در برج‌ها جای می‌گیرد و برج در اینجا نشان از مکانی ارزشمند می‌باشد که دارای جنبه‌ی نمادین در شعر شاعر است. هرچند ابعاد آن دقیق مشخص نیست، امّا حرف اضافه‌ی «تحت»، نشان از ظرف‌بودن مفهوم مورد نظر دارد؛ ولی شاعر مظروف را تا حدودی مشخص کرده است. وی با استفاده از کلیدواژه‌ی أسود که بر تیرگی دلالت دارد، خود را بسان پیشرفتی سیاه در برج‌ها به‌تصویر کشیده و جهت بیرون و درون طرحواره را مشخص‌کرده است. همچنین در این دفتر شعری تعابیری زیبایی که نشانگر طرحواره‌های حجمی است نشان داده‌شده:

«أعرِفُکَ أیّها العالمُ/ أیّها العجوزُ القمیءُ فی صَحنِ ذاکِرتی[۶]» (همان: ۲۲).

یا آنجا که می‌گوید:

«بعیداً عَن السُقُوفِ الحَمیمةِ/ جمیعُ الأمطارِ لاتَغسِلُ مَظلّاتنا / والنهاراتُ الناسیةُ مظلّتها فی یدِ اللیلِ[۷]» (همان: ۱۹).

همانطور که دیده می‌شود، شاعر مدام تلاش می‌کند در طرحواره‌های حجمی، از مظروف حسی و ظروف انتزاعی و ذهنی بهره ببرد. در تعبیر اول، تصویر جهان که شبیه گنده پیری است نشان داده‌شده که در صحن حافظه‌ی شاعر قرار دارد؛ شاعر در واقع درصدد تبیین «جسمی‌شدگی» سوژه‌ی مورد نظر می‌باشد و از این‌رو زشت‌ترین تصویر را از وی عرضه می‌کند. این مفهوم ذهنی و تصور آزاردهنده‌ی جسمی‌شده در ظرفی قرار دارد و فضایی از ذهن و حافظه شاعر را اشغال کرده است و نشان می‌دهد که شاعر با تصوری مخرّب مواجهه است که باید با آن مبارزه کند و آن را از ذهن بیرون افکند.

طرحواره در اینجا نیز با اســتفاده از اســتعاره‌ی مکنیه در تشــبیه حافظه به مکانی دارای صحن به‌چشم می‌خورد.

در طرحواره‌ی بعدی نیز، نوع حجمیک آن مد نظر است. «دست شب» به‌مثابه ظرفی می‌باشــد که بنابر ســبک شــاعر و به‌طور غامض و صوفیانه تعبیر شده است. مکان‌واره‌ی شــاعر، جنبه‌ی زمانی دارد، اما همین زمان به‌مثابه شیء فیزیکی دارای محدوده و فضایی جهت اشتغال به‌تصویر کشیده شده است. شاعر از تعبیر «دست شب» استفاده کرده؛ زیرا مظروف، چتر اســت که با دســت گرفته می‌شــود و بنابراین تناسبی پنهان میان استعاره‌ی ظرفی شاعر با مظروف قرار دارد؛ اما چتری است که به روزهای فراموش‌کار تعلق دارد. بنابراین شاعر در تعابیر زیادی از دفتر «لیس للمساء إخوة» از طرحواره‌های حجمی بهره گرفته تا به نوعی ماجراجویی‌ها، تجربه‌ها و دغدغه‌های امروزین خود را به‌واســطه‌ی آن بیان کند. این تجربه‌ها معمولاً از طریق ســاختارهای اســتعاری قابل تبیین می‌باشــد که شاعر بخش زیادی از آنها را با طرحواره‌های مکانی ارائه نموده است.

قدرتی

طرحواره‌های قدرتی، یکی دیگر از انواع طرحواره‌های بلاغی است که می‌تواند تصویری متفاوت از ســوژه‌ی مورد نظر ارائه دهد. «نخســتین نوع طرحواره قدرتی آن است که در مســیر حرکت، ســدی ایجادشود که نتوان از آن گذشت و حرکت قطع شود؛ دومین نوع طرحواره قدرتی آن اســت که در مسیر حرکت سدی ایجاد شود و سه حالت مختلف را پیش روی ما قرار دهد: اول این که مســیر تغییر به گذر از آن سد منجر نشود؛ دوم اینکه انسان بتواند از کنار آن سد بگذرد و به راهش ادامه دهد و سومین نوع طرحواره قدرتی آن اســت که انسان بتواند سد را از مسیر حرکتش بردارد و بدون کوچکترین وقفه ای به حرکت خود ادامه دهد» (فضــائلی و شــریفی، ۱۳۹۲: ۱۳۷). در این بخش از مقاله به بررسی طرحواره‌های قدرتی در شعر ودیع سعادة پرداخته می‌شود.

«ستُخرجونَ بقمیصٍ صارخٍ لتقابلوا اعتزالاتکُم/ فی اللیلِ أو فی النهارِ/ ستُخرجونَ/ وَ علی حِدَة یقابِلُ کلٌّ واحد اعتزالاتِه/ ینقّب طویلاً فی الحقول[۸]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۳۷).

در این طرحواره مقابله و مبارزه میان «قمیص صارخ» به‌معنای پیراهن فریاد زننده و سکوت و انزوا برقرار است. با این تعبیر شاعر اعلام می‌دارد که شرایط را بر نمی‌تابد و به جنگ اعتزال و سکوت می‌رود. در بند شعری مورد نظر، دوگانگی و پاردوکسی آشکار میان دو عنصر دیده می‌شود و با توجّه به ضدیت دو عنصر، طرحواره‌ی قدرتی اقتضا می‌کند. جنگ میان این دو عنصر به‌مثابه جنگ میان آب و آتش است؛ اعتراض در مقابل عزلت قرار دارد و می‌خواهد این سد را بشکند تا به‌هدف خود دست یابد. ودیع با برافراشتن مقام اعتراض با استفاده از ظرف زمانی وسیع که هم شامل شب و هم شامل روز می‌شود، همه جانبگی این مبارزه را می‌رساند.

«یکونَ هناکَ طریقٌ آخَر/ إلی الغابةِ/ الوِترُ المشدودُ بین عینیّ والأشجارِ/ عَلی وشکِ الإنقصافِ[۹]» (همان: ٤١).

در این طرحواره نیز سدی مقابل شاعر قرار دارد که قابل دورزدن و تغییر مسیر است. در این طرحواره، شاعر از مسیر دیگری سخن می‌گوید که با وجود مانع می‌تواند از آن وارد جنگل شود. اگرچه وی صراحتاً از مانع سخن نمی‌گوید، اما از فحوای کلام می‌توان به وجود مانعی دشوار بر سر راه شاعر پی برد. در این طرحواره‌ی بلاغی با جنبه‌ی بصری، کلمات و تعابیر از قابلیت ترسیمی زیادی برخوردارند و شاعر از انگاره‌ی استعاری برای ساخت چنین طرحواره‌ای بهره گرفته است. گاهی نیز به‌همین صورت، شاعر از سوژه‌های مهم خود برای رفع این مانع یا مزاحم استفاده می‌کند. آنجا که به‌طرز لطیفی می‌گوید:

«یا إمرأة سوداء علی بابی یا مراکب/ اذهَبی/ أحلامی کافیةٌ لأغلق هذا البابَ/ وَ أنامُ/ میاهی کافیةٌ لأغرقَ[۱۰]» (همان: ٤٠).

در اینجا شاعر، زن سیاه و همچنین کشتی‌ها را به خروج از میدان فرا می‌خواند؛ زیرا آنها درد وی را درمان نمی‌کنند و از نظر شاعر، آرزوها و آب‌ها برای درمان درد وی کافی است. با توجّه به استفاده‌ی شعر از رنگ‌های مختلف، رنگ سیاه در این طرحواره‌ی شعری، دلالت بر غلبه‌ی سیاهی در روح و روان شاعر دارد. شاعر پست مدرنیست با سازه‌های تکه پاره برای تبیین جهان از این رنگ استفاده می‌کند تا غلبه‌ی نا

امیدی، ظلمت و خفقان را القاء کند. در این طرحواره مانع و سد، به این رنگ آغشته است و مسلماً با دیگر تعابیر شاعر که جنبه‌ی سیاسی دارد همخوانی دارد. اما شاعر از رؤیاها و آب‌ها، برای رهایی از این سد مهم و آشنا در شعرش بهره می‌برد؛ دو عنصری که در شعر ودیع جاودانه شدند و از پرکاربردترین موتیف‌های شعری او به‌شمار می‌روند. «شعر وی از آب خالی نیست، آب از قدرت و اشکال و انواعی چون برکه، دریا، دریاچه، رود، چشمه و باتلاق برخوردار است و در آسمان و در اعماق، در بالای زمین و باطن آن و در هوا، سنگ، اجسام و درخت و به‌شکل‌های طوفان، فیضان، تندباد، باران و رطوبت وجود دارد؛ هم میراننده است و هم زنده‌کننده. این عنصر با تمام شکل‌ها و انواع و رنگ‌ها و کارکردها در شعر ودیع سعادة به‌کار رفته است» (فاروق، ۲۰۱۹: alfaisalmag.com). بنابراین شاعر معمولاً از موتیف‌ها و کلیدواژه‌های مهم شعر خود برای انتقال مفاهیم شعر خود بهره می‌برد؛ مثلاً در نمونه‌ی زیر از شکست سد که در مفهوم طریق به‌عنوان یکی دیگر از مفاهیم پرکاربرد شعر وی می‌باشد، سخن می‌گوید:

«ها هی الطریقُ تَنکَسِرُ کَعودٍ یابسٍ/ وعَلی أعلی جِبال القَلبِ/ تَجمَعُ الخرافَ البیضاءَ نَفسَها

وتعودُ إلی الحَظیرةِ[۱۱]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۴۳).

مهم نیست شاعر در این طرحواره‌ی بلاغی از شکست سدی به‌عنوان راه سخن گفته، وی از تشبیه زیبایی استفاده کرده و شکستن راه را به شکستن چوبی خشک مانند کرده است که با شکستن آن صدایی که در فضا بازتاب پیدا می‌کند. بازتاب این صدا، نشان‌دهنده‌ی قدرت شاعر در مقابل با موانع پیش‌رو است، اما قرارگرفتن طریق به‌عنوان سد، مقابل روی شاعر نشان‌دهنده‌ی یکنواختی و لایتناهی بودن است که در اندیشه‌ی شاعر قطع گردیده و دیگر حق ادامه روند ندارد. در ادامه‌ی این طرحواره‌ی قدرتی، تصویری دل‌انگیز را رسم کرده که آن «رفتن گوسفندان‌های سفید به داخل آغل» است. در حقیقت این صحنه‌ی جذاب با ماهیت و ساختار طرحواره‌ی قدرتی در ضدیت قرار ندارد. شاعر می‌خواهد از دام مسیری یکنواخت و خسته‌کننده برهد و با تصویری

رمانتیک روستایی و بکر، به آغوش طبیعت و آرامش حاصل از آن برگردد. بنابراین سروده‌های دفتر شعری مورد بحث شاعر، مملو از صحنه‌ها و طرحواره‌های قدرتی است. شاعر در فرآیند مبارزه با عناصری که ماهیت آنها را آشکار و تبیین نکرده قرار دارد. وی می‌خواهد آن عناصر را از میان بردارد و به‌جای آن عناصر موردنظر خود را جایگزین کند. همین تصور و اندیشه، در پدیدآمدن طرحواره‌های قدرتی دخیل است و شاعر برای جلوه‌ی تأثیرگذاری این طرحواره‌ها، در ترسیم و ارائه آن از عناصر بلاغی مهمی چون استعاره بهره می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

شعر پسامدرنی ودیع سعاده از طرحواره‌های تصویری متعددی برخوردار است. بسیاری از بندهای شعری شاعر مشتمل بر استعارات شناخته‌شده و طرحواره‌های تصویری است. وی درصدد عینی‌نمودن مفاهیم و دغدغه‌های نو و جدید خود در قالب طرحواره‌ی تصویری است و برای تجسم هر چه بیشتر و ملموس‌تر کردن مفاهیم به کاربرد دیگر صنایع بلاغی چون تشبیه و مجاز و کنایه و غیره می‌پردازد.

شاعر پسامدرن با اینکه رکود و ایستایی و سکون جهان پوچ و مرگ‌آور خود را نشان می‌دهد که این خود به خود به عدم کاربرد طرحواره‌های حرکتی می‌انجامد، اما شاعر از همین طرحواره برای مفاهیم موردنظر خود، نه برای پویایی و جذابیت جهان معاصر بهره گرفته است. از این‌رو، این گونه طرحواره‌ها نزد شاعر به‌سمت رشد و تطوری مخرّب و سفری به ناکجاآباد و حرکتی به سمت پستی و شکست است.

از جهت حجمی نیز شاعر با استفاده از استعاره‌های شناختی متعدد و استعاره‌های مکنیه، به خلق طرحواره‌های ظرف و مظروفی پرداخته است. ابعاد در این گونه طرحواره‌ها مبهم و نامشخص است و نشان از رویکرد پسامدرنیستی شاعر دارد. طرحواره‌های حجمیک به‌جای اینکه تصویری روشن از فضاء و شی فیزیکی ارائه دهد، در پی نشان‌دادن افکار در هم‌ریخته و پریشان خود با استفاده از حروف اضافه مناسب

در ظرف خاصی می‌باشد که گاهی اوقات تجسمی حباب‌گونه از سوژه مورد نظر را به‌وجود آورده است.

رویکرد و محتوای سیاسی شاعر همچون روزنامه‌نگار، در طرحواره‌های قدرتی وی نهفته است؛ شاعر در این‌گونه از طرحواره‌ها، عنصر مبارزه و مقاومت میان عناصری چون عنصر سکوت و اعتراض را نشان داده است. شکست موانع و سدها در این شعرها جنبه‌ی حماسی ندارد، بلکه به‌نوعی تداعی‌کننده‌ی شکست خود شاعر، غلبه‌ی جو نا امیدی، از میان رفتن نیروهای مطلوب و درست و ایجادشدن موانع جدید و شکست ناپذیر است. شاعر در تمام حالات این طرحواره‌ها، در پی ملموس‌کردن ایده‌ها و مفاهیم ذهنی مورد نظر است، خواه موفق باشد خواه ناموفق. همچنین صنایع بلاغی به‌ویژه استعاره‌ی مکنیه به‌عنوان رکن اصلی طرحواره‌ها، در نزد شاعر مورد اهتمام و استفاده بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «در دست تو رگ‌های پژمردگی رشد می‌یابد و غروب می‌کند دست تو که به‌مانند نامه‌ها به عابران اشاره می‌کند».

۲. «همانا من با قدم‌های پراکنده به دروازه‌های محبت قفل‌شده‌ی تو روی می‌آورم، نمی خواهم فراموش کنم کلیدهایی که در عشقبازی‌هایمان یافتیم، کلیدهای اشتباهی بود».

۳. «در این دهکده که بیدار می‌شود تا باران را بنوشد، اما در دست من جام جهان شکست».

٤. «این تلاش برای ورود به گردن عشق است که بیرون از دهانم پرتاپ می‌شود، یا گرفتن ستاره است مانند ساعتی خراب در صندوق آرزو».

۵. من رشدی سیاه و تیره در زیر برج‌هایم، و حیوانات هستی از من مراقبت می‌کنند، من کودکی نیستم که وارد برج العائله (نام یکی از مجتمع‌های تفریحی عرب‌ها می‌باشد) در شباهنگام وارد شود».

٦. «تو را می‌شناسم ای جهان، ای پیرمرد که در صحنه‌ی ذهنم چمباتمه زده نشسته است».

۷. «دور از سقف‌های دلگرم‌کننده، تمامی باران‌ها چترهای ما را نمی‌شوید، و چتر، روزهای فراموش‌شده در دست شب است».

۸. «با پیراهنی جنجالی به مقابله با عزلت‌هایتان بر می‌خیزید، در شب و یا در روز، بر می خیزید، به گونه‌ای‌که هر کدام با عزلت‌های خود مقابله می‌کند، و در مزرعه‌ها نقبی طولانی می‌زنید»

۹. «واجب است که مسیر دیگری به جنگل باز باشد، زه بسته‌شده‌ی میان چشمانم و درختان، در آستانه‌ی فروپاشی است».

۱۰. «ای زن سیه در مقابل دروازه‌ام، ای کشتی‌ها، برو، رؤیاهایم برای بستن در کافی است، آب‌هایم کافی است برای اینکه غرق بشوم».

۱۱. «هان این مسیر من است که بسان چوب خشک می‌شکند، بر بالای کوه‌های قلب، گوسفندهای سفید را گردآوری می‌کند تا به آغل بازگردند».

منابع و مآخذ

-اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۰)، زمستان، تهران: نشر زمستان.

- تیلر، رابرت (۱۳۸۳)، بسط مقوله: مجاز در کتاب استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی، ترجمه: مریم صابری پور نوری فام. تهران: مهر.

- صفوی، کوروش (۱۳۷۹)، معنی شناسی، تهران: مهر.

- فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.

- کوچش، زلتان (۱۳۹٤)، استعاره در فرهنگ جهانی؛ جهانی‌ها و تنوع. ترجمه: نیکتا انتظام، چاپ اول، تهران: سیاهرود.

- فاضلی، محمد، (۱۳۷۶)، دراسه ونقد فی مسائل بلاغه هامه، مشهد: فردوس

- سعاده، ودیع (۲۰۱۶)، الأعمال الشعریة، سوریه: دار أبابیل.

- بهنام، مینا، (۱۳۸۹)، «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، **نقد ادبی**، سال سوم، ش ۱۰: صص ۹۱ – ۱۱٤.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۵)، «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان، بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری»، **پژوهشنامه فرهنگستان هنر**، ش۱: صص: ٤٦ ـ٦٤.

- صفوی، کوروش، (۱۳۸۲)، «بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی». **نامه فرهنگسان**، سال ششم، ش ۱، تابستان ۱۳۸۲: صص: ٦٥ ـ ۸٥.

- فضائلی، سیده مریم و شهلا شریفی، (۱۳۹۲)، «بررسی طرحواره‌های قدرتی در برخی از ضرب المثل‌های زبان فارسی»، **مجله‌ی زبان شناسی و گویش‌های خراسان دانشگاه فردوسی مشهد**، ش ۱، صص: ۱۳۱ – ۱٤٤.

- محمدی، آسیابادی، علی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، «طرحواره های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی» **پژوهش‌های ادب عرفانی**، سال ششم، ش ۲: صص ۱٤۱ـ ۱٦۲.

Yu, Ning**.(۱۹۹۸). The Contemporary Theory of Metaphor.** Amsterdam: John Benjamins B. V.

Cazeaux, Clive.(۲۰۰۷) **Metaphor and Continental Philosophy,**From Kant Routledge, First published, to Derrida; New York.

Lakoff, George.(۱۹۸۷). Women, Fire, and Dangerous Things; What Categories Reveal about the Mind; Chicago and London: the University of Chicago Press.

فاروق، وائل(۲۰۱۹)، ظلال الماء و مرایا المعنی قراءة فی شعر ودیع سعادة

www.alfaisalmag.com/?p=13936

زیتون، عبیر (۲۰۱۸)، گفتگو با شاعر با محور: ودیع السعادة، الشعر قبض الریح، روزنامه الإتحاد

: alittihad.ae

التصاميم البصريه – البلاغية فى المجموعة الشعرية "ليس للمساء اخوة" لوديع سعادة

الهه ستارى[1]
حسين شمس آبادى[2]
طاهره ميرزاده[3]

الملخص

التصاميم البصرية هى وسيلة للفهم والتعبير عن المفاهيم المجردة والذاتية التى يتم تصورها فى شكل مفاهيم ملموسة تجسد المفهوم الذاتى فى الرؤية الموضوعية. تُستخدم خلال هذا النوع من التصاميم البصرية، مجموعة من اللطائف البلاغية و الصنائع البديعية التى لاتكتمل صياغة الصور الذهنية المقصودة وأبعادها بدونها. يتم هذا التحديد المجازى للأشياء والطبيعة بطرق مختلفة، وفى هذه الدراسة ، يتم دراسة ثلاثة أشكال فى دفتر شعرى معنون بـ"ليس للمساء أخ" للشاعر اللبنانى وديع سعادة فهى على التوالى: التصميم الحركى والتصميم المكثف والتصميم السلطوى. يتم دراسة دور و أهمية الصناعات البديعية، واللطائف البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والمجاز وما إلى ذلک فى تشكيلها وبنائها، بحيث يتم استكشاف مساهمتها فى التصاميم البصرية وفى تأثيرها على الجمهور. تظهر نتائج الدراسة أنه قد استخدم وديع سعادة صور الكولاج أى الصور غير المتجانسة فيما يتعلق بمفاهيم وأسس عالم ما بعد الحداثة، ذلک مثل القلق والازدواجية ، والنزعة السياسية للقصائد وضّح مفاهيمها مثل النضال والمواجهة، إلخ. وقد استخدم الشاعر مجموعة متنوعة من الفنون البصرية واللطائف الأدبية لإشهار الصور. تجدر الإشارة إلى أن منهج هذه الدراسة هو منهج وصفى تحليلى.

الكلمات الرئيسية: االمفاهيم الإنتزاعية، التصاميم البصرية – البلاغية ، وديع سعادة، ليس للمساء إخوة.

١–طالبة دكتوراة فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزوارى
٢– استاذ مشارک فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزوارى
٣–طالبة دكتوراه فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزوارى

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Image-rhetorical schemas in Wadih Sa'adeh's book of poems *Laysa Lil Massa' Ikhwah* (Evening has no brothers)

Elaheh Sattari, Ph.D Student Of Arabic Language and Literature at Hakim Sabzevari University
Hossein Shamsabadi[1], Associate Professor in Arabic Language and Literature at Hakim Sabzevari University
Tahereh Mirzadeh, Ph.D Student Of Arabic Language and Literature at Hakim Sabzevari University

Received: 08-12-2019 Accepted: 27-07-2020

Abstract

An image schema refers to any understanding or expression of abstract or subjective concepts in the form of tangible concepts that conjure up the intended mental concepts. This type of schema is based on scene-making and imagery. To make such images, poets make use of a set of rhetorical and literary devices without which the construction of images out of the intended concepts will be incomplete and ineffective. This metaphorical account of objects and nature takes place in several different ways. This study examines only three forms of schemas, namely kinetic or rotational, volume, and power in the book of poems *Laysa Lil Massa' Ikhwah* by the Lebanese poet Wadi Sa'ad. Throughout the analysis of these schemas, the role and importance of rhetorical devices such as similes and metaphors to form and make the schemas are also examined. The purpose is to reinforce the notion that image schemas, which constitute part of the cognitive metaphor, are not unrelated to ancient rhetorical patterns. The findings of the study show that, in accordance with the concepts and thought patterns of the post-modern world such as anxiety and duality and with regard to the political nature of his poems and his attention to concepts such as fighting and unity, Sa'ad has employed different image schemas through collage-like and heterogeneous imagery and has used various rhetorical and literary devices for greater imaginative effects.

Keywords: Mental concepts, Rhetorical-image schemas, Wadi Sa'ad, *Laysa Lil Massa' Ikhwah* (Evening has no brothers).

1- Corresponding Author Email: h.shamsabadi@hsu.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

بازنمود فرودستی زن در رمان «الحب فی زمن النفط»

پریسا نقدی پور، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب
فرهاد رجبی[۱]، دانشیار، دانشگاه گیلان
سیده اکرم رخشنده نیا، دانشیار، دانشگاه گیلان
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۵

چکیده

مقولهٔ فرودستی، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مباحث فمنیسم اجتماعی، در آثار و نظریه‌های ادبی مورد توجه است. فمنیسم گرچه دارای ابعاد و موضوعات مختلف است، اما به نظر می‌رسد نتیجهٔ تمام قضایا و دغدغه‌های فمنیست‌ها اعتراض به جایگاه زن در تاریخ و جهان معاصر است. جریان فمنیسم، با فراز و فرودهای خود، بعد از حضور در ادبیات غرب، در حوزهٔ ادبیات عربی نیز از جانب نویسندگان زن با جدیت بیشتری دنبال شد. از برجسته‌ترین این نویسندگان "نوال السعداوی" مصری است. او تحت تأثیر جایگاه نازل زن مصری، به طور خاص در رمان "الحب فی زمن النفط" به‌دنبال دستیابی به هویت زن بوده، بر این باور است که در سایهٔ توجه به حقوق اجتماعی زن، دستیابی به هویت و در نتیجه خروج وی از مقام فرودستی، محقق می‌گردد. چنین رسالتی در رمان «سعداوی» در ابعاد مختلف قابل بررسی است. این نوشته بر آن است تا با بررسی مقولهٔ فرودستی زن و پرداختن به خاستگاه و پیامدهای آن، تصویری از تلاش زن برای دستیابی به هدف یادشده ارائه دهد، لذا پس از ارائهٔ مختصری دربارهٔ فمنیسم اجتماعی و رمان «سعداوی»، مقولهٔ فرودستی را با استفاده از شیوهٔ توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار می‌دهد. نتایج نشان می‌دهد با توجه به مبانی نظری تحقیق، مفهوم فرودستی در رمان حاضر، تحت تأثیر محورهای زن و وابستگی، برساختهٔ ذهنی مردان، مردسالاری و ذهنیت قدرت طلبی مردانه و سیطره بر مسألهٔ آموزش زن قرار دارد.

کلید واژه‌ها: فرودستی زن، نوال السعداوی، الحب فی زمن النفط.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: farhadrajabi133@yahoo.com

مقدمه

ادبیات داستانی عرب، به‌عنوان یک دستاورد نو در دهه‌های پایانی قرن بیستم با توجه به شکل‌گیری روابط اجتماعی جدید، به بستری گسترده برای تبلور دغدغه‌های فمنیستی تبدیل شده است. نویسندگان متعددی به طرح حقوق زنان در آثار خود پرداخته‌اند که از جملهٔ آن‌ها "نوال السعداوی" نویسنده، فعال اجتماعی، فمینیست و پزشک مصری است که به‌گمان برخی، بزرگ‌ترین نمایندهٔ زنان رمان نویس عرب به‌شمار می‌رود. او در رمان‌هایش به‌طور ویژه از تجربهٔ زیست خود بهره می‌گیرد، از حقوق بشر به‌طور کلی و حقوق زنان به‌طور خاص دفاع می‌کند. «سعداوی» در سال ۱۹۸۱ "انجمن اتحاد زنان عرب" را بنیانگذاری کرد و به دلیل مخالفت با پیمان کمپ دیوید، به زندان افتاد.

در حاشیه ماندن زنان، همیشه برای «سعداوی» سؤال برانگیز است. او فقدان دموکراسی و آزادی را عامل عقب‌ماندگی و ناآگاهی هموطنانش می‌داند. نخستین رمان او یعنی «مذکرات طیبة» او را به خوانندگان عرب معرفی کرد. پس از آن، وی رمان‌های دیگری از جمله «إمرأة عندنقطة الصفر»، «إمرأتان فی امرأة» ، «الغائب»، «الحب فی زمن النفط» و چند داستان کوتاه دیگر را به نگارش درآورد.

«الحب فی زمن النفط» سعداوی را باید یکی از کارهای بسیار موفق ادبیات داستانی معاصر عربی در حوزهٔ فمنیسم به‌حساب آورد. این رمان برای اولین بار، در سال ۱۹۹۳ میلادی و در ۱۸۰ صفحه به‌چاپ رسیده است.

این نوشته، بر آن است تا با تبیین عوامل تأثیرگذار در جایگاه زن به بررسی مبانی ارتقاء حضورش در اندیشهٔ سعداوی و رویکرد تقابلی جامعه مردسالار بپردازد.

پیشینهٔ تحقیق

رمان «الحب فی زمن النفط» به خاطر مفاهیم انسانی و اجتماعی‌اش در دو حوزهٔ زبان عربی و فارسی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است که از مهم‌ترین پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مقاله‌ای با نام «نوال السعداوی: دعوة جریئة لتحریر جسد المرأة العربیة من سلطتی: الرجل والمجتمع» نوشته‌ی «لیلی الحر» که در مجله‌ی «قضایا عربیة» در دسامبر سال ۱۹۷۹ میلادی به‌چاپ رسیده است و دیدگاه‌های این نویسنده را در کتاب‌های « المرأة و الجنس»، «الأنثی هی الأصل» و ... مورد بررسی قرار می‌دهد.

«فرج بن رمضان» در کتاب «المرأة بقلم المرأة: دراسة تحلیلیة نقدیة لتجربة نوال السعداوی؛ مع ملحق، المرأة التونسیة بعد قرن من التحدیث» (۱۹۹۷) پس از معرفی «نوال السعداوی» و ارائهٔ کلیاتی دربارهٔ او، دیدگاه‌های نوال را در آثارش تبیین و بررسی می‌نماید.

در کتاب «زن ، دین و اخلاق» به قلم «نوال السعداوی» و «هبة رئوف عزت» شاهد بحث‌هایی پیرامون جایگاه زن در جامعهٔ اسلامی با توجه با آموزه‌هایی دینی هستیم. در این کتاب که در سه بخش تنظیم شده است، نویسندگان می‌کوشند با توجه به فهم خود از آیات و روایات به تفسیر جایگاه زن بپردازند. آن‌ها از کم‌توجهی طیف‌های مختلف جامعه به زن انتقاد می‌کنند و بر این باورند که مردان، با بهره‌گیری از آیات وروایات به استعمار زن می‌پردازند. به نظر می‌رسد، یکسویه‌نگری نویسندگان به مقولهٔ زن و متأثر بودن از جریان فمنسیم از مشخصه‌های این اثر باشد. این کتاب با ترجمه زاهد ویسی و با همت شرکت چاپ ونشر بین الملل در سال ۱۳۸۷ به چاپ دوم رسیده است.

مقاله‌ای با عنوان «نوال سعداوی و گونهٔ ادبی رمان «نفت»» به قلم ابراهیم محمدی و همکاران در مجلهٔ «پژوهش ادبیات معاصر جهان» دورهٔ ۱۷ شمارهٔ ۳ (۱۳۹۱) به‌چاپ رسیده است که نگارندگان می‌کوشند با تکیه بر نظریهٔ رمان، گونه‌ای از آن را تحت عنوان «رمان نفت» معرفی کنند.

جمال سلیمانی در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «عناصر ساختاری در رمان «الحب فی زمن النفط» نوال سعداوی» (۱۳۹۱) تعاریف و مفاهیم نظری یعنی ساختارگرایی، رمان، ادبیات داستانی، شخصیت، سبک و ... را بیان نموده، با نگاهی به زندگی شاعر، به تطبیق عناصر داستانی پرداخته است. در این پایان‌نامه، به ساختار رمان توجه شده و رویکرد فمینیسم نمود چندانی در آن ندارد.

پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «سیمای زن در آثار نوال سعداوی» به قلم سیده زهرا دهقان (۱۳۹۲)، مباحث فکری «نوال سعداوی» در مورد مسألهٔ زن و جایگاه او در جامعهٔ مصر مورد مطالعه قرار می‌گیرد و به‌صورت مختصر به جنبش زنان و سوسیالیسم، با عنوان شاخص‌های آزادی زنان پرداخته شده است، اما تفاوت مقالهٔ حاضر با پژوهش یادشده، در نوع مسأله‌مندی است؛ هدف در پایان‌نامهٔ یادشده، چنان‌که از عنوانش بر می‌آید، پرداختن به زن در مجموع آثار «نوال سعداوی» است در حالی‌که در این پژوهش، نویسندگان قصد دارند تا صرفا به رویکرد فرودستی زن در یک رمان، بپردازند.

ام البنین بارانی در پایان‌نامهٔ خود تحت عنوان «بررسی تطبیقی رمان‌های نوال سعداوی و شهرنوش پارسی‌پور بر مبنای نقد فمینیستی (مطالعهٔ موردی: مذکرات طبیبة و سگ و زمستان بلند)» (۱۳۹۵) پس از ارائهٔ تعاریف و مبانی نظری در پایان، سبک نوشتار زنانه را در آثار دو نویسنده بررسی می‌کند.

تفاوت مقالهٔ حاضر، در خوانش فمینیسم اجتماعی رمان "الحب فی زمن النفط" با تأکید رویکرد فرودستی زن معاصر است که تاکنون در هیچ پژوهشی مورد بررسی قرار نگرفته است.

بحث اصلی

فمنیسم اجتماعی

فمنیسم «مجموعه‌ای از تصورات فکری و فلسفی است که می‌کوشد به درک درست ریشه‌ها و علل اختلاف بین مردان و زنان با هدف بهبود شرایط و اعطای فرصت بیشتر به زنان در همهٔ زمینه‌ها دست یابد» (محمود و طنطاوی، ۲۰۱۶: ۱۳). آن‌چه که از تعاریف مختلف دربارهٔ فمینیسم فهمیده می‌شود، وجههٔ شورشی‌بودن این جنبش است «که به‌طور برجسته و مشخص در پایان دههٔ ٦۰ قرن بیستم در برابر شرایطی که علیه زنان وضع شده بود؛ شکل گرفت» (راغب، ۲۰۰۳: ۶۵۱) بدین معنا که حقوق زنان در جامعهٔ انسانی که مراکز قدرت و تصمیم‌گیری در سیطرهٔ مردان است؛ نادیده گرفته می‌شود و

به همین دلیل، فمینیسم با ارائهٔ رویکردها وو راهکارهای متعدد، می‌کوشد تا به کسب حقوق زنان نائل آید (چامبل، ۲۰۰۲: ۱۳).

نظریهٔ فمینیستی، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین نظریه‌های جامعه‌شناسی، همواره مورد توجه ناقدان در خوانش رمان معاصر است. در اثر ارتباط گستردهٔ دغدغه‌ها و مباحث جامعه‌شناختی، در دههٔ ۱۹۶۰م موج جدیدی از فمینیسم در آمریکا، انگلستان و اروپا پدیدار گردید. در این دوره، احساسات شخصی و تفاوت‌های جنسی زنان، جنبه‌های اجتماعی و سیاسی‌تری به‌خود گرفت. (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۶۲) برخی فمینیست‌ها بر آن شدند تا اهدافی فراتر از گسترش آموزش و پرورش، ورود زنان به بازار کار، قانونی‌شدن سقط جنین، پرداخت دستمزد برابر به زنان، برخورداری از حقوق مدنی برابر و گسترش امکانات کنترل موالید را دنبال کنند. سوسیال فمینیست، جنس و طبقهٔ اقتصادی را عامل ستم بر زنان می‌داند و با «طرح نظام دوگانگی (سرمایه‌داری و مردسالاری) از میان رفتن نابرابری را تنها به از میان رفتن سرمایه‌داری و ستم سرمایه‌داری محدود نمی‌کند، بلکه بر فروپاشی مردسالاری نیز تأکید دارد» (اعزازی ،۱۳۸۵ :۷).

رمان فمینیستی عربی

رمان فمینیستی عرب، چه در مرحلهٔ پی‌ریزی و چه در مرحلهٔ تشکیل و بلوغ، بدون در نظر گرفتن توسعهٔ اندیشه‌های عربی قابل تصور نیست. قالب اجتماعی، سیاسی و تاریخی که بستر این اندیشه را تشکیل می‌دهد، با توجه به عوامل پذیرش و دریافتی که از عرصهٔ دستاوردهای نهضت فکری عربی تجربه می‌کردند، نقش مهمی در روند گردآوری دستاوردهای زنان عرب ایفا کرد. برخی از مطالعات نشان می‌دهند که تفاوت زمانی بین ظهور جنبش‌های سازمان‌یافتهٔ زنان در جهان عرب به‌طور خاص در مصر و جنبش‌های زنان غربی، که طی آن خواستار حق رأی و مشارکت سیاسی زنان بودند، بیش از چهل سال نمی‌باشد (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۲۱).

با آغاز نیمهٔ دوم قرن بیست، شاهد شکوفایی داستان‌نویسان زن در حوزهٔ زبان عربی هستیم. بسیاری از خوانندگان و ناقدان با نگاه به داستان‌های نوشته‌شده توسط زنان،

تمرکز آن را بر رابطهٔ بین زن و مرد می‌دانند. «غادة السمان» یکی از نویسندگان معاصر عربی، در پاسخ به این سؤال که «نویسندگان زن چه چیزی به زنان عرب اعطا کردند؟» معتقد است، نافرمانی علیه فرومایگی خود و جامعه، شجاعت مطرح‌نمودن مشکلات جسمی زن و پرداختن به ستمی که از جانب مردان، علیه زنان اعمال می‌شود. مهم‌ترین دستاورد جامعهٔ نویسندگان زن عرب است (موسی محمود، ۲۰۰۹: ۱۱) توجه به این مؤلفه، نوعی تقابل در برابر فرودستی زنان را در رمان امروز عربی فاش می‌کند.

ادبیات فمینیستی عربی به‌عنوان بخشی از ادبیات معاصر عربی، در آغاز کار، مخفیانه پا به عرصهٔ ظهور نهاد. دیری نپایید تا حیطهٔ آن در اشکال مختلف هنری، بروز و ظهور یافت. در این میان، نقش روزنامه‌ها و مجلات در انعکاس نوشته‌های زنان عربی به‌ویژه زنان مصر، لبنان و سوریه قابل توجه است (الجندی، ۱۹۶۸: ۱۸۱). این نوع ادبیات، در حوزهٔ نقد، از آن رو که تعریف جامع و واحدی از فمنیسم وجود ندارد، با نقد ادبیات فمنیستی غرب همسو است؛ «فمنیسم نه مادران بنیانگذار خود را می‌شناسد و نه روش‌شناسی خاص خود را دارد. در بهترین حالت، می‌توان از دیدگاه‌های گوناگون فمنیستی سخن گفت، دیدگاهی که همگی درگیر فعالیت‌های انتقادی و دگرگون کننده هستند» (مکاریک،۱۳۹۰:۳۸۷). به همین دلیل به نظر می‌رسد اتخاذ رویه‌ای واحد و مستقل در خوانش فمنیستی ادبیات داستانی عربی بسیار دشوار باشد.

رمان الحب فی زمن النفط

«الحب فی زمن النفط» روایتی از «نوال سعداوی» است. تصویر روی جلد کتاب، الههٔ زنی را نشان می‌دهد که در رمان به آن اشاره شده و در حکم نجات‌بخش زنان است. این رمان از جهت نشانه و معنا واجد شرایط و مؤلفه‌هایی است که قابلیت خوانش فمنیستی آن را آشکار می‌کند. هدفی که قهرمان داستان در پی آن است، نوع تعامل دیگر شخصیت‌ها با او، حوادث و دیگر عناصر، پیرامون محوری حرکت می‌کنند که در نهایت، وجههٔ فمنیستی‌بودن اثر را مورد تأکید قرار می‌دهند. سعداوی در این اثر به‌دنبال دستیابی به هویت زن است. این مهم از آن روست که مهم‌ترین مؤلفه‌های مطالعات ادبی

فمنیستی در حوزهٔ انتقادی «بازسازی تاریخ زنان و سنت ادبی زنانه است» (مکاریک،۱۳۹۰:۳۸۷). زن، در موقعیت دیگری یا فرودست قرار دارد و نویسنده می‌خواهد وقایع و تقابل شخصیت‌ها را، با هم به گونه‌ای پیش ببرد که اساس رابطهٔ زن با مرد و جامعه، مورد تأکید قرار گیرد. وی بر این باور است که بر این روابط، نوعی تزلزل حاکم است، لذا برای ارائهٔ تصویر درست‌تر، روایت را در همین تعلیق، استمرار می‌بخشد، چنان‌که وقتی به موضوع زندگی زن قهرمان داستان با مردی که در خانه‌اش زندگی می‌کند می‌پردازد، اساس این ارتباط را مطرح نمی‌نماید و مشخص نمی‌کند که میان آن دو چه رابطهٔ حقوقی برقرار است. این رمان، دربردارندهٔ درون‌مایه‌های اجتماعی، دردها و مظلومیت‌های زنان در طی تاریخ است؛ این ستم عموماً از ناحیهٔ مردان بر زنان و به صورت سنت‌های عمومی بر جامعه، تحمیل شده است و در عین حال به‌گونه‌ای اعتراف به دردهایی است که خود نویسنده با هم‌نوعانش در جامعهٔ سنتی تجربه کرده و ناگزیر است روی این زخم‌های کهنه سرپوش بگذارند. (السعداوی،۱۹۹۳: ۶۴)

شخصیت قهرمان داستان، زنی است که گرچه همچون دیگر شخصیت‌ها، نامی ندارد، اما در سراسر داستان بر آن است تا در اثر مقابله با عوامل فرودستی زن، هویت ازدست‌رفتهٔ خویش را در اجتماع بازیابد، البته این تلاش، به نویسنده کمک می‌کند تا تصویری روشن از جایگاه زن جامعهٔ خویش، فراروی مخاطبانش قرار دهد.

فرودستی زن

جریان فمینیسم، معتقد است که زنان در وضعیتی فرودست نسبت به مردان قرار گرفته‌اند به همین منظور، به مقابله با استیلای مردان و رسیدن به برابری عمومی و حقوقی زن و مرد پرداخته است. «مبنای مشترک تمامی فمینیست‌ها توجه به موقعیت فرودست زنان در جامعه و تبعیضی است که زنان به دلیل جنس خود با آن رو به رو می‌شوند» (فریدمن، ۱۳۸۳: ۵). از دیدگاه فمینیستی، فرودستی زنان بازتاب جامعهٔ مردسالارانه و توزیع نابرابر قدرت است. ممکن است آدمی، یک «مونث» از نژاد انسان زاده شود؛ اما تمدن «زن» می‌آفریند و از پیش تعیین می‌کند که زنان چطور باید رفتار

کنند (همان: ۲۵). «سیمون دوبووار[۱]» معتقد است «هیچ سرنوشت زیست‌شناختی، روانشناختی و اقتصادی، چهرهٔ زن را به‌عنوان یک چهرهٔ فروتر تعیین نمی‌کند. در واقع، تمدن بشری تمامی این کاستی‌ها را پرورده است» (دوبووار، ۱۳۷۹: ۱٦۲).

جریان فمینیسم با تأکید بر جایگاه فرودستی زنان در ادبیات معاصر عربی، از تبلور خاصی برخوردار است؛ فمینیست‌های رادیکال معتقدند که «مردان در تمام عرصه‌های زندگی بر زنان سیطره دارند. رابطهٔ بین زنان و مردان بر اساس قدرت است و تمامی مشکلات زنان با جنسیت آنان در ارتباط است» (العزیزی، ۲۰۰۵: ۱۷۲) گسترش‌یافتن این اتفاق در فضای فکری- فرهنگی مصر، «نوال السعداوی» را برمی‌انگیزد تا مهارت خود را با دغدغه‌های اجتماعی آمیخته، روح انسان‌باوری و خرد جمعی را به جامعهٔ زنان تزریق کند. او بر این باور است که ایدئولوژی حاکم بر جامعهٔ مصر، از مردان موجوداتی فرادست ساخته، آن‌ها را در رأس قرار می‌دهد؛ لذا طبیعی است که زن مصری، تابع مرد و موجودی فرودست قلمداد گردد:

«طابور من الرجال یطل علیها. یرتدون الجلالیب. رؤوسهم ملفوفة بغطاء أبیض. من خلفهم طابور من النسوة داخل العباءات السوداء[۲]». (السعداوی، ۱۹۹۳: ۲۴)

نویسنده بر آن است تا تصور جنس دوم بودن زن را به‌تصویر کشد؛ در این میان، مردان در صف‌هایی جلوتر از زنان حرکت می‌کنند و زنان تابع محض مردان هستند. این تابعیت در همهٔ امور زنان وجود دارد. در جای دیگر، مشابه همین تصویر از وضعیت قرارگرفتن مردان و زنان و ویژگی‌های شکلی و پوششی آن‌ها ارائه می‌گردد.

با توجه به این نمونه، می‌توان گفت که مردان با توجه به وضوح کارکردشان در جامعه نسبت به تیرگی و ابهام موجود در عملکرد زن‌ها از موقعیت فرادستی برخوردارند و سعداوی حتی در تأکید به رنگ لباسشان نیز از این مهم غافل نیست. علاوه بر این، در رمان مورد بحث، زنان عموماً پشت سر مردان حرکت می‌کنند:

«اختفی فی عتمة الیل و اختفوا من خلفه، و من خلفهم النسوة[۳]». (السعداوی، ۱۹۹۳: ۲۵)

به‌نظر می‌رسد، نویسنده بر آن است تا با ذکر تقدم ظاهری مردان بر زنان، جایگاه

آن‌ها را در برخورداری از حقوق اجتماعی مورد تأکید قرار دهد. این مهم، گرچه چندان به‌طور برجسته نمود نمی‌یابد، اما ساختار کلی رمان به بیان این کمبود کمک می‌کند.

از دیگر مسائل تأثیرگذار در طرح مقولهٔ فرودستی زنان، نگاه ابزاری جامعهٔ مردسالار به زن است که به شدت مورد انتقاد فمینیسم اجتماعی واقع می‌شود. «نگاه ابزاری به زنان بنابر ساختار جامعهٔ مردسالارانه موجب فرودستی زنان می‌شود. عدم کنترل زنان بر جسم خود و احساسات جنسی‌شان در نظر فمینیست‌ها، از عوامل سلطهٔ مردان بر زنان می‌باشد» (فریدمن ، ۱۳۸۳ :۹۶).

سعداوی در رمان خویش، استفادهٔ ابزاری از زن را به عنوان پیش‌درآمدی بسیار مهم در شکل‌گیری تصور فرودستی زن مورد تأکید قرار می‌دهد. در همین راستا، تصاویری را خلق می‌کند که مرد، نگاهی ابزاری به زن داشته و از این مسیر می‌کوشد تا او را تحت تصرف خود درآورد (السعداوی، ۱۹۹۳: ۳۲).

نتیجهٔ خلق چنین تصویری، سیطرهٔ بی چون و چرای مرد بر زن و فرودستی زن خواهد بود. چنین اتفاقی در همهٔ زوایای زندگی فردی و اجتماعی زن قابل دریافت است، از این‌رو مردان از ماهیتی مشترک در قبال زن برخوردار هستند؛ در هر حالت وجه مشترک ماهیت‌های شوهر، صاحب‌کار، پلیس و...، سیطره بر زن است:

«الصّوْتُ یُشْبِهُ زَوْجَهَا، لَکِنّ الغَلیونَ الأَسْوَدّ فی الفَمِ یُؤَکّدُ أَنّهُ رَئیسُهَا فی العَمَلِ، دارَ حَوْلَ نَفْسِه و هُوَ جَالِسٌ فی المَقْعَدِ. أَصْبَحَ أَمَامَهَا مُبَاشَرَةً. رَأَتْ وَجْهَهُ و أَدْرَکَتْ أَنّهُ المُحَقّقُ فی البولیسِ[۴]» (همان: ۷۱).

سعداوی در چنین فضایی بر آن است تا نادیده انگاشتن حقوق زن و کالا انگاری او را از جانب عناصر جامعه متذکر شود. «ناقدان فمنیست دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م تفاوت جنسی را شالودهٔ ستم مادی و سرکوب فکری زنان می‌دانستند» (مکاریک،۱۳۹۰:۳۸۷). بر همین مبنا شکل برخود مرد با زن در جامعهٔ مردسالار، قالبی و دارای ماهیتی معلوم است؛ در این قالب رفتاری، مرد همواره زن را به‌عنوان موجودی فرودست می‌شناسد و او را صرف نظر از موقعیت اجتماعی‌اش، تابع قلمداد می‌کند.

زن و وابستگی

از مهم‌ترین دغدغه‌های زنان که در نهایت باعث معرفی زنان به عنوان جنس دوم یا فرودست می‌گردد، مقولهٔ وابستگی است. «ساختار مردسالارانهٔ جامعه به‌گونه‌ای است که زنان را در موقعیت نابرابر قرار می‌دهد و هریک از آنان را وابسته به وجود مردی می‌کند تا از او حمایت کند» (اعزازی، ۱۳۸۵: ۱۷

سعداوی با طرح مسألهٔ وابستگی زن، او را جنسی فرودست معرفی کند؛ تاجایی‌که توانی برای خروج از فضای نامساعد ندارد، لذا ناگزیر است از مردان برای حل مشکلات خود کمک بگیرد:

«لم یکنْ أَحَدٌ یعْرِفُ لمـاذَا یُمْکِنُ لِامْرَأَةٍ أنْ تَهرُبَ؟و إذَا هَرَبَتْ فإلی أیْنَ تَذْهَبُ؟ و هَلْ یُمْکِنُ أنْ تَهرُبَ وَحْدَها؟ أتَظُنُّ أنّها هَرَبَتْ مَعَ رَجُلٍ آخرَ؟[۵]» (السعداوی، ۱۹۹۳: ۸)

پرسش‌های مطرح شده در این فراز از رمان، قبل از هر مفهومی مقولهٔ وابستگی ناشی از فرودستی را نشان می‌دهد. سعداوی در رمان خود معتقد است، قوانین تحمیل‌شده بر زنان، در نوع پوشش وَ الگوهای پذیرفته شده، باعث می‌شود تا این ذهنیت برای زنان شکل بگیرد که باید مطابق با هنجارهای اجتماعی عمل کنند (السعداوی، ۱۹۹۳: ۴۵). علاوه بر این، او از نقش لایه‌های قدرت جامعه، غافل نیست. حاکمان جامعه، به‌عنوان متصدیان امور و در رأس لایه‌های قدرت، با وضع قوانین نادرست در دو عرصهٔ عمومی و خصوصی، نقش زیادی در وابستگی زنان دارند. آن‌ها با تشدید سخت‌گیری‌های عرفی و اجتماعی علیه زن، جایگاه او را در مرتبهٔ پایین‌تری نسبت به مرد قرار می‌دهند:

«فی الیَوْمِ التّالی صُدرَ الأمْرُ المَلَکیُّ: تَحْرِیمُ الإجازاتِ عَلَی النُّسْوَةِ، و إذا خَرَجَتِ المَرْأةُ فی إجازَةٍ مَحْظُورٌ إیوائُها أو التّستُّرُ عَلَیهَا[۶]» (همان: ۱۲)

وابستگی زن به مرد، برآیند وضع چنین قوانینی است. پادشاه در این رمان، نماد قدرت و بنیانگذار یک ایدئولوژی است که باید از آن پیروی کرد. او اقدام به وضع قانونی می‌کند که بر اساس آن، محدودیت دیگری برای زنان ایجاد می‌شود: پناه دادن به زن حتی با مجوز رسمی سفر ممنوع است؛ حکمی که معمولا برای یک مجرم یا متهم

تحت تعقیب صادر می‌گردد. نظارت و ایجاد محدودیت بر زنان به‌وسیلهٔ مردان از عوامل فرودستی زنان است.سعداوی، با توجه به چنین رویکردی در جای جای رمان خویش نقش قدرت حاکمه را در اعمال محدودیت بر زن نشان می‌دهد (همان: ۷٦).

برساخته‌های ذهنی مردان

از بررسی دیدگاه‌های فمینیست‌ها به‌ویژه در حوزهٔ فمینیسم اجتماعی، معلوم می‌گردد باورها و تصورات موجود در جامعهٔ سنتی، برساختهٔ ذهنیت مردان است. این ذهنیت‌ها، با گذشت زمان و به تدریج به عنوان ذهنیتی مسلط بر جامعه تحمیل می‌گردد. «دوبووار معتقد است: زن را مرد و ساختارها و نهادهای او ساخته و پرداخته کرده‌اند» (نجم عراقی، ۱۳۹۳: ۳۳۵). چنین نگرشی به‌طور ویژه به‌وسیلهٔ «فمنیست‌های پساساختارگرا»[۷] مورد تأکید قرار می‌گیرد. آن‌ها «جنسیت را محصول همان ساختار زبانی یا توهمی می‌دانند که توهم هویت را هم ایجاد می‌کند» (کلیگز، ۱۳۹٤: ۱۳۷).

در رمان «الحب فی زمن النفط» این ذهنیت، غالب است که هویت زن، در جایگاهی فروتر قرار دارد، لذا زن حتی اگر به مقام الوهیت هم رسیده باشد، همچنان مقامش، فروتر است:

«أیُمکِنُ حَقّاً أنْ یَعِشَ الإلهاتُ تَحْتَ سَطْحِ الأرْضِ؟ ألّا یَکُونَ ذلِکَ مُجَرَّدَ خُدْعَةٍ بِقَصْدِ اسْتِدْراجِها الی هَذَا المَکان؟[۸]» (السعداوی، ۱۹۹۳: ۱۶)

اشاره به حضور الههٔ زن در زیر زمین، بیانگر جایگاه مکانی زنِ قدرتمندِ فرضی است. او می‌تواند معادلات قدرت را در سطح جامعه تغییر دهد؛ هرچند که در جهان واقع، چنین مکانی (زیر زمین: مقام فرودین) فاقد توانمندی در ایجاد تغییر است.

سعداوی سررشتهٔ الوهیت را در رمان خود دنبال می‌کند و بار دیگر پرسش‌هایی هدفدار را مطرح می‌کند تا برساخته‌های ذهنی مردان را به‌تصویر کشد. او این بار در کنار الههها، به طرح نگرش مردانه می‌پردازد، چنان‌که گویا زن، ناگزیر است هرچیزی را با مردان بسنجد.

«الـأنبياء جميعهم رجالٌ وليس بينهم إمرأة واحدة. كيف إذن يكون بين الآلهة إناث؟ وأيُّهما أعلى درجة النبى أو الإله[۹]» (همان: ۳۵).

از دیگر ساز وکارهای ذهنی مردانه در شکل‌گیری مباحث فرودستی زن، مقولهٔ دانش است. دانش، یکی از ساز وکارهای قدرت مدرن برای کنترل و نظارت اجتماع است و فقدان دانش و آموزش، سبب به‌وجود آمدن جهل و خرافات بین مردم می‌شود. به نظر می‌رسد جستجو برای یافتن منشأ گناه و در نهایت متهم‌کردن شیطان، ناشی از عدم برخورداری جامعهٔ انسانی از بینشی متقن است. «نوال السعداوی» با وقوف بر این جریان، وقایع رمانش را به پیش می‌برد.

«كانَ هُوَ الشَّيْطَانُ بلَحْمه و دَمه مُتَجَسّداً عَلَى شكْلِ البَشَر. و قَالَ النّاسُ: الطُّوفَانُ منَ الشَّيْطَان، و راحُوا يُنَادَوْنَ عَلَى الإلهَة الأُمّ لتُنْقذَهُم: يا أُمّنَا الحَبيبَة، أيْنَ أنْت؟ أهُوَ الشّيْطَانُ الّذى أخْفَاكِ؟ وَضَعَ غلَالَةً سَميكَةً فَوْقَ وَجْهكِ؟ شَوّهَ صُورَتَكِ و غَيّرَ اسْمَكِ؟[۱۱]» (همان: ٦٦)

در قسمتی دیگر از رمان، بار دیگر شیطان مقصر ویرانی‌های جامعه تلقی می‌شود، هنوز منبعی برای آگاهی مردم از شر خرافات وجود ندارد. روزنامه‌ها که وظیفهٔ اطلاع‌رسانی و آگاهی‌بخشی را برعهده دارند، در اختیار پادشاه (مرکز قدرت) هستند و در راستای تأمین خواسته‌هایی گام برمی‌دارند که در نهایت با سمت و سو بخشیدن به ذهنیت مردم، آن‌ها را دچار تشتت و عقب‌ماندگی فکری می‌کنند (همان: ۷۲).

نویسنده، در راستای عمل به وظیفهٔ اجتماعی خویش، برای قهرمان داستان، الگویی خردمند می‌آفریند. این الگو همان «پیر فرزانه»[۱۰] است که قهرمان داستان هر از گاهی پیام او را تکرار می‌کند تا با ایجاد ذهنیتی فعال، کارکرد اجتماعی و نقش راهبردی زن را در ایجاد تغییر متذکر شود:

«و صَوْتُ خالَتها يَدْوى فى ظُلْمَة اللّيْل: ما شَيْطَانُ إلّا بَنى آدَمَ.[۱۲]» (همان: ۷۳)

طنین چنین صداهایی در رمان، نشانهٔ رویکردی تقابلی با برساخته‌های ذهنی مردانه و بیانگر این نکتهٔ اساسی است که اغواگری و انحراف در جامعهٔ انسانی، مختص یک جنس خاص نیست، بلکه می‌تواند دربارهٔ نوع بشر صدق کند. سعداوی در رمان خود

نشـان می‌دهد که در جوامع اسـتبدادزده و مردسـالار، زن را عامل اصـلی گناه دانسـته و تمامی کاستی‌ها را به او نسبت می دهند؛ هر چند که گناهکار نباشد:

«فإنّ البَقَرَةَ الأَلیفَةَ قَدْ تَخرُجُ یَوْمًا فی إجازَة، و الماکینَةَ أیْضًا قَدْ تَکفُ یَوْمًا عَنِ العَمَلِ. لایُمْکِنُ لِأَحَد أَنْ یَتّهِمَ إِحْدَاهُمَا بِسُوءِ الخُلْقِ. لَکِنَّهَا کانَتْ لِسُوءِ الحَظِ امْرَأَةٌ ولا یُمْکِنُ لَهَا أَنْ تَکُونَ بَرِیئَةً[۱۳]» (همان: ۱۲۹)

نویسـنده در یک پاراگراف، زن، گاو اهلی و ماشـین را درکنار هم می‌آورد که این موضوع، بیانگر نگاه جامعه به زن است. آوردن صفت در این موقعیت‌ها تأکید خوبی به موصـوف خود می‌دهد. «اهلی بودن» از این جهت که زنان به‌دسـت مردها رام شـده‌اند. «ماشـین» نیز بیانگر این نکته است که آنان ساخته و پرداختهٔ دست مردان هستند و برای اطاعت از مردان برنامه‌ریزی شـده‌اند؛ حتی اتصاف به «گاو» هم گاهی از این باب است که نویسنده می‌خواهد بگوید؛ زن نمی‌تواند از موقعیتی که در آن قرار دارد، خارج شود. به‌عبارتی دیگر، اصـل رام و سـاخته و پرداختهٔ ذهن مردان بودن، توصـیفی اسـت که سعداوی با طرح آن، قصد دارد تا نگاه انتقادی خود را از وضع موجود بیان کند.

مردسالاری و ذهنیت قدرت‌طلبی

مردسـالاری، نظام و ساختاری است که در آن مردان توسط نهادهای مختلف (اجتماعی، سـیاسـی، اقتصـادی و ...) زنان را تحت سلطهٔ خود قرار می‌دهند؛ این میزان نفوذ مردان نسبت به زنان در جوامع مختلف، متفاوت است. با این وجود، مردان از سهم بیشتری در مزایای اجتماعی همچون قدرت، ثروت، احترام و ... برخوردارند.

فمینسـت‌های سوسیالیست و مارکسیست، مردسالاری را بیشتر در جنبه‌های مادی و در ارتباط با سـرمایه‌داری بررسـی می‌کنند. به نظر می‌رسـد محور اصـلی مبارزات فمینیسـتی، بازخورد نظام مردسـالاری باشـد؛ زیرا فمنیست‌ها مشکل اصلی را در تسلط مرد بر زن و نظام مرد سالاری حاکم بر جوامع می‌دانند (هی وود، ۱۳۷۹: ۳۵۰).

فمینیسـم معتقد اسـت «مردسـالاری به‌دلیل تفاوت‌های جنسـیتی وظایف ویژهٔ زنان، نظیر مادری و همسری، ریشه در سلطهٔ مردانه در محیط خانه دارد» (سبحانی، ۱۳۸۲: ٦٧) و

در طی آن «مردان از طریق به کارگیری زور و فشار مستقیم یا از طریق سنت‌ها، قانون، زبان، آداب و رسوم، آداب معارضت، آموزش و تقسیم کار مشخص می‌کنند که سهم زنان در جامعه چیست» (اعزازی، ۱۳۸۵: ۱۵).

نگاه نوال سعداوی به مقولهٔ مردسالاری، تفاوتی بنیادین با نگرش‌های فمنیستی ندارد. او در رمان خود با ترسیم فضایی ساده قصد دارد تا سیطرهٔ بی‌چون و چرای مرد را به‌عنوان مرکز قدرت، صاحب کار و نماد جامعه به‌تصویر کشد. او همچنین هر نوع رفتاری که از زن سر می‌زند تابع عمل مرد است:

«غَمْغَمَ صَوْتُ صَاحِبِ الجَلَالَةِ منْ خِلَالِ القَمْعِ. كَلِمَاتُهُ مُتَآكِلَةُ الحُرُوف، لِسَانُهُ مُعَوَّجٌ، و لَمْ يَفْهَمْ أَحَدٌ مَاذَا يَقُولُ. هَزّ رَئِيسُهُم رَأسَهُ عَلامَةَ الإِعْجَاب. هَزُّوا رُؤُوسَهُم. ثُمّ تَوَقّفَ رَأسُهُ عَنِ الاهْتِزَاز. تَوَقّفَتْ رُؤُوسُهُم. نَهَضَ مِنْ فَوْقِ مِقْعَدَةٍ، فَنَهَضُوا. اِخْتَفَى فِى عَتَمَةِ اللّيْلِ و اخْتَفُوا مِنْ خَلْفِهِ، و مِنْ خَلْفِهِمِ النُّسْوَةُ[١٤]» (السعداوی، ۱۹۹۳: ۲۴-۲۵)

این تابعیت محض، گرچه ممکن است تحت تأثیر اعتراض مبالغه‌آمیز سعداوی به ساختار جامعهٔ مصر باشد، اما واقعیت این است که نویسنده از چنین گزاره‌هایی برای ترسیم قدرت مرد مورد استفاده قرار داده است. او با به‌تصویر کشیدن شکل زندگی انسان‌ها فرآیند پذیرندگی و تسلیم عمومی اجتماع را مورد تأکید قرار می‌دهد و همچون فمنیست‌های رادیکال می‌کوشد «تا از طریق تأکید بر ستم مشترکی که به‌واسطهٔ تفاوت زنان با مردان بر آن‌ها می‌رود نوعی از هم‌بستگی مؤنث را به وجود بیاورد» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۹۸). اما پذیرش این موضوع توسط دیگر زنان جامعه، به‌علت عدم بلوغ درک اجتماعی، کار را برای تحقق این هدف سخت می‌کند به‌ویژه آن‌جا که زن قهرمان داستان با این جواب از طرف زنان دیگر مواجه می‌شود که:

«أنتِ إمْرَأَةٌ مِثْلُنا. لِمَاذَا لاتَحملينَ البِرْميلَ؟![١٥]» (السعداوی، ۱۹۹۳: ۸۱).

اشتغال زن قهرمان در ادارهٔ باستان‌شناسی و پیگیری هدف از مسیر بازگشت به جهان مرده، نشان دهندهٔ این است که در جامعهٔ هدف، زنان، تحت تأثیر ساختار قدرت‌طلبی مردانه ناچارند در جهان وهمناک گذشته در پی اعادهٔ هویت خود باشند، گرچه این مهم، محقق نمی‌شود و موجب تنزل جایگاه زن می‌گردد.

سیطره بر زن در مسألهٔ آموزش

آموزش، از ارکان توسعهٔ جوامع است و دستیابی به آن بدون وجود زنان، ممکن نیست. زنان در سطح جامعه و خانواده نقش مهمی در آموزش نسل‌های آینده دارند. به واسطهٔ آنان بسیاری از فرهنگ‌ها پایدار می‌شود، بنابراین لازم است برای رسیدن به توسعهٔ پایدار، امکانات لازم را برای زنان فراهم کرد:

«أَتَقْرَئِينَ؟ لَمْ يَكُنْ يَظْهَرُ مِنْهُ إِلّا القَدَمَيْنِ و السّاقَيْنِ. رُكْبَتَاهُ بارزَتَانِ مُدَبّبَتَانِ مِنْ تَحْتِ المَنَامَةِ. أَتَكُونُ عَيْنَيه فی رُكْبَتَيْهِ؟ ما أَنْ تَفْتَحَ الكِتَابَ و تَقْرَأَ حَتّى تَرَاهُمَا تَهْتَزّانِ، تَتَوَجّسَانِ؟ أُتْرُكِي الكِتَابَ... جَهَزَتْ لَهُ الأَكْلَ مُنْذُ سَاعَةٍ وَاحِدَةٍ، كَيْفَ يَجُوعُ بِهَذِهِ السُّرْعَةِ؟ وإِنْ جَاعَ فَالوِعَاءُ، فَوْقَ المَوْقِدِ. و المَطْبَخُ عَلَى بُعْدِ ثَلَاثَةِ خُطُواتٍ[۱۶]» (السعداوی، ۱۹۹۳: ۳۵-۳۶)

در شاهد بالا، تصویری از خانه با مردی که حتی اجازه نمی‌دهد حرف زن تمام شود و دستوراتش که ارتباطی به گفته‌های زن ندارد، گویا می‌خواهد به او بفهماند که حرفش اهمیتی ندارد و از جمله‌های کوتاه به منظور تسریع در فرمانبرداری و قاطعیت در کلام استفاده می‌کند، به مخاطب ارائه می‌شود. او نمی‌گذارد زن به کتاب نزدیک شود. واکنش در برابر مطالعهٔ زن، خود دلیلی است بر عدم تمایل جامعهٔ مردسالار به افزایش سطح فرهنگی و علمی جامعه و در پی آن، ارتقاء سطح آگاهی زن.

فمنیست‌ها بر این عقیده‌اند که «متفکران مذکر از افلاطون به این سو، از طریق ساخت و پرداخت منطق مانندی، زن را موجودی منفعل معرفی کرده‌اند؛ در نظریه‌پردازی‌های فلسفی اینان، سوژهٔ مذکر به خود باز می‌گردد؛ هر چیزی که دیگر است و جز اوست منفی است و نااندیشیدنی» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۹۳).

در کنار سیطرهٔ مرد بر مسائل آموزشی زن، دخالت در امر اشتغال، در جهت اعمال قدرت بر عرصهٔ یادگیری زنان است. در جوامع مرد سالار، زنان به مشاغل سخت و یا مشاغلی که متناسب با شأن آنان نیست مشغول می‌شوند و در صورت هرگونه کوتاهی، با خشونت مرکز قدرت مواجه می‌گردند:

«فی تلکَ اللّحْظَة ظَهَرَ الرّجُلُ رافعًا ذِراعَهُ. کادَت الضّـــرْبَةُ تَفْلقُ رأسَـــهَا. لَکنّهَا وَثَبَتْ مُتَفَادِیَةَ المـــوْت. إنْثَنَی فَوْقَهَا فیمَا یُشْبِهُ العِرَاکَ. طَرَحَتْهُ أرْضًا رَغْمَ الإعْیَاء. خَطَفَ الإزْمیلَ مِنْ یَدِهَا لِیُجَرّدَهَا مِنَ السّلَاحِ، فأمْسَکَتِ البِرْمیلَ...[۱۷]» (السعداوی، ۱۹۹۳: ۱۱۵)

درگیری زن بـا مرد نشـــان می‌دهد زن توانایی اعتراض و مبارزه با یک نمود از مرد سـالاری را دارد، اما قدرت جامعهٔ مرد سالار بر او چیره می‌گردد و با لرزشی او را زمین می‌زند. مرد، از برنده‌شـدن در رقابتی نابرابر لذت می‌برد؛ امری که به‌طور قطع و یقین با افزایش قدرت آگاهی زن محقق نخواهد شد.

در دورهٔ جدید، اعمال قدرت بر افراد جامعه به‌ویژه زنان، در شـیوهٔ نظارت و کنترل بر رفتار آنان صـورت می‌گیرد و نتیجهٔ آن، اعمال محدودیت بر زنان و عدم برخورداری از حقوق انسـانی خود در ابعاد مختلف اسـت. «به علت کنترل و نظارت در جامعه و خانواده، در بسـیاری موارد، زنان مجبور می‌شـوند که رفتار خود را با آنچه نظم قواعد جامعه از آنان خواسـتار است؛ هماهنگ سازند» (اعزازی، ۱۳۸۵ :۲۰). نویسنده، منشأ اصلی این اتفاق را رفتار پرخاشـگرانهٔ مردان می‌داند و معتقد اسـت که مردان از حقوق خود برای ظلم بیشتر بر زنان و تحقیر آنان استفاده می‌کنند. (السعداوی، ۱۹۹۳: ۹۶).

در رمان سـعداوی، اعمال قدرت بر زنان به دو صـورت مطرح است: اول، قدرتی از سـوی مرد که اقدام به کتک‌زدن او در صـورت نافرمانی می‌کند و دوم، قدرتی که مانع ارادهٔ او می‌شود تا از خود دفاع کند و این قدرت، همان قدرت نفت است که بر زندگی آنان سـایه افکنده در جوامع مردسـالار، مردم تحت سـیطرهٔ قدرتی مافوق اراده و اختیار خود هستند و این سیطرهٔ قدرت بر مردم جامعه بیشتر در زنان به چشم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

جریان فمنیسـم عربی، محصـول دغدغه‌های نویسـندگان زن عربی در راسـتای ارائهٔ وضـعیت اجتماعی و حقوقی زن در جامعهٔ معاصـر اسـت. از همین‌رو عموماً متأثر از واقعیت‌های زندگی زنان و کاربسـت‌های اجتماعی حضـور آن‌ها در عرصـهٔ دستیابی به هویت اسـت. نوال سـعداوی در واکنش به جریان فرودسـتی زن، با مطالعهٔ تاریخی

سرنوشت زن مصری و واقعیت‌های اجتماعی، به تصویر آن می‌پردازد. از این رو نمی‌توان رمان او را زائیدهٔ خیال یا به‌کارگیری صرف عناصر روایت قلمداد کرد.

رمان «الحب فی زمن النفط» روایت تزلزل جایگاه زن در جامعه‌ای است در حال گذار از سنت به مدرنیسم. نویسنده، بحران هویتی را که در این نزاع، گریبان‌گیر جامعه می‌شود ترسیم کرده، اذعان می‌کند جنس زن، بیشترین آسیب را متحمل می‌شود. زن در این کشاکش بین دستیابی به هویت و بحران‌های اجتماعی و اقتصادی حاکم بر جامعه، در تعلیق است، لذا برای رفع موانع تلاش می‌کند؛ امری که تحقق آن به‌دلیل تمرکز قدرت، عدم آموزش صحیح و قدرت بلامنازع سنت، دشوار به نظر می‌رسد.

فرودستی زن در مصر، علاوه بر ابعاد اجتماعی و اقتصادی، از ساختار سنتی حاکم بر نظام فکری نیز نشأت می‌گیرد؛ چنان‌که ایدئولوژی حاکم بر آن عموماً از مردان، موجوداتی فرادست (خود) و از زنان نیروی فرودست (دیگری) می‌سازد. همین اتفاق باعث می‌شود سعداوی همچون سیمون دوبووار با تأکید بر جنس دوم بودن زن، مراتب اعتراض خود را ابراز نماید.

در رمان مورد بحث، وابستگی زن به مرد، تحت‌تأثیر قوانین و تعریف الگوهای مسلط صورت می‌گیرد. گرچه ممکن است الگوهای جامعهٔ مصر، تحت‌تأثیر نوگرایی و تحول اقتصادی و اجتماعی دچار دگردیسی گردد، اما سرنوشت و حقوق زنان همچنان امری محتوم و در مرتبه‌ای فروتر از جنس مسلط تعیین می‌شود. این امر به فرودستی زن مشروعیت بخشیده، ذهنیتی را شکل می‌دهد که بر طبق آن، پذیرش فرادستی مرد، مطابق با هنجارهای اجتماعی است.

سعداوی، همچون بیشتر فمنیست‌ها، معتقد است تفاوت بین انسان‌ها هیچ ارتباطی با جنسیت افراد ندارد. او در این رمان معتقد است، آموزش یکی از مهم‌ترین محورهای ارتقاء انسان است، در جامعهٔ استبداد زده، سیطره بر مقولهٔ آموزش باعث شده است جنس زن، در مقامی فروتر از مرد قرار گیرد.

تلاش برای درهم شکستن برساخته‌های ذهنی مردانه، مخالفت با قوانین نابرابر و کوشش برای دستیابی به هویت، از اصلی‌ترین مکانیسم‌های زن در گریز از مقولهٔ فرودستی در رمان سعداوی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. سیمون دوبووآر (Simone de Beauvoir) ، فیلسوف، نویسنده، فمینیست و اگزیستانسیالیست فرانسوی است که در سال ۱۹۰۸ میلادی در شهر پاریس به‌دنیا آمد.از مشهورترین اثر او کتاب جنس دوم است که در دو جلد تنظیم شده و به پدیده‌ی زنانگی از زوایای مختلف می پردازد.

۲. گروهی از مردان که جامه‌های گشاد بر تن دارند و سرهایشان با پوشش سفیدی پیچیده شده است؛ بالای سرش به صف آمدند. پشت سرشان دسته‌ای از زنان با جامه‌های سیاه بر تن، به حرکت در آمدند.

۳. در تاریکی شب پنهان شد (کارفرما) از پشت سرش نهان شدند (مردان) و از پشت سرشان زنان (پنهان شدند)

٤. صدا شبیه صدای شوهرش است؛ اما پیپ مشکی روی لبش نشان می‌دهد که صاحب کارش است که روی صندلی نشسته است. مرد دور خود چرخید و روبروی زن قرار گرفت. چهره‌اش را که دید، فهمید او کاراگاه است.

۵. هیچ‌کس نمی‌دانست چرا یک زن باید فرار کند؟ اگر فرار کند به کجا می رود؟ آیا ممکن است تنها فرار کرده باشد؟ فکر می کنی با مرد دیگری فرار کرده باشد؟

٦. روز بعد دستور پادشاه صادر شد: محرومیت زنان از مرخصی. اگر زنی با مرخصی بیرون برود اسکان یا پناه دادن به او ممنوع است.

۷. فمنیسم پساساختارگرا از زیرشاخه‌های جریان پسافمنیسم است که معتقد است تبعیض جنسی در زبان نهفته و تعمیم آن به دیگر زمینه‌ها منطقی نیست (موریس، ۲۰۰۲: ۱۱). این جریان، تحت‌تأثیر تئوری‌های پساساختارگرایانه و پسامدرن که توسط فیلسوفانی چون فوکو و دریدا و لیوتار طرح شدند به‌وجود آمد. از معروف‌ترین چهره‌های این نگرش، عبارتند از: لوس ایریگاری، هلن سیسکو، ژولیا کریستوا.

۸. آیا به‌راستی ممکن است که الهه‌ها زیر سطح زمین زندگی کنند؟ آیا این جز یک نیرنگ و فریب برای کشاندن او به این مکان نبود؟

۹. «وقتی تمام پیامبران که در مرتبه‌ی نازل‌تری نسبت به الهه‌ها قرار دارند، از جنس مرد هستند؛ چگونه ممکن است مقام الوهیت را برای زن تصور کنیم»

۱۰. شیطان بود که با گوشت و خونش به‌شکل انسان در آمده. مردم گفتند: طوفان از (جانب) شیطان است و الهه‌ی مادر را ندا دادند تا نجاتشان دهد. ای مادر عزیزمان کجایی؟ آیا این شیطان است تو را پنهان کرده است؟ لایه‌ای سخت بر چهره‌ات پوشانده؟ چهره‌ات را زشت کرده و اسمت را تغییر داده است؟

۱۱. پیر فرزانه، یکی از کهن الگوهای مطرح شده در ناخودآگاه جمعی یونگ است که در تنگناهای روحی نمودار می‌شود و قهرمان را که قادر به تصمیم‌گیری نیست هدایت می‌کند. پیر فرزانه نماد خرد موروثی و جزء سرشت همه‌ی انسان‌ها محسوب می‌شود و از طریق عقل برتر کمک می‌کند تا انسان از سرنوشت شوم نجات یابد (یونگ،۱۱۲:۱۳٦۸).

۱۲. صدای خاله‌اش که در تاریکی شب شنیده می شود: هیچ شیطانی نیست جز انسان

۱۳. ممکن است گاو اهلی، روزی مرخصی بگیرد و بیرون برود و دستگاه، روزی از کار بایستاد. کسی حق ندارد هیچ یک از این دو را به بدرفتاری متهم کند، اما متاسفانه او زن است و امکان ندارد که بی‌گناه باشد

۱٤. صدای پادشاه (گویا) از درون قیفی شنیده شد. کلماتش کج و معوج، زبانش کج و هیچ کس نفهمید چه می‌گوید. رئیس آن‌ها سرش را با تعجب تکان داد. سرشان را تکان دادند. سپس از انجام این کار باز ایستاد آنها نیز باز ایستادند. (تابع رئیس خود بودند) از روی صندلی خود بلند شد بلند شدند. در تاریکی شب پنهان شد از پشت سرش پنهان شدند و از پشت سرشان زنان.

۱۵. تو هم مثل ما یک زن هستی. چرا بشکه را حمل نمی‌کنی؟

۱٦. آیا می‌خوانی؟ (مطالعه می‌کنی؟) جز دو پا و ساق هیچ چیز از مرد پیدا نبود. زانوهای پر از موی او از بین لباس خواب پیداست. یعنی چشمانش در زانوهایش قرار دارد؟ به محض اینکه کتاب را باز می‌کرد که بخواند، چشمان مرد را ترسان و لرزان می‌دید.کتاب را کنار بگذار....از ساعت یک برایش غذا آماده کرد. چگونه او به این سرعت گرسنه می‌شود؟ اگر گرسنه شود ظرف غذا بالای اجاق است و آشپرخانه در سه قدمی.

۱۷. در آن لحظه مرد درحالی که دستش را بالا برده بود، ظاهر شد. نزدیک بود ضربه سرش را بشکافد اما زن جستی زد و از مرگ رهید. چنان که گویی در میدان نبرد است مرد بالای سر ایستاد و به طرفش خم شد به رغم بی حالی (کسلی) او را زمین زد. بیلچه را از دستش ربود تا او را خلع سلاح کند، زن بشکه را گرفت...

منابع و مآخذ

- اعزازی، شهلا (۱۳۸۵)، فمینیسم و دیدگاه‌ها (مجموعه مقالات)، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- تسلیمی، علی، (۱۳۹۰)، نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی، چاپ دوم تهران: کتاب آمه.
- الجندی، أنور (۱۹٦۸)، أضواء علی الأدب العربی المعاصر، قاهرة: دار الکاتب العربی للطباعة و النشر.
- چامبل، سارة (۲۰۰۲)، النسویة و مابعد النسویة، ترجمة احمد الشامی، الطبعة الاولی، المجلس الاعلی للثقافة.
- دوبووآر، سیمون (۱۳۷۹)، سوء تفاهم، ترجمهٔ مهستی بحرینی، تهران: سمیرا.
- راغب، نبیل (۲۰۰۳)، موسوعة نظریات الادبیة، الطبعة الاولی، بیروت: مکتبة لبنان ناشرون.
- سبحانی، محمدتقی (۱۳۸۲)، فلسفه سیاسی فمینیستی، چاپ شده در فمینیسم و دانش‌های فمینیستی: مجموعه مقالات، چ۱، قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- السعداوی، نوال، (۱۹۹۳)، الحب فی زمن النفط، بیروت: مکتبة دار المدبولی.
- العزیزی، خدیجة (۲۰۰۵)، الأساس الفلسفیة للفکر النسوی العربی، بیروت: بیسان للنشر و التوزیع و الإعلام.
- فریدمن، جین (۱۳۸۳)، فمینیسم، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.
- کلیگز، مری (۱۳۹٤)، درسنامه نظریهٔ ادبی، ترجمه: جلال سخنوری و دیگران، چ۲، تهران: اختران.
- محمود، هند و شیماء طنطاوی، (۲۰۱٦)، نظرة للدراسات النسویة الاصدار الاول.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰)، دانش‌نامه نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، چ٤، تهران: آگه.
- موریس، بام (۲۰۰۲) الأدب والنسویة، ترجمه: سهام عبدالسلام، الطبعة الأولی، القاهرة: المجلس الاعلی للثقافة.
- موسی محمود، فاطمة (۲۰۰۹)، الدلیل الصغیر فی کتابة المرأة العربیة، ترجمة: محمد الجندی و إیزابیل کمال، الطبعة الثانیة، قاهرة: المرکز القومی للترجمة.
- نجم عراقی، منیژه (۱۳۹۳)، نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی، تهران: نی.
- هی وود، اندرو (۱۳۷۹)، «درآمدی بر ایدئولوژی‌های سیاسی، ترجمه: محمد رفیعی مهرآبادی، دفتر مطالعات سیاسی و بین المللی، جلد اول.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳٦۸) چهار صورت مثالی، ترجمه: پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس.

الأصداء المنخفضة للمرأة فی روایة الحب فی زمن النفط نوال السعداوی

بریسا نقدی بور[1]

فرهاد رجبی[2]

سیدة اکرم رخشنده نیا[3]

المُلَخّصُ

تَعْتَبِرُ مَسْـــأَلَةُ التّبَعيّةُ كَأَهَمّ مَوْضُـــوعَات النّسَويّة الإجْتِمَاعيّة فی الأعمال والنّظَريّات الأدَبيّة. يَبدُو أنّ النّسَويّةَ، رَغْمَ اختلاف أبعادها ومَواضعها، هی نَتيجَةُ كُلّ المَـــسائل والاهتمامات النّسَويّة للاحتجَاج علی تَدنّی مَكانَة المرأة فی التاريخ والعالَم المعاصر. إنّ الـــحَـــــــــرَكَـــــةَ النّسَويّةَ، بكُلّ صُـــعُودها وهُبوطها، قد تابَعَتْ منْ جانب الكاتبَات فی مَجال الأدَب العَرَبیّ بَعْدَ تَجْرِبَتها فی الأدَب الغَرْبیّ. وأبرَزُ هؤلاء الكُتّاب، كاتبَةٌ مصـــرِيّةٌ "نَوال السّـــعداوی". هی تَســـعَی للحُصول عَلَی هُويّة الـــمَرأة مُتَأَثّـــرَةً بتَدَنّی مَكانَة المرأة المصريّة خاصّةً فی روَايَة "الحُبُّ فی زَمَن النّفط" وتَعْتَقدُ أنّه فی ضـــوء الاهتمام بالحُقوق الاجتماعيّة للمَرأة، سَـــيَتَمّ تَحقيقُ وُصولها إلی هُويّتها وبالتّالی انفصالُها عَن التّبَعيّة، يُمكنُ مُعالَجَةُ هذه المـــُهِمّة فی مُختَلف جَوانب روَايَة السّعداوی، فقد حاولَت هذه الدّرَاسَةُ تَقديمَ صُورَة عَنْ جُهُود المرأة للحُصول عَلَی الهَدَف الـــمَذكُور منْ خلال قراءَة مَسأَلَة تَبَعيّة الـــمَرأة ومُعالَجَة أصُـــولها وآثارها. لذَلكَ، بَعْدَ مُقَدّمَة مُوجَزَة عَن الـــــحَرَكَة النّســـائيّة الاجتماعيّة وروَايَة السّـــعداوی، تُدرَسُ مَسأَلَةُ التّبَعيّة باستخدَام الـــــمَنهَج الوَصفيّ التّحليلیّ. أظهَرَت النّتائجُ أنّه وفقًا لأُســـس النّظَريّة للبَحْث، يَتَأثّرُ مَفهُومُ التّبَعيّة فی الرّوَايَة الحَاليّة بالمرأة و الإتّكاليّة، مُزَيفَات الرّجَال، والبَطْرِيَرْكيّة، وعَقليّة الذّكُور السّاعيّة إلی السّلطَة وهَيْمَنَتها عَلَی تَعليم الإناث.

الكلمات الرئيسية: التبعية، المرأة، نوال السعداوی، الحب فی زمن النفط.

۱- الماجستيرة فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة جيلان

۲- استاذ مشارک فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة جيلان

۳- استاذة مشارکة فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة جيلان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Representation of woman's subordination in the novel *Al Hobb fi Zaman al-Naft*

Parisa Naghdipour, Master of Science in University of Guilan
Farhad Rajabi[1], Associate Professor, University of Guilan
Seyyedeh Akram Rakhshandehnia, Associate Professor, University of Guilan

Received: 03-12-2019 Accepted: 06-10-2020

Abstract

Subordination, as an important topic of social feminism, is widely dealt with in literary works and theories. Although feminism has different dimensions and themes, it seems that the result of all the feministic concerns is the protest at the woman's lower position in the history and the contemporary world. The feminism, with all its ups and downs, after experiencing Western literature, was followed seriously by women writers in the Arabic literature. A well-known writer in this field is Nawal el-Saadawi from Egypt. She is impressed by the position of the Egyptian woman and, specifically in the novel *Al-Hobb fi Zaman-al-Naft* seeks to retrieve the woman's identity. She believes that, in the light of the social rights of the woman, achieving her identity occurs only as a result of leaving her subordinate position. This approach can be viewed in various aspects of her novel. The present study aims to investigate female subordination and its results as well as provide an image of women's efforts to achieve their desired goal. So, after a brief overview is given of social feminism and Saadawi's novel, the concept of subordination is examined using the descriptive-analytic method. The results show that, according to the theoretical foundations of the research, the concept of subordination in the present novel is affected by women's dependence, the mental construction of men, patriarchy and male power, and the control on women's education.

Keywords: Subordination, Woman, Nawal Saadawi, *Al Hobb fi Zaman al-naft.*

1- Corresponding Author Email: farhadrajabi133@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

کارکرد نشانه‌شناختی نام‌ها در رمان الطریق نجیب محفوظ

نعیمه غفارپور صدیقی[۱]، دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی
وحید مبارک، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی
محمد ایرانی، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

چکیده

در عصر اسطوره، نام کارکردی جادویی و پیوندی ناگسستنی با صاحب‌نام داشت. با پایان‌یافتن این عصر، کارکردِ جادویی نام به کارکردی ارتباطی فروکاست؛ اما با ورودِ رمان به زندگی انسان و تصاحب جایگاه اسطوره، نقش و جایگاهِ نام به رمان انتقال یافت. بنابراین، بررسی نشانه‌شناختی نام در رمان می‌تواند مخاطب را به لایه‌های معنایی پنهان رهنمون شود و رویکردِ نشانه‌شناسی ثانویه که رولان بارت در بررسی نظام‌های اسطوره‌ای از آن کمک می‌گرفت، برای این بررسی کارآمد است؛ در این رویکرد، نشانه‌های برآمده از نشانه‌شناسی اوّلیه در مرحله‌ی دوم به مرتبه‌ی دال تنزل یافته و مجدداً نشانه‌شناسی می‌شوند. بر همین اساس، این مقاله قصد دارد با روشی توصیفی-تحلیلی، در رمان الطریق نجیب محفوظ، با بررسی پیوندِ دالِ نام با مدلولِ صاحب‌نام در شخصیت‌های کلیدی صابر، سیدسید رحیمی، الهام، بسیمه عمران و کریمه، به نشانه‌شناسی اوّلیهٔ این شخصیت‌ها بپردازد؛ سپس بر اساسِ ارتباط دال و مدلول در نشانه‌شناسی اوّلیه، شخصیت‌ها را به دو دسته تقسیم کند. در این دسته‌بندی سیدسید رحیمی و الهام که شخصیت و نامشان در پیوندِ مستقیم با یکدیگر است، در یک دسته و بسیمه عمران، کریمه و صابر که پیوندِ وارونه‌ای با نامِ خود دارند، در دسته‌ی دیگری قرار گرفتند. سپس هر دسته در تقابل با دسته‌ی دیگر، به مثابهٔ دالی در نظر گرفته شده و به جستجوی مدلول‌های آنها پرداخته می‌شود. دال‌ها، با نشانه‌شناسی ثانویه، دلالت‌های تاریخی-اجتماعی گوناگونی در جوامع و انسان شرقی پیدا کردند که نشانگر موقعیت سرزمین‌های عربی در گذشته و اکنون است و این مقاله به کشف معانی برآمده از آنها اختصاص یافته است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی ثانویه، نام، رمان الطریق، نجیب محفوظ.

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

مقدمه

نام‌گزینی، از دیرباز، پدیده‌ای مهم در زندگی بشر بوده و با کمکِ آن کوشیده‌اند تا جهان را بشناسند. این پدیده‌ی مهم را می‌توان در زندگی بشر به دو دوره‌ی کلّی تقسیم کرد؛ در دوره‌ی نخست که بشر هنوز خط را اختراع نکرده و اصطلاحاً انسانِ بدون نوشتار نامیده می‌شد، از روش‌های گوناگونی برای نام‌گذاری عناصر هستی استفاده می‌شد. انسان در این نام‌گذاری‌ها با دیدگاهی تقابلی و قیاسِ تقابل‌های عناصرِ جهان با خود و جامعه‌ی انسانی، سعی در فهمیدن واقعیت از یک سو و شناختِ خود از سویی دیگر داشته است.

در چنین فرهنگی که می‌توان آن را فرهنگِ نانویسا خواند، نام‌ها ارزش اسطوره‌ای و توان جادویی دارند. «انسان ابتدایی اسم خودش را بخشی خطیر و حیاتی از خود می‌داند و از این‌رو به دقت از آن مراقبت می‌کند. بدین‌سان، مثلاً در آمریکای شمالی فرد بومی اسم خود را نه صرفاً لقب و نشان، بلکه جزء مشخصی از خود، همچون چشم و دندان‌هایش، می‌داند و معتقد است همچنان‌که زخمی‌شدنِ جزیی از بدنش، به او گزند می‌رساند، رفتار بدخواهانه با اسم او نیز مسلماً موجب آسیب دیدنش می‌شود» (فریز، ۱۳۸۸: ۲۷۱). به دیگر سخن، در چنین فرهنگی نام، کلیدِ درِ هستی انسان است.

در روزگارِ ما، رمان تا حدودی جای اسطوره را گرفته است؛ به شکلی که «به گمان لوی استروس، پس از رنسانس، به ویژه در سده‌ی هفدهم، داستان‌هایی که استوار به اسطوره بودند، جای خود را به رمان دادند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۸۸). از همین‌روی بسیاری از کارکردهای اسطوره با شکل و شیوه‌ای جدید در رمان دیده می‌شوند و شاید اقبال عمومی به رمان در روزگار معاصر نیز ریشه در همین امر داشته باشد. بدین سبب نام‌گذاری که به عنوانِ عنصری حیاتی در دوره‌ی نخست، یعنی روزگارِ انسانِ بدون نوشتار، نقش داشت، امروزه در زندگی انسان متمدن به کارکردی هنری در رمان تبدیل شده است که متضمن دلالت‌های ضمنی و در بر دارنده‌ی لایه‌های معنایی پنهانِ بسیاری است. بر همین اساس، نشانه‌شناسی و کشف نظامِ حاکم بر نام‌گذاری در رمان می‌تواند مخاطب خود را به لایه‌های دیگری از داستان هدایت کند.

به همین جهت، این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی ثانویه که رولان بارت از آن در بررسی دلالت‌های ضمنی و نظام‌های اسطوره‌ای استفاده می‌کرد، کوشیده تا در نام شخصیت‌های اصلی رمان «الطریقِ» نجیب محفوظ درنگ کند و با تأمّل در شیوه‌ی نام‌گزینی این نویسنده، به این پرسش پاسخ دهد که «دلالت‌های ضمنی نام‌ها در رمان «الطریق»، چه لایه‌های معنایی نهفته‌ای را در خود دارند؟

ناگفته پیداست که دلالت‌های ضمنی در رمان می‌تواند در بستر اسطوره‌های برساخته و رمز و نماد، یا تکنیک نقاب بروز یابند. این مقاله، بی‌آنکه در پی اسطوره‌های برساخته یا نقاب باشد، با استفاده از روشِ رولان بارت در تحلیل نظام‌های اسطوره‌ای، کوشیده تا معانی ضمنی نهفته در پسِ نام‌ها را بررسی کند. ذکر این نکته نیز ضروری است که در سراسر این مقاله، منظور از اسطوره، نظامی است که متضمنِ نشانه‌شناسی ثانویه (درجه دوم) باشد و بتوان دال‌های آن را دو بار نشانه‌شناسی کرد. بر همین اساس، تلاش می‌شود تا در این مقاله به این مطلب پرداخته شود که نجیب محفوظ، با چینشِ ویژه‌ی نام‌ها، سلسله‌ای از معانی ضمنی را ایجاد کرده که تنها با نشانه‌شناسی ثانویه به‌دست می‌آیند و در رمان الطریق نیز نظامی اسطوره‌ای ایجاد کرده است.

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی نام‌گزینی در داستانِ معاصر چندین پژوهش انجام شده است؛ از جمله:

احمد اخوت در کتاب خود با عنوان دستور زبان داستان (۱۳۷۱)، در بخش «نام‌شناسی داستان» به انواع نام‌گزینی‌ها به‌عنوان یکی از شیوه‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌های معاصر پرداخته‌است.

قهرمان شیری در مقاله‌ی خود با عنوان «نام‌گزینی در روزگار سپری‌شدهٔ دولت‌آبادی (کلیدهایی برای درک محتوای رمان)» (مجله‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهرا، شماره ٧٤: ۱۳۸۷)، پس از بحثی مفصل درباره‌ی جایگاه نام در داستان و شیوه‌های گزینش آن نزد داستان‌نویسان، به بررسی کلّی نام در داستان‌های دولت‌آبادی و به‌طور ویژه در داستان

«روزگارِ سپری‌شدهٔ مردم سالخورده» از دیدگاه مورد نظر پرداخته است. در این بخش، پس از بررسی نام‌های مجلدات این رمان، نام شخصیت‌ها نیز بررسی شده و دلالت‌های معنایی هر کدام تبیین گردیده است. به اعتقاد نویسنده، اهمیت نام در رمان «روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده»، به‌حدی است که تحلیل رمان بدون دریافت معنای درست آنها، امکان‌پذیر نیست.

در مقاله‌ی «نام‌شناسی شخصیت در داستان‌های مجموعهٔ سه‌تار از جلال آل احمد»، از معصومه مرادی و محمود کمالی منتشر شده در مجله‌ی مطالعات داستانی، سال چهارم، شماره‌ی ۲: ۱۳۹۵، شیوه‌های نام‌گزینی این نویسنده در داستان‌های «مجموعهٔ سه‌تار» بررسی شده و در نهایت این نتیجه به دست آمده که استفاده از اسم عام و توصیف، از رایج‌ترین شیوه‌های نام‌گذاری شخصیت در این داستان به‌شمار می‌آید و اسم خاص بسیار کم مورد توجّه بوده است.

سهیلا فرهنگی و اشرف السادات رشت بهشت در مقاله‌ی خود با عنوان «نام‌گزینی در رمان خواب زمستانی اثر گلی ترقی» (فصلنامه‌ی متن‌پژوهی ادبی، شماره ۸۱: ۱۳۹۸) با ارائه‌ی آماری از انواع نام‌های به‌کار رفته در رمان، به این نتیجه رسیده‌اند که نویسنده در گزینش نام‌ها کوشیده برای زنان داستان که قهرمانانِ آن نیز هستند، نام‌های معنادار و ماندگار برگزیند و در مورد مردان برعکس عمل کند.

همچنین این دو نویسنده در مقاله‌ی دیگری با عنوان «نام‌شناسی رمان ملکوت اثر بهرام صادقی» (مجله‌ی زبان‌شناسی اجتماعی، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۱: ۱۳۹۸)، به بررسی نام چند شخصیت کلیدی رمان پرداخته‌اند؛ نگارندگان این مقاله معتقدند که نام‌ها در این رمان، استعاری و حامل پیام‌های گوناگون هستند و استفاده از این شیوه، به دلیل خفقان سیاسی جامعه بوده‌است. از همین‌روی، رمز درک رمان «ملکوت»، در نام شخصیت‌های آن پنهان است.

در حوزه‌ی زبان عربی نیز، خلیل پروینی و همکاران در مقاله‌ی «جدلیة البحث عن الله فی روایة الطریق لنجیب محفوظ» (مجله‌ی لسان مبین، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۵: ۱۳۹۰)

به بحث درباره‌ی موضوع «جستجوی خدا» در رمان الطّریق پرداخته‌اند و سیدسید رحیمی، پدر صابر، را نمادِ خدا و جستجوی او را جستجوی خدا در رمان دانسته‌اند.

فرامرز میرزایی و طیبه امیریان در مقاله‌ی خود با عنوان «التحلیل السیمیائی لروایة "رحلة ابن فَطَوْمَة" العناوین و الشخصیات» (پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی، سال سوم، شماره‌ی ۵: ۱۳۹۱)، در دو بخش به بررسی نشانه‌شناختی عناوین و نامِ شخصیت‌های رمان «رحلة ابن فطوّمه» از نجیب محفوظ پرداخته‌اند.

بر اساس جستجوهای انجام‌شده، می‌توان گفت که تا به‌حال پژوهشی با رویکرد نشانه‌شناسی ثانویه که به بررسی کارکردهای نشانه‌شناختی نام در رمان «الطریق» نجیب محفوظ پرداخته باشد، نگاشته نشده است.

نام و نام‌گزینی در داستان

نام در تاریخ تحوّل و تطوّر فکری بشر دو دوره‌ی گوناگون را پشت سر نهاده؛ در دوره‌ی نخست که دوره‌ی «انسان نانویسا» است، نام با اندیشه‌ی قیاسی و از راه تقابل‌های دوگانه ایجاد می‌شد و کارکردی جادویی داشت. نمونه‌های این کارکرد اسطوره‌ای–جادویی را می‌توان در بسیاری از فرهنگ‌های نانویسا یافت. در آن دوره، نام بخشی از وجودِ انسان به‌شمار می‌رفت و گاه نام‌گزینی پس از آزمونی ویژه انجام می‌شد.

در دوره‌ی دوم زندگی بشر که می‌توان آن را عصر «فرهنگِ نویسا» یا عصر «انسان متمدن» نامید، نام، بیشتر جنبه‌ی ارتباطی یافت و از ساحت جادویی خود دور شد. «نام‌ها و القاب، ساده‌ترین و عمومی‌ترین نشانه‌های هویت هستند. اصولاً نام‌ها و القاب انگیخته‌اند و تعلقِ شخص به یک خانواده یا کلان، یک شغل («سارتر» به معنای خیاط و «لوفور» به معنای پیشه‌ور است) یا یک مقوله‌ی جسمی (leblance [به معنای سفید]، leborgne [به معنای یک‌چشم] و غیره) را نشان می‌زنند. البته در فرهنگ‌های مدرنِ ما این نظام‌ها زوال یافته‌اند و جای خود را به نام‌گذاری‌ها داده‌اند» (گیرو، ۱۳۹۲: ۱۸۸).

با اختراع خط در روزگار «انسانِ نویسا»، توان درک انضمامی بشر و در نتیجه رابطه-ی شفاهی و مبتنی بر اسطوره و جادوی او با طبیعت گسیخته شد و بیشتر ارتباط‌های بشری از طریق نوشتار صورت یافت (هاوکس، ۱۳۹٤: ۷٤). از همین‌روی بسیاری از توانایی‌های انسانِ به‌اصطلاح بدوی در عصر انسان نویسا، به نوشتار و یکی از مهم‌ترین ساحات آن، یعنی داستان، راه یافت. بنابراین ارتباط‌های جادویی نام که در اسطوره‌ها دیده می‌شد، این بار در داستان و رمان روی نمود که نوع ادبی جدیدی متأثر از اندیشه‌های فیلسوفان غرب است (اخوت، ۱۳۷۱: ١٦٦) و جای اسطوره را در روزگار معاصر گرفته است. با توجّه به همین اهمیت نام است که رولان بارت گفته: «بارها به این فکر افتاده‌ام که پی‌روزی نوی‌سنده‌ای در رمان به موفقی‌ت او در ی‌افتن نام‌های درست برای شخص‌ی‌ت‌ها بستگ‌ی دارد» (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۲۳).

«اخوت» به‌نقل از فیلیپ هامون، نشانه‌شناس فرانسوی، می‌گوید: اسمِ یک شخصیت می‌تواند به چهار صورت ویژگی‌های او را بیان کند: ۱. ارتباط بصری ۲. ارتباط آوایی ۳. ارتباط از نظر تولید آوا ٤. استفاده از نام‌های نمادین (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۳). اما شیری در نقد این سخن گفته: «ارتباط بین نام و صاحب نام، تنها به این چهار ویژگی محدود نمی‌شود؛ در بعضی از متن‌ها، اسم خاص، به گفته‌ی مارسل پروست، نوعی جادو در کلام ایجاد می‌کند. به همین خاطر است که خود او در استفاده از نام‌های خاص، به حس‌آمیزی و بار عاطفی آنها توجّه دارد» (شیری، ۱۳۸۷: ١١٦).

علاوه بر این، نام‌گزینی در داستان معاصر می‌تواند از ساختار پیچیده‌ای برخورد باشد؛ گاه با نشانه‌شناسی نام در این ساختار می‌توان به معانی و دلالت‌های ضمنی بسیاری در یک داستان رسید. نجیب محفوظ در رمان «الطریق»، توانسته با ایجاد ساختاری بر پایه‌ی تقابل‌های دوگانه، دو گروه نام ایجاد کند که این دو گروه در تقابل با هم قرار دارند. این تقابل در کنار تقابل‌های دیگری قرار می‌گیرد که در لایه‌های نهفته‌ی داستان به‌چشم می‌خورد و از همین روی، بر پایه‌ی آن نظام معنایی خاصی شکل می‌گیرد. این نظام معنایی خاص، بیانگر سرگذشت سرزمین‌های عربی در گستره-ی تاریخ و وضعیت انسان معاصر عرب در جهان است. در این پژوهش، برای دست

یافتن به این معانی ضمنی از روشِ نشانه‌شناسی ثانویه‌ی رولان بارت استفاده شده و از همین روی، ابتدا به معرفی این روش پرداخته خواهد شد.

نشانه‌شناسی ثانویه

گستره‌ی نشانه بسیار وسیع است و تقریباً تمام نظام‌های فکری بشر را در بر می‌گیرد. به دیگرسخن، تمامی مقولاتی که به‌نوعی با معنی سروکار دارند، اساساً نشانه‌شناختی هستند. «اومبرتو اکو» این مسأله را بازی خطرناکی دانسته و از آن با عنوان «امپریالیسم متکبرانه» یاد کرده است (اکو، ۱۳۹٦: ٤٨ و کالر، ۱۳۹۰: ٦٦).

دال و مدلول، دو سویه‌ی تشکیل‌دهنده‌ی نشانه هستند که ارتباط آنها، دلالت نامیده می‌شود و دلالت نیز به دو نوع تقسیم می‌گردد؛ اگر دلالت روشن باشد و دال فوراً به مدلول ارجاع دهد و نشانه نیز بدون پیچیدگی دریافت شود، دلالت از نوع «صریح» است و دلالتی که دارای این ویژگی نباشد، ضمنی نامیده می‌شود؛ «دلالت ضمنی معنای مرتبه دومی است که از بافتِ کاربردی واژه حاصل می‌شود، کارکردی استعاری دارد و اغلب واجدِ بارِ عاطفی، موقعیتی، اجتماعی و فرهنگی است» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۷). دلالت‌های صریح در زبان علمی کاربرد دارند، امّا دلالت‌های ضمنی زبان را به‌سوی تولیدِ هنری زبان رهنمون می‌شوند.

دلالت‌های ضمنی حاملِ معانی ضمنی‌ای هستند که در سویه‌ی صریح دلالت دیده نمی‌شوند و در رُویه‌ی روایت نیز، آشکار نیستند. نشانه‌شناس با بررسی دال‌های یک نظام و با کمکِ اسنادِ جنبی و ردیابی قراینی که در خود متن وجود دارد، دلالت‌های ضمنی را در می‌یابد و با کشفِ معانی ضمنی آنها، دریچه‌های جدیدی از متن را می‌گشاید که دنیایی فراتر از معنای صریح و آشکارِ متن را نشان می‌دهد.

در بررسی دلالت‌های ضمنی می‌توان از نشانه‌شناسی ثانویه یا مرتبه‌ی دوم کمک گرفت. «رولان بارت»، این اصطلاح را برای بیان نظام‌های اسطوره‌ای به‌کار برده است. از نظر او اسطوره «اسلوبی از دلالت است، یک فرم است» (بارت، ۱۳۹۲، ۳۰ و بارت، ۱۳۸۰: ۸۵). بارت، اسطوره را یک نظام نشانه‌شناختی ثانویه می‌داند. به دیگرسخن، به گفته‌ی

بارت در اسطوره دو نظام نشانه‌شناختی هست که یکی را می‌توان زبان–موضوع نامید. (همان: ۳۸ و همو: ۹۱) این نظام یک نظام زبان‌شناختی است که اسطوره از آن یاری می‌گیرد تا نظامِ خود را بنا کند. در کنارِ آن نظام، خودِ اسطوره وجود دارد «که آن را فرازبان می‌نامیم؛ زیرا زبان دومی است که در آن دربارهٔ زبان اوّلی سخن گفته می‌شود» (همان و همو). در این دیدگاه، داستان، تصویر، آیین و... که بیانگر اسطوره است، نخست باید نشانه‌شناسی شود تا معنای آن به‌دست آید، سپس در مرحله‌ی دوم باید معنایی که در مرحله‌ی قبل با نشانه‌شناسی، به‌دست آمده را به عنوان دالّی جدید در نظر گرفت و مدلول آن را جستجو کرد.

نشانه‌شناسی ثانویه‌ی نام در الطریق

در این بخش سعی می‌شود تا در یک نشانه‌شناسی اوّلیه، به بررسی پنج شخصیت کلیدی رمان الطریق و ارتباط آنها با معنای اسامی‌شان پرداخته‌شود. در واقع نخست با بررسی پیوندِ دالِ نام با مدلولِ صاحب‌نام، به بررسی و نشانه‌شناسی اوّلیهٔ شخصیت‌ها پرداخته شده، سپس این شخصیت‌ها را به دو دسته تقسیم کرده و سعی می‌شود تا هر دسته به مثابه‌ی دالی باشد که ضروری است که مدلول‌های آنها مورد بررسی قرار گیرد؛ از این طریق با نشانه‌شناسی ثانویه در حوزه‌ی نام‌ها، می‌توان به معانی ضمنی درباره‌ی تاریخِ سرزمین‌های شرقی و اسلامی دست یافت که در خوانشِ اوّلیه و سطحی رمان دیده نمی‌شود.

شخصیت‌های کلیدی رمان الطریق پنج تن هستند که عبارتند از: صابر، سیدسید رحیمی، الهام، بسیمه عمران و کریمه که بار اصلی شخصیت‌سازی نجیب محفوظ در این رمان بر دوش این پنج تن است. البته شخصیت دیگری مانند «عموخلیل ابونجا» نیز در این داستان نقش خاصّی دارد که در تحلیل روانکاوانه‌ی رمان می‌تواند کارگشا باشد؛ امّا نقش او و تحلیل‌های متناسب با شخصیتش علاوه بر تفاوت با پنج تنِ مورد نظر، در رویکردِ حاکم بر این مقاله نیز نمی‌گنجد و باید در بحثی جداگانه و با رویکردی روانکاوانه به بررسی آن پرداخت.

نخست، نام‌های شخصیت‌های مورد نظر را به مثابه‌ی دال و صاحبانِ این نام‌ها به مثابه‌ی مدلول سنجیده می‌شود و پیوندِ آنها با شخصیت‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. در واقع، نام‌ها به‌عنوان دال‌هایی مشخص، مدلول‌هایی دارند که پیوستن آنها (دال و مدلول)، موجب ایجاد نشانه‌ای می‌شود که همان شخصیت دارنده‌ی نام است. این کار، نوعی نشانه‌شناسی اوّلیه است که از پیوستنِ دالِ نام و مدلولِ دارنده‌ی نام صورت می‌پذیرد و نشانه‌ی برآمده از آن، همان «شخصیت» است. سپس، بر پایه‌ی این نشانه‌شناسی اوّلیه که بیانگرِ ارتباط مستقیم یا وارونه‌ی نام‌ها با صاحبانِ آنهاست، سعی می‌شود تا شخصیت‌ها، یعنی نشانه‌های پیشین، به دو دسته‌ی کلّی تقسیم گردد و باری دیگر هر یک از این دو دسته که در برابر هم تقابلِ دوگانه‌ی مهمی تشکیل می‌دهند، به‌مثابه‌ی یک دال در نظر گرفته شود و مجدداً از راه نشانه‌شناسی، معانی ضمنی متنوعی از این راه کشف گردد که در ظاهر روایت دیده نمی‌شوند.

بررسی اوّلیهٔ نام‌ها در الطریق

صابر

معنای نام، چنین تداعی می‌کند که صابر آراسته به صفت صبر است؛ امّا با توجّه به کنش‌های او در رمان، این ویژگی در او دیده نمی‌شود؛ وقتی جستجو به درازا می‌کشد و پدر را نمی‌یابد، صبر نمی‌کند و خسته و تسلیم شده و مسیر دشوار جستجوی پدرش را ادامه نمی‌دهد و مرتکب جنایت می‌شود. در نظر او انتظار و صبر فایده‌ای ندارد: «یجب ألا أضیع وقتی فی البحث أو الانتظار»[1] (محفوظ، ۲۰۰۸: ۱۱۱). او به توصیه‌ی الهام که او را به صبر دعوت می‌کند هم توجه نکرده و متضاد با معنی اسمش رفتار می‌کند. از این‌رو می‌توان گفت که هیچ مناسبتی بین شخصیت صابر و معنای نامش وجود ندارد و شخصیت او وارونه‌ی نامش است. به دیگرسخن، دال صابر با صاحبِ این نام در رمان که مدلول آن است، پیوندی وارونه دارد و همین پیوند وارونه شخصیتی به نامِ صابر را ساخته است.

سیدسید رحیمی

«سید» از ریشه‌ی ساد–یسود، به‌معنای اختیاردار بودن، سرپرستی‌کردن، فرمان راندن و چیره‌شدن و خودِ عبارت «سید»، به‌معنای رئیس و سرور و پیشوا است (آذرنوش، ۱۳۹۲، ذیل مادهٔ «ساد») و تکرار آن بر شدت تسلط و سیطره در جایگاه سروری دلالت دارد. در گفتگوی «بسیمه عمران» با صابر نیز می‌توان نشانه‌هایی از این ویژگی رحیمی را دید:

«إنه سید و وجیه بکل معنی الکلمة، لا حد لثروته و لا نفوذه»[۲] (محفوظ، ۲۰۰۸: ۱۳). «بلا أدنی شک یا بنی، ستجد فی کنفه الاحترام و الکرامة»[۳] (همان: ۱۵). «أؤکد لک أن المال لیس إلا حسنة من حسناته»[٤] (همان).

«رحیم» هم به‌معنای بخشنده است (آذرنوش، ۱۳۹۲، ذیل مادهٔ «رحم»). این اسم یکی از نام‌های خداوند و نشانگر رحمت خاص خدا به بندگانش است. دلالت اسم «سیدسید رحیمی»، در تکرار واژه‌ی «سید»، به بزرگی جایگاه وی و در دسترس نبودن او اشاره دارد. در رمان نیز همین ویژگی رحیمی دیده می‌شود؛ زیرا صابر، علی‌رغمِ جستجوی بسیار، نمی‌تواند رحیمی را بیابد. از دیگرسو، تنها کسی که رحیمی را دیده، دوستش، علی برهان، روزنامه‌نگار پیشکسوت و پیری است که نابینا شده است. حتی بودن یا نبودن او نیز در هاله‌ای از ابهام است؛ به‌طوری‌که مادر صابر به او می‌گوید: «و لکنک لن تتأکد من وجوده الا بالبحث»[۵] (محفوظ، ۲۰۰۸: ۱۳).

بر همین اساس، می‌توان گفت که این نام با شخصیتی که بدان نامیده شده، همسو است؛ یعنی از پیوندِ نامِ سیدسید رحیمی و دارنده‌ی این نام در رمان الطریق، شخصیتی پدید آمده که از راه مناسبت و همراهی با نامش آفریده شده است. ناگفته نماند که گرچه دلالت‌های پیرامونِ رحیمی این برداشت را تقویت می‌کند که او در رمان نمودی از خداست و جستجوی پدر در داستان «الطریق» نیز یادآور جستجوی خداست؛ امّا این مسأله نباید چنین تصوری را ایجاد کند که رحیمی لزوماً مانندِ خدا در تمام امور اکمل و بی‌نقص است؛ زیرا آنچه بیش از هر صفتِ دیگری دلالتِ رحیمی و جستجوی او را به‌سوی خدا و جستجوی خدا سوق می‌دهد، دسترس‌ناپذیری اوست که بیشترین نمود را در رمان دارد؛ نه دیگر صفاتِ او.

بسیمه عمران

بسیمه عمران یکی از شخصیت‌های کم‌حضور و مؤثّر رمان است. بسیمه از ریشه‌ی بسم، به‌معنای لبخندزدن و عمران هم به‌معنای آبادانی و شکوفایی است (آذرنوش، ۱۳۹۲، ذیل مادهٔ «بسم» و «عَمَر»)؛ امّا هیچ‌یک از این صفات در بسیمه دیده نمی‌شود و می‌توان گفت دلالت این اسم با توجّه به معنای آن، متضاد با شخصیتش است.

رمان از خاکسپاری بسیمه شروع می‌شود. او بعد از ازدواج با رحیمی یا به‌تعبیری اسطوره‌ای بعد از پیوستن به خدای آسمان، با وجود علاقه‌ی رحیمی به او، با مرد دیگری گریخته است: «هربت مع رجل من أعماق الطین»[۶] (محفوظ، ۲۰۰۸: ١٤). بسیمه که نماد زمین و خاک است[۷]، به خاک که اصل اوست، می‌پیوندد (عبداله، ۲۰۰۱: ٢٦٨) و در صحنه‌ی خاکسپاری نیز همین تصویر مجدداً تکرار می‌شود.

بسیمه از قاهره به اسکندریه می‌آید و به رقاصی و اداره‌ی خانه‌های فحشا می‌پردازد؛ امّا دولت تمام اموالش را مصادره نموده و خودش را نیز به اتهام قتل زندانی می‌کند. شخصیت با این نام رابطه‌ای دوگانه دارد؛ او در گذشته، زمانی‌که همسر مرد ثروتمند و صاحب جاه و جلالی بوده، در کار کردی متناسب با نامِ خود بوده است، اما پس از گریختن با مردی که خودش او را از جنس خاک می‌داند، روندی را آغاز می‌کند که به کارکردی متضاد با نامش منجر می‌شود.

الهام

الهام، مصدر باب افعال از لهم و به معنای به‌خورد (کسی) دادن یا الهام‌کردن است (آذرنوش، ۱۳۹۲ ذیل مادهٔ «لهم»). الهام در رمان به گونه‌ای ترسیم‌شده که قصد دارد صابر را به زندگی پاک و با عشق بکشاند، امّا موفق نمی‌شود و معنای اوّل با این کنش وی متناسب است. الهام از نظر صابر مانند نسیم روح‌بخشی است که عطر دل‌انگیزی دارد: «هی طاقة من عبیر لطیف یدعو إلی استباحة الاسرار»[۸] (محفوظ، ۲۰۰۸، ۳۷) «و الهام عبیر طیب»[۹] (همان: ۵۳؛ ر.ک: محفوظ، ۱۳۹۳، ٦٢ـ٨١ـ١٠٩). که این جنبه هم با معنای دوم و

نفخه‌ی روحانی متناسب است و اشاره به حالت روحانی و فرشته‌وار او دارد؛ چنانچه در توصیف آن، در خود رمان نیز اشاراتی به‌چشم می‌خورد: «رأیی أنک ملاک»[۱۰] (محفوظ، ۲۰۰۸: ۱۳۵).

در شخصیت الهام، جنبه‌هایی از روح‌القدس دیده می‌شود. او نقش هدایتگر دارد و راه راست را به صابر نشان می‌دهد. وقتی صابر به جرم قتل در زندان است، الهام برایش وکیل می‌گیرد و با فروختن زیورآلاتش، برای صابر سرمایه‌ی کار فراهم می‌کند و با دانستن پیشینه‌ی صابر، باز از عشق به او رو برنمی‌گرداند. می‌توان گفت معنای نام الهام با کنش وی در یک راستا است و این نام و صاحبِ آن با هم پیوندی همسو دارند. در واقع شخصیتی که به‌مثابه‌ی یک نشانه از پیوستن دال و مدلولِ «نام» و «صاحب نام» به‌وجود آمده، نشان از همسویی با نامِ خود دارد.

کریمه

کریمه به‌معنای چیز گران‌بها و ارزشمند است (آذرنوش، ۱۳۹۲، ذیل مادهٔ «کرم»). او که در آغاز با پسرخاله‌اش ازدواج کرده بود، توسط عمو خلیل خریداری شده و همسر او می‌شود اما به‌سادگی با صابر نیز رابطه برقرار می‌کند و خود را در اختیار او می‌گذارد. در تمام رمان خبری از ارزشمندی کریمه نیست و آن‌گونه که از متنِ داستان برمی‌آید (ر.ک: محفوظ: ۸۷ـ۹۹ـ۱۰٤ـ۱۰۵ـ۱۰۹ـ۱۱٤ـ۱۳۸ـ۱٦۲)، کریمه در جامعه مانند یک شیء دست به دست می‌شود. صابر نیز که عاشق او می‌شود، هم به ثروت شوهرش چشم دارد، هم او را دنباله‌ی مادر و شیوه‌ی زندگی او می‌داند. حتی یکی از دلایل پیوستن به او را به خاک غلتیده شدن وی مطرح می‌کند: «کریمة مثله تمرغت فی التراب طویلا[۱۱]» (محفوظ، ۲۰۰۸: ۸۱). کارکرد وی در رمان، متضاد دلالت‌های نامش است.

نشانه‌شناسی ثانویه‌ی نام‌ها و دلالت‌های ضمنی برآمده از آن در رمان الطریق

پس از آشنایی با شخصیت‌های کلیدی و مهمِ رمان و رابطه‌ی آنها با نامشان، لازم است تا آنها دسته‌بندی شود و نظامی ترسیم گردد که نجیب محفوظ آن را با انتخاب نام‌ها به‌وجود آورده و با کمکِ آن، معانی ضمنی گوناگون به خواننده منتقل می‌کند. در این رمان می‌توان شاهد با دو گروه شخصیت بود؛ گروهی که شاملِ الهام و سیدسید رحیمی می‌شود و نامشان با کارکردشان در رمان سازگار است و گروهی دیگر که شخصیت‌هایی فاقد سازگاری و وجه اشتراک با نام‌هایشان هستند و حتی در تضاد با آن‌ها قرار دارد: صابر، بسیمه عمران و کریمه. گروه اخیر نیز خود به دو دسته تقسیم می‌شود؛ یک دسته، یعنی بسیمه عمران که دارای دو دوره‌ی زندگی است و در دوره‌ی نخست، کارکردی متناسب و همسو با نامش دارد؛ امّا در دوره‌ی دوم کاملا در تضاد با نامش است. دسته‌ی دوم که نمایندگانِ آن صابر و کریمه هستند، از آغاز و از بیخ و بُن با نامشان در تضادند و به‌خوبی منعکس‌کننده‌ی انسان معاصر هستند که برخلاف انسان اسطوره‌ای، در تضاد با نامش و به دور از تأثیرات جادویی و اسطوره‌ای آن است.

نجیب محفوظ با این دسته‌بندی، شبکه‌ی پیچیده‌ای از تقابل‌های دوگانه آفریده تا به‌کمک آن بتواند بهتر به آفریدن ساختاری منسجم دست یابد و از این طریق تقابل‌های بزرگتری را ایجاد کند و به آفرینش معنایی در لایه‌های پنهان متن بپردازد.

بر پایه‌ی دیدگاهِ ساختاری، تقابل‌ها با قرار گرفتن در برابر یکدیگر معنا می‌آفرینند. «یک مثال خوب، تقابلِ میان خوردنی و ناخوردنی است که در همهٔ فرهنگ‌ها پیدا می‌شود. پُرواضح آنکه ماهیت چیزهایی که در زیر هر یک از این دو عنوان قرار می‌گیرند، به گونه‌ای حیاتی شیوه‌ی زندگی مربوطه را رقم می‌زند، زیرا پای موافقت با همان انتظام و سامانی در میان است که به تقریب در کلّ عالم برقرار است. اندیشه‌ی قیاسی بر همین بنیاد، فرهنگی خاص را بر آن می‌دارد تا خود را از فرهنگی بیگانه متمایز سازد، به گونه‌ای که تقابل خوردنی ـ ناخوردنی به شیوه‌ای قیاسی با تقابل خودی ـ بیگانه پیوند می‌خورد» (هاوکس، ۱۳۹٤: ۷۷). بدین شکل سلسله‌ای از تقابل‌های دوگانه در محور همنشینی در ساختاری خاص قرار می‌گیرند و معنا تولید می‌کنند.

نجیب محفوظ در چند مرحله‌ی گوناگون با ایجاد تقابل می‌کوشد زنجیره‌ای از معنا تولید کند. در درجه‌ی نخست با ایجاد دو گروه نام برای شخصیت‌های رمان خود، یک تقابل بین شخصیت‌هایی که با نام‌هایشان همسو هستند و شخصیت‌هایی که با نام‌هایشان همسو نیستند، ایجاد کرده، سپس در یک دسته از شخصیت‌ها، یعنی در دسته‌ای که با نامشان همسو نیستند، تقابل دیگری به‌وجود آورده است. او این دسته از شخصیت‌ها را به دو گروه تقسیم کرده؛ گروهی که در گذشته با نامشان همسو بوده‌اند و اکنون با آن در تضادند (که خود یک تقابل دیگر است) و گروهی که از آغاز با نامشان در تضاد بوده‌اند. این‌چنین شبکه‌ی پیچیده‌ای از تقابل‌های دوگانه موجب آفرینش سلسله‌وار معنا در رمان نجیب محفوظ شده‌است.

در واقع، هر یک از این دسته‌ها به مثابه‌ی یک دال در نظامی تقابلی در برابر دالی دیگر قرار می‌گیرد و با مدلول خود یک نشانه می‌سازد و این نشانه‌ها بر پایه‌ی روابط سلبی معنا تولید می‌کنند؛ منظور از رابطه‌ی سلبی نشانه‌ها همین است و ارزش یک نشانه نیز به این مسأله، یعنی حضور آن در یک ساختار خاص و ارتباط افتراقی و سلبی آن با نشانه‌های دیگر است (سجودی، ۱۳۹۳: ١٦). از آنجا که ارزش یک نشانه، برخاسته از افتراق آن در ساختاری مشخص با نشانه‌های دیگر است، نشانه ارزش و موجودیتی افتراقی دارد؛ «نشانه‌ها موجودیت‌هایی کاملاً افتراقی دارند و آنچه یک نشانه‌ی زبانی را از هر نوع که باشد می‌سازد، چیزی جز افتراق میان نشانه‌ها نیست» (کالر، ۱۳۹۳: ۵۱). یعنی «هر نشانه‌ی زبان نسبت به سایر نشانه‌ها، یا بهتر بگوییم، در برون از خود از شرایطی سلبی برخوردار است؛ زیرا هر نشانه باید با سایر نشانه‌های همان نظام فرقی داشته باشد و از ارزش خاص خود برخوردار باشد» (صفوی، ۱۳۹۳: ٢٤).

بر همین اساس هر کدام از دو گروه شخصیتی که محفوظ آفریده، به‌مثابه‌ی یک دال با مدلول‌های خود که در یک نشانه‌شناسی ثانویه به دست می‌آیند، در تقابل با هم معنا را تولید می‌کنند. نجیب محفوظ این تقابل را به درون دسته‌ی دوم نیز کشانده تا روندِ تولیدِ معنا ادامه داشته باشد.

پس از آشنایی با این دو دسته دال و تقابلِ آنها، لازم است که در یک نشانه‌شناسی ثانویه، مدلول‌های آنها مورد بررسی قرار گیرند؛ اگر بسیمه عمران و کریمه که یکی مادر و دیگری امتداد مادر است، وطن فرض شود، می‌توان دسته‌ی آنها را دالی برای مدلولِ سرزمین‌های عربی در گذشته و حال دانست. در واقع محفوظ با این دال، مخاطب را به دوگانه‌ی دیگری هدایت می‌کند که آن دوگانه‌ی عرب تاریخی و عرب معاصر است. بسیمه عمران نشانه‌هایی از مجد و عظمت و شکوه تاریخی تمدن اسلامی دارد؛ او که در دوره‌ی زندگی مشترکش با رحیمی، زندگی شکوهمندی داشته، پس از مدّتی به زنی بدکاره تنزل می‌یابد و پس از مرگ او نیز شخصیت کریمه وارد داستان می‌شود که برخلاف نامش، هیچ کرامت و بهایی ندارد.

در آن سوی این تقابل، سیدسید رحیمی و الهام قرار دارند که که در لایه‌ی معنایی دیگری، نشانه‌هایی از آینده و زندگی در دنیای مرفّه هستند. در این لایه‌ی معنایی، سیدسید رحیمی تصوّری دست‌نیافتنی و اسطوره‌ای از جهان مدرن و پیشرفته و الهام، صورت واقعی آن می‌باشد که دست‌یافتن به آن، مستلزم کار و کوشش و تلاش است. به دیگر سخن، همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، الهام چهره‌ی دیگری از سیدسید رحیمی است؛ چهره‌ای واقعی و دست‌یافتنی از شخصیتی گمگشته و دست‌نیافتنی. این مدلول‌ها مربوط به لایه‌ی معنایی جدید و حاصل نشانه‌شناسی ثانویه هستند و از همین‌روی، رحیمی که پیشتر و در نشانه‌شناسی اوّلیه، دالی برای مدلولِ خداوند در رمان بود، در این لایه‌ی معنایی، به دالی برای مدلولی جدید تبدیل می‌شود.

در این بین، صابر کلیدی‌ترین شخصّیت داستان و حامل تقابلی اساسی بین نام و شخصیتش است. تقابل نام و شخصیت صابر مانند تقابلِ بسیمه و کریمه با نام‌هایشان نیست؛ بسیمه عمران در روزگاری که همسرِ سیدسید رحیمی بوده، مانند انسان اسطوره‌ای با نامش یکی بوده و شخصیتش بازتاب‌دهنده‌ی نامش محسوب می‌شده؛ امّا با گذر زمان، از کارکرد اسطوره‌ای نامش دور شد. کریمه نیز که امتداد مادر است، در تضادی آشکار با نامش قرار دارد. امّا صابر از آغاز ارتباطی با نامش ندارد؛ او در دوراهی

«شکوه و آرامش و عظمت» بسیمه عمران و کریمه که اکنون به فساد و آلودگی آمیخته-اند از یک سو، و سیدسید رحیمی و الهام از سویی دیگر گیر کرده و صبر و شکیبایی لازم را برای پیوستن به الهام که صورت واقعی رحیمی است، ندارد. صابر همان انسان معاصر شرقی است که از یک‌سو برای رسیدن به آینده‌ای باشکوه نیازمند تلاش و کار است و از دیگرسو توانی برای رهاشدن از سیطره‌ی رمانتیک گذشته‌ی گناه‌آلود و فاسد را هم ندارد. بدین شکل نجیب محفوظ با دقت در نام‌گزینی و ایجاد تقابل در این مسأله، به آفرینشِ معانی‌ای پرداخته که در خوانشِ اوّلیه‌ی روایت دیده نمی‌شوند.

نتیجه‌گیری

در روزگارِ معاصر، نام اهمیت ویژه‌ای در آفرینشِ رمان دارد و حامل دلالت‌ها و معانی متنوعی است که بررسی آنها می‌تواند به لایه‌های معنایی پنهان رهنمون شود. از همین‌روی، در این مقاله با رویکردِ نشانه‌شناسی ثانویه به بررسی نامِ شخصیت‌های کلیدی رمان الطریق، یعنی صابر، سیدسید رحیمی، الهام، بسیمه عمران و کریمه پرداخته شده و نتایج به‌دست آمده از این قرار است:

۱. نجیب محفوظ در آفرینش شخصیت‌های کلیدی رمانِ الطریق از قابلیت‌های نام نیز استفاده کرده؛ بدین شکل که گزینش نام‌ها در این رمان پیرو روشی ساختاری است و نام‌های شخصیت‌های کلیدی رمان به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ یک دسته از نام‌ها و صاحب‌نام‌ها با هم رابطه‌ای مستقیم دارند که شخصیت آنها برآمده از همین همسویی است و سیدسید رحیمی و الهام از این طریق به‌وجود آمده‌اند. یک دسته از نام‌ها نیز ارتباطی وارونه با صاحب‌نام‌ها دارند و شخصیت آنها از طریق همین وارونگی آفریده شده که صابر، بسیمه عمران و کریمه در این دسته قرار دارند.

۲. گزینش ساختاری نام‌ها در رمان الطریق، به آفرینش زنجیره‌ای از تقابل‌های دوگانه و در نتیجه به تولید زنجیره‌ای از معنا انجامیده است؛ به این شکل که دسته‌ی سیدسید رحیمی و الهام در مقابلِ دسته‌ی صابر، بسیمه عمران و کریمه قرار گرفته‌اند، اما این تقابل در این مرحله متوقف نشده، بلکه در دسته‌ی دوم نیز یک دسته تقابل دیگر

شکل گرفته است؛ یک سوی این تقابل بسیمه عمران است که در یک دوره با نامش ارتباطی همسو داشته و سپس این ارتباط وارونه شده و در قالب کریمه نیز امتداد یافته است. سویه‌ی دیگر آن نیز صابر است که از آغاز و بیخ و بن با نامش ارتباطی وارونه دارد.

۳. هر یک از دسته‌های نامبرده در یک نشانه‌شناسی ثانویه به مثابه‌ی یک دال هستند که مدلول‌های آنها بر اساس نشانه‌های موجود در رمان، چنین است: بسیمه عمران و کریمه که مادر و امتداد مادر هستند، نمادی از وطن و در نتیجه سرزمین‌های اسلامی–عربی به‌شمار می‌آیند که با وجود گذشتهٔ تاریخی ارزنده، اکنون در سستی و ضعف فرورفته‌اند. سیدسید رحیمی و الهام، دالی برای جهان مدرن و پیشرفته هستند که صابر، به‌عنوان نمادی از انسانِ معاصرِ عرب، در پی دست‌یافتن به آن است، امّا در آرزوی دستیابی به نمودِ اسطوره‌ای جهان مدرن، یعنی رحیمی، از الهام که نمودِ واقعی این جهان است، دور می‌شود و در آرزوی جهان جدید در می‌ماند.

پی‌نوشت‌ها

۱. «وقتم را نباید با جستجو و انتظار هدر بدهم» (محفوظ، ۱۳۹۳: ۱٤۷).

۲. «یک آقای به‌تمام معنا بود. ثروت و نفوذش اندازه نداشت» (همان: ۳٤).

۳. «شک نکن پسرم! زیر سایهٔ او به عزّت و احترام می‌رسی» (همان: ۳٦).

٤. «به تو قول می‌دهم فقط یکی از مزیت‌هایش مال و منالی باشد که دارد» (همان).

۵. «تا پی‌گیرش نباشی، نمی‌توانی از بودن یا نبودنش مطمئن بشوی» (همان: ۳۳).

٦. «با مردی فرار کردم که نمی‌دانم از کدام گوری پیدایش شده بود» (همان: ۱۳).

۷. در باورهای کهن زمین و خاک را مادر پنداشته‌اند و آسمان را پدر و این مفهوم از دیرباز در فرهنگ اسلامی و ایرانی بازتاب یافته است. از دیگرسو، در نمادشناسی اسطوره‌ای نیز مادر با زمین و ماه در پیوند است (ر.ک: یونگ۱۳۹۰: ۲۳)

۸. «او نسیم عطر لطیفی‌ست که به رازگشایی دعوت می‌کند» (محفوظ، ۱۳۹۳: ٦۲).

۹. «و الهام نسیمی خوش‌بوست» (همان: ۸۱).

۱۰. «نظر من این است که تو فرشته‌ای» (همان: ۱۷۳).

۱۱. «کریمه همچون خود او زمانی دراز در خاک غلتیده است» (همان: ۱۱۲).

منابع و مآخذ

ـ آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۲). **فرهنگ معاصر عربی ـ فارسی بر اساس فرهنگ عربی ـ انگلیسی هانس ور**، چاپ پانزدهم، تهران: نشر نی.

ـ احمدی، بابک (۱۳۸۸). **ساختار و تأویل متن**، چاپ دهم، تهران: مرکز.

ـ اخوت، احمد (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، چاپ اوّل، اصفهان: فردا.

ـ اکو، اومبرتو (۱۳۹٦). «به سوی منطق فرهنگ»، ترجمه‌ی مریم رحیمی، **نشانه‌شناسی (مقالات کلیدی)**، گزینش و ویرایش امیرعلی نجومیان، چاپ اوّل، تهران: مروارید.

بارت، رولان (۱۳۸۰). «اسطوره در زمانهٔ حاضر»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، **ارغنون**، شماره‌ی ۱۸: ۱۳۵ ـ ۸۵.

-_____ (۱۳۹۲). **اسطوره، امروز**، ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ ششم، تهران: مرکز.

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

ـ شیری، قهرمان (۱۳۸۷). «نام‌گزینی در روزگار سپری‌شدهٔ دولت‌آبادی (کلیدهایی برای درک محتوای رمان)»، **فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا**، سال هجدهم، شمارهٔ ۷٤:، ۱۱۳ ـ ۲۷۳.

ـ فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹). **شاهنامه**، به کوشش جلال خالقی مطلق، چاپ سوم، تهران: مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی.

ـ فریز، جیمز جورج (۱۳۸۸). **شاخهٔ زرّین**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چاپ ششم، تهران: آگاه.

ـــ عبداله، محمد حسن (۲۰۰۱). **الإسلامیة و الروحیة فی أدب نجیب محفوظ**، قاهره: دار قباء للطباعة و النشر و التوزیع.

ـ کالر، جاناتان (۱۳۹۰). **در جستجوی نشانه‌ها**، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، چاپ دومف تهران: علم.

ـ _____(۱۳۹۳). **فردینان دوسوسور**، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران: هرمس.

ـ گیرو، پیر (۱۳۹۲). **نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

ـــ محفوظ، نجیب (۲۰۰۸). **الطّریق**، الطبعة الثالثة، قاهره: دار الشروق.

ـ _____ (۱۳۹۳). **راه**، ترجمهٔ محمدرضا مرعشی‌پور، چاپ اوّل، تهران: هاشمی.

ـ مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

ـ هاوکس، ترنس (۱۳۹٤). **ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مجتبی پردل، چاپ اوّل، مشهد: ترانه.

ـ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰). **چهار صورت مثالی**، ترجمهٔ پروین فرامرزی، چاپ سوم، مشهد: به‌نشر.

وظيفة سيميائية للاسماء فى رواية الطريق لنجيب محفوظ

نعيمه غفارپور صديقى[1]
وحيد مبارک[2]
محمد ايرانى[3]

الملخص

كان فى عصر الاساطير للاسماء وظيفة سحرية و علاقة لاتتجزى مع اصحاب الاسماء. مع نهاية عصر الاساطير، تم تقليل الوظيفة السحرية للاسم إلى وظيفة للاتصال الصرف. مع دخول الرواية الى حياة الانسان واخذ مكانة الاسطورة، تاخذ مكانة الاسماء و دورها. ولذا تستطيع الدراسات السيميائية للاسماء ان تقود المخاطب المتلقى الى اعماق السطوح الخفية للمعانى و من هذا المنطلق ان الاتجاه السيميائية الثانية الذى وظفه "رولان بارت" لدراسة المنظومة الاسطورية يعد اسلوبا فعالا فى هذا المجال. و فى الاتجاه نفسه ان العلامات الناجمة عن السيميائية الاولية تتنزل فى المرحلة الثانية الى المستوى الدال لتخضع مجددا للدراسة السيميائية. و على هذا الاساس، يهدف هذا المقال و اعتمادا على المنهج الوصفى التحليلى فى دراسة رواية *الطريق* لنجيب محفوظ سنقوم ببحث السيميائية الاولى من خلال فحص العلاقة بين الدال الاسم و المدلول صاحب الاسم فى الشخصيات الرئيسية لصابر و سيدسيد رحيمى و الهام و بسيمة عمران و كريمة. ثم بناء على العلاقة بين الدال و المدلول فى السيميائية الاولية، صنفنا الشخصيات الى فئتين و فى هذا التصنيف، وضعنا سيدسيد رحيمى و الهام الذين ترتبط شخصيتهما و اسميهما ارتباطا مباشرا ببعضهما البعض فى فئة واحدة، كما جعلنا عمران و كريمة و صابر المرتبطين عكسيا باسماءهم فى فئة اخرى. و من ثم اعتبرنا كل فئة مقارنة بالفئات الاخرى كالدال و تم الفحص عن مدلولها و اصبحت الاسماء الدالة عبر السيميائية الثانوية ذات دلالات تاريخية و اجتماعية مختلفة فى المجتمعات الشرقية ما يحدد موقع البلاد العربية فى الماضى و الحال. اذن، يريد مقالنا هذا الكشف عن المعانى الناتجة عنها.

الكلمات الرئيسية: السيميائية الثانية، الاسم، الطريق، نجيب محفوظ.

١- دكتوراه فى قسم اللغة الفارسية و آدابها
٢- استاذ مساعد فى قسم اللغة الفارسية و آدابها بجامعة رازى
٣- أستاذ مشارک فى قسم اللغة الفارسية و آدبها بجامعة رازى

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

The semiotic function of the names in the novel *The Search* by Naguib Mahfouz

Naimeh Ghaffarpoor[1], Ph.D Graduate of Persian Language and Literature
Vahid Mobarak, Assistant Professor of Persian Language and Literature, Razi University
Mohammad Irani, Associate Professor of Persian Language and Literature, Razi University

Received: 08-12-2019 Accepted: 05-12-2020

Abstract

In the age of myths, a name had a magical function and an inseparable connection with its owner. As this age ended, the magical function of the name reduced to a communicative function. With the advent of the novel in human life, however, the role and the place of the name were transferred to the novel. Therefore, the semiotic study of the name in the novel can lead the audience to hidden semantic layers. The secondary semiotic approach that Roland Barthes used to study mythical systems is of use for this study too. In this approach, the signs derived from the initial semiotics are reduced to the signifier level in the second stage and they are semiotic again. Accordingly, this article uses a descriptive-analytical method to examine the novel *The Search* for the connection between the signifier and the signified in the key characters of Saber, Seyyed Seyed Rahimi, Elham, Basimeh Imran and Karimeh. These characters are then identified. On the basis of the signifier-signified relationship in early semiotics, the characters are divided into two categories. In this classification, Seyyed Seyed Rahimi and Elham, whose personalities and names are directly related to each other, are placed in one category, and Imran, Karima, and Saber, who are inversely related to their names, are placed in another category. Then, each category is considered as a signifier in contrast to the other category, and their signified meanings are examined. With secondary semiotics, the signs find various socio-historical implications in Eastern societies. This indicates the position of Arab lands in the past and present. The present study is dedicated to discovering the meanings derived from them.

Keywords: Secondary semiotics, Name, The novel *The Search*, Naguib Mahfouz.

1- Corresponding Author Email: ghaffarpoor.naimeh@yahoo.com

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

نشانه‌شناسی قصیدهٔ «الصامدون» اثر عبدالقدوس العاملی با تکیه بر رویکرد مایکل ریفاتر

نرگس انصاری[۱]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲

چکیده

شعر مقاومت، شعری معنامحور تلقی می‌شود که به واسطهٔ داشتن مرجع بیرونی، کارکرد ارجاعی آن در اولویت بوده، اما در عین‌حال دارای کارکرد ادبی و شعری نیز است؛ لذا در این نوع ادبیات چالش میان تعهد و زیبایی، نویسنده را در فضای بینابینی قرار می‌دهد تا در گزینش زبان شعری‌اش در نوسان باشد؛ نوسان بین تعهد به واقعیت و واقع‌نمایی و میل به زیبا سرودن که تحلیل زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی با کنکاش در زبان اثر و کشف رابطهٔ آن با معنی این نوسان شاعر را هویدا می‌سازد. رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر با تاکید بر دو محور پیام، خواننده و خوانش دقیقی که در زبان اثر دارد، شیوه‌ای مناسب برای نشان دادن این چالش در شعر مقاومت است. پژوهش حاضر تلاش‌دارد با روش توصیفی –تحلیلی قطعهٔ شعر «الصامدون» از عبدالقدوس عاملی شاعر مقاومت لبنان را که پس از ایام جنگ ۳۳ روزهٔ لبنان سروده است، بر اساس این رویکرد مورد نقد و بررسی قراردهد تا با توجه به نظام نشانگانی شعر، چگونگی تمایز مرز میان کارکرد ارجاعی و ادبی روشن شود. بر اساس داده‌های این پژوهش، شعر عاملی، در تقابل دوگانه‌ای میان صراحت‌گویی و ابهام قرار گرفته است. بخش‌هایی از متن که با تقلیدی از واقعیت بیرون، بهره کمتری از ادبیت برده، در خدمت کشف معنی از قسمت‌هایی است که با ساختار لایه‌ای و داشتن دلالت‌های پنهان، تنها با تحلیل دقیق زبانی قابل دسترس است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، ریفاتر ، شعر مقاومت لبنان، الصامدون ، عبدالقدوس العاملی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

نشـانه‌شـناسـی که در ارتباط با معنی‌شـناسی و زبان‌شناسی قراردارد، یکی از روش‌های تحلیل متن اسـت. در نشـانه‌شـناسـی، «هر چیزی که به عنوان دلالت‌گر، ارجاع‌دهنده یا اشـاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شـود، می‌تواند نشـانه باشد» (چندلر،۱۳۸٦: ٤٥) و متن متشکل از نشانه‌هایی است که ذاتاً هدف نیست؛ بلکه به دنبال انتقال پیام به مخاطب اسـت. گیرو با تمایز میان اندیشه و پیام متن معتقد است «کارکرد نشانه، انتقال اندیشه به وسـیلهٔ پیام اسـت.» (گیرو،۱۳۹۲: ۱۹) حال ممکن است این پیام دارای مرجع بیرونی باشد که در این‌صـورت کارکرد متن و پیام، ارجاعی خواهد بود. البته «درحالت ارجاعی نشانه هم، نشـانه با خود خصـوصـیاتی به همراه دارد که باعث می‌شـود همان چیز نباشـد.» (شـعیری،۱۳۹۲: ۲۱) حال اینکه پیام یا اندیشـه توسـط چه‌کسی و در کجا ساخته می‌شود، محل اختلاف منتقدین اسـت. نشـانه اداتی زبانی اسـت؛ اما هم با معنا در ارتباط است و هم بـا واقعیـت، امـا معنا در نزد نشـــانه‌شـــناســـان نه در خارج متن، بلکه در دل متن شـکل‌گرفته و واقعیتی را بازنمایی می‌کند که محاکات از آن نیسـت. ازنظر زبان‌شناسان، مســـال زبان دال و مدلول و دلالت اســـت نه واقعیت؛ هرچند مقصـــود از آن نزد افراد مختلف، متفاوت باشد.

«دلالت درون زبانی[1] بر حســـب روابط میان واژگانی و درون زبانی شـــکل می‌گیرد؛ یعنی بر پـایـهٔ روابط میـان یـک لفظ واژگـانی و یک یا چند لفظ واژگانی دیگر در یک زبان» (لـاینز، ۱۳۹۱: ۱۲۰). این رویکرد تحت‌تاثیر ســـاختگرایان و دیدگاه کســـانی چون «سـوسور» است که معتقد بودند «معنای یک نشانه در روابط نظام‌مند آن با دیگر نشانه‌ها معین می‌شـــود و از جنبـه‌های ذاتی دال یا ارجاع به اشـــیاء مادی ناشـــی نمی‌شـــود» (چندلر،۱۳۸٦: ۵۱). اما در عین حال« میان زبان و واقعیت رابطهٔ مداوم هســـت؛ به عبارت دیگر مبنای زبان و حتی علت وجودی آن واقعیت بیرونی اسـت» (نجفی،۱۳۹۰ :٤۱) چون زبان برای برقراری ارتباط اسـت و ارتباط در واقعیت رخ می‌دهد و از این منظر واقعیت را نشـانه‌ها می‌سـازند، نه حوادث و رخدادهای مادی و عینی؛ لذا ارتباط مسـتقیمی بین واژگان و اشـیاء بیرونی وجود ندارد و بر این اسـاس سـوسـور مدلول را مفهوم واژه در

نظر گرفت نه یک شیء. برخی نیز معتقدند «نشانه‌شناسی اصلاً نه درباره دنیای واقعی؛ بلکه دربارهٔ الگوهای تکمیلی یا جایگزینی از دنیای واقعی است» (سیبیاک،۱۳۹۱ :٦٠). برخلاف «پیرس» که در الگوی خود جایی برای مصداق قائل می‌شود؛ این دیدگاهِ منتقد برای کشف معنای پنهان در متن، هرگز به سراغ نویسنده و رسیدن به انگیزه‌های او نخواهد رفت؛ چراکه معنی در ذهن او ساخته‌نشده؛ بلکه این نظام نشانگانی متن است که با روابط همنشینی و جانشینی خود تولید معنی می‌کند؛ معنایی که چه‌بسا مدنظر نویسنده نیز نبوده است. لذا نشانه‌شناسی با تکیه بر الگوی متن محوری و با تأثیر از دیدگاه فرمالیست‌ها و ساختگرایان «به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختمند و در جستجوی معناهای پنهان و ضمنی است» (چندلر،۱۳۸٦: ۳۳). «دلالت صریح مرجع اولیه‌ای است که نشانه به آن برمی‌گردد، امّا مرجع ضمنی مرجع چیز بخصوصی در جهان نیست» (سیبیاک،۱۳۹۱: ۳۲). بر اساس این دیدگاه اگر نشانه‌شناسی تنها به دنبال کشف معانی ضمنی باشد، متن هیچ مصداق واقعی و بیرونی ندارد و معنای پنهان در خودِ متن تولید و درک می‌شود. «یلمسف» زبان‌شناس دانمارکی، «دلالت ضمنی را امری می‌داند که سطح بیان آن نیز نشانه است» (نجومیان، ۱۳۹٦: ۳۷۷). همچنین بنابر دیدگاه «گیرو» دلالت صریح بصورت عینی به تصوّر در می‌آید و دلالت ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی است. (گیرو،۱۳۹۲: ٤٧) و این ذهنی و انتزاعی‌بودن معنی، موجب دورشدن متن از مصداق‌های مادی می‌شود. براین اساس می‌توان گفت متون هنری از جمله ادبیات با غلبهٔ معانی ضمنی از متون علمی متمایز می‌شود؛ لذا از شاعری که به‌دنبال ترسیم واقعیت باشد انتظار می‌رود که کمتر از زبان تلویح استفاده کند.

اما اینکه ضمنی و پنهان‌بودن معنی در متن، موجب به‌وجودآمدن چندمعنایی و خوانش‌های متعدد از متن می‌شود نیز از جمله موارد اختلافی است. «گیرو» معتقد است: «چندمعنابودن نشانه‌ها را نباید با چندمعنابودن پیام‌ها اشتباه گرفت؛ در واقع ابهام نشانهٔ چندمعنا در بافت از بین می‌رود و اصولاً نشانه در چارچوب پیام فقط یک معنا دارد.» (گیرو،۱۳۹۲: ٤٨) این نظر، تعدد قرائت‌ها را در متن نفی می‌کند. البته «اگر تلاش کنیم نشانه را محدود به یک واحد نشانه‌ای کنیم که همیشه رابطه‌ای ثابت و مستحکم با یک

مدلول دارد، آن وقت نشـــانه بی‌فایده و غیرعملیاتی اســـت» (شـــعیری،۱۳۹۲: ۵۰). این بدان‌معناســت که مدلولِ نشـانه با توجه به بافت متنی متفاوت می‌شود و همین پویایی و تحول نشـانه و بالتبع عدم قطعیت معنایی اسـت که ذهن را در دریافت مدلول مناسب با چالش روبرو می‌کند؛ در غیراین‌صـورت نشـانه با مدلول واحد همچون معادل قراردادی و از پیش مشـخص‌شـده‌اسـت، درحالی‌که نشـانه باید مدلولی پویا، سـیال و کارکردی داشـته‌باشد. پژوهش حاضر با درنظرگرفتن این تمایز زبانی و نشانه‌ای در رویکرد ادیب، به دنبال پاسخگویی به این سوال است:

– چالش میان تعهد و زیبایی چگونه در شعر مقاومت عاملی نمود می‌یابد؟

پیشینهٔ پژوهش

«محمد قدسی العاملی» از شاعران معاصر لبنانی که اغلب مجموعه‌های شعری او به شعر مقاومت لبنان و توصیف رزمندگان حزب الله اختصاص یافته و به همین خاطر به شاعر مقاومت ملقب شـده‌است، اما اثر پژوهشی که دفاتر شعری او را از زوایای مختلف مورد بررسـی قرار دهد، وجود ندارد و تنها یک پایان‌نامه با عنوان«بن‌مایه‌های دینی در اندیشهٔ شـعری محمد القدســی العاملی» (۱۳۹٦) توسـط خانم کبری رمضـانخانی در دانشـگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) نگاشـته شـده که یکی از آثار این شـاعر با عنوان «سـفر الملکوت» را مورد تحلیل محتوایی قرارداده‌اسـت. این اثر به واسطهٔ نوع مضمون، دارای مفاهیم دینی بوده، به همین‌جهت نویسـنده نیز از این حوزه وارد موضـوع شـده اسـت. درباره رویکرد نشـانه‌شناسی «ریفاتر» هرچند در زبان فارسی می‌توان نمونه‌های متعددی یافت، اما در شعر عربی تنها مقاله «نشانه‌شناسی قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی بر اساس نظریهٔ خوانش اکتشـافی و پس‌کنشـانهٔ مایکل ریفاتر» از لیلا قاسـمی حاجی‌آبادی، وجیهه گلین‌مقـدم و کتـایون فلـاحی (مجلـهٔ نقـد ادب معاصـر عربی، شـمارهٔ ۱۷: ۱۳۹۸) یافت‌شـده‌اسـت. در این مقاله، نویسـنده ضـمن بررسـی قصیده مذکور بر اساس الگوی ریفاتر، به واکاوی دلالت‌های ضـمنی و غیرصـریح متن پرداخته و تصـویری منسـجم و مرتبط با یکدیگر از لایه معنایی و صـوری شعر ارائه می‌دهد. با بررسی تمام آثار موجود

می‌توان به این نتیجه رسید که نویسندگان تنها به دنبال پیاده‌کردن روش بر متون بوده و هدف هیچ‌یک نشان‌دادن چالش میان معنامحوری و ادبیت در آثار نبوده است.

رویکرد نشانه‌ای ریفاتر در تحلیل شعر

طرح «مایکل ریفاتر»، زبان‌شناس فرانسوی در تحلیل متن ادبی و بخصوص شعر، رویکردی میان متن‌محوری و خواننده‌محوری است؛ او با استفاده از نشانه‌شناسی و واکاوی نشانه‌های زبانی پراکنده در متن، تحلیلی دقیق و جزئی‌نگر از آن ارائه می‌دهد. در رویکرد تحلیلی او، خواننده معنا را کشف می‌کند و از اجزاء تشکیل‌دهندۀ متن به کل آن می‌رسد. ریفاتر دلالت شعر را حاصل برداشت مولفه‌های زبانی از منظر خواننده می‌داند و معتقد است «شعر، نوعی کاربرد ویژۀ زبان است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸٤ : ۸۳). خوانندۀ موردنظر ریفاتر، خوانندۀ معمولی نیست و کسی است که از توانش ادبی برخوردار بوده و می‌تواند از روساخت متن گذرکرده و با رسیدن به ژرف‌ساخت متن، لایه‌های پنهان آن را آشکار کند. «توانش ادبی به خواننده کمک می‌کند تا معناهایی را بفهمد که برای مخاطب ظاهری منظور نشده‌اند و یا او توانایی درک آنها را ندارد.» (نجومیان، ۱۳۹٦: ۱٥٤)

آنچه وجود توانش ادبی را در خواننده ضروری می‌سازد، هنجارگریزی‌هایی است که شاعر در متن خود نسبت به زبان معیار بکاربرده و «ریفاتر» از آن با عنوان دستورگریزی و دستورمبنایی یاد می‌کند. البته این هنجارگریزی در سطح قواعد زبان، مقصود نیست؛ بلکه در سطح معنایی نیز مدنظر است. «واکنش حقیقی در برابر شعر هنگامی آغاز می‌شود که دریابیم نشانه‌های موجود در آن از دستور زبان متداول یا بازنمایی معمولی دور می‌شوند. درک معنای شعر فقط به توانایی زبانی نیاز دارد امّا در تفسیر یک شعر برای پرداختن به جنبه‌های غالباً غیردستوری آن، باید از توانش ادبی برخوردار بود» (مهاجر و نبوی،۱۳۹۳: ۸٥). به عبارت دیگر، «شعر آن جایی آغاز می‌شود که توانش خشک و خالی به آخر خط می‌رسد» (اسکولز،۱۳۸۳: ٦٥). زیرا اثری که تنها براساس قواعد شناخته‌شدۀ زبانی خلق شود، شعر نیست و خواننده را درگیر خود

نمی‌کند؛ چراکه از دیدگاه ریفاتر، «تمایز زبان شـعر از زبان زندگی، در ابهام معنای شعر است و شعر گذر از یک معنی به معناهای بی‌شمار است» (احمدی،۱۳۸۰: ۸۷). این ابهام و چندمعنایی اسـت که لزوم کشـف نشـانه‌های زبانی ورمزگان‌های آن را برای رسـیدن به معنی ایجاب می‌کند و صـراحت در معنی کارکردهای ادبی و زیبایی‌شناختی اثر را ازبین می‌برد.

الگوی ریفاتر ترکیبی از رویکرد فرمالیسـت‌هایی چون «یاکوبسـن» و ساختارگرایانی چون «سـوسـور» است. البته «ریفاتر به حکم اصلی یاکوبسن یعنی استقلال معناشناسیک متن شعری این حکم را افزود که هر شعر در زمان خواندنش شکل می‌گیرد. او تأکیدکرد که هر پدیدهٔ ادبی تنها خود متن نیسـت، بلکه خوانندهٔ آن و مجموعهٔ واکنش‌های ممکن خواننده نسـبت به متن از عناصـر اصـلی پدیدهٔ ادبی به شـمار می‌آید.» (همان) بنابراین، طرح ریفـاتر طرحی فرمی و مبتنی بر نظریـهٔ دریافت اسـت و مؤلف جایگاهی در متن ندارد. اهمیت جایگاه خواننده در الگوی ریفاتر تا بدان‌جاسـت که «برای سـاختارهای کلامی که پاسخی را در ابرخواننده برانگیخته‌اند، منزلت شعری قائل نیست» (اسکولز،۱۳۸۳ : ٦٣) و این خواننـده اسـت که «مؤلف را همچون متن ایجاد می‌کند و میان مؤلفِ زادهٔ متن وآن مؤلف که همچون شخصیتی تاریخی وجود دارد، فاصله زیادی است» (احمدی، ۱۳۸۰ :۸۷). در رابطه با نظریهٔ ارتباطی «یاکوبسـن» و کارکردهای زبان نیز ریفاتر«تأکید بر پیـام را به تأکید بر گیرنده پیام تغییرمی‌دهد و تاجایی پیش می‌رود که دیگر عوامل را به جنبه‌هایی از رابطهٔ پیام و گیرنده تقلیل می‌دهد» (اسـکولز، ۱۳۸۳ :٦٠). این رویکرد ریفاتر موجب تعدد خوانش‌ها از متن خواهد شـد و چون دسـت خواننده در برداشـت‌های مختلف از متن بسـته شـده و متن موجب محدودیت خوانش می شود؛ تمرکز او بر متن از این کثرت می‌کـاهد. کشـف فرآیندهای مختلف زبانی اعم از انباشـت، منظومه‌های توصـیفی، بسط معنایی، تعین چند عاملی و تبدل و... از مؤلفه‌های زبانی است که ریفاتر با کشف آنها به دنبال رسیدن به معنی از نگاه خواننده است.

دستورمبنایی و دستورگریزی شعر مقاومت

می‌توان شـعر مقاومت را به واسـطهٔ معنامحوری و التزام ادیب به چالش‌های جامعه، در

زمرهٔ آثار رئالیسم و واقع‌گرا به شمار آورد. این نوع شعر با توصیف جزئیات و وفاداربودن به فرامتن و بافت زمینه‌ای اثر، کمتر با خیال‌پردازی و هنجارگریزی معنایی سروکار دارد؛ لذا این نوع شعر به منزلهٔ محاکاتی از واقعیت تلقی‌شده و شاعر با هدف رساندن معنا به خواننده از دستورگزیری و مبهم‌کردن سخن خود پرهیز می‌کند؛ چراکه او را در درک معنا با دشواری روبرو ساخته تا برای کشف معنا به کنکاش در متن بپردازد. در این صورت خواننده نمی‌تواند تنها با تکیه بر آگاهی خویش به اصول و قواعد زبان، معنا را دریابد؛ بلکه باید فراتر از آن با توانش ادبی خویش معنای ناآشکار متن را نمایان سازد. بنابراین قرائت شعر مقاومتی که برآمده از واقعیت بیرون‌بوده و کمتر شاهد دستورگریزی است، آسان‌تر خواهد بود؛ البته این بدان معنا نیست که شعر مقاومت خالی از هرگونه تصویرپردازی و ادبیت در متن باشد و شاعر از ارائهٔ معنا در لایه‌های پنهان زبان دوری کند، که در این صورت اثر، شعریت خود را از دست می‌دهد و به کلامی منظوم بدل می‌شود. هر شاعر به تناسب سبک شعری خود و با دستورگریزی‌های زبانی و معنایی، از معنی بیرونی فاصله‌گرفته، دست به آفرینش معنایی جدید در دل متن می‌زند و خواننده را وامی‌دارد تا صرف‌نظر از بافت بیرونی، با توجه به بافت متنی کلام و ارتباط میان اجزاء آن، دلالت معنایی پنهان متن را نیز کشف کند. اما از آنجاکه زبان در دست شاعر مقاومت ابزار است نه هدف، لذا اولویت او رساندن معنا به مخاطب در بهترین و تاثیرگذارترین شکل است.

«محمد قدسی العاملی»، شاعر مقاومت لبنانی که آثار وی همگی تصویری از جبههٔ مقاومت سرزمین لبنان در برابر اشغالگران صهیونیست، توصیف رشادت و شجاعت رزمندگان و بیان مبانی ارزشی و جهادی حزب الله و رهبر آن سیدحسن نصرالله می‌باشد، آمیزه ای از دستورمبنایی و دستورگریزی است؛ اما به واسطهٔ اولویت انتقال معنا؛ اغلب اشعار وی با داشتن مرجع بیرونی، در شمار اشعار واقع‌گرا محسوب می‌شود. او خود در مقدمهٔ یکی از آثارش، شعر خود را سندی برای حماسه‌سازی‌ها و قهرمانی‌های مجاهدان حزب الله و مسئولیت آمریکا و سازمان ملل و همدستی آنها با اسرائیل در تجاوز به لبنان می‌داند (العاملی،۲۰۰۶: ۷). سندیت متن، جنبهٔ محاکاتی آن را

تقویت کرده و با دورشـــدن از مرزهای خیال، خواننده را در رســـیدن به معنی با چالش روبرو نمی‌ســـازد. به عنوان مثال عاملی در توصـــیف حمله به ناوجنگی رژیم در جریان جنگ ۳۳ روزه و پخش مسـتقیم آن در شـبکهٔ «المنار»، شرایط صهیونیست‌ها را پس از حادثه با ذکر توصیفات چنین می‌گوید:

«أزیلوا الرجس بارجة الأعادی بعزم إبائنا تفنیه نار
و أثناء الحدیث یثّ جهراً و تنقله المبجلّة المنار
و إذ صهیون قد أمسی بلیهاً ببارجة العِدی حلّ الدّمار»

(*همان*: ۲۰۲)

در ادامه یکی از اشـعار عاملی که ترکیبی از دستورمبنایی و دستورگریزی است، با روش تحلیلی ریفاتر موردبررسی قرار می‌گیرد:

قرائت اکتشافی و پویای شعر

در قرائـت اکتشـــافی یـا دریـافتی از متن، خواننده با ارجاع متن به واقعیت، با کمترین چالش در کشـف معنی روبروسـت؛ زیرا شـعر دارای لایه‌ای سـطحی و ظاهری بوده و خوانش خواننده بر قواعد زبانی مبتنی اســـت. این بخش از اشـــعار با واقع‌نمایی، جنبهٔ زیبایی‌شـناسـی کمتری دارد؛ اما در خوانش پس‌نگر، ناپویا و پس‌کنشـانه به دلیل وجود لایه‌های پنهان در متن- که از شـدت و ضـعف برخوردار اسـت- و نشـانه‌های زبانی درهم‌تنیده در آن، وابسـتگی اجزاء متن به یکدیگر و فاصـله‌گرفتن شعر، از مصداق‌های حقیقی کشـف معنی در متنِ دشـوار شـده و خواننده ناچار به خوانش چندباره و بدون نظم و ترتیب شـعر اسـت. اگر در خوانش اکتشـافی خواننده تنها از یک بخش به معنی می‌رسـد، در خوانش پس‌نگر ناچار به آمد و شـد بین بخش‌های مختلف متن است تا به مدد دیگر اجزاء دلالت مستتر در متن را دریابد.

شـعر «الصامدون»، آمیزه‌ای از تعهد، زبان و زیبایی است. شعر «عاملی» در نوسان بین این سه عامل، گاه به نمایی از واقعیت تبدیل می‌شود و گاه به زبان خیال و ابهام نزدیک می‌شـــود کـه واژگان شـــعر در آن دلالت‌هایی متفاوت از معانی ظاهری و اولیه یافته و

مرجع آن تنها در سیاق متن قابل تشخیص است. شاعر شعر خود را با چنین زبانی آغاز می‌کند: «**یملّ الشوقُ..صدی الذکریات.../ تمیدُ** علی **حَلَک القَدَر**/ تزیدُ فی **زمهریرِ الباقین..**/ و **وابل الافیاء** لا یستقیم له ربیع.../ یا **ربیعَ الوَبلِ**..ینهَمرُ..علی **ضِفافِ العاشقین...**» (العاملی،۲۰۰۶: ۱۲۹)

این بخش از شعر به واسطهٔ عدم صراحت زبانی و داشتن روابط زیرین با بخش‌های بعد از خود، بلافاصله قابل دریافت نیست. خستگی اشتیاق، لرزش انعکاس خاطرات در تاریکی سرنوشت، سرمای بازماندگان، رگبار سایه‌ها و...، ترکیب‌هایی است که در عالم واقع نمی‌توان مصداقی عینی را از آن یافت و به ناچار بایستی با ادامهٔ قرائت و یافتن نشانه‌های زبانی مرتبط با آن، به معنی و دلالت متن دست یافت.

یا این عبارات شاعر که می‌گوید: «یا **یقظةَ الیاسمین**...فی أرض الاشتعال/ و **جنائن القندول** المعلّقة علی فصول الزمن../ إلیکم ...رغمَ **اصفرارِ ورق السّندیان**... لم تبرحوا...» (*همان*:۱۳۰) و عبارت: «هنا کلُّ زیتونة...و سندیانة ...و شتلة تبغٍ../کلُّ کرم..کلّ دالیة و دلالها **یغازلُ ضوء** الصباح» (*همان*:۱۳۱) که رمزگشایی از بیداری یاسمن، گیاه خاردار قندول آویخته بر زمان، زردی درختان بلوط، غزل‌سرایی زیتون و توتون و..نیازمند توانش ادبی خواننده است. این عبارت‌ها آفرینشی بدیع از واقعیتی است که شاعر با فرآیندهای زبانی مختلف تنها به دنبال بازنمایی آن حقیقت نیست؛ چراکه اگرشاعر تنها به دنبال نشان‌دادن حقیقت می‌بود، متن با پیداکردن کارکرد ارجاعی و فاصله‌گرفتن از ادبیت، بلافاصله و به‌صراحت در دسترس خواننده قرار می‌گرفت. در قرائت اکتشافی از شعر و تکیه بر قواعد زبانی، هیچ ارتباطی بین این عبارات و هیچ مرجع بیرونی در واقعیت شاعر برای درک معنی وجود ندارد؛ اما چینش رمزها در کنار یکدیگر و شکل‌دادن نظام نشانگانی در دل متن می‌تواند ارتباط معنی دار میان آنها را بیابد.

شعر عاملی در تمامی عبارات شاهد چنین لایه‌سازی زبانی نیست؛ برخی از سطرهای شعری با کمترین دستورگریزی و داشتن مرجع بیرونی، بر واقعیت منطبق بوده و شاعر بدون ابهام‌گویی و رمزگردانی، معنی را به آسانی در دسترس مخاطب قرار می‌دهد از جمله در این عبارات: «هنا وُلدنا..وسَنبقی.. حتی الفناء../ هُنا عَبرنا..و سوف نکملُ

المسیر../ فی قُرانا صَامدون.../ فی بیوتِنا صَامدون../ لن تفتّ من عَزیمتنا دَباباتهم...و لن تُزلزلَ من/ صَلابتنا آلاتُ دمارهم» (*همان*:۱۳۲)

این بخش‌ها که در حقیقت محاکات و تقلیدی از واقعیت پیرامون شـاعر و تجربیات اوسـت، ضـمن اینکه معنی را مسـتقیم و در روساخت متن ارائه می‌دهد؛ عاملی در این سـطرها، از ماندن و پایداری تا پای جان سـخن می‌گوید و با تکرار واژهٔ «صـامدون»، مفهوم مقاومت را تاکید می‌کند که سـلاح و ابزار جنگی دشـمن هم قادر به از بین بردن ارادهٔ آنها نیسـت. معنا بصراحت بیان‌شده و به کشف معنی در دیگر سطرهای شعری که معنا را غیرمسـتقیم بیان می‌کند، نیز یاری رسـانده و انتقال دلالت را به مخاطب آسـان می‌سازد.

کارکرد فرایندهای زبانی در شعر مقاومت

جابجایی، دگردیسـی و آفرینش معنایی سـه فرآیند زبانی اسـت که موجب می‌شود شعر دارای نظام نشـانگانی مرتبط به‌هم شـده و از واقع‌نمایی و صـراحت‌گویی فاصله بگیرد. شـاعر بـا این سـه روش و با مبهم کردن کلام خود ادبیت را در متن افزایش‌داده و با لایه‌ای‌کردن آن، از روساخت به ژرف‌ساخت متن می‌رسد.

فرآیند جابجایی را می‌توان همان محور جانشـینی سـوسـور دانسـت. در این فرآیند شـاعر با بکاربردن صـنایع ادبی چون اسـتعاره و مجاز، معنا را از دسـترس خواننده دور می‌سازد و یک واژه جایگزین واژه یا نشانهٔ دیگر می‌شود تا دلالتی غیر از معنای قاموسی به آن دهد. «از دیدگاه نشـانه‌شـناسـی، استعاره شامل یک مدلول است که به عنوان یک دال برای ارجـاع بـه مـدلولی متفاوت عمل می‌کند. اسـتعاره ذاتاً غیرقراردادی اسـت. درحالی‌که اسـتعاره میان دو مدلول نامربوط عمل می‌کند. مجاز مرسـل شامل بکارگیری یک مدلول برای دلالت بر مدلولی دیگر است که مستقیماً وابسته به اولی یا مربوط به آن است» (چندلر، ۱۳۸٦: ۱۹۰، ۱۹٤). نمونهٔ کاربرد این رمزگان را در این عبارت از شعر عاملی می‌توان دید: «هنا جُبلنا و غُرسنا/ هنا کُلُّ حیاتنا و العبیر» (العاملی،۲۰۰٦ :۱۳۲).

در این بخش شـاعر برای بیان ریشـه‌داربودن و تعلق خود به سـرزمین و وطنش از

واژه «غرسنا» استفاده می‌کند که این معنی در ارتباط با بخش‌های دیگر قابل دریافت است؛ یا در عبارت: «باعوا العروبة / باعوا فلسطین ...» (*همان*) برای توصیف خیانت اعراب در معامله با رژیم غاصب اسرائیل، تجاوز به فلسطین و حمله به لبنان از تعبیر «باعوا» بهره می‌گیرد که دلالت این نشانهٔ زبانی نیز از ارتباط با دیگر نشانه‌ها روشن می‌شود. همین دلالت در نشانهٔ زبانی دیگری نیز قابل دریافت است: «هدیر الطائرات تستبیحُ طُهرَ السماء» (*همان*:۱۳٤).

شاعر، آسمان پاک فلسطین را به تصویر کشیده که چگونه با تجاوز هواپیماهای اسرائیلی، فضای آن شکسته شده و بدان هتک حرمت می‌شود. در مجاز نیز شاعر از فرآیند جابجایی استفاده می‌کند؛ هرچند میزان ابهام و پنهانی‌بودن دلالت در آن مانند موارد قبل نیست. نمونهٔ این فرآیند در شعر شاعر در این عبارات به کار رفته است: «رغم عَاصفَة الموتِ القَادم من مجلسِ الامن» (*همان*:۱۳۲) «لولاهُم لا تسکُن الدّیار...../ لا نَامُ ولایغمضُ الجفن» (*همان*:۱۳۵).

اما در دگردیسی معنایی، شاعر با به‌کاربردن نماد، موجب ابهام در متن می‌شود. ابهام و تضاد دو فرآیندی است که موجب دگردیسی معنایی در شعر می‌گردد. نماد بخاطر کارکرد آن در متن نقش ارجاعی ندارد؛ زیرا صرف‌نظر از موضوع شعر، نوعی تمرکز بر شکل و ساختار کلام محسوب می‌شود. در الگوی ارتباطی یاکوبسن و نقش‌های شش‌گانهٔ زبان، کارکرد ارجاعی در زمانی است که مرجع پیام به موضوعی بیرون از آن برمی‌گردد که می‌توان آن را همان واقعیت درنظرگرفت؛ امّا جایی که مرجع پیام خود پیام باشد، کارکرد آن هنری یا زیبایی‌شناختی خواهدشد که در این صورت «پیام دیگر ابزار ارتباط نیست، بلکه موضوع آن است» (گیرو،۱۳۹۲: ۲۲) بر اساس فرآیند ارتباطی، کلام با توجه به جهت‌گیری پیام به سوی یکی از شش عامل دخیل در ارتباط (فرستنده،گیرنده، پیام، مجرای ارتباطی، رمز یا کدهای ارتباطی) دارای شش نقش یا کارکرد می‌شود. حال اگر تأکید کلام بر خود پیام و ساختار فرمی آن باشد، با سوگیری متن به پیام، کارکرد متن ادبی شده و شاعر با برجسته‌سازی شیوهٔ بیانش، مخاطب را وادار به کنکاش در آن و در نتیجه لذت بیشتر می‌کند. علاوه بر برخی عبارات

قبل(قندول، یاسمن، زیتون، درخت مو و..)، نمونهٔ این فرآیند در سطرهای زیر نیز مشاهده می‌شود:

«رغمَ اصفرار ورقِ السِّندیان ... لم تبرحُوا
تشَبَّثتم بورق التوت المَجبول حبّاً
لولاهم لا یغرّد شحرورٌ فوقَ اغصاننا» (العاملی،۲۰۰۶: ۱۳۴)

استفاده از نماد توت، بلوط و پرنده سار یا توکا در نظام رمزگانی شاعر، دلالتی متفاوت از واقعیت پیدا می‌کند. این نشانه‌ها در راستای شکل‌دادن به هستهٔ معنایی و درون مایهٔ شعر به کارگرفته‌شده و شاعر آگاهانه از مدلول آن، در بستر زبانی خود بهره می‌برد؛ به عبارت دیگر گزینش شاعر در محور همنشینی کلامش معنادار می‌شود و گسترش معنایی می‌یابد. «بلوط» در فرهنگ نمادها، «سمبل عظمت و شوکت، استحکام، قدرت و رفعت به مفهوم مادی و معنوی آن است و در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها مرادفِ قوت گرفته شده است» (شوالیه و گربران،۱۳۷۳ :۱۱۰/۲). در شعر عاملی، هرچند به واسطهٔ همنشینی این دال با زردی (اصفرار السندیان) بیانگر روزهای سختی و دشواری مردمان سرزمین شاعر است، اما کاربرد (لم تبرحوا) گفتمان مسلط شاعر و خاستگاه مقاومت را در شعر تقویت می‌کند. در عبارت دوم نیز همین معنی به گونه‌ای دیگر و با نشانگانی متفاوت بیان‌شده‌است. توت «درختی است که خورشید طالع از آن برمی‌آید» (*همان*:۳۷۰/۲) و نماد پرباری و برکت و درخت حیات و مظهر اطاعت و زندگی برای مقابله با قوای تیرگی است. عاملی همچنین در پیوندی که میان رزمندگان جبههٔ مقاومت و پرندهٔ «سار» ایجاد کرده، آنها را سفیران سعادت و خوشبختی لبنان و مردمانش دانسته است. باور و اعتقاد شاعر در نمود تخیلی خود، در نشانهٔ «سار» جلوه یافته است که برای «فال نیک و سعادت» (بهروزی: ۱۳۹۵) بکار می‌رود.

به کاربردن تضاد در متن نیز نوعی دگردیسی معنایی به شمار می‌آید که در عبارت زیر شاعر با به‌کاربردن تعبیر «مصباح» برای توصیف رزمندگان جبههٔ مقاومت در برابر واژهٔ «لیل» که نشانهٔ زبانی شاعر برای ترسیم تیره‌روزی آنها در زندگی می‌باشد، نوعی دگردیسی معنایی را پدیدآورده‌است. کسانی که نمود روشنی و رساندن بشریت به صبح

آسایش و راحتی هستند: «فهم مَصابیحُ لیلنا و الشُّروق.../ و هم بُزوغُ صُبحنا» (العاملی، ۲۰۰۶:۱۳۴)

اما در فرآیند آفرینش، «شاعر با استفاده از تمهیداتی مانند قافیه و سجع متوازن و همچنین از راه ایجاد معادل‌های معنایی بین گزاره‌های هم‌ساخت، اقلام زبانی را تبدیل به نشانه‌هایی می‌کند که خارج از شعر واجد معنا نیستند» (پاینده،۱۳۹۷: ۲/ ۱۸). شعر«الصامدون» شعری در قالب آزاد است که علی‌رغم نداشتن وزن کلاسیک، شاعر کمتر از دلالت اصوات و ریتم موسیقایی در درون سطرها بهره‌برده. بخشی از آنچه «ریفاتر» آفرینش تلقی کرده، مربوط به هم‌صدایی‌ها و هم‌حروفی‌های شعر است که علاوه بر تاثیرآوایی بر مخاطب، به القای معنایی خاص نیز کمک می‌کند. نمونهٔ این کاربرد را در این عبارات می‌توان مشاهده‌نمود:

«ما فاحت الازهار...ما هلّت الامطار

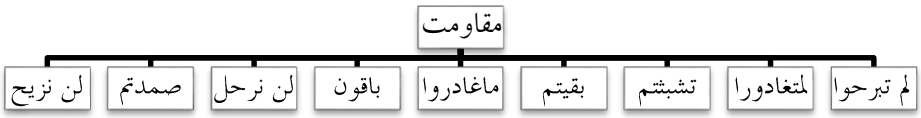
أمسنا الزاخر...یومنا الزائر ...و الغد الزاهر» (العاملی،۲۰۰٦: ۱۳۵)

حرف «راء» در این دو مقطع بصورت مکرر بکار رفته است که «به آن آوای تکرار یا مکرر گویند.» (بشر، ۲۰۰۰: ۲۰۱). این حرف به گونه‌ای استمرار و مداومت را نیز نشان می‌دهد و بازگوکنندهٔ عزم راسخ شاعر و مردمی است که مقاومت و پایداری برایشان پایانی نخواهد داشت؛ به‌قول حسن عباس «اگر این حرف از زبان عربی کنارگذاشته‌شود، این زبان پویایی و توانایی سیال‌بودنش را از دست می‌دهد» (عباس،۱۹۹۸: ۶۴). این تدوام و ایستادگی به واسطهٔ همنشینی نشانهٔ زبانی با حرف مد، دلالت افزون می‌یابد. «اصوات مد و لین عنصر مهمی در زیبایی‌شناسی ساختمان صوتی و ادراک ارزش موسیقایی و نشاط ایقاعی است و این کارکرد زیبایی‌شناسانه با توجه به مسائل بسیاری مشخص می‌شود؛ ازجمله نغمهٔ ویژه‌ای که هرکدام از این اصوات مد دارا می‌باشند» (سلوم، ۱۹۸۳: ۵۱)؛ بنابراین حروف مد با دارابودن کارکرد چندمعنایی همچون شدت، جهری‌بودن، اتساع و امتداد نفس برای بیان حالت‌های مختلفی چون شوق و خیزش تناسب داشته و در این شعر نمود خاصی یافته‌است. شاعر در حرکتی مستمر از گذشتهٔ خود گذرکرده، در حال زندگی می‌کند و به آیندهٔ خود امید روشنی دارد.

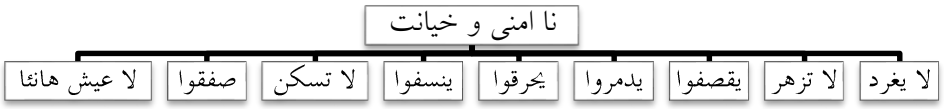
فرایندهای کشف هسته معنایی شعر

هستهٔ معنایی در شعر، همان درون‌مایهٔ اثر است. اندیشهٔ واحدی که تمام اجزای متن در راستای تحقق آن نظام می‌یابند و هر جزء از متن در حقیقت مانند بخشی از یک پازل، تکمیل‌کنندهٔ آن صورت نهایی است. در شعری که واقع‌نما و تقلیدی از واقعیت باشد، این اندیشه و درون‌مایهٔ اثر بصورت مستقیم بیان می‌شود، اما در متن چندلایه، اشاره‌های غیرمستقیم نویسنده است که خواننده را وادار می‌کند تا با تأمل، دقت و ارتباط‌دهی میان آنها درون‌مایهٔ اثر را کشف کند. در شعرِ عاملی، زبان مستقیم و غیرمستقیم شاعر، این خاستگاه مرکزی را مشخص می‌کند. در حقیقت زبان مستقیم شاعر دریافت هستهٔ معنایی را ساده‌تر می‌سازد و این نوع زبان در گزینش عنوان شعر بیش از هر عبارتی مقصود و هدف شاعر از سرودن شعر را روشن ساخته است. عنوان «صامدون» و ارتباط بخش‌های مختلف شعر با این عنوان، رویکرد شاعر را در صراحت بیان مشخص می‌کند. انتخاب عنوان مبهم، خواننده را با چالش بیشتری برای کشف موضوع اثر روبرو می‌سازد. ریفاتر معتقد است «هستهٔ معنایی در جای دیگری از متن همراه با نشو و نمای سایر نشانه‌ها-یعنی همراه سایر مترادف‌ها و اطناب‌ها- سر برمی‌آورد» (پاینده،۱۳۹۷: ۲۱/۲ به نقل از ریفاتر،۷۶)؛ این بدان معناست که اجزاء مختلف شعر، ساختار منسجمی را به وجود می‌آورد که اندیشهٔ حاکم بر اثر از دل ساختار آن قابل فهم است. خاستگاه مرکزی شعر از طریق فرآیندهای مختلفی از جمله تبیین انباشت‌ها در متن، قابل کشف است.

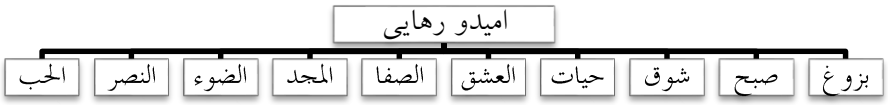
انباشت را می‌توان مجموعه‌ای از واژگان مترادف دانست که در بخشی از معنا اشتراک داشته و در جزئی دیگر متفاوتند. کاربرد این نوع واژگان موجب می‌شود به واسطهٔ اشتراک معنایی، به یکدیگر مرتبط‌شده و علاوه بر انسجام‌بخشی و ساختارمندکردن اثر، وحدت معنایی در متن را نیز ایجاد کند؛ چراکه باعث تکرار یک معنا با واژگان متفاوت می‌شود. در شعر «الصامدون» عاملی، می‌توان شاهد سه مجموعه انباشت یا زنجیره واژگانی مرتبط با یکدیگر بود که یک مجموعه، دربردارندهٔ مفهوم پایداری و مقاومت است که یکی از پربسامدترین واژگان متعلق به این زنجیره به شمار می‌آید:



البته برخی از این واژگان نیز به صیغه‌های مختلف و به‌صورتی مکرر در متن به‌کار رفته که در جدول ذکر نشده؛ اما زنجیرهٔ دوم از فرآیند انباشت مربوط به واژگانی است که در مفهوم ناامنی و خیانت اشتراک معنایی دارند و موجب ارتباط میان بخش‌های مختلف می‌شود:



اما زنجیرهٔ سوم را می‌توان ذیل عنوان امید به رهایی و پیروزی قرار داد:



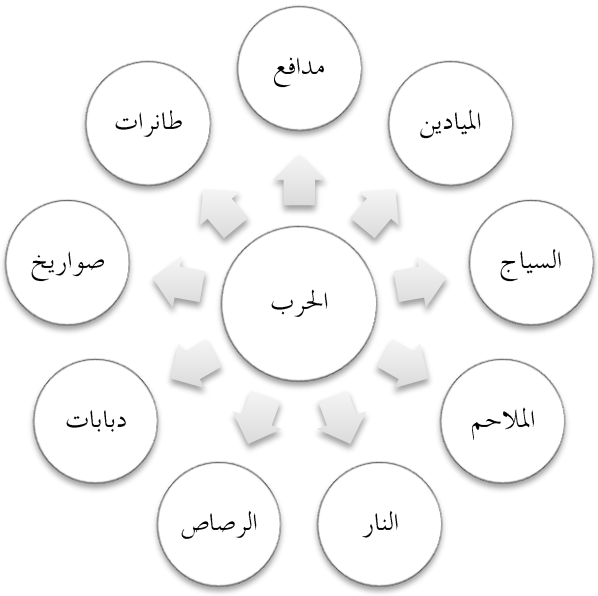
این زنجیره‌های واژگانی نیز نشان دهندهٔ ساختاری معنادار در کل شعر است. در حقیقت هستهٔ معنایی و خاستگاه مرکزی شعر، حول این سه محور می‌چرخد. ساختار زبانی به صورت تلویحی نمودی از واقعیت شاعر نیز به شمار می‌آید؛ شعر از یک طرف وضعیت ناخوشایند ناشی از ناامنی و سختی‌های زندگی مردم لبنان را نشان می‌دهد، شرایطی که مردمان سرزمین شاعر را رنج می‌دهد. زنجیرهٔ دیگر بیانگر راهبرد شاعر در برابر شرایط دشوار زندگیست و از دیدگاه واقعی او برآمده. مبارزه و پایداری که به‌باور شاعر درنهایت به زنجیرهٔ سوم یعنی آرامش، رهایی و نجات مردم منجرخواهد شد؛ لذا ساختار شعر با تناسب با محتوای آن، به دنبال اثبات این دیدگاه است که تئوری مقاومت در برابر سختی‌ها، پایانی جز پیروزی ندارد؛ از این‌رو شاعر شعر خود را نیز با این

واژگان به پایان می‌برد: «صَـــمدتم حتی انبلاج الضّوء../و سفور الحقیقة.../حتی النصر.. أبـــدع أغلی کرامة فی الوجود/ نصـــرٌ...لاحیاة قبله...و کل التاریخ بعده.../ نصـــرُالله» (العاملی،۲۰۰٦: ۱۳٦)

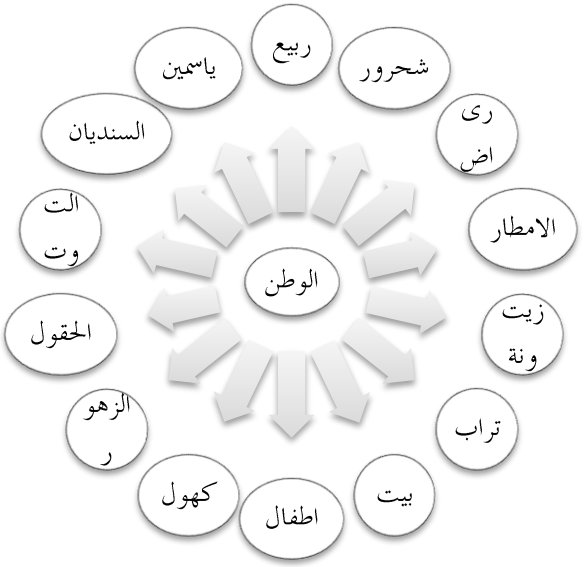
لذا هر مجموعه از واژگان، علاوه بر ایجاد ارتباط معنایی میان اعضای خود، در ارتباط با دیگر مجموعه‌ها نیز، شعر را از وحدت ارگانیک برخوردار می‌سازد.

دومین فرآیند معناسازی، منظومهٔ توصیفی است که به واسطهٔ کشف آن می‌توان از شکل به معنی رسید. در منظومهٔ توصیفی، شاعر از زنجیرهٔ واژگان مرتبط باهم استفاده می‌کند تا معنایی را در مرکزیت و محوریت متن قرار دهد؛ اما تفاوت این دسته از واژگان با زنجیرهٔ انباشت در این است که در منظومهٔ توصیفی، واژگان، بخشی از هستهٔ معنایی را روشن می‌کند اما در این حالت ترادفی میان واژگان وجود ندارد؛ بلکه همگی به واسطهٔ اتصال به یک مرکز، در یک دایرهٔ واژگانی قرارمی‌گیرد.

یکی از منظومه‌های توصیفی در شعر عاملی را می‌توان حول محور واژهٔ «جنگ» تنظیم‌کرد. واژگان متعددی در سرتاسر شعر به کاررفته که هریک به نحوی بیانگر این تراژدی غم‌انگیز و در ارتباط با آن قراردارد. در هیچ قسمت از شعر واژه جنگ به‌کار نرفته‌است، اما واژگان شعر و ابزار و آلات نظامی که در گوشه و کنار سطور شعری به‌کار رفته، ضمن ترسیم صحیح تصویر جنگ در برابر چشمان مخاطب، واژهٔ جنگ را نیز به خوبی در ذهنش تداعی می‌کند. این منظومه در نمودار زیر قابل مشاهده است:



پراکندگی واژگان مربوط به درختان، آسمان و زمین، گل‌ها و پرندگان در شعر، دومین منظومهٔ توصیفی را شکل می‌دهد. این واژگان را می‌توان حول محور «وطن» قرار داد که ارتباط معناداری با منظومهٔ قبل و انباشت‌های شعر دارد. در میان جنگ، ناامنی، خیانت و مقاومت آنچه به همه‌چیز هویت می‌بخشد و همه را حول یک محور جمع می‌کند تا برای آن در برابر دشمن ایستاد، وطنِ شاعر است. واژه‌ای که شاعر از بیان صریح آن اجتناب کرده اما جزء جزء آن را به عنوان نمادی از سرزمینش آورده است تا نشان‌دهد همان‌طور که در سرزمینش همه طعم درد، جنگ و ناامنی را چشیده‌اند، در برابر آن نیز همه باید مقاومت و پایداری کنند:



نظام نشـانگانی شـاعر در شـعر، حاکی از تقابل و دوگانگی حق و باطل، سـختی و آسـایش و امید وناامیدی است. تقابلی که به باور شاعر در مرز آن باید مبارزه و مقاومت را در پیش گرفت نه انفعال و رخوت.

فرآیند تعین چندعاملی و بسط در شعر

تعین چندعاملی، تبدل معنایی و بسط، فرآیندهای سه‌گانه‌ای است که شاعر از طریق آنها ایدهٔ مرکزی و هستهٔ معنایی را در شعر گسترش‌داده و به آن نظام معناداری می‌بخشد. به عبارت دیگر، فرآیندهایی که نظام منسجم و ساختار واحد اثر را نشان می‌دهد و این سه فرآیند کمینه‌نگاشت‌های شعر را نیز مشخص می‌کند. آن‌گونه که گفته‌شده، کمینه‌نگاشت «تعبیری متداول در گفتار عموم، گزاره‌ای پرکاربرد یا گاه نقل قولی بسـیار شـنیده‌شـده اسـت که بیشـتر به کلیشـه‌ای فرهنگی با تداعی‌های متعارف شـباهت پیداکرده‌اسـت» (پاینده،۱۳۹۷: ٦۲/۲). کمینه‌نگاشـت شـعر عاملی در ارتباط با انباشـت‌ها و زنجیره‌های واژگانی و منظومه‌های توصـیفی اثر قابل درک اسـت. اما آنچه در شـعر «الصامدون» به عنوان کلیشـه و تعبیر متـداول و پرتکرار توجـه خواننده را به خود جلب می‌کند، لزوم اتحاد و همبستگی ملی برای مقاومت در برابر دشمن است.

با خوانش چندین‌بارهٔ این شعر، خواننده با ۳ محور اصلی مواجه می‌شود: مردم، تجاوز و دشمنی و رزمندگان مقاومت؛ سه محوری که سه رکن شکل‌دهندهٔ جنگ ۳۳ روزهٔ رژیم غاصب اسرائیل ضد لبنان بوده و نمایی از واقعیت ذهن شاعر و جامعه را به تصویر می‌کشد. از این‌رو می‌توان گفت در شعر مقاومت شکل و صورت اثر نیز در راستای معنی و مضمون آن بوده و حتی اگر شاعر زبان صراحت را کنار گذارد، خیال‌پردازی‌های او نیز در خدمت اندیشه و آرمان او قرار می‌گیرد.

در شعر عاملی، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و دال‌های زبانی به کاررفته که برخی مستقیم و برخی به‌صورت پنهان و پوشیده، محور و مدلول را مشخص می‌کند؛ یکی از محورهایی که هستهٔ معنایی شعر را نیز شکل می‌دهد، مقاومت و پایداری و دیگری تجاوز و خصومت است. مجموعه دال‌هایی که از طریق فرآیند تعین چندعاملی، این دو مدلول را در سرتاسر شعر تکرارکرده در جدول زیر قابل مشاهده است:

الصمود	السنديان–التوت–الزيتون–القمم–الصلابة–العزيمة–لن تزلزل–لن تفتّ–يسدد–الصروح–كرامة–التحدى–عدم الانزياح امام عاصفة الموت–مزج التراب بالعرق والدم
العدوان	الحقد –الاصفرار–الزمهرير–الملال– الرجم– الموت

اما دومین فرآیندی که به پروراندن ایدهٔ کلی در عبارات مختلف می‌انجامد، بسط معنایی است که موجب گسترش یک معنا با تعابیر متعدد می‌شود. تکرار مضمون واحد در قالب‌های مختلف، موجب محوریت‌یافتن آن و اهمیت کلیشهٔ خاصی در متن می‌شود. عاملی این بسط معنایی را در توصیف رزمندگان جبههٔ مقاومت و افتخار شاعر به قوم و مردم سرزمینش به کار گرفته است:

بهم يحفظ الله حياتنا	بهم تشاد صروح المجد
لولاهم لا رغد و لا طيور	لولاهم لا ننام و لا يغمض الجفن
لولاهم ما هلت الامطار	ما فاحت الازهار
هم أمان الارض	حماة العرض
سياج الوطن	اقحوان الغد الآتی
لولاهم لا تسكن الديار	

همانطور که مشاهده می‌شود، برخی از این عبارات بدون ارائهٔ معنا در لایهٔ پنهان، به صراحت مدلول مورد نظر شاعر را بیان می‌کند، اما برخی دیگر چون (تعبیر اقحوان الغد الآتی–ما فاحت الازهار و..) با چند لایه‌کردن کلام، از امنیتی می‌گوید که رزمندگان حزب الله برای مردم به ارمغان می‌آورند. لذا زبان شعر مقاومت زبان بین ابهام و صراحت است که در همهٔ بخش‌ها ملاحظه می‌شود. اگرچه از دیدگاه ریفاتر انگیزهٔ مؤلف از اثر، در دل متن ساخته و کشف می‌شود نه بیرون از آن، بررسی شعر مقاومت تمایزی بین این‌دو را اثبات نمی‌کند. مدلول دیگری که شاعر به گونه‌های مختلف از آن سخن گفته، افتخار به مردمان مقاوم و جنگاور لبنان است:

تحدث عنا القمم	يحكی عنا حكاية المجد
يحدث روايات العشق	العيون تهمل دمعة عشق
ما شربنا إلّا شراب الميادين	ما تفيأنا إلّا ظلال الملاحم
لا تهمنا أنفسنا والحياة	ما ولدنا إلّا علی ازير الرصاص

نتیجه‌گیری

قابلیت تحلیل شعر مقاومت به عنوان شعری معنامحور با رویکرد ریفاتر به عنوان روشی شکل محور، نشان می‌دهد شعر مقاومت، علی‌رغم اهمیت محتوی در آن، از ادبیت و زیبایی زبان شعری نیز غافل نمانده و شاعر مقاومت از هنر زبانی برای رساندن مضمون خود بهره می‌گیرد؛ هرچند این پایبندی به زبان هنری در شعر یکدست نبوده و شعر در نوسان بین واقع‌نمایی و ادبیت، روساخت و ژرف‌ساخت سیر می‌کند؛ لذا ارجاع به

حقیقت بیرون از متن نمی‌تواند تمام لایه‌های معنایی آن را نمودار سازد.

چالش میان تعهد و زیبایی، صراحت و ابهام‌گویی از همان عنوان شعر «عاملی» روشن است. بر اساس تحلیل نشانه‌شناسی شعر، سه مفهوم ناامنی، مقاومت، امید، رهایی و در نهایت پیروزی، سه هستهٔ معنایی شعر را شکل‌داده‌است. این سه خاستگاه در برخی از اجزاء شعر تصریح‌شده و در برخی دیگر به واسطهٔ دستورگریزی معنایی شاعر تنها با مراجعه به بخش‌هایی دیگر و خوانش چندین بارهٔ شعر قابل دریافت است. گزینش عنوان شعر نیز در راستای کشف معنای پنهان متن به کمک خواننده می‌آید و چالش خواننده را در درک مقصود ازبین‌می‌برد.

شگردهای مختلف زبانی در روساخت نیز حاوی معانی پوشیده است؛ ازجمله استفاده از علائم سجاوندی سه نقطه (...) که بصورت برجسته و مکرر در سطرهای شعری دیده می‌شود. این نشانهٔ زبانی بر معنی تدوام و استمرار دلالت‌دارد که شاعر به خوبی از کارکرد دلالتی این علامت برای تبیین ادامهٔ راه مقاومت و مبارزه تا زمان استمرار جنگ و اشغالگری بهره‌برده‌است.

شعر عاملی، دوگانه‌ای از صراحت و ابهام و ترکیبی از معنای پنهان و روشن را شکل‌داده است، این همان نوسان شاعر میان تعهد و زیبایی است.

بررسی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی شعر نیز به خوبی جایگاه وطن، جنگ، درد و رنج و سختی، حضور رزمندگان مقاومت و جبههٔ حزب الله را در شعر برجسته ساخته‌است. نشانه‌های زبانی پراکنده در شعر تنها با خوانش چندباره و کنار هم قراردادن آنها قابل کشف است؛ بخصوص در بخش‌هایی از شعر که معنی صراحت ندارد و یا شاعر مقصودی غیر از ظاهر کلام دارد؛ به عنوان مثال واژهٔ «وطن» به‌صراحت در سطور شعری عاملی دیده نمی‌شود، اما کنارهم چیدن واژگان مختلفی از گلها، حیوانات، سنگها، انسانها و ... مقصود او را روشن می‌کند که همان تک تک ارکان و اجزا وطن است و باید در برابر تجاوز دشمن همبستگی و اتحاد ملی برای مقاومت وجود داشته‌باشد؛ معنایی که به هیچ‌وجه در شعر بیان‌نشده اما از نشانه‌های زبانی می‌توان به آن دست یافت.

انطباق این رویکرد بر شـعر نشـان می‌دهد تحلیل نشانه‌شناسی در اشعار به‌خصوص اشـعار طولانی، ابزاری مناسب برای رسیدن به وحدت و انسجام ساختاری اثر و تناسب محتوایی-شکلی آن است.

پی‌نوشت

۱- مقصود از بافت درونی، همان عناصر متنی و لایه‌های مختلف زبانی اعم از واژگانی، ترکیبی و دسـتوری و آوایی اسـت که بدون ارجاع به بافت بیرونی معنی را در درون خود تولید می‌کند و بافت برون‌متنی نیز همان زمینه و موقعیت فرهنگی و اجتماعی و... تولید متن است که متن از آن خبر می‌دهد.

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز.
- اسـکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر سـاختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.
- بشر، کمال، (۲۰۰۰م)، **علم الأصوات**، القاهره: دار غریب.
- پاینده، حسین، (۱۳۹۷)، **نظریه و نقدادبی**، جلد دوم، چاپ اول، تهران: سمت.
- چندلر، دانیل، (۱۳۸٦)، **مبانی نشانه شناسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
- سـلدن، رامان و پیتر ویدوسـون، (۱۳۸٤)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران:طرح نو.
- سـلوم، تامر، (۱۹۸۳م)، **نظرية اللغة والجمال فی النقد العربی**، ط۱، سـوریه: دار الحور للنشـر والتوزیع.
- سیبیاک، تامس آلبرت، (۱۳۹۱)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محسن نوبخت، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۹۲)، **نشانه معناشناسی دیداری**، چاپ اول، تهران: سخن.
- شوالیه، ژان و آلن گربران، (۱۳۷۹)، **فرهنگ نمادها**، جلد دوم، چاپ اول، تهران: انتشارت جیحون.
- العاملی، محمد قدسی، (۲۰۰۶م)، **الملحمة الکبری**، ط۱، بیروت: دار الولاء.
- عباس، حسن، (۱۹۹۸)، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
- گیرو، پی‌یر، (۱۳۹۲)، **نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

- لاینز، جان، (۱۳۹۱)، درآمدی بر معنی‌شناسی، ترجمهٔ کوروش صفوی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی، (۱۳۹۳)، به سوی زبان‌شناسی شعر، چاپ اول، تهران: نشر آگه.
- نجفی، ابوالحسن، (۱۳۹۰)، **مبانی زبان شناسی**، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- نجومیان، امیرعلی، (۱۳۹۶)، **نشانه شناسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات مراربد.
- رمضانخانی، کبری، (۱۳۹۶)، «**بن‌مایه های دینی در اندیشه شعری محمد قدسی العاملی**»، کارشناسی ارشد، استاد راهنما: نرگس انصاری، قزوین: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره).
- بهروزی، «**سمبل پرندگان و معانی آنها**»: ۱۳۹۵/۲/۹

- https://rasekhoon. net/article/show/1162107/%D8%B3%D9%85%D8%A8%D9-%84-%D9%BE%D8%B1%D9%86%D8%AF%DA%AF%D8%A7%D9%86-%D9%88-%D9%85%D8%B9%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D8%A2%D9%86%D9%87%D8%A7

سیمیائیة قصیدة «الصامدون» للشاعر عبدالقدوس العاملی من خلال نظریة میکائیل ریفاتر

نرگس انصاری [1]

الملخص

لقد تمیز شعر المقاومة بطابع الدلالیة ویعتبر فیه المعنی أول ما یهتم به الأدیب إذ له وظیفة مرجعیة وهی من أهم وظائف الأدیب المقاوم فضلاً عن وظائف أدبیة شعریة؛ فلذلک یشهد الشعر هذا نوعاً من الصراع بین اللالتزام والجمالیة حیث یجعل الشاعر یتردد بینهما فی إختیار لغته الشعریة: التردد بین تصویر الواقع والانتماء الی الفنیة. ویستطیع الناقد أن یکشف عن هذا الصراع النفسی للشاعر فی البحث عن لغة الشعر وعلاقتها بالمعنی عبر المنهج اللغوی والسیمیائی. یعتبر منهج ریفاتر النقدی طریقة مناسبة للتأکد من هذه التداخلیة فی شعر المقاومة إذ یعطی المنهج قراءة دقیقة عن اللغة الشعریة معتمداً علی محوری المتلقی والرسالة. وبناء علی ذلک یسعی البحث هذا الی تحلیل قصیدة شعریة نظمها شاعر المقاومة اللبنانیة عبدالقدوس العاملی بعد حرب تموز عام ۲۰۰٦ عنوانها «الصامدون» من خلال طریقة ریفاتر النقدی عبر المنهج الوصفی –التحلیلی کشفاً عن إلتزام الشاعر بتصویر الواقع کما هو أو تصویره بلغة خیالیة جمالیة. وأخیراً استنتجنا أن العاملی قد وقع بین ثنائیة الصراحة والابهام لا یمیل إلی هذا ولا ینصرف عن ذاک بصورة قاطعة وهذا ما نجد فی الشعر الملتزم فالشاعر أحیاناً یحاکی الواقعیة والـــتی لها مصادیق عینیة خارج النصّ وفیها تقترب لغته من الشارع وتفقد الأدبیة وقد ینصرف عن التصریح ویتصف لغته بالذهنیة ویتخذّ دلالات مختلفة ضمنیة لایکشف القارئ معناها الا عبر القراءة المتعددة للنص الشعری وإرجاعها إلی بنیة الشعر کلها.

الکلمات الرئیسة: السیمیائیة، ریفاتر، شعر المقاومة اللبنانیة، عبدالقدوس العاملی، الصامدون.

۱– أستاذة مشارکة فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة الإمام الخمینی الدولیة، قزوین، إیران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

The Semiotics of the ode Al-samedoun" by Abdul Quddus al-Ameli in the light of Michael Riffaterre's semiotic approach

[1]Narges Ansari, Associate Professor, Department of Arabic, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Received: 24-11-2019 Accepted: 01-02-2020

Abstract

Poetry of Resistance is considered to be a meaning-based poetry with its referential function being superior to its poetic and literary functions due to its external references. In this type of literature, the challenge between commitment and beauty places the author in an in-between space so as to have varied choices in his or her poetic language. This is a fluctuation between commitment to reality and realism and the desire to write a beautiful poem. Linguistic and semiotic analyses of a literary work and the exploration of its relation to meaning can reveal the fluctuation of the author.. Riffaterre's semiotic approach, while emphasizing the message and the reader as well as the precise reading which affects the language, is a good way of illustrating this challenge. Through a descriptive-analytical approach, this paper seeks to analyze and criticize the ode Samedon written by the resistance poet Abdul Quddus al-Ameli after the 33-day war in Lebanon. As the findings show, Ameli's poem depicts the paradoxical encounter between openness and ambiguity. Parts of the text mimic the external reality and, therefore, have benefited less from literature. These parts aim to explore the meaning of the parts that have layered structures and hidden implications. The implications are identified only through careful linguistic analysis.

Keywords: Semiotics, Riffaterre, Poetry of Resistance, Abdul Quddus al-Ameli.

1- Corresponding Author Email: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

بازتاب مردسالاری در شعر ناریمان علّوش

مینا غانمی اصل عربی، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
رسول بلاوی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
ناصر زارع، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۵

چکیده

مردسالاری، بسیاری از ایدئولوژی‌های مرتبط با جنبش فمینیسم را تشکیل می‌دهد که پدرسالاری و سلطه و اقتدارِ دودمانی نیز در ذیل همین مجموعه جای می‌گیرند. این اقتدار مردانه ریشه در سلطه‌گری مرد و سلطه‌پذیری زن دارد؛ بدین معنا که مرد بر پایهٔ باورهای فرهنگی و سنتی، خود را تنها قیم و عهده‌دار زن معرفی می‌کند. باری، زنانی که تا گذشتهٔ نه‌چندان دور خود را تابع مرد می دانستند، امروزه ادبیات و خاصه شعر را دستمایهٔ تحقق آرمان برابری خود و مردان قرار دادند. ناریمان علّوش شاعر معاصر لبنانی، از زنان شاعری است که برای رسیدن به چنین آرمانی در شعر خود از این درونمایه بهره گرفته. این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی، از رهگذر شعر ناریمان علوش به دنبال پرداختن به نگرش و باوری است که جوامع سلطه‌جوی مردسالار نسبت به زنان و نقش کلیشه‌ای آنان دارند همچنین در پی نقد مؤلفه‌های زن‌ستیزانه‌ای است که سلطه‌جویی و خودبرتر بینی مردان و نابرابری‌ها، تحقیرها و زن‌ستیزی جنسیتی، قانونی و عاطفی در حق زنان از آن مؤلفه‌ها به‌شمار می‌آیند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مردسالاری، بستر بسیاری از تبعیض‌های جنسیتی و نابرابری‌ها در حقّ زنان است. از آنجا که شاعر از یک سو نگاهی منفی به هویت سنتی زن دارد و از دیگر سوی، خواستار اصلاح شماری از آداب و رسوم سنتی است، چاره را در جستن طرحی نو برای هویت زنان می‌داند.

کلید واژه‌ها: مردسالاری، پدرسالاری، فمینیسم، سلطه‌گری، ناریمان علّوش.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: r.ballawy@pgu.ac.ir

مقدمه

جوامع بشری بر پایهٔ مشارکت دو جانبهٔ مردان و زنان استوار است و در این میان هرگونه ارتباط انسانی مبنی بر صفات بیولوژیکی را نفی می‌کند؛ بدین صورت که نقش فعّال و تاثیرگذار زن و مرد در کنار یکدیگر را مایهٔ تداوم و استمرار زندگی اجتماعی می‌داند؛ لیکن میل به سلطه‌گری و سیادت‌طلبی، انسان را بر مَسند پوچ فرادستی بر هم‌نوع ضعیف‌اش نشانده است. این خصلت که نشأت‌گرفته از خود برتربینی مردان بر زنان می‌باشد، سبب شد تا زنان، از حقوق و آزادی کمتری نسبت به مردان برخوردار باشند و در جامعه‌ای مردمحور، تن به زندگی دهند. جوامع مردسالار ابتدا حکومت خود را در خانواده تحت‌عنوان پدرسالاری پایه‌گذاری کردند، سپس چیرگی و نفوذ آنان در جامعه رشد یافت. جنبش فمینیسم نیز برای اجرای برابری و دفاع از حقوق زن وارد صحنه شد.

با وجود تعدّد اهداف جریان‌های فکری فمینیسم، مردسالاری بعنوان یکی از عمده‌ترین دلایل شکل‌گیری و تداوم این جنبش به‌شمار می‌آید. از سویی دیگر بازتاب دیدگاه‌های طرفداران حقوق زن در سراسر جهان، بذر بیداری و آگاهی را در اذهان برخی زنان سنتی که غیر از سکوت اندوخته‌ای نداشتند، رویاند. در این میان بسیاری از آن‌ها با روی آوردن به شعر و شاعری، فرصتی یافتند تا با نوشتن از خود، قدرت قلم زنانه را به نمایش بگذارند. ناریمان علّوش شاعر لبنانی از جملهٔ این شاعران است که در پژوهش پیش‌رو سه مجموعهٔ شعری وی را با رویکرد توصیفی-تحلیلی، مورد مطالعه و بررسی قرار خواهد گرفت.

پرداختن به دیدگاه مردسالاری به‌عنوان ایدئولوژی بارز شکل‌دهندهٔ جنبش فمینیسم و برجسته‌ساختن نمودهای زن‌ستیزانهٔ نشأت گرفته از برخی آداب و رسوم بی‌بنیاد، ماهیت این پژوهش را به تصویر می‌کشد و پرده برداشتن از نگرش‌های تازه مربوط به سلطه‌جویی و زن‌ستیزی مردان و آشکارساختن روحیهٔ فمینیستی شاعر، اهداف موردنظر را بیان می‌کند. این پژوهش دربردارندهٔ چهار محور زن‌ستیزی جنسیتی، مردانه، قانونی و عاطفی می‌باشد.

سؤالات پژوهش

هدف از این پژوهش پاسخگویی به پرسش‌های زیر می‌باشد:

-بازتاب مردسالاری در سروده‌های ناریمان علّوش چگونه نمایان گشته است؟

-بارزترین راه‌حل‌های پیشنهادی شاعر در خصوص رهایی زن از سلطه‌گری مرد چیست؟

پیشینه پژوهش

نگاه ستیزانه به زن و رواج برخی فرهنگ‌ها و اعتقادهای ناپسند نسبت به این قشر ضعیف در جامعه، زمینه را برای پژوهش‌ها و مطالعاتی از قبیل مردسالاری و پدرسالاری هموار ساخته و توجّه بسیاری را به خود معطوف کرده‌است؛ در این میان به بررسی بخشی از منابع و مصادر مرتبط با این پژوهش از جمله کتاب «نشأة النظام الأبوی» به قلم غیردا لیرنر و ترجمهٔ اسامه اسبر (۱۹۸٦م)، پرداخته خواهدشد؛ این کتاب تاریخچه‌ای از نظام پدرسالاری را بر خواننده عرضه می‌دارد و دربردارندهٔ دیدگاه‌ها و نگرش‌هایی مبنی بر نفی نابرابری جنسیتی می‌باشد؛ همان‌گونه که این کتاب به‌عنوان مرجع در این حوزه پژوهشی به‌شمار می‌آید، در زمینهٔ پایان‌نامه‌های دانشگاهی نیز می-توان به پژوهشی با عنوان «الأب والسلطة الذکوریّة فی الروایة النسویّة الجزائریة روایة رجالی لملیکة مقدم أنموذجا» اشاره کرد که توسط زلیخا بابوری و سلیمه عزوق (۲۰۱۵م) به رشتهٔ تحریر درآمده است؛ این پایان‌نامه مشتمل بر دو فصل با محوریت پدرسالاری و شیوه‌های آن بوده و درنگی بر دیدگاه پدرسالاری مدرن نیز داشته است. در باب مطالعات منتشرشده در مجلات، مقاله‌ای باعنوان «تمثیلات الذکورة وانعکاساتها فی خطاب بدریة البشر القصصی» نوشتهٔ نضال الشمالی (۲۰۱۵م)؛ به نگارش درآمده؛ این مقاله به موضوع مردسالاری و نمودهای آن از جمله: خشونت‌های کلامی، جسمی و روانی مردان نسبت به زنان، توجّه ویژه‌ای داشته است. مقالهٔ «زنان و گفتمان مردسالاری در ادبیات داستانی مصر "موردکاوی داستان‌های کوتاه محمد حسین هیکل"» نوشته‌ی معصومه نعمتی قزوینی (مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر، شمارهٔ ٤: ۱۳۹٦ش)، مقاله‌ای دیگر

در راستای نمایان ساختن بارزترین شاخصه‌های جوامع مردسالار در داستان‌های کوتاه محمد حسین هیکل می‌باشد. نگارنده این شاخصه‌ها را در سه حوزه‌ی شخصیتی، خانواده و جامعه، مورد واکاوی قرار داده و به برخی نتایج که جایگاه زنان در مصر را ترسیم می‌نماید، دست یافته است.

هرچند که مطالعه‌ی منابع مذکور خالی از لطف نیست؛ لیکن از جهت پرداختن به مسائل مدنظر این پژوهش بی‌بهره‌اند، از طرفی به ندرت پژوهشی مرتبط با شعرهای ناریمان علّوش منتشر شده و تنها یک مقاله با محوریت «تمظهرات الإیکوفمینزم فی شعر الشاعرة اللبنانیة ناریمان علّوش» نوشتهٔ مینا غانمی اصل عربی و دیگران (مجلهٔ لسان مبین، شمارهٔ ۳۵: ۱۳۹۸ش) به‌چشم می‌خورد و این پژوهش تنها به بررسی شباهت‌های مشترک میان زن و طبیعت از منظر بوم فمینیسم اکتفا کرده است. اما پژوهش پیش‌رو، قصد دارد از زاویه و نگاهی دیگر، سروده‌های شاعر را مورد مطالعه قرار دهد.

ناریمان علّوش

ناریمان علّوش شاعری لبنانی است که از جایگاهی برجسته برخوردار می‌باشد. نقش ادبی و رسانه‌ای وی و همچنین فعالیت‌های فرهنگی او، موجب غنای تجربهٔ شاعری‌اش شده است. ناریمان علّوش تاکنون سه مجموعهٔ شعری و یک رمان به رشتهٔ تحریر درآورده، علاوه بر آن، او مؤسس و مدیر انتشاراتی به نام "دار ناریمان للنشر و التوزیع" می‌باشد. ناریمان علّوش از جمله شاعرانی است که به قدرت قلم در ارزش بخشی به هویت انسان که موجب علو قلم و هویت زنانه می‌شود، ایمان دارد. وی می‌گوید: «من زنی هستم که تنها به هنگام نوشتن کمر خم می‌کند، خمیدگی من مایهٔ رفعت قلمم است» (علّوش، ۲۰۱۷: ۱۵۱). شعر ناریمان تصویری شفاف از رنج زنان قربانی فرهنگ‌ها و آداب و سنن غلط است، سروده‌های وی سرشار از فریاد نشنیدهٔ دخترکانی است که به اجبار ازدواج کرده‌اند و همچنان لوازم آرایشی خود را گچ‌های مدرسه‌ای می‌بینند که از درس خواندن در آن محروم ماندند.

مردسالاری

مردسالاری اصطلاحی برگرفته از دو واژه‌ای است که هرکدام در موقعیت خاصی مورد استفاده قرار می‌گیرد، بنابراین شایسته است ابتدا این دو مفهوم مورد تعریف و بررسی قرار داده شود.

سلطهٔ مقتدرانه

ردّ پای سلطه و حکومت، در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی قابل مشاهده است. نظریه‌پردازان متخصّص در این زمینه تعریف‌های بسیاری دربارهٔ این مفهوم ارائه داده‌اند و همگی «آنتونیو گرامشی[1]» را به عنوان اولین نظریه‌پرداز اصطلاح سلطه و هژمونی معرّفی می‌کنند. «سمیر خلیل» نیز در کتاب «دلیل مصطلحات الدراسات الثقافیة والنقد الثقافی» می‌گوید: سلطه‌گری[2] به‌دنبال کسب نفوذ بیشتر است تا بتواند منافع شخصی یا جمعی خود را محقّق سازد و رویاهای خویش را به واقعیت تبدیل کند (الخلیل، ۲۰۱۴: ۳۲۴). بر این اساس، سلطه‌گری در اغلب مواقع به‌دور از صفات برابری و عدل است. در واقع سلطه بر اساس گفتهٔ ادیب لبنانی «جمیل صلیبا»، «به سلطنت و حکومت فردی بر دیگری با هدفِ کسب سود و منفعت» اطلاق می‌شود (صلیبا، ۱۹۸۲: ۶۷۰/۱)؛ حال آنکه پیروان این دیدگاه، آن را در سه سطح معنایی عام، سنتی و مارکسیستی مورد بررسی قرارداده‌اند (الرویلی و البازغی، ۲۰۰۲: ۳۴۶-۳۴۵):

معنای عام	• رایج شده در گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی، این اصطلاح به رقابت‌های سخت از سوی مؤسسه‌ای یا غیر آن بر دیگری به منظور تحقق بخشیدن مصلحت اطلاق می‌شود.
معنای سنتی	• این سطح نیز مشتمل بر معنای رقابت می‌باشد؛ ولی مقصود از رقابت در معنای سنتی با مفهوم بالا متفاوت است و معنای دیگری به خود می‌گیرد.
معنای مارکسیستی	• این معنا در نقد مارکسیستی، مطالعات فرهنگی، مردسالاری و نقد فمینیستی شایع شد و به ارتباط سلطه‌گری یا تسلّط میان کشورها یا طبقات اجتماعی وجود دارد.

سلطه همواره با بسیاری از جریان‌های فکری معاصر همچون پدرسالاری و جنبش‌های فمینیستی همراه بوده است؛ همچنین در کتاب «مصطلحات الثقافة والمجتمع» این مسأله مطرح شده که موضوعاتی در خصوص سلطهٔ جنسیتی که صورتی دیگر از سلطه‌گری به‌حساب می‌آید، شایع‌شده است (بینیت والآخرون، ۲۰۱۰: ۳۹۰)؛ اما در این راستا، معنای مارکسیستی/ غربی سلطه را از جهت نزدیکی به موضوع پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

مردمحوری

با وجود اینکه تاکنون رویکردهای فمینیستی حامی حقوق زنان افزایش یافته، امّا چیزی از نفوذ و سلطهٔ مردان تابع نظام مردسالاری کاسته نشده‌است. مرد محوری با برچیده-شدن نظام مادرسالاری و روی‌آوردن به نظام پدرسالاری، ظهور کرد و آداب و رسوم و دیدگاه‌های پوچ، آن را تثبیت کردند و آن‌چنان رواج پیدا کرد که «گویی تاکنون زنی بدون حمایت مرد زندگی نکرده باشد» (لیرنر، ۱۹۸۶: ۴۲۷)، این امر سبب‌شد تا زنان نقش منزوی و موقعیت فرودست خود را در برابر مردان بپذیرند و از ابتدایی‌ترین حقوق خود از جمله حقّ تعلیم و تربیت که تهدیدی برای مردان به شمار می‌آمد، محروم گردند و برچسب ناقص العقلی ملازم آنان باشد؛ «حال آنکه زنان به عقیدهٔ بزرگترین دانشمندان از لحاظ توانایی عقلی با مردان برابر هستند» (امین، ۲۰۱۲: ۳۳) و خلاف این عقیده، چیزی جز تصویب قانون، تأیید اقتدار مردان بر زنان و محدود ساختن توانایی‌های زن به خانه، همسر و فرزندآوری نیست.

مردمحوری بر دو بخش قابل تقسیم است: ۱. پدرسالاری که «زیر مجموعهٔ مرد سالاری است» (نعمتی قزوینی، ۱۳۹٦: ٥٦٦) و سلطه‌گری مرد بر اعضای خانواده از جمله مادر، خواهر، همسر و دختر را شامل می‌شود، ۲. پاتریارک[۳] که متشکّل از «دو واژهٔ یونانی به معنای حکومت پدر است» (الرویلی والبازعی، ۲۰۰۲: ۶۲). هر دو اصطلاح مرتبط با یکدیگرند و در اکثر اوقات به یک معنا به‌کار برده می‌شوند؛ با این تفاوت که پدرسالاری از موقعیت پدر، بعنوان هستهٔ مرکزی خانواده یا ریش سفید قوم به منظور

تقویت سلطه‌اش بر دیگری، سوء استفاده می‌کند حال آنکه پاتریارک ریشه در تعالیم کلیسا دارد؛ بدین معنا که «این مفهوم از متن تورات به متن انجیل منتقل شد تا اینکه به مرتبه‌ای از کلیسا اطلاق گردید؛ امّا همواره تعصبی مردانه نسبت به زن، یا پدرانه نسبت به مادر را در خود جای می‌دهد» (القرشی، ۲۰۰۸: ۴۰-۳۹). میل به سلطه‌گری و طمع استیلا بر دیگری که بواسطهٔ آن حقوق شناخته شدهٔ زنان نادیده انگاشته می‌شوند، پایه و اساس ایدئولوژی پدرسالارانه را تشکیل می‌دهد. اکثر «متفکّران فمینیستی نیز به منظور اشاره یا ساماندهی جوامع از سلطهٔ مردانه بر زنان، بهره برده‌اند» (إدجار و سیدجویک، ۲۰۱۴: ۶۶۴)؛ از این‌رو می‌توان آن را به‌عنوان شالودهٔ بسیاری از مطالعات فمینیستی و محور اساسی ظهور سلطهٔ مردان و بقای ارزش‌های سنتی که موجب ترویج فرهنگ‌های کهن است، در نظر گرفت.

مرد سالاری در قالب زن‌ستیزی

بسیاری از تحقیرهای صورت‌گرفته از جانب مردان نسبت به زنان، ریشه در خانواده‌های پدرسالار دارد که در پایان به جوامع مردسالار، که اظهارنظر و اعتراض جای خود را به سکوت و سرکوب می‌دهد، منتهی می‌گردد. در واقع «زن شخصیتی تحقیرشده از جانب مرد است و این در حالی است که زندگی تنها با وجود آن دو کامل می‌گردد» (الحیدری،۲۰۱۱: ۲)؛ لیکن ترس از دست‌دادن جایگاه و قدرت مردانه، موجب-شده تا مردان تسلیم برابری جنسیتی نشوند و همواره بکوشند تا قشر زنان را در جایگاهی پایین‌تر از خود و در معرض انواع فشارهای جنسیتی، مردانه، قانونی و عاطفی، قرار دهند.

زن‌ستیزی جنسیتی

زن‌ستیزی جنسیتی، مفهومی برگرفته از نهادینه‌شدن برخی فرهنگ‌های مدّعی برتری مردان بر زنان به لحاظ تفاوت‌های بیولوژیک میان آنها می‌باشد. اصطلاح جنسیت[٤] «در دههٔ هفتاد میلادی، توسط «آن اوکلی[٥]» و دیگر نظریه‌پردازان این رویکرد، به‌منظور

توصیف ویژگی‌های اجتماعی مشخص‌شدهٔ زن و مرد در مقابل ویژگی‌های زیست-شناختی، رواج یافت» (حوسو، ۲۰۰۸: ۶۱). براساس این تفاوت‌ها، مردان از جایگاه و منزلت والایی برخوردار بودند؛ به‌گونه‌ای که در تمام زمینه‌ها، برتری و صاحب نظری را منحصر به خود می‌دانستند. در این میان با بررسی شعری از ناریمان علّوش، نمودی از نمودهای مردسالارانه بررسی خواهد شد:

«إمرأة..
عبثت بصورتها یدُ رَجُلٍ ..
مزّقت الحیاة فیها..
بدّلت معانیها..
لکن رغم ذلک..
أنتِ تصرّین
علی النهوضِ دوماً
من رمادِ احتراقک
من خیبة انتظارک
وبقوّة إصرارک
ما زلت امرأة..
علی قید الحب..[۶]» (علّوش، ۲۰۱۷: ۶۶-۶۵).

این قطعهٔ شعری، جملهٔ مشهور فمینیست فرانسوی "سیمون دوبووار" را یادآور می‌شود؛ آنگاه که نوشت «انسان زن زاده نمی‌شود: بلکه تبدیل به زن می‌شود» (دوبوفوار، ۲۰۱۵: ۱۳). این عبارت به‌خوبی قصد و غرض شاعر را، در این چند سطر کوتاه بیان می‌کند. به بیانی دیگر، در جوامع مردسالار، زنان هویت مستقلی ندارند بلکه این مردان هستند که زنان را تحت کنترل دارند و وظایف و نقش‌های آنان را آن‌گونه که می‌خواهند، رقم می‌زنند. امّا عزم و اراده زن بالاتر از آن است که تسلیم شود؛ چرا که وی برای تحقّق خواستهٔ خود، همواره در جستجوی آزادی خواهد بود.

«ناریمان علّوش» در قطعه‌ای دیگر از سروده‌هایش، نمونه‌ای از مردسالاری را بواسطهٔ به‌نمایش گذاشتن گفتگویی میان مرد و زن به تصویر می‌کشد:

«أنا رجلٌ..
أنا صاحب القرار..
أنا رجلٌ..
ألقی الأوامر وأقود الحوار
أنا رجل..
یحقُّ لی أن أغضب
أن أثور
أن أعاتب.. أن أناقش
دون أسباب ولا أعذار...[۷]» (*همان*: ۱۳۸).

در جوامع مردسالار، مردان فقط به دلیل اینکه مرد به دنیا آمده‌اند این اجازه را به خود می‌دهند که هر طور که می‌خواهند با زنان رفتار کنند. آنان بسیاری از رفتارهای ناپسند و توهین‌آمیزشان را براساس تفاوت‌های بیولوژیک از جمله مرد بودنشان، توجیه می‌کنند؛ به عبارتی دیگر مردان از شخصیتی مستبد و خودرأی برخوردارند که عصبانیت، عصیان و سرزنش کردن را حقّ خود می‌دانند در صورتی‌که زنان بی‌دفاع، چاره‌ای جز سکوت ندارند. شاعر سلطه‌گری بی‌اساس آنان که برگرفته از اعتماد به نفس کاذب‌شان است را در شعر خود مطرح ساخته، و با تکرار ضمیر و فعل‌های اوّل شخص، خواهان نمایان ساختن غرور و تکبّر مردانه است که نتیجه‌ای جز تحقیر و آزار و اذیت زنان ندارد.

وجود شواهد بسیار در اشعار شاعر، بازگوی دیدگاه مخالف وی نسبت به رنج‌های زنان امروزی است که در جوامع پیشرفته و روشنفکر زندگی می‌کنند. با بررسی شاهد مثالی دیگر، نمود تازه‌ای از این محور مورد بررسی قرار می‌گیرد:

قل من یشکک فی ولاء قصیدتی　　سأحیلهم للقلب کی یتأکدوا
إنی أنا العذراء نصفی ضائعٌ　　وورود قلبی فی الندی تتجدد[۸]

(علّوش، ۲۰۱۹: ۸۴)

نوشتار شاعر با شک و تردیدی از جانب شخص سلطه‌گر روبه‌رو است؛ وی می‌داند که نوشته‌هایش هنوز مورد قبول دیگری (مرد) نیست چراکه به عقیدهٔ آنان، نوشتار زنانه

از مفاهیمی همچون اخلاص و وفاداری به‌دور است؛ حال آنکه شاعر نه تنها تحت تأثیر چنین مقوله‌هایی قرار نمی‌گیرد بلکه روز به روز در حال تقویت ارادهٔ نوشتن در خود است تا به همگان ثابت کند که قلم زنانهٔ وی دست کمی از قلم مردانه ندارد. امّا عکس‌العمل منفی برخی مردان نسبت به قلم زنانه، منجر به محدودشدن قریحه و ذوق ادبی به مردان و تحقیر نوشتار زنانه می‌باشد و این درحالی است که «سبک نوشتاری زنان امروز نسبت به زنان دیروز تغییر یافته و درون‌مایه‌های جدید و دور از تقلید از نوشتار مردانه را در خود جای‌داده» (المناصرة، ۲۰۰۷: ۷۶).«ناریمان علّوش» نیز برای نشان‌دادن موفقیت شاعری‌اش دو مجموعه از سروده‌هایش به نام‌های «امرأة عذراء» و «نصف ضائع» را در متن شعر یادآور می‌شود.

زن‌ستیزی مردانه

این محور از پژوهش، واقعیت زندگی زنان را در چارچوب خانه و خانواده ترسیم می‌کند. زنان در اکثر خانواده‌های مقید به آداب و رسوم اشتباه، همواره از شخصیتی ضعیف و تسلیم‌شده برخوردارند؛ به گونه‌ای که از حقّ اعتراض و مخالفت محروم‌اند، زیرا «سرپرست خانواده دارای شخصیتی فرمان‌دهنده و مستبد می‌باشد» (بابوری وعزوق، ۲۰۱۵: ۴۶) و زنان چاره‌ای جز تبعیت بی چون و چرا ندارند:

«نصف طفلةٍ
نصف لعبةٍ
نصف حياةٍ
كان عالمُها...
خَطَفَتْها العاداتِ والتقاليد...
من براءةِ أحلامِها
إلى أحضانِ رَجُلٍ
يُتمِّمُ نصف دينه..
ويكتمل بها..[۹]» (علّوش، ۲۰۱۷: ۴۶).

شاعر در این فقره، تصویری دردآلود از عروسکانی به‌نمایش می‌گذارد که زودهنگام به عقد مردانی در آمده‌اند، وی همچنین پدرسالاری مبنی بر عقاید ظالمانه را زیرسؤال می‌برد و آن را مقصر اصلی چنین ازدواج‌هایی می‌داند. این سروده نمودی روشن از نقص و حرمانی است که زن از بدو تولّد تا به‌هنگام پیری از آن رنج می‌برد؛ به‌عبارتی دیگر، زن محکوم به زندگی در جهانی است خودباخته، جهانی‌که کودکی در آن ناتمام مانده و آرزوهای بچگانه به سرانجام نرسیده و خبری از زندگانی نیست. دخترکانی که هنوز بزرگ نشده‌اند، با بهانهٔ کامل‌کردن دین توسط برخی دینداران سودجو، عروس مردانی بزرگتر از خود می‌شوند و چاره‌ای جز قربانی‌کردن رویاهای خویش ندارند.

بارزترین و شایع‌ترین شکل این محور از پژوهش، در قطعهٔ زیر قابل بررسی می‌باشد:

«لا تعاندی مشیئتی
لا تخالفی شریعتی
فأنا رب المنزل وحاکم هذا
الدار[۱۰]» (*همان*: ۱۳۹).

مرد در اینجا خود را در جایگاه فرمان‌دهنده می‌داند و از دیگری (زن) درخواست فرمان‌پذیری و عدم مخالف دارد. او خود را به عنوان پدر خانه‌ای می‌داند که کسی در آن اجازهٔ تصمیم‌گیری ندارد و همه باید مطیع او باشند، هرچند که تصمیمات او خودخواهانه به نظر آیند. در چنین موقعیتی زن باید به ناچار و علی رغم میل باطنی خویش از ارزش‌های پدرسالاری که نوعی ستم به زنان به شمار می‌رود، تبعیت کند؛ حال آنکه رفتار این دو در تربیت فرزندانشان تأثیر منفی برجای خواهد گذاشت؛ به گونه‌ای که شخصیت پسران براساس رفتارهای مردسالارانه شکل خواهد گرفت و دختران به تقلید از مادران خود، سکوت را بر نارضایتی ترجیح خواهند داد.

شاعر بار دیگر ایدئولوژی بارز شعرش را در قالب بیان زاویه‌ای رنج‌آور از ازدواج اجباری دختران به نمایش می‌گذارد:

«بحَثَت بین ألعابِها المُحطّمة

بین ثیابِها
التی ترفض أن تُعانق
خاصرة امرأة
بین أدوات التجمیل
التی تخفی خلفها
طفولتها المنکسرة
فی حقائبِها
التی تملؤها
أشیاءُ فارغة[١١]» (*همان*: ٤٧).

دخترک این قصیده که مانندهای او در جوامع امروزی کم نیستند، با بازی نقش زن شوهردار، سعی در پذیرفتن واقعیتی تلخ دارد؛ حال آنکه سنِ کم و روحیه بچه‌گانه‌اش، وی را به‌سوی کودکی سلب شده سوق می‌دهد. "خالده سعید" منتقد سوری معتقد است که «ازدواج شکلی دیگر از خرید و فروش است» (سعید، ٢٠١١: ۴)؛ بنابراین گفته، زنان در نمونه‌های بسیاری کالایی در معرض خرید و فروش هستند که ضمیمهٔ املاک خریدار خود می‌شوند و ناچار به تبعیت از مالک خود هستند.

زن‌ستیزی قانونی

زن‌ستیزی قانونی، صورتی دیگر از مردسالاری می‌باشد که در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جلوه بیشتری یافته است. این محور از پژوهش وصف حال مردانی است که به‌واسطهٔ برخی قوانین و دستورالعمل‌های ناعادلانه سعی در سلطه بر زنان و نهادینه‌کردن قانون نابرابری جنسیتی در تمام زمینه‌ها دارند؛ لیکن زن با درنظرگرفتن این نابرابری‌ها که عرصه را بر فعالیت‌های وی تنگ ساخته و غارت حقوق‌اش را افزایش داده، زبان به سرکشی باز کرده و زنان دیگر را به پیوستن به خویش فراخوانده است:

«حواء...
تمرّدی،

اصرخی،
اکتبی
فإن أقفلتِ فمکِ،
ستحجبین عن رئتیک
الأوکسیجین والهواء...[۱۲]» (علّوش، ۲۰۱۷: ۵۳).

ناریمان علّوش شعر خود را با ذکر نام «حوا» شروع می‌کند، گویی شاعر قصد یادآوری رنج زنانهٔ مشترک میان تمام بانوان را دارد و به همین منظور خواستار پایان-دادن به سکوت و هراسی است که همواره ملازم آنان بوده. شاعر سعی در مهیاساختن زمینهٔ انقلابی علیه باورهای غلط است؛ لذا به هرکدام از هم‌نوعان خویش مسئولیتی واگذار می‌کند تا این انقلاب به فرجامی نیک انجامد. وی سکوت و خاموشی را مرگی حتمی می‌بیند و مبارزه در راه دست‌یافتن به آزادی را زندگانی شایستهٔ انسان می‌داند. شاهد مثالی دیگر از اشعار شاعر، نمودی زن‌ستیزانه را برجسته کرده که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد:

«أنا القوّة
وأنت الضعف
أنا الشّدة وأنت العطف..
أنا السلطة
أنا القیادة
أنا الهیمنة والاستعمار[۱۳]» (*همان*: ۱۳۹-۱۳۸).

از این متن شعری بوی سلطه‌گری همراه با غرور مردانه برمی‌خیزد. مرد خود را با صفاتی همچون قدرت، اقتدار و خشونت معرفی می‌کند و غیر خود را ضعیف و ناتوان به تصویر می‌داند. همچنین وی نقش سلطان و رهبر را لایق شخصیت مردانه‌اش می‌بیند و زن را مطیع خود می‌داند. بدین صورت، محوریت او در جامعه بیش از پیش تثبیت می‌گردد و زن رسماً مستعمره وی می‌شود. در چنین جوامعی که گفتمان مردسالارانه بر آن حاکم است و واپسگرایان سیادت دارند، به ندرت می‌توان تعریف صحیحی از قدرت و ضعف ارائه داد.

زن‌ستیزی قانونی در شاهد مثال پیش‌رو، نمودی از قوانین فرهنگ‌های سنتی را مورد نقد قرار می‌دهد:

«عن ماذا تبحث؟
عن طفولةٍ دُفِنَت فيها؟
أم عن نصفِ أنوثتها؟
لتكتمل بها
نصف امرأة
أو ربّما تهديها
لامرأة عذراء..[١٤]» (*همان*: ٤٩).

علّوش در این قسمت، قوانین نشأت‌گرفته از باورهای سنتی از جمله مسئلهٔ ازدواج اجباری دختران کم سن و سال را مورد نقد قرار می‌دهد. دخترکان متأهل به‌دلیل محرومیت از حقّ کودکی، دچار نوعی سردرگمی و آشفتگی ناشی از ارزش‌های سنتی تحمیل شده برآنان هستند، به عبارتی روح کودکانه این دختران در گورستان باورها و عقاید پوشالی دفن‌شده و تنها جسد آنان است که در میان زندگان سیر می‌کند. شاعر نمونه‌ای دیگر از زنان قربانی را معرفی می‌کند؛ زنانی‌که قوانین عرفی مانع ازدواج آنان با شخص دلخواه بوده و در نتیجه تن به ازدواج اجباری داده‌اند؛ حال آنکه قلب‌هایشان به یاد محبوب می‌تپد. نمونه‌های مشابه فراوانی نیز در جوامع مردسالار و در میان کهنه‌پرستان وجود دارد.

زن‌ستیزی عاطفی

آزار و اذیت عاطفی از جمله پنهان‌ترین انواع زن‌ستیزی است که تاکنون در مورد زنان صورت گرفته. این نوع بیشتر روان زنان را مورد هدف قرار می‌دهد و احساسات و عواطف آنان را اصابت می‌کند و در نتیجه اعتماد به نفس آنان را متزلزل می‌سازد. این آزار و اذیت در رفتارهای برخی از مردان همچون بی‌توجّهی به زن و نیازهای او، بی‌اعتنایی به احساسات و خیانت و دروغ گفتن، آشکار می‌شود. ناریمان علّوش برخی از

این رفتارها را در شعرهایش به منظور فاش‌کردن این پدیده اجتماعی پنهان و ترسیم درد و رنج‌های زنانه که زن را در معرض فشارهای روحی و روانی قرار می‌دهد، یادآور شده است:

«حلّق فی سماء حریتک وخذ جناحَی
فلا أحتاج الیهما وقلبی لم یعد یحتاجک
خذ معک تلک البسمة الشاحبة التی ترسمها مودّعاً
ثم تخرج مسرعاً وتقفل الباب وراءک
تارکاً خلفک إمرأة ضعیفة ومنکسرة
تتمنی أن ترکض إلیک وترتمی فی أحضانک[۱۵]» (علّوش، ۲۰۱۶: ۷۱).

شاعر در این شعر، احساسات جریحه‌دار شده‌ی زنی را نقل می‌کند که دیگر از بی‌اعتنایی محبوبِ خود به ستوه آمده و احساس عجز و ناتوانی به او دست داده است. عواطف زنانهٔ او به گونه‌ای خدشه‌دار شده‌اند که خواهان رفتنِ آن مرد از زندگیش است؛ چرا که بود و نبود او دیگر برایش اهمیتی ندارد. در واقع، دیگر زن تحمّلِ اینکه بازیچهٔ مرد باشد را ندارد. این گوشه‌ای از رفتارهای مردسالارنه‌ای است که روح و روان زنان را در حالتی از یأس و ناامیدی قرار می‌دهد.

نمونه‌ای دیگر از این رنج پنهان در قالب خیانت مرد به زن، بواسطهٔ شعر زیر مورد تحلیل قرار می‌گیرد:

«ربما کنّ کثیرات
وجمیعهن جمیلات
یطلبن الحب منک
ویسمعنک أجمل الکلمات
ربما تعشقهن
أو تسرح بهن
کنسمة
تهجر الأرض
إلی الکواکب والنجمات..[۱۶]» (علّوش، ۲۰۱۷: ۷۴).

خیانت همسر یکی از شایع‌ترین انواع خیانت‌هایی است که منجر به خلق آزار و اذیت عاطفی در زن می‌شود و تأثیری منفی بر وی می‌گذارد؛ به گونه‌ای که زن دچار اختلال روانی می‌شود و اعتماد خود را نسبت به دیگران از دست می‌دهد و گاهی اوقات اطرافیان او را مقصر می‌دانند؛ چراکه «پیروان منطق مردانه، خیانت را با دلایلی همچون حسادت و بی‌پروایی و سرگرمی توجیه می‌کنند» (الشمالی، ۲۰۱۵: ۵۱۵). خیانت آتش حسادت را در قلب زن شعله‌ور می‌کند؛ زن خود را اصلی در زندگی مرد می‌داند، پس چگونه همسرش او را نادیده می‌گیرد و به‌سوی دیگری میل پیدا می‌کند؛ در واقع این بی‌توجّهی توهین به زن و تحقیر عواطف زنانه‌اش است.

آخرین محور از پژوهش حاضر، شاهد مثالی مشتمل بر تضادی میان احساسات صادق و احساسات دروغین می‌باشد:

«هکذا کنتُ أنا
فراشة تبحث عن الرحیق
ولم تعرف کیف تحضنَها
وبین أزهارک تؤویها
هکذا کنتَ أنت
فی أرضی الخصبة
حارث یهمل التربة
وفی موسم الحصاد
ثمار الحب یجنیها.. [۱۷]» (علّوش، ۲۰۱۷: ۱۱۳-۱۱۲).

شاعر میان عواطف زنانه و مردانه تقابل ایجاد می‌کند و این تقابل را از زبان زن به مخاطب بیان می‌نماید. وی خود را پروانه‌ای در جستجوی شهد عشق به تصویر می‌کشد که هنوز به مقصود نرسیده است. در واقع این تشبیه وصف حال زنان عاشقی است که با بی‌مهری مردان روبه‌رو هستند. از طرفی جوانی و زیبایی خویش را به زمین حاصل‌خیزی در دست کشاورزی (مرد) بی‌اعتنا توصیف می‌کند که بدون هیچ تلاشی

به ثمرهٔ این زمین چشم دوخته است. این تصاویر شاعرانه پرده از بسیاری واقعیت‌های تلخ که زنان با آن دست و پنجه نرم می‌کنند، برمی‌دارد.

نتیجه‌گیری

بازتاب نمودهای مردسالارانه در سروده‌های ناریمان علّوش، یکی دیگر از دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های وی در مبارزه با نگرش‌های منفی نسبت به زنان است. شاعر با مدّنظر قراردادن چهار محورِ زن‌ستیزی جنسیتی، مردانه، قانونی و عاطفی، سلطه‌گری مرد را برای مخاطب به‌تصویر کشیده و در این میان زن‌ستیزی مردانه را منشأ شکل‌گیری دیگر سلطه‌ها می‌داند.

ناریمان علّوش قلم شاعرانهٔ خویش را در جهت تحقّق بارزترین هدف یعنی دعوت به بیداری و آگاهی، به خدمت گرفت. وی همچنین رفتار زنان سنتی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و خواستار رهایی آنان از قید و بند باورهای پوچ و تبدیل‌شدن به زنانی مدرن می‌باشد.

شاعر به‌واسطهٔ مطرح‌ساختن موضوع اجبار دختران به ازدواج، آداب و سنن قبیله‌ای را نکوهش می‌کند. وی رنج دخترکان عروس و عشق‌های ناکام زنانی که به وصال یار نرسیده‌اند را در اشعارش برای اصلاح این‌گونه قوانین، منعکس می‌کند.

علّوش در کنار نمایان‌ساختن رنج و دردهای زنانه، راه حلّ برطرف‌ساختن یا کاهش این رنج‌ها را نیز به زنان یادآور می‌شود. او به‌دنبال افزایش آگاهی در زنانی است که از رهایی از عقاید کورکورانه ترس و واهمه دارند و معتقد است که عصیان و نافرمانی در مقابل سلطه‌گری مردان، تنها راه نجات آنان است.

پی‌نوشت‌ها

1. Antonio Gramsci
2. Hegemony
3. Patriarchy
4. Gender
5. Ann Oakley

۶. «زنی../ که هویت‌اش به‌دست مردی رقم خورده../ اثری از زندگانی در آن نیست../ بی‌معنا گشته../ با این وجود../ تو همواره اصرار به/ بردمیدن/ از خاکستر سوختن/ و انتظاری دلسرد هستی/ امّا با عزمی قوی/ همواره زنی../ زنده به یاد عشق خواهی ماند..»

۷. «من مَرد هستم../ من تصمیم‌گیرنده‌ام../ من مَرد هستم../ امرکننده و صاحب‌نظرم/ من مرد هستم../ حق دارم بخروشم/ بجوشم/ و سرزنش.. و بحث کنم/ بی عذر و بهانه...»

۸. «بگو چه کسانی به خلوص سروده‌هایم شک دارند/ آنها را به سوی دل روانه می‌سازم تا یقین کنند/ من همان دوشیزه‌ای هستم که نیمه‌ام گم‌گشته/ امّا شکوفه‌های قلبم در شبنم در حال نو شدن هستند.»

۹. «نیمه دخترکی/ نیمه عروسکی/ نیمه عمری/ تمام دارایی‌اش بود.../ آداب و سنن وی را ربودند.../ از معصومیت رویاهایش/ به آغوش مردی/ که کامل گرداند نیمهٔ ایمانش را../ و با وی به کمال برسد.. .»

۱۰. « خلاف خواست و اراده‌ی من عمل مکن/ قوانین مرا نقض مکن/ من سرپرست این منزل و حاکم این/ خانه‌ام.»

۱۱. « لابه‌لای عروسک‌های درهم‌شکسته‌اش را کاوید/ لباس‌هایش را/ که میلی به آغوش گرفتن/ پهلوی زنی را ندارند/ لوازم آرایشی را/ که در پسِ آن پنهان می‌داشت/ کودکی شکسته شده‌اش را/ در کیف‌هایش/ که پر از/ اشیاء به دردنخور بود.»

۱۲. « حوا.../ عصیان کن،/ فریاد برآور،/ قلم به‌دست گیر/ اگر دهانت را ببندی/ بر ریه‌هایت خواهی بست،/ راه عبور اکسیژن و هوا را...»

۱۳. « من قدرتمند هستم / و تو زبون/ من پرصلابت هستم و تو نرم‌خو../ سروری از آن من است/ سیادت از آن من است/ من سلطه‌گر و توسعه طلب هستم.»

۱۴. به‌دنبال چیست؟/ سال‌های کودکی که در او دفن شده؟/ یا نیمهٔ دیگر زنانه‌اش؟/ که به‌وسیلهٔ آن تکمیل کند/ نیمهٔ زنی را/ یا هدیه دهد آن را/ به زنی دوشیزه.. .»

۱۵. در آسمان آزادیت به پرواز درآ و بال‌هایم را با خود ببر/ مرا به آن احتیاجی نیست و قلبم دگر خواهان تو نیست/ با خود ببر آن لبخندِ بی‌رنگ را که هنگام رفتن بر لب می‌کشی/ سپس شتابان می‌روی و در را می‌بندی/ حال آنکه زنی رنجور و شکسته را/ در آرزوی دویدن به سویت و به آغوش کشیدنت، رها کرده‌ای.»

۱۶. شاید فراوان باشند/ و زیبا/ به تو عشق ورزند/ و برایت دلربایی کنند/ شاید شیفتهٔ آن‌ها شده‌ای/ یا به دنبال خود کشانده‌ای/ بسان نسیمی/ از زمین مهاجرت می‌کند/ به‌سوی سیاره‌ها و ستاره‌ها..»

۱۷. این‌گونه بودم من/ پروانه‌ای در جستجوی شهد/ ندانستی آن را چگونه در آغوش بگیری/ و در میان گل‌هایت جا دهی/ اینگونه بودی تو/ در زمین بارورم/ کشاورزی بی‌اعتنا به خاک/ و در فصل برداشت/ چشم دوخته به میوهٔ عشق.. .»

منابع و مآخذ

- إدجار، أندرو وبیتر سیدجویک (۲۰۱٤): **موسوعة النظریة الثقافیة: المفاهیم والمصطلحات الأساسیة**، ترجمة هناء الجوهری، ط ۲، القاهرة: المرکز القومی للترجمة.
- أمین، قاسم (۲۰۱۲): **المرأة الجدیدة**، القاهرة: مؤسسة هنداوی للتعلیم والثقافة.
- بابوری، زولیخة وسلیمة عزوق، (۲۰۱۵)، «**الأب والسلطة الذکوریة فی الروایة النسویة الجزائریة "روایة رجالی لملیکة مقدم أنموذجا"**»، مذکرة مقدمة لاستکمال شهادة الماجستر فی اللغة والأدب العربی، جامعة بجایة عبدالرحمان میرة، کلیة الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربی.
- بینیت، طونی و الأخرون (۲۰۱۰م): **مفاتیح اصطلاحیة جدیدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ترجمة سعید الغانمی، بیروت: المنظمة العربیة للترجمة.
- حوسو، عصمت محمد (۲۰۰۸م): **الجندر: الأبعاد الاجتماعیة والثقافیة**، عمان: دار الشروق.
- الحیدری، إبراهیم (۲۰۱۱م): **النظام الأبوی وإشکالیة الجنس عند العرب**، طبعة الکترونیة، بیروت: دار الساقی.
- الخلیل، سمیر (۲۰۱٤م): **دلیل مصطلحات الدراسات الثقافیة والنقد الثقافی**، بیروت: دار الکتب العلمیة.
- دوبوفوار، سیمون (۲۰۱۵م): **الجنس الآخر**، ترجمة سحر سعید، الجزء الثانی، دمشق: الرحبة للنشر والتوزیع.
- الرویلی، میجان وسعد البازعی (۲۰۰۲م): **دلیل الناقد الأدبی**، ط ۳، الدار البیضاء، بیروت: المرکز الثقافی العربی.
- سعید، خالدة (۲۰۱۱م): **فی البدء کان المثنّی**، طبعة الکترونیة، بیروت: دار الساقی.
- الشمالی، نضال، (۲۰۱۵م) «تمثیلات الذکورة وانعکاساتها فی خطاب بدریة البشر القصصی»، **مجلة الآداب والعلوم الاجتماعیة**، المجلد ۳، العدد ۲، سلطنة عمان، جامعة السلطان قابوس، صص ۵۰۷-۵۲۷.
- صلیبا، جمیل (۱۹۸۲م): **المعجم الفلسفی**، الجزء الأول، بیروت: دار الکتاب اللبنانی.
- علّوش، ناریمان (۲۰۱٦م): **إمرأة عذراء**، لبنان: دار روافد للطباعة والنشر والتوزیع.
- _____ (۲۰۱۷م): **نصف ضائع**، لبنان: دار ناریمان للنشر والتوزیع.
- _____ (۲۰۱۹م): **إلی رجل یقرأ**، لبنانک دار ناریمان للنشر والتوزیع.

- القرشی، ریاض (۲۰۰۸م): **النسویّة قراءة فی الخلفیة المعرفیة لخطاب المرأة فی الغرب**، الجمهوریة الیمنیة، دار حضرموت.
- لیرنر، غیردا (۱۹۸٦م): **نشأة النظام الأبوی**، ترجمة أسامة إسبر، بیروت: المنظمة العربیة للترجمة.
- المناصرة، حسین (۲۰۰۷م): **النسویّة فی الثقافة والإبداع**، إربد: عالم الکتب الحدیث.
- نعمتی قزوینی، معصومه، (۱۳۹٦ش)، «زنان و گفتمان مرد سالاری در ادبیات داستانی مصر "مورد کاوی داستان های کوتاه محمد حسین هیکل"»، **فصل‌نامه زن در فرهنگ و هنر**، دورهٔ ۹، شمارهٔ ٤: صص ٥٦١-٥٧٦.

تجليات الهيمنة الذكوريّة فی شعر ناريمان علّوش

مينا غانمی اصل عربی [1]
رسول بلاوی[2]
ناصر زارع[3]

الملخص

إنّ الهيمنة الذكورية وما يتعلّق بها من النظُم الأبوية والبطريركية، تعدُّ من الأدلجات الجوهرية والمرتبطة بالحركة النسويّة. ترتكز هذه الهيمنة على تذرّعها بقانون المسيطر والمسيطر عليه، القانون الذی نشأ واستقام بواسطة بعض التصورات التقليدية وفكرة قيمومة الرجل على المرأة. فغدت الأنثى تابعة للرجل إلى أن وجدت المنفذَ الأدبی الذی أتاح لها فرصةَ تحقق المساواة بينها وبين الرجل. ومن الشواعر اللاتی تمتّعن بهذه الفرصة هی الشاعرة اللبنانية ناريمان علّوش التی سنتطرّق إلى تجربتها الشعرية الجديرة بالدراسة. إنّ الغرض من هذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفی – التحليلی هو الخوض فی تجربة بحثية تسعى إلى تبيين نظرة المجتمعات الأبوية التی مازالت تؤمن بنمطية المرأة ودورها الثانوی، ثمّ تقويض مركزيّة الذكر دون الأنثى وبالتالی نقد الأفضلية السائدة بينهما. وقد تناولنا فی هذا البحث محاورَ تطرّقت إلى أنماط من السلطة الذكورية والرجولة المفرطة كالاضطهاد النوعی (الجندر)، والأبوی، والقانونی والعاطفی. وأمّا من أبرز النتائج التی توصّلنا إليها فهی: يُعتبر الاضطهاد الأبوی عند ناريمان، تمهيداً لسائر الاضطهادات واللامساواة؛ نظرة الشاعرة إلى الهوية النسوية هی نظرة سلبية تتوق إلى الإصلاح؛ لذا تنتقد المرأة التقليديّة المطيعة وتقدّم بعض الحلول التی ستساعد فی ترسيم هوية جديدة للمرأة التقليدية.

الكلمات الرئيسية: الهيمنة الذكورية، الاضطهاد الأبوی، النسويّة، السلطة، ناريمان علّوش.

۱- طالبة ماجستير فرع اللغة العربية وآدابها فی جامعة خليج فارس، بوشهر
۲- أستاذ مشارک قسم اللغة العربية وآدابها فی جامعة خليج فارس، بوشهر
۳- أستاذ مساعد قسم اللغة العربية وآدابها فی جامعة خليج فارس، بوشهر

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

The Reflection of patriarchy in the poetry of Nariman Alloush

Mina Ghanemi Asle Arabi, MA Student, Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr
[1]Rasoul Balavi, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr
Naser Zare, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr

Received: 08-12-2019 Accepted: 06-10-2020

Abstract

Male domination and the patriarchal systems related to it are the major arguments associated with a feminist movement. Man's hegemony is based on the law of the dominant and the dominated, which has been established by some traditional perceptions of man's guardianship over women. The female was subordinate to the man until she found a literary device with which to give herself an opportunity to achieve equality with him. Among those who have enjoyed this opportunity is the Lebanese poetess Nariman Alloush, whose poetic experience deserves to be studied. The purpose of this study conducted through the descriptive-analytical method is to clarify the perception of patriarchal societies that still believe in the stereotyping of women and their secondary role. Also, we try to criticize the cases of predominance and inequality between men and women as a result of depreciation and sex pressures, patriarchy, and inequality in laws and emotions. It is concluded that patriarchy is a combination of all the pressures and forms of dominance. Parental persecution in Nariman's poetry is a prelude to other persecutions and inequalities. The poet's view of feminism is a negative view that calls for a reform. Therefore, she criticizes the obedient traditional woman and offers some solutions that helps to delineate a new identity for that woman.

Keywords: Androcentrism, Patriarchy, Feminism, Dominance, Nariman Allush.

[1]- Corresponding Author Email: r.ballawy@pgu.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

تحلیل عناصر زیباشناختی در قصیده"طَرطَرا" اثر محمد مهدی جواهری با رویکرد هنجارگریزی نحوی و واژگانی

حجت رسولی[۱]، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید بهشتی
سیده فیروزه حسینی، دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید بهشتی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

چکیده

به‌کارگیری انواع تکنیک‌های زبانی از سوی شاعران، با هدف ارائه یک اثر فاخر، امری است قابل تعمق. بسیاری از شاعران برای بیان مسائل جامعه با استفاده از انواع شگردهای زبانی، احساس و اندیشه خود را به مخاطب انتقال داده‌اند. از میان آنها می‌توان شاعر عراقی محمد مهدی جواهری را نام برد؛ اشعار او از حیث محتوایی و ساختاری در خور توجه است. اما باید دید جواهری از چه ابزارهای زبانی، برای ارائه‌ی اندیشه‌هایش بهره برده است؟ پژوهش حاضر کوشیده تا بر مبنای نظریه‌ی آشنایی‌زدایی و به روش تحلیلی- توصیفی، شواهدی از هنجارگریزی نحوی و واژگانی را در قصیده‌ی "طرطرا " از این شاعر ارائه دهد. نتایج حاصل نشان داده است فرهنگ غنی جواهری، تسلط او بر متون دینی قرآن و نهج البلاغه، احاطه‌ی او بر ادبیات کهن و برخورداری وی از علوم نحوی و دایره‌ی واژگانی گسترده، از مهم‌ترین عواملی هستند که موجب شدند تا جواهری از شگردهایی همچون اسالیب تکرار، تقدیم و تأخیر، ساخت ترکیبات جدید و کاربست واژگان کهن در جهت متفاوت‌ساختن زبان شعری‌اش بهره ببرد. او قصد دارد با برجسته‌نمودن پیام‌های متنی در قالب عباراتی خاص، ذهن مخاطب را به پیام‌های درونی متن رهنمون کرده و به تأمل بیشتری نسبت به اوضاع جامعه وا دارد و وجهه‌ی قصیده را نیز حفظ کرده باشد. او با ارائه‌ی چنین اسلوبی، موجب ارتقاء اشعار خود و تازگی شکل بیانش گردیده و خواننده را از معنای سطحی، به درک معنای عمیق رهنمون می‌سازد.

کلید واژه‌ها: شـعر معاصر عراق، محمد مهدی جواهری، طرطرا، هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: h-rasouli@sbu.ac.ir

مقدمه

توجه به زیباشناسی متن ادبی، از مباحث مطرح شده در نقد صورت‌گرایی فرمالیسم روسی به‌شمار می‌آید. این مکتب در خلال جنگ جهانی اول در روسیه به‌وجود آمد و در سال ۱۹۲۰ میلادی شکفت (ایرنا، ۱۳۸۳: ۱۹۸). نقد صورت‌گرایی در مقایسه با شاخه‌های دیگر نقد ادبی، تأکید خود را بر تحلیل شکل و ساختار متن ادبی قرار می‌دهد و ماندگاری اثر ادبی را، نتیجه‌ی زیبایی بافت شعر و یا نثر می‌داند.

اصولاً آشنایی‌زدایی در ادبیات معاصر عرب، در اصطلاحاتی از قبیل" إنزیاح"، "عدول" و "انحراف" به‌کار می‌رود که به‌معنای دورشدن از قواعد معمول زبان هستند. لازم به‌ذکر است تلاش برای یافتن انحراف از زبان معیار در آثار ادبی، در ادبیات قدیم عرب نیز وجود داشته است. از زمان نزول قرآن و در پی کاوش اعجاز آن، نظرات متفاوتی در مورد فصاحت و بلاغت ارائه گردید و عده‌ای همچون جاحظ، ابوهلال عسگری و قدامه، فصاحت کلام را منوط به الفاظ دانسته و با مقدم دانستن لفظ بر معنا، اعجاز قرآن را به زیبایی‌های لفظی آن نسبت داده‌اند. بسیاری از آراء عبدالقاهر جرجانی در باب "معانی النحو" و "نظریه‌ی نظم" ، همان مواردی است که صورت‌گرایان در قرن بیستم مطرح کرده‌اند.

محمد مهدی جواهری (۱۳۱۸ه.ق/۱۰۰م)، از جمله شاعرانی است که هم به محتوا و هم به بخش ادبی متن توجه داشته است. او به عنوان یک شاعر وطن‌دوست عراقی، به بیان آرمان‌ها و دردهای جامعه‌ی زمان خود پرداخته و هیچ موضوعی نیست که از دید او پنهان مانده باشد. جواهری بسیاری از موضوعات اجتماعی و اخلاقی همچون وطن‌دوستی، عدالت، دانش‌افزایی و ... را با بیانی زیبا و در بهترین شکل ارائه داده است. سلیمان جبران درباره‌ی او می‌نویسد: "نه شعر کلاسیکی جدید و نه شعر عربی معاصر، شاعری همچون جواهری را نشناخت که اینگونه بتواند با سرزمینش و جهان عرب ارتباط برقرار کند.» (جبران،۲۰۰۳ :۶۳).

شـخصـیت شـعری جواهری و سـبک و اسـلوب شعری‌اش، از میان شاعران گذشته بیشـتر به متنبّی و ابوتمام شـبیه اسـت. علاوه بر آن، وی از فرهنگ و ادبیات اروپایی نیز تأثیر پذیرفته و کتاب‌های شـکسـپیر، بایرون، شـیلر و الیوت را نیز خوانده است (شعبان، ۱۹۹۷: ۲۰۸). اشـعار او از حیث تصویرپردازی نیز مورد توجه قرار گرفته است؛ سلیمان جبران به نقل از جبرا ابراهیم جبرا می‌نویسـد:"بدون شـک شـعر او شعر تصویرهاست و تصـاویر او اغلب از دو منبع سـرچشـمه می‌گیرد: ۱- شـعر عربی قدیم۲- زندگی مردم عراق» (جبران، ۲۰۰۳ : ۱۹۸).

جواهری در همه فنون شعر اعم از مدح، رثا، وصف، غزل و به‌خصوص شعر سیاسی تواناسـت (الخازن،۱۹۹۲: ٨٤) و عاطفه‌ی قوی و سـبک زیبای اشعار او، در ترغیب مردم عراق در جهت نفی ظلم تاثیر زیادی داشـته اسـت. سـلمی خضراء جیوسی معتقد است فوران عاطفه در اشعار جواهری جریان دارد (الجیوسی،۲۰۰۱: ۲۶۷).

قصیده‌ی "طرطرا" یکی از قصائد زیبای جواهری به‌شمار می‌رود. او در این قصیده با بهره‌گیری از انواع اسـلوب‌های زبانی، به بیان مسـائل و مشکلات جامعه‌ی خود پرداخته اسـت. از این‌رو برای آشـنایی بیشتر مخاطب با سبک جواهری در کاربست اسلوب‌های زیباشـناسـی، قصـیده‌ی مورد نظر در حوزه‌ی انواع هنجارگریزی نحوی و واژگانی، به روش توصـیفی-تحلیلی مورد نقد و بررسـی قرار گرفته اسـت تا نمونه‌ای از ادبیات معاصـر عراق از جنبه‌ی سـاختاری و شگردهای زیباشناسی ارائه گردد و به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

-جواهری در قصـیده‌ی "طرطرا" از چه ابزارهای زبانی و سـبکی، برای ارائه‌ی افکار و اندیشه‌های خود بهره برده است؟

-چه عواملی سـبب گردیده تا جواهری قادر باشـد که از انواع مهارت‌های زبانی و شگردهای برجسته‌سازی در شعرش استفاده کند؟

پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی اشعار جواهری، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است:

سلیمان جیران در کتاب خود با عنوان "مجمع الأضداد دراسة فی سیرة الجواهری و شعره"(۲۰۰۳)، زندگی و رویکرد اجتماعی و سیاسی این شاعر را به همراه ذکر شواهدی از اشعارش مورد بررسی قرار داده است؛ در کتاب "لغة الشعر عند الجواهری" از علی ناصر غالب، (۲۰۰۹)، نویسنده از گرایش خطابی جواهری در سرودن قصائد طولانی، به‌کارگیری انواع اسلوب مثل امر، ندا، استفهام و کاربست ترکیبات نادر سخن گفته است. جعفر بهاء الدین در کتاب خود با عنوان "الإلتزام فی شعر محمد مهدی الجواهری"(۲۰۱۱)، به همراه ذکر شواهد مثالی از اشعار جواهری، موضوعاتی از قبیل زندگی و رویکرد اجتماعی و سیاسی وی را بررسی نموده‌است/

جهانگیر امیری و رضا کیانی در مقاله‌ی "السُّخریةُ: مکانتها ومضامینها فی شعر رهی معیری و محمد مهدی الجواهری"(مجلة العلوم الإنسانیة الدولیة، العدد ۱۹: ۱۳۹۱) به این نتیجه رسیده است که هدف هر دو شاعر از به‌کارگیری سخریه، ارائه‌ی مسائل و مشکلات وطن بوده است.

صغری فلاحتی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان "بررسی ادبیت سبک ها بر اساس معادله بوزیمان (دیوان شظایا و رماد نازک الملائکه و دیوان جلد یک جواهری)" (۱۳۹٤)، میزان ادبیت سبک را از طریق نسبت فعل به‌صفت می‌سنجد و بدین صورت هر اثری که نسبت فعل به صفت در آن بیشتر باشد، از وجهه‌ی ادبی بیشتری برخوردار است و به این نتیجه رسید که سبک شعری جواهری نسبت به سبک نازک الملائکه ادبی‌تر است.

در مقاله‌ی "العدول الأسلوبی فی شعر محمد مهدی الجواهری" از محمدتقی زندوکیلی، (مجله دراسات الأدب المعاصر، العدد ۳۵: ۱۳۹٦)، بعد از تعریف لغوی و اصطلاحی العدول، به بررسی"العدول الإستبدالی "و " العدول الترکیبی "در اشعار جواهری پرداخته است و به این نتیجه رسیده که جواهری در اسلوب شعری‌اش، از سبک دوره‌ی

عباسی پیروی کرده و هدف او در استفاده از اسلوب بلاغی، انتقال احساس و اندیشه و نزدیک‌شدن با احساسات دردناک مخاطبان بوده است.

رضا رضایی و فرشته دیبایی در مقاله‌ی خود با عنوان "بلاغت آیرونی و تحلیل ابتکارات جواهری در قصیده طنزآمیز"تنویمة الجیاع" (مجله‌ی نقد ادب معاصر عربی، شماره ۱۲: ۱۳۹٦)، قصیده‌ی "تنویمة الجیاع" را در سطوح واژگان، آیرونی بلاغی، آیرونی ساختاری، تنش در ساختار شکلی و تصاویر مورد تحلیل و بررسی قرار داده است.

با توجه به سوابق ارائه شده می‌توان گفت که تاکنون پژوهشی به‌شکل مستقل، در مورد زیباشناختی قصیده" طرطرا" صورت نگرفته است.

آشنایی‌زدایی-" الإنزیاح"

مفهوم آشنایی‌زدایی را نخستین بار ویکتورشکلوفسکی (۱۹۸٤_۱۸۹۳) در مقاله‌ی "هنر به مثابه تمهید" (۱۹۱۹)، مطرح کرد. هنر شاعر در آشنایی‌زدایی آن است که علاوه بر ایجاد وجهه‌ی شعری در کلام خود، با غریب‌نمایی و متفاوت کردن آن‌چه تا به‌حال در نظر مخاطب آشنا و طبیعی بوده، باعث لذت ادبی مخاطب گردد (رنه ولک، ۱۳۸۸: ۷/ ٤٦٥). هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک از اشیاء، آشنایی‌زدایی می‌کند (ایرنا، ۱۳۸۳: ۱۳).

معادل واژه‌ی "آشنایی‌زدایی" در ادبیات عرب، کلمات "إنزیاح" ،"انحراف" و "عدول" است. "الإنزیاح" مصدر فعل "إنزاح" به معنای "ذهبَ و تباعد" و ترجمه‌ی لفظ"Ecart" است که به‌معنای"تجاوز" یعنی"گذر از حد مألوف" و یا عدول" به‌کار رفته است (ویس، ۲۰۰۵: ۲۳۵). ازنظر سبک‌شناسان، "عدول" به‌معنی دخل و تصرف در ساختار دلالت‌ها و اشکال ترکیب‌ها می‌باشد؛ به‌طوری‌که از حالت معمول خارج شود. مثل مقدم آوردن مفعول بر فعل و فاعل (المسدّی، ۲۰۰۶: ۱۲۵-۱۲٤).

در نقد عربی قدیم، مفهوم إنزیاح دراصطلاحاتی مثل التفات، مجاز، توسع، عدول، شجاعت، صناعت و تخییل به‌کار رفته است. همان‌طور که قدامه بن جعفر، شعر را

صـنعت (شکل) به شمار می‌آورد (هشام، ۲۰۱۶: ۷۹). در نقد معاصر نیز، إنزیاح با مفهوم نقدی جدید پیوند می‌خورد؛ عبدالسـلام المسدّی سه اصطلاح إنزیاح، تجاوز و عدول را معادل واژه‌ی "Ecart" آورده (همان: ۱۲٤) و صلاح فضل نیز اصـطلاح انحراف یا تضاد را در مقابل این واژه به‌کار برده است (هشام، ۲۰۱۶: ۸۳).

علمـای نحو، مفهوم إنزیاح را بـه‌شـکـل‌های مختلف و با مفهوم‌های نزدیک به هم اسـتفاده کرده‌اند؛ خلیل بن احمد (۱۷۵ه) در باب "النصب" و اسناد فعل به غیر فاعل، که گذشتگان آن را با نام "مجاز عقلی" می‌خوانند را "إنزیاح" می‌داند؛ مثل: "و اشتعل الرأسُ شـیباً". سیبویه اصـطلاح "العدول" و ابن جنی واژه‌ی"الشجاعة" را در مقابل إنزیاح به‌کار برده است (همان : ۵۹).

از نظر علمای بلاغت، تشـبیه، کنایه، التفات و اسـتعاره، همان مفهوم آشـنایی‌زدایی تصـویری (الدلالی/ التصویری) را در بردارد. ابوعبیده در کتاب "مجاز القرآن" به استعاره، کنایه، تشبیه و حذف اشاراتی دارد؛ او اگر چه به‌طور مستقیم واژه‌ی إنزیاح را به‌کار نبرده ولی بحث از التفات و اسـناد فعل به غیر مفعول و مباحث دیگر، مفهوم آشنایی‌زدایی را برای مخاطب تداعی می‌کند (همان: ٦۸-٦۳). در دیدگاه جرجانی، تقدیم و تاخیر، وصل و فصل و زیادت و حذف، منجر به عدول معنی می‌شود. جرجانی بین زبان معیاری و زبان شـعری تفاوت قائل اسـت؛ از نظر او دو معنی وجود دارد؛ معنی مرجعی که همان معنی اولی اسـت که از ظاهر الفاظ دریافت می‌شـود و معنی دومی که می‌توان آن را از تأویل ظاهر لفظ متوجه شـد که زاییده‌ی مجاز اسـت و در این صـورت اصـطلاح "التوسـع" و"معنی المعنی" که نزد جرجانی از مجاز نشـأت می‌گیرد، هم‌پایه‌ی اصـطلاح "إنزیاح" می‌باشد (المسدّی، ۲۰۰۶: ۷۱-۷۰).

معرفی قصیده "طرطرا "

قصـیده‌ی "طرطرا" شـامل ۱۰ بند و ۸۹ بیت اسـت. تعداد ابیات بندها مساوی نیستند و جواهری این قصـیده را بر شـیوه‌ی سـخریه و بر وزن قصیده‌ی "الدبدبیة" عصر عباسی،

سـرود و برای اولین بار، آن را در سـال ۱۹٤٥ در روزنامه‌ی" الرأی العام" منتشـر کرده است. آغاز قصیده این‌گونه است:

أی طـرطـرا تَطرطری تَـقـدّ می تـأخّـری
تشـَـیـعـی تَسـنّنی تَـهـوّدی تَـنَصـّـری
تَـکـرّدی تَـعـرّ بی تَـهـاتـری بـالعنصُـر
تَـعـمّـمـی تـبرنطی تَـعـقّـلی تَسـدّری
... ...

(جواهری،۱۹۸۲: ۳/۱۱۹)

او در این قصـیده با اسـتفاده از انواع شـگردهای زبانی به منظور تاثیرگذاری بیشـتر در نفس و جان مخاطب، فضـای ظالمانه و اوضـاع نابسـامان جامعه را به‌تصـویر کشیده و ضـمن انتقاد از سـکوت مردم، آنها را به وحدت و قوی سـاختنِ خود در برابر دشـمن تشویق می‌کند.

شیوه‌های آشنایی‌زدایی در قصیده‌ی" طَرطَرا "

صـورت‌گرایان، شـگردهای زبانی بسیاری را در متفاوت ساختن زبان شعری شاعر مؤثر می‌دانند مثل کاربرد واژه‌های کهن (باسـتان‌گرایی)،کاربرد سـاختار نحوی ناآشنا یا کهن، نظم و همنشـینی واژگان در شـعر، نوآوری واژه‌ها، ترکیب معنایی جدید، مجازهای بیان شاعرانه (استعاره،انواع مجاز،کنایه و تشبیه)(**فضیلت،۱۳۹۰**: ۲۹۰). لیچ، زبان‌شناس معروف، این موارد را در شـیوه دقیق و در انواعی همچون هنجارگریزی واژگانی، نحوی، آوایی، نوشـتاری، گویشـی، سـبکی، زمانی و معنایی معرفی کرد(صفوی،۱۳۸۰: ۲/ ۵۳). در این بین، قصـیـده"طرطرا" از نظر هنجارگریزی واژگانی و نحوی مورد تحلیل قرار گرفته است.

هنجارگریزی واژگانی

در نگاه صـورت‌گرایان، واژه از اهمیت زیادی برخوردار است. واژگان در کنار یکدیگر، اثر ادبی زیبا پدید می‌آورند. از این‌رو، انواع فنون ادبی نظیر وزن شـعر، تکرار اصـوات، کلمات و طرز ترکیب اصـوات برای جلب توجه مخاطب به‌سـوی واژه ابداع شـده‌اند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۷٤). شـاعر می‌تواند با کاربرد واژگان کهن، به آنها حیاتی نو بخشـیده و آنها را وارد زندگی و محیط هنری عصر خود کند(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۱۳۱). می‌توان در اشعار جواهری، نمونه‌های بسیاری از واژگان خاص و کمیاب را مشاهده کرد:

-طَرطَرا

أی طَرطَرا تَطَرطَری تَـقَدّمی تَأخّـری

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

طرطرَ طرطرة : لاف زد، تکبر کرد، خودستایی کرد. زبیدی در تاج العروس، واژه‌ی"طَرطرَ" را از واژگان ناآشنا به‌شمار آورده است: "طرَطرَ الرجلُ: الطّرطَرَةُ : كلمةٌ عربيةٌ و إن كانت مُبتـذلة عندَ المُولّدين، يقالُ: رجلٌ فيه طرطرةٌ، إذا كانت فيه طَرمَذَةٌ و كَثرةُ كلام، و رجلٌ مُطَرطِرٌ (الزبیدی،۱۹۹٤: ۱۲/ ٤۲٦). این کلمه، از الفاظ عامیانه اسـت که در عربی فصـیح معـادلی ندارد و به‌دلیل در بر داشـتن معنای سـخره‌گونه، جواهری آن را برای عنوان قصـیده انتخاب کرد (غالب، ۲۰۰۹ :۱۹۱). بنابراین این احتمال وجود دارد که شـاعر از غریب‌بودن آن آگاه بوده است.

" تَطرطَری"

واژه‌ی " تَطرطَری" از واژه‌های کمیاب در زبان عربی است که تنها در برخی از کتاب‌های مرجع ذکر گردیده: "تَطَرْطَرَ القَوْمُ: إذا مَرُّوا على وُجُوْهِهم من غَيْرِ اكْتِرَاثٍ"(صاحب بن عباد، ۱۹۹٤: ۱۲۹/۹). جواهری از این واژه دو بار اسـتفاده کرده و هر دو بار آن را به همراه "طرطرا" آورده اسـت. شـواهد کاربست واژه در این قصیده نشان می‌دهد که جواهری از آن برای ایجاد توازن آوایی کمک گرفته است.

می‌توان با کنار هم قراردادن واژه‌ها، به آفرینش ترکیب جدید و خاصی دست یافت. بسیاری از شاعران با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیب‌های گوناگون، توانستند معانی جدیدی را خلق کنند و آن را به نام خود ثبت کنند. به طور مثال در شعر زیر:

أی طَرطَرا إن کانَ شَعـــــبٌ جاعَ أو خَلقٌ عری
او اُخـذَ البریُ بالمـ جـرمِ أخـذَ طـرطـری
فـاحـتَـکـمی تَحَکّمی و تُـحمـدی و تُؤجری
... ...
إنّ أخـا طَرطَرَ مِن کُلّ الَـمـقـاییسِ بَری

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

کاربست دو ترکیب" أخذ طرطری" و" أخا طَرطَرَ "، از ابداعات شاعر به‌شمار می‌آید که آن را در حالت سخره‌گونه به‌کار گرفته است. او با استفاده از این فن، انتقاد خود را از حاکمان مستبد و ظالم به نمایش می‌گذارد. ذکر این نکته نیز لازم است که استفاده از اسلوب سخریه، در بیشتر قصائد سیاسی و اجتماعی جواهری دیده می‌شود.

از دیگر شیوه‌های آشنایی‌زدایی واژگانی، کاربرد واژگان و ترکیباتی است که در زمان شاعر متداول نبوده است. بلکه در گذشته معمول بوده و در گذر زمان از استعمال خارج شده و امروزه جزء واژه‌ها و حتی ساختارهای نحوی کهنه به‌شمار می‌آیند. این شیوه با نام آشنایی‌زدایی زمانی یا آرکائیسم شناخته می‌شود (صفوی،۱۳۸۰: ٥٤/۲). جواهری با به‌کارگیری واژگان و عبارات کهن، زیبایی خاصی به شعرش بخشیده است؛ از این‌رو می‌توان به این نکته پی‌برد که اشعار جواهری برای خوانندگان، از جذابیت برخوردار است. در قصیده‌ی بالا می‌توان به‌عنوان نمونه به این واژگان قدیمی اشاره داشت:

شمردل

" شَمَردل" که ترجمه‌ی عربی آن چنین است: " الصبی الجلد و قالوا جَمل شمردل و ناقة شمردل لقوّة سیرها" (مصطفی ابراهیم،۱۹۸۹: ۴۹۳).

أعطی سـمـاتٍ فارعٍ شـَمـردل لِـبُحتر
(جواهری،١٩٨٢: ١١٩/٣)

در این بخش، به‌کارگیری دو واژه‌ی کهن" شمردل" به‌معنای" الطویل" و "البحتر" به معنای "القصیر" و آمیختگی با صنعت تضاد، سبب جذابیت بیت شده است.

الغضنفر

و إنّ هـذا المُستعیـ رَ صـولـةَ الـغَضَـنفر
(جواهری،١٩٨٢: ١١٩/٣)

در این نمونه، "الغضـنفر" به‌معنی"غلیظ الجُثّة"، می‌باشد که این واژه در متون قدیمی فراوان به‌کار رفته است.

می‌توان به این جمع‌بندی رسید که کاربست واژگان کهن در اشعار جواهری، نشان می‌دهد که او در سبک شعری خود – که از امرؤالقیس تا زمان شاعر نمایان است – و در اسلوب نوشتاری و فنون شعری، به کلاسیک متکی بر سنت، گرایش دارد؛ همان طور که صلاح عبد الصبور او را نماینده‌ی آخرین مرحله‌ی زرین شعر کلاسیک عرب به‌شمار می‌آورد (شعبان،١٩٩٧ :١٠١). لازم به‌ذکر است که دایره‌ی واژگانی جواهری محدود به کاربست واژگان کهن نیست، بلکه او اشعارش را با داستان‌ها، مثل‌ها و اشعار گذشتگان مزین می‌کند و زبان‌شناسان این شگرد را باستان‌گرایی باورها نامیده‌اند. در شعر زیر، "اِستَنسری": اشاره به مثل مشهور دارد:

استنسری

کونی بُغاثاً و اسـلمی بالنّفس ثُمّ اِسـتنسـری
(جواهری،١٩٨٢: ١١٩/٣)

در این شـعر، عبارت وَاستَنْسَرَ البُغاث (البِغاث) به‌معنای صَارَ نَسْراً (ابن منظور، ۲۰۱۰: ٥/ ۲۰٤). می‌باشـد. در"المثل السائر" آمده: :"إنّ البغاثَ بأرضنا یَستنسر" أی: إنّ الضّعیفَ یَصیرُ قَویًّا بِأرضِنا" (ابن الاثیر ۲۰۰۸: ۱/ ۱٥۰).

خَبطوا عشوا

أو خَبَطوا عَشـــوا فقُو لـــی أی نَـــجـــمٍ نَیرِ

(جواهری،۱۹۸۲: ۳/۱۱۹)

در فرهنگ لغت، واژه‌ی «عشـــوا» این‌گونه معنا شده است: "عَشا یَعشُو عَشْواً: و هو أدنی بصره" (الأزهری، ۲۰۰۱: ۳/ ۳٥). همچنین عبارت "یخبط خَبطَ عَشواءَ" (المیدانی، ۲۰۰۳: ۳/ ۴۱۴) به‌معنای «چون شـتر شب کور گام می‌نهد» است که این مَثَل در مورد فرد ناآگاه و نادان به‌کار می‌رود.

خَلاَ لَکِ الْجَوُّ فَبِیضِی وَاصْفِرِی

این ضرب‌المثل، برای اولین بار توسط طرفه بن عبد به‌کار رفته (المیدانی، ۲۰۰۳: ۳/ ۲٤۱) و جواهری آن را در دو مصرع آورده است:

خلـــا لـــکَ الجوُّ" و قد طابَ" فبیضی و اصفری"

(جواهری،۱۹۸۲: ۳/۱۱۹)

همچنین عبارت "و قد طاب" افزون بر تأکید عبارت قبل، مانع از به هم‌ریختگی وزن قصیده شده است.

استفاده از صنعت تضاد

گسـتردگی دایره‌ی واژگانی جواهری این امکان را به او داده اسـت تا از صنعت تضاد و تناقض بسـیار بهره ببرد. از نمونه آن‌ها می‌توان به کلمات" قُبُل و دُبُر"، " بادٍ و مُحتضَر"، المعروف و المنکر"، "الصـــائم و المُفطّر"، "بائع و مُشتری"، "الظلام و الصباح"، "القضا و

القدر" و" الثور و البقر" اشـاره کرد. او با چینش واژگان متضاد در کنار هم، ابیاتی آهنگین و زیبا ارائه می‌دهد:

أی طـرطـرا تَطرطری تَـقـدّ می تـأخّـری
تشـَـیـعـی تَسـنّنی تَـهـوّدی تَـنَصّـری
تَـکـرّدی تَـعـرّ بی تَـهـاتری بـالعنصُـر
تَـعـمّـمـی تبرنطی تَـعـقّـلی تَسـدّری

(جواهری،١٩٨٢: ٣/١١٩)

شاعر در ابیات بالا با کنار هم قراردادن واژگان (تقدّمی، تأخّری)، (تَشیعی، تَسنّنی)، (تهوّدی، تَنصّری)، (تَکرّدی، تَعرّبی)، (تَعمّمی، تبرنطی) و (تَعقّلی، تَسدّری)، ذهن خواننده را به‌سوی انبوهی از کلمات با وزن‌های "باب تفعّل" همراه با شیوه‌ی تناقض‌گویی رهنمون می‌کند و تسلط واژگانی خود را بر خواننده اثبات می‌نماید و با این شیوه، زبان شعری‌اش را تشخص بخشیده و هنر شاعری‌اش را برجسته می‌نماید. به‌نظر می‌رسد که شاعر در این قصیده به این نوع سخن‌گفتن علاقمند است؛ چرا که در ابیات بعدی به تناقض‌گویی اشاره دارد:

کونی علی الـأضـداد فی تـکـوینـک الـمبعثر

(جواهری،١٩٨٢: ٣/١١٩)

اگر چه این نوع از تناقض به ظاهر با عقاید عموم تضـاد دارد؛ اما در پس این معنای ظاهری، معنای حقیقی نهفته اسـت. جواهری با این کار، فضای حاکم بر جامعه آن زمان را بـه‌تصـویر کشـیـده و ذهن مخـاطب را به عمق معنا درگیر کرده که سـرانجام به تاثیرپذیری مخاطب می‌انجامد.

در تمام موارد بالا، آنچه برای خواننده جذابیت دارد، تسلط واژگانی و اطلاعات ادبی جواهری اسـت؛ او سعی دارد تا خواننده را در تلاطم معنی واژگان درگیر کند و بر غنای ادبی آثـار خود بیـافزایـد؛ می‌توان گفـت کـه واژگان در روح و ذهن جواهری جادوی خاصـی دارد و وی توجه و عنایت زیادی در اسـتفاده از واژگان دارد. واژه و جواهری

مکمل هم هستند؛ همدیگر را می‌شناسند، با هم حرکت می‌کنند و با هم عجین می‌شوند (االعلوی، ۱۹۶۹ : ۱۸۱). وی اشعارش را با اصطلاحات و ترکیبات کلاسیک، سیراب می‌کند؛ به‌گونه‌ای که او با مهارت تمام، قدیم و جدید را در کنار هم قرار داده و ترکیبات جدیدی را خلق می‌کند که به وی اختصاص دارد. جواهری نه از میراث کلاسیکی گذشته شانه خالی می‌کند و نه از زندگی معاصر با همه‌ی ارزش‌ها و حساسیت‌هایش دور می‌شود. تاجایی‌که حتی اصطلاحات شعری معاصر از قبیل" الضحایا، الجوع، الغمام، الضباب، الثورة و..." را در شعر عربی وارد کرده است (الجیوسی، ۲۰۰۱: ۲۶۸).

در اشعار جواهری هنجارگریزی واژگانی، از زبان شعری غنی او نشأت می‌گیرد. متفاوت‌بودن و برجسته‌بودن اشعار جواهری از عوامل متعددی نشأت می‌گیرد و دو منبع دینی مهم یعنی قرآن و نهج البلاغه و متون قدیمی، در اسلوب شعری و تصویرپردازی‌اش، تأثیر زیادی نهاده است (الخوری،۱۹۶۰: ۲۴۴).جواهری هم از حیث مضمون و هم از حیث موسیقیایی تحت تاثیر قرآن بوده است.(بهاء الدین،۲۰۱۱: ۲٦۷).افزون بر آن، او همچنین از حافظه‌ای قوی برخوردار بوده است؛ همان‌گونه که خودش در خاطراتش می‌نویسد: "کسی که شعر بحتری، ابونواس، ابن رومی، معرّی، دعبل، اخطل، ابوتمام و متنبّی را حفظ نباشد و یا آیات قرآن و نهج البلاغه و نوشته‌های جاحظ، ابن قتیبه، ابن اثیر و ابوالفرج را نخوانده و یاد نگرفته باشد، امکان ندارد شاعر و یا نویسنده شود؛ هر چند که میلیون‌ها روایت و کتاب‌های عرب و عجم را بخواند و پنجاه سال به بررسی اسالیب شعر و ادب غربی بپردازد و یا بسیاری از زبان‌ها را فرا بگیرد" (الجواهری، ۱۹۸۸: ۶۶/۱) همچنین می‌نویسد که او "هرروز یک خطبه از نهج البلاغه و قطعه‌ای از امالی ابوعلی القالی و قصیده‌های متنبی را می‌خواند و حفظ می‌کرد" (همان). همچنین وی از تمدن و فرهنگ اروپایی نیز تأثیر پذیرفته است.

اگر چه در اشعار جواهری، می‌توان واژگان و ترکیبات قدیمی را مشاهده کرد که نشان‌دهنده‌ی تاثیرپذیری او از شاعران پیشین همچون متنبی و بحتری است؛ اما نمی‌توان از نگرش ذاتی او در گزینش واژگان و عبارات گذشت؛ او اسلوب خاص و منحصر

بـه‌فرد خود را از کودکی کســـب کرده و با تجربیاتی که به‌دســـت آورد، به موفقیت و پیشرفت رسید (البصون،۲۰۱۳: ۴۴).

هنجارگریزی نحوی

مقصـود از این نوع هنجارگریزی، خارج شـدن از اصل قواعد نحوی است. بنا بر نظریه لیچ، شـــاعر می‌تواند با نادیده‌گرفتن قواعد نحوی حاکم بر زبان، به شـــعرآفرینی بپردازد (صفوی، ۱۳۸۰: ۲/ ۸۰). شاعر به نحوی خلاقانه، از قواعد نحو سرپیچی می‌کند و با تغییر و جابجاکردن اجزای جمله، موجب برجسـته‌سـازی و آشـنایی‌زدایی در زبان می‌شـود. در واقع، هر نوع انحراف از فرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جمله‌ها، در صـــورتی‌که به زیباآفرینی منجر شـــود، از ویژگی‌های برجســـته‌ســـازی ادبی خواهد بود.

در ادبیات عرب معادل هنجارگریزی نحوی، همان "عدول"در مباحث نحوی اســـت و جرجانی آن را با نام "علم معانی نحو" می‌آورد. در دیدگاه جرجانی، تقدیم و تاخیر، وصـــل و فصـــل و زیادت و حذف، منجر به عدول معنی می‌شـــود. هنجارگریزی نحوی محدودیت ندارد و هر عبارتی‌که از اصـل قاعده‌ی نحوی خارج شـود، می‌تواند نمونه‌ای از هنجارگریزی نحوی باشد.

تکرار

در مباحث نظری فرمالیســت‌ها، تاکید زیادی بر عنصـر تکرار به‌عنوان یکی از شیوه‌های آشـنایی‌زدایی شـده اسـت. تکرار در زیباشـناسی اثر، نقش مهمی دارد و شاعر در ورای تکرار، اهـدافی را دنبـال می‌کنـد کـه با توجه به غرض خویش، آن را هنرمندانه به‌کار می‌گیرد. تکرار می‌تواند در انواع متفاوتی مثل تکرار واژه، عبارت و یا حرف به‌کار گرفته شـود (الملائکه، ۱۹۶۷ :۲۳۰). تکرار کلامی، از مسـائل قاعده‌افزایی در شـعر می‌باشـد که نخسـتین بار از سوی یاکوبسن مطرح گردید؛ از نظر او فرایند "قاعده‌افزایی" چیزی جز "توازن" در وسـیع‌ترین مفهوم نیسـت (مدرسـی، ۱۳۸۷: ۱۳۰- ۱۲۷). این توازن به‌منظور

برانگیختن عواطف مخاطب و به‌صورت تکرار آواها و واژه‌ها خلق می‌شود و زبان شاعر را نسبت به زبان معیار برجسته می‌نماید (صفوی،۱۳۸۰ :۱٦۲/۲). نکته‌ی مهم در تکرار آن است که لازم است تکرار، ارتباط محکم و دقیقی با معنای شعر داشته باشد و از قواعد ذوقی و زبان‌شناسی که بر مجموعه‌ی اثر ادبی حاکم است، پیروی کند (رجائی، ۱۳۷۸ : ۱۱۰). حال باید دید جواهری چگونه از تکرار به‌منظور برجسته‌سازی زبان شعری خود استفاده نموده است.

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، از مهم‌ترین مصادیق تکرار است که سبب افزایش موسیقی زبان شعر می‌شود. موسیقی درونی، مجموعه‌ی آهنگ‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد، تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ۲٥٤):

أی طرطرا تَطرطری تَقدّ می تأخّری
تشیَ یعی تَسنّنی تَهوّدی تَنَصّری
تَکرّدی تَعرّبی تَهاتری بالعنصُر
تَعمّمی تبرنطی تَعقّلی تَسدّری
کونی – إذا رُمتِ العُلی – من قُبُلٍ او دُبُرٍ
صالحةً کالحٍ عامرةً کالعُمُری

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

در ابیات بالا، تکرار صامت‌های "تـ ، د ، ر" و مصوت‌های کوتاه " کسره" و بلند "ی"، به‌وضوح دیده می‌شود و می‌توان شاهد بود که فضای قصیده بر تکرار مصوت " کسره" و "ی" استوار است؛ مصوت "ی" جزء اصوات "مد و لین " به‌شمار می‌آید که شامل "ا ، و، ی" است. جواهری در این ابیات، با تکرار صامت و مصوت" ت" و "ی" ، موسیقی خاصی را به‌شعر بخشیده است. از نظر ناقدان صدای مد و لین به‌علت برخورداری از قوت و فخامت، عنصری مهم در زیباشناسی یک اثر ادبی است (سلوم، ۱۹۸۳ : ٥۱).

همچنین تکرار می‌تواند در سطح واژگان نیز اتفاق بیافتد که این نوع از تکرار، موجب قاعده‌افزایی و رستاخیز واژه‌ها و عامل ایجاد توازن در شعر است (مدرسی،۱۳۸۷: ۱۳۰). در اشعار جواهری، واژگانی تکرار می‌شوند که از نظر شاعر، کلماتی کلیدی هستند؛ در قصیده‌ی "طرطرا"، از واژه‌ی "طرطرا" ۸ بار استفاده شده است. تکرار منظم وزن باب "تفعّل" در افعالی از قبیل" تطرطری، تقدّمی، تأخّری، تَشیعی، تَسنّنی، تهوّدی، تَنصّری، تَکرّدی،تَعرّبی، تَعمّمی، تبرنطی، تَعقّلی، تَسدّری، تَزیدی، تَزبّدی، تَعنّزی، تَشمّری، تَقهقری، تَقلّبی، تَصرّفی، تَحکّمی، تذکّری و لا تتذّری "، و استفاده از افعال مختلف در صیغه‌ی "للمخاطبة "، افزون بر افزایش موسیقی شعر، مانع از گسیختگی قصیده گردیده است.

در این قصیده، تکرار به شکل "تجنیس" دیده می‌شود: در ابیات

"من لونکَ الداجی ریاءٌ/ و ارتیاعٌ و ارتیاب" ، " تَقلّبی تَقلّبَ الدهر...."

" و التمسی جدوداً جُدُدا....." ، "فاحتکمی تَحَکّمی....."

"و شبّهی الظلامَ ظُلماً"

و " شامخةً شُموخَ قرَن...." (جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

نمونه‌ی استفاده از تجنیس مشهود است. تجنیس، موجب افزایش موسیقی درونی قصیده شده و زبان شعری شاعر را اعتلا می‌بخشد.

همچنین در این قصیده، تکرار به‌صورت هم‌صدایی بروز پیدا می‌کند و ابیات به‌دنبال هم و به‌شکل عمودی، در دسته‌های دوتایی و یا بیشتر هم‌آهنگ می شوند. به‌طور مثال در ابیات زیر:

إن قیل إنّ مَجدَهُم مُزیفٌ فأنکری

أو قیلَ إنّ بطشهُم مِن بطشة المُستعمر

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

می‌توان شاهد بود که کلمات مصرع اول در هر دو بیت به صورت عمودی با یکدیگر، هم‌صدا هستند و این نوع تکرار نیز سبب افزایش موسیقی درونی می‌شود.

توازن، موجب برانگیختن عواطف و احساسات مخاطب و برجستگی زبان شاعر می‌گردد (صفوی،۱۳۸۰ : ۱٦۲/۲).

بیشتر تکرارهایی که در شعر جواهری به چشم می‌خورد، در ابتدای مقطع جدید است به‌گونه‌ای که در پنج بند از قصیده‌ی " طرطرا"، از این اسلوب بهره گرفته شده و این نوع از تکرار را می‌توان در قصائد دیگر جواهری شاهد بود. او برای ایجاد ارتباطی محکم بین مقاطع و همچنین باالبردن توازن و موسیقی کلام، از این نوع تکرار استفاده می‌کند (الدجیلی،۱۹۷۲ : ۴۵). هدف اصلی در این نوع تکرار، توجه و عنایت شاعر به موضوعی خاص است که به انسجام و یکپارچگی فکر و اندیشه و وحدت موضوع کمک می‌کند (رجائی، ۱۳۷۸ : ۲۵۳).

در این قصیده، تکرار همراه با تنوع است و به‌شکل تکرار واژه، تکرار حروف و تکرار جمله دیده می‌شود. شواهد تکرار در این قصیده نشان می‌دهد که جواهری تکرار را با طنز در می‌آمیزد و با این شگرد، فضای نابسامان جامعه خویش را به‌تصویر کشیده و رابطه‌ای قوی بین تکرار و طنز برقرار می‌کند و با گزینش الفاظ مناسب که دارای مضمونی طنز هستند، زوایای اندیشه‌های پنهان خویش را به خواننده انتقال داده و او را از معنای سطحی و ظاهری، به معنای باطنی و عمیق رهنمون می‌سازد. این تکرارهای آگاهانه توسط شاعر، سبب افزایش موسیقی کلام، القای معنی مورد نظر و جلب توجه خواننده به موضوع اصلی می‌شود. جواهری با تکرار واژگان مهم در محدوده‌ای گسترده‌از اشعارش، به‌دنبال تشدید عاطفه و تاکید بر یک ایده و اندیشه است (علوان، ۱۹۷۵ : ۳۱۳). از این‌رو، با تکرار واژگان متناسب با فضای قصیده، به‌دنبال القای معنای مورد نظر در ذهن مخاطب است.

در قصیده‌ی "طرطرا" موسیقی حاصل از تکرار صامت‌ها، مصوت‌ها، واژگان و عبارات به-گونه‌ای با فضای شعر هماهنگی دارد که می‌توان آن را به عنوان یک نمونه‌ی کامل برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی به‌شمار آورد. توجه به ریتم و موسیقی، فقط به شعر جواهری اختصاص ندارد؛ بلکه او در نثر نیز به آهنگ و ریتم کلام اهمیت می‌دهد. جواهری علاوه بر شعر، در نثر هم به‌دنبال آهنگین‌کردن کلام است. سلیم البصون در"

الجواهری بلسانه و بقلمی" می‌نویسد:"و الجواهری الناثر هو الجواهری الشاعر، فبإستثناء الوزن و القافیه فإنّ نثره شعر. بل یمکنُ ان فی بعض نثره وزناً و قافیة لأنّ فیه نغماً و فیه موسیقی... و الشعر هو لغة و موسیقی."(البصون، ۲۰۱۳ : ۳۳).

جواهری همچنان که به مضمون قصیده توجه دارد، از ظاهر و شکل قافیه غافل نمی‌ماند؛ لازم به‌ذکر است علاقمندی وی برای آهنگین‌کردن ابیات، از ویژگی‌های ذاتی او می‌باشد؛ او در خاطرات خود از علاقه‌اش به موسیقی در کودکی، این‌گونه می‌گوید: "و لئن استعصت علی المعانی الصعبة للقصائد فقد أخذنی إیقاع الشعر ... و رأیتُ أکابر أهل البلد یهتزون علی هذا الإیقاع و تفتح عیونها علی قدر ما شنفت به آذانهم ... و کنتُ أستمع و أری ما یفعله الشعر بالناس و أُحسّ فی داخلی بمهابة ما بعده مهابة" (الجواهری، ۱۹۸۸: ۱/۶۶).

تقدیم و تاخیر

هر متنی از یک نظام و ساختار زبانی معناداری تشکیل می‌شود و لازم است تا بین واحدهای ساختاری متن انسجام و ارتباط درستی برقرار باشد؛ یعنی ترتیب واژگان به‌ساخت دستوری متن مرتبط است. پس پایبند بودن به جنبه‌ی نحوی و رعایت قوانین دستوری در هر متنی لازم است تاجایی‌که در نظم نیز کلام باید بر اساس آنچه علم نحو اقتضا می‌کند بیان شود و حد و مرزها حفظ گردد (جرجانی، ۲۰۰۴ : ۸۱).

اما گاهی ممکن است کلام از ترتیبی که قوانین نحوی بر آن استوار است، خارج شود؛ مشروط بر اینکه در معنا خللی ایجاد نشود. از نظر سبک‌شناسان، دخل و تصرف در ساختار دلالت‌ها و اشکال ترکیب‌ها، به‌طوری‌که از حالت معمول خارج شود، یعنی تبدیل از وجهه‌ی خبری یا انشایی، یک نوع انزیاح است؛ مثلا اگر ساختار جمله‌ای به‌شکل "فریقاً کذّبتُم و فریقاً تَقتلون" ذکر گردد، مفعول مقدم شده و به این ترتیب از ساختار اصلی عدول گردیده است (المسدّی، ۲۰۰۶ : ۱۲۵-۱۲۴). از نظر فرمالیست‌ها، آشنایی‌زدایی ترکیبی بیشتر در تقدیم و تاخیر ظاهر می‌شود؛ جان کوهن آشنایی‌زدایی ناشی از این مساله را

آشنایی‌زدایی نحوی نامیده است (کوهن،۱۹۸۶: ۱۷۹). در قصیده مورد بحث، شواهد تقدیم و تاخیر به شرح زیر می‌باشد:

و لم تَری فی النَفس مـــا یـــغـــنـــ یکِ ان تَفتخری

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

در این بیت، جواب شـــرط "و لم تری فی النفس ما یغنیکَ " بر جمله‌ی شـــرط "ان تَفتخری" مقدم شده است. در بیت:

أو صـــاحَ نهبـــاً بـــالبلـــا دِ بـــائـــعٌ و مشـــتری

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

مفعول " نهباً " بر فاعل " بائعٌ " مقدم شده است. همچنین در نمونه‌ای دیگر:

بـــدرهـــمٍ تُـــقلّـــبُ الـــ ـــــــحـــالَ یدُ المحرّر

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

مفعول "الحال" بر فاعل " ید" مقدم شـده اسـت. با توجه به وزن و موسـیقی قصیده، می‌توان گفت که مقدم شـدن موارد بالا برای رعایت وزن و قافیه صـورت گرفته اسـت. بـایـد گفـت مقـدم آوردن رکن و یا قســمتی از جمله، به‌دنبال یک غرض بلاغی و در چارچوبی دقیق صـــورت می‌گیرد.جرجانی در کتاب دلائل الإعجاز به طور مفصـــل مبحث تقدیم و تاخیر را مورد بررسی قرار می‌دهد.(ر.ک.جرجانی، ۲۰۰٤: ۱٤۲ – ۱۰٦).

فاصله بین ساختارهای نحوی

در سـاختار نحوی جملات، اصل بر این است که میان فعل و فاعل، مبتدا و خبر و شرط و جواب شـــرط، فاصـــله‌ی زیادی نباشـــد تا خللی در معنا ایجاد نگردد؛ اما گاهی این فاصـــله‌ی زیاد از جنبه‌ی زیباشـــناســـی مورد بحث قرار می‌گیرد. فاصـــله‌ی زیاد میان سـاختارهای نحوی، موجب فعال شـدن تخیل مخاطب می‌شـود؛ مخاطب در جستجوی آن اسـت تا به رازها و معنای ذهنی شـاعر پی ببرد که این امر در نتیجه سـبب جذابیت شعر در نگاه مخاطب می‌شود. به‌طور مثال:

أی طرطرا إن كانَ شعبٌ جاعَ او خلقٌ عَری
او اجمع الستُ المللاییُن علی التذمُّر
او حکم النساءُ حُکم الغاصب المُقتدر
او صاحَ نهباً بالبلاد بائعٌ و مشتری
او نُفّذَ المرسومُ فی محابرٍ و أسطر
او اُخذَ البریئ بالمُجرم اخذ طرطری
او دفعَ العراقُ للذُلِّ او التدهورِ
فاحتکمی تَحَکمی و تُحمدی و تؤجری

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

در این بند از قصیده، فاصله‌ی زیادی بین شرط و جواب شرط، وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که فعل شرط در ابتدای بند و جواب شرط در آخر بند آمده و جواهری این فاصله زیاد را با عطف جملات و تکرار حرف " أو" پوشش داده است. در نمونه‌ای دیگر:

کونی إذا رُمتِ العُلی من قُبُلٍ او دُبُرِ
صالحةً کصالحٍ عامرةً کالعُمُری

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

همان‌طورکه دیده می‌شود، "صالحة" که خبر کانَ می‌باشد، با فاصله‌ی نسبتاً زیادی در بیت بعدی آمده است.

حذف

یکی از انواع برجسته‌سازی‌های زبانی که فرمالیست‌ها به آن توجه نموده‌اند، حذف قسمتی از جمله و یا حذف حرف، فعل و یا اسم است. شاعران از حذف، برای متفاوت ساختن زبان شعری خود و رعایت موسیقی کلام بهره می‌گرفتند. موجزکردن جملات از طریق حذف، سبب فعال شدن احساس خواننده شده و تداوم شعر را در ذهن خواننده بیشتر رقم می‌زند. حذف می‌تواند شامل حذف قسمتی از جمله و یا حذف حرف، فعل

و یا اسم باشد. از جمله نمونه‌های حذف در اشعار جواهری می‌توان به حذف حرف عطف اشاره کرد:

أی طرطرا تَطَرطَری تَقَدّ می تَأخّری
تَشَیعی تَسَنّنی تَهَوّدی تَنَصّری
تَ کرّدی تَعَرّ بی تَهاتری بالعُنصُر

(جواهری،۱۹۸۲: ۱۱۹/۳)

در این ابیات، شاعر برای نمایش اوضاع جامعه، روشن ساختن افکار مردم و نکوهش غفلت و بی‌خبری آنها، از فعل امر به‌صورت پیوسته استفاده می‌کند؛ بدون اینکه افعال را با حرف عطف پیوند دهد. از این‌رو نوعی نغمه و موسیقی دلپذیری را در اشعارش خلق می‌کند و مخاطب نیز بدون وقفه و مکث و سکوت، پی در پی اندیشه‌ی شاعر را دریافت می‌کند.

نتیجه

-با واکاوی اشعار جواهری در سطح هنجارگریزی، می‌توان به این نتیجه رسید که در تمام این موارد، زبان شعری غنی جواهری و اسلوب بی‌نظیرش بر خواننده اثبات می‌شود و قطعاً فرهنگ غنی، تسلط شاعر بر متون دینی همچون قرآن و نهج البلاغه، احاطه‌ی او بر ادبیات کهن و برخوردارب ودن او از دایره‌ی لغوی گسترده و آشنایی با فرهنگ و ادبیات غربی، این امکان را به او داده تا از انواع هنجارگریزی، اعم از نحوی و واژگانی، استفاده کند و زبان شعری خود را متفاوت و برجسته نماید.

- هنجارگریزی در اشعار جواهری، نشان‌دهنده‌ی شرایط اجتماعی روزگارش است؛ او قصد دارد تا با برجسته‌کردن پیام‌های متنی در قالب عباراتی خاص و بر پایه اسلوب سخریه، ذهن مخاطب را به پیام‌های درونی متن رهنمون کرده و خوانندگان را به تأمل بیشتری نسبت به اوضاع و احوال جامعه وا دارد. از آنجا که وی شاعری دردمند و ناراضی از شرایط زمان خویش است، از واژگان و ترکیبات خاص استفاده می‌کند تا هم

حسـرت و اندوه خویش را به مخاطب برساند و هم وجهه‌ی ادبی قصیده را حفظ کرده باشد.

– یکی از عوامل زیبایی سـاختاری اشـعار جواهری، علاقمندی ذاتی او به اسـلوب زیباشـناسـی اسـت. شعر برای وی، از اهمیت بالایی برخوردار است و به‌همین علت در انتخاب واژگان، مهارت به‌خرج داده و به‌خواننده‌ی اشـعارش، شعری آهنگین با اسلوبی زیبا، تقدیم می‌کند. او در به‌کارگیری واژگان قدیمی مهارت دارد و با اسـتفاده از واژگان زیبا و سـاخت عبارات نوین، بین لفظ و محتوا و بین تمام اجزای جمله، انسـجام برقرار می‌کند. استفاده از مثل‌های شعری، دلیل محکمی بر برخورداری او از فرهنگ لغوی غنی می‌باشـد؛ او نه تنها در این قصیده، بلکه در بسیاری از اشعارش، از واژگان کهن استفاده می‌کند که این امر نشـان می‌دهد جواهری به کلاسـیک متکی بر سـنت، گرایش دارد و تسلط او بر متون کهن و مطالعه‌ی آن را، برای مخاطب اثبات می‌کند. افزون بر این، او با خلق ترکیبات و عبارت‌های جدید، ذهن خلاق خود را برای خواننده به نمایش گذاشـته است.

– جواهری با وجود پایبندی به سـاختارهای نحوی، گاهی این سـاختارها را بر هم می‌زنـد تـا کلامش را جذاب‌تر جلوه دهد. در بین انواع هنجارگریزی نحوی، اسـلوب تکرار بیشترین بسامد را دارد. شاعر برای افزایش موسیقی و ارائه‌ی پیام‌های متنی، تکرار را به‌شـیوه‌هایی چون تکرار صـامت و مصـوت، واژه، ترکیبات، تکرار حروف و عبارت کامل به‌کار می‌گیرد. او با تکرارهای پی در پی، خواننده را با خود همراه سـاخته و مانع از گسـیختگی افکار می‌شـود. تکرار، تقدیم و تاخیر، حذف، ایجاد فاصـله بین قوانین نحوی، بـا اهـداف متنوعی همچون اهتمـام و تـاکید، اختصـاص، رعایت وزن و قافیه صورت گرفته است.

– نکته‌ی مهم در زیباشـناسـی اشـعار جواهری آن اسـت که او در اکثر قصائد خود، چندین اسـلوب و فن را با هم در آمیخته و خود را به سـاختارهای ثابتی محدود نکرده اسـت. تنوع اسلوب در قصیده اعم از خبری و انشایی، حذف و اضافه و تقدیم و تاخیر و... نشـان می‌دهد که وی با به‌کارگیری انواع اسلوب و با در نظرگرفتن ساختار قصیده،

تصـــویر زیبایی متناســـب با محتوای آن را به خواننده ارائه می‌دهد و موجب جلب نظر مخاطب و برانگیختن احساس و عاطفه‌ی او شده و فضای مناسبی را برای تأمل خواننده می‌گشاید.

منابع و مآخذ

- الأزهری، محمد بن احمد، (۲۰۰۱)، "**تهذیب اللغة**"، ج ۳، بیروت: دار إحیاء التراث العربی
- ابن الأثیر، ضیاءالدین، (۲۰۰۸)، **المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر**، ج ۱، مصر: دارالنهضة
- ابن منظور، (۲۰۱۰)، **لسان العرب**، ج ٥، بیروت: دار صادر
- ایرنا، ریما مکاریک، (۱۳۸۳)، **دانشـــنامه نظریه های ادبی معاصـــر**، ترجمه مهران مهاجر و همکاران، تهران: آگه
- البصون، سلیم،(۲۰۱۳)، **الجواهری بلسانه و بقلمی، بغداد:** دار میزوبوتامیا
- بهاء الدین، جعفر، (۲۰۱۱)، **الإلتزام فی شعر محمد مهدی الجواهری**، بیروت : دارالکتب العربی
- جبران، سلیمان، (۲۰۰۳)، **مجمع الأضداد**، دراسه فی‌سیرة الجواهری وشعره ، بیروت: المؤسسه العربیة
- جرجانی، عبدالقاهر، (۲۰۰۴)، **دلائل الإعجاز**، قرأه و علّقَ علیه محمود محمد شـــاکر، قاهره: الناشر مکتبة الخانجی
- جواهری، محمد مهدی، (۱۹۸۲)، **دیوان شعر**،ج ۳، الطبعه الثالثه، بیروت: دارالعودة
- ـــــــــــــــــ، (۱۹۸۸)، **ذکریاتی**، المجلّد الأولی، الطبعة الأولی، دمشق: انتشارات دارالرافدین
- الجیوسی، سلمی خضراء، (۲۰۰۱)، **الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث**، بیروت: مرکز الدراسات الإسلامیة
- الخازن، ولیم، (۱۹۹۲)، **الشـــعر و الوطنیه فی لبنان و البلاد العربیه**، الطبعة الثالثة، بیروت: دارالعلم للملایین
- الخوری، أنیس، (۱۹٦۰)، **الإتّجاهات الأدبیه فی العالم العرب الحدیث**، بیروت: دار العلم للملایین
- الدجیلی، عبد الکریم، (۱۹۷۲)، **الجواهری شاعر العربیة**، النجف: مطبعة الآداب
- رجائی، نجمه، (۱۳۸۷)، **آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی**، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی
- رنه ولک، (۱۳۸۸)، **تاریخ نقد جدید** ، ترجمه سـعید ارباب شـیروانی، جلد هفتم، تهران: انتشـارات نیلوفر
- الزبیدی، مرتضی، (۱۹۹٤)، **تاج العروس**، ج ۱۲، بیروت: دارالفکر
- سلوم، تامر (۱۹۸۳)، **نظریة اللغة و الجمال فی النقد الأدبی**، سوریه، اللاذقیه : دارالحوار

– شـــعبان، عبد الحسین، (۱۹۹۷)، **الجواهری جدل الشعر و الحیاة**، الطبعه الأولی، بیروت: دارالکنوز الأدبیه

– شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸٤)، **موسیقی شعر**، ج۳، تهران: موسسه انتشارات آگاه

– _____، (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، تهران: انتشارات سخن

- صفوي ، ک،(۱۳۸۰)، از زبان شناسي به ادبيات،ج ۲، نظم، تهران: سوره مهر

– علوان، علی عباس، (۱۹۷۵)، **تطور الشـــعر العربی الحدیث فی العراق**، الجمهوریة العراقیة: منشورات وزارة الأعلام

– علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصـر و صـورتگرایی و ساختارگرایی**، تهران: نشر سمت

– العلوی، هادی.(۱۹٦۹). **محمد مهدی الجواهری، دراسة نقدیة**؛ نجف: مطبعة النعمان.

– غالب، علی ناصر، (۲۰۰۹)، **لغة الشعر عند الجواهری**، الطبعة الأولی، عمان: دار الحامد

– فضیلت، محمود، (۱۳۹۰)، **اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی**، تهران: انتشارات زوّار

– مصـــطفی ابراهیم، (۱۹۸۹)، **المعجم الوسیط**، استانبول: دارالدعوة مؤسسه ثقافة للتألیف و الطباعة و التوزیع

– مدرسی،فاطمه، (۱۳۸۷)، **فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی**، تهران: ناشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

–الســـدّی، عبد الســـلام، (۲۰۰٦)، **الأســـلوبیة و الأسلوب**، الطبعة الخامسة، بیروت: دارالکتب الجدید المتحدة

– الملائکة، نازک ، (۱۹٦۷)، **قضایا الشعر العربی المعاصر**، مصر: مکتبة النهضة

– المیدانی، أبوالفضـــل، (۲۰۰۳)، **مجمع الأمثال**، م ۳، تحقیق و شرح: الدکتور قصّی الحسین، بیروت: مکتبة الهلال

–ویس، احمدمحمد (۲۰۰۵)، **الإنزیاح**، الطبعة الأولی،بیروت: المؤســـسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع

–هشام، توتای سیف الله، (۲۰۱٦)، **شعریة الإنزیاح فی بنیة القصیدة العربیة**، عمان: دار غیداء

الجمالية فی قصيدة "طرطرا" للشاعر محمد مهدی الجواهری
بين المنظور المعجمی ومنظور النحو العربی

حجت رسولی[1]
سيده فيروزه حسينی[2]

الملخص

يعتبر اساليب جميلة من جانب الشعراء بهدف تقديم عمل رائع و فريد من نوعه أمراً يجب التفكير فيه.يعد تمييز اللغة أحد الأساليب التی تعزز النصّ العادی فی سياق أدبی. يقوم الشعراء عن طريق التهرب من اللغة القياسية و الابتعاد عن القواعد التی تحكمها اللغة القياسية بتمييز لغتهم الشعرية وبالتالی نقل مشاعرهم و أفكارهم إلی القارئ. محمد مهدی الجواهری هو أحد الشعراء الذين تم اعتبار قصائدهم من حيث المحتوی والبنية.ولكن ما هی الأدوات اللغوية التی استخدمها الجواهری لتقديم أفكاره؟ تحاول هذه الدراسة إلی تقديم شواهد علی القواعد النحوية و المعجمية فی قصيدة "طرطرا" بناءً علی النظرية الوصفية التحليلية" الإنزياح". أظهرت النتائج أن ثقافة الجواهری الغنية و هيمنتها علی النصوص الدينية للقرآن ونهج البلاغة و تعارفه فی الأدب القديم و دوائرها المعجمية و النحوية الواسعة هی بعض العوامل التی دفعت الجواهری إلی أساليب مثل التقديم و التأخير، التكرار و استخدام المفردات و التركيبات القديمة لتمييز لغته الشعرية. فإنه يعتزم توجيه ذهن الجمهور إلی الرسائل الداخلية للنص من خلال التركيز علی الرسائل النصية فی شكل عبارات محددة، وجعلهم يفكرون أكثر فی وضع المجتمع و أيضًا للحفاظ علی اسلوبية القصيدة. و هكذا عبّر الجواهری من خلال تقديم مثل هذا الأسلوب، تميز و تحديث شكل التعبير و توجيه القارئ من المعنی السطحی إلی المعنی العميق.

الكلمات الدليلة: الشعر العراقی المعاصر، محمد مهدی الجواهری، الإنزياح اللغویّ- النحویّ.

۱-أستاذ فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد بهشتی
۲-طالبة دكتوراه فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد بهشتی

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Exploring the aesthetic elements in the ode *Tartra* by Mohammad Mehdi Javaheri through the syntactic-lexical normative approach

[1]Hojjat Rasooli, Professor, department of Arabic language and literature-Shahid Beheshti University
Seyyedeh Firoozeh Hossaini, Ph. D Student of Arabic language and literature-Shahid Beheshti University

Received: 04-01-2020 Accepted: 05-12-2020

Abstract

The use of various linguistic techniques by poets, with the aim of presenting a magnificent work, is something worth pondering. Many poets have conveyed their feelings and thoughts to the audience to express the problems of the society by using various linguistic stunts. In this regard, the poems by the Iraqi poet Mohammad Mehdi Javaheri are noteworthy in terms of content and structure. But what linguistic tools has Javaheri used to present his ideas? The present study seeks to provide evidence for the syntactic and lexical abnormalities in the poem *Tartra* based on the theory of de-familiarization and through the analytical-descriptive method.The results show that the rich culture of Javaheri, his mastery of the religious texts of the Qur'an and Nahj al-Balaghah, his awareness of ancient literature as well as his wide syntactic vocabulary knowledge are the major factors that have led him to use techniques such as repetition, presentation and delay, making new combinations and using old words to differentiate the language of his poetry. By emphasizing text messages in the form of specific phrases, he intends to guide the audience's mind to the inner messages of the text and to make the readers think more about the situation of the society, thus to preserve the image of the poem. By presenting such a style, he promotes his poems and the novelty of his expression and guides the reader from a superficial meaning to a deep understanding of the meaning.

Keywords: Contemporary Iraqi poetry, Mohammad Mehdi Javaheri, Breach of lexical and syntactic rules.

1 - Corresponding Author Email: h-rasouli@sbu.ac.ir

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

تحلیل نمایشنامه‌ی «قدموس» با تأکید بر مؤلفه‌های شرق‌شناسانه‌ی ادوارد سعید

رضا محمدی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولیعصر (عج‌الله) رفسنجان
علی اکبر ملایی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولیعصر (عج‌الله) رفسنجان
ایمان سحابی، دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، دبیر آموزش و پرورش کرمان
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۱

چکیده

شرق‌شناسی از بسترهای نوین پژوهشی علوم انسانی است که با استفاده از دست‌مایه‌هایی نظیر تحلیل ساختاری، تبیین مبانی نظری، عملی و نقد اندیشه، کوشیده تا خوانشی جدید از ادبیات، فرهنگ و باورهای شرق را عرضه دارد. گستردگی موضوعات و تنوع منابع، مجالی برای شرق‌شناسان پدید آورده تا مواد کافی برای پژوهش‌های خود داشته باشند که از جمله این مواد، «نمایشنامه» است. نمایشنامه‌ی «قدموس» نوشته‌ی «سعید عقل»، از جمله نمایشنامه‌هایی است که با توجه به موضوع، قابلیت انطباق با مهمترین مؤلفه‌های شرق‌شناسی ادوارد سعید را دارد. ماده‌ی اولیه این نمایشنامه، در قالب اسطوره‌ای یونانی به‌نام اروپا است و سعید عقل به‌مثابه شاعری نمادگرا و مهم‌تر از آن به‌عنوان شاعر لبنانی، کوشیده تا با به‌نظم کشیدن آن، به تمدن لبنان ببالد. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی نمایشنامه‌ی مذکور می‌پردازد و کوشیده است تا ضمن ارائه‌ی کلیاتی از مبانی نظری شرق‌شناسی، نمایشنامه‌ی قدموس را بر اساس دیدگاه‌های شرق‌شناسانه‌ی ادوارد سعید نظریه‌پرداز فلسطینی مورد مداقّه قرار دهد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نمایشنامه‌ی حاضر به‌رغم شکل ساختاری و نکات ادبی، از حیث محتوا صبغه‌ای استعماری دارد که در اثر غفلت‌ورزی فرهنگی سعید عقل بازتولید شده است. این اثر می‌کوشد تا از طریق گفتمان شرق‌شناسانه‌ی غربی و با ایجاد روحیه‌ی خودباختگی فرهنگی در قلب اروپا، زمینه‌ی استحاله‌ی فرهنگی را فراهم سازد. نکته‌ی قابل توجه در شخصیت اروپا این است که وی به‌عنوان یک زن در تفکر یونانی و غربی، نماد عقیده و سرزمین است.

کلید واژه‌ها: شرق‌شناسی، ادوارد سعید، سعید عقل، نمایشنامه «قدموس»

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: r.mohammadi@vru.ac.ir

مقدمه

شرق‌شناسی در تاریخ علوم انسانی، واژه‌ای نسبتاً جدید و برگرفته از ماده‌ی «شرق» به معنای نور و روشنایی است. این اصطلاح، معرب‌شده‌ی واژه‌ی «Orientalism» در زبان انگلیسی است و مستشرق یا شرق‌شناس نیز از همین ریشه ساخته شده است (بدوی، ۱۹۹۳: ۱۲۳) بنابراین می‌توان گفت «شرق‌شناسی عبارت است از شناخت شرق توسط غربی‌ها از بُعد عقاید، تاریخ، ادبیات، آداب و رسوم و مسائلی از این دست» (*همان*: ۱۲۳). از میان شرق‌شناسان متعدد، ادوارد سعید (۱۹۳۵-۲۰۰۳م) منتقد و فعال سیاسی فلسطینی، بیش از سایر مستشرقین به تحلیل نمایشنامه اقبال نشان‌داده بود؛ تا جایی‌که برای نگارش اثر خود با عنوان «شرق‌شناسی»، بیش از ششصد رمان و نمایشنامه را مطالعه و خلاصه‌سازی کرده‌بود. منتقدان و کارشناسان این حوزه، سعید را عموماً نظریه‌پرداز نظریه‌ی گفتمان استعمار می‌دانند که به‌نوبه‌ی خود، الهام‌بخش نحله‌ی ناقدانه‌ی مطالعات استعماری و پسااستعماری شده بود. وی را مُثُل اعلای روشنفکری معرفی نموده‌اند که آثار پرآوازه‌ای چون شرق‌شناسی(۱۹۷۸)، جهان، متن و منتقد(۱۹۸۳) و فرهنگ و امپریالیسم(۱۹۹۳)، از جمله تألیفات او است.

سعید منتقد کم‌نظیری است که شیوه‌ی خاصی را برای شناخت غرب در پیش می‌گیرد؛ در واقع او با بهره‌گیری از دانش غربی و تسلطی که بر شیوه‌ی تفکر غرب دارد، شرق را از منظر فلاسفه و زبان‌شناسان غربی، مورد نقد و واکاوی قرار می‌دهد. در اینجا ذکر این نکته در خصوص کارآمدی نظریه‌ی شرق‌شناسی ادوارد سعید ضروری است که این نظریه در دنیای سیاست و روابط بین‌الملل، هر روز ابعاد جدیدتری به‌خود می‌گیرد. سعید در فصل سوم کتاب شرق‌شناسی خود تحت عنوان «استشراق امروزه» به این نکته اشاره می‌کند و نگاه آمریکا نسبت به منطقه خاورمیانه را مورد هجمه قرار می‌دهد و می‌نویسد: «امروزه ولایات متحده آمریکا سرمایه‌گذاری‌های هنگفتی را برای سیطره بر خاورمیانه انجام می‌دهد که حجم آنها در مقایسه با هر منطقه دیگری قابل توجه است؛ ولی باید در نظر داشت از آن‌جایی‌که متخصصین علوم خاورمیانه با مبانی

نظریه شرق‌شناسی آشنا هستند، با مشورت‌دادن به سیاست‌گذاران این کشورها، بسیاری از طرح‌های آنها را نقش بر آب می‌کنند» (سعید، ۲۰۱۱: ۹۴). با ذکر این مقدمه، پژوهش پیش‌رو بر این است که به نقد و بررسی نمایش‌نامه قدموس سعید عقل بپردازند و با پاسخ به سؤالت ذیل، اهداف شرق‌شناسانه‌ی مستتر در پسِ چنین اسطوره‌پردازی‌های را، در ترازوی نقد قرار دهد.

۱- نقش دانش شرق‌شناسی در جهت‌دهی به آثار ادبی معاصر عربی چیست؟

۲- چگونه نمایش‌نامه‌ی قدموس به مثابه یک اثر ادبی، بستری را در جهت انعکاس دیدگاه‌های شرق‌شناسانه فراهم کرده است؟

۳- مهم‌ترین مؤلفه‌های شرق‌شناسی نهفته در نمایش‌نامه‌ی قدموس چیست؟

پژوهشگران در نظر دارند برای این منظور، از رویکردهای شرق‌شناسانه ادوارد سعید استفاده کنند. می‌توان ادعا کرد رویکرد شرق‌شناسی که در چند دهه‌ی اخیر جایگاه خود را در بسیاری از حوزه‌های مرتبط با زبان و علوم سیاسی و اجتماعی تثبیت‌کرده، دستاوردهای بسیار زیادی به همراه داشته و هم به لحاظ نظری و هم به لحاظ کاربردی، رشد زیادی کرده است. از این‌رو چهارچوب نظری پیشنهادی در این پژوهش، بررسی مؤلفه‌های شرق‌شناسی ادوارد سعید خواهد بود. این پژوهش برای نیل به هدف از روشی توصیفی-تحلیلی بهره گرفته است. از جنبه‌ی نوع نگرش به نتیجه نیز بررسی حاضر، پژوهشی تصمیم‌گرا و استراتژیک می‌باشد که با توسّل‌جستن به چهارچوبی زبانی ، تحلیلی اساساً معنا بنیاد امّا پویا را برای تحلیل متون ادبی به‌ویژه نمایش‌نامه ارائه می‌دهد.

البته ذکر این نکته نیز ضروری است که شرق‌شناسی گذشته، علاوه بر سه مؤلفه‌ی بررسی‌شده در مقاله‌ی حاضر، از مؤلفه‌های دیگری نظیر ابداع شرق، عمومیت و یکپارچگی، خصلت آرشیوی و نسبت دانش و قدرت نیز تشکیل‌شده که به‌سبب تفاوت موضوعی و یا عدم ارتباط با تحلیل نمایش‌نامه، از ذکر آنها اجتناب‌شده است؛ ضمن اینکه مؤلفه‌هایی چون دوآلیسم خوب و بد، اندیشیدن به‌جای دیگری، خودمحوری،

فرادستی و فرودستی، تمایز ما و آنها، ذیل سه مؤلفه‌ی مورد بحث در این مقاله به صورت مبسوط مورد بررسی قرار گرفته است.

پیشینه‌ی پژوهش

پیشینه‌ی مطالعات انجام‌شده در قالب نظریه‌ی شرق‌شناسی و همچنین تحلیل نمایشنامه‌ی ادوارد سعید که بیشتر در حوزه‌ی علوم سیاسی و روابط بین الملل انجام گرفته است را می‌توان تا حدودی در قالب لیست زیر بیان نمود:

حسین پیرنجم‌الدین در مقاله‌ی «کنراد در آثار ادوارد سعید» (پژوهش زبان‌های خارجی، ش۲۸: ۱۳۸٤)، به بررسی دیدگاه‌های ادوارد سعید درباره‌ی جوزف کنراد پرداخته و تلاش‌کرده است تا دلایل مرکزیت این رمان‌نویس را در آراء وی روشن سازد. از نظر وی، بررسی سیر تطور نگاه ناقدانه‌ی سعید به آثار و اندیشه‌ی کنراد می‌تواند نمایه‌ای نسبتاً دقیق از سیر اندیشه‌ی شخص ادوارد سعید باشد. سعید معتقد بود که کنراد بهتر از هر نویسنده‌ی اروپایی دیگری، درهم تنیدگی جهان، متن و نویسنده و پیوند ماهوی میان استعمار و فرهنگ (نمودیافته در گونه‌ی فرهنگی بسیار مهم رمان) را به ظهور می‌رساند.

همچنین نائلة حجازی در کتابی تحت عنوان «السلطة و السیاسة و الثقافة؛ حوارت مع ادوارد سعید» (۲۰۰۸)، طی مصاحبه‌ای با ادوارد سعید، مهم‌ترین دیدگاه‌های شرق‌شناسانه وی را مورد نقد و بررسی قرار داده است.

در مقاله‌ای با عنوان «روشنفکری و تعهد؛ مروری بر آثار و افکار ادوارد سعید» نوشته‌ی عبدالرحمن عالِم و فرامرز میرزازاده، (مجله دانشکده‌ی حقوق و علوم سیاسی، ش۱: ۱۳۸۹)، نویسندگان با تکیه بر کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید، سه اصل کلی، بیان جایگاه و رسالت فرهنگی روشنفکر دیگری، بررسی گفتمان غربی‌ها درباره‌ی شرق به‌طور اعم و اسلام به طور اخصّ و برجسته‌سازی مبارزات مردم مظلوم فلسطین را در شکل‌گیری اندیشه و آثار وی دخیل می‌داند و در نهایت با بررسی این اصول سه‌گانه به این نتیجه می‌رسد که سعید از ورای این اصول می‌کوشد تا به یک هدف کلی و متعالی

که همان مبارزه برای ابقای سرزمینی، فرهنگی، سیاسی و تاریخی کشور خود، فلسطین دست‌یابد.

لیلا برادران جمیلی در مقاله‌ی خود تحت عنوان «ادوارد سعید: شرق‌شناسی و امپریالیسم فرهنگی» منتشر شده در مجله نقد زبان و ادبیات خارجی، ش۱۵: ۱۳۹٤، شیوه‌های شرق‌شناسی غربی‌ها را از منظر ادوارد سعید بررسی کرده است. نویسنده‌ی مقاله بر این باور است که نگرش سعید از شرق‌شناسی، بازیافت رابطه‌ای نوین بین شرق و غرب است و شرق‌شناسی غربی‌ها یعنی انگلیسی، فرانسوی و آمریکایی، مبتنی بر قدرت و سلطه سیاسی و عقیدتی غرب بر شرق می‌باشد که نوعی اراده‌ی معطوف به قدرت نیچه‌ای است. همچنین این مقاله به بررسی فرهنگ امپریالیستی در کتاب «شرق‌شناسی» سعید نیز می‌پردازد و بیان می‌کند که وی، شرق‌شناسی را قوی‌ترین عامل سلطه‌ی امپریالیسم در جهان استعماری می‌داند. نویسنده، شرق‌شناسی را به‌مثابه یک علم تلقی نموده و بر این باور است که منتقدین و نظریه‌پردازان شرقی باید در برابر این استراتژی علمی، به تقویت بنیه و دانش غرب‌شناسی خود بپردازند تا از این طریق، راهکاری عملی بهتری را در برابر حرکت شرق‌شناسان اتخاذ نمایند. همچنین نویسنده می‌افزاید که شناخت الگوهای علمی و فرهنگی غرب به شرقی‌ها کمک می‌کند تا در مواقع خاص با اراده‌ی معطوف به دانش، به اراده‌ی معطوف به قدرت دست یابند.

مریم مختاری و عبدالرحیم دهقانی در مقاله‌ی خود تحت عنوان «تحلیل جنبش‌های اجتماعی خاورمیانه با تأکید بر مؤلفه‌های شرق‌شناسی ادوارد سعید» (جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام، ش۷: ۱۳۹٤) به این موضوع اشاره نموده که نظریه‌ی شرق‌شناسی ادوارد سعید، از یک سو زمینه‌ساز شکل‌گیری گفتمان مقاومت شده و از سوی دیگر، از طریق واردکردن حاشیه و دیگری (شرق) در متن، زمینه‌ی شکل‌گیری یک جامعه‌ی فاقد مرکز از طریق محوریت یک سری ایده‌های جهان‌شمول را فراهم کرده است که این ایده‌های جهان‌شمول از یک طرف، منطق دوانگارانه‌ی غرب را تضعیف کرده و از طرف دیگر نوعی نماد برای مرزبندی با گفتمان شرق‌شناسی تبدیل شده است. در نهایت نگارندگان به این نتیجه می‌رسند که شرق‌شناسی، شرق را بخش منحط جامعه‌ی

جهانی و حاشیه‌ی فسادآلود جامعه‌ی متمدن غرب به‌شمار می‌آورد و با توجه به ساختار و مفاهیم مندرج در آن، توجیه عقلانی گسترش مدرنیته را فراهم آورده است. مسأله‌ی امپریالیسم و استعمار نیز به‌وسیله‌ی ابزارهای مدرنیته صورت می‌گیرد و باعث می‌شود تا گروه‌های زیادی از جمله مسلمانان در حاشیه قرار گیرند. آنها به این نکته نیز اشاره دارند که سعید بر این اعتقاد است که غرب در ادامه‌ی گسترش آگاهی ژئوپلتیک خود، شرقی را خلق می‌کند که بیش از آنکه واقعیت و مابه‌ازای بیرونی داشته باشد، ماهیتی گفتمانی دارد.

کمال باغجری و شهریار نیازی در مقاله‌ی «خوانش پسا استعماری رمان موسم هجرت به شمال اثر الطیب الصالح» (ادب عربی، ش۱: ۱۳۹٤)، برخی مبانی مرتبط با شرق‌شناسی و دیدگاه‌های پسااستعماری را مورد بررسی قرار داده‌اند.

تفاوت جستار حاضر با آثار یاد شده و سایر آثار موجود در این زمینه، در نگرش دقیق و جزئی آن می‌باشد که به‌صورت موضوعی، یک اثر را جهت تحقیق مدنظر قرار داده است. ضمن اینکه به‌جرأت می‌توان گفت که نوع نگاه این مقاله به نمایش‌نامه‌ی قدموس، منحصر به‌فرد بوده و شیوه‌ی به‌کارگیری نظریه‌ی شرق‌شناسی ادوارد سعید، به‌عنوان یک نظریه‌پرداز و منتقد عربی، برای نخستین‌بار در حوزه‌ی زبان و ادبیات عربی انجام گرفته است. و این جستار و پژوهش‌های مشابه آن، می‌تواند دریچه‌های نوینی را به‌روی پژوهشگران ادبی و منتقدان حوزه زبان و ادبیات عربی بگشاید.

مبنای نظری و فراگیرسازی

ادوارد سعید، «تقسیم‌بندی جهان به دو بخش غرب و شرق را به یونان باستان و کتاب ایلیاد هومر نسبت می‌دهد که در آن هومر با سرایش نمایش‌نامه‌هایی چون آشیل و اروبیدوس، حدفاصلی بین دو قاره آسیا و اورپا ترسیم می‌کند و بر اساس آن، بخش شرقی زمین همواره ضعیف و ناتوان ترسیم‌شده و در مقابل بخش غربی زمین، قوی و توانمند نشان‌داده شده است» (سعید، ۱۹۹۵: ۳۹). لذا ریشه‌های نظریه‌ی استشراق را باید قرن‌ها پیشتر و در حماسه‌های ایلیاد و ادیسه‌ی هومر جستجو کرد. در این میان، ادوارد

سعید به‌مثابه صاحب نظریه‌ی شرق‌شناسی، با تأکید بر تفکرات فوکو تلاش می‌کند که نظام تمدنی غرب را به چالش بکشد و آن را حاصل بازی‌های زبانی قلمداد نماید. سعید از لحاظ روش انتقادی، قرابت زیادی با فوکو دارد؛ وی همانند فوکو که در میان متون آرشیوی «مربوط به دیوانگان، بیماران و محکومین به جستجو می‌پردازد، متون مربوط به شرق را کنکاش می‌کند. در واقع مسأله‌ی اصلی سعید نیز همان رابطه‌ی قدرت و دانش است؛ وی به این مسأله می‌پردازد که چگونه از دل متون به‌ظاهر توصیفی جهان‌گردان، داستان‌ها و گزارش‌های غربیان در خصوص شرق، دانشی منسجم تحت عنوان شرق‌شناسی شکل می‌گیرد و مهم‌تر اینکه چگونه از دل این دانش که جنبه‌ی شناخت آشنایی دارد، انقیاد و سرسپردگی زاده می‌شود؟» (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۷: ۲۹-۲۸). ادوارد سعید معتقد است روایتی که شرق‌شناسی روایت می‌کند، مبتنی بر حضور یا انعکاس آینه‌وار امر واقع نیست، بلکه نوعی تولید یا بازتولید در کار است. بنابراین شرق‌شناسی به بررسی این مسأله می‌پردازد که چگونه متون، بر افراد یعنی موضوعات خود اعمال قدرت می‌کنند؟ (مختاری و دهقانی، ۱۳۹٤: ۹٦).

کمال أبودیب در سال ۱۹۸۱میلادی، کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید را از انگلیسی به عربی ترجمه کرد و در بحث آبشخورهای فکری سعید از نیچه، حقیقت را به‌نقل از نیچه چنین تعریف می‌کند: «الحقایق أوهام نسینا أنّها کذلک» (سعید، ۱۹۹۵: ۳۹). به این مفهوم که حقیقت در واقع پندارها و اوهامی هستند که وجهه‌ی اوهام‌بودن آنها توسط فرد فراموش می‌شوند. به باور سعید، تمامی گونه‌های نوشتار غربی، دوشادوش یکدیگر، خالق نظامی از گزاره‌ها و ادعاهایی هستند که دانش از طریق آنها شکل می‌گیرد و گفتمان را به‌وجود می‌آورد (مختاری و دهقانی، ۱۳۹٤: ۹۸). او شرق‌شناسی را، تنها مجموعه‌ای از متون و معارف درباره مشرق زمین نمی‌داند، بلکه شرق‌شناسی را به وسیله و ابزاری تعریف می‌کند که شرق را در گزاره‌های زبانی می‌آفریند. به اعتقاد وی شرق‌شناسی همواره در خدمت اهدافی سلطه‌طلبانه بوده که بر اساس آن، جهان را به دو بخش نامتوازن غربی- شرقی تقسیم‌بندی می‌نماید که بخش بزرگ‌تر و متفاوت آن، به‌نام مشرق‌زمین خوانده می‌شود و آن دیگری که تحت جهان ما نیز خوانده می‌شود،

نام مغرب‌زمین یا غرب را بر خود دارد (سعید، ۱۳۷۷: ٤٥). سعید در شرق‌شناسی خود قصد دارد تا تفسیری فرهنگی از مقوله‌ی استعمار را ارائه نماید و این نظریه را مطرح کند که «پیش از آنکه دوران استعمار اروپایی وجود داشته باشد، باید ایده‌ی اروپا یا این تصور که فضایی جغرافیایی و اجتماعی وجود دارد که در تقابل با شرق، غرب نامیده می‌شود، وجود داشته است. علاوه بر این، اروپا و غرب باید [قطب] برتر و نشانگر راه پیشرفت اجتماعی تلقی شوند. اما به‌عکس، شرق باید [بخشی] فرودست و به‌لحاظ اجتماعی عقب‌مانده و عاجز از پیشرفت و ترقی تصور شود؛ غالباً فردی به لحاظ نژادی ابتدایی و در پیوند با خصایص کلیشه‌ای زنانه مانند انفعال، تزلزل، کودک‌وارگی و زینتی‌بودن، [فردی فرودست] تصور می‌شد. سعید این شبکه از گفتمان‌ها، بازنمایی‌ها، دانش‌ها و باورهای قومی که این تقسیم‌بندی نمادین جهانی را به‌وجود آورده‌بود، شرق‌شناسی نامید» (سیدمن، ۱۳۸۸: ۳٤۷). ادوارد سعید، شرق‌شناسی را شیوه‌ای غربی برای تسلط بر شرق می‌داند که حاصل آن، نادیده‌گرفتن واقعیت شرق و مردم آن است. این شرق‌شناسی، پدرسالارانه، خود مرکزبین، نژادپرست و امپریالیستی است و سبکی غربی برای استیلا، بازسازی و داشتن اقتدار بر شرق می‌باشد (دالمایر، ۱۳۸٤: ۱٦۲). از نگاه ادوارد سعید، بنیان نظری استعمار غربی، گفتمان شرق‌شناسی است که شرق را در مقابل غرب مستعد فرودستی می‌دانست (نساج، ۱۳۹۲: ۷٦). وی با نقد آثار رمان‌نویسان غربی خصوصاً جوزف کنراد، اثبات می‌نماید که «شناخت شرق‌شناسی، شناختی تحکّم‌آمیز است که به غرب اجازه می‌دهد تا در عین تأکید بر انسانیت، ملل غیرغربی جهان را از جرگه‌ی انسانیت خارج سازد. در چنین وضعی، واقعیت از متن روایت فاصله گرفته و این امکان را به راوی می‌دهد تا بر اساس آگاهی خود، به ساخت وضعیت دلخواه خویش اقدام نماید. این دانش سه مؤلفه‌ی اساسی دارد که عبارتند از: تبعید، هویت و جغرافیا که این سه مؤلّفه، در آثار و دیدگاه‌های ادوارد سعید درخصوص شرق‌شناسی محوریت دارند. وی در طی فرآیند شکل‌گیری و نسج افکار و اندیشه‌های خود و در جهت نشان‌دادن عمق تأثیرات فرهنگی مورد نظر خود، رمان‌های مختلفی را مورد نقد و واکاوی قرار می‌دهد و دلیل این کار خود را تأثیر شگرف این داستان‌ها در جذاب و

دل‌فریب جلوه‌دادن تمدن غربی می‌داند. از این‌روی این نوع نگاه سعید، قابلیت انطباق آن بر اساطیر یونان باستان و بازتاب این اسطوره در نمایش‌نامه‌های معاصر را فراهم می‌کند. ادوارد سعید این رمان‌ها را آشکارا جزئی از فرآیند یک امپراطوری و ابزار اعمال قدرت دانسته و معتقد بود که با بررسی این رمان‌ها، فهم و قرائت مخاطب از این متون کامل‌تر خواهد شد. در این راستا از جمله مهم‌ترین رمان‌هایی که ادوارد سعید به آن می پردازد، رمان «قلب تاریکی» اثر جوزف کنراد نویسنده‌ی لهستانی است، رمانی که به تعبیر وی، نوعی غرور امپریالیستی را [به‌خوبی] القا نموده و [قصد دارد تا] به [مخاطب] خود بگوید: ما غربی‌ها می‌گوییم کدام مردم از ملل غیرغربی خوب و کدام یک بد است؛ زیرا وجود همه‌ی ملت‌ها به شناخت ما از آنها بستگی دارد» (سعید، ۲۰۰۹: ۱۰۹).

فحوای کلام این است که غرب برای بسط و گسترش سیطره‌ی خود بر شرق، از حوزه‌ی زبان‌شناسی واردشده و بیشتر اسطوره‌گرایی‌ها و خیال‌پردازی‌ها در این زمینه، ابزار و وسیله‌ای بوده‌اند جهت اثبات تفوّق و برتری نژادی، علمی و تمدنی غرب و ارائه‌ی تصویر عقب‌مانده و حقیری که نیازمند کمک و یاری دیگران است. نمونه‌ای از این اسطوره‌گرایی‌ها، اسطوره‌ی قدموس و اروپا می‌باشد که به حوزه‌ی زبان و ادبیات عربی نیز راه یافته و برخی از شاعران از جمله سعید عقل بدون توجه به اهداف استعماری آن، این اسطوره را به‌نظم کشیده‌اند. سعید عقل در اثر خود با عنوان نمایشنامه‌ی قدموس، با بهره‌گیری از زبانی نمادین کوشیده تا به برخی از مهم‌ترین تأثیر و تأثّرات فرهنگی میان شرق و غرب بپردازد که همین تأثیر و تأثّرات، ماده‌ی بسیار مناسبی را برای پژوهش‌های شرق‌شناسی در این اثر مهیا ساخته است.

بحث و بررسی

اسطوره‌ی اروپا و اغوای وی توسط زئوس و انتقال وی از مشرق زمین به غرب، اسطوره‌ای یونانی است که مضمون و محتوای اصلی آن بر انتقال فرهنگ و تمدن از شرق به غرب تأکید می‌کند. براساس این اسطوره، «اروپا، شاهزاده‌ی اهل فینیقیه و

دختر آجینور؛ پادشاه صور، با همراهی خدمتکاران خود در ساحل دریا در حال گردش بود که زئوس خدای خدایانِ کوه آلمپ او را می‌بیند و شیفته‌ی زیبایی او می‌شود و برای نزدیک‌شدن به او، به گاوی شاخ‌دار تبدیل می‌شود و سر راه اروپا قرار می‌گیرد. اروپا می‌ترسد ولی اندکی بعد به‌خود می‌آید و به گاو نزدیک می‌شود و شروع به بازی‌کردن با گردنش می‌کند. زئوس او را اغوا می‌کند و شاهزاده سوار بر پشت گاو می‌شود و بلافاصله به سمت اقیانوس می‌رود. علی‌رغم فریادهای اروپا ، زئوس امواج دریا را پشت‌سر می‌گذارد و از ساحل دور می‌شود، به جزیره‌ی کِریت می‌رسد و در آنجا به‌شکل اولیه‌ی خود در می‌آید و اروپا را فریب می‌دهد. از این پیوند سه فرزند به نام‌های مینوس، ساربیدون و ریهادامانت به‌دنیا می‌آیند. درپی دزدیده‌شدن اروپا پادشاه صُور، قدموس برادر اروپا را برای بازگرداندن خواهرش می‌فرستد. قدموس به‌همراه مادرش تیلیفاسا و دو برادرش کلیلیکس و ثاسوس راهی یونان می‌شود. سه برادر به‌همراه مادرشان به جزیره‌ی ثیرا یا سانتورینی می‌رسند و در پی اروپا از شهری به شهری و از جزیره‌ای به جزیره دیگر می‌روند و قربانیان زیادی را تقدیم خدایان می‌کنند و در قبال دریافت اطلاعات بیشتر درباره شاهزاده، قدموس و برادرانش الفبای فینیقی و نوشتن را به مردم این مناطق می‌آموزند؛ ولی تلاش آنها بی‌نتیجه می‌ماند. با رسیدن به جزیره‌ی ثراکین، تیلیفاسا از شدت ناراحتی می‌میرد. برادران با ناامیدی از یافتن خواهر، جرأت برگشت به وطن خود را پیدا نمی‌کنند؛ لذا ثاسوس به جزایر تراقیا و سیلیکس به آناتولی می‌رود و شهر کیلیکیا را بنا می‌کند. قدموس سفرش را ادامه می‌دهد تا به شهر دلفی در یونان می‌رسد و با اوراکل مشورت می‌کند و او به قدموس پیشنهاد می‌دهد که از جستجوی خواهرش دست بردارد و گاو بی‌صاحبی که در بیرون معبد بود را دنبال کند و جایی که گاو برای استراحت انتخاب می‌کند را به‌عنوان محل بنای شهری انتخاب کند. قدموس در پی گاو به بلندای تپه‌ای می‌رسد و آنجا قلعه‌ای به نام قادمیا می‌سازد و سنگ بنای شهری را می‌گذارد که بعدا به نام ثیبا شناخته می‌شود» (هرودوت، ۱۳٦۳: ۱۳٦/۲)

بنابر آنچه گفته شد، نمایش‌نامه‌ی قدموس نوعی تراژدی است که سعید عقل طبق اصل اسطوره، آن را به نظم درآورده است. سعید عقل (۲۰۱٤-۱۹۱۲)، شاعر سمبولیست لبنانی که به‌خاطر علاقه‌ی زیادش به لبنان، «شاعر لبنان» لقب گرفته است. وی در کتاب خود با عنوان «لبنان إن حکی» به فرهنگ و تمدن، اسطوره‌ها و قهرمان‌های سرزمینش بالیده است. عقل در سال ۱۹٤٤میلادی، یعنی همان سالی که لبنان از تحت‌الحمایگی فرانسه خارج‌شد، نمایش‌نامه‌ی قدموس را به‌نظم درآورده و کوشیده تا تصویری قدرتمند از لبنان را ارائه دهد. مارون عبّود در این‌باره می‌گوید: «باور عقل از به‌کارگیری این اسطوره این بوده است که تأکید نماید لبنان زمانی خاستگاه دانش و محبت برای جهانیان بوده است» (عبّود، ۱۹۶۶: ۶۷). «صلاح لبکی» نیز با تأکید این مضمون می‌نویسد: «گشایش کشورها با سلاح علم و محبت چقدر متفاوت است با فتح کشورها با قدرت شمشیر» (لبکی، ۱۹۶۲ ۲۹۸). این نمایش‌نامه در سه فصل سروده شده است و زمان به وقوع پیوستن حوادث آن، به نیمه‌ی هزاره‌ی دوم قبل از میلاد باز می‌گردد و در سواحل شهر بیوسی یونان رخ می‌دهد. نقش‌های اصلی این نمایش‌نامه عبارتند از: اروپا؛ خواهر قدموس و عروس زئوس، مِری؛ دایه‌ی قدموس و اروپا و پیشگوی نابینای یونانی. پس از این مقدمه که برای آگاهی بر محتوای کلی نمایش‌نامه مورد بحث ضروری به‌نظر می‌رسید، در ادامه به بررسی مهم‌ترین مؤلفه‌های شرق‌شناختی در این نمایش‌نامه پرداخته خواهد شد؛ می‌توان گفت نمایش‌نامه‌ی قدموس قادر است تا حدود زیادی درهم‌تنیدگی و پیوند ماهوی میان استعمار و فرهنگ نمود یافته در قالب این ژانر ادبی را به‌نمایش بگذارد.

تبعید

از دید سعید، آثار مرکزی فرهنگ غرب، عمدتاً محصول اندیشمندان تبعیدی و جلای وطن‌کرده است (پیرنجم الدین: ۱۳۹٤: ۵۵). به بیان روشن‌تر، آثار شاخص غربی که در وصف و ستایش استیلای فرهنگ غربی است، توسط کسانی نوشته‌شده که خود به‌گونه‌ای طعم استعمار را چشیده‌اند. کمااینکه این موضوع درباره‌ی سعید نیز مصداق دارد؛ وی در بیت المقدس دیده به‌جهان گشود، در نوجوانی به مصر مهاجرت نمود و

در مدارس انگلیسی و آمریکایی آنجا مشغول به تحصیل شد، سپس برای ادامه تحصیل، راهی آمریکا می‌شود و آنجا رحل اقامت می‌افکند. کتاب «بین دنیاها»ی وی، کاملاً گویای زندگی پرماجرای اوست. در نمایش‌نامه‌ی قدموس نیز آن شخصیت روشنفکری که به‌اجبار جلای وطن کرده، تاج و تخت پدرش را رها می‌کند و به یونان می‌آید، اروپا دختر أغنّار پادشاه صیدون یا همان صور در لبنان است که به عنوان نماد مشرق زمین معرفی می‌شود. نکته‌ی قابل توجه در خصوص روشنفکر تبعیدی در این نمایش‌نامه این موضوع می‌باشد که وی زن است و زن در تفکر یونانی، نماد سرزمین و عقیده است که از آن تحت عنوان «گایا» یاد می‌شود. «ویل دورانت» با اشاره به این موضوع می‌گوید: «زمین خدایی بود که گایا نامیده می‌شد که همانند مادری مهربان و بخشنده بود» (دورانت، ۱۹۷۸: ۸۰۳). بر این اساس تسخیر قلوب زنان که در این نمایش‌نامه توسّط زئوس صورت گرفته است و اروپا را به یونان به عنوان نماد غرب تبعید کرده، به‌مثابه تسخیر، اشغال و استعمار لبنان است. نخستین اقدام شاهزاده‌ی لبنانی پس از آمدن به غرب این است که هویت خود را به غرب می‌دهد: «کُن أیها الصّقع بإسم أروبّ أرض الیمن/ أرض النُّهی و أرض الجمال» (عقل، ۱۹۳۷: ۱۴۷). بنابراین، نگاه اروپا به‌مثابه کسی‌که از وطنش تبعیدشده، نسبت به یونان نگاهی از سر تکریم است؛ تا جایی‌که تبعید اروپا، وی را در مقام روشنفکری قرارداده که به دفاع از فرهنگ و تمدن غرب می‌پردازد. چنین برداشتی از تبعید همان تفسیر فرهنگی است که سعید از مقوله‌ی استعمار ارائه می‌دهد و بر این باور است که شرق در مقایسه با غرب، چیزی‌که ذکر آن ضروری به‌نظر می‌رسد، این است که درخصوص تقابل‌های کلاسیک فلسفه‌ی غربی که نظریه‌ی ادوارد سعید نیز بر پایه همین تقابل‌ها شکل‌گرفته، منظور سعید از مقوله‌ی تبعید این است که قدرت همانند آن قدرتی که در نظریه‌ی فوکو یا نیچه دریافت می‌گردد، سبب می‌شود تا امر تبعید عموماً برای بخش ضعیف‌تر با دو تقابل رخ دهد و به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم، طرف ضعیف‌تر عموماً از حیث فکری، فرهنگی، جنسی و غیره را مجبور به ترک وطن می‌کند. از طرفی دیگر چون در متون ادبی از جمله نمایش‌نامه یا رمان موقعیت تخیلی عناصر و شخصیت‌های داستان، جنبه‌ای انضمامی پیدا می‌کنند و

به‌عبارت دیگر، این آثار متضمن موقعیت‌های ضمنی صریحی‌اند که با جهان واقعی نیز پیوند می‌خورند، بنابراین طیف قوی‌تر تقابل همواره تلاش می‌کند تا از طریق این متون هرچند به‌شکل تخیلی و اسطوره‌ای، اعمال قدرت نماید و طرف ضعیف‌تر را از متن به حاشیه براند. همچنین باید گفت که نظریات ادوارد سعید درباره‌ی سیاست متنی، ریشه در باورهای شرق‌شناختی و نقدی وی دارد و از بررسی آثار وی می‌توان برخی از مؤلفه‌های مرتبط با سیاست متنی از دیدگاه وی را دریافت که مهم‌ترین آنها عبارتند از سیال‌بودن متن، نگارش برای قشر خواص و تمرکز روی انسجام یا سازوارگی متن. در این نمایش‌نامه نیز مخاطب با زنی سر و کار دارد که مهم‌ترین ویژگی‌اش تزلزل و و دودلی است که با خواندن تمام متن برای خواننده مشخص می‌شود؛ تا آنجایی‌که همواره دایه‌اش به‌جای وی تصمیم‌گیری می‌کند و حتی پیشنهاد اعطای نام اروپا به غرب نیز از طرف مِری صورت می‌گیرد و نه خود اروپا. در همین راستا قدموس، زمانی‌که برای اولین‌بار خواهرش را می‌بیند و وی را به خاطر ترک وطن مواخذه می‌کند، با پاسخی قابل تأمل مواجه می‌شود: «دعکَ منّا/ بین طَیر وعُشّها أسباب/ کلّ یوم لها طوافٌ بدنیا/ والطوّاف الأشهی إلیها الإیاب» (عقل، ۱۹۳۷: ۲۰۸) و اروپا در پاسخ سرزنش برادرش، از غرب به‌عنوان دل‌فریب‌ترین وطن یاد می‌کند؛ این در حالی است که اروپا، دختر پادشاه یک سرزمین در مشرق زمین بوده نه دختر رعیتی تحت ستم و له‌شده زیرپای فقر و بدبختی. اروپا وطنش را جایی می‌داند که در آنجا عشق باشد: «بلادی أنا ولبنان عهدُ!/ لیس أرزاً ولا جبالاً وماء/ وطنی الحبّ لیس فی الحبّ حِقد/ وهو نور فلا یضلّ فکدّ/ ویدُ تُبدع الجمال وعقلُ/ لا تقل: أمّتی وتجتاح دنیا/ نحن جارٌ للعالمین وأهل» (همان: ۲۱۰) بنابراین زئوس می‌تواند با ترفند، قلبش را تسخیر کند. اشغال قلب اروپا از منظر گفتمان شرق‌شناختی ادوارد سعید درست به این معنا است که مشرق زمین در قالب یک زن، برای فرهنگ و تمدن غربی آغوش گشوده است. بر این پایه می‌توان گفت که تحلیل و تفسیر گفتمان حاکم بر این نمایش‌نامه، واکاوی مناسبات قدرت و داشتن نگاهی استراتژیک و هدفمند به مسأله‌ی نمادها در تحلیل رمان‌ها و نمایش‌نامه‌ها و بهره‌مندی از نگاه نقّادانه درباره‌ی اسطوره‌پردازی‌های غربی‌ها به‌ویژه اساطیر یونانی

درخصوص شرقی‌ها، می‌تواند شناختی نسبتاً جامع و متقن درباره‌ی رویکردهای فکری و نگرش‌های سیاسی و اجتماعی حاکم بر این متون را فراهم کند که قوام اساسی شرق‌شناسی ادوارد سعید را تشکیل می‌دهد. نتیجه‌ی این فرآیند، غیرت‌زدایی از فرزندان یک سرزمین است؛ بدین معنا که شخص جلای وطن‌کرده، تعصب چندانی نسبت به هویت خود ندارد، همان‌گونه که این ویژگی نزد اروپا مشهود است و از برادرش که نماد غیرت‌ورزی است و برای یافتن ناموس خود به غرب آمده، می‌خواهد که در کاسه‌ی جمجمه‌ی صیدونی‌ها، به افتخار وطن جدید شراب بنوشد و صیدون را به دست فراموشی بسپارد. صیدون که امروزه در لبنان به‌عنوان شهر صور شناخته می‌شود، نماد مشرق زمین است و خوردن شراب در کاسه‌ی سر صیدونی‌ها، نوعی اهانت و تحقیر نسبت به این بخش از کره زمین محسوب می‌گردد که در گفتمان شرق‌شناسانه و بر اساس تقابل‌های دوگانه فلسفه‌ی غرب، همواره فرودست و حقیر شمرده شده است؛ «بم تفوّهت یا أخی!؟ عُقّ صیدون/ و غیض أنهاراً و الجبالاً/ و اشرب الخمر فِی جماجم أهلیها/ و دُسّ تاجها و ذُلّ السریراً/ و ازرع الملح حیث ماتت فما تحیا/ ولا تذکر الضّلال فخورا!» (عقل، ۱۹۳۷: ۲۱۱) اما قدموس در پاسخ به اروپا و براساس تعصّبی که نسبت به صیدون دارد، می‌گوید که در این‌صورت چیزی برای افتخارکردن ندارد؛ «قدموس: بم الفخر بعد أوربّ؟» (همان) و اروپا در پاسخی تأمل‌برانگیز، غرب را مهد عطوفت و هدایت می‌داند؛ «أوربّ: بالرحمة سطّرتها سخیاً شفیقاً/ تأخذ العالمین بالرفق و الطّیب/ و بالهدی إن یضلّوا الطریقا» (همان) این نکته‌ای در خور توجه است که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، یعنی گفتمان غیریت‌سازی و امپریالیسم فرهنگی و زبانی که براساس آن، غرب تلاش می‌کند در فرآیندی وارونه و معکوس، خود را مهد دموکراسی و نماد هدایت تلقین نماید. در نهایت وقتی‌که قدموس با استدلال اروپا مبنی بر اینکه غرب مهد عطوفت است مواجه می‌شود، آن را نمی‌پذیرد؛ «قدموس: أیّ عِرق فی الغرب ینبِض بالرّفق/ فیجزی الجزاء حباً بحبّ؟!» (همان) اما اروپا در واکنشی متضاد، شرق را مهد کینه و انتقام می‌داند و می‌گوید: «أیّ صیدونیّ ترّبی علی البغض/ فیحیا للثأر ضرباً لضربِ؟!»

(همان: ۲۱۲) لذا مخاطب در اینجا با دو حقیقت وارونه‌شده روبرو است؛ غرب به‌عنوان مهد مهربانی و گذشت و شرق به‌عنوان مهد کینه و انتقام.

هویت

ادوارد سعید در رساله‌ی دکتری خود با عنوان «جوزف کنراد و ادبیات خود زندگی‌نامه‌ای» که در دانشگاه هاروارد از آن دفاع کرده، «می‌کوشد نمود دغدغه‌ی کنراد نسبت به هویت خود را در آثار این رمان‌نویس بررسی کند» (پیرنجم الدین، ۱۳۸٤: ٥٦). سعید از ورای نامه‌های کنراد نکته‌ی جالبی را کشف می‌کند و آن، «خلق شخصیتی اجتماعی است که سرپوشی می‌شد بر مشکلات بغرنج‌تر او در هویت و آثارش.» از نظر سعید یکی از دغدغه‌های وسواس‌آمیز کنراد، عدم اطمینان نسبت به خود است که بیشتر در داستان‌های کوتاه او نمود می‌یابد. چون او معتقد است زندگی‌اش بیشتر شبیه به رشته‌ای از اتفاقات کوتاه است تا روایتی بلند، مدام و منظم؛ چراکه او خود، آدم‌های متفاوت بسیاری، هریک با زندگی مستقل خود، بود؛ لهستانی و انگلیسی، دریانورد و نویسنده. حتی نثر کنراد از دید سعید، نمودی از دغدغه هویتی اوست. وی نثر احساس‌زده، بیش از حد بدیع یا به عبارتی غیردقیق و ابهام‌آمیز کنراد را حاکی از خودنمایی نویسنده نمی‌داند؛ بلکه آن را نشانی از تقلای یک خارجی خودآگاه می‌داند که سعی داشت از درِ زبانی بیگانه، از تجاربی مبهم بنویسد. سبک‌مندی نثر کنراد، آسان‌ترین راه برای مخفی‌کردن خجالت‌انگیزی و دشواری‌های حیاتی بسیار درهم ریخته بود؛ زندگی فردی لهستانی متکلم به زبان فرانسه، جلای وطن‌کرده‌ای خودخواسته و بی‌اندازه سخنور که زمانی دریانورد بوده و حال به دلایلی که چندان بر خود او آشکار نبودند، نویسنده‌ی داستان‌های پرماجرا شده بود (همان: ٥٦). نمونه‌ی بارزی از بحران هویت مانند آنچه در نزد کنراد مشاهده می‌شود، در گفتار و رفتار اروپا نمود پیدا کرده است: «أنّی لی إذا شئت أن أسُلّ و أضرب/ و أنا الظّفر قلّموه و قالوا:/ ردّ عن مشرق و قاتل لمغرب!» (عقل، ۱۹۳۷: ۱۷۸) در اینجا زندگی اروپا مانند کنراد، رشته‌ای از اتفاقات و حوادث منقطع و مقطعی است تا روایتی مدام و منظم؛ شاهزاده‌ای لبنانی

که اکنون ملکه‌ی همسر زئوس خدای خدایان و ملکه‌ی یونان است. همچنان‌که سعید نثر احساس‌زده‌ی کنراد را نشانی از دغدغه‌ی هویتی او می‌داند، در نمایش‌نامه‌ی قدموس نیز رفتار بسیار عاطفی و از روی احساسات اروپا را می‌توان نمودی از بحران هویتی وی دانست که همواره از گذشت و مهربانی نسبت به غربی‌ها صحبت می‌کند. اروپا در طول نمایش‌نامه، همواره از برادرش می‌خواهد که از سر صلح و عطوفت در آید و با پذیرش یونان به‌عنوان وطن، به غائله‌ی جنگ در برابر متجاوز پایان دهد؛ «أنا أروبّ عُد بأروبّ قدموس/ ولا يقتتِل بی الوطنان» (عقل، ۱۹۳۷: ۲۰۹) که با پاسخ قاطعانه‌ی قدموس روبرو می‌شود: «قدموس؛ إنطقی بإسم واحدٍ» (همان) می‌توان گفت نکته‌ی مثبت نمایش‌نامه‌ی سعید عقل به‌عنوان شاعری که تعصّب و عرق ویژه‌ای نسبت به لبنان دارد، همین نکته است که همواره تلاش می‌کند تا بر روحیه‌ی غیرت‌ورزی و تعصّب قدموس نسبت به خواهرش تأکید ورزد. به همان میزان که این نکته، نقطه‌ی قوّت نمایش‌نامه‌ی سعید عقل به‌شمار می‌رود، آنچه در رفتار و گفتار اروپا مشاهده می‌شود، روحیه‌ی وطن‌پرستی قدموس و عقل را خنثی می‌کند. البته نکته‌ی قابل توجه درباره‌ی رفتارهای اروپا این است که، سعید عقل نتوانسته تا حدّ زیادی در اصل اسطوره، تصرّف نماید و در واقع این ویژگی‌ها همان ویژگی‌هایی است که غرب با تمرکز روی آنها، تلاش می‌کند که سیطره‌ی فکری و فرهنگی خود را بر شرق غالب نماید؛ ویژگی‌هایی مانند انفعال، تزلزل، کودک‌وارگی و ویژگی‌هایی از این دست؛ نمونه‌ی بارز این ویژگی‌ها از زبان اروپا قابل مشاهده است: «اروبّ: لا و هذا وطنی بالهوی و ذاک نَمانی/ بلادی أنا و لبنان عهدُ!/ ليس أرزاً و لا جبالاً و ماءاً/ وطنس الحبّ ليس فس الحبّ حِقدُ/ هو نور فلا يضلّ: فكدٌ/ ويدٌ تُبدع الجمال و عقلُ/ لا تقُل أُمّتی و تجتاحَ دنيا/ نحن جارٌ للعالمين و أهلُ!» (همان: ۲۰۹). لذا تمام رفتارها و تصمیمات اروپا از روی هوس است تا منطق. بر این اساس می‌توان گفت مهم‌ترین کارکردی که دانش شرق‌شناسی از فرای اسطوره‌پردازی در قبال شرق دنبال می‌کند، وارونه جلوه‌دادن مسائل در جهت اثبات تفوق علمی و فرهنگی خود است.

جغرافیا

مفهوم جغرافیا نیز از کلیدواژه‌های سعید در مبحث شرق‌شناسی است. وی برای تبیین این مفهوم، دوباره به صحنه‌ای از رمان دل تاریکی کنراد اشاره می‌کند؛ صحنه‌ای که در آن «مارلو از علاقه‌ی شدیدش به نقشه‌ها در کودکی می‌گوید: ساعت‌ها به آمریکایی جنوبی، آفریقا و استرالیا خیره می‌شدم و خود را در تمام افتخارات اکتشاف‌ها غرق می‌کردم. آن وقت‌ها نقاط خالی زیادی روی نقشه‌ی زمین وجود داشت. وقتی یکی از آنها را می‌دیدیم که جذابیتی خاص داشت، رویش انگشت می‌گذاشتم و می‌گفتم: بزرگ که شدم، می‌رم اونجا» (پیرنجم الدین، ١٣٨٤: ٦٠). سعید این بخش از رمان را تمثیلی می‌داند از گسترش جغرافیایی غرب به شرق، چه در حیطه‌ی ذهن و تفکر و چه در عمل. وی معتقد است که اکثر رمان‌های نویسندگان غربی، بازتابی منفی از تهاجم امپریالیسم در جهان را ارائه نمی‌دهد، بلکه به نوعی به صدور ارزش‌های مورد نظر امپریالیسم یاری می‌رساند: «حقیقت این است که اغلب رمان‌های غربی به این مسأله کمک می‌رساند که غرب را توانا، جسور و صاحب اعتماد در بهره‌مند شدن از تجربه‌ی رسالت امپراطوری خود نشان–دهد» (سعید، ١٣٧٧: ٦٤). این ویژگی در نمایش‌نامه‌ی قدموس نیز به‌شکل ماهرانه‌ای بازنمایی شده است؛ پیش‌گوی نابینا تلاش می‌کند تا غرب را توانا، جسور و صاحب اعتماد در بسط و گسترش امپراطوری خود ترسیم نماید: «یتکلم الأعمی لغایة فی النفس و هو عرّاف علی فتح الذی سیحصل بعد ذلک العصر:خلّ قدموس خلّ ما أمس إلّا/ ومضِ برق من ضجّة الغد نزرُ... منکم الفارس الرضیّ یتحدّی/ أمّةً تسترقّ بعد العوالم/ تزحف القارّتان خلف جبال الألب» (عقل، ١٩٣٧: ١٦٩). بنابراین از منظر پیش‌گوی نابینا، غرب با بسط سیطره‌ی خود، سرزمین‌های دیگر را به بردگی خواهد کشید و این امپراطوری تا قاره‌های پشت کوه‌های آلپ و سوئیس نیز امتداد پیدا خواهد کرد و عزّت از شرق به غرب منتقل خواهدشد. لذا با تأکید این موضوع، خطاب به قدموس می‌گوید: «ما لعینیّ تری لکم قبّة شهباءَ/ مخنوقة بخیط مُعار/ أجفلت دونها الجبال و یکفیها/ لتنهّد لفتة الأقدارِ/ إشف قدموس من طموحک» (همان:١٧٠). منظره‌ای که در ادامه نقل می‌شود، به‌خوبی تنش میان پیش‌گوی نابینا به‌عنوان نماد

استکبار غرب و قدموس به‌عنوان نماد استعمارستیزی را به‌تصویر می‌کشد: «متصنعاً استضعاف قدموس: لا تجبّر قدموس لاح لک النجم/ تمیب لا تستخفّ الجنیا/ تتحدّاه جیلنا؟ جیلنا عاتٍ؟ و کالوحش لو تذکّرتَ ضار/ الأعمی:حدّ من حدّة و صیدون أنتم/ ما تمرّستم بقرع الأسنّة/ الأعمی: تستخفّ الإغریقَ لا بأسُک البأسُ/ و لا سیفُک الفِرندُ الحاصد/ صولةُ الغرب..../ الأعمی مسترسلاً فی الإهانة: مهلَ قدموس قفرةٌ فی البیوسی/ فوق صیدون رفعةً و الحواضر/ فوق ما تدّعون من قُببٍ شمٍّ/ و شُهبٍ ظواهرٍ بظواهر/ إتّئِد» (همان: ١٦٥).اما نکته‌ی کلیدی در فرآیند گسترش دایره‌ی امپراطوری این است که به‌قول ادوارد سعید باید «جهان‌گیری صرف، به ایده‌ای آراسته شود، اشتهار تصاحب فضای جغرافیایی بیشتر به نظریه‌ای درباره‌ی رابطه‌ی خاص جغرافیا از یک‌سو و مردمان متمدن و نامتمدن از سوی دیگر تبدیل-شود». (پیرنجم‌الدین، ١٣٨٤: ٦٠) کما اینکه این موضوع درباره‌ی این اسطوره نیز کاملا مصداق دارد؛ چراکه غرب همواره به‌عنوان مهد دموکراسی، نوع-دوستی، پیشرفت و هدایت تبیین‌شده است که می‌تواند از طرف دیگران سخن بگوید و به‌جای آنان تصمیم‌گیری نماید و شرق به‌عنوان بخش عقب‌مانده، متوحّش و غرق در عصبیت نمایانده می‌شود که باید تحت‌الحمایه‌ی دیگری قرار گیرد. تمامی این عوامل، ادوارد سعید را بر آن می‌دارد تا برداشت تاریخی ویژه‌ای از ادبیات داشته باشد؛ «من هنوز هم به نقش زیبایی‌شناختی باور دارم؛ اما قلمرو ادبیات -برای خود- یکسره نادرست است. آغازگاه تحقیق تاریخی جدّی باید این واقعیت باشد که فرهنگ به‌طرز برگشت‌ناپذیر درگیر با سیاست است. من به سنّت ادبی سترگ غرب علاقه‌مند بودم. این آثار را باید نه چونان شاهکارهایی تحسین‌برانگیز، بل به‌سان آثاری درک‌شده در چگالی تاریخ‌شان خواند تا پژواک یابند» (طارق، ٢٠٠٣: ٦).

بنابراین براساس این برداشت‌ها از دیدگاه‌های ادوارد سعید و عرضه‌ی آن بر نمایش‌نامه‌ی قدموس می‌توان گفت که سه مفهوم کلیدی تبعید، هویت و جغرافیا، مؤلفه‌های اصلی شرق‌شناختی مورد نظر ادوارد سعید می‌باشند که در اسطوره‌ی اروپا به طور عام و در نمایش‌نامه‌ی قدموس سعید عقل به‌طور خاص، پوشیده است. بنابراین اغلب اسطوره‌های یونانی، مُثُل‌اعلای این واقعیت هستند که روایت‌های متعارف در

کانون خصایص سلطه‌جویانه و فزون‌خواهانه‌ی امپریالیسم قرار دارد. فحوای آنچه گفته شد را می‌توان در قالب مفهوم «دنیوی‌بودن متون» تبیین کرد که «متون به اشکال گوناگون درگیر و درتنیده در موقعیت ضمنی، زمان، مکان و جامعه‌اند. متون به‌طور خلاصه در جهان‌اند و از این‌رو دنیوی‌اند» (سعید، ۱۳۸۲: ۳۵). این بدان معنا است که متون با بهره‌گیری قدرت صاحبان‌شان، خود به‌نحوی اعمال قدرت می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت که غرب در نمایش‌نامه‌ی شعری سعید عقل در ادامه‌ی گسترش یا آگاهی جغرافیایی خود، شرقی را آفریده که بیش از آنکه واقعیت و مابه‌ازای بیرونی داشته باشد، ماهیتی گفتمانی دارد.

نتیجه‌گیری

پس از تجزیه و تحلیل داده‌ها، نتایج ذیل قابل بیان است:

ادوارد سعید با نگاهی دیرینه‌شناختی و غور در عمق اساطیر و به‌ویژه در روایت‌های سفرنامه‌نویسان و رمان‌نویسان، نظریه‌ی شرق‌شناسی خود را پی‌ریزی‌می‌کند. وی به این نتیجه می‌رسد که وجه مشترک این منابع را یک نکته تشکیل می‌دهد و آن نکته این است که در تمامی این منابع، غرب نسبت به شرق نگاهی دست‌بالا و استعلایی دارد که براساس آن، غرب خود را پیام‌آور روشنی، پیشرفت و تمدن و آزادی دانسته و شرق را عقب‌مانده و محتاج کمک دیگران ترسیم می‌کند که می‌توان این بخش از نظریه‌ی شرق‌شناسی سعید را با بحث جغرافیا در تحلیل نمایش‌نامه‌ی قدموس تطابق داد. از این‌رو تفاوت نمایش‌نامه و رمان به‌مثابه ابزاری برای امپریالیسم، چیزی فراتر از گنجاندن پیامی استعماری در آن است و نسبتی ماهوی دارد؛ بدین معنا که رویکرد دوپهلوی نویسنده همان‌طور در نمایش‌نامه‌ی سعید عقل مشاهده می‌شود – در حالی‌که وی از اهداف استراتژیک و شرق‌شناسانه‌ی این اسطوره‌پردازی غربی غافل است– هرچند که تلاش می‌کند تا اندیشه‌ی استعمار را برنتابد، امّا شیوه‌ی به‌کارگیری نمادها و ترسیم مناسبات قدرت که به‌وسیله‌ی زبان اعمال می‌شود، به‌گونه‌ای است که بر امپریالیستی‌بودن این اسطوره صحّه می‌گذارد. بنابراین تفاوت میان بسط امپراطوری در

شیوه‌ی متنی آن و در قالب نمایش‌نامه و رمان با کشورگشائی‌های فیزیکی روم و یونان، در نمادین بودن آن است؛ از آنجایی‌که می‌توانند خود را بازنمایی و بازتولید کند. زیرا در این آثار فرض بر این است که ملل استعمارگر نه تنها حق بلکه وظیفه دارند بر ملل به‌دور از تمدن و غرق در توحّش حکم برانند و برایشان احقاق حقّ نمایند. در این نمایش‌نامه، اروپا با اعطای هویتش به غرب و قدموس با ماندنش در یونان، بر سلطه‌ی اروپا بر لبنان صحّه می‌گذارند که این بخش از نمایش‌نامه با مؤلفه‌ی اصلی هویت در دیدگاه‌های ادوارد سعید سازگاری دارد. ضمن اینکه اروپا در این نمایش‌نامه، به‌شکلی غیرارادی و تحت تأثیر اغوای زئوس جلای وطن کرده و از موطن اصلی خود تبعیدشده است که این موضوع نیز با مؤلفه‌ی تبعید در نظریه‌ی شرق‌شناسی هماهنگی دارد. بر این مبنا غرض از اسطوره‌پردازی‌هایی چون اسطوره‌ی اروپا، معرفی شرق به عنوان جهانی شگفت‌انگیز نیست؛ بلکه غرض اصلی، جستجوی راه‌هایی عمدتاً زبانی و گفتمانی جهت انتقال فرهنگ، تمدن و ذخایر مادی و معنوی این بخش از کره زمین به تمدن غربی است.

منابع و مآخذ

- بدوی، عبدالرحمن(۱۹۹۳)، **موسوعه المستشرقین**، منشورات دار العلم للملایین: بیروت.
- پیر نجم الدین، حسین(۱۳۸٤) «کنراد در آثار ادوراد سعید» ، **پژوهش زبان‌های خارجی**، شماره۲۸: ٦۸-۵۳.
- دالمایر، فرد(۱۳۸٤)، **راه‌های بدیل: فراسوی شرق‌شناسی و غرب‌شناسی**، ترجمه فاطمه صادقی و نرگس تاجیکی، تهران: قومس.
- دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۸۷)؛ **میشل فوکو؛ فراسوی ساخت‌گرایی و هرمنوتیک**، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نشر نی
- دورانت، ویل،(۱۹۷۸)، **تاریخ تمدن**، مترجمان: احمد بطحائی و دیگران، ویرایش دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سعید، ادوارد،(۱۹۹۵)، **الإستشراق؛ المعرفة، السلطة، الإنشاء**، ترجمة کمال أبو دیب، الطبعة الرابعة، بیروت: موسسه الأبحاث العربیه.
- سعید، ادوارد(۱۳۷۷) **شرق‌شناسی**، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران :دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

- سعید، ادوارد (۱۳۸۲)، **فرهنگ و امپریالیسم**، ترجمه اکبر افسری، تهران: توس.
- سعید، ادوارد (۲۰۰۹) **الثقافة و المقاومة**، ترجمه علاء الدین أبو زینه، بیروت: دار الآداب .
- سعید، خالد، (۲۰۱۱)، **ادوارد سعید ناقد الإستشراق؛ قرآءة فی فکره و تراثه**، المراجعه و التقویم، محمد دکیر، الطبعة الرابعة، بیروت، مرکز الحضارة لتنمیه الفکر الإسلامی.
- سیدمن، استیون(۱۳۸۸) **کشاکش آراء در جامعه‌شناسی**، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- طارق، علی (۲۰۰۳)، **به یاد ادوارد سعید**، مصاحبه با ادوارد سعید.
- عالم، عبدالرحمن و فرامرز میرزاده، (۱۳۸۹)، «روشنفکری و تعهد؛ مروری بر آثار و افکار ادوارد سعید»، **فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی**، دوره ٤٠، شماره ۱: ۱۷۵-۱۵۹.
- عبود، مارون (۱۹۶۶)، **دمقس و ارجوان؛ تعلیقات علی هامش الشعر المعاصر**، بیروت: دار الثقافه.
- عقل، سعید، (۱۹۳۷)، **سعید عقل شعره و نثر، المجلد الأول؛ بنت یفتاح، المجدلیه و قدموس**، لبنان: منشورات نوبلیس.
- لبکی، صلاح، (۱۹٦۲) **لبنان الشاعر**، الطبعة الثانیة، بیروت، دار الحضاره.
- مختاری، مریم و عبدالرحیم دهقانی(۱۳۹٤)، «تحلیل جنبش‌های اجتماعی خاورمیانه با تاکید بر مولفه‌های شرق‌شناسی ادوارد سعید»، **دو فصلنامه علمی- پژوهشی جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام**، د۳، ش۲: ۸۹-۱۱۲.
- نساج، حمید(۱۳۹۲)، «سنجش ماللهند ابوریحان بیرونی بر اساس مولفه‌های شرق‌شناسی ادوارد سعید»، **دو فصلنامه علمی- پژوهشی دانش سیاسی**، س۹، ش۱: ۸٦-۷۵.
- هرودوت،(۱۳٦۳)، **تاریخ هرودوت**، ترجمه وحید مازندرانی، چاپ سوم، تهران، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.

دراسة مسرحية قدموس مركّزة على عناصر الإستشراق لادوارد سعيد

رضا محمدی[1]
علی اکبر ملایی[2]
إیمان سحابی[3]

الملخص

لا شکّ أنّ الاستشراق من أهم المجالات الجدیدة عن البحث فی العلوم الإنسانیة حیث یحاول استخدام العناصر مثل التحلیل البنیوی، تفسیر الأسس النظریة والعملیة ونقد الآراء، أن یقدم قراءة جدیدة للأدب، الثقافة والمعتقدات فی الشرق. أعدّ اتساع دائرة الموضوعات وتنوع موارد هذا الموضوع مادة کافیة للمستشرقین لأبحاثهم؛ من هذه المواد، هی المسرحیة. مسرحیة قدموس للأدیب اللبنانی؛ سعید عقل هی مسرحیة ذات انطباق مع عناصر الإستشراق عند ادوارد سعید بحسب الموضوع. المادة الأصلیة لهذه المسرحیه هی (أروبّ) تلک الأسطورة الإغریقیة التی حاول سعید عقل أن یفتخر بالحضارة اللبنانیة مِن وراء استخدامها کشاعر رمزی. حاولنا فی هذا المقال ضمن المنهج التوصیفی- التحلیلی أن نحلل المسرحیة مستفادةً مِن نظریة الإستشراق للمنظّر الفلسطینی إدوارد سعید. تشیر النتائج إلی أنّ هناک رغم الشکل البنیوی والنقاط الأدبیة ، فإن صبغة الإستعماریة تغلب علی الاسطورة حیث أُعید نظمها بواسطة غفلة الحضاری من جانب سعید عقل کمنظّم هذه اللأسطورة. تحاول المسرحیة من خلال الحوار الإستشراقی و خلق الحقارة الحضاریة فی قلب أورب کشخصیة محوریة فی الأسطورة أن یمهّد السبیل للإستحالة الثقافیة. من السمات اللافتة للنظر لشخصیة أوروبا أنها رمز للأرض کامرأة فی الفکر الیونانی والغربی.

الکلمات الرئیسیة: سعید عقل، مسرحیه قدموس، الإستشراق، ادوارد سعید.

۱-أستاذ مساعد فی فرع اللغة العربیة و آدابها بجامعة ولیعصر (عج)، رفسنجان
۲-أستاذ مساعد فی فرع اللغة العربیة و آدابها بجامعة ولیعصر (عج)، رفسنجان
۳-خرّیج الدکتوراه فی فرع اللغة العربیة و آدابها من جامعة فردوسی مشهد و المدرّس فی وزارة التربیة و التعلیم بکرمان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Analyzing the Play *Cadmus* Using the Orientalist Components Proposed by Edward Said

[1]Reza Mohammadi, Assistant Professor, department of Arabic Language and Literature, Valiasr Rafsanjan University
Ali Akbar Mollaei, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Valiasr Rafsanjan University
Iman Sahabi, Ph. D of Arabic Language and Literature, Ferdowsi Mashhad University, Teacher in Ministry of Education of Kerman

Received: 11-06-2019 Accepted: 22-12-2019

Abstract

Undoubtedly, Orientalism is one of the new fields of research in human sciences. Through such techniques as structural analysis, explanation of theoretical and practical foundations, and thought criticism, it seeks to provide a new reading of the literature, culture and beliefs of the East. The wide range of topics as well as the diversity of resources has made it possible for Orientalists to have enough material for their research. Among these materials is the genre of play, which is widely used in the East. The play *Cadmus* by Said Akl, a Lebanese literary figure, has a kind of subject that lends itself to the most important components of Orientalism set by Edward Said. The present study uses a descriptive-analytic method to examine the play. The subject matter of this play is a Greek myth called Europa. Said Akl, as a symbolic poet and, more importantly, as a Lebanese poet, has tried to brag about the Lebanese civilization by versifying that work of literature, although he has neglected the strategic and Oriental goals of Western mythology. The present study attempted to provide a comprehensive overview of the theoretical foundations of Orientalism, following the views of Edward Said, a Palestinian Orientalist theorist. The results of the research show that the play, in spite of its structural form and literary points, has a colonial content reproduced by Said Akl's cultural negligence. The play seems to transform the cultural myth through projecting a lack of cultural self-esteem in the heart of Europa as the main character of the play. This occurs through a Western orientalist discourse. The significant feature of Europa's personality is that she is a symbol of faith and land as a woman in the Greek and Western thought.

Keywords: West and East, Orientalism, Edward Said, Said Akl, Cadmus drama.

[1] - Corresponding Author Email: r.mohammadi@vru.ac.ir