بسم الله الرحمن الرحیم

**دانشکدۀ زبان‌های خارجی**

**دو فصلنامۀ علمی**

**نقد ادب معاصر عربی**

**سال یازدهم، شمارۀ بیست و دوم پیاپی و بیستمین شماره**

**علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۰**

**دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی**
**سال یازدهم، شمارۀ بیست و دوم پیاپی و بیستمین شماره علمی**
**بهار و تابستان ۱۴۰۰**
**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 اکبر احمدی چناری | عضو هیأت علمی دانشگاه زابل |
| دکتر سجاد اسماعیلی | عضو هیأت علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی |
| دکتر علی افضلی | عضو هیأت علمی دانشگاه تهران |
| دکتر عباس اقبالی | عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان |
| دکتر حسین الیاسی | عضو هیأت علمی دانشگاه فرهنگیان |
| دکتر رسول بلاوی | عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر |
| دکتر قادر پریز | عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی |
| دکتر فاطمه جمشیدی | دانش آموخته دکتری دانشگاه یزد |
| دکتر امید جهان بخت لیلی | عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان |
| دکتر شکوه السادات حسینی | عضو هیأت علمی پژوهشکده مطالعات اجتماعی |
| دکتر سیده اکرم رخشنده نیا | عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان |
| دکتر هادی رضوان | عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان |
| دکتر طیبه سیفی | عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی |
| دکتر مهدی شاهرخ | عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران |
| دکتر پیمان صالحی | عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام |
| دکتر صلاح الدین عبدی | عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی |
| دکتر عبدالباسط عرب یوسف آبادی | عضو هیأت علمی دانشگاه زابل |
| دکتر بهنام فارسی | عضو هیأت علمی دانشگاه یزد |
| دکتر امیر فرهنگ نیا | عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی |
| دکتر بهروز قربان زاده | عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران |
| دکتر علی قهرمانی | عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان |
| دکتر علیرضا کاهه‌ء | عضو هیأت علمی دانشگاه ولایت |
| دکتر مجید محمدی بایزیدی | دانشجوی دکتری دانشگاه تهران |
| دکتر قاسم مختاری | عضو هیأت علمی دانشگاه اراک |
| دکتر حمیدرضا مشایخی | عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران |
| دکتر مصطفی مهدوی آرا | عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری |
| دکتر وصال میمندی | عضو هیأت علمی دانشگاه یزد |



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

## راهنمای تدوین و نگارش مقالات

مقاله ارسالی به نشریه «نقدادب معاصر عربی» باید:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**الگوی فنی تنظیم مقالات**

**در نشریه  علمی نقد ادب معاصر عربی**

**۱ – قلم‌ها**

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

**اندازه قلم‌ها**به 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 |
| --- | --- |
| آشنایی‌زدایی در رمان «اللّصّ والکلاب»، اثر نجیب محفوظ بر اساس فرمالیسم روسی<br>محبوبه بادرستانی، علیرضا حسینی | ۳ |
| بررسی آسیب‌های اجتماعی در رمان «الکافرة» اثر علی بدر بر اساس نظریه‌ی دورکیم (مطالعه‌ی موردی خودکشی)<br>زینب جعفرنژاد، حسن مجیدی، مصطفی مهدوی‌آرا، حجت اله فسنقری | ۳۱ |
| بررسی مناسبات دال و مدلول در ارتباطات غیرکلامی رمان أیام معه<br>فروزان شهرکی، عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی، علی اصغر حبیبی | ٦۳ |
| بازتاب مضامین شعر صعالیک جاهلی در مجموعه اشعار «علی فودة» (با تکیه بر مکانیسم همانندسازی هدف‌جویانه در نظریه‌ی فروید)<br>فاطمه جمشیدی، وصال میمندی، حسین کیانی | ۹۵ |
| مطالعه‌ی زبان و جنسیت در رمان «ثلج القاهرة» اثر لنا عبدالرحمن و «عمارة یعقوبیان» از علاء اسوانی بر اساس دیدگاه رابین لیکاف<br>مریم دریانورد، حمید ولی‌زاده، مهین حاجی‌زاده | ۱۲۳ |
| تحلیل ریخت‌شناسانه‌ی داستان «طواحین بیروت» توفیق یوسف عواد بر اساس روش پراپ<br>علیرضا شیخی، سحر ساکی | ۱۵۵ |
| شکست زمان در رمان «مذکّرات کلب عراقی»، اثر عبدالهادی سعدون بر اساس نقد روایت‌شناسی و بر پایهٔ نظریه‌ی ژرار ژنت<br>اعظم شمس الدینی فرد، فاطمه سیستانی رحمت آباد | ۱۸۳ |
| بررسی شیوهٔ روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة<br>محمدرضا شیرخانی، مسلم خزلی | ۲۱۱ |
| برجسته‌سازی در اشعار محمّدسعید الحبوبیّ با تکیه بر نظریه‌ی جفری‌لیچ<br>حسین گرجی، محمّد جرفی، سیّد ابوالفضل سجّادی، قاسم مختاری | ۲۳۹ |
| نقد جامعه‌شناختی رفتار داعش علیه زنان در رمان «علی مائدة داعش» اثر زهراء عبدالله<br>زهرا ماهوزی، رسول بلاوی، ناصر زارع | ۲٦۷ |
| بررسی تطبیقی فرآیند شکل‌گیری معنا درمتن ادبی در آثار کمال أبودیب و صلاح فضل براساس نظریه‌ی ساختارگرایی<br>امین شیخ باقری، عبدالعلی آل بویه لنگرودی | ۲۹۳ |
| نقش علائم سجاوندی در ریز روایت‌های پسامدرن عربی<br>زهره قربانی مادوانی | ۳۲۱ |

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# Exploring the Defamiliarization of The Thief and the Dogs Written by Naguib Mahfouz based on Formalism

Mahboobeh Baderestani[1], Adjunct Professor of Arabic Language, Kosar University Bojnord
Alireza Hosseini, Assistant Professor of Arabic Language & Literature, Kosar University Bojnord

Received: 18-08-2019 Accepted: 15-11-2020

**Introduction:** Defamiliarization or foreignization is a formalist concept that influences common and familiar scenes and presents them in new ways and different from everyday realities. According to Shklovsky, the concept implies that foreignizing whatever is familiar and habitual. Walking, for example, is a regular act but dance is changing and tangible act. We often inhale air automatically; the same is true of language, it is the middle ground in which we move. But, when the air is suddenly polluted or accompanied by dust, our attention is drawn to our breathing, and it may affect our physical life as a profound experience. Formalists believe that art changes our habits and whatever is about us and makes the strange. Art and literature are supposed to discover things for the second time. Formalists believe that art and literature should arouse astonishment and unfamiliarity in audience and make them feel a strange feeling. According to them, artists try to move things far away from their regular context and create unexpected features. Therefore, defamiliarization or foreignization seeks to break the habits, but it is based on reality. Shafiei Kadkani believes that there is no limitation for defamiliarization, and every kind of innovation in art is a sort of defamiliarization. It is worth mentioning that all tactics for making arts are universal and common among cultures and the result of human being's creativity. Writing, especially creating novels, is among the arts that work based on defamiliarizatin. Novelists put aside familiar methods of narrating stories to present their idea in a special and personal way because that would result in innovation in writing and make the readership feel close to the writer, the exact thing that formalism emphasizes. The novelist has the ability to present an exact image of life artistically. This happens when he uses a set of strategies such as defamiliarization or foreignization for writing a new, unfamiliar and irregular novel. He continuously tries to makes novelties even when his works are different in terms of literary type (anecdote, short story, and novel). It can be said that he stands against real perceptions, and this resistance results in new writings. Therefore, he presents a story with unusual and unfamiliar issues that seem to be the basics. The basics are in such a way that would prevent the author from going far away from the events and characters. Shkolvsky explains the theory that a bond is made between us and all the things around us, something that becomes internalized in wisdom. In this way, the things unconsciously become new, and the

[1]- Corresponding Author Email: Mahboobeh_58b@yahoo.com

new idea becomes a habit. The role of literariness here is making us conscious again. This is done through what shekovsky calls it defamiliarization/foreignization, which is breaking the bonds between things and us. Shkolvsky explains the theory that a bond is made between us and all the things around us, which becomes internalized in wisdom. In this way, the things unconsciously become new and the new idea becomes a habit. The role of literariness here is making us conscious again. This is done through what Shkolvsky calls it defamiliarization/foreignization, which is breaking the bonds between things and us. Regarding the subject and using the theory as a framework, his study sought to explore the effect of defamilirazation, as a formalist technique, on the title, characters, time, events, theme, style, language of the novel 'The Thief and the Dogs'.(اللّصّ والكلاب )

Objective: The study aimed to explore the criticism concept of defamiliaraization and its effect on novel and literary works. Regarding the objective, the novel 'The Thief and the Dogs' was selected as it was identified to be an appropriate one.

**Method and Results:** This is a descriptive-analytical study showing that the novel 'The Thief and the Dogs' is a mystery in which defamiliarization is visible and the technique makes the novel strange. The mysterious features of the novel make it strange and different from what one may encounter in daily life.

**Conclusion:** The followings were concluded through exploring the examples of defamiliarization in 'The Thief and the Dogs':

1. Defamiliarization occurs in this novel when paradox, irony and symbols become dominant. The symbols are full of ironies, and the term Kalab (thief) has two visible and hidden meanings, but the writer meant the second one which means "treacherous". The audience understands the symbol and the breach of semantic norms that makes the text defamiliarized.
2. When looked from formalism point of view, symbols and messages that are in different aspects of Egypt community, religion and woman, make the novel defamiliarized.
3. The paradox of characters makes the readership familiar with unusual concepts.
4. Expected and unexpected events create a paradox and result in a defamiliarized language of the novel.

**Keywords:** Defamilarization, Formalism, Naguib Mahfouz, The Thief and the Dogs.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱٤۰۰)

# آشنایی‌زدایی در رمان «اللّصّ والکلاب»، اثر نجیب محفوظ بر اساس فرمالیسم روسی

محبوبه بادرستانی[۱]، استاد حق التدریس گروه مترجمی زبان عربی، دانشگاه کوثر بجنورد
علیرضا حسینی، استادیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه کوثر بجنورد

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۵

## چکیده

آشنایی‌زدایی، اصطلاحی است که از درون مکتب فرمالیسم روسی نشأت گرفته و نخستین بار، شکلوفسکی منتقد شکل‌گرای روس، آن را در مقاله‌ای با عنوان هنر به‌مثابه صنعت به‌کار گرفت. اصطلاح آشنایی‌زدایی این فرصت را به مؤلف می‌دهد تا با هنرنمایی خود، پدیده‌های عادت‌زده را، با ناآشنا ساختن جانی دوباره بخشد و پدیده‌های مأنوس را با استفاده از مکانیزم‌های هنری خاص و ویژه در اثر خود نو کند. همچنین در طی فرآیند ادراک، خواننده مفاهیم جدیدی را درک می‌کند که به او اجازه‌ی درک صورت هنری و فهم زیبایی صورت ادبی را می‌دهد. رمان یکی از انواع ادبی است که نویسنده در جهت ارائه‌ی افکار خود، به آن پناه می‌برد؛ برداشت یک رمان‌نویس از رمان به‌گونه‌ای می‌باشد که گویی رمان، دیوانی معاصر برای زندگی است. نویسنده‌ی رمان در ارائه‌ی نوشته‌های خود، از شیوه‌های نوین و ناآشنایی همچون آشنایی‌زدایی، در جهت امری زیباشناسانه و ارسال پیام به مخاطب بهره می‌گیرد. این مقاله می‌کوشد تا میزان تأثیر «آشنایی‌زدایی» به‌عنوان تکنیکی صورت‌گرا را در رمان «اللص والکلاب» در سطوح عنوان، شخصیت، زمان، حوادث، پیرنگ، اسلوب و زبان و جنس ادبی مورد بررسی قرار دهد. این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و مبین این مطلب است که رمان «اللصّ والکلاب» رمانی رمزگونه است که در آن تکنیک آشنایی‌زدایی قابل مشاهده است و آن را از نوع مألوف و عادی خارج می‌کند که رمزگونه بودن این رمان نگاه و دیدگاهی تازه و مخالف با عادت و انس به آن می‌بخشد.

**کلید واژه‌ها :** غریب‌سازی، صورتگرایی، نجیب محفوظ، اللصّ والکلاب.

---

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Mahboobeh_58b@yahoo.com

**مقدمه**

آشنایی‌زدایی[۱] ، یکی از مفاهیم صورت‌گرایی است که در صحنه‌های مألوف، تأثیر دارد و آن صحنه‌ها را در پوششی جدید ارائه می‌کند که به دیدگاه واقعی مقید نیست. براساس کلام «شکلوفسکی[۲]»، مقصود از این اصطلاح، «درگیری انس و الفت با چیزهایی است که عادی‌شده، یعنی ضد هر چیزی است که عادت شده باشد.» (بن ذریل،۲۰۰۰: ۲۷) صورتگرایان معتقدند که «هنر عادت‌های ما و هرآنچه اطراف ما باشد را تغییر می‌دهد و آن را غیرمأنوس و غریبه می‌سازد؛ در حقیقت وظیفه‌ی هنر و ادبیات، کشف اجسام و اشیاء برای بار دوم است» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶). براساس این نظریه، صورتگرایان معتقدند که ادب و هنر باید احساس شگفتی، ناآشنایی و غریب‌بودن را در مخاطب ایجاد کند و در مردم تأثیری نامأنوس به‌وجود آورد؛ همچنین هنرمند می‌کوشد تا هرچیزی را از چارچوب عادی خودش جدا کند و به گردآوری عناصر مختلف غیرمنتظره اقدام نماید.شفیعی کدکنی معتقد است که «آشنایی‌زدایی حدّ و مرزی ندارد و هر نوع نوآوری در هنر، آشنایی‌زدایی است؛ و این نکته را نباید فراموش کرد که غالباً تمام شگردها یا هنرسازه‌ها، اموری جهانی و مشترک در میانِ فرهنگ‌ها هستند و حاصل خلاقیت انسان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۹).

نویسندگی و رمان‌نویسی نیز از جمله هنرهایی محسوب می‌شود که آشنایی‌زدایی از آن غافل نشده است. نویسنده‌ی رمان برای ارائه‌ی مقصودی نهفته، با اسلوب و ساختار رایج رمان‌نویسی، به مخالفت می‌پردازد و شیوه‌ای منحصر به‌فرد و تازه در نویسندگی ارائه می‌نماید؛ زیرا تکیه بر این شگرد، نوعی از نوآوری در نوشتن محسوب می‌شود و نویسنده بر این اساس که این فن وسیله‌ای برای نزدیک‌شدن به خواننده است، به آن تکیه می‌کند و این همان نکته‌ای است که فرمالیسم به آن توجه دارد.

با این مقدمه سعی می‌شود تا در ادامه‌ی مطالب، شگرد آشنایی‌زدایی که به‌صورت کنایه، تشبیه، استعاره، پارادوکس و رمز جلوه می‌کند را در رمان «اللص والکلاب» و در سطوح عنوان، شخصیت، زمان، حوادث، پیرنگ، روایت، اسلوب، زبان، جنس ادبی و رموز، به‌صورت تطبیقی مورد بررسی قرار گیرد.

تمایل به اکتشاف و بررسی این اصطلاح نقدی و میزان تحقق و تأثیر آن در دنیای رمان و کارهای ادبی از عواملی است که موجب انتخاب این موضوع گردیده و از این‌رو، رمان «اللّصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با توجه به حوادثی که در آن رخ می‌دهد، گزینه‌ی مناسبی جهت بررسی موضوع مذکور می‌باشد.

این مقاله سعی دارد تا به این سؤالات پاسخ دهد:

۱- تکنیک غریب‌سازی یا آشنایی‌زدایی، چگونه در عناصر رمان «اللّصّ والکلاب» جلوه می‌نماید؟

۲- در این رمان، عناصر مأنوس چگونه تبدیل به عناصر ناآشنا و غریب می‌شوند؟

**پیشینه‌ی تحقیق**

پیشینه‌ای که از منظر فرمالیسم، رمان«اللّصّ والکلاب» را مورد بررسی قرار دهد، در دست نیست اما این رمان از دیدگاه‌های دیگری مورد بررسی قرار گرفته است؛ ازجمله:

مقاله‌ی "اللّصّ والکلاب؛ دراسة في الشکل والمضمون" که توسط علی گنجیان خناری و محبوبه بادرستانی نوشته شده و در مجله‌ی دراسات الادب المعاصر، شماره‌ی ۴: ۱۳۸۸، به‌چاپ رسیده است؛ این مقاله به بررسی عناصر قصه می‌پردازد؛ سپس مفاهیم موجود در رمان همچون جامعه‌ی مصر، دین و زن را مورد بررسی قرار می‌دهد.

در کتاب «دزد وسگ‌ها: نقد وبررسی» ترجمه و نقد توسط محبوبه بادرستانی، (۱۳۹۰)، نویسنده تمام رمان اللّص والکلاب را به فارسی ترجمه نموده سپس به تحلیل و نقد رمان پرداخته است.

صابره سیاوشی و فائقه سادات میرمحمدفشمی مقاله‌ای با عنوان «اللّصّ والکلاب دراسة في تحلیل الحبکة» در مجله‌ی دراسات الادب المعاصر، سال نهم، شماره‌ی ۳۶: زمستان ۱۳۹۶ را به چاپ رساندند که این مقاله پیرنگ رمان «اللص و الکلاب» را به‌صورت کامل مورد بررسی قرار می‌دهد.

اما در خصوص صورت‌گرایی و عناصر مختلف آن، اشعار بیش از نثر مورد بررسی

قرارگرفته‌اند و آشنایی‌زدایی و بررسی‌های مرتبط با آن در رمان‌های عربی اندک هستنددرباره‌ی آشنایی‌زدایی ، تنها یک رساله‌ی دانشگاهی وجود دارد که عنوان این رساله «التغریب عندالشکلانیین بین النظریه و التطبیق روایة القرن الاول بعد بیاتریس لأمین معلوف» (۲۰۱۵) به قلم فاطمه الزهراء شودار می‌باشد. محقق در این رساله به مفهوم لغوی و اصطلاحی آشنایی‌زدایی پرداخته، سپس جلوه‌های غریب‌سازی در رمان و در سطوح مختلف از جمله شخصیت، مکان و زمان و دلایلی که منجر به غریب‌سازی در رمان شده را مورد بررسی قرار می‌دهد.

## آشنایی‌زدایی از دیدگاه صورت‌گرایان

آشنایی‌زدایی، یکی از نظریه‌های مطرح شده در صورتگرایی، در راستای بررسی متن ادبی است. «متن ادبی اعم از شعر یا نثر، در مسیر آشنا و عادی‌شده‌ی زبان و اسلوب‌ها حرکت نمی‌کند، بلکه به سمت سلب آشنایی یا غریب‌کردن مفاهیم آشنا و عادی‌شده حرکت می‌کند. "شکلوفسکی" معتقد است غریب‌سازی حاصل پیرنگ و اسلوب است». (تودوروف، ۱۹۹۷: ۱۴۹) «وائل سید عبدالرحیم در کتاب خود، «تلقي البنيويه في النقد العربي»، مفهوم آشنایی‌زدایی را نقطه‌ی مقابل اصطلاح "familiarization"، به‌معنای «آشناکردن» ارائه نموده است» (جبور، ۲۰۰۸: ۴۶۸)؛ وی این اصطلاح را در قالب نظریه‌پردازی خود در چارچوب صورت‌گرایی روسی درج کرده و آن را براساس دیدگاه شکلوفسکی در مقاله‌ی «هنر به‌مثابه تکنیک» شرح می‌دهد. مقصود از این اصطلاح، «سلب آشنایی میان ما و چیزهای ملموس است که از طریق قرار دادن اشیاء قابل درک وقابل ملاحظه با کیفیتی مغایر به‌وجود آمده است» (سیدعبدالرحیم،۲۰۰۹: ۳۸).

ویکتور شکلوفسکی این اندیشه را که ادب و هنر به طور کلی می‌بایست احساس شگفتی[۳] بدهد، مردم را از مألوف[4] دور کند و آنها را از عادت‌هایشان نسبت به ملموسات آزاد نماید و باید چیزها را از منظر جدید نگریست، بهبود بخشید. صورتگرایان از نظریه‌های «برتوت برشت[۵]» پیشی گرفتند؛ وی معتقد بود که هنر می‌بایست احساس شگفتی در جان مردم ایجاد کند یا تأثیر آشنایی‌زدایی داشته باشد»

(ایزابرجر، ۲۰۰۳: ۷۳). بنابراین آشنایی‌زدایی، به رابطه‌ای ویژه میان خواننده و متن، زمانی که هدف از چشم‌انداز عادی دور می‌شود، اشاره می‌کند.

خلاصه‌ی رمان اللّصّ والکلاب

این رمان، داستان جوان فقیری به نام "سعید مهران" است که در کشوری با نظامی سوسیالیستی زندگی می‌کند؛ نظامی‌که پس از تشکیلش برخلاف شعارهای برخی رهبران، با خیانت مواجه می‌شود و با وجود وجهه‌ی مردمی و نظام جمهوری حاکم، عملاً سلطنت در آن جریان دارد. نجیب محفوظ خیانتکاران را از طریق شخصیت‌هایی چون "رؤوف علوان" ،"علیش سدرة" ،"نبویه سلیمان" و"سناء"، به‌تصویر می‌کشد.

سعید مهران فرزند عم مهران دربان خانه‌ی دانشجویی بود. سعید که از زمان کودکی همراه پدر خود به خدمتکاری مشغول بود، در محل کار خود با رؤوف علوان دانشجوی رشته‌ی حقوق آشنا می‌شود و با تشویق وی، عم مهران، سعید را به مدرسه می‌فرستد تا درس بخواند.

پس از وفات پدر، با کمک رؤوف علوان سعید و مادرش جایگزین عم مهران در کارهای خانه شدند. رؤوف علوان درآن زمان رهبر سازمانی مخفیانه با شعار آزادی و دوری از ثروت و کاخ نشینی بود و بدان سبب نزد فقیران و طرفدارانِ خود، فردی محبوب و مورد حمایت به‌شمار می‌رفت.

شبی مادر سعید به‌سختی بیمار شد؛ از این‌رو مادرش را به نزدیک‌ترین بیمارستان برد، اما به‌دلیل وضع خاص ظاهری‌شان مورد توجه پزشک واقع نشدند. به همین علت، شدیداً عصبانی شد و به‌دلیل ایجاد بی‌نظمی در بیمارستان و عدم توانایی مالی در فراهم کردن دارو ، از بیمارستان رانده شدند و یک ماه پس از آن اتفاق، مادرش فوت کرد.

به‌دنبال این اتفاق، سعید برای اولین بار از روی عقده دست به سرقت زد . رؤوف علوان این کار سعید را مشروع و قانونی دانست، واو را تشویق کرد؛زیرا رؤوف سرقت از ثروتمندان را حرکتی انقلابی و مشروع تلقی می‌کرد .

سعید هنگام خدمتش در خانه‌ی دانشجویی با نبویه سلیمان، دختری خدمتکار در منزل پیرزنی ترک، آشنا می‌شود و سرانجام با او ازدواج می‌کند. آن زمان علیش سدره نیز در خانه‌ی دانشجویی کار می‌کرد اما در برابر سعید مهران فردی بی‌ارزش به‌حساب می‌آمد؛ او به ظاهر برای ازدواج سعید و نبویه، ابراز خوشحالی می‌کند و این‌گونه نقش دوستی با وفا وصمیمی را بازی می‌کند. ولی زمانی‌که سعید در پیچ صیرفی مشغول سرقت بود، با همکاری نبویه و خبرچینی به پلیس، موجب دستگیری سعید و حبس او می‌شود. این نخستین باری بود که سعید، از جانب دوست و همسرش با خیانت مواجه شد.

خیانت بزرگ‌تر به سعید زمانی اتفاق می‌افتد که نبویه غیابی طلاق میگیرد و با علیش سدره ازدواج می‌کند. سعید پس از آزادی، به جستجوی خیانتکاران و دخترش سنا می‌پردازد؛ اما او نیز به هنگام ملاقات، پدرش را انکار می‌کند. بعد از مواجهه با این خیانت‌ها، به منزل شیخ علي جنيدي رفت. وی از طریق روزنامه، که رؤوف صاحب آن بود وی را جستجو و پیدا می‌کند؛. سپس محل سکونتش را شناسایی می‌کند و به دنبال او می‌رود؛ اما به جای خانه‌ای ساده با خانه‌ای شبیه به قصر مواجه می‌شود.

سعید پس از ملاقات با رؤوف علوان، از او در خواست کار می‌کند تا به عنوان روزنامه‌نگار در دفتر روزنامه‌اش کار کند، اما با عدم موافقت رؤوف مواجه می‌شود؛ وقتی سعید عدم پایبندی رؤوف به شعارهای سابقش و ثروت او را می‌بیند، تصمیم می‌گیرد تا از منزل او سرقت کند، ولی موفق نمی‌شود.

در قهوه‌خانه‌ی طرزان، با "نور"، زن بدکاره‌ای که به‌تنهایی زندگی می‌کرد، ملاقات کرد و نور او را به منزل خودش دعوت می‌کند تا شب‌ها را در آنجا سپری کند. سعید از طرزان اسلحه‌ای برای انتقام ازسگ‌ها (خیانتکاران) می‌خواهد تا آن‌ها را به قتل برساند؛ اما هنگام انتقام از آنها، گلوله‌هایش به خطا می‌روند و به‌جای مجرمان، بی‌گناهان کشته می‌شوند.

سر انجام سعید مورد تعقیب پلیس قرار می گیرد و او را دستگیر می‌کنند.

## مصداق‌های آشنایی‌زدایی در«اللّصّ والکلاب»

آشنایی‌زدایی در «اللّصّ والکلاب»، با کنایه، تشبیه، استعاره، پارادوکس و نماد، تجلی می‌یابد. نماد دربردارنده‌ی کنایات فراوانی است و جزء هنجارگریزی‌های معنایی نیز به‌شمار می‌آید که در این رمان و در قالب چند سطح قابل بررسی است:

### سطح عنوان

عنوان، محور اصلی و تعیین‌کننده‌ی هویت یک متن و دربردارنده‌ی مفهوم یا مفاهیم خاصی است. "اللّصّ والکلاب" داستانی سمبلیک به‌شمار می‌آید ولی«نماد در آن، افزون بر واقعیت و متمرکز شدن برآن است. نماد در «اللّصّ والکلاب»، در جزئیات کوچک آن پنهان نمی‌شود، بلکه در ساختار بیانی آن نهفته است» (شكري، ۱۹۸۷: ۲۲۶)

مقصود از «لص» در عنوان، شخص قهرمان یعنی سارق انقلابی و فرد هرج و مرج طلب، سعید مهران است. مقصود از «کلاب» نیز، حیوان معروف، یعنی سگ، نیست بلکه مقصود همان خیانتکاران هستند:

«الكلب وشى بي؛ بالإتفاق معها وشى بي، ثم تتابعت المصائب حتى انكرتني ابنتي[۶]» (محفوظ، ۱۹۷۳: ۳۱) ، «سينزل عقابه برؤوف علوان، إذ أنّ رؤوف هو رمز الخيانة التي ينضوي تحتها عليش و نبوية و جميع الخونة في الأرض[۷]» (همان: ۱۳۶)

بر این اساس، لفظ «الکلاب» نمادی با دو مفهوم است؛ مفهوم اول، بر سگ واقعی دلالت می‌کند و مفهوم دوم دلالت بر خیانتکاران دارد. درگیری سعید مهران علیه الکلاب، در مقابله‌ی وی با رؤوف علوان شکل می‌گیرد و رویارویی اصلی میان او، استادش و رفیق مرتدش رؤوف علوان اتفاق می‌افتد؛ زیرا او در زندگی سعید بسیار ارزشمند بوده است.

بنابراین ورود عنوان در دایره‌ی کنایه، موجب قرارگرفتن آن را در دایره‌ی صورتگرایی می‌شود. پس کنایه با تغییر مفهوم، منجر به هنجارگریزی معنوی می‌شود و انتقال مفهوم اول به مفهوم دوم، در دایره‌ی آشنایی‌زدایی قرار می‌گیرد. بنابراین عنوان

صراحتاً به مضمون رمان اشاره نمی‌کند و نویسنده خواسته تا با دیگر عناوین مألوف و رایج، به مخالفت بپردازد.

## سطح نوع ادبی[۸] و علت تفاوت این رمان بین انواع ادبی

احمد محمد سعید در مصاحبه‌ی خود با نجیب محفوظ از وی پرسید: آیا «اللّصّ والکلاب» در میان آثارشما دوره‌ی جدیدی محسوب می‌شود؟ و نجیب محفوظ پاسخ داد: «مورد جدید این است که آن یک رمان کوتاه یا داستان کوتاهی بلند است. پس آن رمان نیست و تفاوت طبیعی‌اش با بقیه رمان‌ها این است.» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۲۰۰) بنابراین بر اساس نظر نجیب محفوظ، "اللّصّ والکلاب"، همچون همزه‌ی وصلی میان داستان کوتاه و رمان محسوب می‌شود؛ تا حدی‌که در آن، خصوصیات داستان کوتاه و رمان آمیخته شده است؛ از این‌رو می‌توان گفت این اثر ادبی در میان دیگر انواع ادبی که دیگر نویسندگان خلق کرده‌اند، دارای هنجارگریزی است.

## سطح نمادین و سمبلیک

خواننده حین مواجه‌شدن با حوادث رمان، با مضمون هایی برخورد می‌کند که نویسنده‌ی رمان در هنگام وقوع آنها را پنهان کرده است. همانگونه که ذکر شد، نماد در "اللّصّ والکلاب" در ساختار بیانی آن نهفته می‌شوند و منجر به هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی می‌گردند که عبارتند از:

### جامعه‌ی مصر

جامعه‌ی مصر در "اللّصّ والکلاب"، تصویری زنده از شرایطی است که مردم از آن رنج می‌برند؛ به‌عنوان نمونه، نور شخصیتی اجتماعی است که به انحراف روی آورده و از حداقل‌های زندگی در اجتماع و حقوقی چون امنیت و آسایش در زندگی روزمره محروم بوده است: نور-« ضاربة الودع متى تصدقين؟أين الأمان؟ أريد نومة مطمئنة وصحوة هنيئة وجلسة وديعة، هل يتعذر ذلك على رافع السماوات السبع؟![۹]» (محفوظ،۱۹۷۳ :۱۱۹)

«اللّصّ والکلاب یک داستان الهام گرفته‌شده‌ی واقعی می‌باشد که قهرمان واقعی آن "محمودامین سلیمان" است؛ کسی‌که اوایل سال ۱۹۶۱م، برای چند ماه ذهن تمام مردم مصر را به‌خود مشغول کرده بود. نجیب محفوظ درباره‌ی او می‌گوید: «این مرد همان فرصتی است که از طریق آن به احساسات و افکاری که بین آن و خودم بود می‌اندیشیدم؛ رابطه‌ی میان انسان و قدرت، خالق او و جامعه‌اش» (محفوظ،۲۰۰۶: ۱۱۳) «بیشتر شخصیت‌ها در رمان‌های نجیب محفوظ از طبقه‌ی کارگر در شهرهای کوچک هستند و از افراد دانشجو و بافرهنگ» (محمدعطیه، ۱۹۷۷: ۵۳)

جامعه‌ای که نجیب محفوظ در دزد وسگ‌ها با شخصیت‌ها و رویدادهایش به‌تصویر می‌کشد، جامعه‌ای است پر از عدالتِ فراموش‌شده و فقیرانی که در ذلت و پوچی زندگی می‌کنند. جامعه‌ای که زنانِ قربانی فقر در آن بسیارند که از روی تنگنا و نا امیدی برای ادامه‌ی زندگی، به خود فروشی پناه برده‌اند، کسانی مثل "نور" در داستان:

« رجع إلى البيت فوجده خاليا كما تركه. و وجد الوحشة و الضيق والقلق في انتظاره. وخلع الجاكتة وارتمى على الكنبة في الظلام.وتساءل بصوت مسموع كئيب:-نور،أين أنت؟ محال أن تكون بخير.هل قبض البوليس عليها؟ هل اعتدى عليها بعض الأوغاد؟ هي ليست على أي حال بخير[۱۰]» (محفوظ،۱۹۷۳: ۱۵۸)

«"نور" و "سعید مهران" کسانی هستند که هر دو سرنوشتی یکسان دارند؛ "نور" در بسیاری از صفات و ویژگی‌ها با سعید مهران یکی است. او همانند سعید از جامعه رانده شده و در تباهی و قهر زندگی می‌کند. این نمونه، در ادبیات نجیب محفوظ همیشه تعبیری است از مسئولیت جامعه در برابر مردم.» (محمد سعید،۱۹۸۱ :۱۶۲)

پس از ناپدید شدن شخصیت نور، نجیب محفوظ با یک جمله، قضیه‌ای را از زبان سعید مهران مطرح می‌کند:«هل تهتز شعرة في الوجوى لضياعها[۱۱]» (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۵۸)؛ شاید این عبارت پرده از اوضاع اجتماعی مصر بر دارد و این موضوع را به‌صورت غیرمستقیم بیان نماید که در این جامعه هیچ تار مویی برای گم‌شدن افراد ضعیف جامعه به لرزه در نمی‌آید و هیچ‌کس ارزشی برای آن‌ها قائل نیست.

عملکرد شخصیت‌ها در "اللّصّ والکلاب"، به شرایط حاکم در جامعه باز می‌گردد. در واقع عنوان داستان، انعکاس فقر و مشکلات همه‌گیر جامعه است؛ مثل زنی که پس از به زندان افتادن شوهر خود و به دلیل ترس از ایجاد مشکلاتی جدیدتر، به او خیانت می‌کند. «همسر در "اللص والکلاب" نماد کشور است؛ کشوری که به‌صورت شرعی و قانونی از طریق قدرتی قوی، در تسلط خیانتکاران قرار گرفته است و علیش نشانگر این چیرگی بر همسر و دختر است» (خلیفة، ۲۰۰۷: ۷۵).

«لم ارتكب جريمة ولكنها القسمة و النصيب والواجب أيضاً، واجب المروءة دفعني إلى ما فعلت، ومن أجل البنت الصغيرة أيضاً[۱۲]»(محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۵-۱۴). در حقیقت این عبارت اشاره به توجیهات دستگاه نظامی در حکومت دارد؛ جامعه‌ای که در آن رؤوف علوان، به‌عنوان دانشجویی انقلابی فعالیت داشت و مردم را به حکومتی مردمی دعوت می‌کرد، تبدیل به یکی از کسانی که در خانه‌ای مجلّل و زیبا زندگی می‌کنند، می‌شود. او نماد رهبران سوسیالیستی است که ملت را به انقلاب و آزادی فرا خواندند؛ سپس، اصول و مبادی انقلاب را زیرپا گذاشتند و وارد همان نظام حاکمیتی شدند که در گذشته با آن مبارزه می‌کردند و به خاطرش انقلاب نمودند. بر این اساس می‌توان گفت رؤوف علوان تصویری از نظام پادشاهی و سلطه‌خواهی است که نه تنها از بین نرفت، بلکه به‌همان صورت در آن زمان باقی ماند. او به این دلیل که در صف افراد سلطه‌جو و ظالم قرار گرفت، همیشه در امان است.

در این بخش از رمان، «سعید،ليس اليوم كالأمس، كنتُ لصاً وكنت صديقا لي في ذات الوقت لأسباب أنت تعرفها، ولكن اليوم غير أمس، إذا عدت إلى اللصوصية فلن تكون إلا لصا فحسب![۱۳]» (همان: ۴۴) سعید مهران، فردی است که برخلاف مردم مصر که به استبداد عادت دارند، در برابر این سلطه برای اثباتِ وجودِ خود می‌ایستد. او از ظالمان متنفر است و نجیب محفوظ نیز در خلال روایتش به این مسأله اشاره می‌کند.

در بخش دیگری از داستان، نجیب محفوظ قصد دارد تا از طریق به‌تصویرکشیدنِ قیام سعید مهران و مقابله‌ی او با استبداد، این موضوع را یادآور شود که: بسیاری از مردان نظیر سعید مهران در جامعه‌ی مصر علیه استبداد به‌پا خاستند و انقلاب‌های بسیاری در

آن شعله‌ور کردند، ولی هرگز نتوانستند استبداد را براندازند و این مشکل، همچنان در مصر پابرجاست: «نور-ويتحدث عنك الناس كأنك عنترة ولكنهم لايدرون عذابنا..فقال ببساطة:أكثرية شعبنا لا تخاف اللّصوص ولا تكرههم..وتواصلت خمس دقائق في التهام الشواء ثم قال:-ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب..فقالت باسمة وهي تلعق أناملها:-أنا أحبّ الكلاب.. -لاأعني هؤلاء..-نعم،ولم يخل بيتي منها أبدا حتى شهدت موت آخر واحدة وبكيت كثيرا فصممت ألّا أعاشرها مرة أخرى..فقال ساخرا:-ينبغي أن نتجنب الحب إذا توعدنا بالتعب.. -أنت لاتفهمني ولاتحبني..فقال برجاء:-لاتكوني ظالمة، ألا ترين أنّ الدنيا كلها ظالمة؟![۱۴]» (*همان*: ۱۲۶)

عدول و خروج نویسنده از صراحت‌گویی در طرح مسائل اجتماعی و اثبات مفهوم خیانت از جانب رهبران و حاکمان مصر در جامعه توسط شخصیت‌های به‌کار رفته در رمان، هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی است.

**دین**

مسأله‌ی دین در رمان "اللّصّ والکلاب" توسط رابطه‌ی بین سعید مهران و شیخ جنیدي که نماد بخش ایمان موجود در شخصیت سعید مهران است، مطرح می‌شود؛ درحالی‌که این مقدار از تفکر دینی از عقل و ذهن سعید مهران دور است. «قصه‌ی دزد شرافتمند، "سعیدمهران" با هدف مناظره و بحث جایگاه دین و ظلم اجتماعی و عدم قبول شخصی و بی‌فایده تلقی شدن آن مطرح شده است» (محمدعطیه، ۱۹۷۷: ۱۰۴). به‌عنوان نمونه: «خذ مصحفا واقرأ..فارتبك سعيدقليلا ثم قال بلهجة المعتذر:-غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ.. -توضأواقرأ.. فقال بلهجة جديدة شاكية:- أنكرتني ابنتي،وجفلت مني كأني شيطان، ومن قبلها خانتني أمها! فعاد الشيخ يقول برقة:-توضأ واقرأ..- خانتني مع حقير من أتباعي،تلميذ كان يقف بين يدي كالكلب، فطلبت الطلاق محتجة بسجني،ثم تزوجت منه..-توضأ واقرأ..فقال بإصرار..-مالي،النقود والحليّ،استولى عليها،وبها صار معلما قد الدنيا، وجميع أنذال العطفة أصبحوا من رجاله..- توضأ واقرأ..بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه:-لم يقبض على بتدبير البوليس،كلّا،كنت كعادتي واثقا من النجاة، الكلب وشى بي، بالإتفاق معها وشى بي، ثم

تتابعت المصائب حتى أنكرتني ابنتي..-فقال الشيخ بعتاب:-توضأ واقرأ"قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله"..[۱۵]» (محفوظ، ۱۹۷۳: ۳۱).

می‌توان گفت نجیب محفوظ راه حل عملی برای مسائل واقعی را از طریق جنيدي به‌عنوان یک نماد دینی به‌جای عقل محض، قبول نمی‌کند. «رمان "اللّصّ والكلاب" طبیعت بیداری نزد محفوظ را از راه بیداری دینی اسلامی در این دوره شرح می‌دهد؛ بنابراین او به تعمیم بیداری دینی و هموارکردن ابعاد آن، با تمرکز بر شخصیت شیخ علي جنيدي اقدام می‌نماید. این کار به‌عنوان عکس‌العملی کلی نزد محفوظ بعد از انقلاب ژوئیه و قطع روند توسعه‌ی دموکراسی بود.» (خلیفة، ۲۰۰۷: ۷۸)

اثبات بیداری دینی در آن دوره و نقش آن در حل ظلم اجتماعی از طریق رابطه‌ی میان سعید مهران و شیخ علي جنيدي، آشنایی‌زدایی در رمان محسوب می‌شود؛ زیرا نویسنده برای بیان این مسأله از اشاره‌ی مستقیم و صراحت‌گویی خارج شده است.

**زن**

نماد زن، از دیگر سطوح آشنایی‌زدایی موجود در "اللّصّ والكلاب" است. نجیب محفوظ در این رمان، "نبویه" همسر سعید مهران و "نور" زن بدکاره‌ای که عاشق سعید مهران بود را به‌عنوان نمونه‌ی زن مصری معرفی می‌کند. وی از طریق شخصیت‌های زنانه و انحراف آنها، به ضعف جامعه و فقر در آن اشاره می‌کند و در این خصوص تأکید می‌کند که: «زنان منحرف فاضل و زنان منحرف غیر فاضلی وجود دارند. واقعیت این است که زنان منحرف در رمان‌های من بسیارند و انحرافشان به عوامل اجتماعی باز می‌گردد. اکثر آن‌ها به‌سبب فقر مرتکب گناه می‌شوند...به سبب جامعه..!!.» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۰۳)

**نبوية سليمان**

"نبویه" همسر سعید مهران، کسی است که "علیش"، نماد کشور مصر، او را تصاحب کرد. وی از خدمتکاران بانوی ترک و ثروتمندی بود که در باغ بزرگی زندگی می‌کرد:

«بذلك عرفت بخادمة الست التركية عجوز كانت تقيم بمفردها في بيت محاط بحديقة كبيرة[۱۶]» (محفوظ، ۱۹۷۳: ۹۹) «نبویه نماد مصری است که خادم ترکیه بود و منطقه را همانند باغی استثمار می‌کرد. ازدواج علیش با نبویه همان انقلاب ۲۳ ژوئیه است و زندان افتادن سعید همان دورشدن مبارزین از قدرت و حکومت می‌باشد.» (خلیفة، ۲۰۰۷: ۸۲)

در این مرحله، نجیب محفوظ از صراحتگویی خارج می‌شود و به‌شکلی زیباتر و مؤثرتر به‌جان خواننده نفوذ می‌کند. تاحدی که اگر کلام بصورت دیگری بیان می‌شد چنین تأثیر زیبایی را نداشت.

**نور، شخصیت بدکاره**

"نور" یا "شلبیه" دختری بود که کودکی خود را در خانواده‌ی فقیری گذراند. زمانی‌که به دوران جوانی می‌رسد، از آن زندگی فقیرانه و روستایی فرار کرده و به پایتخت مهاجرت می‌کند تا در آن زندگی مرفه‌تری را فراهم آورد؛ ولی نه‌تنها کار و شغلی نمی‌یابد، بلکه جایی نیز برای زندگی پیدا نمی‌کند. در نتیجه، برای گذران زندگی خود، مجبور به خودفروشی می‌شود و در خانه‌ای دورافتاده مشرف به قرافه به‌سر می‌برد همچنین نام خود را تغییر می‌دهد تا کسی او را نشناسد. «شارع نجم الدين وراء قرافة باب النصر...البيت الوحيد في الشارع، تحته وكالة خيش و وراء القرافة...لابعرفني هناك أحد ولم يزرني فيه أحد[۱۷]» (محفوظ، ۱۹۷۳، ۷۲و۷۳)

"نور"با وجود انحراف اخلاقی، زنی بخشنده، دارای قلبی صاف و مهربان است. به‌همین دلیل، نجیب محفوظ نامی زیبا برایش برمی‌گزیند تا با باطن او مطابقت کند. او شرایط مناسبی برای اقامت سعید فراهم می‌آورد تا به هدف و نیت خود برسد و در ظلمت و تاریکی و زندگی مأیوسانه‌ی او تبدیل به نور و روشنایی می‌شود. "نور"، "سعید" را بسیار دوست دارد اما عشق او به سعید تازگی نداشت و از گذشته به او علاقمند بوده، اما سعید به او اهمیتی نمی‌داده: «حتى هداياها إليه كان يهديها إلى نبوية عليش[۱۸]» (همان: ۶۳). با این وجود، هیچ‌کس به اندازه‌ی نور از به زندان افتادن سعید ناراحت و غمگین نشد.

نجیب محفوظ از زن بدکاره در رمان‌هایش استفاده می‌کند تا به‌صورت مستقیم فساد مردمی که عدم فساد بر آنها واجب است را برای خواننده توضیح دهد. «بار دیگر به این سه شخصیت در رمان نگاه کنید: زن سعید مهران که به نظر خانم محترمی‌است. نور که زن بدکاره‌ای است و رؤوف علوان که فردی فرهنگی است و باید انسانی شریف و پایبند به اصول و عقاید باشد. اما اگر مقدار اخلاص هریک از این سه خیانتکار را بسنجید، اخلاص زن بدکاره بیش از همسر سعید و رؤوف علوان است. زن بدکاره وارد رمان های من می‌شود تا شخص به‌ظاهر محترم را مورد خشونت قراردهد و بگوید این تو هستی که بدکاره‌ای نه من.» (محفوظ، ۲۰۰۶: ۱۰۲)

در این تناقض‌ها، نوعی پارادوکس به‌چشم می‌خورد که جزئی از هنجارگریزی معنوی است و سبب آشنایی‌زدایی می‌شود. «پارادوکس یک بازی ماهرانه‌ی زبانی است که ذکاوتمندانه میان دوطرف سازنده‌ی پارادوکس و خواننده آن رخ می‌دهد. به‌صورتی‌که سازنده‌ی پارادوکس متنی را به‌روشی که خواننده را برانگیزد، ارائه می‌دهد و او را به عدم قبول معنای حرفی متن، به‌نفع معنای نهفته، دعوت می‌کند که غالباً معنای متضادی دارد. در این میان برخورد زبان با یکدیگر صورت می‌گیرد؛ به‌طوری‌که خیال خواننده تنها پس از رسیدن به مفهومی که وی را راضی کند و برایش تثبیت شود، آسوده می‌شود.» (سلیمان، ۱۹۹۹: ۴۴)

بنابراین می‌توان ملاحظه نمود که چگونه غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی با انواع سیاسی و ظهور نمادین زن و کاربرد آن به‌وجود می‌آید و نجیب محفوظ چگونه مفاهیم تازه‌ی غیرمألوف و ناآشنا را برای حوادث واقعی و در دنیای واقعی به‌صورتی هنرمندانه و زیبا خلق و ارائه می‌نماید.

## سطح پیرنگ و حوادث

ارتباط مفهوم آشنایی‌زدایی با پیرنگ، امری مسلم و بدیهی است و در آن، خاصیت ادبی و نقل حوادث رمان با تمرکز بر اسباب و علت‌ها وجود دارد. «فرآیند غریب‌سازی همان‌طور که شکلوفسکی از آن تعبیر می‌کند، میان قصه و پیرنگ متمایز شده است؛

قصه حوادث پی در پی می‌باشد که به‌طور طبیعی به‌هم پیوسته است و پیرنگ در رمان، همانند هارمونی و قافیه در قصیده می‌باشد» (ابراهیم، ۱۹۹۸: ۱۰۲) بنابراین، پیرنگ نقل حوادث پی درپی است که «بر اساس پی در پی شدن زمان مرتّب شده‌اند و رابطه‌ی علّی و معلولی دارند.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۱)

آشنایی‌زدایی معمولاً به حوادث غیرعادی و غیرمألوف در رمان یا حکایت ملحق می‌شود و خواننده را به اکتشاف حوادث بیشتر در متن روایی وادار می‌کند تا هر بار در داستان حادثه‌ی جدیدتری کشف شود. در"اللّصّ والکلاب"، حوادث توسط سعید مهران خلق می‌شود و خواننده در روند ایجاد این حوادث منتظر است تا حادثه به‌پایان رسد اما ناگهان به‌دنبال آن، حادثه‌ی تازه‌تری رخ می‌دهد و خواننده وادار می‌شود که حوادث بیشتری را دنبال کند. این رمان، بر محور سعید مهران در چرخش می‌باشد. او کسی است که در بخشی از داستان خالق حوادث است و در حقیقت عمل او متأثر از خیانت افرادی می‌باشد که نویسنده آنها را «کلاب» خطاب می‌کند. براساس این تعاریف می‌توان نمونه‌ای از سیر تتابع حوادث را به‌عنوان پیرنگ رمان که به‌علت تحقق (منتظره و غیرمنتظره)، منجر به آشنایی‌زدایی می‌شود ذکر نمود:

آغاز / سرقت از خانه‌ی دانشجویی / سرقت در پیچ صیرفی/ به زندان افتادن سعید/ طلاق‌گرفتن نبویه/ آزادی از زندان/ انکار سناء/ قتل ناخواسته‌ی شعبان حسین/ قتل ناخواسته‌ی دربان خانه‌ی رؤوف علوان/ تعقیب پلیس/ ناپدیدشدن نور/ محاصره‌ی پلیس / اعدام/ پایان.

می‌توان ملاحظه نمود که تمام حوادث با محوریت سعید مهران رخ می‌دهد و این حوادث غیرعادی که غریب‌سازی را در پی دارد، رمان را وارد آشنایی‌زدایی و عادت‌زدگی می‌کند و این آشنایی‌زدایی در تتابع حوادثی است که انتظار کشف حوادث بیشتر را در خواننده ایجاد می‌نماید.

## سطح اسلوب

نجیب محفوظ در"اللّصّ والکلاب" برای آشنایی‌زدایی، به صناعات ادبی چون تشبیهات و استعاره پناه می‌برد: «جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص[۱۹]» (محفوظ، ۱۹۷۳: ۸). نویسنده در این عبارت، از چهار تشبیه استفاده کرده و قهرمان داستان را به ماهی، باز شکاری، موش و گلوله تشبیه نموده است. در این عبارت «تحركت السجائر-كالنجوم- في أيدي الجالسين في الظلمة[۲۰]». (همان: ۶۰) نیز حرکت و نورسیگار در تاریکی به ستاره تشبیه شده است. گاهی خواننده با استعاره نیز مواجه می‌شود: «وعلى شرط ألّا يطيش الرصاص الأعمى فيصيب الأبرياء ويعمى عن الأوغاد..[۲۱]»(همان: ۱۰۴) در این نمونه، عبارت «الرصاص الاعمي» حاوی استعاره‌ی مکنیه است که به‌علت تبدیل مفاهیم، هنجارگریزی معنایی در آن حاصل می‌شود و سبب برجسته‌سازی زبان نویسنده می‌شود.

آشنایی‌زدایی همچنین در اسلوب نجیب محفوظ هنگامی‌که «جدیدترین تکنیک‌های روایی در دنیا را به‌کار می‌گیرد، تجلی می‌یابد. از این‌رو ما در رمان‌های وی جریان سیال ذهن، تداعی، فلش بک، گفتگوی درونی و ضمایر مختلف را شاهد هستیم» (محمد عطیه، ۱۹۷۷: ۱۵۹-۱۶۰) خصوصاً در رمان‌های نوشته‌شده در دهه‌ی شصت، از جمله "اللّصّ والکلاب" این عناصر قابل مشاهده هستند.

## تداعی و جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن و تداعی زمانی استفاده می‌شود که شخصیت بصورت ناخودآگاه در خیالات گذشته و حال و هوای خود غوطه‌ور است و در یک طغیان ذهنی و روند به‌خاطر آوردن گذشته‌ی خود قرار دارد؛ مانند نمونه‌ی زیر:

«ومن خلال هذا الكدر المنتشر لاييسم الا وجهك يا سناء،و عما قريب سأخبر مدى حظي من لقياك، عندما أقطع هذا الشارع ذا البواكي العابسة، طريق الملاهي البائدة، الصاعد إلى غير رفعة، أشهد أني أكرهك[۲۲]» (محفوظ، ۱۹۷۳: ۹) «ها هو أبي يسمع و يهزّ رأسه طربا. ويرمقني باسما كأنما يقول لي اسمع وتعلّم. وأنا سعيد أودّ غفلة لأتسلق النخلة[۲۳]».(همان: ۳۱) نویسنده با این

تکنیک، به‌نوعی خواننده را در جریان رویدادهای رخ‌داده قرار می‌دهد که در حقیقت گذشته‌ی شخصیت اصلی محسوب می‌شود.

## گفتگوی درونی

گفتگوی درونی، روشی است که خواننده می‌تواند بدون دخالت و یا شرح از طرف نویسنده، به زندگی درونی شخصیت‌ها پی ببرد و به همین دلیل به آشنایی‌زدایی منجر می‌شود؛ مانند نمونه زیر:

«اجمعهم حولك يا جبان.إنما جئت أجس حصونك.و عند الأجل لاينفع مخبر و لاجدار[۲۴]» (محفوظ، ۱۹۷۳ :۱۲) « اذهب إلى الجبل حتى يهبط الظلام. لاتغادره حتى يهبط الظلام. تحاش الضوء و لُذ بالظلام تعب بلا فائدة. ذلك أنك قتلت شعبان حسين[۲۵]»(همان:۹۰-۸۹) «أنا لم اقتل خادم رءوف علوان، كيف اقتل رجلا لااعرفه و لايعرفني؟[۲۶]»(همان: ۱۴۸) در این نمونه‌ها، نویسنده با توسل به این روش و با گفتگوی درونی در میان دیالوگ‌های رمان، داستان را ادامه می‌دهد و خواننده می‌تواند به رویدادهای رخ داده در زندگی سعید مهران پی ببرد.

## ضمایر مختلف

اسلوب نجیب محفوظ در این رمان نسبت به رمان‌های پیشین وی که روایت قصه به صورت آهسته و طولانی همراه با تفاصیل بسیار بود، تغییر می‌یابد و روایت سریع قصه در حالی‌که در محور شخصیت اصلی داستان است، ظهور می‌یابد و ضمایر مختلف در آن ورود پیدا می‌کند. به‌عنوان نمونه در این عبارت «أنظر ماذا أنت صانع بمرارة الانتظار في هذه الظلمة الحارة القاتلة.يبدو أنّ نور لاتريد أن تعود، لاتريد أن تنقذه من عذاب الوحدة والظلمة والجوع والظمأ. ورغم كل شئ فقد نام و هو أيأس ما يكون من الندم. ولما فتح عينيه رأى الشيش ينضح بنور النهار..[۲۷]» (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۵۳) ملاحظه می‌شود که حرکت به سرعت در میان ضمایر در چرخش است؛ از این‌رو، گاهی ضمیر مخاطب ظاهر می‌شود سپس ضمیر غائب.

### فلش بک یا بازگشت به عقب

فلش بک، تکنیکی است که به‌وسیله‌ی آن نویسنده به گذشته‌ی شخصیت و رویدادهایی که در گذشته اتفاق افتاده، گریز می‌زند تا هرآنچه به یک‌باره در زمان حال نمی‌تواند بیان کند را از این طریق به خواننده منتقل کند. همان‌گونه که در نمونه‌ی زیر مشاهده می‌شود، این موضوع بیان می‌گردد که سعید قبل از ازدواج چگونه با نبویه آشنا شده است:

«والبقال يقع دكانه أمام بيت الطلبة وتجئ نبوية حاملة السلطانية لتشتري ما تشاء في ثياب مهندمة بل تعد زينة وسط أمثالها من الخادمات لذلك عرفت بخادمة الست التركية نسبة إلى تركية عجوز كانت تقيم بمفردها في بيت محاط بحديقة كبيرة في آخر الطريق و كانت غنية...وتتبعها عيناك في نشوة الخمر و تندس معها بين عشرات الواقفات أمام البقال وتغيب حيناً وتظهر حيناً...[۲۸]» (محفوظ، ۱۹۷۳ :۹۹-۹۸)؛ « عم مهران الكهل الطيب بواب عمارة الطلبة العمل والقناعة والأمانة.و قد اشتركت معه في الخدمة منذ الطفولة[۲۹]» (همان :۱۱۲) در حقیقت این تکنیک در رمان "اللّصّ والكلاب"، وسیله‌ای است که خواننده را با شیوه‌ای هنری به گذشته‌ی سعید مهران می‌برد و تصاویر زندگی گذشته او را نشان می‌دهد. از این‌رو می‌توان به این جمع‌بندی رسید که تکنیک‌های مختلف روائی در اسلوب "اللّصّ والكلاب" موجب ورود آن به عرصه‌ی آشنایی‌زدایی شده است.

### سطح زبان و نقل داستان

هنگامی‌که زبان و نقل داستان از شیوه‌ی رایج بیرون رود، آشنایی زدایی پدید می‌آید؛ «نویسندگان و ناقدان همگی بر این باورند که نقل و روایت باید به زبان فصیح باشد، اما زبان گفتگو چنین نیست. بنابراین، برخی معتقدند زبان باید فصیح باشد و برخی دیگر، بر این گمان‌اند که زبانِ فصیح ایهام واقعیت را از بین می‌برد. در نتیجه، ترجیح می‌دهند که دیالوگ با لهجه‌ی عامیانه نوشته شود. این قضیه، زمانی، ذهن بسیاری از نویسندگان و ناقدان را به خود مشغول کرده بود؛ تا جایی‌که نزدیک بود بخاطر آن درگیری رخ دهد.» (وادي، ۱۹۹۲: ۴۷)

گاهی در قصه‌های نجیب محفوظ، در بین زبان فصیح، استفاده از الفاظ عامیانه به‌چشم می‌خورد و در "اللّصّ والکلاب" نیز خواننده چنین الفاظی را مشاهده می‌کند. گاهی نویسنده از اسلوب نوشتاری رایج منحرف می‌شود و به اسلوب دیگری عدول می‌کند، از این‌رو ملاحظه می‌شود خواننده در حالی‌که زبان فصیح را در رمان می‌خواند ناگهان با الفاظ و تعابیر عامیانه غافلگیر می‌شود. استفاده از این الفاظ و تعابیر در رمان باعث شده که فضای رمان آکنده از روح مصری شود. استفاده از چنین اسلوبی در نوشتار، هنجارگریزی اسلوبی نامیده می‌شود. کاربرد الفاظ و تعابیر عامیانه در رمان "اللّصّ والکلاب" اندک است که در جدول زیر می‌آید:

| تعابیر و الفاظ عامیانه موثر در آشنایی زدایی، در میان فصیح | توضیح | صفحه |
|---|---|---|
| اشكرك يا معلم بياظة | معلم برای صاحبان منصب به کار می‌رود | ۱۰ |
| يا معلم عليش | | ۱۱ |
| اشكرک يا معلم طرزان | | ۵۸ |
| بكم يا معلم | | ۶۲ |
| ألف نهار أبيض! | | ۱۰ |
| تفَرمَلَ | ترمز کرد | ۱۷ |
| حزّر فزّر | نوعی بازی در فرهنگ مصر | ۲۴ |
| السلاملک | سالن پذیرایی | ۳۷ |
| يا خبر!متي خرجت من السجن؟ | | ۷۱ |
| يا خبر أبيض! | | ۱۵۴ |
| الكورنيش | | ۳۶-۱۳۹ |
| أظن من المناسب أن أقنع برتبه صاغ | نوعی درجه نظامی | ۱۲۱-۱۳۶ |
| القرافه | | ۷۲-۱۵۳-۱۷۲-۹۴ |
| فضيحة مذاعة كالغبار الخماسيني | | ۸۶ |

ظهور تعابیر و الفاظ عامیانه در میان زبان فصیح، هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود که این رمان نیز خالی از زبان‌های بیگانه‌ی مؤثر در آشنایی‌زدایی نیست:

| الفاظ اجنبی موثر در آشنایی زدایی | صفحه |
|---|---|
| القيثارة | ۳۷ |
| البسطرمة | ۴۱ |
| الفراندا | ۴۱ |
| السكرتير | ۳۵ |
| التليفون | ۴۰-۴۵ |
| الفيلا | ۳۶-۵۰ |
| الچاكتة | ۶۹ |
| العجاتي-تسباس-مانولي | ۱۰۶ |
| البقدونس | ۱۲۹ |
| الكنبة | ۹۸-۱۸-۱۴۷-۱۵۸-۱۴۹ |

**نتیجه**

نتایج به‌دست آمده از بررسی مصداق‌های آشنایی‌زدایی در رمان "اللّصّ والكلاب" به ترتیب زیر است:

۱-آشنایی‌زدایی هنگامی در اللّصّ والكلاب محقق می‌گردد که کنایه، پارادوکس و نماد در آن غالب می‌شود. نمادها مملو از کنایه هستند و لفظ کلاب دارای دو مفهوم نزدیک و دور است که مقصود نویسنده از مفهوم دوم، خیانتکاران می‌باشد. خواننده آن نماد را درک می‌کند و آن یک هنجارگریزی معنایی است که منجر به آشنایی‌زدایی در متن می‌شود.

۲-نمادها و پیام‌هایی که در مضمون‌های جامعه‌ی مصر، دین و زن نهفته است، رمان مورد نظر را از لحاظ صورتگرایی و فرمالیسم وارد آشنایی‌زدایی می‌کنند.

۳-تناقض موجود در شخصیت‌ها، خواننده را به مضامینی غیرمألوف و ناآشنا می‌رساند.

۴-تحقق منتظره و غیرمنتظره در تتابع حوادث، موجب ایجاد پارادوکس و تناقض می‌شود و زبان نویسنده‌ی رمان نیز به آشنایی‌زدایی منجر می‌گردد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Unfamiliarization
2. Shklovsky
3. Make strange
4. Defamiliarize
5. Bertolt brecht

۶- اون سگ من را لو داد، به‌اتفاق آن زن با هم من را لو دادند. بعد از آن، مصیبت‌ها پشت سر هم آمدند تا اینکه دخترم مرا انکار کرد.

۷- به‌زودی رؤوف علوان مجازات خواهد شد؛ زیرا رؤوف رمز خیانتی است که علیش و نبویه و تمام خیانتکاران روی زمین به او ملحق می‌شوند.

۸- انواع ادبی: رمان،قصه،داستان کوتاه

۹- فالگیر کی حرف‌هایت صحت پیدا می‌کند؟ امنیت کجاست؟ یک خواب مطمئن و راحت و بیداری آرام و نشستنی آرام می‌خواهم. برآورده‌کردن این آرزوها برای خالق هفت آسمان سخت است؟

۱۰- به خانه برگشت و دید همان طور که آن را ترک کرده بود، خالی است. وحشت و دلتنگی و نگرانی در انتظارش بود. کتش را در آورد و روی کاناپه در تاریکی لم داد. با صدای ناراحت و بلندی پرسید: -نور، تو کجایی؟ محال است که اتفاقی نیفتاده باشد و به خیر باشد. پلیس دستگیرش کرده؟ آیا پست فطرتی به او تعرض کرده؟ به هر حال که اصلاً خیر نیست

۱۱- آیا تار مویی پیدا می‌شود تا به‌خاطر گم شدن او به لرزش در آید؟

۱۲- من جرمی مرتکب نشدم او قسمت و نصیب من بوده. همچنین واجب هم بوده. جوانمردی من را به این کار وادار کرد، به‌خاطر آن دختربچه.

۱۳- سعید، امروز مثل دیروز نیست من یک دزد بودم و تو در همان وقت دوست من بودی به‌دلایلی که خودت میدانی؛ ولی امروز مثل دیروز نیست وقتی به دزدی بازگشتی، فقط یک دزد هستی!

۱۴- نور: مردم طوری از تو حرف می‌زنند که انگار تو عنترة بن شداد هستی، آنها نمی‌دانند که ما چه عذابی می‌کشیم. سعید به آرامی‌گفت: -بیشتر مردم ما از دزدها نمی‌ترسند و از آنها بیزار نیستند. پنج دقیقه که از گوشت خوردنشان گذشت، سعید گفت- ولی آنها ذاتاً از سگ‌ها بدشان می‌آید.

۱۵- قرآنی بردار و بخوان...سعید کمی دستپاچه شد و با حالت عذرخواهی گفت: -امروز از زندان آزاد شدم. وضو نگرفتم...-وضو بگیر و بخوان...سعید با لحنی تند و شاکی گفت: -دخترم مرا انکار کرد و از من ترسید و روی برگرداند، انگار که من شیطانم. پیش از او هم مادرش به من خیانت کرد! شیخ دوباره با ملایمت گفت: -وضو بگیر و بخوان ...- همسرم با انسانی پست از دوستانم به من خیانت کرد، شاگردی که مثل سگ مقابلم می‌ایستاد. به خاطر زندان، همسرم از من تقاضای طلاق کرد و با شاگردم ازدواج کرد... -وضو بگیر و بخوان...سعید با اصرار گفت: همه‌ی دارائیم، پول‌ها و زیورآلاتم را به‌دست آورد و با آنها آقای متشخصی شده. تمامی نامردای پیچ هم تبدیل به زیردستان او شدند. سعید با

عصبانیت و در حالی‌که رگ‌های پیشانی‌اش بیرون زده بود، گفت: –من با تلاش پلیس دستگیر نشدم، هرگز. مثل همیشه مطمئن بودم موفق می‌شوم. آن سگ با همکاری همسرم مرا به پلیس لو دادند، پس از آن هم مصیبت‌ها به دنبال هم آمدند تا اینکه دخترم مرا انکار کرد. شیخ گفت: –وضو بگیر و این آیه را بخوان: «قل إن کنتم تحبّون الله فاتبعوني یحببکم الله».

۱۶– بدین طریق با خدمتکار بانوی ترک و پیرزنی که تنها در خانه باغی بزرگ اقامت داشت، آشنا شدم.

۱۷– خیابان نجم الدین پشت قبرستان باب النصر ...تنها خونه‌ی آن خیابان. طبقه‌ی زیرینش نمایندگی کنف است و پشتش هم قرافه قرار دارد... آنجا کسی من را نمی‌شناسد و ندیده.

۱۸– حتی هدیه‌هایی که به او می‌داد را به نبویه هدیه می‌کرد.

۱۹– کسی نزد شما آمده که مثل ماهی در آب فرو میرود، مثل باز شکاری در هوا پرواز می‌کند، مثل موش از دیوار بالا می‌رود و مثل گلوله از درها عبور می‌کند.

۲۰– سیگارها مثل ستاره‌ها در دست کسانی که نشسته بودند در تاریکی در حرکت بود.

۲۱– به این شرط که آن گلوله‌های کور منحرف نشوند. که در صورت رخ‌دادن، به بی‌گناهان اصابت می‌کند.

۲۲– سناء، بین تاریکی غم‌ها فقط چهره‌ی تو لبخند می‌زند. به‌زودی شانس دیدنت را امتحان می‌کنم؛ زمانی که از این خیابانِ پر از زن‌های گریان و گرفته و راه کاباره‌های مخروبه، راهی که به طرف بالا می‌رود ولی به والایی منتهی نمی‌شود می‌گذرم، مطمئنم که از تو متنفرم.

۲۳– حالا پدرم می‌شنود، با خوشحالی سرش را تکان می‌دهد و به من با لبخند نگاه می‌کند؛ گویی که می‌گوید بشنو و یاد بگیر، من همان سعیدی هستم که دوست دارم بازیگوشی کنم و از نخل بالا بروم.

۲۴– آنها را به دور خودت جمع کن ترسو! آمدم تا قلعه‌هایت را لگدمال کنم؛ وقتی اجل کسی برسد، نه مأمور و نه دیوار، هیچکدام فایده‌ای ندارند.

۲۵– تا هوا روشن نشده آنجا را ترک نکن. از روشنایی فرار کن و به تاریکی پناه ببر. یک خستگی بی فایده از آن رو که تو شعبان حسین را به قتل رساندی.

۲۶– من خدمتکار رؤوف علوان را نکشتم. چطور مردی را به قتل برسانم که نه من او را می‌شناسم و نه او مرا می‌شناسد....

۲۷– ببین با تلخی انتظار و در این تاریکی کشنده، چه ساختی!!! به‌نظر می‌رسد نور نمی‌خواهد برگردد، نمی‌خواهد سعید را از عذاب تنهایی و تاریکی و گرسنگی و تشنگی نجات دهد. برخلاف همه چیز خوابید و پشیمانی را مأیوس کرد و وقتی چشمانش را باز کرد دید شیشه، لبریز از روشنایی روز شده و روشنایی خورشید اتاق در بسته را روشن کرده است.

۲۸– آن بقال دکانش را درست مقابل خانه‌ی دانشجویی بنا می‌کند و نبویه در لباسی خوش‌قواره با ظرفی بزرگ می‌آید تا هرچه می‌خواهد بخرد. او در میان امثال خود و خدمتکاران چیز دیگری بود؛ به همین

دلیل به‌عنوان خدمتکار به آن پیرزن ترک که در باغ بزرگی در انتهای آن مسیر، به تنهایی زندگی می‌کرد، معرفی شد... تو همراه او وارد جمع ده‌ها زن می‌شدی که مقابل بقال ایستاده‌اند؛ اون گاهی مخفی و گاهی ظاهر می‌شد.

۲۹- عم مهران آن پیرمرد خوب، دربان ساختمان دانشجویی. کار و قناعت و امانتداری و تو با او در خدمتکاری از کودکی مشارکت داشتی.

## منابع و مآخذ

### کتاب‌های فارسی


پارسی پور، کامران، (۱۳۷۸)، **ساختار عناصر داستان**، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات، درس گفتارهایی درباره‌ی نظریه‌ی ادبی صورتگرایان روس**، چاپ۲، تهران: سخن.

علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)**، تهران:نشر سمت.


### کتاب‌های عربی


ابراهيم، السيد، (١٩٩٨)، **نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**. (دط). مصر: دارقباء.

أيزابرجر، أرثر، (٢٠٠٣)، **النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة**، ترجمة: وفاء ابراهيم، رمضان بسطاوسي، (لامكان): المجلس الاعلى للثقافة.

بن ذريل، عدنان، (٢٠٠٠)، **النصّ و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق(دراسة)**، دمشق: اتحاد كتاب العرب.

تودوروف، تزفيتان، (١٩٩٧)، **القصّة، الرواية، المؤلف؛ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ترجمة: خيري دومة، القاهرة:دارشرقيات.

جبور، جان ماجد، (٢٠٠٨)، **المنجد الكبير«فرنسي–عربي»**، ط١، بيروت:المكتبة الشرقية.

خليفة، عبدالله، (٢٠٠٧)، **نجيب محفوظ .الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية**، ط١.بيروت: الدارالعربية للعلوم ناشرون.

سليمان، خالد، (١٩٩٩)، **المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق**، ط١ الأردن، دارالشروق للنشر و التوزيع.

سيدعبدالرحيم، وائل، (٢٠٠٩)، **متاهة النقد العربي المعاصر**، (لامكان): دارالعلم و الأيمان.

شكري، غالي، (١٩٨٧)، **المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ**، ط٤، بيروت: دارالآفاق الجديدة.

محفوظ، نجیب، (۱۹۷۳)، **اللّصّ والکلاب**، ط۶.قاهرة: مکتبة مصر.

_____(۲۰۰۶)، **أتحدث إلیکم**، بیروت: دارالعودة.

محمد سعید، فاطمة الزهراء، (۱۹۸۱)، **الرمزیة في أدب نجیب محفوظ**، ط۱، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

محمد عطیة، أحمد، (۱۹۷۷)، **مع نجیب محفوظ**، بیروت: دارالجیل.

وادي، طه، (۱۹۹۲)، **دراسات في نقد الروایة**، الإسکندریة: دارالمعارف.

# تجليّات التغريب في رواية اللّصّ والكلاب لنجيب محفوظ على ضوء الشكلانية الروسية

محبوبة بادرستاني[1]*

عليرضا حسيني[2]

**الملخّص**

التغريب هو مصطلح انبثق من رحم الشكلانية الروسية و استخدمه الناقد الشكلاني الروسي "فيكتور شكلوفسكي" في مقالة "الفن كتقنية".هذا المصطلح الذي أثار في ما بعد اهتمام الشكلانيين و البنيويين ك"رومن ياكوبسن و يوري تينيانوف" يتيح الفرصة للمؤلف أن يجدّد الظواهر المألوفة باستخدام الآليات الفنية الخاصة و المميزة في أثره و يتيح للمتلقي خلال عملية الإدراك تكوين دلالات جديدة و التفاعل مع النص تفاعلاً ايجابياً يسمح له إدراك الشكل الفني و الإدراك الجمالي للشكل الأدبي. الرواية كنوعٍ من الأنواع الأدبية،يلجأ الروائي إليها ليلقي بأفكاره و يلخّص كيانها بأنّها ديوان الحياة المعاصرة. فيلجأ الروائي في تقديم كتابته بطريقة مستحدثة و غير مألوفة كتقنية التغريب بغاية الجمالية و إرسال رسالاتٍ للمخاطب.يحاول هذا البحث أن يكتشف مفهوم التغريب و مدى تأثيره في رواية "اللّصّ والكلاب" فيُدرس هذه التقنية على المستويات المختلفة في الرواية و هي: العنوان، وشخصيات القصة، والزمان، والأحداث، والحبكة، والسرد و الأسلوب، واللغة والجنس الأدبي، والرمزية. تمّت هذه الدراسة بالمنهج الوصفي والتحليلي ومن خلالها يبيّن للمتلقي وللباحثين أنها اللّصّ والكلاب رواية رمزية تحكم فيها تقنية التغريب وتخرجها من المألوف والإعتيادية و رمزيتها تعطيها رؤية جديدة ومنظورا مخالفاً للعادة و للمألوف.

**الكلمات الرئيسية**: الشكلانية الروسية، التغريب، نجيب محفوظ،اللّصّ والكلاب.

---

١- أستاذة مدعوة، قسم ترجمة اللغة العربية بجامعة كوثر، بجنورد

٢- استاذ المساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كوثر، بجنورد

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# Investigation of social harms in Ali Badr's novel *Al-Kafereh* based on Durkheim's theory: A case study of suicide

Zeinab Jafarnejad, PhD student at Hakim Sabzevari University, Professor at Ilam University
Hassan Majidi [1], Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University
Mostafa Mahdavi Ara, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University
Hojjatollah Fasnaghari, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University

Received: 07-03-2020 Accepted: 12-12-2020

**Introduction:** Émile Durkheim was the first sociologist to introduce suicide (as a social phenomenon) to sociology from the realm of individual and psychology. He studied the rate of suicide as a social harm in the context of individual's relationship with the group and concluded that social situations are the main reason for people within a community to commit self-destruction. As he also found, attempts to directly convince them to avoid this suicidal act is futile because the real motives lie in the context of the society.
In his novel *Al-Kafareh* (the infidel woman), Ali Badr, a contemporary Iraqi writer, attempts to portray the current perturbed conditions in Iraq in the form of a story of a woman named Fatima whose father and brother were influenced by the takfiri ideology of ISIL and committed suicide. She commits suicide roo after suffering the pain of immigration and asylum to Europe. It seems that this social harm can be analyzed in the light of Durkheim's theory. To explain the causes of social harms such as suicide in different groups of the current Iraqi society, this paper analyzes the novel *Al-Kafareh* and criticizes the author's analytical views based on Durkheim's sociological theories to answer the questions a) what is the relationship between the suicide of an individual and group social events in the novel *Al-Kafareh*? and b) In terms of adaptation, to what extent is the attempt to self-destruct by the characters of the story consistent with Durkheim's theory? Undoubtedly, the answers to these questions can significantly explain the socially harmful factors and be effective in conveying the author's awareness to the audience in the world of fiction.
**Methodology:** The research method of this study is qualitative and descriptive using content analysis. Content analysis is done in a systematic way to objectively, qualitatively and systematically describe the content and concepts of written texts. The authors' approach in this paper is sociological criticism of the content (sociological themes) to explain and criticize the author's critical view based on Durkheim's sociological theories. To achieve this goal, the required data on

[1]- Corresponding Author Email: h.majedi@hsu.ac.ir

Durkheim's theory and social harms were first collected by a library method with a focus on suicide. Afterward, the novel was reread and analyzed and a network of themes through content analysis as well as extraction of textual evidence. An attempt was also made to divide the analytical part of the article into four parts based on the suicide types and according to Durkheim. Thus, each example was analyzed under its subcategory by matching the text to the theory.

**Results and Discussion:** Durkheim divides suicide into four types according to the relationship of the self-destructive individual with the group. They include Egoistic (selfish), Altruistic (unselfish), Anomic (anomalous) and Fatalistic (coincidental). In the light of studying the relationship between the suicide of the characters in the story with social realities such as integration and regularity (social control), the research findings suggest that there is no coherence between individuals in a small institution such as family nor in the wider circle of group or society, which leads to egoistic or altruistic suicide of the characters in the story. The coherence between man and woman is weak and unfounded in the Iraqi society because it is a patriarchal society, such that the perceived class differences as well as the lack of equal access to economic and social capital has eased the links of individual with the group and paved the way for egoistic suicide. It can be said that those connected to the ISIS group have mechanical solidarity and that their suicide operations are classified as altruistic suicide.

**Conclusion:** The novel *Al-Kafareh* has several social and critical aspects, and the author depicts social themes through a dramatic familiar narrative style. Representation of such anomalies in the society can give collective activists the necessary insight and self-awareness and, accordingly, the social critic can scrutinize different aspects of the society in a literary work. All the elements of the novel are closely related to the Iraqi society and its relationships. The main theme of this novel is suffering, which includes various physical and psychological forms resulting from the rupture of human relations, the tense situation in the family and society, economic and social pressures, the disturbed conditions of women in the society, and so on. By mentioning these issues, the author seeks to show the turmoil in the Iraqi society, and, by depicting family and social relationships, he illustrates social gaps. To account for the suicide of the novel's characters according to Durkheim's theory, incoherence and insecure situations can be considered as contributing factors. The novel classifis the suicide of Sophia, her spouse, and Adrian’s father as anomic, egoistic and fatalistic, respectively.

**Keywords:** Durkheim, Suicide, Ali Badr, Infidelity.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# بررسی آسیب‌های اجتماعی در رمان «الکافرة» اثر علی بدر بر اساس نظریه‌ی دورکیم (مطالعه‌ی موردی خودکشی)

زینب جعفرنژاد، دانش‌آموخته دکتری دانشگاه حکیم سبزواری، استاد دانشگاه ایلام
حسن مجیدی[1]، دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
مصطفی مهدوی‌آرا، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
حجت اله فسنقری، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۲۲

## چکیده

خودکشی به‌عنوان یکی از معضلات گریبانگیر بشر، رفتاری ضد اجتماعی است که امروزه از پرخطر ترین آسیب‌های اجتماعی محسوب می‌شود، روند رو به رشدی دارد و در بحث بی‌سازمانی اجتماعی مطرح می‌شود. این معضل اجتماعی از دیرباز به عنوان آسیبی اجتماعی مورد توجه اندیشمندان قرار گرفته و با توجه به اهمیت این موضوع، به تحلیل محتوای رمان «الکافرة» با روش توصیفی و تحلیلی پرداخته می‌شود و بحران‌ها و ناهنجاری‌های آن مورد بحث و کنکاش قرار می‌گیرد. این مقاله سعی دارد تا به تحلیل و تبیین نگاه انتقادی نویسنده بر پایه‌ی نظریات جامعه‌شناسی بپردازد و مبحث خودکشی را در پرتو نظریه‌ی دورکیم مورد کنکاش قرار دهد. با توجه به اهمیت سنجش انسجام، در این مقاله به سنجش انسجام رمان و سپس به تحلیل اقسام خودکشی در این پژوهش پرداخته می‌شود. یافته‌ها حاکی از آن است که خودکشی و ذکر اقسام آن و خشونت و سایر آسیب‌های اجتماعی در رمان، نشان از بی-هنجاری و آشفتگی جامعه‌ی عراق دارد و این بی‌هنجاری و آشفتگی مهم‌ترین عاملی است که موجب از خودبیگانگی و در نتیجه خودکشی فاطمه/سوفیا قهرمان داستان می‌شود و این موضوع در نتیجه‌ی عدم انسجام اجتماعی (در خانواده)، خشونت، بی‌هنجاری و عدم شناخت حقوق انسانی و جایگاه اجتماعی است و نویسنده سعی در بهبود اوضاع با ترسیم واقعی این آسیب‌ها دارد.

**کلید واژه‌ها:** دورکیم، خودکشی، علی بدر، الکافرة.

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

**مقدمه**

إمیل دورکیم[1] جوامعی را که میزان آسیب‌های اجتماعی در آن بالاست، جوامع بیمار می‌داند و اولین جامعه‌شناسی است که خودکشی را به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی از حوزه فردی و روانشناسی، وارد مسائل جامعه‌شناختی می‌نماید، او بر این باور است، هرچند ممکن است عوامل روانی یا زیستی خاص، باعث خودکشی فرد در گروه شود، اما فقط واقعیت‌های اجتماعی می‌تواند علت بالاتر بودن میزان خودکشی یک گروه از گروه دیگر را تبیین سازد. وی با تقسیم جامعه به گروه‌های مختلف، میزان خودکشی را به عنوان یک آسیب اجتماعی، در روابط فرد با گروه مورد مطالعه قرار داد و به این نتیجه رسید که جریانات اجتماعی، علت اصلی اقدام افراد داخل گروه برای خودویرانگری است و کوشش برای متقاعدسازی مستقیم آنها، برای پرهیز از این اقدام بیهوده است، چراکه علل واقعی در بستر جامعه نهفته است.

علی بدر، نویسنده‌ی معاصر عراقی، در رمان «الکافرة»، جامعه‌ی عراق را جامعه‌ای بیمار معرفی می‌کند، کشوری که در دو دهه‌ی اخیر، پس از سرنگونی حزب بعث و حمله‌ی امریکا به این کشور، بستری برای گسترش ایدئوژی‌ها و افکار التقاطی شده و با ظهور گروهک تکفیری داعش، جدول پازلی که غرب برای این کشور چیده بود، کامل گشت. علی بدر که هم‌اکنون مقیم استرالیاست، در رمان مذکور تلاش کرده تا شرایط موجود و نابسامان عراق را در قالب داستان و روایت زندگی زنی به نام فاطمه به تصویر بکشد که پدر و برادرش تحت تأثیر اندیشه‌های تکفیری داعش، دست به خودکشی زده‌اند؛ خود نیز پس از به جان خریدن رنج مهاجرت و پناهندگی به اروپا، دست به خودکشی می‌زند.

با توجه به خودکشی‌هایی که در دنیای داستان اتفاق می‌افتد، به نظر می‌رسد می‌توان در پرتو نظریه‌ی دورکیم این آسیب اجتماعی را مورد تحلیل و واکاوی قرار داد. این جستار درصدد است با هدف تبیین علل آسیب‌های اجتماعی همچون خودکشی در گروه‌های مختلف جامعه‌ی کنونی عراق، رمان «الکافرة» را به روش توصیفی- تحلیلی تحلیل و بررسی نماید؛ به این ترتیب که ابتدا با مطالعه و فیش برداری، چارچوب

نظری تحقیق را تبیین سازد؛ سپس مهم‌ترین مضامین رمان نقد و بررسی و در پایان بر اساس یافته‌ها، نتایج تحقیق ارائه شود. تحلیل محتوا از روش‌های اسنادی است که به بررسی نظام‌مند، عینی، کمی و تعمیم‌پذیر پیام‌های ارتباطی می‌پردازد. این روش در دسته‌بندی روش‌ها، پهنانگر محسوب می‌شود و از آن برای بررسی محتوای آشکار پیام‌های موجود در یک متن استفاده می‌گردد. سؤالاتی که در این جستار سعی می‌شود تا به آن پاسخی ارائه گردد عبارتند از:

۱- در رمان «الکافرة»، بین خودکشی فرد و جریانات اجتماعی گروه، چه رابطه‌ای وجود دارد؟

۲- در حوزه‌ی تطبیق، اقدام به خود ویرانگری شخصیت‌های داستان، تا چه میزان با نظریه‌ی دورکیم سازگار است؟

بی‌تردید پاسخ به سوالات مذکور تا حدود زیادی می‌تواند عوامل آسیب‌زای اجتماعی را تبیین سازد و در انتقال آگاهی ممکن نویسنده به مخاطب در دنیای داستان مؤثرتر واقع شود.

## پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های بی‌شماری در حوزه تحلیل جامعه‌شناختی رمان معاصر انجام شده است که در ادامه به مرتبط‌ترین آنها به بحث حاضر اشاره می‌شود:

**۱**– «رنا فرمان محمد الربيعي» در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر» (۲۰۱۴م) رمان‌های بدر را به روایت سند و فریبکاری تاریخی در ساختن سخن ضد تاریخی مورد بحث قرار داده و روش‌های جدید روایت مورد استفاده‌ی راوی در تمام متون خود را نیز برجسته نموده است که از مهمترین آنها تحلیل تاریخی بر اساس وجود یک راوی ضمنی و تکنیک تقلید است که در برخی از متون گسترده شده است.

۲– "حمود ناصر عليعل" در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «المكان في روايات علي بدر»، (۲۰۱۶م) پس از ارائه‌ی تعریف لغوی و اصطلاحی از مکان، در فصل دوم و سوم به

مکان روایی، انواع آن (باز یا بسته، فضای شهری یا غیرشهری، واقعی یا آرامانی) و ارتباط آن با زمان و شخصیت پرداخته است.

۳- مقاله‌ی «نقد جامعه شناختی داستان «الدار الکبیرة» اثر «محمد دیب»» از فاطمه قادری و سمیه پورامینانی (نشریه‌ی نقد ادب معاصر عربی، شماره۷: ۱۳۹۳)؛ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که رمان مذکور، واقعیت الجزایر در زمان اشغال و همراه با آن، عقب‌ماندگی و خفقان جامعه‌ی روز را منعکس می‌کند. همچنین نشان می‌دهد که نویسنده تا چه اندازه توانسته در انعکاس واقعیت‌های موجود جامعه‌ی خود جهت بیداری افکار عمومی موفق باشد.

۴- پیمان صالحی در مقاله‌ی خود با عنوان «بررسی رمان‌های عربی و فارسی معاصر از منظر نقد جامعه‌شناختی (مطالعه‌ی موردی الشحاذ اثر نجیب محفوظ و اشک سبلان نوشته‌ی ابراهیم دارابی)» (کاوش‌نامه‌ی تطبیقی، شماره‌ی۱۸: ۱۳۹۴)، پس از بررسی این دو رمان از منظر نظریه‌های یاد شده، در نهایت به این نتیجه رسیده که محفوظ با استفاده از شیوه‌ی جریان سیّال ذهن، به نقد اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه‌ی مصر پرداخته و بحران روحی قهرمان داستان، روشنفکران و تعارضات درونی آنان را به تصویر کشیده است و دارابی نیز مانند محفوظ، اما با سبکی رئالیستی، اوضاع ایران را در یک برهه‌ی تاریخی، بازگو کرده است.

در تبیین وجه تمایز جستار حاضر از پیشینه مذکور باید گفت، همچنانکه نتایج نشان می‌دهد، این تحقیق برای نخستین بار است که به تحلیل جامعه‌شناختی رمان «الکافرة» در پرتو نظریه‌ی جامعه‌شناختی دورکیم می‌پردازد.

## گذاری بر زندگی علی بدر و رمان الکافرة

علی بدر، نویسنده و رمان‌نویس عراقی در سال ۱۹۶۷ میلادی و در بغداد متولد شد (الربیعي، ۲۰۱۴: ۵). آثار وی در ارتباطی تنگاتنگ با زندگی‌اش قرار دارد و از سویی منعکس‌کننده‌ی اوضاع اجتماعی و سیاسی عراق هستند. او قهرمانان رمان خویش را بیشتر از میان طبقه‌ی متوسط جامعه برمی‌گزیند. از میان آثار او، رمان «بابا سارتر» به

لیست جایزه‌ی بوکر عربی راه یافت. دیگر رمان وی با نام «الکافرة» در سال ۲۰۱۵ نشر یافته، که هنوز ترجمه یا تحلیل و نقدی در ارتباط با آن نگاشته نشده است. (بلاسم، ۲۰۱۷: ۵۹)

رمان الکافرة رمانی در ۲۲۹ صفحه است که با یادآوری خاطرات و فلش‌بک به گذشته آغاز می‌شود و شیوه‌ی روایت از نظرگاه قهرمان داستان، فاطمه (سوفیا) و به شیوه‌ی دانای کل محدود می‌باشد. حوادث این رمان در عراق اتفاق می‌افتد و قهرمان داستان دخترکی به نام فاطمه است که با مردمی بی‌عاطفه زندگی می‌کند که داعش بر آن مسلط شده و نوعی بردگی نوین را ایجاد کرده است.

فاطمه/سوفیا شخصیت اصلی داستان در فقر و اوضاع نابسامان اجتماعی و ناهنجاری‌های اجتماعی چون افراطی‌گری و قوانین حاکم بر آن، زندگی می‌کند؛ او با جوانی پیوند زناشویی می‌بندد که بعدها به این باور می‌رسد ارزش‌های نمادین در جامعه تنها از طریق یک عملیات تروریستی محقق می‌شود. فاطمه بعد از مرگ همسرش، به بروکسل[۲] می‌رود و در آنجا به سوفیا تغییر نام و هویت می‌دهد و این‌گونه زندگی دو شخصیتی خود را آغاز می‌کند. او در طول زندگی خود نیز خودکشی ناموفقی را تجربه می‌کند. در رمان چندین خودکشی و عملیات انتحاری به تصویر کشیده می‌شود که در ادامه در پرتو نظریه جامعه دورکیم سنجیده خواهند شد.

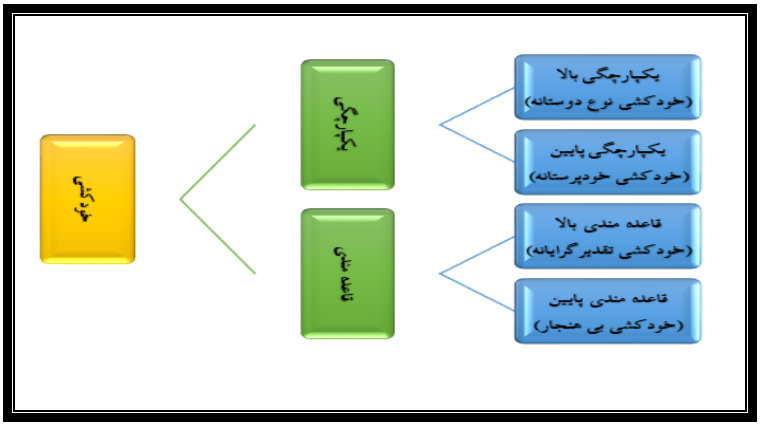
## چارچوب مفهومی پژوهش

همانطور که گذشت- دورکیم، ریشه‌های خودکشی را نه در درون فرد، بلکه در واقعیات اجتماعی می‌داند. «کنشی نابهنجار و تحمیلی که از سوی نظام اجتماعی بر انسان تحمیل می‌شود (محسنی تبریزی، ۱۳۷۳: ۹۸-۹۹). این پدیده که وی از آن به جرم تعبیر می‌کند، «و یکی از اشکال خروج از قواعد هنجاری که جامعه برای افراد وضع کرده است» (وازي، ۲۰۱۲: ۶۲)، می‌باشد؛ به جوامع کمک می‌کند تا وجدان جمعی خود را تعریف و مشخص کنند. خودکشی را می‌توان محصول جامعه‌ی ناامن و ناقص دانست.

«پدیده‌ای که نمودی فردی دارد اما علل وقوع آن، نیروهای اجتماعی است (آرون، ۱۳۸۳: ۳۸۴).

دورکیم خودکشی را برحسب رابطه‌ی فردِ خودویرانگر با گروه، به چهار نوع تقسیم می‌کند: ۱.خودکشی خودخواهانه (خودپرستانه) ۲. خودکشی نوع‌دوستانه (دگرخواهانه) ۳. خودکشی نابهنجار(آنومی) ۴.خودکشی قضا و قدری (جبرگرایانه) (کوزر، ۱۳۸۳: ۱۹۳-۱۹۴). اگر رابطه بین انواع خودکشی و دو واقعیت اجتماعی: یک‌پارچگی و قاعده‌مندی (کنترل اجتماعی) را بررسی کنیم، نظریه‌ی خودکشی دورکیم را بهتر می‌فهمیم؛ یک‌پارچگی، نیرویِ پیوندی است که با جامعه داریم و قاعده‌مندی درجه‌ی محدودیت بیرونی بر افراد است. از نظر دورکیم این دو جریان اجتماعی، متغیرهای پیوسته‌اند و خودکشی هنگامی زیاد می‌شود که این جریانات خیلی قوی‌اند یا خیلی ضعیف شوند (ریتزر، ۱۳۹۳: ۱۳۷).

دورکیم خودکشی را با همبستگی مورد تحلیل قرار می‌دهد؛ یعنی اگر نوع همبستگی در جوامع تغییر کند، نوع خودکشی نیز تغییر خواهد کرد و در واقع ارزش‌های تثبیت شده در جامعه و ارتباط قوی محکم افراد جامعه با آنها و رعایتشان می‌تواند موجب انسجام شود؛ به تعبیری دیگر، در صورتی‌که افراد جامعه دلبستگی، همبستگی و ارتباط قوی با هنجارها و ارزش‌های جامعه نداشته باشند، جامعه از نظر هنجاری، دچار بی‌ریشگی یا آنومی می‌شود که این موضوع نشان از ضعف وجدان جمعی دارد (دورکیم، ۱۳۷۸: ۳۹۶). نمودار زیر نمایان‌گر انواع خودکشی و ارتباط آن با دو متغیر یک‌پارچگی و قاعده‌مندی است:




## بخش تحلیلی پژوهش

برای تحلیل جامعه‌شناختی خودکشی، ابتدا باید وضعیت انسجام جامعه‌ی رمان، و وضعیت آنومیک و یا سیتومیک جامعه سنجیده شود که برای این مهم ابتدا به شرح نظریات انسجام و آنومی و بررسی آن در جامعه‌ی رمان پرداخته می‌شود تا بتوان از این طریق، نوع خودکشی طرح شده در رمان را بر اساس نظریه‌ی دورکیم سنجید.

## انسجام و آنومی در رمان

گروه پژوهش سیاسی کانادا، انسجام را دارای پنج بُعد ۱. احساس تعلق و یا انزوا، **۲.** مشارکت و یا عدم مشارکت، **۳.** محرومیت و یا برخورداری، ۴. پذیرش ویا عدم پذیرش و **۵.** قانون مداری، در مقابل عدم پایبندی به قانون، توصیف می‌کند (میرزاخانی و درویشی، ۱۳۹۳: ۶۶). پس می‌توان انسجام را با قانون‌گرائی یا قانون‌گریزی، احساس تعلق یا عدم تعلق به جامعه، اعتماد اجتماعی و همکاری افراد با یکدیگر و محرومیت یا برابری یا تبعیض در رمان سنجید.

انسجام از طریق اعتماد افراد جامعه به یکدیگر، میزان کمک و همیاری افراد جامعه به یکدیگر و نیز شدت احساس تعلق افراد به جامعه، مورد محاسبه قرار می‌گیرد؛ در رمان به دلیل مشکلات مادی و محرومیت، حس همدلی و مشارکت قابل مشاهده نیست: «عشتُ في زمنٍ شديدِ القسوةِ فلا تَرى الناس الّا نفسَها» (بدر، ۲۰۱۵: ۳۷)

دورکیم عاطفه را، پایه‌ی هر نظم اجتماعی می‌داند و معتقد است که خمیرمایه‌ی شکل‌گیری وابستگی افراد به هم، علاوه بر رفع نیاز، حس تعلق افراد به یکدیگر و همدلی مشترک است که فقدان این موارد به‌معنای عدم تعهد عاطفی افراد به هم می‌باشد و در صورت رخداد کنش متقابل، کارکرد خود را از دست می‌دهد و موجب از دست دادن هویت گروه و تبدیل شدن آن به تجمع می‌گردد (عباس‌زاده، ۳۱:۱۳۹۲). در جمله‌ی بالا که از رمان ذکر شد، عبارت (کسی جز خودش را نمی‌بیند)، نشان از فردگرائی مفرط افراد و عدم تعلق آنها به اجتماع و در نتیجه کاهش انسجام و تبدیل شدن اجتماع به یک تجمع دارد.

در مورد مؤلفه‌ی برخورداری یا محرومیت، در رمان تبعیض و نابرابری جنسیتی به چشم می‌خورد که باعث کشیده شدن دیواری آهنین بین زن و مرد گردیده و بعدها زمینه‌ساز انحرافات شود: «فَصلوا الرِّجَال مِنَ النِّسَاءِ، بسُورٍ منَ الحديدِ حتى وجدوا الرجال العزّاب ضآلتهم بمضاجعةِ الحيواناتِ، كالحميرِ و البقر» (بدر،۲۰۱۵: ۳۸)

به گفته کوزر چون افراد، به طور پنهانی می‌کوشند تا دیگران را وسیله قرار دهند و در همان زمان دیگران هم، چنین می‌کنند؛ از این جهت فرد خود را هم ابزار می‌بیند و با خودش نیز غریبه می‌شود. می‌توان گفت بی‌اعتمادی گسترده، خود نتیجه‌ی بی‌هنجاری می‌باشد (کوزر و روزنبرگ، ۱۳۸۵: ۴۱۳-۴۱۵).

عدم اعتماد افراد جامعه به حکومت، که پدر فاطمه نیز از جمله افرادی است که دولت را مسئول فقر و نابرابری می‌داند، در رمان قابل مشاهده است. در رمان نقل می‌شود که پدر فاطمه با مأموری دولتی دست به یقه می‌شود و جامعه و دولت را مقصر فقر و تبعیض در جامعه می‌داند: «وَ فِي يَوْمٍ، حَضَرَ أحَدُ الموظفينَ الحكوميينَ، مِنَ الْمَدِينَةِ، إِلَى قَرْيَتِنا. فَمَا إِنْ رَآهُ وَالِدِي حَتَّى أَخَذَ يَشْتِمُ وَ يَزْجُرُ. قالَ عنهُ وَالِدِي إِنَّهُمْ أَبْنَاءُ عاهراتٍ، يَكْرَهُونَ الشرفاءَ الَّذِينَ مِنْ أَمْثَالِهِ» (بدر، ۲۰۱۵: ۶۷و۶۸).

همچنین حس مشارکت و همدلی در میان شخصیت‌های رمان قابل مشاهده نیست و پایه‌های اعتماد اجتماعی نیز سست‌شده؛ چراکه یکی از مؤلفه‌های انسجام‌بخش،

اعتماد اجتماعی است و فرسایش اعتماد به کاستن انسجام منتهی می‌شود (منصوریان و قدرتی، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

در رمان، زمانی‌که داعش به روستا هجوم می‌برد، هیچ‌کس جز بزرگ روستا در برابرش مقاومت نمی‌کند: «ثُمَّ جَاءَ كَبِيرُ الْقَرْيَةِ إِلَى منزلنا وَقَفَ بِالْبَابِ مَعَ وَالِدِي، حَاوَلَ أَنْ يَطْرُدَ ذبابةً طَنَّتْ حَوْلَ أَنْفِهِ، بفظاظةٍ. فَحَرَّكَ عِظَامَ فكَّيْهِ، بعصبيةٍ وَ هُوَ يَتَكَلَّمُ،.. قَالَ لِوالِدِي ستقاومُهم. . . غَيْرَ أَنَّ وَالِدِي تَرَكَه وَ دَخَلَ، بعصبيةٍ، إِلَى منزلِنا» (بدر،۲۰۱۵: ۳۸).

با دقت در شاهد مثال می‌توان به این نتیجه رسید که در رمان، انگیزه‌ای برای دفاع از جامعه در افراد آن مشاهده نمی‌شود؛ چرا که افراد احساس همبستگی و مسئولیتی در قبال جامعه ندارند و این موضوع بارزترین نمود عدم انسجام در رمان است و در نهایت بعدها به‌علت نبود این احساس تعلق، افراد زیادی از روستا به این گروهک می‌پیوندند.

## شرایط آنومیک (بی‌هنجار) در رمان

آنومی نقطه‌ی مقابل انسجام و حالتی بیمارگون یا آسیب‌شناختی یک جامعه است؛ این واژه که تعبیر کلاسیک آن را دورکیم طرح نموده بود، به‌معنای فقدان قوانین و هنجارهایی است که در مقابل تعبیر سینومی یعنی جامعه‌ی بهنجار قرار دارد. وضعیت آنومیک، برخاسته از عدم تناسب و هماهنگی میان خواسته ها و اهداف است و دلالت بر وضعیتی دارد که در آن هنجارهای اجتماعی که سلوک فردی را نظم می‌بخشد، در هم شکسته‌شده و یا تأثیر خود را به‌عنوان قاعده‌ی رفتار از دست داده‌اند (کوزر و روزنبرگ، ۱۳۸۵: ۴۱۲).

همچنین این واژه، به‌معنای به هم ریختگی وجدان جمعی می‌باشد؛ در شرایطی که همبستگی متقابل فرد و جامعه از میان برود و فرد نتواند به کمک مکانیزم‌ها و ابزارهایی که جامعه در اختیارش قرار می‌دهد به اهدافش دست یابد، از راه‌های خلاف، سعی می‌کند تا به آنها برسد؛ از این‌رو می‌توان گفت که فرد، نابهنجار شده و در صورت شیوع این حالت به‌صورت عام در جامعه، جامعه دچار آنومی می‌شود.

در کل انسجام اجتماعی با اعتماد اجتماعی در ارتباط است و تقسیم عادلانه‌ی ثروت، سرمایه و اختلافات قومی و نژادی، خانوادگی و نظم و امنیت از عوامل تأثیرگذار بر اعتماد اجتماعی می‌باشد که عدم وجود آنها، بر اعتماد اجتماعی تاثیر منفی گذاشته، سبب از هم گسیختگی اجتماعی و تضعیف هویت جمعی می‌شود و با کاهش اعتماد اجتماعی بحران شخصیت افزایش می‌یابد (گیدنز، ۱۳۸۳: ۲۴۹-۲۵۴). تحقیقات نیز نشان می‌دهد «هرکجا که اعتماد کاهش پیدا کند، موجب می‌شود تا افراد احساس ناامنی کنند و برای حفظ خود از هر وسیله‌ای برای رسیدن به منافع شخصی یا گروهی خودشان استفاده کنند» (خواجه نوری، ۱۳۹۵: ۴).

این رمان به توصیف جامعه‌ی عراق، بعد از کنار رفتن حزب بعث از صحنه‌ی قدرت و فروپاشی صدام و شکل‌گیری داعش می‌پردازد؛ جامعه‌ای که امنیت اجتماعی آن تحلیل رفته و بنیان جامعه، به چالش کشیده شده است «و در نتیجه، حمله‌ی آمریکا به عراق در سال ۲۰۰۳، فرصت و فضای مناسبی را برای حضور و نقش‌آفرینی گروه‌های تروریستی مختلف از جمله گروه‌های مرتبط با القاعده در این کشور به وجود آورد» (میرزازاده، ۱۳۹۴: ۳۲)

با دقت در نظریه‌های بی‌سامانی، فشار و انسجام، می‌توان این مضمون مشترک را دریافت که نظم، ثبات و انسجام اجتماعی به انطباق منجر می‌شود؛ در حالی‌که نتیجه‌ی بی‌نظمی و عدم انسجام، جنایت و کجروی است: «أَنَا هُنَا قربَكَ قادمةٌ مِنْ بِلَادِ الْخُرُوبِ الَّتِي لَا تَنْتَهِي مِنَ الْأَرْضِ الْمَلْعُونَةِ» (بدر، ۲۰۱۵: ۷). فضای رمان بی‌هنجار توصیف شده و این، از زبان فاطمه با عبارت «شهری بی‌قانون و بی‌قاعده و اساس» آمده است: «مَدِينَةٌ اِجْتَاحَهَا دَاءٌ كَبِيرٌ يَا صَدِيقِي لاَقَانُونَ فِيهَا وَ لاَنِظَامَ؛ بَلَدٌ مُقْفِرٌ آخِذٌ بِفِقْدَانِ هُوِيتِهِ يَجْتَاحَهُ اَلصَّحْرَاوِيُّونَ وَجيرانُه الْمُتَوَحِّشُون» (همان: ۹۱). شهر بی‌قانونی که فاطمه آن را توصیف کرده، شهری است که هنجارهای آن ضمانت اجرایی لازم را از دست داده و افراد جامعه بر اثر فقدان هنجارها و ارزش‌ها، دچار سرگشتگی شده، احساسات جمعی تضعیف گشته و در مراحل بعدی با کجروی و انحراف مواجه است: «الْعَالِمِ الَّذِي حَوْلِي قَدْ إِنْشَغَلَ

بِالفَتاوَی وَ المُلْصِقَاتِ الَّتِي كَانَ يَنْشُرُهَا الْمُسلّحُونَ ذَوُو اللِّحَى الْكِثَّةِ فِي اَلْمَدِينَةِ لَيْسَ هُنَاكَ مِنْ كَلاَم سوی حِكَايَات مُرْعِبَة يَتَدَاوَلُهَا النَّاسُ عَنْ هَوْلَاءِ الرِّجَالِ» (همان: ۸۸).

بی‌هنجاری و خشونت موجود در جامعه‌ی معاصر با داعش، موجب پیوستن مردم عراق به این گروهک می‌شود. «لَقَدْ كَانُوا يُمَجِّدُونَ اَلْجَرِيمَةَ وَ اَلْعُنْفَ؛ كَانُوا مَهْووسِينَ بِالسَّيْطَرَةِ وَ الإِنْتِصَارِ وَتحول كُلُّ فَرْدٍ صَغِيرٍ مِنْ هذهِ القَرِيَةِ إِلَى طَاغِيَةٍ. لَقَدْ كَسَبُوا بِالقُوَّةِ والسُّلْطَةِ خُضُوعَ النَّاسِ» (همان: ۱۲۷)

خشونت، به بخش لاینفک جامعه‌ی رمان بدل شده و هر فرد در روستا دست به طغیان‌گری می‌زد. فاطمه شرایط بی‌هنجار بعد از اشغال را برای زنان بسیار بحرانی توصیف کرده؛ نبود قوانین و سست شدن مسائل عرفی و سوء استفاده از موازین دینی، انسجام فرد، مخصوصا زنان را با وضعیت جدیدی روبرو ساخته است. نبود اعتماد به اشخاص و مشخص نبودن اهداف در این جامعه، بنیاد انسجام اجتماعی را به سستی کشانده و موجب رواج خودکشی و مهاجرت خصوصاً در بین زنان شده است.

## ضعف پایگاه اقتصادی(فقر)در رمان

فقر و انحرافات اجتماعی، از جمله پدیده‌های مرتبط با یکدیگر هستند که تحقیقات نیز وجود همبستگی میان آن دو و تأثیر فقر در وقوع انحرافات را تأیید می‌نماید. در رویکرد دینی نیز این همبستگی فقر و انحرافات اجتماعی مورد تأیید است؛ فقر انگیزه‌ی کجروی را افزایش می‌دهد؛ در واقع در حالت نابسامانی‌های اقتصادی نوعی از هم پاشیدگی طبقه‌ای پیش می‌آید که در نتیجه‌ی آن بعضی از افراد در موقعیتی پائین‌تر از قبل قرار می‌گیرند و این فقر، بسترساز انحرافات اجتماعی می‌گردد. محرومیت مادی ممکن است به استیصال مادی منجر شود که نتیجه‌ی آن ناکامی است. خشم یکی از آثار احتمالی ناکامی است که می‌تواند، خواسته یا ناخواسته به وقوع کج‌رفتاری‌های اجتماعی منجر شود. عدم رفع نیازهای اصلی مثل غذا، پوشاک، مسکن، آموزش و بهداشت (متناسب با سطح توسعه‌ی جامعه) می‌تواند منتهی به ناکامی شود که این ناکامی به نوبه‌ی خود می‌تواند منشأ بروز انواع انحراف گردد(چلبی و سقاباشی، ۱۳۹۶: ۳۲).

علی بدر در توصیف فقر حاکم بر جامعه‌ی رمان می‌گوید «لَقَدْ عِشْنَا فِي ظِلِّ الْمِحْنَةِ مَحْرُومِينَ مِنَ الحَبِّ وَمِنَ الطَّعَامِ» (بدر،۲۰۱۵ :۳۷) که خود نشان‌دهنده‌ی فقر اقتصادی و روانی جانکاه است. در این نمونه «كُنْتُ أَعِيشُ فِي اَلْفَقْرِ اَلَّذِي لاَ يمْكِنُكَ أَنْ تَتَخَيلَهُ... كُنْتُ أعِيشُ فی حُجرَةٍ لَيسَ فِيهَا سوی طَشْت بِطَلاءٍ مُقَشَّرٍ ومرآةٍ صَغِيرَةٍ على مِقْدارِ الْوَجْهِ» (همان: ۳۵)، نویسنده علاوه بر وضعیت بد زیستی و فقر اقتصادی، سایر جلوه‌های فقر را از جمله بی‌سوادی به‌عنوان مهم‌ترین شاخصه‌ی فقر فرهنگی نیز ترسیم نموده است.

## ضعف پایگاه دین

"تراویس هیرشی[۳]" انحراف را ناشی از ضعف یا گسست رابطه‌ی فرد و اجتماع و دین را یکی از عوامل کنترل اجتماعی می‌داند که مانع از انحراف می‌شود. به اعتقاد او، ضعف مکانیزم کنترل اجتماعی منجر به بزهکاری می‌شود (محسنی تبریزی، ۱۳۸۳: ۱۱).

دین عاملی برای کاهش انزوای اجتماعی، تحکیم همبستگی اجتماعی و زمینه‌ای برای پذیرش هنجارها و افزایش پیوند و انسجام درون خانواده است و در رمان، مقوله‌ی دینداری و ارزش‌های دینی، اولین مسأله است که نویسنده آن را مطرح می‌کند؛ چرا که تعهدات اعتقادی، انجام مناسک و تجارب دینی در زندگی روزمره، نه تنها انسجام اجتماعی را ایجاد و حفظ می‌کند، بلکه حس همدلی، همبستگی را نیز افزایش می‌دهد (گیدنز، ۱۳۸۳: ۵۰۴). در جامعه‌ی عراق فضای روانی حاکم، علیه ارزش‌های دینی و اعتقاداتی است که قبلا در جامعه حاکم بوده؛ یعنی با ورود مسلحان، شک بر اعتقادات ساکنان ریشه دوانده و آنها را سست کرده است. ضعف پایگاه دینی در عراق با ظهور داعش، سبب تضعیف مکانیسم کنترل اجتماعی شده است؛ به‌عنوان مثال تا پیش از این بین مسلمانان و سایر اقلیت‌ها درگیری مسلحانه و یا مقوله‌ی تکفیر یکدیگر در میان نبود، اما ظهور گروهک و اندیشه‌های نوساخته و بدعت‌گونه‌ی آنها، تزلزلی در ارزش‌ها و هنجارهای رایج مذهبی آن جامعه پدید می‌آورند. در داستان به این موضوع که با ظهور داعش، اهل کتاب باید برده باشند و سنگسار شوند، با بیان سرگذشت زنی ایزدی که حکم سنگسار برای وی اجرا می‌گردد، پرداخته می‌شود: «هذه الفتوى ..لقَد

حُکمت عَلیها بالرجمِ بعدَ صلاةِ الجمعةِ» (بدر، ۲۰۱۵: ۴۲) «سَاعَةً وَاحِدَةً أَوْ أقلَّ تجمَّعَت كُلُّ الْمَدِينَةِ المكفهرّة الْعَابِسَةِ وَ أَصْبَحَتْ مُبْتَهِجَةً لِحَدَثٍ جَدِيدٍ فِي تَارِيخِهَا» (همان)

مقوله‌های تکفیر، شادشدن ساکنان از سنگسار زنی ایزدی و با ارزش دانستن خودکشی (عملیات انتحاری) در جامعه، همه نشان از شرایط آنومیک جامعه‌ی رمان دارد که سبب شده افراد جامعه احساس سرگردانی و دوگانگی داشته باشند.

افراطی‌گری در عرصه‌ی دین‌داری، می‌تواند پیامدهایی منفی برجای بگذارد. خشونت‌های افسار گسیخته، به نام دین و تحت عنوان جهاد و به ویژه با شیوه‌ی متداول در گروهک داعش، به دلیل اثر روانی مخرب خود، به‌جای افزایش التزام به دستورات دینی جامعه و مهیا ساختن زمینه‌ی حاکمیت همه جانبه‌ی دین، باعث نوعی رویگردانی از دین شده و بدین ترتیب، اصل دین را دچار اضمحلال نموده است و علی بدر نیز به این نکته، به شکلی ظریف از زبان فاطمه اشاره کرده است: «تُرْعِبُنِي أَصْوَاتُهُمْ وَ هُمْ يَقْرَؤونَ بِصَوْتٍ غَاضِبٍ كُتُباً مُقَدَّسَةً» (همان: ۶۲). ترس از صدای آنها زمانی که با صدایی خشمگین کتاب‌های مقدس را می‌خواندند، نفرت از دین و جلوه‌های ظاهری تدیّن داعشی (ریش‌های دراز و غیره) را می‌رساند همچنین قتل جوانان، غارت اموال مردم، در اختیارگرفتن زنان و دختران برای بردگی جنسی و کوچاندن اجباری افراد، از دستاوردهای این گروه است که تمام این جنایات با نام دین به اجرا در آمده است: «اَلْحَيّ اَلَّذِي نقطُنُه بدأ يشيخ نِسَاؤُهُ عَجَائِزَ لاَشَيْءَ هُنَا غَيْرَ اَلْمَوْتِ يحدثُ أَحيانا أَنْ نَشْهَدَ فِي هَذَا اَلْحَيّ جَرِيمَةً مِنَ اَلْجَرَائِم عَدَد مِنَ اَلنِّسْوَةِ يَلْقِينَ حَتْفَهُنَّ فِي هَذَا اَلْحَيّ اَلَّذِي نَقْطنُهُ اَلْقَاتِل هُوَ الْأَخُ أَوِ الْأَبُ الْجَرِيمَةُ هِيَ جَرِيمَةُ الشَّرَف» (همان: ۸۸). در رمان، فاطمه به پیری محله اشاره دارد، از آن‌رو که از جوانان تهی گشته است (جوانان یا قتل عام شده‌اند و یا از منطقه گریخته‌اند) و همچنین به خودکشی فراوان در این محله به علت بدنامی، یا بهره برداری جنسی از زنان توسط گروه تکفیری پرداخته است که از این طریق می‌توان نکاتی که در بحث آنومی و افراطی‌گری دینی در نظریه‌ی دورکیم مطرح شده است را مشاهده نمود.

## عدم وجود انسجام خانوادگی در رمان

مهمترین عنصری که باعث حفظ شاکله خانواده و پیوند بین اعضای آن می‌شوند، رابطه عاطفی و احساسی است. از آنجایی که معمولاً در خودکشی، همبستگی فرد با اعضای خانواده ناچیز است، نزدیک‌تر بودن اعضای خانواده، موجب ایجاد ایمنی بیشتر فرد نسبت به خودکشی می‌شود. با توجه به اهمیت و آسیب‌پذیری دوره‌ی نوجوانی و اینکه در صورت ابتلای شخص به مشکلات رفتاری، تمام جنبه‌های زندگی فردی و اجتماعی وی تحت تأثیر قرار می‌گیرد و اهمیت نقش خانواده در کنترل این امر، بدر با زیرکی خاصی به تشریح زوایای پنهان زندگی یک نوجوان در قالب شخصیت فاطمه و درگیری وی با تعارض‌های ارزشی، در جامعه‌ی عراق پرداخته است.

در رمان، فاطمه در توصیف‌های خود، خلأ عاطفی ساکنان در مقیاس وسیع و خانواده‌ی خود در مقیاس کوچکتر را طرح می‌کند: «لقَد عِشنا في ظلِ المحنةِ محرومينَ مِن الحُبِّ و مِن الطَّعامِ» (بدر، ۲۰۱۵: ۳۷). خانواده‌هایی با مشکل خلأ عاطفی و عدم کنترل، مستعد کشیده‌شدن به سوی انحراف اجتماعی هستند. در رمان، خانواده‌ی فاطمه شکلی اسف‌بار از روابط عاطفی آسیب‌پذیر را به‌تصویر کشیده که این روابط، پیش‌زمینه‌ی خودکشی را در شخصیت سوفیا فراهم کرده است. تحقیقات نشان داده است، نوجوانانی که اقدام به خودکشی کرده‌اند محیط خانواده خود را استرسزا، غیر حمایتی، پر مشاجره و از نظر عاطفی سرد توصیف می‌کنند (گلعذار، ۱۳۹۶: ۱۱۵۶).

از نظر دورکیم، حمایت اجتماعی یکی از عناصر انسجام اجتماعی است که پیوندهای اجتماعی را به‌وجود می‌آورد و افراد را از این طریق، به اهداف و انگیزه‌های اجتماعی مشترک متصل می‌کند. در رمان مورد بحث، ضعف حمایت اجتماعی مشهود است تاجایی‌که مرگ پدر فاطمه، نه تنها برای مادرش اهمیتی ندارد بلکه معتقد است که مرگ او هیچ خللی در زندگیشان ایجاد نخواهد کرد: «بعد الْآن، لَنْ أَجْعَلَ رَجُلًا يؤْذِيكَ، بِكَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ، أَمَّا الْيوْم، فيمكنني أَنْ أَقُولَ لَكَ إِنَّ مَوْتَه لَنْيفْسِدَ حَياتَنا» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۴). می‌توان گفت حجم خشونت در جامعه‌ی عراق، سبب سردی روابط عاطفی در اصلی‌ترین نهاد اجتماعی یعنی خانواده شده و نمی‌توان وحدت و همبستگی عمیق را

میان فاطمه و خانواده‌اش شاهد بود. طبق تحقیقاتی که "جان بالبی[۴]"، -نظریه‌پرداز «دلبستگی یا نظریه‌ی پیوستگی[۵]» به انجام رسانده، اگر کودک رابطه‌ی نزدیک و سرشار از محبتی با مادرش تجربه نکرده باشد، در مراحل بعدی زندگی از آشفتگی‌های مهم شخصیتی رنج خواهد برد (گیدنز، ۱۳۸۳: ۹۴) که در رمان این‌گونه به این مسأله پرداخته شده است:«لَمْ أُحِبُّ منزلنا وَ هَذَا مَا جَعَلَنِيَ أَتَعَلَّق كثيراً بأمي فكنتُ أَهْربُ مِنْهُ إليها غير أنَّ أمّي لَمْ تَكن تعتَن بي أَبَداً. في الليل، حين ألتصق بِهَا تُبْعِدُنِي بيدها عَنْهَا كما لو أنها تَدْفَعُ حَائِطاً سيسقُط عليها» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۷).

بی توجهی پدر و مادر فاطمه نسبت به او، شکلی تفریطی از اعمال نظارت و غفلت از کنترل می‌باشد و همین بی‌توجهی سبب شده که فرزندان حدود رفتاری خود را نشناسند و به‌سوی بزهکاری و اعمال ناهنجار سوق داده شوند (وروایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۳۲): «أُمّي لا تُحِبُّ المزاحَ أَبَداً إنَّهَا تُكْرهه، أُمّي لاَ تُحِبُّ اَلضَّحكَ لَمْ أَرَهَا يَوماً ضاحِكَةً كانَتْ تُسَمّي الْمِزَاحَ والضَّحكَ سَفَاهَةً كانَتْ تَنْهَرُنِي لَمْ تَكُنْ تَقْبَلُ أَنْ أَفْعَلَ هَذَا أَبَداً. أُمّي الحَزِينَة دَائِماً الْباكِيَة أَبَداً الشَاكِيَةُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۸).

با بررسی انسجام در خانواده‌ی فاطمه که خشونت و ترس و نفرت بر آن حاکم است، نمی‌توان انسجام اجتماعی چندانی را مشاهده کرد. همچنین ضعف پیوندهایی که او را به گروه مرتبط می‌کند، سست‌شدن روابط اجتماعی در جامعه مخصوصاً در خانواده‌اش و خشونت برادران نسبت به او، ابراز نفرت مادر فاطمه از پدر وی: «ضَغينَتها مِنهُ لَمْ تَتَوقفْ مَعَ الوَقْتِ إِنَّمَا أَخَذت تَتَأَجَّجُ، جُرْحهَا مِنْهُ لَمْ يَنْدَمِلْ إِنَّمَا أَخَذَ يَنْزِفُ كُرهَتُهُ بِكُلِّ كِيَانِهَا بِكُلِّ الأَفكارِ وَالمشاعِر» (همان: ۸۶)، همگی نشان‌دهنده‌ی پیوندهای سست و ضعیف اجتماعی و نابسامانی جامعه‌ی رمان و ناتوانی مالی که به گسست اساسی در خانواده منجر شده، می‌باشد. روابط پدر و مادر فاطمه به‌جای آنکه دربردارنده‌ی شاخصه‌ی گماینشافتی (اجتماعی) مانند همبستگی و نزدیکی عمیق باشد، پر از تنش و جدایی است. خانواده‌ی وی، خانواده‌ای پدرسالار و سنتی است که با وجود تغییر جامعه، شکل قدیم خود را حفظ کرده است مادر فاطمه در رمان چنین تصویر شده: «حِينَ تَتَكَلَّمُ مَعَ أَبِي فَإِنَّهَا تدمدمُ بِهَمْهَمَةٍ غَيْرِمَفْهُومَةٍ فَإِنَّهَا لاَ تَقُولُ لَهَا سوى تَحْت أَمْرِكِ» (همان: ۶۱).

مهم‌ترین ویژگی خانواده در مقایسه با سایر نهادها، آن است که خانواده سیستمی عاطفی که در آن روابط عاطفی، عشق و محبت، تامین‌کننده‌ی سلامت روانی انسان است و فقدان حمایت اجتماعی خانواده و دوستان، رابطه‌ی مهمی با ایجاد افکار خودکشی در فرزندان دارد. تعاملات اجتماعی زیاد و صمیمیت بین اعضای خانواده، همانند مانعی در برابر خودکشی عمل می‌کند؛ البته باید فضای روانی حاکم بر خانواده را نیز عنصری مهم و تعیین‌کننده دانست (پناهی و زارعان، ۱۳۹۱: ۳). دورکیم به این نکته اشاره می‌کند که عزلت انسان و دوری او از همبستگی اجتماعی، مصدر از خود بیگانگی او در جوامع جدید است (عویدات، ۱۹۹۵، ۷۱-۷۲). از نظر دورکیم، جامعه‌ای که انسجام قوی دارد، فرد را تحت کنترل خود قرار داده، به او در خدماتش توجه می‌کند و از این طریق، او را از عمل خودسرانه منع نموده و از ارتکاب خودکشی افراد جلوگیری می‌کند.

در کل جامعه‌ی حاکم بر رمان، جامعه‌ای بی‌هنجار است و این از آن‌روست که پایگاه‌های تعیین‌کننده‌ی هنجار، همانند مذهب، خانواده و آداب و رسوم، سست شده و کارایی عمیق خود را از دست داده است. که این موضوع ناشی از تغییرات سریع ارزشی و مواجهه‌ی ناگهانی فرد با این هنجارها و ضعف کنترل اجتماعی است.

## اقسام خودکشی در رمان

دورکیم انواع خودکشی را با توجه به میزان یکپارچگی افراد با جامعه و یا میزان نظارت جامعه بر افراد متفاوت، به چهار نوع خودکشی تقسیم می‌کند. در این میان، خودکشی خودخواهانه و دگردوستانه، به ترتیب با میزان یکپارچگی پایین و یکپارچگی بالا و خودکشی تقدیرگرایانه و ناهنجارانه، به ترتیب با نظارت اجتماعی بالا و نظارت اجتماعی پایین در ارتباط هستند. (دورکیم، ۱۳۷۸: ۳۳۱).

### خودکشی پدر فاطمه

در رمان، خودکشی پدر فاطمه در قالب عملیات انتحاری که دراندیشه‌ی دورکیم به خودکشی خودخواهانه تعبیر می‌شود، با انسجام اجتماعی رابطه منفی دارد؛ یعنی افرادی

که از نظر اجتماعی منزوی‌تر هستند، بیشتر به خودکشی تمایل دارند. از نظر دورکیم، زمانی‌که همبستگی اجتماعی شخص با گروه و جامعه به شدت دچار ضعف و تزلزل گردد، به‌طوری‌که شخص احساس تنهایی و انزوا نموده و توان مقابله با فشارهای اجتماعی را از دست بدهد، فردگرایی افراطی و سستی وجدان جمعی، سبب از بین رفتن تعلق فرد به جامعه و در نتیجه خودکشی می‌شود.

طبق نظریه‌ی یادشده، تمایل افراد به خودکشی تحت تأثیر رابطه‌ی ایشان با دیگران قرار دارد و هر خودکشی انفرادی، مستقیماً تحت تأثیر زمینه و بافت جامعه‌ی بزرگ‌تر قرار دارد و گرایش کلی یک جامعه بر رفتار متمایل به خودکشی افراد تأثیر می‌گذارد. در حقیقت، خودکشی خودخواهانه در پرتو همبستگی موجود میان میزان خودکشی و چارچوب‌های ادغام اجتماعی تحلیل‌شده است (آرون، ۱۳۸۳:۳۸۰). هرگاه انسان از جامعه‌اش برکنار گردد، به امیال شخصی‌اش واگذار شود و پیوندهایی که پیش از این، او را به همگنانش وابسته می‌ساختند، سست گردد، او برای خودکشی خودخواهانه آمادگی می‌یابد (کوزر و روزنبرگ، ۱۳۸۵: ۱۹۳).

بر اساس تیپ‌شناسی خودکشی، می‌توان فردگرایی مفرط پدر فاطمه، ضعف پیوندهای اجتماعی در نتیجه فقر و نارضایتی از حکام در این امر، ناتوانی در یافتن مفهوم زنده‌ماندن و احساس عدم تعلق به جامعه و زندگی در آن را، در رمان مشهود دانست: «فقد كان (أبي) شخصا مهملاً بسبب فقره... أراد أن يصبح مهمّاً و الأهمية تأتي إمّا من القوّة او من الثراء في المكان الذي كنّا نحيا فيه» (بدر، ۲۰۱۵: ۶۴) «...لم يستطع (أبي) جمع الثروة التي حلم بها و ربّما وفّر له هذا الهروب هو ألّا يكون مسؤولاً عن زوجة و سبعة أولاد فقط. لكنه بقي فقيراً كما كان. الشيء الذي تغير هو أن والدي قلب غضبه نحو الحكومة و موظّفيها نحو الحكومة بسبب إهمالها له و نحو الموظفين بسبب كبريائهم على أبناء القرى كما أنّ الفقر و اليأس جعلا والدي من دون أية عاطفة إزاء الأخرى» (همان: ۶۷)

عملیات انتحاری او را می‌توان با خودکشی خودخواهانه منطبق دانست که در رمان، پدر فاطمه به دلیل سست‌شدن عقاید مذهبی ناشی از رسوخ عقاید داعش و فردیت بیش از حد، عدم احساس یکپارچگی با سایر اعضا را تجربه می‌کند و به این امر دست

می‌زند. «نَفَّذَ وَالِدِي عمليَةً إنتِحارِيَةً، قُتِلَ فيهَا العديدُ مِنَ الفلاحينَ وَ مَاتَ هُوَ أيضاً» (همان: ۸۶). وی شخصی خشونت‌طلب نبود، اما به‌دلیل ناکامی در تغییر وضع موجود، تحت تأثیر عقاید گروه داعش قرار گرفت و بر اساس غرایز خویش و با تأثیرپذیری از رهبران این گروه، به خشن‌ترین اعمال تروریستی و خشونت‌آمیز دست‌زد. در حقیقت، تصمیم او عقلانی و بر اساس عقاید خالص مذهبی نبود، بلکه غوغا و شور جماعت سبب پیوستن او به این گروهک و انجام اعمال تروریستی شد.

**خودکشی همسر فاطمه**

همسر سوفیا نیز تحت تأثیر افکار افراطی حاکم بر منطقه نیز به عملیات انتحاری دست می‌زند؛ اما می‌توان خودکشی او را در زمره‌ی دگرخواهانه‌ی اختیاری گنجاند؛ تفاوت خودکشی همسر فاطمه با پدرش در این است که او در خود وظیفه‌ی اخلاقی عمیقی را حس می‌کند که باید خودش را فدای دیگران یا یک هدف جمعی کند. این احساس که ناشی از حس انسجام و همبستگی وی با گروه داعش است، در آن فرد به‌طور ارادی به استقبال مرگ می‌رود و نوعی تمایلات عرفانی و اشتیاق به مرگ نیز قابل مشاهده است؛ در واقع در این احساس، پیوند با گروه عمیق می‌باشد و به‌دنبال جایگاهی جهت بودن در فراسوی این جهان است (محسنی تبریزی، ۱۳۷۳: ۱۳۳-۱۳۴). دورکیم خاطرنشان می کند که همین قضیه، تبیین عمل شهادت طلبان است؛ انها این نوع خودکشی را وظیفه خود می دانند (ریتزر، ۱۳۹۳: ۱۳۹).

در رمان، ریاض، همسر فاطمه، در ازای دریافت مبلغی پول از مجاهدین برای تامین آینده‌ی خانواده و با وعده‌ی دست یافتن به حوریه‌های بهشتی، دست به عملیات انتحاری می‌زند: «– مِنْ أين لک المالُ اذن؟ قُلْ لي. –مِن المجاهدين. – لماذا؟ –سأذهبُ أُنَفّذَ عمليةً غَداً ...قَال: أسكُتي سينتظرني سَبْعُونَ حُوريةً عَذْرَاءَ غَداً على بَابِ الْجَنَّة. –ماذا؟ – سبعون حورية عذراء ستكون بانتظاري غداً. قالها بصوت واثق. –حورية؟ قلته بتكهّمٍ كامل. — نعم؛ قالها بثقة و ابتهاج سبعون حورية.» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۲۵). در اینجا داعش ضمن استفاده‌ی ابزاری از دین، اعضای خود را به خودکشی سوق می‌دهد و با ایدئولوژی مذهبی تکفیری، جنگ خود را مقدس می دانند. تامسون[۶] معتقد است که مذاهب در هدایت

اخلاقیات گروهی بسیار مهم هستند و ترس از مرگ را با ترسیم جهان بهشت‌گونه‌ی بعد از زندگی، برای کسانی که در جنگ مقدس بمیرند، به شدت کاهش می‌دهند (سلطانی گیشینی و دیگران، ۱۳۹۶:۱۱).

ذکر این نکته ضروری است که گاهی همبستگی اجتماعی بالا، باعث رفتارهای نابهنجاری همچون قتل‌های ناموسی می‌شود که اتفاقاً علی بدر در رمان خود به مواردی از آن اشاره می‌کند: «تعاوَدَ له سرد حكاية صديقتها في الطفولة مع أنّ الحزن في نبرة صوتها و في طريقتها في الكلام لايفارقها. قَتلَها أبوها بلارحمةٍ و لاشفقةٍ. هكذا ضربَها بصخرة على رأسها فماتت. قتلَها. لأنّ إبن جارهم اغتصبها فعلَ فعلتَها معها و هرب. عادت إلى منزلها مرتاعةً دون أن تفهم ما حدث لها و بكل برائتها الطفلية راحَت تسأل أمّها عن الدم الذي سال بين ساقيها فلطمت أمّها خدَّها و أخبرت والدها فأراد الأب أن يقضي على عارها بموتها» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۱).

دورکیم همبستگی را به دو نوع همبستگی مکانیکی و همبستگی ارگانیک تقسیم می‌کند. او قوانین تنبیهی را مشخصه‌ی جامعه‌ی دارای همبستگی مکانیکی می‌داند؛ از آنجا که انسان‌ها در این نوع جامعه بسیار شبیه‌اند و اعتقاد بسیار راسخی به اخلاق عمومی دارند، هر بی‌حرمتی به نظام ارزشی مشترک‌شان، احتمالاً برای اکثر مردم مسأله‌ی مهمی است و همه‌ی آن‌ها از بی‌حرمتی ناراحت می‌شود و اعتقاد عمیقی به اخلاق عمومی دارند و از این‌رو، خاطی احتمالاً به‌دلیل عملی که بی‌حرمتی به نظام اخلاقی جمعی است، سخت تنبیه می‌شود. در حالی‌که مشخصه‌ی جامعه‌ای با همبستگی ارگانیک، وجود قانون ترمیمی است که ایجاب می‌کند خاطیان خطایشان را جبران کنند و از آنجا که اخلاق عمومی ضعیف است، اکثر مردم واکنش احساسی به قانون شکنی ندارند (ریتزر، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

### خودکشی فاطمه (سوفیا)

فاطمه نیز در دیار غربت، به خودکشی روی می‌آورد اما شرایط او با شرایط همسرش متفاوت است؛ او در آشوب و نابسامانی حاکم بر جامعه‌ی عراق زندگی می‌کند که به‌زعم دورکیم، در این موقعیت، فراوانی خودکشی در مراحل آشوب اجتماعی افزایش می‌یابد و نخستین ضرورت اخلاق و جامعه در نظر او، ضرورت انضباط است. انسان

نیاز دارد که تحت انضباط نیرویی برتر، مقتدر و مهربان، قرار گیرد که هم مسلط بر فرد و هم جلب‌کننده‌ی او می‌باشد که این چیزی جز خود جامعه نیست (آرون،۱۳۸۳: ۸-۳۸۳). در آن زمان، عراق در شرایط ناامنی و آشوب به‌سر می‌برد و بر آن انضباط اجتماعی حاکم نبود و او نیز هر روز شاهد صحنه‌ی شکنجه‌ی جسمی همسایگان‌اش به‌علت عدم همکاری در برابر افراطی‌گران بوده است: «إنَّما هُنَالِكَ مَشْهَدٌ مَأْلُوفٌ، عَلَيكَ أَنْ تَرَاهُ كُلَّ يوْمٍ هُوَ أَنْ تَرَى رَجُلَينِ حافيين وَ شِبْه عاريين يمُدّدان عَلَى الْأَرْضِ، وَ يجْلدَانِ» (بدر، ۲۰۱۵: ۹۰).

در رمان، اختلافات خانوادگی و بی‌اعتمادی در جامعه و حس ناکامی در میان شخصیت‌های داستان قابل مشاهده است. خودکشی سوفیا را نیز می‌توان از نوع آنومیک و بی‌هنجار دانست که ناشی از نوسانات و اختلالات اجتماعی و نظارت اجتماعی پایین است. در خودکشی او، دو متغیر ضعف حمایت و نظارت اجتماعی سهیم بوده‌اند؛ زیرا خودکشی او در بازه‌ی زمانی بعد از مرگ مادرش رخ داده که این نظارت به حد صفر رسیده است. البته باید ریشه‌ی خودکشی فاطمه را در گذشته‌ی او و شرایط اجتماعی که رمان از آن روایت می‌کند، جستجو کرد. بر جامعه‌ی رمان و شرایط زندگی فاطمه، ترس و خشونت و تحقیر نسبت به زنان حاکم است؛ فاطمه بارها از کودکی شاهد اعمال خشونت علیه زنان سرزمین خویش بوده «أحياناً أن نشهَد في هذا الحي جريمةً من الجرائم... عددٌ مِن النّساء يلقين حَتفهن في هَذا الحَي الذِي نقطُنه، القاتلُ هوَ الأخُ و الجريمةُ هِي جريمةُ الشَّرف» (همان: ۸۸) و مادرش نیز در برابر خشونت و تبعیض سکوت می‌کرده است.

طبق نظریه‌ی دورکیم، خودکشی آنومیک ناشی از فقدان هنجارهای اجتماعی است (الحيدري، ۲۰۱۵:۲۵۵) و هرگاه نظارتی‌که جامعه بر رفتارها دارد ضعیف یا حذف شود، حالت «بی‌هنجاری» به‌وجود می‌آید که ناشی از تضعیف وجدان اخلاقی است و عموماً با بحران‌های بزرگ اجتماعی یا سیاسی همراه می‌باشد. وقتی هنجارهای معتبر از بین می‌روند، امیال‌شان نامحدود شده و عدم تعادل میان آرزوهای افسار گسسته و وسایل ارضای آنها، ناگزیر کشمکش حاد درونی را برمی‌انگیزد که آنها را به سمت خودکشی

سوق می‌دهد (ستوده، ۱۳۸۴: ۲۲۴). با بررسی انسجام در خانواده‌ی فاطمه که خشونت و نفرت بر آن حاکم است، نمی‌توان انسجام اجتماعی چندانی را مشاهده کرد. ضعف پیوندهایی که او را به گروه پیوند می‌زند و سست‌شدن روابط اجتماعی در جامعه و وضعیت زناشویی نامناسب و بیکاری در محیط خانواده و خشونت نسبت به مادر فاطمه و ابراز نفرت او از همسرش: «كَرِهتُهُ بكلِّ كيانِها، بكلِّ الأفكارِ وَ المشاعرِ التي يتّسعُ لَهَا جَسَدُهَا وَتَمَنَّتْ لَهُ النكباتِ» (بدر، ۲۰۱۵: ۸۶)، همگی نشان از پیوندهای سست و ضعیف اجتماعی و نوعی طلاق عاطفی بر روابط و جایگزینی احساس تلخ بیگانگی به جای صمیمت و یگانگی دارد که می‌توان از این طریق به نابسامانی جامعه‌ی رمان پی برد. فاطمه نیز بدین سبب که بعد از تلاش بسیار، زندگی را سراب، پیروزی‌ها را بی فرجام و حیات را پوچ یافته، دست به خودکشی می‌زند: «أَشعرُ يَا صديقِي الَانَ بِالْعَجْزِ المستديمِ بِالْاِخْتِنَاقِ بالتلاشي بِالتَّعَبِ بِالْإِرْهَاقِ أكادُ أَنْ أتهاوى وَ أَسْقُطَ على الْأَرْضِ» (همان: ۷۶)

او به دنبال اصول و آرمانی است که در جامعه محقق نشده است: عشقی حقیقی و راستین و حاکم بر روابط انسانی، دنیایی عاری از خشونت و ناامنی برای زنان و کودکان، عدالت و برابری اجتماعی و عدم تبعیض جنسیتی: «لَقَدْ أمضيتُ طفولَتِي كلَّها بإنتظار حبِّک إنتظارَ هَذَا الْحُبِّ الهائل الذي لايغادر الْقَلْبَ أَبَداً » (بدر، ۲۰۱۵: ۲۱).

همچنین نویسنده، نسبت به هنجار و ارزش‌های دینی بی‌تفاوت شده، از آنها تخطی کرده و هنجار بیگانه را جایگزین نموده یا نسبت به آنها بی‌علاقه شده است. در حقیقت هنجارها آن قداستی که قبلاً در ذهن فاطمه داشته، اکنون ندارد. کینه‌ی عمیق او نسبت به جامعه‌ی بی‌هنجار، نگاه تبعیض‌آمیز و فقر و تضاد، او را به رفتار ویرانگر (تن‌فروشی) وا می‌دارد که این رفتار سوفیا را می‌توان ناشی از میزان ناتوانی او بر شوریدن بر وضع موجود دانست. یقول صوفیا: «كنتُ أجرِّبُ كلَّ أشكالِ الرجالِ. . . و كنتُ أحبُّ أن أتناولَ الطعامَ معَهم و في أحيانٍ كثيرةٍ، على حِسابِي و أشربُ مَعَهم و أنامُ معَهم

كلّه لم يكنْ سوى إحتفاءٍ، بالحياةِ الجديدةِ و تجريبِ طعمِ الفردوسِ، الفردوسُ الذي جَعلَ زوجي ينحَرُ نفسَه مِن أجله... وينتهي أمرها إلى الذهاب إلى كازينو. تَحَوَّلَ فيمَا بَعْدَ إِلْى لُعْبَةٍ تَحَوَّلَ إِلْى تسليةٍ إِلْى شيءٍ مُمْتِعٍ أَقُومُ بِهِ ضِدَّ الرِّجَالِ كي أَتْحَدَّى دَكَائَهم «إحْطمُ لَهُمْ عُنهُجيتَهم وَ إعتدادَهم بِنَفْسِهِمْ» إِسْتخدمْهُ للسخريَةِ والضحكِ مِنْهُمْ (بدر،۲۰۱۵: ۱۹۷). یقول صوفیا: هو نوعٌ منَ التصالحِ معَ جَسدي الذي أخفيتُهَ و خشيتُهُ و أزلتُهُ. (همان: ۱۹۰).

دلیل دیگر این رویکرد وی را می‌توان چنین بیان کرد که او در خانواده‌ای رشدکرده که توانایی لازم برای آموزش جامعه‌پذیری به او را نداشته همچنین فشارهای ساختاری همچون فقر، موقعیت‌های نامناسب محیط اجتماعی و شکست موجب سوق دادن او به این رفتار شده است.

## خودکشی پدر آدریان

در خلال داستان به معرفی پدر آدریان پرداخته می‌شود که پیوستن او به میلیشیای مسیحی و انتقام او (از قاتلان خانواده‌اش) باعث می‌شود او در دادگاه وجدان خویش به مرگ خود حکم دهد. در این خودکشی که در دسته‌ی خودکشی تقدیرگرایانه قرار می‌گیرد، فرد چاره‌ی رهایی خود از عذاب وجدان درونی‌اش را در مرگ می‌بیند و توان مقابله با اوضاع نامساعد و بن‌بست‌گونه در زندگیش را ندارد. ژان باچلر[۷] در کتاب خودکشی خود در مورد خودکشی گریزگرایانه می‌نویسد: «انسان با خودکشی کردن سعی می‌کند از روبروشدن با شرایط غیرقابل تحمل زندگی، فرار کند».

خودکشی تقدیرگرایانه که صورت معکوس خودکشی ناشی از نابهنجاری است، زمانی رخ می‌دهد که هنجارهای اجتماعی بیش از حد سخت و غیر قابل انعطاف باشند و آینده‌ی افراد از قبل طرح‌ریزی شده و متضمن رهایی از موقعیتی هنجاری است که چاره‌ای جز آن وجود ندارد. این نوع خودکشی را می‌توان براساس فرضیه‌ی ماروین ولفگانگ[۹] نیز تبیین کرد؛ او معتقد است هنگامی که ناکامی قاتلان به‌قدری زیاد باشد که انرژی پرخاشگری حتی پس از قتل هم باقی بماند، فرد دست به خودکشی می‌زند. این فرضیه‌ی اجتماعی و روان‌شناختی در مورد پدر آدریان، شدت ناکامی و خودکشی او

پس از قتل قابل تطبیق است.

این نوع خودکشی او نیز جبرگرایانه است و در نظر دورکیم، نوعی عکس العمل به بازبینی و کنترل اجتماعی است؛ در مواقعی که جامعه به حدی افراطی دست به ایجاد «نظمی دستوری» می‌زند و فرد به شدت تحت سلطه و تقلید اجتماعی قرار می‌گیرد و هرچیز منظمی، کنترل‌شده و بی‌روح است، حق گزینش از افراد سلب شده و فردِ تحت اجبار، نمی‌تواند راه‌های رسیدن به اهداف را فراهم کند، سرانجام به قضا و قدر تن می‌دهد و رستگاری خود را در دنیایی دیگر جستجو می‌کند (شیخاوندی، ۱۳۸۴:۷۰): «إذَنْ إلْتحقَ وَالِدُهُ غابرييلُ، بمليشَا مسيحيةٍ، ذلکَ الْوَقْتَ؛ كي ينتقمَ لِعَائِلَته» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۰۵). پدر آدریان پس از ماجرای کشتار دسته‌جمعی خانواده‌اش، تصمیم به انتقام گرفته و به میلیشیای مسیحی می‌پیوندد: «حِين عَرَفْتُ أَنَّ وَالِدَكَ مَاتَ مُنْتَحِراً فِي يَوْمِ مِيلادِكَ و أَنَّ عَائِلَةَ وَالِدِكَ مَاتَتْ بِمذْبَحَةٍ فِي بَيْرُوتَ شَعَرْتُ بالدّوار» (همان: ۲۱۷).

بعد از این ماجرا، عموی آدریان از پدر وی می‌خواهد که به او در نروژ بپیوندد، اما گابریل نمی‌پذیرد و بعد از تشدید جنگ، قصد فرار می‌کند تا به آرامشی دائمی برسد. از این‌رو، به اسلو و از آنجا به استکهلم می‌رود تا از خاطرات گذشته رهایی یابد تا اینکه در نهایت در فیلمی به قضایای گذشته اعتراف می‌کند و بعد به خودکشی دست می‌زند:

«غير أن الإنتقام أغرقه بحزن شديد و لم ينقذه من ألمه. فطلب منه عمّه أن يلتحق به في النرويج و أن يترک المليشيا... ألّا أنّ والد أدريان رفض ذلک في بداية الأمر و تمسک بعناده مع أنّه كان كارهاً في أعماق روحه عمله في المليشيات. بعد ذلک و حين ازدادت فظائع الحرب لم يتحمل. ففكّر بالهرب من البلاد جميعها؛ فجاء إلى أوسلو و من ثم إلى ستوكهولم. كان يريد الإختباء وراء أيّ عمل كان يريد التخلّص من الذّكريات الّتي تعذّبه... إنّما الألم والعذاب المرّ حتّى أخذ شيئاً فشيئاً ينشد الإعتراف لتخليص روحه ممّا لحق بها من عذابات... كان أدريان قدرأى والده و هو يطلق الرصاص على صدره. هذه الصورة المؤلمة لاتفارق خياله» (همان: ۱۰۵).

برآیند کلی در پایان این است که در تبیین خودکشی شخصیت‌های رمان بر اساس نظریه‌ی دورکیم، می‌توان عدم انسجام و اوضاع ناامن جامعه عراق را در تصمیم شخصیت‌ها به خودویرانگری سهیم دانست.

## نتیجه‌گیری

رمان الکافرة، جوانب اجتماعی و انتقادی بسیاری دارد و نویسنده نیز به ترسیم مضامین اجتماعی در خلال یک روایت دراماتیک خانوادگی پرداخته است. بازنمایی چنین ناهنجاری‌هایی در جامعه می‌تواند فعالان جمعی را به بینش و خودآگاهی لازم برساند و بر این اساس، منتقد اجتماعی به موشکافی زوایای مختلف جامعه در اثر ادبی خواهد پرداخت. تمام عناصر رمان، پیوندی نزدیک با جامعه‌ی عراق و مناسبات این جامعه دارد. درونمایه‌ی اصلی این رمان رنج است و اشکال گوناگون فیزیکی و روانی را شامل می‌شود که ناشی از گسست روابط انسانی و وضعیت متشنج در خانواده و جامعه، فشار اقتصادی و اجتماعی، شرایط نابسامان زنان در جامعه و غیره است. نویسنده با ذکر این مسائل، درصدد نشان‌دادن آشفتگی‌های جامعه‌ی عراق است و با تصویر مناسبات خانوادگی و اجتماعی، شکاف‌های اجتماعی را به‌تصویر می‌کشد. در تبیین خودکشی شخصیت‌های رمان بر اساس نظریه‌ی دورکیم، می‌توان عدم انسجام و اوضاع ناامن را در پدیدآمدن این نوع خودکشی‌ها سهیم دانست و خودکشی سوفیا را آنومیک، همسر او را خودخواهانه، پدر سوفیا را جبرگرایانه و پدر آدریان را تقدیرگرایانه طبقه‌بندی کرد.

## پی‌نوشت‌ها

1- David Émile Durkheim
2- Brussels
3- Travis Hirschi
4- John Bowlby
5- Attachment theory
6- Thomson
7- Jean bachelor

## منابع و مآخذ

آرون، ریمون، (۱۳۸۳)، **مراحل اساسی اندیشه در جامعه‌شناختی**، مترجم: باقر پرهام، چاپ۶، تهران: نشر علمی.

بدر، علي، (۲۰۱۵)، **الكافرة**، الطبعة الأولى، بغداد:منشورات المتوسط.

بلاسم، حسن، (۲۰۱۷)، **عراق+۱۰۰**، الطبعة الأولى، بلجيک : دارالآكا.

پناهی، محمدحسین و منصوره زارعان، (۱۳۹۱)، «سلامت خانواده و عوامل اجتماعی مؤثر بر آن»، **فصلنامه علوم اجتماعی**، شماره ۵۹، صص ۳۹-۱.

چلبی، مسعود و نیلوفر سقاباشی، (۱۳۹۶)، «بررسی عوامل اجتماعی مؤثر بر رفتارهای بهداشتی»، **جامعه‌شناسی ایران**، دوره‌ی هجدهم، شماره ۲: ۲۸-۴۳

الحیدري، إبراهیم، (۲۰۱۵). **سوسیوجیا العنف و الإرهاب**. دار الساقی. الطبعه الأولی. بیروت: لبنان.

خواجه نوری، بیژن، (۱۳۹۵)، «رابطه سرمایه‌ی اجتماعی و جرم»، **پژوهش‌های راهبردی امنیت**، سال پنجم، شماره اول: ۱-۱۴.

دورکیم، امیل، (۱۳۷۸)، **خودکشی**، مترجم: نادر سالارزاده، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی .

الربیعي، رنا فرمان محمد ، (۲۰۱۴)، «**الوثیقه والتخیّل التاریخی في روایات علي بدر**»، إشراف: ناهضة ستار عبید، بغداد: جامعة القادسیة.

ستوده، هدایت الله (۱۳۸۴)، **آسیب‌شناسی اجتماعی: جامعه شناسی انحرافات**، ویراست ۳، تهران: آوای نور.

ریتزر، جورج، (۱۳۹۳)، **نظریه جامعه‌شناسی**، ترجمه هوشنگ نایبی، تهران: نشر نی.

سلطانی گیشینی، محمدجواد و دیگران، (۱۳۹۶)، «رویکردهای نظری به جنگهای جدید: مطالعه موردی داعش»، **مجله جستارهای سیاسی معاصر**، سال هشتم، شماره دوم، صص ۱۹-۱.

شیخاوندی، داور، (۱۳۸۴). **جامعه شناسی انحرافات و مسایل جمعیتی ایران**، تهران: انتشارات قطره.

عباس‌زاده، محمد و دیگران، (۱۳۹۲)، «مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تأثیر سرمایه اجتماعی بر احساس ناامنی زنان با کاربرد ایموس گرافیک (مطالعه‌ی موردی: دانشجویان دختر دانشگاه اصفهان)»، **پژوهش‌های راهبردی امنیت و نظم اجتماعی**، دوره ۲، شماره۲: ۲۵-۵۲.

عویدات، عبدالله احمد، (۱۹۹۵)، «*مظاهر الاغتراب عند معلمي المرحلة الثانوية في الاردن*»، **دراسات العلوم الإنسانية**، اردن، مج۲۲، ع ۶: ۳۳۷۵-۳۳۴۵.

کوزر، لوئیس، (۱۳۸۳)، **زندگی و اندیشه‌ی بزرگان جامعه‌شناختی**، مترجم: محسن ثلاثی، چاپ ۱۱، تهران: نشر علمی.

ـــــــــــ و برنارد روزنبرگ، (۱۳۸۵)، **نظریه‌های بنیادی جامعه‌شناسی**، مترجم: فرهنگ ارشاد، تهران: نشر نی.

گلعذار، سمیرا و دیگران، (۱۳۹۶)، «عوامل خطر خودکشی در جهان؛ مروری روایتی»، **مجله دانشگاه علوم پزشکی رفسنجان**، دوره ۱۶،: ۱۱۶۸-۱۱۵۳.

گیدنز، آنتونی، (۱۳۸۳)، **جامعه‌شناسی**، مترجم: منوچهر صبوری، چاپ دهم، تهران،: نشرنی.

محسنی تبریزی، علیرضا(۱۳۷۳). «ملاحظاتی در باب خودکشی دورکیم»، **نامه علوم اجتماعی**، دانشگاه تهران. دوره ۷، شماره ۷ – شماره پیاپی ۱۱۹۱. صص۱۱۷-۱۴۹.

ـــــــــــــ، ـــــــــ، (۱۳۸۳)، **وندالیسم**. تهران: انتشارات آن.

منصوریان، محمدکریم و حسین قدرتی، (۱۳۸۸)، «اعتماد اجتماعی و تعیین کننده‌های آن...»، **مجله جامعه‌شناسی کاربردی**، سال بیستم، شماره ۲، صص ۲۱۵-۱۸۹.

میرزاخانی عبدالرحمن و صیاد درویشی، (۱۳۹۳)، «بررسی رابطه‌ی انسجام اجتماعی با پیشگیری اجتماعی از جرم»، **فصلنامه‌ی علمی مطالعات امنیت اجتماعی**، شماره ۳۸: ۵۷-۷۹.

میرزازاده، فرامرز، (۱۳۹۴)، «نشانه‌شناسی موج سوم خلافت خواهی: مبادی و پیامدها»، **فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های سیاسی جهان اسلام**، سال ۵، ش ۲: ۲۹-۵۱.

وازي، طاوس، (۲۰۱۲)، «الإنتحار بين التفسير الإجتماعي والنفسي»، **دراسات نفسية تربوية**،ع۱۱: ۶۲-۷۰

وروایی، اکبر و دیگران، (۱۳۸۹)، «بررسی عوامل خانوادگی مؤثر بر گرایش به نابهنجاری اجتماعی و راه‌کارهای پیشگیری از آن (اداره امور پلیسی ناهنجاری‌های اجتماعی)»، **پژوهش‌های مدیریت انتظامی (مطالعات مدیریت انتظامی)**، سال پنجم، شماره ۴: ۶۲۷-۶۴۹.

# دراسة المثالب الإجتماعية في رواية علي بدر "الكافرة" على ضوء نظرية دوركهايم (دراسة حالة الانتحار أنموذجاً)

زينب جعفرنجاد[1]
حسن مجيدى[2]*
مصطفى مهدوى آرا[3]
حجت اله فسنقرى[4]

**الملخّص**

إنّ ظاهرة الانتحار بوصفها من المظاهر والسلوک المأساوية التي أبتليت بها الأواسط البشرية و تُعدّ اليوم من أخطر المنقّصات الاجتماعية يبادرها الذين يعانون من الأمراض والإصابات الروحية. وأخذت هذه الظاهرة تتنامى يومياً ويدرسها الباحثون في مجالات الفوضى الاجتماعية. واعتنى بها العلماء بعد وضها في دائرة المضرات التي تتأصل في القضايا الإجتماعية. ونظرا لتعقد الظاهرة و خطورتها، جاءت الدراسة، اعتماداً على المنهج الوصفي التحليلي، ومستعينةً بالمناهج النقدية التابعة لعلم الاجتماع، إلى تحليل ودراسة رواية "الكافرة "لعلي بدر لينـاقشَ الأزمات والتشوهات التي تعاني منها الشخصيات وسط المجتمع العراقي في الرواية. وتسعى لكشف اللثام عن رؤية الكاتب علي بدر تجاه المجتمع معتمدةً إلى النظريات الاجتماعية، بما فيها نظرية الإنتحار لدوركهايم. فنظراً لأهمية الإندماج الإجتماعي بوصفه مصطلحاً في منظومة دوركهايم السوسيولوجية، تحاول الدراسة تقديره في المجتمع العراقي قبل تناول أنواع الإنتحار. وتمخض البحث بنتائج ومنها: أنّ العنف والإنتحار والمثالب الإجتماعية الأخرى التي تطرحها الرواية وماهي إلاّ وليدةً لعدم التعالق الإجتماعي وروح الوحدة عاطفياً وفكرياً ورؤيوياً. والتي نتج عنها الإغتراب والإكتئاب، الأمر الذي أدّى أن تنوي فاطمة البطلة إلى وضع نهاية لحياتها.

**الكلمات الرئيسية:** دوركهايم، الانتحار، على بدر، الكافرة.

---

١-خريجة دكتوراه من جامعة حكيم سبزوارى و أستاذة معيدة لجامعة إيلام
٢- الأستاذ المشارک في فرع اللغة العربية و أدابها بجامعة حكيم سبزواري
٣- الأستاذ المساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة حكيم سبزوارى
٤ - الأستاذ المشارک في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة حكيم سبزوارى

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# The relationship between the sign and the modulus in non-verbal communication in the novel Ayyām ma‘ah

Foroozan Shahraki, MA in Arabic Language and Literature, University of Zabol
Abdolbaset Arab Yusofabady[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol
Ali Asghar Habibi, Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol

Received: 30-11-2019 Accepted: 06-10-2020

**Introduction:** Semiotics, also called semiology, is the study of signs and sign-using behavior. It was defined by one of its founders, the Swiss linguist Ferdinand de Saussure, as the study of "the life of signs within society." Although the word was used in this sense in the 17th century by the English philosopher John Locke, the idea of semiotics as an interdisciplinary field of study emerged only in the late 19th and early 20th centuries with the independent works of Saussure and the American philosopher Charles Sanders Peirce.

Saussure treated language as a sign-system, and his work in linguistics supplied the concepts and methods that semioticians applied to sign-systems other than language. One such basic semiotic concept is Saussure's distinction between the two inseparable components of a sign, namely the signifier, which is linguistically a set of speech sounds or marks on a page, and the signified, which is the concept or idea behind the sign. Saussure also distinguished parole, or actual individual utterances, from langue, the underlying system of conventions that makes such utterances understandable. It is this underlying langue that most interests semioticians. The interest in the structure behind the use of particular signs linked semiotics with the methods of structuralism, which sought to analyze such relations. Saussure's theories are, thus, also considered to be fundamental to structuralism (especially structural linguistics) and poststructuralism.

The relationship between language and emotions can be viewed from two viewpoints. First, language, in a broad sense, can be viewed as being emotive. Taking this view, it is commonly assumed that people, at least on occasions, have emotions, and that being emotional gains its own agency, impacting the communicative situation in a variety of ways. This can also take place extralinguistically (e.g. by facial expressions, body postures, proximity, and the like), in terms of suprasegmentational and prosodic features, and in terms of

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

linguistic forms. In this view, language and emotion are two concurrent, parallel systems in use, and their relationship is due to the impacts of emotions on the performance of the language. Both of them share their functionality in the communicative process among people.

If language is conceived of as merely representing the world of emotions and/or people's conceptualizations and understandings of the emotions, it offers an immediate access. Language, in this view, is transparent. However, if it is conceived of in one or another way as contributing to how emotions are understood, or even, to what emotions are, the relationship is not direct but mediated.

As far as the narrative literature is concerned, the earliest philological studies of gesture show a strong interest in cultural history. They complemented contemporary writings in folklore, folk psychology and comparative linguistics that attempted to take the inventory of the gestures in various cultures, in particular those of the Greeks and Romans and of the European Middle Ages.

**Methodology:** For any interaction with another person, we communicate with each other primarily through nonverbal channels. This occurs through multiple channels and is both strategic and non-strategic. This includes body language, voice tone, clothing and adornments, the environment, timing, and touch. For nonverbal communication, a single element such as choosing where to sit during a negotiation or meeting or perhaps a hand gesture can be viewed as having a minimal importance on the overall impact of the situation.

**Results and Discussion:** Personality is the manifestation of thoughts, feelings, and behaviors that make a person unique. It is believed that personality arises from within the individual and remains fairly consistent throughout life. While there are many different definitions of personality, most scholars focus on the pattern of behaviors and characteristics that can help to predict and explain a person's behavior.

Traits and patterns of thought and emotion play important roles along with fundamental characteristics of personality. The major characteristics are as follows:

a) Consistency: There is generally a recognizable order and regularity to behaviors. Essentially, people act in the same ways or similar ways in a variety of situations.

b) Psychological and physiological features: Personality is a psychological construct, but research suggests that it is also influenced by biological processes and needs.

c) Behaviors and actions: Personality not only influences how we move and respond to our environment, but it also causes us to act in certain ways.

d) Multiple expressions: Personality is displayed in more than just behavior. It can also be seen in our thoughts, feelings, close relationships, and other social interactions.

In the mentioned novel, there are several examples of cultural and social issues related to women that show an instrumental view of women. The social rights of women in this novel are not equal to those of men, and they are victims of what the patriarchal society figured out for them. Much of the behavior of the female characters in this novel arises from and is influenced by the cultural atmosphere of the society a few decades ago, whose cultural and social characteristics are revealed through what the society expect from women's behaviors, relationships and beliefs. The different women in this novel are the product of the world, i.e., thinking, culture, and upbringing of patriarchal societies. They have experienced emotions that are often formed under certain coercive conditions, and, in this novel, they move from tradition to modernity. They must both play the role of the beloved as a delicate creature and satisfy the opposite sex in the community and protecting their chastity and innocence in an atmosphere full of inequality as well as hidden verbal and physical violence. In this situation where the woman is still recognized as a veiled being, she is deprives of the possibility of direct communication with others. So, it makes the non-verbal communication of women more highlighted in the novel.

**Conclusion:** The following table shows the presence of non-verbal connotations in the novel *Ayyām ma'ah*:

| | | face | position | hand | head | total |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Ayyām ma'ah* | frequency | 508 | 138 | 71 | 40 | 757 |
| | percentage | 67% | 18% | 10% | 5% | 100% |

The relationship of the story characters to the feminine characters' non-verbal face-related signs has a high frequency. This indicates the importance of body language is in the relationships of the characters in the story. The high frequency of facial expressions in the novel is due to the fact that, in the non-verbal communication of the novel characters especially when the parties are women, facial expressions that include lip and mouth movements and eye gestures are more usable and visible. They are one of the main channels of messaging through which a huge amount of information is transmitted to the addressee in a relatively short time in the form of looks, laughter, crying and kissing. Regarding the importance of eye gestures in the non-verbal communication of the characters of the novel, it should be noted that the eye is the instance of the face and participates in revealing the hidden secrets of the person with other parts of the face. This is evident throughout the story and in the interpersonal relationships of the female characters, especially "Reem". Also, the non-verbal communication modules in the book contain more positive concepts to

express satisfaction with the past, present happiness and hope for the future. This mood of the female characters in the story and their mostly confirmatory and peaceful personality are appropriate.

**Keywords:** Semiotics, Sign, Nonverbal communication, *Ayyām ma'ah*, Colette Al-Khoury.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# بررسی مناسبات دال و مدلول در ارتباطات غیرکلامی رمان أیام معه

فروزان شهرکی، دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی[1]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
علی اصغر حبیبی، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۵

## چکیده

از آن‌جا که بخش گسترده‌ای از ارتباط انسان‌ها به‌وسیله‌ی ارتباطات غیرکلامی پدید می‌آید، لذا می‌توان به این نوع ارتباط به‌عنوان یک نشانه نگریست و مناسبات دال و مدلول‌های آن را بررسی نمود. در متون داستانی گستره‌ی وسیعی از ارتباطات غیرکلامی (دال مرکزی) با همنشینی در کنار دال‌های شناورِ معناساز، متضمن مدلول‌هایی متناسب با بافت ارتباط است. در پژوهش حاضر تلاش می‌شود با تکیه‌بر روش توصیفی- تحلیلی، همنشینی دال و مدلول در ارتباطات غیرکلامی رمان «أیام معه» (۱۹۶۰م) از کولیت الخوری (۱۹۳۱م) مورد بررسی قرارگیرد. بخشی از نتایج نشان می‌دهد در روابط میان‌فردی شخصیت‌های داستان –به‌ویژهٔ شخصیت‌های زنانه- دال‌های غیرکلامی مرتبط با دلالت‌های چهره از بسامد بالایی برخوردار است. این میزان از بسامد نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که زنان به ویژه در جامعه‌های مردسالار، از گفتارهای قطعی می‌پرهیزند و در گفتار اغلب آن‌ها نوعی تعریض وجود دارد. دلیل این روش ارتباط از موقعیت متزلزلشان در اجتماع مردسالار نشأت‌گرفته است. همچنین مدلول‌های ارتباطات غیرکلامی در این اثر بیشتر در دایره‌ی مفاهیم مثبتی قرار می‌گیرد که خلاصه‌ی آن، رضایت از گذشته، شادی در حال و امید به آینده است؛ این ویژگی با روحیات شخصیت‌های زنانه‌ی داستان و تیپ شخصیتی آن‌ها که بیشتر تأییدگر و صلح‌جو هستند، هم‌خوانی دارد.

**کلیدواژه‌ها**: نشانه‌شناسی، دال، مدلول، ارتباطات غیرکلامی، أیام معه، کولیت الخوري.

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

**مقدمه**

ارتباط با مخاطب و انتقال مفاهیم مختلف به وی، از اساسی‌ترین مباحث علوم ارتباطات و زبان‌شناسی است. ارتباط در یک تقسیم‌بندی کلی به دو نوع کلامی و غیرکلامی تقسیم می‌شود و این دو نوع ارتباط، در روند تعاملات درون‌فردی، میان‌فردی و جمعی به مانند یک نشانه عمل می‌نماید. ارتباط غیرکلامی، به‌عنوان پرکاربردترین نوع ارتباط اجتماعی (شحرور، ۲۰۰۹: ۹) از زنجیره‌ی دال و مدلول تشکیل شده است. هر یک از جوامع مختلف، به تناسب محیط و وضعیت خاص فرهنگی خویش، از ایما و اشاره‌های خاص خویش بهره می‌برند. اشاره‌هایی همچون حرکت‌دادن، سر علاوه بر این‌که جهانی هستند، برای مدت‌زمان طولانی نیز در خطوط متعارف ارتباطات نژادهای مختلف تداوم پیدا می‌کنند و چنین علامت‌هایی که تخیل مردم چندفرهنگ را برمی‌انگیزد، اقلیم اندیشه‌های هنرمندان را رهبری می‌کند؛ تا جایی‌که صورخیال هنرمندانی که با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند، از محدوده‌ی خود فراتر می‌رود و صبغه‌ای جهانی می‌یابد از این‌رو می‌توان گفت یک اشاره‌ی غیرکلامی در چند جامعه معنای متفاوت دارد.

از آنجا که ماهیت بشر در جای‌جای جهان و تمام ادوار ثابت بوده، می‌توان مشابهت افکار و اشتراک بهره‌گیری از زبان اشارات را نشان‌دهنده‌ی وحدت نیازهای بشر، همسانی معضلات و معماهای آدمی و تشابه مسائل و دشواری‌های دیروز و امروز او در سراسر گیتی دانست. در نظام ارتباط غیرکلامی، رابطه‌ی بین دال و مدلول قراردادی است و میان این دو عنصر، هیچ‌گونه رابطه‌ی حقیقی و منطقی وجود ندارد (الفاخوري، ۱۹۹۰: ۱۲)؛ زیرا «دال غیرکلامی که به یاری ادراک حسی دریافت می‌شود و وجود مادی دارد، به مدلولی دلالت می‌کند که در قالب تصور در ذهن شکل گرفته‌است» (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۳) و از این‌رو، «مدلول به‌طور مستقیم به شکل حقیقی دال دلالت نمی‌کند» (تشاندلر، ۲۰۰۸: ۴۸).

از دیگرسو، تصورات ذهنی که از همنشینی دال و مدلول شکل می‌گیرد، تحت‌تأثیر فرهنگ هر جامعه معنادار می‌شود؛ زیرا «در هر فرهنگ برای برقراری ارتباط، روش‌های منحصربه‌فردی تعریف شده؛ گاه یک نشانه در یک فرهنگ ناقل مفهومی مثبت است و

همان نشانه در فرهنگی دیگر، مفهومی منفی را تداعی می‌نماید» (أسعد عرار، ۲۰۰۷: ۲۹-۳۰)؛ از همین‌رو، لازم است که محقق به‌هنگام تحلیل یک اثر، در بهره‌گیری مناسب از نشانه‌ها به فرهنگ نیز توجه نمایند.

تفسیر جزءبه‌جزء دال‌ها در مبحث نشانه‌های غیرکلامی، کاری نادرست است؛ زیرا «معنای موردنظر پیام، با کنار هم قرارگرفتن دال‌ها و زنجیره‌ی هم‌ارزی آن‌ها محقق می‌شود» (بیز، ۱۹۹۷: ۱۸) و تحقق این امر، مستلزم توجه به قواعد همنشینی دال‌های مرکزی در کنار دال‌های شناوری می‌باشد که بر معنای برداشت‌شده از ارتباطات غیرکلامی تاثیرگذار است. عدم توجه به این مسأله نیز، موجب برداشت‌های نادرست از پیام می‌شود؛ زیرا «معنای موردنظر از درون و عمق اشارات و ایماهای بدن نشات می‌گیرد» (العربي، ۲۰۱۳: ۵۶).

از منظر نشانه‌شناسی، «متن در هر رسانه‌ای ممکن است شکل بگیرد» (سجودی، ۱۳۸۰: ۱۲۸). داستان، زمینه‌ای است برای تبادل انواع ارتباطات غیرکلامی شخصیت‌های مختلف؛ زیرا بخشی از ذهن شخصیت‌های داستان در هر شکلی از ارتباط، بر روی ارتباطات غیرکلامی متمرکز است و برای درک و تفسیر بهتر و اعتبارسنجی پیام‌های کلامی، از این ارتباطات استفاده می‌کند. شخصیت‌های داستان تا حدّ زیادی در ارتباطات غیرکلامی رمزگذاری می‌شوند (الحسین وترکو، ۲۰۱۶: ۱۴)؛ بنابراین، پیام‌های برآمده از اندام‌های بدن آن‌ها بیشتر سرنخی از حالت‌های روحی آنان می‌باشد که داستان‌نویس از آن برای ایجاد تأثیر ویژه بر خواننده استفاده می‌کند. داستان‌نویس با همنشینی دال‌های مرکزی و شناور، به‌صورت آگاهانه به زوایا، حدود، اندازه و چگونگی استفاده از ارتباطات غیرکلامی می‌پردازد و چگونگی بازنمایی زوایای پنهان شخصیت‌ها با استفاده از ارتباطات غیرکلامی را نشان می‌دهد. بنابراین، ارتباط غیرکلامی زمانی در شخصیت‌پردازی مؤثر خواهد بود که «عناصری همچون حالت چهره، ایماء و اشاره‌ها، تماس چشمی، اطوار و حتی تُن صدا در جای خود مورد استفاده قرار گیرد» (Segal, 2011: 1).

دیگر عنصر مهم داستان، صحنه‌پردازی است که نقش گسترده‌ای در ارائه و بیان ارتباطات غیرکلامی دارد (حاجتی و رضی، ۱۳۹۱: ۹۷). فضای داستان می‌تواند با استفاده از دال‌های غیرکلامی منفی، تصویری اضطراب‌آور، خشن و تلخ در جهت قطع ارتباط داشته‌باشد و یا با کمک دال‌های غیرکلامی مثبت، تصویری صمیمی، پُرجاذبه و رمانتیک برای ادامه‌ی ارتباط ارائه نماید.

از آن‌جایی‌که زنان، بیشتر از مردان به ارائه‌ی احساساتشان در قالب نشانه‌های غیرکلامی به مخاطب تمایل دارند (ریچموند و مک‌کروسکی، ۱۳۸۷: ۴۲۶)؛ به همین موازات نیز، داستان‌نویسان زن بیشتر از داستان‌نویسان مرد «تمایل دارند در فضاسازی داستان و گفتگوهای درون‌فردی و میان‌فردی شخصیت‌های زنانه‌ی داستان، از نشانه‌های غیرکلامی استفاده نمایند» (برهومة، ۲۰۰۲: ۱۴۳).

رمان «أیام معه» نوشته‌ی «کولیت الخوري» (۱۹۳۷م) داستان‌نویس معاصر سوریه، از جمله داستان‌هایی است که در توصیف روابط درون‌فردی و میان‌فردی شخصیت‌های زنانه‌ی آن، تبلوری از ارتباطات غیرکلامی دیده می‌شود. این رمان با زاویه‌ی دید اول‌شخص، روایتگر زنی عاطفی و حساس به نام «ریم» است که طی ۸ مقطع از داستان، تلاش می‌کند تا از کشمکش‌های درونی و بحران‌های جامعه‌ی مردسالار رهایی یابد و به مخاطبِ خاص و زندگی آرمانی‌اش برسد. او با برخورداری از ویژگی شخصیت‌های مهرطلب، در طول رمان تلاش می‌کند اندوه و اضطراب درونی‌اش را پنهان سازد و مهرِ نابی که سالیان دراز از آن بی‌نصیب بوده را از مخاطبِ خاصش دریافت نماید. «کولیت الخوري» برای بیان هیجان‌های درونی «ریم»، میان دال و مدلول‌های غیرکلامی داستان، ارتباطی منطقی ایجاد می‌نماید و با کمک حالات چهره و انواع رفتارهای حرکتی وی، مدلول موردنظر را به مخاطب القا می‌کند تا از این طریق، درک بن‌مایه‌ی ارتباط شخصیت‌ها برای خواننده امکان‌پذیر باشد.

**ضرورت و اهمیت پژوهش**

نقش مهم ارتباط غیرکلامی در رفتار اجتماعی شخصیت‌های داستان، بر هیچ‌کس پوشیده نیست و این نقش به اندازه‌ای است که برای شناخت رفتار اجتماعی آن‌ها، به‌ویژه رفتارهای مبتنی بر جنسیت شخصیت‌ها، باید نظام دال و مدلول ارتباطات غیرکلامی را درک نمود که لازمه‌ی این بررسی، شناخت نشانه‌ها و نقش آن‌ها در ارتباطات غیرکلامی عناصر داستان است.

**پرسش‌های پژوهش**

- پرکاربردترین دال‌ها و برجسته‌ترین مدلول‌ها در ارتباطات غیرکلامی داستان کدامند؟
- بسامد دال‌ها و مدلول‌های این رمان چه ارتباطی با شخصیت‌های آن دارد؟

**پیشینه‌ی پژوهش**

تاکنون پژوهش‌های متعددی به بررسی ارتباطات غیرکلامی پرداخته‌اند؛ از آن‌جمله: «بییز» در کتاب «لغة الجسد: کیف تقرأ أفکار الآخرین من خلال إیماءاتهم» (۱۹۹۷م)، به بررسی چگونگی کاربرد ارتباطات غیرکلامی و تفسیر آن در روابط میان‌فردی و جمعی می‌پردازد و معتقد است که ارتباط غیرکلامی توسط بخش ناخودآگاه مغز کنترل می‌شود و به‌طور کامل بازتاب‌دهندهٔ احساسات درونی افراد است. «محمد الأمین» در کتاب «الاتصال غیراللفظي في القرآن الکریم» (۲۰۰۳م)، به بررسی انواع ارتباطات غیرکلامی در متن قرآن می‌پردازد و تأثیر آن را در فهم آیات قرآن کریم نیز مورد بررسی قرار می‌دهد. وی در پایان به این نکته اشاره می‌کند که بیشتر آیات قرآن کریم از ارتباط غیرکلامی بهره برده‌اند و در خلال آن، سخن می‌گویند.

«کالرو» در کتاب «کیف تقرأ أفکار الآخرین من خلال حرکاتهم» (۲۰۰۵م)، اذعان می‌کند که با بررسی ارتباطات غیرکلامی دیگران، می‌توان به رفتارها و افکار آن‌ها پی‌برد. «اسعد عرار» در کتاب «البیان بلالسان: دراسة في لغة الجسد» (۲۰۰۷م)، راهکارهای بنیادینی که می‌تواند گره‌گشای تعاملات میان‌فردی شخصیت‌ها باشد را

پیش‌روی پژوهشگران این عرصه قرار می‌دهد و معتقد است ارتباطات غیرکلامی می‌تواند آفاق گسترده‌ای را پیش‌روی ارتباطات انسانی بگشاید. «شحرور» در کتاب «فن التواصل والإقناع دليلك إلي النجاح في العمل والمجتمع» (۲۰۰۹م)، به بررسی ارتباطات غیرکلامی انسان‌ها و اسرار درونی آن‌ها می‌پردازد. «ربایعة» در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «لغة الجسد في القرآن الكريم» (۲۰۱۰م)، به رفتارشناسی ارتباطات غیرکلامی شخصیت‌ها در داستان‌های قرآنی پرداخته است. «مروّتی و همکاران» در مقاله‌ی «نوع‌شناسی مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی در قرآن کریم» (مجله‌ی دین و ارتباطات، شماره‌ی ۴۳: ۱۳۹۲ش)، به واکاوی جایگاه ارتباطات غیرکلامی در آموزه‌های دینی می‌پردازند. «الجبر» در مقاله‌ی خود با عنوان «لغة الجسد في التراث العربي» (مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث و الدراسات، العدد ۳۶: ۲۰۱۵م)، به کارایی گسترده‌ی زبان غیرکلامی در گفتمان سه گروه ناقدان، فیلسوفان و ادبا می‌پردازد.

در ارتباط با آثار «كوليت الخوري» نیز چند پژوهش انجام شده: «الحميدي» در کتاب «المرأة في كتاباتها: أنثي برجوازيّة في عالم الرجل» (۱۹۸۶م)، ضمن اختصاص چند صفحه به آثار «كوليت الخوري»، این نویسنده را در زمره‌ی ناقدان مطرح جامعه‌ی مردسالار در ادبیات داستانی عرب برشمرد. «سهي محدم هايل» در پایان‌نامه‌ی «الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري» (۲۰۰۹م)، به بررسی محتوا و ساختار آثار داستانی این نویسنده پرداخته و به این نتیجه رسید که نویسنده در بیشتر آثارش با محور قرار دادن شخصیت‌های زنانه‌ی داستان، به نقد جامعه‌ی مردسالار می‌پردازد.

باتوجه به پیشینه‌ی یادشده، تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی نشانه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی در این اثر نپرداخته؛ بنابراین می‌توان به‌درستی ادعا کرد که این نخستین پژوهشی است که به نشانه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی در رمان «أيام معه» می‌پردازد.

## تحلیل دلالت‌های غیرکلامی در «أیام معه»

پیش از این‌که به دلالت‌های غیرکلامی در رمان «أیام معه» پرداخته‌شود، از این‌رو که بیشتر شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان از گروه بانوان انتخاب‌شده‌اند، ضروری است تا توضیحاتی مختصر درباره‌ی زبان زنانه ارائه شود.

بنابر گفته‌ی «سایپر[۱]»، انسان‌شناس مشهور، نوعی جبرگرایی جنسیتی در نظام زبانی حاکم است و «نظام‌های فکری تحت تأثیر زبان اجتماع است؛ به‌طوری که زبانِ حاکم در جامعه، اندیشه‌ی ما را در مورد واقعیت شکل می‌دهد» (Sapir, 1931: 578). بافت اجتماعی و آموزش‌های فرهنگی رایج در جامعه، سبب می‌شود که زنان گونه‌ی مؤدبانه‌تری از زبان را مورد استفاده قرار دهند. «لیکاف[۲]» معتقد است که «زنان میل باطنی بیشتری برای استفاده از زبان مؤدبانه دارند؛ لذا سعی می‌کنند از دشواژه‌ها و عبارات تابو بپرهیزند» (Lakoff, 1975: 58). او همانند برخی زبان‌شناسان، یکی از تمایزات گفتار زنان و مردان را در استفاده از دشواژه می‌داند؛ زیرا «زنان در بسیاری از موارد اجازه‌ی به زبان‌آوردن بعضی کلمات یا حتی اصوات موجود در آن کلمات را ندارند» (Jesperson, 1922: 11) .

یکی دیگر از مصادیق ادب در زبان زنان، این است که زنان غالباً در درخواست‌های خود از شکل غیرمستقیم آن استفاده می‌کنند. «درخواست غیرمستقیم[۳]»، «عباراتی هستند که معمولاً به‌شکل سؤال مورد استفاده قرار می‌گیرند» (التفتازاني، ۲۰۰۱: ۴۱۹). «لیکاف» معتقد است «از آن‌جا که در بیشتر جوامع، از زنان در مقایسه با مردان، رفتار اجتماعی مناسب‌تری انتظار می‌رود؛ رفتار زبانی آن‌ها نیز از ساختار مناسب‌تری برخوردار است» (Lakoff, 1975: 53).

ذکر این نکته ضروری است که در گستره‌ی رمان مورد بحث، مصادیق متعدّدی از مسائل فرهنگی و اجتماعی مربوط به زنان وجود دارد که آشکارکننده‌ی نگاه ابزاری به زنان است و نشان می‌دهد که حقوق اجتماعی زنان این رمان هم‌سطح مردان نیست و آنان اسیر سرنوشتی هستند که جامعه‌ی مردسالار برایشان رقم زده است. بخش زیادی از کنش‌ها و واکنش‌های اشخاص و قهرمانان زن این رمان، برخاسته و متأثّر از فضای

فرهنگی جامعه‌ی چند دهه‌ی قبل است که ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی مربوط به آن دوران، از خلال رفتارهای شخصیت‌ها، ارتباط‌های آن‌ها با یکدیگر، اعتقادات و توقعات و انتظاراتی که جامعه از زن دارد، آشکار می‌گردد.

زنان مختلف در این رمان، که محصولِ دنیا، تفکّر و فرهنگ و تربیت جامعه‌ای مردسالار هستند، عواطفی را تجربه کرده‌اند که اغلب تحت الزامات ویژه‌ای شکل گرفته و زن در این رمان در حال گذار از سنت به‌سوی مدرنیته است. او باید هم به‌عنوان موجودی ظریف و لطیف، قابلیت دلربایی داشته باشد و هم در محیط اجتماع در عین حفاظت از عفّت و عصمت خویش، در فضایی مملو از نابرابری و خشونت‌های پنهان کلامی و فیزیکی، رضایت جنس مقابل خویش را جلب کند. این دست و پا زدن در این وضعیت و در جامعه‌ای که هنوز در ذهنیت‌ها، زنِ مستوره و محجوبه قابل تحسین است، در بسیاری از موارد امکان کنش و گویش مستقیم را از او سلب می‌کند و موجب پررنگ‌تر شدن سویه‌ی ارتباط غیرکلامی در ارتباطات وی می‌شود.

در ادامه، بر اساس بسامد و درصد حضور هریک از انواع این دلالت‌ها، جدولی ارائه می‌گردد:

| | | دلالت‌های چهره | دلالت‌های حرکتی | دلالت‌های دست | دلالت‌های سر | جمع کل |
|---|---|---|---|---|---|---|
| أیام معه | بسامد | ۵۰۸ | ۱۳۸ | ۷۱ | ۴۰ | ۷۵۷ |
| | درصد | ۶۷٪ | ۱۸٪ | ۱۰٪ | ۵٪ | ۱۰۰٪ |

همان طور که ملاحظه می‌شود، این میزان از بسامد نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که زنان به‌ویژه در جوامع مردسالار از گفتارهای قطعی می‌پرهیزند و در گفتار اغلب آن‌ها، نوعی تعریض و احتیاط وجود دارد که از موقعیت پایین زنان حکایت می‌کند و به آن‌ها اجازه‌ی بیان بی‌پروا و جسارتمندانه‌ی ذهیاتشان را نمی‌دهد. با توجه به مطالب فوق، طبیعی است که زنان این رمان معمولاً سعی دارند، گفتارشان مؤدّبانه باشد و از این‌رو، تقاضا یا اعتراض خویش را به‌صورت غیرمستقیم بیان می‌کنند.

### دلالت‌های چهره

هر فرد، بسته به شخصیتش می‌تواند از دال‌های چهره و به شکل‌های مختلف برای برقراری ارتباط با مخاطب بهره ببرد؛ زیرا «چهره یکی از عمده‌ترین مجاری پیام‌رسانی به‌شمار می‌رود که حجم عظیمی از اطلاعات از طریق آن به پیام‌گیر انتقال می‌یابد» (ریچموند و مک کروسکی، ۱۳۸۷: ۱۹) و این حجم از اطلاعات، باید در زمانی نسبتاً کوتاه و به‌شکل نگاه، خنده و گریه انتقال داده شود (فرهنگی، ۱۳۸۰: ۲۹۲). هر حالتی که چهره به خود می‌گیرد، می‌تواند پیام‌های متعددی دربر داشته باشد؛ به‌عنوان مثال «احساس ترس و غم را می‌توان در چشم‌ها جستجو کرد. احساس شادی در گونه‌ها و دهان، بهتر از چشم‌ها ظاهر می‌شود. خشم نیز نه فقط در ابروها، بلکه در کل چهره ظاهر می‌شود» (کیلیام، ۱۹۹۴: ۶۶). پیام‌رسان باید برای درک بهتر نشانه‌های غیرکلامی، به قاعده‌ی همنشینی دال مرکزی در کنار دال‌های شناور توجه نماید تا از این طریق، مدلول موردنظر مخاطب که از بافت ارتباط حاصل می‌شود را دریافت نماید. براساس جدول بالا، دال‌های چهره که شامل حالات لب و دهان و اشارات چشم است، در رمان «أیام معه» از بسامد قابل ملاحظه‌ای (۶۷٪) برخوردار است.

### دلالت‌های لب و دهان

تنوع حالات لب و دهان در رمان «أیام معه»، عموماً به‌واسطه‌ی شخصیت‌های زنانه‌ی داستان انجام می‌شود و مدلولی خاص در بردارد که از بافت ارتباط قابل درک است. اهمیت لب و دهان بدان جهت است که این عضوِ بدن را آوردگاه چهره توصیف کرده‌اند (السعید، ۲۰۱۶: ۱۰۵) و می‌تواند عضوی مناسب برای انتقال مدلول علاقه، غم، شادی، تحقیر، تنفر و تعجب باشد.

راه شناخت مدلول‌های موردنظر پیام‌رسان در رمان «أیام معه»، صرفاً از واحدهای زبانی محقق می‌شود که با قاعده‌ی همنشینی دال مرکزی در کنار دال‌های شناور صورت می‌پذیرد که در زیر، به برخی از گزاره‌های مربوط به حالات لب و دهان اشاره می‌شود[۴]:

| دال | مدلول | گزاره | پیام‌رسان | پیام‌گیر | بافت | ارجاع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **بازشدن دهان** | شادی | انفجرتُ ضاحكة: إذن.. إذن.. هذا أنت! | ریم | زیاد | ملاقات غیرمنتظره | ۵۰ |
| **فشردن لب‌ها** | خشم | أعضُّ على شفتيَّ وكأنني أحاول هرسَ الاهانة بأسناني | ریم | زیاد | بی‌توجهی نامزد ریم به او | ۲۶۵ |
| **در هم رفتن لب‌ها** | اندوه | تفجّرتْ ذراتُ جسدي بالأسي وتقلّصتْ شفتاي | ریم | ریم (تک‌گویی) | شکست عشقی ریم | ۲۷۵ |
| **بسته‌شدن لب‌ها** | تعجب | لم يأبهْ لوقعِ أقدامي، فجمدَ الكلامُ في فيه | زیاد | ریم | شوکه‌شدن زیاد از موافقت ریم | ۳۹۵ |
| **لرزش لب‌ها** | ترس | شفتاه ترتعشان وتخشيان البوح | زیاد | ریم | آگاهی ریم از واقعیت نامزدش | ۱۴۶ |
| **غنچه‌شدن دهان** | محبت | قبّل وَجنتيّ برفقٍ | آلفرد | ریم | ازدواج با آلفرد | ۲۹۲ |

در گزاره‌های بالا، پیام واقعی که می‌توان از نشانه‌های غیرکلامی پیام‌رسان دریافت نمود، صرفاً از بافت ارتباط قابل درک است؛ زیرا دال‌های مرکزی همچون: از خنده رودهبُرشدن (انفجرتُ ضاحكة)؛ فشردن لب‌ها (أعضُّ على شفتيَّ) و لرزیدن لب‌ها (شفتاه ترتعشان) زمانی با مدلول موردنظر پیام‌رسان همخوانی دارد، که در کنار دال‌های شناور موجود در بافت کلام قرار گیرد و پیام‌گیر با بررسی همنشینی مجموعه‌ی دال‌های مرکزی و شناور، از چگونگی دلالت نشانه‌ها بر مدلول‌های خود پرده برمی‌دارد. نمودار زیر بیانگر چگونگی ارتباط این زنجیره در گزاره‌های فوق است؛ در این نمودار، دایره‌ی مرکزی بیانگر دال مرکزی گزاره‌های جدول و مستطیل‌های کوچک دو طرف دایره نیز دال‌های شناور آن هستند:

نمودار۱ – نمای کلی دلالت‌های لب و دهان در أیام معه

با بررسی آماری دلالت‌های لب و دهان در رمان أیام معه، مجموعه‌ای از مدلول‌های متنوع به‌دست آمده که در جدول زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

| مدلول‌های لب و دهان | شادی | محبت | اندوه | پنهان‌کاری | تأیید کردن | خشم | ترس | تمسخر | جمع کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **بسامد** | ۱۷۹ | ۲۹ | ۲۷ | ۱۴ | ۱۲ | ۹ | 6 | 5 | 281 |
| **درصد** | ٪۶۳ | ٪۱۰ | ٪۹ | ٪۴ | ٪۴ | ٪۳ | ٪۲ | ٪۱ | ٪۱۰۰ |

با دقت در آمار بالا، این موضوع مشخص می‌شود که بخش گسترده‌ای از مدلول‌های قابل دریافت به‌واسطه‌ی حالات لب و دهان شخصیت‌های داستان -که بیشتر زن هستند-، عموماً حاوی پیام مثبت و دال بر نگرش امیدوارانه‌ی شخصیت‌های داستان است؛ به‌عنوان مثال مدلول‌های «شادی» (٪۶۳) و «محبت» (٪۱۰)، جزو پربسامدترین مدلول‌های این رفتار غیرکلامی است.

با تحلیل دلالت‌های این رفتار غیرکلامی، چنین استنباط می‌شود که شخصیت‌های زنانه‌ی داستان، به‌ویژه «ریم» با تحمل فشارها و مشکلات موجود در جامعه‌ی مردسالار، قصد دارند تا مخاطبشان را از خود راضی نگه داشته و نظر مثبت آن‌ها را جلب نمایند. اما آن‌ها به این موضوع توجهی ندارند که گاه خشنود نگه‌داشتن دیگران، ممکن است مشکلات بیشتر و عجیب‌تری را برای آنان به‌وجود بیاورد؛ مثلاً این ویژگی شخصیتی «ریم» در مقاطع مختلف داستان، سبب می‌شود بارها نامزد و نزدیکانش برای

هشداردادن و یا تنبیه‌کردن وی، برای مدتی مشخص از او فاصله گرفته و جدا شوند (الخوري، ١٩٦٠: ٢١٤) و به همین جهت، وی گاه مدلول اندوه و یا ترس و خشم را در اشارات لب و دهان خود، به مخاطب القا می‌نماید.

## دلالت‌های چشم

چشم، کنش‌هایی را در بردارد که به‌واسطه‌ی چشم، پلک، مژه و ابرو صورت می‌پذیرد. هر حرکتی که به‌واسطه‌ی این اجزاء توسط پیام‌رسان انجام شود، حاوی مدلولی خاص است که از خلال بافت ارتباطی قابل درک خواهد بود و اهمیت اشارات چشم بدان جهت می‌باشد که «چشم برآیند چهره است و در برملاساختن رازهای پوشیده‌ی فرد، با دیگر اجزاء چهره مشارکت می‌کند» (توهامي، ٢٠١٣: ١٧٢). پیام‌رسان به‌واسطه‌ی اشارات چشم، مدلول‌هایی همچون اندوه، تعجب، علاقه و تفکر را به پیام‌گیر انتقال می‌دهد (کلاهچیان و جمشیدی، ۱۳۹۲: ۱۱۷).

در رمان «أیام معه»، راه شناخت مدلول‌های موردنظرِ پیام‌رسان صرفاً از واحدهای زبانی که در قالب محور همنشینی در کنار دال مرکزی قرار می‌گیرد، صورت می‌پذیرد. در جدول زیر، به برخی از گزاره‌های مربوط به دلالت‌های چشم اشاره می‌شود:

| دال | مدلول | گزاره | پیام‌رسان | پیام‌گیر | بافت | ارجاع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| خیره شدن | تفکر عمیق | أغرق نظراته في السائل الدافي | زیاد | ریم | دغدغه‌ی شغلی زیاد | ۱۵۵ |
| گشاد شدن چشم | تعجب | إتسعتْ عيناه دهشةً | رئیس اداره | ریم | درخواست غیرمنتظرهی ریم | ۲۹ |
| چپ‌وراست نگاه کردن | کنجکاوی | ثم تدحرجت نظراته الفاحصة شمالاً ويميناً | زیاد | ریم | بررسی شرایط زندگی | ۵۲ |
| نگاه خیره‌ی متقابل | علاقه | تعانقتْ نظراتنا | ریم | زیاد | ازدواج با زیاد | ۳۱۱ |
| اشک شوق | شادی | اغرورقتْ عيوني بالفرح | ریم | زیاد | شنیدن صدای زیاد | ۲۱۷ |
| چپ‌چپ نگاه کردن | خشم | كان الإستياء يتطاير من عينيها | مادر بزرگ | ریم | رفتار نادرست ریم با زیاد | ۱۱۴ |

دلالت‌های چشم که در گزاره‌های بالا توسط پیام‌رسان استفاده شده، به این نکته اشاره دارد که دال‌های مرکزی «العینان، العین، النظرات، العیون»، با همنشینی در کنار دال‌های شناور همچون «أغرق، الدهشة، الفاحصة، الإستیاء، الفرح و تعانقت»، به مدلول‌هایی اشاره دارد که صرفاً از بافت ارتباط غیرکلامی قابل شناسایی است. به‌عنوان مثال، «ریم» که شیفته‌ی دیدار موسیقین بیروت «زیاد» است، وقتی صدایش را می‌شنود زبانِ چشم او «اغرورقتْ عیونِي بالفرح» (الخوري، ۱۹۶۰ :۲۱۷)، شادمانی درونی‌اش را به پیام‌گیر منتقل می‌کند و این‌گونه ارتباط غیرکلامی جانشین واژگان می‌شود؛ پیام‌گیر «زیاد» با استفاده از محور همنشینی، این امکان را می‌یابد تا از شادی «ریم»، برداشت مناسبی داشته باشد. نمودار زیر، زنجیره‌ی ارتباطی دال‌های مرکزی و شناور در مثال‌های بالا را نشان می‌دهد:

نمودار ۲- شمای کلی دلالت‌های چشم در أیام معه

با بررسی آماری دلالت‌های چشم در رمان «أیام معه»، مجموعه‌ای از مدلول‌های متنوع به‌دست آمده که در جدول زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

| مدلول- های چشم | اندوه | تفکر | تعجب | شادی | بررسی | محبت | خشم | ترس | قطع ارتباط | جمع کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| بسامد | ۷۳ | ۳۸ | ۲۸ | ۲۶ | ۲۶ | ۲۰ | ۱۱ | ۳ | ۲ | ۲۰۱ |
| درصد | ٪۳۳ | ۱۸٪ | ۱۲٪ | ۱۱٪ | ۱۰٪ | ۹٪ | ۵٪ | ۱٪ | ۱٪ | ۱۰۰٪ |

با دقت در آمار بالا، چنین دریافت می‌شود که اشارات چشم شخصیت‌های «أیام معه»، بیشتر به سمت مدلول‌های منفی متمرکز شده؛ به‌طوری‌که مدلول «اندوه» با بالاترین بسامد (۳۳٪) نشان‌دهنده‌ی آن است که شخصیت‌های زنانه‌ی رمان به‌ویژه «ریم»، از رخدادهایی که برایشان اتفاق می‌افتد، بسیار نگران هستند و این امر سبب می‌شود مدلول‌های دیگر «تفکر، تعجب و بررسی» نیز که در ظاهر رویکردی منفی ندارند، به‌سمت هیجان منفی شخصیت‌های داستان سوق داده شوند؛ از این‌رو، آن‌ها برای اندیشیدن به موضوعی خاص سعی می‌کنند تفکر خود را با اندوه همسو سازند و به همین جهت از بعضی مسائل متعجب می‌شوند.

این ترتیب مدلول‌ها در اشارات چشم، گویای آن است که به‌طور کلی «ریم» همراه با برخی از شخصیت‌های زنانه‌ی داستان، از لحاظ رفتاری، شخصیتی مهرطلب هستند. «ریم» در نوجوانی مهرِناب دریافت نکرده (الخوري، ۱۹٦۰: ۸٦) و از این‌رو، دچار عناد با خود و سرزنش دائم خویشتن است (همان: ۱۹۸) و تلاش می‌کند این کمبود عاطفی را به‌واسطه‌ی دیگران مرتفع سازد؛ به همین دلیل وی بارها و بارها به تمنای مهر و محبت از سوی نامزدش می‌نشیند (همان: ۲۱۳). این ویژگی در اندوه نهفته در چشمان «ریم» (۳۳٪) و تفکر بیش از حد او به ناملایمت‌های اطرافیان (۱۸٪) مشهود است. مدلول‌های منفی دیگر همچون خشم، ترس و قطع ارتباط که صرفاً به‌واسطه‌ی اشارات چشم صورت می‌پذیرد، بر این مدعا صحه می‌گذارد.

نکته‌ی قابل تأمل در مقایسهٔ جدول مدول‌های لب و دهان و مدلول‌های چشم، عدم هماهنگی آماری مدول شادی و محبت در مقابل مدلول اندوه است؛ به‌طوری‌که شادی و محبت در اشارات لب و دهان، در مرتبه‌ی اول و دوم و اندوه در مرتبه‌ی سوم قرار دارد؛ در حالی‌که در اشارات چشم، مدلول اندوه در مرتبه‌ی اول و شادی و محبت، به ترتیب در مرتبه‌ی چهارم و ششم قرار دارد. در توجیه این تفاوت آماری و ارتباط آن با روحیات شخصیت‌های زنانه‌ی داستان به‌ویژه «ریم» باید گفت که به‌نسبت اشارات سایر اعضای چهره، اشارات چشم از راستی‌آزمایی بیشتری برخوردار است؛ زیرا روان‌شناسان هنگام تفسیر ریزحالات صورت، بیشتر به چشم و حرکات چشم در صورت افراد متکی

هستند و کشف راز رفتارهای واقعی افراد را ابتدا از چشم آغاز می‌کنند (آرژیل، ۱۳۷۸: ۱۳۸). از این رهگذر می‌توان دریافت که «ریم» ذاتاً شخصیتی اندوهگین و مضطرب است؛ اما در تلاش است با انواع ارتباطات غیرکلامی، خود را شخصیتی شاد و امیدوار جلوه دهد تا در تحکیم و استمرار ارتباط با مخاطب خاص، این نقطه‌ضعف وی به چشم نیاید.

## دلالت‌های رفتارهای حرکتی

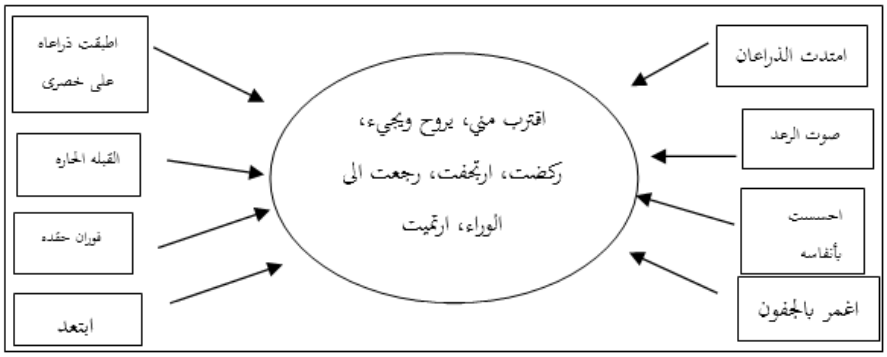
رفتارهای حرکتی شامل مجموعه‌ای از دال‌های مرکزی و شناور است که همنشینی این واحدهای زبانی در کنار یکدیگر، به مدلول موردنظر پیام‌رسان اشاره می‌نماید. از منظر روان‌شناسی، «رفتارهای حرکتی به حالات راه رفتن، دویدن، نشستن و غیره اطلاق می‌شود که در ارتباطات روزمره، اطلاعاتی را درباره‌ی اخلاق، شخصیت، روحیات و وضع روانی اشخاص منتقل می‌کند» (فرهنگی، ۱۳۸۰: ۲۷۴). در رمان موردنظر، بخشی از واحدهای زبانی مندرج در رفتارهای حرکتی شخصیت‌های داستان، به‌عنوان دال مرکزی و بخشی دیگر به‌عنوان دال شناور، قابل تعریف است. در جدول زیر با تفکیک اجزای ارتباط، مشخص شده که شناخت درست نسبت به ارتباط دال مرکزی و دال شناور در رفتارهای حرکتی، پیام‌گیر را به مدلول موردنظر پیام‌رسان هدایت می‌کند:

| دال | مدلول | گزاره | پیام‌رسان | پیام‌گیر | بافت | ارجاع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| نزدیک‌شدن | علاقه | اقترب مني، وأطبقتْ ذراعاه علي خصري | زیاد | ریم | برقراری ارتباط با ریم | ۴۰۳ |
| ولوشدن | استراحت | ارتميتُ على الديوانِ الأخضر | ریم | ریم | فراموش‌کردن دغدغه‌ها و مشکلات | ۸۵ |
| عقب‌گرد | عکس‌العمل | دنا مني وامتدتْ الذراعان، توشكان أن تعانقا كتفي، رجعتُ قليلاً الى الوراء | آلفرد | ریم | ورود ناگهانی آلفرد به حریم خصوصی ریم | ۲۵۷ |
| رفت‌وآمد پیاپی | خشم | انتظر فوران حقده. ظل يروح ويجيء | زیاد | ریم | بازگشت آلفرد به بیروت | ۳۵۹ |
| دویدن | عجله | ركضتُ إلى الهاتف، أغرس أصابعي في الدوائر الصغيرة وأزرع لهفتي في الأرقام | ریم | زیاد | شوق صحبت کردن با زیاد | ۳۰۱ |
| لرزش بدن | ترس | وفجأة اخترق صوت الرعد زعيق الهاتف. ارتجفتُ | ریم | ریم | دوری و جدایی از زیاد | ۲۱۷ |

در گزاره‌های بالا، دال‌های غیرکلامی رفتارهای حرکتی، برحسب تقابل با سایر واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی یک نظام، در مفهومی غیر از خود به‌کار رفته‌اند و دیگر آن مفهوم عامیانه را با خود ندارد؛ به‌طوری‌که رفتارهای حرکتی «اقترب مني، ارتميت، يروح ويجيء، ركضت، ارتجفت، رجعت الى الوراء» در نظام نشانه‌ای غیرزبانی، می‌تواند از تلفیق با عباراتی همچون «اطبقت ذراعاه علي خصري، اغمر بالجفون، القبلة الحارة، فوران حقده، ابتعد، امتدت الذراعان، صوت الرعد، أحسست بأنفاسه» پیام‌آور مدول‌هایی مانند «علاقه، استراحت‌کردن، خشم، عجله، ترس، عکس‌العمل و استراحت» باشد. در این نمونه‌ها، نظام نشانه‌های غیرکلامی که از دال و مدلول تشکیل شده، آن‌چنان به یکدیگر پیوند خورده‌اند که قابل تفکیک از یکدیگر نیستند و بدین‌شکل در طول داستان، ضرب آهنگ واحدی طنین‌انداز می‌شود. پیام‌گیر نیز می‌تواند برحسب اطلاعاتی که در بافت ارتباط

غیرکلامی به شکل مجموعه‌ای از جملات در کنار هم چیده شده، به مدول‌های متفاوت پی ببرد. نمودار زیر بیانگر چگونگی ارتباط این زنجیره در گزاره‌های فوق است:

نمودار۳- شمای کلی دلالت‌های رفتارهای حرکتی در أیام معه




با بررسی آماری رفتارهای حرکتی در رمان «أیام معه»، مجموعه‌ای از مدلول‌های متنوع به‌دست آمده که در جدول زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

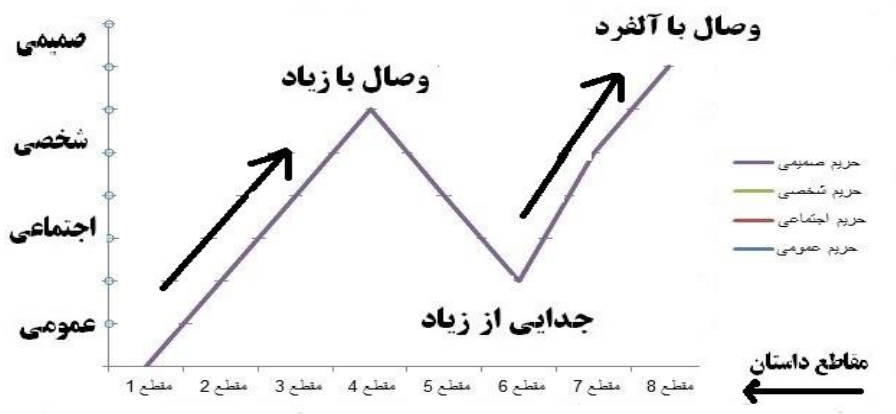
| مدلول‌های رفتارهای حرکتی | همبستگی | قدرت | اضطراب | عجله | ترس | استراحت | خشم | تحقیر | شادی | اندوه | عکس‌العمل | ایجاد ارتباط | جمع کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| بسامد | ۳۱ | ۱۲ | ۲۴ | ۱۷ | ۱۳ | ۱۱ | ۹ | ۵ | ۵ | ۵ | ۳ | ۲ | ۱۳۸ |
| درصد | ٪۲۲ | ٪۸ | ٪۱۷ | ٪۱۲ | ٪۹ | ٪۷ | ٪۶ | ٪۳ | ٪۳ | ٪۳ | ٪۲ | ٪۱ | ٪۱۰۰ |

پیش از تحلیل جدول فوق، ذکر این نکته ضروری است که بررسی درست و دقیق فاصله‌ی ارتباطی میان پیام‌رسان و پیام‌گیر از ملزومات اساسی رفتارشناسی است. روان‌شناسان معتقدند هر فرد به فراخور ارتباط با دیگران، حریمی برای خود تعریف می‌کند و این حریم به ترتیب شامل چهار نوع عمومی (۲-۵متر)، اجتماعی (۱-۲متر)، شخصی (۵۰-۱۲۰ سانتی‌متر) و صمیمی (۱۵-۳۰ سانتی‌متر) است. «حریم عمومی»، «دورترین فاصله‌ای است که شخص با مخاطبش برقرار می‌کند. هدف از اتخاذ این

حریم، زمانی جلوه می‌کند که مخاطب یک گروه بزرگ است» (لویس، ۱۳۸۱: ۱۵۸)؛ «حریم اجتماعی»، بیشتر شامل ارتباط با اشخاصی از قبیل افراد غریبه، فروشنده‌ی محل، تعمیرگاه منزل و غیره است (شحرور، ۲۰۰۹: ۱۹۱). «حریم شخصی»، بیشتر در مهمانی‌های نیمه‌رسمی و کاری، موقعیت‌های اجتماعی خاص و تجمعات دوستانه مورد استفاده قرار می‌گیرد (همان). اگر پیام‌رسان، قصد نزدیکی بیشتر با پیام‌گیر را داشته باشد، از «حریم صمیمی» استفاده می‌کند؛ این حریم، «منطقه‌ای است که شخص طوری از آن حمایت می‌کند که گویی مایملک خود اوست و تنها کسانی همچون همسر، پدر، مادر و فرزندان که از لحاظ عاطفی به او نزدیک هستند، اجازه‌ی ورود به این محدوده را دارند» (بیز و بیز، ۲۰۰۸: ۱۹۵).

طبق جدول بالا، فاصله‌های ارتباطی که شخصیت‌های زنانه‌ی داستان، به‌ویژه «ریم» در ارتباط با مخاطب به‌کار می‌گیرند، نشان دهنده‌ی آن است که پربسامدترین مدلول رفتارهای حرکتی، بیانگر همبستگی (۲۲٪) و ایجاد مهر و علاقه‌ی این شخصیت‌ها خصوصاً «ریم» نسبت به مخاطب است. چنین بسامدی نشان می‌دهد که به‌عنوان مثال، «ریم» از آن جهتی که در طول مقاطع داستان (۸ مقطع) تلاش می‌کند از حریم عمومی و اجتماعی با افراد متعدد فاصله بگیرد و پس از پیدا کردن مخاطب خاص (آلفرد نامزد پیشین و زیاد، موسیقین بیروت) او را به حریم خصوصی و در نهایت حریم صمیمی خود وارد نماید، شخصیتی مهرطلب است و در طول ارتباط، از محور قدرت به محور همبستگی گرایش خیره‌کننده‌ای می‌یابد. چنین افرادی گرچه در طول دوران کودکی و نوجوانی مهرِ نابی دریافت نکرده‌اند، اما امواج وابستگی و نیاز را در خود زنده نگه‌داشته؛ تا جایی‌که باعث می‌شود دیگران او را بپسندند. «ریم»، اغلب تمایلات درونی خود را سرکوب کرده و ضد آن را در خود پرورش می‌دهد (الخوري، ۱۹٦۰: ۸۹) که حاصل آن، تکیه کردن به مخاطبی خاص و احساس وابستگی نسبت به اوست (همان: ۱۱۱).

نمودار زیر حاصل بررسی انتخاب‌های «ریم» نسبت به حریم‌های مختلف با مخاطب در طول ۸ مقطع اصلی داستان «أیام معه» است:




نمودار بالا نشان می‌دهد که «ریم» در مقطع ۱ الی ۴ داستان، تلاش می‌کند از حریم عمومی و اجتماعی فاصله گرفته و فاصله‌ی ارتباطی خود را با مخاطبانش به حداقل برساند. وی با پیدا کردن مخاطب خاص خود «زیاد»، تلاش می‌کند روابطش را به سمت حریم شخصی و در نهایت حریم صمیمی سوق دهد. بنابراین، «ریم» در مقطع ۱ الی ۴ داستان، از محور قدرت به محور همبستگی گرایش خیره‌کننده‌ای پیدا می‌کند و این خصیصه جزئی از خصوصیات رفتاری افراد مهرطلب است که تلاش می‌کنند فاصله‌ی ارتباطی خود را با مخاطبانشان کاهش دهند تا بدین‌وسیله از تعارضات درونی‌شان که ناشی از کمبود محبت در دوران کودکی است، رهایی یابند؛ اما این تعارض سبب شکل‌گیری وابستگی شدید وی نسبت به مخاطبش می‌شود؛ به‌طوری که با مشاهده‌ی خطای مخاطبش، در وجودش آشوبی درونی پدید می‌آید که نتیجه‌ی آن، افزایش فاصله‌ی ارتباطی در مقطع ۵ الی ۶ داستان است و این فاصله‌ی ارتباطی گویای آن است که «ریم» از محور همبستگی، به محور قدرت گرایش پیدا می‌کند. وی در این مقطع به‌واسطه‌ی شکست عاطفی و جدایی از مخاطب خاص، تلاش می‌کند از بُعد علایق شخصی (مهر، محبت، عشق و علاقه) رهایی یابد؛ اما از این‌رو که بارزه‌ی اصلی این شخصیت، دریافت مهرِ ناب از اطرافیانی که مدت‌ها او را از این مهر بی‌نصیب ساخته‌اند، می‌باشد قادر نیست رابطه‌ی خود را با مخاطبانش به انتها رساند. «ریم» در طول داستان متوجه می‌شود که مخاطب خاص او، آن نقش اصلی در روابط عاطفی‌اش

را به‌خوبی ایفا نمی‌کند؛ از این‌رو در پی مخاطبی دیگر و با شکل و سیاقی متفاوت می‌گردد و در نهایت متوجه می‌شود که هیچ کس نمی‌تواند جای «آلفرد»، نامزد قبلی او را در زندگی‌اش پُر کند؛ بنابراین در مقطع ۷ داستان، با «آلفرد» وارد حریم شخصی می‌شود و پس از مدتی که متوجه می‌شود «آلفرد» همان مرد آرمانی اوست، او را وارد حریم صمیمی خود می‌کند و این حریم را تا پایان داستان حفظ می‌نماید.

همچنین جدول بسامد مدلول‌های رفتارهای حرکتی، گویای این است که مدلول‌های منفی در رفتارهای حرکتی شخصیت‌های «أیام معه» بسیار بیشتر از مدلول‌های مثبت آن است و این موضوع بدان جهت است که شخصیت‌های زنانه‌ی رمان به‌ویژه «ریم»، عموماً شخصیت‌هایی هستند که در زندگی شخصی‌شان دچار عارضه‌ی ترس، استرس و اضطراب شده‌اند؛ به‌عنوان مثال «ریم» در طول داستان به عنوان شخصیتی معرفی می‌شود که بدون احساس خطر واقعی، دائما نگران است و این نگرانی به‌واسطه‌ی وجود علائمی همچون بی‌خوابی (الخوري، ۱۹۶۰: ۲۲۰) و فقدان آرامش (همان: ۹۱) رخ می‌دهد. وی در طول داستان و در مواجهه‌ی با دیگران، دچار هراس می‌شود و ترس آن را دارد که در حضور دیگران، دست‌هایش بلرزد و خطایی از او سرزند؛ به‌همین جهت سعی می‌کند تا حد ممکن از قرار گرفتن در حریم عمومی و اجتماعی به‌خصوص در جمع افراد جدید امتناع کند (همان: ۳۷).

## دلالت‌های حرکات دست

دست یکی از پرکاربردترین اعضای بدن در ارتباطات روزمره به‌شمار می‌رود که از قدرتی بالا در انتقال پیام برخوردار است؛ حرکات دست در برخی از مواقع بسیار صریح‌تر و نافذتر از کلام عمل می‌کند. قسمت‌های مختلف دست، جهت انتقال پیام‌هایی گوناگون مورد استفاده قرار می‌گیرد (کلاهچیان و جمشیدی، ۱۳۹۲: ۱۲۰). به‌عنوان مثال، زدن دست به‌پشت دست دیگر، گرفتن چانه با دست، دست بر هم مالیدن و غیره، به مدلول‌هایی همچون اندوه، تحسر، تفکر عمیق، لذت درونی اشاره دارد (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶-۲۵). برای درک و دریافت درست روابطی که به‌واسطه‌ی حرکات دست

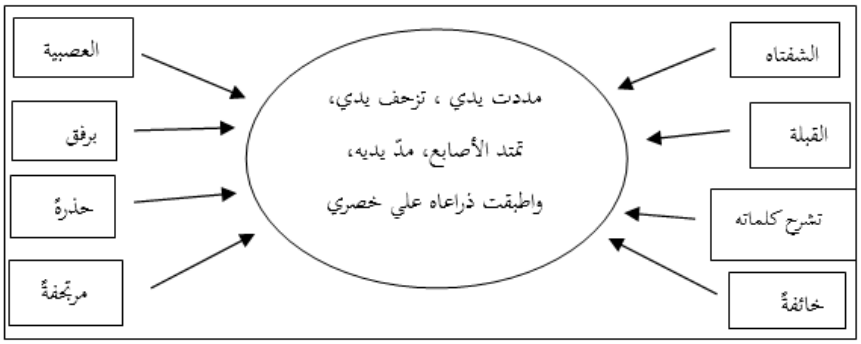
صورت می‌پذیرد، شناخت دال‌های مرکزی و همنشینی آن با دال‌های شناور حائز اهمیت است. در زیر به برخی از گزاره‌های مربوط به حرکات دست در رمان «أیام معه» اشاره می‌شود:

| دال | مدلول | گزاره | پیام‌رسان | پیام‌گیر | بافت | ارجاع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| فشردن اشیاء | خشم | مددت يدي بعصبية أخذ لفافة، فصدمت المنفضة وأوقعتها | ریم | زیاد | تحقیر شدن ریم در برابر زیاد | ۲۵۹ |
| نوازش کردن | همدردی | وراحت يدي تزحف برفق على جبهته | ریم | زیاد | مسائل کاری زیاد | ۲۶۹ |
| لرزیدن دست‌ها | ترس | الأصابع الطويلة الصفراء، وهي تمتد... حذرة خائفة... مرتجفة... | کارمند | ریم | شکست‌خوردن کارمند در طی فرایند بازی | ۲۳۶ |
| دراز کردن دست | تاکیدکردن | مدّ يديه، وانفجرت اصابعه ان تشرح كلماته | زیاد | ریم | جر و بحث زیاد با ریم | ۲۱۱ |
| در آغوش گرفتن | علاقه | اطبقت ذراعاه علي خصري، وجمع حبّه في قبلة حارة | زیاد | ریم | ابراز علاقه نسبت به ریم | ۴۰۳ |

در ردیف ۱ الی ۵، واژه‌ی «الید» برحسب همنشینی با واحدهایی همچون «مددت يدي، تزحف يدي، تمتد الأصابع، مدّ يديه، واطبقت ذراعاه علي خصري»، به‌ترتیب به مدلول‌هایی همچون «خشم، همدردی، ترس، تاکیدکردن و علاقه» دلالت می‌نماید. این دال‌ها که از طریق قاعده‌ی همنشینی، مخاطب را متوجه‌ی مدلول موردنظر می‌نماید، از یک درهم‌آمیختگی واحدی برخوردار است. این درآمیختگی سبب می‌شود که «هیچ‌یک از واحدهای نشانه‌ای در این مجموعه، معنایی مستقل از مجموعه» نداشته‌باشند (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۱) و تمامی آن‌ها در کنار هم، به مدلول مشخص پیام‌رسان «ریم، زیاد و کارمند» اشاره نموده و منجر به شکل‌گیری بافت ارتباطی منسجم در درون متن گردند؛ از دیگرسو، تفسیر جزءبه‌جزء این دال‌ها پیامدهایی منفی به‌همراه دارد که مخاطب را از

مدلول‌های خشم، ترس، علاقه و غیره دور می‌نماید و به سوءتعبیر منجر می‌شود. نمودار زیر، بیانگر شمای کلی این زنجیره‌ی غیرزبانی است:

نمودار ٤- شمای کلی دلالت‌های حرکات دست در ایام معه




با بررسی آماری دلالت‌های حرکات دست در داستان «أیام معه»، مجموعه‌ای از مدلول‌های متنوع بدست آمده که در جدول زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

| مدلول‌های حرکات دست | ابراز علاقه | دلداری | ترس | خشم | آشفتگی خاطر | عکس العمل | اندوه | ایجاد ارتباط | راهنمایی | جمع کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| بسامد | ۴۱ | ۱۱ | ۷ | ۳ | ۳ | ۲ | ۱ | ۱ | ۲ | ۷۱ |
| درصد | ٪۶۰ | ٪۱۷ | ٪۹ | ٪۴ | ٪۴ | ٪۲ | ٪۱ | ٪۱ | ٪۲ | ٪۱۰۰ |

با دقت در آمار بالا، این نکته قابل دریافت است که بخش گسترده‌ای از مدلول‌هایی که به‌واسطه‌ی حرکات دست شخصیت‌های زنانه‌ی داستان صورت می‌پذیرد، حاوی پیام مثبت هستند؛ به‌عنوان مثال، مدلول‌های «ابراز علاقه» و «دلداری»، به ترتیب با نسبت‌های (٪۶۰) و (٪۱۷)، از جمله مدلول‌های پربسامد در حرکات دست و مدلول‌های منفی همچون «ترس، خشم، آشفتگی‌خاطر و اندوه»، از مدلول‌های کم‌بسامد حرکت‌های دست هستند. این ترتیبِ بسامد، گواه آن است که این شخصیت‌ها در جامعه‌ای که خفقان و بحران در اوج است، در قالب حرکات دست به‌یکدیگر ابراز

علاقه و محبت می‌کنند که از این طریق، فشار وارده را کاهش می‌دهند و به شکل‌گیری بافت ارتباطی مثبت منجر می‌شوند. «ریم»، به‌عنوان شخصیت محوری رمان «أیام معه»، با کمک حرکات دست، چنین فضایی را به خواننده القا می‌کند؛ اما ذکر این نکته حائز اهمیت است که چینش مدلول‌های اشارات دست توسط «ریم» نشان‌دهنده‌ی این موضوع می‌باشد که وی از ویژگی شخصیت‌های مهرطلب برخوردار است؛ بدین‌شکل که او با نشان‌دادن علاقه به دیگران و مشارکت در غم و غصه‌ی آن‌ها (دلداری)، تلاش می‌کند تا این ارتباط پابرجا و مستحکم باقی بماند؛ اما با این وجود، کماکان درگیر هیجان خشم و آشفتگی‌خاطر و اندوه است و به‌همین جهت، با سرکوبی خشم (بسامد اندک در حرکات دست) و پنهان‌کردن غم و اندوه، احساس وابستگی خود را به دیگران بیش از پیش تقویت می‌کند. در طول داستان، اتفاق افتاده که «ریم» برای دریافت محبت از دیگران، خود را به آب و آتش می‌زند (الخوري، ۱۹۶۰: ۲۰۹). بنابراین، می‌توان گفت دو عامل مهم شرایط دوران نوجوانی و جامعه تاثیر غیرقابل انکاری بر مهرطلب ساختن این شخصیت داستان داشته است.

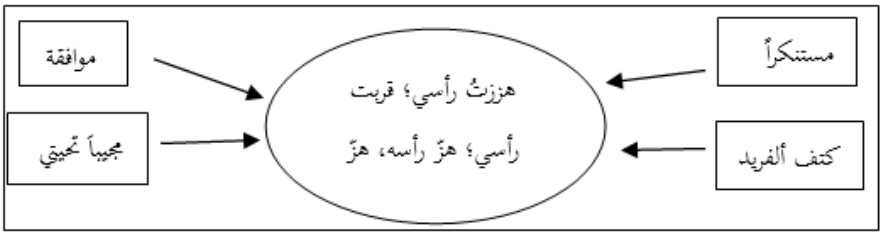
### دلالت‌های حرکات سر

حرکات سر، جایگزین خوبی برای نشان‌دادن رفتارها و گفته‌های ناگفته است؛ لذا گاه از دایره‌ی واژگان نیز پیشی گرفته و مفهوم موردنظر را به مخاطب ارسال می‌نماید (کریمی، ۱۳۸۰: ۹۰). در مجرای ارتباطی، وقتی پیام‌رسان سر را به طرفین متمایل می‌سازد یا آن را به بالا و پایین تکان می‌دهد و حالت‌های مختلف دیگر به خود می‌گیرد، مدلول خاصی را به مخاطب انتقال می‌دهد و درک مدلول موردنظر پیام‌رسان، صرفاً از طریق شناخت درست دال مرکزی و همنشینی آن با دال‌های شناوری است که در واحدهای زبانی متنوع، به پیام‌گیر ارسال می‌گردد. در زیر به برخی از گزاره‌های مربوط به حرکات دست در رمان «أیام معه» اشاره می‌شود:

| دال | مدلول | گزاره | پیام‌رسان | پیام‌گیر | بافت | ارجاع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| بالا و پایین کردن سر | تایید کردن | هززتُ رأسي، موافقة | ریم | عصام | مهمانی عصر جمعهٔ خانم سناء | ۴۳ |
| نزدیک کردن سر به شانه | اندوه | قربت رأسي المتعب بحركة الفطرية، لا دفن وجهي في كتف ألفريد | ریم | آلفرد | شکست عشقی ریم | ۳۸۱ |
| حرکت سر به پایین | احوال‌پرسی | هزّ رأسه بفتور مجيباً تحيتي | زیاد | ریم | دیدار ریم در منزل خانم سناء | ۲۴۴ |
| حرکت سر به چپ و راست | مخالفت | هزّ رأسه مُستنكراً | زیاد | ریم | شک و تردید زیاد نسبت به پاسخ ریم | ۵۸ |

در ردیف ۱الی۴، برحسب همنشینی دال‌های مرکزی «هززتُ رأسي؛ قربت رأسي؛ هزّ رأسه و هزّ رأسه» در کنار دال‌های شناوری همچون «موافقة، مجيباً تحيتي، مستنكراً، كتف ألفريد»، می‌توان حدس زد که هر کدام از آن‌ها به ترتیب به مدلول‌هایی چون (خشم، همدردی، ترس، تأکیدکردن، ابراز علاقه) اشاره می‌نمایند؛ از دیگرسو، می‌توان قرارگرفتن این دال‌ها در کنارهم که توانسته‌اند بنابر قاعده‌ی همنشینی به مدلول موردنظر اشاره نمایند، را جزء نشانه‌های قراردادی و فرهنگی به‌شمار آورد. این نظام اگر به‌درستی تفسیر نشود، به سوءتعبیر می‌انجامد؛ همچنین قادر نخواهد بود به درستی پیام‌گیر را به مدلول موردنظر خود همچون خشم، مخالفت و غیره رهنمون سازد. نمودار زیر، بیانگر شمای کلی این زنجیره‌ی غیرزبانی است:

**نمودار۵- شمای کلی دلالت‌های حرکات سر در رمان ایام معه**



با بررسی آماری دلالت‌های حرکات سر در رمان «أیام معه»، مجموعه‌ای از مدلول‌های متنوعی به‌دست آمده که در جدول زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

| مدلول‌های حرکات سر | تأیید کردن | تاسف | اندوه | عکس‌العمل | احوال‌پرسی | آرامش خاطر | مخالفت | جمع کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| بسامد | ۲۱ | ۸ | ۵ | ۲ | ۲ | ۱ | ۱ | ۴۰ |
| درصد | ٪۵۲ | ٪۲۲ | ٪۱۲ | ٪۵ | ٪۵ | ٪۲ | ٪۲ | ٪۱۰۰ |

بر اساس جدول فوق و با مقایسه‌ی آمار مدلول‌های اشارات سر در داستان «أیام معه»، چنین دریافت می‌شود که بخش گسترده‌ای از این مدلول‌ها حاوی پیام مثبت هستند؛ به‌طوری‌که مدلول «تأیید کردن» با نسبت (٪۵۲)، از آمار بالایی در رمان مذکور برخوردار است. «ریم» در کنار برخی از شخصیت‌های زنانه‌ی داستان، ویژگی شخصیت‌های مهرطلب را داراست اما به‌علت روحیه‌ی حساس و انعطاف‌پذیرش، قادر به مقابله با خشونت‌های جامعه‌ی مردسالار نیست و در نتیجه مجبور می‌شود حرف‌های مخاطبانش را تأیید نماید. وی همواره در طول داستان، در برابر خواسته‌ی دیگران سر تعظیم فرود می‌آورد و به‌همین دلیل جرأت انتقاد از دیگران یا بی‌احترامی به آن‌ها را ندارد. او فردی بسیار زودرنج (الخوري، ۱۹٦۰: ۳٤)، حساس (همان: ۵۸)، احساساتی (همان: ۲۱۷) و وابسته (همان: ۲۷۱) است و به‌دلیل وابستگی و ترس از دست‌دادن مخاطبِ مطلوب (همان: ۹۳)، تا حد زیادی ازخودگذشتگی نشان می‌دهد؛ اما در درون، از آنچه که انجام می‌دهد و آنچه که در ازای آن دریافت می‌نماید، احساس رضایت ندارد. این دوگانگی در رفتار، موجب ایجاد نوعی اضطراب بنیادی در وجودش می‌شود که پیامد آن، شکل‌گیری مدلول‌های منفی همچون تأسف (٪۲۲)، اندوه (٪۱۲)، عکس‌العمل (٪۵) و مخالفت (٪۲) است.

## نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش اول پژوهش باید گفت، دال‌های غیرکلامی مرتبط با دلالت چهره از بسامد بالایی در رمان «أیام معه» برخوردار است و این میزان از بسامد، نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که زنان به‌ویژه در جامعه‌های مردسالار از گفتارهای قطعی می‌پرهیزند و نوعی تعریض در گفتار اغلب آنان وجود دارد. آن‌ها تقاضا یا اعتراض خویش را نیز غیرمستقیم بیان می‌نمایند؛ دلیل این روش ارتباط ریشه‌گرفته از موقعیت متزلزلشان در اجتماع مرد سالار است. از دیگرسو، این میزان کارکرد بدان جهت است که در ارتباطات غیرکلامی شخصیت‌های رمان، به‌ویژه زمانی‌که طرفین گفتگو زن باشند، حالات چهره که شامل حرکات لب و دهان و اشارات چشم است، بیشتر قابل استفاده و قابل رؤیت می‌باشد و از جمله عمده‌ترین مجاری پیام‌رسانی است که حجم عظیمی از اطلاعات، در زمانی نسبتاً کوتاه از آن طریق و به شکل نگاه، خنده، گریه و بوسه به پیام‌گیر انتقال می‌یابد. درباره‌ی اهمیت اشارات چشم در ارتباطات غیرکلامی شخصیت‌های رمان باید به این نکته اشاره داشت که چشم برآیند چهره است و در برملاساختن رازهای پوشیده‌ی فرد، با دیگر اجزاء چهره مشارکت می‌کند. امری که در طول داستان و در روابط میان‌فردی شخصیت‌های زن داستان به‌ویژه «ریم» مشهود است.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش، این نکته قابل برداشت است که مدلول‌های زبان بدن در داستان «أیام معه»، بیشتر در دایره‌ی مفاهیم مثبتی همچون خوشحالی، ابراز محبت، آرامش خاطر، دلداری و ایجاد ارتباط قرار می‌گیرد که غلبه‌ی تیپ «مهرطلب» در توصیف شخصیت‌های زنانه‌ی رمان، علت اصلی این خصیصه است. به‌عنوان مثال قهرمان داستان، «ریم»، در طول مقاطع داستان شخصیتی مهرطلب است که تلاش می‌کند از حریم عمومی و اجتماعی با افراد متعدد فاصله بگیرد و پس از پیدا کردن مخاطب خاص خود یعنی آلفرد نامزد پیشین و زیاد، موسیقین بیروت، او را به حریم خصوصی و در نهایت حریم صمیمی وارد می‌کند و اینچنین «ریم» در طول ارتباط، از محور قدرت به محور همبستگی گرایش خیره‌کننده‌ای می‌یابد (همبستگی←مدلول مثبت). اگرچه «ریم» و برخی دیگر از شخصیت‌های زنانه‌ی داستان در طول دوران کودکی و نوجوانی

خود از مهرِ نابی برخوردار نبوده‌اند، اما امواج وابستگی و نیاز را در خود زنده نگه‌داشته‌اند (وفاداری←مدلول مثبت)؛ تا جایی‌که باعث می‌شود تا دیگران او را بپسندند. آن‌ها اغلب تمایلات درونی خود را سرکوب کرده و ضد آن را در خود پرورش می‌دهند که حاصل آن، تکیه‌کردن به مخاطبی خاص و احساس وابستگی نسبت به اوست (تعهد در وابستگی←مدلول مثبت). همچنین آن‌ها به علت روحیه‌ی حساس و انعطاف‌پذیر خود، قادر به مقابله با خشونت‌های جامعه‌ی مردسالار نیستند که در نتیجه مجبور می‌شوند تا حرف‌های مخاطبانشان را تأیید نمایند (تأییدگری ←مدلول مثبت).

جدول زیر نشانگر بسامد بالای مدلول‌های مثبت در دلالت‌های زبان بدن در رمان «أیام معه» است:

| | دلالت‌های چهره | | دلالت‌های حرکتی | | دلالت‌های دست | | دلالت‌های سر | | جمع کل | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | + | − | + | − | + | − | + | − | + | − |
| أیام معه | ۳۶۲ | ۲۷۵ | ۸۲ | ۵۶ | ۶۹ | ۲۰ | ۲۷ | ۱۸ | ۵۴۰ | ۳۶۹ |
| | ٪۴۰ | ٪۳۰ | ٪۹ | ٪۶ | ٪۸ | ٪۲ | ٪۳ | ٪۲ | ٪۶۰ | ٪۴۰ |

## پی‌نوشت‌ها

1. Edward Sapir
2. Lakoff
3. Indirect request

۴- به‌علت محدودیت صفحات مقاله، شاهد مثال‌های منتخب از هر جدول توضیح داده شده است و جزئیات بقیه‌ی شاهد مثال‌ها به‌صورت خلاصه در جدول قید شده است.

## منابع و مآخذ

أسعد عرار، مهدي (۲۰۰۷م). **البيان بالالسان: دراسة في اللغة الجسد**. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

برهومة، عيسي (۲۰۰۲م). **اللغة والجنس: حفريات لغوية في الذكورية والأنثوية**. ط۱. عمان: دار الشرق

بیز، آلن (۱۹۹۷م). **لغة الجسد: كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم**. ترجمة: سمير شيخاني. ط۱. بيروت: الدار العربية للعلوم.

بییز، آلان وباربارا بییز (۲۰۰۸م). **المرجع الأكيد لغة الجسد**. ط۱. رياض: مكتبة جرير.

تشاندلر، دانیال (۲۰۰۸م). **أسس السيميائية**. ترجمة: طلال وهبه. ط۱. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

التفتازاني، سعدالدين (۲۰۰۱م). **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**. تحقيق: هنداوي. عبدالحميد. بيروت: دارالكتب العلمية.

توهامي، ايمان (۲۰۱۳م). «سيميائيه الجسد في روايه "أحلام مريم الوديعه" لواسيني الأعرج». جامعة محمد خيصر: **رسالة الماجستير**.

الحسين، سلوى و محمد تركو (۲۰۱۶ م). «مهارات التواصل غيراللفظي لدى المعلمات وعلاقتها بالتفاعل الاجتماعي عند أطفال الرياض». جامعة البعث: **الأبحاث العلمية في كافة المجالات**. السنة۱۷. العدد ۵۳. صص ۱۴-۴۹.

الخوري، كوليت (۱۹۶۰م). **أيام معه**. ط۳. بيروت: المكتب التجاري.

السعيد، هلا (۲۰۱۶م). **الإعاقة السمعية دليل علمي وعملي للآباء والمتخصصين**. ط۱. القاهرة: دار العلم.

شحرور، ليلي (۲۰۰۹م). **فن التواصل والإقناع دليلك إلى النجاح في العمل والمجتمع**. ط۱. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

الفاخوري، عادل (۱۹۹۰م). **تيارات في السيمياء**. ط۱. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

كيليام، سوزان (۱۹۹۴م). **لغة الجسد**. مترجم: إدوارد أبوحمراء. ط۲. بيروت: دار الحكايات

العربي، محمد بن مسعود (۲۰۱۳م). «اللغة والأنساق السيميائية الأخرى عند العرب». جامعة الجلفة: **دراسات وأبحاث**. السنة۶. العدد ۱۳. صص ۴۹-۵۶.

آرژیل، مایکل (۱۳۷۸ش). **روان‌شناسی ارتباطات و حرکات بدن**. ترجمه: مرجان فرجی. چ۱. تهران: مهتاب.

احمدی، بابک (۱۳۷۱ش). **از نشانه‌های تصویری تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری**. چ۱. تهران: نشر مرکز.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۸۶ ش). «ارتباط غیرکلامی و نشانه‌شناسی حرکات بدنی». انجمن زبانشناسی ایران: **زبان و زبان‌شناسی**. دوره‌ی ۳. شماره‌ی ۲: صص ۱۳- ۳۰

حاجتی، سمیه و احمد رضی (۱۳۹۱ش). «کارکرد کنش‌های ارتباطی برون زبانی در داستان‌های مصطفی مستور». دانشگاه یزد: **کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی**. دوره‌ی ۱۳. شماره‌ی ۲۵: صص ۱۶۷-۱۹۶.

ریچموند، ویرجینا پی و جیمزسی مک‌کروسکی (۱۳۸۷ش). **رفتار غیرکلامی در روابط میان فردی**. ترجمه: فاطمه سادات موسوی و ژیلا عبدالله‌پور. چ۱. تهران: دانژه.

سجودی، فرزان (۱۳۸۰ش). **نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات**. چ۱. تهران: علم.

فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۸۰). **ارتباطات انسانی**. چ۵. تهران: غزال.

کریمی، عبدالعظیم (۱۳۸۰ش). **الگوهای نمادین و غیرکلامی در تعلیم و تربیت نـامرئی**. چ۱. تهـران: منادی تربیت.

کلاهچیان، فاطمه و زهرا جمشیدی (۱۳۹۲ش). «بررسـی کـارکرد رفتارهـا و ارتباطـات غیرکلامـی در شازده احتجاب». دانشگاه رازی: **جستارهای داستانی در ادب فارسـی**. دوره‌ی ۱. شـماره‌ی ۳: صـص ۱۳۴-۱۱۱.

لویس، دیوید (۱۳۸۱ش). **زبان بدن راز موفقیت**. ترجمه: جالینوس کرمی. چ۱. تهران: مهرجالینوس.

Jesperson, O (1922). **Language: Its Nature, Development and Origin.** London: George Allen and Uhwin.

Lakoff, Robin (1975). **Language and Women's place, Berkeley.** Californi: University of California.

Sapir, E (1931). **Language: An Introduction to the Study of Speech**. New York: Harcourt, Brace.

Segal, Jeanne (2011). **The Language of Emotional Intelligence**. New York: McGraw-Hill.

# دراسة العلاقة بين الدال والمدلول في التواصل غيرالكلامي لرواية أيّام معه

فروزان شهركي[1]
عبدالباسط عرب يوسف‌آبادي[2]*
علي اصغر حبيبي[3]

**الملخّص**

لاتختص الوظيفة التواصلية بالرسالة اللسانية المنطوقة فحسب، بل توجد في أنظمة غيرلسانية أخرى تُعرف بالتواصل غيرالكلامي. وفي النص السردي فإنّ قسماً غيرقليل من التواصل غيرالكلامي يتحقّق من خلال العلاقة بين مجموعة من الدالات والمدلولات، فكل خطاب منطوق هو نسق من العلامات غيرالكلامية. تسعي هذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفي- التحليلي للكشف عن وجوه العلاقة بين الدال والمدلول في التواصل غيرالكلامي في رواية أيّام معه (١٩٦٠م) لكوليت الخوري. تدلّ النتائج علي أن تعبيرات الوجه من أبرز الإشارات في التواصلات غيرالكلامية للشخوص النسوية للرواية وذلك لأنّ تعبيرات الوجه تعتبر من أهم طرق التواصل غيرالكلامي وهي من أحد الوسائل الضرورية للتواصل الاجتماعي بين البشر وتفصح عيون الشخوص النسوية للرواية عن الكثير مما تشعر أو تفكر به. ومن منظور آخر فإن المدلولات الإيجابية للدالات غيرالكلامية للشخوص تنتمي إلي تعابير إيجابية معبّرة عن رضي الشخوص عن الماضي والسعادة الحالية والأمل في المستقبل.

**الكلمات الرئيسية:** السيمائية، الدال، المدلول، التواصل غيرالكلامي، أيّام معه، كوليت الخوري.

---

١- ماجستيرة اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل
٢- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل
٣ - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# The Reflection of the Jaheli Saa`lik poems in Ali Fode`s poetry: An analysis based on Freud's purposeful association mechanism

Fatemeh Jamshidi[1], Graduated (Ph.D) from Yazd University in Arabic Language and Literature
Vesal Meymandi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Yazd University
Hossien Kiyani, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shiraz University

Received: 08-05-2020 Accepted: 11-01-2021

**Introduction:** Recognizing the nature of human being with the aim of discovering the fundamental motives of human behavior and in the pursuit of human nature has been center of attention of researchers in various scientific fields such as psychology. Freud said that the main factor of effort and human activity in all spheres of life is the sensation of his failure, which is found in almost all human beings. He cites methods to compensate for the failure, one of which is " Association". Some contemporary Arab poets have expressed their aims and the problems of the society by hiding behind their masks. For this reason, in the contemporary era, the tendency to reflect on the Sa'alik works has become a common practice for the critics of the society. So, we can say that the agents of Saa`lik and the way they live is an effective behavioral approach throughout the history. The principles of Saa`lik`s life has made suitable patterns for contemporary poets. Ali Fode grew up in an environment full of anxiety and violence in his childhood. The emotional problems caused by the sudden death of his parents and the ignoring of the politicians on the Palestinian issue caused him to turn against the world like an ignorant Saa`lik and consider it as a model to achieve their goals.
**Methodology:** This study is based on the qualitative analysis of the content of Ali Fode`s poems and the use of psychological criticism in the literature and the library resources. The purpose is to investigate why and how Ali Fode (1946-1982), the contemporary Palestinian poet, associate himself with the Saa`lik Jaheli.
**Results and Discussion:** Regarding "empathy as a natural phenomenon" in his poetry, Ali Fode avoided people because he had seen the cruelty of the society and the incompetence of the Arab leaders against the ruling regime of Palestine. He was in a hard time and saw no one accompanying him on the path of defending his homeland and realizing the ideal of democratic aspirations. Concerning association with Saa`lik, "enduring hardships to achieve the goal", it should be said that Ali Fode also had revolutionary and anti-oppression spirits; he could never tolerate the invasion of Palestine by the enemies and the indifference of Arab leaders to the occupation of this land. This caused the poet to consider the ignorant Saa`lik as his role model and to endure hardships like them and invite people to do the same.

[1] - Corresponding Author Email: f.jamshidi1364@gmail.com

Regarding Ali Fode`s association with Sa`alik in the phenomenon of "love for the desert", the concept of the desert in his poetry differs from that desert which was raised in the Sa'alik poem. The emptiness of the desert in the Sa'alik poem means the absence of human beings in that place, but, by desert, Ali Fode means that the hearts of the Arab officials are empty of compassion and sympathy with the Palestinians. Moreover, the word “desert” can be used as the land of Palestine which has become empty of self-conscious and heroic human beings. In the case of association in the attribute of " turning away from the relatives and friends", it must be said that from Ali Fode`s point of view, one of the factors in the success of Sa`alik in achieving their goals was their switching away from the tribe that did not help them. For this reason, he avoided the people who had forgotten their goals and achieved their goals in isolation, as he did in order to achieve his goal of saving the Palestinian people. The last characteristic is " self-esteem " for which Ali Fode was tired of oppression and injustice against Palestinian people. So, he considered self-esteem as one of the factors in achieving his goals. To achieve his own purposes, he imitated Sa`alik. In general, Ali Fode`s poems are good evidence to prove his purposeful association with Sa'alik. From this contemporary poet`s perspective, in fact, the characteristics of Sa`alik were the key to success. To achieve his goals in the Palestinian environment, he identified himself with those characteristics.

**Conclusion:** The results of the study show that Fode's emotional break in the family and the lack of support from his friends and Palestinian authorities to achieve his social aims caused him to unconsciously follow the Saa`lik Jeheli`s method. He did this in his imaginations by turning away from the society, associating with natural phenomena and identifying himself with the revolutionary poets of the Jaheli period. The main concepts of Fode's poems as a result of this association are empathy with natural phenomena, the tolerance of difficulties, rebellion against the enemies, love for the desert, turning away from the relatives and friends, self-steem and self-respect.

**Keywords:** Sa`alik Jaheli, Ali Fode, Psychological criticism, Freudian theory, Purposeful association.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# بازتاب مضامین شعر صعالیک جاهلی در مجموعه اشعار «علي فودة» (با تکیه بر مکانیسم همانندسازی هدف‌جویانه در نظریه‌ی فروید)

فاطمه جمشیدی[1]، دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
وصال میمندی، دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
حسین کیانی، دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲

## چکیده

یکی از عوامل مهم در رشد شخصیت انسان و پیشرفت وی، نوع برخورد او با ناکامی‌ها و اضطراب‌هایی است که در زندگی تجربه می‌کند. فروید همانندسازی با دیگران را یکی از راه‌های جبران ناکامی‌ها می‌داند که به‌دنبال آن فرد، درصدد همانند ساختن خود با افرادی است که به اهداف موردنظر وی دست یافته‌اند. در این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی و رویکرد نقد روان‌شناسی ادبیات، تلاش شده تا به ریشه‌یابی و بررسی چگونگی همانندسازی علي فودة (۱۹۴۶ – ۱۹۸۲م) شاعر معاصر فلسطینی با صعالیک جاهلی پرداخته شود. نتایج پژوهش حاکی از آن است که ناکامی عاطفی علي فودة در محیط خانواده و عدم همکاری دوستان و سران فلسطینی با این شاعر در تحقّق آرمان‌های اجتماعی او، سبب گشت که وی به‌صورت ناخودآگاه شیوه‌ی صعالیک جاهلی را در پیش گیرد و در عالم خیال، با رویگردانی از جامعه و پناه بردن به پدیده‌های طبیعت، خود را با این شاعران شورشگر دوره‌ی جاهلی، همانند سازد. مواردی همچون انس‌گرفتن با مظاهر طبیعت در عالم خیال، تحمّل سختی‌ها و شورش علیه دشمن، احساس عدم تعلّق به جامعه، رویگردانی از خویشان و نزدیکان، عزت نفس و مناعت طبع، از مهم‌ترین مضامین شعری می‌باشد که در نتیجه‌ی این همانندسازی در مجموعه‌ی اشعار علي فودة مجال بروز یافته است.

**کلید واژه‌ها:** نظریه‌ی همانندسازی فروید، صعالیک جاهلی، علي فودة.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: f.jamshidi1364@gmail.com

## مقدّمه

شناخت ماهیّت انسان، کانون توجّه پژوهشگران علوم گوناگون بوده و دانش روان‌شناسی، با هدف کشف انگیزه‌های اساسی رفتار انسان در پی تبیین ماهیت انسان می‌باشد. برخی از پژوهشگران این عرصه، از ادبیات به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم روانکاوی بهره جستند. «زیگموند فروید برای تأیید اندیشه‌های روانکاوانه‌ی خود به متون کلاسیک مانند نمایشنامه‌ی «ادیپوس» و داستان حضرت موسی (ع) در تورات روی آورد و عقیده داشت که متون ادبی و سایر آثار هنری، به خوبی ناخودآگاه آدمی را تفسیر می‌کنند» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۷).

از نظر فروید، عامل اصلی تلاش‌ها و فعالیّت‌های آدمی در تمامی عرصه‌های زندگی، احساس ناکامی وی است که تقریباً در همه انسان‌ها در برهه‌هایی از زندگی ایجاد می‌شود. وی مکانیسم‌هایی را برای جبران این ناکامی برمی‌شمارد که یکی از آن‌ها «همانندسازی» و بارزترین نوعِ این مکانیسم، «همانندسازی هدف‌جویانه» است (نوابی‌نژاد، ۱۳۷۲: ۱۳۹ – ۱۴۰).

نقد ادبی بر بنیاد نظریه‌های روانشناختی و روانکاوانه، شیوه‌ی جدیدی از مطالعه و سنجش ادبی است. در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و نیمه‌ی اول قرن بیستم، شماری از متفکران روانشناس و روانکاو مانند «زیگموند فروید»، «کارل گوستاو یونگ»، «آلفرد آدلر» و دیگران با دیدگاه‌های روان‌شناسانه‌ی خود، به مطالعه‌ی ادبیات و ادبیات نمایشی روی آوردند، از آن برای اثبات نظریه‌های خود سود جستند و بر این اساس، نقد روانشناختی پدید آمد. از آن به بعد، روانشناسی و ادبیات همواره با یکدیگر در تعامل بوده؛ به‌گونه‌ای که از ابتدای پیدایش روان‌شناسی نوین، بسیاری از مفاهیم و اصطلاحات مورد استفاده‌ی روانکاوان، یا از ادبیات گرفته شده یا ریشه‌ای ادبی دارد (مهدوی و غلامحسین‌زاده، ۱۳۹۲: ۷۸). براساس دیدگاه روان‌شناسان، ناخودآگاه و کشمکش‌های موجود در آن، سبب آفرینش ادبی است و این درگیری‌ها و کشمکش‌ها، الهام‌دهنده‌ی بسیاری از مضمون‌های ادبی می‌باشد.

صعلوک در زبان عربی، به معنی انسان فقیر و بی‌توشه و «الصعلکة» به‌معنای فقر است (ابن‌منظور، لاتا: ذیل صعلک). در «أساس البلاغة» آمده که از مادّه‌ی «صعلوك»، فعل «صَعلَكَهُ: به معنی او را لاغر و زبون کرد»، مشتق می‌شود که به‌طور واضح در این معانی، به‌نوعی فقر اشاره شده و هیچ‌یک از این معانی، برمفهوم دزد و راهزن دلالت ندارد (الزمخشری،۱۴۳۰: ذیل صعل) و از این‌رو «صعلوک» در کاربرد ادبی خود، حول دو معنا می‌چرخد؛ یکی معنای لغوی که بر فقر دلالت می‌کند و دیگری که می‌توان آن را معنای اجتماعی این واژه قلمداد کرد، فقیری است که تنگدستی او را به شورش علیه ارزش‌ها و تقالید می‌کشاند؛ بنابراین معنا، صعلوک، فقیری است که گرایش انقلابی دارد و در این روش «فقیری شجاع، قوی، دارای درکی بالا و شخصیّتی زودرنج در مقابل تفاوت‌هایی است که میان خود و ثروتمندان می‌بیند و همین امر او را به شورش علیه جامعه و غارت اموال ثروتمندان بخیل می‌کشاند» (الحوفي، ۱۹۷۲: ۳۰۰). امّا درمورد صعالیک جاهلی باید گفت آن‌ها گروهی بودند که علیه زندگی اجتماعی حاکم بر قبیله‌ی خود شورش کردند، از آنان روی‌گردان و راهی صحرا شدند و با راهزنی و غارتگری از ثروتمندان به یاری فقیران می‌شتافتند. البتّه ساختار جامعه‌ی جاهلی نیز به‌نوبه‌ی خود در رویگردانی صعالیک از جامعه بسیار سهیم بود؛ چرا که عصبیت قبیلگی تنها دو راه پیش‌روی صعلوک قرار می‌داد؛ یا اینکه تحت الحمایه‌ی قبیله در آید و یا به صحرا پناه ببرد. (طلیمات و أشقر، ۲۰۰۷: ۲۶۸). البته نباد فراموش کرد که صعالیک با میل و رضایت خود این شیوه را برگزیده بودند و از آن احساس رضایت داشتند؛ به‌طوری که گفته‌شده «شادمانی و مثبت‌اندیشی صعالیک نسبت به زندگی عیّاری، مایه‌ی افتخار و تمجید آن‌ها از رفتار خویش بود و باعث ظهور رویه‌ای مثبت در زندگی آن‌ها شد» (اقبالی و زکایی، ۱۳۹۵: ۳۵). شعر این گروه از این‌رو که بیانگر شورش بر ثروتمندانِ بخیل است و در آن از ارزش‌های والای انسانی چون جوانمردی، عزّت نفس و پایداری در مقابل سختی‌ها صحبت می‌شود، اهمیت فراوانی دارد.

برخی از شاعران معاصر عربی با مخفی‌شدن پشت نقاب صعالیک، آرمان‌های خود و مشکلات جامعه را بیان می‌کنند؛ از این‌رو می‌توان گفت «در دوران معاصر گرایش به

بازتاب اعمال صعالیک، راهکاری جهت نقد جامعه است» و شاعران این‌دوره، در برخی موارد، از صعالیک به‌عنوان رمز انقلاب استفاده می‌کنند و با مخفی‌شدن پشت نقاب آنان، آرمان‌های خود و مشکلات جامعه را بیان می‌کنند؛ به‌عنوان نمونه سميح القاسم (۱۹۳۹) در جای جای دیوان خود، ممدوح عدوان (۱۹۴۱م) در قصیده‌ی «حتّى آخر الصعاليك»، حيدر محمود (۱۹۴۲م) در سروده‌ی «في انتظار تأبّط شرّا»، قاسم حدّاد (۱۹۴۸م) در قصیده‌ی «الصعاليك يفتحون العواصم» و بيان الصفدي (۱۹۵۶م) نیز در سروده‌ی «من كتاب الصحراء»، با تکیه بر آرمان‌ها و اهداف اصلاح‌گرایانه صعالیک جاهلی، نوعی بازگشت به زندگی و اعمال آن‌ها را مرسوم کردند؛ از این رو می‌توان گفت «در دوران معاصر، گرایش به بازتاب اعمال صعالیک، تبدیل به راهکاری جهت نقد اوضاع جامعه شد» (الخوالدة، ۲۰۱۳: ۲۰ – ۱۸). با دقّت در مطالب مذکور چنین برداشت می‌شود که اقدامات صعالیک و راه و روشی که در زندگی خود دنبال کردند، به مثابه یک رویکرد رفتاری تأثیرگذار در طول تاریخ پا بر جا ماند و تا عصر حاضر نیز مورد تقلید قرار گرفت؛ همچنین استمرار و دوام اصول زندگی و منش صعالیک، آن‌ها را به الگوهای مناسبی برای شاعران معاصر تبدیل کرد.

این پژوهش در پی آن است تا ناکامی علي فودة[1] را در زندگی شخصی‌اش ریشه‌یابی و چگونگی همانندسازی با شاعران صعالیک را واکاوی کند؛ از این‌رو می‌توان گفت با توجّه به اینکه علي فودة شاعری سرکش بود، قصاید خویش را میدان مناسبی برای تجلّی این همانندسازی با شاعران صعلوک و اشعار آنان قرار داده است.

در پژوهش حاضر با تکیه بر این اصل که «اخلاق و سرشت انسان‌ها در دوره‌های تاریخی پدیده‌ای ثابت است و فاصله‌ی زمانی عصر جاهلی با روزگار کنونی، مانع تطبیق این اصول بر زندگی شاعران معاصران نمی‌شود» (هلال، لاتا: ۱۳۴ – ۱۳۵)، با راست آزمایی مضامین مشترک در شعر علي فودة و صعالیک جاهلی، علل ناکامی این شاعر در زندگی و عوامل روی آوردن وی به مکانیسم همانندسازی با صعالیک جاهلی و نیز شیوه‌های این همانندسازی در شخصیت و اعمال وی واکاوی گردیده است.

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی – تحلیلی و با تکیه بر یافته‌های مربوط به روانشاسی ادبیات، به بررسی ریشه‌های ناکامی شاعر در زندگی و چگونگی همانندسازی خود با شاعران صعالیک جاهلی پرداخته است. این پژوهش درتحلیل یافته‌های خود، از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده کرده که «بر ارزش‌گذاری اثر ادبی بر مبنای توفیق برای دستیابی به اهداف خاص مبتنی است» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۶: ۷۳). پس از مطالعه‌ی مجموعه اشعار شاعر که شامل ۱۰۷ قصیده است، ۲۲ قصیده که نمونه‌های همانندسازی هدف‌جویانه علي فودة با صعالیک جاهلی را در بر دارد، انتخاب و تحلیل شده است تا پاسخ دو سؤال پژوهشی ذیل تبیین گردد.

۱- علل گرایش علي فودة به همانند سازی با شخصیت صعالیک جاهلی چیست؟

۲- مؤلّفه‌هایی که نشان‌دهنده‌ی همانندسازی علي فودة هستند، کدامند؟

با مطالعه‌ی مجموعه اشعار «علي فودة» اینگونه برداشت شد که وی در زندگی اجتماعی خویش، به مکانیسم همانندسازی هدف‌جویانه متوسّل شده است.

## پیشینه‌ی تحقیق

اگرچه «علي فودة» شاعری نام‌آشنا نیست، ولی تاکنون پژوهش‌هایی در داخل و خارج از کشور به بررسی شعر این شاعر پرداخته‌اند؛ از جمله:

در مقاله‌ی «کرامات نفس در آینه شعر شهید علي فودة»، نوشته‌ی «فضل الله میرقادری» و «حسین کیانی» چاپ شده در نشریه‌ی ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دوّم، شماره چهارم، بهار ۱۳۹۰ش؛ جلوه‌های کرامت نفس در قالب صفاتی چون شکیبایی، شجاعت و صداقت در اعمال شخصیّت‌هایی چون «بلال حبشی» و «عروة بن الورد» به‌تصویر کشیده شده‌است.

«عماد عبدالوهّاب الضمور» در مقاله‌ی خود با عنوان «المقاومة في شعر علي فودة» مجله‌ی «الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، اردن، العدد ۲: ۲۰۱۲» به مولّفه‌هایی چون بیان هویّت فلسطینی، تقویت روح مبارزه و دعوت به آزادی اشاره کرده است.

«مرضیه زیبنده» در پایان‌نامه‌ی خود باعنوان «مظاهر المقاومة في شعر الشهيد علي فودة» (۱۳۹۳)، به استخراج مظاهر مقاومت از جمله دعوت به پایداری و مبارزه، توصیف اوضاع آوارگان فلسطینی، اسارت، اشتیاق به وطن، شهادت و نقش زن در مقاومت پرداخته است.

در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در شعر علي فودة و سپیده کاشانی» از «حدیثه متولّی» و همکاران، (فصلنامه‌ی پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملل، سال اوّل، شماره یک: ۱۳۹۴)، به مظاهر پایداری در شعر این دو شاعر نگاهی تطبیقی دارد و سایر مضامین شعری وی را بررسی نکرده است.

«فاطمه جمشیدی» و «حسین کیانی» در مقاله‌ی خود با عنوان «جمالیات استدعاء الشخصيات التراثية في شعر علی فودة» (دراسات الأدب المعاصر، سال نهم، شماره‌ی ۳۴: ۱۳۹۶» به این نتیجه رسیده‌اند که علي فودة برای ارزش‌بخشیدن به اشعار خود و تاثیرگذاری بیشتر بر مخاطبان، به بازآفرینی برخی از شخصیت‌های سیاسی و دینی پرداخته است.

در مقاله‌ی «ملامح الاغتراب في شعر علي فودة وردود فعله عليها» از «فاطمه جمشیدی و همکاران»، چاپ‌شده در فصلنامه‌ی (إضاءات نقدية، سال ۷، شماره‌ی ۲۷: ۱۳۹۶) نیز به بیان مظاهر غربت و بیگانگی در شعر علي فودة پرداخته شده است. در این مقاله انواع مختلف اغتراب (بیگانگی) در شعر این شاعر مورد بررسی قرار گرفت که عبارتند از: اغتراب اجتماعی، سیاسی، روحی، دوستانه، زمانی و مکانی. بارزترین عکس‌العمل‌های شاعر در مقابل این احساس نیز تکرار الفاظ دالّ بر احساس بیگانگی، استفاده از عنصر گفتگو، انس گرفتن با پدیده‌های طبیعت، گفتگوی شاعر با مادر مرحومش است.

فاطمه جمشیدی و همکاران در مقاله‌ی خود با عنوان «حضور اساطیر حماسه ملّی در شعر علي فودة و موسوی گرمارودی» (فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سیزدهم، شماره ۴۹: ۱۳۹۸) این نکته را متذکّر شدند که فودة در مجموعه اشعار خود با شرح دلاوری‌های برخی مبارزان فلسطینی، آنها را ب عنوان اسطوره‌های جاودان معرّفی کرد.

با درنگ در پژوهش‌های صورت‌گرفته می‌توان گفت نویسندگان مذکور تنها به استخراج مضامین شعر علی فودة پرداختند و هیچکدام، فرآیند همانندسازی هدف‌جویانه این شاعر را با صعالیک جاهلی بررسی نکرده‌اند.

## مکانیسم‌های دفاعی از دیدگاه فروید

شخصیت انسان در پنج سال اوّل زندگی شکل می‌گیرد و هر انسانی در جریان اجتماعی‌شدن، عواطف مختلفی مانند محبّت، فداکاری، حسادت، خشم و... را در محیط خانه تجربه می‌کنند و هر نوع مسأله‌ای در خانواده، بر زندگی سایر اعضا تأثیر می‌گذارد. طبق دیدگاه فروید «پس از دوران کودکی، رشد شخصیت علاوه بر نشو و نمای بدنی (فیزیولوژیک)، به‌وسیله‌ی آموختن و استفاده از مکانیسم‌های دفاعی صورت می‌گیرد؛ زیرا آدمی در زندگی همیشه کامروا نیست و خواه ناخواه با ناکامی، کشمکش و دلواپسی روبرو می‌شود» (سیاسی، ۱۳۷۴: ۳۶)؛ از این‌رو اصطلاح «ناکامی» بر هر چیزی که مانع رفع هیجانات رنج‌آور شود، اطلاق می‌گردد. «مهم‌ترین عامل در برانگیختن ناکامی، رفتاری است که موجب شود انسان احساس کند در معرض نفرت و بیزاری اطرافیان قرار دارد» (منوچهریان، ۱۳۶۸: ۳۲). وی «برای رهایی از این ناکامی‌ها، غالباً به صورت ناخودآگاه، دست به اقداماتی می‌زند که مکانیسم‌های دفاعی خوانده می‌شوند» (سیاسی، ۱۳۷۴: ۳۷). از دیدگاه فروید «این مکانیسم‌ها، فرآیندهایی هستند که فرد به وسیله‌ی آن‌ها، امر سرکوب‌شده را پنهان می‌کند» (تایسن، ۱۳۹۴: ۴۳). در یک کلام می‌توان گفت مکانیسم‌های دفاعی فرآیندهایی ناهشیاری هستند که از اضطراب می‌کاهند. «بارزترین مکانیسم‌های دفاعی عبارتند از: سرکوبی، انکار، واکنش وارونه، فرافکنی، واپس‌روی، دلیل‌تراشی، تعویض، پالایش و همانندسازی» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۶۶). از آنجایی که پژوهش حاضر پیرامون فرآیند «همانندسازی هدف‌جویانه» است، ضروری می‌نماید که در ادامه توضیحاتی در این زمینه ارائه گردد.

## مکانیسم همانندسازی هدف‌جویانه

«همانندسازی»، یعنی تمایل به افزایش ارزشمند بودن، از طریق متّصل شدن به شخص، گروه یا سازمانی مهم. انسان، همانندسازی را با اشخاص و شخصیت‌های آرمانی خود انجام می‌دهد و با توجّه به ویژگی‌های آرمانی که در ذهن خود تصور می‌کند، سعی در همانندسازی با چیزی که بیشترین شباهت به آن ویژگی‌ها را دارد و یا شرایط رسیدن به آن ویژگی‌ها را برایش مهیا می‌سازند، می‌کند. این تمایل به تقلید از دیگران، راهی برای رهایی از شرّ مخالفت‌های دیگران است. «نیروی انگیزنده همانندسازی، همان ناکامی است و صفاتی که در روند همانندسازی گرفته می‌شوند، جزو شخصیت انسان می‌گردند. در همانندسازی، فرد تنها صفاتی را برمی‌گزیند که آن‌ها را برای رسیدن به اهداف خود، مفید می‌داند» (مولّلی، ۱۳۸۷: ۱۵۹). این مکانیسم، انواع مختلفی دارد: از جمله «همانندسازی خودشیفتگی، همانندسازی هدف‌جویانه، همانندسازی با شیء مفقود و همانندسازی با عامل پرخاشگر» (هال، ۱۳۴۸: ۱۱۰ - ۱۰۹). مصادیق همانندسازی هدف‌جویانه بسیار معمولی هستند؛ مثلاً یک پسر در جریان رشد، به پدر خود شبیه می‌شود و آن زمانی است که پدر همان اهدافی را به دست آورد که پسر نیز آرزو می‌کند.

## ریشه‌های ناکامی در شخصیت «علي فودة»

با تحلیل روان‌شناختی دیوان‌های شاعران، می‌توان به نتایج متنوّع و متفاوتی دست پیدا کرد؛ به این صورت که ممکن است بتوان بر مبنای برخی از قصاید یک شاعر ادّعا کرد که وی به‌گونه‌ای از روان‌رنجوری مبتلا است، در حالی‌که خوانش دیگر اشعارش، نشانی بر سلامت روانی او دارد و علي فودة نیز به عنوان یک شاعر از این قاعده مستثنی نیست. نگارندگان با مطالعه‌ی مجموعه اشعار علي فودة، عوامل شکل‌گیری احساس ناکامی را در شخصیّت این شاعر شناسایی کردند که عبارتند از: دلتنگی برای مادر، بی‌مهری و خشم پدر و نامادری، بی‌اعتنایی سران عرب به مسائل فلسطین و عدم همکاری با او برای رسیدن به اهداف. از میان عوامل مذکور شاید بتوان گفت

عمده‌ترین عامل مؤثّر در ایجاد و تقویت احساس کهتری در شخصیّت علي فودة، مرگ مادرش بود که «در کودکی وی اتفاق افتاد و از همان دوران زندگی مالامال از درد و محنتی را زیر سایهٔ نامهربانی‌های پدر و نامادری خویش آغاز کرد» (القاسم و النجار، ۲۰۱۴: ۱۲۱).

## همانندسازی علي فودة با صعالیک جاهلی

یکی از شیوه‌های پی بردن به همانندسازی یک شاعر با دیگر شاعران، بررسی بازتاب درون‌مایه‌های اشعار دیگران در آثار وی است. برای توجیه مشابهت درونمایه در دو اثر ادبی، باید به برخی از عوامل، یعنی «عوامل اجتماعی؛ مانند زمانی که دو ادیب خود را در معرض بحران اجتماعی یکسانی می‌بینند، و دلایل روان‌شناختی؛ همچون شرایطی که ذهن هر دو ادیب روش‌های مشترکی برای پاسخ به تجربه‌های واحد بشری دارد» (پراور، ۱۳۹۳: ۵۷ – ۵۸) اشاره نمود؛ لذا این دو مؤلّفه به‌همراه بافت فرهنگی مشترک زندگی صعالیک و علي فودة که در محیطی آکنده از تبعیض و محرومیت زندگی می‌کردند، زمینه را برای همانندسازی این شاعر با شاعران صعلوک فراهم کرد. ناگفته نماند که علي فودة نیز با اختیار کامل و تمایل قلبی به همانندسازی با صعالیک پرداخت و با توجّه به مقتضیات و شرایط زندگی معاصر، راه و روش آن‌ها را در پیش گرفت و از اقدامات اصلاح‌گرانه‌ی خود در جامعه احساس رضایت می‌کرد. در ادامه، این همانندسازی با تکیه بر قصاید علي فودة بررسی می‌شود.

## انس گرفتن با مظاهر طبیعت

برای صعالیک، روی‌گردانی از قبیله، راهی جز الفت با حیوانات و زندگی در کنار آن‌ها باقی نگذاشت. آن‌ها از این شیوه‌ی زندگی راضی بودند و آن را در اشعار خود انعکاس دادند؛ «شنفری» در لامیه‌ی خود ابیات زیادی در این راستا سرود از جمله:

ولي دونَكم أهلونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ  وأرقَطُ زُهلُول وعَرفاءُ جَيأَلُ[۲]

هُمُ الرَّهط لا مُستودَع السِّر ذائعٌ  لَدَيهِم ولا الجَاني بِما جرَّ يُخذَلُ[۳]

(الشنفری، ۱۹۹۶: ۵۹)

و در پایان اشعار خود نیز در تأکید این مضمون چنین گفته است:

ترودُ الأراوي الصُّحمُ حَولي كأنّها عذارى عليهنّ الملاءُ المذيَّلُ[۴]

ويَرُكُدنَ بالآصالِ حولي كأنّني مِن العُصمِ أدفى يَنتَحي الكيحَ أعقَلُ[۵]

(همان)

علي فودة نیز که از یک سو، از ظلم حاکم بر جامعه و بی‌کفایتی سران عرب در مقابل استبداد حاکم بر فلسطین، به تنگ آمده بود و از سوی دیگر هیچ کس را هم‌فکر و یاور خود در راه دفاع از میهن و تحقّق آرمان‌های اصلاح‌گرایانه نمی‌دید، از مردم روی می‌گرداند: «ركبتُ الحوتَ والتنّينَ والدّنيا/ وحدّثتُ الغرابَ بِكلِّ أسراري[۶]» (فودة، ۲۰۰۳: ۸۲) و در جای دیگر به صمیمیت خود با حیوانات و گیاهان اشاره کرده است: «أنحني للبُلبُل الموجُوعِ، للنّاقةِ، للمُهر الأصيل/ أنحني للعُشبِ والنَّهر القَتيل/ تحت جِذعِ البرتقالة/ أنحني للذِّئبِ/ والذِّئب الذي ظلَّ يَعوي دائماً في وَجه أصحابِ الجَلالة[۷]» (همان: ۳۸۶) و آن‌گاه که همدمی نیافت، حیوانات را به‌عنوان دوستان خود معرّفی کرد «مع الغِربان قد أمشي مع الجِرذان والدِّيدانِ والثَّعلب/ فصاروا كلُّهم صَحبي![۸]» (همان: ۹۳) و آن‌چنان با آن‌ها الفت گرفت که به‌راحتی راز دل را با آن‌ها در میان می‌گذاشت؛ آنگاه که از تنهایی میان مردم به تنگ آمد، این‌گونه به توصیف خود پرداخت: «مفرداً سِرتُ، ما بُحتُ بالسرّ إلّا لنرجسةٍ[۹]» (همان: ۳۰۹) و در جای دیگر خطاب به زرافه از خیانت‌های هموطنان گفت: «يا زرافةُ سَلَبوني نصفَ قلبي وأشاحوا وجهَهُم عنّي/ وما ردّوا السَّلام[۱۰]» (همان: ۳۸۴) و آن‌ها وی را به عنوان یکی از هم‌نوعان خود پذیرفتند که این‌گونه از زبان این شاعر بیان شده است: «تسمعني ريحُ الشِّمال/ يسمعني النّورسَ والبحرَ وغُصنُ البُرتُقال/ تسمعني الصَّخرةُ والوردةُ والينبوعُ ويسمعني الشَّلال/ تسمعني النُّجومُ والغيومُ في السَّماء[۱۱]» (همان: ۳۵۸).

با توجه به اینکه در دنیای معاصر امکان همنشینی با حیوانات به آن صورت که در زندگی صعالیک مرسوم بود وجود ندارد، علي فودة در عالم خیال خود، با حیوانات و سایر مظاهر طبیعت خو گرفت و هریک از آن‌ها را در قالب عناصر رمزی و نمادین به‌کار برد. همچنین وی پدیده‌های طبیعت مانند باد، دریا، شاخه درخت پرتقال، گل،

چشمه و ستاره‌ها را سمبل انسان‌های ساده‌دل و بی‌ریایی می‌دانست که می‌تواند راز دل را با آن‌ها در میان بگذارد و صادقانه آن‌ها را راهنمایی و از اهداف شوم دشمنان آگاه کند. زمانی فودة به‌دنبال بیان آرمان‌های اجتماعی و سیاسی خود برای انسان‌های روزگار معاصر است و خود را صعلوکی تنها و در عین حال شورش‌گر می‌داند که قصد دارد با صعالیک جاهلی همانند شود و ناگزیر باید اندیشه‌های خود را که در راستای اهداف صعالیک است، در ساختاری متفاوت از شعر آن‌ها و متناسب با زندگی معاصر عرضه کند. همچنین از آنجا که علي فودة بحران‌های اجتماعی زندگی خود را همچون معضلات صعالیک می‌دانست، به این نتیجه رسید که صعالیک با کناره‌گیری از جامعه به موفقیّت رسیده بودند؛ و از این‌رو آن‌ها را الگوی مناسبی برای همانندسازی یافت و خود نیز این شیوه را هرچند در عالم خیال در پیش گرفت و با پدیده‌های طبیعت مأنوس شد تا بتواند ناکامی خود را تسلّی بخشد.

## تحمّل سختی‌ها برای رسیدن به هدف

به فراخور روحیه‌ی سرشار از غرور صعالیک و عزّت نفس آنان، این پدیده در جای جای اشعارشان به چشم می‌خورد و به این ویژگی خود بسیار افتخار می‌کردند؛ ابیات زیر از شنفری گواهی بر این سخن است:

أديمُ مِطال الجُوع حتّى أمِيتَه وأضربُ عنه الذّكرَ صَفحاً فأذهلُ[۱۲]

وأستَفُّ تُربَ الأرض كي لايُرى له عليَّ من الطَّولِ امروءٌ مُتطَوِّلُ[۱۳]

(الشنفری، ۱۹۹۶: ۶۲)[۱۴]

علی فودۀ نیز روحی انقلابی و ظلم‌ستیز داشت و هرگز نمی‌توانست در برابر تجاوز دشمنان به خاک فلسطین و بی‌اعتنایی سران کشورهای عربی به اشغال این سرزمین، بی‌تفاوت باشد. این پدیده نیز سبب گشت که این شاعر، صعالیک جاهلی را الگوی خویش بداند و همچون آن‌ها سختی‌ها را تحمّل کند و مردم را نیز به این کار دعوت نماید؛ یکی از مصادیق این احساس درونی آنجا است که علی فودۀ، یک انسان فلسطینی را از باب دلالت جزء بر کل اینچنین خطاب کرده است: « تَألَّم تَألَّم/ ولكن

بِصَمتٍ وإيّاك مِن دَمعَةِ الانحِناء/ تَألَّم/ ومت واقفاً/ فإن كان لا بدّ مِن ميتةٍ/ فلتَكُن ميتةَ الشّرفاء[۱۵]» (فودة، ۲۰۰۳: ۱۹۹). در این نمونه، او مرگ باعزت را به زندگی توأم با خواری ترجیح داد و در جای دیگری قدرت خود را در تحمّل سختی‌ها چنین به تصویر کشید: «السَّوط.. السَّوط على ظَهري/ وأنا تحتَ السَّوط/ ولكنّي أصرُخُ: لا../ لن تَمتدَّ يَدي لتُصافِحَ أيدي الجلّادين!/ ***/ لا أبالي/ هذه الأشجارُ قلبي والعَصافيرُ الطَّليقةُ فوقها/ هذا دمي للوَرد أسفَحُه وأمضي/ لستُ أخشي طلقةَ القنّاص/ ليس يُميتني هذا الرّصاصُ/ ولستُ أرهَبُ قاتلي/ لكنّني قلبي على وطنٍ يعشّشُ في شَرايينِي[۱۶]» (همان: ۲۴۹). در این ابیات شاعر عبارت «السّوط على ظهري» را کنایه از شکنجه دشمنان می‌داند و با تکرار واژه‌ی "السّوط"، به شدّت و کثرت این شکنجه‌ها اشاره می‌کند و از خلال عبارت «لن تَمتدَّ يَدي لتُصافِحَ أيدي الجلّادين!» اوج تحمّل خود زیر بار این شکنجه‌ها را نشان می‌دهد. علاوه بر این موارد، شاعر فعل «لاأبالي» را نیز در تأکید این مفهوم می‌آورد که شکنجه‌ی دشمن در راه آزادی فلسطین برای من قابل تحمّل است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، علي فودة در راستای همانندسازی هدف‌جویانه با صعالیک به این شیوه روی آورد؛ زیرا از دیدگاه او قدرت تحمّل صعالیک در برابر سختی‌ها یکی از عوامل مؤثّر در رسیدن آن‌ها به اهدافشان بود.

## احساس تعلّق به صحرا

توصیف بیابان‌های پرخطر که صعالیک زندگی خود را آن‌جا سپری می‌کردند، از مضامین غالب بر شعر آن‌هاست که در ذیل نمونه‌هایی از این اوصاف نزد شنفری بیان شده است:

وخَرقٍ كَظَهرِ التُّرسِ قَفرٍ قَطعتُه بِعاملَتينِ ظَهرُه ليسَ يُعملُ[۱۷]
فألحَقتُ أولا بِأخراهُ مُوفِياً عَلى قُنَّةٍ أقعِي مِراراً وأمثُلُ[۱۸]

(الشنفری، ۱۹۹۶: ۷۲)

وی صحرا را محلّ زندگی و مأوای خود می‌دانست و به زندگی در آن مباهات می‌کرد؛ از این‌رو ابیات زیر را نیز در این مضمون سروده است:

ووادٍ بَعيدِ العُمقِ ضنكٍ جُماعُه مَراصدُ أيمٍ قانتِ الرأسِ أخوَفُ[۱۹]
وُحوشٍ موىً زاد الذئابِ مُضلّةٍ بَواطِنُه للجِنّ والأسدِ مألَفُ[۲۰]

(همان: ۹۹)

با تأمّل در این نمونه‌ها می‌توان علاقه‌ی وی به صحرا و مهارت در توصیف آن را درک کرد. تابط شرا نیز در ابیات ذیل به توصیف خود پرداخته که از انسان‌ها دوری گزیده و با سیر در بیابان‌ها، سختی‌ها را به‌جان خریده است:

قليلُ التشكّي للمهمّ يصيبُهُ كثيرُ الهوى شَتّى النَّوى والمَسالكِ[۲۱]
يظلُّ بِمَوماةٍ ويُمسي بِغيرها جَحِيشاً يعرَوريِ ظُهورَ المَهالكِ[۲۲]
ويَسبِقُ وفدَ الرّيحِ مِن حَيثُ يَنتَحي بمُنخَرق مِن شدّة المتدارك[۲۳]

(تأبّط شرّا، ۱۹۸۴: ۱۵۱)[۲۴]

عروة نیز به سیر در صحرا و رویارویی با مرگ و خطرات مباهات کرد و این اقدامات را بر وابستگی به ثروتمندان و قبول نعمت آن‌ها ترجیح داد و خطاب به همسر خود که از دوری و فراق وی گلایه می‌کرد؛ چنین سرود:

ذَرِيني أطوِّف فی البلاد لعلّنی أخلّيك أو أغنيك عن سوءِ مَحضرى[۲۵]
فإن فازَ سَهمٌ لِلمَنيّة لم أكُن جَزوعاً، وهل عَن ذاك مِن مُتأخرِ[۲۶]

(عروة، ۱۹۹۸: ۶۷)

با تأمّل در این نمونه‌ها می‌توان پی برد که صعالیک، محیط صحرا را مأوای خود می‌دانستند و مهارت بالایی در توصیف آن داشتند. بهترین شاهد مثال برای بازتاب این مضمون شعری صعالیک در مجموعه اشعار علي فودة که دالّ بر همانندسازی هدف‌جویانه او با صعالیک می‌باشد، آنجاست که در قصیده‌ی «زهرة اللوتس» چنین می‌گوید: «مَوطني يا زهرةَ اللّوتسِ، غاباتٌ مِن الؤلوء والمَرجان../ مَوطني كانَ زُهورَ العَيصَلانِ../ مَوطِني كانَ الزمانَ..[۲۷]» (فودة، ۲۰۰۳: ۳۸۹). در این نمونه، شاعر از نظر مکانی ولو در خیال خود از مردم دور شده و همانند صعالیک مأوای دیگری برای خود اختیار کرده است. وی در مجموعه‌ی اشعار خود و در قصیده‌ی «عروة بن الورد يُسقي النَّخلةَ»، صحرا و تمام پدیده‌های موجود در آن را متعلّق به خود دانست و این قصیده را با عبارت

«هذه الصَّحراءُ لي/ أعشابُها/ غِزلانُها/ أحزانُها/ هذه الصَّحراءُ لي[۲۸]» (همان: ۴۱۹) آغاز کرد. مفهوم صحرا در شعر علي فودة، با آن بیابانی که در شعر صعالیک مطرح می‌شد، متفاوت است؛ منظور از خالی‌بودن صحرا نزد صعالیک، عدم حضور انسان‌ها در آن مکان است، در حالی‌که مراد علي فودة از صحرا، از یک سو می‌تواند به‌معنای خالی‌بودن قلب‌های سران عرب از دلسوزی و همدردی با فلسطینیان و نوع‌دوستی باشد و از سوی دیگر می‌توان واژه‌ی صحرا را سرزمین فلسطین دانست که از وجود انسان‌های آگاه، مبارز و جان برکف تهی گشته است. در این نمونه، دو واژه‌ی «أعشاب» و «أحزان» رمز کودکان بی‌گناه فلسطینی است که به موازات شرایط عاطفی خانواده و نیز محیط اجتماعی و تحوّلات سیاسی زمانه‌ی این شاعر، سبب توجّه وی به اندیشه و مضمون شعر صعالیک شد و او را به تغییر واژگان و کاربرد آن‌ها فراخواند.

## رویگردانی از خویشان و نزدیکان

بازتاب این پدیده در شعر صعالیک جایگاه ویژه‌ای دارد؛ شنفری، لامیه را با بیت زیر آغاز و از ابتدا موضع خود را مقابل قبیله مشخص کرده است:

أقيموا بَني أمّی صُدورَ مَطِيّكم  فإنّي إلى قومٍ سِواكُم لأميَلُ[۲۹]

(الشنفری، ۱۹۹۶: ۵۸)

وی که از بی‌مهری مردم آزرده خاطر بود، در ابیات زیر اشاره می‌کند که هیچ یک از خویشان، پس از مرگ وی مویه سر نمی‌دهند و پس از مرگ او اندوهی به دل راه نخواهند داد، گویی او هرگز به این قبیله تعلّق نداشته است:

إذا ما أتَتني حَتفَتي لم أبالِها  ولم تُذِر خالاتي الدُّموعَ وعَمَّتي[۳۰]

وهُنّیء بي قومٌ وما إن هَنّأتُهُم  وأصبحتُ في قومٍ وليسوا بِمُنيتي[۳۱]

(همان: ۹۸)

عروة نیز که از قوم خود روی‌گردان بود، این مضمون را در شعر خود آورد:

أقِيمُوا بَني لُبنَى صُدورَ رِكابِكم  فكُلُّ منايا النّفسِ خيرٌ من الهزلِ[۳۲]

(عروة، ۱۹۹۸: ۸۹)

با دقّت در این نمونه می‌توان گفت عروة، اهداف و ارزش‌های درونی خویش که اثری از آن‌ها در نظام قبیلگی نمی‌بیند را بر ماندن در قبیله و سرسپردن به قوانین نژادپرستانه و به‌دور از عدالت آن ترجیح می‌دهد.

علي فودة نیز که به همانندسازی با صعالیک جاهلی روی آورده بود، مانند صعلوکی مطرود، از بی‌مهری دوستان و هموطنان گلایه داشت و در نمونه‌ی ذیل، با تأکید بر بی‌اعتنایی آن‌ها و تنهایی خود، این امور را بهانه‌ای برای دوری از آن‌ها قرار داد: «عرفتُكُم يا أصدقاءُ واحداً فواحِدا/ لَبِستُكِم كالثَّوبِ في الصَّيفِ وفي الشّتاء/ لَبِستُكم يا أصدقاءُ/ ثُمَّ خَلَعتُكم.. وكان الحزنُ شاهداً/ والصِّدقُ شاهداً/ خَلَعتُكُم.. لأنّ حُبَّكم سُدَى/ وبُغضَكم سُدَى/ خَلَعتُكم يا أصدقاءُ واحِداً فواحِداً/ ثمّ دَفنتُكُم بِقاعِ القَلبِ.. صارَ القلبُ مجهداً/ فَسِرتُ في الصَّحراءِ وحدي تائهاً مُشرَّدا/ لا أحدَ يَعرفُني فيكم ولا../ أعرِفُ فيكم أحداً/ أوّاه مَن يُبعد عَن صَدري المُدى[۳۳]» (فودة، ۲۰۰۳: ۴۲۹). در این نمونه، صراحت کلام وی یادآور اشعار صعالیک خطاب به افراد قبیله است. علي فودة در جای دیگری همچون صعالیک، خود را از مردم جدا دانست و بیزاری خویش از دوستان را با لحنی شدید به‌تصویر کشیده است و خطاب به آن‌ها چنین گفت: «لستُ مِن رُوّادِ مَقهاكُم أنا/ فاعتَقوني/ لا تَلُوكوا لَحمي الأخضَرَ/ لا تَغوصوا في جراحي وشُجوني/ لَستُ مِنكم أصدِقائي/ فَدَعوني[۳۴]» (همان: ۱۳۶).

در این نمونه، عبارت «لستُ مِن رُوّادِ مَقهاكُم أنا»، به‌خوبی بیانگر تلاش این شاعر برای بیان جدایی خود از اطرافیان است؛ زیرا همان‌طور که قبیله در عصر جاهلی، عامل یکپارچگی اعضا بود، در دوران معاصر نیز مکان‌هایی همچون قهوه‌خانه‌ها، زمینه گرد هم آمدن دوستان را فراهم می‌کند و از این‌رو علي فودة همانطور که شاعران صعلوک با پناه بردن به صحرا، از وحدت با اعضای قبیله امتناع می‌کردند، خود را از جمع دوستان در قهوه‌خانه‌ی «أم نبیل» که «محل اجتماع وی و دوستانش در محله‌ی رصیف بود» (القاسم و النجار، ۲۰۱۴: ۱۷) جدا کرد. ناگفته نماند که بار منفی فعل‌ها و نیز تکرار فعل «دعوني» و تأکید شاعر بر اینکه از دوستانش می‌خواهد او را ترک کنند، بیانگر این است که شرایط فرهنگی و اجتماعی یکسان در زندگی علي فودة و صعالیک و همسویی اندیشه‌ها و عواطف این شاعر با آن‌ها، وی را به کاربست چنین افعال و عباراتی واداشته

است؛ بنابراین عامل اساسی نگرانی و غربت علي فودة چیزی جز بی‌اعتنایی هموطنان به اهداف اصلاح‌گرایانه‌ای که وی برای دفاع از حقوق پایمال‌شده‌ی فلسطین و دست‌یابی به آزادی آنجا قصد کرده، نیست و از این جهت خود را تنها و بی‌یاور می‌بیند و چاره‌ای جز رویگردانی از آن جامعه‌ی غفلت‌زده ندارد. در تکمیل این مطالب می‌توان گفت از نظر علي فودة یکی از عوامل توفیق صعالیک در رسیدن به اهداف خود یعنی یاری گرسنگان و مظلومان، رویگردانی آن‌ها از قبیله بود که وی را در راه آرمان‌هایی که داشت، یاری نمی‌کردند. از این‌رو او نیز همچون صعالیک برای رسیدن به اهداف خود که نجات مردم فلسطین از سلطه‌ی اشغالگران بود، از افرادی که او و برنامه‌های اصلاح‌گرانه‌اش را نادیده گرفته و در لاک غفلت فرورفته بودند، رویگردان شد و به تنهایی آرمان‌های اجتماعی خویش را عملی کرد.

## عزّت نفس و مناعت طبع

صعالیک به خاطر روحیه‌ی مقاوم ناشی از زندگی سخت در صحرا و اهدافی که پس از رویگردانی از قبیله در پیش گرفتند، عزّت نفس بالایی داشتند و هرگز مقابل ظلم و بی‌عدالتی کرنش نکردند. نمود این حالت در دیوان شنفری متجلّی است:

وفي الأرضِ منأىً للكَريم عَن الأذى وفيها لِمَن خافَ القِلى مُتَعزَّلُ[۳۵]

لعَمرُك ما بِالارض ضِيقٌ عَلى امرئٍ سَرَى راغِباً أو راهِباً وهوَ يَعقِلُ[۳۶]

(الشنفری، ۱۹۹۶: ۵۸ – ۵۹)

عروة نیز به مسائل دنیوی توجّه نشان نمی‌داد و عقیده داشت یکی از دلایل تبعیض میان افراد قبیله، ثروت بزرگان قوم است که آن را دستاویزی برای ستم بر زیردستان قرار می‌دهند؛ از این‌رو بی‌میلی خود را به اموال دنیوی در ابیات زیر به تصویر کشید و عزّت نفس و عدم پذیرش خواری را والاتر از مال دنیا شمرد:

إذا آذاك مالُك فامتَهِنه لِجادِيه وإن قَرَعَ المِراحُ[۳۷]

وإن أخنَى عليك فَلَم تَجِده فنَبتُ الأرضِ والماءُ القِراحُ[۳۸]

(عروة، ۱۹۹۸: ۵۳)

از ابیات فوق این‌گونه برداشت می‌شود که شنفری خود را به هرگونه سختی عادت داد و حتّی برای آنکه منّتی از جانب مرفّهان بر خود احساس نکند، گرد و غبار صحرا و گرسنگی را تحمّل می‌کرد تا عرض حاجت پیش منّت‌گذاران نبرد. عروة نیز به مسائل دنیوی توجّه نشان نمی‌داد و عقیده داشت که یکی از دلایل تبعیض قبیلگی، ثروت بزرگان است که آن را دستاویزی برای ستم بر زیردستان قرار می‌دهند؛ از این‌رو به کرّات بی‌میلی خود را به اموال دنیوی به‌تصویر می‌کشید و عزّت نفس را والاتر از مال دنیا می‌دانست.

علي فودة نیز که از شرایط خفقان‌بار و ظلم و نابرابری در حقّ سرزمین فلسطین و مردمانش به تنگ آمده بود، این ویژگی صعالیک را یکی دیگر از عوامل مهم در رسیدن آن‌ها به اهدافشان می‌دانست؛ از این جهت وی برای رسیدن به مقاصد خود، در این ویژگی رفتاری هم به همانندسازی با شاعران صعلوک روی آورد و در این عبارات، مقاومت و سرکشی خود را در برابر ظلم نشان داد: «أنا رجلٌ مُتعبٌ حاصَروني بأنيابِهم/ فاختَرَقتُ الحِصارَ/ وسِرتُ على الدّربِ مُنتَصِباً/ ما رَكَعتُ رَفَضتُ/ غَريباً رَحلتُ/ وفي عُشِّ أمّي نَزَفتُ دمي.. رافِضاً رافِضاً/ رافضاً كلَّ مَن ساوَموني[۳۹]» (فودة، ۲۰۰۳: ۴۵۵) که آوردن فعل «رفضتُ» و تکرار لفظ «رافضاً»، به خوبی عزّت نفس شاعر و اجتناب وی از سازش با دشمنان را بیان می‌کند. نمود دیگری از این احساس آن‌جاست که خطاب به دشمنان گفت: «وقفتُ على بابِكم ظامِئاً كُنتُ حَدَّ التَّشَقُّق/ كانت أباريقُكم تَتَدلّى مِن الشُّرُفات المُريبَةِ مَثلوجةً/ جَحيمٌ بِقلبي جَحيمٌ/ ولكنّني لَم أقُل: اطفئوا عَطَشي[۴۰]» (همان: ۳۰۹) و در این ابیات اوج نیاز خود را با دو عبارت کنایی «ظامئاً كنتُ حَدّ التَّشَقُّق» و «جَحيمٌ بِقَلبي.. جحيم» بیان می‌کند که در عبارت اوّل با قید «حدّ التشقّق» و در جمله‌ی دوّم با تکرار واژه‌ی "جحيم" بر این نیازمندی تأکید می‌کند. در مقابل، برخورداری دوستان خود از نعمت و آسایش را در جمله‌ی «كانت أباريقُكم تَتَدلّى مِن الشُّرُفات المُريبَةِ مَثلوجةً» ترسیم می‌کند و پس از این مقدّمه چینی‌ها و اشاره به نیاز خود، در عبارت پایانی مناعت طبع خویش را آشکار می‌کند و از فرونشاندن عطشی که در جانش است و کنایه از رفع نیازهای

اوست، سرباز می‌زند. وی همچنین عبارت ذیل را در این راستا سرود: «إنَّكم سارِقو فَرَحي ولكنَّكُم أبداً لَن تَرَوا دَمعَتي/ لَن أمُدَّ إليكم يَدي/ إن مَدَدتُ اقطَعُوها.. اقطَعُوها..[۴۱]» (همان: ۳۱۱). در این ابیات، شاعر دشمنان را عامل اصلی اشغال فلسطین و سیه‌روزی خود و سایر مردم این سرزمین می‌داند که به‌دنبال آوارگی در مناطق مختلف، فشارهای سیاسی و روانی زیادی را متحمّل شدند. دو جمله‌ی «لكنّكم أبداً لَن تَرَوا دَمعَتي» و «لَن أمُدَّ إليكم يَدي»، به‌خوبی از عزّت نفس این شاعر و عدم کرنش او در برابر دشمنان پرده برمی‌دارند. این دو جمله هر دو کنایه از عدم التماس و لابه در مقابل دشمنان و طلب یاری از آن‌ها هستند و شاعر با این دو جمله که تصویر زیبایی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کنند، عزّت نفس و غرور خویش را در ذهن دشمن تثبیت می‌کند. واژه‌ی «غرور» به‌طور کلّی بار معنایی منفی دارد، امّا آن‌گاه که انسانی همچون علي فودة این احساس را در مقابل دشمن و به‌قصد مقابله با ظالم و خیانت، از خود نشان می‌دهد، بدون شک مفهومی جز عزّت نفس و مناعت طبع پیدا نمی‌کند. در پایان این ابیات، علي فودة فعل «اقطعوها» را دو بار تکرار کرده که نشان‌دهنده اطمینان این شاعر از عدم خضوع خود در برابر دشمنان می‌باشد و به قصد تأکید در معرّفی نفس سرکش خود در مقابل دشمن آن را تکرار کرده است؛ زیرا مفهوم کلّی این عبارت بدین شرح می‌باشد که من هرگز دستم را در مقابل شما دراز نخواهم کرد و از شما یاری نخواهم طلبید. این ویژگی علي فودة نیز زمینه را برای بیان توانایی او در جهت عملی‌کردن اهدافش فراهم می‌کند؛ همان‌گونه که صعالیک با مخفی‌کردن ضعف‌ها و نیازهای خود از چشم دشمنان، از بار سلطه‌ی آن‌ها رهایی یافتند و بر کاستی‌هایی که بر سر راه خود داشتند، غلبه کردند و این امر در مورد علي فودة نیز به خوبی صادق است.

با دقّت در این نمونه‌ها می‌توان تأثیر منفی شرایط خفقان‌بار سیاسی حاکم بر زندگی فردی و اجتماعی علي فودة را درک کرد و به جرأت می‌توان گفت او با داشتن چنین روحیه‌ی حسّاس و اهداف اجتماعی والا، نمونه‌ای بهتر و شایسته‌تر از شاعران صعلوک نیافت که خود را با آن‌ها همانند سازد و برای رسیدن به اهداف خود از مکانیسم همانندسازی به‌عنوان راهی برای پنهان‌کردن ناکامی‌های شخصی خود بهره بگیرد و

به‌عنوان یک شاعر ملتزم و آگاه نیز، دردهای جامعه را بیان کند. استفاده از واژگان متناسب با زندگی در دنیای پر از جنگ و آشوب معاصر مانند «البارود»، «کبریت»، «طلقة القناص» و «الرّصاص» در این نمونه‌ها، در مقایسه با آنچه در اشعار صعالیک مشاهده شد، بیانگر تلاش وی برای این همانندسازی و نشان دادن عزّت نفس خویش است.

## نتیجه

علي فودة دوران کودکی را در محیطی آکنده از اضطراب و خشونت گذراند؛ بحران عاطفی ناشی از فوت زودهنگام مادر و بی‌مهری پدر و نامادری از یک سو و بی‌اعتنایی سیاستمداران به قضیه‌ی فلسطین و عدم همکاری با علي فودة برای پیش‌برد اهداف اصلاح‌گرایانه‌ی خود و زیستن در بافت اجتماعی و فرهنگی مشابه محیط صعالیک، یعنی محیطی آکنده از ظلم و تبعیض که هم صعالیک در آن زندگی می‌کردند و هم علي فودة با آن دست و پنجه نرم می‌کرد، سبب گشت که وی نیز همچون صعالیک دوره‌ی جاهلی از مردم جامعه رویگردان شود و با توجّه به شرایط اجتماعی و روحی مشابه خود با صعالیک جاهلی، آن‌ها را به‌عنوان الگویی برای رسیدن به اهداف خود در نظر بگیرد و به همانندسازی با آن‌ها بپردازد. به همین دلیل، وی پس از خواندن قصاید صعالیک و شکل‌گیری پیش‌فرض‌هایی پیرامون زندگی آن‌ها در ذهنش و تطبیق آن‌ها با شرایط روانی و اجتماعی زندگی خود، اهداف و شخصیت آن‌ها را با اهداف خویش یکسان دید و بسیاری از مضامین شعری آن‌ها را در مجموعه اشعار خود انعکاس داد؛ مهم‌ترین مضامینی که موجب همانندی علي فودة با صعالیک برای رسیدن به اهدافش شدند، عبارتند از: انس گرفتن با مظاهر طبیعت، تحمّل سختی‌ها و شورش علیه دشمن، احساس تعلّق به صحرا، رویگردانی از خویشان و نزدیکان و عزّت نفس و مناعت طبع و مصادیق شعری این مؤلّفه‌ها می‌تواند دلیل خوبی بر اثبات همانندسازی هدف‌جویانه علي فودة با صعالیک جاهلی باشد؛ زیرا از دیدگاه این شاعر معاصر، در حقیقت همین ویژگی‌های صعالیک، رمز موفقیت آن‌ها محسوب می‌شد و او هم برای رسیدن به

اهداف خویش در محیط فلسطین، خود را در این مؤلّفه‌ها با این گروه همانند کرد و شیوه‌ی زندگی آن‌ها را در پیش گرفت.

## پی‌نوشت‌ها

۱- علي فودة در سال ۱۹۴۶م در روستای "قنّير" از توابع شهر "حيفاء" به‌دنیا آمد و سال‌های آغازین زندگی او با رسمیّت یافتن کشور اسرائیل مصادف بود. وی پس از شکست اعراب در سال ۱۹۴۸م، همراه با خانواده به کرانه‌ی شرقی رود اردن رفت و تا پیش از واقعه ۱۹۶۷م در آنجا بود. فشارهای سیاسی حاکم بر فلسطین و غم آوارگی از یک سو و اندوه از دست‌دادن مادر از سوی دیگر، وی را به ورطه‌ی غربت و تنهایی کشاند و پس از گذراندن عمری مملو از آوارگی، اندوه و مبارزه در راه تحقّق آرمان‌های فلسطین، در سال ۱۹۸۲م به شهادت رسید (خلیل و الآخرون، ۲۰۰۵: ۷۶ - ۸۱). در رابطه با موضوعات شعری وی باید گفت که با توجّه به شرایط سیاسی اجتماعی حاکم بر فلسطین، او بیشتر به مضامین ادبیات مقاومت توجّه داشت و در نتیجه‌ی برخورد با شرایط اسفبار سرزمین خود و دیدن نابسامانی‌هایی که در اثر حضور دشمن اشغالگر بر آن‌جا حاکم شده بود، به شاعری سرکش و متمرّد تبدیل گشت.

۲- من غیراز شما خویشان و اقوامی دارم: گرگی تیز پا و پلنگی نرم پوست و کفتاری با یال‌های درهم و پرپشت.

۳- آن‌ها فقط خویشاوندان حقیقی من هستند؛ (چراکه) نه زبان به افشای راز می‌گشایند و نه گنهکار را به گناهش مؤاخذه می‌کنند.

۴- بزهای کوهی مادّه سرخ فام در اطراف من رفت و آمد می‌کنند و به دوشیزگانی شبیه هستند که لباس بلند و دنباله‌دار بر تن کرده‌اند.

۵- و عصر هنگامان در اطراف من می‌مانند (از من نمی‌گریزند)، گویی من قوی‌ترین و بزرگ‌ترین آن‌ها هستم که کناره‌ها و تنگناهای کوه را قصد می‌کند و می‌پیماید.

۶- سوار بر ماهی و دنیا و اژدها شدم و تمام اسرار خود را به کلاغ گفتم.

۷- برای بلبل دردمند و برای شتر و کره‌اسب اصیل کرنش می‌کنم، همچنین برای علف و رودخانهٔ کشته شده در زیر ساقهٔ پرتقال/ و برای گرگ.. همان گرگی که همواره رو در روی سلاطین باعظمت زوزه می‌کشد.

۸- گاه با کلاغ‌ها هم‌قدم می‌شوم و گاه با موش‌ها و کرم‌ها و روباه و همهٔ آن‌ها دوست من شدند.

۹- به تنهایی به راه افتادم و راز خود را فقط برای گل نرگس گفتم.

۱۰- ای زرافه! نیمی از قلب مرا دزدیدند و از من روی برگرداندند و سلامم را پاسخ نگفتند.

۱۱- باد شمال [صدای مرا] می‌شنود و همچنین مرغ ماهی‌خوار و دریا و شاخهٔ پرتقال و صخره و گل و چشمه و آبشار [صدای مرا] می‌شنوند و همینطور ستاره‌ها و ابرهای آسمان.

۱۲- تا آن اندازه گرسنگی را تحمل می کنم تا آن را از بین ببرم و ذهنم را از یاد آن منصرف نموده و آن را فراموش کنم.

۱۳- از خاک زمین تغذیه می‌کنم تا انسان توانگر مپندارد که بر من فضل و منّتی دارد.

۱۴- نمونه‌های بیشتر در: (دیوان الشنفری، شرح: امیل بدیع یعقوب، ۱۹۹۶ م، ۶۲ – ۶۳).

۱۵- درنگ کن درنگ کن امّا در سکوت، و اشک نریز. درنگ کن و ایستادگی پیشه بنما و اگر چاره‌ای جز مرگ نداشتی، پس شرافتمندانه بمیر.

۱۶- تازیانه.. تازیانه بر پشتم می‌خورد/ و من زیر تازیانه هستم/ ولی فریاد می‌زنم: نه../ هرگز دستم برای دست دادن با جلّادان دراز نخواهد شد/ .../ اعتنا نمیکنم/ این درختان و این گنجشک‌های آزاد روی آن‌ها، قلب من هستند/ این خون من است که آن را برای گل می‌ریزم و می‌روم. از شلیک شکارچی نمی‌ترسم/ این گلوله من را نخواهد کشت/ و از قاتل خود نمی‌ترسم/ اما قلبم با وطنی است که در رگ‌های من لانه کرده است.

۱۷- و چه بسا بیابان‌های خشک و پهناور همچون پشت سپر که آن را با دو پای خود [پیاده] درنوردیدم [بیابان‌هایی که] هیچ کس [قبل از من] بر پهنه آن‌ها پا نگذاشته بود.

۱۸- از ابتدا تا انتهای آن را پیمودم تا اینکه به قلّه کوهی رسیدم در حالی که [از شدّت خستگی] گاهی می‌نشستم و گاهی می‌ایستادم.

۱۹- و وادی دوری در اعماق صحرا که درّه‌های آن تنگ و کمینگاه افعیان و مارهای ترسناک و کج سر است.

۲۰- و پناهگاه و ملجأ حیوانات وحشی از راه به در افتاده‌ای است که خوراک گرگان درّنده هستند و و اعماق آن برای جنّیان و شیران محلّ الفت و زندگی است.

۲۱- من در امور مهم و سختی که به من می‌رسد، بسیار کم شکوه و گلایه می‌کنم و محبّت بسیار و نیز اهداف و مقاصد فراوانی و راه‌های مختلف و گوناگونی برای برآوردن حاجات و نیازهای خود دارم.

۲۲- من کسی هستم که در بیابان‌ها به تنهایی روز را به شب می‌رساند و شب را در بیابان دیگری به صبح می‌رساند و پا در مکان‌های خطرناک و هلاکت‌گاه‌ها می‌گذارد.

۲۳- با گام‌هایی سریع و بلند، باد را پشت سر می‌گذارد و به آنجا که قصد کند، می‌رود.

۲۴- نمونه‌های بیشتر در: (دیوان تأبّط شرّا، شرح: علی ذوالفقار شاکر، ۱۹۸۴ م، صص ۱۵۱ – ۱۵۲).

۲۵- بگذار در سرزمین‌ها به گشت و گذار بپردازم، چه بسا با کشتن شدن خودیش تو را نجات دهم و یا اینکه از حضور ملال‌آور خود در منزل که فاقد مخارج زندگی و نفقه برای شما است، بی‌نیاز سازم.

۲۶- اگر در این سفر تیر مرگ بر من مستولی شود، من جزع و فزع نمی‌کنم و آیا کسی هست که از آن (مرگ) در امان باشد؟

۲۷- ای شکوفهٔ نیلوفر وطن من باغ‌هایی از مروارید و مرجان است. وطن من شکوفه‌های سریشک است. وطن من، زمان است.

۲۸- این صحرا از آنِ من است، علف‌هایش، آهوانش، اندوه‌هایش. این صحرا از آنِ من است.

۲۹- ای خویشان من اشتران خود را آماده کوچ کنید؛ زیرا که من به قومی غیر از شما گرایش دارم.

۳۰- زمانی که مرگم فرابرسد، من به آن اهمیّتی نمی‌دهم و خاله‌ها و عمه‌هایم نیز بر من گریه نمی‌کنند.

۳۱- با مرگ من قومی شاد و خوشحال می‌شوند اگرچه من هرگز از آن‌ها خشنود و راضی نبودم و در زمره قومی درآمدم که آن‌ها مطلوب و خواسته من نبودند (من ناخواسته به این قوم منسوب شدم).

۳۲- ای فرزندان لبنی مرکب‌های خود را آماده کنید؛ چرا که تمام حوادثی که به مرگ منجر می‌شود، بهتر از سخنان هزل و پوچ است.

۳۳- ای دوستان تک تک شما را شناختم/ در تابستان و زمستان شما را [همچون لباس] بر تن کردم/ شما را [همچون لباس] بر تن کردم/ سپس از تن به درآوردم/ و اندوه گواه [این حقیقت] است/ و راستی گواه است/ شما را از تن به درآوردم/ چراکه محبّت شما پوچ است/ و بغض و کینه شما نیز بیهوده است/ ای دوستان، شما رایکی یکی از تن به درآوردم/ آنگاه شما را در عمق قلب خود دفن کردم.. و قلبم خسته شد/ و تنها و سرگردان و آواره در بیابان به راه افتادم/ نه هیچیک از شما مرا میشناسد و نه من هیچیک از شما را/آه چه کسی چاقو [ی خیانت و ناسپاسی دوستان] را از سینه من بیرون می‌آورد؟

۳۴- از بزرگان و پیشتازان قهوه‌خانه شما نیستم/ مرا رها کنید/ گوشت سبز مرا نَجَوید/ در زخم‌ها و اندوه‌های من غوطه نخورید/ ای دوستان! من از شما نیستم/ پس رهایم کنید.

۳۵- در زمین برای انسان بزرگوار برای دوری از آزار و اذیت جای بسیاری وجود دارد و در آن برای کسی که خواهان نرسیدن آزار و اذیت به خویش است، پناه گاهی وجود دارد.

۳۶- در زمین برای انسان بزرگوار برای دوری از آزار و اذیت جای بسیاری وجود دارد و در آن برای کسی که خواهان نرسیدن آزار و اذیت به خویش است، پناهگاهی وجود دارد.

۳۷- آن‌گاه که مال و دارایی‌ات مایه آزار تو گشت، با بخشیدن به طلب کننده‌اش آن را در مقابل چشمان وی خوار کن، حتّی اگر اصطبل خانه تو خالی از چهارپایانت شود (تمام دارایی‌ات را از دست بدهی).

۳۸- اما اگر مال بر تو خیانت کرد و آن را نیافتی، به گیاه روی زمین و آب خنک و گوارای درّه‌ها قانع باش.

۳۹- من مردی خسته هستم که با دندان‌های نیش خود مرا محاصره کردند. آن‌گاه حصار را آتش زدم و بر روی دروازه با قامتی افراشته به راه افتادم. قامت خم نکردم و سر باز زدم. غریبانه سفر کردم و در لانهٔ مادرم خون خود را ریختم.. حال آن‌که رد کردم رد کردم رد کردم همهٔ افرادی را که به دنبال توافق و مصالحه با من بودند.

۴۰- مقابل درِ شما ایستادم در حالی که تا حدّ شکافته شدن [لب‌هایم] تشنه بودم/ و تنگ‌های شما در حالی که آبشان یخ زده بود، از ایوان‌های شبهه‌ناک آویزان بود/ در قلب من دوزخی برپاست.. دوزخی برپاست/ اما من نگفتم که عطش مرا فرونشانید.

۴۱- شما سارقان شادی من هستید/ امّا هرگز اشک مرا نخواهید دید/ هرگز دستم را [برای طلب یاری] به سوی شما دراز نخواهم کرد/ اگر آن را [به سویتان] دراز کردم/ آن را قطع کنید.. آن را قطع کنید..

## منابع و مآخذ

### منابع فارسی


اقبالی، عباس و عبدالحسین ذکائی. (۱۳۹۵). «تبیین مؤلّفه‌های شادمانی و مثبت‌گرایی در در اشعار عروة بن الورد»، **ادب عربی**، سال ۸، شمارهٔ ۲: صص ۳۷ – ۱۹.

پراور، زیگبرت. (۱۳۹۳). **درآمدی بر مطالعات ادبیات تطبیقی**؛ ترجمه: دکتر علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، تهران: سمت.

تایسن، لُیس. (۱۳۹۴). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**؛ ترجمه: مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، تهران: نشر نگاه امروز.

سیاسی، علی اکبر. (۱۳۷۴). **نظریه‌های مربوط به شخصیّت**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شولتز، دوان پی، و سیدنی الن شولتز. (۱۳۸۶). **نظریه‌های شخصیّت**، ترجمه یحیی سیّد محمّدی، تهران: نشر ویرایش.

قاسمی پور، قدرت. (۱۳۹۶). «آسیب شناسی و نارسایی‌های درسنامه‌های نقد ادبی»، **مجله ادبیات پارسی معاصر**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۷، شماره ۱: صص ۹۵-۷۱.

منوچهریان، پرویز. (۱۳۶۸). عقده **حقارت**، تهران: نشر گوتنبرگ.

مولّلی، کرامت. (۱۳۸۷). **مبانی روانکاوی فروید – لکان**، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

مهدوی، فرزانه و غلامحسین غلامحسین زاده. (۱۳۹۲). «نارسایی‌های نقد روان‌شناختی در ایران»، **پژوهش های ادبی**، سال دهم، شماره ۴۱: صص ۷۷-۹۸.

نوابی‌نژاد، شکوه. (۱۳۷۲). **رفتارهای بهنجار و نابهنجار**، چاپ سوّم، تهران: انجمن اولیا و مربیان جمهوری اسلامی ایران.
هال، اسپرینگر. (۱۳۴۸). **مبانی روان‌شناسی** فروید؛ ترجمه: ایرج نیک‌آیین، تهران: نشر غزالی.
یاوری، حورا. (۱۳۷۴). **روانکاوی و ادبیات**، تهران: نشر تاریخ ایران.

## منابع عربی

ابن منظور. (لاتا). **لسان العرب**، بيروت: دار إحيا التراث العربي.
تأبّط شرّا. (۱۹۸۴م). **الديوان**، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
الحوفي، أحمد محمّد. (۱۹۷۲م). **الحياة العربية من الشعر الجاهلي**، بيروت: دار القلم.
خليل، ابراهيم، والآخرون. (۲۰۰۵م). **مرايا التذوّق الادبی**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
الخوالدة، حمزة. (۲۰۱۳م). **الصعلكة رمزاً وقناعاً في الشعر العربي الحديث**، رسالة الماجستير، جامعة جرش.
الزّمخشري، أبوالقاسم محمود بن عمر. (۱۴۳۰ه). **أساس البلاغة**، بيروت: دار النفائس.
الشنفرى. (۱۹۹۶م). **الديوان**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربي.
عروة بن الورد. (۱۹۹۸م). **الديوان**؛ شرح: أبوبكر محمّد، بيروت: دار الكتب العلمية.
طليمات، غازي وعرفان الأشقر. (۲۰۰۷م). **الأدب الجاهلي**، دمشق: دار الفكر.
فودة، علي. (۲۰۰۳م). **الأعمال الشعرية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
القاسم، نضال وسليم النجّار. (۲۰۱۴م). **علي فودة شاعر الثورة والحياة**، الأردن، الآن ناشرون.
هلال، ريم. (لاتا). **حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

# تجلّي المضامين الشّعريّة للصعاليک الجاهلي في ديوان علي فودة
# (على أساس مكانيسم التّشابه المُهدِف في نظرية فرويد)

فاطمة جمشيدي[1]*
وصال ميمندي[2]
حسين كياني[3]

**الملخّص**

إنّ معاملة الإنسان تجاه ما يُصابُ به مِن الحرمان والاضطراب هو من العوامل الرئيسة في تكوين شخصيته وتنميتها. يرى "فرويد" أنّ تشابه الإنسان بالآخرين هو إحدى الطّرق في إزالة الحرمان فهو يسعى أن يتشابَهَ بالآخرين الذين يتبعون الأهداف التي تشبه بأهدافه. كتِبَت هذه المقالةُ على أساس المنهج التحليلي الكيفي لمضامين أشعار الشاعر الفلسطيني علي فودة (١٩٤٦ – ١٩٨٢م) كما أُستُفيد من المنهج النّفسي والكتبِ المختلفةِ حتّى تُسدِلَ السّتارَ عن كيفية تمسّک هذا الشّاعر بالتّشابه بالصعاليک الجاهلي والفحص عن علل هذا التّشابه. استنتَجَت المقالةُ إلى أنّ الحرمان العاطفي في حياة علي فودة العائلية وعدم إعانة أصدقائه إيّاه في تحقّق أهدافه الإصلاحيّة للمجتمع سبّبَت إلى أن يتبَعَ شاعرُنا طريقَ الصعاليک في الإعراض عن المجتمع والميل إلى مظاهر الطّبيعة في عالم الخيال. أهمّ المضامين التي ظهرَت في شعر علي فودة إثرَ تشابهِه المهدِف بالصعاليک هي: الأنس بمظاهر الطّبيعة، تحمّل المشاقّ والثّورة على العدوّ، الشّعور بالتعلّق بالصحراء، الإعراض عن العشيرة والأقرباء وكذلک الأنفة وعزّة النّفس.

**الكلمات الرئيسة:** الصّعاليک الجاهلي، علي فودة، النّقد النّفسي، نظرية فرويد، التّشابه المهدِف.

---

١ – خرّيجة الدّكتوراه من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد
٢ – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد
٣ – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# The study of language and gender in the novels *The Snow of Cairo* by Lena Abdul Rahman and *The Yacoubian Building* by Ala Aswani based on Lakoff's perspective

Maryam Daryanavard, Ph.D student of Arabic Language and Literatur, Shahid Madani University
Hamid Valizadeh[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Shahid Madani University
Mahin Hajizadeh, Professor of Arabic Language and Literature, Shahid Madani University

Received: 08-05-2020 Accepted: 13-03-2021

**Introduction:** The discussion of the relationship between language and gender has been a complex and important topic in linguistics in different eras, especially in recent decades. By presenting the collected pieces of evidence, linguists showed that, among the language users, men and women are different in terms of verbal behavior. They consider these changes rooted in factors such as climate, geographical location, and social class. In this regard, with his book "Language and the Status of Women", Lakoff seriously examined the linguistic differences between men and women. In her view, the difference in power between the two sexes has led to the subordination and obedience of women and the domination and superiority of men, and this inequality is reflected in the speech of women in a significant way. The gender characteristics of language can be examined in the novels *The Snow of Cairo* by Lena Abd ul-Rahman and *The Yacoubian Building* by Ala Aswani with linguistic skills and literary delicacy. With regard to language, these two try to introduce and identify their individual, social, cultural and political identity and their society. This study aims to identify a new dimension in novel studies by examining the gender linguistics in the mentioned novels based on Lakoff's perspective. It is done in order to acquaint the reader with the world of authors' narratives and their attitude towards them. This study seeks to show how differences in gender lead to differences in speech style and consequently differences in style. There are also other questions that come up in this paper including a) How and in what contexts has gender influenced the language of writers?, and b) How can Lakoff's perspective clarify gender differences among writers?
**Methodology:** The method of the present study is descriptive-analytical and based on comparisons. First, the whole texts of the two novels are examined, and then examples are extracted in consistence with Robin Lakoff's perspective on linguistic differences related to genders.
**Results and Discussion:** Obviously, men and women treat language challenges and taboos differently, and women are inherently more inclined to use polite speech. In the novel *The Snow of Cairo*, the protagonist sees many infidelities and betrayals on the part of his wife and others, so it is natural for him to get upset and utter all sorts of vulgar and non-vulgar words. Nevertheless, he does not tarnish the tone of speech and observes the etiquette in speech and uses the word "curse" only once, which is also used by Sabir's friend. But the novel *TheYacoubian Building* is full of forbidden words, socio-cultural taboos and theological dilemmas. In this novel, one can find all kinds of words related to dance and song, club and nightclub, sexual issues as

[1]- Corresponding Author Email: drhvalizadeh@yahoo.com

well as wine and opium. It is as if the novel is an exhibition for the manifestation and introduction of all kinds of drinking tools and instruments as well as an encyclopedia for identifying all kinds of nightclubs, illicit relationships, homosexuality and debauchery.

Color is noticeable in the novel *The Snow of Cairo*, and the author has been able to depict different spectrums of color for the audience. The use of light oak, white, jasmine and honey colors reminds the woman of elegance, precision and punctuality. Ala Aswani has also used color to beautify her story space, but her productivity mostly includes colors with the main spectrum such as red, blue, white, yellow and orange.

After studying the novel *The Snow of Cairo*, it was concluded that no oaths weretaken to accept thoughts and beliefs. In contrast, in various places in the novel *The Jacobite Building*, oaths, especially to the sacred, are heard in the language of various characters. In the novel *The Snow of Cairo*, the author uses repetition to conceptualize and create meanings with different motives such as emphasis on words, credibility, and importance of the subject. In his novel, Ala Aswani has used the element of repetition to induce the concept into the mind of the audience. However, the use of this element does not reach the frequency of that by Lena Abdul Rahman.

Lena Abd ul-Rahman has used the question in the novel *The Snow of Cairo*, in different parts and for different purposes. The questions in this novel are often followed by short and numerous phrases. Aswani, in *The Yacoubian Building*, also uses the question to emphasize the meaning and persuade the audience about the story; it difference from Lena Abdul Rahman's novel is that it uses fewerless questions, one or at most two.

**Conclusion:** *The Snow of Cairo* has a high frequency both in the number and variety of colors and their tints and shades, which refers to feminine elegance, punctuation and meticulousness. This is something that brings the narrative closer to the real world of a thousand colors. Aswani, however, appears to choose holistic and superficial colors, because men consider it more important to work on other issues.

Oaths have no place in the novel *The Snow of Cairo*. But they are an important element for emphasizing and believing the words and thoughts of the characters in *The Yacoubian Building*. The non-use of the oath by the female author creates a kind of softness and kindness in the speech and literary style, while the repetition of this component has led to seriousness and emphasis in Aswani’s words.

The characters in the novel *The Snow of Cairo* behave politely, with respect for the standard language and the observance of moral standards, which has brought politeness to speech as well as softness and kindness to the literary style of the female writer. Also, the use of various idioms by Aswani indicates violence and inflexibility in the narrative space and introduces the general style of his literature.

Both authors have used the element of repetition to reinforce the meaning and confirm their words with the difference that Abdul-Rahman used repetition to remove doubts in important and fateful elements such as jihad, job, etc.

It can be said that the literary language of Lena Abdu-Rahman in this novel is delicate, soft, detailed, full of emotions, politen, sobrious, serious, firm, general, obscene, and rhetorically significant. Grammatical and threatening sentences are the features of Ala Aswani’s literary language.

**keywords**: Linguistics of Gender, Ala Aswani, *TheYacoubian building*, Lena Abdul Rahman, *The Snow of Cairo.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# مطالعه‌ی زبان و جنسیت در رمان «ثلج القاهرة» اثر لنا عبدالرحمن و «عمارة یعقوبیان» از علاء اسوانی بر اساس دیدگاه رابین لیکاف

مریم دریانورد، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
حمید ولی‌زاده[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مهین حاجی‌زاده، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۳

## چکیده

زبان، یک پدیده‌ی اجتماعی است که شبکه‌ای متعدد و پیچیده از روابط فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و غیره موجود در جامعه را درون خویش بازتاب می‌دهد. یکی از نظریه‌های مهم، برجسته و نوین در حوزه‌ی زبان‌شناسی و جنسیت، نظریه‌ی رابین لیکاف موسوم به تئوری DSL می‌باشد که به وجود برخی تمایزها و تفاوت‌ها بین زبان مردانه و زنانه معتقد است. وی بر اساس این تئوری، به تقسیم این تمایزها در دو شاخه‌ی فکری و زبانی پرداخته است. این پژوهش با تکیه بر مطالعات زبان‌شناسی و با توجه به متغیرهای لیکاف، به بررسی ویژگی‌های زبان جنسیتی در رمان «ثلج القاهرة» اثر لنا عبدالرحمن و «عمارة یعقوبیان» از علاء اسوانی می‌پردازد تا تفاوت‌های زبان‌شناسی این دو را برای خواننده روشن سازد. پژوهش نشان می‌دهد که در رمان ثلج القاهرة، دقت و جزئی‌نگری بیشتری به عنصر رنگ و طیف‌های مختلف آن شده، ولی در عمارة یعقوبیان، رنگ‌های اصلی خودنمایی می‌کنند که بیانگر حس کلّی‌نگری مردانه است. سوگندواژه‌ها و دشواژه‌ها، جایی در رمان ثلج القاهرة ندارند، امّا بخش عمده‌ای از درونمایه‌ی رمان عمارة یعقوبیان را به خود اختصاص داده‌اند. سوگندواژه‌ها، تأکید و جدیت در سخن اسوانی را در پی دارند و دشواژه‌ها، سبک گفتار نویسنده را سخیف و خشن می‌کند. جملات آمرانه در ثلج القاهرة، بیشتر نصیحت را در بر دارند که دلالت بر سبکی لطیف است. امّا در رمان عمارة یعقوبیان، جملات امری، برای مطیع‌کردن شخصیت‌ها استفاده شده، که به نوبه‌ی خود، جدیت بیشتری را در سبک گفتاری ایجاد می‌کند. پرسش و تکرار در هر دو رمان در خلق جهان داستانی دخیل بوده‌اند.

کلید واژه‌ها: زبانشناسی جنسیت، علاء اسوانی، عمارة یعقوبیان، لنا عبدالرحمن، ثلج القاهرة.

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

**مقدمه**

زبان، ابزاری برای بیان و انتقال اندیشه‌ها و ایده‌های دنیای زنان و مردان است و جهانی که در آن زندگی می‌کند را بازتاب می‌دهد. بحث رابطه‌ی زبان و جنس از مقوله‌های پیچیده و مهم زبانشناسی در دوران مختلف، مخصوصاً دهه‌های اخیر بوده است. زبان‌شناسان با ارائه‌ی اسناد و شواهد گردآوری‌شده، نشان دادند که از میان کاربران زبان، رفتار دو جنس زن و مرد، متفاوت است و ریشه‌ی این تغییرات را عواملی چون اقلیم، موقعیت جغرافیایی، طبقه اجتماعی، سن نژاد، جنس و غیره می‌دانند. در این زمینه، لیکاف[۱] با انتشار کتاب "زبان و جایگاه زنان"، به صورت جدی، اختلافات زبانی بین زنان و مردان را بررسی کرد. در دیدگاه او تفاوت قدرت در میان این دو جنس، باعث فرودستی و مطیع بودن زن و سیطره و فرادستی مرد شده است و این بی‌ثباتی در گفتار زنان به شکل قابل ملاحظه‌ای بازتاب می‌یابد.

رمان، از آنجا که آیینه‌ای برای ترسیم جهان واقعیت در قالب خیال است، زمینه‌ی مناسبی برای پژوهش‌های زبانشناختی جنسیتی به‌شمار می‌آید. در این نوع ادبی، افزون بر عناصر روایی نظیر کانون‌شدگی، راوی، شخصیت، صحنه‌پردازی، عنصر بافت و غیره، ساختار زبانی نیز در شناخت جهان داستان و افکار و اندیشه‌ی شخصیت‌ها، کمک شایانی می‌کند. علاء اسوانی[۲] و لنا عبدالرحمن[۳] از جمله نویسندگانی هستند که در آثار ادبی خویش از زبان به‌عنوان مؤلفه‌ای برای آفرینش داستان و خلق معنا بهره برده‌اند.

ویژگی‌های جنسیتی زبان در رمان ثلج القاهرة از لنا عبدالرحمن و عمارة یعقوبیان اثر علاء اسوانی با مهارت‌های زبانی و ظرافت‌های ادبی، قابل بررسی است؛ این دو از طریق زبان، سعی در معرفی و شناسایی هویت فردی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی خود و جامعه‌ی خویش دارند. این پژوهش بر آن است تا با بررسی زبان‌شناسی جنسیتی رمان‌های مذکور بر اساس دیدگاه لیکاف، بُعدی تازه در پژوهش‌های مطالعات رمان را شناسایی کند تا خواننده را با جهان روایی نویسندگان و نحوه‌ی نگرش ایشان به پیرامون، آشنا کند. شایان ذکر است که روش انتخاب این دو نویسنده و رمان‌های ایشان به‌صورت تصادفی بوده تا سطح معنی‌داری و مقدار کارایی و درستی نظریه برای

نویسندگان و در پی آن خواننده، آشکار شود و این مسأله تبیین گردد که چگونه تفاوت در جنسیت، اختلاف در شیوه‌ی گفتار و به تبع آن اختلاف در سبک را به دنبال دارد؟ همچنین پرسش‌های دیگری که به ذهن متبادر می‌شود از جمله: ۱-جنسیت چگونه و در چه زمینه‌هایی بر زبان نویسندگان اثر گذاشته است؟ ۲- دیدگاه لیکاف چگونه تمایزهای جنسیتی را در نویسندگان روشن می‌سازد؟ را پاسخ گوید.

## پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی در زمینه‌ی زبان و جنسیت صورت گرفته است که در ادامه به چند مورد از آنها اشاره می‌شود:

محمود بختیاری و مریم دهقانی در مقاله‌ی «رابطه‌ی زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی: بررسی شش رمان» (نشریه‌ی زن در فرهنگ و هنر، شماره‌ی ۴: ۱۳۹۲)، نشان داده‌اند که تحلیل آماری مشخصه‌های زبانی، عملکرد نویسندگان زن در استفاده از رنگ‌واژه‌ها، تردیدنماها، دشواژه‌ها و تنوع صفاتی با دیدگاه لیکاف سازگاری دارد.

شکوه‌السادات حسینی در مقاله‌ی «زبان و جنسیت در رمان ذاکرة الجسد احلام مستغانمی» (پژوهشنامه‌ی زنان، شماره۱۷: ۱۳۹۵) به این نتیجه رسیده که نویسنده با ایجاد تقابل میان مفاهیمی نظیر زبان زنانه و مردانه، دغدغه‌های شخصی و اجتماعی، زندگی در وطن و تبعید و نقش شخصیت‌ها پیش و پس از انقلاب الجزایر با استفاده هدفمندانه از زبان، چهره‌ای جدید از زن عربی و تعاملش با زبان مسلط مردانه ترسیم کرده است.

همچنین جمیل جعفری و همکاران، در مقاله‌ی «زبان و جنسیت در رمان اصل و فصل سحر خلیفه بر اساس فرانقش‌های زبانی مایکل هالیدی»، (مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره۴۴: ۱۳۹۵) نشان داده‌اند که جنسیت نویسنده و عوامل اجتماعی، بر واژگان، جملات و تفکرات و بازنمود هویت و نقش زنان در اجتماع موثر است.

علی‌اکبر احمدی چناری و همکاران مقاله‌ای را با عنوان «اللغة والجنس في القصص القصيرة لفضيلة الفاروق وزويا بيرزاد على ضوء آراء روبن لاكوف» در کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی، شماره‌ی ۲۸ (۱۳۹۶) منتشر کرده‌اند. رهیافت این پژوهش نشان می‌دهد که دو نویسنده، در گفتمان روایتی خویش به ویژگی‌های جنسیتی مانند رنگ، سبک زنانه، وصف و تأکید و... توجه کرده‌اند.

از جمله پژوهش‌هایی که در زمینه‌ی رمان عمارة یعقوبیان نوشته شده، می‌توان به مقاله‌ی «نقد رمان عمارت یعقوبیان، بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی جامعه‌شناختی جورج لوکاچ» از زهرا افضلی و همکاران اشاره کرد. مقاله‌ی مذکور که در شماره‌ی دوازدهم مجله‌ی نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد (۱۳۹۵)، منتشر شده، به این رهیافت رسیده است که اسوانی با صداقت و شجاعت، واقعیت موجود در جامعه را به تصویر کشیده است.

عوني صبحي الفاروعي در مقاله‌ی «عمارة يعقوبيان الروية والتشكيل» (مجله‌ی جامعة دمشق للآداب و العلوم الإنسانية، العدد ۲: ۲۰۱۲)، به بررسی رمان عمارة یعقوبیان از لحاظ شکل هنری و روایی پرداخته است.

پایان‌نامه‌ای نیز با عنوان «ترجمه، نقد و بررسی رمان عمارة یعقوبیان» از شیما صابری در سال ۱۳۸۷در دانشگاه تهران به رشته تحریر درآمده که در آن به صورت خلاصه، به نقد شخصیت‌های داستانی و ارتباطشان با یکدیگر پرداخته‌شده و در پی آن نیز به ترجمه رمان اهتمام ورزیده است.

اما در زمینه‌ی بررسی رمان ثلج القاهرة از لنا عبدالرحمن پژوهشی برای ذکر یافت نشد و با نگاهی گذرا به تحقیقات صورت‌گرفته مشخص می‌شود که مقایسه‌ی زبان و جنسیت در رمان ثلج القاهرة از لنا عبدالرحمن و عمارة یعقوبیان از علاء اسوانی، صورت نگرفته و پژوهش پیش‌رو، کاری مستقل در این زمینه است.

## مبانی نظری پژوهش

زبان، یکی از پدیده‌های کنشگر و مؤثر اجتماعی در بافت جامعه است که با بقای جامعه، رشد می‌کند و با سقوط آن، تنزل می‌یابد (رحمة، ۲۰۱۶: ۲۰). زبان، ساخته‌ی یک فرد نیست، بلکه آن یک «نهاد اجتماعی» است که افراد یک جامعه به منظور آگاهی از مقاصد و افکار دیگران و برای برقراری ارتباط با دیگران، بدان روی می‌آورند (همان:۲۲). بر این اساس، زبان همواره تحت تأثیر اجتماع است و با پدیده‌های اجتماعی، پیوندی ناگسستنی دارد (عفيفي، ۱۹۹۵: ۶). از آنجا که زبان و اجتماع رابطه‌ی تنگاتنگی با هم داشته و عناصر مختلف هر کدام بر دیگری نقش دارد، می‌توان از چشم‌اندازهای گوناگون مورد مطالعه قرار دارد.

عنصر جنسیت، یکی از بارزترین مؤلفه‌های زبانی است که با بررسی آن می‌توان به نوع تفکّر و اندیشهٔ افراد پی برد. بررسی‌های جدید نشان می‌دهد که بین جنسیت و رفتار زبانی همبستگی‌هایی وجود دارد، بنابراین می‌توان علّت مختلف بودن گونه‌های زبانی یک جامعه را بر اساس جنسیت گویندگان آن زبان توضیح داد. از این روست که می‌گویند «میان زبان و جنسِ گوینده، مناسبت‌های مستقیمی وجود دارد که باعث تمایز زبان زنان و مردان می‌شود» (البستاني، ۲۰۱۵: ۲).

به همین دلیل می‌توان گفت که از مهمترین عوامل تأثیرگذار در اختلافات گویشی، عامل جنسیت است و علّت پیدایش گونه‌های جنسی زبان آن است که «زبان به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی رابطه‌ی تنگاتنگی با طرز تلقی‌های اجتماعی دارد. از آنجا که مرد و زن، از نظر اجتماعی، تفاوت دارند، جامعه نقش‌های اجتماعی متفاوتی برای آنان تعیین می‌کند، الگوهای رفتاری متفاوتی را از ایشان انتظار دارد و زبان صرفاً این واقعیت را منعکس می‌کند» (ترادگیل، ۱۳۷۶: ۱۱۶). ویرجینیا وولف[۴] معتقد بود که نویسندگان زن، ارزش مردانه را در نوشتار خود غالب می‌کردند و دید واضح و روشن خود را به نفع قدرت بیرون از خود تغییر می‌دادند (وولف، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

ناقدان و پژوهشگران بسیاری چون ساپیر[۵]، لباو[۶] ، فیشمن[۷] و دیگران، به بررسی عوامل اجتماعی در مطالعات زبانی پرداخته‌اند که در این میان، لیکاف با انتشار کتاب

"زبان وجایگاه زنان" و چند مقاله‌ی دیگر به‌صورت جدی و عملی به تفاوت و اختلاف زبان زن و مرد پرداخت. او بر این باور است که «زبان زنان عملاً پست‌تر از مردان است؛ زیرا شامل انگاره‌های ضعف و عدم قطعیت است و بر مطالب بی‌اهمیت، سبک غیر جدی و واکنش‌های عاطفی تأکید دارد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷ :۲۶۳). همچین «زنان بیشتر از مردان از جمله‌های پرسشی یا تأکیدی استفاده می‌کنند که فیشمن این رفتار را ناشی از عدم اعتماد به‌نفس زنان می‌داند که فمنیست‌ها بدان مخالفت می‌کنند» (فیاض و رهبری، ۱۳۸۵: ۳۷). از نظر لیکاف، از آنجا که زنان کمتر در فعالیت‌های اجتماعی حضور دارند، نوعی بی‌ثباتی و تزلزل شخصیتی در آن‌ها رشد می‌کند که به مرور زمان در رفتار زبانی آنها خودنمایی می‌کند. به‌طور خلاصه لیکاف، ویژگی زبان زنانه را در مقایسه با زبان مردانه، در سطوح زبانی به این ترتیب طبقه‌بندی می‌کند:

۱–از نظر او، در رعایت نکات آواشناسی، زنان نسبت به مردان دقت کمتری دارند، امّا صدای زنان، نسبت به مردان دمش بیشتری دارد (پرنفس‌تر است) (تقدمی نوغانی و عزتی، ۱۳۹۵: ۲۷).

۲–زنان به نسبت مردان، از صورت‌های عاطفی بیشتر برخوردار هستند، قطعیت در کلامشان کمتر به چشم می‌خورد و در توصیف رنگ‌ها دقیق‌ترند (ثاناسولاس، ۲۰۱۶: ۲).

۳–زنان نسبت به مردان، بیشتر از سؤالات غیرمستقیم استفاده می‌کنند که نشان‌دهنده‌ی عدم اعتماد به‌نفس در طرح موضوع است. همچنین زنان برای تنوع در گفتار از تغییر لحن بیشتر استفاده می‌کنند (Lakoff, 1975: 52- 54).

۴–زنان بیشتر از لحن مؤدبانه و غیرمستقیم استفاده می‌کنند، حس شوخ‌طبعی در آنها کمتر است و بیشتر درباره‌ی احساسات شخصی خود حرف می‌زنند (ثاناسولاس، ۲۰۱۶: ۲). براساس تحقیقات صورت‌گرفته، گروه‌های جنس در انتخاب برخی اقلام واژگانی، متفاوت عمل می‌کنند. «کیت[۸]» و «شاتل ورث[۹]» معتقدند زنان دایره‌ی لغات محدودتری داشته و از کلمات تکراری بیشتری استفاده می‌کنند. به علاوه دو گروه در توضیح و توصیف صحنه‌ها و وقایع نیز متفاوت عمل می‌کنند (مختاری و درخشان، ۱۳۹۴: ۱۳۴).

از نظر لیکاف، «هر قدر هم که یک گوینده‌ی ادبی، بنا بر سبک و ساختار زبان جنس مخالف خود صحبت کند، باز هم ویژگی‌های جنسیتی زبان خود را به گونه‌ای گسترش داده است؛ امّا درک این ویژگی‌ها، در نگاه اول برای خواننده شاید سخت باشد» (Lakoff, 1975: 72). پس از معرفی و ذکر خلاصه‌ی رمان‌ها به بررسی و تحلیل رمان‌های فوق در چارچوب و الگوی زبانشناختی جنسیتی لیکاف پرداخته خواهد شد.

## خلاصه‌ی رمان ثلج القاهرة

رمان ثلج القاهرة، سه خط داستانی را در دل خویش نهان دارد؛ یکی روایت ملکه "نورجهان" مصری است که با شاهزاده‌ی ترک ازدواج نافرجامی دارد؛ زیرا از یک طرف خانواده‌ی شاه او را درون خویش نمی‌پذیرند و از طرفی نورجهان که از سازگاری با جو و فضای استانبول ناتوان است، به ناچار به مصر برمی‌گردد تا عشق گم‌گشته‌ی خود را در وجود پزشکی مسیحی به‌نام یوسف، بیابد؛ امّا در پایان، ازدواج با او به سرانجام نمی‌رسد؛ زیرا صابر دمنهوری به‌خاطر مال بر نورجهان طمع می‌برد و او را می‌کشد. جریان دوم روایت، داستان بُشری است که به‌خاطر ازدواج مادرش با یک وکیل به سوریه می‌رود و با مرگ همسر مادر، مادر با دخترش روانه‌ی قاهره می‌شوند. قاهره برای بُشری، سرآغاز ماجراها و رخدادهای سخت است. ازدواج بشری با ناصر به سرانجام نمی‌رسد، با ناجی، دوست می‌شود و همزمان به صافی که پزشکی را رها کرده و به فلسفه روی‌آورده، علاقمند می‌شود. بشری در دوستی با صافی به‌دنبال آن است که حقیقت خویش را بیابد، از این‌رو به راهی می‌رسد که متوجه می‌شود که روح نورجهان در او حلول کرده است. در میان این دو خط روایت، جریان سومی وجود دارد و آن داستان دختر ۱۶ساله منسوب به خاندان قاجاری است که پزشکان از درمان وی عاجز می‌شوند و دختر فوت می‌کند. سپس روح او در سلوی، سپس نورجهان و در نهایت بشری حلول می‌کند و در این گشت و گذار خود، با مولانا، شمس تبریزی و ابن‌عربی برخورد می‌کند. این رمان، یک تجربه‌ی ادبی با محتوای واقعیت‌های اجتماعی است که

در دل آن سفرهای صوفیانه‌ی روح رخ می‌دهد. لنا عبدالرحمن در رمان خویش از ترس، بیماری، ناکامی، بی‌وفایی و سایر مشکلاتی که جامعه‌ی بشری را از هدف والای انسانیت دور می‌کند، سخن می‌راند.

## خلاصه‌ی رمان عمارة یعقوبیان

"هاگوب یعقوبیان" ارمنی، در سال ۱۹۳۴، در محله و مکانی زیبا، ساختمان ده طبقه‌ای با پنجاه واحد به نام «عمارت یعقوبیان» بنا می‌نهد؛ ساختمانی با نمایی از سنگ‌های مرمر و بالکن‌های مزین‌شده با مجسمه‌های سنگی. سبک اروپایی ساختمان، از آن، یک شاهکار معماری ساخته که شکوهش، تحسین بینندگان را برمی‌انگیزد. در آغاز، سرمایه‌داران و ثروتمندان مصر در این عمارت سکنی می‌گزیدند، امّا با انقلاب ۱۹۵۲[۱۰]، ورق برمی‌گردد و همه چیز تغییر می‌کند. ساکنان پیشین عمارت، آن را ترک می‌کنند و ورثه‌ی هاگوب یعقوبیان، مصر را به مقصد سویس ترک می‌گویند. پس از کودتا، افسران و نظامی‌های بلند پایه در اینجا سکنی می‌گزینند و اتاقک‌های پشت‌بام، مکانی برای پرورش پرندگان از جمله مرغ و خروس می‌شود. در دهه‌ی هفتاد، اوضاع وخیم‌تر می‌شود و روستاییانی که در اثر فقر از روستا برای یافتن کار به قاهره آمده‌اند، در اتاقک‌های روی پشت‌بام‌ها اقامت می‌کنند.

## پردازش تحلیلی رمان

در این بخش، با استفاده از الگوهای زبانشناسی منتج از دیدگاه رابین لیکاف یعنی رنگ واژه‌ها، سوگندواژه‌ها، دشواژه‌ها، دستورها و کلمات آمرانه، تکرارها، پرسش‌ها، باورهای عامیانه و فولکلور و تشدیدکننده‌ها، به بررسی زبانشناختی جنسیتی رمان ثلج القاهرة و عمارة یعقوبیان پرداخته می‌شود. بدین ترتیب که در هر مبحثی، ابتدا نمونه‌هایی از دو رمان ثلج القاهرة و سپس رمان عمارة یعقوبیان ارائه می‌گردد و در پایان همان مبحث، آماری کلّی از موضوع داده می‌شود.

## دشواژه‌ها (واژه‌های تحریم‌شده)

دشواژه‌ها، صورت‌های زبانی هستند که بیان آنها از لحاظ فرهنگی، مذهبی و اجتماعی ناشایست است و کاربرد ناشایست آن سبب سرافکندگی فرد می‌شود؛ الفاظ رکیک، ناسزاها، مسائل جنسی و غیره را می‌توان جزو این دسته حساب کرد (ارباب، ۱۳۹۱: ۱۱۲). بدیهی است در به‌کارگیری دشواژه‌ها و تابوهای زبانی، زنان و مردان متفاوت برخورد می‌کنند و زنان به‌طور ذاتی، به کاربرد مؤدبانه‌تر گفتار گرایش دارند. در رمان ثلج القاهرة، شخصیت قهرمان، بسیاری از بی‌وفایی‌ها و خیانت‌ها را از جانب همسر خویش و دیگران می‌بیند، بنابراین طبیعی است که برآشوبد و انواع واژگان رکیک و غیررکیک را نسبت به عاملان آن بر زبان راند؛ امّا با این وجود، دامن سخن را به رکاکت نمی‌آلاید و ادب در گفتار را رعایت می‌کند و تنها یکبار از واژه‌ی «لعن» استفاده می‌کند، که آن هم از طرف دوست صابر به‌کار رفته است؛ زمانی‌که از دوستش صابر به‌خاطر کارها و پرسش‌های بیهوده و بی‌ثمرش که زندگی‌اش را به هدر داده، خسته شده و بر او می‌آشوبد: «تساؤلاتُك عنِ السببِ في كلِّ ما كانَ وعن حياتِك التي مضتْ بلا أي فعلٍ، سوى فعلٍ واحدٍ كان سببَ شقائك ولعنتِك[۱۱]» (عبدالرحمن،۲۰۱۳: ۱۲۵).

در این رمان، شخصیت‌ها از تمایلات و علایق خویش به معشوق‌شان روایت می‌کنند و صحنه‌های عاشقانه‌ی زیبایی از دیدار دو عاشق و خلوت آن‌ها در برابر دیدگان خواننده مجسم می‌شود. امّا با این وجود، نویسنده در ترسیم این صحنه‌ها، جانب ادب را همیشه رعایت می‌کند؛ به‌عنوان مثال، برای بشری باورنکردنی است که زنان از میل به لمس توسط مردان با دیگران سخن بگویند، هر چند کاربرد جملات زیر، در حیطه‌ی تابوهای گفتاری و دشواژه‌ها نیست. نزاکت در روایت و دوری از دشواژه‌ها، گفتاری نرم و سبک به دور از خشونت را برای متن به ارمغان آورده است: «كيف حكت الفتيات عن رغباتهن باللمس من رجل وكيف سيتبدلن هذه الرغبة بالذهاب إلى الكوافير أو جلسة مساج[۱۲]» (همان: ۱۳۸)

اما رمان عمارة یعقوبیان، سرشار از کلمات ممنوع، تابوهای فرهنگی اجتماعی و دشواژه‌های کلامی است؛ در این رمان می‌توان انواع واژگان مربوط به رقص و آواز،

کلوب و کاباره، مسائل جنسی، می و افیون و فحش و ناسزا را یافت. گویی رمان، نمایشگاهی برای تجلی و معرفی انواع آلات و ابزار شُرب خمر است، همچنان که دایره المعارفی برای شناسایی انواع کاباره‌ها و روابط نامشروع و همجنسگرایی و دشواژهاست.

علاء اسوانی از طبقه‌بندی کلوب‌ها و کاباره‌ها سخن می‌گوید که برخی از آن‌ها، مکانی برای دیدار عشاق است و برخی دیگر مکانی مناسب برای لحظات خوشی بزرگان و رؤسای مملکت است که به‌دور از چشم روزنامه‌نگاران، با می و افیون سر مست می‌شوند. چنان‌که در متن زیر نیز روایت می‌کند که "کاباره‌ی شینو"، جایی مناسب برای دیدار همجنسگرایان و بیماران جنسی است: «بار شينو اشتهرَ أساساً كمكانٍ للقاءِ الشواذِ جنسيًا، صاحبُ البارِ اسمهُ عزيز وشهرتُه الإنجليزي وهو مصابٌ بالشذوذ[۱۳]» (الأسواني، ۲۰۱۰: ۵۲).

نویسنده در متن زیر دشواژه‌های «کثیف، پدر سگ، مفنگی و تریاکی» را به‌کار می‌برد، این دشواژه‌ها از زبان شخصیت زنِ رمان، "دولت"، شنیده می‌شود که برادر خویش را با تهمت گم کردن انگشتری الماس دشنام می‌گوید. نتیجه‌ی استفاده از این دشواژه‌ها، متن روایت و به تبع آن سبک گفتار را خشن می‌سازد: «ضيعتَ الخاتمَ الألماظَ يا وسخُ....؟! احترمي نفسَك يا دولتُ..... أنا محترمةٌ غضبًا عنك أنت اللي مهزا ومسخرةً ...يا ابنَ الكلب يا شمامِ.....[۱۴]» (همان: ۱۱۳)

با بررسی این بخش در دو رمان، دیدگاه لیکاف درباره تفاوت زبانی زن و مرد و همچنین متانت در رفتار و گفتار لنا عبدالرحمن اثبات شد. نتیجه‌ی حفظ ادب در گفتار، نرمی و ملاطفت را برای سبک ادبی نویسنده‌ی زن به ارمغان آورده است؛ همچنان که کاربرد انواع دشواژه‌ها توسط نویسنده‌ی مرد، خشونت و انعطاف‌ناپذیری را در فضای روایت می‌پراکند از این‌رو لیکاف، زنان را استادان استفاده از حسن بیان می‌داند (ارباب،۱۳۹۱: ۱۱۲). در جدول زیر می‌توان بسامد دشواژه‌های موجود در دو رمان را مشاهده کرد:

**جدول ۱- بسامد دشواژه‌ها در دو رمان**

| نوع دشواژه‌ها | رمان ثلج القاهرة | رمان عمارة یعقوبیان |
|---|---|---|
| ناسزا | - | ۲۰ |
| مسائل جنسی و افیون و.. | - | ۴۲ |
| غیر رکیک | ۲ | ۴ |

برای مطالعه بیشتر می‌توان به صفحه‌های (۱۳-۱۴-۱۸-۲۶-۴۲-۴۳-۵۳-۵۵-۷۵-۹۰-۹۳-۱۰۷-۱۰۸-۱۱۰-۱۱۲-۱۴۸-۱۵۹-۱۷۶و....) رمان اسوانی مراجعه نمود.

## رنگ‌واژه‌ها

در دیدگاه لیکاف، زنان دقت بیشتری در تشخیص رنگ‌ها دارند و برای هرکدام از آنها طیف‌های گوناگونی به‌کار می‌برند. این در حالی است که مردان، بین طیف‌های گوناگون تفاوت چندانی احساس نمی‌کنند. از نظر او کاربرد واژه‌هایی مثل قرمز، عنابی، پیازی، صورتی، بژ، فیروزه‌ای بلوطی، ارغوانی، لاجوردی، بور و جوگندمی، در گفتار خانم‌ها چشمگیر است، ولی اکثر مردها آن را به کار نمی‌برند (رحمة، ۲۰۱۶: ۱۳۲).

نویسنده در رمان ثلج القاهرة، بسیار از رنگ‌های مختلف و طیف‌های گوناگون یک رنگ سخن می‌گوید. در این رمان هر پدیده، شیء، لباس، ساختمان و غیره از دید نویسنده نمی‌گذرد مگر آنکه، ویژگی‌های فیزیکی و اندازه و رنگ و ساختار کلّی آن را برای مخاطب مجسم کند، تا مخاطب را با خود در صحنه‌ی داستان همراه نماید. در میان این ویژگی‌ها، عنصر رنگ، با بسامد بالا هم در میزان استفاده و تکرار و هم در تنوع و طیف گوناگون، خودنمایی می‌کند: «یبدو البیتَ الکبیرَ ما لو أنه کبرَ مائةَ عامٍ، الأعمدةُ تقشَّرَ طلاؤُها، واللونُ الکریمةُ النقیُ للجدرانِ الخارجیةِ صارَ باهتًا[۱۵]» (عبدالرحمن، ۲۰۱۳: ۱۸)

رنگ در این رمان، نمود محسوسی دارد و نویسنده به‌خوبی توانسته طیف‌های مختلف رنگ را برای مخاطب به‌تصویر بکشد. کاربرد رنگ‌های بلوطی روشن، سفید، یاسمنی و عسلی، ظرافت و دقت و نکته‌سنجی زن را یادآوری می‌کند که این

نکته‌سنجی در توصیف پدیده‌ها، ریزبینی و دقت در نگاه، گفتار و سبک نویسنده را به همراه می‌آورد: «لونُ شعرِها كستنائيٌ فاتحٌ، تجمعُه إلى الخلفِ على شكلِ موزةٍ، تضعُ فيه مشبكاً أسودَ، في أذنيها قرطانٍ من اللؤلؤ، وجهُها أبيضُ ياسمينيٌ شاحب فيما عيناها عسليتانِ[۱۶]» (همان: ۱۹). کاربرد بیشتر رنگ را می‌توان در صفحات (۱۰-۱۳-۱۸-۱۹-۲۰-۲۳-۲۴-۲۵-۲۷-۲۹-۳۰-۳۱-۳۶-۴۵-۷۹-۱۰۸-۱۳۵-۱۴۹و....) این رمان مشاهده کرد.

علاء اسوانی نیز از کاربرد رنگ در زیباسازی فضای داستان خویش بهره برده است، امّا بهره‌وری او بیشتر رنگ‌هایی با طیف اصلی چون قرمز، آبی، سفید، زرد و نارنجی را در برمی‌گیرد و نکته‌سنجی و ریزبینی زنانه‌ی لنا عبدالرحمن در انتخاب رنگ‌واژه‌ها را ندارد؛ چنان‌که در شاهدمثال زیر، نویسنده لباس قرمز و چسبان شخصیت بثینه را روایت می‌کند و هیچ طیف رنگی را برای رنگ قرمز در نظر نگرفته است: «ترتدی الفُستانَ الأحمرَ الضيقَ الذي يبرزُ تفاصيلَ جسدِها ....[۱۷]» (الأسواني، ۲۰۱۰ :۱۳).

اسوانی در برخی موارد نیز تنها به پوشش نویسنده اشاره می‌کند و رنگ و تنوع آن را نادیده می‌گیرد، این امر به‌خاطر کلّی‌نگری مردانه است که دقت چندانی به این موضوعات پیش‌پا افتاده و سطحی ندارند. از نظر ایشان، سیاست، اجتماع، کار و خانواده بسیار با ارزش‌تر هستند تا طیف‌های مختلف یک رنگ: «ظهرَ حاتم رشيد ومعه شابٌ أسمرُ في العشريناتِ يرتدي ملابسَ بسيطةً وشعرهُ حليقٌ على طريقةِ الجنودِ[۱۸]» (همان: ۵۵)

برای مطالعه‌ی رنگ در رمان عمارة یعقوبیان می‌توان صفحات (۳۳-۳۵-۳۷-۴۱-۴۴-۵۸-۵۹-۷۹-۹۲-۱۰۷-۱۵۹-۱۷۲-۱۹۷-۲۲۷-۲۷۰-و....) رمان را بررسی کرد.

در جدول زیر می‌توان میزان بسامد تکرار رنگ‌ها در دو رمان مورد نظر را مقایسه نمود:

**جدول ۲- بسامد رنگ‌واژه‌ها در دو رمان**

| نوع رنگ | رمان ثلج القاهرة | رمان عمارة یعقوبیان |
|---|---|---|
| سفید | ۲۳ | ۲۲ |
| سیاه | ۲۷ | ۱۴ |
| قرمز | ۱۴ | ۱۰ |
| بنفش | ۲ | – |
| سبز روشن | ۶ | – |
| کرمی | ۳ | – |
| گندمی | ۸ | ۴ |
| سفید یاسمنی | ۲ | – |
| عسلی | ۲ | – |
| خاکستری | ۸ | ۳ |
| طلایی | ۳ | – |
| زرد | ۶ | – |
| گل بهی | ۴ | – |
| آبی | ۳ | ۱۲ |
| خاکی | ۲ | ۵ |
| بلوطی روشن | ۳ | ۱ |

چنان‌که روشن شد، مطالعه‌ی رنگ‌واژه‌ها در دو رمان فوق، دیدگاه لیکاف را به اثبات می‌رساند که زنان دقت و جزئی‌نگری بیشتری نسبت به رنگ دارند و در انتخاب طیف‌های مختلف یک رنگ یا تنوع در آن‌ها مهارت بیشتری دارند؛ امّا مردان در زمینه‌ی انتخاب رنگ، کلّی‌نگر و سطحی‌بین هستند؛ زیرا اشتغال به مسائل دیگر را مهم‌تر می‌دانند. رحمة ستي، از قول لیکاف بیان می‌دارد که تفاوت در کاربرد واژه‌ها از سوی مردان و زنان می‌تواند به این دلیل باشد که در جامعه‌ی ما، مردان به موضوعات کاری و سیاسی و اجتماعی علاقه نشان می‌دهند و در حقیقت مسائل جزئی مانند تشخیص رنگ و طیف‌های آن را بر عهده‌ی زنان می‌گذارند. از نظر لیکاف، اهتمام به رنگ با جزئیاتش برای مردان، نوعی هدر دادن زمان است (رحمة، ۲۰۱۶: ۱۳۲-۱۳۳).

### سوگندواژه‌ها

تفاوت‌های مردان و زنان در خصوص به‌کارگیری سوگندواژه‌ها، بیانگر این است که مردان بیشتر از زنان قسم می‌خورند (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۲۱). بعد از مطالعه و بررسی رمان ثلج القاهرة، این نتیجه حاصل شد که نویسنده در رمان خود نه سوگند به مقدسات مانند خدا، قرآن، کعبه، پیامبران و غیره را دستاویز آفرینش رمان خویش قرار داده و نه سوگند به امور ارزشی مانند پدر و مادر، برادر و دیگران را ابزاری برای خلق معنا. هرچند زمینه‌هایی چون عدم اعتماد، عدم پذیرش و ناباوری در شخصیت‌ها به وجود آمد، امّا هیچ استفاده‌ای از سوگند برای پذیرش افکار و باورها صورت نگرفته است.

در مقابل، در جای‌جای مختلف رمان عمارة یعقوبیان، سوگند، مخصوصاً به مقدسات، از زبان شخصیت‌های مختلف دیده می‌شود؛ یک‌بار از زبان بثینه، بارها از زبان شیخ اخوان (صفحات ۱۴۰–۱۶۷–۱۶۸–۱۹۹)، چند بار نیز از زبان زکی‌بک، کمال الفولی، طه شاذلی قسم به گوش خواننده می‌رسد؛ چنان‌که در متن زیر شیخ اخوان، مسجد و مکان اعتراض پیروان اخوان المسلمین را مکانی مقدس که محل آمد و شد فرشتگان هست، می‌داند و برای تحکیم سخنان خود و تلقین آن در ذهن مخاطب، از سوگند به «الله» استمداد می‌جوید. سوگند به هر نوعی، فضایی از جدیت و شدت را در فضای روایت می‌پراکند: «والله أنّي أرى هذا المكانَ طاهراً مباركاً تحفُّ به الملائكةُ والله أنّي أرى معَكم دولةَ الإسلامِ...[۱۹]» (الأسواني، ۲۰۱۰: ۱۳۷)

کمال الفولی که توانسته بود با گرفتن رشوه از حاج عزام و نیرنگ و تقلب در انتخابات، حاج عزام را نماینده‌ی مردم کند، با ظاهرسازی و فریب مردم سعی در صحیح جلوه‌دادن انتخابات می‌کند. از این‌رو از قسم، برای پذیرش سخنان خویش در نزد مردم سود جسته است؛ کاربرد پرتکرار سوگند خصوصاً با لفظ جلاله، به ویژگی سبک‌ساز در رمان عمارة یعقوبیان تبدیل شده، به‌طوری‌که مخاطب می‌تواند حدس بزند که چه هنگام زمینه‌ی لازم برای تشدید و تقویت کلام با سوگند به وجود می‌آید: «كان عزامٌ يتوقعُ المبلغَ لكنَّه آثرَ المساومَة لعل وعسى... و قال الفولي: اسمعْ يا حاجُ!! تصدقَ بالله...؟! فردَ الحاضرونَ

جمیعا" لا الهَ إلا الله"...[۲۰]» (همان:۱۱۹). در صفحات (۱۱۹-۱۳۴-۱۳۷-۱۴۰-۱۶۷-۱۶۸-۲۷۱-۲۳۷-۲۱۶-۱۱۹-و....) این رمان می‌توان استفاده از سوگند را مشاهده نمود.

عدم کاربرد سوگند توسط نویسنده‌ی زن، نوعی نرمی و ملاطفت در گفتار، اندیشه و در نهایت سبک ادبی وی به همراه دارد، در حالی‌که تکرار فراوان این مؤلفه باعث تأکید در کلام اسوانی شده است. سوگند از دیدگاه نحوی، جمله‌ای است که خبر را تأکید می‌کند و آن را محکم و استوار می‌سازد (خرقانی، ۱۳۸۳: ۹۴) و باید آن را استوارترین شیوه‌ی تأکید دانست (همان: ۹۱). در جدول زیر، میزان بسامد سوگندواژه‌ها در دو رمان مورد نظر، به مقایسه گذاشته شده است:

**جدول ۳- بسامد سوگندواژه‌ها در رمان ثلج القاهرة و عمارة یعقوبیان**

| سوگندواژه‌ها | رمان ثلج القاهرة | رمان عمارت یعقوبیان |
|---|---|---|
| سوگند به مقدسات (خداوند) | - | ۱۴ |

## تکرار

زنان نسبت به مردان، بیشتر از تکرار در سخنان‌شان استفاده می‌کنند. تکرار در نزد زنان، تنها زینت ادبی نیست؛ بلکه پیش از آن، امری مربوط به روح و روان زنانه است. آنان با مقاصدی مانند برانگیختن ترحم، تفاضل و تفاخر، تردید، اضطراب و غیره، از تکرار استفاده می‌کنند (Lakoff, 1975: 218).

در رمان ثلج القاهرة، نویسنده با انگیزه‌های متفاوت چون تأکید کلام، باورپذیری، اهمیت موضوع، از تکرار برای مفهوم‌سازی و خلق معانی استفاده کرده است. چنان‌که در عبارت زیر برای پرهیز از اضطراب و فشار و حفظ آرامش از عبارت «هذا أیضا سیمر» دو بار بهره برده است، بنابراین تکرار، کارکرد روانی وآرام‌بخشی دارد تا ذهن آشفته و مردد را مطمئن سازد: «في أَسفلِ الوَرقةِ وجدتْ عبارةً أخری تقول: «هذا أیضا سیَمرُّ» أعادتها العبارةَ الثانیةَ لأوقاتٍ شاقَّةٍ حین كانتْ تردِّدُ مئاتِ المراتِ في سرّها «هذا أیضا سیَمرُّ، ....[۲۱]» (عبدالرحمن،۲۰۱۳: ۲۱)

عبدالرحمن با استفاده از تلقین و تکرار، یک مفهوم ساده را در ذهن مخاطب مهم و با ارزش جلوه می‌دهد: این تکرارها که مفید و به اندازه است، ملال و خستگی را برای خواننده در پی ندارد. در متن زیر، نویسنده بیان می‌کند که کار مادری و سرپرستی خانواده، بسیار باارزش است، امّا تردید دارد که دخترش اهمیت این موضوع را بداند. بنابراین از تکرار «لاتعرف» برای نشان‌دادن تردید و تأکید کلام خود بهره می‌جوید که در اینجا برای رفع تردید و اضطراب در ذهن شخصیت است. نویسنده با این تکرار، کلام را قوت می‌بخشد: «كيفَ حدثَ كلُّ هذا؟ هي لاتعرفُ.....لا تعرفُ....كلُ ماتدركه أن أمَها صارت قادرةً على القيامِ بدورِ الأبِ والأمِ في أنٍ واحدٍ[۲۲]» (همان:۲۷) علاوه بر موارد مذکور، در صفحات (۱۲-۱۵-۲۱-۲۷-۴۹-۷۲-۱۲۵-۱۳۵ و ...)، نمونه‌هایی از وجود عنصر تکرار در متن رمان دیده می‌شود.

علاء اسوانی نیز در رمان خویش، از عنصر تکرار برای القای مفهوم در ذهن مخاطب بهره گرفته است. هرچند که میزان استفاده از این عنصر، به فراوانی لنا عبدالرحمن نمی‌رسد، امّا همچنان عنصر تکرار در بیان مفاهیمی چون جهاد، ترس، حیرت، (صفحات ۸۶-۱۳۶-۱۵۸ و...) همچنان پررنگ بوده و در آفرینش معانی و خلق جهان روایت، نقش‌آفرینی می‌کند. در متن زیر، طه شاذلی که به خاطر شغل پدرش از رسیدن به دانشگاه افسری بازمانده، با خودش، عبارت «حارس عقار» تکرار می‌کند؛ تکرار این واژگان برای نویسنده و در پی او خواننده، هر بار با مفاهیمی چون حیرت، حسرت، تعجب، پرسش، واماندگی و غیره همراه است، بنابراین با کاربرد هربار این واژه، مفهوم جدیدی به متن اضافه می‌شود: «ستعاد مائة مرة وجه اللواء رئيس اللجنة وهو يسأله بتأن وكأنه يتلذذ بإهانته: «والدُكَ حارسُ عقار يا بني؟"....حارسُ عقارٍ.. اجتهدَ لكي ينقذَ من ثقبِ كُليةِ الشرطةِ إلى الحياةِ اللائقةِ المحترمةِ لكنّ الكلمةَ....حارس العقار...[۲۳]» (الأسواني،۲۰۱۰: ۸۶).

اسوانی در متن زیر از زبان شیخ گروهِ رادیکال و خشونت‌طلب اخوان المسلیمن، به روایت جهاد در راه خدا و مبارزه در راه اسلام، می‌پردازد. شیخ اخوان، با تکرار کلمه‌ی «جهاد»، وجوب و اعتقاد به آن را برای مخاطب برجسته می‌کند. از این‌رو، در پی ایجاد

ساختار تکرار، فضا برای بالندگی معنا نیز فراهم شده است. تکرار در این متن، بیانگر تأکید و اهمیت موضوع و تشویق به خیزش و جهاد است. بنابراین تفاوت معناداری با کاربرد تکرار توسط نویسنده‌ی زن دارد: «بلغ حماسُ الشیخِ: الجهادَ الجهادَ الجهادَ..... یا أحفادَ أبي بکر وعمرِ وخالدِ وسعدِ ...أملُ الإسلامِ معقودٌ الیومَ علیکم کما عقدَ یومًا علی أجدادکِم العظامِ[۲۴]» (همان: ۱۳۶). نمونه‌های تکرار در صفحات (۸۶-۱۳۶- ۱۵۸و ۱۹۸-۲۹۰-۲۳۶-۲۲۳-۲۱۲-۱۹۹ و ..) این رمان دیده می‌شود. در جدول زیر، بسامد تکرار در دو رمان مورد بحث، مقایسه شده است:

**جدول ۴- بسامد تکرار در دو رمان**

| تکرار | رمان ثلج القاهرة | تکرار در رمان عمارة یعقوبیان |
|---|---|---|
| | ۳۰ | ۱۴ |

در پایان این بخش معلوم شد که هر دو نویسنده از عنصر تکرار، برای تقویت معنا یا رفع تردید وتأیید سخن خویش بهره برده‌اند، با این تفاوت که نویسنده‌ی زن در مسائل عاطفی و روانی و برای رفع تردید، از تکرار سود جسته و اسوانی بیشتر در عناصر مهم و سرنوشت‌سازی چون جهاد، شغل و غیره، از تکرار استفاده کرده است. بنابراین دیدگاه لیکاف مبنی بر این‌که زنان برای برای حالات روانی نظیر تردید، اضطراب، تفاخر و غیره از تکرار استفاده می‌کنند، تقویت می‌شود.

**پرسش**

زبان‌شناسان معتقدند که زنان بیش از مردان در گفتار و نوشتار خود از جملات پرسشی استفاده می‌کنند. علاوه بر کمیت، در انگیزه‌ی کاربرد این نوع جملات در بین دو جنس نیز تفاوت قائل هستند (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

لنا عبدالرحمن در رمان ثلج القاهرة، در قسمت‌های مختلف و به مقاصد گوناگون، از پرسش بهره گرفته است؛ پرسش‌ها در این رمان بیشتر با عبارات کوتاه و متعدد، به‌دنبال هم می‌آیند. چنان‌که در متن زیر، پرسش‌ها با حسرت و تأسف و یادکرد گذشته‌ها همراه

است و این پرسش‌ها، ذهن مخاطب را به کنکاش برای یافتن پاسخ فرا می‌خواند اما چون او نیز راهی نمی‌یابد، با شخصیت همزادپنداری می‌کند و همراه با شخصیت در آفرینش داستان، به یاری نویسنده می‌آید: «این صارَ دفترُ قصائدي الصغير؟ أين صارت ذاكرتي كلُّها؟ أين هو الطفلُ الذي رغبتُ في إنجابِه؟ ...[۲۵]» (عبدالرحمن،۲۰۱۳: ۱۵)

حسرت گذشته و یادکرد خاطره‌انگیز دوران خوش گذشته، انگیزه‌ی لازم را برای پرسش‌های متعدد و طولانی در ذهن شخصیت بشری به‌وجود آورده و چنین پرسش‌هایی ایجاد تأخیر، خلأ و حس تعلیق در داستان می‌کند. بنابراین بسآمد بالای این جملات پرسشی، به عنصری سبک‌ساز در رمان تبدیل شده است: «من یری القصرَ الذي عِشتُ فيه؟ من يرى الثيابَ التي كانتْ لي؟ المجوهراتَ التي امتلكتُها؟ الحفلاتَ التي رقصتُ بها؟ الموسيقى التي غزفتْ من أجلي؟....[۲۶]» (همان: ۷۳) جملات و ادوات پرسشی در صفحات (۱۹۴-۱۶۴-۲۲-۳۲-۲۸-۲۷-۱۵-۱۲ و....) رمان ثلج القاهرة دیده می‌شود.

اسوانی نیز در رمان عمارة یعقوبیان، از پرسش برای تأکید معنا و ترغیب مخاطب به داستان، سود جسته است؛ امّا تفاوت آن با رمان لنا عبدالرحمن در این است که کمتر از پرسش استفاده کرده و در هنگام پرسش، معمولاً از یک یا حداکثر دو پرسش بهره برده است و از پرسش‌های پی در پی که هول و ولا و تردید و سردرگمی شخصیت را نشان می‌دهد، خبری نیست.

در متن زیر که زکی‌بک از تغییر رفتار خواهر خویش، دولت، مردد و سردرگم است، تنها با یک پرسش از خود می‌پرسد که چه شده که خواهر دوست‌داشتنی‌اش به این اوضاع تأسف‌برانگیز رسیده؟ او با این پرسش، مخاطب را به حل چاره فرا می‌خواند و خواننده او را در فرآیند تکمیل معنا همراهی می‌کند: «فكرَ في دولت وسَألَ نفسَه: "كيفَ تحولتْ أختُه الحبيبةُ إلى هذه العَجوزِ الكريهةِ الشرسةِ"[۲۷]» (الأسواني،۲۰۱۰: ۹۳)

موارد دیگر از کاربرد پرسش، از زبان شخصیت طه شاذلی نگاشته شده است؛ آنگاه که با بی‌عدالتی از رسیدن به دانشگاه افسری باز ماند و برای رئیس‌جمهور، جمال عبدالناصر، نامه فرستاد تا برای وی دادخواهی کند و حق از دست‌رفته‌اش را به وی بازگرداند. او با پرسشی آمیخته با تعجب، حسرت و حیرت، به دنبال راه چاره است:

«فهل من العدلِ یا سیادةَ الرئیس أن أحرمَ من الالتحاقِ بالشرطةِ لمجردِ أنَّ أبي رجلٌ شریفٌ وفقیرٌ ویعملُ حارسَ عقارٍ....ألیست حراسةُ العقاراتِ عملا شریفاً وکلُ عملٍ شریفٍ محترمٌ یا سیادةَ الرئیس؟[۲۸]» (همان: ۹۷) در صفحات (۹-۱۱-۲۴-۲۹-۳۸-۵۵-۵۷-۵۸-۶۱-۶۷-۶۸-۷۲-۷۸-۸۲-۹۲-۹۳-۹۷و....) رمان عمارة یعقوبیان، نمونه‌های دیگری از کاربرد پرسش مشاهده می‌شود. در جدول زیر میزان بسامد پرسش‌های موجود در دو رمان، مورد بررسی و مقایسه قرار گرفته است:

**جدول ۵- بسامد پرسش در دو رمان**

| پرسش | رمان ثلج القاهرة | رمان عمارة یعقوبیان |
|---|---|---|
| | ۷۱ | ۶۲ |

در رمان ثلج القاهرة، کاربرد پرسش بیشتر است که در نوع خود، بیانگر مفاهیمی چون تردید، حسرت، تأسف و غیره است. تکرار پرسش‌های پی در پی با عبارات کوتاه در رمان فوق، حس خلأ و تعلیق را درخواننده به وجود آورده، به طوری‌که در سطح گسترده، تبدیل به یک مؤلفه‌ی سبکی در زبان ادبی وی شده است.

## زبان آمرانه

دستورهای مردانه، مستقیم بیان می‌شود و با تحکم شدید همراه است (بهمنی مطلق و مروی، ۱۳۹۳: ۱۴). مردان غالباً در مکالمه به دنبال غلبه بر هم‌صحبت هستند و این باعث می‌شود که بیشتر از جملات امری استفاده کنند؛ در حالی‌که زنان در پی برقراری تعامل با دیگران هستند و به‌جای دستورهای مستقیم، بیشتر منظورشان را به صورت پیشنهادی و غیرمستقیم و تعدیلی به‌کار می‌برند (اصلانی، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰). با مطالعه‌ی رمان ثلج القاهرة، این دیدگاه پژوهشگران تأیید می‌شود و در متن روایی زیر این نکته دیده می‌شود. جملات آمرانه بیشتر جنبه‌ی پیشنهاد دوستانه، نصحیت و مصلحت است تا مطیع‌ساختن شخصیت و همراهی او برای رسیدن به مقصد: «ستَکشفین بنفسكِ، لکن

اِسمعي مني، ناصرٌ صديقي وأنا أعرفُه أكثر منكِ، هل تظُنينَ أني سأقولُ لكِ نصيحةً زائفةً، هو لايناسبكِ، تعرفي عليه أكثرَ، تصادقاً[۲۹]» (عبدالرحمن،۲۰۱۳: ۷۰).

در هیچ بخش رمان، از جملات دستوری برای مطیع و زیر دست قرار دادن شخصیت‌ها استفاده نشده است؛ جملات بیشتر به سبک امر تعدیلی گرایش دارند و با نصیحت یا پند و اندرز همراه است، چنان‌که در متن زیر جمله‌ی امری، حس التفات و ترحم و عاطفه‌ی خواننده را برمی‌انگیزد تا حس سلطه‌گری و غلبه بر او: «انظُروا الأميرَ الصغيرَ وجهُه أصفرُ، وجسدُه يزدادُ نحولاً يومًا بعدَ يومٍ[۳۰]» (همان:۵۶) برای مطالعه‌ی بیشتر جملات امری در این رمان می‌توان به صفحات (۴۱-۵۶-۷۰-۸۴-۱۱۱-۱۱۵-۱۳۱-۱۳۲و...) رجوع کرد.

بر خلاف رمان ثلج القاهرة، اسوانی در رمان خویش، بسیار از جملات آمرانه استفاده کرده است؛ امر در این رمان بیشتر بیانگر سلطه‌گری، غلبه، تهدید، بستن دهان و سکوت است. در مثال زیر بعد از رابطه‌ی ممنوع حاتم رشید با عبد ربه، از او می‌خواهد که این راز را فاش نسازد و دم برنیاورد؛ در غیر این صورت، او را خواهند کشت یا به زندان افکنده خواهد شد. بنابراین بسامد بالای جملات آمرانه با مفهوم سیطره، یک مؤلفه‌ی سبکی در رمان عمارة یعقوبیان است. در واقع حاتم رشید با تحذیر عبد ربه، از افشای رابطه، نوعی سیطره و غلبه بر او را استمرار می‌بخشد: «لقد فعلتُ ذلك لأنّي أحبُك. لو كنتَ تَحبني إياك أن تخبرَ أحداً بما حدَثَ.... لو قلتَ لهُم سيَضربونكَ ويطردونني وقد يحسبُني أبوكَ في السجنِ أو يَقتلني فلا تراني بعدَ ذلك أبداً...[۳۱]» (الأسواني،۲۰۱۰: ۱۰۷)

یا در قسمتی دیگر از رمان، شیخ اخوان‌المسلمین از پیروانش می‌خواهد که با صدای بلند، حق را فریاد بزنند. در اینجا فعل امر نیز جنبه‌ی سلطه‌گری و غلبه دارد؛ به‌طوری‌که شیخ، از پیروانش می‌خواهد در راستای اهداف افراطی و خشونت‌طلبانه‌ی او گام بردارند: «يا إخواني في الإسلامِ إرفعُوا صوتَكم عالياً بكلمةِ الحقِ قُولوها عاليةً مدويةً لكي يسمعَها الذين باعَوا دماءَ المسلمينَ وكدسوا ثرواتَهم المنهوبةَ في بنوكِ سويسرا...[۳۲]» (همان: ۱۹۷) در صفحات (۲۷-۴۷-۷۲-۷۸-۱۰۲-۱۰۷-۱۱۱-۱۱۳-۱۱۹-۱۲۱-۱۲۴-۱۳۰-۱۳۵-

۱۴۷ و....) نمونه‌هایی از امر در رمان دیده می‌شود. جدول زیر مقایسه‌ای است از میزان بسامد استفاده از جملات امری دو دو رمان ثلج القاهرة و عمارة یعقوبیان:

**جدول ۶- بسامد جملات امری در دو رمان**

| جملات امری | رمان ثلج القاهرة | رمان عمارة یعقوبیان |
|---|---|---|
| | ۱۲ | ۳۷ |

بنابراین جملات آمرانه در رمان عمارة یعقوبیان، با تحکم، غلبه و سلطه‌گری و به عبارتی امر تشدیدی همراه است؛ در حالی‌که جملات امری در رمان ثلج القاهرة، معانی عطوفت، ملایمت و نرمی به همراه دارد که در قالب پیشنهاد، همدردی، همراهی و به عبارتی امر تعدیلی بیان شده‌اند. روشن شدن این امر، نظریه‌ی لیکاف در خصوص تفاوت‌های زبانی زنان و مردان را اثبات می‌کند.

### تشدیدکننده‌ها

لیکاف بر این باور است که زنان برای تأکید بر گفتار خود، بیشتر از مردان از تشدیدکننده‌هایی مانند «خیلی، بسیار، فقط، ابداً، هرگز، مخصوصاً، همگی و غیره» استفاده می‌کنند که این امر، به‌دلیل جایگاه اجتماعی پایین زنان است؛ امّا مردان برای تأکید، معمولاً به یک توصیف خنثی بسنده می‌کنند (Lakoff, 1975: 87-95).

لنا عبدالرحمن بسیار از تشدیدکننده‌ها برای باورپذیرکردن گفته و اندیشه‌ی شخصیت‌ها و القای آن در ذهن مخاطب استفاده کرده است. چنان‌که در عبارت روایی زیر، نویسنده با واژگان «جداً و تماماً» دوبار کلمات خویش را تقویت کرده است: «كنت بردانة جدًّا، تصطك أسناني من البرد، وترتعش قدماي ..كنت أرتعش ولاأذكر ما قلت تماما[۳۳]» (عبدالرحمن،۲۰۱۳: ۱۰۴).

در نمونه‌ی زیر نیز نویسنده با استفاده از تشدیدکننده‌ی «أبداً»، نوعی تأکید زبانی در شخصیت بشری را برای مخاطب ترسیم می‌کند. از نظر لیکاف، زنان چون جایگاه

اجتماعی نسبتاً پایینی دارند، اعتماد به نفس کمتری دارند و از این‌رو میزان تابعیت زبانی آنها زیاد است «غمرني إحساس حائر، لم أتمكَّن من تفسيره أبدا، كان يشبة الضباب الزاحف في المساء[۳۴]» (همان: ۱۰۸)

در رمان عمارة یعقوبیان نیز نویسنده برای تأکید و تشدید سخنان شخصیت‌ها، از عبارات «أبدا، تماماً، جداً و غیره » استفاده کرده است. همان‌طور که در عبارت روایی زیر، اسوانی از زبان شخصیت بثینه روایت می‌کند که چگونه تشدیدکننده‌ی «فقط» را به‌کار برده است: «فكرت أنَّ ما يحَدثُ بينهما غريبٌ ومفاجئٌ، تذكرت أنَّها بالأمسِ فقط حاولت أن تخدعَه وتحصلَ على توقيعِه...[۳۵]» (الأسواني، ۲۶۳:۲۰۱۰).

در جای دیگر، شیخ بزرگ اخوان، طه الشاذلی را خطاب قرار می‌دهد که به زودی، به خواسته و حقش در مقابل ستمکاران می‌رسد. او با عبارت «جميعاً» بر همه‌ی ستمکاران تأکید دارد و کسی را مستثنی نمی‌کند تا از این طریق، تردید و ابهام را از دل وی بزداید: «هُنا يا طه، مع الشيخِ بلال سوف تتعلمُ بإذنِ اللهِ كيفَ تأخذُ حقَّك وتنتَقِمُ مِنَ الظالمينَ جميعًا[۳۶]» (همان: ۲۷۳). در صفحات (۹– ۱۱– ۲۱– ۴۳– ۱۱۱– ۱۳۷– ۱۷۲– ۱۸۱ و ....) رمان ثلج القاهرة و صفحات (۱۷۷–۲۶۳– ۲۹۲– ۳۱۴ و ...) رمان عمارة یعقوبیان نمونه‌هایی از تشدیدکننده‌ها دیده می‌شود. می‌توان به این جمع‌بندی رسید که نویسندگان دو رمان، در کاربرد تشدیدکننده‌ها تقریباً یکسان عمل کرده‌اند و جدول زیر نمایی از بسامد میزان استفاده از تشدیدکننده‌ها در دو رمان می‌باشد:

**جدول ۷– بسامد تشدیدکننده‌ها در دو رمان**

| جملات تشدیدی | رمان ثلج القاهرة | رمان عمارة یعقوبیان |
|---|---|---|
| | ۳۳ | ۲۷ |

## نتیجه‌گیری

لنا عبدالرحمن و علاء اسوانی از نویسندگان برجسته‌ی حوزه‌ی ادبیات عربی هستند که حضور زبان جنسیتی در رمان آنها خودنمایی می‌کند. بررسی‌هایی که در رابطه با آرای

لیکاف در رمان‌ها صورت گرفته است، تأثیر جنسیت و نقش آن را در زبان این دو نویسنده نشان می‌دهد که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

رمان ثلج القاهرة از لنا عبدالرحمن، هم در میزان و هم در تنوع رنگ‌ها و طیف‌های گوناگون آن، بسامد بالایی دارد که به ظرافت، نکته‌سنجی و ریزبینی زنانه اشاره دارد؛ امری که روایت را به جهان واقعی و هزار رنگ، نزدیک‌تر می‌کند. امّا اسوانی در رمان عمارة یعقوبیان، در زمینه‌ی انتخاب رنگ کلّی‌نگر و سطحی‌بین ظاهر شده، زیرا مردان، اشتغال به مسائل دیگر را مهم‌تر می‌دانند.

سوگندواژه‌ها، جایی در رمان ثلج القاهرة ندارند؛ امّا عنصری مهم برای تأکید و باورپذیری سخن و اندیشه‌های شخصیت‌های عمارة یعقوبیان هستند. عدم کاربرد سوگند توسط نویسنده‌ی زن، نوعی نرمی و ملاطفت در گفتار و سبک ادبی را ایجاد می‌کند، در حالی‌که تکرار این مؤلفه باعث جدیت و تأکید در کلام اسوانی شده است.

شخصیت‌ها در رمان ثلج القاهرة به‌صورت مؤدبانه و با رعایت زبان معیار و حفظ موازین اخلاقی رفتار می‌کنند که حفظ ادب در گفتار، نرمی و ملاطفت را برای سبک ادبی نویسنده‌ی زن به ارمغان آورده است؛ همچنان‌که کاربرد انواع دشواژه‌ها توسط اسوانی، خشونت و انعطاف‌ناپذیری را در فضای روایت مشخص می‌کند و سبک کلّی ادبیات وی در این رمان را معرفی می‌نماید.

شخصیت‌های آفریده‌شده توسط اسوانی از جملات امری و دستوری برای سلطه‌گری، مطیع قراردادن و تهدید دیگران با زبانی محکم و تشدیدی سود جسته‌اند، در حالی‌که در رمان ثلج القاهرة، بیشتر با هدف پیشنهاد و نصیحت و پند و اندرز، از امر استفاده شده است.

هر دو نویسنده از عنصر تکرار برای تقویت معنا و تأیید سخن خویش بهره برده‌اند؛ با این تفاوت که عبدالرحمن برای رفع تردید، از تکرار سود جسته و اسوانی بیشتر در عناصر مهم و سرنوشت‌سازی چون جهاد، شغل و غیره از تکرار استفاده کرده است. بنابراین دیدگاه لیکاف مبنی بر این‌که زنان برای حالات روانی نظیر تردید، اضطراب، تفاخر و غیره از تکرار استفاده می‌کنند، تقویت می‌شود.

اعتقاد به تناسخ، حلول روح، جن‌زدگی در رمان ثلج القاهرة دیده شده که بر اساس گفتار لیکاف، به‌خاطر فرودستی زنان و تردید و توهم آنان است. همچنین هردو نویسندگان، از تشدیدکننده‌ها برای باورپذیری، رفع شک و ابهام و تلقین معنا در ذهن خواننده، بهره برده‌اند.

سخن آخر آنکه، با بررسی‌های صورت‌گرفته در رمان‌ها بر اساس متغییرهای زبانی لیکاف، تفاوت زبانی در نویسندگان زن و مرد به عنوان کاربران زبان اثبات شد. از این‌رو می‌توان گفت که زبان ادبی لنا عبدالرحمن در این رمان، لطیف، نرم، جزئی‌نگر، سرشار از عاطفه، همراه با نزاکت و متانت در سخن است و جدیت و صلابت در سخن، کلی‌نگری، جملات سخیف و دشواژه‌ها و جملات دستوری و تهدیدی از ویژگی‌های زبان ادبی علاء اسوانی است.

## پی‌نوشت‌ها

1- George Lakoff

۲- علاء الأسوانی (۱۹۵۷) ادیب و دندانپزشک مصری است. او تحصیلات دانشگاهی خویش را در شیکاگوی آمریکا به اتمام رساند. علاوه بر نویسندگی و دندانپزشکی، در زمینه‌ی سیاسی نیز فعال و عضو جنبش «الکفایة» در دوران حسنی مبارک بود. آثار ادبی وی شامل رمان‌های «عمارة یعقوبیان»،«شیکاغو» و «نادي السيارات» و مجموعه داستان «نیران صدیقة» است. وی در سال ۲۰۰۲ رمان «عمارة یعقوبیان» را منتشر کرد که در مدت پنج سال، رکورد پرفروش‌ترین رمان عربی را به‌دست آورد (الهواری،۲۰۱۶: ۲) وی جایزه‌ی «نوآوری جهانی» را از دانشگاه الینوی امریکا را از آن خود کرد.

۳- لنا عبدالرحمن (۱۹۷۵) نویسنده و ناقد لبنانی ساکن قاهره است. دکتری زبان و ادبیات عربی را در سال ۲۰۱۰ با موضوع زندگی‌نامه در نویسندگان زن لبنانی، به پایان رساند. در مجلات و روزنامه‌های الکفاح، القدس، اخبار العرب، الحیاة، فعالیت داشت. بسیاری از آثار و نوشته‌های علمی او در مجلات معتبر به چاپ رسیده است. مهمترین آثارش، حدائق السراب، تلامس، ثلج القاهرة، الموتی لایکذبون، متعة السرد و الحکایا می‌باشد. (خلاف،۲۰۱۷: ۲)

4- Adeline Virginia Woolf
5- Edward Sapir
6- Leabov
7- Fishman
8- Keith

9- Shuttleworth

۱۰- در سال ۱۹۵۲، ملی‌گرایان مصر، «افسران آزاد[۳۷]» طی یک کودتای موفقیت‌آمیز به رهبری محمد نجیب و جمال عبدالناصر، ملک فاروق پادشاه وقت را برکنار نمودند و مصر، رسماً صاحب حکومت جمهوری شد و از استعمار انگلیس بیرون رفت. بدین ترتیب دوره‌ی طولانی حاکمیت نظامیان آغاز شد و تا سال ۲۰۱۱ ادامه یافت (الجمل وعبدالرزاق، ۱۹۹۷: ۸۳-۸۵).

۱۱- پرسش‌های تو از علت هر چیزی و از زندگی‌ای که بدون هیچ کاری جز یک کار گذشت، دلیل بدبختی و نفرین تو شده است.

۱۲- چگونه دختران از تمایل خود به لمس از جانب مردان سخن می‌گویند و چگونه این گرایش را به رفتن به آرایشگاه و یک جلسه ماساژ تغییر می‌دهند.

۱۳- کاباره شینو به عنوان مکانی برای دیدار همجنسگرایان مشهور است و صاحب آن، نامش عزیز است و نام‌خانوادگی‌اش، انگلیسی می‌باشد. او به ناهنجاری جنسی دچار است.

۱۴- انگشتری الماس را گم کردی کثیف؟ ارزش خودتو حفظ کن دولت ... من احترام می‌گذارم؛ اما از دست تو مرا دست انداختی و مسخره می‌کنی، عصبانی هستم. ای پدر سگ ... ای تریاکی.

۱۵- خانه، بزرگ به نظر می‌رسد که قدمتی صد ساله دارد، رنگ ستون‌ها، از بین رفته و رنگ کرمی خالص دیوارهای خارجی در حال محو شدن است.

۱۶- رنگ موی او شاه‌بلوطی روشن است، آن را به شکل موزی در پشت (سر) جمع می‌کند و کلیپس مشکی در آن می‌گذارد و در گوش‌هایش دو گوشواره از مروارید است، صورتش، سفید یاسمنی کمرنگ است و چشمانش عسلی است.

۱۷- او یک لباس قرمز تنگ پوشیده بود که جزئیات بدنش را نشان می‌داد.

۱۸- حاتم رشید پیدایش شد به همراه جوانی گندم‌گون که بیست ساله به نظر می‌رسید و لباس‌های ساده به تن داشت وموهایش مانند سربازان تراشیده بود.

۱۹- به خداوند سوگند که من این مکان را پاکیزه و خجسته می‌دانم که فرشتگان در آن جمع می‌شوند و به خداوند سوگند که دولت اسلام را می‌بینم که با شماست.

۲۰- عزام در حالی‌که مبلغ را امضا می‌کرد امّا در هنگام معامله، چانه می‌زد و فولی گفت: گوش کن حاجی، به خدا ایمان داری؟. مردم حاضر همگی گفتند لا اله إلا الله.

۲۱- در پایان برگه عبارت دیگری یافت که می‌گوید «این نیز بگذرد» این عبارت دوم را برای اوقات سخت تکرار کرد؛ هنگامی که صد بار درون خودش می‌گفت «این نیز بگذرد».

۲۲- همه‌ی این چگونه رخ داد؟ او نمی‌فهمد... نمی‌فهمد.. همه آنچه که درک کرده است، آن است که مادرش توانسته که نقش پدر و مادر را هم‌زمان بازی کند.

۲۳- صدبار چهره‌ی رئیس کمیته را به یاد آورد به آرامی می‌پرسید گویی از اهانتش خرسند بود و لذت می‌برد: پدرت نگهبان املاک و مستغلات است پسر؟ ..... نگهبان املاک؟ .... تلاش کرد تا از روزنه‌ی دانشکده‌ی پلیس به زندگی شایسته و آبرومند برسد؛ امّا کلمه... نگهبان املاک و مستغلات...

۲۴- صدای شیخ بالا رفت: جهاد .. جهاد ... جهاد ... ای نوادگان ابوبکر و عمر و خالد و سعد ... امید وآرزوی اسلام بر عهده‌ی شماست، همان طور که روزی بر عهده‌ی اجداد بزرگ شما بود.

۲۵- دفتر کوچک سروده‌هایم کجاست؟ تمام خاطراتم کجاست؟ طفلی که دوست داشتم او را به دنیا آورم، کجاست؟.

۲۶- چه کسی قصری که در آن زندگی کردم را می‌بیند؟ چه کسی لباسی را که متعلق به من بود می‌بیند؟ جواهراتی که داشتم؟ مجالسی که در آن رقصیدم؟ و موسیقی‌ای که به خاطر من نواخته شد؟...

۲۷- درمورد دولت فکر کرد واز خودش پرسید چگونه خواهر دوست‌داشتنی‌اش به این پیرزن زشت و وحشی تبدیل شده است.

۲۸- جناب رئیس‌جمهور ! آیا این عدالت است که من از رسیدن به پلیس بازمانم به خاطر اینکه پدرم، مردی شریف و تهیدست است و نگهبان املاک ... آیا نگهبان املاک بودن، کار شریفی نیست و هر کار شریفی ارزشمند است، آقای رئیس‌جمهور؟

۲۹- خودت خواهی فهمید؛ امّا از من بشنو ، ناصر دوست من است و از تو بیشتر او را می‌شناسم آیا فکر می‌کنی که من نصحیت دروغین به تو می‌گویم. او مناسب تو نیست. صادقانه می‌گویم او را بیشتر بشناس

۳۰- به شاهزاده‌ی کوچک نگاه کنید. رخش زرد شده و روز به روز جسمش، لاغرتر و ضعیف‌تر می‌شود.

۳۱- من این کار را انجام دادم، چون تو را دوست دارم. اگر مرا دوست دارید، مبادا کسی را از آنچه رخ داده، خبر کنی. اگر به آنها بگویید تو را خواهند زد و مرا نیز طرد می‌کنند. پدرت مرا زندان می‌کند یا می‌کشد، بعد از آن دیگر مرا برای همیشه نخواهید دید.

۳۲- ای برادران مسلمانم صدای خود را با گفتن کلام حق، بلند کنید. با صدای بلند و طنین‌انداز حق را فریاد زنید تا کسانی که خون مسلمین را فروختند و ثروت غارت‌شده خود را در بانک‌های سوئیس، انبار کرده‌اند، آن را بشنوند.

۳۳- من خیلی سردم بود، دندانم از سرما به هم می‌خورد و پاهایم می‌لرزید. می‌لرزیدم و آنچه را که گفتم، کاملاً به یاد نمی‌آورم.

۳۴- احساس گیج‌کننده‌ای مرا تحت‌الشعاع قرار داد که هرگز نمی‌توانم آن را شرح دهم، شبیه مه خزنده در شب است.

۳۵- پنداشت آنچه که بین آن دو رخ داده، عجیب و غافلگیرکننده بود به یاد آورد که فقط دیشب تلاش کرد تا او (زکی‌بک) را بفریبد و به امضایش دست یابد.

۳۶- اینجا طه، با شیخ بلال به یاری خدا، خواهید دانست که چگونه حقت را بگیری و از همه ستمگران، انتقام بگیری.

37- Free Officers

## منابع و مآخذ


ارباب، سپیده، (۱۳۹۱)، «بررسی و طبقه‌بندی دشواژه‌های رایج فارسی در تداول عامه»، **پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی**، ش۴: صص۱۰۷-۱۲۴.

الأسواني، علاء، (۲۰۱۰)، **عمارة یعقوبیان**، القاهرة: مكتبة مدبولي.

اصلانی، خالد، (۱۳۸۳)، «نقش مهارت‌های ارتباطی بر کارایی خانوادگی دانشجویان متأهل»، **رفاه اجتماعی**، ش ۱۴: صص ۱۱۵- ۱۳۶.

البستاني، بشری، (۲۰۱۵)، «ملامح النسوية في الرواية العربية: رواية المحبوبات لعالية ممدوح نموذجا»، **صحيفة المثقّف** (http://www.almothaqaf.com/readings-۸۹۲۱۳۳/۱)

بهمنی مطلق، یدالله و بهزاد مروی، (۱۳۹۳)، «رابطه زبان و جنسیت در رمان شبهای تهران»، **دوفصلنامه زبان و ادب پارسی**، سال۲۲،ش۷۶: صص۲۰-۱۲.

ترادگیل، پیتر، (۱۳۷۶)، **زبانشناسی اجتماعی**، ترجمه محمد طباطبایی، تهران: آگه.

تقدمی نوغانی و ابراهیم عزتی، (۱۳۹۵)، «بررسی ویژگی های زبان زنانه در مقایسه با زبان مردانه در ترجمه رمان»، **دوفصلنامه مطالعات داستانی**، سال ۴، ش ۱: صص ۳۸- ۲۵.

ثاناسولاس، دیمتریوس، (۲۰۱۶)، الغة والجنس «لماذا لا تسطيع المرأة أن تكون مثل الرجل»، الحوار المتمدن، ترجمه علاء هاشم.

جان‌نژاد، محسن، (۱۳۸۰) «**زبان و جنسیت؛ پژوهش زبان‌شناختی اجتماعی؛ تفاوت‌های زبانی میان گویشوران مرد و زن**»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، استاد راهنما: علی افخمی، دانشکده‌ی زبان‌شناسی دانشگاه تهران.

الجمل، شوقي وعبدالله عبدالرزاق (۱۹۹۷)، تاريخ مصر المعاصر، القاهرة: دار الثقافة.

خرقانی، حسن، (۱۳۸۳)، «حکمت‌های سوگند در قرآن»، **الهیات و حقوق**، بهار، شماره یازدهم: ۹۱ ـ۱۱۶.

خلاف، رانية، (۲۰۱۷) تناسخ الأمكنه، لنا عبدالرحمن روح لاهثة بين المدن: الميادين.

رحمة، ستي، (۲۰۱۶)، «**اللغة والجنس: الخصائص اللغوية لدى طالب وطالبة في مهارة الكلام في ضوء عيسى برهومة بجامعة مولانا مالك إبراهيم الأسلامية الحكومية مالانج**»، رسالة الماجستير، المشرف: الحاج ولدانا ورغادیناتا، قسم تعليم اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، **جامعة مولانا مالك إبراهيم الأسلامية الحكومية مالانج**.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون، (۱۳۷۷)، **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

عبدالرحمن، لنا، (۲۰۱۳)، **ثلج القاهرة**، القاهرة: آفاق.

مختاری، قاسم و معصومه درخشان، (۱۳۹۴)، «بررسی تطبیقی سبک زبانی و فکری و واکاوی زبان جنسیتی در اشعار پروین اعتصامی و نازک الملائکة»، **کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی**، سال ۵، شماره۱۷: صص ۱۰۵-۱۲۵.

عفيفي، عبدالفتاح (۱۹۹۵)، **علم الاجتماع اللغوي**، القاهرة: دارالفكر العربي.

فیاض، ابراهیم و زهره رهبری، (۱۳۸۵)، «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران»، **پژوهش زنان**، دوره۴، ش۴: صص ۲۰-۵۰.

وولف، ویرجینیا، (۱۳۸۳)، **اتاقی از آن خودشان**، ترجمه صفورا نوربخش، ویرایش مژده دقیقی، تهران: نیلوفر.

الهواری، دندراوی، (۲۰۱۶)، اسرائیل تشتری صداقة علاء اسوانی برواية فضحت مصر، **اليوم السابع**.

Lakoff, Robin. (1975). **Literary Language and Woman's Place**, Washington: Harper and Row Publishers.

# دراسة اللغة والجنس في رواية "ثلج القاهرة" للنا عبدالرحمن و"عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني على ضوء منهج روبين لايكوف

مريم دريانورد[1]
حميد ولی‌زاده[2]*
مهين حاجی‌زاده[3]

**الملخّص**

اللغة هي ظاهرة اجتماعية تعكس الشبكات المتعددة والمعقدة للعلاقات الثقافية والسياسية والاقتصادية للمجتمع داخلها. اللغة هي المبدأ والمكون الأساسي في إنشاء النص الأدبي، بما في ذلك الرواية. يعتقد الباحثون أن الكتاب من الذكور والإناث يتصرفون بأشكال مختلفة في استخدامهم للغة. واحدة من النظريات الهامة والبارزة والجديدة في مجال اللغويات والجنس هي نظرية روبين لايكوف التي تسمى نظرية DSL، والتي تؤمن بوجود بعض الفروق والاختلافات بين لغة الذكر والأنثى. بناءً على هذه النظرية، قسّم لايكوف هذه الفروق إلى فرعين في الفكر واللغة. تبحث هذه الدراسة بالاعتماد على الدراسات اللغوية ودراسة مؤشرات لايكوف، في خصائص لغة الجنس في روايتي "ثلج القاهرة" للنا عبد الرحمن و"عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني لتحديد الفروق اللغوية بين الكاتبين. تظهر نتائج البحث بأن في رواية ثلج القاهرة تم إيلاء المزيد من الاهتمام لعنصر اللون وأطيافه المختلفة، لكن في رواية الأسواني عادة تظهر الألوان الرئيسية، مما يدل على التعميم الذكوري. أيضاً لا مكان للقَسَم والكلمات البذيئة في رواية ثلج القاهرة، لكنها تحتل جزءاً كبيراً من موضوع رواية عمارة يعقوبيان. تشير الجمل الأمرية الموجودة في رواية عبدالرحمن إلى النصائح والاقتراحات، لكن في رواية عمارة يعقوبيان، تُستخدم الجمل الأمرية للتغلب على الشخصيات وإخضاعها. لقد تورطت الأسئلة والتكرارات في الروايتين في إنشاء عالم قصصي، لكن رواية ثلج القاهرة حصلت على نصيب أكبر منها. إن المعتقدات الشعبية والإيمان بالخرافات، بخلاف رواية عمارة يعقوبيان، بارزان في رواية ثلج القاهرة.

**الكلمات الرئيسة:** لغويات الجنس، علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان، لنا عبدالرحمن، ثلج القاهرة.

---

١–طالبة دكتوراة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدنى آذربايجان
٢ – أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدني آذربايجان
٣– أستاذة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدني آذربايجان

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# Morphological analysis of the story of "Beirut's Tavahin" by Yousef Awad based on Propp's method

Alireza Sheikhi[1], Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin
Sahar Saki, M. A in Arabic language and literature- Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin

Received: 01-06-2020 Accepted: 05-12-2020

**Introduction:** Today, the study of narrative works in terms of form and structure is considered as an important issue in the field of narrative studies. At the beginning of the twentieth century, contemporary critics and theorists, including Vladimir Propp, Grimas, Todorov, Philip Hamon and others, offered differing views on the concept of narrative personality and its functions. Propp, one of the most important Russian formalists, made a new breakthrough in the functions of narrative characters. Examining fairy tales, he came to the conclusion that these stories have thirty-one functions and seven types of characters, all of which have a special connection with the main theme of the story. Propp believed that there was an inseparable connection between the apparent structure and the theme of each story, and that, in general, every story theme is achieved through the connection between its details and its functional components.

Even today, some narrative scholars believe that, by shifting Propp's functions and eliminating others, Propp's theory can be applied to all stories, including Arabic stories. Using his method in the study of the literature of nations, aspects of the art of storytelling, one realizes that it has been neglected in traditional criticism. In addition, some theorists such as Dundz believe that Propp's analysis should be used to delve into the structure of literary formats such as novels and plays, comics, cinematic storytelling, and the like.

The story "Beirut's Tavahin" by Lebanese author Tawfiq Youssef Awad is one of the political-ideological Arabic novels that deals with issues such as protesting the unrest caused by the Lebanese civil war and racial discrimination in that country. The character element, as one of the main elements of this story, has a colorful role in conveying the themes desired by the author. Considering the theme and the structure of the story of "Tavahin Beirut" in terms of the function of the characters, this paper intends to analyze the story based on Propp's method in order to shed light on the new features and the dimensions of the characters introduced in this story.

**Methodology:** The present study uses the descriptive-analytical method to examine the adaptation of Propp's method regarding the performance of the characters in the story of "Beirut Tavahin" by Yousef Awad.

[1]- Corresponding Author Email: shaikhi@hum.ikiu.ac.ir

**Results and Discussion:** After the story "Beirut's Tavahin" is examined based on Propp's approach, the answers are found to two research questions. Regarding the extent and the way the character works from Propp's point of view in the story of Tavahin Beirut, it can be said that although this story is similar to the structure of fairy tales in terms of narrative construction, character function and some formal features, only nineteen character functions can be considered sequentially. These functions include Absence, Prohibition, Deficiency, Violation, Linker moment, Decision making, Departure, Informing, The first giving function, Hero's reaction, Hard work, Trick, Evil, Complicity, Hero's location, Conflict, Pursuit, Liberation, Punishment, and Deformation of the hero.

To interpret how these functions are presented in the story, it can be said that the arrangement of the characters' functions in this story is very different from their arrangement in fairy tales. As in this story, several functions occur in common. For example, the functions of "violation of prohibition, connecting moment, decision-making, departure", "deception, evil, complicity" and "liberation, punishment" are intertwined due to the structural feature of the story. Moreover, the order of most of these functions is not in accordance with Propp's intended functions, and sometimes one function is manifested earlier and sometimes later than the other functions. The ending of the story is also different from fairy tales; the hero marries at the end of the fairy tale as a result of trying to do something difficult. However, the protagonist in the story of Beirut not only remains unmarried but also thinks of realizing his intellectual and political beliefs.

In the analysis of the story, the second research question to answer was on how the seven roles of the character considered by Propp in the story. According to the course of events in the story, only three roles of "hero, villain and helper" match Propp's criteria. These three roles actually contribute to the realization of those nineteen functions.

**Conclusion:** According to the results obtained from the analysis of the story of Beirut based on Propp's approach, the line of the story development can be summarized as follows: He is disturbed by the hero and his encounter with the villain. Then, at the end of the story, the original balance returns and the protagonist achieves self-consciousness by defeating the evil, finds his destiny and becomes a steady revolutionary. Therefore, in this story as well, according to Propp, the change of situation or event appears as a fundamental element in the narrative.

**Keywords:** Propp, Morphology, Tawfiq Yousef Awad, Tavahin, Beirut Tavahin.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# تحلیل ریخت‌شناسانه‌ی داستان «طواحین بیروت» توفیق یوسف عواد بر اساس روش پراپ

علیرضا شیخی*[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
سحر ساکی، فارغ التحصیل کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

## چکیده

امروزه بررسی آثار روایی از لحاظ شکل و ساختار، یکی از موضوعات بسیار مهم در حوزه‌ی روایت‌شناسی تلقی می‌شود. ولادیمیر پراپ صورت‌گرای روس با الگوبرداری از آراء شکل‌گرایان و ساختارگرایان، به ارائه‌ی دستاوردی جدید در حوزه‌ی بررسی‌های داستانی دست‌یافته است. وی با بررسی قصه‌های پریان از منظر ساختاری، به این نتیجه رسید که هر داستان می‌تواند متشکل از هفت نوع شخصیت و سی و یک کارکرد متناسب با کنش شخصیت‌های روایی باشد. به تبع معرفی این دستاورد جدید، روایت‌شناسان و محققان نیز با اجرای این روش بر روی دیگر آثار روایی، بر اهمیت این روش در تحلیل‌های ساختاری داستان صحه گذاشتند. از این‌رو، جستار حاضر بر آن است تا با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی میزان انطباق شیوه‌ی پراپ در خصوص کارکرد شخصیت‌ها، در داستان «طواحین بیروت» اثر توفیق یوسف عواد بپردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که در این داستان، نوزده کارکرد از کارکردهای مدنظر پراپ وجود دارد و سه نقش «قهرمان»، «شرور» و «یاریگر»، به تحقق این کارکردها و پیشبرد سیر داستان کمک می‌کنند؛ به‌طوری‌که داستان با یک تعادل اولیه قبل از بحران شروع می‌شود سپس با ورود شرور این تعادل برهم می‌خورد و در نهایت با شکست شرور، قهرمان به تحول درونی نائل می‌آید و در اندیشه‌ی ادامه‌ی اهداف خویش می‌باشد.

**کلید واژه ها** پراپ، ریخت‌شناسی، توفیق یوسف عواد، طواحین بیروت.

۱- پست االکترونیکی نویسنده مسئول: shaikhi@hum.ikiu.ac.ir

**مقدمه**

شخصیت‌های روایی، به‌علت پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های خاص خود، یکی از عناصر مهم و اصلی هر اثر داستانی به‌شمار می‌روند. همزمان با آغاز قرن بیستم، ناقدان و نظریه‌پردازان معاصر از جمله ولادیمیر پراپ، گریماس، تودوروف، فلیپ هامون و دیگران در خصوص مفهوم شخصیت روایی و کارکردهای آن، نظرات مختلفی ارائه کرده‌اند. پراپ، یکی از مهم‌ترین صورت‌گرایان روس، به دست‌آورد جدیدی پیرامون کارکردهای شخصیت‌های روایی دست یازید؛ او با بررسی قصه‌های پریان، به این نتیجه رسید که این داستان‌ها دارای سی و یک کارکرد و هفت نوع شخصیت هستند که همگی ارتباط خاصی با مضمون اصلی داستان دارند. پراپ بر این باور بود که بین ساختار ظاهری و مضمون هر داستان، پیوستگی و ارتباطی ناگسستنی وجود دارد و به طور کلی هر مضمون داستانی، از خلال ارتباط میان جزئیات و اجزای کارکردی آن بدست می‌آید (سلمان الشویلی، ۱۹۸۶: ۱۱-۱۲).

امروزه نیز برخی از پژوهشگران روایی بر این عقیده هستند که می‌توان با جابجایی کارکردهای مد نظر پراپ و حذف برخی دیگر، نظریه‌ی پراپ را در مورد تمام داستان‌ها از جمله داستان‌های عربی به‌کار گرفت و استفاده از این شیوه در ادبیات ملت‌ها، جنبه‌هایی از هنر داستان‌پردازی را آشکار می‌سازد که در نقد سنتی مورد غفلت قرار گرفته است (مشایخی و میرسیدی، ۱۳۹۱: ۱۵۹). علاوه بر این، برخی از نظریه‌پردازان همچون «داندز» بر این باورند که تحلیل به‌روش پراپ باید در تحلیل ساختار قالب‌های ادبی همچون رمان و نمایشنامه، فکاهی‌های مصور، طرح داستان فیلم‌های سینمایی و مواردی از این دست به‌کار رود (تولان، ۱۳۹۳: ۷۰).

داستان «طواحین بیروت» اثر نویسنده‌ی لبنانی، توفیق یوسف عواد[1]، یکی از رمان‌های عربی با درون‌مایه‌ی سیاسی-عقیدتی است که به طرح موضوعاتی همچون اعتراض به نابسامانی‌های ناشی از جنگ داخلی لبنان و تبعیض‌های نژادی در آن کشور می‌پردازد. عنصر شخصیت یکی از عناصر اصلی این داستان، نقش پر رنگی در انتقال درون‌مایه‌های مورد نظر نویسنده دارد. با توجه به درون‌مایه و ساختار شکلی داستان

«طواحین بیروت» از لحاظ کارکرد شخصیت‌ها، این جستار بر آن است که این داستان را بر مبنای روش پراپ تحلیل و بررسی کند تا از این روش، ویژگی‌های جدید و دیگر ابعاد شخصیت‌های این داستان، به‌نحو بهتری معرفی شود. بدین منظور طرح دو سؤال و پاسخ به آنها ضرورت دارد:

۱. توفیق یوسف عواد در داستان «طواحین بیروت» چگونه و تا چه اندازه از کارکردهای سی‌و یک‌گانه‌ی نظریه‌ی پراپ بهره جسته است؟

۲. در داستان «طواحین بیروت» کدام یک از نقش‌های هفت‌گانه شخصیت از منظر پراپ، نمود بیشتری داشته است؟

## پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون مطالعات زیادی در حوزه ریخت شناسی داستان از منظر ولادیمیر پراپ انجام شده است، از جمله:

خلیل پروینی و هومن ناظمیان در مقاله‌ای تحت عنوان «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی» (پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۱۱: ۱۳۸۷)، ده داستان از کلیه و دمنه را به‌عنوان نمونه با هدف ارزیابی کارآیی الگوی پراپ در تحلیل ریخت‌شناسانه‌ی قصه‌ها، تحلیل و بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که این داستان‌ها با دستاوردهای پراپ همخوانی زیادی دارد.

حمیدرضا مشایخی و سیده هانیه میرسیدی در مقاله‌ی خود تحت عنوان «تحلیل السُّمان والخریف نجیب محفوظ با رویکرد ریخت‌شناسی» (مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۲۴: ۱۳۹۱) به این نتیجه دست یافته‌اند که هرچند تعدادی از کارکردهای ۳۱ گانه‌ی پراپ در داستان نجیب محفوظ قابل مشاهده است، اما پایان قصه با نوع پایان‌یافتن قصه‌های پریان مغایرت دارد.

گیتی نوروزی در پایان‌نامه‌ی خود تحت عنوان «تحلیل منظومه همای و همایون خواجوی کرمانی بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ» (۱۳۹۴) به این نتیجه دست یافته که مجموعاً در این منظومه، ۲۴ خویشکاری از ۳۱ خویشکاری مورد نظر پراپ نمود دارد.

همچنین حمیدرضا مشایخی و سیده هانیه میرسیدی در جستاری دیگر با عنوان «التحليل المورفولوجي لعبث الأقدار لنجيب محفوظ» (مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۳۸: ۱۳۹۵)، به بررسی مهم‌ترین مضمون‌های ریخت‌شناسانه‌ی موجود در داستان عبث الاقدار نجیب محفوظ پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که اگرچه بیشتر کارکردهای ۳۱ گانه‌ی پراپ در این داستان مشهود است، اما نسبت به قصه‌های پریان، تفاوت زیادی بین تنوع شخصیت‌ها در داستان نجیب محفوظ وجود دارد.

رسول بلاوی، مهتاب دهقان و ناصر زارع در مقاله‌ای تحت عنوان «سردية القصيدة الطفولية وفقا لمنهج فلاديمير بروب، قصيدة "أحكى لكم طفولتي يا صغار" لسليمان العيسى نموذجا» (اللغة العربية و آدابها، العدد۱: ۲۰۲۰)، به بررسی و تحلیل قصیده‌ی «أحكى لكم طفولتي يا صغار» از منظر پراپ پرداخته‌اند و یافته‌ها نشان داده که سلیمان العیسی در این قصیده، از خلال به‌کارگیری چندین عنصر داستانی از جمله شخصیت و کارکردهای آنها، درکی تازه نسبت به شعر کودکانه به خواننده‌ی خود ارائه می‌کند.

بنابراین واضح است که امروزه محققان، توجه ویژه‌ای به استفاده از روش پراپ در تحلیل داستان‌ها و اشعار عربی و فارسی داشته‌اند که این خود گواهی آشکار در خصوص اهمیت به‌کارگیری این روش در تحلیل‌های روایی است. از این‌رو جستار حاضر ضمن بهره‌گیری از یافته‌های جستارهای پیشین، بر آن است تا این نظریه را بر روی یکی دیگر از داستان‌های عربی به نام «طواحين بيروت» تطبیق دهد.

## ریخت‌شناسی داستان از منظر پراپ

ریخت‌شناسی، به عنوان رویکردی خاص برای مطالعه‌ی آثار ادبی و تحلیل‌های روایی، از آراء فرمالیست‌ها برگرفته شده و ریشه در نظریه‌ی زبانی سوسور دارد. این رویکرد برای اولین بار توسط ولادیمیر یاکوولویچ پراپ، روایت‌شناس روس به‌منظور تحلیل و بررسی ساختارهای ظاهری ثابت و متغیر داستان مطرح شده است (الكردي، ۲۰۰۶: ۳۴). وی که یکی از نظریه‌پردازان حوزه‌ی روایت در قرن بیستم بود، در تکامل ساختارگرایی فرانسوی و فرمالیست روسی نقش پر رنگی داشت (مارتن، ۱۹۹۸: ۲۸)؛ او از

ریخت‌شناسی در جهت بررسی شکل یا ساختار داستان بهره می‌گیرد (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۱) و با بررسی ریخت‌شناسانه‌ی قصه‌های پریان روسی به این نتیجه دست یافت که ساختار تمام این داستان‌ها، شامل سی و یک کارکرد و هفت نقش کلی است و شخصیت‌ها و عملکردهای آنها به‌مثابه سنگ بنای ساختمانی داستان هستند که هریک تابع حوزه‌های کنش می‌باشد. از این‌رو شاید بتوان گفت که این اقدام پراپ تاحدودی مشابه اقدام فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان است (همان: ۵۲-۹۸).

طبق نظر پراپ، در هر داستان، یک شخصیت می‌تواند بیش از یک نقش ایفا کند و همچنین ممکن است چند شخصیت، یک نقش را بر عهده داشته باشند. وی عناصر ثابت قصه‌ها را از بطن عناصر متغیر استخراج می‌کند که رخدادها و شرکت‌کنندگان خاص تک تک قصه‌ها و گزاره‌های منتزع از آن، عناصر متغیر قصه‌ها را تشکیل می‌دهند. عنصر ثابت، کارکرد نام دارد و کارکرد شخصیت برحسب میزان اهمیت آن در پیش‌برد کنش تعریف می‌شود؛ حتی زمانی که شخصیت تغییر می‌کند، کارکردها ثابت باقی می‌مانند (همان: ۴۱-۴۴). در حقیقت، ویژگی ریخت‌شناسی پراپ، اعتقاد به اولویت عملکردها (کارکردها) بر شخصیت‌ها است (ریکور، ۱۳۸۴: ۶۶). در این جستار، به استخراج کارکردهای سی و یک گانه‌ی مدنظر پراپ در داستان «طواحین بیروت» و ارتباط میان این کارکردها و درون‌مایه‌ی اصلی داستان پرداخته می‌شود.

## شخصیت و کارکردهای آن

در تحلیل‌های روایی، شخصیت و کارکرد دو مقوله‌ی بسیار وابسته به یکدیگر هستند؛ به‌طوری که شخصیت چیزی جز کارکرد و کارکرد نیز چیزی جز ترسیم شخصیت نیست (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۴). به همین خاطر پراپ، کوچکترین واحد سازنده‌ی داستان را کارکرد شخصیت‌ها می‌داند و می‌گوید: «کارکرد یعنی عمل مشخص هر شخصیت از زاویه‌ی دلالت آن در داخل جریان پیرنگ» (لحمداني، ۱۹۹۱: ۲۴). پراپ بر همین اساس، چهار اصل یا قانون تدوین می‌کند که مطالعه‌ی داستان را در موقعیت جدیدی قرار می‌دهند:

۱. عناصر ثابت و پایدار قصه همان کارکردهایی است که شخصیت‌ها در قصه‌ها انجام می‌دهند.
۲. تعداد کارکردهای قصه ها، محدود است.
۳. تسلسل کارکردهای قصه‌ها، یکسان و قابل تطبیق بر روی تمام آن‌ها است.
۴. ساختار همه‌ی قصه‌ها یکسان است (همان).

پراپ، برای شخصیت‌های داستانی، سی و یک کارکرد در نظر گرفته و برای هر کارکرد، یک نماد خاص بیان نموده است. البته قبل از بیان این کارکردها، برای قصه یک وضعیت اولیه در نظر می‌گیرد که نماد آن حرف (I) است. اما کارکردهای مذکور به همراه نمادهایشان عبارتند از: ۱. غیبت (e) ۲. نهی (k) ۳. نقض نهی یا سرپیچی (q) ۴. پرس و جو (v) ۵. خبرگیری (w) ۶. نیرنگ (j) ۷. همکاری ناخواسته یا همدستی (g) ۸. شر (X) ۹. کمبود یا نیاز (x) ۱۰. لحظه‌ی پیونددهنده (Y) ۱۱. تصمیم‌گیری قهرمان (W) ۱۲. عزیمت قهرمان (↑) ۱۳. نخستین کارکرد بخشنده (D) ۱۴. واکنش قهرمان (H) ۱۵. دستیابی یا دریافت واسطه‌گر جادویی (Z) ۱۶. تغییر مکانی قهرمان (R) ۱۷. کشمکش (L) ۱۸. پیروزی (V) ۱۹. رفع شر (E) ۲۰. بازگشت (↓) ۲۱. تعقیب‌شدن قهرمان (P) ۲۲. رهایی یا نجات قهرمان (S) ۲۳. رسیدن به ناشناختگی (o) ۲۴. ادعاهای دروغین (F) ۲۵. کار سخت (T) ۲۶. انجام کار سخت یا حل مسئله (A) ۲۷. شناسایی قهرمان قصه (I) ۲۸. رسوایی ضدقهرمان (Dv) ۲۹. تغییر شکل (Tr) ۳۰. مجازات ضدقهرمان (Pu) ۳۱. عروسی (N) (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲– ۹۸). بنابراین واضح است که براساس کارکردهای سی و یک گانه‌ی پراپ برای شخصیت‌های داستانی، داستان با کمبود آغاز و با ازدواج یا همان گره‌گشایی به پایان می‌رسد. البته همیشه تمامی کارکردهای مدنظر پراپ در هر اثر داستانی قابل مشاهده نیست و امکان دارد برخی از این کارکردها در یک داستان نمود کمتری داشته باشد و یا تسلسلشان در هر داستان به شکلی خاص باشد (همان: ۲۶).

وی بعد از تبیین جزئیات کارکردهای شخصیت‌های داستانی، این کارکردها را در هفت دسته‌ی اصلی ۱. قهرمان، ۲. شرور، ۳. بخشنده، ۴. یاری‌گر، ۵. شاهزاده، ۶. برانگیزاننده، ۷. قهرمان دروغین تقسیم می‌کند (احمدی، بی.تا: ۱۴۵).

## خلاصه‌ی داستان «طواحین بیروت»

داستان «طواحین بیروت» یکی از شاهکارهای ادبی توفیق یوسف عواد با درون‌مایه‌ی اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی لبنان و به‌طور کلی جامعه‌ی عربی است. این داستان با به کارگیری چندین شخصیت اصلاح‌طلب که نماینده‌ی نسل جوان لبنان یعنی دانشجویان هستند، به طرح موضوعات جنگ داخلی لبنان و مشکلات ناشی از آن و رابطه‌ی آن با بافت اجتماعی جامعه‌ی لبنان می‌پردازد. مهم‌ترین شخصیت‌های این داستان، دختری نوجوان به نام «تميمة نصّور» و دختری مسیحی به نام «هاني الراعي» است که در مسیر اصلاح‌طلبانه‌ی خود با چالش‌های زیادی مواجه می‌شوند. قهرمان داستان «تميمة نصور» با وجود مخالفت‌های شدید مادرش «آمنه»، از شهر خود «مهدية» به «بيروت» سفر می‌کند و در آنجا با مشکلاتی مواجه می‌شود که هیچ‌کدام نمی‌تواند او را از اهداف خویش باز دارد. وی در بدو ورودش به بیروت، شاهد اعتراضات دسته جمعی دانشجویان به دولت است، در همین حین زخمی می‌شود و در بیمارستان با دو شخصیت جدید به نام «ماري أبو خليل» و «هاني الراعي» آشنا می‌شود که به او در ادامه‌ی مسیر کمک می‌کنند. علی رغم اینکه در پایان داستان، برخی از شخصیت‌های مبارز کشته و یا زخمی می‌شوند، اما قهرمان داستان در مسیر خویش استوارتر می‌ماند.

## تحلیل ریخت‌شناسانه‌ی داستان «طواحین بیروت»

در این بخش از جستار، به بررسی چگونگی کاربست شیوه‌ی پراپ در خصوص کارکرد شخصیت‌ها در داستان «طواحین بیروت»، پرداخته می‌شود:

## کارکرد شخصیت‌ها

کارکرد، به معنای پتناسیل‌های مستتر هر زبان است که سخنگوی آن زبان را بر آن می‌دارد تا از آن زبان در انتقال اندیشه‌ها و احساسات خویش به دیگران بهره جوید (الكردي، ۲۰۰۶: ۹۷). هرداستان حاوی گزاره‌های کنشی و توصیفی است که گزاره‌های کنشی همان کارکرد شخصیت‌ها و گزاره‌های توصیفی همان مواردی است که راوی به‌وسیله‌ی آن، مخاطب را از ویژگی‌های کلی شخصیت‌ها آگاه می‌کند (مشایخی و میرسیدی، ۱۳۹۱: ۱۴۷؛ به نقل از: چتمن: ۳۰۹).

طبق نظر پراپ، کارکردهای متنوع شخصیت‌های داستان پس از توصیف صحنه‌ی آغازین آن آغاز می‌شود (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲) و به همین جهت، برخی از کارکردهای ۳۱ گانه‌ی پراپ، به‌ترتیب حضور در داستان «طواحین بیروت» تبیین و تحلیل می‌شود.

## صحنه آغازین داستان

پراپ بر این عقیده است که هر قصه معمولاً با یک وضعیت اولیه شروع می‌شود (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲)؛ وضعیت اولیه کارکرد به‌حساب نمی‌آید، اما از این جهت که مقدمه‌ای برای معرفی قهرمان است، یک عنصر مهم قلمداد می شود. صحنه‌ی آغازین داستان «طواحین بیروت» با دیالوگ‌های بین آمنه و تمیمه، برای سفر به بیروت شروع می‌شود:

تمیمه از لبریزشدن صبرش برای سفر به بیروت سخن می‌گوید و مادرش آمنه او را به خویشتن‌داری فرا می‌خواند: «عيل صبر الفتاة فضربت بيدها إلى الخزانة وناولت أمها طرحتها تستعجلها في الخروج..... متى تريدين أن نصل إلى بيروت؟ –سنصل لبيروتك. بيروت تهمك، لا يهمك أخوك» (عواد، ۱۹۹۱: ۷)، اما او آرام نشد و مجدداً از بیقراری خود برای رفتن به بیروت سخن می گوید: «أنا لن أقضي حياتي في هذا القن مثلك إكراما لك ولابنك» (همان: ۸). از طرفی دیگر نیز، آمنه از طولانی‌شدن سفر همسرش تامر به آفریقا برای کار، بسیار خسته و دلزده شده: «افريقيا. ترى متى ننتهي افريقيا؟ متى يعود تامر رأس البيت؟ المال المال... لعن الله الطمع ضر ما نفع. لماذا لا يكتفي تامر بما عنده؟» (همان: ۱۰). بنابراین شروع اولیه‌ی داستان، معرفی یک تعادل اولیه در آن همراه با کش و قوس قهرمان برای ترک خانه

است؛ بدین معنا که در اوایل داستان تعادلی مشاهده می‌شود که به یکباره با ترک خانه توسط تمیمه تغییر می‌کند.

### غیبت

اولین کارکرد مد نظر پراپ، غیبت یکی از اعضای خانواده است؛ شخصی که غیبت اختیار می‌کند، هم می‌تواند یکی از اعضای مسن‌تر خانواده و هم یکی از اعضای نسل جوان‌تر خانواده باشد (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۰-۶۱). بخش‌های آغازین داستان «طواحین بیروت»، نشان از این دارد که شخصیت‌های «تامر» و «جابر» (پدر و برادر قهرمان داستان)، به‌ترتیب به آفریقا و بیروت رفته‌اند و «آمنه» (مادر قهرمان) نیز برای دیدار جابر، قصد سفر به بیروت را دارد که در این میان دخترش «تمیمه» نیز به همراهی او در این سفر اصرار دارد. با توجه به محتوای اصلی داستان، غیبت آن شخصیت‌ها اهمیت خاصی ندارد بلکه عزیمت قهرمان داستان یعنی «تمیمه» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ به‌عنوان مثال در این بخش از داستان: «ولكن ماذا تصنع بتميمة؟ ترفض البقاء في البيت» (عواد، ۱۹۹۱: ۷)، مفهوم اصرار قهرمان برای غیبت و سفر به بیروت و همچنین سردرگمی و ناامیدی مادر برای منصرف‌کردن تمیمه از سفر به بیروت کاملاً مشهود است.

### نهی

طبق نظر پراپ، بعد از غیبت یکی از اعضای خانواده، قهرمان قصه از چیزی قدغن یا نهی می‌شود (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲). در داستان «طواحین بیروت»، قهرمان همچون قهرمان قصه‌های پریان، از کاری نهی می‌شود. چنان‌که پیداست در این بخش از داستان: «قلت لك ألف مرة إنزعي بيروت في رأسك. صيدا وبس... فاستطردت الأمّ: بيروت لها ناسها يا بنتي. إياك أن تفتحي هذه السيرة لجابر! اكفينا شرّه وشرك» (عواد، ۱۹۹۱: ۸)، تمیمه توسط مادرش از

سفر به بیروت نهی می‌شود؛ زیرا جامعه‌ی بیروت را متفاوت می‌بیند و نگران است که تمیمه نیز مثل برادرش جابر، در مهلکه‌ای جدید فرو افتد.

علاوه بر موانعی که توسط آمنه برای تمیمه ایجاد می‌شود، موانعی هم توسط برادرش «جابر» بر سر راهش سبز می‌شود؛ هنگامی‌که جابر به خانه‌اش بر می‌گردد و مادرش به او می‌گوید که تمیمه شب را در خانه‌ی کس دیگری گذرانده، جابر با عصبانیت تمام او را تهدید می‌کند: «هددها بالذبح إن هي وطئت بعد اليوم شارع الحمرا أو أدارت وجهها صوب بيروت» (همان: ۳۱). از سوی دیگر، در بخش دیگری از داستان: «فصرخ جابر: كبير في كل شيء بنتك، لازم لها كبير ليكسر رأسها ورفع يده على أخته، أدارت تميمة ظهرها ومشت إلى الوادي...» (همان: ۵۲-۵۳)، جابر که هم متوجه رابطه‌ی صمیمانه و نزدیک بین تمیمه و هاني الراعي شده و هم به نیت‌های سیاسی تمیمه پی برده است، از وضعیت تمیمه گله می‌کند، ولی تمیمه بدون توجه به او از خانه خارج می‌شود.

**کمبود**

کمبود یا نیاز به این معنا است که قهرمان یا چیزی کم دارد یا بسیار آرزوی به‌دست آوردن چیزی را دارد. این کمبود به اشکال مختلفی مثل نداشتن نامزد، نیاز یا لزوم دستیابی به وسیله‌ی سحرآمیز و غیره نمود پیدا می‌کند (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۱-۶۲). در داستان حاضر، کمبود یا نیاز اصلی، متوجه قهرمان داستان است ولی با این وجود، شخصیت‌های ثانویه‌ی دیگر هم به نوعی دچار کمبود یا نیاز هستند. «تمیمه» هدفی اصلاح‌طلبانه را در بیروت جستجو می‌کند و این هدف به نوعی نیاز یا کمبود برای او تبدیل شده است که باعث می‌شود خانه‌ی خود را ترک و به بیروت سفر کند. علاوه بر این، «تمیمه»، نوعی نیاز یا کمبود عشق را در زندگی شخصی خود احساس می‌کند، به‌طوری‌که همین نیاز باعث می‌شود که عشق هاني الراعي را در سر بپروراند؛ زیرا بین او و هانی قرابت خاصی به‌خاطر هدف مشترکشان به‌وجود آمده و همین امر باعث شده است که احساس نیاز به عشقی پاک در او شکل گیرد: «وغرست عينيها مرة أخرى في عيني

هاني، تودّ لو تثب إليه وتقطف ابتسامة عينيه بقبلة» (عواد، ۱۹۹۱: ۷۶). در جایی دیگر، تمیمه احساس خود نسبت به هانی را با حسرت بروز می‌دهد؛ به‌طوری که ازدواجش با او را محال می‌یابد: «من قال إن هاني الراعي يريد تميمة نصور زوجة له؟ يفكر فيه بعد شهادة الدكتوراه من هارفرد بعد تأسيس مكتب الهندسة، بعد الثلاثين من العمر! يحب دروسه، يعشق طموحه. مغرم بدير المطلّ بالحزب بالأولاد الصغار ...» (همان: ۱۸۳).

علاوه بر تمیمه، پدرش «تامر» نیز به‌علت کمبود و نیاز خانوادگی به آفریقا سفر کرده که این موضوع به خوبی از حرف‌های شکایت‌گونه‌ی «آمنه» در ابتدای داستان پیداست: «المال. المال. لعن الله الطمع ضرّ ما نفع. لماذا لا يكتفي تامر بما عنده؟...» (همان: ۱۱). اگرچه مسأله‌ی مالی، باعث سفر تامر به آفریقا شده، اما آمنه با لحنی گلایه‌آمیز خواهان بازگشت او از آفریقا است.

**نقض نهی، لحظه‌ی پیونددهنده، تصمیم‌گیری، عزیمت**

نقض نهی یا سرپیچی به این معنا است که قهرمان ممنوعیت را زیر پا می‌گذارد (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۴). و لحظه‌ی پیونددهنده، یعنی کمبود، ابلاغ دستور یا نهی قهرمان، قهرمان داستان را به سفر می‌فرستد یا به او اجازه‌ی رفتن می‌دهد (همان: ۶۴) و در واقع از خلال لحظه‌ی پیونددهنده، قهرمان وارد قصه می‌شود. تصمیم‌گیری قهرمان یعنی قهرمان تصمیم می‌گیرد که کاری را انجام دهد؛ مشخصه‌ی این کارکرد به‌عنوان نمونه گفتن این جمله است: «به ما اجازه بده که به دنبال شاهزاده خانم و دخترهایت برویم». رفتن یا عزیمت نیز به این معنا که قهرمان از خانه ش می‌رود (همان: ۶۷).

در داستان «طواحین بیروت»، کارکردهای نقض نهی، لحظه‌ی پیونددهنده، تصمیم‌گیری و عزیمت، با هم پیوند می‌خورد و در همان ابتدای داستان نمود پیدا می‌کند. اگرچه آمنه دوست ندارد که تمیمه به بیروت برود، اما تمیمه برخلاف میل او و به بهانه‌ی پیشرفت، به بیروت سفر می‌کند: «أحسّت تميمة مرة أخرى بكره ذلك كلّه وهي تدير ظهرها وتبتعد...» (عواد، ۱۹۹۱: ۸). بنابراین می‌توان گفت که قهرمان داستان با ابراز نارضایتی از حضور خود در محل زندگی‌اش، نقض نهی می‌کند و با جمله‌ای که به مادرش می‌گوید،

جدیت خود را در سفرش به بیروت نشان می‌دهد: «نسیتِ أن الشمس طلعت ونحن فی المهدیة. متی تریدین أن نصل لبیروت؟» (همان: ۷).

از نظر پراپ در این نمونه، عزیمت معنایی متفاوت از غیبت موقتی دارد که در آغاز داستان به آن اشاره شده؛ بلکه یکی از عناصر قصه به‌شمار می‌آید. پراپ در این قسمت، قهرمان قصه و هدف او را به دو گروه قهرمانان گروه اول که هدف عزیمت آنها جستجوگری است و قهرمانان گروه دوم که در واقع هدف آنها آغاز سفری که در طی آن، حوادث و رویدادهای مختلفی انتظار آنها را می‌کشد اما جست‌وجویی در میان نیست، تقسیم می‌کند (پراپ، ۱۳۶۸: ۸۴). قهرمان در داستان «طواحین بیروت»، ترکیبی از هر دو است؛ چرا که تمیمه با هدف جستجوگری به بیروت سفر می‌کند و در آن سفر حوادث و رویدادهای مختلفی را پشت سر می‌گذارد. در واقع داستان در مسیری قرار می‌گیرد که تحرک آن در مسیر کنش‌های قهرمان است.

**پرس و جو**

بر اساس الگوی پراپ، شرور یا ضدقهرمان می‌کوشد تا از قهرمان خبر بگیرد (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۴). اما در داستان طواحین بیروت، قهرمان به خبرگیری یا پرس و جو می‌پردازد که در مسیر این کسب اطلاعات دچار مشکل می‌شود؛ زیرا او برای پرس و جو از برادرش جابر به دانشگاه او می‌رود، ولی با جمع اعتراضی دانشجویان مواجه شده و توسط سربازان حکومت دچار جراحتی می‌شود: «فخطت نحو الجامعة. حاذت صفا من رجال الأمن فلم یعترضها أحد. ... الرصاص یمزق الفضاء... حینما فتحت أجفانها وجدت نفسها في مستشفی والطبیب یعالج جرحا في رأسها بمعاونة ممرضة» (عواد، ۱۹۹۱: ۲۱-۲۳). این جملات نیز اشاره به این موضوع دارد که تمیمه در جستجوی جابر است: «وجابر لم یظهر حتی الآن. ولیس بالإمکان السؤال عنه فی الجامعة إلا من غد» (همان: ۲۶). در حقیقت این پرس و جو به معنای یک جستجوی ساده نیست، بلکه نشان از شروع ماجراجویی‌های قهرمان و پیوستن او به جنبش‌های دانشجویی و گام نهادن در مسیر تحقق دغدغه‌های اجتماعی-سیاسی‌اش دارد.

**نخستین کارکرد بخشنده**

این کارکرد به معنای این است که قهرمان بعد از مواجهه با شر، به‌دنبال یاری‌گر یا بخشنده است. طبق نظر پراپ، بخشنده یا قهرمان را آزمایش می‌کند یا به او سلام می‌گوید و از او پرسش می‌کند یا از او می‌خواهد که بعد از مرگش برای او کاری انجام دهد و یا او را آزاد کند یا به او امان دهد (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۸-۷۰). در داستان طواحین بیروت، دو شخصیت «هانی الراعی و ماری ابوخلیل» بخشنده هستند؛ اما بر اساس متن داستان، هانی الراعی بیشترین حمایت و همدلی را با قهرمان داستان دارد: «وكان هاني الراعي هو الوحيد الذی تشاطره أفكار الطالبة وخوالجها ومطامحها» (عواد، ۱۹۹۱: ۹۸). اولین مواجهه‌ی بخشنده با قهرمان به این شکل است: «تميمة: من أنت؟ قال وقد شاركت شفتاه فی الابتسام: «أخوك» ولكن اسمي هاني الراعي. ثم أخذ يقصّ عليها ما حدث. بعد أن تفرّق المتظاهرون وكان منهم» (همان: ۲۳). می‌توان گفت این جملات نشان از اولین کارکرد بخشنده دارد که ابتدا با استفاده از واژه‌ی «أخوک» نوعی همدلی را به قهرمان منتقل می کند و سپس به تبیین هدف مشترکشان در بیروت، می پردازد. او در ادامه گفتگوی خود با قهرمان، به او کمک بیشتری می‌کند و بیان می‌نماید که دوست دارد دوباره نیز او را ببیند: «رافقها هاني الراعي بالتكسي إلى الشارع الحمراء وودّعها على مفرق الطريق...فقال لها: أراك غدا فی المستشفی. أيّ ساعة؟» (همان: ۲۵). البته، بر اساس نظر پراپ شاید این نوع خویشکاری بخشنده، به منزله‌ی آزمایش‌کردن قهرمان باشد؛ چرا که در ادامه‌ی داستان، قهرمان اگرچه دچار نوعی تردید و تزلزل فکری نسبت به هانی الراعی می‌شود، اما به او واکنش مثبت نشان می‌دهد.

**واکنش قهرمان**

قهرمان قصه در برابر کارکرد بخشنده، واکنش نشان می‌دهد که این واکنش می‌تواند مثبت یا منفی باشد (پراپ، ۱۳۶۸: ۷۱). در داستان طواحین بیروت، قهرمان داستان واکنشی مثبت به کارکرد بخشنده نشان می‌دهد و جهت آشنایی بیشتر، با او وارد گفتگویی می‌شود: «كانت تصغی إليه بشغف. فإذا سكت طرحت عليه سؤالا. وسألته من أين هو؟ قال:

من دیر المطلّ» (عواد، ۱۹۹۱: ۲۴). شاید واکنش مثبت او به این دلیل باشد که از سخنان هانی الراعی به یکسان بودن اهدافشان پی برده است.

### کار سخت

کار سخت به این معنی است که از قهرمان انجام کار سختی خواسته می‌شود (پراپ، ۱۳۶۸: ۹۲). در ادامه‌ی داستان طواحین بیروت، «حاج فضلو» به تمیمه خبر می‌دهد که پدرش، «تامر» در آفریقا به اتهام همکاری با یک باند قاچاق، دستگیر شده و همین امر باعث می‌شود که قهرمان با این چالش مواجه گردد که چگونه این خبر مهم را به خانواده خصوصاً مادرش منتقل کند: «قال لها إن السلطات في غينيا قد اكتشفت عصابة التهريب، وإنها ألقت القبض على عدد من المهاجرين اللبنانيين وهي تحقق معهم بتهمة الاشتراک في العصابة، وبينهم تامر نصور... ما يكون وقع الخبر على أمها؟...» (عواد، ۱۹۹۱: ۳۷-۳۸). در واقع این کار سخت، نه تنها مانع از حرکت قهرمان نمی‌شود، بلکه باعث می‌گردد که طبق نظر پراپ حرکت کند و برای تحقق اهداف خویش در بیروت مصمم‌تر شود.

### نیرنگ، شر، همدستی

نیرنگ به این معنا است که ضد قهرمان تلاش می‌کند تا قربانی‌اش را فریب دهد و خود یا اموال او را به‌دست آورد. همدستی یا همکاری ناخواسته، یعنی قربانی فریب می‌خورد و ناخواسته به دشمن کمک می‌کند شر هم به این معنی است که ضدقهرمان به یکی از اعضای خانواده ضرر می‌رساند (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۶ و ۵۷). یکی از حربه‌هایی که شرور برای فریفتن قهرمان داستان به‌کار می‌گیرد این است که هدف خود را با هدف قهرمان همسو معرفی می‌کند تا او را با خود همراه کند. در داستان «طواحین بیروت» بر خلاف قصه‌های پریان، کارکردهای نیرنگ، شر و همدستی به صورت مشترک نمود پیدا می‌کنند و ضدقهرمان در قالب فردی شرور ظاهر می‌شود که تلاش می‌کند قهرمان را فریب دهد و او را تصاحب کند. «رمزی رعد» که روزنامه‌نگاری معترض است، به علت ماهیت کاریش سعی می‌کند تا به قهرمان داستان نزدیک شود؛ وی با قهرمان پیرامون موضوعات سیاسی و اتفاقات روز کشور سخن می‌گوید و آرام آرام در او نفوذ می‌کند: «تميمة: ماذا تقول

الجرائد يا الأستاذ عن حوادث البارح: الأستاذ رمزي! تقرأ كل يوم جريدة "الصباح" وقصائد كل أسبوع في مجلة "العصور" وقرأت كتاب "أرباب وعبيد" فی صیدا...» (عواد، ۱۹۹۱: ۲۸). قهرمان در ابتدا شیفته‌ی مطالب منتشرشده از رمزی می‌شود ولی بعد از چندی از او تنفر پیدا می‌کند؛ زیرا با نیرنگ و نگاه‌های شرارت‌آمیزش او را فریب می‌دهد: «امشي خلفي. ومشى ومشت خلفه. لا تعلم المسافة التي مشتها ولم تتبين الناس ولا الأشياء. وجدت نفسها في غرفة ما، في حيّ ما في لحظة ما، ورمزي رعد خلع نظارتيه. يلحفها لهيبه...» (همان: ۴۱). بنابراین می‌توان به این جمع‌بندی رسید که قهرمان با تردید درباره‌ی این موضوع که شاید رمزی نسبت به او عشق و علاقه‌ای صادقانه داشته باشد، وارد خانه‌اش می‌شود (همدستی ناخواسته) و مورد تجاوز جنسی قرار می‌گیرد.

## تغییر مکانی قهرمان

قهرمان داستان یا به محل جستجو می‌رود، یا به آنجا برده می‌شود و یا از این محل آگاهی می‌یابد (پراپ، ۱۳۶۸: ۸۰). در داستان طواحین بیروت بعد از اینکه قهرمان توسط ضدقهرمان یا شرور مورد تجاوز قرار می‌گیرد، دیگر علاقه‌ای به ملاقات با شرور ندارد، قرارهای هفتگی خودش با او را لغو می‌کند و به مهدیه باز می‌گردد: «ولكنها لم تذهب إلى الموعد. وتخلفت كذلك عن موعدها يوم الأحد الذي تلا. اعتكفت في المهدية تقلّب أمورها...» (عواد، ۱۹۹۱: ۴۹-۵۰). به‌همین دلیل، قهرمان برای مدتی ترجیح می‌دهد که به بیروت سفر نکند و در مهدیه بماند.

## کشمکش

کشمکش یا مبارزه، به‌معنای درگیری قهرمان با ضدقهرمان است (پراپ، ۱۳۶۸: ۸۲). در داستان «طواحین بیروت»، بر خلاف قصه‌ی پریان، قهرمان داستان به کشمکش مستقیم با شرور نمی‌پردازد؛ چراکه تمیمه خودش با پای خویش به دام شرور می‌افتد و با او وارد کشمکش نمی‌شود و فقط گاهی از او تنفر دارد. اما تأمل در این بخش از داستان«كان الوقت يزحف بأثقاله وتميمة حبيسة في الشقة... وتميمة تتحرّق في سجنها وتقضم جرائدها آناء

الليل وأطراف النهار... جرائد بالعربية بالفرنسية بالانكليزية. تتابع فيها الأحداث وتذهب بخيالها متتبعة حركة الطلاب ونشاط الرابطات...» (عواد، ۱۹۹۱: ۱۶۰)، نشان می‌دهد که مهم‌ترین کشمکش موجود در بدنه‌ی اصلی، مبارزه‌ی سیاسی و اصلاح طلبانه‌ی قهرمان است که باعث سفر او به بیروت شده است و دنیا را برایش همچون زندانی ساخته که در آنجا، اخبار روزنامه‌ها پیرامون جنبش‌های تشکلات دانشجویی را مرور می‌کند.

**تعقیب**

طبق الگوی پراپ تعقیب، به‌معنی تعقیب‌کردن قهرمان توسط شرور است که به اشکال مختلف نمود پیدا می‌کند (پراپ، ۱۳۶۸: ۸۷). «رمزي رعد» برای بار دیگر در بخشی دیگر از داستان، بعد از آزادی از زندان، مجدداً طبق یک قرار از پیش تعیین‌شده با تمیمه دیدار می‌کند: «حينما خرج رمزي رعد من السجن بعد أن أكمل مدته... في المساء لاقته تميمة المقهى المعتم في الحمراء...» (عواد، ۱۹۹۱: ۱۰۴). در حقیقت، این تلاقی مجدد شرور با قهرمان، به منزله‌ی تغییر ناپذیری عملکرد شخصیت شرور می‌باشد که پراپ نیز در تحلیل قصه‌های پریان بدان تأکید کرده است.

**رهایی، مجازات**

بر اساس نظر پراپ، رهایی به‌معنای خلاص‌شدن قهرمان از شرور یا تعقیب کننده است (پراپ، ۱۳۶۸: ۸۸). در داستان طواحین بیروت، شرور که همان رمزی رعد می‌باشد، در پایان داستان به زندان می‌افتد و قهرمان داستان از شرور رهایی می‌یابد. تمیمه بعد از ظهر روزی که به مهدیه می‌رود، دیگر رمزی رعد و نگاه‌های پلید او را نمی‌بیند؛ زیرا چندی بعد توسط سربازان حکومتی دستگیر شده و به زندان افتاده است: «لم تعد إلى المهدية إلا مع ظهر اليوم التالي. الأستاذ رمزي رعد؟ الأستاذ رمزي أبعد وأبعد... لو كنت القاضي لحكمت عليه بالمؤبد مع الأشغال الشاقة...» (عواد، ۱۹۹۱: ۸۹). بنابراین دو کارکرد رهایی و مجازات به صورت همزمان برای قهرمان داستان رخ می‌دهد.

**تغییر شکل قهرمان**

طبق کارکرد ۲۹ پراپ، قهرمان داستان ظاهر و شکل تازه‌ای می‌یابد که به آن تغییر شکل گفته می‌شود (پراپ، ۱۳۶۸: ۹۵). تغییر شکل قهرمان طواحین بیروت به صورت معنوی است و به تغییر رویه‌ی قهرمان مبارز ختم می‌شود. این موضوع در این بخش پایانی داستان بروز پیدا می‌کند؛ جایی‌که تمیمه به یک انقلابی تبدیل می‌شود و به جنبش فدائیون فلسطین ملحق می‌شود: «سأحارب تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمع وأطعنها بيدى... وهذا طريقي الآن يختلف عن طريقك في النهاية» (عواد، ۱۹۹۱: ۲۶۹)، در این نمونه، گویی تمیمه لباسی تازه می‌پوشد، خود را برای مبارزه در جهت منافع کشورش آماده می‌کند و از ازدواج با هانی الراعی مسیحی صرف‌نظر می‌نماید.

بنابراین در تفسیر کارکردهای شخصیت‌های داستان «طواحین بیروت» می‌توان گفت: داستان با نوعی تعادل آغاز می‌گردد، سپس این تعادل برهم می‌خورد و غیبت دو تن از اعضای خانواده «جابر و تامر« آشکار می‌شود و به تبع آن، قهرمان داستان که احساس نیاز به پیگیری اهداف اصلاح‌طلبانه می‌کند، در اندیشه‌ی غیبت و ترک محل فعلی خود قرار می‌گیرد. قهرمان اگرچه با مخالفت‌های جدی مادر خود «آمنه» مواجه می‌گردد، ولی در تصمیم خود مصمم گشته و عازم بیروت می‌شود. او در بیروت علاوه بر پیگیری اهداف اصلاح‌طلبانه‌ی خود، به جستجوی برادر خود «جابر» می‌پردازد؛ در همین حین با جمع اعتراضی دانشجویان مواجه‌شده و زخمی می‌شود. پس از آن، اولین کارکرد بخشنده یعنی هانی الراعی آشکار گردیده، با قهرمان داستان وارد گفتگو می‌شود و قهرمان نیز واکنش مثبت نشان می‌دهد و با او همراه می‌شود. سپس قهرمان از دستگیری پدرش «تامر» در آفریقا مطلع می‌شود و با چالش انجام کار سخت، یعنی اطلاع به خانواده مواجه می‌گردد. قهرمان در ادامه، با ضد قهرمانی به‌نام رمزی رعد روبرو می‌شود که او را با خود همراه ساخته و فریب می‌دهد؛ از این‌رو ناچار می‌شود که برای مدتی بیروت را به مقصد شهر خود مهدیه ترک بگوید تا از او رهایی یابد.

اگرچه قهرمان برای برهه‌ای از زمان از دست شرور خلاص می‌شود، اما بعد از مدتی شرور دوباره به تعقیب او می‌پردازد و با او مواجه می‌شود. دو شخصیت «هاني الراعي» و«ماري» در جای جای این داستان به یاری قهرمان می‌آیند و با ایجاد حس همدلی در او، راهش را برای مبارزه‌ی سیاسی-عقیدتی علیه حکومت مستبد هموار می‌کنند. در پایان داستان، قهرمان کاملاً از ضد قهرمان رهایی می‌یابد، تغییر رویه داده و در راه مبارزه و انقلابی‌گری خود استوارتر می‌گردد.

## شخصیت‌ها و نقش‌های آنها

چنان‌چه پیشتر گفته شد، پراپ نقش (کنش) های شخصیت‌ها را در هفت دسته‌ی ۱.قهرمان، ۲. شرور، ۳. بخشنده، ۴. یاری‌گر، ۵. شاهزاده، ۶. برانگیزاننده، ۷. قهرمان دروغین قرار می‌دهد.

در داستان «طواحین بیروت»، شخصیت‌های «تمیمه»، «هانی الراعی»، «ماری أبوخلیل» و «رمزی رعد»، نقش برجسته‌تری در پیشبرد اهداف داستان دارند و از لحاظ دسته‌بندی هفتگانه‌ی پراپ، در سه نقش «قهرمان، شرور و بخشنده (یاریگر)» تجلی می‌یابند:

### قهرمان

این داستان بر محور دو شخصیت اصلی «تمیمه» و «هاني الراعي» می‌چرخد؛ تمیمه دختری نوجوان است که برای تحصیل از «المهدیه» به بیروت سفر کرده؛ هانی الراعی نیز پسری جوان است که از روستای «دیر المطل» به بیروت آمده است. نویسنده‌ی داستان تلاش کرده که پلی از عشق بین این دو شخصیت ایجاد کند تا بدین وسیله به اصلاح رویکرد جدایی‌طلبانه بین دو حزب فنیقی و عرب لبنانی بپردازد؛ اما در نهایت هانی و تمیمه از اصلاح این مسأله عاجز می‌مانند. این دو شخصیت در بدنه‌ی اصلی داستان، همراه و یاور هم هستند و در عملکردهای یکدیگر مشارکت دارند؛ تمیمه شخصیتی بی‌خبر از همه چیز است که شاهد اوضاع وخیم کشور در ابعاد مختلف، تبعیض و کشتار مردم

توسط سربازان است و همین امر باعث می‌شود نسبت به اطراف خود حساس‌تر شود و رفتارش تغییر کند.

علی‌رغم برخی اختلاف نظرهای بین تمیمه و هانی الراعی، کارکردهای این دو شخصیت در ارتباط با یکدیگر است و هر دو شعار برابری و عدالت را سر می‌دهند؛ به‌طوری‌که تمیمه در یکی از سخنرانی‌های هاني الراعی شرکت می‌کند و تحت تأثیر کلام او قرار می‌گیرد: «کلّنا هنا إخوان، ونعرف کلّنا من یستحق هذا الشرف بیننا. إنّه رائد حرکتنا الوثابة وزعیمنا دون منازع، عینت رئیس عصبة الطلاب الأحرار...» (عواد، ۱۹۹۱: ۱۶۴).

شخصیت تمیمه، شخصیتی پویا به‌شمار می‌آید؛ چرا که او بسیار دغدغه‌مند است، عقاید و افکارش تا پایان داستان در حال تحول می‌باشد و در پایان داستان به انسانی متفاوت تبدیل می‌شود. او گاهی فقط نظاره‌گر اعتراضات دانشجویان و برخورد حکومت با آنها است و گاهی نیز ذهنش درگیر این اتفاقات می‌شود: «وقفت في الناحیة تراقب ما یکون... کانت تفکر بأحداث نهارها بین الجامعة والمستشفی حتی انبرت تقذف حمم غضبها علی الحکومة وبولیسها والطلاب...» (همان: ۲۱-۲۷). بنابراین از آن‌جایی که پراپ شخصیت قهرمان را به دو دسته‌ی قهرمانی که از اعمال ضد قهرمان آسیب می‌بیند و «قهرمان قربانی» نام دارد و قهرمانی که به کسی‌که از شرور آسیب دیده کمک می‌کند و «قهرمان جستجوگر» نام دارد (پراپ، ۱۳۶۸: ۸۰) تقسیم نموده، می‌توان تمیمه را قهرمان قربانی و هانی الراعی را قهرمان جستجوگر معرفی کرد.

**شرور**

چنان‌که قبلاً گفته شد، «رمزی رعد» شخصیتی می‌باشد که به‌واسطه‌ی نقش شرارت انگیزانه‌اش، باعث تنفر و انزجار قهرمان داستان یعنی تمیمه شده است. شرور در این داستان، ابزارهایی مثل دعوت قهرمان به خانه‌ی خود، کمک به آزادی پدر قهرمان و غیره را برای فریفتن قربانی خود، یعنی تمیمه به‌کار می‌برد و سپس قربانی را فریب می‌دهد. اگرچه یک‌بار شرور حذف می‌شود و به زندان می‌افتد، اما بعد از گذراندن زمان زندان، دوباره بر سر راه تمیمه قرار می‌گیرد و باعث ایجاد دلهره در او می‌گردد.

**یاری‌گر، بخشنده**

همان‌طور که پیشتر گفته شد، دو نقش یاریگر و بخشنده را می‌توان به‌علت همسانی عملکردشان در یک دسته‌بندی جای داد. همچنین طبق گفته‌ی پراپ، یک شخصیت می‌تواند دو نقش را بر عهده بگیرد؛ هرچند او تا پایان داستان همچون انسانی یاریگر خود را نشان بدهد. در این داستان، «هاني الراعي» همیشه یاری‌گری خود به تمیمه را نشان می‌دهد؛ وی حمایت خود نسبت به تمیمه را در چند موقعیت مختلف نشان داده است؛ نخست زمانی‌که تمیمه مجروح شده بود، او را به بیمارستان منتقل می‌کند و جهت جلب اعتماد تمیمه خود را برادر او معرفی می‌کند. همچنین زمانی‌که تمیمه در پی درگیری با «حسين القموعي» به‌خاطر تهیه نکردن گزارش مجروح می‌شود، هاني الراعي و ماري او را مداوا می‌کنند یا زمانی‌که تمیمه به‌خاطر اتفاقی که برای پدرش افتاده بود، ناراحت بود، هانی مانند یک دوست او را دلداری می‌داد و به او می‌گفت: جز خدا کسی نمی‌داند چه شده و فقط خدا از همه چیز آگاه است: «لم يخطيء حسين القموعي هدفه... الضربة الأولى كانت محكمة شطب بها وجه تميمه نصور من اليسار... فهرولت المس ماري مع الطبيب...» (عواد، ۱۹۹۱: ۱۴۹-۱۵۰).

هاني الراعي برای اثرگذاری در تمیمه، آگاه‌سازی و انتقال حس یاری‌گری به او، ماجرای حسین القموعی را برای او بازگو می کند؛ کسی‌که دانش‌آموزان و دانشجویان را تحریک به انقلاب می‌کند: «القموعي عندكم كالمختار عندنا بقية من حكمت بك من الأتراك. من السنة الستين. يدعون الطلاب إلى الثورة؟ هذه هي الثورة التي ينتظرنا لها لبنان...» (همان: ۱۱۴).

هانی الراعی علاوه بر یاری‌گری قهرمان داستان، دانشجویان و استادان دانشگاه را در رسیدن به اهدافشان یاری می‌کرد و به آنها می‌گفت برای تحقق خواسته‌هایتان باید آنها را مشخص کنید و متحد باشید و سپس اعتراضات خود را گسترش دهید: «قال هاني: بقية المطالب لا يمكن إرتجال تحقيقها. يجب أن نحددها. ليست من عمل هذه الحكومات المتعاقبة في كل حال، كانت قد بذلت محاولات بائسة لتصعيد الحركة...» (همان: ۱۶۳).

از طرفی دیگر، «ماري أبوخليل»، دوست و همکلاسی تمیمه که در بیمارستان به‌عنوان پرستار کار می‌کند، در زمان مجروحیت تمیمه یاری‌گر او می‌شود و در خانه و بیمارستان از او مراقبت می‌کند و به او دلداری می‌دهد: «تميمة مسجاة على فراشها وصديقتها الممرضة ساهرة عليها الليل...» (همان: ۱۵۵)، «كانت ماری ترعاها بمحبة وحنان مع مرح لا يفارقها...» (همان: ۱۶۰). همچنین ماري و تمیمه گاهی اوقات به گشت و گذار و دیدن مناظر طبیعی می‌رفتند: «وصلت إلى دير المطل الساعة التاسعة صباحا ومعها المس الماري... ورفعت تميمة يدها تدلّ ماری على الصنوبرة الشامخة...» (همان: ۱۳۴-۱۳۵). به‌طور کلی همیشه دو شخصیت هانی الراعی و ماری یاری‌گر قهرمان داستان بودند و هیچ تغییر رفتاری در رفتار آنها ایجاد نشد؛ به همین دلیل شاید این دو شخصیت را بتوان به لحاظ کارکرد، جزء شخصیت های اثرگذار در داستان دانست.

در پایان با توجه به آنچه در خصوص داستان «طواحین بیروت» بر اساس نظریه‌ی پراپ گفته شد، جدول ذیل در خصوص شخصیت‌های داستان قابل ترسیم است:

| شخصیت | کارکرد شخصیت (بر مبنای کارکردهای ۳۱ گانه پراپ) | نوع شخصیت (بر مبنای ۷ شخصیت مد نظر پراپ) |
|---|---|---|
| **تميمة** | سفر به بیروت در جهت تحقق اهداف اصلاح طلبانه، کشمکش با شرور و رهایی از او و در نهایت تغییر رفتار در جهت تحکیم اهداف اصلاح طلبانه | قهرمان |
| **هاني الراعي** | کمک به تمیمه در جهت تحقق هدف اصلاح‌طلبانه‌اش | قهرمان و یاریگر (بخشنده) |
| **رمزي رعد** | دشمنی نسبت به تمیمه و ابراز عشق غیر صادقانه | شرور |
| **ماري أبوخليل** | کمک به تمیمه (قهرمان) | یاری‌گر |

## نتایج

پس از بررسی داستان «طواحین بیروت» بر اساس رویکرد پراپ، پاسخ دو پرسش پژوهش به‌شرح ذیل ارائه می‌گردد:

در مورد میزان و چگونگی کارکرد شخصیت از منظر پراپ در داستان طواحین بیروت، می‌توان گفت اگرچه این داستان از حیث ساخت روایی، کارکرد شخصیت‌ها و

برخی ویژگی‌های صوری به ساختار قصه‌های پریان شباهت دارد، ولی تنها نوزده کارکرد از کارکردهای شخصیت را می‌توان به صورت نامتوالی و نامرتب در داستان مذکور مشاهده کرد. این کارکردها، به‌ترتیب حضور در داستان عبارتند از: «غیبت، نهی، کمبود، نقض نهی، لحظه پیونددهنده، تصمیم‌گیری، عزیمت، خبرگیری، نخستین کارکرد بخشنده، واکنش قهرمان، کار سخت، نیرنگ، شر، همدستی، تغییر مکانی قهرمان، کشمکش، تعقیب، رهایی، مجازات، تغییر شکل قهرمان».

در تفسیر چگونگی حضور این کارکردها در داستان طواحین بیروت، می‌توان گفت: چینش کارکردهای شخصیت در این داستان، تا حد زیادی متفاوت با چینش آنها در قصه‌های پریان است؛ به‌طوری‌که در این داستان، چندین کارکرد به‌صورت مشترک با همدیگر بروز پیدا می‌کند. به‌عنوان مثال: کارکردهای «نقض نهی، لحظه‌ی پیونددهنده، تصمیم‌گیری، عزیمت»، «نیرنگ، شر، همدستی» و «رهایی، مجازات» به‌دلیل سیر ساختاری داستان، به همدیگر گره خورده است. از سویی دیگر، ترتیبِ اغلب این کارکردها، مطابق با کارکردهای مدنظر پراپ ارائه نشده و گاه یک کارکرد، متقدم و گاه متأخر بر دیگر کارکردها تجلی یافته است. پایان داستان طواحین بیروت نیز با قصه‌های پریان متفاوت است؛ زیرا قهرمان در پایان قصه‌ی پریان، در نتیجه‌ی تلاش برای انجام کاری دشوار، ازدواج می‌کند؛ اما قهرمان در داستان طواحین بیروت، نه تنها ازدواج نمی‌کند بلکه در اندیشه‌ی تحقق بخشیدن به اعتقادات فکری و سیاسی خویش است.

همچنین تحلیل داستان «طواحین بیروت» به‌منظور پاسخ به پرسش دوم پژوهش مبنی بر چگونگی نمود نقش‌های هفتگانه‌ی شخصیت مد نظر پراپ در داستان مذکور، این موضوع را اثبات می‌کند که براساس سیر داستان، تنها سه نقش «قهرمان، شرور و یاریگر» از میان هفت نقش موردِ نظر پراپ، نمود دارد و این سه نقش در حقیقت به تحقق کارکردهای نوزده‌گانه‌ی مذکور کمک می‌کند.

بنابراین با توجه به نتایج به‌دست آمده از تحلیل داستان طواحین بیروت براساس رویکرد پراپ، می‌توان سیر داستانی این داستان را به‌طور خلاصه چنین بیان نمود که شروع اولیه‌ی داستان، همراه با یک تعادل قبل از شروع بحران است که این تعادل در

ادامه‌ی داستان، با ترک خانه توسط قهرمان و مواجه‌شدن او با شرور برهم می‌خورد. سپس در پایان داستان، تعادل اولیه برمی‌گردد و قهرمان داستان با شکست شرور، به خودشناسی دست می‌یابد و سرنوشت خود را پیدا می‌کند و به یک انقلابی استوار تبدیل می‌شود. بنابراین در این داستان نیز، طبق نظر پراپ، تغییر وضعیت یا واقعه به عنوان عنصر اساسی و بنیادین روایت، تجلی و ظهور می‌یابد.

## پی‌نوشت

۱- توفیق یوسف عواد در سال ۱۹۱۱ در روستای بحر صاف جبل لبنان درخانواده‌ای با وضعیت متوسط به‌دنیا آمد. او از همان آغازین مراحل زندگی خویش، گرایش زیادی به علم و ادب داشت و در بیروت نزد بسیاری از استادان ادبیات همچون روفائیل نخلة به شاگردی پرداخت. «الصبی الأعرج»، «قمیص الصوف»، «العذاری»، «السائح والترجمان»، «فرسان الکلام»، «غبار الأیام»، «طواحین بیروت»، «مطار الصقیع»، «قوافل الزمان» و «حصاد العمر» آثار ادبی ارزشمند این نویسنده‌ی لبنانی است (طنّوس، لاتا: ۱۰-۱۳).

## منابع و مآخذ


احمدی، بابک، (بی.تا). **ساختار و تأویل متن**، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.

الکردي، عبدالرحیم، (۲۰۰۶). **السرد في الروایة المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)**، الطبعة الأولی، القاهرة: مکتبة الآداب.

پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸). **ریخت‌شناسی قصه**، ترجمه مدیا کاشیگر، چاپ اول، تهران: نشر روز.

تولان، مایکل، (۱۳۹۳). **روایت شناسی؛ درآمدی بر زبان‌شناختی انتقادی**، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: انتشارات مهر.

ریکور، پل، (۱۳۸۴). **زمان و حکایت؛ پیکربندی زمان در حکایت داستانی**، ترجمه مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: گام نو.

سلمان الشویلی، داود، (۱۹۸۶). **الموسوعة الصغیرة، القصص الشعبی العراقی فی ضوء المنهج المورفولوجی**، العراق: دار الشؤون الثقافیة العامة.

طنّوس، جان، (لاتا). **توفیق یوسف عوّاد دراسة نفسیة في شخصیة وأدبه**، بیروت: دار الکتب العلمیة.

عواد، توفیق یوسف، (۱۹۹۱). **طواحین بیروت**، الطبعة الخامسة، بیروت: مکتبة لبنان.

لحمدانی، حمید، (۱۹۹۱). **بنیة النص السردي (من منظور النقد الأدبی)**، الطبعة الأولی، بیروت: المرکز الثقافی للطباعة والنشر والتوزیع.

مارتن، ولاس، (۱۹۹۸). **نظریات السرد الحدیثة**، ترجمة: حیاة جاسم محمد، المجلس الأغانی للثقافة.

مارتین، والاس، (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.

مشایخی، حمیدرضا و سیده هانیه میرسیدی، (۱۳۹۱). «تحلیل السِّمان والخریف نجیب محفوظ با رویکرد ریخت‌شناسی»، **مجلة الجمعیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، العدد ۲۴: صص ۱۴۱-۱۶۴.

# التحليل المورفولوجي لرواية "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد

عليرضا شيخى[1]*
سحر ساكى[2]

**الملخّص**

إن المعالجة البنيوية للأعمال الروائية تعدّ من الموضوعات المهمة التي تركز عليها الدراسات السردانية في الفترة الأخيرة. فحقّق الشكلاني الروسي فلاديمر بروب إنجازاً بديعاً في مجال الدراسات السردانية على ضوء آراء الشكلانيين والبنيويين. إنه عالج الحكايات الخرافية من حيث الشكل وخلص إلى أنّ كلّ قصة يمكن أن تتكون من سبعة أنواع من الشخصيات وواحد وثلاثين وظيفة متلائمة مع أفعال الشخصيات. ومن خلال هذا الانجاز المبدع تطرّق الرواة والباحثون على تطبيق هذا المنهج على الروايات الأخرى مؤكّدين على أهميته في الدراسات الروائية البنيوية. لذلك جاءت هذه الدراسة مستعينة بالمنهج الوصفي–التحليلي، لتستكشف أهم مضامين المورفولوجيا التي برزت في رواية "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد على ضوء منهج بروب. كشفت الدراسة أن هذه الرواية تتكوّن من تسع عشر وظيفة يتمثل معظمها في أدوار البطل والشرير والمساعد (المانح). وتبدأ الرواية بتوازن مبدئي يحدث قبل الأزمة، ثمّ يتضاءل هذا التوازن مع تدخّل الشرير في حياة البطل، فيخضع البطل أمام تطور نفسيّ يدفعه إلى التفكير في استمرار أهدافه بمساعدة المانح.

**الكلمات الرئيسية**: التحليل المورفولوجي، بروب، توفيق يوسف عواد، طواحين بيروت.

---

١– أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية

٢– خرّيجة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# The function of anachronism in the novel "Mozakkerato Kalben Iraqien" based on the narrative Critique according to Genette's theory

Azam Shamsoddini Fard[1] , Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Vali-e-Asr University
Fateme Sistani Rahmat Abad, Ma in Arabic Language and Literature, Vali-e-Asr University

Received: 16-07-2020 Accepted: 15-12-2020

**Introduction:** Narrative is as old as human history, and its scope has expanded to such an extent that today it has become one of the common concepts in the field of literature, especially fiction. Narratology is a new science which studies the structural elements of stories. This science examines different structures of a narrative, such as the narrator, plot, character, etc. It flourished in France in the 1960s and 1970s. Gérard Genette was a French structural critic and one of the most famous theorists in this field. According to him, narrative speech consists of three distinct levels that must be distinguished in any critical approach to fiction. One is the story being told, the report itself and how the report is presented. He believes, in analyzing the narrative, the three elements of time, mood and voice should be taken into consideration. He believes that time is important in the narrative in terms of order, duration and frequency.

**Methodology:** This research is based on the narrative criticism and uses a descriptive-analytical approach to examine the quality of the application of the time component and its dependencies such as order, duration and frequency in the novel "Mozakkerato Kalben Iraqien" written by Abdul Hadi Saadoun, who is an Iraqi novelist. The analysis is done according to Genette's theory. The purpose of this study is to identify the author's narration techniques in using the element of time and to measure the difference between the time of the story and the time of the narration in the novel. Therefore, this article tries to answer these questions 'What is the function of each of the three factors of Genette's narrative time in this novel?' and 'What is the role of each of them in advancing the story? For this purpose, the theory of Genette narrative time has been introduced for the analysis ofvthe novel.

**Results and Discussion:** The results of this study indicate that the association of the narrator's memories, the background representation of the life of the sub-characters of the story by him and the expression of the characters' hope for the future events have disturbed the linear and natural order of time in the narration of this novel, In addition, various descriptions, the use of the element of summarization and various types of frequencies have changed the narrative speed of this novel.

In this novel, the chronology of the events is sometimes not observed, and the retrospective events and sometimes the foresight of the characters have caused the plot of the story to become time-consuming. Saadoun uses the external retrospective technique to introduce the characters of the story and mention the events outside of

[1]- Corresponding Author Email: a.shamsoddini@vru.ac.ir

it. In the retrospective technique within the story, the narrator takes the reader to the past within the story by quoting memories. One of the functions of compound retrospective techniques is characterization; it is a different retrospection of the story because it refers to events that are not related to the storyline. In the technique of foresight, the author removes the ambiguity and complexity of the text and increases the reader's desire to read more. In his narrative text, Saadoun uses all the four narrative movements of Genette (i.e. descriptive pause, omission, summary, and dramatic scene); Therefore, the narrative has negative, positive and constant types of acceleration. In this novel, there is evidence for different types of frequencies with different values. The narrator has used the singular frequency in both the main and sub-events of the story. Frequency is somewhat evident in the novel because of the importance of the subject. Saadoun has sought to increase the speed of his narration by summarizing the text.

**Conclusion:** In relation to the category of order and in terms of chronological order, the narrator reports his memoirs from birth to an old age. But, sometimes, the linear order of the events is not observed, and there are time-distortions in the text. The anachronisms of this text are manifested in both retrospective and futuristic aspects. Of course, the retrospective type has twice the volume compared to the futuristic type. A small number of external retrospectives have also been observed in the narration, which has a complementary ruling and helps to complete the main narration. Futurism, which has little expression in the novel, is often diagrammed in the form of the narrator's dreams, hopes, speculations, and predictions, or other characters in the story, which evoke the reader's passion.

Regarding the category of duration and in terms of time lag, it can be said that the novel covers a long period of the narrator's life. However, the extensive use of the element of summary and sometimes various types of deletions has caused a positive acceleration of the novel and increased the speed of narration. Of course, a wide range of text time is also devoted to various descriptions, which, by stopping the story time, has caused a negative acceleration in the novel. Very few chunks of time are devoted to dialogues, in which case the text time has progressed normally.

Regarding the category of frequency, all the three types of frequencies are seen at the text level, but the singular and narrative types are much more impressive than the frequent type. The singular frequency, which revolves around both the main and sub-events of the story, includes narrations of events related to the narrator and the teacher as well as the narrator's encounters and separations with the sub-characters of the story. The frequent frequency function, which is very rare in the novel, has been motivated by people expressing their position on an event and by emphasizing the narrator of an incident. The frequent use of narrator frequency throughout the novel has, however, caused the narrative to be shortened and the text to deviate from monotony. This is because the narrator has avoided mentioning the events that happened to him or the characters of his story continuously at some point in time.

**Keywords:** Narratology, Gérard Genette, Anachronism, Abdul Hadi Saadoun, Mozakkerato Kalben Iraqien.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# شکست زمان در رمان «مذکّرات کلب عراقي»، اثر عبدالهادي سعدون بر اساس نقد روایت‌شناسی و بر پایهٔ نظریه‌ی ژرار ژنت

اعظم شمس الدینی فرد[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولی عصر(عج) رفسنجان
فاطمه سیستانی رحمت آباد، کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان

**تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵**

## چکیده

روایت‌شناسی علمی است جدید که به بررسی عناصر ساختاری روایت می‌پردازد و ژرار ژنت، منتقد ساختارگرای فرانسوی از جملهٔ نظریه‌پردازان معروف در این زمینه است. به اعتقاد ژنت در تحلیل روایت باید به سه عنصر زمان، وجه و لحن توجه کرد. این پژوهش که با رویکردی تحلیلی- توصیفی انجام شده، بر اساس نقد روایت‌شناسی و بر پایهٔ نظریهٔ ژرار ژنت، به بررسی کیفیت کاربرد مؤلفهٔ زمان و وابسته‌های آن یعنی نظم، تداوم و بسامد در رمان «مذکرات کلب عراقي»، یکی از آثار عبدالهادي سعدون، نویسندهٔ عراقی معاصر پرداخته است. هدف از این پژوهش، شناخت شگردهای روایی نویسنده در کاربست عنصر زمان و سنجش میزان اختلاف میان زمان داستان و زمان روایت در رمان مذکور است. نتایج حاصل از پژوهش گویای این است که تداعی خاطرات راوی، بازنمایی پیشینه‌ای از زندگی شخصیت‌های فرعی داستان توسط وی و ابراز امیدواری شخصیت‌ها نسبت به رخدادهای آینده، نظم خطی و طبیعی زمان را در روایت این رمان به هم زده است. در کنار آن، توصیفات متعدد، بکارگیری عنصر تلخیص و نیز استفاده از انواع بسامد، سرعت روایت این رمان را دستخوش تغییر ساخته است.

**کلیدواژه‌ها:** روایت‌شناسی، ژرار ژنت، شکست زمان، مذکرات کلب عراقي، عبدالهادي سعدون.

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: a.shamsoddini@vru.ac.ir

**مقدمه**

روایت، قدمتی به اندازه‌ی تاریخ بشر دارد و دامنه‌ی آن به قدری گسترش یافته که امروزه یکی از مفاهیم رایج در عرصه‌ی ادبیات به‌ویژه ادبیات داستانی گشته است. از این منظر می‌توان گفت: روایت، نقل رویدادهای واقعی یا خیالیِ مربوط به سرنوشت یک یا چندین شخصیت، در چارچوب زمانی و مکانی معین است (طعمة، ۲۰۱۴: ۱۸۹). این مفهوم روایی، در مراحل ابتدائی بیشتر به‌شکل شفاهی کاربرد داشت، اما به تدریج روایت شفاهی جای خود را به روایت مکتوب داد و به فنی تبدیل شد که توجه نظریّه‌پردازان را در قرون اخیر به خود جلب کرد و موجب ایجاد نظریات مختلفی از سوی اهالی ادبیات در مورد این فن گردید و در نهایت علمی به نام روایت‌شناسی پدید آمد (عبدی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۱) که به بررسی ساختارهای مختلف روایت، مانند راوی، طرح، شخصیت و غیره می‌پردازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲). علم روایت‌شناسی، «در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در فرانسه شکوفا شد و متفکرانی همچون رولان بارت[۱]، تزوتان تودوروف[۲]، ژرار ژنت[۳] و آ. ژ. گرماس[۴] بررسی‌های انتقادی و نظری مهمی در این زمینه انجام دادند» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۳۱).

به اعتقاد ژنت، سخن روایی شامل سه سطح مجزای قصه‌ی نقل‌شده، خودِ گزارش و نحوه‌ی ارائه‌ی گزارش (روایت) است که باید در هر رویکرد انتقادی به آثار ادبی داستانی، آن‌ها را از هم تشخیص داد. ژنت روابط میان این سه سطح را از طریق سه جنبه‌ی سخن روایی یعنی زمان، وجه و لحن بررسی می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۳۰– ۲۳۲).

پژوهش حاضر با رویکردی ساختارگرایانه، در پی کشف الگوهای زمان روایی ژنت که عبارتند از: نظم، تداوم و بسامد، در ساختار رمان «مذكرات كلب عراقي» یکی از آثار عبدالهادي سعدون، نویسنده‌ی عراقی به صورت مجزا است؛ در این مقاله پس از ذکر پیشینه و خلاصه‌ای از رمان، به معرفی نظریه‌ی زمان روایی ژنت پرداخته می‌شود، این نظریه را در سطح رمان، مورد واکاوی قرار می‌دهد[۵] و پاسخی برای این پرسش مطرح می‌کند:

۱-کارکرد هریک از عوامل سه‌گانه‌ی زمان روایی ژنت در رمان «مذکرات کلب عراقي» و نقش هر یک از آن‌ها در پیشبرد داستان چگونه است؟

**پیشینه‌ی تحقیق**

پیرامون نظریه‌ی ژرار ژنت در باب روایت، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته؛ از جمله: صلاح‌الدین عبدی و دیگران در مقاله‌ی «روایت‌شناسی رمان «عمارت یعقوبیان» اثر علاء الاسوانی بر اساس نظریه‌ی روایتی ژرار ژنت»، (فصلنامه‌ی لسان مبین، شماره‌ی ۱۷: ۱۳۹۳)، به بررسی مؤلفه‌های روایی ژنت یعنی زمان، وجه و لحن در رمان مورد نظر پرداخته و با توجه به مقوله‌ی زمان، این رمان را فاقد نظم خطی حوادث دانسته‌اند.

أسماء دربال در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «زمن السرد في روايات فضيلة فاروق» (۲۰۱۴)، ضمن بررسی زمان اجتماعی و تاریخی سه رمان نویسنده‌ی مذکور، به تحلیل عنصر زمان طبق دیدگاه ژنت در این سه اثر پرداخته است.

فاطمه سیستانی رحمت‌آباد در پایان‌نامه‌ی خود تحت عنوان «روایت‌شناسی رمان «مذکرات کلب عراقي» بر اساس نظریه‌ی روایتی ژرار ژنت»، (۱۳۹۸)، کاربست مؤلفه‌های روایی ژنت در رمان مذکور را مورد مداقه قرار داده و به این نتیجه رسیده که این رمان قابلیت انطباق با این نظریه را داشته است.

اعظم شمس‌الدینی‌فرد و فاطمه سیستانی رحمت آباد، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل وجه روایی در رمان «مذکرات کلب عراقي» اثر عبدالهادي سعدون بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت»، (فصلنامه‌ی لسان مبین، شماره‌ی ۴۰: ۱۳۹۹)، رابطه‌ی راوی با داستان را در رمان مورد نظر بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که کانون روایت این رمان، درونی است.

با وجود پژوهش‌هایی از این دست، خلأ پژوهشی مستقل یا تطبیقی در حوزه‌ی روایت‌شناسی زمان از دیدگاه ژنت در رمان «مذکرات کلب عراقي» به‌عنوان یکی از متون روایی معاصر عربی، نگارندگان را به انجام این پژوهش واداشته است.

## مبانی نظری تحقیق

گذر زمان ممکن است مثل هر پدیده‌ی دیگر جهان، در متنی روایی نمود پیدا کند؛ اما عنصر زمان نه فقط درون‌مایه‌ی مکرر تعداد زیادی از داستان‌های روایی است؛ بلکه عنصری سازنده در داستان و متن نیز به‌شمار می‌آید. مختصه‌ی روایت کلامی این است که در آن زمان، مؤلفه‌ی اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده (حوادث داستان) محسوب می‌شود؛ بنابراین در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاهشمارانه‌ی میان داستان و متن معنا می‌یابد. زمان داستان در معنای توالی رخدادها، برساختی قراردادی و در عمل راهکاری مناسب است؛ زمان متن نه بُعدی زمانی که بعدی حجمی است و متن روایی در مقام متن، جز مدتی که مجازاً صرف قرائت آن می‌شود، زمان دیگری ندارد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۲- ۶۳).

پژوهشگران حوزه‌ی روایت‌شناسی ساختاری، برای روایت قائل به دو نوع زمان، یعنی زمان قصه (داستان) که زمان به وقوع پیوستن رویدادهای نقل شده در قصه است و تابع توالی منطقی می‌باشد و زمان روایت (گفتمان) که مدت‌زمان ارائه‌ی قصه توسط راوی است و لزوماً با زمان قصه مطابقت ندارد، می‌باشند (بوعزة، ۱۳۹۵: ۹۸). ژرار ژنت، مسأله‌ی زمان را وارد روایت‌شناسی نمود و معتقد بود که زمان در روایت از سه دیدگاه توالی زمانی رخدادها، طول مدت روایت که ممکن است با مدت‌زمان داستان یکی نباشد و بیان رویدادهای تکرار شونده یا بیان مکرر رویدادی که فقط یک‌بار اتفاق افتاده است، اهمیت دارد (بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۱۰۵)؛ بنابراین «به‌طور کلی، از سه جهت به زمان می‌نگرند: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵).

## نظم و ترتیب

ژنت ذیل این مقوله، به بررسی روابط میان توالی رخدادهای داستان و نظم و نسق خطی آن‌ها در متن می‌پردازد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). نظم به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که آیا زمان‌بندی طرح و داستان یکی است؟ (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷). ریمون کنان[۶] در کتاب خود با عنوان «روایت داستانی: بوطیقای معاصر» می‌گوید: عمده‌ترین انواع

ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن و به قول ژنت زمان‌پریشی‌ها، بازگشت به عقب یا رجعت به آینده است و به تبعیت از ژنت، به ترتیب این دو واژه را «گذشته‌نگر» و «آینده‌نگر» می‌نامد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵) که بر اساس برخورد یا عدم برخورد این زمان‌پریشی‌ها با روایت اصلی، می‌توان آن‌ها را درونی یا بیرونی دانست (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۰).

الف) گذشته‌نگر: گذشته‌نگری نزد ژرار ژنت، لحظه‌ای است که روایتِ زمانیِ سیر وقایع متوقف می‌شود تا فرصت را به فن بازگشت بدهد؛ او معتقد است که هر بازگشتی به گذشته، یک یادآوری است و فقط با تعیین لحظه‌ی حال روایت، در داستان حاصل می‌شود و این ضروری است؛ زیرا زمان حال روایت تنها از طریق زمان گذشته قابل فهم است (أمسيلي و باشوش، ۲۰۱۳: ۴۳). بازگشت زمانی، بعد از پیش‌آمدهای گذشته، موجب آگاهی مخاطب از آن‌ها می‌شود؛ مثلاً در روایت کلاسیک، در پیِ ورود یک شخصیت جدید، گزارشی درباره‌ی گذشته‌ی وی آورده می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). اگر گذشته‌نگرها درباره‌ی شخصیت، رخداد و خط داستانی نقل‌شده در متن، اطلاعاتی را به خواننده دهند، «همانندداستانی» هستند و درصورتی‌که درباره‌ی شخصیت، رخداد یا خط داستانی دیگر اطلاع‌رسانی کنند، «گذشته‌نگر متفاوت‌داستانی» محسوب می‌شوند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۶)؛ گذشته‌نگرها سه نوع هستند: گذشته‌نگر بیرون‌داستانی که بیان رخدادی پس‌زمینه‌ای‌است که از لحاظ تاریخی، قبل از حادثه اصلی اتفاق افتاده (عبدی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۴) و تمامی دامنه‌ی آن خارج از دامنه‌ی روایت اصلی می‌باشد که وظیفه‌اش کامل کردن این روایت است (النعيمي، ۲۰۰۹: ۴۸). راوی، گذشته‌نگر بیرونی را برای تکمیل شکاف‌هایی به‌کار می‌برد که به فهم مسیر رویداد کمک می‌کنند یا هنگام مشاهده‌ی شخصیتی جدید، از آن برای آشنایی با گذشته‌ی او و رابطه‌اش با سایر شخصیت‌ها، استفاده می‌کند. همچنین زمانی به شخصیت‌هایی بر می‌گردد که در آغاز به‌طور مختصر ظاهر شدند و موضوع مهمی برای به‌نمایش گذاشتن آن‌ها به‌صورت مفصل، گسترش نیافته است (خليل والعيداوي، ۲۰۱۷: ۳۰)؛ بنابراین

کاربست گذشته‌نگر بیرونی در پیشبرد مسیر داستان و ایجاد زمینه برای معرفی شخصیت‌ها ضرورت دارد.

نوع دوم، گذشته‌نگر درون‌داستانی است که در آن «روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان برمی‌گردد؛ اما این نقطه، درون داستان اصلی قرار دارد» (لوته، ۱۳۸۸: ۷۳- ۷۴). این نوع از گذشته‌نگرها یا به‌طور پس‌نگرانه تکرار یا خارج از مکان مقرر، برای اولین مرتبه نقل شده‌اند. برخی از گذشته‌نگرها اغلب خلأهایی از داستان که گاهی پیشتر ایجاد شده و گاهی نیز در ابتدا خلاء به حساب نمی‌آمده، لیکن با بازگشت زمانی پر شده را پر می‌کنند. اگر دوره‌ای که گذشته‌نگر آن را در برمی‌گیرد پیش از نقطه‌ی آغاز اولین روایت آغاز شود، اما در مرحله‌ی بعدتر داستان این دوره به اولین روایت متصل شود یا از آن جلوتر برود، گذشته‌نگر مرکب خواهد بود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۷) که نوع سوم گذشته‌نگری را شامل می‌شود.

ب) آینده‌نگر: «هنگامی‌که از پیش گفته شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹) آینده‌نگری رخ می‌دهد. در واقع آینده‌نگری مخالفت با سیر زمان روایت بر اساس فراتر رفتن از زمان حال داستان و ذکر واقعه‌ای می‌باشد که هنوز زمان آن فرا نرسیده است. آینده‌نگری در متونی که به صیغه‌ی متکلم روایت شده‌اند، رایج است (زيتوني، ۲۰۰۲: ۱۵). «زمانی‌که آینده‌نگرها رخ می‌دهند، نوعی تعلیق حاصله از پرسش «بعد چه اتفاقی خواهد افتاد؟» را جایگزین نوع دیگری از تعلیق می‌کنند که حول پرسش «چگونه رخ می‌دهد؟» دور می‌زند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۸). «آینده‌نگرها نیز چون گذشته‌نگرها ممکن است به یک شخصیت، رخداد و خط داستان مورد نظر در متن اشاره کنند (همانندداستانی) یا به شخصیت، رخداد و خط داستانی دیگر (متفاوت‌داستانی). همچنین آینده‌نگرها همانند گذشته‌نگرها می‌توانند دوره‌ای ورای پایان اولین روایت را در برگیرند (بیرونی) یا دوره‌ای مقدم بر اولین روایت یا مؤخر بر نقطه‌ای که نقل اولین روایت در آن آغاز شده است (درونی) یا ترکیبی از بیرونی و درونی (مرکب)» (همان: ۶۹). که مراد از آن، نوعی از آینده‌نگری است که بخشی از آن درونی و بخشی دیگر بیرونی و فراتر از پایان روایت اصلی است (زيتوني، ۲۰۰۲: ۱۸).

**تداوم**

تداوم روایت، نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد. تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا قصه‌گویی سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۱۶). ژنت ذیل مبحث تداوم، «روابط میان مدت‌زمان وقوع رخدادهای داستان و حجم متن مصروف روایت رخدادها را بررسی می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵)؛ اما توصیف همزمان واژه‌های تداوم متن و تداوم داستان اندکی مشکل‌زا است؛ چراکه نمی‌توان تداوم متن را از هیچ راهی اندازه گرفت. یگانه ابزارِ زمانیِ اندازه‌گیری، مدت‌زمان قرائت متن است که این امر از خواننده‌ای به خواننده‌ی دیگر فرق می‌کند و در نتیجه نمی‌توان آن را به‌منزله‌ی معیاری عینی انتخاب کرد. بنابراین، ژنت ثبات پویایی را به‌منزله‌ی معیار سنجش درجه‌های تداوم پیشنهاد می‌کند که مراد از آن، نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است. با در نظرگرفتن پویایی ثابت به‌عنوان معیار، می‌توان دو نوع حک و اصلاح، یعنی شتاب مثبت و شتاب منفی را از یکدیگر تمیز داد. اختصاص قطعه‌ای کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص بخشی بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد که سرعت حداکثر را «حذف» و سرعت حداقل را «مکث توصیفی» می‌نامند. به لحاظ نظری، میان شتاب مثبت و شتاب منفی بی‌نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته، اما در عمل تمام این پویایی بنابر قرارداد، به دو پویایی تلخیص و صحنه‌ی نمایش تقلیل می‌یابند (همان: ۷۲– ۷۴).

مکث توصیفی، زمانی رخ می‌دهد که «جهان متحرک داستان متوقف می‌شود و نویسنده یا راوی به خواننده می‌گوید که چه می‌بیند؛ به عبارتی نوع روایت از گونه‌ی توصیفی می‌شود. به همین دلیل توصیف، روایت را کند می‌کند و به خواننده امکان می‌دهد تصویر ثابتی از یک منظره‌ی خارجی یا حالت روحی ببیند که شامل ظاهر شخصیت‌ها، خصوصیات اخلاقی و فکری آن‌ها، احساساتشان و مکان و اشیاء می‌شوند» (بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

حذف؛ حداکثر سرعتی می‌باشد که در آن هیچ فضای متنی روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده است (تولان، ۱۳۹۳: ۹۰). رمان‌نویسان سنت‌گرا غالباً بدون این‌که به برخی از مراحل داستان اشاره‌ای کنند، از آن عبور کرده و معمولاً به این اکتفا می‌کنند که مثلاً بگویند: «دو سال گذشت» یا «مدت‌زمان زیادی گذشت تا قهرمان برگشت» و غیره که این فرآیند، حذف نامیده می‌شود (الحمداني، ۱۹۹۱: ۷۷). از نظر زمانی، تجزیه و تحلیل حذف، به بررسی زمان حذف‌شده‌ی داستان برمی‌گردد و اولین مسأله دانستن این نکته است که آیا به آن دوره‌ی حذف‌شده اشاره‌شده (حذف مشخص) یا به ذکر آن اعتنایی نشده است (حذف نامشخص) (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۱۷).

«به خلاصه‌کردن رویدادها و وقایعی که وقوع آن‌ها زمان زیادی به‌طول انجامیده (سال‌ها، ماه‌ها)، در قالب یک یا چند جمله» (بوعزة، ۱۳۹۵: ۱۰۴) تلخیص گفته می‌شود که در آن، «سرعت از طریق ایجاز متنی افزایش می‌یابد؛ بدین ترتیب که یک دوره‌ی داستانی معین، در بیان کوتاهی از مشخصه‌های اصلی آن خلاصه می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۹۱).

اما صحنه‌ی نمایش؛ ارائه‌ی گفته‌ها و اعمال شخصیت‌ها به شیوه‌ی مستقیم است (مارتن، ۱۹۹۸: ۱۶۳) که در آن، «تداوم داستان و تداوم متن بنابر قرارداد یکسان فرض می‌شود و دیالوگ، ناب‌ترین شکل صحنه‌ی نمایش به‌حساب می‌آید» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۵)؛ چراکه در صحنه‌ی نمایش، راوی پنهان می‌شود و شخصیت‌ها با زبان، لهجه و سطح ادراک خود صحبت می‌کنند و توصیف، کاهش و تمایل به جزئیات، افزایش می‌یابد (زيتوني، ۲۰۰۲: ۱۵۵).

**بسامد**

بسامد، دیگر مؤلفه‌ی زمانی در نظریه‌ی ژنت است که به مدد آن، رابطه‌ی میان تعداد دفعات تکرار یک رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت همان رخداد در متن، بررسی می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۸) که به اشکال مختلفی از جمله بسامد مفرد که یک‌بار روایت‌کردن آن، معادل یک مرتبه اتفاق آن است (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۳۰)، بسامد

مکرر که به معنای تکرار حادثه‌ای به دفعات است در حالی‌که صرفاً یک بار رخ داده است و ممکن است شخصیت‌های مختلف داستان، یک رخداد را از زوایای دید متعدد شرح دهند یا یک رخداد از زبان یک شخصیت ولی در برهه‌های مختلف زندگی او و با زوایای دید متفاوت نقل شود (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۸- ۸۹) و بسامد بازگو، که در آن حادثه‌ای که بارها رخ داده است یک‌بار روایت شود (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۳۱) و راوی یک‌بار و از طریق یک متن در روایت، آن‌چه که بارها در داستان رخ داده است را روایت کند، ظاهر می‌شود. به اعتقاد ژنت، گونه‌ی «بسامد بازگو» به جهت پیوستگی رویدادها است و هدف از آن، تأکید، توصیف و ایجاز می‌باشد (فتیحة، ۲۰۱۶: ۲۶).

## خلاصه‌ی رمان

رمان «مذكرات كلب عراقي»، روایتگر اوضاع سیاسی عراق در دوران حکومت صدام و حوادث پس از سقوط این حکومت است. راوی و قهرمان آن سگی به نام لیدر است که در قالب خاطره‌نوشته، به روایت وقایع عجیبی می‌پردازد که در طول زندگی‌اش در آن زمان رخ می‌دهد. لیدر در این رمان پس از بیان رخداد تولدش کنار رود دجله و آشنایی و همراهی‌اش با صاحبش، معلم، که به‌شدت مخالف حکومت وقت عراق است، به شرح رنج‌ها و سختی‌های ناشی از آوارگی‌ها و حبس‌هایی می‌پردازد که از طرف حکومت بر آن‌ها تحمیل می‌شود. این رمان با مرگ معلم و آوارگی لیدر و در نهایت فرار او از سرزمینش به سوی مقصدی نامعلوم خاتمه می‌یابد.

## زمان در رمان مذکرات کلب عراقی

با توجه به آن‌چه در نظریه‌ی زمان روایی ژنت گذشت، اینک به ارائه‌ی شواهدی از این نظریه در رمان «مذكرات كلب عراقي» پرداخته می‌شود:

## نظم و ترتیب

در رمان «مذكرات كلب عراقي»، گاه ترتیب زمانی ارائه‌ی وقایع رعایت نشده و گذشته‌نگری و بعضاً آینده‌نگری شخصیت‌ها، پی‌رنگ داستان را دستخوش زمان‌پریشی کرده است؛ در ذیل به نمونه‌هایی از این زمان‌پریشی‌ها اشاره شده است:

## زمان‌پریشی گذشته‌نگر

الف) گذشته‌نگر بیرونی: سعدون در معرفی شخصیت‌های داستان و ذکر حوادث خارج از آن، از این تکنیک بهره می‌برد؛ نمونه‌ی زیر از موارد این نوع گذشته‌نگری در این رمان است:

«كانا قَد عاشا بسعادةٍ وأنْجَبَتْ له إبْنَه البِكرَ بَعْدَ سنةٍ مِنْ زواجِهما، وَمَعَ حملِها الثاني بَدَأتْ صِحّتُها تَتَدَهوَرُ، فكانت أنْ أنجَبَتْ الابنَ الثانيَ لتموت بعدَ ذلك بيومٍ واحدٍ... عاش بعدَها المعلّمُ بحُزنٍ دائمٍ ولَمَ يَرتَبِطْ بغيرِها، وصَرَفَ جُلَّ وقتِه بِعَمَلِه وتربيةِ وَلَدَيه. كان ناشطاً سياسياً معارضاً، جَرجَروه لأكثرَ مِن مَرَّةٍ مِن سجنٍ لآخَرَ ومِن اسْتِجوابٍ لآخَرَ، لِيترُكَ كُلَّ شيءٍ بعدَ ذلِكَ مُتَفَرّغاً لولدَيه حتّى كَبُرا وشبّا وخوفاً عليهما مِن أنْ يَموتا في الحُروبِ المُتَتالِيةِ الّتي دَخَلَها "المسَمّى قائداً أيضاً" هَرَبَ المعلّمُ وَلَدَيه إلى أُوربا كَي يَعيشا بأمانٍ[۷]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۲۸).

در این بند راوی با ایجاد گسست زمانی و رجعت به گذشته‌ای بیرون از روایت اصلی، به روایت بخشی از زندگی معلم در گذشته می‌پردازد. این بخش در رابطه با نحوه‌ی همراهی لیدر با معلم است. لیدر با دیدن چند عکس از یک زن جوان و دو پسر، به گذشته‌ای خارج از داستان اشاره می‌کند و رویدادهایی که قبل از نقطه‌ی آغاز روایت اصلی- تولد لیدر- رخ داده‌اند را در متن بیان می‌کند؛ زیرا هنگام تولد لیدر – آغاز روایت اصلی-، سال‌های زیادی از مرگ همسر معلم و مهاجرت فرزندانش به اروپا می‌گذرد. لذا نوع گذشته‌نگری این متن، بیرون‌داستانی است و از آن جهت‌که به معرفی معلم به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی داستان مربوط می‌شود و پیشینه‌ای از زندگی او را به‌نمایش گذاشته، از نوع گذشته‌نگر همانندداستانی می‌باشد که از طریق شخصیت‌پردازی معلم، خواننده را با زوایای پنهان زندگی او آشنا می‌سازد.

ب) گذشته‌نگر درونی: شاهدمثال زیر، نمونه‌ای از کاربرد این نوع گذشته‌نگری در رمان مذکور است:

«لَمْ أَسْتَطِعْ التَّعَوُّدَ بِسُهولةٍ عَلى نسيانِ أَشِقّائي. كُلّ تلك الأَشهُرِ الأُولى الّتي أَمضَيناها سَوِيَّةً باللَعِبِ والشِّجار واستِكشافِ النَّهرِ والمزرعةِ ومُطَارَدَةِ العَصافِيرِ والقِطَطِ هُنا وهُناك. كان صعباً عليَّ التكيفُ على النِّسيان[۸]» (همان: ۲۵).

راوی در این بند، به رخداد جدایی خود از برادر و خواهرانش توسط معلم و ناتوانی در فراموش‌کردن آن‌ها و خاطراتی از ماه‌های اول زندگی‌شان که در پی این رخداد در ذهنش تداعی‌شده، اشاره کرده است. در واقع راوی با نقل این خاطرات، خواننده را به گذشته‌ای در درون داستان می‌برد که با توجه به ارتباط آن با خود شخصیت و خط سیر داستان، از نوع هماننداستانی است.

ج) گذشته‌نگر مرکب: این نوع گذشته‌نگر، در رمان مورد نظر نمود چندانی ندارد و تنها مورد کاربرد آن در این رمان، نمونه‌ی زیر است:

«أمّي هي الوَحِيدةُ مِن عائلَتِها الَّتي حالَفَها الحَظُّ بِأنْ أختارَها المعَلِّمُ في إحدَى رحلاتِه إلى إسبانيا، وكان أنْ حَمَلَها مَعَه حتّى بَغدادَ لِيكونَ مَحَلَّ إقامَتِها الأبَدي. في بغدادَ سَتَتَعَرَّفُ بأبِي السَّلوقِي الأصلِ... تَزَوَّجَت أمّي بِأبي في هذه الدّارِ نَفسِها، ونحنُ (أنَا وأشِقّائي) بَطنُها الثانيةُ – كَما يُقالُ – بعدَ أنْ أنجَبَتْ سابقاً كلبتينِ أهداهما المعَلِّمُ لِصديقَينِ له ولَمْ تَرهما بعدَ ذلك[۹]» (همان: ۲۰).

در این مثال، راوی با متوقف‌کردن خط زمانی داستان، به گذشته‌ای دور می‌رود که مربوط به زندگی پدر و مادرش قبل و بعد از ازدواجشان با هم می‌شود و از این طریق، خواننده را از زوایای پنهان داستان آگاه می‌سازد. بنابراین یکی از کارکردهای این نوع تکنیک روائی، شخصیت‌پردازی است و این نمونه چون به حوادثی اشاره دارد که به خط سیر داستان مربوط نمی‌شوند، گذشته‌نگر متفاوت‌داستانی است و از آن‌جهت که دوره‌ای قبل از آغاز روایت اصلی- به دنیا آمدن لیدر- را در برمی‌گیرد و در ادامه به آن متصل شده و جزئی از آن گشته، گذشته‌نگر مرکب به‌شمار می‌رود؛ چراکه لیدر نخست به حوادثی اشاره می‌کند که مربوط به قبل از رخداد تولد او به‌عنوان آغاز روایت اصلی

است، سپس این حوادث ادامه یافته تا به روایت اصلی پیوند خورده است. بنابراین بخشی از آن بیرونی و بخشی درونی می‌باشد.

## زمان‌پریشی آینده‌نگر

الف) آینده‌نگر بیرونی: شماری از رویدادها در این رمان زودتر از موعد طبیعی خود، در متن نمود پیدا کرده و به دوره‌ای پس از پایان روایت اصلی مربوط می‌شوند، از جمله در نمونه‌ی زیر:

«مُلتَفِتاً بأَكْثَرَ مِن اِتِّجاهٍ ومُوَدِّعاً كُلَّ ذِكْرَياتي وناسي في دارِ المعَلِّم. كُنتُ قَرَّرتُ بِسِرّي أنْ أعودَ يوماً للدّارِ وَلابُدَّ أنْ أنتَقِمَ لِمَقتَلِ أبَوَيَّ[۱۰]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۵۶).

آینده‌نگری به شکل همانندداستانی نمود پیدا کرده؛ چراکه مربوط به خودِ راوی به‌عنوان شخصیت اصلی داستان می‌شود. راوی در این‌جا سعی داشته تا با متوقف‌کردن زمان حال داستان و گذری موقت به آینده‌ای در پس روایت اصلی، مخاطب را در جریان تصمیمات خود در آینده مبنی بر انتقام گرفتن از نیروهای اشغالگر حکومتی، به‌دلیل کشته‌شدن پدر و مادرش قرار دهد و به نوعی از این طریق، حس تعلیق را در خواننده ایجاد کند.

ب) آینده‌نگر درونی: این رویکرد آینده‌نگر، عبارت است از پیش‌بینی‌هایی که محدوده‌ی آن‌ها از روایت اول فراتر نمی‌رود (خليل والعيداوي، ۲۰۱۷: ۳۵). در این رمان مواردی از این نوع، مشهود است از جمله مثال زیر:

«كانَ ما يَزالُ أمامَنا طَريقٌ أطوَلُ لاجْتِيازِ المزارِعِ المحِيطَةِ بِالمدِينَةِ وَالجَرىُ مُطَوَّلاً وَلِساعاتٍ قَبلَ أنْ نَرَى أنْفُسَنا في مَرْكَزِ العاصِمَةِ[۱۱]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۹۴).

که در آن راوی می‌کوشد تا از طریق آینده‌نگری، مسافتی که باید برای رسیدن به مرکز پایتخت طی کنند را به مخاطب اعلام کند؛ بنابراین زمان حال داستان متوقف می‌شود و آینده‌ای که پیش روست زودتر از موعد مقرر در داستان بیان می‌شود؛ آینده‌ای که به شخصیت و حوادث داستان مربوط می‌شود و قبل از نقطه‌ی پایان روایت اصلی رخ می‌دهد. در واقع نویسنده با این شگرد روایی، ابهام و پیچیدگی متن را از بین می‌برد و اشتیاق خواننده را به ادامه مطلب بیشتر می‌کند.

### تداوم

سعدون در متن روایی خود، از هر چهار حرکت روایی مورد نظر ژنت (مکث توصیفی، حذف، تلخیص و صحنه‌ی نمایشی) بهره برده؛ لذا روایت از هر سه نوع شتاب منفی، مثبت و ثابت برخوردار است که در ادامه به شرح آنها در رمان پرداخته خواهد شد:

### شتاب منفی

هرگاه در روایت، زمان داستان متوقف، ولی زمان متن در جریان باشد، شتاب منفی ایجاد می‌شود که این موضوع کاهش سرعت در متن را به‌دنبال دارد. کندشدن سرعت روایت، «حاصل به‌کارگیری برخی از تکنیک‌های زمانی است که ضرب‌آهنگ روایت را کند کرده و روند آن را متوقف می‌سازد» (بوعزة، ۱۳۹۵: ۱۰۶). از جمله‌ی این تکنیک‌ها که در این رمان کاربرد داشته، تکنیک توصیف است که در این رمان، از سطح نسبتاً بالایی برخوردار می‌باشد و در ادامه به نمونه‌ای از آن اشاره می‌شود:

«ما إنْ تَرَجَّلَ المعَلِّمْ وانَا مِن خَلفِه حتّي صِرْنا بِمُواجَهَةِ رِجَالٍ غامِضِينَ يَرتَدُونَ بَدَلاتٍ مُتَشابِهَةً، لَمْ تَكُنْ بِالعَسكَرِيَّةِ وَلا المدَنِيَّةِ، لَهُم سَحَنَاتٌ قاسِيَةٌ وَيَتَحَدَّثُونَ بِلُغَةِ الأمرِ[۱۲]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۳۳).

در این بند، نویسنده با کاربرد عنصر توصیف ضمن این‌که از سرعت و شتاب روایت کاسته، صورتی کامل از حالت‌های خارجی شخصیت‌های داستانش را به خواننده می‌دهد؛ بنابراین وصف در این بند، تصویری از ظواهر شخصیت‌ها را به نمایش گذاشته تا مخاطب را کاملا درگیر فضای داستان نماید.

### شتاب مثبت

مراد از شتاب مثبت، افزایش سرعت روایت است. ضرب‌آهنگ روایت هنگامی سریع می‌شود که راوی به خلاصه کردن وقایع و رویدادها روی می‌آورد و تنها اندکی از آن‌ها را ذکر می‌کند یا زمانی‌که به حذف مراحلی از زمان در روایت پرداخته و اصلاً آن‌چه که در آن مراحل اتفاق افتاده است را ذکر نمی‌کند (دربال، ۲۰۱۴: ۳۹)؛ بنابراین حذف و تلخیص از عوامل ایجاد شتاب مثبت در روایت هستند.

الف) حذف: حذف، خود بر دو گونه‌ی حذف مشخص، که در آن مدت‌زمان حذف‌شده‌ی روایت مشخص است و حذف نامشخص، که در آن مدت‌زمان حذف شده‌ی روایت مشخص نیست (زيتوني، ۲۰۰۲: ۷۵)، تقسیم می‌شود. با توجه به نوع ادبی این رمان که در آن به نقل خاطرات راوی پرداخته شده، می‌توان اظهار داشت که وی در بیان رویدادهای هر برهه از زندگی خود، دست به گزینش زده و رویدادهایی که مهم‌تر هستند را گزارش کرده و از این‌رو عنصر حذف، با انواع خود، در روایت این داستان کاربرد دارد:

حذف مشخص؛ در این بخش از رمان «أنجَبَتني أمّي المِدعُوَّةُ "سابايسو" مع شَقيقٍ لي آخَرَ وَشَقِيقَتَينِ، وَلَمْ أحَظَ بِرُؤيَةِ والِدي"السَّلوقي" إلا بَعدَ أيَّامٍ ثَلاثٍ[۱۳]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۳)، راوی به جهت پرهیز از نقل رویدادهای غیر ضروری که در پیشبرد داستان نقشی نداشته، یک دوره‌ی زمانی سه روزه را از متن حذف کرده تا سریع‌تر به رویداد اصلی برسد. حذف این برهه‌ی زمانی مشخص، موجب افزایش سرعت روایت گردیده است.

حذف نامشخص؛ در این بخش از رمان، «مَضَت الأيَّامُ بَطِيئَةً وَالمعَلِّمُ مازالَ في رُقَادِه[۱۴]» (همان: ۲۹). همان‌گونه که به مدد عنصر حذف، برخی از دوره‌های زمانی کنار گذاشته می‌شود (مارتین، ۱۳۹۱: ۹۱) و در آن گاهی راوی، مقدار و اندازه‌ی این دوره‌ی زمانی کنار گذاشته شده را تعیین می‌کند و گاهی نیز دامنه و اندازه‌ی آن را مشخص نمی‌کند، بخشی از زمان (الأیام)، بدون مشخص‌شدن محدوده و مقدار آن، حذف شده است. این فرآیند که طی آن حجم کمی از متن به مدت‌زمان زیادی از داستان اختصاص پیدا کرده، سرعت خواندن روایت را افزایش داده است.

ب) تلخیص: عنصر تلخیص از عناصری است که بیشترین سهم را در شتاب مثبت این رمان داشته و سعدون بخش‌های زیادی از رمان را به مدد این عنصر نگاشته است. از جمله:

«عَرَفتُ مِنها أنَّها كانَت تَعِيشُ في المِدِينَةِ، في بَيتِ صاحِبَتِها... لَمْ تَحَظَّ بِرُؤيَةِ أُمِّها وَلا اَبِيها وَلا أيِّ شَقِيقٍ لَها، ما إنْ فَتَحَت عيناها لِلمَرَّةِ الأولى حتّى تَلاقَت بِنَظرَةِ صاحِبَةِ الدّارِ الحَنونِ ورِفقَتِها الدّائِمَةِ. بَعدَ الَّذي حَصَلَ مِن قَصْف وَدِمارِ المِدِينَةِ، اِختَفَت صاحِبَتُها في ظُرُوفٍ غامِضَةٍ، وَلَمْ

تَرَها بَعدَ ذلِکَ. فَکانَ أنْ هَجَرَت البَیتَ بَعدَ أنْ إحتَلَّه ناسٌ آخَرُونَ لا تَعرِفُهُم...[۱۵]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۳۴- ۱۳۵).

راوی در این نمونه، پیشینه‌ای از زندگی کاتیا- گربه‌ای که در مسیرش در صحرا با او برخورد کرده بود- را بیان می‌کند و با استفاده از تکنیک زمانی تلخیص که به سرعت‌بخشیدن به ریتم روایت کمک می‌کند، زمان بلندی از داستان که مربوط به زندگی کاتیا می‌شود و اهمیت چندانی در روند داستان ندارد را به‌صورت فشرده و خلاصه بیان کند که این امر باعث شده تا زمان متن از زمان داستان، بسیار کوتاه‌تر شود.

## شتاب ثابت

منظور از شتاب ثابت، این است که سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن، ثابت و یکسان باقی بماند. -همان‌طور که گفته شد- در گفتگو که صحنه‌ی نمایشی به حساب می‌آید، تداوم داستان و متن برابر است. سعدون از دیالوگ یا گفتگو به ندرت در روایت خود استفاده کرده است، به‌عنوان مثال در این نمونه:

«"لَن أنسَاكَ.. کُنتَ بِمَثابَةِ أخٍ لي؛ لکنَّني لابُدَّ أنْ أمضِيَ بِطَرِيقِي". - ما الَّذي تَخَبَّأَهُ رأسُكَ الصَّغِيرَةُ يا جرو؟ - أشياءٌ عَدِيدَةٌ يا ليدرُ، أرجُو أنْ يُتاحَ لي الوَقتُ يَوماً ما لأقُصَّها عَلَيكَ.. أمّا الآنَ فَعَلَيَّ أنْ أمضِيَ[۱۶]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۹۵).

راوی رخداد مربوط به جداشدن خود از دوستش جرو را در قالب گفتگویی میان آن‌ها و به‌صورت مستقیم برای مخاطب بازگو کرده است. بیان مستقیم سخنان راوی و جرو، باعث شده تا زمان مصروف این رخداد در متن، با زمان مصروف آن در خارج از متن، برابری کند و روایت از شتابی تقریباً ثابت برخوردار شود.

در این بند از روایت: «- لا أفهَمُ لِماذا لَم تَتَّصِلْ بي حتّى الآن. کُنتُ قَلِقاً عَلَيکَ. هَل هذه أصُولُ الصَداقَةِ؟ تَساءَلَ الرَّجُلُ. - أعتَذِرُ مِنكَ، حالتِي لَم تَسْمَحْ لي بِتَفكِيرٍ مَنطِقِيٍ. خَوفِي عَلَى الجَمِيعِ مَنَعَنِي مِن الاتِّصالِ بِكُم. أجابَه المعَلِّمُ - لا عَلَيکَ يا صاحِبِي، کُلُّه سَيَنقَضِي، ألَم تَسْمَعْ بِالأخبارِ، هذه المرَّةَ اَمهَلُوه أيَّاماً وَحَسبُ... سَتَبدَأ المعرَکَةُ الحَقِيقِيَّةُ. - أتَمَنَّى ذلک، لَقَد هَدَّنا التَّعَبُ مِن الوُعُودِ.- سَتَرى... سَنَتَنَفَّسُ أخِيراً![۱۷]» (همان: ۵۹- ۵۸).

راوی از طریق عنصر گفتگو، به روایت داستان خود پرداخته و رخدادها بدون دخالت وی و به‌صورت مستقیم از زبان خود شخصیت‌ها بازگو شده‌اند. می‌توان گفت که غرض نویسنده در این نمونه، به نمایش گذاشتن محتوا و پیام اصلی داستان خود باشد که از فحوای کلام شخصیت‌ها به دست می‌آید. ارائه‌ی اطلاعات در این بند به مدد عنصر گفتگو، به جهت مطابقت طول زمان متن با طول زمان داستان در آن، باعث ایجاد شتاب ثابت این بخش از روایت شده است.

**بسامد**

در رمان مورد نظر، شواهدی از انواع بسامد، با کمیّت‌های متفاوت مشاهده شده که ذیلاً به برخی از آن اشاره می‌شود:

**بسامد مفرد**

این نوع بسامد، عمده‌ترین بسامد در رمان سعدون است که راوی از آن، هم در روایت رویدادهای اصلی و هم رویدادهای فرعی داستان استفاده کرده است. به جهت مجال اندک این مقاله به نمونه‌ای از آن در ادامه اشاره می‌شود:

«رَأيتُه حَزِيناً جِدّاً وَهو يُوَدِّعُ العائِلَةَ الَّتي عاشَت في مَزرَعَتِه. لَم يَكُنْ بِيَدِهِ شَيءٌ أوْ هذا ما حاوَلَ تِبيانَهُ لَهُم، كانَ مُجبَراً عَلَى الرُّضُوخِ لِأوامِرَ حُكُومِيَّةٍ غامِضَةٍ[۱۸]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۳۵).

در این نمونه، ماجرایی که در آن معلم به جهت مصادره‌شدن مزرعه‌اش از طرف دولت، مجبور به اخراج خانواده‌ی ساکن در آن می‌شود، ماجرایی است که یک‌بار رخ داده و در طول روایت نیز به جهت عدم تأکید راوی بر آن، تنها یک‌بار و از زبان خود لیدر نقل شده است.

**بسامد مکرر**

کاربرد این نوع بسامد در رمان به میزان اندکی مشهود است. از جمله این‌که در قسمتی از داستان، لیدر پس از نبردی تن به تن با سگی به نام جبار و کشتن او، تصمیم می‌گیرد که مبارزه و خون و گوشت را برای همیشه ترک کند و از این‌رو شکار را کنار

گذاشته و به گیاه‌خواری روی می‌آورد. این تصمیم یک‌بار توسط لیدر گرفته شده، ولی به دفعات در بخش‌هایی از متن نقل شده است؛ از جمله موارد زیر:

«كانَ قَبولُ المعَلِّم بِقَراري تامّاً حَتّى إنَّه لَم يَعُد لِذِكرِ الصَّيدِ أمامي ولَم يَطلُب مِنّي ما يَكسِرُ القاعِدَةَ الَّتي قَرَّرتُ المضي فيها[۱۹]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۵۱).

«بَدَأَت مجاميعُ كلاب تَتَحالفُ فيما بَينها لمهاجمةِ كَلبٍ ضَعيفٍ... لَم يَعُد بِمَقدوري الدِّفاعُ عَن الجَميعِ... كَما انَّني لَم أعُد قادراً عَلى قَتلِ أو جَرحِ أي واحدٍ مِن أبناءِ جنسي وَلا أي حَيَوانٍ آخَرَ[۲۰]» (همان: ۸۱).

راوی به جهت تأکید بر اهمیت این موضوع، به تکرار آن در بخش‌های دیگری از رمان نیز روی آورده است؛ از جمله در نمونه‌ی زیر که ضمن روایت رخداد خروج و آزادی از زندان و بیان مسأله‌ی تغذیه‌ی گروهی از سگ‌های همراهش، به موضوع گیاه‌خواری خود طی مدتی طولانی نیز، اشاره می‌کند:

«كانَت جَولاتُنا تَمُرُّ بِمَزارِعَ شاسِعَةٍ... هناكَ ما أن وَجَدتُ مَسألَةَ تَغذيتي سَهلَةً أنا المعتادُ عَلَى الأعشابِ والخُضَرِ مُنذُ فَترَةٍ، كانَ مِنَ الصَّعبِ عَلَيَّ إقناعُ الجَماعةِ الكَلبِيَّةِ التّابعَةِ بِأن تَجتَرِعَ الأعشابَ[۲۱]» (همان: ۹۰).

نیز در شاهد مثال زیر که علت ضعف در حس بویایی خود را دوری طولانی مدتش از شکار و گوشت و خون بیان می‌کند:

«كُنتُ مُصَمِّماً عَلَى الإنتِظارِ عِندَ بَوّابَةِ حَبسِهِ وَإنتِهازِ أقرَبِ فُرصَةٍ لِلتَّسَلُّلِ وَمُحاوَلَةِ إنقاذِهِ؛ لكنَّني حتّى تلك اللَّحظَةِ لَم أحدِسْ بُعدَ الطَّريقِ الصَّائِبِ المؤَدّي إلَيه...أيقَنتُ أنَّني أصبَحتُ مُهَدَّداً بِفِقدانِ قابِلِيَّتي الكَلبِيَةِ الطَّبيعِيَّةِ وَحَزَرتُ أنَّ ذلِكَ تابِعٌ رُبَّما لِتَوَقُّفي عَن الصَّيدِ لِفَترَةٍ طَوِيلَةٍ وَمِن تَذَوُّقِ دَمِ الحَيَواناتِ وَلُحُومِها الطَّازِجَةِ[۲۲]» (همان: ۹۱).

همچنین در متن زیر که در شرح آوارگی‌هایش پس از مرگ معلم، به موضوع مورد نظر نیز اشاره می‌کند:

«الحَدائِقُ لَم يَعُدْ فِيها أيُّ زَرعٍ أوْ خَضَارٍ أوْ فَاكِهَةٍ، كَما أنَّ جَسَدي الضّامِرَ كانَ بِحاجةٍ لِأيِّ شَيءٍ يُقَوِّيهِ، حتّى إنَّني كُنتُ مُتَلَهِّفاً لأكْلِ قِطعَةِ لَحمٍ أوْ عَظْمٍ قَد نَسِيتُ طَعمَها تَماماً مُنذُ أنْ قَرَّرتُ تَجَنُّبِي لِكُلِّ دَمٍ وَلَحمٍ وَإلتَجَأتُ لِأكْلِ النَّباتاتِ[۲۳]» (همان: ۱۱۶).

در تمام این موارد، حادثه‌ی مذکور از دیدگاه خود لیدر تکرار و بازگو می‌شود که این تکرار می‌تواند به علت تأثیری که حادثه بر فرد می‌گذارد یا تأکیدی که به هر علت نویسنده قصد ایجاد آن در ذهن خواننده را دارد، باشد (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۵).

## بسامد بازگو

سعدون با به‌کارگیری این نوع بسامد در داستان خود، بیشتر در پی افزودن به سرعت روایت خود از طریق خلاصه‌کردن متن بوده است؛ از جمله در نمونه‌ی زیر:

«كانَ المعَلِّمُ يَستَغِلُّ يَومَي الخَمِيسِ وَالجُمعَةِ بِالرَّحِيلِ وَحيداً أوْ بِرفقَةِ صَدِيقٍ مُقَرَّبٍ لِيَتَصَيَّدَ أوْ لِيَمضِيَ وَقتاً طَيِّباً بَعِيداً عَن المدِينَةِ وَصَخَبِها[۲۴]» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۹).

تکرار رویدادی که طی یک بازه‌ی زمانی مشخص، در داستان بیان شده، در متن موجب اطناب و کاهش سرعت روایت می‌شود که این امر، مطلوب راوی نبوده است؛ لذا وی وقایعی که به‌طور پیوسته در هر پنجشنبه و جمعه برای معلم رخ داده را تنها یک‌بار در متن گزارش داده، تا اینگونه داستان را از یکنواختی خارج کند. در نمونه‌ی دیگر نیز راوی با همین هدف از این تکنیک استفاده می‌کند و از این رهگذر فعالیت‌های روزانه خود و معلم را به تصویر می‌کشد:

«كانَ يُدَوِّنُ طَوالَ النَّهارِ وَعَلَى ضَوْءِ شَمعَةٍ في اللَّيالِي، كُنتُ أجلِسُ بِالقُربِ مِنه مُحاوِلاً فَكَّ ما يَسْطُرُه كَي أتَعَايَشَ مَع لَحَظاتِ حَياتِهِ الَّتي لَمْ أشْهَدْها وَلَمْ أكُنْ فِيها بِقُرْبِهِ[۲۵]» (همان: ۱۰۶).

رخدادهای مذکور در این بخش از رمان، مربوط به دوران پس از آزادی معلم از زندان و دیدار دوباره‌ی لیدر با اوست. کاربرد فعل استمراری در این بند، خود گویای این است که این رخدادها به‌طور پیوسته در گذشته برای راوی و معلم رخ داده‌اند؛ ولی راوی هربار به نقل آن‌ها نپرداخته و تنها یک‌بار این رخدادها را روایت نموده است.

## نتیجه‌گیری

با بررسی کارکرد هر یک از عوامل سه‌گانه‌ی زمان روایی ژنت در رمان «مذكرات كلب عراقي» و نقش هر یک در پیشبرد داستان، چنین استنتاج می‌شود که:

۱- پیرامون مقوله‌ی نظم، راوی از حیث نظم گاه‌شمارانه و تقویمی، به نقل خاطرات خود از بدو تولد تا دوره‌ی کهنسالی پرداخته است؛ اما در خلال روایت، گاه ترتیب خطی وقایع رعایت نشده و زمان‌پریشی‌هایی در متن مشاهده می‌شود. شکست‌های زمانی این متن، در هر دو وجه گذشته‌نگر و آینده‌نگر نمود پیدا کرده است که البته نوع گذشته‌نگر آن در مقایسه با آینده‌نگر، حجمی دو برابر دارد. وجه غالب این گذشته‌نگری‌ها، درونی و همانندداستانی است و اغلب تداعی رویدادهایی می‌باشد که در گذشته برای راوی یا معلم رخ داده است؛ رویدادهایی که یا قبلاً در جایگاه زمانی مناسب خود روایت شده‌اند و یا خارج از مکان مقرر برای اولین‌بار نقل شده‌اند. سطح کمی نیز متفاوت‌داستانی بوده و پیشینه‌ای از زندگی شخصیت‌های داستان در جهت معرفی آن‌ها، به نمایش گذاشته شده است. تعداد معدودی گذشته‌نگر بیرونی نیز در روایت مشاهده می‌شود که حکم مکمل را داشته و به کامل‌شدن روایت اصلی کمک می‌کند. آینده‌نگری نیز که نمود کمی در رمان دارد، اغلب در قالب رؤیاپردازی‌ها، امیدها، حدس و گمان‌ها و پیش‌بینی‌های راوی یا دیگر شخصیت‌های داستان نمودار است که بعضاً موجب برانگیخته شدن حس تعلیق و اشتیاق خواننده شده است.

۲- در رابطه با مقوله‌ی تداوم از نظر دیرش زمانی، می‌توان چنین اظهار کرد که رمان در برگیرنده‌ی مدت‌زمانی طولانی از زندگی راوی است؛ اما کاربرد فراوان عنصر تلخیص و بعضاً انواع حذف‌هایی که در متن به‌کار رفته، باعث شتاب مثبت رمان گشته و سرعت روایت را بالا برده است؛ البته گستره‌ی وسیعی از زمان متن نیز به توصیفات متعددی اختصاص یافته که با متوقف‌کردن زمان داستان، باعث ایجاد شتاب منفی در رمان شده است. بخش عمده‌ی این توصیفات، به شخصیت‌ها و رویدادهای اصلی داستان مربوط می‌شوند و برش‌های بسیار اندکی از زمان نیز، به دیالوگ اختصاص یافته که در این مواقع، زمان متن با روندی عادی پیش رفته، تداوم داستان و تداوم متن یکسان گشته و شتابی ثابت در متن ایجاد شده است.

۳- درباره‌ی مقوله‌ی بسامد می‌توان گفت که هر سه نوع بسامد در سطح متن دیده می‌شود؛ اما نوع مفرد و بازگو بسیار چشمگیرتر از نوع مکرر آن است. بسامد مفرد که هم

بر محور رویدادهای اصلی و هم رویدادهای فرعی داستان می‌چرخد، مشتمل بر روایاتی از حوادث مربوط به راوی و معلم و برخوردها و جدایی‌هایی است که راوی با شخصیت‌های فرعی داستان داشته است؛ کارکرد بسامد مکرر که نمود بسیار کمی در رمان دارد، به انگیزه‌ی بیان موضع‌گیری اشخاص پیرامون یک رویداد و به جهت تأکید راوی بر یک حادثه بوده است؛ اما کاربرد فراوان بسامد بازگو در جای جای رمان، موجبات کوتاه‌شدن روایت و خروج متن از یکنواختی را فراهم آورده است؛ زیرا راوی از ذکر هرباره‌ی رویدادهایی که در مقطعی از زمان، به‌طور پیوسته برای او یا شخصیت‌های داستانش رخ داده، اجتناب نموده است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Roland Barthes
2. Tzvetan Todorov
3. Gérard Genette
4. Algirdas Julien Greimas

۵. در ترجمه‌ی شاهدمثال‌ها، از کتاب خاطرات سگ عراقی، ترجمهٔ سید مهدی حسینی‌نژاد استفاده شده است.

6. Schlomith Rimmon-Kenan

۷. آن دو زندگی شادی داشتند و با هم خوشبخت بودند، همسرش پس از یک سال از ازدواجشان پسر اولش را به دنیا آورد و همزمان با دومین حاملگی‌اش سخت بیمار شد و یک روز پس از تولد پسر دومش، از دنیا رفت... پس از او غم و اندوه از زندگی معلم جدا نشد و با کس دیگری ازدواج نکرد، او قسمت عمده‌ی وقتش را به کار و تربیت فرزندانش اختصاص داد. او یک فعال سیاسی مخالف دولت بود، بارها او را در زندان‌های مختلف زندانی و بازجویی کردند، پس از آن همه‌ی وقتش را صرف فرزندانش کرد تا این‌که بزرگ شدند و از ترس این‌که در جنگ‌های پی‌درپی که خود به‌عنوان فرمانده، در آن‌ها شرکت می‌کرد، جان خود را از دست دهند، آن‌ها را به اروپا فرستاد تا در امنیت زندگی کنند (سعدون، ۱۳۹۶: ۲۷).

۸. نمی‌توانستم به‌راحتی به فراموش کردن خواهران و برادرم عادت کنم. تمام آن ماه‌های اول که با هم بازی می‌کردیم، بحث می‌کردیم، در رودخانه و مزرعه گشت می‌زدیم و گنجشک‌ها و گربه‌ها را در این‌جا و آن‌جا تعقیب می‌کردیم. فراموش کردن آن‌ها برایم دشوار بود (همان: ۲۴).

۹- از خانواده‌ی مادرم فقط بخت با مادرم یار بود؛ چراکه معلم در یکی از سفرهایش به اسپانیا او را انتخاب کرده و با خود به بغداد آورده بود تا محل اقامت دائمی‌اش باشد، در بغداد با پدرم که از نسل

سگ‌های سلوقی اصل بود، آشنا شد... مادرم در همین خانه با پدرم ازدواج کرد و همان‌گونه که می‌گویند ما (من و خواهران و برادرم) از دومین حاملگی او متولد شدیم بعد از این‌که مادرم دو سگ دیگر به دنیا آورده و معلم آن‌ها را به دو دوستش هدیه داده و مادرم بعد از آن، آن‌ها را ندیده است (همان: ۱۹– ۲۰).

۱۰– به همه‌جا نگاه کردم و با تمام خاطرات و مردمم در خانه‌ی معلم، وداع کردم. با خود عهد کردم که روزی به این خانه برگردم و حتماً انتقام مرگ پدر و مادرم را بگیرم (همان: ۵۵).

۱۱– همچنان راهی طولانی پیش رویمان بود، باید از مزارع اطراف شهر می‌گذشتیم و به مدت طولانی و ساعت‌ها پیاده‌روی می‌کردیم تا خودمان را در مرکز پایتخت ببینیم (همان: ۹۷).

۱۲– بعد از این‌که معلم از ماشین پیاده شد و من هم پشت سرش رفتم، با مردانی غریبه مواجه شدیم که لباس‌هایی یک‌شکل پوشیده بودند که نه نظامی بود و نه اداری. ظاهر خشنی داشتند و با زبان امر و زور حرف می‌زدند (همان: ۳۳).

۱۳– مادرم «سابایسو»، من، برادر و دو خواهرم را به دنیا آورد و بعد از سه روز پدر سلوقی‌ام را دیدم (همان: ۱۰).

۱۴– روزها به کندی گذشت و معلم همچنان در بستر بیماری بود (همان: ۲۷).

۱۵– فهمیدم او در شهر، در خانه‌ی صاحبش زندگی می‌کرده است... سعادت دیدن مادر، پدر و هیچ یک از خواهر و برادرهایش را نداشته، به محض این‌که برای اولین بار چشم باز کرده با نگاه مهربان صاحب‌خانه و همراهی همیشگی او روبرو شده است. بعد از بمباران و ویرانی شهر، صاحبش در شرایط عجیبی مفقودالاثر شده و پس از آن او را ندیده است. او از خانه کوچ کرده بود پس از این‌که افراد دیگری که کاتیا آن‌ها را نمی‌شناخت آن‌جا را اشغال کرده بودند... (همان: ۱۴۱– ۱۴۲).

۱۶– هرگز فراموشت نمی‌کنم.. تو برایم مثل برادر بودی؛ اما من باید راه خودم را ادامه بدهم. – جرو تو سر کوچکت چه فکری داری؟ – فکرهای مختلف لیدر، امیدوارم روزی فرصتی دست دهد تا برایت صحبت کنم.. اما الان باید بروم (همان: ۹۷– ۹۸).

۱۷– مرد پرسید: نمی‌فهمم چرا تا حالا به من زنگ نزدی؟ خیلی نگرانت بودم، این رسم دوستی است؟! معلم جواب داد: – عذر می‌خواهم، حال و احوالم اجازه‌ی منطقی فکر کردن به من نمی‌داد، ترس و نگرانی‌ام از همه باعث شد با شما تماس نگیرم. – نگران نباش دوست من، همه چیز تمام می‌شود، اخبار را پیگیری نمی‌کنی، این‌بار فقط چند روز به او مهلت داده‌اند و بس... جنگ واقعی به زودی آغاز می‌شود. – آرزو می‌کنم این اتفاق بیفتد، وعده‌ها خسته‌مان کردند. – به زودی خواهی دید... بالاخره نفس خواهیم کشید (همان: ۵۸).

۱۸- او را دیدم که خیلی غمگین بود؛ چون داشت با خانواده‌ای که در مزرعه‌اش زندگی می‌کردند، خداحافظی می‌کرد. کاری از دستش ساخته نبود، سعی کرد به آن‌ها بفهماند چیزی دست او نیست، او مجبور به اجرای دستورات مشکوک و نامعلوم دولتی بود (همان: ۳۴).

۱۹- معلم کاملاً قول و قرارم را قبول کرده بود. او حتی دیگر پیش من از شکار چیزی نمی‌گفت و از من نمی‌خواست قانونی که وضع کرده بودم را بشکنم (همان: ۵۰).

۲۰- دسته‌های سگ‌ها داشتند بین خودشان نقشه می‌کشیدند که به سگ ضعیف‌تر حمله کنند... در توانم نبود بتوانم از همه‌ی سگ‌ها دفاع کنم... همچنین نمی‌توانستم سگی را بکشم یا زخمی کنم و حتی حیوانی دیگر را نیز (همان: ۸۱- ۸۲).

۲۱- مسیرمان از مزارع بزرگ می‌گذشت... تغذیه‌ی من آسان بود؛ چون مدتی بود به زندگی گیاه‌خواری عادت کرده بودم. برایم سخت بود که سگ‌های همراهم را به بلعیدن علف‌ها متقاعد کنم (همان: ۹۲- ۹۳).

۲۲- مصمم بودم پشت در زندان معلم منتظر بمانم و از کوچک‌ترین فرصت برای وارد شدن و تلاش برای نجاتش استفاده کنم؛ ولی آن لحظه حتی نمی‌توانستم به درستی حدس بزنم چه‌قدر با او فاصله دارم... یقین پیدا کردم که در معرض تهدید از دست‌دادن توانایی‌های سگی و طبیعی‌ام قرار گرفته‌ام و حدس زدم که احتمالاً به این علت است که مدت زیادی از شکار دست کشیده و خون و گوشت تازه‌ی حیوانات را نخورده بودم (همان: ۹۳).

۲۳- در باغ‌ها دیگر هیچ کشت و سبزیجات و میوه‌ای باقی نمانده بود، کما این‌که بدن لاغرم به هر چیزی که آن را تقویت کند احتیاج داشت، تا جایی‌که خیلی دلم می‌خواست قطعه‌ای گوشت یا استخوان بخورم که طعمش را کاملاً فراموش کرده بودم از وقتی‌که با خودم قرار گذاشته‌بودم که از هر خون و گوشتی دوری کرده و به گیاه‌خواری روی آورده بودم (همان: ۱۲۳).

۲۴- معلم از روزهای پنجشنبه و جمعه برای سفر به همراه دوستان صمیمی‌اش یا به تنهایی، استفاده می‌کرد تا به شکار برود یا اوقات خوبی را دور از شهر و شلوغی آن بگذراند (همان: ۱۸).

۲۵- در طول روز می‌نوشت، شب‌ها نیز زیر نور شمع می‌نوشت. کنارش می‌نشستم، تلاش می‌کردم آن‌چه می‌نویسد را بخوانم تا با او در لحظاتی از زندگی‌اش که ندیده بودم و کنارش نبوده‌ام، زندگی کنم (همان: ۱۱۲).

## منابع و مآخذ

احمدی، بابک، (۱۳۹۱ش)، ساختار و تأویل متن، چاپ چهاردهم، تهران: نشر مرکز.

اخوت، احمد، (۱۳۷۱ش)، دستور زبان داستان، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.

اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹ش)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: نشرآگه.

أمسيلي، نوال وروزة باشوش، (۲۰۱۳م)، «**البنية السردية في رواية جسد يسكنني لديهية لويز**»، حسينة فلاح، كلية الآداب واللغات: جامعة عبدالرحمان ميرة.

برتنس، یوهانس ویلم، (۱۳۸۷ش)، مبانی نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.

بوعزه، محمد، (۱۳۹۵ش)، تحلیل متن روایی؛ تکنیک‌ها و مفاهیم، ترجمه‌ی حسن گودرزی لمراسکی و محمد صفایی، بابلسر: انتشارات دانشگاه مازندران.

بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۹۳ش)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی (با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان‌کوتاه ایران)، چاپ پنجم، تهران: افراز.

تودوروف، تزوتان، (۱۳۸۲ش)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه‌ی محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.

تولان، مایکل، (۱۳۹۳ش)، روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی، ترجمه‌ی سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چاپ دوم، تهران، سمت.

جنيت، جيرار، (۱۹۹۷م)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، الطبعة الثانية، رباط: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية.

خليل، كلثوم وصوراية العيداوي، (۲۰۱۷م)، «**بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية الخلاص لعبد المالک مرتاض أنموذجا**»، رشيدة غانم، كلية الآداب واللغات: جامعة عبد الرحمان ميرة.

دربال، أسماء، (۲۰۱۴م)، «**زمن السرد في روايات فضيلة الفاروق**»، عزالدين بوبيش، كلية الآداب واللغات: جامعة الحاج لخضر.

ریمون کنان، اشلومیت، (۱۳۸۷ش)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.

زيتوني، لطيف، (۲۰۰۲م)، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

سعدون، عبدالهادی، (۲۰۱۲م)، مذكرات كلب عراقي، الطبعة الأولى، بيروت: ثقافة.

_____، (۱۳۹۶ش)، خاطرات سگ عراقی، ترجمه‌ی سید مهدی حسینی‌نژاد، تهران: نشر نیماژ.

طعمة، أنطوان، (۲۰۱۴م)، سيمياء القصة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، دارالنهضة العربية.

عبدی، صلاح‌الدین، زهرا افضلی و میترا خدادادیان، (۱۳۹۳ش)، «روایت‌شناسی رمان عمارت یعقوبیان اثر علاء الاسوانی بر اساس نظریه‌ی روایتی ژرار ژنت»، **فصلنامه‌ی لسان مبین**، سال ۶: صص ۹۰- ۱۰۹.

فتيحة، جلطي، (۲۰۱۶م)، «**صورة المحتل في الادب الفرنسي رواية رقان حبيبتي انموذجا**»، بوشفرة نادية، كلية الآداب والفنون: جامعة عبد الحميد بن باديس.

لحمداني، حميد، (۱۹۹۱م)، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

لوته، یاکوب، (۱۳۸۸ش)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام، چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.

مارتن، والاس، (۱۹۹۸م)، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد: المجلس الأعلى للثقافة.

مارتین، والاس، (۱۳۹۱ش)، نظریه‌های روایت، ترجمه‌ی محمد شهبا، چاپ پنجم، تهران: انتشارات هرمس.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۹۳ش)، دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

النعيمي، فيصل غازي، (۲۰۰۹م)، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية ارض السواد لعبد الرحمن منيف)، عمان: دار مجدلاوي.

# المفارقة الزمنية فى رواية «مذكرات كلب عراقي» لعبدالهادي سعدون من منظور النقد السردي على ضوء نظرية جيرار جنيت

اعظم شمس الدينى فرد[1]*
فاطمه سيستانى رحمت آباد[2]

**الملخّص**

إن السّردانيّة تعتبر علماً جديداً يعالج العناصر السردية. وجيرار جنيت، الناقد البنيوي الفرنسي هو أحد أشهر المنظّرين في هذا المجال الذي يعتقد أن في معالجة الرواية يجب أن يلفت النظر إلى ثلاثة عناصر: الزمن والصيغة والصوت. هذا البحث يحاول أن يتطرق إلى كيفية تأدية الوظيفة لعنصر الزمن ومقولاته الثلاثة: الترتيب الزمني، الديمومة والتواتر في رواية «مذكّرات كلب عراقيّ» لعبدالهادي سعدون، الروائي العراقي المعاصر بناءً على المنظور السّردي لجيرار جنيت ومعتمداً على النقد السردي. نهدف فى هذا المجال على أن نعرّف أساليب الراوي السردية في كيفية توظيف الزمان و تقويم مستوى الخلاف بين زمن القصة و زمن السرد في الرواية المذكورة. قد أظهرت الدراسة أن إسترجاع ذكريات الراوى وتمثيل خلفيةٍ من حياة الشخصيات الفرعية والتعبير عن أمل الشخصيات تجاه الأحداث المقبلة، أدّى إلى الإضطراب في النظام الخطي للرواية. بالإضافة إلى ذلك فإنّ العديد من الوقفات الوصفية وتوظيف تقنية التلخيص في بجانب أنواع التواترات، قد أحدث التغيير في سرعة الرواية.

**الكلمات الرئيسية**: السردانية، جيرار جنيت، المفارقات الزمنية، مذكّرات كلب عراقيّ، عبدالهادي سعدون.

---

١- أستاذة مساعدة فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة ولى عصر (عج)
٢- الماجستيرة فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة ولى عصر (عج)

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# The Metafiction analysis of the novel *Harb al-Kulb al-Thani*

Mohamadreza Shirkhani, Assistant Professor, Department of Arabic, Ilam University
Moslem Khezeli[1], Graduate of Arabic Literature, Teacher of Arabic Department, Ilam University

Received: 16-07-2020 Accepted: 30-11-2020

**Introduction:** Fiction literature is constantly changing, and various schools have emerged in this field. The novel is the most prominent type of fiction and the product of a new era that has been accompanied by a wide range of progress and innovation in social, cultural and economic fields. Fiction literature evolved under the influence of this multidirectional growth. According to the requirements of each period, various literary schools emerged in the field of fiction. At the beginning of the eighteenth century, due to certain social and cultural conditions, realistic novels gained more attention. They focused on people and issues such as poverty, misery, jealousy and suffering and considered the reality of the matter and observation of accurate details regardless of innovation and imagination. With economic progress, cultural growth, and the emergence of modernism at the beginning of the twentieth century, however, novelists shifted from socialism and simple expression to individualism, attention to man himself and his mind, and complex and difficult language. Therefore, the writers of modern novels abandoned the common traditional language because they saw pleasure in unconventional expressions. After the world wars and the growth of population as well as the complexity of man's life, modernist ideas became monotonous. So, with the advent of postmodernism and the requirements of the new age, a revision of modernist thoughts and lifestyles became necessary, and postmodern writers creativel started writing new works with different plots, narrative styles and writing techniques against normative rules.
Meta-fiction is a type of postmodern story that is very different from pre-modern novels. Its most important feature is a conscious acknowledgment of the fabrication of the story. The postmodern current gradually entered the Arabic language and literature, and many Arab novelists such as Najib Mahfouz, Zakaria Tamer, Amjad Nasser and Majid Tobia turned to this new style of storytelling and wrote original postmodern works. Ibrahim Nasrallah, a well-known Jordanian writer with a Palestinian origin, is one of the authors whose postmodern background is evident in some of his works, such as "Barari al-Hammi", "The Child of Al-Muhamah" and the novel *Harb al-Kalb al-Thani*. This novel won the Arab Booker Prize in 2018 as a work that has fantasy and imaginative themes and narrates a full-fledged world war known as the Second Dog War. This article seeks to examine the storytelling technique of Ibrahim Nasrallah in this novel, to criticize its meta-fiction features, and to explore the purpose of using this storytelling technique.

[1]- Corresponding Author Email: Moslem_khezeli@yahoo.com

**Methodology:** This study is done in a descriptive and analytical manner based on library references. First, by enumerating the features of meta-fictions and explaining the structure of such novels, some meta-fictional features in the novel *Harb al-Kalb al-Thani* are examined. As a definition for meta-fiction novels, meta-fictions, unlike pre-modern novels that tried to depict the external and real world, do not reflect the real world. In fact, they consciously draw the reader's attention to their artificiality. Exposing industry and mocking precautions of fiction are the most important features of meta-fictions, which raises ontological questions about the relationship between the world of the text and the world outside the text (i.e., the worlds of the writer and the reader) (Waugh, 1996: 4).

**Results, Discussion and Conclusion:** The results of the novel analysis are as follows:

- The novel *Harb al-Kalb al-Thani* is a genuine meta-story that has the main components of a meta-fiction.
- The author has used meta-fiction techniques of short connection, multiple ending and printed and written playfulness to connect the text and the reality. He has also created a short connection in this novel by entering the text, assigning a role to the audience, using literary criticism terms and referring to the method of storytelling.
- The author of the novel shows the reader that the novel has been made using meta-fictional techniques and reminds him/her that he/she is studying a pure story. The events of the story and the characters are imaginary and do not exist in the real world.
- By entering himself and the reader to the story, the author denies the god-like authority of himself. Also, by creating a free ending, he has culminated the uncertainty that is visible in the whole structure of the novel, giving the reader the ability to make many different interpretations and to contribute to the creation of the story. The author emphasizes the novel's visual and physical dimension and the storytelling in general through printed and written playfulness in the text. He shows that the novel is a collection of printed words; the words and characters that flow from his mind. With this narrative style, he puts his audience between imagination and reality, hegemony and extravagance. He depicts the destructive competitive sense of humanity in the 21st century. By avoiding mere realism, he conveys his messages in the text of the novel in such a way as to challenge the reader's mind.

**Keywords:** Fictional literature, Arabic novel, Metafiction, Ibrahim Nasrallah, *Harb al-Kulb al-Thani.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# بررسی شیوهٔ روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة

محمدرضا شیرخانی، دانشیار گروه عربی، دانشگاه ایلام
مسلم خزلی[۱]، دانش‌آموخته دکتری ادبیات عربی، مدرس گروه عربی، دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۰

## چکیده

پسامدرن، یکی از مکاتب مهم و پرطرفدار ادبیات داستانی معاصر است که با تحولات گسترده در زندگی انسان قرن بیستم ظهور یافت. فراداستان نوعی از انواع رمان‌های پسامدرن است که در آغاز دهه‌ی هفتاد میلادی به دنیای ادبیات معرفی شد و نویسندگان بسیاری به این شیوه‌ی روایی نوین روی آوردند. این شیوه نه تنها به ادبیات غرب محدود نشد، بلکه بسیاری از نویسندگان عرب هم به این شگرد داستان‌نویسی متمایل گردیدند. رمان حرب الکلب الثانیة، از رمان‌های مشهور عربی است که در آن، ابراهیم نصرالله از شیوه‌ی روایی متمایزی استفاده کرده، جنبه‌ی تخیلی و فانتزی به آن داده و تصویری از انسان سیری‌ناپذیر و قدرت‌طلب معاصر را ترسیم کرده است. این نوشتار می‌کوشد با شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی، به بررسی مؤلفه‌های فراداستان در این رمان پرداخته و به این پرسش پاسخ دهد که آیا رمان حرب الکلب الثانیة فراداستانی اصیل است و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که نصرالله با به‌کارگیری اشکال مختلف اتصال کوتاه، از جمله حضور نویسنده و خواننده در متن داستان، اشاره به شگرد داستان‌نویسی این رمان و با بازیگوشی‌های چاپی و نوشتاری و پایان‌بندی آزاد، ساختگی بودن و داستان‌وارگی این رمان را برجسته نموده و ضمن پیوند میان دو جهان بیرون و درون داستان، مرز واقعیت و متن را مشخص نموده است.

**کلید واژه ها:** ادبیات داستانی، رمان عربی، فراداستان، ابراهیم نصرالله، حرب الکلب الثانیة.

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

**مقدمه**

ادبیات داستانی پیوسته در حال دگرگونی بوده و مکاتب مختلفی در این زمینه ظهور کرده‌اند. رمان، بارزترین نوع ادبیات داستانی و محصول عصر جدیدی می‌باشد که با حجم گسترده‌ای از پیشرفت و نوآوری در زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی همراه بوده است. ادبیات داستانی نیز تحت تأثیر این رشد همه‌جانبه، متحول شد و براساس مقتضیات هر دوره‌ای، مکاتب گوناگون ادبی در آن به وجود آمدند. در آغاز قرن هجدهم، به‌خاطر شرایط اجتماعی و فرهنگی، رمان‌های رئالیستی که به مردم و موضوعاتی چون فقر، بدبختی، حسد و رنج و غیره توجه می‌کردند و بی‌توجه به ابداع و تخیل، به واقعیت امر و مشاهده‌ی جزئیات دقیق می‌پرداختند، بیشتر مورد توجه قرار گرفتند. (شارتیه، ۱۳۷۲: ۵۷ و وزین‌پور، ۱۳۸۰: ۲۸۶). ولی با پیشرفت اقتصادی، رشد فرهنگی و پدیدآمدن جریان مدرنیسم در آغاز قرن بیستم، داستان‌نویس از جامعه‌گرایی و بیان ساده، به فردگرایی، توجه به خود انسان و ذهن او و زبان پیچیده و دشوار، تغییر جهت داد؛ بنابراین نویسندگان رمان مدرن از زبان سنتی رایج صرف نظر کردند، زیرا لذت را در بیان نامتعارف می‌دیدند (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۸). پس از جنگ‌های جهانی و رشد فزاینده‌ی انسان قرن بیستم و پیچیده‌شدن زندگی او، تفکرات مدرنیستی رنگی یکنواخت به‌خود گرفتند و به همین دلیل بود که با ظهور پسامدرنیسم و مقتضیات عصر جدید، بازبینی در افکار و سبک زندگی مدرنیستی ضرورت یافت و نویسندگان پسامدرن با خلاقیت خود، به نگارش آثاری نو با پیرنگ و شیوه‌ی روایی متفاوت و استفاده از تکنیک‌های نگارشی هنجارگریزانه روی آوردند.

فراداستان یکی از انواعِ داستان‌های پسامدرنی است که با رمان‌های پیشامدرنی تفاوت‌های بسیاری دارد و مهم‌ترین ویژگی آن را می‌توان اعتراف خودآگاهانه به ساختگی بودن داستان دانست. جریان پسامدرن به‌تدریج وارد زبان و ادبیات عربی شد و بسیاری از داستان‌نویسان عرب همچون نجیب محفوظ، زکریا تامر، امجد ناصر، مجید طوبیا و غیره به این شیوه‌ی داستان‌نویسی نوین روی آوردند و آثار پسامدرنی اصیلی را به نگارش درآوردند. ابراهیم نصرالله نویسنده‌ی مشهور اردنی با اصالتی فلسطینی، از

نویسندگانی است که صبغه‌ی پسامدرنی در برخی از آثارش از قبیل «براري الحمی» و «طفل الممحاة» هویداست و رمان «حرب الکلب الثانیة» او که برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی در سال ۲۰۱۸ میلادی شد، از آثاری می‌باشد که از تِمی فانتزی و تخیلی برخوردار است و از یک جنگ تمام عیار جهانی معروف به جنگ دوم سگ نقل می‌کند. این جستار می‌کوشد تا به بررسی شگرد داستان‌نویسی ابراهیم نصرالله در این رمان بپردازد، ویژگی‌های فراداستانی آن را نقد کند، هدف او از به‌کارگیری این تکنیک داستان‌نویسی را واکاوی نماید و به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱- نصرالله با کدام‌یک از تکنیک‌های فراداستانی میان متن و واقعیت ارتباط برقرار کرده است؟

۲- هدف اصلی نصرالله از ایجاد پیوند میان جهان بیرونی با جهان داستان چیست؟

۳- وی از چه تکنیک‌های نوشتاری و چاپی برای نشان دادن برساخته‌بودن این رمان بهره برده و هدف او از به‌کار بردن این شیوه‌ی روایتی چیست؟

## پیشینه‌ی پژوهش

در مورد آثار ابراهیم نصرالله پژوهش‌هایی به‌نگارش درآمده که در ادامه بیشتر به موارد مرتبط با موضوع نوشتار حاضر، اشاره می‌شود. از جمله:

۱- مقاله‌ای با عنوان «شیوه‌های روایی در آثار داستانی ابراهیم نصرالله» در مجله الجمعیه العلمیه الایرانیه للغه العربیه و آدابها، ش ۱۶: ۱۳۸۹، توسط جواد اصغری به چاپ رسیده که در آن شیوه‌های رئالیسم جادویی، جریان سیال ذهن و نجوای درونی در چند رمان نصرالله بررسی شده و هدف نویسنده را از این تعدد شیوه‌ی روایت واکاوی کرده است.

۲-صلاح الدین عبدی در مقاله‌ی خود با عنوان در «روایت‌شناسی رمان طفل الممحاة اثر ابراهیم نصرالله»، (مجله‌ی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ۳: ۱۳۹۱)، به بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی، کانون‌سازی، زاویه‌ی دید در این رمان پرداخته و بر اساس نظریه‌ی ژنت، به تحلیل عنصر زمان پرداخته است.

۳- در مقاله‌ی «دراسة ملامح ما بعد الحداثة في رواية «براري الحمى» لإبراهيم نصرالله» که توسط احمدرضا صاعدی و عالیه جعفری‌زاده به‌نگارش درآمده و در مجله‌ی بحوث في اللغة العربية، ش ۷: ۱۳۹۱، منتشر شده، نویسندگان ویژگی‌های پسامدرنی این رمان، از جمله زمان‌پریشی، حوادث عجیب، روایت توهم‌گونه، نبودِ پیرنگ، ضدقهرمان و نفی علیت را نقد کرده‌اند.

در مورد رمان حرب الكلب الثانية نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته است:

۱- هدی أبوغنیمة در مقاله‌ی خود با عنوان «فانتازيا الرؤية المستقبلية رواية "حرب الكلب الثانية" ل"إبراهيم نصرالله" أنموذجا» (مجلة افكار، العدد۳۶۰: ۲۰۱۹)، به بررسی بازتاب تخیلات فانتزی و پیشرفت‌های علم و تکنولوژی در رمان حرب الكلب الثانية می‌پردازد و ارتباط این تخیلات را با ناخودآگاه و مسائل روان‌شناسی نقد و تحلیل می‌کند. همچنین به بازتاب شگردهای سینمایی در این رمان و نقش آن در تقویت بُعد فانتزی آن اشاره دارد.

۲- در مقاله‌ی «سردية الفوضى و عقد الإنسان في الرواية العجائبية رواية "حرب الكلب الثانية" لإبراهيم نصر الله نموذجا» از إيمان مصطفى حسين و محمد القضاة، منتشرشده در مجله‌ی جامعة البعث، العدد ۱۰۳: ۲۰۱۹، نویسندگان بر اساس نظریه‌ی فروید، به تحلیل روان‌کاوانه‌ی متن این رمان و شخصیت اصلی آن یعنی راشد می‌پردازند و دگردیسی و تغییر شخصیت او را بررسی نموده و به نقد تأثیر محیط و جامعه‌ی توسعه‌طلب بر شکل‌گیری شخصیت او می‌پردازند. همچنین تأثیر نظام سرمایه‌داری در ایجاد رقابت میان انسان‌ها و جنگ‌طلبی و زیاده‌خواهی آن‌ها را نیز مورد واکاوی قرار می‌دهد.

۳- فرهاد پشابادی در پایان نامه‌ی خود با عنوان «بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان "حرب الكلب الثانية" ابراهيم نصر الله»، (۱۳۹۸) به بررسی شیوه‌های شخصیت‌پردازی در این رمان پرداخته است.

۴- مونا نعیمی کیابیانی در پایان‌نامه‌ی «بررسی زاویه دید در رمان حرب الكلب الثانیه، بر اساس الگوی سیمپسون» (۱۳۹۸)، به بررسی کاربرد عنصر زمان در فرایند روایت این رمان پرداخته است.

۵- «ترجمه رمان حرب الکلب الثانیه اثر ابراهیم نصر الله»، عنوان پایان‌نامه‌ای از مریم رستمیان است که در سال ۱۳۹۸ نگاشته شده و در آن به ترجمه‌ی این رمان پرداخته است.

۶-مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تداوم زمانی در رمان حرب الکلب الثانیة» توسط فاطمه اکبری‌زاده و همکاران در مجله‌ی روایت‌شناسی، ش ۲: ۱۳۹۹، به نگارش در آمده و بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت، عنصر زمان را در این رمان بررسی نموده‌اند.

۷- در مقاله‌ای با عنوان «نقدشالوده‌شکنانه‌ی رمان حرب الکلب الثانیة با تکیه بر نظریه‌ی تقابل‌های دوگانه دریدا» از شکوه السادات حسینی و فاطمه قاسم محمد (لسان مبین، ش ۴۱: ۱۳۹۹)، بر اساس نقد شالوده‌شکنی، به بررسی تقابل‌های دوگانه در رمان حرب الکلب الثانیة می‌پردازند که در تقابل امروز، گذشته و آینده، مرد و زن، همانندی و تمایز، عینی و ذهنی بازتاب می‌یابد.

اما با وجود پژوهش‌هایی درباره‌ی رمان مورد نظر، می‌توان گفت که تفاوت اساسی این پژوهش با پژوهش‌های مشابه در این است که این گفتار نخستین پژوهش مستقلی است که به‌صورت اختصاصی، مؤلفه‌های فراداستانی در رمان حرب الکلب الثانیة را مورد بررسی قرار می‌دهد و پژوهش‌های پیشین بیشتر درباره‌ی موضوعات دیگری چون شیوه‌های روایت یا زمان روایی، ترجمه و شخصیت‌پردازی در دیگر آثار نصرالله و روایت حرب الکلب الثانیة بوده‌اند.

## فراداستان و ویژگی‌های آن

یکی از انواع ادبیات داستانی پسامدرن، فراداستان[1] نام دارد؛ این اصطلاح نخستین بار توسط «ویلیام گس»[2] در سال ۱۹۷۰ برای توصیف آثاری داستانی که داستان‌بودن خود را از خواننده پنهان نمی‌کردند و با اشاره به تکنیک‌های داستان‌نویسی، به خواننده یادآوری می‌کردند که با داستان صرف مواجه است، استفاده شد (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۱۶). این نوع از داستان‌های جدید، به نوعی در واقع درباره‌ی خود داستان بودند (Currie, 2014: 1)؛ یعنی نویسنده در درون داستان، به نقد داستان خود و بیان نوع شگرد نگارش آن

می‌پردازد. نویسنده در این رمان‌ها، از آن اقتدار نویسنده‌ی رمان‌های کلاسیک برخوردار نیست، حتی گاهی در متن داستان وارد می‌شود و اظهار نظرها و دخالت‌های نویسنده را «نظرهای فراداستانی» و «صحبت‌های فراداستانی» خطاب به خواننده می‌نامد (لاج، ۱۳۹۳: ۱۶۸-۱۵۲). از این‌رو در فراداستان، رابطه‌ی میان نویسنده و خواننده به‌گونه‌ای قوی و نزدیک است و نویسنده با اظهارنظرهایش، ضمن سهیم‌نمودن خواننده در فرآیند خلق داستان، به او اجازه‌ی نقد داستان و شخصیت‌هایش را نیز می‌دهد. این‌گونه از رمان‌ها برخلاف رمان‌های پیشامدرن که سعی در ترسیم جهان بیرونی و واقعی داشتند، رمان را بازتاب جهان واقعی نمی‌دانند و در نظرشان، در واقع داستان‌هایی هستند که آگاهانه توجه خواننده را به تصنّعی بودن خود جلب می‌کنند. افشای صنعت و به سخره‌گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است که این ویژگی‌ها موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه درباره‌ی رابطه‌ی دنیای متن و دنیای خارج از متن (دنیای نویسنده و خواننده) می‌شود (Waugh, 1996: 4). در نتیجه، فراداستان‌نویس می‌کوشد تا خواننده را از داستان بودن و ساختگی بودن رمان آگاه سازد و میان جهان بیرون و درون متن ارتباط برقرار کند. نویسندگان پسامدرنیستی به این امید از شگرد فراداستان بهره می‌برند که خوانندگان با آگاهی نوینی، به شیوه‌ی برساخته‌شدن معانی و ارزش‌های این جهان بنگرند و با استفاده از این آگاهی، در درستی و قطعیت این معانی و ارزش جهان تردید روا دارند و به امکان دگرگونی آن‌ها در زندگی بیاندیشند (وو، ۱۳۹۳: ۱۹۴). از این‌رو نویسنده‌ی فراداستان برای مشخص‌شدن مرز واقعیت و خیال، در قالب راوی فضول وارد متن داستان می‌شود، اظهارنظرهای کوتاهی می‌کند و از جهان درونی داستان خارج می‌شود. پس نویسنده که از عناصر جهان بیرونی است با ورود به دنیای درونی متن، میان جهان واقعیت و جهان داستان ارتباط برقرار می‌کند و داستان‌وارگی رمان را نشان می‌دهد.

برای فراداستان، تعاریف متعددی بیان شده؛ از جمله مارتین[۳] که فراداستان را تبدیل رابطه‌ی واقعیت–داستان، به موضوع بحث می‌داند (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۴ – ۱۵). برخی دیگر از منتقدان فراداستان، تعریف متفاوت‌تری را از آن ارائه می‌دهند و معتقدند که بسیاری

از آنچه که ضد رمان شناخته می‌شود، در واقع فراداستان است (Currie, 2014: 22)؛ در تعریفی دیگر آمده که فراداستان، داستانی است درباره‌ی خودش؛ داستانی که از گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویت زبانی او تشکیل‌شده است (Hutcheon, 2013: 1)؛ یعنی نویسنده در داخل جهانِ داستان، به نقد خودِ داستان می‌پردازد. در تعریفی جامع و همه‌جانبه از فراداستان آمده که فراداستان، اصطلاحی پسامدرنیستی است که در تقابل با رمانس و داستان‌های رئالیستی سنتی آمده و به آثاری اطلاق می‌شود که با تجربه‌های تازه در زمینه‌ی موضوع، قالب، سبک و توالی زمانی، توقعات پذیرفته‌شده از رمان را ناکام می‌گذراند (داد، ۱۳۸۳: ۳۶۰). با توجه به این تعاریف، باید فراداستان را جزء نوترین و هنجارگریزترین نوع ادبیات داستانی دانست. ویژگی‌های بسیاری برای فراداستان برشمرده‌اند، از جمله ویسین گوی[۴]، فراداستان را شامل ویژگی‌هایی چون: خود ارجاعی روند نویسندگی، آشفتگی و اضطراب و عدم قطعیت راجع به صحت و سندیت تمثال و بازیگوشی و طنز در صدای روایت می‌داند (Gui, 2011: 504) و کلین کویتز[۵] سه روش اصلی ورود نویسنده به متن یا همان اتصال کوتاه، برجسته کردن بُعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی و برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی را برای فراداستان برشمرده است (Klinkowitz, 1998: 836). ویژگی‌های دیگری برای فراداستان نیز وجود دارد که البته تمامی این ویژگی‌ها در یک رمان فراداستان ظاهر نمی‌شوند؛ این ویژگی‌ها عبارتند از محتوای وجودشناسانه، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن پیرنگ، بازی‌های زبانی و شکلی، تناقض، جابه‌جایی، اتصال کوتاه، آشکارکردن تصنع، بینامتنیت، ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویه‌ی دید(تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷-۲۸)، البته برخی از این ویژگی‌ها مانند تداعی نامنظم اندیشه، پارانویا، بینامتنیت و غیره با دیگر انواع ادبیات داستانی به‌ویژه مدرنیسم و سوررئال مشترک هستند؛ ولی در فراداستان به‌شکلی گسترده‌تر استفاده می‌شوند.

## خلاصه‌ی داستان حرب الکلب الثانیة

حرب الکلب الثانیة، رمانی تخیلی در مورد یک جنگ ویرانگر و همه‌جانبه به‌نام جنگ دوم سگ است که ادامه‌ی همان جنگ اول سگ می‌باشد. حوادث داستان درباره‌ی بلندپروازی‌های پزشکی جسور به‌نام «راشد» است که پس از ازدواج با خواهر یکی از افسرهای بلندپایه‌ی قلعه-که نماد حکومت‌های دیکتاتور است- وارد نظام مخوف قلعه می‌شود و به‌تدریج به شهرت و قدرت می‌رسد. او به همسرش «سلام» که بسیار زیباست، علاقه‌ی شدیدی دارد و به‌صورتی سیری‌ناپذیر تمایل به داشتن چندین زن شبیه همسرش دارد که پس از مجموعه‌ای از اتفاقات، طی یک عمل زیبایی و بر اساس تصویری از همسرش، با استفاده از یک دستگاه شبیه‌ساز، بر روی منشی‌اش نسخه‌ای از همسرش را شبیه‌سازی می‌کند که این موضوع، آغاز بحران بزرگی می‌شود چرا که این موضوع در سراسر دنیا شایع می‌شود و هر شخصی یک یا چند شبیه پیدا می‌کند و اینگونه هرج و مرج همه‌جا را فرا می‌گیرد؛ تاجایی‌که هر کسی خود را اصل و دیگران را به شبیه بودن متهم می‌کند. همچنین شرایط آب و هوایی تغییر می‌کند و مدت روز و شب به پنج ساعت کاهش می‌یابد، بدن و رفتار حیوانات تغییر می‌کند و جنگ و کشتار دنیا را در برمی‌گیرد. تنها دو شخصیت اصلی داستان یعنی دکتر «راشد» و همسرش «سلام»، اسم خاص دارند و بقیه یا براساس جایگاه اجتماعی و اداری یا ویژگی‌های فیزیکی‌شان نام‌گذاری شده‌اند؛ از جمله رئیس قلعه باعنوان «حضرته»، «افسر» که برادر سلام است، «رئیس پیشین قلعه» که پیرمردی درشت هیکل است، «همسایه‌ی هواشناس راشد» که به راشد شباهت دارد و تا پایان داستان با او در کشمکش است و «مرد پیراهن قرمز» که همسایه‌ی راشد است.

## بررسی مؤلفه‌های فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة

فراداستان نوعی از داستان‌های پسامدرن است که از لحاظ شیوه‌ی روایت و ویژگی‌های سبکی، با داستان‌های کلاسیک تفاوت‌های بسیاری دارد. یکی از بارزترین ویژگی‌های

فراداستان، تصنعی‌بودن آن است که باعث می‌شود خواننده، داستان را امری مابین حقیقت و خیال بداند. رمان «حرب الکلب الثانیة» از جمله رمان‌های پسامدرنی است که بیشتر ویژگی‌های فراداستان را دارد و ابراهیم نصرالله با به‌کارگیری شیوه‌ی روایت متمایز و فانتزی، به توصیف فراگیری از یک جهان می‌پردازد و دورنمای آینده‌ی بشر را ترسیم می‌کند. ویژگی‌های فراداستانی که در رمان «حرب الکلب الثانیة» مورد بررسی قرار می‌گیرند عبارتند از:

**اتصال کوتاه**

اتصال کوتاه یا همان برقراری ارتباط میان جهان متن و جهان بیرون، از تکنیک‌های اصلی فراداستان است که به اشکال مختلف نمود می‌یابد و در ادامه به دو شیوه‌ی آن اشاره می‌شود:

**الف) ورود نویسنده به متن رمان**

نویسنده‌ی رمان فراداستان، می‌کوشد تا به خواننده نشان دهد که حوادث داستانی نقل شده توسط او، حوادثی غیرواقعی و زاییده‌ی تخیل او هستند؛ زیرا از نظر وی، رمان بازتابی از واقعیت و جهان بیرونی نیست، بلکه جزئی از واقعیت به‌شمار می‌روند و بنابراین بهترین روش برای بیان این مسأله، اتصال کوتاه که بیانگر ارتباط جهان درونی داستان و جهان بیرونی است، می‌باشد. در آثار فراداستانی، خودآگاهی حضور نویسنده در متن که مسأله‌ی چگونگی رابطه و پیوند متن–واقعیت می‌باشد، تحت عنوان تکنیک «اتصال کوتاه» مطرح می‌گردد؛ به‌عبارتی دیگر، اتصال کوتاه به بحث تخطی از مرزهای هستی‌شناختی میان واقعیت و داستان می‌پردازد (Cazzato, 2000: 23). پس، نویسنده‌ی فراداستان برای برجسته‌تر نمودن داستان‌وارگی اثر خود، حضورش را در متن اعلام می‌دارد و پل ارتباطی جهان داستان و جهان بیرون می‌شود. بر این اساس، هرگاه در داستانی، راوی درباره‌ی این واقعیت صحبت کند که مشغول نقل داستانی است، آن روایت خودآگاه خواهد بود (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۹)؛ یعنی نویسنده شخصاً به نقد سبک رمان

خود می‌پردازد و با این کار آگاهانه، برساخته بودن داستانش را آشکار می‌کند تا این‌گونه خواننده گمان نکند که حوادث داستان در جهان واقعیت نیز به همین نحو رخ می‌دهند.

نصرالله نیز بارها با قطع‌کردن روایت، حضور خود را در متن به خواننده نشان می‌دهد. در واقع او با به‌کار بردن افعال و ضمایر اول شخص، نشان می‌دهد که این رمان داستانی محض و غیرواقعی است که شخصیت‌ها و حوادثش صرفاً ساخته‌ی ذهن او هستند و در عالم واقعیت مصداقی ندارند. او در بخش‌های آغازین رمان به حوادثی اشاره می‌کند که قرار است در آینده رخ دهند و با این کار بر خلاف شیوه‌ی روایت رمان‌های کلاسیک که نویسنده به روایت خطی حوادث پایبند است، در نقل منظم و متوالی حوادث داستان اختلال ایجاد می‌کند؛ حتی خود به این مسأله اشاره می‌کند که در بیان حوادث آینده‌ی داستان دچار زیاده‌روی شده است:

«أظننا قفزنا كثيراً نحو المستقبل، بحديثنا عن السكرتيرة قبل أن نتحدث عن الزوجة، ولن يغفر لنا ذلك إلا قوة حكاية السكرتيرة وأثرها في أحداث هذه الرواية. نعود للوراء![۶]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۲۰).

فعل‌های «أظننا قفزنا»، «أن نتحدث» و «نعود»، نشان‌دهنده‌ی میزان دخل و تصرف ابراهیم نصرالله در متن داستان است؛ نویسنده با حضور در متن، میان جهان غیرواقعی داستان و جهان بیرونی که نویسنده خود مصداقی از آن است، ارتباط برقرار کرده و با این ورود زبانی به داستان، در مورد روند روایت آن اظهار نظر می‌کند.

نصرالله برعکس نویسندگان کلاسیک که به اقتدار نویسنده بر داستان تأکید داشتند، قصد دارد تا نشان‌دهد که او اقتدار چندانی ندارد و آفریننده‌ی رمان محسوب نمی‌شود، بلکه وی جزئی از متن داستانی است که می‌نویسد و به همین دلیل به صورت جسته و گریخته، در بخش‌هایی از داستان وارد متن می‌شود. در بخشی از داستان پس از آنکه نصرالله جریان تصمیم راشد برای ساختن شبیهی از سلام با استفاده از منشی را نقل می‌کند، برای اینکه برساخته بودن این داستان و غیرواقعی بودن حوادثش را به‌تصویر کشد، با استفاده از فعل اول شخص، خود را وارد متن داستان می‌کند و در مورد

حوادث داستان و اینکه اتفاقاتی که رخ داده را می‌توان فاجعه نامید یا نه، اظهار نظر می‌کند. نصرالله این بخش را با آوردن شش ستاره، به صورت جزئی جدا قرار داده و آن‌را تبدیل به پیام یا سرنخی مهم برای خواننده کرده است:

«يمكننا القول: إنّ ما حدث كان بمثابة مأساة مكتملة الوجوه كما أحسّت السكرتيرة، لكن الأمر في الحقيقة غير ذلك[۷]» (همان: ۸۹).

نویسنده با این ورود به متن، مجدداً میان متن داستان و جهان بیرونی پیوند برقرار کرده و تخیلی بودن داستان را به مخاطب خود گوشزد می‌کند.

نصرالله در بخشی از داستان، با ورود خود به متن و ایجاد اتصال کوتاه، داستان‌وارگی آن‌را به خواننده نشان می‌دهد و با این کار، سیستم روایی را به هم زده، بافت متن را دگرگون می‌سازد و از یکنواختی خارج می‌کند. او قلعه که نماد حکومت‌های خودکامه است را توصیف می‌کند و برای تغییر شیوه‌ی روایت و تخیلی جلوه‌دادن داستان، با استفاده از فعل اول شخص دوباره وارد جهان داستان می‌شود و به نکته‌ای در مورد قلعه که در آغاز داستان بیان کرده بود، اشاره می‌کند:

«في زمن باتت فيه (القلاع) هي التي تتحكّم في كلّ كبيرة وصغيرة-كما أشرتُ في المقدمة التي قد تُحذف- وأصبح الرؤساء والملوك والأمراء من مظاهر الماضي[۸]» (همان: ۲۱).

نویسنده با بیان فعل اول شخص «أشرتُ» و جمله‌ی معترضه میان دو خط تیره، در زمان روایی و متن داستان دخل و تصرف نموده و ساختگی بودن رمان را بیان می‌کند و این‌گونه خواننده به اصالت متن و دنیای واقعی بیرون از متن مشکوک می‌شود.

در بخشی از داستان که جنبه‌ای تخیلی به خود می‌گیرد، نویسنده رستورانی را توصیف می‌کند که قابلیت نامرئی‌شدن را به مشتریانش می‌دهد. راشد، منشی را به این رستوران می‌برد، سلام را نیز به این رستوران دعوت می‌کند و روبروی آن‌ها می‌نشیند؛ ولی آن‌ها را نمی‌بیند. در این قسمت نویسنده عمداً جملات مرتبط با سلام را به‌نوعی بیان می‌کند که گویی در مورد منشی نیز صادق است و با هم تداخل پیدا می‌کنند. در واقع به‌نوعی می‌خواهد شباهت میان آن‌ها را برای خواننده برجسته کند؛ ولی در قالب جمله‌ی «أعني السكرتيرة»، دوباره خود را وارد متن و دنیای داستان نموده و ضمن

برطرف کردن این ابهام، به خواننده نیز گوشزد می‌کند که این حوادث و شخصیت‌ها همگی ساخته و پرداخته‌ی ذهن او هستند:

«وهبط الظلام وأشرقت الشمس، وغابت من جديد، والزوجة جالسة لا تغادر طاولتها. وتوالت عصور وهي جالسة، أو هكذا خيّل لها، أعني السكرتيرة[۹]» (همان: ۱۴۲).

در جایی دیگر راوی، به روایت مشغله‌ی ذهنی راشد در مورد بحران شبیه‌سازی و میل مردم به شبیه بودن به او می‌پردازد و جملات این روایت تو در تو و ابهام‌آمیز می‌شوند. نصرالله فرصت را غنیمت می‌شمارد و مجدداً با ورود به جهان داستان، به پیچیده‌شدن مفهوم این بخش از داستان اشاره می‌کند و داستان‌وارگی این رمان را به خواننده یادآور می‌شود:

«أكثر ما أزعج راشد أنّ كثيراً من الناس كانوا يريدون أن يكونوا مثله، ولم يكن يعجبه أن يختاروا هم أن يكونوا أشباهه... —يبدو أنّ الكلام تعقّد قليلاً[۱۰]» (همان: ۴۸).

جمله‌ی آخر این عبارت، در واقع بیانگر دخل و تصرف نویسنده در متن داستان و مرز واقعیت و دنیای داستان است.

### ب) دادن نقش به خواننده و مشارکت او در متن

نوع دیگر اتصال کوتاه، حضور و مشارکت خواننده در متن داستان است. نویسنده گاهی برای مشخص‌کردن مرز میان واقعیت و تخیل، خواننده را در فرآیند روایت مشارکت می‌دهد. پس میان نویسنده، خواننده و شخصیت یک مثلث ارتباطی به وجود می‌آید و این مثلث در فراداستان شامل ارتباط نویسنده با مخاطب، ارتباط نویسنده با داستان و ارتباط نویسنده با شخصیت‌ها می‌باشد (دژبان و باقری، ۱۳۹۷: ۲۳۶). بنابراین، نویسنده برای اعطای نقش به خواننده، او را در متن داستان مورد خطاب قرار می‌دهد و نکته‌ای را در مورد شخصیت‌های داستان به وی انتقال می‌دهد و این‌گونه از اقتدار خود به عنوان نویسنده می‌کاهد؛ زیرا پسامدرن‌ها معنای متن را نه اسیر نویسنده، بلکه حاصل نوعی تعامل بازی‌گونه میان نویسنده و خواننده می‌دانند (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴).

نصرالله نیز با بهره‌گیری از این تکنیک روایی و با مخاطب قراردادن خواننده، او را وارد داستان می‌نماید. او در بخشی از داستان و در یک نقطه، سه عنصر نویسنده، متن و خواننده را به هم پیوند می‌زند. نصرالله ضمن اشاره به مسألهی شبیه‌ها، در پاراگراف پیشین سخنان رئیس قلعه را در مورد شبیه‌های احتمالی‌اش نقل می‌کند و پس از روایت سخنان او، خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و با فعل اول شخص «أقول»، خود را بسان راوی دانایی می‌داند که این داستان را روایت می‌کند. در واقع نویسنده با این ورود زبانی به متن و مخاطب قراردادن خواننده، به او اجازهی مشارکت در آفرینش داستان را می‌دهد و خواننده نیز می‌تواند در مورد شخصیت‌ها و حوادث داستان به‌ویژه جریان شبیه‌ها، اظهار نظر کند:

«وحين أقول كراوٍ عليم (أعني نفسه) أرجو ألا تذهبوا كقراء بعيداً... وتعتقدوا أن من يتحدث هو شبيهي استناداً لشكوك السيدة سلام في زوجها، فلحسن الحظ، لا يستطيع أحد أن يقول إنّه شاهد راوياً عليماً في حياته، ليقول إنّه شاهد شبيهه، فمن لا صورة له لا شبيه له![11]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۳۲۷).

نویسنده در این نقطهی تلاقی، نه‌تنها خود را وارد داستان کرده، بلکه با مخاطب قراردادن خواننده به‌شکل مستقیم، او که بیرون از متن و نماد جهان بیرونی قرار دارد را وارد جهان تخیلی داستان کرده است.

نصرالله با استفاده از فعل اول شخص جمع، مخاطب را با خود همگام نموده و ضمن رد دیدگاه احتمالی مخاطب در مورد افسر، به او دربارهی نادرست بودن دیدگاه او درمورد این شخصیت گوشزد می‌کند. در واقع با این کار، علاوه بر نمایش سلطهی خود بر داستان، با ارائهی سرنخ‌هایی به خواننده، او را در مسیر صحیح درک مضمون داستان قرار می‌دهد:

«أول ما خطر للضابط–وهذه يمكن أن نعتبرها طرفة، مع أنّها ليست الطرفة التي نعنيها– أنّ راشد قد قرر أن يكون حصان طروادة الذي ستستخدمه فلول المعارضة في استعادة نفسها واقتحام القلعة[12]» (همان: ۲۱).

نصرالله در بخش‌هایی از داستان که در پیرنگ آن نوعی سردرگمی به‌وجود آمده، می‌خواهد خواننده را درگیر فرآیند روایت داستان کند و از ابهامات او در مورد ماجرای اصلی داستان بکاهد؛ بنابراین با آوردن عبارت «یمکننا أن نتحدث» و ضمیر اول شخص جمع، به‌صورت مستقیم خواننده را مورد خطاب قرار داده و برای او توضیح می‌دهد که حوادث داستان گستردگی و پیچیدگی بیشتری دارد که تاکنون بخش‌هایی از آن ذکر شده‌اند و در آینده سیر حوادث داستان تغییر خواهد کرد:

«یمکننا أن نتحدث عن ضفّة الحکایة هنا کمأساة مستترة، مع أن ضفّتها الأخری، کانت حتی ذلک الحین، مأساة أیضاً بالنسبة للسکرتیرة، لکن الأمور ستنقلب تماماً کما ذکرنا[۱۳]» (همان: ۹۹).

نصرالله با این اظهار نظرها در مورد شخصیت‌های داستان، هم خود و هم خواننده را وارد جهان داستان نموده، او را در روایت داستان درگیر می‌کند و مرز میان خیال و واقعیت در این داستان را مشخص می‌نماید.

**نقد داستان و کاربرد اصطلاحات نقد ادبی و شگردهای نویسندگی**

یکی از شیوه‌های اتصال کوتاه، آشکار کردن تصنع یا شگرد داستان‌نویسی است. منظور از آشکارکردن تصنع، اشاره‌ی مستقیم به داستانی‌بودن اثر و گفتگو درباره‌ی تکنیک‌های داستانی است و به این وسیله، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبرو نیست (مک‌هیل و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۱۶) و متذکر می‌شود که این اثر ادبی وی یک داستان محض است. نویسنده‌ی فراداستان گاهی برای مشارکت‌دادن خواننده در متن داستان پا از حد فراتر گذاشته و با اشاره به شگردهای نویسندگی، نحوه‌ی نوشتن داستان را برای خواننده نقد می‌کند و این‌گونه رمان را وارد حوزه‌ی تخصصی نقد می‌نماید. اما سؤال اینجاست که فراداستان نویسان چرا این کار را انجام می‌دهند؟ در پاسخ باید گفت بحث نقادانه درباره‌ی داستان در خودِ داستان، در خدمت برجسته‌کردن نگارش متن به منزله‌ی بحث برانگیزترین جنبه‌ی آن است و این متون توجه خواننده را به فرآیند برساخته‌شدن خودِ متن جلب می‌کنند تا از این‌طریق نشان‌دهند که واقعیت نیز امری برساخته و محصول تعامل ذهن ما با زبان و با جهان خارج است (تدینی، ۱۳۸۸: ۷۷).

ابراهیم نصرالله نیز به‌شیوه‌ی داستان‌نویسی خود در این رمان اشاره می‌کند و به این مسأله می‌پردازد که آغاز رمان او باز است و وی به بسیاری از حوادثی که قرار است بعداً اتفاق بیفتد اشاره می‌کند. نصرالله همچنین از اصطلاحات نقد ادبی راوی دانا و ناقد بهره می‌برد و شیوه‌ی برخی از نویسندگان را توصیف می‌کند که برای رمان، پایانی باز و چند فرجامی قرار می‌دهند:

«ولذا لا يستطيع أيّ راوٍ عليم أن يكون جازماً في أمر بداية مفتوحة كهذه! وقد جرت العادة أن ينشغل النقاد بالنهايات المفتوحة التي يختتم بها الرّاوي العليم الراوايات، تاركاً لهم شيئاً يلهون به، فهو يعرف، أيّ الراوي العليم، أنّ النقاد الأذكياء كالأطفال، عليك أن توفّر لهم شيئاً ما يلهون به، وإلّا أنّهم سيتبعونك حقاً[۱۴]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۲۷).

نویسنده با این کار، به نقد داستان خود و شگرد نوشتن آن می‌پردازد، داستان‌وارگی داستان را برای خواننده بازگو می‌کند و نشان می‌دهد که متن داستان واقعی نیست و مولود بازی‌های زبانی و ذهن نویسنده و ارتباط آن با دنیای بیرونی است.

در بخشی از داستان، نصرالله در قالب گفتگوی پزشک پیر و افسر، به شگردهای نویسندگی برخی از نویسندگان اشاره می‌کند؛ پزشک در یک مهمانی به روایت حکایت‌هایی می‌پردازد و افسر از او می‌خواهد حکایتی که قبلاً به آن اشاره کرده بود را نقل کند؛ ولی پزشک با اشاره به شگرد داستان‌نویسی برخی از نویسندگان که دو یا چند داستان را با هم می‌آمیزند و ابهام به وجود می‌آید، از افسر می‌خواهد که نخست داستان اول را به‌پایان برساند و سپس داستان دومی را نقل کند:

«أنا لم أنس حكاية صاحب الأذنين الطويلتين. ضحك بعض الموجودين، فأضاف: ما رأيك أن تكملها، ثمّ نسمع الحكاية الثانية، بدل أن نخلطهما فنضّيع الاثنين كما يفعل بعض الكتاب![۱۵]» (همان: ۳۸).

وی در این بخش از داستان، با آوردن عبارت «كما يفعل بعض الكتاب» به شیوه‌ای غیر مستقیم، به نقد شیوه‌ی نویسندگی برخی نویسندگان از جمله خودش می‌پردازد که با واردکردن داستان‌های فرعی به متن داستان اصلی، هویت داستان‌وارگی آن را برجسته‌تر می‌کنند. نویسنده با این تکنیک روایی، اصول داستان‌نویسی را درهم

می‌شکند و نشان می‌دهد که تمام این شخصیت‌ها و حوادث، غیر واقعی و ساخته‌ی ذهن خلاق او هستند.

## فرجام چندگانه

نویسنده‌ی فراداستان می‌کوشد تا اثرش را از زیر سایه‌ی ساختار رمان کلاسیک بیرون بکشد و از این طریق شخصیت مستقلی بیابد؛ به‌همین علت، نقطه‌ی آغاز و پایان داستانش متفاوت است و نمی‌توان پایان خاصی برای آن متصور شد. بر این اساس، در داستان پسامدرن هیچ‌گونه تعیین نهایی عرضه نمی‌شود (وو، ۱۳۹۰: ۱۹۹)؛ زیرا نویسنده می‌خواهد خواننده را به‌عنوان عنصری فعال در جهان داستان وارد نماید و به او نقشی اعطا کند. نویسنده‌ی پسامدرن، به یکپارچگی داستان‌های مدرن بدگمان است و ترجیح می‌دهد تا از راه‌های دیگری روایتش را ساختارمند کند؛ یکی از این راه‌ها به‌کارگیری فرجام‌های چندگانه است که با ارائه‌ی چندین پیامد برای یک طرح داستانی واحد در مقابل فرجام قطعی، مقاومت می‌کند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۱). نویسنده با این کار به خواننده، قدرت مشارکت در فرآیند آفرینش داستان را می‌دهد و از این‌طریق او می‌تواند براساس فهم خود و آن‌گونه که می‌خواهد، برای حوادث داستان پایانی تصور کند.

نصرالله از این شیوه‌ی پسامدرن‌ها پیروی می‌کند و پایان این داستان را باز می‌گذارد تا خواننده بتواند چند فرجام را در ذهنش ترسیم نماید. یکی از ویژگی‌های اصلی رمان حرب الکلب الثانیة، تناقض و عدم قطعیتی است که آن‌را در کلّ ساختار رمان می‌توان یافت و نوعی احتمال و تردید بر تمام حوادث داستان سایه افکنده و این عدم قطعیت در پایان داستان به اوج خود می‌رسد. نویسنده پس از آنکه حوادث جنگ دوم سگ و پیامدهای آن‌را به‌تصویر می‌کشد، در فصل پایانی و در سکانس آخر، نتیجه‌ای شفاف و کامل‌کننده به خواننده ارائه نمی‌دهد و خواننده می‌تواند هر پایانی را برای داستان در نظر بگیرد و نتیجه‌ی حوادث داستان و سرنوشت شخصیت‌ها را در نقطه‌ی خاصی به پایان ببرد. نصرالله در فصل آخر با بیانی فشرده و سریع، راشد و همسایه‌ی هواشناس را در فضایی عجیب با خیمه، شتر و لباس‌هایی شبیه به مردمان دوران جاهلی به‌تصویر

می‌کشد و راشد با دیدن همسایه‌ی هواشناس، خشمگین می‌شود و به او می‌گوید برای چه به اینجا برگشته‌ای؟ نویسنده با این جمله‌ی پایانی، داستان را تمام می‌کند. هرچند که فرآیند روایت قطع می‌شود و متن داستان پایان می‌یابد؛ ولی هیچ نتیجه‌ی قطعی از آن حاصل نمی‌شود تا براساس آن سرنوشت شخصیت‌ها را تشخیص داد؛ بلکه خواننده می‌تواند با قدرت تخیلش هم پایانی ترسناک و غمگین و لبریز از جنگ و خونریزی و آوارگی و هم پایانی متفاوت و مثبت و شاد و همراه با صلح و دوستی برای آن متصور شود:

«وصلت الناقة، أناخها راكبها في الساحة التي تتوسّط الخيام، أبعد الغطاء الأسود عن رأسه، دون أن يكفّ عن النظر إلى كل ما حوله بحذر، فظهر قناع وجهه الحقيقي! -إنّه الراصد الجويّ، صاح ذوالقميص الأحمر.كان راشد يراقب ما يدور، مرتدياً عمامته الضخمة وثوبه الأسود الذي يصل إلى منتصف ساقيه. دعَكَ لحيته الكثيفة الطويلة التي تخفي ملامحه وصاح بصوت رجّ المكان: -ثكلتك أمُّك يا ابن الغبراء، ما الذي أعادك إلينا؟![۱۶]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۳۴۰).

این پایان آزاد، متناسب با شیوه‌ی روایی متفاوتی است که نصرالله برای روایت این رمان برگزیده؛ زیرا این انتقال از فضای مدرنیته و فانتزی عصر جدید که آمیزه‌ای از پیشرفت انسان و جاه‌طلبی و جنگ‌افروزی اوست، به دوران اولیه‌ی مردمان بادیه‌نشین عصر جاهلی، به مخاطب تصویری وارونه و تخیلی از جهان درونی داستان ارائه می‌دهد و یادآور می‌شود که این اتفاقات صرفاً داستانی و تخیلی هستند و آن‌ها را نمی‌توان در عالم واقع به این شکل مشاهده کرد.

## بازیگوشی‌های چاپی

رمان‌های فراداستان از لحاظ نوع نوشتار نیز تفاوت‌هایی با رمان‌های مدرن و کلاسیک دارند. نویسنده در این نوع از داستان‌ها بر اساس خلاقیت خود و با کمک عنصر بازی، نوآوری‌هایی را در متن داستان پدید می‌آورد. یکی از فنون نویسندگان پسامدرن برای برجسته‌کردن سطوح وجودشناسانه‌ی متن، غرابت و بازیگوشی در نحوه‌ی حروف‌چینی و چاپ کتاب است که از راه‌های گوناگون انجام می‌شود (غفاری، ۱۳۸۹: ۸۶). هدف

اصلی فراداستان‌نویس از این نوع نوشتار، آشنایی‌زدایی از بافت متن و پررنگ کردن خصیصه‌ی برساخته‌بودن رمان است؛ بنابراین تمام این فنون به‌منظور برجسته‌کردن بُعد فیزیکی داستان به‌کار گرفته می‌شود و با جلب توجه خواننده به فیزیک کتاب، این مفهوم را القا می‌کند که داستان چیزی جز کلماتی که بر روی کاغذ چاپ شده است، نیست (همان). پس هدف نویسنده از این برجسته‌سازیِ جنبه‌ی دیداری داستان، تأکید بر غیرواقعی بودن آن و اینکه مولود ذهن و خلاقیت نویسنده است، می‌باشد. مهم‌ترین شگردهای بازیگوشی چاپی عبارتند از:

## تغییر نوع فونت و قلم

نویسنده‌ی فراداستان، از پتانسیل‌های علائم نگارشی، سبک نوشتاری و وسایل چاپ به خوبی برای هنجارگریزی از فرُم عادی نوشتار بهره می‌برد و حوادث داستان را با سبک بیانی متفاوتی نقل می‌کند. تغییر اندازه حروف و نوع قلم و فونت، یکی از شیوه‌های بازیگوشی‌های چاپی به‌شمار می‌آید که بر چاپی‌بودن آنچه خوانده می‌شود، تأکید دارد (McHail, 2004: 182). این تغییر فونت تنها برای تنوع در سبک نوشتاری نیست؛ بلکه نویسنده با تغییر فونت و اندازه‌ی آن می‌خواهد بر موضوع مهمی تأکید کند و یا اینکه شخصیت یا مکان مهمی که در داستان از جایگاه والایی برخوردار است و در روند روایت داستان نقش تعیین‌کننده‌ای دارد را معرفی کند.

ابراهیم نصرالله نیز از این تکنیک بهره می‌برد و در بخش‌هایی از داستان، با بُلد کردن فونت متن، داستان را تغییر می‌دهد و افزون بر برجسته‌سازی بُعد فیزیکی و دیداری داستان، موضوعات مهمی را برای خواننده برجسته‌تر می‌کند تا از این طریق به او برای رمزگشایی از نقاط مبهم داستان کمک کند. پس از آنکه جریان شبیه‌ها تبدیل به یک بحران بزرگ و فراگیر شد، راشد نامه‌ای از بیمارستانی دریافت می‌کند که عمل شبیه‌سازی منشی از روی سلام را انجام داده بود؛ در این نامه که نوعی عذرخواهی به حساب می‌آید، به این نکته اشاره شده که در افرادی که عمل شبیه‌سازی بر روی آن‌ها انجام گرفته، عوارض جانبی بروز کرده و آن‌ها می‌خواهند هزینه‌های عمل را به او و

منشی برگردانند. نصرالله برای خلق یک بازی چاپی، متن این نامه را با فونتی ریزتر نسبت به سطور دیگر می‌نویسد. به‌خاطر محدودیت، به صورت خلاصه بخشی از آن ذکر می‌شود:

«كانت رسالة اعتذار من المستشفى الذي أجرت فيه السكرتيرة عمليتها: **(لقد تبين لنا للأسف، بعد تقارير وردتنا من بلاد كثيرة، أنّ آثاراً جانبية ظهرت على أشخاص أجرينا لهم عمليات التجميل...)**[۱۷]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۳۱۴).

نویسنده با تغییر فونت، ساختار فیزیکی رمان را از حالت یکنواخت بیرون آورده و ضمن سوق‌دادن ذهن خواننده به‌سوی اهمیت این نامه و محتوایش، به او نشان می‌دهد که حوادث این داستان کلماتی ساخته‌ی ذهن نویسنده هستند.

## افزودن پی‌نوشت

در رمان‌های کلاسیک، نویسنده تلاش می‌کند ساختار رمان به‌صورتی یکپارچه و در قالب یک واحد منسجم باشد که در آن پدیده‌ها، شخصیت‌ها، اماکن و رخدادهای تاریخی، بدون توضیح خاصی به‌کار می‌روند؛ ولی نویسنده‌ی فراداستان از این یکپارچگی دوری می‌گزیند؛ زیرا معتقد است جهان داستان منسجم و یکپارچه نیست و از داستان‌ها و بخش‌های منقطع تشکیل‌شده است، همان‌گونه که در جهان بیرونی هیچ وحدت و انسجامی وجود ندارد. پس در ساختار اصلی رمان نیز نویسنده به حوادث، داستان‌ها و شخصیت‌های فرعی که شاید با موضوع اصلی داستان ارتباط نداشته باشند، اشاره می‌کند و به‌صورت پی‌نوشت در پایین صفحه درباره‌ی آن توضیحاتی ارائه می‌دهد. نصرالله نیز این شگرد فراداستانی را در رمانش به‌کار بسته و در پنج مورد با استفاده از پی‌نوشت، رویدادهای تاریخی، پیشرفت تکنولوژی و اصطلاحات علمی را شرح داده است.

یکی از جنبه‌های تخیلی این رمان، مبالغه در قدرت دید مأموران امنیتی قلعه است. قدرت دید این نیروها از دوربین‌های پیشرفته و بسیار دقیق، بیشتر است که این توانایی، با ارتقاء درجه و جایگاه افزایش می‌یابد. نصرالله برای این قدرت دید، از اصطلاح قوه‌ی

(بوم) که بالاترین درجه‌ی آن (بوم۸) است، استفاده کرده و در پی‌نوشت، با توضیح این اصطلاح، از ابهام این واژه می‌کاهد و خواننده را برای درک بهتر مضمون داستان یاری می‌دهد. او درباره‌ی اصطلاح قوة (بوم۸) در پی‌نوشت می‌گوید:

«بسبب اضطرار الأجهزة الأمنية للعمل في فترات ظلام طوال، تمّ تطوير قوة إبصار العاملين في الجيوش والاستخبارات والشرطة لتمكينهم من السيطرة على الأوضاع الجديدة، بعد أن استطاع العلماء فكّ الشيفرة الوراثية لعين طائر البوم وقدرتها على الإبصار ليلاً[۱۸]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۲۴).

همچنین وی در صفحات ۵۰، ۱۲۴، ۱۳۷ و ۲۳۷ نیز از پی‌نوشت استفاده نموده است.

## نتیجه

نتایج حاصل از تحلیل رمان بدین شرح می‌باشد:

۱- رمان حرب الكلب الثانية، فراداستانی اصیل است که از مؤلفه‌های اصلی فراداستان، برخوردار می‌باشد.

۲- نصرالله با استفاده از تکنیک‌های فراداستانی اتصال کوتاه، فرجام چندگانه، بازی‌گوشی‌های چاپی و نوشتاری، متن و واقعیت را به هم متصل نموده و با ورود به متن، اعطای نقش به مخاطب، استفاده از اصطلاحات نقد ادبی و اشاره به شیوه‌ی داستان‌نویسی، اتصال کوتاه را در این رمان ایجاد کرده است.

۳- نویسنده‌ی رمان با استفاده از تکنیک‌های فراداستانی، برساخته‌بودن رمان را به خواننده نشان می‌دهد و به او یادآور می‌شود که او در حال مطالعه‌ی داستانی محض است، حوادث داستان و شخصیت‌هایش تخیلی‌اند و در جهان واقعی وجود ندارند.

۴- وی، با وارد کردن خود و خواننده به داستان، اقتدار خدای‌گونه را از خود نفی می‌کند و با ایجاد پایان‌بندی آزاد، عدم قطعیتی که در تمام ساختار رمان نمایان است را به اوج رسانده، به خواننده توانایی برداشت‌های متعدد و متفاوت را می‌دهد و او را در آفرینش داستان سهیم می‌کند. همچنین نویسنده، با بازیگوشی‌ها چاپی و نوشتاری در متن، بُعد دیداری و فیزیکی و به‌طور کلی داستان‌بودگی رمان را برجسته‌تر کرده و نشان

می‌دهد که رمان مجموعه‌ای از کلمات چاپ شده است؛ کلمات و شخصیت‌هایی که از ذهن او می‌تراوند. وی با این شیوه‌ی روایتی، مخاطب خود را بین تخیل و واقعیت، سلطه‌طلبی، زیاده‌خواهی قرار داده و حس رقابت‌جویانه‌ی مخرب بشر در قرن بیست و یکم را ترسیم می‌کند و با دوری از رئالیسم صرف، پیام‌های خود را در متن رمان می‌گنجاند و از این طریق، ذهن خواننده را به چالش می‌کشد.

## پی‌نوشت‌ها

1- Metafiction
2- William H. Gass
3- Wallace Martin
4- Weihsin Gui
5- Klinkowitz

۶- فکر می‌کنم با صحبت کردن در مورد منشی، پیش از صبحت درباره‌ی همسرش، با فاصله‌ی فراوان به سوی آینده پریدیم؛ این ضعف به‌خاطر جذبه‌ی زیاد داستان منشی و تأثیر آن بر روی دیگر حوادث داستان قابل اغماض نیست... به عقب برمی‌گردیم!

۷- می‌توانیم بگوییم: اتفاقاتی که رخ داده مانند فاجعه‌ای همه‌جانبه است، همان‌گونه که منشی احساس می‌کرد؛ ولی این امر در حقیقت چیز دیگری بود.

۸- در زمانی‌که قلعه‌ها در همه‌ی امور بزرگ و کوچک حکم می‌دادند-آن‌گونه که در مقدمه‌ای که حذف می‌شود، اشاره کردم- و رئیس‌ها، پادشاهان و فرماندهان تبدیل به نشانه‌هایی از گذشته شدند.

۹- تاریکی پایین آمد و خورشید دمید و از نو پنهان شد و همسر (راشد) نشسته و میزش را ترک نکرد. عصرهای بسیاری پشت سر هم آمدند و او همچنان نشسته بود، یا اینکه این‌گونه تصور می‌کرد. منظورم منشی است.

۱۰- چیزی که بیشتر از همه راشد را آزار می‌داد این بود که بسیاری از مردم می‌خواستند که شبیه او باشند؛ ولی او دوست نداشت که آن‌ها انتخاب کنند شبیه او باشند... به نظر می‌رسد کلام کمی پیچیده شد.

۱۱- وقتی همچون راوی دانا (منظورم خودش است) دارم حرف می‌زنم، خواهش می‌کنم همچون خوانندگان خیلی دور نروید و فکر نکنید این کسی‌که حرف می‌زند شبیه من است، آن هم با استناد به تردیدهای خانم سلام نسبت به همسرش، از خوش‌اقبالی، هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که در طول زندگی توانسته راوی دانایی را ببیند. تا شاید بخواهد بگوید شبیهش را دیده؛ زیرا کسی که تصویر ندارد، شبیه هم ندارد.

۱۲- اولین چیزی‌که به ذهن افسر خطور کرد- که ممکن است ما آن‌را یک شوخی به حساب آوریم، اگرچه شوخی مد نظر ما نیست- راشد تصمیم گرفت که اسب تروایی باشد که دسته‌ی مخالفان در بازپس‌گیری خود و یورش به قلعه به‌کار خواهند برد.

۱۳- هرچند می‌توانیم در اینجا ادعای نوعی تراژدی پنهان در بخشی از داستان سخن به میان آوریم؛ با این وجود این بخش دیگر داستان برای منشی نیز نوعی از تراژدی در برداشت؛ ولی آن‌گونه که یادآوری نمودیم، امور تماماً تغییر خواهد کرد.

۱۴- لذا هیچ راوی دانایی عمداً شروع داستان را باز نمی‌گذارد و بر حسب عادت چیزی که ذهن ناقدان را مشغول می‌کند موضوع پایان باز است که دانای کل رمان‌ها را بدان شیوه پایان‌بندی می‌کند. تا چیزی برای ناقدان باقی بگذارند و بدان سرگرم شوند. او یا همان دانای کل به خوبی می‌داند که ناقدان باهوشند همچون کودکانی که باید چیزی برایشان فراهم نمایی تا بدان سرگرم گردند وگرنه حقت را کف دستت می‌گذارند.

۱۵- داستان مرد گوش‌دراز را فراموش نکردم؛ برخی از حاضران خندیدند، در ادامه گفت: نظرت چیست آن‌را کامل کنی؟ سپس داستان دوم را می‌شنویم، بجای اینکه آن‌ها را با هم درآمیزیم و دومی را نابود کنیم، آن‌گونه که برخی نویسندگان انجام می‌دهند.

۱۶- شتر رسید، آن‌را در میدانی که در میان چادرها بود روی زانو خواباند و روبند سیاه را از سرش دور کرد، بدون آنکه نگاهش را با هشیاری و ترس از پیرامونش برگیرد؛ پس نقاب چهره‌ی واقعی‌اش آشکار شد. -مرد پیراهن قرمز فریاد کشید: او هواشناس است. راشد آنچه را که اتفاق می‌افتاد زیر نظر داشت؛ در حالی‌که دستار درشت و لباس سیاهی به تن داشت که تا به میانه‌ی ساق پایش می‌رسید، ریش انبوه و بلندش را که اجزای چهره‌اش را پوشانده بود، رها کرد و با صدایی که آنجا را لرزاند فریاد کشید:-مادرت به عزایت بنشیند، چه چیزی تو را به اینجا برگرداند؟

۱۷- نامه‌ی عذرخواهی از بیمارستانی است که منشی عمل (شبیه‌سازی‌اش) را در آن انجام داد: متأسفانه پس از آنکه از بسیاری کشورها گزارش‌هایی دریافت کردیم، پی بردیم بر روی کسانی که این عمل زیبایی را انجام داده‌ایم، عوارض جانبی بروز نموده است.

۱۸- به‌خاطر سختی کار دستگاه‌های امنیتی در دوران تاریکی طولانی، فرآیند پیشرفت قدرت دید نیروهای ارتش، اطلاعات و پلیس برای توانایی کنترل امور در اوضاع جدید تکمیل شد. پس از آنکه دانشمندان توانستند کد ژنتیکی چشم جغد و قدرت دید او در شب را رمزگشایی کنند.

## منابع و مآخذ

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**، تهران: دانشگاه هنر.

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**، تهران: روزنگار.

_____ (۱۳۸۶)، **رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس**، تهران: هرمس.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی**، چاپ اول، تهران: علم.

داد، سیما (۱۳۸۳)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

دژبان، فاطمه و بهادر باقری (۱۳۹۷)، «طبقه‌بندی عناصر فراداستان‌ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده»، **متن‌پژوهی ادبی**، دوره ۲۲، شماره ۷۸: ۲۱۹-۲۴۶.

شارتیه، پیر (۱۳۷۲)، «عصر طلایی رمان از رمانتیسم تا واقع‌گرایی»، ترجمه سیروس سعیدی، **ادبستان**، شماره‌ی ۴۰: ۶۲-۵۶

غفاری، سحر (۱۳۸۹)، «پسامدرن تصنّعی: نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، **نقد ادبی**، دوره ۳، شماره ۹: ۷۳-۸۹.

کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، **نظریهٔ ادبی معرفی بسیار مختصر**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

لاج، دیوید (۱۳۹۳)، **رمان پسامدرنیستی، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم**، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: پسامدرنیسم و ادبیات**، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.

مک‌هیل، برایان و همکاران(۱۳۹۳)، **مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

نصرالله، ابراهیم (۲۰۱۶)، **حرب الکلب الثانیة**، الطبعة الأولی، بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.

وزین‌پور، نادر (۱۳۸۰)، **بر سمند سخن**، تهران: فروغی.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، **فراداستان**، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

..... (۱۳۹۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

McHail, Brian (2004), Postmodernist fiction, London, New York: Routledge.

Klinkowitz, Jerome. (1998). "Metafiction". The Encyclopedia of the Novel.Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.

Waugh, Patricia. (1996). Metafiction. London: Routledge.

Cazzato, L. (2002). Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel. Michigan: The University of Michigan.

Currie, M. (2014). Metafiction. London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group.
GUI, Weihsin.(2011) ‘Metafiction’ The Encyclopedia of the Novel. London.

# دراسة أسلوب ما وراء القص في رواية "حرب الكلب الثانية"

محمدرضا شيرخانی[1]
مسلم خزلی[2]*

**الملخّص**

إنّ مابعد الحداثة من أهم مدارس الأدب الروائي المعاصر التي ظهرت مع تطورات واسعة للحياة البشرية في القرن الواحد و العشرين. إنّ ماوراء القص من أنواع الروايات التي تعرّف عليها عالم الأدب بداية السبعينيات في مجال مابعد الحداثة ومال كثير من الروائيين إلى هذا المنهج الروائي الجديد. لم ينحصر هذا الأسلوب الروائي في الأدب الأوروبي فقط، بل هناك كثير من الروائيين العرب الذين ساروا على هذا المنهج القصصي. رواية"حرب الكلب الثانية " هي من أشهر الروايات العربية التي استخدم فيها إبراهيم نصرالله طريقة روائية متميّزة وألبسها لوناً خيالياً وتجمّلياً؛ قد رسم فيها صورة للإنسان المعاصر الجشع والسلطوي الذي لايشبع. تسعى هذه الدراسة إلى تحليل عناصر ماوراء القص في هذه الرواية بالمنهج الوصفي–التحليلي. كما تجيب على هذا السؤال: هل تعتبر "رواية حرب الكلب الثانية " رواية أصيلة من روايات ماوراء القص ؟. تصل هذه الدراسة في الختام إلى هذا النتائج: أنّ نصرالله قد جسّد اصطناعية هذه الرواية باستخدام الأشكال المختلفة للارتباط القصير منها إحضار المؤلف والقارىء في النص والإشارة إلى أسلوب تأليف هذه الرواية واستخدام الألاعيب المطبعية والكتابية وخلق نهاية مفتوحة للرواية. كما استطاع أن يربط بين عالم الواقع وعالم النص قد بيّن الحد الفاصل بين الواقع والنص.

**االكلمات الرئيسية:** الأدب الروائي، القصة العربية، ماوراء القص، إبراهيم نصرالله. حرب الكلب الثانية.

---

١– أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بجامعة إيلام
٢– دكتوراه في الأدب العربی، مدرس بقسم اللغة العربية بجامعة إيلام

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# Foregrounding in the poems of Mohammad Saeed Al-Haboubi based on Jeffreylich's theory

Hossain Gorji[1], Ph.D. Student of Arabic Language & Institute-Arak University
Mohammad Jorfi, Assistant Professor of Arabic Language & Institute-Arak University
Seyyed Abolfazl Sajadi, Associate Professor of Arabic Language & Institute-Arak University
Ghasem Mokhtari, Associate Professor of Arabic Language & Institute-Arak University

Received: 17-08-2020 Accepted: 02-05-2021

**Introduction:** Seyed Mohammad Saeed Al-Haboubi is one of the contemporary poets who was born in Najaf in 1266 AH and died in 1333 AH. Al-Habubi's poetic themes were a description of nature and the sincere praise of religious friends and elders. His poetic genius along with the classical culture of Najaf granted his poetry a high position while avoiding degeneration. The present study examines the foregrounding in the divan of Mohammad Saeed Haboubi and helps the audience to better understand the concept of temporalization, stylistics and semantics. To express the ability and the art of grain in foregrounding poetic themes, verbal and semantic constructions are used. One of the aims of this research is to acquaint the audience with the formalistic aspects of the poet's poems, on which no research has been done yet. The poet, on the basis of imagination and emotion, brings up the repetitive words of the standard language to which the audience is accustomed in a new and fascinating way in the form of poetry. In his poetry, the change in the structure of syntactic sentences and devices gives new life to ordinary speech.The words acquire music and allitration that have a greater impact on the audience. Defamiliarization takes place in language too. The change in the prosodic weight of classical poetry to new poetry is one of the signs of abnormality. Poetry is a kind of de-familiarization in language, which, according to formalist theories, is divided into two categories: deviation and extra regularity. Jeffrey Leech has categorized these norms into two types: linguistic and semantic. According to Leach's theory, which novel element in Bean's poems has a higher value in semantic deviation?, what forms of stylistic and temporal familiarization have appeared in Habubi's poetry?, and how has the semantic novelty foregrounded the ambiguous words in his poetry?
**Methodology:** No research has been done on the foregrounding in Habubi's poems so far. So, this article intends to use a descriptive-analytical method to examine the poet's abnormality in constructing forms of aesthetics and reviving words based on Leach's theory. The research method of this research is qualitative and descriptive using content analysis, which is done to objectively and qualitatively explain the content and concept of written texts in a systematic way. In the present article, the

[1]- Corresponding Author Email: gorjiarshad2012@yahoo.com

studied components are foregrounding, semantic deviation, deviation, extra regularity, and semantics of Seyed Mohammad Saeed Haboubi's poems based on Leach's theory. Due to the importance of foregrounding in the literature, this research is of significance.

**Results and Discussion:** The subject of this research in the field of extra regularity is how the poet describes some elements of novel such as "ambiguity", "proportionality" and "repetition" to define "polysemy", "semantic network" and "phonology". In terms of rule-making, how did the poet use "archaism" to relate the text to ancient culture, and how did he use the words of astronomy to improve the music and the image? The research findings can be reviewed in several areas. The result of the research refers to the function of different types of "Equivoque" in explaining ambiguous words, motivating the reader and foregrounding the relationship between words and meanings. The poet has also used "archaism" in both literary and religious forms, using a variety of Arabic terms in the field of symbolism and astronomy to create poetic images. Lexically, the result of this research on "Al-Haboubi" poems refers to the dual relationship between word and meaning. The choice and arrangement of words in a poetic sentence indicates the semantic connection of the words with the history of the language of poetry. According to Leech's theory, "temporal deviation" in the form of "archaism" in his poetry has two religious and literary forms. The use of ancient words, in addition to recalling historical events in the reader's mind, has refreshed repetitive words. Regarding religious archaism, the common affairs of Muslims, such as Hajj, have a higher percentage than the other religious issues, such as the religion of the poet and the signs of unity among Muslims in monotheism. In literary archaism, he has referred to the words of the poets of the pre-Islamic period, such as Amr al-Qays and Zuhair ibn Abi Aslami. He also refers to the brilliant history of Arabic poetry and uses its methods to create novelty in the repetitive words of his time. Haboubi uses the words Arabic grammar and astronomy more than anything else in "Stylization". He used these words to create an imaginary rhyme array. In "Semantic Abnormality", he has used novel method for imaginative illustration and polysemy for the audience. Using an array of repeated letters and consonants, the poet has foregrounded the allitration of letters in his poem. He used observance better in poetry. In most verses, he has used a proportional array. It has become a semantic network of words to create a picture of a subject in the mind of the audience. Seyed Haboubi has used these devices to do foregrounding in poetry.

**Keywords:** Jeffrey Leech, Foregrounding, De-familiarization, Extra-regularity, Archaism, Mohammed Saeed Al-Habboubi.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# برجسته‌سازی در اشعار محمّدسعید الحبوبیّ با تکیه بر نظریه‌ی جفری‌لیچ

حسین گرجی[۱]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک
محمّد جرفی، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک
سیّد ابوالفضل سجّادی، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک
قاسم مختاری، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲

## چکیده

سیّدمحمّدسعید الحبوبیّ، از شاعران معاصر عراق است که برخی از ادیبان نظیر سلمی جیوسی، وی را پیشوای شعر جدید عراق می‌دانند. دیوان وی، سرشار از هنجارشکنی‌های هدفمند در ساختار و فرم واژگان است. صورتگرایان، این هنجارشکنی‌ها را از روش‌هایی برای برجسته‌سازی شعر می‌دانند که به غنای ادبی متن کمک می‌کند و از این‌رو، بررسی موضوع برجسته‌سازی که «لیچ» آن را برپایه‌ی «قاعده-کاهی» و «قاعده‌افزایی» تقسیم‌نموده، به‌عنوان ابزاری برای پربار کردن آثار شاعران، ضروری به‌نظر می-رسد. مقاله‌ی حاضر، قصد دارد به روش توصیفی-تحلیلی، هنجارگریزی شاعر را در خلق جلوه‌هایی از زیبایی‌شناسی و رستاخیز واژگان بر اساس نظریه‌ی لیچ مورد بررسی قرار دهد. از اهداف تحقیق، آشنانمودن مشخصه‌های القای معنا به مخاطب به شیوه‌ی برجسته‌سازی و به فعلیّت رساندن واژگان خاموش می‌باشد که شاعر با نامألوف جلوه‌دادن ترکیب‌های تکراری، آن را در شعر پیاده کرده است. مسأله‌ی پژوهش در زمینه‌ی قاعده‌کاهی، این است که شاعر از عناصر علم بدیع نظیر «ایهام»، «تناسب» و «تکرار» چگونه در توصیف «چندمعنایی»، «شبکه‌ی معنایی» و «واج‌آرایی» واژگان بهره برده است؛ شاعر از نظر قاعده‌افزایی، به چه اشکالی از «آرکائیسم»، در ایجاد پیوند متن با فرهنگ کهن، بهره گرفته و به چه شیوه‌ای از واژگان علم نجوم، در ارتقای موسیقی و تصویرگری وام‌گیری کرده است. نتیجه‌ی پژوهش، به کارکرد انواع «توریه» در تبیین واژگان دوپهلو، ایجاد انگیزش مخاطب و برجسته‌سازی ارتباط لفظ با معنا اشاره دارد. همچنین به این نکات دست‌یافته که شاعر از «آرکائیسم»، به دو شکل ادبی و دینی بهره برده، از انواع اعراب در زمینه‌ی «نمادگرایی» و از نجوم در خلق «تصویرگری شاعرانه» استفاده کرده است.

**کلید واژه ها:** جفری‌لیچ، برجسته‌سازی، باستان‌گرایی، چندمعنایی، محمّدسعید الحبوبیّ.

---

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: gorjiarshad2012@yahoo.com

**مقدّمه**

شاعر، بر بستر خیال و احساس، واژگان تکراری زبان معیار که مخاطب بدان خو گرفته را، به شکلی نوین و گیرا در قالب شعر، به مرحله‌ی ادبیّت می‌رساند و از این‌رو، شعر می‌تواند عالی‌ترین شکل بیان باشد؛ چراکه «تپش و حادثه در زبان، زبان را از دامنه به قلّه می‌رساند که به آن شعر می‌گویند. در حقیقت، شعر فروریختن و شکستن قواعد زبان متعارف و رسیدن به قانونمندی‌ها و هنجارهای فراتر است تا تأثیر سخن، بیشتر و طنین و دوام آن، افزون‌تر شود» (سنگری، ۱۳۸۱: ۱) و «حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد. در حقیقت، گوینده‌ی شعر با شعر خود، عملی در زبان ایجاد می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی یا به قول ساختگرایان چک زبان «اتوماتیکی»، تمایزی احساس می‌کند»(شفیعی‌کدکنی، 1391: 5). در شعر، ساختار جملات نحوی بایسته، رنگ می‌بازند و هنرسازه‌ها به کلام عادی زندگی تازه‌ای می‌بخشند. این زمان، الفاظ در قالب‌های شعری، صاحب موسیقی و آهنگی می‌شوند که در مخاطب بیشتر تاثیر می‌گذارند. روند ادبی آشنایی‌زدایی، بر بستر زبان صورت می‌گیرد. تغییر در وزن عروضی شعر کلاسیک به شعر نو، از نشانه‌های هنجارگریزی می‌باشد که با امتزاج ادبیات جوامع در قرن اخیر، شکل گرفته و به فرم شعر، طراوتی تازه بخشیده است. «زبان شعر، مجموعه‌ای از انحرافاتی است که تکرار می‌شوند؛ اما هرگونه انحراف از زبان معیار، زبان شعری به شمار نمی‌آید» (هاشم، ۱۹۷۹: ۱۶۶)؛ لیک تبدیل زبان گفتگو به شعر، از ظریف‌ترین نمود بیگانه‌سازی ادبی به‌شمار می‌آید؛ لذا شعر نوعی آشنایی‌زدایی در زبان است که بنا بر نظریه‌ی صورتگرایان به دو دسته‌ی قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی تقسیم می‌شود. جفری‌لیچ، این فراهنجارها را به دو نوع زبانی و معنایی دسته‌بندی کرده است. طبق نظریه‌ی لیچ، کیفیّت گزینش و چینش واژگان بر محور افقی و وام‌گیری واژگانی از علوم دیگر، سبب قاعده‌افزایی و تشبیه عناصر داستانی به نمادهای کهن، از نشانه‌های قاعده‌کاهی در زبان است. از این‌رو، آشنایی‌زدایی، هنری است که مخاطب را به‌صورتی نامحسوس در برابر شکل تازه‌ای از اشیا قرار می‌دهد. پژوهش حاضر، موضوع برجسته‌سازی را در دیوان «محمدسعید الحبوبي» مورد بررسی قرار می‌دهد تا به

مخاطب در شناخت بهتر از مفهوم آشنایی‌زدایی زمانی، سبکی و معنایی کمک کند. همچنین قصد دارد توانایی و هنر «الحبوبي» را در برجسته‌سازی مضامین شعری، با استفاده از هنرسازه‌های لفظی و معنایی بیان کند؛ بر این اساس، آشنا نمودن مخاطب با جنبه‌های فرمالیستی اشعار «الحبوبي»، که تاکنون تحقیقی در این موضوع نگاشته نشده است، از اهداف این تحقیق می‌باشد./در این پژوهش سعی می‌شود تا به این سوالات پاسخ داده شود:

-با تکیه بر نظریه‌ی لیچ، از عناصر بدیعی موجود در قصاید «الحبوبي»، کدام‌یک بسامد بالاتری در هنجارگریزی معنایی دارد؟

-هنجارگریزی سبکی و زمانی، به چه اشکالی در شعر «الحبوبي» ظاهر شده است و بدیع معنایی چگونه باعث برجسته‌سازی واژگان چندمعنا در شعر وی شده است؟

## پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی برجسته‌سازی و انحراف هدفمند از زبان معیار در دهه‌ی اخیر، در حوزه‌ی ادبیات فارسی و عربی آثار متعددی نگاشته شده است و تنها پژوهش‌های محدودی درباره‌ی اشعار «الحبوبی» به رشته‌ی تحریر در آمده:

۱. در پایان‌نامه‌ی «أساليبُ الطَّلبِ فِي شِعرِ الحَبُوبيّ دِراسَةً تَطبِيقِيَّةً» نوشته‌ی غانم عودة شرهان السودانی، (۱۴۲۵ق). نویسنده، با بررسی اشعار «الحبوبي» به این نتیجه رسیده که معانی اسالیب طلب در دیوان شاعر بر پایه‌ی اغراض مجازی، نظیر دعا و التماس است. صیغه‌ی امر «لِيَفعَل»، در نقطه‌ی مقابل صیغه‌ی «افعل مخاطب» نیست، بلکه این وزن در امر مخاطب نیز تاکید بیشتری بر کلام دارد. اسم‌فعل «فَعالِ» با «افعل مخاطب» برابر نیست، بلکه صیغه‌ی معدوله‌ی امر است که از لحاظ معنی و دلالت، افاده معنی بیشتری دارد. از فعل نهی «لاتَفعَل» نیز معانی دیگری چون «دَع، اترُک، انتَهِ و اجتَنِب» برداشت می‌شود. درباره‌ی خروج معنایی ادات استفهام در جملات طلبی به این نتیجه رسیده‌اند که ورود کلمات پرسشی بر اسم‌ها، نسبت به جملات فعلیه در دیوان شاعر کمتر صورت گرفته است.

۲. پایان‌نامه‌ی «الشاعر محمّدسعید الحبوبی النجفی، حیاته و شعره»، (۱۳۸۹ش)، نوشته‌ی سعد جابریانی. وی با بررسی مضامین شعری «الحبوبی» به این نتیجه رسیده که مدح، فخر، حکمت و شکوی، از موارد برجسته‌ی قصاید شاعر است و غالب اشعار وی، در موضوعات حبّ وطن، مدح خالصانه‌ی دوستان و بزرگان دینی معاصر سروده‌شده است. همچنین غزل عفیف در شعر وی، برجسته‌تر از غزل حسی می‌باشد.

۳. در پایان‌نامه‌ی «دراسة الوصف في شعر السیّد محمّدسعید الحبوبی» (۱۳۹۴ش)، از آمنه کریم حسن، این نتیجه بیان شده که «الحبوبي» به طبیعت بی‌جان، بیشتر از طبیعت جان‌دار اهمیت داده و به وصف جوانب مختلف شراب پرداخته است. همچنین «الحبوبی» در اشعار خود به وصف زن پرداخته و در این وصف، بیشتر از عنصر زنانگی وی، به عنصر محیط و دین اهمیت داده است.

در زمینه‌ی برجسته‌سازی مقالات بسیاری نگاشته شده است که به‌عنوان نمونه، می‌توان به مقاله‌ی «بررسی هنجارگریزی نوشتاری در اشعار سمیح‌قاسم بر اساس نظریه‌ی لیچ»، (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی۱۵: ۱۳۹۵) از بهروز قربان‌زاده اشاره نمود. که نویسنده از دریچه‌ی هنجارگریزی نوشتاری، به این نتیجه رسیده که هدف شاعر از هنجارگریزی در فرم واژگان، ایجاد بُعدی دیداری در شعر می‌باشد و به همین جهت از اشکال هندسی اعداد، در تشریح جزئیات تصویر بهره گرفته که موجب می‌گردد مخاطب علاوه بر جنبه‌ی شنیداری، از نقطه‌نظر بصری نیز با موضوع شعر درگیر شود. در زمینه‌ی باستان‌گرایی نیز استخدام واژگان عبری و انگلیسی را نشانه‌ی مخالفت شاعر با اندیشه‌های غربی می‌داند.

در نهایت می‌توان گفت با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته، تاکنون تحقیقی درباره‌ی برجسته‌سازی در اشعار «الحبوبي» صورت نگرفته و پژوهشگران تنها به بررسی زندگی و شخصیّت شاعری و ادبی وی پرداخته‌اند.

## گذاری بر شخصیت شاعر

سیّدمحمدسعید الحبوبي، مشهور به «حبوبي کبیر»، فقیه، یکی از رهبران مبارزه‌ی عراق علیه انگلیس و از شاعران معاصری است «که در سال ۱۲۶۶ ق در نجف متولد شد و در سال ۱۳۳۳ق وفات یافت» (الحبوبي، ١٤٢٦: ٣٠-٣١). وی، «صاحب شخصیتی ریشه‌دار و متعهد به دین و علم بود و در سراسر زندگی خود، هدفی جز حق نداشت» (خاقانی، ١٤٠٨: ٩/ ١٤٩). مضامین شعری «الحبوبي»، وصف طبیعت و مدح خالصانه‌ی دوستان و بزرگان دینی بود. «وی شعر را فقط برای شعر می‌سرود و برای کسب مال، نزدیکی به حاکمان و کسب شهرت و مقام، دست به این کار نمی‌زد» (الحبوبي، ١٤٢٦: ١/ ٦٠). از محمدحسن کبّة نقل شده که «از سیّد پرسیدم چرا در مدح و رثای اهل بیت پیامبر شعر نمی‌گویی؟ گفت: به‌خدا قسم من خودم را حقیرتر از آن می‌بینم که درباره‌ی مقام والای این خاندان شعر بسرایم» (سماوي، ١٤٢٢: ٢/ ٢٤٣).

از نظر شعری، «تلفیق ظرافت لفظ و رقت معنی در شعر وی، باعث ایجاد انگیزش در مخاطب می‌شود همچنین وصف ساده و بی پیرایه‌ی طبیعت و ارزش‌های انسانی، از خصایص بارز سبک شعری وی به‌شمار می‌آید و ارتباط نزدیک وی با روستاییان در کنار رود دجله نیز بر عذوبت و سادگی شعر وی در وصف طبیعت می‌افزاید» (خاقانی، ١٤٠٨: ١٦٤/٩-١٦٥). وصف شراب نیز، نمود برجسته‌ای در شعر «الحبوبي» دارد که «مقصود وی از شراب، آب زلال دجله و فرات است» (الحبوبي، ١٤٢٦: ٦٦/١) «بزرگترین دستاورد شعری «الحبوبي»، برجسته‌ساختن زبان ساده و روان شعری، به کمک رنگ و لعابی از شهرنشینی بود. نبوغ شعری وی به همراه فرهنگ کلاسیک نجف باعث شد تا شعر او ضمن دوری از انحطاط به جایگاه رفیعی دست یابد» (جیوسی[1]، ۲۰۰۷: ۵۵). «تحوّلات شعری قرن نوزدهم به «الحبوبي» فرصت داد تا سلاستی بیشتر همراه با احساساتی لطیف‌تر و زبان شعری جدیدتری را وارد عراق کند. این ویژگی‌ها، دگرگونی‌های غیرمنتظره‌ای در آن اوضاع زمانی در ادبیات عربی به‌وجود آورده که نسبت به دوره‌ی خود، حرکتی پیشروانه و زودهنگام به‌شمار می‌آمد. از این‌رو برخی از

محقّقان، «الحبوبي» را پیشوای شعر جدید عراق نامیده و او را حلقه‌ی اتصال میان عصر تاریکی و دوره‌ی جدید می‌دانند»(همان: ۵۴).

## مبانی نظری پژوهش

در مقوله‌ی برجسته‌سازی، ذکر و توضیح برخی از اصول که بستر تحقیق قرار می‌گیرند، ضروری به‌نظر می‌رسد که این موارد، از جمله مهم‌ترین ابزاری هستند که پژوهشگران قبل از بررسی محتوای اصلی هر پژوهش، با آن در ارتباط هستند. بدین سبب، جهت درک بهتر مسأله‌ی برجسته‌سازی در اشعار «الحبوبي» برای مخاطب، لازم است تا به‌صورت اختصار، به این موارد اشاره شود.

### زبان معیار[۲]

زبان معیار، همان زبان گفتگوی مرسوم است که گوینده به‌صورت جملات انشایی و خبری از آن برای رفع نیازها و ارتباط با دیگران استفاده می‌کند. از ویژگی‌های آن، همگانی‌بودن و رعایت منظم قواعد صرفی و نحوی است و زبان‌شناسان آن را زبان معیار و نُرم نامیده‌اند. این زبان، «از منظر سبک‌شناسی در درجه‌ی صفر سخن قرار دارد و در آن قواعد دستوری و درست‌نویسی کاملاً رعایت می‌شود؛ از این‌رو درجه‌ی فردیت نگرش و عاطفه‌ی شخصی در آن صفر است. زبان معیار، سبک شخصی یا گروه نیست؛ بلکه گونه‌ای کاربردی متداول در بین همگان است» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۰). شاعر تلاش می‌کند افکار خویش را با زبانی مطرح نماید که باعث التذاذ مخاطب شود و از ابزار این زبان، استفاده از هنرسازه‌ها بر بستر کلام معیار به‌شمار می‌آید.

### آشنایی‌زدایی[۳]

آشنایی‌زدایی، انحراف هدف‌مند از زبان معیاری است که همگان به آن خو گرفته‌اند. در قرن‌های گذشته نیز تعدادی از نویسندگان ادبیات عربی همچون جرجاني، سکاکي و ابن جني، این پدیده را در قالب اصطلاحاتی نظیر «الانزیاح و الخروج»، «منافرةالعادة»، «العدول و

الانحراف» بیان کرده‌اند. البته، هرگونه عدول از زبان معیار، آشنایی‌زدایی نیست و عدم رعایت گونه‌های ظریف آن، سبب می‌شود شاعر به عیوب سخن دچار گردد. «خواننده با اجزای یک ترکیب، از قبل آشناست و به آن اجزا عادت دارد؛ اما ترکیب تازه، ممکن است به‌گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸). از این‌رو می‌توان محصول آشنایی‌زدایی را تجلی واژگان و ترکیب‌های اعتیادی، در ساختاری تازه و غریب دانست.

## نظریه‌ی جفری‌لیچ

لیچ نظریه‌پرداز انگلیسی، به پیروی از فرمالیست‌های روس و اندیشمندان حلقه‌ی «پراگ»، نظیر «موکارفسکی» و «هاورانگ»، الگوی نظام‌مندی از این مکتب ارائه داد که مورد توجه زبان‌شناسان قرار گرفت. «لیچ در رویکردی زبان‌شناختی به بررسی شعر انگلیسی، هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی و قاعده‌افزایی را اسباب نظم‌آفرینی می‌داند. سپس به طرح هشت نوع هنجارگریزی می‌پردازد که عبارتند از: هنجارگریزی نحوی، واژگانی، زمانی، معنایی، سبکی، نوشتاری، گویشی و آوایی» (سجودی، ۱۳۷۸: ۱۳۶). لیچ با تکیه بر علم بدیع، انواع قاعده‌افزایی‌ها را در قالب صناعات بدیع لفظی و انواع قاعده‌کاهی را در قالب بدیع معنایی دسته‌بندی کرده است و اعتقاد دارد در برجسته‌سازی، «هنجارهای زبان، در پس‌زمینه قرار می‌گیرند و ویژگی‌ها، به علت غیرعادی بودنشان، در کانون توجه قرار می‌گیرند» (Leech، 1969: 88). لیچ در هنجارگریزی آوایی، با عنوان «بی‌قاعدگی در تلفظ» یاد می‌کند که در این سیر «شاعر از قواعد حاکم بر زبان خودکار یا زبان هنجار، گریز می‌زند» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲/ ۷۹). در هنجارگریزی نحوی نیز نظام دستوری زبان معیار، بستر اصلی شاعر جهت انحراف هدفمند است. شاعر در هنجارگریزی واژگانی «قواعد ساخت واژه را درهم نمی‌شکند؛ بلکه از آنها به شکلی وسیع‌تر بهره می‌برد» (Leech، 1969: 42). همچنین وی در هنجارگریزی سبکی، «به آزادی شاعران از قید و بندهای شاعرانه معتقد است و در هنجارگریزی گویشی، به لهجه‌گرایی شاعر نظر دارد» (همان: ۴۸-۴۹). هنجارگریزی

نوشتاری، بدین معناست که «هرگاه املای واژه‌ای با تلفظ آن هم‌خوانی نداشته باشد، هنجارگریزی به‌وجود می‌آید؛ اما عدم همخوانی املا و تلفظ در شعر، مختص به حیطه‌ی نوشتاری است که در زبان خودکار دیده نمی‌شود» (همان: ۴۸).

«از میان قاعده‌کاهی‌های مطرح‌شده از جانب لیچ، آنچه به واقع می‌تواند قاعده‌کاهی به‌حساب آید، قاعده‌کاهی زمانی، سبکی، نوشتاری، واژگانی و به‌ویژه معنایی است» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲/ ۸۶) که در این میان، کاربرد واژگان قدیمی مهجور در زبان معیار باعث قاعده‌کاهی زمانی می‌شود. وی قاعده‌کاهی معنایی را عامل آفرینش شعر می‌داند که در آن، نویسنده خود را پیروی از قواعد معنایی حاکم بر زبان ملزم نمی‌داند و در محور جانشینی دست به برجسته‌سازی می‌زند. «مباحث بدیع معنوی در پنج طبقه‌ی تشبیه، تناسب، ایهام (چندمعنایی)، ترتیب کلام، تعلیل و توجیه قابل بررسی است» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۲۶). همچنین وی در قاعده‌کاهی زمانی، به سخن جویس که «نویسنده، باید با تاریخ زبان خود آشنا باشد؛ در واقع شاعر باید یک لغت‌شناس باشد» (52 : Leech،1969) اشاره می‌کند. در قاعده‌کاهی معنایی، اساس کار بر مجاورت واژگان، نظیر «پارادوکس و ایهام» (موسوی و حاجی آقابابایی، ۱۳۹۹: ۱۶۸) است؛ درحالی‌که در فرآیند برجسته‌سازی لیچ، «هنجارافزایی بر برونه‌ی زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین دلیل، نتیجه‌ی حاصل، چیزی جز بُعد موسیقایی زبان خودکار نیست» (ویسی و سبهانی، ۱۳۹۹: ۲۳۷)؛

با تکیه بر این توضیحات، «برجسته‌سازی لیچ به دو شکل امکان‌پذیر است؛ نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد و دوم اینکه قواعدی، بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوه‌ی قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۴۳). در قاعده‌افزایی، لیچ «معمولا به صنایع بدیع لفظی اشاره دارد و زیبایی‌شناختی را افزایش می‌دهد» (صمصام و نجارهمایون‌فر، ۱۳۸۸: ۱۷۷). «این قاعده‌افزایی، یعنی بر قواعد زبان عادی و هنجار، قواعدی افزوده شود» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۰)؛ لذا بر قواعد زبان معیار، قواعدی افزوده می‌شود که باعث برجسته‌شدن زبان ادبی، نسبت به زبان گفتگو

می‌شود. مجموعه‌ی این عناصر واژگانی، همچون «تکرار هجا» و «مراعات‌نظیر»، بعد موسیقایی شعر را ارتقا می‌بخشند.

## آشنایی‌زدایی در اشعار «الحبوبي» بر اساس نظریه‌ی لیچ

اینک به بررسی نقش هنرسازه‌های ادبی، نظیر واج‌آرایی، تناسب، توریه و انواع آرکائیسم، منطبق با نظریه‌ی جفری‌لیچ، در قصائد شاعر اشاره می‌شود تا مشخص شود از عناصر برجسته‌سازی «قاعده‌کاهی» و «قاعده‌افزایی»، کدام مورد، در لایه‌های اشعار «الحبوبي»، تجلّی یافته است.

### باستان‌گرایی[۴]

آرکائیسم (باستان‌گرایی)، بازگشت به گذشته و یادآوری موضوعات و حوادثی است که در سال‌های پیش اتفاق افتاده است. این بازگشت، از یک‌سو باعث احیای نام و یاد شخص یا تصاویری است که در برهه‌ی خاصی از زمان دارای اهمیتی ویژه بوده‌اند و از سوی دیگر، تکرار و ذکر آن ماجراها با قرار گرفتن در محور افقی، به دیگر واژگان خودکار، طراوت دوچندان می‌بخشد. «پایه و اساس هر شعری بر روی پایه‌های قبل از خود نهاده می‌شود و تأثیرپذیری از اشعار گذشته و عناصر آنها شکل می‌پذیرد و توجه به عناصر زبان و فرهنگ در گذشته، در شعر علاوه بر برجسته‌سازی، موجب اصالت و ریشه‌دار شدن شعر می‌شود و غفلت ازآن چشم‌پوشی از امکانات و توانایی‌های بالقوه است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷۷). کهن‌گرایی، در واقع به بُعد ذخیره‌ی زبانی ادبیات برمی‌گردد؛ جایی‌که برخی واژگان پرکاربرد در یک دوره‌ی زمانی، بنا بر دلایلی، سال‌ها مهجور مانده‌اند، در زمان‌های بعد به میدان می‌آیند، در نقش یک هنرسازه عمل‌کرده و قطعه‌ی شعری را از یکنواختی و خمودگی بیرون می‌آورند. هرچه واژگان کاربردی شاعر با واژگان عاریتی از دنیای باستان هماهنگی بیشتری داشته باشد، تشخّص بیشتری به کلام معیار می‌بخشد؛ لذا، «کلمات زندگی امروزی، وقتی در کنار کلمات سنگین و مغرور گذشته می‌نشینند، ناگهان تغییر ماهیت می‌دهند و قد می‌کشند و در یکدستی

شعر، اختلاف‌ها فراموش می‌شوند» (قاسم‌زاده،۱۳۷۰: ۲۳۰). آرکائیسم در ادبیات به دو صورت واژگانی و نحوی اتفاق می‌افتد که در این مقاله تنها به بُعد واژگانی آن اشاره می‌شود.

## باستان‌گرایی واژگانی در زبان ادبی

گاهی شاعر با استخدام واژگان، مخاطب را به دوران و تاریخ گذشته برمی‌گرداند تا بتواند به واژگان مهجور که غبار زمان بر آن نشسته، جان تازه‌ای داده و موضوع شعر خود را به تاریخ گذشته پیوند بزند. در اصطلاح ادبیات، این گریز درون زبانی به اشکال بینامتنیت «تناصّ»، اقتباس و تلمیح صورت می‌گیرد.

«لَو رَآها مَن بِهِ مالَ‌الغَبِيط ظَلَّ مِن غُرِّ المعانِي يَستَشِيط[۵]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۱۴۵).

مَن بِهِ مالَ الغَبِيطُ: کنایه از امرؤالقیس، از فحول شعرای عرب و متقدمین آنها و مشهور به «الملك الضليل» صاحب معلقه‌ای از معلقات سبع است که با مطلع «قِفَا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَ مَنزِلِ/ بِسِقطِ اللِّوَى بَينَ الدَخُول فَحَومَلِ» (الانباري، ۲۰۰۳: ۱۵) آغاز می‌شود. شاعر «مالَ الغَبيط» را از بیت چهاردهم «تَقُولُ وَ قَد مالَ الغَبِيطُ بِنا مَعاً/ عَقَرتَ بَعِيرِی یا امرؤُالقَيسِ فَانزِلِ» (همان: ۱۷) این قصیده گرفته و در شعر خود آورده است. وی با این باستان‌گرایی، شعر خویش را با اشعار جاهلی که جزء اشعار ماندگار زبان عربی است هم‌پایه دانسته و عظمت شعرخویش را به مخاطب نشان داده است.

« بِلَوَى الرَقمَتَينِ مِن أُمِّ‌أوفَى طَلَلٌ بانَ أهلُه فَتَعفَى[۶]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۳۲۳).

أم‌أوفَى: کنیه‌ی همسر زهیر بن أبی‌سلمی می‌باشد که در قصیده‌ای از زهیر معلقه‌ای با این مطلع «أم مِّن أمِّ‌أوفَى دِمنَةٌ لَم تَكَلَّم/ بِحَومانَةِ الدُّراجِ فَالمُتَثَلَّم» (الانباري، ۲۰۰۳: ٤٧) و در وصف وی آمده است؛ «الحبوبي»، ترکیب مذکور را در قالب «بینامتنیت» و از نوع «نفی جزئی» در شعر خود آورده است؛ در این نوع وام‌گیری باستانی، شاعر کلمه یا حرفی را

به‌شکل آگاهانه و به‌دور از هرگونه نوآوری، از متن غایب استخراج نموده و در شعر خود استفاده می‌کند. در این شعر، «الحبوبي»، «أمّأوفى» را از متن غایب وام گرفته و احساس مخاطب خود را با شور و عشق زهیر نسبت به همسرش پیوند زده است؛ به گونه‌ای که خواننده هنگام خواندن شعر، احوال شاعر جاهلی در فراق یار را در ذهن خود حاضر می‌بیند و با این گزینش به‌جا، گویی ماجرایی از تاریخ باستان عرب را دوباره زنده کرده است.

## باستان‌گرایی دینی

گاهی شاعر با یادآوری واژگان آیینی گذشته، غبار کهنگی را از واژگان خودکار می‌زداید. آرکائیسم، «کلمات مهجور و قدیمی را از طریق هم‌نشینی با کلمات، از خلوت غرابت بیرون آورده و آشنا می‌کند» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۵۲). در اشعار «الحبوبي»، این نوع باستان‌گرایی، بسامد بالاتری از دیگر جنبه‌های تاریخی دارد.

« لو سَرى فِي الشُراة يَومَ كِفاح  لاختَشَت حَربَه سُراةُ المهَلَّلب[۷]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۵۱۶).

الشراة، نام دیگر خوارج است که «جمع واژه‌ی «شارٍ» به‌معنای فروشنده است که خوارج بر خویش نهادند؛ چراکه اعتقاد داشتند جان خود را در راه اطاعت از خدا و جهاد با ظالمان فروخته‌اند. این نام را از آیه‌ی «۱۱۱» سوره‌ی توبه برای خود برگزیدند» (ابوسعدة، ۱۹۹۸: ۳۰).

المهلّب در این شعر، به «مهلب بن ابی‌صفرة»، یکی از فرمانداران شجاع عرب اشاره دارد «که با گروه خوارج جنگید» (ابن الأثیر، ۱۳۸۵ق: ۳۹۱/٤). «الحبوبي» در این بیت با ذکر واژه‌ی «شراة» در مصراع اول و واژه‌ی «مهلّب» در مصراع دوم، به ماجرای خروج و درگیری این گروه با سپاه امام علی (ع) اشاره کرده است. از این‌رو می‌توان گفت که «صِرف کاربرد واژه‌های کهن، نمی‌تواند به اثری، صورت آرکائیسم دهد. نحوه‌ی پیوند و کنار هم قرار گرفتن آنها، ارتباط معنایی و فرا ایستایی ساختار عبارت‌ها، از سطح یک ساخت نحوی معمولی و گفتاری، در ارائه‌ی یک هیئت آرکائیسمی، اعتبار و اهمیت

ویژه‌ای دارد» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۳۱۱). همچنین جمع واژگان «شراة، کفاح، حرب، مهلّب» در یک بیت، باهم دارای تناسب هستند و صحنه‌ی نبرد را در ذهن مخاطب زنده می‌کند.

«حَبَّذا وادِيكَ لا وادِيالعَقِيق  كَم حَجَجنا لَكَ مِن فَجٍّ عَمِيق[۸]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۱۳۸).

فجٍّ عَميقٍ، به معنای راه میان دو کوه است. این ترکیب از آیه‌ی «وَ أَذِّن فِي النّاسِ بِالحَجِّ يَأتوكَ رِجالاً وَعَلى كُلِّ ضامِرٍ يَأتينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَميق» (حج/ ۲۷) گرفته شده و «الحبوبي» با بیان ترکیب «فجّ عمیق» از متن غایب به شیوه‌ی «نفی جزئی» در قافیه‌ی شعر، به اعتلای موسیقی و قافیه‌ی بیت کمک کرده است. این به‌گزینی، با همنشینی واژگان «حججنا، وادی العقیق» از یک‌سو مفهوم بیشتری را از آیه‌ی مذکور در ذهن خواننده برجسته کرده و از سوی دیگر، بُعد تاریخی بیت را بالا برده است.

«قِف فِي ديارِهِم أعَزَّ مَوقِف  إنَّ الدِيارَ مُحَصَّبِي وَ مُعَرَّفِي
لَهُم مَقامٌ بِالحَطِيمِ مدَرَّسٌ  مَأوَى لِحُجّاجِ الدِيارِ و مَحبَس
واحرِم وَ لَبِّ وَاعتَمِر فِي جَمعِهِم  اذكُر رَبارَب سَرحهُم فِي جَمعِهِم[۹]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۵۲۷).

در این ابیات، شاعر واژگان «مُحَصَّب، مُعَرَّف، حَطیم، أَحرِم، لَبِّ، جَمع، اعتَمِر» را در قالب یک شبکه‌ی معنایی ذکر کرده است؛ «مُحَصَّب: محلی در مکه است که حاجیان در آنجا برای انجام عمل رمی‌جمرات «حَصی: سنگ‌ریزه» جمع می‌کنند. مُعَرَّف: محل عرفات است که حاجیان شب را در آنجا می‌مانند. حَطیم: دیوار کعبه است که حاجیان برای دعا، گرد آن تجمع می‌کنند. حُجاج: حج‌گزاران هستند که به دو شکل عمره و تمتّع به زیارت خانه‌ی خدا می‌روند. جمع: همان «مزدلفه» است. أحرِم: زمانی است که حاجیان احرام می‌بندند. لَبّ: از واجبات احرام در حج و عمره است و با اذکار خاصی همراه با لبیک آغاز می‌شود و هنگام نیت احرام گفته می‌شود که در واقع پاسخ مثبت به ندای خداوند و تجدید عهد بندگی را سر می‌دهند. اعتَمِر: زیارت مکه در غیر موسم حج است. ربارب: ذکر حاجیان هنگام طواف است» (الحبوبي، ١٤٢٦: ٥٢٧). صنعت تصویرسازی در ادبیات به «مجموعه شگردهایی گفته می‌شود که به کمک آنها، شاعر یا

نویسنده درصدد ایجاد ارتباط قوی‌تر با مخاطب، با استفاده از شگردهای بلاغی، یا به‌تصویر کشیدن، به‌دنبال دیداری کردن اندیشه‌ی شاعرانه‌ی خویش است. این تصویرگری را با زبان و عناصر سازنده‌ی آن، از قبیل واج‌ها، کلمات و جملات، به همراه قدرت شاعری خویش در استفاده از امکانات زبانی، اعمّ از دِلالی، لفظی، موسیقایی، بلاغی و نوشتاری انجام می‌دهد» (دانش و واعظ، ۱۳۹۲: ۲۰۵-باتصرف). شاعر با استفاده از یک شبکه‌ی معنایی، آرایه‌ی تصویرگری «تجسّم» را تداعی کرده است؛ به گونه‌ای که خواننده هنگام خواندن، صحنه‌ی انجام اعمال حج را در ذهن حاضر می‌بیند. در گروه معنایی، گره‌هایی وجود دارد که قابلیت تبدیل به یک مجموعه‌ی طبقه‌بندی شده از مفاهیم را دارند. در این تصویرسازی لفظی، کلمات، عناصر داستانی هستند که صحنه‌ای را به ذهن مخاطب القا کرده و یا در برابر دیدگان او مجسّم می‌کنند.

## وام‌گیری از علوم دیگر

گاهی شاعر برای ایجاد تغییر و تازگی در زبان خویش، از علوم رایج زمان خود در قالب هنجارگریزی سبکی در شعر بهره می‌برد. استخدام این واژگان علاوه بر بالا بردن انگیزش مخاطب و تازگی شعر، نشان از تسلط شاعر بر علوم دیگر دارد. «الحبوبي»، شاعری است که علاوه بر فن شاعری به علوم دیگر نظیر فقه، نجوم، فلسفه و صرف و نحو نیز تبحر داشته و از آنها در شعر بهره برده است.

## وام‌گیری از علم إعراب زبان عربی

در بیت زیر شاعر از علم نحو، وام‌گیری «إعرابی» کرده است:

«أوقَفَتنا مِنهَا عَلَى نَحوِ وُدّ  وَ اختِلافٍ مِنَ الزُهُورِ وَ أنحا
فَوَجدنا كَسراً لآسٍ، وَ ضَمّا  لِشَقِيقٍ، وَ لِلسُوسَنِ فَتحا[۱۰]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۲۸۱).

در این شعر، شاعر وجود حرکت‌های «کسره، ضمه و فتحه» را در علم نحو، به گلهای بهاری یاس، شقایق و سوسن و کیفیت و کارکرد انواع حرکت در زبان عربی را به رنگ و بوی گل‌های بهاری و نمادگرایی هریک در بوستان، تشبیه کرده است. همان طور که هریک از گل‌ها در جایگاه خود، نشانه و رتبه‌ی خاصی دارند، اعراب‌گذاری‌ها نیز در زبان عربی، دارای کارکرد و نماد خاص و متفاوتی هستند که در ادبیات عربی به اهمیت این کارکردها اشاره شده است.

همچنین «گل سرخ در ادبیات به تقارن پیچیده‌ی ساختاری، لطافت، تنوع رنگها و شکفتن در بهار، در جایگاه یک نماد، تشبیه، تمثیل یا استعاره از طراوت، جوانی، متانت زنانه و زیبایی به طور عام به‌کار رفته و در ادبیات مغرب زمین از رمزی‌ترین گل‌ها به شمار می‌رود و مظهر کمال و زبدةالشیء است بدین‌گونه که کاسه‌ی گل سرخ مَثَل پیمانه‌ی زندگی و جام حیات و قلب گل، برانگیزنده‌ی رویای عشقی بهشت آیین است» (مالمیر، ۱۳۹۶: ۵۶). شاعر گل یاس را نماد ناامیدی و شکست معرفی کرده و از آن کناره گرفته است و گل سرخ که در تمام زبان‌ها نماد عشق و محبّت است را در آغوش کشیده و برای بیان شادی درونی خود از این وصال، گل سوسن که نماد سرزندگی و ابراز شادی می‌باشد را استخدام کرده است.

## وام‌گیری از علم نجوم

«الحبوبي» از شاعران معاصری است که در علوم فقه و فلک نیز زبانزد بوده؛ وی، آسمان شعر خود را با آوردن نام ستارگان و علوم فلکی می‌آراید؛ به‌گونه‌ای که مخاطب هنگام خوانش شعر، گمان می‌کند که سراینده‌ی آن، ستاره‌شناسی زبردست است که به ویژگی‌های ستارگان آگاهی دارد:

«بَدا وَ الثُّریا بِأُفقِ السَّماء — کَعُنقُودِ فاکِهَةٍ فِی طَبَق
فَأخجَلَ بَدرَالسَّما وَجهُه — فَذاالطَلُّ راشِحُ ذاكَ العَرَق
وَ حَنَّ سُهَیلٌ إلی وَجنَتَیه — فَها هُوَ فِي الأُفقِ رَهنُ القَلَق[۱۱]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۲۸۷).

در این ابیات تلفیق ظریفی از لفظ با معنا وجود دارد که از واژگانی برگرفته شده که تناسب نزدیکی باهم دارند. واژگان «ثریّا، أفق، عنقود، بدر، سماء، سهیل»، دارای صنعت «مراعات‌نظیر» هستند که در کنار هم تداعی کننده‌ی آسمان شب هستند؛ این گستردگی تناسب واژگانی، چون از یک بیت فراتر رفته به زنجیره یا «شبکه‌ی معنایی» تبدیل شده است؛ چه، هر شبکه‌ی معنایی از چند مراعات‌نظیر تشکیل می‌شود. شاعر در این ابیات، شمایل معشوق خود را هنگام بیرون آمدن از خانه، به خصایص ستارگان آسمان تشبیه کرده است[۱۲].

«زارَ لَیلاً فَغَدا اللَّیلُ نَهارا  قَمَرٌ فِی أُفقِ شَعرٍ طَلَعا
أو کَعُنقُودٍ بَدَا مِن فِضَّة  قَد جَلاهَا الأُفقُ فَالأُفقُ طَبَق[۱۳]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۱۴۹).

گاهی شاعر با استفاده از «تناسب واژگانی» در قافیه‌ی شعر، تصویری را در ذهن مخاطب به‌صورت نامحسوس، مهیا می‌کند. «قافیه، تدبیری برای تجمع و تداعی خاطره‌ها است» (حسینی، ۱۳۳۷: ۴۴۸) و «واژگان قافیه» در این شعر از «نهار، طَلَع و أفُق» تشکیل شده که این واژگان، ارتباط معنایی با موضوع شبانه‌روز دارند. در ادبیات، جمع زنجیره‌ای از واژگان متناسب در کلمات قافیه‌ی شعر، «قافیه‌ی تصویری» نام دارد که «ارتباط مستقیمی با خلاقیت و آفرینش ذهنی و خیالی شاعر دارد» (محمدآملی، ۱۳۷۷: ۳۲۳). همچنین، دیگر واژگان موجود در ابیات «عنقود، نهار، لیل و قمر»، این تصویرسازی را برجسته‌تر کرده و هنگام خوانش، ناخواسته تصویری از پدیده‌ی شب و سکوت آن در ذهن حاضر می‌شود.

## واج‌آرایی[۱۴]

از ابعاد نظریه‌ی لیچ، اهمیت بر عنصر موسیقی شعر است که عنصر تکرار هم‌آوا، از عوامل مؤثر بر وزن درونی است. در «تکرار و هم‌نشینی واج یا هجای خاصی، صوتی ویژه ایجاد می‌شود که پیوندی کامل با مضمون و محتوا دارد و این نوع موسیقی، عالی‌ترین و ارزشمندترین نوع موسیقی شعر است» (قائمیان، ۱۳۷۸: ۳۵). واج‌آرایی «تکرار

یک صامت با بسامد زیاد در جمله است» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۷۳-۷۴). و طی آن، شاعر یک صامت را چندبار تکرار می‌کند که با همنشینی آنها در کنارهم، لذتی به شنونده می‌بخشد که تنها از طریق شنیدن قابل درک است. این تکرار واج، باعث ارتقای موسیقی درونی شعر می‌شود:

«سَرَی سَرحِی إِلَی سَرحَتِه  وَ عَلَیهِ رَکِبَ شَوقِی حَبَسا[۱۵]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۱۵۵).

حرف «س» از حروف سایشیِ زیر[۱۶] در زبان است و تکرار آن در این بیت، نشان از تناسب لفظ با معنای مطلوب دارد. این واج که چهار بار ذکر گردیده، باعث ایجاد صنعت «هم‌حروفی» شده و نتیجه‌ی آن، ایجاد قاعده‌ی «صدا معنایی» است (شمیسا، ۱۳۹۵: ۷۳)؛ لذا شاعر با گزینش و تکرار این صامت شکننده، سکوتِ شب و حرکت آرام شب‌روی کاروان را به ذهن القا می‌کند. تکرار هدفمند در ادبیات، نمایش اقتدار شاعر است که از طریق حرف‌گرایی توانسته هم به زبان شعر و هم به‌صورت تصویرسازی، مطلب خود را به مخاطب القا کند. لذا «تکرار در سطح واژگان، از عواملی است که موجب قاعده‌افزایی و رستاخیز واژه‌ها می‌شود» (مدرسی و بامدادی، ۱۳۸۹: ۱۳۰). یکی از انواع «تفنن»، قاعده‌ی «واسِع‌الشَفَتَین» است که در آن «حروف شعر به نحوی باشد که به هنگام قرائت شعر، همواره یا غالباً، لب‌ها باز باشد و به هم نرسد» (همان: ۸۸) که در این بیت، تکرار حرف «س» این حالت را هنگام خوانش آشکار می‌کند.

## تناسب[۱۷]

شاعر در خلق تصاویر، از واژگانی استفاده می‌کند که با مقتضیات حال، تناسب دارد و از طریق گزینش واژگان هم‌گرا، معنا را بهتر به مخاطب انتقال می‌دهد. در واقع، «هرچه تناسب و روابط گسترده‌تر، مستحکم‌تر و یا پیچیده‌تر باشند، اثر هنرمندانه‌تر است» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۰۷):

«یَرقُصُ القَطرُ زُفُوناً إِذ غَدَا  یَضرِبُ الرَّعدُ بِجَنبَیهِ دُفُوف[۱۸]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۱۴۷).

در این شعر، «رقص و زفون، به‌معنای پایکوبی، اجرای حرکات و اطوار مخصوص و متوالی سر، دست‌ها و پاها توأم با آهنگ موسیقی و بیان احساسات به‌وسیله‌ی حرکات منظم» (معلوف، ۱۳۸۲: ۲۷۵-۳۰۱) ، «ضَرب: انگشت‌زدن به ساز و دهل» (همان: ۲۱۷) و «دُفوف: جمع دَفّ از آلات موسیقی می‌باشد که دارای چنبر چوبی و پوست نازک است و با سرانگشتان نواخته می‌شود» (عمید، ۱۳۸۹: ۵۲۸). در این بیت، واژگان «یرقص، زفون، یضرب و دفوف» باهم تناسب دارند؛ واژگان «رقص و زفون»، در مصراع اول، و دو واژه‌ی «ضرب و دفوف» در مصراع دوم، باهم مراعات‌نظیر ساخته‌اند؛ بدین صورت که جمع این واژگان کنارهم، که از لوازم رقص و پایکوبی به‌شمار می‌آیند، ناخواسته، صحنه‌ی شادی و پایکوبی را در ذهن مخاطب زنده می‌کند. این‌گونه، شاعر با جمع واژگان «رقص، زفون، ضرب و دفّ» یک امر ذهنی را برای مخاطب به یک تصویر عینی تبدیل کرده است.

## ایهام(توریه)[۱۹]

در توریه، واژه‌ای ذکر می‌شود که دو معنا دارد و مراد گوینده، تنها یکی از آن دو معنا و در واقع معنای دور منظور شاعر است. «در اصطلاح، گوینده لفظی را ذکر می‌کند که دومعنا دارد: یکی معنای ظاهری نزدیک و دیگری معنای دور و پنهانی که با قرینه‌ی موجود در جمله برداشت می‌شود که «ایهام» و «تخییل» نیز نامیده می‌شود» (هاشمی، ۲۰۰۱: ۳۰۱):

«رِسالة شَوقٍ لَو فَضَضتُ خِتامَه  وَجَدتُ بِهَا لِلدُرِّ عِقداً مُفَصَّلا[۲۰]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۳۲۷).

«العقد المفصّل»: نام کتاب سیّد حیدر حلی است و با تکیه بر ابیات قبل و بعد در این قصیده می‌توان منظور شاعر از این واژه را نام کتاب و برداشت کاربردی آن دانست؛ لیک با قرارگرفتن این واژه با کلمه‌ی «دُرّ: مروارید»، معنای تحت‌الفظی آن «گردنبند» را نیز در ذهن زنده می‌کند که معنای نزدیک و غیرمراد شاعر است و در این همنشینی، با اولین نگاه و به‌صورت ناخواسته این مفهوم را به مخاطب القا می‌کند، درحالی‌که منظور

شاعر نیست. «این نوع توریه، چون با معنای نزدیک و غیرمراد شاعر ارتباط دارد، «مرشّحه» نام دارد» (التفتازانی، ۱۳۹٦: ۷٥٤).

«وَ هُم قَلَّدُوا الدِّينَ الحَنِيفَ جَواهِرا  يَفُوقُ نِظامَ الدُرِّ نَظمُ عُقُودِها[۲۱]»

(همان: ۲۷۸).

جواهر: با تکیه بر ابیات قبل، می‌توان آن را نام کتاب محمّدحسن جواهری به‌نام «جواهرالکلام» به‌شمار آورد. معنای کاربردی آن در بیت، همان نام کتاب است، اما در کنار واژگان «نظام الدُرّ: رشته‌ی مروارید، عقود: «گردنبندها»، معنای دیگر آن، یعنی «جواهرات» نیز به ذهن خطور می‌کند که هرچند مراد شاعر نیست، ولی ناخواسته در ذهن حاضر می‌شود که از نوع توریه‌ی «مرشّحه» به‌شمار می‌آید.

## ایهام تبادر

در این نوع از ایهام، شاعر، واژه‌ای را انتخاب می‌کند که با همنشینی با الفاظ دیگر، ناخودآگاه واژه‌ای غریب که هم‌شکل واژه‌ی به‌کار رفته است را در ذهن حاضر می‌کند. «واژه‌ای از کلام، واژه‌ی دیگری را که با آن تقریباً هم‌شکل یا هم‌صدا است، به ذهن متبادر کند. معمولاً واژه‌ای که به ذهن متبادر می‌شود، با کلمه یا کلماتی از کلام تناسب دارد» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۳۳). لازم به ذکر است که «ایهام تبادر» در بدیع فارسی کاربرد وسیعی دارد و در زبان عربی مطلبی درباره‌ی آن مطرح نشده است.

«وَ تَرَى الآكامَ فِي قَطرِالنَّدَى  ظَهَرَت فِي مَدِّهِ مِثلَ الحُرُوف[۲۲]»

(الحبوبي، ۱۴۲۶: ۱۴۸)

شاعر، سرازیرشدن قطرات باران از فراز درختان را به نوشتن حروف مدّدار بر کاغذ تشبیه کرده؛ اما ناخواسته، همنشینی و تناسب واژه‌ی «قَطرالنَدَی» با واژگان «مَدّالحُروف: حروف مَددار» بر یک محور، نام کتاب مشهور ابن‌هشام به‌نام «قَطرالنَدَی و بَلّ‌الصَدَی» را در ذهن زنده می‌کند. در حالی‌که این برداشت، معنای دوری است که از کلام برداشت می‌شود و وجود واژگان مذکور، ناخواسته آن معنا را به ذهن متبادر کرده است. ترکیب «قطرالندی» را می‌توان از طریق ایهام تناسب نیز توجیه نمود. بدین صورت که با

قرارگرفتن در کنار واژه‌ی «آکام: برگ درختان»، همان معنای تحت‌اللفظی آن، «قطرات شبنم» را به ذهن متبادر می‌کند و با لحاظ نمودن واژه‌ی «مدالحروف: نوشتن حروف» در مصراع دوم، نام کتاب ابن هشام در ذهن تداعی می‌شود؛ لذا با توجه به هریک از این دو واژه، دو برداشت معنایی مختلف از این کلمه ایجاد خواهد شد.

## نتیجه

فرآیند تحقیق در اشعار «الحبوبي» از منظر واژگانی، به ارتباط دوسویه‌ای میان لفظ و معنا اشاره دارد: ۱. گزینش و چینش واژگان بر محور افقی، نشان از ایجاد رابطه‌ی معنایی الفاظ با تاریخ زبان معیار دارد. بُعد «هنجارگریزی زمانی» نظریه‌ی لیچ، در قالب «آرکائیسم» در شعر وی، دو رویه‌ی دینی و ادبی دارد: استفاده از واژگان کهن، علاوه بر یادآوری وقایع تاریخی در ذهن خواننده، واژگان روزمره را زنده کرده است و در زمینه‌ی باستان‌گرایی دینی، امور اعتقادی مشترک مسلمانان، نظیر حج و آیین آن، بسامد بالاتری نسبت به دیگر مسائل دینی، نظیر مذهب شاعر دارد؛ این توجه به مناسک اشتراکی، می‌تواند نشان از ایجاد نقطه‌ی عطف اتحاد مسلمانان در یکتاپرستی داشته باشد. با اشاره به ماجراهای صدر اسلام نظیر خوارج «شُراة»، از طریق تشبیه و مقایسه‌ی ممدوح خود به مبارزان صدر اسلام، شعر خود را آوردگاه تلفیق حماسه‌های کهن با ادبیات معاصر قرار داده است. وی در زمینه‌ی آرکائیسم ادبی، به وام‌گیری واژگانی از اشعار معلّقات‌سبع، نظیر قصاید «امرؤالقیس» و «زهیر بن أبی‌سلمی»، روی آورده است که این امر از یک‌سو باعث احیای محتوای شعر جاهلی شده و از سوی دیگر به تاریخ درخشان شعر عربی اشاره دارد و از این شیوه، در ایجاد طراوت بیشتر واژگان تکراری عصر خویش استفاده نموده؛ لذا شاعر از این نوع جان‌بخشی دوباره به شعر، به‌عنوان عاملی موثر در رفع ملال مخاطب بهره برده است؛ براین اساس، باستان‌گرایی دینی، نمود برجسته‌تری نسبت به جنبه‌ی ادبی آن داشته است.

۲. شاعر در زمینه‌ی «هنجارگریزی سبکی»، از واژگان علوم دستورزبان عربی و نجوم بیشتر از دیگر موارد استفاده کرده است: اولین نمونه‌ی وام‌گیری، «إعراب»

می‌باشد که در قالب «نمادگرایی»، از حرکات زبان عربی، در بیان معانی پدیده‌ها بهره برده است. در شعر وی، حرکات در قالب نمادها، نقش نحوی خود را از دست داده‌اند و در کارکرد جدید خود، معنی‌آفرینی کرده‌اند. در شعر وی، «کسره» نماد شکست، «ضمّه» نماد همبستگی و وصال، و «فتحه» سمبل پیروزی و زبان‌آوری است. در موضوع گزینش واژگان نجوم، از یک‌سو به تسلط وی بر علم فلک اشاره دارد و از سوی دیگر، از این واژگان در خلق آرایه‌ی «قافیه‌ی تصویری» بهره برده است. خواننده با دقت در واژه‌های قافیه، تصویری ملموس از پدیده‌های روز و آسمان شب برابر خود مهیا می‌بیند.

۳. در سومین مبحث از نظریه‌ی لیچ به نام «هنجارگریزی معنایی»، علم بدیع به عنوان ابزاری برای «تصویرسازی ذهنی» و «چندمعنایی» برای مخاطب معرفی شده است. شاعر با استفاده از صنعت «تکرار» حروف و واژگان هم‌آوا، «نغمه‌ی حروف» را در شعرش برجسته کرده است؛ به گونه‌ای که مخاطب هنگام خوانش اشعار، از طریق آرایه‌ی «صدا معنایی»، تصویری از موضوعِ مدنظر شاعر را در ذهن حاضر می‌بیند. همچنین، با استخدام مصوت‌های هم‌گرا، نظیر «واسع‌الشفتَین» در یک بیت، بُعد موسیقایی شعر را برجسته می‌کند.

۵. آرایه‌ی «مراعات‌نظیر» بسامد بالایی در شعر وی دارد و در اغلب ابیات، از «تناسب» میان دو واژه بالاتر رفته و تبدیل به «شبکه‌ی معنایی» از واژگانی شده است که باعث تداعی تصویر یک منظره، در ذهن مخاطب می‌شوند.

۶. انتخاب واژگان هم‌گروه، باعث ایجاد تناسب‌های ادبی، نظیر انواع ایهام شده است. زیرساخت «ایهام»، جنبه‌ی ادبی دارد و برای استخدام آرایه، از آثار علمی نویسندگان معاصر یا قدیم عرب استفاده کرده است. از میان انواع توریه، «مرشّحه» که به معنای نزدیک و غیرمراد شاعر اشاره دارد، تجلی بیشتری نموده و این معنا را برای برجسته‌نمودن نام نویسندگان و آثار ایشان به‌کار گرفته است. این صنعت باعث برداشت‌های دوگانه از سوی مخاطب شده؛ لذا به وهم‌انداختن خواننده در برداشت دو

معنا از یک واژه، از یک طرف به ارتباط لفظ و معنای معنا اشاره دارد، و از سوی دیگر هنری است که باعث رستاخیز واژگان مرده می‌شود.

**پی‌نوشت‌ها**

۱- وی بانوی ادیب، شاعر، ناقد و مترجم معاصر فلسطینی است و تاریخ ادبیات معاصر عربی را در کتاب خود به نام الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث مورد تحلیل قرار داده است.

2- Standard Language
3- Defamiliarization
4- Archaism

۵- اگر امرؤالقیس آن قصیده را می‌دید، بخاطر معانی بکر و درخشش ابیاتش، از حسادت به خشم می‌آمد.

۶- در سرزمین أمّ‌أوفی، خرابه‌هایی است که ساکنان آن کوچ کرده و منازل آنها خالی شده‌اند.

۷- آن مبارز در روز نبرد اگر بسوی گروه خوارج برود، جنگجویان مهلّب نیز از نبرد با او هراسان می‌شوند.

۸- سرزمین «وادي‌عقیق» در برابر منزلگاه تو ناچیز است/ و چه‌بسا ما برای دیدن این منزل، از راههای دور آمده‌ایم.

۹- در منزلگاه ایشان که بهترین منزلگاه است درنگ کن؛ چراکه این دیار برای من، بسان مقام حاجیان در مکه است. ایشان در کنار کعبه، مقام و منزلتی دارند که محل آرامش و دلبستگی حاجیان است/ در میانشان، لبیک گویان اعمال احرام، عمره و مشعرالحرام را ادا کن و به یاد بیاور که در بین آنان، زیبارویانی همچون آهوان رعنا وجود دارد که در آنجا سکنی گزیده‌اند.

۱۰- آن معشوق، ما را مجذوب عشق خویش کرد؛ عشقی‌که جامع تنوع گلهاست. پس ما نیز بواسطه‌ی این وصال، پرچم گل یاس(نماد یأس) را به زیر کشیدیم، گل شقایق «نماد محبت» را در آغوش گرفتیم و پرچم گل سوسن (نماد زبان‌آوری و شادی) را برافراشتیم.

«بسان سوسن اگر ده زبان شود حافظ  چو غنچه پیش تواش مُهر بر دهن باشد»

(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۳۰).

۱۱- آن معشوق، دامن‌کشان ظاهر شد همانطورکه ستاره‌ی ثریّا در دل تاریک آسمان، همچون خوشه‌ی انگوری بر طبق آسمان آشکار می‌شود/ پس بخاطر زیبایی صورتش، ماه آسمان شرمسار شد؛ لذا باران، همان عرق شرمساری ماه است/ سهیل نیز شیفته‌ی روی زیبای وی شد، پس لرزش و اضطراب سهیل در آسمان «چشمک زدن ستاره» نشانه‌ی این اشتیاق به وصال یار است.

۱۲- «ثریّا: نام دیگر آن پروین است. عربی آن ثریّا مصغر «ثروی» است به معنی زن، بسیاری مال و از ثروث مشتق است و تصغیر ثریّا به‌علت خردی ستارگان آن می‌باشد. در طلوع ثریّا به زعم أعراب باران می‌بارد نام دیگر آن «النجم» با الف و لام تعریف است. به جمع ستارگان آن خوشه‌ی پروین گویند» (مصفّی، ۱۳۵۷: ۱۰۲). «افق هر مکان، صفحه‌ای است عمود بر خط قائم مکان، که از چشم شخص ناظر بگذرد. بر دو گونه است: حسی و حقیقی. حسیّ: دایره‌ای است موازی افق حقیقی و دایره صغیره نام دارد و افق حقیقی: دایره عظیمه. سمت و ارتفاع هر ستاره را مختصات افق آن ستاره می‌گویند» (همان: ۴۹). «بدر: حالت ماه به هنگام استقبال و مقابله است و این حالت، نتیجه تابش مستقیم آفتاب به ماه است و ایام‌البدر از سیزدهم تا پانزدهم ماه است» (همان: ۷۸). «سماء: به تازی بر آن چیز افتد که ز بر تو باشد و بر تو سایه کند چون ابر و بام خانه. ولکن مطلق نبود که بدانچه منسوب کرده بود و چون به چیزی منسوب نبود نام عالم بود و آن فلک است که گفتیم پارسیان او را آسمان نام کردند یعنی مانند آس از جهت حرکت او» (بیرونی، ۴۴۰ :۵۸). «سهیل: روایات عرب درباره سهیل و کواکب صورت سفینه مختلف است. بعضی از ایشان ستاره بزرگی که بر لنگر سفینه است مطلقا سهیل گفته‌اند و ستارگان دنبال آنرا که از قدرهای مختلف هستند به نام‌های سهیل‌بلقین، سهیل‌حضار، سهیل‌رقاس، سهیل‌الوزن، سهیل‌المحلف و المحنث نام نهاده‌اند» (مصفّی، ۱۳۵۷: ۴۱۸).

۱۳- شب را ملاقات کرد پس شب تبدیل به روز روشن شد/ سیمای وی، در سپیدی بسان ماهی است که در آسمان سیاه گیسوانش طلوع کرده است. یا بسان خوشه‌ای از نقره درخشنده‌ای است که آسمان، همچون سینی و طبقی آن را تقدیم کرده است.

14- Aliteration

۱۵- اسب من هنگام شب به‌سوی منزلگاه معشوق حرکت کرد/ چراکه توسن سرکش عشقم، فقط در برابر زیبایی او، رام و دلداده شده است.

16- Fricative

17- Congeries

۱۸- زمانی‌که رعد آسمان، بر طبل خویش می‌کوبد، قطرات باران از اشتیاق به رقص در می‌آیند.

19- Equivoque

۲۰- و این، نامه‌ی عاشقانه‌ای است که اگر سربند آن را باز کنم، همچون کتاب «عِقدمفصّل» در جهان می‌درخشد.

۲۱- ایشان بر دین خداوند، گردنبندی از جواهر آویزان کردند که همچون کتاب «جواهرالکلام» از هر جواهری بالاتر است.

۲۲- برگ درختان باغها که شبنم صبحگاهی بر آن غلتان است، بسان حروفی است که بر برگه‌های کاغذ نوشته می‌شوند.

## منابع و مآخذ


ابن الأثیر، ابوالحسن علی بن محمد بن محمد بن عبدالکریم شیبانی، (۱۳۸۵ق)، **الکامل فی التاریخ**، ج٤، بیروت: دار صادر.

ابوسعدة، محمد، (۱۹۹۸)، **الخوارج فی میزان الفکر الإسلامی**، الطبعة الثانیة، القاهرة: نشر جامعة حلوان.

الانباري، أبي‌بکر محمّد، (۲۰۰۳)، **المعلّقات‌السبع**، الکویت: مؤسسة جائزة عبدالعزیز سعود.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، **سفر به مه**، چاپ سوم، تهران: نشر نگاه.

التفتازانی، سعدالدین مسعود بن عمر، (۱۳۹٦)، **المطوّل فی شرح تلخیص المفتاح**، قم: نشر هجرت.

جَیوسی، سَلمَی‌الخضراء، (۲۰۰۷)، **الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث**، الطبعةالثانیة، بیروت: دراسات الوحدة العربیة.

حافظ، شمس‌الدّین، (۱۳۸۰)، **دیوان حافظ**، تهران: نشر لوح محفوظ.

الحَبوبیّ، مُحمّدسعید، (۱۴۲۶)، **دیوان السیّد محمّدسعید الحبوبیّ (۱و۲)**، الطبعةالسادسة، لبنان: نشر دارالکوکب.

حسینی، سیّدرضا، (۱۳۳۷)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: انتشارات نیل.

خاقانی، علی، (۱٤۰۸)، **شعراءالغریّ الجزء التاسع**، قم: نشر مکتبة آیةالله العظمی المرعشی النجفی.

دانش، ابراهیم و سعید واعظ، (۱۳۹۲)، «شگردهای بدیع تصویری در ادبیات کلاسیک فارسی»، **فصلنامه بهار ادب**، سال ششم، شماره دوم: ۲۰۵-۲۲۴.

سجودی، فرزان، (۱۳۷۸)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی در شعر فارسی»، **مجله شعر**، شماره ۶۲: ۱۳۵-۱۴۰

سماوی، الشیخ محمّد، (۱۴۲۲)، **الطلیعة من شعراءالشیعة**، ج۲، لبنان: دار المؤرخ العربی.

سنگری،محمدرضا، (۱۳۸۱)، «**هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر**»، **آموزش زبان و ادب فارسی**، سال شانزدهم، شماره۶۴: ۱-۹.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۹۱)، **موسیقی شعر**، چاپ سیزدهم، تهران: نشر آگاه.

شمیسا، سیروس، (۱۳۹۵)، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ ششم، تهران: نشر میترا.

صفوی، کورش، (۱۳۷۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اوّل، تهران: نشر چشمه.

_____،(۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد دوّم، چاپ چهارم، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

صمصام، حمید و فرشید نجارهمایون‌فر، (۱۳۸۸)، **درآمدی بر نقد شعر فارسی**، تهران: نشر دستان.

عباسی، حبیب‌الله، (۱۳۸۷)، **سفرنامه باران**، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.

علوی‌مقدّم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر، صورتگرایی و ساختارگرایی**، تهران: انتشارات سمت.

علی‌پور، مصطفی،(۱۳۷۸)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: نشر فردوس.

عمید، حسن، (۱۳۸۹)، **فرهنگ فارسی عمید**، تهران: نشر راه رشد.

فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۹۲)، **سبک‌شناسی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

قائمیان، مهدی، (۱۳۷۸)، «هم‌حروفی و هم‌آوایی موسیقی(واج‌آرایی آلیتراسیون)»، **زبان و ادب فارسی**، شماره ۵۰: ۳۱-۳۵ .

قاسم‌زاده، محمّد، (۱۳۷۰)، **دریایی، سحر، ناگه غروب کدامین ستاره**، تهران: بزرگمهر.

مالمیر، محمدابراهیم، (۱۳۹۶)، «گل در آیینه تأویلات ادب عرفانی»، **پژوهش‌های ادب عرفانی**، شماره اول، سال یازدهم: ۳۷-۶۶.

محمدآملی، محمدرضا، (۱۳۷۷)، **آواز چگور**، تهران: نشر ثالث.

مدرسی، فاطمه و محمد بامدادی، (۱۳۸۹)، «نگاهی به موسیقی اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی»، **مجله مطالعات زبانی و بلاغی**، شماره ۱: صص ۱۱۵-۱۴۰.

مصفّی، ابوالفضل، (۱۳۵۷)، **فرهنگ اصطلاحات نجومی**، تبریز: نشر مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران شماره ۳۱.

معلوف، لوئیس، (۱۳۸۲)، **المنجد في اللغة**، قم: نشر دارالعلم.

موسوی، نعیمه و محمدرضا حاجی آقابابایی، (۱۳۹۹)، «برجسته‌سازی زبانی در تاریخ بیهقی بر اساس نظریه لیچ»، **جستارهای زبانی**، ش۱: ۱۶۳-۱۹۲.

ویسی، الخاص و ثریا سبهانی، (۱۳۹۹)، «بررسی هنجارگریزی در شعر دماوندیه ملک‌الشعراء بر اساس الگوی زبان‌شناختی لیچ»، **مطالعات ادبیات تطبیقی**، سال چهاردهم: ۲۳۱-۲۵۵.

هاشم، صالح، (۱۹۷۹)، «**بنية اللغة الشعرية**»، مجلةالمعرفة، العدد ۲۱۰: ۱٦۱-۱۸۰.

هاشمی، احمد، (۲۰۰۱)، **جواهرالبلاغة في المعاني و البيان و البديع**، بیروت: المکتبةالعصرية.

Leech. G. N. (1969). A Linguistic Guide to English Poetry. New York: Longman.

# الإنزياح اللغويّ فى اشعار مُحَمّدسعيد الحَبوبيّ
# على أساس نَظريةِ جِفرىليتش

حسين گرجي[1*]
محمّد جرفي[2]
سيّد ابوالفضل سجادى[3]
قاسم مختاري[4]

**الملخّص**

السيّد محمّدسعيد الحبوبي من شعراء عراق المعاصرين. وقد عدّه بعض الأدباء زعيم الشعر العراقي الحديث و منهم سلمي الجيوسي. ديوانه الشعريّ مملوء من الانزياحات المستهدفة فى بنيّة و شكل الألفاظ. إنّ الشكليّينَ يعتبرون هذه المنافرات في العادة من الأساليب التي تساهم في غناء و أدبية الشعر. على هذا، مناقشة الانزياح الذى قسمه ليتش ب«نقصانالقواعد» و «زيادة القواعد» تبدو ضرورية في تجسّد جماليات آثار الشعراء. و في هذاالمقال القائم علي المنهج التوصيفي- التحليلي، يتناول هذاالتحقيق في مجال انحراف الشاعر عن المناهج اللغوية المطردة التي أدّت إلي الجماليات اللغوية و إحياء الألفاظ المتكررة على اساس نظرية ليتش. من أهداف البحث التعرف على مؤشرات إلقاء المعاني للمخاطب و إحياء الكلمات الاعتيادية التى جاءها الشاعر على سبيل الإنزياح. فقدجعل كلمات التحاور المتكررةَ في التراكيب الغريبة و الجديدة. من مسائل البحث فى موضوع نقصان القواعد: أن الشاعر قد استفاد من صناعات البديع كالإيهام، التناسب و التكرار في تبيين تعدّد الدِلالي و المعنايي و نغمة الحروف؛ كيف استخدم الأثرية بناء على زيادة القواعد في ايجاد علاقات النصّ الى الثقافة الماضية؟ و كيف اقترض من مفردات علم النجوم في إعتلاء الموسيقى و صنع الصور الجديدة؟ تشير نتائج البحث الى دور انواع الإيهام في تبيين المفردات ذات تعدّد الدلالي بهدف تحفيز المخاطب، و ساهم في صنع علاقات الانزياح بين اللفظ و المعنى. و ينتج التحقيق بأن الحبوبى قد استفاد من الأثرية ادبيا و دينيا و من علامات اللغة العربية للرمزية و من النجوم في صنع الصور الجديدة للشعر ايضاً.

**الكلمات الرئيسية:** جفرىليتش، الانزياح اللغوية، الأثرية، تعدد الدلالي، محمّدسعيد الحبوبى.

---

[1]-طالب دكتوراة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک
[2]-أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک
[3]-أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک
[4]-أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة أراک

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# A sociological criticism of the ISIS behavior toward women in the novel *Ala Maedat ul-Da'ish* by Zahra Abdullah

Zahra Mahoozi, Master student in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr
Rasoul Balavi[1] , Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University
Nasser Zare, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr

Received: 16-07-2020 Accepted: 13-03-2021

**Introduction:** Sociological criticism is an appropriate method of analyzing literary works, including realistic novels, which studies and examines different classes of society, different behaviors, attitudes, practices and actions in the social structure within temporal and spatial periods. This view of criticism puts the society, the author, and the literary work in a living relationship and discusses and evaluates it. In fact, literary critics become fully aware by exploring the society created in the literary work at a certain time and place in which the characters originated, so that he can use the method of sociological criticism to interpret the literary work as the author's reaction to society. He examines himself and thus analyzes his perceptions of the environment and culture of that community. Sociological criticism of the contemporary period gradually spread to the Arab world, and writers in various Arab countries have so far used this method to criticize social unrest, women's rights, patriarchy, and cultural poverty in society. One of the modern approaches in investigating literary works is "sociological criticism of novels". It analyzes the relationship between social structure and society changes in a fictional and literary content. As a matter of fact, sociological criticism of novels examines and criticizes the society's artistic reflection which is depicted in an imaginary world. This literary method with a feminine approach is a new attitude that has a wide potential to include the main and long-standing topics related to women.

**Methodology:** Zahra Abdullah is one of the social realist writers in the Arab world who has used the method of sociological criticism with a feminine approach in the novel ***Ala Maedat ul-Da'ish*.** As a social work with a feminine approach, this novel concerns issues including captivated women's rights, cultural poverty, patriarchy, social disorders under the name of Islam by men in ISIS. Furthermore, it illustrates the wounds and sufferings that women have been exposed to due to the occupation of Iraq. In this social novel, she focuses on the nature of the society, its function and impact on the personalities of women captured by ISIS, and the impact of the social, political and cultural situations of that time and place on the characters and events of the story. It draws a picture. In fact, the novel ***Ala Maedat ul-Da'ish***, as a feminist literary work, criticizes the actions of ISIS men and their crimes in the name of Islam and against women.

[1]- Corresponding Author Email: r.ballawy@pgu.ac.ir

**Results also Discussion:** The purpose of this study is to investigate and inspect ISIS's behavior towards women in the novel ***Ala Maedat ul-Da'ish***, based on the framework of sociological criticism of novel in literature using a descriptive-analytical method. The other objectives of this study include discovering the image of ISIS based on Arabic novels from the sociological point of view of literature, examining and explaining the behavior of ISIS terrorist forces against women, and familiarizing those interested in the situation of women and ISIS-dominated society with ISIS-based novels.

**Conclusion:** The findings of this study demonstrate that the author of the novel has been able to open a new window to the recognition of different aspects of Iraq's occupation and enslavement of women by ISIS. The findings of this study acknowledge that the authors of ISIS-oriented Arabic novels are able to open new avenues for the understanding of various aspects of the occupation of Iraq, trafficking in women, behaviors leading to suicide, physical and psychological abuse against women by ISIS forces. Causes of women's tendency to ISIL terrorist group and the psycho-social injuries of the women affiliated to the group show the status of divorced women and single girls beyond traditional Arab communities and social and cultural disorders of Arab communities, especially in Egypt and Iraq. In this article, to obtain the required data, the literature on the variables and the relationships among them were used by referring to the existing sources. The research method is the study of sociology books, sociology of literature and content analysis and several critical novels focusing on ISIL from a sociological perspective. The results show that the novel has a feministic nature; the men in the story are described as selfish, tyrannical, insensitive and lustful, who do not understand women and their femininity and are not aware of women except their bodies. The predominant demand throughout the novel is to create security and improve the situation of captive women. Zahra Abdullah deals with all kinds of violence against women and considers the despair, failure and frustration of women effective in the commitment of these acts of violence. She describes women in the Iraqi society in such a way that they cannot achieve their true status in any religion, whether Islam or non-Islam.

**Keywords:** Sociological criticism, Women, ISIS, Zahra Abdullah, ***Ala Maedat ul-Da'ish.***

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# نقد جامعه‌شناختی رفتار داعش علیه زنان در رمان «علی مائدة داعش» اثر زهراء عبدالله

زهرا ماهوزی، دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
رسول بلاوی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
ناصر زارع، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۳

## چکیده

یکی از رویکردهای نوین در بررسی آثار ادبی «نقد جامعه‌شناختی رمان» است. نقد جامعه‌شناختی رمان، به واکاوی ارتباط میان ساختار اجتماعی و دگرگونی‌های جامعه در محتوایی داستانی و ادبی می‌پردازد. در واقع جامعه‌شناسی رمان، انعکاس هنرمندانه‌ی جامعه که در جهانی تخیلی ترسیم شده را نقد و تحلیل می‌کند. این شیوه‌ی ادبی با رویکردی زنانه، نگرشی نوپا است که قابلیت گسترده‌ای برای برخورداری از مسائل مهم و ریشه‌دار در زمینه‌ی زنان دارد. رمان «علی مائدة داعش» اثر زهرا عبدالله نویسنده‌ی واقع‌گراست که به‌عنوان یک اثر اجتماعی با رویکردی زنانه، از مسائلی مانند حقوق زنان اسیر، فقر فرهنگی، مردسالاری و نابسامانی‌های اجتماعی که توسط نیروهای تروریستی داعش و به‌نام اسلام ایجاد شده سخن گفته و زخم‌ها و جراحت‌هایی که از رهگذر اشغال عراق بر پیکره‌ی زنان جامعه وارد شده را ترسیم می‌نماید. هدف از این پژوهش، بررسی و تبیین رفتار داعشیان علیه زنان در رمان «علی مائدة داعش» بر پایه‌ی چارچوب نقد جامعه‌شناختی ادبیات با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی است. یافته‌های این پژوهش بیانگر آن می‌باشد که نویسنده توانسته روزنه‌ای جدید برای شناخت زوایای مختلف اشغال عراق و به بردگی‌گرفتن زنان توسط داعش را در برابر دیدگان مخاطب نمایان سازد.

**کلید واژه ها:** نقد جامعه‌شناختی رمان، زنان، داعش، زهرا عبدالله، علی مائدة داعش.

---

۱- پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: r.ballawy@pgu.ac.ir

**مقدمه**

نقد جامعه‌شناختی، شیوه‌ای مناسب در تحلیل آثار ادبی از جمله رمان‌های رئالیسم است که به مطالعه و بررسی طبقات مختلف جامعه، طرز رفتار، برخورد، عملکردها و کنش‌های متفاوت و متشابه در ساختار اجتماعی در یک بازه‌ی زمانی و مکانی می‌پردازد. این دیدگاه در نقد، جامعه، نویسنده و اثر ادبی را در یک رابطه‌ی زنده قرار داده و به بحث و ارزیابی آن می‌پردازد. در واقع منتقد ادبی با کاوش در جامعه‌ی خلق شده در اثر ادبی در یک زمان و مکان معین که شخصیت‌ها در آن به وجود آمده، به آگاهی کاملی می‌رسد تا بتواند با استفاده از شیوه‌ی نقد جامعه‌شناختی، اثر ادبی را به منزله‌ی واکنش نویسنده نسبت به جامعه‌ی خود بررسی نموده و از این‌طریق، برداشت‌های او از محیط و فرهنگ آن اجتماع را تحلیل می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۲۶۷). به‌طور کلی می‌توان گفت نقد جامعه‌شناختی، به مطالعه‌ی تأثیر و تأثرهای متقابل جامعه و اثر ادبی بر یکدیگر پرداخته و تأثیر عوامل گوناگون در شکل‌گیری یک اثر ادبی مانند رمان را واکاوی می‌کند.

نقد جامعه‌شناختی در دوره‌ی معاصر به‌صورت تدریجی به جهان عرب راه یافت و نویسندگان در کشورهای مختلف عربی از این شیوه برای انتقاد از نابسامانی‌های اجتماعی، حقوق زنان، نظام مردسالاری و فقر فرهنگی حاکم در جامعه استفاده می‌کنند. زهرا عبدالله[1] از جمله نویسندگان واقع‌گرا اجتماعی در جهان عرب به‌شمار می‌آید که در رمان «علی مائدة داعش»، از شیوه‌ی نقد جامعه‌شناختی رمان با رویکردی زنانه استفاده کرده است. او در این رمان اجتماعی، توجه اصلی خود را معطوف به ماهیت جامعه، عملکرد و تأثیر آن بر شخصیت‌های زنان اسیر در چنگال داعش می‌نماید و اثرگذاری اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن برهه‌ی زمانی و مکانی را بر شخصیت‌ها و رویدادهای داستان به‌تصویر می‌کشد. در واقع، رمان علی مائدة داعش به‌عنوان یک اثر ادبی با صبغه‌ی فمینیستی، از جمله آثاری است که در مورد عملکرد مردان داعش و جنایت‌های آن‌ها با نام اسلام و علیه زنان انتقاد کرده است.

پژوهش حاضر از منظر روش تحقیق، تحقیقی توصیفی- تحلیلی محسوب می‌شود.

در این مقاله برای دستیابی به اطلاعات مورد نیاز از تحقیقات گذشته و ادبیات و پیشینه در زمینه‌ی متغیّرهای پژوهش و روابط میان آن‌ها با مراجعه به منابع موجود استفاده گردید. روش تحقیق در این پژوهش، مطالعه‌ی کتاب‌های جامعه‌شناسی، جامعه‌شناسی ادبیات و تحلیل محتوا و نقد چندین رمان با محوریت داعش از دیدگاه نقد جامعه‌شناختی است.

مهم‌ترین هدف این پژوهش، بررسی وضعیت زنان در رمان علی مائدة داعش از منظر نقد جامعه‌شناختی ادبیات و درک معنایی کیفیت زندگی زنان، اسارت و آزار و اذیت‌های روحی، روانی و جسمی وارده به آن‌ها از سوی داعش و آشنایی با میزان ظلم و ستم این گروه نسبت به مردم بی‌گناه می‌باشد. همچنین باید خاطر نشان کرد که مهم‌ترین اهمیت و ضرورت این پژوهش، بررسی و شناسایی وضعیت زنان، خرید و فروش و آزار جنسی آن‌ها توسط گروه تروریستی داعش و توجیه این عمل فجیع با احکام فقهی مضحک خود در این گروه به‌ظاهر اسلام‌گرا از خلال بررسی رمان مذکور بیان کرد. سؤالات اساسی که در این پژوهش به آن‌ها پاسخ داده خواهد شد بدین شرح است:

– نویسنده‌ی رمان «علی مائدة داعش» تا چه میزان توانسته وضعیت زنان اسیر در چنگال داعش را به‌تصویر بکشد؟

– انجام انواع خشونت‌های جسمی و روانی علیه زنان توسط گروه تروریستی داعش در رمان «علی مائدة داعش» چه نمودی دارد و محصول چه عملکردی می‌تواند باشد؟

## پیشینه‌ی پژوهش

در چند سال اخیر، پژوهش‌های متعددی در زمینه‌ی جامعه‌شناسی ادبیات در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله صورت گرفته است که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– زینب بیگی بروجنی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «جامعه‌شناسی ادبی رمان طریق الطویل» (۱۳۹۰) به بررسی مسائل اجتماعی در این رمان پرداخته است. در این پایان‌نامه،

نگارنده مسأله‌ی استعمار، عقاید، آداب و رسوم و فقر در جامعه‌ی مصر که نویسنده‌ی کتاب آن را به‌تصویر کشیده را بر اساس نظریه‌ی جورج لوکاچ بررسی نموده است.

– در مقاله‌ی «بررسی جامعه‌شناختی رمان تاریخی اشک سبلان» از فیروز راد و علی نظری شیخ احمد (مجله‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ش۲: ۱۳۹۰)، نویسندگان به بررسی هم‌ارزی ساختاری بین ساختار زیباشناسی رمان تاریخی اشک سبلان و ساختار ذهنی نویسنده و ایدئولوژی طبقه‌ی متوسط در زمان آفرینش آن پرداخته‌اند. این مقاله بر اساس روش ساختگرایی تکوینی نظریه‌ی گلدمن و در دو سطح دریافت و تشریح بررسی شده‌است.

– فاطمه احمدنژاد در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «جایگاه و عملکرد زنان در گروه‌های تروریستی (مطالعه موردی داعش)» (۱۳۹۶)، به مسأله‌ی زنان و ترفندهای جذب آنان در گروه تکفیری داعش پرداخته و به این نکته اشاره نموده که با وجود رویکرد و مشی جنسیت‌گرای شدید در داعش و اجرای قوانین شریعت خودساخته‌ی خود با نام اسلام، شمار زنانی که به این گروه پیوسته‌اند، رو به افزایش است. این پایان‌نامه درصدد بررسی علل و بررسی این گرایش گسترده‌ی زنان به سمت داعش می‌باشد و روش‌ها و ترفندهای فریب زنان را بیان کرده است.

– در مقاله‌ی «تأثیر ظهور داعش بر امنیت ملی جمهوری اسلامی ایران» از مهدی ذوالفقاری و ابوذر عمرانی، (فصلنامه‌ی پژوهش‌های سیاسی جهان اسلام، ش۲: ۱۳۹۶)، با توجه به هویت غیر عرب و مذهب شیعی ایران، به بررسی تأثیر ظهور پدیده‌ی داعش بر امنیت ملی این کشور پرداخته‌اند.

در بررسی و مطالعاتی که در زمینه‌ی جامعه‌شناسی ادبیات صورت گرفته، می‌توان به این جمع‌بندی رسید که هیچکدام از نگارندگان به بیان وضعیت زنان از منظر جامعه‌شناختی ادبیات در رمان علی مائدة داعش نپرداخته و برخی از پژوهش‌ها و پایان‌نامه‌های انجام گرفته در این راستا، به بررسی جامعه‌شناسی ادبیات در یک اثر ادبی به‌صورت کلی اشاره شده است. بنابراین می‌توان گفت که تاکنون پژوهشی در زمینه‌ی

نقد جامعه‌شناسی ادبی رفتار داعش نسبت به زنان در رمان منتخب صورت نگرفته و پژوهش حاضر برای نخستین بار به بررسی این رمان پرداخته است.

## جامعه‌شناسی ادبیات

جامعه‌شناسی ادبیات به‌عنوان یک شاخه‌ی علمی، افکار اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی و هر آنچه که در بطن جامعه‌ی یک اثر هنری قرار می‌گیرد را بررسی می‌کند؛ افکاری که بیان‌کننده‌ی اوضاع زمانه، عقاید، فرهنگ و آداب و رسوم حاکم بر آن زمان است. شاعر یا نویسنده، به‌عنوان عضوی از اعضای جامعه، آنچه که دیده و یا شنیده و آنچه که اندوخته را به رشته‌ی تحریر در می‌آورد. در واقع، این شاخه‌ی میان‌رشته‌ای قالب‌های فکری نویسنده را در پیوند با ساختار جمعی محیط و سبک کاری او که در ارتباط با تحولات اجتماعی و فرهنگی زمانه‌اش قرار دارد و ساز و کارهای آفرینش هنری در آثار او را نیز مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. جامعه‌شناسی ادبیات اندیشه‌های نویسنده را در بستر زمان می‌گذارد، رابطه‌ی آن را با تفکر رایجِ نظام حاکم، با شرایط و خواست‌های زمان و با موقعیت و منافع طبقات اجتماعی مختلف نشان می‌دهد.

این نوع از جامعه‌شناسی تمامی جریانات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی و هر آنچه که در محیط جامعه رخ می‌دهد را در روند آثار ادبی از جمله شعر، رمان و نمایش‌نامه تبیین می‌نماید. به‌طور کلی ادبیات را می‌توان به انواع مختلفی مانند شعر، داستان، نمایش‌نامه و ادبیات عامه یا محلی تقسیم کرد که هرکدام از این گونه‌های ادبی، نیازمند زاویه‌ی دید جامعه‌شناسی متفاوتی در روش‌های تحلیلی است. رمان به‌عنوان یکی از شاخه‌های داستان‌سرایی نسبت به سایر گونه‌های ادبی، نظر بسیاری از جامعه‌شناسان از جمله پی‌یر بوردیو و گیدنز را متوجه‌ی خود ساخته است. این گونه‌ی ادبی به‌نوعی بیان‌کننده‌ی واقعیت روشن هر جامعه می‌باشد و به همین دلیل، شمار تحقیقات و پژوهش‌های جامعه‌شناسی بسیار بیشتر و بارزتر از تحلیل و نقدهای اجتماعی متن‌های خیالی و عاطفی شاعرانه است. در واقع، رمان موقعیت و صحنه‌های اجتماعی، سیاسی و تاریخی یک جامعه را به‌تصویر می‌کشد و توصیفات زندگی درونی و روانی یک فرد را

نه تنها با محیط اجتماعی او، بلکه با تحلیل‌های جامعه‌شناسی این محیط‌ها بررسی می‌نماید. مهم‌ترین مؤلفه‌های جامعه‌شناسی ادبیات، فرهنگ، شخصیت و ساخت اجتماعی نام دارد (روشنفکر و نعمتی قزوینی، ۱۳۸۹: ۱۵۵-۱۵۶).

## خلاصه‌ی رمان

رمان «علی مائدة داعش»، اثری اجتماعی از زهراء عبدالله نویسنده‌ی سوری- لبنانی است که روایتی واقعی از واقعه‌ی دهشتناک مردمان کوه سنجار که در چنگال داعش اسیر شدند و در معرض نسل‌کشی قرار گرفتند، می‌باشد. این رمان، سرگذشت دختری بیست ساله به‌نام «یوفا» است که در طبقه‌ی دوم جامعه‌ی ایزدی‌ها زندگی می‌کند. او عاشق جوانی با نام «سیروان» شده که در طبقه‌ی سوم اجتماعی یعنی طبقه‌ی عمومی ایزدی‌ها قرار دارد. آن دو به‌صورت اتفاقی با یکدیگر در داورخانه آشنا و عاشق همدیگر می‌شوند و یک رابطه‌ی عاشقانه‌ی پنهانی برقرار می‌کنند ولی به‌دلیل آنکه در دین و رسوم ایزدی‌ها، ازدواج طبقات مختلف با یکدیگر حرام است، این دو نیز طبق عادت مرسوم نمی‌تواند با هم ازدواج کنند. سیروان پس از تلاش‌های متعدد و ناکامی در رسیدن به معشوقش، تصمیم می‌گیرد که با یوفا فرار کرده و در منطقه‌ای غیر کردنشین با او ازدواج کند اما یوفا نپذیرفت و سرانجام سیروان با ناامیدی از یوفا، به همراه خانواده‌ی خود، به کوه‌های اطراف سنجار می‌رود.

در صبح روز چهاردهم اوت سال ۲۰۱۴ وقتی تقریباً همه چیز آرام به‌نظر می‌رسید، صدای تیراندازی و حرکت لشکری از دور شنیده و نزدیک‌تر می‌شد؛ مردم محله با عجله جمع شدند و سرانجام تصمیم گرفتند تا وسایل مورد نیاز را بردارند به کوه‌های اطراف شهر بگریزند؛ اما تلاش‌های همه از جمله پدر یوفا بی‌فایده بود و همه توسط داعش محاصره و دستگیر شدند؛ داعشیان، مردان به شیطان‌پرستی متهم و خون آنان را حلال دانستند و آنها را به‌قتل رسانده، اسامی زنان و کودکان را یادداشت و آن‌ها را در مدرسه‌ی سه طبقه زندانی کردند. پس از گذشت چند روز، رهبران داعش به آن‌ها می‌گویند که باید اسلام آورده و با هریک از مردان آن گروه ازدواج کنند؛ «یوفا» نیز مانند

سایر زنان به‌ناچار برای حفظ زندگی خود تسلیم این خواسته گردید، در مکان‌های مختلف خرید و فروش شد و تحت شکنجه‌های روحی و جسمی و تجاوز توسط فرماندهان داعش قرار گرفت؛ اما همواره با یاد عشق خود و پشیمانی از رد خواسته‌ی سیروان برای فرار و ازدواج در خارج از سنجار، به زندگی ادامه می‌دهد.

## داعش

یکی از پیچیده‌ترین و سرسپرده‌ترین گروه‌های تروریستی که امروزه از آن با عنوان «هیولای تاریخ» یاد می‌کنند، گروه تروریستی داعش است. این گروه که در تاریخ ۲۹ ژوئن ۲۰۱۴ حکومت خود را با عنوان «داعش» آغاز کرد، بخش‌های از شمال عراق و سوریه را به تصرف خود در آورد و متشکل از گروهی از تروریست‌های بین‌المللی بود که از کشورهای مختلف عربی، آسیایی، اروپایی و آفریقایی با هدف برپایی خلافت اسلامی با یک ایدئولوژیک و عقیده‌ی متفاوت، گرد هم آمدند. تکیه‌ی افراطی بر نص، نقل و پرهیز از هرگونه تعقل و تدبر، توسعه‌ی معنایی و مصداقی کفر و شرک به تمام مخالفان و منتقدان فکری و عقیدتی خود –عمدتاً پیروان سایر فرقه‌های اسلامی–، عدم توجه به زمان، شرایط و مقتضیات تاریخی و تأکید بر استفاده حداکثری از خشونت فیزیکی با استفاده از مفهوم انحرافی «جهاد» و نمایش سنگدلانه‌ی آن با استفاده از ابزارهای مدرن، از مهم‌ترین مبانی و اصولی است که داعش در عملکرد خود آن را عیناً به نمایش می‌گذارد (اشرف نظری، ۱۳۹۴: ۳۶).

انکار این گروه تروریستی، با وجود رفتارهای غیرانسانی از جمله ایجاد ترس، وحشت، به‌کار بستن زور و انجام کارهای خشونت‌آمیز و غیرقانونی، کشتار دسته‌جمعی مردان و کودکان، تخریب مکان‌های مقدس و عضوپذیری از کودکان در سطح کشورهای جهان، غیرممکن است. از جمله جنایات فجیع نیروهای داعش علیه زنان می‌توان به کشتار زنان، به بردگی‌گرفتن و فروش آن‌ها، اِعمال خشونت‌های جنسی ضد زنان و دختران ایزدی، تعقیب و آزار مداوم و محاصره‌ی زنان ایزدی که به کوه‌های اطراف سنجار گریخته بودند، اشاره کرد.

## نقد و تحلیل رفتار داعش نسبت به زنان در جامعه‌ی ساختگی

در چند دهه‌ی اخیر، خاورمیانه شاهد تحولات و بحران‌های اجتماعی و سیاسی و ناکامی رژیم‌های سکولار بوده که مسلماً بر رشد و گسترش جریان‌های تکفیری-سلفی‌گری بسیار تأثیر گذاشته است. به‌عبارتی دیگر می‌توان گفت که ظهور جریانات تکفیری و گسترش خشونت‌طلبی ناشی از تعهد عقیدتی و آموزه‌ای این جریانات، آن‌ها را به بحران‌های سیاسی و اجتماعی ژرفی در خاورمیانه تبدیل کرده و داعش به‌عنوان تندروترین گروه تکفیری، محصول این اندیشه‌ی سلفی است. این گروه با برداشتی متفاوت و گزینشی از آداب و رسوم اسلام، موجب خدشه‌دار شدن چهره‌ی حقیقی دین اسلام در اذهان مردم جهان گشته است. داعش رفتارهای غیرانسانی بسیاری مرتکب شده که از جمله می‌توان به ایجاد ترس، خشونت، تجاوز، برده‌گیری و خرید و فروش زنان و همچنین انجام کارهای خشونت‌آمیز و غیرقانونی علیه زنان اشاره کرد که از میان تمامی این اعمال، خشونت غیرقابل انکار داعشیان علیه زنان و دختران فاجعه‌بارترین کار این گروه به‌شمار می‌آید و این مسأله، موجب به خطر افتادن سلامت روحی و جسمی زنان در جامعهٔ ساختگی و ایجاد تشویش، حس حقارت شده و در نهایت به خودکشی آن‌ها منجر گردیده است.

### خشونت علیه زنان

خشونت علیه زنان را می‌توان چنین تعریف کرد: «پدیده‌ای است که در آن زن به‌خاطر جنسیت خود و صرفاً به علت زن بودن، مورد اعمال زور و تضییع حق از سوی جنس مخالف قرار می‌گیرد. در واقع، به هر نوع عمل و یا رفتاری که منجر به آسیب جسمی، جنسی، روانی یا محرومیت و عذاب شود، خشونت علیه زنان گفته می‌شود.» این تعریف، تهدید به اعمال و رفتاری از این دست، محرومیت از آزادی به اجبار یا به اختیار، خواه در زندگی شخصی یا خواه در زندگی جمعی را نیز در بر می‌گیرد (علیوردی‌نیا و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۰۸).

خشونت علیه زنان به انواع مختلفی قابل تقسیم است؛ از جمله:

خشونت جنسی که ممکن است در حیطه‌ی زندگی خصوصی، زناشویی و خانوادگی اتفاق بیفتد و به‌صورت الزام به تمکین از شوهر یا رابطه‌ی محارم با یکدیگر در حلقه‌ی خویشاوندی علیه زن اعمال شود (کار، ۱۳۸۱: ۳۴۶).

خشونت جسمی (فیزیکی) که در واقع نوعی اقدام فیزیکی برای آسیب‌رساندن، ترساندن یا کنترل‌کردن همسر (اعزازی، ۱۳۸۳: ۸۱۳) به‌شمار می‌آید.

خشونت روانی که به رفتار خشونت‌آمیزی که شرافت، آبرو و اعتماد به نفس زن را خدشه‌دار می‌کند، گفته می‌شود (همان: ۲۰۹).

خشونت مالی که طی آن، در بسیاری از نقاط جهان، زنان را به نیروی کار بی‌جیره و مواجب ملزم می‌سازند و چنانچه مردان خانواده نخواهند از خود سخاوتی نشان دهند، ادامه‌ی زندگی زنان به مخاطره می‌افتد (همان).

خشونت اجتماعی به معنای ممنوعیت ملاقات با دوستان و خویشاوندان (آقابیگلویی و آقاخانی، ۱۳۹۷: ۸۱)

خشونت عاطفی به معنای کوتاهی در برآوردن نیازهای فیزیولوژیک (همان).

و خشونت کلامی که رفتار خشن مرد در گفتار خود نسبت به زن می‌باشد (دانش و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۲).

علاوه بر انواع خشونت‌های نام‌برده شده، خشونت داعش نسبت به زنان، مسأله‌ای اساسی به‌شمار می‌آید و می‌توان گفت نوع خشونت آن‌ها نسبت به زنان از نوع خشونت شوهر به همسر و خشونت سرمایه‌داران نسبت به زیردستانشان برای انجام کار بی‌جیره و مواجب نیست و این نوع خشونت صرفاً به دلیل سوءاستفاده‌های جنسی با نام اسلام علیه زنان بی‌گناه و اسیر می‌باشد؛ زهرا عبدالله در رمان «علی مائدة داعش» به این نوع از خشونت اشاره می‌کند:

«فوجدتُ شرين ممدَّدة أرضًا، عيناها مفتوحتان نصف فتحة، وشفتاها بنفسجَّيتان. ناداني مستعجلًا، جَمد مثلي، لثانية، ثم نادى الحارس، وأمره بأنَّ يتفحَّصها. حاول تحسُّسَ نبضها، ثم أعلن، لا يوجد نفس. قال أبوجنيد ممازحًا: راحت عليه القطّة لأبو كفاح. كالخبير الجنائيّ، يحلِّل: العاهرة قطعَت شرايينها. ثم صرخ بالحارس: أين هي أُم الخنساء؟ كيف لم تراقب استعمال الشفرات، أو تلمّها فور الانتهاء؟ ثم خفّض صوته، وقال للحارس: أحضر بطّانيةً من هناك،

ولُفَّها بها، وارمها وراء السجن من جهة الغرب، لتشبع منها الكلاب والأفاعي، أو طمّها بالتراب، إن كان لديك همَّة[۲]» (عبدالله، ۲۰۱۷: ۷۰).

رمان «علی مائدة داعش»، به نوعی تصویرگر رنج زنان اقلیت مذهبی و خردشدن و سقوط آن‌ها در ورطه‌ی خشونت‌های مردانه است که دلیل آن، جنگ، قتل، تخریب و تجاوز به عنف است. همچنین در این رمان از جملات و کلمات تند و قاطع استفاده شده که بیانگر خشونت بی‌حد و حصر نیروهای داعش علیه زنان می‌باشد. خشونت آن‌ها تا اندازه‌ای است که به جسد بی‌جان زنان نیز رحمی ندارند و به آن آسیب وارد می‌کنند. باید اذعان کرد که این موارد، ریشه در فرهنگ و جامعه‌ای مردسالار دارد که در آن، برای شخصیّت زن ارزشی قائل نمی‌شوند. «هام» در کتاب خود به این نکته اشاره کرده است که نظریات متفاوت فمنیستی مانند لیبرال، سوسیالیست و مارکسیست در حوزه‌ی زنان با وجود تفاوت‌های مهمی با یکدیگر، بر این موضوع اتفاق‌نظر دارند که خشونت علیه زنان، بازتابی از یک جامعه‌ی مردسالار است که در آن روابط نابرابر قدرت در جامعه وجود داشته و خشونت در حفظ و بقای این روابط نابرابر قدرت عمل می‌کند. نظریه‌ی فمینیستی ثابت می‌کند که خشونت علیه زنان به هرشکلی که باشد، خواه به شکل کتک‌زدن، زنای با محارم و آزار جنسی، محصول فرهنگ مردسالاری است که در آن، مردان هم بر نهادهای اجتماعی و هم بر جسم زنان کنترل دارند (هام، ۱۳۸۲: ۴۶۵). به همین دلیل در رمان، «ابوجنید»، از آن جایی‌که از دل یک جامعه‌ی مردسالار و ستیزه‌جو که ارزشی برای زن قائل نیست، برخاسته، پس طبیعی است که او خشم خود را بار دیگر بر جسم بی‌جان یک زن خالی کند.

در ادامه‌ی رمان نیز، او از نگهبان می‌خواهد که «جسد را در پشت زندان بیندازد تا خوراک مارها و سگ‌های وحشی شود یا اگر در توان دارد او را خاک کند!!!!» که تمام این مسائل نشان‌دهنده‌ی این است که ابوجنید این احساس را دارد که با خودکشی دخترک زیبا، به هوس خود نرسیده و به نحوی می‌خواهد تا با انداختن جسد بی‌جان او، انتقام نرسیدن به اهدافش را بگیرد. مشروط‌کردن دفن این دختر به توان نگهبان توسط «أبوجنید» به این موضوع اشاره دارد که هیچ ضرورت و الزامی در دفن صحیح او

به شیوه‌ی اسلامی وجود ندارد؛ در صورتی‌که بر اساس دین اسلام لازم است که جسد مرده پس از تطهیر، به خاک سپرده شود: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ (مائده/۳۱)؛ در این آیه خداوند شیوه‌ی دفن صحیح جسد مردگان را برای مسلمانان بیان کرده و با این وجود می‌توان نتیجه گرفت اسلامی که نیروهای داعش از آن سخن به میان می‌آورند، مخالف عقل‌گرایی است و صرفاً راه و روشی افراطی و تک بُعدی دارد.

در کشور عراق به‌ویژه در میان نیروهای داعش، به دلایل شرایط قومی و تعصبات خشک مذهبی، خشونت علیه زنان از دیرباز به اشکال مختلفی وجود داشته و کماکان نگاه کالاگونه به زن در فرهنگ و جامعه‌ی آن‌ها جای دارد و به‌حدی این قدرت و تعصبات در روح و جان این گروه رایکالی/افراطی ریشه دوانده که به زنان باردار نیز رحم نمی‌کنند و زهراء عبدالله در داستان به این نکته اشاره می‌کند:

«في الغرفة، امرأتان إيزيديَّتان، «دلدا» و «روناهي»، هما أيضًا سباياه. تحكي كلٌّ منهما قصَّتها، فدلدا حامل بشهرها الأوَّل، تخاف أن تبقى هنا شهورًا طويلة، إلى أن ينتفخ بطنها، ويبان حملها، فيظنُّ الداعشيّ أنَّها حملت منه، أو من داعشيٍّ قبله. ولا تجرؤ إخبارهم أنَّها حامل من زوجها، فيضربونها حتّى تجهض، كما فعلوا مع جارتها، ضربوها على بطنها، وأعطوها حبوبًا، بقيت تنزف ثلاثة أيَّام حتّى ماتت[۳]» (عبدالله، ۲۰۱۷: ۱۰٤).

اگر جامعه‌ی عراق در زمان تسلط داعش بر آن و تفکر تکفیری که بر آن منطقه حاکم کردند بررسی شود، می‌توان به این نکته رسید که نیروهای داعش جامعه‌ی عراق را به زمان جاهلیت برگرداندند و این عقب‌گرد در بحث زنان نیز تحولی ایجاد کرده و تنها نقشی ابزاری برای آنها تصور شده است. بنابراین داعشیان با این ذهنیت مستبدانه‌ی خود تا جایی پیش می‌روند که صرفاً از زنان سوءاستفادۀ جنسی می‌کنند و پس از ارضای امیال درونی خود و در صورت بلااستفاده بودن، سعی می‌کنند که او را همچون یک وسیله‌ی اسقاطی دور بیندازند. در نتیجه داعشیان با این تصور که زن همسایه‌ی دلدا پس از تجاوزهای مکرّر به او، از آن‌ها باردار شده و به دلیل برجای نگذاشتن بچه نامشروع و بلا استفاده بودن آن زن، سعی در کشتن آن زن باردار به همراه فرزندش را

داشتند. ریترز بر اساس نظریه‌ی ستمگری جنسی نیز به این نکته اذعان می‌کند که موقعیت زنان، پیامد رابطه‌ی قدرت مستقیم میان زنان و مردان است؛ رابطه‌ای که طی آن، مردان منافع عینی و بنیادی در نظارت، سوءاستفاده، انقیاد و سرکوبی زنان دارند و از طریق اعمال ستم جنسی بر زنان، این منافع را برآورده می‌سازند (ریترز، ۱۳۸۲: ۴۸۲). بر اساس آرای نظریه‌پردازان، موقعیت زنان، اساساً همان موقعیتی است که در چارچوب آن، زنانِ مورد سوءاستفاده، تحت نظارت، سرسپردگی و ستم مردان قرار می‌گیرند. این الگوی ستمگری که عموماً مردسالاری خوانده می‌شود، نوعی پیامد غیرعمدی و ثانویه‌ی برخی عوامل دیگر مانند زیست‌شناختی، اجتماعی‌شدن یا نقش‌های جنسی و طبقه‌ی اجتماعی نیست؛ بلکه بیشتر یک ساختار قدرت است که با یک نسبت عمومی و قوی ابقا می‌شود (همان: ۴۸۲-۴۸۳).

## خرید و فروش زنان

امروزه مسأله‌ی خرید و فروش زنان، به‌صورت یک مسأله‌ی بین‌المللی در آمده که در واقع به معنای «چیزی است که پنهانی از مکانی به مکانی دیگر منتقل می‌شود. به عبارت دیگر، مجموعه اقدامات جابجایی انسان در مرزهای داخلی یا خارجی است که با هدف اغفال، اجبار و تهدید یا مانند آن انجام می‌گیرد که تمامی این اقدامات در نهایت به سوءاستفاده، استثمار و نقض حقوق بشر منجر می‌شود». مجمع عمومی سازمان ملل متحد در سال ۱۹۹۴، خرید و فروش انسان را «حرکت‌دادن و انتقال غیرقانونی و مخفیانه‌ی اشخاص در مرزهای ملی و بیشتر از کشورهای در حال توسعه و دارای اقتصاد ناپایدار با هدف اجبار زنان و دختران به بهره‌کشی جنسی و اقتصادی و منتفع‌شدن قاچاقچیان و سندیکاهای جنایکار و یا با اهداف کار خانگی اجباری، ازدواج دروغین، استخدام پنهانی و فرزندخواندگی دروغین تعریف کرده است» (نگهی مخلص‌آبادی، ۱۳۹۱: ۹۰).

نیروهای تروریستی داعش پس از اشغال موصل و به اسارت درآوردن زنان ساکن این شهر، شروع به خرید و فروش آن‌ها به قصد فحشاء و بهره‌کشی جنسی نموده‌اند.

داعشیان زنان اسیر را به‌صورت دسته‌جمعی در میادین این شهر یا به صورت فردی به عنوان کنیز یا برده‌ی جنسی به نیروهای نظامی و تاجران خود می‌فروختند؛ زهراء عبدالله در توصیف این جنایت داعش علیه زنان می‌نویسد:

«جرّني أبوجنيد، وأدخلني غرفة مدير السجن. وغمز الشاري قائلًا: هؤلاء الفتيات على كيفك، لقد جرَّبتهنَّ بنفسي. وهو يبتسم بمكر، قال الشاري: عساها تكون مطيعة. ردَّ المدير ممازحًا: البضاعة الَّتي تُباع، يمكن أن تُبدَّل وتُردّ. وُضع الرجل مبلغًا من المال على الطاولة، مدّ المدير يده لاحسًا بريقه على إبهامه يحسب ثمني، شاكرًا إلهه على هذه البيعة المرفقة! قال: مبروك عليك يا أبو محمّد الرّقاوي[۴]» (عبدالله، ۲۰۱۷: ۷۰-۷۱).

به‌طور کلی خرید و فروش زنان با اهداف تجارت جنسی انجام می‌گیرد؛ اما مبادله‌ی زنان توسط داعشیان از نوع قاچاق زنانی نیست که از مرزهایشان خارج‌شده و در کشورهایی مانند امارت، پاکستان و بنگلادش جهت فروش اعضای بدنشان و یا کار در کلوپ‌ها به عنوان روسپی به‌فروش می‌گذارند، این نوع داد و ستد با این تفاوت که زنان به عنوان غنائم جنگی اسیرشده و در دستان نیروهای داعش قرار گرفتند، عمدتاً به‌منظور بهره‌کشی جنسی صورت می‌گیرد. غالباً زنان اسیرشده در چنگال داعش غیرمسلمان بوده، بنابراین این عمل با تهدید و خشونت بیشتری همراه است. با این اوصاف، مدیر زندان پس از تبلیغ فراوان برای یوفا، موفق به فروش او به یکی از فرماندهان داعش شد و رقاوي، یوفا را پس از پرداخت مبلغی با هدف ازدواج، از مدیر زندان خریداری می‌کند، در حالی‌که قصد او از این کار، ازدواج با او نبوده و صرفاً با هدف کام‌جویی او را خریداری می‌کند.

زنان معمولاً به‌دلیل روحیۀ حساس و ظریفشان، نسبت به مردان شکننده‌تر هستند و به‌دلیل توان بدنی ضعیفشان، قادر به دفاع از خود نیستند و مجبور به تسلیم در برابر خواسته‌های هوس‌رانها می‌شوند؛ هرچند که با این مسأله، منزلت و پاکدامنی خود را از دست می‌دهند و عفتشان برای همیشه لکه‌دار خواهد شد. به همین دلیل در رمان نیز، یوفا به‌خاطر عدم توان بدنی و شرایط موجود، مجبور به تسلیم در برابر داعشیان و تن دادن به خواسته‌های رقاوي است.

جنگ به‌مثابه یکی از عوامل تغییر اجتماعی می‌باشد که موجب ایجاد ویرانی‌های بسیاری می‌گردد؛ ویرانی‌هایی که جای آبادانی را گرفته و زنان را بیوه، کودکان را یتیم و سبب آواره‌شدن آن‌ها می‌گردد. با جنگ میدان عمل و آزادی‌های زنان بیش از پیش محدود شده و مدام در معرض تهدید، خرید و فروش، خشونت و تجاوز قرار می‌گیرند. همان‌گونه که زهراء عبدالله در مورد خرید و فروش زنان اسیر شده در چنگال داعش اشاره می‌کند:

«كأنَّها دقائق مرَّت لا أكثر، استفقتُ على حركة فوق رأسي: أبوجنيد وخلفه رجل بقامته الطويلة يسدّ بعض الضوء المتسلّل. بقيتُ أتطلع إليه، كأنيَّ مازلت أغوص بشلل النوم. لكشني برجله على رأسي، لأتجلَّس. وقفتُ مُترنِّحة، أحاول تثبيتَ وزني. اقترب الرجلُ خطوة كبيرة، مدَّ يده إلى يدى، فابتعدتُ، خابطةً بالحائط ورائى. هجم أبوجنيد، وشدَّني من شعري، لفّ أصابعه حول رقبتي، كدجاجة تتهيَّأ للذبح، فاسحًا المجال للشاري بمعاينتي، وتمرير عينيه، ويديه كيفما أراد. أومأ إلى أبوجنيد بالرضا قائلًا له: سأشتريها، ولكن إذا وقعت تحت يديك أخريات، أبلغني.[۵]» (همان: ۶۹).

در رمان، یوفا به‌عنوان یک زن اسیر در چنگال داعش، هیچ‌گونه قدرتی برای دفاع از خود ندارد؛ زیرا نیروهای داعش به‌دلیل اقتدار بدنی، اجتماعی و اقتصادی خود با زور، تهدید و انواع خشونت، قدرت اتخاذ هرگونه تصمیمی را دارند. از سوی دیگر، از نحوه‌ی رفتار ابوجنید مشخص است که او در یک جامعه‌ی مردسالار بزرگ شده است که در آن به زنان به چشم ابزاری صنعتی می‌نگرند و زن را نه به‌عنوان جنسی برابر، بلکه به‌عنوان جنس دوم به حساب می‌آورند. به‌همین دلیل است که او نه‌تنها با یوفا مانند یک مرغ گرفتار در قفس رفتار می‌کند، بلکه به خریدار نیز اجازه می‌دهد که با او مانند ابزاری صنعتی که قبل از خرید آن را بررسی می‌نمایند، برخورد کند. هچنین می‌توان گفت که در این نوع از مبادلات، عملاً پولی نصیب زنان قربانی نمی‌شود بلکه صرفاً صاحبان آن‌ها از این داد و ستد سود کلانی را به‌دست می‌آورند.

## رفتار منجر به خودکشی

خودکشی یک رفتار چند بُعدی فردی است که توسط شخص و معمولاً به‌شکلی ارادی، خواه آگاهانه یا ناآگاهانه انجام می‌گیرد و سبب گسستن رشته‌ی حیات فرد می‌گردد. این پدیده نتیجه‌ی اختلالات روانی پیش آمده در سیستم عصبی شخص بر اثر پیشینه‌ی خانوادگی، ناامیدی، عوامل زیست محیطی و تحمیل زندگی پر از استرس است که به اختلال افسردگی منجر می‌شود و در نهایت به‌صورت عامدانه فرد تصمیم به خاتمه‌دادن زندگی خود می‌گیرد. نکته‌ی قابل تأمل این است که خودکشی مراتب گوناگونی دارد و هدف شخص از خودکش، همیشه مردن نیست. این امر که سه نوع از افکار و اعمال خودکشی غیرکشنده را دربرمی‌گیرد، در پیش‌بینی متعاقب رفتار خودکشی مهم‌ترین نقش را دارند و شامل: افکار خودکشی، یعنی داشتن تفکراتی مستمر و جدی مبنی بر کشتن خود، برنامه‌ی خودکشی به‌معنای فرمول‌بندی شیوه و سبک خودکشی و تلاش برای خودکشی، یعنی رفتارهای خودآسیب‌زننده به نیت مرگ، می‌باشد.

با وجود تمام این تفاسیر، باید اذعان نمود که اقدام به خودکشی در گذشته، با درجه‌ای خفیف‌تر در ردیف خودکشی قرار می‌گرفت، ولی امروزه پژوهشگران میان خودکشی و اقدام به خودکشی نیز تمایز قائل می‌شوند؛ اقدام به خودکشی علاوه بر خصوصیات کلی خودکشی دارای علل و عوامل خاص خود است؛ تقاضای کمک و حمایت برای تهدید و اخطار ناشی از سردرگمی، ابهام، فرار و گریز را در بر دارد. بنابراین، از آن جایی‌که خودکشی هم موجب مرگ افراد می‌شود و هم موارد غیرمرگ‌آور را در بر می‌گیرد، سرانجام سبب سردرگمی در معنای اصلی این واژه می‌گردد. پس می‌توان پدیده‌ی خودکشی را به دو دسته‌ی عمده یعنی عملی عمدی و مرگ‌آور[۶] و عملی آسیب‌رسان به خود به‌صورتی غیرکشنده با انگیزه‌های غیر مرگ‌آور[۷] تقسیم کرد.

علی‌رغم تمام خودکشی‌های موجود در ملل جهان که محصول بیماری‌های روانی اعم از افسردگی، استرس، فقر و بیکاری است، خودکشی زنان در چنگال نیروهای تروریستی داعش، حاصل تجاوزهای سیستماتیک و آزارهای جنسی به آن‌ها است. در

واقع خودکشی زنانِ اسیر، نتیجه‌ی رفتارهای خشونت‌آمیز داعشیان علیه زنان و فشار روحی و جسمی به آن‌ها است؛ همان‌گونه که زهراء عبدالله در رمان علی مائدة داعش می‌گوید:

«دمها على راحتيَّ يسري باردًا، كلّ شيء هادئ الآن في شيرين. خبطُّها على وجهها يمينًا و يسارًا، علني أُحرض الموت فيها على الموت فتعود! جسدها الأبيض، تملأه الكدمات الحمراء والزرقاء، آثار سنان واضحة منغرزة بجلدها. كيف تحملت كل هذا الوجع؟ رغم آلامها البارحة، إلا أنَّني الآن، تيقنت بأنها لم تتألَّمها كلها. شيرين قتلت نفسها، لتقتل كل حيونتهم الحية، الناغلة بداخلها![۸]» (عبدالله، ۲۰۱۷: ۷۱)

خودکشی اسباب و علل متعددی دارد و به انواع گوناگونی تقسیم می‌شود؛ اما خودکشی در قشر زنان دارای علل و عوامل خاص خود را دارد که یکی از مهم‌ترین عوامل خودکشی در زنان، تجاوز جنسی است. تجاوز که شدیدترین نوع آزار جنسی در جامعه است، بر جنسیت مبتنی است که موجب تحمیل شرایط نابهنجاری بر فرد تحمیل شده و در نهایت، منجر به آسیب یا رنج جسمانی، جنسی یا روانی به او می‌گردد. تجاوز خود به انواع مختلفی تقسیم می‌شود که بی‌رحمانه‌ترین نوع آن تجاوزهای سیستماتیک یا پی در پی است که مردان داعشی از این نوع تجاوز در برابر زنان اقلیت مذهبی استفاده نمودند. شیرین، به‌دلیل زیبایی‌اش خرید و فروش نشد و از همان همان آغاز اسارت توسط مسئولان زندان مورد آزارهای جنسی و تجاوزهای سیستماتیک قرار گرفت. انزجار شیرین از بدنش که داغ ننگ تجاوز، آزارهای جنسی متعدد، تحقیر و اقسام اهانات را با خود به‌همراه داشته، سبب شد که در نهایت تصمیم به خودکشی بگیرد. در واقع شخص مورد تجاوز قرار گرفته، دنیای اطراف خود را دیگر نه به‌صورت پیش، بلکه به عنوان «دنیایی ناامن» حس می‌کند و هویت جنسی آن‌ها به‌شدت صدمه می‌بیند. او که خود را به‌عنوان موجودی فاقد هویت خانوادگی و حمایت‌های جامعه می‌بیند، بهترین راه را برای رهایی از وضع موجود، خودکشی می‌یابد. بنابراین، شیرین به‌دلیل آن که می‌دانست این تجاوزها و آزار و اذیت‌های داعشیان پایانی ندارد و با فرارکردن از این وضع موجود و داشتن فرزندی نامشروع، نمی‌تواند در جامعه‌ی

مردسالار زندگی آرامش‌بخشی داشته باشد، تصمیم به پایان‌دادن به حیات خود می‌گیرد. همچنین باید بیان نمود که خودکشی شیرین از نوع خودکشی موفق بوده و صرفاً به منظور خودنمایی و یا انتقال پیامی به جامعه‌ی مردسالار خود نبوده است.

نوع دیگری ازخودکشی، خودکشی ناموفق یا انجام اعمالی که شخص از انجام این کار انگیزه‌ای دارد است که در نهایت به مرگ او منتهی نمی‌شود. این نوع از خودکشی به مراتب مختلفی تقسیم می‌گردد که یک نوع از آن «تلاش برای خودکشی یعنی رفتارهای خودآسیب‌زننده به نیت مرگ» است و زهراء عبدالله در رمان به این نوع از خودکشی ناموفق اشاره می‌کند:

«دخلت عليا تحمل بارودتها على كتفها، ومعها رجل ملتح، عمره بحدود الأربعين. أمرتنا بأن نقف، وبدأت تشير إلينا، كأنَّها تبيعه آلات اصطناعيَّة. تمسك دفترًا، تقرأ عنه مواصفات كلّ واحدة. اختار «سيما»، التي تبلغ من العمر تسع سنوات. قالت لها فاطمة، مساعدة عليا، بنبرة كأنَّها معلِّمة في المدرسة: هيَّا تعالي. كبركان، كإعصار، كانفجار كونيّ، ثارت سيما. وأخذت تصرخ، كأنَّ صوتها يخرج من مئات الحناجر: لا، لن أذهب... لا. تقدَّمت عليا باتِّجاه سيما، وهي تؤنِّبها بصوت كالبوق حادّ: سأعلِّمك درسًا لن تنسيه يا عاهرة. من دون وعي، كأنَّنا نشاهد مسرحيَّة أو مشهدًا من فيلم خياليّ، خبطت سيما رأسها بالحائط مرَّات متتالية. وكلّ مرَّة، كنت أقول الآن سوف تسقط، إلَّا أنَّ الخبطات تتابعت بقوَّة. إلى أن فقدت الوعي، وهوت أرضًا. جلستُ على الفراش، وعيناي ما زالتا تُعيد بطولة سيما. يا لها من بطلة![۹]» (همان: ۱۳۰-۱۳۱)

زنانِ در بند، بازیچه‌ی هوسرانی نیروهای داعش شده‌اند و تن و زیبایی آن‌ها حاصلی جز خدمت به مردان در برابر پول ندارد. دخترانی که از نظر جنسی و روحی آمادگی پذیرش مردان به‌ویژه مردانی مانند نیروهای داعش که ذهن و روحشان از هرگونه عواطف و انسانیت خشک شده و تنها به فکر ارضای امیال جنسی خود هستند را ندارند. سیما نیز از جمله‌ی همین دختران اسیر است؛ دختری نُه ساله که می‌داند به زودی اسیر هوسرانی مردان می‌شود، بنابراین به‌منظور جلوگیری از این عمل و فروخته‌شدن، تلاش به کشتن خود با هدف مرگ می‌کند و به‌کرات سرش را به دیوار

می‌زند. هدف سیما از این عمل قطعاً کشتن خود نیست، بلکه او تلاش به کشتن خود می‌کند تا توسط مرد خریدار انتخاب نشود و خود را دختری سرکش و غیرقابل نگهداری نشان دهد؛ زیرا او می‌داند که خریداران به‌دنبال دخترانی آرام و مطیع هستند که فرمانبردار و حرف‌شنو باشد.

## نتیجه‌گیری

درون مایه‌ی اصلی رمان «علی مائدة داعش»، دردی است که اشکال گوناگون جسمی، جنسی، روانی را شامل می‌شود و بیانگر رنج و وضعیت متشنج جامعه‌ی خودساخته‌ی داعش، رنج فشارهای اجتماعی و دینی حاکم در این جامعه و رنج شرایط نابسامان زنان در چنگال نیروهای داعش در عراق و سوریه است. در پژوهش حاضر با استفاده از نقد جامعه‌شناختی ادبیات به بررسی و مطالعه‌ی رفتار داعش نسبت زنان در رمان «علی مائدة داعش» از زهرا عبدالله پرداخته شد و نتایج زیر قابل حصول است:

– رمان صبغه‌ی فمینیستی دارد؛ به‌گونه‌ای که مردهای داستان، خودخواه، مستبد، بی‌احساس و شهوتران توصیف شده‌اند که زن و زنانگی‌اش را درک نکرده و از زن جز جسمش آگاهی ندارند. خواسته‌ی غالب مطرح‌شده در تمام رمان، ایجاد امنیت و اصلاح اوضاع زنان اسیر است. زهراء عبدالله در رمان به انواع خشونت علیه زنان پرداخته و یأس و ناکامی و سرخوردگی زنان را در اعمال این خشونت‌ها مؤثر دانسته است. او زنان را در جامعه‌ی عراق به‌گونه‌ای توصیف نموده که در هر مذهبی که باشند خواه اسلامی یا غیر اسلامی، نتوانستند به جایگاه واقعی خود دست‌یابند.

–نویسنده‌ی رمان «علی مائدة داعش»، وضعیت زنان را در دنیایی از نابرابری و تبعیض جنسیتی به‌تصویر می‌کشد که هیچ راه نجاتی برای رهایی از آن وضعیت، جز خودکشی یا فرار از چنگال آهنین نیروهای داعش نمی‌بینند. زنانی که کمترین امکاناتی برای دفاع از خود ندارند و به ناچار تن به انواع آزارهای روحی و جسمی می‌دهند. در واقع زهراء عبدالله، بی‌پروا خشونت‌های موجود در جامعه‌ی خودساخته‌ی داعشیان را از پشت پرده‌های انکار بیرون می‌کشد و مورد نقد قرار می‌دهد.

-خشونت علیه زنان به هر شکلی که باشد، محصول فرهنگ مردسالار است. مردان در جامعه به منابع قدرت بیشتری دسترسی دارند، بنابراین بستری مساعد برای اعمال نفوذ آن‌ها فراهم می‌شود. در این‌گونه جوامع، مناسبات به‌گونه‌ای است که مرد بر زن تسلط و برتری دارد و همین سلطه‌جویی منشأ فشار، اجبار و انواع خشونت و بدرفتاری است. مردان خشونت را برای تداوم و تحکیم اختیارات خود و مهار زنان به کار می‌گیرند و در این بین، این زنان هستند که قربانی خشونت می‌شوند. بنابراین انجام اعمال آزاردهنده‌ای مانند: آزارهای جنسی، خشونت و خرید و فروش زنان اسیر توسط نیروهای داعش، محصول همین فرهنگ مردسالارانه‌ی عراق می‌باشد که به‌صورت ظالمانه‌تری انجام گرفته است.

## پی‌نوشت‌ها

۱- زهراء عبدالله در روز هفتم ماه کانون الثالی سال ۱۹۸۹ در لبنان متولد شد و در همان شهر بزرگ شده است. پدرش اهل سوریه و مادر او لبنانی است بدین ترتیب او خود را نویسنده‌ی «سوری- لبنانی» می‌نامد. وی فارغ‌التحصیل رشته‌ی علوم سیاسی از دانشگاه لبنان است و تحصیلات خود را در رشته‌ی علوم سیاسی در پاریس به پایان رسانده است. سبک کار او واقع‌گرا و اجتماعی است و بیشتر در آثار خود به مسائل زنان پرداخته و اولین اثر ادبی او رمان «علی مائدة داعش» نام دارد.

۲- شیرین را افتاده بر روی زمین دیدم، چشمانش نیم باز و لب‌هایش بنفش شده بود. با عجله مرا صدا زد، مثل من ثانیه‌ای خشکش زد، پس از چندی نگهبان را صدا زد، و دستور داد که او را معاینه کند. تلاش کرد نبض او را احساس کند، سپس گفت: نفس نمی‌کشد. ابوجنید با لحنی شوخی گفت: ابوکفاح کارش تمام شده است. او همچون یک متخصص پزشک قانونی همه چیز را بررسی می‌کرد. عوضی سرخ‌رگش را قطع کرد. سپس نگهبان را صدا زد. این أم خنساء کجاست؟ چگونه حواسش نبوده که او از سرنگ استفاده کرده یا به محض پایان، آن را جمع نکرده؟ سپس با صدایی آرام به نگهبان گفت: ملافه‌ای از آن جا بیاور و او را در آن بپیچان و در پشت زندان از سمت غرب بنداز تا سگ‌ها و مارهای وحشی را سیراب کند و یا اگر توان‌داری او را در خاک دفن کن.

۳- در اتاق، دو زن ایزدی، دلدا و روناهی، آن دو نیز اسیر بودند. هر یک قصه‌اش را می گفت، دلدا ماه اول بارداریش بود، بیم از آن داشت که ماه‌های طولانی و تا زمان بالاآمدن شکمش اینجا بماند و بارداریش آشکار شود، و داعشی گمان برد که از او یا از داعشی قبل از او، باردار شده است. و

جرأت‌گفتن خبر بارداریش از همسر خود را نداشت؛ چون او را تا سقط فرزندش، خواهند زد، همانطور که با همسایه‌اش چنین کردند، آنقدر بر روی شکم او زدند، و به او قرص دادند، تا بالاخره از دنیا رفت.

۴- ابوجنید مرا کشید و به داخل اتاق مدیر زندان برد. با اشاره به خریدار گفت: این هم دختران تا دلت بخواهد خودم همه‌ی آن‌ها را امتحان کردم. در حالی‌که با حیله می‌خندید، خریدار گفت: امیدوارم فرمانبردار باشد. مدیر به شوخی پاسخ داد: کالای فروخته‌شده را می‌توان تعویض کرد یا برگشت داد. مردک مبلغی را روی میز گذاشت، مدیر انگشتش را برای حساب‌کردن مبلغ فروش من با آب دهان خود خیس کرد و خدایش را به‌خاطر این فروش موفق شکر می‌کرد. گفت: مبارک باشه ای ابو محمد رقاوي.

۵- چند دقیقه نگذشته بود که از حرکت دستی در بالای سرم بیدار شدم. ابوجنید و مردی بلند قامتی از پی او بود که روزنه‌های نور را پنهان می‌کرد. همچنان به او نگاه می‌کردم، گویا همچنان غرق در خواب بودم. با پاهایش به سرم ضربه زد تا بشینم. تلوتلوکنان ایستادم و سعی‌کردم وزنم را روی پاهایم ثابت نگه دارم. مرد با گامی بلند به من نزدیک شد، دستش را روی دستانم گذاشت، پس دور شدم، حال آن که بی‌توجه به دیوار پیشرو خود برخورد کردم. ابوجنید به من حمله کرد از موهایم مرا کشید و بسان مرغ آماده برای ذبح، با انگشت دور گردنم را گرفت سپس به خریدار اجازه داد مرا خوب چک کند، و چشمانش را همه جا بچرخاند و دستش را هر کجا که خواست قرار دهد. با رضایت کامل به ابوجنید گفت: او را می‌خرم ولی اگر دیگر هم دست افتاد مرا خبر بده.

6- Suicide
7-Para suicide

۸- خونش بر روی کف دستانم حرکت می‌کند، حالا همه چیز در شیرین آرام بود. روی سمت راست و چپ صورتش سیلی زدم، چه بسا مرگ را به مردن تشویق نمایم، تا برگردد! پوست سفیدش پر شده بود از کبودی‌های قرمز و آبی، آثار دندان‌های فرورفته در پوست او آشکارا وجود داشت. چگونه تمام این دردها را تحمل کرد؟ علی‌رغم دردهای که دیشب کشیده بود، تازه می‌فهمم که تمام دردهایش را درد نکشیده است. شیرین خودش را کشت تا تمام آن حیوانات زنده را بکشد، آن حرامزاده‌ای که در درونش رخنه کرده بود.

۹- علیا با تفنگ بر روی دوش، به‌همراه مردی در حدود چهل ساله و ریش‌دار وارد شد. به ما دستور داد که بایستیم، و شروع به اشاره به ما کرد، گویا که ابزار صنعتی می‌فروشد. دفتر به دست، ویژگی‌های هر یک از ما را بر او می‌خواند. سیمای نُه ساله را انتخاب کرد. فاطمه، دستیار علیا، با صدایی شبیه به معلم مدرسه‌ای گفت: زود باش، بیا. سیما بسان آتشفشان، گردباد و انفجار جهانی برافروخته شد. و فریادی زد، که گویا صدایش از صدها حنجره بیرون می‌آید: نه، هرگز نمی‌روم.. نههههه. علیا به‌سمت

سیما رفت، و او را بسان بوق هولناک، سرزنش می‌کرد: ای بدکاره به تو درسی خواهم آموخت که فراموش نخواهی کرد. ناخودآگاه، گویا در حال مشاهده تئاتر یا صحنه‌ای از فیلم خیالی هستیم، سیما بارها سرش را به دیوار کوبید و هر بار، می‌گفتم که اکنون می‌افتد، اما کوبیدن ها هر بار با قدرت ادامه داشت.. تا آنگاه که از هوش رفت و به زمین افتاد. بر روی تختخواب نشستم، حال آن که چشمانم پیوسته شجاعت‌های سیما را از نظر می‌گذراند. چقدر شجاع است!

## منابع و مآخذ


قرآن کریم.

اشرف نظری، علی (۱۳۹۴)، «تروریسم جهش‌یافته و ظهور تهدید بنیادین: مطالعه داعش». **فصلنامه‌ی حبل المتین**، دوره‌ی چهارم، شماره‌ی دوازدهم: ۳۶-۴۴.

آقابیگلویی، عباس و کامران آقاخانی، (۱۳۹۸)، **بررسی پدیدهٔ همسرآزاری در شهر تهران سال ۱۳۷۹**، مجموعه مقالات آسیب‌های اجتماعی، تهران: انتشارات آگاه.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۳)، **خشونت خانوادگی یا زنان کتک‌خورده**، تهران: نشر سالی.

دانش، پروانه، محمدحسن شربتیان و پویا طوافی، (۱۳۹۶)، «جامعه‌شناختی خشونت خانوادگی علیه زنان و رابطهٔ آن با احساس امنیت در خانه (مطالعهٔ موردی زنان ۱۸-۵۴ سال شهر میانه)»، **پژوهش‌های راهبردی امنیت و نظم اجتماعی**، دوره‌ی ششم، شماره‌ی شانزدهم: ۴۷- ۷۲.

ریترز، جورج (۱۳۸۲)، **نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، چاپ۷، تهران: نشر علمی.

روشنفکر، کبری و معصومه نعمتی قزوینی، (۱۳۸۹)، «مبانی نقد اجتماعی در ادبیات»، **فصلنامه‌ی دانشنامه‌ی علوم اجتماعی**، شماره‌ی چهارم: ۱۴۵-۱۶۷.

علیوردی‌نیا، اکبر، محمداسماعیل ریاحی و فاطمه اسفندیاری، (۱۳۸۹)، «تبیین نگرش دانشجویان دختر نسبت به خشونت علیه زنان: آزمون تجربی دیدگاه یادگیری اجتماعی»، **مسائل اجتماعی ایران**، دوره‌ی یکم، شماره‌ی هفتم: ۱۰۳-۱۳۲.

کار، مهرانگیز (۱۳۸۱)، **پژوهش دربارهٔ خشونت علیه زنان در ایران**، تهران: نشر روشنگروان.

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

نگهی مخلص آبادی، مرجان، (۱۳۹۱)، «جهانی‌شدن مقابله با قاچاق انسان و تأثیر آن بر سیاست جنایی تقنینی ایران». **فصلنامه‌ی مطالعات راهبردی سیاستگذاری عمومی**، دوره‌ی ششم، شماره‌ی نهم: ۸۷-۱۲۴.

هام، مگی، (۱۳۸۲)، **فرهنگ نظریه‌های فمینیستی**، ترجمه‌ی فیروز مهاجر و دیگران، تهران: انتشارات توسعه.

عبدالله، زهرا (۲۰۱۷)، **علی مائدة داعش**، بیروت: دار الآداب.

# دراسة سوسولوجية لممارسات داعش ضد النساء في رواية "على مائدة داعش" لزهراء عبدالله

زهرا ماهوزى[1]
رسول بلاوي[2]*
ناصر زارع[3]

**الملخّص**

يُعدّ النقد السوسيولوجي للرواية من إحدى الاتّجاهات الحديثة في دراسة الأعمال الأدبية. يتطرّق النقد السوسيولوجي للرواية إلى دراسة العلاقة الموجودة بين الأسس الاجتماعية والتغييرات الطارئة على المجتمع وذلك بمضمون قصصي–أدبي. في الواقع، تخوض السوسيولوجيا الروائية في تحليل التداعيات الفنيّة ونقد المجتمع الّذي تمّ رسمه في عالم خيالي. هذا الأسلوب الأدبي مع اتّخاذه الاتّجاه النسوي؛ فكرة ناشئة لها أن تستوعب قضايا مهمّة وأساسية في شأن النساء. رواية "على مائدة داعش" للروائية زهراء عبدالله بصفتها أثراً اجتماعياً ذو اتّجاه نس١وي؛ تخوض في قضايا مختلفة كحقوق النساء الأسيرات، والفقر الثقافي، والذكورية، والمآسي والاضطرابات الاجتماعية الّتي ظهرت مؤخّراً وعلى يد رجال الداعش وكذلك صوّرت لنا الجروح والآلام الّتي لحقت بالجنس النسوي من خلال الاحتلال العراقي. نهدف من خلال هذه الدارسة إلى دراسة وتبيين سلوك داعش ضدّ النساء في رواية "على مائدة داعش" وذلك على ضوء إطار النقد السوسيولوجي الأدبي وبالاعتماد على المنهج الوصفي–التحليلي. تظهر لنا من خلال النتائج بأنّ الكاتبة تمكّنت من إيجاد طريق جديد لمعرفة الزوايا المختلفة للاحتلال العراقي؛ فهي تصوّر أمام مرأى المتلقّي ما قام به داعش من سبي النساء.

**الكلمات الرئيسية**: النقد السوسيولوجي للرواية، النساء، داعش، زهراء عبدالله، رواية "على مائدة داعش".

---

١– طالبة الماجستير في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر
٢– أستاذ مشارک في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر
٣– أستاذ مشارک في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# Comparative Study of meaning formation process in the literary text of Abudib and Fadhl based on the structuralism theory

Amin Sheikh Bagheri[1], PhD student in Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University
Abdolali Alebooyeh Langroodi, Associate Professor, Faculty of Persian Literature, Imam Khomeini International University

Received: 16-07-2020 Accepted: 05-12-2020

**Introduction:** Kamal AbuDib and Salah Fadhl are two well-known contemporary critics whose studies researches have played a prominent role in acquainting Islamic researchers with the modern criticism. Influenced by the structuralism school, these critics define the mechanism of text comprehension as a productive process.
Since long, comprehension of the meaning has been a challenge for all those that endeavor to conceive the meaning of texts and writing signs. And now, despite the available literary characters and traces, the challenge continues. Besides, the difference of conceptions mostly shows the diversity of readers' interpretation styles. This accentuated the necessity of aiming at the comprehension of meaning by finding solutions to decrease conflicting interpretations.
Generally, the process of text comprehension is the result of interaction between three factors together, namely Writer, Text and Reader. In the sight of traditional critics, the meaning of a text is dominated by the author, but, in modern criticism, meaning has two other sides; that is, text and reader. Obviously, if the author holds the meaning, the result will be his or her domination, and, if the reader holds and dominates the meaning, the result is multi-meaning contents.
According to this theory, based on the literary text purpose, one of these three elements can be used to create and comprehend the text.
**Methodology:** Based on a comparative analytical method, the present article seeks to explain the theoretical approach of contemporary Islamic critics to the process of "understanding the literary text". This is done through a theoretical study and selection of two contemporary scholars in the Arabic criticism. The research analyzes the theory of the contemporary Islamic scholars regarding the process of text comprehension according to an analytic comparative method by focusing on two influential scholars in the domain of critical structuralism in Arab countries. There is also an investigation of the influence level of traditional criticism in the development of their subjects.
**Results and Discussion:** As for the influence of pattern in the text conception, Abuadib and Fadhl are selected to study for their structuralism criticism and the adaptation of their thoughts to selected literary texts on the purpose of defining the textual aspects and text conception processes and gaining the intended meanings. So, the following questions are sought to be answered:

[1]- Corresponding Author Email: dr.a.sh.bagheri97@gmail.com

1. What are the steps of the text realization process by Abuadib and Fadhl, as forerunners of contemporary Arabic criticism?
2. How are they affected by traditional criticism heritage?
3. How much have they innovated in the accommodation of their critical theory to literary texts?

The results indicate that these critics define the meaning formation in four stages, despite differences in the use of traditional Arabic criticism. What distinguishes the quality of the structural study between these critics is the difference in the method of analyzing the relationships of partial elements. AbuDib fully utilizes the achievements of structuralism critics without neglecting the legacy of traditional critics, especially in syntax and rhetoric. Fadhl uses less traditional criticism and seeks only to do a multi-layered study of signification words based on the structuralism school.

**Conclusion:** The study of the views of the two Islamic scholars in the field of understanding literary texts shows that both have a productive approach to understanding the meaning of the text. They believe that the process of understanding the text is to invent and create, and receiving meaning is considered as an action operation not a reaction operation. The study of the works of these two structuralist critics also shows that Abudib, in comparison with Fazl, believes more in preserving the traditional heritage of Arabic criticism along with using the concepts of structuralist criticism. However, Kamal Abdueb, by reflecting on the theory of Jorjani order, has a considerable sense of aristocracy over the legacy of Arabic criticism. Unlike Aboudib, Fazl has adapted the stages and analytical levels of the structuralist school to specific literary texts just a little and has sought to explain the theoretical angles of this school and other contemporary western schools. At the same time, Abudib has always tried to develop Islamic thought and culture by using the evidence from the Arabic literature. He has also paid special attention to the application of contemporary critical theories, especially structuralist critiques on Arabic culture and literary heritage and poetry. According to Abudib, the formation of the meaning in a literary text has four stages including identifying the main elements and the existing dualities, determining the central duality, examining and analyzing the existing relations between the dualities and elements of the text simultaneously and in two axes. These axes are companionship and substitution in the final and general meaning of the text using the relationships discovered between the existing elements. Besides, an analysis of the general structure of convergent literary texts is necessary to achieve a comprehensive structure. Fazl recognize semantic analysis stages of a literary work based on the school of structuralism that suggests the four levels of discovery and identification of the constituent elements of the text, classification of smaller units in general components, study of relationships between text elements based on contextual relations and reaching the general meaning. He recommends the study of the general meaning, of the text and the use of the achievements of other related sciences such as sociology and literary psychology for semantic networking.

**Keywords:** Meaning, Structuralism, Literary text, AbuDib, Fadhl.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱٤۰۰)

# بررسی تطبیقی فرآیند شکل‌گیری معنا درمتن ادبی در آثار کمال أبودیب و صلاح فضل براساس نظریه‌ی ساختارگرایی

امین شیخ باقری[1]، دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
عبدالعلی آل بویه لنگرودی، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰٤/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

## چکیده

أبودیب و فضل، دو تن از ناقدان معاصر در حوزه‌ی نقد ساختارگرایی هستند که آثار آن‌ها، نقش ویژه‌ای در آشناسازی پژوهشگران عرب با نقد نوین دارد. این ناقدان با تأثر از مکتب ساختارگرا، فهم متن را یک فرآیند تولیدی دانسته و مراحل شکل‌گیری معنا را نیز بر اساس این تعریف پایه‌ریزی می‌نمایند. نوشتار حاضر با تکیه بر شیوه‌ی تحلیلی-تطبیقی کوشیده است تا با انتخاب دو تن از ناقدان جریان‌ساز نقد معاصر عربی، رویکرد عملی پژوهشگران معاصر عرب به فرآیند «فهم متن» را بر اساس مکتب ساختارگرایی تبیین نماید. برابر یافته‌های حاصل از تطبیق نظرات این ناقدان بر روی متون ادبی منتخب، این دو علی‌رغم اختلاف در کاربست نقد سنتی، شکل‌گیری معنای متن ادبی را در چهار مرحله تعریف می‌کنند. آن‌چه کیفیت بررسی ساختاری نزد این دو ناقد را متمایز می‌سازد، اختلاف در تحلیل روابط عناصر جزئی متن است. أبودیب در تحلیل این روابط، ضمن بهره‌گیری از دستاوردهای نقد ساختارگرایی، از میراث نقد سنتی به‌ویژه نحو و بلاغت غفلت نمی‌ورزد، در حالی‌که صلاح فضل کمتر از نقد سنتی بهره برده و صرفاً به بررسی چندلایه‌ای دلالت‌های واژگان براساس آموزه‌های ساختارگرایی می‌پردازد.

**کلیدواژه‌ها:** معنا، ساختارگرایی، متن ادبی، کمال أبودیب، صلاح فضل.

---

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: dr.a.sh.bagheri97@gmail.com

**مقدمه**

فهم معنا از دیرباز موضوع چالشی تمام اقوامی بوده که درصدد فهم معنای متون و علائم نوشتاری برآمده‌اند. درعصر حاضر نیز برداشت‌های موجود از شخصیت‌های ادبی و آثار آن‌ها، تداوم این چالش را بازگو می‌کند. این اختلاف در برداشت‌ها، بیش از هرچیز تفاوت روش تفسیری خوانندگان را نشان داده و این نکته را تأکید می‌کند که فرآیند رسیدن به‌معنا، مستلزم به‌کارگیری راهکارهایی است که بتواند از اختلافات شدید در برداشت‌ها بکاهد. (میرحاجی، ۱۳۸۷: ۵۷) به‌طور کلی فرآیند فهم متن، حاصل تعامل سه افق معنایی نویسنده، متن و خواننده، بایکدیگر است. در نظر نقد سنتی، معنای متن در اختیار متکلم (مؤلف) است؛ اما از منظر نقد معاصر، معنا دراختیار دو ضلع دیگر فرآیند فهم متن یعنی متن و خواننده قرار دارد. بدیهی است که اگر معنا در اختیار مؤلف باشد، سلطه‌ی مؤلف و محوریت قصد او حاصل می‌شود و اگر در اختیار خواننده قرار گیرد، به سلطه‌ی خواننده و چندمعنایی نزدیک می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت که در دوره‌های مختلف و با نفوذ تفکرات نقدی گوناگون، یکی از عناصر سه‌گانه‌ی بالا، بر تولید متن ادبی و فهم آن اولویت داشته است. (ترکاشوند، ۱۳۹۳: ۵)

پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر روش تحلیلی – تطبیقی و با انتخاب دوتن از افراد جریان‌ساز نقد ساختارگرایی کشورهای عربی، رویکرد پژوهشگران معاصر اسلامی به فرآیند «فهم متن» را تشریح نماید و میزان تأثیر یافته‌های نقد سنتی در شکل‌گیری رویکرد نقدی این ناقدان را مورد بررسی قرار دهد. بر همین اساس و با توجه به ملاک تأثیرگذاری و جریان‌سازی در عرصه‌ی فهم متن، کمال أبودیب و صلاح فضل، از طلایه‌داران نقد ساختارگرایی[1] در حوزه‌ی نقد اسلامی، که آثار ارزشمندی را در حوزه‌ی مکاتب نقدی معاصر به‌ویژه مکتب ساختارگرایی به‌رشته‌ی تحریر درآورده‌اند، انتخاب شدند تا با بررسی آثار مهم این پژوهشگران در حوزه‌ی نقد ساختارگرایی و تطبیق نظرات آن‌ها بر متون ادبی منتخب، محورهای فرآیند فهم متن و روند شکل‌گیری معنا نزد آنان روشن گردد و به سؤالات زیر پاسخی ارائه شود:

۱) روند فهم متن نزد أبودیب و فضل به‌عنوان طلایه‌داران نقد معاصر عربی، دارای چه مراحلی است؟
۲) هریک از این ناقدان، تا چه میزان ازمیراث نقد سنتی بهره برده‌اند؟
۳) أبودیب و فضل در تطبیق نظرات نقدی خویش برمتون ادبی، تا چه حد نوآوری داشته‌اند؟

## پیشینه پژوهش

در زمینه‌ی بررسی رویکرد ساختارگرایی و مفاهیم آن درحوزه نقد ادبی، آثار متعددی به‌رشته‌ی تحریر درآمده است که از جمله مهم‌ترین آن‌ها در کشورهای عربی، می‌توان به کتاب «نظريه البنائيه في النقد الأدبي» اثر صلاح فضل (۲۰۰۰م) اشاره کرد. این کتاب را می‌توان به‌نوعی مقدمه‌ای نظری بر رهیافت نقد ساختارگرایی در زمینه‌ی نقد ادبی به حساب آورد. همچنین در زمینه‌ی تحلیل آراء و نظرات ساختارگرایانه‌ی أبودیب و فضل نیز می‌توان به رساله‌ی «بررسی نظریات نقدی أبودیب باتکیه بر شیوه‌ی نقد ساختارگرایی» از رسول بازیار (۱۳۹۵) و مقاله‌ی «نگاهی به کتاب نظرية البنائية فی‌النقد الادبی اثر صلاح فضل» از هومن ناظمیان (پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی، ش۱۲: ۱۳۹۵) اشاره کرد که این دو پژوهش، بیشتر به تشریح آثار علمی این دو ناقد معاصر در حوزه‌ی نقد ساختارگرایی پرداخته‌اند. اما آن‌چه باعث تمایز مقاله‌ی حاضر می‌شود، تلاش‌های تطبیقی آن وتمرکز بر مراحل شکل‌گیری معنا از دیدگاه کمال أبودیب و صلاح فضل به‌عنوان پیشگامان نقد ساختارگرایی درحوزه‌ی نقد معاصر اسلامی می‌باشد که در این خصوص تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.

## کمال أبودیب

نویسنده و ناقد برجسته‌ی معاصر سوری، استاد کرسی زبان عربی در دانشگاه لندن از سال ۱۹۹۲ که درسال‌های ۱۹۹٤ – ۱۹۹٦، ریاست گروه ادبیات تطبیقی این دانشگاه را نیز بر عهده داشته است. أبودیب در آثار نقدی خویش به‌ویژه کتاب «جدلية الخفاء و

التجلي»، با صراحت تمام، خود را ناقدی ساختارگرا و از پیشگامان نقد ساختارگرایانه در میان ناقدان عرب زبان معرفی می‌کند. (أبوديب، ۱۹۷۹: ۷ – ۱۶) او از طلایه‌داران نوآوری درنقد ادبی و از جمله کسانی به‌شمار می‌آید که در انتقال نقد جدید به فرهنگ عربی نقش به‌سزایی داشته و سعی می‌کند در حوزه‌ی نظری به‌جای نقل مستقیم مفاهیم غربی، از میراث ادبی خویش بهره برده و در عین پایبندی به ریشه‌های ادبی و فرهنگی خود، با به چالش‌کشیدن آن‌ها، شیوه‌ی نقدی دگرگون‌شده با ویژگی‌های ادبی جدید ارائه نماید. أبوديب با این اقدام، جایگاه نقد عربی نزد غربی‌ها را بهبود بخشیده و زمینه‌ی ایجاد تفاهم بیشتر بین این دو رویکرد را فراهم کرده است. ازجمله آثار مهم أبوديب که به زبان فارسی ترجمه شده، می‌توان به کتاب «صور خیال درنظریه جرجانی»، ترجمه فرزان سجودی و ساسان فرهادی (۱۳۸٤) اشاره کرد که نگاهی زبان‌شناختی به‌صور شعری دارد. کتاب‌های «البنية الإيقاعية»، «الأدب العجائبي والعالم الغرائبي»، «عذابات المتنبی في صحبة كمال أبوديب» و «الرؤىالمقنعة:نحومنهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» از دیگر آثار اوست که در اغلب آن‌ها، شیوه‌ی ساختارگرایانه‌ی مؤلف، قابل لمس است. هم‌چنین از آثار ترجمه‌ای وی نیز می‌توان به «الثقافة والامبريالية» و کتاب ارزشمند «الإستشراق» اثر ادوارد سعید اشاره کرد که به عربی ترجمه شده است. (انصاری و سیفی، ۱۳۹۱: ۳۰)

## صلاح فضل

صلاح فضل، ادیب و ناقد شهیر مصری، از پیشگامان نقد ساختارگرایی در جهان معاصر عرب به‌شمار می‌آید و از سال ۱۹۷۹ تاکنون در جایگاه استاد نقد ادبی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه عین شمس، مشغول به فعالیت است. او طی سال‌های متمادی، در زمینه‌ی آشناسازی محافل نقدادبی در جهان عرب با رویکردهای نوین ادبیات غربی، تلاش‌های گسترده‌ای داشته و یکی از ویژگی‌های مهم وی، آشنایی با زبان‌های اروپایی است که به او امکان بهره‌گیری مستقیم از آثار دست اول نقد ادبی را می‌دهد. وی از طرفداران نظریه‌ی ساختارگرایی است و اعتقاد دارد که اگر این نظریه نبود، نقد عربی درجا می‌زد.

(ناظمیان، ۱۳۹۵: ٢٤٥) به‌طور کلی فضل دغدغه‌ی روش دارد و در طول فعالیت‌های نقدی خویش، تلاش زیادی در راستای تعلیم مفاهیم نظری رویکرد ساختارگرایی به ادب‌پژوهان عربی داشته است. از جمله امتیازات مهم فضل نسبت به سایر ناقدان معاصر عرب، تألیفی بودن اغلب کتاب‌هایی می‌باشد که در زمینه‌ی نقد ادبی نگاشته است. وی آثار متعددی در زمینه‌ی نقد ادبی و ادبیات تطبیقی به رشته‌ی تحریر درآورده که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به کتب «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي»، «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، «علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته»، «شفرات‌النص، بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة»، «بلاغة الخطاب وعلم النص»، «أساليب الشعرية المعاصرة»، «مناهج النقد المعاصر»، «قراءة الصورة وصور القراءة»، «تكوينات نقدية ضد موت المؤلف»و «تحولات الشعرية العربية» (همان: ٢٤٦) اشاره داشت.

## شکل‌گیری معنای متن براساس نظریه ساختارگرایی

ساختارگرایی به‌عنوان نظریه‌ای نوین در مطالعات انسانی، پدیده‌های انسانی را در قالب نظام‌های متشکل از مجموعه روابط میان اجزاء، بررسی می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۸) این نظریه به‌عنوان یک روش مدون در تحلیل اثر ادبی، همانند فرمالیسم[۲]، زندگی‌نامه مؤلف را در حاشیه قرار داده و به ساختار اثر ادبی توجه می‌کند (پرتوی، ۱۳۵۷: ۳۵۳) همچنین ساختارگرایی در پی آن است تا به ارتباط عناصر زبانی با دیگر عناصر پی برده و به این سؤالات پاسخ دهد که چه چگونه کلیتی از این اجزاء پدیدار می‌شود و چگونه این اجزاء و عناصر، الگوهای متن را پدید می‌آورند. (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۷۳) ساختارگرایان ادبی با اقتباس از رویکرد درون‌زبانی دوسوسور[۳]، بر اتخاذ رویکرد درونی به نظام ادبیات تأکید می‌کنند و مسائل اجتماعی، روان‌شناختی و تاریخی را خارج از حیطه‌ی کارخود می‌دانند. به‌طور کل، ساختارگرایان به منظور شکل‌گیری معنا، توجه ویژه‌ای به محورهای ذیل دارند:

### -تقابل‌های دوگانه

یکی از پایه‌های شکل‌گیری معنا نزد ساختارگرایان، توجه به ایده تقابل‌های دو گانه در متن ادبی است. این ایده برمبنای اصلی فلسفی که بنیاد هستی را بر تقابل‌های دوگانه می‌انگارد، ایجادشده است. در نظرگاه فردینان دوسوسور، زبان از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تشکیل یافته که معنای هر نشانه در تقابل با نشانه‌ای دیگر قرار می‌گیرد. (اسکولرز، ۱۳۷۹: ۵۱) و رابطه‌ی مستقیم بین نشانه و مفهوم را رد و نشانه را به دو قسمتِ دال و مدلول تقسیم می‌کند که هر مفهوم، بر اساس تفاوت در نظامی از تضادها و تقابل‌ها، معنا می‌یابد و اساس کاربرد روزانه‌ی زبان نیز، همین نظام تقابل‌ها است. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱٦۹) در این تقابل، مفاهیم زوج و عناصر متقابل فهرست می‌شوند تا ساختار ایدئولوژیک متن با گزینش نوع تقابل‌ها مشخص شود؛ سپس شیوه‌ی برخورد مؤلف با تقابل‌های دوگانه بررسی شده تا ویژگی‌های فکری – فلسفی و سبک ادبی او بر اساس موضعی که نسبت به تقابل‌های موجود اتخاذ کرده، روشن شود.(حیاتی، ۱۳۸۸: ۲۲)

### محورهای هم‌زمانی[٤] و در زمانی[٥]

یکی دیگر از مهم‌ترین پایه‌های شکل‌گیری معنا نزد ساختارگرایان، توجه به‌محورهای هم‌زمانی و در زمانی معنای متن است. به‌نظر دوسوسور می‌توان هر پدیده‌ی خاص زبان را از دو راه بررسی کرد؛ اگر یک واژه یا یک واج خاص را در مناسبت با سایر واژگان و واج‌ها بررسی شود، روش کار از نوع همزمانی خواهد بود، اما اگر آن واژه یا واج به گونه‌ای تاریخی مورد بررسی قرار گیرد، از روش در زمانی استفاده شده است؛ «در روش بررسی هم‌زمانی، وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود. اما در روش بررسی در زمانی، عنصری خاص از زبان در لایه‌های متوالی زمان، مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۸)

### -محور هم‌نشینی[۶] و جانشینی[۷]

براساس ضرورت بررسی همزمانی، دونوع رابطه در فرآیند شکل‌گیری معنای متن شکل می‌گیرد: نخستین نوع، رابطه‌ی متداعی یا رابطه‌ی جانشینی است که به نشانه‌های متمایز، موجودیت بخشیده و عناصری را پدید می‌آورد که می‌توانند درتولید گفتار، جانشین یکدیگر شوند. نوع دیگر نیز رابطه‌ی مجاورت یا رابطه‌ی همنشینی است که نشانه‌های زبانی را در پیوند باهم قرار داده و قواعد ترکیبی نظام زبان را می‌سازد. دوسوسور معتقد است کل نظام زبان را می‌توان در دو محور جانشینی و همنشینی تحلیل کرد؛ بدین ترتیب که محور نخست، نحوه‌ی حضور نشانه‌ها در نظام زبان را تبیین می‌کند و دیگری، نحوه‌ی ترکیب آن‌ها برای تولید گفتار را مشخص می‌سازد. (نجفی، ۱۳۷۱: ٤٤) دوسوسور، دو محور «همنشینی» و «جانشینی» را به‌مثابه دو رابطه در کارکرد زبان تلقی کرده و محور جانشینی را مبتنی برگزینش[۸] و رابطه‌ی همنشینی را مبتنی بر ترکیب[۹] معرفی می‌کند. (امامی، ۱۳۸۲: ۲۲)

## مراحل شکل‌گیری معنای متن نزد أبودیب

تلاش‌های معناشناسانه‌ی أبودیب، ریشه در ساختارگرایی دارد؛ به‌گونه‌ای که بررسی تحلیل‌های تطبیقی وی در متون ادبی، گواهی بر این مدعا است. او اگر چه حیات نقدی خویش را مرهون بررسی آراء عبدالقاهر جرجاني می‌داند، اما در رویکرد معناشناسی برخلاف جرجاني، درک متن را یک عمل «تولیدی» دانسته و معتقد است: «مکانیسم درک متن، به‌دنبال ابداع و خلق است و از همین‌رو عملیات دریافت معنا، یک عملیات کنشی ـ نه واکنشی ـ است که دشواری‌های زیادی را بردریافت کننده ـ متلقی ـ تحمیل کرده و خوانش متن را برای او سخت می‌گرداند؛ چرا که این دشواری، حاصل سختی و پیچیدگی موجود در کیفیت بررسی ساختارگرایی در درک معنای متن ادبی است.» (أبودیب، ۱۹۷۹، ۱۵) نگاه تولیدی أبودیب به‌مقوله‌ی فهم معنا، پایه‌ی اصلی تحلیل‌های وی را تشکیل می‌دهد. او هیچ‌گاه فرآیند درک معنای متن را به‌صورت نظری صِرف،

دنبال نکرده و همواره با بهره‌گیری از شواهد ادب عربی، سعی در رشد فکر و فرهنگ عرب داشته است. این رویکرد أبودیب، یکی از نقاط تمایز وی با فضل به‌شمار می‌رود.

به‌طورکلی، عوامل شکل‌گیری معنای متن ادبی نزد أبودیب از چهار سطح تشکیل می‌شود؛ در سطح نخست، عناصر اصلی و دوگانه‌های موجود، مورد شناسایی قرار گرفته و دوگانه‌ی مرکزی تعیین می‌شود، در سطح دوم، روابط موجود میان دوگانه‌ها و عناصر متن بر اساس روش هم‌زمانی و در دو محور هم‌نشینی وجانشینی، مورد تجزیه و تحلیل معنایی قرار می‌گیرد، در سطح سوم نیز با استفاده از روابط کشف‌شده بین عناصر، معنای کلی متن کنکاش‌شده و بالاخره در گام نهایی، أبودیب تلاش می‌کند با بهره‌گیری از معنای کلی به‌دست آمده، سایر متون همگرا را نیز مورد بررسی قرار دهد و جریان این دسته از متون را مشخص نماید. با توجه به التزام این ناقد در نقدهای تطبیقی خویش به آموزه‌های مکتب ساختارگرایی، لازم است پژوهشی جامع درخصوص کیفیت سطوح ومراحل بررسی معنای متن ادبی نزد وی به شرح ذیل صورت گیرد.

## دسته‌بندی عناصر متن وشناسایی دوگانه‌ی مرکزی

نخستین اقدام أبودیب در تحلیل معنای متن ادبی، شناسایی دوگانه‌های موجود در متن است. او در نمونه‌های تطبیقی خود، پس از شمارش دوگانه‌های موجود، شناسایی «دوگانه متضاد مرکزی» را مأموریت اصلی خویش تعریف می‌کند. أبودیب ظهور معنا را نتیجه‌ی وجود یک جدال عمیق بین عناصر موجود در متن می‌داند و معتقد است در ورای با هم‌آیی عناصر متن، جدالی عمیق بین دوگانه‌ها وجود دارد که معنای واژگان، نتیجه‌ی آن است. در نظر وی، کیفیت ارتباط موجود بین دوگانه‌ها در متون مختلف، متفاوت است. در برخی موارد، ارتباط بین آن‌ها، از نوع رابطه‌ی سلبی و تضاد مطلق است؛ همانند دوگانه‌های موجود درقصیده‌ی «فتح عمورية» أبوتمام که از معروف‌ترین قصاید موسوم به رومیات شاعر به‌شمار می‌آید و در وصف اوضاع جنگ و مدح معتصم ـ خلیفه‌ی عباسی ـ سروده‌شده است. در این قصیده، دوگانه‌ی "فتح و شکست" با

تصاویر متعدد توسط شاعر ترسیم گردیده است. در پاره‌ای دیگر، این ارتباط بین دوگانه‌ها، از نوع وساطت و میانجیگری است که از طریق تحول و تحویل واژگان، معنا آفریده می‌شود؛ همانند آن‌چه درقصیده‌ی «کیمیاء النرجس» أدونیس به‌چشم می‌خورد. شاعر در این قصیده، با طرح سؤالات فلسفی، دوگانه‌ی "عدم و وجود" را با عبارات گوناگون مطرح می‌کند. گاهی نیز ارتباط بین دوگانه‌ها، از نوع تکامل و غنابخشی است که در قصیده‌ی «رائیه» أبوتمام مشاهده می‌شود. که در این قصیده شاعر، از اوصاف جنگ سخن گفته و این بار دوگانه‌ی "فتح و ناکامی" را با عبارات گوناگون، غنا بخشیده است. (أبودیب، ۱۹۷۹: ۹)

## بررسی هم‌زمانی روابط بین عناصر متن براساس محورهای هم‌نشینی وجانشینی

أبودیب یکی از پایه‌های اصلی دریافت معنای متن را بررسی هم‌زمانی روابط موجود بین عناصر متن و دوگانه‌های شناسایی‌شده می‌داند و به‌ندرت به بررسی در زمانی پرداخته-است؛ این اهتمام از آن‌روست که در دیدگاه وی، تعیین معنای هرواژه تنها زمانی میسر است که واژه‌های مرتبط با آن مرزبندی شوند. او در این مرحله، حوزه‌ی معنایی هر واحد زبانی را تعیین‌کرده سپس ارتباط حوزه‌های معنایی با یکدیگر را مورد بررسی قرار می‌دهد. أبودیب در نمونه‌های تطبیقی خود، برای تعیین حوزه‌ی معنایی یک واژه از واژگان مترادف، متقابل و از الفاظ هم‌نشین بهره می‌برد. به‌طور کلی روابط بین عناصر متن نزد أبودیب در سه دسته‌ی رابطه‌ی مکمّلی، رابطه‌ی اشتدادی و رابطه‌ی تقابلی طبقه‌بندی می‌شود؛ مراد از رابطه‌ی مکمّلی، نوعی از رابطه‌ی معنایی است که مبتنی برساختار نحوی بین دو واژه است؛ مانند روابط بین مبتدا و خبر، فعل و فاعل، فعل و مفعول و غیره، رابطه‌ی اشتدادی، رابطه‌ی دو مفهومی است که مؤلفه‌ی معنایی مشترکی داشته باشند و یکدیگر را از نظر معنایی تقویت کنند. تقابل معنایی نیز رابطه‌ی دو مفهومی است که مؤلفه‌ی معنایی مشترک دارند؛ ولی یکدیگر را نقض می‌کنند و در مقام تضعیف و نفی همدیگر برمی‌آیند. (سلمان‌نژاد، ۱۳۹۱: ۲۳)

این ناقد ساختارگرا با تقسیم‌بندی روابط موجود میان عناصر متن ادبی به دو دسته‌ی مناسبات همنشینی و جانشینی، متن را به‌عنوان یک نظامِ تثبیت‌شده بر پایه‌ی رابطه‌ها نمایان می‌کند. در این نظام، واحدهای زبانی به‌خودی خود، معنای منسجمی به‌دست نمی‌دهند، بلکه هویت و معنای خود را صرفاً از رابطه‌ی متقابلی که با دیگر واحدها بر قرار می‌کنند، می‌گیرند. به عقیده‌ی وی، عناصری که در برخورد نخست، متباین به‌نظر می‌آیند، به‌واسطه‌ی یک رابطه‌ی همنشینی می‌توانند معنایی را تولید کنند که فاقد هرگونه تباین باشند. این نظر أبودیب، ریشه در نظریه‌ی نظم جرجاني دارد؛ جایی‌که در آن، الفاظ به‌خودی خود اهمیتی ندارد و آن‌چه مهم است، مجموعه روابطی می‌باشد که این الفاظ درون آن‌ها جای گرفته و معنای متمایزی به‌خود می‌گیرند. (جرجاني، ۲۰۰۵: ۳۵) این عقیده‌ی مشترک جرجانی و أبودیب، یکی از اصول درخشان مکتب ساختارگرایی است که با قاطعیت تأکید می‌کند روابط، مقدّم بر نشانه‌های زبانی است و نشانه‌ها متأثر از مجموعه روابطی که با دیگر عناصرِ همنشین و جانشین برقرار می‌کنند، می‌توانند در ساختار زبانی نقش ایفا کنند. (امامی۱۳۸۲: ۵۸)

## تحلیل عناصر و اجزاء متن ادبی برای کشف معنا و ساختار کلی متن

أبودیب، نظامِ ساختی اجزاء و عناصر مختلف یک‌متن ادبی را به‌منظور رسیدن به‌معنا و ساختار کلی مورد بررسی قرار می‌دهد؛ همان‌گونه که در زبان‌شناسی ساختاری، عناصر سازنده یک گفتار در ارتباط با یکدیگر معنا می‌یابند، أبودیب نیز اثر ادبی را به‌مثابه نظامی در نظر می‌گیرد که ترکیب اجزاء آن بایکدیگر، ساختار کلی آن نظام را شکل می‌دهد. به‌همین سبب، او در نمونه‌های تطبیقی خویش، همواره بررسی روابط میان عناصر جزئی قصیده یا هر متن ادبی دیگر را با جدیت دنبال می‌کند تا از این رهگذر بتواند بر کشف معنا و ساختار کلی متن ادبی نایل آید.

## تحلیل ساختار کلی متون ادبی همگرا برای رسیدن به ساختاری جامع

أبودیب معتقد است بررسی روابط موجود بین عناصر چند متن ادبی، باعث شکل‌گیری یک شبکه‌ی زبانی مشترکی می‌شود که بافت‌های یکسان تصاویر هم‌شکل و مشترک در متون همگرا، آن‌را بنا می‌کند. رسیدن به این هدف نیز جز با ارجاع به شبکه‌ی زبانی متون همگرا که براساس سلسله‌ای از روابط مشخص انتظام یافته، میسر نیست. بر همین اساس در دیدگاه وی، نقد ساختارگرایی باید قادر باشد تا در جریان متن، با بررسی تحولات جوهری و ارتباطات اساسی موجود در ساختار متون شعری و ربط‌دادن آن‌ها به یک ساختار واحد، یک شبکه‌ی زبانی ایجاد کرده و بدین طریق درک معنای متن را از سطحی‌نگری پراکنده، نجات وارتقاء بخشد.(أبودیب، ۱۹۷۹: ۸)

در راستای درک بهتر فرآیند شکل‌گیری معنای متن نزد أبودیب، لازم است یکی از تلاش‌های نقد ساختاری وی در تحلیل خمریه‌ی ابی‌نواس با عنوان «قصیده لباب» بررسی شود. لازم به‌ذکر است باتوجه به تلاش أبونواس برای ایجاد تغییر در افکار سنتی نسبت به واقعیت‌های عصر خویش، این قصیده از پتانسیل خوبی برای تحلیل ساختارگرایی برخوردار است و ناقد نیز با کاربست اصول این مکتب نقدی، توانسته به‌معنای کلی قصیده دست یابد.

غنّنا بالطلولِ کیف بَلینا — و اسقِنا نُعطِك الثناءَ الثمینا
مِن سُلافٍ کأنها کلُّ شیء — یتمنی مُخیَّرٌ أن یکونا
أکل الدهرُ ما تجسَّم منها — و تَبقّی لبابُها المکنونا
فإذا ما اجتلیتَها فبهاءٌ — یمنع الکفَّ ما یُبیحُ العیونا
ثمّ شُجّت فاستضحکت عن لآلٍ — لو تَجَمَّعنَ في یدٍ لاقتنینا
في کؤوس کأنهنّ نجومٌ — جارياتٌ، بروجُها أیدینا
طالعاتٍ مع السقاة علینا — فإذا ما غربنَ یغرُبنَ فینا
لو تری الشربَ حولها من بعیدٍ — قلتَ قومٌ من قِرةٍ یصطلونا
و غزالٍ یُدیرها ببنانِ — ناعماتٍ یزیدها الغمزُ لینا
کلّما شئتُ علّني برُضابٍ — یترکُ القلبَ للسرورِ خدینا

ذاكَ عيشٌ لو دامَ لي غير أني عِفتُه مُكرَهاً ، و خِفتُ الأمينا
أدِر الكأسَ حانَ أن تَسقينا و انقُر الدفَّ إنّه يُلهينا
وَدَعِ الذكرَ لِلطَلولِ، إذا مـــا دارت الكأس يُسرةً و يميناً[۱۰]

(ابونواس، ۲۰۰۸: ۳۰ – ۳۱)

أبوديب در تحليل ساختاری قصيده‌ی حاضر، نخست با دوگانه‌يابی و شناسايی دوگانه‌ی مرکزی به‌عنوان محور اصلی فهم معنای متن، کارخود را آغاز می‌کند. او دوگانه‌ی «طلول/الخمرة» را دوگانه‌ی مرکزی و اصلی قصيده و رابطه‌ی آن‌دو را تقابلی معرفی کرده است. أبوديب پس از شناسايی دوگانه‌ی مرکزی، سعی می‌کند تصوير کلی هرکدام از اين عناصر را ترسيم نمايد تا در گام بعدی، ساير دوگانه‌ها را براساس آن تصوير کلی، ذيل هرکدام از اين واحدهای متضاد، دسته‌بندی کند. او «اطلال» را نماد دوران تحجر و تاريک‌انديشی در سنت شعری و «خمر» را نماد دوران نشاط و پويايی حيات انسان به‌شمار می‌آورد و دراين مرحله، اقدام به ترسيم حرکت هريک از اين دوعنصر اصلی در متن نموده، حرکت «الطلول» را بسيار محدود و صرفاً در دو بخش کوچک از قصيده، يعنی مصراع‌های «غنّنا بالطلول کيف بلينا» و «وَ دَعِ الذکرَ لِلطلول» ترسيم می‌کند و ساير ابيات را محل حرکت ديگر دوگانه‌ی مرکزی ـ الخمرة ـ می‌داند.

کيفيت نقد أبوديب در طول قصيده، نشان از کلی‌نگری و فرار او از سطحی‌نگری دارد. از همين‌رو مشاهده می‌شود وی در مرحله‌ی دوم، نخست روابط بين واحدهای زبانی متن را بر پايه‌ی محور جانشينی و هم‌نشينی ارزيابی کرده و دستيابی به معنای متن را، منوط به تحليل علت گزينش و ترکيب واحدهای تشکيل‌دهنده‌ی آن می‌داند. هنر او دراين بخش، کاربست مؤثر بلاغت و نحو سنتی است که همانند اسلاف خويش به‌ويژه عبدالقاهرجرجاني، گونه‌های گزينش و ترکيب کلمات را بر پايه‌ی نقد سنتی مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد؛ به‌عنوان نمونه او در اين قصيده، در بيان دليل انتخاب[۱۱] حرف جر «باء» درمصراع اول، از علم نحو و بلاغت کمک گرفته و معتقد است اين حرف دارای يک کارکرد جانبی در متن بوده و در اغلب استعمالات خود، به يک معنای حاشيه‌ای دلالت دارد. به‌عنوان مثال در عبارت کتبتُ بالقلم، حرف باء، صرفاً دلالت بر

واسطه‌گری دارد و هیچ معنای عمیق دیگری را نمی‌رساند. همچنین در عبارت «غَنّنا بِالطلولِ» نیز این حرف صرفاً دلالتی فرعی دارد؛ به‌گونه‌ای که شاعر می‌توانست در این عبارت، حرف جر «عَن» را جایگزین کرده و این چنین عنوان کند: «غَنّنا عَن الطَلولِ»؛ اما باتوجه به اینکه «عن» دلالت عمیقی بر احتواء و شمولیت دارد، ازانتخاب آن اجتناب کرده؛ زیرا او با توجه به معنای کلی متن، به‌دنبال آن است که گذرابودن تحجر را نشان دهد و برای این منظور حرف «باء» را که از تناسب بیشتری با این معنا برخوردار است، انتخاب نمود. (أبودیب،۱۹۷۹: ۱۹۵)

وی در ادامه بر اساس محور هم‌نشینی، روابط معنایی موجود بین دوگانه مرکزی را تحلیل می‌کند. در این چارچوب، او معانی عناصر هم‌نشین با واحدهای اصلی را کنکاش کرده و آن‌ها را ذیل دوگانه‌ی مرکزی دسته‌بندی می‌نماید. به‌عنوان نمونه، او در تحلیل کیفیت با هم‌آیی کلمات هم‌نشین با دوگانه‌ی مرکزی، کلمات «غنِّنا، ذکر، کیف، بلینا» را به‌عنوان الفاظ هم‌نشین با «طلول» و کلمات «اسقِنا، نعطك، الثناء و الثمین» را به عنوان الفاظ هم‌نشین با «خمرة» مورد بررسی قرار می‌دهد. اگرچه هر دو جمله با فعل امر شروع شده، اما ورای این اتحاد، یک دوگانه‌ی متضاد دیگری ایجاد شده است. با این توضیح که فعل امر «اسقِنا» بلافاصله از جانب شاعر و اطرافیانش مورد استقبال قرار گرفته و «الثناء الثمین»، پاداش ساقی معرفی‌شده است. ولی در جمله‌ی اطلال، فعل امر «غنّنا» باهیچ استقبالی مواجه نبوده و عبارت مأیوس‌کننده‌ی «کیف بلینا» متعاقب آن آمده است. این نقیض‌آوری در الفاظ هم‌نشین با دوگانه‌ی مرکزی در راستای ایده‌ی مرکزی متن بوده و أبودیب در همین چارچوب به یک دوگانه‌ی جالب دیگری اشاره می‌کند و آن دوگانه، تضاد در حس دریافتی است. به‌بیان دیگر، منشأ حس هریک از این افعال امر بایکدیگر متفاوت است؛ گوش، ابزار درک «غنا» و دهان، محل درک «سقیا» است. لذا باتوجه به‌منشأ درک این دوحس، «غناء» خارج از ذات مخاطب است؛ زیرا دارای طبیعتی صوتی است. اما «سُقیا» یک نوع آمیختگی با دهان دارد و در درون و ذات او جریان دارد.(همان:۱۹۸)

باوجود اهتمام کامل أبودیب به‌بررسی هم‌زمانی عناصر متن، وی از بررسی در زمانی نیز به‌طور کامل غفلت نورزیده و در خلال تحلیل‌های خود، از این نوع بررسی معنایی نیز به‌صورت گذرا بهره گرفته است. به‌عنوان نمونه او در بررسی معنای دو لفظ «النار وغزال»، از بررسی در زمانی سود جسته و آن‌ها را در دوران جاهلی و اموی مورد بررسی قرار داده است. واژه‌های یاد شده در این قصیده، از معانی سابق و تاریخی خود خارج شده و در معانی جدید و متناسب با ساختار قصیده به‌کارگرفته شده‌اند. لفظ «النار» از زمان‌های گذشته، همواره در متن ادبی با اطلال و صحرا مرتبط بوده و به‌منظور هدایت بادیه‌نشینان استعمال شده است؛ اما در این قصیده، کلمه‌ی یادشده از سیاق سابق خارج گردیده و به خمر نسبت داده شده که در نوع خود استعمال بدیعی است. همچنین در نمونه‌ی دیگر، غزال از معنای جاهلی و سابق خود که باعث اعطای حیات به اطلال و صحرا می‌شد، خارج‌شده و در خدمت خمر و هسته‌ی مرکزی ساختار قصیده قرارگرفته است؛ به‌گونه‌ای که غزال در این قصیده، به‌عنوان اعطاءکننده‌ی پویایی و سرزندگی حسی و جنسی در انسان مست به‌کار رفته است. (همان:۲۰۱)

أبودیب در گام سوم، با بهره‌گیری از روابط کشف‌شده در بخش‌های پیشین، به‌دنبال رسیدن به معنای کلی متن برمی‌آید. او دراین راستا حرکت قصیده را به دو بخش تقسیم می‌کند؛ حرکت نخست به «اطلال» تعلق دارد که روندی فرعی و ناسازگار با ایده‌ی اصلی دارد و جریان دوم نیز که ازآنِ «خمرة» می‌باشد؛ از روندی اصلی و جوهری برخوردار است و به همین سبب ساختمان اصلی قصیده به آن تعلق دارد. او بیت سوم قصیده‌ی «أکل الدهرما تجسّم منها – وتَبَقّی‌لبابُهاالمکنونا» را هسته‌ی مرکزی متن معرفی می‌کند؛ جایی‌که أبونواس، خمرة را «اللباب المکنون» در این عالم پنداشته و سایر پدیده‌های جهان هستی را حجابی برای این خمر به‌شمار می‌آورد؛ می‌توان گفت گزینش صفت «مکنون» برای لباب نیز انتخابی هوشمندانه برای تقویت این معنا است. (همان:۲۱۰) در حقیقت أبودیب با ترسیم یک دایره، خمر را در مرکز آن قرار داده و سایر پدیده‌های عالم و زیبایی‌های هستی را گرداگرد آن به‌تصویر می‌کشد. اقدام او در ترسیم شکل هندسی

برای فهم متن، ریشه در آموزه‌های ساختارگرایی دارد؛ چرا که این مکتب نقدی، ترسیم شکل هندسی را برای فهم عناصر متن شایسته می‌داند.

أبودیب در گام نهایی، تحلیل ساختار کلی متن‌های ادبی همگرا را به‌منظور رسیدن به ساختاری کلی‌تر دنبال می‌کند. او با بررسی ساختار این قصیده و سایر قصاید خمریه‌ی ابی‌نواس به این نتیجه می‌رسد که وی قصد دارد با استفاده از دوگانه‌ی متضاد مرکزی «الأطلال/الخمرة»، بینش جدیدی را از نگاه سنتی به خمر عرضه کند؛ بینشی که بسیار ژرف‌تر از تصاویر صریح و بی‌پرده و بی بند و باری محض است. او می‌خواهد غنیمت‌شمردن لذات را بیاموزد و از روح اندوهناک و افکار خسته و تکراری خلاصی یابد؛ از این‌رو عاشقانه خمر و مستی را می‌ستاید و ساختار اصلی خمریات خود را برپایه‌ی دو گانه‌ی مرکزی متضاد «الأطلال/الخمره» بنا می‌نهد. (همان:۲۲۸)

## مراحل شکل‌گیری معنای متن نزد صلاح فضل

فضل، زیربنای فهم متن و مراحل شکل‌گیری معنا را توجه به‌زبان و رسیدن به پاسخ این پرسش که «متن ادبی چگونه پدید آمده است؟»، می‌داند؛ به‌همین واسطه او در تحلیل و بررسی متون ادبی، به‌دنبال ارزش‌گذاری و داوری نیست، بلکه صرفاً به‌دنبال تحلیل آن‌ها است. (فضل،۲۰۰۰: ۲۴۴) به‌طور کلی، فضل مراحل تحلیل معنایی یک اثر ادبی براساس مکتب ساختارگرایی را در چهار سطح بیان می‌کند:

۱-کشف و شناسایی عناصر تشکیل‌دهنده‌ی متن

۲-دسته‌بندی واحدهای کوچکتر در بخش‌های کلی

۳-بررسی روابط بین اجزاء و عناصر متن براساس روابط سیاقی و ایحائی

٤-رسیدن به یک الگوی واحد در متون مشابه با استفاده از دستاوردهای علوم دیگر به‌ویژه جامعه‌شناسی و روان‌شناسی ادبی. (همان: ۱۳۹)

با توجه به التزام این ناقد در نقدهای تطبیقی خویش به آموزه‌های مکتب ساختارگرایی، لازم است پژوهشی جامع در خصوص کیفیت سطوح و مراحل بررسی

معنای متن ادبی نزد وی صورت گیرد. از همین‌رو تحلیل ساختارگرایانه‌ی یکی از ابیات متنبي توسط صلاح فضل، می‌تواند سبک نقدی این ناقد ساختارگرا را روشن‌تر نماید:

الخَيلُ و اللَّيلُ و البَيداءُ تَعرِفُني وَ السَيفُ و الرُّمحُ و القِرطاسُ و القَلَمُ[۱۲]

(المتنبي، ۲۰۰۵: ۲۶۲)

ناقد در ابتدای تحلیل خویش، به هدف کلی بیت، اشاره‌ای اجمالی داشته و این اقدام خود را در فهم بهتر مخاطب از معنای متن مؤثر می‌داند. او اعتقاد دارد شاعر در پی به‌تصویرکشیدن تداوم بادیه‌نشینی در ذات انسان عربی و نمایان‌ساختن هویت جمعی او است و این رویکرد شاعر در مقابله‌ی کامل با رویکرد شاعرانی همچون أبونواس و أبوتمام است که همواره به‌دنبال فرار از گذشته‌ی پرصلابت اعراب و پناه‌بردن به آغوش تجدد، مستی وآسایش حاصل از آن هستند. (فضل،۱۹۹۶: ۱۴۵)

فضل در مرحله‌ی اول، کلمات متن را به‌صورت انفرادی مورد تأمل قرار داده و به تحلیل معانی لغوی و دلالی آن‌ها تا بیشترین حد ممکن می‌پردازد. به‌عنوان نمونه او درتحلیل «الخیل» اظهار می‌کند: «آغاز بیت باخیل که بهترین واژه برای آغاز قصیده‌ی شعری است، می‌باشد که خیل در زبان عربی، همزاد خیر و برکت و نماد جنگجویی است. این دلالت معنایی در سایر الفاظ وضع‌شده برای معنای اسب در زبان عربی، هم چون جواد و فَرَس موجود نیست و به‌همین دلیل، خیل به‌نمادی برای مباهات و افتخار عرب به‌ریشه و تراث خود تبدیل شده است». (همان:١٤٦)

فضل در بررسی دلالت‌های کلمه براساس محور جانشینی، ابتکار عمل خاصی به‌خرج می‌دهد؛ به‌عنوان نمونه در این بیت، یکی از دلایل انتخاب کلمه‌ی خیل به‌جای جواد و فرس را نزدیکی زبانی آن به کلمه‌ی «خیر» می‌داند و معتقد است هنگامی که این کلمه تلفظ می‌شود، به‌صورت ناخودآگاه، لفظ خیر نیز در ذهن مخاطب تصور می‌شود، همان‌گونه که نبی مکرم اسلام (ص) فرمودند: «الخیلُ مَعقودٌ بِنواصیها الخیرُ». (همان:١٤٦) با دقت در گفته‌های فضل، می‌توان مشاهده نمود که او یک کلمه را از جوانب متعدد، مورد دلالت‌شناسی قرار می‌دهد تا به مخاطب در وهله‌ی اول برای فهم بهتر خود واژه و در وهله‌ی دوم برای درک کامل رابطه‌ی آن با سایر واحدهای هم‌نشین کمک کند.

نکته‌ی قابل تأمل در شیوه‌ی نقدی فضل، عدم غفلت وی از بررسی در زمانی است. البته هنگام تأمل بیشتر در اصول نقدی فضل، می‌توان به این موضوع رسید که او نیز با تأسی از شیوه‌ی نقد ساختارگرایی، اساس فهم متن را بر بررسی هم‌زمانی قرار می‌دهد و از بررسی در زمانی صرفاً به‌عنوان مقدمه‌ی کشف روابط بین عناصر، استفاده می‌کند.

فضل پس از اتمام بررسی کلمات مفرد، وارد مرحله‌ی دیگری می‌شود و در این گام، رابطه یا روابط بین عناصر هم‌نشین را مورد دقت قرار می‌دهد. با توجه به این‌که در مرحله‌ی پیشین، هر یک از کلمات، دلالت‌های متعددی داشتند، به‌تبع آن در این مرحله نیز گستره‌ی روابط بین دلالت‌های کلمات توسعه یافته است؛ به‌عنوان نمونه در بیت شعری یادشده، ناقد رابطه‌ی بین دو کلمه‌ی همنشین «الخیل واللیل» را مورد بررسی قرار داده و اظهار می‌دارد که با وجود جلب توجه قرابت ساختار صرفی و آوایی این دو کلمه در مواجهه‌ی اول، اما با اندکی دقت بیشتر، رابطه‌ی عمیق دیگری به‌جز نزدیکی صوتی و صرفی، ذهن خواننده را درگیر می‌سازد. وی در توضیح این رابطه‌ی عمیق، از تکنیک دوگانه‌یابی ساختارگرایی استفاده کرده و «الخیل» را نماد ظاهر وجود عربی و نشانه‌ی حرکت آن و «اللیل» را نماد باطن وجود عربی و رمز سکون آن تلقی کرده است. فضل این همنشینی را عامل ایجاد رابطه‌ی عمیق‌تر دیگری معرفی می‌کند و معتقد است که ارتباط معنایی بین این دو کلمه، ارتباط عاشقانه‌ی پنهانی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند؛ به‌گونه‌ای که لیل کنایه از زنی با حجابی تیره بر چهره است و این تأویل، حلقه‌ی وصل معنایی بین الخیل و اللیل را نمایان می‌کند. البته لازم به‌ذکر است که شاعر این دلالت معنایی را با صراحت بیان نکرده و آن را به حافظه‌ی شعری مخاطب ارجاع داده است؛ جایی‌که طرفة بن عبد شاعر بلندآوازه‌ی جاهلی، لذات دنیا را در «الخیل، المرأةوالخمر» می‌دانست؛ با این تفاوت که متنبی بر چهره‌ی زن، نقابِ «شب» افکنده تا خواننده را با لیل ولیلای خود تنها بگذارد.(همان:١٤٦) با این بیان روشن می‌شود که این سبک نقدی فضل در فهم متن، متفاوت از اسلوب أبودیب و سایر ساختارگرایان است. او از هر رابطه به‌عنوان مقدمه استفاده کرده تا به‌دلالتی عمیق‌تر رهنمون شود.

ناقد در گام سوم، تمامی کلمات متن را در ارتباط بایکدیگر بررسی کرده و در روابط بین آن‌ها تأمل می‌کند. صلاح فضل، روابط بین کلمات در یک متن ادبی را بر دوگونه‌ی روابط سیاقی و ایحائی تقسیم می‌کند؛ دسته‌ی نخست، شامل روابط کلماتی می‌شوند که در یک متن، کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. در این نوع از ارتباطات، هر یک از این کلمات، معنای خود را براساس مقابله با کلمات همنشین اخذ می‌کنند. اما روابط ایحائی، با ویژگی هر یک از کلمات ارتباط دارد؛ به‌گونه‌ای که هر یک از کلمات ترکیب‌شده، مجموعه‌ای از کلمات مرتبط دیگر را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد. به‌عنوان مثال، کلمه‌ی «تعلیم»، همواره کلماتی از قبیل معلم، دانش‌آموز، مدرسه، کتاب و غیره را به ذهن انسان متبادر می‌کند. (فضل،۲۰۰۰: ۲۷) روابط سیاقی و ایحائی نزد این ناقد ساختارگرا، درحقیقت همان محورهای همنشینی وجانشینی دوسوسور است که در بخش‌های پیشین به آن اشاره شد و این تغییر عنوان ازسوی فضل را می‌توان نوعی تلاش در جهت بومی‌سازی مفاهیم این مکتب در نقد عربی به‌حساب آورد. در مراحل گذشته، به نمونه‌هایی از روابط ایحائی نزد ناقد اشاره شد، اما در زمینه‌ی روابط سیاقی، می‌توان به‌عنوان نمونه به رابطه‌ی کلمه‌ی «البیداء» با سایر کلمات در این بیت شعری اشاره کرد. «البیداء»، سومین عنصر مرکزی در تفکر انسان عربی بعد از خیل و لیل است؛ جایی‌که اعراب، صحراء را مهد فصاحت دانسته و فرزندان خود را برای یادگیری زبان عربی خالص به بادیه‌ها گسیل می‌داشتند. این کلمه، میدانی برای خودنمایی خیول اعراب بوده و مکانی فراخ برای افکندن پرده‌ی ظلمت شب؛ به‌گونه‌ای که دیگر چراغ‌های لرزان تمدن جدید با نور خیابان شهرهای خود، نمی‌تواند آرامش ایجاد شده از ظلمت و سکوت صحراء را لگدمال نماید. (ریان، ۲۰۰: ۱۷) ناقد، مقاربه‌ی نقدی دقیق خود را با ایجاد دوگانه‌ای ضدی بین «السیف والرمح» ادامه داده و اولی را ابزار دفاع و دیگری را وسیله‌ی هجوم و تاخت و تاز معرفی کرده، آن‌گاه به دلالت معنایی این دوگانه با «الخیل» و ارتباط آن با ترسیم چهره‌ی جنگجو و سرسخت انسان عربی می‌پردازد. او کار خود را با آخرین دوگانه‌ی موجود د ربیت که به‌صورتی کاملاً عجیب در متن ایراد شده، به‌پایان رسانده و درباره‌ی «القرطاس و القلم» که با فضای جنگ و قتل

موجود در کلمات سابق، تناسب ظاهری ندارد و نمایان‌گر عالم شعر و شاعری است، سخن می‌گوید. اگرچه این دوگانه به لحاظ ظاهری با سایر عناصر بیت، مخالف و متضاد است، اما فضل به‌حد ظاهری بسنده نکرده و ارتباطی عمیق‌تر بین این دو با کلمات دیگر برقرار می‌کند. او حیات عرب را به دو بخش تقسیم کرده که یک وجه آن جنگجویی و وجه دیگر آن، احساسی است و معتقد بود که متنبي با این عبارات، تمام ابعاد یک انسان نمادین عرب را به‌تصویر کشیده است.

ناقد در مرحله‌ی چهارم، به شرح احکام کلی متعلق به دلالت عام متن ادبی پرداخته و ساختار شعری کلی این بیت را به‌صورت الگو و نمونه توصیف می‌کند. فضل معتقد است که این تک بیت، قابلیت تبدیل‌شدن به یک متن مستقل را دارد؛ چرا که تمام ویژگی‌های یک متن ادبی ـ تحدید، ترتیب عناصر و کمال معنایی ـ درآن حضور دارد و نیازی به‌دانستن ابیات قبل و بعد ازآن نیست. او در این بخش، به توصیف ارتباط بین مصراع‌های اول و دوم بیت پرداخته و عناصر نیمه‌ی دوم متن را همان تکرار معنای نیمه‌ی اول قلمداد کرده؛ با این تفاوت که مصراع دوم از ابهام کمتری برخوردار است و می‌تواند هدف نهایی متن را بیشتر روشن کند. ناقد در ادامه‌ی تشریح معنای کلی متن، به عمیق‌ترین دلالت معنایی موجود بین عناصر متن اشاره کرده و عالم شعر را به عالم جنگ پیوند می‌زند؛ او کاغذ را به صفحه‌ی شمشیر و قلم را به نوک نیزه تشبیه کرده و هر دو ابزار را مکمل یکدیگر معرفی می‌کند اما در نهایت، فهم معنای شعر در این بیت را جز با ارجاع به مفهوم جنگ و خون‌ریزی ناممکن می‌داند؛ زیرا شعر نیز همانند شمشیر و نیزه، وسیله‌ی غلبه وچیرگی است. فضل در پایان به نهایی‌ترین وجه دلالتی متن ادبی می‌پردازد و اذعان می‌کند که شعر در تناظر با لیل و جنگ در تناظر با خیل، معنا یافته است؛ لذا لیل دراین متن، شبِ انسان‌های عاشق و معشوق نیست، بلکه شب کسی است که کلمات شعر را به‌عنوان دام بر سر راه خواننده کاشته تا با شعر خود او را شکار خود کند. (فضل،۲۰۰۰: ۱۴۸) لذا می‌توان نتیجه گرفت که از نظر فضل، متنبی به دنبال ترسیم جنگ فرهنگ و تمدن عربی با تمدن جدید است و سعی‌کرده کارآمدی سلاح فرهنگ ـ یعنی شعر وادب ـ را از قدرت اسلحه‌های جدید، بسیار بالاتر توصیف

نماید. بررسی لایه به لایه‌ی دلالت‌های عناصر متن ادبی برای رسیدن به‌معنای کلی و نتیجه‌گیری نهایی، یکی دیگر از تفاوت‌های موجود بین صلاح فضل با دیگر ناقدان ساختارگرای عرب همچون أبودیب است. نکته‌ی مهم‌تر در سبک نقدی وی این است که او تنها به‌دنبال تطبیق نقدی مکتب ساختارگرایی بر روی یک متن ادبی نیست؛ بلکه در پی آن است تا تجربه‌ی شاعر و نویسنده‌ی متن را مورد فهم قرار دهد.

یکی ازنکات قابل تأمل در عملیات فهم متن نزد فضل، استفاده از ظرفیت سایر علوم مرتبط همچون روانشناسی ادبی، جامعه‌شناسی و تاریخ در نقد و فهم متن است. به عنوان نمونه، او در پایان تحلیل نقدی خود، از مفاهیم روانشناسی ادبی برای تحلیل معنای کلی بیت شعری و تجربه‌ی ذهنی و روانی خالق اثر استفاده می‌کند. ناقد در این بخش، تمام تلاش خود را برای اثبات مرکزیت «من» در این بیت به‌کار می‌برد و معتقد است «منِ شاعر»، هسته‌ی مرکزی متن بوده و سایر عناصر بیت به‌عنوان واحدهای پیرامونی، دوام خود را از این هسته‌ی مرکزی دریافت می‌کنند.(همان:۱۵۰) یا در نمونه‌ی دیگر، ناقد، ویژگی روانی دیگری را در این بیت شعری مطرح می‌کند که عبارت است از صلابت انسان بدوی. در نظر او، زندگی هیچ ارزشی به‌جز شجاعت در میدان نبرد ندارد. البته مرجع این عنصر خشونت‌طلبی نیز همان «منِ شاعر» می‌باشد که نقطه‌ی مرکزی متن را اشغال کرده است؛ زیرا هرچیزی که بقاء و تداوم «من» را تهدید کند، محکوم به خشونت است. (همان:۱۵۱) محور اخیر، یکی از محورهای اساسی در تمایز بین عملیات فهم متن بین فضل و سایر ساختارگرایان معاصر اسلامی همچون أبودیب است که به‌نوعی ثمره‌ی اشراف کامل وی بر زبان‌های خارجی و مطالعه‌ی منابع اصیل می‌باشد.

صلاح فضل، هیچ‌گاه به توفیق کمال أبودیب در تطبیق عملی آموزه‌های مکتب ساختارگرایی در فهم متون ادبی دست نیافت؛ آثار وی برخلاف تحقیقات أبودیب، غالباً فاقد نمونه‌های تطبیقی از ادبیات عربی است و بیشتر به نقد تحلیل‌های نظریه‌پردازان بزرگ مکتب ساختارگرایی روی آورده و خودش کمتر به صورت مستقل اقدام به بررسی یک متن نموده است. از دیگر تفاوت‌های اساسی فضل با أبودیب درفرآیند فهم

متون ادبی، به میزان اهتمام آن دو به نقد سنتی باز می‌گردد؛ جایی‌که أبودیب با تعمق در اندیشه‌های جرجاني، نسبت به میراث نقد عربی، اشراف قابل ملاحظه‌ای داشته؛ اما فضل علی‌رغم تمجید فراوان از جرجانی به‌دلیل نزدیکی مبادی و اصول مکتب ساختارگرایی به‌اندیشه‌های وی، اعتقاد چندانی به‌بهره‌گیری از میراث نقد سنتی عربی نداشته و معتقد بود در صورت عدم تغییر رویکرد پژوهشگران اسلامی و غفلت از رهیافت‌ها و دستاوردهای مکاتب معاصر غربی به‌ویژه مکتب ساختارگرایی، نقد اسلامی به‌تدریج رو به زوال خواهد نهاد. از همین‌رو مشاهده می‌شود اغلب آثار وی به حوزه‌ی نظری مرتبط بوده و از بار تطبیقی کمتری برخوردارند. فضل نیز همانند أبودیب، رویکردی تولیدی در فهم معنای متن داشته و معتقد است که رابطه‌ی بین اثر ادبی با نقد همانند رابطه‌ی لفظ بامعنا می‌باشد.

## نتیجه‌گیری

-مطالعه‌ی نظرات این دو پژوهشگر اسلامی در زمینه‌ی فهم متن ادبی، نشان ازآن دارد که هر دو به‌اتفاق، رویکردی تولیدی در فهم معنای متن داشته و معتقدند فرآیند فهم متن، به‌دنبال ابداع و خلق است و به همین سبب عملیات دریافت معنا، یک عملیات کنشی ـ نه واکنشی ـ به‌حساب می‌آید.

ـ بررسی آثار این دو ناقد ساختارگرا نشان می‌دهد که أبودیب درمقایسه با فضل، اعتقاد بیشتری به حفظ میراث سنتی نقد عربی در کنار بهره‌گیری از مفاهیم نقد ساختارگرایی دارد؛ جایی‌که کمال أبودیب با تأمل در نظریه‌ی نظم جرجاني، اشراف قابل ملاحظه‌ای نسبت به میراث نقد عربی داشت و این موضوع در کیفیت تطبیق نظریات نقد معاصر بر متون ادبی نیز به‌روشنی قابل مشاهده است. اما در مقابل، صلاح فضل به بهره‌گیری از میراث نقد سنتی اعتقاد چندانی نداشته و معتقد است در صورت عدم حضور نقد ساختارگرایی، نقد عربی پیشرفتی نمی‌داشت.

ـ فضل برخلاف أبودیب، در آثار خود کمتر به تطبیق مراحل و سطوح تحلیلی مکتب ساختارگرایی بر روی متون ادبی مشخص پرداخته و بیشتر به‌دنبال تبیین زوایای

نظری این مکتب و سایر مکاتب غربی معاصر بوده است. این درحالی است که أبودیب همواره با بهره‌گیری از شواهد ادب عربی، سعی در رشد و نموِ فکر و فرهنگ اسلامی داشته و بر تطبیق نظریات نقد معاصر به‌ویژه نقد ساختارگرایی بر فرهنگ و میراث ادبی و اشعار عربی اهتمام ویژه‌ای ورزیده است. او نقل آرای نقدی معاصر به‌صورت محض و بدون توجه به جنبه‌ی تطبیقی آن را فاقد اثربخشی لازم می‌داند.

ـ عوامل شکل‌گیری معنای متن ادبی نزد أبودیب دارای چهار مرحله‌ی شناسایی عناصر اصلی و دوگانه‌های موجود و تعیین دوگانه‌ی مرکزی، بررسی و تحلیل روابط موجود میان دوگانه‌ها و عناصر متن براساس روش هم‌زمانی و در دو محور همنشینی و جانشینی، بررسی معنای نهایی و کلی متن با استفاده از روابط کشف شده بین عناصر موجود و تحلیل ساختار کلی متون ادبی همگرا برای رسیدن به ساختاری جامع، می‌باشد.

ـ فضل مراحل تحلیل معنایی یک اثر ادبی براساس مکتب ساختارگرایی را شامل چهار سطحِ کشف و شناسایی عناصر تشکیل‌دهنده‌ی متن، دسته‌بندی واحدهای کوچکتر در اجزاء کلی، بررسی روابط بین عناصر متن بر اساس روابط سیاقی و ایحائی و رسیدن به معنای کلی متن و بررسی معنای کلی متن در بین سایر متون مشابه و استفاده از دستاوردهای سایر علوم مرتبط هم‌چون جامعه‌شناسی و روان‌شناسی ادبی برای شبکه‌سازی معنایی می‌داند.

ـ بررسی مراحل شکل‌گیری معنا نزد این دو ناقد ساختارگرا، حاکی از آن است که در سطح کلی، سبک تحلیل متن ادبی نزد آنان، از قرابت بیشتری برخوردار می‌باشد. اما بررسی کیفیت تحلیل آن‌ها در جزئیات موضوع، اختلاف‌های متعددی را نشان می‌دهد که ازجمله مهم‌ترین آن، می‌توان به بومی‌سازی اصطلاحات غربی، عدم اکتفاء به بررسی یک لایه‌ای دلالت‌های واژگان، تلاش برای بررسی چند لایه‌ای آن‌ها از سوی فضل و بهره‌گیری فراوان از تکنیک‌های نحوی و بلاغی در تحلیل روابط عناصر متن از سوی أبودیب، اشاره نمود.

## پی‌نوشت‌ها

1- Structuralism
2- Formalism
3- Ferdinand de Saussure
4- Synchronic
5- Diachronic
6- Syntagmatic axis
7- Paradigmatic axis
8- Selection
9- Combination

۱۰- خاطره ویرانه‌ها را برایمان زمزمه کن که چگونه پیر و فرتوت شده‌اند، ولی سریع از ذکر آن درگذر و به‌جای آن ما را با آب حیات، سیراب کن تا تو را پاداشی گران‌بها باز دهیم. آبی از شراب خالص که هر انسانی آرزوی چشیدن آن را در دل می‌پروراند. اگر نیکو بنگری خواهی یافت که روزگار نیز هر آن‌چه از آن پیدا بود را سرکشیده و هم اکنون هسته‌ی اصلی و ناب آن باقی مانده است. اگر پرده از روی این شراب خالص کنار زنی، دُرّی ارزشمند پیدا خواهی‌کرد که چشم‌ها را پیش ازدست‌ها مورد تفقد قرار می‌دهد. گویی این عصاره هستی‌بخش، حکایت ازمرواریدهایی دارد که اگر دردستی گرد هم جمع شود، درخشان‌تر ظاهر خواهدشد. دستانی که متعلق به‌ساقیانی است که همچون ستارگان بزم شادی، درخشانند و با بلندشدن آن‌ها، نور امید در دل‌هایمان زنده و با نشست‌شان، خورشید امید از دلمان رخت بر می‌افکند. سرخی شراب به‌گونه‌ای است که اگر به افرادِ اطراف آن بنگری، خیال کنی یک قومی خود را با آتشی، شعله‌ور می‌کنند و آهوانی آن‌را با انگشتان نرم و کشیده-اش، جذاب‌تر می‌سازند. هرچقدر تشنگان، طالب این خمر باشند، زیبارویان آن‌ها را سیراب کنند و این همان زندگی است که هماره آرزوی آن‌را در سینه داشته‌ام، اما چه‌کنم که از ملامت‌های حاکم شرع واهمه دارم. در هر صورت ای یار دیرینه، کاسه را بچرخان و ما را با ساز خود سرگرم نما و تا زمانی که سخن از شراب و مستی هست، حرف از کهنه خرابه‌ها و ویرانه‌ها مزن.

11- Selection

۱۲- اسب و شب و صحرا و شمشیر و نیزه و کاغذ و قلم، همگی مرا می‌شناسند و بزرگی و سیادت من بر هیچ کسی پوشیده نیست.

## منابع و مآخذ

أبودیب، کمال، (۱۹۷۹)، **جدلية الخفاء و التجلي**، بیروت: دارالعلم الملایین.

أبونواس،حسن بن هاني، (۲۰۰۸)، **دیوان ابی نواس**، تصحیح علی نجیب عطوی، بیروت: دارالهلال.

احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ ، (۱۳۸۲)، **ساختار و هرمنوتیک**، تهران: انتشارات گام نو.

اسکلولرز، رابرت، (۱۳۷۹)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه.

امامی،نصرالله، ۱۳۸۲، **ساخت‌گرایی و نقد ساختاری**، تهران: نشر رسش.

انصاری، نرگس و طیبه سیفی، (۱۳۹۱)، «نظریه‌های موسیقی در شعر فارسی و عربی با نگاهی مقایسه‌ای به آثار محمدرضا شفیعی کدکنی و کمال أبودیب»، **لسان مبین**، سال سوم، شماره ۷: ۲٤ – ٤٥.

پرتوی، ابوالقاسم، (۱۳۵۷)، «تصورات و روش‌های تحقیقی آن»، **جستارهای ادبی**، تابستان، شماره ٥٤: ۳۳٥ _ ۳٦۳.

ترکاشوند، فرشید، (۱۳۹۳)، «تک معنایی و چند معنایی در خوانش شعر عربی معاصر». **لسان مبین**، شماره ۱٦: ۱ _ ۲۸ .

جرجاني، عبدالقاهر، (۲۰۰٥)، **دلائل الإعجاز**، بیروت: دارالکتب.

حیاتی، زهرا، (۱۳۸۸)، «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا»، **فصلنامه نقد ادبی**، سال ۲، شماره ٦: ۷ـ۲٤.

ریّان، امجد، (۲۰۰۰)، **صلاح فضل و الشعرية العربية**، القاهرة: دار قباء.

سلمان‌نژاد، مرتضی، (۱۳۹۱)، «معناشناسی تدبر درقرآن با سه رویکرد ساختاری، ریشه‌شناسی و تاریخ-نگاری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: احمد پاکتچی، دانشگاه امام صادق (ع): تهران.

علوی‌مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران: انتشارات سمت.

فضل، صلاح، (۱۹۹٦)، **أشكال التخيل من فُتات الأدب و النقد**، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

_____، (۲۰۰۰)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة: دارالشروق.

مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**، تهران: فکر روز.

میرحاجی، حمیدرضا، (۱۳۸۷)، «فرآیند فهم متن در پرتو آرای دانشمندان نحوی و بلاغی (سیبویه و عبدالقاهر جرجانی)»، **انجمن علمی زبان و ادبیات عربی**، شماره۱۰: ۵۷ – ۷۹.

ناظمیان، هـومن، (۱۳۹٥)، «نگاهی به کتاب نظرية البنائية في النقد الأدبي»، **پژوهشنامه نقد ادب عربی**، شماره ۱۲: ۲۳۱ _ ۲٥۳.

نجفی، ابوالحسن، (۱۳۷۱)، **مبانی زبانشناسی و کاربرد آن در زبان فارسی**، تهران: انتشارات نیلوفر.

# دراسة مقارنة لتشكيل المعنى فی عملية فهم النص الأدبی عند أعمال كمال أبوديب وصلاح فضل؛ بناءً على المنهج البنيوی

امين شيخ باقری[1]*
عبدالعلی آل بويه لنگرودی[2]

**الملخّص**

يعتبر أبوديب و فضل من النقاد المعاصرين فی مجال النقد البنيوی الذی تلعب أعمالهما دورًا خاصًا فیتعريف العلماء الإسلاميين بالنقد الحديث. يعتقد الناقدان متأثرينِ بالمدرسة البنيوية أن فهم النص عملية إنتاجية كما أنهماينبنيان مراحل تكوين المعنى علىهذا التعريف. اعتماداً علىمنهج تحليلی مقارن، يسعىهذا المقال إلىشرح وجهة نظر العلماء المسلمين المعاصرين لعملية "فهم النص" القائم على المدرسة البنيوية منخلال اختيار الناقدين الناشطين فیمجال النقد العربی المعاصر. تشير نتائج الدراسات إلىأن الناقدين علىالرغم من الاختلاف فیتطبيق النقد التقليدی، يحددان تشكيل معنى النصالأدبی فیأربع مراحل. إنّ ما يميز جودة الدراسة البنائية لديهما هو الفرق فیتحليل علاقات العناصر الجزئية للنص. لايهمل أبوديب ميراث النقد التقليدی خاصة النحو والبلاغة مستفيداً منإنجازات النقد البنيوی فیحين أن صلاح فضل يولی اهتماماً أقل منه فیاستخدام النقد التقليدی وهو يتناول دراسة دلالات المفردات متعدد الخطوات كما تؤكد تعاليم البنيوية.

**الكلمات الرئيسية**: المعنى، البنائية، النص الأدبی، كمال أبوديب، صلاح فضل.

---

١–طالب دكتوراه فی فرع اللغة العربية و آدابها، بجامعة الامام الخمينی الدولية
٢–أستاذ مشارک فی فرع اللغة العربية و آدابها، بجامعة الامام الخمينی الدولية

**The Journal of New Critical Arabic Literature**
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

# Influence of editorial signs in Arabic postmodern micro-narratives

Zohreh Ghorbani Madavani[1], Assistant professor of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University

Received: 18-08-2019 Accepted: 15-11-2020

**Introduction:** Arabic micro-narrations are very short narrations, some of which have a volume of a few words to a few lines. Therefore, the small number of words, the compact bulk of the plot, and the short length of most sentences are the definite features of a micro-narrative. These features should not be considered the same as other literary types.

Postmodernism represents a crisis in modernism. It has decomposition, dispersion, multiplicity, fluidity, and transience established in it. The possibility of any stability, unity, community, unity, longevity and permanence is accompanied by excessive skepticism and pessimism. Postmodern themes include ontological issues, chronological irregularities in the narration of events, adaptation, disintegration, incoherent association of ideas, fascination, vicious circle, linguistic disorder, lack of plot, linguistic and formal games, uncertainty, scattering and decentralization, absence or non-seeing oneself, indescribable, composition, contradiction, displacement, lack of rule, and short circuits.

There is no doubt that every text is a system of codes and signs that, on the one hand, leads to the limitation of various meanings and, on the other hand, helps the audience not to be confused when reading the text. One of these codes is the editorial signs, which are such as dots, parentheses, colon, semicolon, quotation mark, hook, and three dots. They play important roles in the correct reading of a text and limiting the numerous meanings. But, in Arabic micro-narratives, there are examples where these editorial signs have not been used in their proper positions; rather, they are unconventionally appliedcation. This is exactly in line with the philosophy of postmodern literature. Postmodernism was a revolution in the second half of the twentieth century that, in addition to influencing the arts and humanities, entered the field of literature. Countless micro-narratives can be observed that have undergone fundamental changes and developments in the process of narrative development under the influence of postmodernism. Multiple narratives, anonymity of characters, instability, uncertainty, and references to the artificiality of micro-narratives are among those components. The various forms of written and visual abnormalities in such micro-narratives are such that this article is able to deal only with those editorial signs that are in line with postmodern philosophy; they cannot be used in the analysis of the stylistic function of micro-narratives.

Therefore, first the various forms of unusual functions of these signs are pointed out, and then their alignment with postmodern philosophy and accompaniment in the direction of micro-narrative content are discussed. This article tries to find an

[1]- Corresponding Author Email: zghorbani@atu.ac.ir

answer to the following two questions by an analytical-inductive method and by focusing on nine sets of micro-narratives.

How are the unconventional uses of editorial signs manifested in Arabic micro-narratives?

What is the connection between the unconventional use of editorial signs in Arabic micro-narratives and the components of postmodernism?

Also, in this study, the unusual uses of some of the symptoms are listed, and their association with the components of postmodernism is pointed out.

**Methodology:** The statistical population of this article includes 796 micro-narratives in nine collections by famous micro-narrators including Shimeh Al-Shamari, Maimon Harash (with two collections of micro-narratives), Hassan Bartal, Jamil Hamdavi, Jamaluddin Khediri, Abdullah Mottaqi, Mubarak Saadani and Haifa Sanooni. The method of the study is analytical-inductive. First, the four punctuation marks, namely three dots, parentheses, hooks, and quotation marks are discussed, which are most used in postmodern microstructures. Then, by citing various examples from contemporary Arabic writers, the connection between these signs and postmodern features are pointed out.

**Findings:** Unusual use of editorial signs by any of the authors of postmodern Arabic micro-narratives is consistent with post-modernist components such as doubt and uncertainty, confusion and incoherence, participation of the reader in creating the text, violation of the author's death, emphasis on anonymity, avoiding a definite end, and unfinished meaning.

**Results and Discussion:** After examining the micro-narratives, the unconventional use of writing symbols with postmodernist components was found in two forms. In the first one, changes were made in the shape and the form of those signs to show features such as uncertainty, violation of positive originality and preventing the audience from reaching the end. In the second manner, the form was preserved and only their system of signification was changed, which indicates the absolute non-end, the reader's participation in the creation of the text, the violation of the author's death, the emphasis on anonymity and the denial of do's and don'ts.

**Keywords**: Arabic micro-narratives, Editorial signs, Postmodernism.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

# نقش علائم سجاوندی در ریز روایت‌های پسامدرن عربی

زهره قربانی مادوانی[۱]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۳

## چکیده

علائم سجاوندی یا همان علائم ویرایشی، یکی از رمزهایی است که به نویسنده کمک می‌کند تا هرآنچه که به‌وسیله‌ی دلالت‌های لفظی قابل بیان نیست را جبران کند و در تصریح و وضوح متن نیز به مخاطب کمک شایانی می‌نماید. اما در ریز روایت‌های پسامدرن عربی نمونه‌هایی یافت می‌شود که این علائم، کاربردی نامتعارف پیدا کرده‌اند و در برخی موارد به عنصری سبک‌ساز مبدل شده‌اند. نمایش و کاربرد غیرمعمول این علائم در ریزروایت‌ها، کاملاً منطبق با مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است؛ پست‌مدرنی که نمایانگر عدم قطعیت، سیال‌بودن متن، پراکندگی، شک و تردید و مسائلی دیگر است و به همین دلیل در تحلیل متن نمی‌توان بی‌تفاوت از کنار آن‌ها گذشت. این مقاله سعی دارد تا با روش تحلیلی- استقرائی و با تمرکز بر نُه مجموعه‌ی ریزروایت (۷۹۶ عدد) از یک‌سو کاربردهای نامتعارف برخی از این علائم را برشمارد و از سوی دیگر، به همراهی آن‌ها با مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم اشاره نماید. نتایج این بررسی بر دو شکل نامتعارف از علائم سجاوندی در ریزروایت‌ها دلالت دارد: در برخی ریز روایت‌ها ظاهر این علائم دستخوش تصرف و تغییرشده و در برخی دیگر ظاهر به‌قوت خود باقی است، لکن نظام دلالتی آنها کاربردی غریب یافته‌اند.

**کلیدواژه‌ها:** ریزروایت‌های عربی، علائم سجاوندی، پست‌مدرنیسم.

۱-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: zghorbani@atu.ac.ir

**مقدمه**

هر متن، نظامی از رمزگان و نشانه‌هایی است که از یک سو به محدودشدن معانی متعدد می‌انجامد و از سوی دیگر به مخاطب کمک می‌کند تا هنگام خوانش متن دچار ابهام نگردد. یکی از این رمزگان، علائم سجاوندی است و مقصود از این علائم، علامت‌هایی چون نقطه، پرانتز، دو نقطه، نقطه ویرگول، گیومه، قلاب، سه نقطه و غیره است که نقش مهمی در خوانش‌های صحیح یک متن و محدودساختن معانی متعدد دارند. اما در ریز روایت‌های عربی، نمونه‌هایی مشاهده می‌شوند که این علائم سجاوندی در جایگاه صحیح خود به‌کار نرفته‌اند و کاربردی غیرمتعارف پیدا کرده‌اند که تمام این کاربردها دقیقاً با فلسفه‌ی ادبیات پست‌مدرن همسو است. پست‌مدرنیسم، انقلابی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم به‌شمار می‌رود که علاوه بر تأثیر در هنر و علوم انسانی، به حوزه‌ی ادبیات نیز راه یافت؛ می‌توان ریز روایت‌های بی‌شماری را مشاهده کرد که تحت تأثیر این جریان، دستخوش تغییر و تحولاتی اساسی در چارچوب روند روایت شدند. برای نمونه، چند روایتی، بی‌نام و نشان‌بودن شخصیت‌ها، بی‌ثباتی، عدم قطعیت و اشاره به تصنعی‌بودن ریزروایت، از جمله‌ی آن مؤلفه‌ها به‌شمار می‌روند. اشکال مختلف هنجارگریزی نوشتاری و دیداری در این‌گونه ریز روایت‌ها به‌حدی است که این مقاله قادر است تنها به آن دسته از علائم سجاوندی بپردازد که با فلسفه‌ی پست‌مدرن همسو است و نمی‌توان در تحلیل ریز روایت‌ها از کارکرد سبکی آن‌ها غافل شد. بنابراین، ابتدا به اشکال مختلف کارکردهای نامتعارف این علائم اشاره می‌شود، سپس به همسوئی آن‌ها با فلسفه‌ی پست‌مدرن و همراهی آن‌ها در راستای محتوای ریز روایت پرداخته می شود. این مقاله در تلاش است تا با روش تحلیلی- استقرائی و با تمرکز بر نُه مجموعه ریزروایت (۷۹۶عدد)، پاسخی برای دو سؤال زیر نیز بیابد:

کاربردهای نامتعارف علائم سجاوندی در ریز روایت‌های عربی چگونه نمود یافته است؟

چه ارتباطی بین کاربرد نامتعارف علائم سجاوندی در ریزروایت‌های عربی و مؤلفه‌های پست مدرنیسم وجود دارد؟

بنابراین، جامعه‌ی آماری این مقاله شامل نُه مجموعه ریزروایت (۷۹۶ عدد) از ریز روایت‌نویسان مشهور از جمله شيمة شمري، ميمون حرش (دو مجموعه ریزروایت)، حسن برطال، جميل حمداوي، جمال الدين خضيري، عبدالله متقي، مبارك سعداني و هيفاء سنعوسي می‌باشد و انتخاب ریز روایت‌نویسان مذکور بدین علت است که شکوفایی ریز روایت به‌شکل قابل توجهی در نزد این نویسندگان مشهور مغربی نمود یافته است.

## پیشینه‌ی تحقیق

از آنجاکه پست‌مدرن در ادبیات، منجر به ایجاد انقلاب عظیمی شد و ادبیات را دستخوش تغییرات فراوانی کرد، پژوهش‌ها و تحقیقات فراوانی در رمان‌های عربی پیرامون آن، انجام‌شده که برخی از آن‌ها عبارتند از:

نعمت الله ایران‌زاده و مریم شریف‌نسب در مقاله‌ی خود با عنوان «کاربرد تصویری بلاغی سجاوندی در شعر معاصر فارسی» (ادب پژوهی، ش۵: ۱۳۸۷)، ضمن بررسی کاربرد علائم سجاوندی در شعر به این نتیجه رسیده‌اند که این علائم در شعر از اصول و قواعد نشانه‌گذاری نثر پیروی نمی‌کند و خلاقیت هنری موجب تنوع کاربر این علائم شده است.

جميل حمداوي در کتاب «مستويات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري» (۲۰۱۱)، ویژگی‌های شکلی و محتوایی داستان‌های خضيري با ذکر عناصری چون سجع، فعلیه‌بودن جملات، صرف، نحو، انزیاح، تکرار، طباق، تضاد، رمز، معماگونه‌بودن، حذف، تناص و علامت‌های نگارشی و غیره مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. لازم به ذکر است که در این کتاب، تنها به این موضوع اشاره شده که خضيري، فلان علامت چون نقطه، ویرگول و غیره را به‌کار برده و اشاره‌ای به دلایل استخدام آن علائم نزد نویسنده و پیوند آنها با مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم نشده است.

در مقاله‌ی «سهم علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی» از پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی و معصومه منتشلو (ادب پژوهی، ش۲۲: ۱۳۹۱)، نویسندگان با تأکید

بر آثار نویسندگان فارسی، به کاربرد غریب علائم نگارشی پرداخته‌اند و آنان را در ریز روایت‌های پسامدرن، یک فراروایت خوانده‌اند.

احمدرضا صاعدی و عالیه جعفری‌زاده در مقاله‌ی «دراسة ملامح ما بعد الحداثة في رواية براری الحقي لإبراهيم نصرالله» (بحوث في اللغة العربية، العدد۷: ۲۰۱۲)، به شرح مختصری درباره‌ی مؤلفه‌های پست‌مدرن و ظهور آن در ادبیات ریز روایتی پرداخته‌اند و در ادامه، آن مؤلفه‌ها را در رمان براري الحقي برشمرده و به این نتیجه رسیده‌اند که پدیده‌ی پست‌مدرن در این رمان نمود آشکاری داشته است.

در مقاله‌ی «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد» از علی افضلی و نسترن گندمی (پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ش۳: ۱۳۹۵)، نگارندگان، برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم مانند بینامتنیت، جابجایی، روش چندصدایی، بی‌نظمی زمانی و مکانی در روایت رویدادها، فقدان قاعده در مضمون، عدم قطعیت و تک‌گویی را در این دو رمان نشان داده‌اند.

در مقاله‌ی «تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان «مملكة الغرباء» اثر إلیاس خوری» از مهین حاجی‌زاده و مهناز خازیر (لسان مبین، ش۲۹: ۱۳۹۶)، نگارندگان، مهم‌ترین شاخصه‌های پست‌مدرنیسم را مورد تحلیل قرارداده و به این نتیجه رسیده‌اند که خوری، مقلد صرف نیست؛ بلکه به سبک جدید ادبیات نیز گرایش دارد و نمونه‌های آن در آثارش مشهود است.

مقاله‌ی «تحلیل مؤلفه‌های پسامدرنیسم در آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا (با تکیه بر رمان‌های البحث عن ولید مسعود و یومیات سراب عفّان)» به قلم عزت ملاابراهیمی و صغری رحیمی (مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، ش۱۶: ۱۳۹۶) که در این مقاله، نگارندگان ضمن برشمردن مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم، به این نتیجه رسیده‌اند که چند صدایی و چند روایتی‌بودن رمان، حضور بیشتری در اثر مذکور داشته‌اند.

مهین حاجی‌زاده و صدیقه حسینی در مقاله‌ی خود با عنوان «گوتیک-پست‌مدرنیسم در رمان فرانکشتاین في بغداد از أحمد سعداوی» (مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، ش۱۹:

۱۳۹۷) به این نتیجه رسیده‌اند که اصول گوتیک که بر اساس ترس و وحشت استوار است، در این رمان تشدید می‌یابد و به بررسی عناصر آن در رمان مذکور پرداخته‌اند.

در مقاله‌ی «قراءة في قصة قصيرة جدا للقاص ميمون حرش» از محمد محقق (الألوكة، ش۲۵: ۲۰۱۸م)، ضمن معرفی داستان خیلی کوتاه و ذکر عناصر آن، برخی داستان‌های میمون حرش ذکر گردیده و مضامین و محتوای آن داستان‌ها تحلیل و بررسی شده و کمترین اشاره‌ای به علائم سجاوندی نشده است.

در کتاب «سيميوطيقا علامات الترقيم» از جميل حمداوي،(۲۰۱۷م) به انواع علامت‌های نگارشی اشاره‌شده و برخی دلالت‌های آن را نیز برشمرده؛ با این وجود آن را یک فراهنجار در ریز روایت نمی‌خواند.

جميل حمداوي همچنین در کتاب «أركان القصة القصيرة جدا و مكوناتها الداخلية»،(۲۰۱۹م) در ابتدا عناصری که یک ریز روایت را از دیگر اجناس ادبی متمایز می‌کند، بر شمرده، سپس به تعاریفی که هریک از نظریه‌پردازان ریز روایت مطرح کرده‌اند، پرداخته است و در پایان، خودِ نویسنده، پنج معیار برای شناخت یک ریز روایت را ارائه می‌دهد که عبارت است از: معیار تاپیوگرافی، معیار روایت، معیار ترکیب، معیار گرافیک و معیار بلاغی.

در بخش نظری کتاب «القصة القصيرة جدا بين التنظير و التطبيق(المقاربة الميكروسردية)»، (۲۰۱۸م)، جميل حمداوي دقيقاً همان مطالبی را ذکر کرده که در کتاب «أركان القصة القصيرة جداً و مكوناتها الداخلية» آمده است، اما در بخش تطبیقی و عملی، ریز روایت‌هایی از شش نویسنده همچون فاطمة بوزيان، جمال خضيري، السعدية باحدة، وفاء الحمري، الزهرة رميج و مليكة بويطة انتخاب کرده و عناصر آنها را استخراج و توضیح داده است.

جميل حمداوي در کتاب خود با عنوان «كيف تكتب القصة القصيرة جدا»،(۲۰۱۹م) از عناصر ریز روایت، ویژگی‌ها و مشکلات آن صحبت کرده و بر این نکته تأکید دارد که هر ریز روایتی را نباید داستانک یا داستان خیلی خیلی کوتاه نامید.

شایسته‌ی یادآوری است که باوجود نقش مهم علائم سجاوندی در ریز روایت‌های عربی، تاکنون پژوهش مستقلی در این‌باره شکل نگرفته است؛ حال آنکه نقش‌های

سجاوندی نقش مهم و ساختاری و کاربردی در ریز روایت‌های عربی ایفا می‌کند؛ لذا چنین به‌نظر می‌رسد که باید کند و کاو بیشتری در این خصوص صورت گیرد و این مسأله، نقطه‌ی تمایز میان این پژوهش و تمام پژوهش‌های انجام گرفته می‌باشد. البته ناگفته نماند این نقش‌های سجاوندی –همان‌طور که اشاره شد–، در آثار برخی نویسندگان فارسی زبان مورد بررسی قرار گرفته است، اما تفاوت این مقاله با آن پژوهش در کامل و جامع بودن آن و اشاره به دلالت‌های آن علائم می‌باشد؛ نکته‌ای که آن مقاله از آن غافل مانده است.

## ادبیات پست‌مدرن

ادبیات و به‌خصوص ادبیات داستانی، یکی از حوزه‌هایی است که از پست‌مدرنیسم بسیار تأثیر پذیرفته است. پست‌مدرنیسم در ادبیات، از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی آغاز شد و اصطلاح آن، از دو واژه‌ی «post» به‌معنای بعد و «modernism» مشتقِ از «modo» به‌معنای «اخیراً» تشکیل‌شده و بر جریان یا حوزه‌ی معنایی وسیعی دلالت دارد که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، علاوه بر هنر، بر وضعیت عام انسانی و جامعه در سطح کلی اشاره می‌کرد. این جریان نیرومند به‌طور عمده بر نظریات پساساختارگرایان و در واقع در ادامه‌ی مدرنیسم و مرحله‌ی جدیدی از آن مبتنی است. (هاجری، ۱۳۸۴: ۲۱۹) بنابراین می‌توان گفت پست‌مدرنیسم «حالتی از نبود مرکزیت، و نوعی تشتت و پراکندگی است که بانی آن، فرهنگ سرمایه‌داری مصرف‌گرایانه نوین است.» (خریسان، ۲۰۰۶: ۲۰۵) «دیوید هاروی» نیز چنین اعتقادی دارد و می‌گوید: «پست‌مدرنیسم بیانگر بحرانی است در مدرنیسم که طی آن تجزیه، پراکندگی، چندگانگی، سیالیت و گذرا بودن، تثبیت گشته و قطعیت می‌یابند درحالی‌که امکان هرگونه ثبات، پایداری، وحدت، اجتماع، یگانگی، دیرپایی و ماندگاری با شک و تردید و بدبینی بیش از حد، توأم است.» (نوذری، ۱۳۷۹: ۱۳۲) و مضامینی هم‌چون محتوای وجودشناسانه، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، شیفته‌گونگی، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن طرح یا پیرنگ، بازی‌های زبانی و شکلی، عدم‌قطعیت،

پراکندگی و عدم مرکزیت، نبود یا خود را ندیدن، غیرقابل وصف، ترکیب، تناقض، جابجایی، فقدان قاعده، اتصال کوتاه، و از این قبیل را در بر می‌گیرد. (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷)

## ریز روایت عربی

ریز روایت‌های عربی، بر ریز روایت‌های خیلی خیلی کوتاهی اطلاق می‌شود که برخی از آنها حجمی در حد چند کلمه تا چند سطر دارند. بنابراین تعداد کم واژگان، حجم فشرده پیرنگ، فعلیه‌بودن بیشتر جمله‌ها و از این قبیل موارد، از ویژگی‌های قطعی یک ریز روایت به‌شمار می‌رود که نباید آن را با دیگر انواع ادبی چون ریز روایت خیلی کوتاه، ریز روایت و غیره یکسان به‌شمار آورد. (حمداوي، ۲۰۱۸: ۳۰)

## کاربرد علائم سجاوندی در ریزروایت‌های پسامدرن عربی

در این بخش، در ابتدا به چهار علامت نگارشی سه نقطه، پرانتز، قلاب و گیومه که بیشترین کاربرد را در ریزروایت‌های پسامدرن دارند، پرداخته می‌شود؛ سپس با آوردن شاهد مثال‌های مختلف از نویسندگان به ارتباطی که این علائم با ویژگی‌های پسامدرن دارند، اشاره خواهد شد.

### سه نقطه و دلالت‌های آن

تعداد آن معمولاً حداقل سه تا است و در آغاز جمله، برای دلالت بر اینکه کلام از آغاز شروع‌نشده، به‌کار می‌رود و در پایان جمله نیز بر ناتمامی کلام دلالت دارد. (حمداوي، ۲۰۱۷: ۱۳) در ریزروایت‌های پسامدرن عربی، سه نقطه به‌شکل‌های مختلفی به‌کار رفته و دلالت‌های جدیدی به‌شرح ذیل را ایفا می‌کند:

#### عدم قطعیت

نویسندگان گاهی در سه نقطه دست‌کاری می‌کنند، آن را به دو نقطه تقلیل می‌دهند و به‌جای نقطه می‌گذارند که در این حالت عدم قطعیت که از دلالت‌های سه نقطه و برای

نمایش باورهای پست‌مدرنیته است نیز با تردید بیان می‌شود. عدم قطعیت در پسامدرن ظهور و بروز ویژه‌ای دارد؛ لاج معتقد است عدم قطعیتی که تمام متن را فرا می‌گیرد، ویژگی مهم اغلب رمان‌های پسامدرن است. (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶) ایهاب حسن نیز «عدم قطعیت را از مهم‌ترین مختصات پسامدرنیسم و موجد مفاهیم گوناگونی از قبیل ابهام، تکثرگرایی، تمرد و تحریف می‌داند.» (حسن، ۱۳۹۰: ۱۰۸) برای نمونه در ریز روایت زیر می‌توان مشاهده نمود که نویسنده در پایان دو جمله‌ی آغازین، به‌جای نقطه از دو نقطه استفاده کرده تا تردید در عدم قطعیت را به‌تصویر بکشد:

«تمر أيام .. لا معلومات عن القاتل و لا عن المقتول..

فجأة ظهرت زوجة أحدهم و في يدها سلاح الجريمة، و ملابس ملوثة بالماء، صاح زوجها: أيتها(...)

خيانة أخرى.[1]» (الشمري، ۲۰۰۹: ۴۳)

در واقع نکته‌ی کلیدی که در این ریز روایت به‌چشم می‌خورد، تردید و شکی می‌باشد که بر ریزروایت حاکم است. در سطر اول وقتی نه از مقتول اطلاعاتی در دست است و نه از قاتل، مخاطب شک می‌کند که شاید جرمی صورت نگرفته است. در سطر دوم نیز همین تناقض و تردید به‌خوبی در عبارت ملوثة بالماء (آلوده‌شده با آب) دیده می‌شود.

## آشفتگی و عدم انسجام

گاهی نیز نویسنده اسلوب یکسانی را در پایان سطرهای ریز روایت خود به‌کار نمی‌برد، بلکه چند نقطه را با علامت نگارشی دیگری مثل ویرگول، به‌طور مجزا در سطرهای یک ریز روایت قرار می‌دهد تا مؤلفه‌ی مهم پست‌مدرنیسم، یعنی عدم انسجام و آشفتگی را تداعی کند که حاکم بر جهان مدرنیته است. داستان‌پردازی پسامدرن بر خلاف داستان‌پردازی مدرن که می‌کوشید نظام درونی خود را به‌عنوان بدیلی در برابر آشفتگی و هرج و مرج حاکم بر جهان واقع قرار دهد، به نحوی کارکرد این هرج و

مرج و آشفتگی را در درون خود بازتاب می‌دهد. بنابراین به واقعیت بسیار نزدیک است. (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۵۲)

در ریز روایت زیر، نویسنده در چهار مکان مختلف از ریز روایت با چند نقطه، فاصله انداخته و در سه سطر از ویرگول کمک گرفته است. این عدم وحدت در استفاده از علام نگارشی در پایان جمله‌ها، نشان‌دهنده‌ی نوعی آشفتگی و عدم انسجام در ریز روایت می‌باشد که به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های رایج در پسامدرن به مخاطب نشان داده شده است:

«**رعب**
في ( ... ) أتوسد همي،
أحترق بنار أهلي،
بين الموتى لا أعثر على جثتي..
ما همني غير طفل بجانبي،
رضاعته في فمه لا تزال..
أحضنه ونغرق في حمم..[۲]» (حرش، ۲۰۱۵: ۳۵)

با دقت به محتوای متن، می‌توان این آشفتگی و چندپارگی ذهن نویسنده را نیز مشاهده نمود؛ نویسنده در ابتدای ریزروایت مدعی است که جسد خود را نمی‌یابد اما در وسط و آخر ریزروایت بر این باور است که طفلی کنار اوست، او را در آغوش می گیرد و در گدازه ذوب می‌شوند.

### عدم پایان مطلق

گاهی چند نقطه به‌جای نقطه قرار می‌گیرد تا بر ادامه‌دار بودن و عدم پایان مطلق دلالت کند. در واقع نقطه، نشانه‌ی پایان کلام و نمایانگر نوعی قطعیت است، اما با جایگزینی چند نقطه به‌جای آن ضمن تأکید بر عدم قطعیت، یادآور نبود پایان نیز می‌باشد.

در ریز روایت زیر در پایان دو جمله‌ی اول، به‌جای اینکه نویسنده از نقطه استفاده کند، از چند نقطه بهره گرفته است:

«قابيل دفن أخاه...الغراب دفن أخاه....والذي قتل بغداد دفن نفسه[۳]». (برطال، ۲۰۰٦: ۷۵)

در واقع اگر نویسنده از نقطه کمک می‌گرفت، قطعیت و پایان کلام را القا می‌کرد اما از سه نقطه که با عدم قطعیت همراه است، استفاده می‌کند تا بر عدم پایان این کار، ادامه‌دار بودن و تکثر چنین روندی دلالت کند و بگوید زندگی هنوز در جریان است و هنوز دیگرانی هستند تا به زندگی ادامه دهند. نکته‌ی دیگری که این موضوع را تأیید می‌کند، کثرت تعداد نقطه‌هایی است که جمله‌ی دوم نسبت به جمله اول دارد؛ یعنی قتل هابیل آخرین قتل نیست، بلکه این قتل و کشتار ادامه‌دار و رو به تکثر است. اما نویسنده در شعر خود، درباره‌ی بغداد چند نقطه نمی‌گذارد تا به این مسأله اذعان کند که هرکس بغداد را نابود کند، گویی همه را از بین برده و بعد از آن، هیچ چیز باقی نمی‌ماند. بنابراین این نقطه، بر نیستی ملت و نبودشان دلالت دارد. این معنا در ریز روایت زیر نیز قابل درک است:

«استيقظ الحاكم المستبد، يوماً، فلم يجد شعبه...[۴]» (حمداوي، لاتا: ۲٤)

در این ریز روایت، نویسنده بر ادامه‌دار بودن ظلم حاکمان در طول تاریخ و از بین رفتن مردم تأکید دارد و این ادامه‌داربودن و نداشتن پایان که از ویژگی‌های پست مدرنیسم است را با سه نقطه به‌جای نقطه همراه کرده است.

### شریک‌کردن خواننده در ایجاد متن

گاهی نویسندگان پست‌مدرن سه نقطه را به‌جای کلمه به‌کار می‌برند تا خواننده را در ریزروایت خود شریک کنند. در ریز روایت‌های پست‌مدرنیسم می‌توان مشاهده کرد که خواننده در قرائت متن مشارکت دارد و بنا به میل، نیاز و سلیقه خود می‌تواند آن را دریابد و تغییر دهد. (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۰۵) در ریزروایت زیر مشاهده می‌شود آنچه که در جای سه نقطه قرار می‌گیرد، کلمه‌ی «علي» است که نویسنده تکمیل آن را به‌عهده‌ی خواننده گذاشته و بدین‌گونه خواننده به همراه نویسنده در نوشتن متن مشارکت می‌یابد:

«أطفال

يفك حنظلة يديْه، يخترق لوحة ناجيه،
يعانق أول طفل يصادفه، ويهمس له:
"لم نعد في خطر يا صاحبي،
غزة في المزاد العَ ... "[۵]» (حرش، ۲۰۱۵: ۵۸)

در ریز روایت دیگری می‌توان مشاهده کرد که نویسنده کلمه‌ی «ندم» را ذکر نمی‌کند و تنها به‌جای آن سه نقطه قرار می‌دهد تا خواننده را در تکمیل متن دخیل کند.:

«نادمة
باعته بالحُلَل،
لما بليتْ تمنتْ عودته
لتخبره ما فَعله بها الْ...[۶]» (همان: ۷۴)

## نقض مرگ مؤلف

گاهی سه نقطه به‌جای حروف نانوشته‌ی یک کلمه قرار می‌گیرد تا نشان‌دهد که مخاطب نیز در ایجاد متن سهیم است؛ چنین روشی نقضیه‌ای بر موضوع مرگ مؤلف است که از مؤلفه‌های پسامدرن خوانده می‌شود؛ پست‌مدرنیسم قائل بر این بود که تولد خواننده باید به قیمت مرگ مؤلف تمام شود اما بارت این الگو را مورد انتقاد قرار داد و یاد آور شد که هر متنی می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های متعددی وجود داشته باشد، در طول تاریخ، فرهنگ و جغرافیا حرکت کند و در این مسیر دائماً معانی جدیدی می‌یابد. (فخر رنجبری و کرمی، ۱۳۹۶: ۲۱۵)

در ریز روایت زیر بعد از حرف جر «عن» در پایان ریز روایت، کلمه‌ای قرار داده نمی‌شود تا خواننده با متن ریز روایت همراه شود، خود جای خالی را تکمیل نماید و بدین‌گونه به تعداد مخاطبان این ریز روایت، کلمات متعددی با معانی مختلفی در جای خالی قرار داده می‌شود:

«معذبون
معذبون في الأرض..

في كل أسبوع..
وعلى طريقتهم،
يعرضون، في الأسواق، قِطعاً من مآسيهم،
يقصدهم القاصي والداني للتبرك..للتفقه أيضاً..
ويحكون للزوار في شجـن..
عن الحياة الجميلة،
عن الحب..
عـن ...
وعن...[۷]» (حرش، ۲۰۱۵: ۵۹)

در ریزروایت زیر نیز چنین مضمونی قابل دریافت است:

«رسم
رسم شكلا أقرب إلى هيأة قوس يمتد من أعلى نحو أسفل. سرعان ما انقلب إلى تلاميذه يسألهم عن
فحوى الرسم.
جاءت إجاباتهم على الشكل التالي:
– حبل يتدلى.
– أفعى تتلوى.
– طريق خطرة منعرجة.
– سيل لا يُبقي ولا يذر.
–.....
نتف ما تبقى من شعيرات لحيته ورأسه. لعلع مترنحا باكيا:
– يا أولاد الفعلة، أتودّون أن تأخذوا بلحيتي و رأسي؟! إنها الخريطة .. الخريطة.[۸]» (الخضيري، لاتا: ۱۲)

در واقع نویسنده در اینجا، نقشه‌ی کشورش، عراق را ترسیم کرده و از طریق جواب‌های نوشته‌شده، گویی وضعیت موجود در عراق را به‌تصویر می‌کشد که همچون طنابی آویزان است و به هیچ جا بسته نشده؛ یعنی اوضاع کشور پریشان است و یا

همچون افعی، به خود می‌پیچد که مجدداً همان وضعیت بد کشور را نشان می‌دهد. اما از زنجیره‌ی ممتد نقطه‌ها استفاده کرده تا به دو نکته اشاره داشته باشد؛ اول اینکه دانش‌آموزان جواب‌های مختلفی دادند که در این ریز روایت، تنها به چهار جواب اشاره شد و دوم اینکه راه را برای خواننده باز بگذارد که او نیز از شکل ترسیم‌شده، جوابی بیابد و در فضای خالی قرار دهد؛ یعنی وضعیت کشور عراق به‌گونه‌ای است که هرکس می‌تواند تحلیل و تفسیری متفاوت از آن داشته باشد. بدین ترتیب ضمن فعال‌کردن ذهن خواننده، همراهی او با ریز روایت نیز بیشتر می‌شود که از این طریق، خود را در جای شخصیت‌های ریز روایت قرار دهد و به‌دنبال جواب بگردد. بنابراین این نوع کاربرد از فضای خالی در متن ریز روایت را می‌توان به‌نوعی برخوردار شدن خواننده از جایگاهی هم‌طراز با نویسنده تلقی کرد که از نقش منفعل خود در ریز روایت‌های مدرن فاصله می‌گیرد و نقشی فعال و تعیین‌کننده را بر عهده می‌گیرد.

**تأکید بر بی‌هویتی و پوچی**

گاهی مشاهده می‌شود که نویسنده در جای جای ریزروایت خود، - چه در پایان جملات و چه قبل و بعد از واو عطف- از چند نقطه بهره می‌گیرد که این چند نقطه نوعی پوچی و بی‌هویتی را به خواننده القا می‌کند؛ چراکه نویسنده با این کار سعی دارد فضای خالی که تداعی‌کننده‌ی معنای نوعی پوچی است را به مخاطب القا کند. آن‌گونه که در ریز روایت زیر ارتباط مستقیم این بی‌هویتی دیداری با محتوا نیز قابل مشاهده است؛ چراکه شخصیت اصلی ریز روایت در آخرین سطر به بی‌اهمیتی و پوچی خود می‌اندیشد:

«اطفئت مصابيح القاعة....خيم الصمت....و بدأت أحداث الشريط الفاحشة....الأجساد العارية....القبل....ما يشبهه اللهاث....و ....سقطت نقطة ساخنة على حافة صلعته... تحسسها بأصابعه ...كانت لزجة و دافئة...

-تفو!

– و انسحب من القاعة...

– فقط كان يشعر بتفاهته.[۹]» (المتقي، ۲۰۰۵: ۳۵)

## پرانتز

پرانتز برای شرح و تفسیر عبارات معترضه، جملات دعائی و غیره به‌کار می‌رود. (حمداوی، ۲۰۱۷: ۱۳) اما در ریز روایت‌های پسامدرن عربی، در نقش خود به‌کار نرفته و نظام قراردادی آن نیز تغییر کرده است. همان‌گونه که گفته شد، عبارات معترضه در پرانتز قرار داده می‌شود، اما در برخی ریز روایت‌ها نمونه‌هایی مشاهده می‌شود که بعضاً در آن، ارکان اصلی کلام در بین پرانتز قرار داده شده است. این نوع کاربرد، معانی متعددی را به شرح ذیل ایفا می‌کند:

## نفی بایدها و نبایدها

نویسنده در ریز روایت زیر، عبارتی کلیدی که شخصیت اصلی ریز روایت آن را هر روز تکرار می‌کند، در بین پرانتز که محل نوشتن عبارات معترضه است، قرار می‌دهد تا بدین‌ترتیب نفی بایدها و نبایدها را به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم، به معرض نمایش گذارد. در واقع در ادبیات پست‌مدرنیسم، هیچ باید و نباید مشخص وجود ندارد، بلکه این موضوعات، در نوسان و تغییر هستند؛ آن‌گونه‌که در ریز روایت زیر می‌توان مشاهده کرد که سؤال ساده‌ی زن در پایان ریز روایت، سؤال روزانه و تکرارشونده‌ی شخصیت اصلی ریز روایت را به فراموشی می‌سپارد:

«فكرة عارية

"يلتقي بطلابه، ينادي بالنقاش و الحرية و احترام الفكر الآخر...

ينتفض لحالة الصمت التي تسكن أعماقهم .. يردد عبارته اليومية :

(أين أصواتكم لا للخوف.. لا للرأي الواحد..دعوني أستمتع بالاستماع إلى آرائكم ).

يدخل بيته.. يسمع زئير زوجته .. يلتهم سؤالها ضآلته:

– لماذا تأخرت اليوم؟[۱۰]» (السنعوسي، ۲۰۰۷: ۸۱)

و در ریز روایت زیر، «باب البحر»، تنها محل ورود به شهر «طنجة» یکی از شهرهای اصلی مغرب در سواحل مدیترانه و اقیانوس اطلس می‌باشد که شکل هندسی آن نیز برگرفته‌شده از نقش و نگار اروپایی است. (https://www.safarway.com:2016)

«العودة

طردوهم من المدينة داخرين...

تسللوا من (باب البحر).

و لما(عادوا)...

أشرعت لهم أبواب الوطن.[11]» (السعداني، ۲۰۱۷: ۵۶)

با این توضیح چنین بر می‌آید که نویسنده می‌خواهد نفوذ غربی‌ها و استعمارگران به کشورش را گوشزد کند، مردم را از عاقبت ارتباط با آنان برحذر دارد و بگوید استعمارگرانی که آنان را بیرون راندیم، از «باب البحر» که دست‌ساخته‌ی خود آنان است، باز می‌گردند. از این‌رو برگشتن و باب البحر که کلیدواژه‌های اصلی این ریز روایت به شمار می‌آیند را در پرانتز قرار می‌دهد که محل نوشتن عبارات معترضه و اضافی است و بدین ترتیب نفی باید و نبایدها (فقدان قاعده) که از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است، شکل می‌گیرد؛ آن‌گونه که در محتوای ریزروایت مشاهده می‌شود که دشمنان در آغاز روایت از شهر طرد می‌شوند اما در آخر، در به‌روی آن‌ها گشود می‌شود. بدین‌گونه قاعده و الزامی مشخص، بر اندیشه‌ی مردم، حاکم نیست که آنها بتوانند به یک منوال عمل نمایند.

### بی‌هویتی شخصیت‌ها

در برخی ریز روایت‌ها مشاهده می‌شود که نویسنده از پرانتز استفاده می‌کند، اما مطلبی در آن نمی‌نویسد و تنها چند نقطه قرار می‌دهد. در این شیوه او قصد دارد تا بی‌هویتی و تردید در شخصیت‌های ریز روایتی خود را به مخاطب نشان دهد. به این ترتیب نویسنده تردیدهای خود در مورد امر واقع را به تردید در مورد هویت انسان تعمیم

می‌دهد و بی‌هویتی شخصیت‌ها تمثیلی برای بی‌هویتی انسان معاصر می‌گردد. (تدینی، ۱۳۸۸: ۳۳۲)

برای نمونه در ریز روایت زیر نویسنده از شخصیت زنی سخن می‌گوید که کلاه لوکس به سر می‌کند، در سرزمین عرب می‌چرخد و از مردم سؤال می‌کند که آیا او شبیه فلان بازیگر سریال ترکی است یا خیر؟:

«إدمان..

تعتمر قبعة "كمالية "

تنتشر في أرض العرب تسأل:

هل أشبه بطلة المسلسل التركي( ...)؟![۱۲]» (حرش، ۲۰۱۵: ۷۱)

در اینجا نویسنده وقتی به‌جای ذکر اسم بازیگر زن سریال ترکی، نامی از او نمی‌برد و به‌جای اسم او یک پرانتز با چند نقطه می‌گذارد، بر بی‌هویتی شخصیت زن ریز روایت تأکید می‌کند. آن‌گونه می‌توان مشاهده نمود که برخی از شخصیت‌های ریزروایت پسامدرن گاه بی‌هویت هستند و این امر نیز در خدمت ضربه‌زدن به قطعیت امر واقع است. در این ریز روایت نیز، نویسنده بی‌هویتی خود در بین اقوامش را با کمک پرانتز و سه نقطه نشان داده است:

«بدون...

( ... )

هذا أنا أتوارى بين نقط حذف قومي..

أما آن لبلدي أن يُسميني..؟

على الأقل فاصلة،

أو أي علامة..لهم أن يُسموها،

في الهامش، في الجوهر..يضعوني..

لا يَهم..

أن أكون موجوداً بينهم ..

و هذا يكفيني..[۱۳]» (همان: ۹۳)

**قلاب**

قلاب، برای واردکردن توضیحات اضافی به‌کار می‌رود. (حمداوي، ۲۰۱۷: ۱۴) بدین‌معنا که وقتی شرح و یا تحقیقی بر کتابی صورت می‌گیرد، توضیحات اضافه محقق و یا شارح در بین دو قلاب گذاشته می‌شود. اما در ریزروایت‌های پسامدرن، گاه قلاب بدون هیچ مطلبی و تنها با سه نقطه می‌آید که در این صورت دست مخاطب را بسته و مخاطب نمی‌تواند چیزی به متن بیفزاید؛ گاه در کنار این کاربرد، افعال و جملاتی در قلاب قرار می‌گیرند که جزو متن اصلی ریز روایت هستند، اما در جایگاه توضیحات اضافی گذاشته شده‌اند. این دو نوع کاربرد قلاب می‌تواند نقض اصالت ایجابی باشد که به‌دست کنشگر متون پسامدرن رقم خورده است:

**نقض اصالت ایجابی و قابل تغییر بودن**

ریز روایت زیر، حکایت زندگی انسان‌هایی است که یکی پس از دیگری به حوض مرگ وارد می‌شوند و آخرین فرد کسی را نمی‌یابد که بر او گریه کند و یا او را دفن نماید:

«يوم متّ لم يبكني أحد..
وغداً.. "يا لهف نفسي من غـد.."
لن أكون معهم..
سيسهرون..
وسيحتفلون..
سـ ...
[ ... ]
سينقص منهم ثانٍ و ثالث...
آخرهم.. سيبكينا جميعاً..
لن يجد من يواريه التراب..[۱۴]» (حرش، ۲۰۱۵: ٤٦)

در این نمونه، نویسنده به اعمال بازماندگان پس از مرگ اشاره می‌کند و در وسط روایت بعد از حرف استقبال «سین»، یک سه نقطه قرار می‌دهد تا بر این امر اشاره کند که انسان‌ها کارهای متعددی انجام می‌دهند که هرکس می‌تواند بر اساس اندیشه‌ی خود آن جای خالی را پر نماید، اما بعد از آن یک قلاب به‌صورت توخالی و تنها با سه نقطه می‌آورد. اگر با قلاب این اجازه به خواننده داده می‌شد که مطالبی را به متن بیفزاید، در اینجا نویسنده به‌عکس عمل کرده و با گذاشتن یک قلاب و سه نقطه، دست خواننده را می‌بندد و اعلام می‌کند که بعد از آن هیچ فعالیتی صورت نمی‌گیرد و به نوعی یک پایان است.

در ریز روایت زیر نیز نویسنده برخی افعال و جمله‌های ریز روایت خود را در سطری جداگانه و در بین قلاب قرار داده است:

«رؤوس تماسيح..

بالنهار تطول يداه، يحضن حجراً، وينخرط مع أطفال الحجارة لإحياء كرنفال للحجارة.

وبالليل ينشغل بكلمات كبيرة:

[نَشْجُب]

[نُندّد]

[هذا منكر]

[نحتج بشدة]

[نعقد قمة طارئة عاجلة]

[....]

يكتبها في وريقات يقصها من دفتره المدرسي.

وحين ضاق ذرعاً بما يكتب من كلمات، حفر قبوراً صغيرة، ودفن فيها قصاصاته ثم ارتاح، لكنه في اليوم الموالي كانت المفاجأة:

"لقد أنبتت رؤوس تماسيح".[۱۵]» (حرش، ۲۰۱۳: ۱۸)

معمولاً آنچه که در قلاب می‌آید، اضافاتی است که بعداً به متن افزوده می‌شود. اما با خواندن سطرهای بعد ریز روایت می‌توان دریافت که این جمله‌ها، نوشته‌های خود راوی هستند که در برگه‌های کوچک آن‌ها را می‌نویسد و وقتی به تنگ می‌آید، آن‌ها را

در گودالی حفر می‌کند. بنابراین مطالبی نیست که توسط مصحح و یا خواننده‌ای افزوده شده باشد، اما آن‌ها را در بین دو قلاب گذاشته تا اصالت ایجابی قلاب را نقض کند و در پایان، یک قلاب باز می‌کند و سه نقطه در آن قرار می‌دهد تا به مخاطب بگوید که بعد از محکومیت و اعتراض و نشست اضطراری، هیچ فعالیت اساسی صورت نگرفت که قابلیت افزودن به متن را داشته باشد. به نظر می‌آید نویسنده فضایی را به‌تصویر می‌کشد که اعتراض و سرکوبی در آن صورت نمی‌گیرد و از همین‌رو، چیزی که نصیب آن‌ها می‌شود، ظاهرشدن تمساح‌های بسیار است. (اشغال و ورود دشمنان)

## گیومه

گیومه، برای نشان‌دادن نقل مستقیم یک عبارت به‌کار می‌رود. (حمداوي، ۲۰۱۷: ۱۴)

## جلوگیری از رسیدن مخاطب به پایان

گاهی در ریز روایت‌های عربی مشاهده می‌شود که گیومه‌ای باز، ولی بسته نمی‌شود و این کاربرد از گیومه، نبود پایان را تداعی می‌کند که از ویژگی‌های پسامدرنیسم است و به عدم قطعیت دامن می‌زند؛ یعنی همان‌گونه که به‌طور قطع پایان این جمله‌ای شروع شده با گیومه، به گیومه خاتمه نمی‌یابد، مخاطب نیز به‌طور یقین نمی‌داند پایان این جمله کجاست و با شک و تردید پایان آن را حدس می‌زند. در ریز روایت زیر، روح تردید و شک موج می‌زند که جمعی به صورت دایره دور هم جمع شده‌اند:

«الوليمة

شكلنا دائرة ..

"كنا عشرة.. ربما أكثر... لا لا ..كنا أقل من ذلك..( لم أعد أتذكر)..

الساعة الآن منتصف الليل..

غرباء كنا.. ما يشغلنا الآن هو الأكل فقط..

فكرتُ : "ترى متى يوزعون الطعام.. ونخلص من هذا الهم..

قبالتي شيخ مشاكس..

كان يفكر:

" اللذة مطلوبة لإبطال ألمي.. الآن.. الآن.. أنا لم أعد قادراً...
كانت الساعة تشير إلى الواحدة صباحاً..
فكر الآخر:
" خير العشاء سوافره... لكننا متأخرون في كل شيء حتى طعامنا...
آذان الفجر يصدح: الصلاة خير من النوم...
فكرنا جميعاً:" حين لا نأكل لا نفكر بشكل جيد، وإذا أكلنا تأخرنا[۱۶]» (حرش، ۲۰۱۵: ۷۸)

در این نمونه، راوی در آغاز ریز روایت، تعداد نفراتشان را با تردید بیان می‌کند. شخصیت‌ها در پخش غذا مطمئن نیستند؛ درواقع در کل ریز روایت به غذا فکر می‌کنند اما در پایان اذعان می‌دارند که در غذا نیز تأخیر دارند و همین غذا عامل تأخیر آن‌هاست. بنابراین سلسله‌ای از علل و مدلول‌های پایان‌ناپذیر مشاهده می‌شوند که پایان ریزروایت نیز به آغاز آن باز می‌گردد؛ همچون فردی که در دایره قرار گرفته و نمی‌تواند از آن خارج شود. از این رو پایانی مشخص در آن قابل ملاحظه نیست و همه چیز با قطعیت بیان نمی‌شوند.

## نتایج

پس از مطالعه و بررسی ریز روایت‌ها مشخص‌شد که استفاده و کاربرد نامتعارف علائم سجاوندی نزد هریک از این نویسندگان بیانگر آشنایی آنان با ویژگی‌های پست‌مدرن می‌باشد که سعی داشته‌اند به کمک این نشانه‌ها، مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی همچون تردید در عدم قطعیت، آشفتگی و عدم انسجام، شریک‌کردن خواننده در ایجاد متن، نقض مرگ مؤلف، تأکید بر بی‌هویتی، جلوگیری از فرجام معین، سردرگمی و ناتمام ماندن معنا را در برابر دیدگان مخاطب، به معرض نمایش بگذارند. همراهی این نشانه‌ها با مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی به دو شکل و شیوه ظاهر شد؛ در شیوه‌ی اول، در شکل و صورت آن علائم، تغییراتی ایجاد شد تا ویژگی‌هایی چون عدم قطعیت، نقض اصالت ایجابی و جلوگیری از رسیدن مخاطب به پایان را به نمایش بگذارد. در شیوه‌ی دوم، صورت حفظ شد و تنها نظام دلالتی آنان تغییر نمود که بیانگر عدم پایان مطلق،

شریک‌کردن خواننده در ایجاد متن، نقض مرگ مؤلف، تأکید بر بی‌هویتی و نفی بایدها و نبایدها است.

## پی‌نوشت‌ها

۱- روزها می‌گذرد...اطلاعاتی نه از قاتل و نه از مقتول نیست..ناگهان همسر یکی از آنان ظاهر شد و در دستش، سلاح جرم و لباسهای گل‌آلود شده با آب بود. همسرش فریاد کشید: ای... خیانتی دیگر.

۲- ترس. در... غم را زیر سر می‌گذارم و با آتش خانواده‌ام می‌سوزم. در بین مردگان به جسد خود دست نمی‌یابم. تنها غم من کودکی است که در کنارم است. همچنان پستانک در دهان دارد. او را در آغوش می‌گیرم و در گدازه‌ها غرق می‌شویم.

۳- قابیل برادرش را دفن کرد... کلاغ برادرش (هم‌نوع خود) را دفن کرد و کسی که بغداد را به قتل رساند، خود را دفن کرد.

۴- روزی حاکم ظالم از خواب برخاست پس مردمش را نیافت.

۵- کودکان. حنظله، دستانش را باز می‌کند و تابلوی ناجیه را پاره می‌کند. اولین فرزندی را که با آن روبرو می‌شود، در آغوش می‌گیرد و در گوش او پچ پچ می‌کند. ای هم‌نشینم، همچنان در خطر هستیم. غزه در حراج عمومی است.

۶- پشیمان. جامه‌های نو به او فروخت. هنگامی که فرسوده شدند. آرزوی بازگشت او را داشت تا به او بگوید پشیمانی با او چه کرده است.

۷- شکنجه‌شدگان. شکنجه‌شدگان روی زمین. در هر هفته و در راه خود تکه‌ای از بدیختی‌های خود را در بازار به نمایش می‌گذارند دور و نزدیک برای تبرک به دیدن آنها می‌آیند. همچنین برای آگاهی و برای زائران در [از دست دادن] زندگی زیبا، از عشق و از ... می‌گویند.

۸- طراحی. خطوطی رسم کرد که شبیه یک قوس بود و از بالا به پایین امتداد داشت. به‌سرعت رو به دانش‌آموزانش کرد و از محتوای این نقاشی پرسید. دانش‌آموزان جواب‌های زیر را دادند: ریسمانی که آویزان است. ماری که به خود می‌پیچد.راه پیچ و خطرناک. سیل خانمان برانداز. تارمویی برجای مانده از موهای ریش و سرش. گریان و خسته فریاد کشید: ای فرزندان فعال، آیا دوست دارید که ریش و سر من را بگیرید. این همان نقشه است.. نقشه[وطن].

۹- چراغ‌های سالن خاموش شد. سکوت همه جا را فرا گرفت. تصاویر زشت نوار شروع شد. جسم-های عریان..بوسه‌ها...زبان‌های بیرون آورده از دهان...قطره گرمی بر روی تاسی‌اش ریخته شد. آن را با

انگشتانش لمس کرد. چسبناک و گرم بود. تف. و از سالن خارج شد و تنها تف کردن آن را احساس کرد.

۱۰- ایده‌ی خام. با دانش‌آموزانش برخورد می‌کند و خواستار گفتگو، آزادی و احترام متقابل است. سکوتی که در اعماق آنان سکونت داشت، شکست... عبارات روزانه خود را تکرار می‌کند: نظرات شما کجاست؟ نه برای ترس... نه برای یک نظر.. بگذارید تا به نظرات شما گوش فرا دهم. وارد خانه‌اش می‌شود و صدای غرش همسرش را می‌شنود سؤال او گمشده‌اش را با خود می‌بلعد. چرا امروز تأخیر کردی؟

۱۱- بازگشت. آنان را در حالی از شهر بیرون کردند که مالی پس‌انداز کرده بودند. از «باب البحر» نفوذ کردند و هنگامی که بازگشتند، دروازه‌های کشور به روی آنها گشوده شد.

۱۲- اعتیاد. کلاه لوکس بر سر می‌کند و در سرزمین عرب راه می‌رود و می‌پرسد: آیا من شبیه قهرمان سریال ترکی هستم؟

۱۳- بدون... من کسی هستم که بین نقطه‌های قومم سرگردان شده‌ام. اما الان وقت آن رسیده است که کشورم مرا حداقل فاصله یا هر علامت دیگری بنامد. مرا در حاشیه یا در اصل قرار می‌دهند. مهم نیست که بین آنان باشم و این برایم کفایت می‌کند.

۱۴- روز مردنم، کسی بر من نگریست. و فردا. ای وای بر فردا. هرگز در بین آنان نخواهم بود. شب زنده‌داری می‌کنند. جشن می‌گیرند. از بین آنان، نفر دوم و سوم نیز کم می‌شود. آخرین فرد بر همگی ما می‌گرید اما هرگز کسی را نخواهد یافت که او را دفن کند.

۱۵- سرهای تمساح. روزها دستانش دراز می‌شد و سنگی را بغل می‌کرد و همراه بچه‌های سنگ می‌رفت تا کارناوال سنگ را احیا کند (دوباره برپا کند) و در شب به کلمات بسیاری مشغول می‌شود: نابود می‌کنیم. سرکوب می‌کنیم. کاری دشوار است. به شدت اعتراض می‌کنیم. یک نشست اضطرای برگزار می‌کنیم. روی برگه‌های کوچکی که از دفتر مدرسه‌اش برش خورده است، می‌نویسد. هنگامی که از کلمات به تنگ می‌آید قبرهای کوچکی حفر می‌کند و آنان را دفن می‌کند سپس آرام می‌گیرد اما روز بعد غافلگیر می‌شود وقتی می‌بیند سرهای تمساح روییده است.

۱۶- جشن. یک حلقه تشکیل دادیم. ده نفر بودیم. شاید بیشتر. نه نه کمتر از این تعداد بودیم. (دقیق به یاد نمی‌آورم) ساعت اکنون نیمه شب است. ما مهاجر بودیم. آنچه اکنون ما را مشغول می‌کند، غذاست. فکر کردم: «راستی چه زمان غذا را پخش می‌کنند و ما از این ناراحتی رهایی می‌یابیم. روبه روی من پیرمردی عبوس است که با خود فکر می‌کند. لذت برای پایان درد، مفید است. اکنون... اکنون... من دیگر قادر نیستم. ساعت، یک صبح را نشان می‌دهد. دیگری فکر کرد: بهترین شام، ساعت پایانی است. اما ما در همه چیز حتی غذا، تأخیر داریم. اذان صبح سر داد: نماز، بهتر از خواب است. همگی فکر کردیم: وقتی غذا نمی‌خوریم، خوب نمی‌اندیشیم و هرگاه بخوریم، تأخیر داریم.

## منابع و مآخذ


برطال، حسن (٢٠٠٦) **أبراج**، سورية: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

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

تدینی، منصوره(۱۳۸۸) **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران**، تهران: علم.

حرش، میمون (٢٠١٣) **نجي ليلتي**، الناظور: منشورات المهرجان العربي الثاني للقصة القصيرة جدا.

_____(٢٠١٥) **ندوب**، المغرب: مطابع الرباط نت.

حسن، ایهاب(۱۳۹۰ش) **به سوی مفهوم پسامدرنیسم، ادبیات پسامدرن(گزارش، نگرش، نقادی)**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

حمداوي، جميل(٢٠١٧) **سيميوطيقا علامات الترقيم**، الكتب الرقمية، لامكان.

_____، (لاتا)، **كتابات ساخرة، قصص قصيرة جدا**، دست نویس نویسنده.

_____(٢٠١٨م). **القصة القصيرة جدا بين التنظير و التطبيق(المقاربة الميكروسردية)**: الكتب الرقمية، لامكان.

_____( ٢٠١٩) **كيف تكتب القصة القصيرة جدا**، الكتب الرقمية، لامكان.

_____(٢٠١٩) **أركان القصة القصيرة جدا و مكوناتها الداخلية**، الكتب الرقمية، لامكان.

حميدة، خالد (٢٠١٦) **أمل، قصص قصيرة جدا**، حروف منثورة للنشر الإليكتروني، لامكان.

خريسان، باسم على (٢٠٠٦) **ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي**، دمشق: دارالفكر.

الخضيري، جمال الدين، **وثابة كالبراغيث، مجموعة قصص قصيرة جدا**، قيد الطبع.

السعداني، مبارك (٢٠١٧) ضحك المرايا، تطوان: مطبعة الخليج العربي.

السنعوسي، هيفاء (٢٠٠٧) **إنهم يرتدون الأقنعة و قصص أخرى**، المغرب: مكتبة سلمى الثقافية.

الشمري، شيمة(٢٠٠٩) **ربما غدا**، المملكة العربية السعودية: منشورات نادي المنطقة الشرقية الأدبي.

رابرتس، آدام و فردریک جیمسن(۱۳۸۶) **مارکسیسم، نقد ادبی و پسامدرنیسم**. تهران: نی.

فخر رنجبری، قادر و ابوذر کرمی (۱۳۹۶) **پست‌مدرنیسم**، تهران: قطره.

لاج، دیوید(۱۳۸۶) **رمان پسامدرنیستی، نظریه‌های رمان**، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.

المتقي، عبدالله(٢٠٠٥) **الكرسي الأزرق**، الدار البيضاء: منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة جدا.

نوذری، حسینعلی(۱۳۷۹) **پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها**، تهران: نقش جهان.

هاجری، حسین(۱۳۸۴ش) **انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران، مجموعه مقالات «ما و پست‌مدرنیسم»** تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

https://www.safarway.com

# دور **علامات الترقيم في الميكروسرديات العربية لما بعد الحداثة**

زهره قربانی مادوانی[1]*

**الملخّص**

علامات الترقيم هي أحد الرموز التي تساعد المؤلف على تعويض كل ما لا يمكن التعبير عنه بالمعاني اللفظية وتساعد القارئ في توضيح النص. ولكن في الميكروسرديات العربية لما بعد الحداثة، توجد أمثلة حيث وجدت هذه الرموز تطبيقات غير تقليدية وأصبحت في بعض الأحيان عنصرًا أسلوبيًا. يتوافق العرض غير العادي لهذه الرموز تمامًا مع فلسفة ما بعد الحداثة، والتي تشير إلى عدم اليقين، وسيولة النص، والتشتت، والشك، وما إلى ذلك؛ لذلك لا يمكن تجاهلها في تحليل النص. فعلى هذا، هدفت هذه المقالة إلقاء الضوء على تسع مجموعات قصص قصيرة جدّاً (التي تشمل ٧٩٦ ميكروسردية)، وذلک من خلال منهج الدراسات التحليلي-الاستقرائي، على الاستخدامات غير التقليدية لبعض هذه الرموز من ناحية، والإشارة إلى ارتباطها بفلسفة ما بعد الحداثة من ناحية أخرى، تشير نتائج هذه الدراسة إلى شكلين غيرعاديين لعلامات الترقيم في الميكروسرديات العربية: في بعضها تم تغيير شكل هذه العلامات وفي حالات أخرى، يبقى الشكل قوياً، لكن نظام الدلالة الخاص بها وجد تطبيقًا غريبًا.

**الكلمات الرئيسية**: الميكروسرديات العربية، علامات الترقيم، ما بعد الحداثة.

---

١-أستاذة مساعدة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران