بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی

نقد ادب معاصر عربی

سال یازدهم، شمارۀ بیست و سوم پیاپی و بیست و یکمین

شماره علمی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی
سال یازدهم، شمارۀ بیست و سوم پیاپی و بیست و یکمین شماره علمی
پاییز و زمستان 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 رضا افخمی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر حسین الیاسی	عضو هیأت علمی دانشگاه فرهنگیان
دکتر ابراهیم اناری بزچلوئی	عضو هیأت علمی دانشگاه اراک
دکتر مهرداد آقائی	عضو هیأت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
دکتر علی بشیری	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر رسول بلاوی	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر علی بیانلو	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر نورالدین پروین	عضو هیأت علمی مجتمع آموزش عالی شهید محلاتی
دکتر مینا پیرزادنیا	عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام
دکتر سید اسماعیل حسیتی اجداد	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر عبداله حسینی	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی تهران
دکتر محمود حیدری	عضو هیأت علمی دانشگاه یاسوج
دکتر محمد رحیمی	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر سیده اکرم رخشنده نیا	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر علی اصغر روانشاد	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر اکرم روشنفکر	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر صدیقه زودرنج	عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی سینا همدان
دکتر مهدی شاهرخ	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر روح الله صیادی نژاد	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر صلاح الدین عبدی	عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی
دکتر خیریه عچرش	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر مینا عربی	عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی (ره)
دکتر عبدالأحد غیبی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر صادق فتحی دهکردی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر فاطمه قادری	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر علیرضا کاهه‌ء	عضو هیأت علمی دانشگاه ولایت
دکتر بتول محسنی راد	عضو هیأت علمی دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر دانش محمدی	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر یحیی معروف	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر فاروق نعمتی	عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور
دکتر حمید ولی زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

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

راهنمای تدوین و نگارش مقالات

مقاله ارسالی به نشریه «نقدادب معاصر عربی» باید:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الگوی فنی تنظیم مقالات

در نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

۱ – قلم‌ها

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

اندازه قلم‌هابه شرح زیر باشد:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۲- فاصله‌ها

فاصله‌ها به شرح زیر باشد:

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

۳- طول و عرض متن (حاشیه‌ها)

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

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

دفتر نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

تلفن: ۰۳٥-۳۸۲۱۰٥٦٤ فاکس: ۰۳٥-۳۱۲۳۲۰۹٦

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

برگ درخواست اشتراک دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصرعربی

مشخصات مشترک

نام..... نام خانوادگی.....

شغل یاسمت: .....میزان تحصیلات: .....

نام سازمان (اشخاص حقوقی): .....

نشانی: .....کد پستی: .....

شماره تلفن: .....

Email: .....

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

توضیحات:

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

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

تلفن: ۳۸۲۱۰٥٦٤ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
کاربرد نمادین نام حیوانات در شعر «عبدالوهاب البیاتی» شهریار همتی، علی سلیمی، سارا رحیمی‌پور	۳
خوانش دیستوپیایی رمان «فرانکشتاین فی بغداد» بر اساس اصلاحات مرتن بر دیدگاه کارکردگرایی ساختاری فرهاد رجبی، سید اسماعیل حسینی اجداد نیاکی، سارا اورجی لارسری	۲۷
بررسی عناصر "شاعرانگی" در مجموعه‌ی داستانی"صهیل الجواد الأبیض" زکریا تامر علی قهرمانی، ملیحه فروغی	۵۷
بررسی و تحلیل مؤلفه‌های رمانتیسمِ سیاه در داستان «تلک الرائحة» از صنع‌الله ابراهیم مهران نجفی حاجیور	۸۳
بررسی محتوایی و هنری سروده‌های دیوان «إنّما أنت بلسم» از محمود مفلح بر اساس شاخصه‌های ادبیات اسلامی خداداد بحری، علی اکبر ملایی	۱۱۱
نشانه‌شناسی لایه‌ای زمان در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» اثر محمد الماغوط شهلا شکیبایی فر، محسن سیفی، علی نجفی ایوکی	۱۳۹
آسیب‌شناسی بازنویسی داستان‌های کهن دینی برای کودکان و نوجوانان (مطالعه موردی: «هدیة الشمس» و«ملجأ الخائفین») مصطفی مهدوی‌آرا	۱۶۷
واکاوی رمان «المحبوبات» عالیه ممدوح بر اساس نظریه‌ی تن بیگانه کریستوا فاطمه کاظمی، مجتبی بهروزی، مرتضی زارع برمی	۱۹۳
تحلیل و واکاوی شخصیت‌ها در نمایشنامهٔ "ملحمةالسراب" اثر سعدالله ونوس بر مبنای دیدگاه شلومیت ریمون کنان عبدالاحد غیبی، علی صیادانی، نسرین حسینی توانا	۲۱۷
کارکرد ایدئولوژیک استعاره‌ی جهتی در دفتر شعری «معرکة بلارایة» اثر غازی القصیبی معصومه سید، طاهره چال دره، لیلا قاسمی حاجی آبادی	۲۴۹
بررسی روایت اپیزودی در رمان «برید اللیل» از هدی برکات علی پیرانی شال، عبداله حسینی، علی اسودی	۲۷۳
کاربست رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف در تحلیل رمان «عُرْسُ الزَّین» اثر طیب صالح شمسی واقف زاده، آزاده قوامی	۲۹۷

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Symbolic use of animals in Abd al-Wahhab al-Bayati's poems

Shahriyar Hemmati, Associate Professor, Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah
Ali Salimi[1], Professor, Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah
Sara Rahimipour, PhD of Arabic Language and Literature Razi University, Kermanshah

Received: 13-10-2010 Accepted: 13-08-2021

Introduction: Some critics believe that Abd al-Wahhab al-Bayati was the only poet with poetic innovations. After Badr Shakir al-Sayyab passed away prematurely and Nazik al-Malaika resorted to ancient poetry forms, Abd al-Wahhab al-Bayati, who believed in innovation, did his best to utilize innovative poetic devices (Abuahmad, 1991). Moreover, he was superior to the other two poets in terms of the extensive use of symbols and their various meanings and functions (Abd Awda, 2006). He enriched his poems by resorting to his extensive knowledge of Arabic and world literature. He utilized different symbols, especially animals, to express many political, social, and emotional concepts in his poems. Given that he was a fighting, revolutionary and freedom-loving poet, Abd al-Wahhab al-Bayati exploited symbols to talk about revolution-related subjects, e.g. love for revolution and perseverance to gain victory. He used animals to entitle some of his elegies. Thus, it seems that he has transformed animal-based symbols into one of the main branches of symbolism.
The present paper aims to study the use of animals in Abd al-Wahhab al-Bayati's poems. The primary objective is exploring the poet's motivation in using various animal-related symbols in his poems. The following are the research questions:
1. How are animal-related symbols connected to the themes of Abd al-Wahhab al-Bayati's poems?
2. How have animals been used in creating images by the poet?
Literature review: Numerous books, theses and papers have been written based on al- Abd al-Wahhab Bayati's poems. For instance, "Symbolization in the poetry of al-Abd al-Wahhab Bayati" is the title of a thesis completed by Hassan Abd Awda in 2006. Also, the book entitled "al-Abd al-Wahhab Bayati, his life and poetry: a critical study" by Nahedah Fawzi (2004) is about al-Bayati's poetry. In this book, the author explores various poetic schools (including symbolism) in al-Bayati's poets. Moreover, two of the papers written about al-Bayati's poetry include "Obsessed with alienation and travel" written by Nahedah Fawzi (2010) and "Outstanding myths in Abd al-Wahhab al-Bayati's poetry" authored by Ali Najafi Iwaki (2010). To date, no substantial research has been published about the symbolic use of animals in al-Bayati's poems. There are only a few reports that have superficially examined symbolism in his poetry.

[1]- Corresponding Author Email: salimi1390@yahoo.com

Symbolic use of animals in al-Bayati's poetry: Since Abd al-Wahhab al-Bayati spent a considerable part of his life in exile or on trip, homesickness became a dominant theme in his poems. To express this emotion, he has used animal symbols like pigeon and chamois, which are always on the move. His symbols do not always refer to the same thing. In fact, sometimes the same symbol is used in different places to refer to totally opposite issues, indicating the poet's distress. Utilizing different, and sometimes opposite, symbols has given a lot of variety to his poetic images. One of the most important reasons for symbolic use of animals in his poetic images is stimulating audience's feelings with bitter humor. In some cases, Abd al-Wahhab al-Bayati takes advantage of different symbols in various forms, which apparently are not related to each other. Nonetheless, when the referents of these symbols are discovered and interpreted in light of the poetic context, clear cohesion is drawn between the used symbols. For example, in the elegy entitled "al-Qurban", which was composed for Pablo Neruda, the Chilean revolutionary and freedom-loving poet, three symbols, namely butterfly, chamois and gazelle, are simultaneously and frequently used to express the zeal for freedom. One of the special symbols used by Abd al-Wahhab al-Bayati is deer, which connotes a mystic code known as Aisha. His objective in using this symbol is to draw an analogy between the oppression of this code and that of a deer hunted by the predator. He introduces deer as the symbol for his superb love, i.e. mystic love. He claims that, like mystics, he has found this deer hunted by the predator in his poetic discovery and intuition.

Conclusion: Various and frequent symbolic use of animals in al-Bayati's poetry has linked his poems to everyday life. Through artistic illustration, he has turned social unrest into tangible issues. He has selected particular animals to express any kind of pain or sorrow. Wolves and hyenas embody the cruelty of the wicked. Displaced pigeons and sparrows represent the oppression of defenseless people. The innocent deer in the desert symbolize his legendary love for a dream called Aisha. The frequent symbolic use of animals in al-Baati's poetry (approximately 90 species of animals' names have been used 900 times in his poems) has given meaning and variety to his works and made his poems sound like the surrounding environment.

Keywords: Abd al-Wahhab al-Bayati, Contemporary Iraqi poetry, Symbolism in poetry, Animal in poetry.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

کاربرد نمادین نام حیوانات در شعر «عبدالوهاب البیاتی»

شهریار همتی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی، کرمانشاه
علی سلیمی[۱]، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سارا رحیمی‌پور، دکترای زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی، کرمانشاه

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۵/۲۲

چکیده

کاربرد نماد در شعر عبدالوهاب البیاتی شاعر معاصر عراقی، یکی از جلوه‌های بارز سروده‌های او به‌شمار می‌آید؛ تکنیکی هنری و معناآفرین که به شعر وی تنوع و وسعت معنا بخشیده است. در جای جای دیوان‌های شعری بیاتی، کمتر سروده‌ای یافت می‌شود که در آن از ذکر نام چندین حیوان به شکل نمادین استفاده نشده باشد. این خلاقیت هنری با تجربیات مبارزاتی شاعر و هدف او که انقلاب و دستیابی به آزادی و عدالت است، پیوندی ناگسستنی دارد. این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی و با استخراج ۸۹۱ مورد از ۹۵ گونه‌ی مختلف نام حیوانات در شعر او، توانمندی‌های هنری بیاتی را در به کارگیری مناسب این نمادها واکاوی نموده است. نتیجه‌ی این پژوهش گویای آن است که بیاتی با خلاقیتی شاعرانه و غالباً نوآورانه، پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص هر حیوان با وضعیت نابسامان جامعه خویش برقرار نموده است. این هنرنمایی شاعرانه به‌گونه‌ای می‌باشد که جلوه‌ای متنوع به تصاویری شعری او بخشیده است. تنوع در مدلولات این نمادها سبب‌شده که شبکه‌ی وسیعی از معانی در شعر او ایجاد شود و در نهایت به یکی از شاخه‌های مهم نمادگرایی در شعر او تبدیل گردد.

کلید واژه‌ها: عبدالوهاب البیاتی، شعر معاصرعراق، نماد در شعر، حیوان در شعر.

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: salimi1390@yahoo.com

مقدمه

از میان سه ضلع شعر معاصر عراق، یعنی بدر شاکر سیاب، نازک الملائکه و بیاتی، برخی ناقدان معتقدند که تنها «بیاتی» است که وظیفه‌ی نوآوری شعری را به مرحله‌ی نهایی و عالی خود رسانده؛ چرا که سیاب، عمر کوتاهی داشت و نازک نیز به قالب‌های کهن بازگشت. اما بیاتی با ایمان به این نوآوری، اشعار خود را سرود و آن را به اوج خود رساند (أبو أحمد، ۱۹۹۱: ۷۵). علاوه بر آن، بیاتی از نظر استفاده‌ی فراوان از نماد و دلالت‌ها و وظیفه‌های متعدد آن در شعر خود، از دو شاعر دیگر بهتر ظاهرشده است (عبد عودة، ۲۰۰۶: ۶). او هر آنچه از ادب عربی و ادبیات جهانی در اختیار داشته و کسب نموده را در شعرش به‌کار می‌گیرد و این‌گونه بر غنای شعرش می‌افزاید.

یکی از مسائلی که در شعر بیاتی توجه‌ها را به‌خود جلب می‌کند، حضور پررنگ حیوان در شعر اوست که این حضور، در سرتاسر شعر بیاتی به‌چشم می‌خورد؛ تاجایی‌که او در عنوان‌گذاری برخی از قصاید خود نیز از نام حیوانات استفاده نموده است. از این‌رو به نظر می‌رسد که بیاتی، نمادهای حیوانی را به یکی از شاخه‌های اصلی نمادگرایی خود تبدیل نموده است. این مسأله انگیزه‌ای برای بررسی عنصر حیوان در شعر او شد. در این مقاله با استخراج ۸۹۱ مورد از ۹۵ گونه‌ی مختلف حیوانات در شعر او، به مهم‌ترین انگیزه‌ها و اهداف بیاتی از این کاربرد پی برده و سعی می‌شود تا به سؤال‌های زیر پاسخی ارائه گردد:

۱.کاربرد نمادین نام حیوانات چگونه با درون‌مایه‌های شعر بیاتی پیوند خورده است؟

۲.عنصر حیوان چگونه در تصاویر شعری نقش‌آفرینی نموده‌اند؟

پیشینه‌ی تحقیق

با توجه به اینکه بیاتی یکی از شاعران برجسته‌ی عراق و جهان عرب به‌شمار می‌رود، اشعار او از نظر نماد، اسطوره و نقاب بارها مورد بررسی پژوهشگران قرار گرفته و کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات متعددی پیرامون آن نگاشته‌شده است. از جمله این

پایان‌نامه‌ها می‌توان به پایان‌نامه‌ی "الترمیز فی شعر عبد الوهاب البیاتی" (۲۰۰٦) از حسن عبدعودة اشاره نمود. این پایان‌نامه که در چهار فصل به نگارش درآمده است، به بررسی رموز غربت، مرگ و زندگی و زن، در شعر بیاتی پرداخته و در فصل آخر ساختارها و لوازم رمزگرایی بیاتی را مورد بررسی قرار داده است.

در زمینه‌ی کتاب نیز می‌توان به کتاب "عبد الوهاب البیاتی حیاته و شعره، دراسة نقدیة" (۱۳۸۳) از ناهده فوزی اشاره کرد؛ نویسنده در این کتاب، مکاتب شعری مختلف ظهوریافته در شعر بیاتی از جمله نمادگرایی او را بررسی کرده است.

از میان مقالات نوشته‌شده نیز می‌توان به مقاله‌ی "هاجس الاغتراب و الترحال" (۲۰۱۰) از ناهده فوزی که به بررسی انواع غربت در شعر بیاتی پرداخته و در مجله‌ی "الجمعیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها" شماره ٢٤ آن به‌چاپ رسیده است.

همچنین مقاله‌ی دیگری با عنوان "اسطوره‌های برجسته در شعر عبد الوهاب البیاتی" (۱۳۸۹) از علی نجفی ایوکی وجود دارد که به بررسی اسطوره‌های برجسته در شعر بیاتی می‌پردازد؛ این مقاله در مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۲ به‌چاپ رسیده است.

در زمینه‌ی بررسی نمادهای حیوانی در شعر معاصر نیز تاکنون مطالعاتی انجام شده است؛ از جمله مقاله‌ی "رمز الطیور والحیوانات فی الشعر الفلسطینی المقاوم" (۲۰۰٦) از صادق فتحی دهکری و روشنک جعفری است که به بررسی نحوه استفاده شاعران فلسطینی از رمز پرندگان و حیوانات در شعرشان پرداخته و در مجله "اللغة العربیة وآدابها" شماره ٤ چاپ شده است.

مقاله‌ی دیگر، مقاله‌ی "داستان پرندگان در شعر احمد شوقی با تأکید بر جنبه‌های نمادین، تربیتی، اجتماعی و سیاسی" (۱۳۹۲) از علی‌اصغر روان‌شاد و محسن زمانی است که به بررسی پرندگانی که در شعر شوقی به‌کار رفته و جنبه‌ی نمادینی پیدا کرده‌اند، می‌پردازد. این مقاله نیز در مجله نقد ادب معاصر عربی، شماره ٤ چاپ شده است. با این حال، تاکنون پیرامون نمادهای حیوانات در شعر عبدالوهاب بیاتی پژوهشی صورت نگرفته و

آنچه که در این‌باره وجود دارد، تنها اشاراتی است مختصر که در لابه‌لای بررسی‌های نمادی او گنجانده شده است.

بحث و بررسی

عبدالوهاب البیاتی[1] از کاربست نام حیوانات، برای بیان معانی شعری بهره جسته که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

بازتاب غربت و تنهایی شاعر

عبدالوهاب البیاتی با استفاده از نمادهایی از پرندگان و حیوانات، همواره غربت و دلتنگی‌های خویش را مجسم می‌نماید. در واقع می‌توان گفت که انتخاب‌های وی متناسب با وضعیت اوست. «کبوتر، گنجشک و بز» از حیواناتی هستند که برای بیان غربت و تنهایی خود از آنها استفاده نموده است:

«کبوتر» نمادی از یک تبعیدی پاک

بیاتی بیشتر عمر خود را در سفر و تبعید گذراند و همین امر سبب شد که احساس غربت و تنهایی، به یکی از احساسات بارز در شعر او تبدیل‌شده و از راه‌های مختلف در شعرش تجلی یابد (فوزی،۲۰۱۰: ۱). یکی از صورت‌های این تجلی، نماد کبوتر است که اشاره به شاعر و آزاده‌ای دارد که با وجود بی‌گناهی و پاکی، اما به تبعید فرستاده شده است:

«لِغُربتی، لِلثَّلجِ فی المنفی، لِهذی النَّجمةِ الوحیدةِ/ لِشاعرٍ یجوعُ فی الرَّبیعِ، لِلیمامَةِ الطَّریدةِ/ لِثَورَتی المسروقِةِ الشَّهیدةِ/ لِکادِحٍ فی وَطَنی یموتُ فی زَنزانةٍ بَعیدةٍ/ لِهذه القَصیدةِ/ أَقسمتُ یا جَزائِری الجدیدةِ[2]» (البیاتی، ۱۹۹۵ :۱/ ۴۹۱).

شاعر گرسنه در بهار و یا همان کبوتر دورشده، دلالت بر هر شاعر آواره از وطن از جمله خود بیاتی دارد. به‌نظر می‌رسد که استفاده از کبوتر در این معنا، دلالت بر آن

داشته باشد که شاعر (انقلابی) بدون آنکه گناهی مرتکب شده باشد، از وطنش دورشده است؛ چرا که غالباً کبوتر پرنده‌ای زیبا، بی‌آزار و سمبل پاکی است. بیاتی در قصیده‌ی "الجرادة الذهبية" که خود، آن را به پناهندگان تقدیم می‌کند، این نماد را بار دیگر به‌کار می‌گیرد. او بار دیگر صفت "طريدة" را برای آن ذکر می‌کند و این موضوع را اثبات می‌کند که استفاده از نماد و نمادپردازی، کاری بسیار حساب‌شده بوده که با عنایت صورت گرفته است:

«أَجرِی مَعَ الفُراتِ/ إلی بِحارِ العالَمِ البَعیدةِ/ یمامَةً طَریدةً[۳]» (همان: ۲/ ۱۷۰).

سپس این مفهوم در کاربردی گسترده‌تر، در قالب پرنده (طائر) بیان می‌شود؛ به‌عبارت دیگر می‌توان گفت که پرنده، نماد هر تبعیدی دور از وطن است:

«ناظمٌ عادَا! مَن یدقُّ البابَ؟/ عادَ مِن المنفی مَعَ الطیورِ والسَّحابِ[٤]» (همان: ۱/ ٤٧٤).

این نماد با بسامد تکرار بالا (حدود ۹۰ بار)، به‌عنوان یکی از نمادهای اصلی دیوان بیاتی به‌شمار می‌آید. نکته‌ی قابل توجه این است که در بیشتر موارد، این واژه با کلماتی مانند مهاجر و منفی (تبعیدگاه) که دلالت بر تبعید و دوری دارد، همراه می‌شود.

«گنجشک»، نمادی از انسانی در آرزوی رهایی

از دیگر واژه‌های پر بسامد در این معنا، عصفور (گنجشک) است. این واژه نیز در مفهوم عامِ کوچ و دوری به‌کار رفته است؛ اما تفاوتی که این واژه با موارد پیشین دارد در این است که این‌بار مفهوم کوچ با فقر در می‌آمیزد؛ به‌عبارت دیگر این نماد بر افرادی دلالت دارد که به‌خاطر شدت فقر، امکان مهاجرت ندارند، و کوچ و دوری از ستم برای آنان تبدیل به یک رؤیا گشته است:

«التینَةُ الحَمقاءُ، والبیتُ القدیمُ/ ورَفیفُ أجنحَةِ الفَراشِ/ وزَنابِقُ سُودٌ عِطاشٌ/ تَذوِی، وَأسرابُ العَصافیرِ الجِیاعِ/ مَلوِیةُ الأعناقِ، تَحلُمُ بِالرَّحیلِ[۵]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/ ۱۷۴).

زیرا که با کوچ و غربت، از زندان ظلم و ستم رهایی می‌یابند:

«عُصفورٌ أزرقُ/ فی قفصٍ مِن زنبقٍ/ غنّی أُغنیةً/ غنّی الحُرّیةَ:/ یا قَمَری الأخضرَ/ یا حُبِّی الأوَّلَ/ یا جدولٌ/ ینعِشُ صحرائی/ یا وَطَنِی النّائِی/.../ کنتُ الأوحدَ/ فی لیلی الأسودِ/ قمراً أخضرَ/ والعصفورَ الأزرقَ/ فی قفصِ الزنبقِ[۶]» (همان: ۲۶۳).

ازآنجایی‌که گنجشک پرنده‌ای است که توانایی کوچ ندارد، دلالت این نماد در قالب این معنا بسیار متناسب به‌نظر می‌آید.

«بز گر»، نمادی از نهایت بی‌کسی

مفهوم تبعید و غربت در شعر بیاتی با حیوانات دیگری نیز به‌کار می‌رود. وی در قصیده‌ی "عشاق فی المنفی"، تنهایی خود و دیگر همنوعانش را این‌گونه در بافتی حزن‌انگیز تشبیه می‌کند:

«وأنا.../ ــ وأنتَ؟/ ــ أنا وَحیدٌ!/ کَقَطرَةِ المطَرِ العَقیمِ، أنا وحیدٌ!/.../ وأنا وأنتَ وهؤلاءِ/ کَالعَنزَةِ الجَرباءِ أَفردَها القطیعُ/ لا نَستَطیعُ[۷]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/ ۱۴۹).

کاربرد این حیوان در قالب این معنا، بسیار به بیت طرفة بن عبد، شاعر بزرگ جاهلی و صاحب معلقه‌ی مشهور، نزدیک است[۸]

إِلَــی أنْ تَحَامَتْنِی العَشِیْرَةُ کُلُّهَــا وأُفْــرِدْتُ إِفْــرَادَ البَعِیْــرِ المُعَبَّــدِ[۹]

(طرفه، ۲۰۰۲: ۴)

بدین‌ترتیب، از آن‌جایی‌که غربت، یکی از سه احساس اصلی تشکیل‌دهنده‌ی شعر بیاتی محسوب می‌شود (أبو أحمد، ۱۹۹۱: ۱۵۵)، می‌توان شاهد بود که این احساس، در قالب نمادهای متعددی بیان شده است.

بیاتی و عشق به وطن و آزادی

عشق بیاتی به انقلاب و آزادی، به‌گونه‌ای است که او نمادها و نقاب‌های مختلفی را برای این واژه در اشعارش می‌آفریند؛ «عبدالوهاب البیاتی» در اشعار خود، انقلاب را عشق نخستینش معرفی می‌کند:

«أیتُها الثورةُ/ یا حبیَ الأولَ/ یا رایاتِ الأملِ الحمراءَ[۱۰]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۳۲۳/۲).

این مفهوم در قالب نمادهای متعددی از حیوانات «پروانه، آهو و بز کوهی» نیز بیان شده است:

«پروانه»، نمادی از نجات‌بخشی (تداعی خاطره‌ی عایشه)

یکی از مهم‌ترین دیوان‌های بیاتی، "عایشه" نام دارد. در بررسی‌هایی که درباره‌ی این نماد در شعر بیاتی صورت‌گرفته، مشخص‌شد که «عایشه»ی بیاتی، چیزی جز انقلاب و آزادی نیست (صدقی و عبدالله‌زاده، ۲۰۰۹: ۵۰). اما بیاتی برای توصیف این عشق خود، از نمادهایی حیوانی مدد می‌گیرد که هریک، با اوصاف انقلاب پیوندی محکم دارد. روح عایشه در شعر او، در قالب پروانه‌ای است که دلالت بر نجات‌بخش بودن انقلاب دارد:

«عائشةٌ تبعثُ تحتَ سعفِ النخیلِ/ فراشةً صغیرةً/ تطیرُ فی الظهیرةِ/ ها هی ذی ترشقُ بالقَرَنفُلِ الأحمرِ وجهَ الموتِ/ تقولُ لی تعال[۱۱]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲/ ۱۳۹).

و نیز:

«عائشةُ ماتت، ولکنی أراها تذرعُ الحدیقةَ/ فراشةً طلیقةً/ لا تعبرُ السورَ، ولا تنامُ/ الحزنُ والبنفسجُ الذابلُ والأحلامُ/ طعامُها فی هذه الحدیقةِ السحریةِ[۱۲]» (همان: ۷۱ و ۷۲).

خود «بیاتی» پیرامون این نماد می‌گوید: «پروانه در اعتقادات قدیم، نماد روح مرده است که همچون دودی در حرکت است؛ (عایشه) گاهی برای عاشقانش آشکار و گاه پنهان می‌گردد و آنان را وادار می‌کند تا در جهنم این عالم به‌دنبال او باشند. عایشه چیزی جز روح عالم متجدد از میان مرگ و به خاطر عشق و انقلاب نیست» (همان، ۱۹۹۳: ٤٥). بدین ترتیب می‌توان این نماد را این‌گونه تفسیر کرد که روح عایشه (پس از مرگ او) دوباره برانگیخته می‌شود تا مرگ را از شاعر براند و او را در جهنم این عالم هدایت کند و این چیزی جز نجات انسان‌ها در اثر برانگیخته‌شدن انقلاب (عایشه) نیست تا انسان‌ها در اثر آن، راه سعادت را بیابند. به‌همین دلیل است که بیشتر مواردی که این صفت برای عایشه به کار می‌رود، با مسأله‌ی زندگی دوباره‌ی او پس از مرگش همراه می‌شود. به بیان دیگر، منظور شاعر از این نماد آن است که هرچند ظاهراً انقلاب در جامعه مرده، اما روح آن قدرت زندگی و زندگی‌بخشی مجدّد دارد.

«آهو» و پیوند آن با رویای عایشه

عشق بیاتی به عایشه، عشقی عرفانی است. نامیدن عایشه به غزال، از آن‌جهت در دیوان بیاتی اهمیت می‌یابد که او از این نماد برای بیان زیبایی محبوب–چنان‌که متداول است– استفاده نمی‌کند، بلکه او در کاربرد این نماد، نظری عرفانی دارد (معروف و رحیمی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۳۲ و ۱۳۳). بدین‌ترتیب او به‌دنبال این است که با استفاده از این نماد، علاوه بر اشاره به مظلومیت او، آن را مظهر عشق والای خود (چیزی همانند عشق عرفا) معرفی کند. او همانند عرفا این غزال را در کشف و شهودش یافته است:

«وصاحبُ الجلالةِ/ أهدى إليّ بعدَ أن كاشفَنى غزالةً/ لكننى أطلقتُها تعدُو وراءَ النورِ فى مدائنِ الأعماقِ/ فاصطادَها الأغرابُ وهى فى مراعى الوطنِ المفقود[۱۳]» (البياتى، ۱۹۹۵: ۲/ ۲۲۶).

اما این عشق شاعر، اسیر ظلم و سیاهی گشته است:

«أرى على الشاطئ/ نسراً جاثماً فوقَ غزالٍ/ و أرى آشورَ بانيبال/ يطعَن فُى حربتهِ شمسَ الغروبِ، و أرى/ الأسرى على مشانقِ الإعدامِ/ معلّقينَ فى ظلامِ الغسقِ المخيفِ[۱۴]» (همان: ۲٦۸).

بدین ترتیب، کاربرد غزال در شعر بیاتی، تجسّمی از والاترین درجه‌ی عشق عارفانه‌ی او از انقلاب و آزادی است و پیوند نام عایشه با این نمادها در شعر او، بیانگر عشق به این نماد رویایی است. بیاتی برای بیان یک نماد رویایی (عایشه)، از نمادهای عینی نام حیوانات استفاده نموده است.

«بز کوهی»، نمادی از سخت‌کوشی و پایداری

با توجه به زندگی سخت و صخره‌ای بز کوهی، بیاتی آن را نمادی برای پایداری و درهم شکستن موانع پیروزی قرار داده است:

«يا قدرى المحتومَ/ تهاجرُ الثورةُ كالطيورِ/ تعودُ مثلَ النورِ/ تموتُ كالجذورِ/ تُبعثُ كالبذورِ/ فى باطن الأرض التى تسحَقُها الآلامُ والمجاعةُ/ جدارُ مستحيلٍ/ تنحطُه الوعولُ/ تُحدثُ فيه ثغرةً كبيرةً/ تنفُذُ من خلالها الظهيرةُ[۱۵]» (البياتى:۲/ ۱۵۳ و ۱۵۴).

بیاتی در برخی موارد، از چندین نماد به شکلی پیاپی استفاده می‌کند که در ظاهر ارتباطی میان آنان نیست، اما پس از کشف دلالت‌های هر نماد به شکل جداگانه و سپس تأمل در نمونه‌ها، بافت شعری، صورتی بسیار منسجم و هماهنگ می‌یابد. برای مثال در قصیده‌ی "القربان" که شاعر آن را به‌نام "پابلو نیرودا" شاعر انقلابی و آزادی‌خواه اهل شیلی سروده، سه نماد پروانه، بز کوهی و غزال را در کنار هم، به‌عنوان ابزارهایی برای رسیدن به آزادی به‌کار می‌گیرد و در شعرش تکرار می‌کند:

«فتعلمتُ من الأنهار كيف أحملُ النارَ إلى زماننا هذا/ وأصطادَ لكِ الفراشةَ الوعلَ الغزالَ القمرَ[۱۶]» (همان:۳٤۳).

تجسم نفرت از ستمگران در شعر بیاتی

استفاده‌ی نمادین از نام حیوانات درنده، انتخاب معنادار بیاتی برای وصف حال ستمگران است. به‌کارگیری نمادین نام گرگ، گربه و کفتار، خون‌خوارگی را به ذهن مخاطب تداعی می نماید.

«گرگ» هم‌خوی با ستمگران

بیاتی با نمادهای حیوانی متعددی، گاه با زبان طنز و گاه با زبانی تلخ و غمبار، به ظالمان و حکومت آنان اشاره می‌کند. یکی از پربسامدترین نمادها در این معنا، ذئب (گرگ) است که حدوداً ٤۰ مرتبه ذکر شده است. این واژه در مفهومی عام بر همه سران ظلم در جهان دلالت دارد:

«يا عالماً يحكُمُه الذئابُ/ ليس لنا فيه سوى حقِّ عبورِ هذه الجسورِ/ نأتي ونمضي حاملينَ الفقرَ للقبورِ[۱۷]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲/ ۱۳۵).

و نیز:

«ما أوحشَ الليلَ إذا ما انطفأ المصباحُ/ وأكلتْ خبزَ الجياعِ الكادحينَ زمرُ الذئابِ[۱۸]» (همان: ۱۱).

سپس این نماد را در قالب در معنایی خاص، برای دلالت بر حاکمان ظالم وقت عراق ذکر می‌کند:

«مرَّ القطارُ؛ وأنت فی عرباتهِ طاوٍ وحیدٌ/ نحوَ الربیعِ، ونحوَ شمسِ بلادِک الحمراءِ، یا قلبی،/ تسیرُ علی الصقیعِ/ عُریانَ، ها أن الذئابَ/ تَعوی مع الموتی/ وها أن الطریقَ إلی العراقِ/ سدّتْه قطعانُ الذئابِ/ سدّدتْه، یا قلبی، وأنت علی مخالبِها تسیر[۱۹]» (همان: ۱/ ۲۸۷).

«گربه» و خوی حقارت

از دیگر حیوانات نمادآلود در شعر بیاتی، قطة (گربه) است. وی در قصیده‌ی "ولکن الأرض تدور"، با بیانی طنزگونه، به ظلم ظالمان و خودخواهی آنان در به بردگی‌کشاندن انسان‌ها و بی‌ارزش‌شمردن جان آنان، با تعبیر "نموتُ من أجلِ عیونِ قططِ الأمیرِ" اشاره دارد:

«إذا أردتم، سادتی، فالأرضُ لا تدورُ/ ولا یغَطّی نصفَها الدیجورُ/ ولا تضمُّ هذه القبورُ/ إلا الدُّمَی و لعبَ الأطفالِ والزهورَ/ وکل ما کان وما یکونُ/ مقدّرٌ مکتوبٌ/ فأنتم الأسیادُ/ ونحن فی بلاطکم طنافسُ وخدمٌ نسوسُ فی الحظائرِ الجیادِ/ ونحن فی الحربِ لکم أجنادٌ/ نموتُ من أجلِ عیونِ قططِ الأمیرِ/ ولمعانِ ذهبِ اللصوصِ والتجارِ فی خنادق الهجیرِ/ ونحنُ فی جنازةِ الغروبِ/ شعبٌ فقیرٌ جائعٌ مغلوبٌ/ استباحَه المغولُ[۲۰]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲/ ۴۰).

بیاتی درجایی دیگر، این نماد را پر رنگ‌تر کرده و خودِ ظالمان را گربه‌هایی کور می‌داند که با زاییدن گربه‌های کور دیگر، حکومت موروثی ظالمانه‌ی خود را با مشتی دروغ ادامه می‌دهند:

«صبّوا الماءَ علی الماءِ/ رقَصوا فوقَ حبالِ الکلماتِ الصفراءِ/ صَنعُوا شعراءَ/ نصبُوا خلفاءَ/ .../ فالکلماتُ الکاذبةُ الجوفاءُ/ لن تصنعَ عنقاءَ/ من جملِ الصحراءِ/ القِططُ العمیاءُ/ تلدُ القططَ العمیاءَ[۲۱]» (همان: ۱/ ٤۲۸ و ٤۲۹).

می‌توان مشاهده نمود که زبان و کلمات بیاتی در این متن و مانند آن که در وصف فرومایگی شاعران درباری است، خیلی گزنده و آمیخته به تحقیر آنهاست.

«کفتار» و کاربردی دوگانه‌ای

از دیگر نمادهای به‌کار رفته در کاربرد نمادین نام حیوانات، ضبع (کفتار) است. این واژه در برخی از موارد، به‌عنوان نماد ظلم و دشمن به‌کار می‌رود:

«أنا هُنا، وَحدِی، عَلی الصَّلیبِ/ یأکُلُ لَحمِی قاطِعو الطَّریقِ والمسوخُ والضِّباعُ/ یا صانِعَ اللّهیبِ/ یا شَعبی الحبیبَ/ أنا هُنا وَحدِی عَلی الصَّلیبِ[۲۲]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/ ۲۰۳).

اما گاهی همین واژه – ضبع – نیز در معنایی غیر از مفهوم فوق و به‌عنوان نمادی از انقلاب و آزادی به‌کار می‌رود:

«أَرَی بِعَینِ الغَیبِ یا حَضارَةَ السُّقوطِ والضِّیاعِ/ حَوافرَ الخیولِ والضِّباعِ/ تَأکُلُ هذی الجِیفَ اللَّعینةَ/ تَکتَسِحُ المَدینةَ/ تبیدُ نَسلَ العارِ والهزیمةِ/ وصانِعی الجریمةِ[۲۳]» (همان: ٤٨٥).

می‌توان گفت که این کاربرد دوگانه و تغییر و تضاد در مدلولات نمادها، تا حد بسیاری به شخصیت بیاتی باز می‌گردد. او پیرامون خود می‌گوید: «نمی‌توانم نیم ساعت در یک مکان بنشینم؛ مگر آن‌که مجبور باشم. اما چنانچه آزاد باشم، دائماً در حرکت خواهم بود» (عبد عودة، ۲۰۰۶: ۵۴). بدین ترتیب او خودش را ملزم به حفظ مدلولات نمی‌کند؛ بلکه به آنچه که احساساتش در هنگام سرودن شعر به او الهام می‌کند، نظر دارد.

بیان نابسامانی‌های اجتماعی در شعر بیاتی

«عبدالوهاب البیاتی» برای بیان دردهای اجتماعی، از نمادهای مناسب با آن مانند قورباغه، شپش، طوطی و خرگوش که ویژگی‌هایی بر مبنای خرافات دارند، استفاده می‌کند:

«قورباغه»، نمادی از نفاق و دورویی

بیاتی در شعر خود، پیوسته از دردهای مختلف اجتماعی سخن می‌گوید و با زبان جد یا طنز، سعی در به‌تصویر کشیدن و درمان آن‌ها دارد. اما شاید هیچ‌یک به اندازه‌ی نفاق در شعر او پررنگ نباشد. بیاتی موضعی بسیار سخت در برابر نفاق دارد و پیوسته با نمادهای مختلف و از زاویه‌های متفاوت، این پدیده‌ی زشت را به‌تصویر کشیده و نقد

می‌کند. یکی از این نمادهایی که نام یکی از قصاید او نیز می‌باشد، ضفدع (قورباغه) است. این حیوان معمولاً به‌عنوان نماد شاعر منافقی قرار می‌گیرد که از ترس قدرت حکام و برای حفظ منافع خود، به چاپلوسی می‌پردازد:

«ضفادعٌ تمسکُ فی حافِرِها الأقلامَ/ تَکتبُ ما یقولُه الطُّغاةُ والأقزامُ/ _ها هی ذی الصَّحائِفِ الصَّفراءِ/ تُمجِّدُ الطُّغیانَ والجریمةَ/ تَغمُرُ فی کلِ صباحٍ هذه المدینةَ/.../ خلیفةٌ فی قَفَسٍ وشاعرٌ/ بِقَلبِه یقامِرُ[٢٤]» (البیاتی، ١٩٩٥: ٢/ ١٤٨ و ١٤٩).

و در جای دیگری به مرثیه‌سرایی‌های دروغین شاعران اشاره می‌کند:

«ضفادعٌ من کل فجٍّ أقبلت تؤبِّن الفقیدَ/ ضفادعٌ تشربُ خمراً/ تأکلُ الثریدَ/ تقیءُ شعراً[٢٥]» (همان:١/ ٤٨٤).

اما در قصیده‌ی "الضفادع"، «قورباغه» نماد حاکمان ظالمی قرار می‌گیرد که با نیرنگ، نفاق و سوءاستفاده از رنج و زحمت ملت ستم‌دیده، به کرسی خلافت می‌نشینند و خود را جوانمرد می‌نامند:

«ضَفادِعُ کانَت تُسَمّی نفسَها "رجال"/ رأیتُهم فی مُدُنِ العالَمِ، فی شَوارِعِ الضَّبابِ/ فی السوقِ، فی المقهَی، بلا ضمیرٍ/ یزیفونَ الغَدَ والأحلامَ والمصیرَ/ رأیتُهم مِن عَرَقِ الجِیاعِ/ ومِن دَمِ الکادِحِ، یبنونَ لَهم قلاعَ/ أعلی مِن السَّحابِ/ حتی إذا ما طَلَعَ الفَجرُ، رأیتُ هذه الضفادعَ العَمیاءَ/ عَلی کَراسِی الحُکمِ فی ریاءٍ/ تُغازِلُ الجِیاعَ/ وتَفرِشُ الأرضَ لَهم بالوَردِ والرَّیحانِ[٢٦]» (همان: ٣٨ و ٣٩).

در شعر بیاتی، تندترین انتقادها از تظاهر و دورویی دیده می‌شود و در جای جای شعر او، چهره‌ی این گروه از انسان‌ها به‌شکل‌های گوناگون و با نمادهای متفاوتی ترسیم شده است.

«شپش» نمادی از فرومایگی

نفرت بیاتی از شاعران منافق سبب شده که اشعار منافقان را نیز قمل (شپش) بنامد:

«الخصیان کانوا یمدحون الخدمَ _ الملوکُ فی الأقفاصِ/ ... / ینمو القُمَلُ _ الطحلب فی أشعارهم[٢٧]» (البیاتی، ١٩٩٥: ١/٣٤٩).

در واقع، شاعر با تشبیه مداحان به شپش، نهایت حقارت آنها را بیان می‌نماید که چون انگل به تن دیگران می‌چسبند و از آنها تغذیه می‌کنند.

«طوطی» و وصف حال جیره‌خواران چاپلوس

اطرافیان جیره‌خوار پادشاه نیز که پیوسته او را تأیید و مدح می‌کنند، از دید بیاتی همچون طوطی‌هستند. یکی از گویاترین شکل‌های کاربرد طوطی به‌عنوان تملّق‌گوی پادشاه، در قصیده‌ی "الببغاوات التی تقول نعم" در قالب طنز، به‌تصویر کشیده شده است:
«الببغاواتُ:/ ــ نَعَم یا سیدی! الشَّمسُ بالمجانِ/ تُشرِقُ مِن جَیبِکَ یا سلطانُ/ ــهَبنا کفافَ خُبزِنا الیومی مِن لَدُنکَ یا رحمنُ/ ــ سَنَغسِلُ الأرضَ، سَنَکنسُ اللیالی/ سَنَکونُ خَدَماً خِصیانَ/ سَنَمسِحُ الأکتافَ والأَحذیةَ الجَرباءَ/ ــسَنَرقُصُ المساءَ/ علی الحِبالِ، هاتِفین لَکَ بالدُعاءِ[۲۸]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/ ۳۰۰ و ۳۰۱).

«خرگوش» باکاربردی دوگانه

نمونه‌ی دیگر این نوع از نمادها، أرنب (خرگوش) است. این نماد، گاه نماد منافقی قرار می‌گیرد که رفتاری دوگانه دارد؛ از طرفی در برابر پادشاه اشک‌های دروغین می‌ریزد که سبب عزت و مقام بلندی برای او نزد پادشاه می‌گردد و از طرف دیگر، در غیاب پادشاه در گِل ذلت، خواری و دسیسه علیه او فرو می‌رود:
«لأنّه یعیشُ فی أَکنافِهِم سکرانَ بالمجّان/ ذُبابَةً تَلمِسُ الفُتاتَ/ وأرنباً جبانَ/ ینافِقُ السُّلطانَ/ تَدمعُ عَیناه إذا ما أیقَظت "فیروز"/ .../ لکنَّه یسقُطُ بَعدَ لَحظةٍ فی وَحلِ الأشیاءِ/ مُلطِّخاً وغارِقاً فی العارِ[۲۹]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/ ۲۹۶).
اما در جای دیگر، همین واژه در قصیده‌ی "طردیة"، به‌گونه‌ای تقریباً متضاد، نماد انسانی ترسو و بزدل می‌شود که از دشمن فرار می‌کند، اما در نهایت در چنگال او گرفتارشده و با خونش انقلاب را آبیاری می‌کند:
«الأرنبُ المذعورُ عَبرَ الغَسَقِ الغارِقِ فی الضَّباب/ تَنهُشُه الکِلابُ/ بِکَم تَبیعُ، أیها الصَّیادُ!/ شهادةَ المیلادِ؟/ کاترینُ، وهی تَلِدُ الحَیاةَ/ ماتت وهذا الأرنبُ المذعورُ/ یصبغُ فی دِمائِه مَخالِبَ

الكِلابِ والأعشابِ/.../ والأرنبُ المذعورُ/ يموتُ تحتَ قَدَمِ الصَّيادِ/ مُخَضِّباً بِدَمِه الأوراد[۳۰]» (همان: ۲/ ٦٩).

پیوند احساس ناامیدی شاعر با نمادها

حیواناتی مانند جغد، کرم و سگ، نمادی برای بیان احساس پریشان‌حالی شاعر در زندگی و آوارگی اوست.

«جغد» نمادی از تباهی و خرابی

در شعر بیاتی از جمله قصیده‌ی "فی المنفی"، «بوم» به‌عنوان نماد ناامیدی و ویرانی به‌کار گرفته می‌شود. شاید کاربرد این حیوان در این مضمون، بر اساس ویرانه‌نشین‌بودن جغد باشد:

«المسجدُ المهجورُ، والليلُ الموَشَّحُ بالنُّجومْ/ تَتَثاءَبُ الأشباحَ فی أبعادِه، ويحومُ بومْ/ طَلَلٌ وبومْ/ ولهيبٌ تُنّورُ، تُراقِصُ فی وجومْ/ ــماذا تَرومْ؟/ مِنّی ومِن طَلَلی سَدومْ[۳۱]/.../ نَعشِی سَتَحمِلُه الرِّياحُ مَعَ الغيومْ/ عَبرَ القِفارِ، مَعَ الغُيومْ/ .../ عَبَثاً نُحاوِلُ ــأيها الموتی ــ الفرارْ/ البومُ تَنعبُ والدُروبُ الموحِشاتْ/ عَلی انتظارْ/ نَبقی هُنا؟ يا لَلدِّمارْ!/ البومُ تَنعبُ فی احتِقارْ[۳۲]» (البياتی، ۱۹۹۵ :۱/ ۱۸۰).

در این ابیات و مانند آن، که در جای جای شعر بیاتی فراوان مشاهده می‌شود خواننده، شاعری را با روحی به‌شدت افسرده در مقابل خویش می‌بیند که در ویرانه‌ای به‌نام تبعیدگاه خاموش و بی‌کس آرمیده است.

«کرم» نمادی از نابودی

مرگ و ترس از آن، در شعر بیاتی در قالب حیوانات مختلفی به‌کار رفته که هریک در کنار مرگ، بار معنایی خاصی برای خود دارند. در این میان «کرم»، شاید از این نظر که جسد را پس از مرگ و در درون قبر، طعمه‌ی کرم‌ها می‌دانند، در شعر بیاتی نماد مرگ و نابودی قرار گرفته است:

«لا تَدَعْنی فی الصقیعِ/ تأکلُ الدیدانُ والبردُ ربیعی[۳۳]» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/ ۳۳۸).

سپس این واژه در معنایی برتر به‌کار می‌برد؛ به این معنا که مرگ، این‌بار دلالت بر مرگ زندگی ندارد، بلکه منظور از آن، زندگی ذلت‌بار و پر از ظلم و ستمی است که شاعر از آن به‌ستوه آمده؛ پس این‌بار از طولانی‌شدن این چنین زندگی می‌نالد:

«تَعفّنَ الماءُ وجفّت هذه الآبارُ/ تعرَّت الأشجارُ/ ونَثرَ الخریفُ فوقَ الغابةِ الرمادَ/ .../ تهرّأَ الخیامُ/ وسقطت أسنانُه، وجفّت العظامُ/ وهَجرت یقظتُه عَرائسَ الأحلامِ/ والدودُ فوقَ وَجهِه فارَ وفی الأقداحِ/ العندلیبُ قالَ لی، وقالت الریاحُ/ ــاللیلُ طالَ، طالت الحیاةُ[۳٤]» (همان: ۲/ ۸۲).

عبارت اخیر در این قصیده، پیوسته تکرار می‌شود و شاعر از طولانی‌بودن این زندگی پر از درد و رنج می‌نالد و این‌بار کِرم را به‌عنوان نشانه‌ای از طول زندگانی دردناکی که از آن شاکی است، به‌کار می‌برد؛ زیرا او این نوع زندگی را مرگ می‌داند و آن را سخت‌تر از مرگ واقعی می‌خواند:

«الموتُ فی الحیاةِ/ نومٌ بلا بعثٍ ولا رقادٍ[۳۵]» (همان:۲/ ۱۷۰).

«سگ»، نمادی از مرگ دردناک

هنگامی که سخن از مرگی سخت و دردناک باشد، نماد کلب (سگ)، با اشعار بیاتی همراه می‌شود؛ این نماد یکی از پر بسامدترین نمادهای مرتبط با حیوان در شعر اوست که حدوداً ۷۵ مرتبه ذکر شده است و در موارد بسیاری دلالت بر وقوع مرگی تلخ و ظالمانه دارد:

«الریحُ والغِربانُ تَنقُرُ فی عُیونِکَ والدِّماءُ/ صَبَغَت حَصَی الوادِی/.../ وجناحُ نَسرٍ فی الفَضاءِ الأزرقِ النائِی یموتُ/ یموتُ فی عَینیکَ/ والغِربانُ تَنقرُه/ یموتُ/ وکِلابُهم تَعوِی وقاتِلُکَ الجَبانُ/ خزیانُ یمسَحُ عَن حِصَی الوادِی الدِّماءَ/ ویقبِّلُ النَصلَ الّذی أرداکَ فی لُؤمٍ/.../ والریحُ والغِربانُ تَنقُرُ فی عُیونِکَ والفَضاءُ/ نعشٌ بِلا وَردٍ/ وتابوتٌ یجرُّ بِلا غِطاءٍ/ وَوراءَه تَعوِی الکِلابُ/ کِلابُهم/ تَعوِی الکِلابُ[۳۶]» (البیاتی، ۱۹۹۵ :۱/ ۲۶۷).

در واقع منظور از سگ‌ها که همان سگ‌های شکاری هستند، ابزارهای حاکمان ظالم در گرفتن جان انسان‌هاست:

«أُبعَثُ حیاً بعدَ ألفِ عامٍ/ فی ساحةِ الإعدامِ/ وفی خِیامِ اللّاجئین ومَقاهِی مُدُنِ العالَمِ دونَ وطنٍ أو بیتٍ/ تَتبَعُنی کلابُ صیدِ الموتِ/ ینصِبُ لی الشراکَ بالمجانِ/ مُهَرِّجُو السُّلطانِ/ وخَدَمُ الخاقان[۳۷]» (همان: ۲/ ۱٦۹).

در واقع درد و رنج شاعر، صرفاً آوارگی نبود، او در تبعیدگاه هم امنیت نداشت و پیوسته در پی اذیت و آزار وی بودند. به همین سبب است که بیاتی را سندباد آواره و همیشه در سفرهای پرمخاطره دانسته‌اند.

نتیجه‌ی بحث

از این بحث، نتایجی بدین شرح قابل استنباط است:

۱) بسامد بالای نام حیوانات و استفاده از آن در مفاهیم مختلف شعری، سبب‌شده که این نمادها به یکی از شاخه‌های اصلی نمادگرایی بیاتی تبدیل شود.

۲)بیاتی در بیان بسیاری از مفاهیم سیاسی، اجتماعی و احساسات شاعرانه‌ی خود، از نمادهای حیوانی استفاده می‌کند و با توجه به اینکه شاعری انقلابی و آزادی‌خواه است، این نمادها را در طرح مسائل مربوط به انقلاب چون عشق به آن و پایداری در راه رسیدن به آن به‌کار برده است.

۳) او در طرح مسائل اجتماعی به‌خصوص نفاق و ریا به‌عنوان اصلی‌ترین درد جامعه، از نمادهای حیوانات مختلفی چون قورباغه و طوطی استفاده می‌کند.

٤) با توجه به اینکه بیاتی اکثر عمر خود را در تبعید، سفر و دور از وطن سپری کرد، احساس غربت به یکی از محورهای اصلی شعر او تبدیل شد. او در بیان این احساس خویش نیز از نمادهایی در قالب حیوانات مانند کبوتر و بز استفاده کرده است.

۵) بسیاری از مدلولات نمادهای حیوانی بیاتی شکل ثابتی نداشته، بلکه متغیر یا متضاد هستند که شاید دلیل این امر در اضطراب و روحیه‌ی تغییر او باشد.

٦) نمادهای حیوانات به تصاویر شعری بیاتی جلوه‌ای خاص می‌بخشد و عمق‌بخشیدن به احساس مخاطب، طنز تلخ و تجسم مفاهیم عقلی از مهمترین دلایل کاربرد حیوانات در تصاویر شعری اوست.

پی‌نوشت‌ها

۱. عبد الوهاب بیاتی در سال ۱۹۲٦ میلادی (۱۳۰۵ شمسی) در بغداد، نزدیک مزار صوفی معروف، عبد القادر گیلانی، در خانواده‌ای فقیر به دنیا آمد. تحصیلات دبیرستان و دانشگاه را در بغداد گذراند و در سال ۱۹۵۰ (۱۳۲۹شمسی) از دانشسرای عالی بغداد، لیسانس ادبیات عرب گرفت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸٦). این دانشسرا، عامل آشنایی او با شاعر جوان، نازک الملائکه و شاعر بزرگ بدر شاکر السیاب شد. این سه تن از نسل دهه ی پنجاه بودند که انقلابی واقعی در شعر عراق به‌وجود آوردند (شبستری، ۱۳۸۳: ۸۱). فکر انسانی و استعمارگریز او، وی را در صف مبارزان علیه رژیم فاسد عراق و حکومت نوری سعید قرار داد. در سال‌های اوج‌گیری مبارزه، حکومت، مجله‌ی «فرهنگ نو» را که او و دوستانش آن را منتشر می کردند، توقیف کرد و او و یارانش را آواره‌ی کشورهای لبنان، مصر، سوریه و شوروی ساخت. در این گیر و دار و آوارگی بود که انقلاب ۱۹۵۸ عراق روی داد و او به وطن بازگشت. وی در دوران تبعید و آوارگی خویش رنج های بسیاری کشید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۷). در سال ۱۹٦۳(۱۳٤۲ شمسی) حکومت وقت، گذرنامه عراقی او را باطل کرد و تابعیت عراقی از وی سلب شد؛ اما در سال ۱۹٦۷ (۱۳٤٦ شمسی) مجدداً تابعیت عراقی را به او بازگرداندند (*همان*: ۱۹۵ و ۱۹٦). این زندگی سخت و آوارگی همراه با آشفتگی‌های زیاد در اوضاع اجتماعی و سیاسی عراق، سبب شد که او شعر خود را وقف مبارزه و آزادی خواهی کند تا بتواند در سایه‌ی اشعار نمادی خود، در جهت اصلاح جامعه گام بردارد.

۲. برای غربتم، برای برف در تبعیدگاه، برای این تک ستاره / برای شاعری که در بهار گرسنه است، برای کبوتری رها شده/ برای انقلاب شهید و ربوده شده‌ام/ برای زحمت‌کشی از وطنم که در زندانی دور می‌میرد/ برای این قصیده/ قسم خوردم ای جزیره‌های جدید من.

۳. با فرات جاری می‌گردم/ به سوی دریاهای دور دست/ همانند کبوتری رها شده.

٤. ناظم بازگشت! چه کسی در می‌زند؟/ او از تبعیدگاه با پرندگان و ابرها بازگشت.

۵. انجیر احمق، و خانه‌ی قدیمی/ و تکان بال‌های پروانه‌ها/ و زنبق‌های سیاه تشنه/ پژمرده می‌شوند، و دسته‌های گنجشکان گرسنه/ درحالی که سر به زیر بال خود برده اند، خواب کوچ را می‌بینند.

٦. گنجشکی آبی/ در قفسی از زنبق/ ترانه‌ای خواند/ از آزادی خواند:/ ای ماه آبی‌ام/ ای عشق نخستینم/ ای رود/ که صحرایم را جان می‌دهد/ ای وطن دورم/.../ من در شب سیاهم، یگانه ماه سبز، و گنجشک آبی در آن قفس زنبق بودم.

۷. و من .../ و تو؟/ من تنهایم!/ مانند قطره بارانی بی‌حاصل، من تنهایم!/.../ و من و تو و اینان/ مانند بز گری هستیم که گله او را تنها گذاشته/ نمی‌توانیم.

۸. لازم به ذکر است که این بیت و چند بیت دیگر از طرفهٔ عیناً در دیوان بیاتی به کار رفته است (بیاتی، ۱۹۹۵: ۲/ ۱۷۸).

۹. تا آنجا که همه بستگانم از من دوری گزیدند، و مانند شتری گر، تنها شدم.

۱۰. ای انقلاب! ای عشق نخستین من! ای پرچم‌های سرخ آرزو.

۱۱. عایشه در زیر شاخه نخل برانگیخته می‌شود/ در حالی که پروانه‌ای کوچک است/ که در ظهر پرواز می‌کند/ این همان کسی است که نیلوفر قنماد به چهره مرگ می‌کوبد/ به من می‌گوید بیا.

۱۲. عایشه مرد اما من او را می‌بینم که باغ را می‌پیماید/ در حالی که پروانه‌ای رها است/ از دیوار عبور نمی‌کند و نمی‌خوابد/ اندوه و بنفشه پژمرده و رؤیاها/ غذای او در این باغ سحرانگیز است.

۱۳. و صاحب جلاله/ پس از اینکه بر من آشکار شد، آهویی را به من هدیه داد/ اما من آن را رها کردم تا در پس نور در عمق شهرها بدود/ پس غریبه‌ها آن را شکار کردند در حالی که در چراگاههای وطن گم شده قرار داشت.

۱٤. بر ساحل کرکسی را می‌بینم که بر روی آهویی نشسته/ و آشور بانیبال (پادشاه مقتدر فاتح بابل و ایلام) را می‌بینم/ که با سرنیزه‌اش به خورشید غروب ضربه می‌زند، و اسیران را بر چوبه‌های اعدام می-بینم/ در حالی که در تاریکی‌های سخت و ترسناک آویزانند.

۱۵. ای سرنوشت حتمی من/ انقلاب مانند پرندگان مهاجرت می‌کند/ مانند خورشید باز می‌گردد/ مانند ریشه‌ها می‌میرد/ مانند بذرها جوانه می‌زند/ در درون زمینی که دردها و گرسنگی آن را لگدمال کرده/ دیوار محال را/ بزهای کوهی شاخ می‌زنند/ در آن شکافی بزرگ ایجاد می‌شود/ که از بین آن ظهر رخنه می‌کند.

۱٦. از رودها یاد گرفتم که چگونه آتش را به این زمانمان بکشانم/ و برای تو پروانه_ بز کوهی_ آهو_ و ماه شکار کنم.

۱۷. ای جهانی که گرگ‌ها بر آن حکومت می‌کنند/ ما حقی ، جز عبور از این پل‌ها، نداریم/ می‌آییم و می‌رویم، در حالی‌که فقررا تا قبرهایمان با خود حمل می‌کنیم.

۱۸. چقدر شب ترسناک است! هنگامی که چراغ خاموش شود/ و دسته‌های گرگ‌ها، نان گرسنگان زحمتکش را بخورند.

۱۹. قطار گذشت؛ و تو در واگن‌های آن گرسنه و تنها هستی/ به سوی بهار، و به سوی خورشید سرزمین سرخت، ای قلبم،/ بر روی یخ می‌روی/ در حالی‌که برهنه‌ای، آگاه باش گرگ‌ها/ با مردگان زوزه می‌کشند/ هان! راهی که به سوی عراق است/ را دسته‌های گرگ بسته‌اند، ای قلبم، و تو بر چنگهای این گرگ‌ها حرکت می‌کنی.

۲۰. ای سروران من اگر شما می‌خواهید زمین نمی‌چرخد/ وتاریکی نیم آن را نمی‌پوشاند/ و این قبرها جز عروسک‌ها و اسباب‌بازی‌ها و شکوفه‌ها را در خود جای نمی‌دهد/ و هر آنچه که بوده و هست/ مقدر و نوشته شده است/ فقط شما سروران و حاکمان هستید/ و ما در دربار شما آدم‌های بد اخلاق و خادمانی هستیم که باید از ما در آغل نگهداری کنید/ ما در جنگ سربازان شماییم/ که به خاطر چشمان گربه‌های امیر و درخشش طلای دزدها و تاجران در خندق‌های سوزان می‌میریم/ و ما در تشییع جنازه غروب/ ملتی فقیر، گرسنه و شکست خورده‌ایم که مغول ریختن خون آنان را مباح شمرده است.

۲۱. آب بر آب ریختند/ بر دام‌های کلمات زرد رقصیدند/ شاعرها ساختند/ خلیفه‌ها گماشتند/ پس کلمات دروغین تهی/ سیمرغ به وجود نمی‌آورد/ از شتر صحرا/ گربه‌های کور/ گربه‌های کور می‌زایند.

۲۲. من اینجا هستم، تنها، بر صلیب/ راهزنان و مسخ‌گشتگان و کفتارها گوشتم را می‌خورند/ ای سازنده آتش/ ای ملت دوست داشتنی‌ام/ من اینجا تنها بر صلیبم.

۲۳. ای تمدن سقوط و گم‌گشتگی، با چشم غیب می‌بینم/ سم اسبان، و کفتارها را/ که این لاشه‌های نفرین شده را می‌خورند/ شهر را جارو می‌کنند/ نسل عیب و شکست، و جنایتکاران را از بین می‌برند.

۲٤. قورباغه‌هایی که قلم به سمشان می‌گیرند/ آنچه را که ستمگران و فرومایگان می‌گویند، می‌نویسند/ _این همان روزنامه‌های تهی و منافق (توزرد) است/ که سرکشی و جنایت را می‌ستاید/ هر صبح، این شهر را پر می‌کنند/ .../ خلیفه‌ای در قفس است و شاعری/ با قلبش قمار می‌کند.

۲۵. قورباغه‌ها از هر سوراخی آمدند تا فقید از دست رفته را رثا گویند/ قورباغه‌های دیگر شراب می-نوشند/ ترید(آبگوشت) می‌خورند/ شعر استفراغ می‌کنند.

۲٦. قورباغه‌هایی که خودشان را "مرد" می‌نامند/ آن‌ها را در شهرهای جهان، در خیابان‌های مه دیدم/ در بازار، در قهوه‌خانه، در حالی‌که وجدان نداشتند/ آن‌ها فردا و رؤیاها و سرنوشت را جعل می‌کنند/ برای خوداز عرق گرسنگان، و خون زحمت‌کشان، قلعه می‌سازند/ (قلعه‌هایی) بلندتر از ابرها/ تا آن‌جا که چون سپیده دمید، این قورباغه‌های کور را بر کرسی حکوت در ریا دیدم/ که برای گرسنگان سخن عاشقانه می‌گویند و زمین را با گل و ریحان برای آنان فرش می‌کنند.

۲۷. نامردان، خادمان را مدح می‌کردند _ پادشاهان در قفس‌ها هستند /... شپش _ خزه در اشعارشان رشد می‌کند.

۲۸. طوطی‌ها:/ بله سرورم! خورشید، مجانی/ از جیب تو می‌درخشد ای سلطان/ _ جیره نان روزانه ما را از نزدخودت، به ما ببخش ای رحمن(نام خاص خداوند)/ _ به زودی زمین را می‌شوییم، شب‌ها را جارو می‌کنیم/ به زودی برایت خادمانی خواجه می‌شویم/ به زودی کتف‌ها و کفش‌های گر را پاک می-کنیم/ _به زودی در غروب می‌رقصیم/ بر طناب‌ها، در حالی‌که برای تو باصدای بلند دعا می‌کنیم.

۲۹. زیرا او در حمایت آنها بطورمجانی مست زندگی می‌کرد همچون مگسی که ریزه ها را لمس می-کند/ یا خرگوشی ترسو / که با سلطان نفاق می‌ورزد/ هنگامی که مگس "فیروز" را بیدار می‌کند، خرگوش اشک می‌ریزد/ .../ اما او پس از لحظه‌ای در گِل پدیده‌ها فرو می‌رود/ درحالی که آلوده و غرق در عیب و عار است.

۳۰. خرگوش وحشت‌زده، در راه تاریکی غرق در مِه/ سگ‌ها او را می‌درند/ ای شکارچی! سند تولد را چند می‌فروشی؟/ کاترین در حالی‌که زندگی می زاید/ مُرد و این خرگوش ترسیده/ خونش چنگال سگان و گیاهان را رنگ می‌کند/ .../ و خرگوش وحشت‌زده/ در زیر گام شکارچی می‌میرد/ در حالی‌که با خونش، گُل‌ها را رنگین می‌کند.

۳۱. یکی از پادشاهان قوم لوط که به ستمکاری مشهور بود و شهر "سدوم" نیز به نام او نامگذاری شده است (حمیری، ۱۹۸۰: ۳۰۸).

۳۲. مسجد متروک، و شب مزین با ستارگان/ شبح‌ها در اطراف آن خمیازه می‌کشند، و بوم دور می‌زند/ ویرانه‌ها و بوم/ و زبانه آتش تنور، در سکوت می‌رقصد/ _سدوم از من و ویرانه‌هایم چه می‌خواهد؟/ .../ به زودی بادها همراه با ابر جنازه‌ام را حمل خواهند کرد/ در امتداد خشکی‌ها، همراه با ابرها/.../ ای مردگان بیهوده برای گریختن تلاش می‌کنیم/ بوم صدا می‌کند و راه‌های وحشتناک/ در انتظار ماست/ اینجا می‌مانیم؟ عجب ویرانی‌ای!/ بوم با پستی صدا می‌کند.

۳۳. مرا در سرما رها نکن/ که کرم‌ها و سرما، بهار مرا بخورند.

۳٤. آب گندید، و این چاه‌ها خشک شد/ درخت‌ها برهنه گشت/ و پاییز خاکستر بر جنگل پاشید/.../ خیمه‌ها تکه‌تکه شد/ و دندان‌هایش افتاد، و استخوان‌هایش خشک شد/ و عروس‌های خواب و رؤیاها، از بیداری او، به دور شدند/ و کِرم بر صورتش به جنبش آمد و در کاسه‌ها/ بلبل و بادها به من گفتند/ _شب طولانی شد، زندگی طولانی گشت.

۳۵. مرگ در زندگی/ خوابی بدون برخواستن یا آرامش است.

۳٦. باد و کلاغ‌ها در چشمان تو نوک می‌زنند و خون/ سنگریزه‌های دشت را رنگین کرده است/ .../ و بال عقابی در فضای آبی دور می‌میرد/ می‌میرد در چشمان تو/ و کلاغ‌ها آن را نوک می‌زنند/ و سگ‌های آنان پارس می‌کنند و قاتل ترسوی تو/ با فرومایگی، خون را از سنگریزه‌های دشت پاک می‌کند/ و با پستی به شمشیری که تو را نابود کرد بوسه می‌زند/ .../ باد و کلاغ‌ها در چشمان تو نوک می‌زنند و

فضا/ جنازه‌ای بدون گل/ و تابوتی که بدون پوشش کشیده می‌شود/ و پشت سر آن سگ‌ها پارس می‌کنند/ سگ‌های آنان/ سگ‌ها پارس می‌کنند.

۳۷. بعد از هزار سال زنده می‌شوم/ در میدان اعدام/ و در خیمه‌های پناهندگان و قهوه‌خانه‌های شهرهای جهان، بدون وطن یا خانه‌ای/ سگ‌های شکاری مرگ، مرا دنبال می‌کنند/ دلقک‌های پادشاه و خادمان خاقان، در قبال اندک دست مزدی، برای من دام‌ها می‌گذارند.

منابع و مآخذ

ابوأحمد، حامد، (۱۹۹۱م)، **عبد الوهاب البیاتی فی إسبانیا**، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسة و النشر.

البیاتی، عبد الوهاب، (۱۹۹۳م)، **تجربتی الشعریة**، ط ۳، بیروت: دار الفارس.

_____، ، (۱۹۹۵م)، **الأعمال الشعریة**، مجلد۱، بیروت: دار الفارس.

_____، ، (۱۹۹۵م)، **الأعمال الشعریة**، مجلد۲، بیروت: دار الفارس.

حمیری، محمد بن عبد المنعم، (۱۹۸۰م)، **الروض المعطار فی خبر الأقطار**، بیروت: دار السراج.

شبستری، معصومه، (۱۳۸۳ش)، «عبد الوهاب البیاتی اسطوره‌ای زنده»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ٦-٧ : ٧٧ - ٩٦**

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰ش)، **شعر معاصر عرب**، تهران: انتشارات سخن.

صدقی، حامد و فؤاد عبدالله زاده، (۲۰۰۹م) ، «القناع و الدلالات النمادیة لـــ"عائشة " عند عبد الوهاب البیاتی»، **مجلة العلوم الأنسانیة الدولیة**، العدد۳: ۵۵-۴۵.

طرفة بن العبد،(۲۰۰۲م) ، **دیوان**، بیروت: دار الکتب العلمیة.

عبد عودة، حسن، (۲۰۰۶م)، «**الترمیز فی شعر عبد الوهاب البیاتی**»، کلیة الآداب فی جامعة الکوفة، رسالة لنیل درجة الدکتوراه فی اللغة العربیة و آدابها، بإشراف علی کاظم أسد.

فتحی دهکری، صادق و روشنک جعفری، (۲۰۱۰م)، «هاجس الإغتراب والترحال عند عبد الوهاب البیاتی»، **مجلة الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، العدد ۱۴: ۵۳-۳۷.

معروف، یحیی و سارا رحیمی‌پور، (۱۳۹۱ش)، «تأثیرپذیری نماد گرایی عبد الوهاب بیاتی از مولوی»، **مجله الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، شماره ٢٤: ١٠٩-١٣٩.

التوظيف الرمزی لاسماء الحيوانات فی شعر عبدالوهاب البياتی

شهريار همتی[1]
علی سليمی[2*]
سارا رحيمی بور[3]

الملخص

يعد استخدام الرموز من أبرز التجليات الشعرية لدی الشاعر العراقی المعاصر عبدالوهاب البياتی. هذه التقنية الفنية أعطت شعره تنوعاً و غزارة من الناحية الشكلية و الدلالية. بحيث قلّما تجد قصيدة من قصائده تخلو من أسماء الحيوانات المبطنة بالدلالات الرمزية. ثمة علاقة وطيدة بين توظيف الرمز عند الشاعر و تجاربه النضالية و غاياته التی تتمثل بالثورة و تحقيق الحرية و العدالة فی نهاية المطاف. قمنا فی هذه الورقة البحثية و اعتماداً علی المنهج الوصفی التحليلی بدراسة رمزية لاسماء ۸۹۱ حيوان الموزّعة علی ۹۵ فصيلة فی شعر البياتی، مما يثبت كفاءة الشاعر و براعته فی إضفاء لون رمزی علی هذه الحيوانات الواردة أسماءها فی قصائده. و من أبرز النتائج التی توصلنا اليها من خلال مقالنا هذا ان البياتی استطاع و بفضل مواهبه فی خلق و ابداع المعانی الشعرية، أن يربط بين الخصائص الذاتية لكل حيوان و بين التوتر السائد علیالمجتمع الذی يعيشه. المقدرة الشعرية التی يستعرضها البياتی من خلال اشعاره جعلت ديوانه حافلاً بالصور المنوّعة ذات بريق و لمعان. أضف إلی ذلک ان الرموز المتعددة التی وظفها البياتی بدلالاتها الواسعة أكسبت أشعاره منظومة كبيرة من المعانی و شكّلت الاتجاه الرمزی فی شعره.

الكلمات الرئيسية: عبدالوهاب البياتی، الشعر العراقی المعاصر، الرمز فی الشعر ، الحيوان فی الشعر.

۱- أستاذ مشارک، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازی، كرمانشاه
۲- أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازی، كرمانشاه
۳- دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازی، كرمانشاه

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Dystopic reading of the novel Frankenstein in Baghdad based on Merton's criticisms of structural functionalism

Farhad Rajabi[1], Associate Professor of Arabic Language & Instetute-University of Guilan
Seyyed Esmaiil Hosaini Ajdad, Associate Professor of Arabic Language & Instetute-University of Guilan
Sara Ouraji Larsari, M. A student of Arabic Language & institute-University of Guilan

Received: 18-05-2020 Accepted: 12-07-2021

Introduction: The literature of any society is deeply under the effect of the social issues of that society. Hence, it is not possible to study the literature of a country without studying the values and traditions of its society. On the other hand, the humankind has always been attempting to be released from dystopia and achieve to utopia.
Until now, many plans have been proposed for establishing utopia, but none of them were successful. One of these utopic plans raised in sociology is structural functionalism. Many sociologists and philosophers have studied this idea. Robert King Merton is a structural sociologist who has accepted this idea, but he criticized some elements of it which he thought were barriers for realizing utopia.
Methodology: In this article, we want to study the dystopic aspects of *Frankenstein In Baghdad*, a novel by Ahmad Sa'adawi based on structural functionalism, and especially Merton's criticisms on it. By using a descriptive-analytic method and examining structural functionalism and Merton's criticisms on it, we have studied and compared these elements in this novel. According to structural functionalism, a society is like a system and different elements in it are components of this system each of which has its special function and behavior.
Results and Discussion: The body of al-Shesmah, the main character of the novel, is made up of parts of bodies of terrorism victims who are from different races and classes. He is the symbol of a social system which is made up of different parts. The goal of this system, which is a functional one, is taking revenge against the killers of his parts and establishing a utopia in which there is no assassination. To achieve this goal, he has some helpers and each of them has its special function.
The three principles of structural functionalism criticized by Merton and found in the novel are as follows:
1. Functional unity: According to this principle the standard social activities and cultural elements are functional for the whole system, and each of them has its own function which is in harmony with other structural elements to create order and balance in the society. But Merton believes that, in a society, traditions and behaviors can be functional for some people but not for others. On the other hand,

[1]- Corresponding Author Email: farhadrajabi133@yahoo.com

any structural element can have more than the predictable and apparent functions, and have also unpredictable and hidden functions.

Assassination is the way by which Al-Shesmah wants to establish his utopia and considers it functional for the whole components of his system. At first, he just kills the people who are guilty of assassinating parts of his body, but, later, he finds out that by killing each of them, that part of his body which is related to that victim will rot. He feels that, for living and ending his mission, he needs new parts of bodies of new victims. The rotting of the body parts after punishment of assassinators is a kind of hidden function which gradually turns the system to a horrible monster whose only goal is its own survival. He must commit new crimes for survival and substitution of his lost body parts.

2. Functional universality: This principle argues that all the standard cultural and social forms and structures, in addition to being functional for the whole system, have also positive functions for that element in order to maintain its harmony and balance. However, Merton claims that, in today's societies, any structural element may have positive function for one micro system but negative function for others. Assassination as the main way of achieving his goal is a standard social activity which is done by the system. Although this social activity has some positive functions like taking victim's revenge, it has also many negative functions like riot, destruction, terror, as well as the corruption of the system members by entering the endless cycle of murders.

3. Functional indispensability: According to this principle, some functions for the society (groups or individuals) are necessary and not replaceable. In other word the function of any structure is necessary for maintaining the balance and survival of the society. But for Merton, the function of each structural element is not necessary. On the contrary, by considering the different functions of any element and the possibility of creating the same function by using different structural elements, we can rebuild many structural elements or even eliminate them.

The system of Al-Shesmah which is functional introduces himself as the only system which can confront assassination and establish justice. He imagines no substitute for his own solution, assassination. This is because, after any criticism or proposal, he feels in danger. He kills even policemen in spite of the fact that their duty is making the society secure. He does this because they belong to the old society.

Conclusion: By considering Merton's criticisms of the three main principles of structural functionalism, we find out that establishing utopia in the novel's functional system is not possible. This is because, in the functional unity principle, inattentiveness to the hidden function of the main components, i.e., their corruption after revenge, made Al-Shesmah a cruel dictator. In functional universality principle, dismissing the negative function of assassination and revenge and the devoted members of the system allowed the system to kill the people who were not guilty. In the functional indispensability principle, considering the assassination as the only solution led the system to rotting and dictatorship. Finally, all these factors together turned the utopia promised in the novel to dystopia.

Keywords: *Frankenstein in Baghdad*, Ahmad Sa'dawi, Structural functionalism, Merton, Dystopia.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

خوانش دیستوپیایی رمان «فرانکشتاین فی بغداد» بر اساس اصلاحات مرتن بر دیدگاه کارکردگرایی ساختاری

فرهاد رجبی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه گیلان
سید اسماعیل حسینی اجداد نیاکی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه گیلان
سارا اورجی لارسری، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه گیلان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰٤/۲۱

چکیده

ادبیات داستانی معاصر عربی، به شدت تحت تأثیر مؤلفه‌های اجتماعی شکل می‌گیرد و بر همین اساس، نه تنها مطالعه‌ی جریان‌های اجتماعی به فهم بهتر آن کمک می‌کند، بلکه عموماً این نوع هنر، قابلیت خوانش بر اساس نظریه‌های جامعه‌شناسی را نیز می‌یابد. از جمله‌ی این نظریه‌ها، نظریه‌ی کارکردگرایی ساختاری است که مرتن به سه اصل آن، یعنی وحدت کارکردی، شمول عام و ضرورت کارکردی انتقاد کرده است. بر همین مبنا در این پژوهش، رمان فرانکشتاین فی بغداد اثر احمد سعداوی از منظر جامعه‌شناختی و با دیدگاه کارکردگرایی ساختاری مورد توجه است. الشسمة، شخصیت اصلی رمان و نماد یک سیستم کارکردگراست که با هدف برپایی آرمان‌شهری که در آن ترور وجود ندارد، ایجاد شده و عدالت درمورد قربانیان ترور را به اجرا در می‌آورد. با توجه به انتقادات مرتن به کارکردگرایی، دلایل شکست طرح آرمان‌شهری الشسمة و بدل‌شدن آن به دیستوپیا مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که سه اصل مورد انتقاد مرتن، شکاف‌هایی دارد که مانع برپایی آرمان‌شهر در سیستم کارکردگرای اجرا شده در رمان است.

کلید واژه‌ها: کارکردگرایی ساختاری، مرتن، دیستوپیا، احمد سعداوی فرانکشتاین فی بغداد.

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

مقدمه

رابطه‌ی ادبیات با دغدغه‌های اجتماعی یا طرح مقوله‌های جامعه‌شناختی، از اصلی‌ترین مؤلفه‌های ادبیات داستانی معاصر است؛ هر زمان که رمان‌نویس درباره‌ی جامعه می‌نویسد، گویی جامعه‌شناسی است که نه از طریق پژوهش‌های آماری و توصیفی، بلکه با آفرینش شخصیت‌ها و ذکر وقایع گوناگون در اثرش، نظریه‌ای جامعه‌شناختی را می‌سازد و این نظریه نشان‌دهنده‌ی ارزش‌هایی است که بر آن جامعه حاکم است یا اینکه رمان‌نویس آرزوی تحقق آن‌ها را در سر می‌پروراند (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۷: ۱۱۱). از این‌رو، مطالعه و شناخت ادبیات داستانی، چیزی جدا از مطالعه و شناخت جامعه و نظریه‌پردازی پیرامون ارزش‌های حاکم بر آن نیست (احمدی، ۱۳۹٦: ۳۰). از دیگر سو، ارتباط متون ادبی با دریافت‌های انسانی که از دیرباز در قالب رهایی از دژشهر[1] و دستیابی به آرمانشهر[2] مورد نظر بوده را نیز نباید از نظر دور داشت. تاکنون طرح‌های زیادی برای برپایی آرمانشهر از سوی فلاسفه و نویسندگان ریخته‌شده، اما هرکدام از این طرح‌ها به‌نوعی محکوم به شکست بوده‌اند؛ زیرا عموم طرح‌های آرمانشهری شکاف‌هایی دارند که آن را به دژشهری دهشتناک بدل می‌کنند. یعنی درست همان‌جایی که تلاش‌ها برای دستیابی به آرمانشهر با شکست روبرو می‌شوند، دژشهر متولد می‌شود.

آرمانشهرها از لحاظ محتوا متفاوتند، اما تفکر آرمانشهری چند ویژگی مشترک دارد؛ در واقع این تفکر از نارضایتی اصولی نسبت به وضعیت موجود اجتماعی نشأت می‌گیرد و منبع جنبشی است که انسان‌ها را به ایجاد هماهنگی برای به‌دست آوردن آن‌چه فکر می‌کنند منصفانه است (جامعه‌ای مبتنی بر عدل، آزادی و برابری) به‌جای زندگی‌ای که هم‌اکنون دارند دعوت می‌کند. در آن، امر مطلوب اجتماعی با جنبه‌های تجربه‌شده در زندگی واقعی مطابقت ندارد و نوعی فرافکنی است که با آرمانی‌سازی هدف، به از هم گسیختن جامعه‌ی کنونی دعوت می‌کند. تفکر آرمانشهری خط مشی گام به گام را برای رسیدن به وضعیت مطلوب رد می‌کند یا اهمیت کمی برای آن قائل است و ترجیح می‌دهد که بر تحقق آن‌چه در وضع کنونی موجود نیست، تأکید کند

(بودون و بوریکو، ۱۳۸۵: ۱۲).

یکی از طرح‌هایی که در جامعه‌شناسی برای دستیابی به آرمان‌شهر ریخته‌شده، کارکردگرایی ساختاری[۳] است که جامعه‌شناسان و فیلسوفان زیادی نظیر تالکوت پارسونز[٤]، امیل دورکهایم[٥]، اگوست کنت[٦] و دیگران به آن پرداخته‌اند. رابرت کینگ مرتن[۷] نیز یکی از جامعه‌شناسان کارکردگرایی ساختاری است که این دیدگاه را پذیرفته، اما به برخی از اصول این طرح به عنوان موانع رسیدن به آرمان‌شهر انتقاد می‌کند. در این جستار، سعی بر این است تا به بررسی وجه دژشهری رمان "فرانکشتاین فی بغداد" بر اساس دیدگاه کارکردگرایی ساختاری با تکیه بر اصلاحات مرتن پرداخته‌شود، لذا ابتدا مکتب کارکردگرایی ساختاری معرفی می‌شوند، سپس انتقادات مرتن به این مکتب بیان و تحلیل می‌گردند. این پژوهش سعی‌دارد تا ضمن بررسی موارد یادشده، به سؤالات ذیل نیز پاسخی ارائه نماید:

۱- رمان فرانکشتاین فی بغداد تا چه میزان براساس اصلاحات مرتن بر نظریه‌ی کارکردگرایی ساختاری (که یک طرح آرمان‌شهری است)، قابلیت خوانش و تطبیق دارد؟

۲- مؤلفه‌های دیستوپیایی رمان فرانکشتاین فی بغداد بر اساس اصلاحات مرتن بر نظریه‌ی کارکردگرایی ساختاری کدامند؟

پیشینه‌ی پژوهش

صلاح عبدالله العتابی در مقاله‌ی «الترمیز النسقی فی روایه فرانکشتاین فی بغداد» (آداب المستنصریة، العدد۷۷: ۲۰۱۶)، به بررسی نمادگرایی در این رمان و عنوانش و تطبیق آن با فرهنگ جامعه‌ی عراقی پرداخته است. او شخصیت‌های داستان را به سه طبقه‌ی ضعیف و متوسط و مرفه تقسیم‌کرده و به بررسی هردسته با توجه به فرهنگ عراقی پرداخته است. وی در نهایت به این نتیجه رسیده که شخصیت‌های داستان، بابی برای شناخت شخصیت‌های فرهنگی حاضر جامعه هستند.

دیگر پژوهشی که در این زمینه انجام‌شده، مقاله‌ی علی افضلی و نسترن گندمی با عنوان «بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان پستی و فرانکشتاین فی بغداد» می‌باشد که در شماره‌ی ۹ مجله‌ی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی (۱۳۹۵) به‌چاپ رسیده است. نویسندگان این مقاله، برخی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم مانند بینامتنیت، جابجایی، روش چندصدایی، بی‌نظمی زمانی و مکانی در روایت رویدادها، فقدان قاعده در مضمون، عدم قطعیت و تک‌گویی را در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد، به‌طور تطبیقی بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که وجوه اشتراک میان این دو داستان در پاره‌ای از موارد، ماهیتی تقلیدی پیدا کرده اما در عین حال، عناصری از مدرنیسم را نیز در خود جای داده است.

رضا افخمی و محسن زمانی در مقاله‌ی خود با عنوان «بررسی بیگانگی مظفر النواب براساس نظریه‌ی وسیله–هدف مرتن «با تکیه بر قصیده‌ی طَلَقَةٌ ثُمَّ الحَدَث»» (نقد ادب معاصر عربی، ش۱٦: ۱۳۹۷)، به بررسی شخصیت مظفر النواب بر اساس سنخ‌های شخصیتی مرتن و بررسی مهم‌ترین ابزار شاعر برای غلبه بر بیگانگی پرداخته‌اند. آنان در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که شخصیت شاعر یک شخصیت ناهم‌نواست که ساختارهای اجتماعی را برای رسیدن به هدف ناکارآمد می‌داند و با شیوه‌ی تطابق ناهمنوایانه‌ی طغیان‌گری، درصدد قیام مسلحانه علیه دستگاه‌های حاکم است.

بدین‌ترتیب چنان‌که مشاهده می‌شود، پژوهش حاضر در روش بررسی و هدف، با پیشینه‌های خود متفاوت است.

کارکردگرایی ساختاری

کارکردگرایی، شیوه‌ای برای تحلیل ارتباط پدیده‌های اجتماعی است که در حد طرح و نقشه، دستاوردی مثبت و اصیل است (بودون و بوریکو، ۱۳۸۵: ۵۵۲). مهم‌ترین بُعد این گرایش، قائل‌شدن به تشابه بین موجودات زنده و جامعه است. اولین پیش‌فرض فلسفی مکتب کارکردگرایی می‌گوید: «تمام پدیده‌های مورد مطالعه در جامعه‌شناسی، عبارت است از پدیده‌های مجموعه‌ای یا پدیده‌های سیستمی. به بیان دیگر، پدیده‌ای مورد

مطالعه‌ی مکتب کارکردگرایی ساختاری در قالب سیستم و مجموعه و نظام می‌گنجد» (تنهایی، ۱۳۷۹: ٦٦-٦٤). بر این اساس، جامعه به‌مثابه یک سیستم است و عناصر موجود در آن، اجزای سیستم هستند که برای هرکدام کنش و رفتاری مشخص، پیش‌بینی‌شده و کارکردی خاص دارند. معنای کارکرد[۸] در کارکردگرایی، «اثر یا پیامدی است که یک پدیده در ثبات، بقاء و انسجام نظام اجتماعی دارد» (فصیحی، ۱۳۸۹: ۱۱۳). در کارکردگرایی، جمع مهم است، نه افراد. اگرچه تک تک افراد، جمع را ساخته‌اند، ولی افراد بعد از ساخته‌شدن و به‌صورت اجتماع درآمدن، دیگر فی‌نفسه ارزشی ندارند؛ تنها این کل است که ارزشمند می‌شود و می‌بایستی حفظ گردد، حتی اگر ضامن اجرایی آن زور باشد (تنهایی، ۱۳۷۹: ٦٧).

در حدود سال ۱۹٦۰ میلادی، جامعه‌شناسی کارکردگرا به‌طور روزافزونی مورد هجمه‌ی مخالفان قرار گرفت؛ زیرا این نوع جامعه‌شناسی نوعی نقادی ناقص از جامعه تلقی می‌شد که در آن، جایی برای تفاوت‌ها وجود نداشت و انسان‌ها چرخ‌دنده‌های ماشین‌آلات جامعه تلقی می‌شدند که نقش‌های از پیش تعیین‌شده را با کارآیی کم‌تر و بیش‌تر انجام می‌دادند (لیوون، ۱۳۹۵: ۱٥٦-۱٥٥).

کارکردگرایی، به تقویت مفهومی از جامعه کمک می‌کند که نه تنها بر منظم‌بودن آن، بلکه بر هماهنگی‌اش تأکید می‌کند؛ جامعه‌ای که خصومت‌ها در آن، چیزی جز تنش‌های معصومانه نیستند و تنش‌ها نیز تمهیداتی هستند برای رسیدن به نظمی قابل فهم‌تر و رضایت‌بخش‌تر. (بودون و بوریکو، ۱۳۸٥: ٥٥۲) این تنش‌ها که اغلب همراه با خشونت هستند، یکی از ایرادهایی می‌باشد که به آرمان‌شهر وارد است. از میان تمامی ابهام‌های آرمان‌شهری، معنادارترین آنها، جایگاه خشونت در تحقق‌بخشیدن به اهداف آرمان‌شهر است؛ حال آنکه امتناع از خشونت به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی نگرش آرمان‌شهری تقدیس‌شده است. با این حال امکان دارد که ترور به عنوان شرط تحقق آرمان‌شهر، اخلاقی به‌نظر آید و این با آرمان اخلاقی‌ای که از آن هتک حرمت می‌کند، در تضاد است (همان: ١٤). بدین‌ترتیب، گاه اجرایی‌شدن طرحی آرمان‌شهری، نیازمند استفاده از ابزارهایی است که خود آرمان‌شهر آن را نکوهش می‌کند.

کارکردگرایی خصلتی ایدئولوژیک دارد که سبب می‌شود از مشروعیت کل نظام غفلت ورزد و به‌خدمت اجزاء در ارتباط با کل بپردازد. از نظر کارکردگرایی، معیار تشخیص عناصر و ساختارهای اجتماعی خوب، میزان کارکرد آنها در راستای حفظ نظام اجتماعی است (فصیحی، ۱۳۸۹: ۱۲۸) . در این دیدگاه، جامعه نسبت به انسان، برتر است و انسان خوب، انسانی است که تحت تاثیر نیروی برتر از خودش باشد و وظایف محوله‌ی جامعه را به‌خوبی انجام دهد.

نداشتن ضمانت اجرایی و شکاف‌هایی که در کارکردگرایی ساختاری وجود داشت، موجب‌شد که مرتن برخی از جنبه‌های افراطی و غیرقابل توجیه آن را مورد انتقاد قرار دهد. بدین ترتیب می‌توان اعمال اصلاحاتی از جانب مرتن بر برخی اصول و محورهای کارکردگرایی را مشاهده نمود.

اصلاحات مرتن در کارکردگرایی

مرتن (۲۰۰۳-۱۹۱۰) جامعه‌شناس آمریکایی بود که بیشتر به جامعه‌شناسی نظم، دیدگاه کارکردگرایی ساختاری و روش تحلیل کارکردی گرایش داشته (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۱۳۱) و به سه اصل بنیادی کارکردگرایی کلاسیک انتقاد داشت. البته به‌نظر می‌رسد که این اصول به‌هم پیوسته‌اند و حتی گاهی با هم همپوشانی دارند؛ چنان‌که در برخی از شواهد، تعیین مرز مشخصی بین آن‌ها ممکن نیست. او مفاهیم تازه‌ای را به کارکردگرایی اضافه می‌کند و با توجه به این مفاهیم، سه اصل کارکردگرایی را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

بر اساس نظریه‌ی مرتن، اگر پدیده‌ای در اثر نیازهایی به وجود آید که وظیفه‌اش رفع آن نیاز باشد، آن پدیده، کارکردی[۹] است و اگر نتایج کارکرد پدیده‌ای در جهت استحکام و انسجام جامعه باشد، آن پدیده دارای کارکرد مثبت[۱۰] است. (تنهایی، ۱۳۷۹: ۷٤). اما اگر آن پدیده، پیامدهای سوئی را نسبت به دیگر نهادها و نظام اجتماعی داشته باشد، دارای کارکرد منفی[۱۱] خواهد بود (ریتزر، ۱۹۹۱: ۱٤٦). علاوه بر این، وقتی که نتایج خاص هر جزء کارکردی از قبل طراحی شده باشد، به آن کارکرد آشکار[۱۲] می‌گویند اما

اگر کارکردی قبلاً از طرف سازمان منظور نشده و قصد و نیتی در انجام آن نباشد، آن کارکرد، کارکرد پنهان[۱۳] خواهد بود (تنهایی، ۱۳۷۹: ۲۱٤). کارکرد پنهان مشخصاً دارای بار منفی و ضد نظام نیست؛ در واقع پدیده‌ای که دارای کارکرد پنهان است نیز می‌تواند کارکرد مثبت یا منفی داشته باشد. از آن‌جایی‌که کارکردهای پنهان بدون برنامه‌ریزی قبلی انجام می‌شوند، ممکن است با برخی از برنامه‌های ساختاری اجتماعی هماهنگی نداشته و موجب اختلال و نابهنجاری شود (همان). دیگر کارکرد، کارکرد خنثی[۱٤] است، که پیامدهای آن، ایجاباً و سلباً نسبت به نهادهای دیگر فاقد اثر و خاصیت هستند (ریتزر، ۱۹۹۱: ۱٤٦).

با توجه به مفاهیم ذکرشده، سه اصل کارکردگرایی ساختاری و انتقادات مرتن عبارتند از:

اصل وحدت کارکردی[۱۵]

به موجب این اصل، عناصر فرهنگی و فعالیت‌های اجتماعی معیارشده برای کل نظام کارکردی هستند (روشه، ۱۳۹٤: ۲۹) و برای هریک از آن‌ها، کارکردی واحد در نظر گرفته می‌شود که هماهنگ با سایر عناصر ساختاری، در جهت نظم و تعادل کل جامعه عمل می‌کند (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۱۳۸). از این نظر چنان بر می‌آید که بخش‌های گوناگون یک نظام اجتماعی تا حد زیادی یکپارچه هستند، اما مرتن بر این عقیده بود که هرچند ممکن است این امر در جوامع کوچک، ساده و متجانس تا حدی مصداق داشته باشد، ولی در جوامع توسعه‌یافته‌ی امروزی که تقسیم کار و تفکیک امور در قالب خرده‌نظام‌های عدیده‌ای گسترش و تعمیق یافته، دیگر نمی‌توان با مفروض‌پنداشتن انسجام اجتماعی انتظار داشت که یک عنصر ساختاری معین مثل فلان حزب سیاسی برای کل جامعه کارکردی باشد (همان). همچنین مرتن به درستی خاطر نشان می‌کند که درون یک جامعه، رسوم و احساساتی می‌توانند برای برخی از گروه‌ها کارکردی بوده اما برای گروه‌های دیگر، کارکردی نداشته‌باشند (روشه، ۱۳۹٤: ۲۹). از طرفی در پدیده‌های کارکردی، کارکردهای هر عنصر ساختاری را نمی‌توان فقط به یکی از کارکردهای

آشکار و قابل انتظار آن محدود نمود و از کارکردهای پنهان و غیرقابل انتظار آن غافل شد.

عمومیت کارکردی[١٦]

بنابر این اصل، استدلال می‌شود که تمامی صورت‌های فرهنگی و اجتماعی معیارین و ساختارها، علاوه بر آنکه طبق اصل وحدت کارکردی، برای کل نظام کارکردی هستند، برای خود آن عنصر و حفظ هماهنگی و تعادل کل نظام، کارکردهای مثبتی دارند (ریتزر، ١٩٩١: ١٤٤). اما مرتن می‌گوید که این اصل با آنچه در جهان واقعی می‌یابیم، سازگاری ندارد. آشکار است که تمام ساختارها، رسوم، افکار، باورها و نظایر آن کارکردی مثبت ندارند (همان). همچنین اگر این اصل پذیرفته شود، نمی‌توان انکار کرد که در این نوع نظام، برخی از پدیده‌ها به‌دلیل کارکرد مثبتی که برای آنها تصور می‌شود، چنان جدی تلقی می‌شوند که جامعه باید تمام توانش را برای حفظ و اعتلای آن به هر قیمتی که باشد، صرف کند. در این وجه، آرمان‌شهر مستعد سرریزشدن به تروریسم است، زیرا هیچ ارزشی با آن قابل معارضه نیست و تحقق‌بخشیدن به آن، امری الزامی و برحق شمرده می‌شود (بودون و بوریکو، ١٣٨٥: ١٣).

به نظر مرتن در جوامع امروزی، هریک از عناصر ساختاری ممکن است برای یک خرده‌نظام نظیر حوزه‌ی اقتصادی کارکرد مثبت و برای یک خرده‌نظام دیگر مثل حوزه‌ی سیاسی نظام موجود دارای کارکرد منفی باشد. لذا در ارزیابی مثبت یا منفی‌بودن کارکرد هر عنصر ساختاری باید این پرسش را مطرح کرد که کارکرد مثبت یا منفی برای چه گروه‌ها یا خرده‌نظام‌هایی؟ (ریتزر، ١٩٩١: ١٤٤).

ضرورت کارکردی[١٧]

برخی از کارکردها برای زندگی جامعه (یا یک گروه، یک فرد) ضروری و جایگزین‌ناپذیرند. (روشه، ١٣٩٤: ٣٠) به‌عبارت دیگر، کارکرد هریک از عناصر ساختاری برای حفظ تعادل و بقای کل نظام اجتناب ناپذیر است. (عبداللهی، ١٣٨١: ١٣٩) همچنین به

موجب این اصل، هیچ ساختار کارکردی دیگری را نمی‌توان یافت که به‌خوبی کارکردهای رایج جامعه عمل کنند. (ریتزر، ۱۹۹۱: ۱٤٥) اما برعکس برای مرتن، معادل‌ها یا جانشین‌های کارکردی وجود دارند و یک نهاد می‌تواند برای ایفای همان کارکرد، جانشین نهادی دیگر شود (روشه، ۱۳۹٤: ۳۰). در واقع مرتن با طرح کارکردهای آشکار و پنهان و کارکردهای مثبت و منفی، که ملحقات مهم تحلیل کارکردی هستند و بازنگری در اصل وحدت کارکردی و عمومیت کارکردی، زمینه را برای نقد ضرورت کارکردی و طرح کارکرد جایگزین فراهم می‌سازد. به نظر او کارکرد هریک از عناصر ساختاری ضروری نیست، بلکه با توجه به تفاوت‌پذیری کارکرد هر عنصر و امکان ایجاد کارکرد مشابه توسط عناصر ساختاری متفاوت، می‌توان بسیاری از عناصر ساختاری را بازسازی و حتی برخی از آن‌ها را حذف کرد.

أحمد سعداوی و رمان فرانکشتاین فی بغداد

«أحمد سعداوی» نویسنده، شاعر و فیلمنامه‌نویس عراقی، متولد ۱۹۷۳ در بغداد است. «فرانکشتاین فی بغداد»، سومین رمان اوست که در سال ۲۰۱۳ منتشر و سال بعد، برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی شد. پیش از این، رمان دیگر احمد سعداوی با نام البلد الجمیل نیز برنده‌ی جایزه‌ی بهترین رمان عربی سال ۲۰۰۵ در دبی شده بود و رمان دیگرش با عنوان إنه یحلم أو یلعب أو یموت در سال ۲۰۱۰، جایزه‌ی بهترین رمانِ نویسندگان عرب زیر ٤۰ سال را در های‌فستیوال بریتانیا از آن خود کرد (نبهانی، ۱۳۹٦: ٥). همچنین وی دو اثر دیگر خود را با عنوان‌های «باب الطباشیر» و «الوجه العاری داخل الحلم» در سال‌های ۲۰۱۷ و ۲۰۱۸ منتشر نموده است.

در رمان فرانکشتاین فی بغداد، عناصر عربی و محلی مانند غذاها، فرهنگ یا حتی نوع خاص معماری که نویسنده آنها را توصیف می‌کند، دیده می‌شوند و این، نشان از آن دارد که او در رمان خود روایتگر جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند. به نظر می‌رسد وی رمان فرانکشتاین فی بغداد را تحت تأثیر رمان «فرانکشتاین» اثر «مری شلی[۱۸]» نوشته باشد. فرانکشتاین در اثر مری شلی، دانشمندی است که انسانی را

شبیه‌سازی می‌کند و بعد در اثر خطای او، آن انسان تبدیل به هیولایی بزرگ می‌شود که نامی ندارد و بعدها با نام خالقش، فرانکشتاین، مشهور می‌شود. در رمان أحمد سعداوی این هیولا، مخلوق دستِ دست‌فروشی است که تکه‌های اجسادی که در اثر انفجارهای پی در پی در بغداد تکه‌تکه شده‌اند را جمع‌آوری کرده، به‌هم می‌دوزد و با آن هیئتِ انسانی را پدید می‌آورد. شبی روحی سرگردان که متعلق به یکی از کشته‌های انفجار بغداد است، در آن جسم حلول می‌کند و آن جسم به خانه‌ی همسایه، یعنی «أم دانیال» می‌گریزد. أم دانیال مادری است که فرزندش در جنگ کشته‌شده اما با ورود این هیولا به خانه‌اش، گمان می‌کند که پسرش دانیال، برگشته است. این هیولا با خود عهد می‌بندد تا انتقام تمام افرادی که بدنش از اجساد آن‌ها تشکیل‌شده را بگیرد. او معتقد است که تکه‌های جسمش از اجساد بی‌گناهان تشکیل‌شده است. سپس متوجه می‌شود که انتقام هرکس را می‌گیرد، تکه‌هایی که مربوط به آن شخص هستند، ذوب می‌شوند و می‌افتند. بدین ترتیب الشسمه («سعداوی برای نام‌گذاری شخصیت اصلی رمانش از اصطلاح کاملاً عوامانه‌ی «الشِسمِه» استفاده‌کرده که در واقع مخفف «اللی شو إسمه» به‌معنی «آن‌که/چه نامش را نمی‌دانم» است. این اصطلاح، در گویش عامیانه، به هر آن چیز یا کسی‌که نامش را به یاد نمی‌آوریم یا نمی‌دانیم اطلاق می‌شود که معادل‌های فارسی آن «اسمش چیه» یا «اسمش چی بود» یا «یارو» و یا «چیز» هستند» (نبهانی، ۱۳۹٦: ۳٦))، برای بقای خود دست به کشتن افراد بی‌گناه دیگری می‌زند؛ زیرا جسمش برای گرفتن انتقام از بی‌گناهان به تکه‌هایی از اجساد بی‌گناهان نیاز دارد. او که ابتدا مأموریت خویش را برقراری عدالت می‌دانست، به شخصیتی خون‌ریز بدل می‌شود که دیگر اثری از هدف اولیه‌اش در او دیده نمی‌شود.

در فرانکشتاین فی بغداد نمونه‌ای از جامعه‌ی انسانی مشاهده می‌شود که تمام آرمان‌ها و ایده‌هایی که برای سوق‌دادن به سعادت در آن ارائه‌شده بود، شکست‌خورده و در نهایت چیزی جز قتل و غارت و ویرانی در پی نداشته است.

تحلیل رمان بر اساس انتقادات مرتن

در کارکردگرایی، جامعه به‌مثابه سیستم یا نظام درنظر گرفته می‌شود (فصیحی، ۱۳۸۹: ۱۱۳). با توجه به مثال زیر، الشسمه را می‌توان نماینده‌ی یک سیستم اجتماعی دانست. او در واقع یک نظام اجتماعی زنده است؛ یعنی همان‌طورکه یک سیستم کارکردگرا، جامعه را در نظر می‌گیرد:

«أنا، و لأنی مکونٌ من جذاذاتٍ بشریةٍ تعودُ الی مکوناتٍ و اعراقٍ و قبائلٍ و اجناسٍ و خلفیاتٍ اجتماعیةٍ متباینةٍ، أمثلُ هذه الخلطةِ المستحیلةِ التی لم تتحقق سابقاً. أنا المواطنُ العراقیُ الأولُ، هکذا یری[۱۹]» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۱۶۱).

این سیستم اجتماعی از مردم ستم‌دیده‌ای تشکیل‌شده که قربانی ترور هستند و هدفشان، برپایی آرمان‌شهری است که در آن ترور وجود نداشته باشد، عدالت در مورد تروریست‌ها اجرا شود و انتقام خون‌هایشان گرفته شود. الشسمه، در رمان، آرمان‌شهری را توصیف می‌کند که با آمدنش برپا خواهد شد:

«أنا الردُّ والجوابُ علی نداءِ المساکین. أنا مخلصٌ ومنتظِرٌ ومرغوبٌ بهِ ومأمولٌ بصورةٍ ما... أنا الرَّدُ علی ندائِهم برفعِ الظّلمِ والاقتصاصِ مِن الجُناةِ...سأقتصُّ، بعونِ اللهِ والسماءِ، مِن کلِّ المجرمینَ. سأُنجِزُ العدالةَ عَلی الأَرضِ أخیرةً[۲۰]» (همان: ۱۵۷).

این نظام را به دلایلی که در ادامه می‌آید، می‌توان یک نظام کارکردگرا در نظر گرفت که برای برپایی آرمان‌شهر خود، دستیارانی دارد که اجزای اصلی نظام هستند و هرکدام به‌دلیلی با او همکاری می‌کنند؛ «ساحر» مسیر حرکت او را مشخص می‌کند، «سفسطائی» افکار جدید و ناشایستش را برایش توجیه می‌کند، «عدو» که افسر سازمان مبارزه با ترور است، اطلاعات مهمی در اختیارش قرار می‌دهد و برایش نمونه‌ای زنده از یک دشمن واقعی است.

«...لدی عدد من المساعدین یقیمون معی تکونوا وتجمعوا حولی خلال الأشهر الثلاثة الماضیة. أهمهم رجل عجوز أسمیه «الساحر»..... لقد أصبح دوره ووظیفته هنا هو تأکید مسار حرکتی..... الشخص الثانی فی الأهمیة بین مساعدی هو السفسطائی، کما یسمی نفسه. إنه بارع فی تبریر الأفکار الجیدة والترویج لها وتلمیعها.... الشخص الثالث من حیث

الأهمية هو من أطلق عليه تسمية العدو، إنه يعطيني مثالا حيا أستطيع لمسه لهيئة العدو وكيف يفكر ويتصرف، كما انه بسبب موقعه الحساس، يسب لي الكثير من المعلومات المهمة التي تفيدني في تحركاتي الصعبة.....[۲۱]» (همان: ۱۶۰-۱۵۹)

همچنین او سه دستیار دیگرش را معرفی می‌کند. «المجنون الصغير»، «المجنون الكبير» و «المجنون الأكبر». دیوانه‌ی کوچک، او را شهروند عراقی درجه یک می‌داند؛ چرا که او از نژادها و رنگ‌ها و طبقات مختلف جامعه تشکیل شده، دیوانه‌ی بزرگ، او را مقدمه‌ای برای ظهور منجی موعود می‌داند و دیوانه‌ی بزرگ‌تر او را خودِ منجی موعود معرفی می‌کند.

«أنا، و لأني مكونٌ من جذاذاتٍ بشريةٍ تعودُ الى مكوناتٍ و اعراقٍ و قبائلٍ و اجناسٍ و خلفياتٍ اجتماعيةٍ متباينةٍ، أمثلُ هذه الخلطةِ المستحيلةِ التي لم تتحقق سابقاً. أنا المواطنُ العراقيُ الأولُ، هكذا يرى.... المجنونُ الكبيرُ يرى أني آداةُ الخرابِ العظيمِ الذي يسبقُ ظهورَ المخلصِ الذي بشّرتْ به كلُ الاديانِ على الأرضِ ..... اما المجنونُ الاكبرُ فهو يرى انني أنا المخلّصُ[۲۲]» **(همان**: ۱۶۱-۱۶۰).

هر یک از این سه دیوانه، پیروانی نیز دارند که باهم در راستای تحقق اهداف نظام الشسمه حرکت می‌کنند. آن‌ها شهروندانی هستند که هویتشان به‌تنهایی اهمیتی ندارد و شماره‌گذاری شده‌اند و براساس شماره‌هایشان خوانده می‌شوند

«في احدى الليالي شاهد المواطن ۳۴۱ يسير في أحد ازقة حي الوزيرية. هو من أخبره بأنه المواطن ۳۴۱. [۲۳]» (همان: ۲۳۵).

چنان‌که پیشتر اشاره شد، در کارکردگرایی، اعضای جامعه به‌طور یک به یک مهم نیستند و چیزی که اهمیت دارد، خدمتی است که این اعضا به نظام می‌کنند (تنهایی، ۱۳۷۹: ٦٧). در رمان، پیروان دیوانه‌ی بزرگ‌تر، الشسمه را شکل زمینی خداوند می‌دانند و دیوانه‌ی بزرگ‌تر را پیامبر این دین جدید.

«أمّا المجنونُ الأكبرُ... يُملي على اتباعِهِ... كِتابَهُ المُقدَّسَ الذي يُشرّعُ فيه أنَّني صورةُ الإلهِ المُتَجَسَّدةِ على الأرضِ، وأنَّه البابُ لهذه الصّورةِ. وكانت رؤيتي محرمةً عليهم، لذا حينَ كنتُ

أنزل مِن الطّابقِ الثالثِ ویُصادِفونی فی المَمَّراتِ أو عِند السُلَّمِ یَسجُدونَ عَلی الأرضِ بِسرعَةٍ ویغطونَ وُجوهَهم بایدیهِم خشیةً ورعبةً[۲۴]» (همان: ۱٦۹).

از آن‌جایی که مهم‌ترین وظیفه‌ی این سه دیوانه، جذب پیروانی از میان مردم عادی جامعه است که به‌طور یک به یک برای نظام مهم نیستند، اهمیت‌شان کمتر از سه نفر اول یعنی سوفسطایی، عدو و ساحر جلوه می‌کند. این سه نفر اول به‌طور مستقیم به بقای نظام کمک می‌کنند و با جذب آحاد مردم، که اهمیت کمتری در نظام کارکردگرایی ساختاری دارند، وظیفه‌ی خود را در قبال نظام انجام می‌دهند.

چنان‌که گذشت، نطفه‌ی طرح‌های آرمان‌شهری، در نارضایتی از وضع موجود بسته می‌شود (بودون و بوریکو، ۱۳۸۵: ۱۲) که این نارضایتی، عموماً در اوضاع نابسامان به‌وجود می‌آید. «هادی العتاگ»، یعنی همان خالق الشسمه بعد از فقدان دوست و هم‌خانه‌ی خویش "ناهم عبدکی" در یکی از انفجارها، دچار حالات غیر طبیعی می‌شود.

«تغیرتْ هیئةُ هادی فجأةً بسببِ الصدمةِ، صارَ عدوانیاً، یشتمُ و یجذفُ و یرمی الحجارةَ خلفَ الهمراتِ الأمریکیةِ أو سیاراتِ الشرطةِ و الحرسِ الوطنی، و یتعارکُ معَ أی شخصٍ یفتحُ أمامَهُ سیرةَ ناهم عبدکی و ماجری لَهُ[۲۵]» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۳۲).

در واقع آن‌چه باعث ایجاد این‌گونه رفتارها در هادی شده، نابسامانی و اتفاقات ناخوشایندی می‌باشد که در کشورش رخ داده است. حتی بهم‌ریختگی همیشگی خانه‌ی هادی با وسایل کهنه و قدیمی و به‌درد نخور، نمادی از نابسامانی اوضاع کلی می‌باشد.

«... و هو لیس بیتاً علی وجه الدقة. فأغلب ما فیه مهدم.....[۲۶]» (همان: ۳۰)

همچنین پیروان سه دیوانه ازمیان کسانی هستند که از وضعیت عمومی موجود و اتفاق‌های اطرافشان ناراضی بوده و در جستجوی راه نجاتی هستند:

«کانَ کُلُّ واحدٍ مِن مُعاونی المَجانینَ یُروِّجُ لِفکرتِهِ عنّی بینَ طائفةٍ مِن النّاسِ، فاکتَسَبوا بعضَ الاتباعِ الذین سَئِموا الوضعَ العامَ وَما یرونَهُ حولَهم، ویَبحثُونَ عَن خلاصٍ ما[۲۷]» (همان: ۱٦۹).

در واقع اعضای اصلی سیستم، کسانی را که برای رهایی از وضع موجود به‌دنبال راه نجات می‌گردند، با ترسیم آرمان‌های مقدس و مقدس‌نمایی سیستم، به پیروی فرا

می‌خوانند و این نظام هیولایی را چنان مقدس جلوه می‌دهند که جای هیچ شکی برای پیوستن به آن باقی نمی‌ماند. کارکردها برای برپایی این نوع آرمان‌شهر به سبب مشروعیتی که برایش تصور می‌شود، همچون تکلیفی اجتناب ناپذیر به اعضایش تحمیل می‌گردد. (بودون و بوریکو، ۱۳۸۵: ۱۳)

در رمان فرانکشتاین فی بغداد می‌توان این موضوع را مشاهده نمود که پدر و خالق الشسمه یعنی "هادی العتاگ" به دروغ شهرت دارد:

«إنه کذابٌ، کما یقول عنهُ الجمیعُ، و حتی لو اقسمَ انه أفطرَ بیضةً مقلیةً، فإن هذا أیضاً یحتاجُ الی شهودٍ عیانٍ یؤکدونَ ما یقولُ، فکیفَ الحالُ معَ جثةٍ عاریةٍ مصنوعةٍ من بقایا قتلی الانفجاراتِ[۲۸]» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۶۷).

هادی، پدر و خاستگاه الشسمه است که به دروغ شهرت دارد و این می‌تواند نشان از دروغ‌بودن خاستگاه اتوپیا از دید نویسنده باشد. در جایی دیگر نیز این مطلب مشاهده می‌شود که هادی، الشسمه را دروغ می‌داند:

«و هو لا یستحقُّ هذا المصیرَ، فلم یرتکب جرماً فی حیاتهِ سوی إطلاقِ الأکاذیبِ. أکاذیبُ غیرُ مضرةٍ، ما سوی کذبتهُ الکبری عن «الشسمه». نعم انها کذبةً. من الأفضلِ له أن ینظرَ إلیها هکذا الآن، فکلما صدقَ أنها تجربةً حقیقیةً مرَّ بها ازدادتْ مشاکلُهُ و متاعبُهُ. إنها کذبةٌ رهیبةٌ و مخیفةٌ صنعَها خیالُه المشوّشُ فی لحظةٍ ما غامضةٌ من حیاتهِ، و علیه أن ینساها الآن تماماً[۲۹]» (همان: ۲٤۱).

حال و روز و افکار هادی به‌عنوان خالق الشسمه، و دروغ‌پنداشتن الشسمه در حالی‌که خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که او واقعاً دروغ است یا اینکه هادی دوست دارد این‌طور فکر کند، نشان از اساسِ مبهم و رازآلود اتوپیای رمان دارد. البته باید به این نیز توجه داشت که الشسمه، آنگاه که خودش را منجی بشریت معرفی می‌کند قصد نداشته که دروغ بگوید؛

«أنا مخلصٌ و منتظرٌ و مرغوبٌ به و مأمولٌ بصورةٍ ما[۳۰]» (همان: ١٥٦)

اما اتوپیای خود را بزک‌شده به دیگران می‌نمایاند و وظیفه‌ی بعضی از معاونان او نیز این است که حقیقت الشسمه را جور دیگری به مردم جامعه ارائه بدهند.

یکی از وظایف دستیاران اصلی الشسمه، که همان اجزای نظام ساختارگرا هستند، علاوه بر توجیه افکار ناشایست او، پوشاندن زشتی‌ها و ایرادهای چهره‌ی زشتش با استفاده از لوازم آرایش و گریم است. تا اینکه به‌صورتی که واقعاً هست، به نظر نرسد.

«قامَ المجنونُ الأکبرُ بترعِ الأجزاءِ التالفةِ فی جَسدی، ثُم تولّی المجنونانِ الکبیرُ والصغیرُ خیاطةَ الأجزاءِ الجدیدةِ. ثمَّ حمَّلونی جمیعاً إلی الحمّامِ فی الطابقِ العَلوی. غَسلونی مِن الدِّماءِ وسوائلِ البلازما اللَّزجَةِ. جفَّفونی... ثمَّ تَولّی السُفسطائی عَمَلیَّةِ تَرمیمِ وجهی بالمساحیقِ. کَسانی بطبقةٍ کثیفةٍ مِن الماکیاجِ النسائی وأعطانی المرآة. نظرتُ إلی وجهی فَلم أعرِف نفسی. حرَّکتُ شفَتی مُتَسائلاً فعرفتُ أنَّ هذا الوجهَ عائدٌ لی[٣١]» (همان: ١٦٦).

وقتی ایرادهای نظامی پوشانده شود و آن نظام مقدس جلوه داده شود، آرمان‌شهری که وعده‌ی آن را می‌دهند، برای عموم اعضای آن نیز باورپذیر می‌شود. به همین دلیل اعضا با میل قلبی خود به آن می‌پیوندند. گرچه در رمان مشاهده می‌شود که خالق الشسمه یعنی هادی العتاگ دوست دارد که کار او زودتر پایان یابد و از ترس قدرتی که دارد، با او همکاری می‌کند

«ولکن هادی، فی واقعِ الحالِ، کان یضمرُ شیئاً مخالفاً. فمِنَ الجیِّدِ أن یتحلَّلَ جسدُ *الشسمه* سریعاً لینتهی منهُ و مِن رعبهِ[٣٢]» (همان: ١٤٨).

اما چنان‌که در رمان مشاهده می‌شود، الشسمه و دستیارانش، اعضا را نه با زور، بلکه با فریب و وعده‌ی امنیت به سیستم فرا خواندند. در چنین نظامی، مشکلات به اعضای آن بازمی‌گردد، با این تلقی که اصل نظام از هر مشکلی بری است و اگر مشکلی هست، به‌دلیل کوتاهی اعضا در انجام وظایف است. اعضای گروه‌هایی که دستیاران الشسمه تشکیل داده‌اند، به‌سبب مشروعیت و تقدسی که برای او قائلند، چنان او را باور دارند که حاضرند جان خود را برای بقای وی تقدیم کنند. یکی از آن‌ها وقتی الشسمه را می‌بیند که نیازمند تکه‌های جدیدی برای بقا است، خالصانه از او می‌خواهد که او را بکشد و از اعضایش برای بدن خود استفاده کند:

«وحینَ صارا داخلَ فناءِ البیتِ دَخلَ هذا المؤمنُ إلی المّطبخِ وجاءَ بسکینٍ کبیرةٍ وأعطاها للشُّسمه، قالَ لهُ إنَّه فداءٌ له. فَلیقتُله ویأخُذ منه الأجزاءَ التی یحتاجُها کقِطعِ غیارٍ. فاجأهُ هذا العرضَ، وبعدَ تردُّدٍ وتفکیرٍ لعِدَّة دقائقَ وجدَها فکرةً مناسبةً...[٣٣]» (همان: ٢٣٦-٢٣٥)

از نظر کارکردگرایی، این شهروند یک شهروند خوب است؛ زیرا وظیفه‌ای که نظام به او محول کرده را به‌خوبی انجام داده است. او خود را برای حفظ نظام فدا می‌کند؛ زیرا در این نظام، همانند سایر نظام‌های اجتماعی کارکردگرا، اصل نظام مهم است نه تک‌تک اعضا و اجزای نظام با توجه به کارکردی که برای بقای سیستم دارند، ارزش‌گذاری می‌شوند.

اصل وحدت کارکردی

طبق اصل وحدت کارکردی، تمامی اجزای یک نظام اجتماعی برای یکدیگر و همچنین برای کل نظام کارکردی هستند. مرتن، این اصل را فقط در جوامع ساده و کوچک صحیح می‌داند و می‌گوید این اصل در جوامع بزرگ‌تر امکان‌پذیر نیست. از نظر او، بعضی از پدیده‌های اجتماعی دارای کارکردی خنثی هستند. او در مورد پدیده‌های کارکردی، بحث کارکردهای پنهان و آشکار را مطرح می‌کند و می‌گوید نمی‌توان فقط روی کارکردهای آشکار عناصر، متمرکز ماند و از کارکردهای پنهان غافل بود. (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۱۳۸)

در رمان، اختلاف‌های بین سوفسطایی و ساحر، درگیری‌های بین پیروان سه دیوانه و گاهی بین الشسمه و دستیارانش همه نشان از عدم وجود هماهنگی و یکپارچگی در این سیستم دارد.

«-....انت کذاب ترید اخافتنا. المخلص لا یموت.... قال ذلم و التفت الی المجنون الأکبر...[۳۴]» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۱۶۳)

«نظرت الی رفاقی و مساعدی فوجدت ان الرعب قد کسا وجوههم جمیعا ما عدا الساحر الذی یفکر بشیء محدد.[۳۵]» (همان: ١٦٥)

«انه یغارُ... یریدُ أن تبقی تحتَ سیطرتِه. خاضعاً له.. أرجوک لا تأبه لکلامه[۳۶]» (همان: ۱۷۰)

طبق نظر مرتن وقتی در سیستمی انسجام اجتماعی وجود نداشته باشد، نمی‌توان گفت که تمامی عناصر برای همه اعضا کارکردی هستند.

ترور، شیوه‌ای است که الشسمه می‌خواهد با اتخاذ آن، آرمان‌شهر خود را برپا کند؛ لذا آن را برای تمامی اجزای سیستمش کارکردی می‌داند. در ابتدا او فقط کسانی را می‌کشد که در ترور اجزای بدنش سهم داشته‌اند، اما دیری نمی‌پاید که مشکلی پیش‌بینی نشده او را غافل‌گیر می‌کند؛ با گرفتن انتقام هر قربانی، آن تکه از بدنش که مربوط به همان قربانی است، فاسد می‌شود و او احساس می‌کند برای بقا و به‌اتمام رساندن مأموریتش، نیاز به تکه‌های جدید از گوشت قربانیان بی‌گناه دارد:

«... نَهضتُ فی الیومِ التالی لِأری الکثیرَ من أجزاءِ جَسدی وقد تَساقطَت علی الأرضِ وانتشَرَت رائحةُ موتٍ عفنةٍ وقویّةٍ... هذا الاستنتاجُ فاجَأنی، کنتُ بحاجةٍ إلی قِطع غیارٍ جدیدةٍ...[۳۷]» (همان: ١٦٤-١٦٣)

الشسمه که پیش از این ادعا کرده بود که جسمش از تکه‌های بدن قربانیان بی‌گناه تشکیل‌شده است:

«کنت حذرا تجاه اللحوم التی تستخدم فی ترمیم جسدی. وأن لا یجلب لی المساعدون لحومة «غیر شرعیة»، أی؛ لحوم مجرمین[۳۸] » (همان: ۱۷۱).

وقتی در شرایط اضطراری برای بقا نیاز به قطعات جدید دارد، دستیارانش تکه‌های جسد کسی را که مطمئن به بی‌گناهی‌اش نیستند، جایگزین تکه‌های فاسد می‌کنند.

«حین وجدت فرصة للحدیث مع الساحر علی انفراد قال لی بثقة ان نصف جسدی مکون الآن من لحوم مجرمین[۳۹] » (همان: ۱۷۳).

و این سرآغاز رسمی جنایت‌های اوست. تکه‌های جدید بدن الشسمه نیز فاسد می‌شوند و او ناچار است که مردم بی‌گناه را بکشد تا بتواند زنده بماند و این چرخه ادامه دارد. این موضوع نشان‌دهنده‌ی سیستم فاسدی است که حتی اگر اعضایش عوض و اعضای سالم جایگزین آن‌ها شود، مادامی که روی هدفش (انتقام‌جویی) تأکید دارد، بازهم اعضا به طور سیستماتیک فاسد خواهند شد. فساد اعضا، همان کارکرد پنهانی است که مرتن در اصل وحدت کارکردی به آن اشاره می‌کند. در کارکردهای پنهان، روابط علت و معلولی وجود دارد که در ذات هر سیستم نهفته است و منظور از کارکرد آشکار، کارکردهای برنامه‌ریزی شده‌ی نظام برای اعضاست. (فصیحی، ۱۳۸۹: ۱۲۰) از نظر

مرتن بی‌توجهی به کارکردهای پنهان، ممکن است موجب اختلال و نابهنجاری شود. (تنهایی، ۱۳۷۹: ۲۱٤)

کارکرد آشکار اجزای الشسمه، پدیدآوردن شاکله‌ی اصلی اوست که با آن بتواند انتقام تک‌تک تکه‌ها را بگیرد. اما کارکرد پنهان و پیش‌بینی نشده‌ی اجزا، یعنی فسادشان پس از قصاص، رفته رفته سیستم را به هیولایی وحشتناک بدل می‌کند که تنها هدفش، بقای خودش است و برای بقا و جبران اعضای از دست رفته‌ی خود، ناچار است که به جنایتی جدید دست بزند:

«لا شَیءَ یدومُ معَهُ سِوی هذه الرغبةِ فی الاستمرارِ. یقتُلُ مِن أجلِ أن یَستمرَّ[۴۰]» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۳۳۴)

این‌گونه بی‌توجهی به کارکردهای پنهان، سبب می‌شود تا سیستم به موجودی تبدیل‌شود که هیچ چیز جز میل به بقا در آن باقی نمانده است.

اصل شمول عام

در اصل شمول عام، تمامی معیارهای فرهنگی و اجتماعی و ساختارها، کارکردهای مثبت دارند (ریتزر، ۱۹۹۱: ۱٤٤) اما به‌نظر مرتن در جوامع امروزی، هریک از عناصر ساختاری ممکن است برای یک جزء کارکرد مثبت و برای جزئی دیگر کارکرد منفی داشته باشد. بنابراین قضاوت صحیح راجع به مثبت یا منفی‌بودن کارکرد کلی هر عنصر ساختاری، به ارزیابی و مقایسه‌ی کارکردهای مثبت و منفی آن عنصر ساختاری در سطح نظام اجتماعی بستگی دارد. (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۱۳۹) بر همین اساس، در رمان، هریک از دستیاران الشسمه یک عنصر ساختاری اصلی هستند که کارکرد مخصوص خود را دارند؛ هرکدام از آن‌ها به نوعی در حفظ نظام اصلی (الشسمه) تلاش می‌کنند. در واقع این عناصر تنها برای بقای نظام، کارکرد مثبت دارند. از درگیری‌های میانشان پیداست که حتی برای یکدیگر نیز کارکرد مثبت ندارند. آن‌ها اگرچه به‌دلیل کارکرد مثبتشان برای نظام، به بقای آن کمک می‌کنند، اما خود نظام برای مردم آن جامعه چیزی جز

ناامنی و قتل و آشوب در بساط ندارد؛ تا جایی‌که وقتی یکی از اعضای اصلی‌اش به کمک نیاز دارد، به کمکش نمی‌شتابد.

«کانَ صوتٌ ما فی ذهنِ هادی، وسطَ موجاتِ الألمِ المتابَعةِ التی غاصَ بها، یُخبِرُه أنَّ الأمرَ سیجری کما فی أفلام الاکشنِ الأمیرکیة، سیظهَرُ بطَلُه الخارقُ فجأةً من فوق السَّطح بکُتلتة الداکنة، لیتزلَ وبسرعةٍ خاطفةٍ یُسقِطُ أعداءَهُ بضرباتٍ قویةٍ من یدِهِ ویُنقِذُ صدیقَه وخالقَه وصانعَه وأباه العجوزَ. لکن هذا لم یُحدَث[۴۱]» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۲۲۱).

در نظامی که برپایه‌ی کارکردگرایی ساختاری استوار است، این اعضا هستند که باید به بقای نظام کمک کنند و عکس این موضوع اتفاق نمی‌افتد. به همین دلیل جان اعضا، حتی با وجود کارکردی بودنشان، اهمیتی برای نظام ندارد.

ترور که اصلی‌ترین وسیله‌ی الشسمه برای رسیدن به اهدافش است را می‌توان یک فعالیت اجتماعی معیارشده از طرف نظام دانست. این فعالیت اجتماعی گرچه کارکرد مثبتی همچون گرفتن انتقام خون قربانیان دارد، اما کارکردهای منفی بسیاری نیز دارد که از جمله‌ی آن، آشوب، ویرانی، ایجاد رعب وحشت، فساد اعضای سیستم با ورود به چرخه‌ی پایان ناپذیر قتل‌ها و مواردی از این دست می‌باشد:

«... لذا رفعتُ المسدسَ بیدی وصَوَّبتُهُ باتجاهِ هذا العَجوزِ البریء. إنَّه بَریءٌ بکلِّ تأکیدٍ... أطلقتُ إطلاقةً واحدةً مِن المسدّسِ أثناءَ ما کانَ کلُّ شیءٍ یغیبُ عنی. لم أسمع صوتاً بعدَها... سرتُ الی الأمام بخطواتٍ حذرةٍ بعدَ ان غدوتُ أعمی حتی اصطَدمَ حذائی بشیءٍ ما. نزلتُ الی الأسفلِ وتلمَّستُ الجسدَ الساخِنَ للعجوزِ الخائفِ. لقد اصابتهُ الإطلاقةُ فی قحفِ رأسِهِ تماماً. کانَ یبحثُ خائفةً عن مصدرِ الموتِ فی اعلی البناياتِ وفی نهایاتِ الطُّرق أمامَه، ولکن هذا الموتُ جاءَهُ من الخلفِ. اخرجتُ مدیةً صغیرةً وقمتُ بعمَلی سریعةً[۴۲]» (همان: ۱۷۷).

این نظام، برپایی آرمان‌شهر خود بر اساس عدالت و از بین‌بردن ترور را بسیار مهم می‌داند و برای رسیدن به آن، از هر وسیله‌ای، حتی خود ترور، استفاده می‌کند. سپس، مشروعیتی که اعضای سیستم به آن دادند، آن را به دیکتاتوری و ستمگری می‌کشاند؛ تاجایی‌که رفته رفته آنچه اهمیت می‌یابد، تنها حفظ نظام است. الشسمه بی‌گناهان را می‌کشد تا خودش زنده بماند و از اینجا به بعد برای سیستم فقط بقای سیستم، با هر

هزینه‌ای، اهمیت دارد و تمام تلاش الشسمه برای حفظ بقای خود و انتقام‌گرفتن از کسانی است که برای بقای سیستم خطرناک هستند.

«لا بأسَ أن تحذرَهُ لکی لا یُکرّر اساءَتَه لی. أنا الآنَ اقتصُّ ممن یسیئونَ لی بِصورتی الإجمالیةِ، ولیسَ لمن یُسیءُ إلی مُکوِّناتی فقَط[۴۳]» (همان: ۲۰۹).

این‌گونه، کارکرد مثبتی که نظام برای ترور معین کرده بود، یعنی انتقام بی‌گناهان، به فراموشی سپرده می‌شود و ترور به وسیله‌ای برای حفظ نظام مبدل می‌گردد. در واقع کارکرد منفی آن، یعنی ریخته‌شدن خون بی‌گناهان، جایگزین کارکرد مثبتش می‌گردد؛ چرا که الشسمه استحقاق خود را برای زندگی، بیشتر از دیگران می‌داند و به خود اجازه می‌دهد که برای بقای خودش، بی‌گناهان را نیز ترور کند. این حس از اعضای سیستم به سیستم داده شده؛ اعضایی که وجودشان برای سیستم اهمیت ندارد و در صورت داشتن کارکرد منفی، به راحتی حذف می‌شوند.

ضرورت کارکردی

در اصل ضرورت کارکردی، برخی از کارکردها برای تک‌تک عناصر جامعه ضروری هستند و برخی از صورت‌های اجتماعی نیز برای تحقق این کارکردها جایگزین ناپذیرند. از نظر مرتن، برعکس، معادل‌ها یا جانشین‌های کارکردی وجود دارند و یک نهاد می‌تواند برای ایفای همان کارکرد، جانشین نهادی دیگر شود. (روشه، ۱۳۹٤: ۳۰)

در رمان، نظام الشسمه که یک سیستم کارکردگراست، خود را تنها نظامی می‌داند که می‌تواند با ترور مقابله کند و عدالت را برپا کند.

«إنَّهم یَتَّهمونَنی بالإجرامِ، ولا یَفهمونَ إنّی أنا العَدالةُ الوحیدةُ فی هذه البلادِ[۴۴]» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۱۴۹)

وقتی این نظام برای خودش بدیل و جایگزینی نمی‌بیند، بدیهی است که در مورد اعضای خود و کارکردشان نیز این‌گونه فکر کند. نظام الشسمه که سیستمی کارکردگراست، خود را تنها عدالت موجود و بی‌همتا می‌داند و هیچ جایگزینی برای راه‌حل خود متصور نیست؛ زیرا با ارائه‌ی هر انتقاد یا راه‌حل جایگزینی، بقای خود را

در معرض خطر می‌بیند و تمام اعضای جامعه را ملزم می‌کند تا به او در رسیدن به هدفش یاری رسانند.

«أن الواجب الأخلاقی والانسانی یدعو الی نصرتی والوقوف فی صفی، لاحقاق العدالة فی هذا العالم المخرب تماما بالاطماع وجنون السلطة وشهوة القتل المفتوحة دائما علی مزید من الدماء[٤٥]» (همان: ١٥٧)

او حتی پلیس‌ها را که وظیفه‌شان ایجاد آرامش در شهر است، می‌کشد

«ثمَّ نجحَ احدُ الضابطین الصغیرین فی قطعِ الطریقِ علی المجرمِ الخطیرِ و الامساکِ به من ملابسِه. تصارعا بالایدی لدقائقَ وجیزةٍ، و کانَ الضابطُ الصغیرُ یعوّلُ علی مقدمِ جماعتِهِ بسرعةٍ و مشارکتِهم له فی تقییدِ هذا المجرمِ. لکن الغلبةُ کانتْ للشسمه.[٤٦]» (همان: ١٤٧)

زیرا پلیس متعلق به جامعه‌ی قبلی است که الشسمه علیه آن قیام کرده. از نظر او این نظام، برای برقراری امنیت و عدالت کافی است و پلیس عنصر بیگانه‌ای است که به این جامعه تعلق ندارد و نیازی به آن احساس نمی‌شود.

نتیجه

خواتش دیستوپیایی رمان سعداوی، براساس اصلاحات مرتن بر نظریه‌ی کارکردگرایی ساختاری حاوی نتایجی بدین شرح است:

– تشکیل‌شدن از اجزای مختلف و داشتن زیر مجموعه‌هایی که هدف برپایی‌شان حفظ و بقای الشسمه است، نشان از این دارد که الشسمه یک سیستم است که عموماً با توجه به ویژگی‌های طرح‌های آرمان‌شهری، نظیر نارضایتی مردم از وضع کنونی و وعده‌ی بهترشدن در راستای برپایی و حفظ آرمان‌شهر حرکت می‌کند.

– تطبیق مؤلفه‌های این سیستم با کارکردگرایی ساختاری، نظیر اهمیت بیشتر سیستم نسبت به تک‌تک اعضا و مشروعیت و مقدس‌نمایی آن، حکایت از کارکردگرایی دارد.

– با توجه به اصلاحات مرتن بر سه اصل بنیادی کارکردگرایی می‌توان دریافت که برپایی آرمان‌شهر در این سیستمِ کارکردگرا امکان‌پذیر نیست؛ زیرا هرکدام از این سه اصل، به‌نوعی منجر به فساد و دیکتاتوری سیستم می‌شوند.

– در اصلِ وحدت کارکردی، بی‌توجهی به کارکردِ پنهانِ اجزای اصلی، یعنی فسادشان پس از انتقام، موجب شد تا الشسمه و نظام او، بدل به شخصیت و نظامی خون‌ریز و دیکتاتور شود.

– در اصل شمول عام، بی‌توجهی به کارکرد منفی ترور و انتقام‌جویی و اطاعت بی‌چون و چرای اعضا از نظام، موجب شد تا سیستم خود را مستحق بداند که برای بقای خود خون بی‌گناهان را بریزد.

– همچنین در اصل ضرورت کارکردی، قائل‌نبودن عناصر جایگزین برای ترور، زمینه‌های فساد و دیکتاتوری سیستم را فراهم آورده است.

– با توجه اصول ذکرشده، آرمان‌شهر وعده داده‌شده از سوی سیستم، بدل به دیستوپیا می‌گردد که از مؤلفه‌های آن می‌توان به شکل‌گیری و گسترش ترور، نا امنی و آشوب اشاره کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Dystopia
2. Utopia
3. structural functionalism
4. Talcott Parsons
5. Emile Durkheim
6. Auguste Comte
7. Robert King Merton
8. Function
9. Functional
10. Eufunctional
11. Dysfunctional
12. manifest function
13. latent function
14. non-function
15. functional unity
16. functional universality
17. functional indispensability
18. Mary Wollstonecraft Shelley

۱۹. از آن‌جایی که من از تکه‌های انسان‌های مختلفی ساخته شده‌ام که از تشکیلات، ریشه‌ها، قبیله‌ها، نژادها و پس‌زمینه‌های اجتماعی مختلف بودند، نماینده‌ی این ترکیب غیرممکنی هستم که تاکنون سابقه نداشته. من شهروند عراقی درجه یک هستم. او [دیوانه‌ی کوچک] مرا این‌گونه باور دارد.

۲۰. من پاسخ ندای مسکینانم. من رهایی‌بخش آنانم و کسی هستم که انتظارش را می‌کشیدند. من همانم که آنان می‌خواهند. من امید آنانم. من پاسخ ندای ظلم‌ستیزانه و انتقام‌جویانه‌ی ایشانم که از بهشت آمده‌ام. به یاری خدای آسمان‌ها از همه‌ی جنایت‌کاران انتقام خواهم گرفت. سرانجام عدالت را بر زمین برپا خواهم کرد.

۲۱. .من چند دستیار دارم که با من زندگی می‌کنند و در طول سه ماه گذشته دور من جمع شده اند. مهمترین آن‌ها پیر مردی است که او را ساحر نامیده ام.... نقش و وظیفه‌ی او این است که مسیر حرکت مرا مشخص کند..... دومین شخص مهم در میان دستیارانم «سوفسطایی» است. او خودش را اینگونه نامیده. او در توجیه و ترویج و شفاف‌سازی افکار خوب برای قوی‌تر شدن و واضح شدنشان، تبحر دارد. سومین شخص مهم کسی است که او را «عدو» می‌نامند، او و افکار و رفتارهایش برای من نمونه زنده یک دشمن است. همچنین او به دلیل موقعیت حساسش، اطلاعات مهم زیادی را در اختیار من قرار می‌دهد که در اقدامات دشوارم خیلی به درد می‌خورند.

۲۲. از آنجایی که من از تکه‌های انسان‌های مختلفی ساخته شده‌ام که از تشکیلات، ریشه‌ها، قبیله‌ها، نژادها و پس‌زمینه‌های اجتماعی مختلف بودند، نماینده این ترکیب غیر ممکن هستم که تا کنون سابقه نداشته. من شهروند عراقی درجه یک هستم. او [دیوانه کوچک] مرا اینگونه باور دارد.... دیوانه بزرگ باور دارد که من ابزار مخرب بزرگی هستم که همه ادیان آمدنش را قبل از ظهور منجی موعود، بشارت داده‌اند....اما دیوانه بزرگ‌تر باور دارد که من خود منجی موعود هستم.

۲۳. در یکی از شب ها، شهروند شماره ۳٤۱ را در یکی از کوچه های محله الوزیریه دید. او خودش به الشسمه گفت که شهروند ۳٤۱ است .

۲٤. اما دیوانه‌ی بزرگ‌تر... کتاب مقدسش را برای پیروانش می‌خواند. در آن مشخص‌شده بود که من تصویر جسمانی خدا روی زمینم، و او دری برای این تصویر است. دیدار من بر آن‌ها حرام شده بود، به‌همین خاطر وقتی از طبقه‌ی سوم پایین می‌آمدم و در راهرو یا کنار پله ها با من روبرو می‌شدند، سریع روی زمین سجده می‌کردند و چهره‌هایشان را از ترس با دست می‌پوشاندند.

۲۵.هادی بعد از این حادثه از این‌رو به آن‌رو شد. عصبانی می‌شد، فحش می‌داد و می‌توپید و به ماشین‌های هامر آمریکایی یا خودروهای پلیس و گارد ملی سنگ پرتاب می‌کرد و با هرکس که سرصحبت را در مورد زندگی ناهم عبدکی و سرگذشتش باز می‌کرد، گلاویز می‌شد.

۲٦. .... اگر دقیق می‌شدیم، در حقیقت آن یک خانه نبود. بیشتر چیزهایی که در آن بود، فرو پاشیده بود....

۲۷. هریک از دستیاران دیوانه‌ام اندیشه‌ی خود را درباره‌ی من، بین گروهی از مردم ترویج می‌کنند. آن‌ها از بین کسانی که از وضعیت عمومی و آنچه در اطرافشان می‌دیدند خسته شده بودند و دنبال راه نجات می‌گشتند، پیروانی جمع کرده بودند.

۲۸. همان‌طور که بقیه در موردش می‌گویند، او دروغ‌گوست؛ حتی اگر قسم بخورد که صبحانه نیمرو خورده، باید شاهدهای عینی بیاورد تا حرفش را تایید کنند، جسم برهنه‌ی ساخته شده از اجساد کشتگان انفجارها که جای خود دارد.

۲۹. او مستحق چنین سرنوشتی نبود، در طول حیاتش جرمی به‌جز دروغ‌گویی نداشت. دروغ‌هایی بی‌ضرر. به‌جز دروغ بزرگش "الشسمه". بله، واقعاً دروغ بود. الان بهتر است این‌طور فکر کند. هر وقت باور می‌کرد او یک تجربه‌ی واقعی بوده که از سر گذرانده، مشکلات و دردسرهایش بیش‌تر می‌شد. او دروغی ترسناک و خوفناک است که ذهن پریشانش در لحظه‌ای مبهم از زندگی‌اش ساخته است. باید همین الان کاملاً فراموشش کند.

۳۰. من رهایی‌بخش آن‌ها و کسی هستم که انتظارش را می‌کشیدند. من همانم که آن‌ها می‌خواهند. من امید آن‌ها هستم.

۳۱. دیوانه‌ی بزرگ‌تر اجزای فاسد بدنم را جدا کرد، سپس دیوانه‌ی بزرگ و کوچک اجزای تازه را دوختند. باهم مرا به حمام طبقه‌ی بالا بردند. خون و چرک لزج روی تنم را شستند. خشکم کردند... سپس سوفسطایی صورتم را با لوازم آرایش ترمیم کرد. چهره‌ی مرا با لایه‌ی ضخیمی از آرایش زنانه پوشاند و آیینه را به من داد. به صورتم نگاه کردم و خودم را نشناختم. لبانم را برای پرسیدن تکان دادم و فهمیدم این چهره‌ی من است.

۳۲. اما در واقع به چیز دیگری فکر می‌کرد؛ دوست داشت جسد الشسمه هرچه زودتر تحلیل رود تا از دست او خلاص شود و ترسش پایان یابد.

۳۳. وقتی وارد حیاط خانه شدند، آن مؤمن به آشپزخانه رفت و با چاقو برگشت و آن را به الشسمه داد، به او گفت که فدایی اوست باید او را بکشد و اجزایی را که لازم دارد، مثل لوازم یدکی، برای خود بردارد. این پیشنهاد غافلگیرش کرد، بعد از چند دقیقه تردید و تفکر، به نظرش فکر خوبی آمد..

.....

۳٤. –..... تو دروغ گویی، میخواهی ما رو بترسانی. منجی نمی‌میرد... رو به دیوانه بزرگتر کرد و این را گفت.

۳۵. به همراهان و دستیارانم نگاه کردم و فهمیدم ترس چهره هاشان را فرا گرفته. اما ساحر اینگونه نبود و به چیز مشخصی فکر می‌کرد

۳٦. او حسود است. می‌خواهد که تحت سلطهٔ خودش باشی. می‌خواهد خوارت کند. لطفا به حرف‌هایش گوش نده.

۳۷. ....روز بعد که بیدار شدم، دیدم بسیاری از اجزای بدنم روی زمین افتاده‌اند و بوی عفن و تند مرگ از آن به مشام می‌رسید... این نتیجه‌گیری غافلگیرم کرده بود، نیاز به قطعات جدید داشتم....

۳۸. من خیلی در مورد گوشت‌هایی که در ترمیم جسمم استفاده می‌شود مراقب هستم که دستیاران برای من گوشت «نامشروع» نیاورند، یعنی گوشت جنایتکاران.

۳۹. وقتی فرصت کردم با ساحر به تنهایی صحبت کنم، با اطمینان به من گفت که نصف جسمم از گوشت گناهکاران تهیه شده است.

٤٠. هیچ چیز جز میل به بقا باقی نمانده بود. می‌کشد تا ادامه یابد...

٤١. صدایی در ذهن هادی، میان موج‌های دردی که پیوسته در او شناور بود به او خبر می‌داد که کارها همچون فیلم‌های اکشن آمریکایی انجام خواهد شد. ناگهان قهرمان معجزه آسایش با هیکل تیره‌اش، از بالا ظاهر می‌شود و باشتاب پایین می‌آید تا با ضربات قدرتمند دستش دشمنان را زمین بزند و دوست، خالق، سازنده و پدر پیرش را نجات دهد. اما این اتفاق نیفتاد...

٤٢. ... بنابراین اسلحه‌ام را بالا بردم و پیرمرد بی‌گناه را نشانه گرفتم. او واقعا بی‌گناه بود... وقتی همه چیز داشت از جلوی چشمانم ناپدید می‌شد، شلیک کردم. دیگر صدایی نشنیدم... وقتی کاملاً کور شدم آرام آرام جلو رفتم تا کفشم به چیزی برخورد کرد. خم شدم و جسد گرم پیرمرد ترسان را لمس کردم. گلوله کاملا به کاسه‌ی سرش خورده بود. با ترس دنبال منشاء مرگ در بالای ساختمان‌ها و انتهای راه‌های روبرویش می‌گشت. اما مرگ از پشت سرش آمده بود. چاقوی کوچکی درآوردم و کار خود را شروع کردم.

٤٣. چاره‌ای جز این نیست که به او هشدار دهی تا دیگر کار بدش را تکرار نکند. من حالا از همه‌ی کسانی‌که به طور کلی به من بدی کرده‌اند انتقام می‌گیرم، نه فقط از کسانی که به اعضایم بدی کرده-اند..

٤٤. آن‌ها مرا به بزهکاری متهم می‌کنند و نمی‌دانند تنها عدالتی که در این کشور وجود دارد منم.

٤٥. طبق وظیفه‌ی اخلاقی و انسانی، همه باید به یاری من بیایند و در صف من باشند تا عدالت را در این دنیا برقرار کنم. دنیایی که با طمع و جنون استبداد و شهوتِ قتل همیشه تشنه‌ی خون است.

٤٦. یکی از آن دو افسر جوان توانست راه را بر این مجرم خطرناک ببندد و بخشی از لباسش را بگیرد. دقایق کوتاهی باهم گلاویز شدند. افسر جوان می‌خواست همکارانش هرچه زودتر برسند و در دستگیری این مجرم به او کمک کنند. اما الشسمه پیروز شد.

منابع و مآخذ

احمدی، اصغر. (١٣٩٦). **ادبیات ستیزنده**. تهران: نشر آگه.

بودون، ریمون و فرانسوا بوریکو، (۱۳۸۵). «**آرمان‌شهر**»، **در فرهنگ جامعه‌شناسی انتقادی**. مترجم عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: فرهنگ معاصر.

تنهایی، حسین ابوالحسن. (۱۳۷۹). **درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی**. (ویراست سوم). مشهد: نشر مرندیز: نی‌نگار.

روشه، گی. (۱۳۹٤). **جامعه‌شناسی تالکوت پارسونز**. ترجمه‌ی عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: نشر نی.

ریتزر، جورج. (۱۳۹۳). **نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر**. ترجمه‌ی محسن ثلاثی. تهران: انتشارات علمی.

سعداوی، احمد. **(۲۰۱۳). فرانکشتاین فی بغداد**. بیروت–بغداد: منشورات الجمل.

سعداوی، احمد. (۱۳۹٦). **فرانکشتاین در بغداد**. ترجمه‌ی أمل نبهانی. تهران: نشر نیماژ.

عبداللهی، محمد. (۱۳۸۱). «یادمان مرتن». **جامعه‌شناسی ایران**، دوره‌ی٤، شماره‌ی۲،: ۱۵۸–۱۳۱.

عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۸۷). **نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی؛ با تأکید بر ده رمان برگزیده**. تهران: نشر فرزان.

فصیحی، امان‌الله. (۱۳۸۹). «بررسی کارآمدی نظریه‌ی کارکردگرایی» **معرفت فرهنگی اجتماعی**، سال اول، شماره‌ی۲: ۱۰۹–۱۳۱

لیوون، تئون. (۱۳۹۵). **آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی**. ترجمه‌ی محسن نوبخت. تهران: انتشارات علمی.

القرائة الديستوبية لرواية فرنكنشتاين فى بغداد على أساس إصلاحات ميرتون على نظرية البنائية الوظيفية

فرهاد رجبی[1*]
سید اسماعیل حسینی اجداد[2]
سارا اورجی لارسری[3]

الملخص

الرواية نوع جديد من الأدب الذى لها علاقات وشيجة بالحياة ووقائعها. الأدب الروائى، خاصة فى الأدب العربى المعاصر على الاساس المقومات الإجتماعية و تساعدنا دراسة التيارات الاجتماعية فى فهم الأدب بشكل أفضل كما يمكن لنا القول بأنّ هذا النوع من الفن يمكن قرائته على اساس النظريات الإجتماعية. منها نظرية البنائية الوظيفية التى لميرتون آراء نقدية على مبادئها الثلاثة كالوحدة الوظيفية، والكلية الوظيفية، والضرورة الوظيفية. من روائع الآثار الروائية الجديدة فى اللغة العربية رواية "فرنكشتاين فى بغداد" لأحمد السعداوى. ونحن نهتم فى المقالة هذه على دراستها من الوجهة الإجتماعية متكئين على نظرية البنائية الوظيفية. والشسمة هو الشخصية الرئيسة للرواية، رمز لنظام وظيفى يهدف إلى إنشاء أيديولوجية مثالية لا يوجد فيها اغتيال وتحكم على اساس العدالة للضحايا. وفقا لانتقادات ميرتون للوظيفية ، يتم فحص أسباب فشل المخطط اليوتوبيا لـ "الشسمة" وتحويلها إلى "الديستوبيا". تظهر النتائج أن المبادئ الثلاثة التى تنتقدها ميرتون لها فجوات تمنع اليوتوبيا فى النظام الوظيفى الذى تم تنفيذه فى الرواية.

الكلمات الرئيسية: البنائية الوظيفية، ميرتون، الديستوبيا. احمد سعداوى، فرنكنشتاين فى بغداد.

١- أستاذ مشارک فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة جيلان
٢- أستاذ مشارک فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة جيلان
٣-طالبة الماجستير فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة جيلان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Investigating the factors of "versification" in Zakaria Tamer's short story collection "The Neighing of the White Steed"

Ali Ghahremani, Assistant Professor of Arabic Language & Instetutie-Shahid Madani University
Malihe Foroughi[1], M.A Student of Arabic Language & Instetutie-Shahid Madani

Received: 31-07-2020 Accepted: 02-05-2021

Introduction: The story is a kind of literature which seeks to be effective and involve the emotions and feelings of the reader primarily and then his or her mind and wisdom. This type of literary genre is popular in the contemporary era due to its coverage of topics. In order to influence the audience, it needs various factors. Story writers make their impacts by creating strange and dramatic events, use of powerful characters, the application of new themes and ideas. Among these features, poetry can be a component of a story and an important factor influencing the audience. The author of the story uses it with tools in a justified manner to have the ultimate impact on the reader and attract the audience with the adventures of their story. Therefore, it can be said that story and poetry are two separate literary genres, but this does not mean that their paths are completely different and there is no similarly between the elements of poetry and story. Sometimes, poetry observes the narrative elements such as an accident, a personality, etc., and becomes a fictional poem. However, among the types of stories such as novels, romance and short stories, short stories are more poetic than the others; because this type of story is closely related to poetry due to its shortness. Poetry itself requires smaller tools and components, including the use of poetic images and selecting poetic titles and interpretations, using techniques appropriate to the poetic world are such as the stream of consciousness and monologue. Due to the structural affinity of this fictional genre and poetry, both genres benefit from these cases.

Poetry in contemporary fiction or prose is considered as an issue that can be proposed in research. It has been used in different styles since ancient times. But the forms and characteristics that the contemporary writers use are very different from the style of the past. Prose versus poetry and the order in the works of the ancients can be examined only by being prose. But prose in our time is a literary category called a story or fiction. So, there is no necessity in the story for the author to use poetic component, unlike the old prose in which the use of poetry was a kind of stylistic trick. Among the contemporary narrative works, fiction is selected to be examined here along with its goals and functions.

Methodology: Among Arabic writers, Zakaria Tamer, a contemporary Syrian writer, is one of the most prominent writers in the field of poetic narratives. He often pays attention to features of poetry in his story collections. This is especially true about his first collection "*The Neighing of the White Steed*", which has different

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

poetic elements regarding social theme that create effects in special social contexts. He intends to defeat the rule of sorrow, grief, and absurdity in the society. Through a descriptive-analytical method, this study aims to come up with a theory related to the relationship between prose and poetry by examining the elements of poetry in the short story collection of Zakaria Tamer. In his story series, the author has used many poetic elements such as poetic title, simile, pleasing images, stream of consciousness, and temporal breaks. Each of these components is analyzed separately in this study.

Results and Discussion: The results show that this work has different elements of poetry. By adaptation from a scene of the short and transient life, it has a poetic capacity. This plays a key role in the collection. The deployment of poetic elements in this work proves it resemblance to poetry. The author uses poetic titles, poetic images, similes, stream of consciousness, and temporal interruptions.

Thus, Zakaria Tamer's deliberate and artistic use of poetic elements is closely related to text and language. These factors, with their high frequency in the collection, show that the concept of poetry has emerged well in the collection of stories. The author sticks to a combination of association and repetition to maintain unity and non-disintegration between the short stories, which has led to tangible fictional poetry.

The other poetic factors that make the poetry of the collection valuable are the connection of poetry with elements such as perspective, place, and personality and the theme, the existence of emotions and feelings, and the existence of multiple sentences that have led to the overall coherence of the work. Also, these poetic factors have made the work very effective in romantic and sensory terms and in terms of inner concepts, whispers and feelings. It also makes the poem-loving audience enjoy the story because narrative concepts such as storytelling and characterization elements are less pronounced than poetic concepts and poetic language and images.

Conclusion: This research is the descriptive and analytical investigation of the elements of poetry in Zakaria Tamer's short story collection "*The Neighing of the White Steed*". The results show that this collection has various elements of versification, and the the stories of this collection are very close to poetry.

Keywords: Poetry elements, Short story, Versification, Zakaria Tamer's, *The Neighing of the White Steed*.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

بررسی عناصر "شاعرانگی" در مجموعه‌ی داستانی "صهیل الجواد الأبیض" زکریا تامر

علی قهرمانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
ملیحه فروغی[۱]، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۲/۱۲

چکیدهَ

داستان و شعر، دو نوع ادبی جدا از هم هستند ولی این بدین معنا نیست که مسیر هر دو از هم کاملاً متفاوت و جدا است و هیچ‌گونه قرابت و نزدیکی میان عناصر شعر و داستان وجود ندارد. شعر در پاره-ای از اوقات، عناصر داستانی از قبیل حادثه، شخصیت و غیره را به عاریت می‌گیرد و تبدیل به یک شعر داستانی می‌شود. با این وجود در میان انواع داستانی از قبیل رمان، قصه، رمانس، داستان کوتاه و دیگر انواع داستانی، داستان کوتاه بیش از بقیه از شعرگونگی برخوردار است؛ زیرا این نوع داستانی به خاطر کوتاهی قرابت نزدیکی با شعر دارد. بنابراین این مقاله در تلاش است با روش توصیفی و تحلیلی، عناصر شاعرانگی در مجموعه‌ی داستان کوتاه "صهیل الجواد الأبیض" زکریا تامر را مورد بررسی قرار دهد. به همین ترتیب در این مجموعه‌ی داستانی، نویسنده در موارد زیادی عناصر شعری از قبیل عنوان شعری، تشبیه، تصاویر دل‌انگیز، جریان سیال ذهن و گسست زمانی را مورد بررسی قرارداده است. نتایج نشان می‌دهد این اثر از عناصر مختلف شاعرانگی برخوردار است و با اقتباس یک صحنه از زندگی به صورت کوتاه و گذرا، ظرفیتی شعرگونه دارد؛ این عناصر با حضور و ایفای نقش اساسی خود در مجموعه در این اثر، دلیل کافی برای اثبات مفهوم شاعرانگی به‌شمار می‌روند.

کلیدواژه‌ها: عناصر شعر، داستان کوتاه، شاعرانگی، زکریا تامر، صهیل الجواد الأبیض.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: malihe.foroughi@yahoo.com

مقدمه

داستان نوعی از ادبیات است و در وهله‌ی اول سعی می‌کند تا تأثیرگذار باشد. این ژانر ادبی مشهور در دوران معاصر، برای تأثیرگذاری به عوامل مختلفی نیازمند است. نویسندگان داستان با ایجاد حوادث و رویدادهای عجیب و غریب و دراماتیک و یا به‌کارگیری شخصیت‌های قدرتمند یا مضامین و ایده‌های نو و جدید، فرآیند تأثیرگذاری را ایجاد می‌کنند. در میان این نوع گرایش‌ها، می‌توان شاعرانگی را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های داستانی و از عوامل مهم تأثیرگذاری برای نویسنده تلقی نمود. نویسنده‌ی داستان، این عوامل و ابزار مهم را به‌کار می‌گیرد تا نهایت تأثیر را بر خواننده بگذارد و او را جذب ماجراهای داستان خویش کند. وی برای انجام این هدف، از شگردهای مهم زبانی بهره می‌گیرد. آنچه در این میان حائز اهمیت می‌باشد، بسامد بالای مفهوم شاعرانگی در داستان کوتاه است. به‌طوری‌که می‌توان غالب نویسندگان داستان کوتاه فارسی و عربی را به این عنصر متصف دانست که در ادبیات عربی، زکریا تامر نویسنده‌ی معاصر سوری، از جمله این نویسندگانی می‌باشد که در مجموعه‌های داستانی خود، به ویژه اولین مجموعه‌ی داستانی به‌نام «صهيل الجواد الأبيض»، به این شاخصه‌ی مهم توجه کرده است. می‌توان شاعرانگی در داستان یا نثر معاصر را یکی از مسائل قابل طرح در پژوهش‌ها دانست؛ لازم به‌ذکر است «شکل برخورد نویسندگان روزگار ما با نثر و موازین و ویژگی‌های آن، با گذشتگان، بسیار تفاوت دارد. نثر در برابر شعر و نظم در آثار قدما به‌صرف نثر بودن، قابل بررسی است. اما نثر در روزگار ما، بیشتر یکی از عناصر مقوله‌ای ادبی به‌نام " داستان " است که در اصطلاحات ادبیات داستانی، " لحن" داستان را می‌سازد» (کاکاوند، ۱۳۹۳: ۲٤)؛ بنابراین برعکس نثر قدیم، در داستان هیچ ضرورتی وجود ندارد که نویسنده، مؤلفه‌ی شاعرانگی را لحاظ کند و هنگامی‌که نویسنده‌ای این عنصر را به کار می‌برد، باید مورد توجه قرار گرفته و اهداف و کارکردهای آن را مورد بررسی قراردهد. از این‌رو این پژوهش با توجه به کاربرد فراوان مؤلفه‌ی شاعرانگی در مجموعه‌ی "صهيل الجواد الأبيض"، نوشته‌ی زکریا تامر، سعی در بررسی معیارها و کارکردهای آن و پاسخ به این سؤالات دارد:

- در مجموعه‌ی داستانی صهیل الجواد الأبیض از کدام عناصر شاعرانگی استفاده‌شده است؟
- کارکردها و اهداف مؤلفه‌های شاعرانگی در این مجموعه چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی زکریا تامر پژوهش‌های زیادی انجام شده که از جمله آن‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

در کتابی با عنوان «العالم القصصی لزکریا تامر؛ وحدة البنیة الذهنیة والفنیة فی تمزقها المطلق» (۱۹۸۹) به قلم عبدالرزاق عید، که توسط انتشارات دارالفارابی بیروت منتشر شده، نویسنده بعد از آنکه به طور مفصل درباره زندگی و آثار نویسنده صحبت کرده، ساختار ذهنی و فنی داستان‌های تامر را موردبررسی قرارداده است و از فضاهای رایج و بن‌مایه اصلی داستان‌های او که مملو از ناامیدی و پوچ‌گرایی مطلق است سخن گفته است.

در کتابی دیگر با عنوان «زکریا تامر و القصة القصیرة» (۱۹۹۵م)، به قلم امتنان عثمان الصمادی» منتشر شده در انتشارات المؤسسة العربیة للدراسات و النشر عمان. نویسنده به بررسی مضامین و بناء فنی داستان کوتاه زکریا تامر پرداخته، اما عوامل شاعرانگی در این مجموعه را مورد بررسی و تحلیل قرار نداده است.

صلاح‌الدین عبدی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی داستان‌های کوتاه زکریا تامر» (۱۳۸۵ش)، مضمون و ساختار هنری و فنی داستان‌های تامر را بررسی کرده است. همچنین وی در مقاله‌ای با عنوان «استدعاء التراث فی أدب زکریا تامر» منتشر در مجله‌ی العلوم الانسانیة الدولیة، ش۳: ۲۰۰۹، به بیان کاربرد میراث و کارکرد آن در ادبیات داستانی زکریا تامر پرداخته است.

مفید نجم در مقاله‌ای تحت عنوان "شعریة العنونة فی تجربة زکریا تامر القصصیة" ، منتشر شده در مجله عمان، شماره ۱۰۹: ۲۰۰٤، صرفاً به بررسی عناوین شعری در داستان‌های این نویسنده پرداخته و سایرعوامل شعری را مورد بررسی قرار نداده است.

حسنیه خزائی در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «نقد و ترجمه‌ی مجموعه‌ی داستان ربیع فی الرماد» (۱۳۸۷ ش)، ضمن ترجمه‌ی این مجموعه‌ی داستانی، به نقد آن نیز پرداخته است.

فضه بیگدلو نیز در پایان‌نامه‌ی خود تحت عنوان «نقد و ترجمه کتاب الرعد اثر زکریا تامر» (۱۳۸۷ش)، به ترجمه و بررسی این داستان پرداخته است و عناصر داستان و شیوه‌های روایت‌پردازی این مجموعه را در مقدمه‌ای مفصل مورد بحث و بررسی قرار داده است.

همچنین سارا فروغی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «پدیده‌های اجتماعی را در داستان‌های زکریا تامر» (۱۳۸۸ش)، داستان‌های این نویسنده را بر اساس رویکرد جامعه شناسی مورد بررسی قرار داده است. از نگاه محقق مسائل اجتماعی مهمی چون فقر، بیکاری، اعتیاد، از خودبیگانگی، جنگ در داستان‌های زکریا تامر بازتاب پیدا کرده و نویسنده با روش‌هایی چون طنز آنها را به کار برده است.

شکوه السادات حسینی در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه‌ی اندیشه‌های هستی‌گرایانه در ادبیات داستانی ایران و سوریه» (۱۳۹۰ش)، منتشر شده در مجله علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، دوره ۲، شماره ۱۹. به بررسی داستان‌های کوتاه دو نویسنده‌ی ایرانی و سوری «صادق هدایت و زکریا تامر» پرداخته است و آثار این دو نویسنده را را از جهت مؤلفه‌های مکتب اگزیستانسالیم مورد تطبیق قرار داده است.

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، می‌توان به این جمع‌بندی رسید که تاکنون پژوهشی درباره‌ی عوامل شاعرانگی در مجموعه‌ی "صهیل الجواد الأبیض" صورت نگرفته است و این مقاله از جهت پرداختن به این موضوع، پژوهشی جدید و بی‌سابقه است.

بررسی عناصر شعری در مجموعه‌ی «صهیل الجواد الأبیض»

در این بخش از مقاله، به بررسی عناصر مهم شاعرانگی در مجموعه‌ی داستان کوتاه «صهیل الجواد الأبیض» زکریا تامر پرداخته می‌شود.

عناوین شعری

از مهم‌ترین عناصر شعری در مجموعه‌ی "صهیل الجواد الأبیض" تامر، برخورداری از عنوان‌های شعری است. «یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هر اثر در تمام زمینه‌ها، عنوان آن است. همان‌گونه که نام شخصی سبب تفاوت او با دیگران می‌شود، عنوان نیز به این اثر تشخص می‌بخشد و آن را از دیگر آثار متمایز می‌سازد. ما بارها فقط با شنیدن یا دیدن نام اثر (در هر نوع رسانه و هر نوع متنی که باشد، اعم از دیداری، شنیداری، نوشتاری)، با آن ارتباط برقرار کرده‌ایم، نام اثر ما را بر آن داشته است تا مشتاقانه آن را ببینیم، بشنویم و بخوانیم و یا از آن صرف‌نظر کنیم» (بشیری و آقاجانی، ١٣٩٤: ٩٧). عنوان، اولین مدخل جهت ورود نویسنده به جهان داستان است و در صورت شاعرانه‌بودن، می‌تواند تأثیرگذار باشد و خواننده‌ی داستان را به مطالعه‌ی اثر ترغیب کند؛ زیرا طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیاء و احساسات، به شعر شکل ذهنی می‌بخشد. این شکل، طرز حرکت محتوا و ارتباطی است که اشیا با یکدیگر در شعر پیدا می‌کنند. شکل ذهنی همان چیزی است که یا به یک شعر یا یکپارچگی می‌دهد و یا آن را از وحدت و استحکام ساقط می‌کند؛ همان عاملی که شعر را ساده یا دشوار، شفاف یا مبهم، عمیق یا پایاب می‌سازد (براهنی، ١٣٥٨ : ٣٦). این عنوان با این اهمیت اگر دارای هر ساختار و ماهیتی باشد، می‌توان آن را جزء یکی از شاخصه‌های کل اثر موردبحث قرار دارد.

با نگاهی به عناوین مجموعه داستانی مورد بحث، یعنی مجموعه داستان "صهیل الجواد الأبیض" زکریا تامر، از عنوان اصلی گرفته تا عنوان فرعی، مفهوم شاعرانگی کاملاً هویدا است. نویسنده حتی‌المقدور صورتی شعری و رویکردی شاعرانه را در انتخاب و به‌کارگیری عناوین اتخاذ کرده است. همان‌گونه که مشهود است، عنوان اصلی اثر که "صهیل الجواد الأبیض" است، با ترجمه‌ی فارسی "شیهه‌ی اسب سفید"، بیش از آنکه مناسب عنوان اثری داستانی باشد، متناسب با اثر یا دیوانی شعری است. این عنوان رمانتیک و شعری از مهم‌ترین رکن شاعرانگی در مجموعه است. خواننده هنگام برخورد با عنوان، انتظار جهانی رمانتیک و شاعرانه را از نویسنده دارد.

تامر علاوه بر عنوان اصلی، در گزینش عنوان‌های درونی مجموعه نیز از مؤلفه‌ی شاعرانگی بهره گرفته است؛ به‌عنوان مثال عنوان داستان اول با نام "الأغنية الزرقاء الخشنة"، یا عنوان داستان هفتم با نام "النجوم فوق الغابة" و همچنین عنوان داستان پایانی با نام "قرنفلة للأسفلت المتعب" و عنوان‌های دیگر که عمدتاً عناوینی رمانتیک و شاعرانه هستند. نویسنده با اتخاذ چنین عناوینی بیشتر از عقل خواننده، با احساس او سر و کار دارد و به تحریک احساسات و عواطف او می‌پردازد. بنابراین یکی از عناصر شاعرانگی در مجموعه‌ی حاضر، عناوین شعری است که خواننده را با جهانی شاعرانه و رمانتیک آشنا می‌کند؛ جهانی که خواننده را غرق در عواطف و احساسات و هیجانات خاص خود می‌کند. در واقع نویسنده با انتخاب عناوین شعری، احساسات خواننده را برانگیخته و تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ زیرا هدف اصلی نویسنده در داستان، ارائه‌ی تصویری واقع‌بینانه از جامعه‌ی سوریه است که با فقر و مشکلات اجتماعی مختلفی دست و پنجه نرم می‌کند و نویسنده با انتخاب چنین سبکی در تلاش است خواننده را به مطالعه‌ی اثر بکشاند تا خواننده‌ی سوری و عرب از شرایط جامعه‌ی سوریه آگاه شود.

تصاویر شعری

تصویر عبارت است از نحوه‌ی خاصّ ظهور یک شیء در شعور انسانی یا تصویر طریقه‌ی خاصّی که شعور انسانی به‌وسیله‌ی آن، یک شیء را به خود ارائه می‌دهد (براهنی، ۱۳۷۱ : ۱۱۳). تصویر، توصیف یا مقایسه‌ای تخیلی است که منجر به ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود. در مباحث ادبی، خیال و تصویر در برابر ایماژ، به مجموعه‌ای از تصرفّات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات، آن را به تصویر می‌کشد و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد (داد، ۱۳۸۲ : ۱۳۹) و صورتی است از طبیعت، که در آیینه‌ی ذهن منعکس می‌شود (زرین‌کوب، ١٣٦٤ : ۱۵۸). خیال و تصویر هنگامی رخ می‌نماید که حادثه‌ای در منطق عقلی و عمومی کلام

به وقوع پیوندد و جایش را به نوعی مجاز بدهد (احمد سلطانی، ۱۳۷۰ :۸). با توجه به رویکردهای مختلف لغوی هنری، روانی و زیبایی‌شناختی، می‌توان تعریف‌های گوناگونی از تصویر شعری ارائه‌داد؛ اما در یک تعریف جامع می‌توان گفت که تصویر شعری عبارت است از تأثیر حسی و عاطفی انسان که با مشاهده‌ی پدیده‌ها و ارائه‌ی تصویری از ادراک حسی (امیدعلی و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۱) به‌وجود می‌آید.

این محور در مجموعه‌ی "صهیل الجواد الأبیض"، به‌کرات مورد استفاده قرارگرفته و نویسنده در مواقع بسیاری، چه در مقدمه‌ی قصه‌ها و چه در لابلای قصه‌ها، از این تصاویر بهره گرفته است. از جمله این تصاویر، حسن مطلع‌های نویسنده است که قصه‌ها را معمولاً با بندی بلند و شاعرانه آغاز می‌کند؛ به‌عنوان‌مثال اولین بند قصه‌ی اول مجموعه به‌قرار زیر است:

«نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلاً فی الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة، حيث المبانی الحجرية تزهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض ناعم ضغط ضغطاً جيداً فی قالب جيّد. وتعرج النهر عبر الأزقة الضيقة وبين المنازل الطينية المكتظة بالوجوه الصفراء والأيدی الخشنة، وهناک امتزجت مياهه بالدم والدموع وبصديد جراح أبدية، وعثر النهر فی ختام رحلته علی نقاط مبعثرة بمهارة، مختبئة فی قاع المدينة، فصبّ فيها حثالته الباقية[1]» (تامر، ۱۹۷۸: ۷).

در این بند، نویسنده به‌مانند شاعری که در ابتدای مجموعه‌ی شعری و یا قصیده‌ی خود بیتی شعری را در اوج بلاغت و زیبایی می‌سراید، با تأثیرگذاری به‌سزا و چیدمانی شعری و لوازم حسی و عاطفی، این مقدمه را ذکر نموده است. در این بند به‌مانند یک مقدمه‌ی داستانی، نه شخصیتی توصیف و معرفی می‌شود و نه حادثه‌ای شکل می‌گیرد؛ بلکه نویسنده با یک براعت استهلال و با جملات و تعابیر شاعرانه، تصویری زیبا از فضای شعر را ایجاد نموده است. نویسنده در همان ابتدا با استفاده از ابزارهای شاعرانه، درصدد فضاسازی از شرایط وخیمی است که در جامعه‌ی مصیبت‌زده‌ی سوریه در حال رخ‌دادن است. از این‌رو برای اینکه ارتباط میان خواننده با آنچه در ادامه از این وضعیت روایت می‌شود را برقرار کند، به زبان شعری روی آورده تا به‌صورت نمادین، خواننده

را به تأمل و مطالعه اثر دعوت کند. تعابیر شاعرانه‌ای که همگی به‌طور نشان‌داری ذکر شده است. به همین صورت در بند اول قصه‌ی دوم، داستان را با مقدمه و تصویری شعری به شرح زیر آغاز می‌کند:

«شمسی هذا النهار قرص مستدیر أصفر، یرقدُ فی شرایین ضوئه شیءٌ غامض ودی یضفی مسحة من الوداعة والطمأنینة علی کل الأشیاء التی یمسّها. وإنی لأتطلع فیما حولی بشیء من النهم، فأبصر الأبنیة الغافیة بإستسلام تحت زرقة السماء التی یتبعثر عبر فضائها بضع غیوم رقیقة، وأری عن بعد سیّارة تنساب خفیفة هادئة متزنة، وأشجاراً خضراء متفرقة[۲]» (تامر، ۱۹۹۴: ۱۵).

در این بند نیز تامر از خورشید، به‌عنوان ابزاری سودمند برای تشکیل تصویر شعری استفاده کرده است. او در تصاویر شاعرانه همانند شعرا، از عناصر طبیعی جهان چون خورشید، ماه، ستاره، درخت و دریا استفاده می‌کند. در این تصویر نیز مشخص است که تامر به خوبی از این عناصر طبیعت برای تشکیل تصویر شعری بهره گرفته و آن را در قالب گفتاری شاعرانه و جذاب برای خواننده ارائه داده است؛ تصویری که هیچ نشانی از داستان و ماجرا و شخصیت‌های داستان ندارد؛ جز ارتباط ارگانیک مضمونی میان این تصویر که ریشه‌ی خلق آن را باید در ذهن و تفکرات نویسنده جستجو کرد و مضمون داستان که چیزی فنی و سازنده است و از اهمیت این تصویر شعری نمی‌کاهد. البته عناصر شاعرانه و رمانتیک مانند خورشید در نثر داستانی او، در خدمت رویکرد سورئالیستی نویسنده قرار گرفته، نه برای ایجاد صحنه‌ای دل‌انگیز و رمانتیک. از این‌رو نویسنده از فضاسازی طبیعت برای تجسم بیشتر شخصیت داستانی با امیال سرکوب شده‌ای که به‌نوعی نماینده‌ی «منِ» سرکوب‌شده‌ی سوری یا انسان ماشینی و دورافتاده از جامعه می‌باشد، به‌کار گرفته شده است. غیر از بندها و مقدماتی که تامر در ابتدای داستان‌ها می‌آورد و کاملاً شاعرانه، رمانتیک و حسی است، در لابلای داستان نیز بندهای متعددی مشاهده می‌شود که در قالب تصاویر شعری به‌خواننده ارائه می‌شود؛ مانند نمونه‌ی زیر از داستان چهارم:

«وارتجف وأنا أسمع صهيلة الذى يدعونى إليه ولاأقدر على تلبيته، ففى تلك اللحظة كنت أحس بتلبد عجيب، فكأننى جثة طافية على وجه مياة نهر بطىء. أواه لكم اشتهيتُ أن يرجع جوادى الأبيض الهارب لكى امتطيه وأترک له العان ليعدو بى طويلاً عبر برارى لا أفق لها[٣]» (تامر، ١٩٧٨: ٣٨).

تامر در اینجا معادل یک شاعر است تا فراتر از آن؛ او پیوندی با شعر در ذکر احساسات و نجواهای درونی خود ایجاد کرده است. نویسنده در این تصویر شعری، روایت و روایتگری را رها ساخته و فقط به بیان احساسات خود با استفاده از ابزارهای تصویری که به ایجاد تصویر شعری منجرشده پرداخته است. در اینجا، عناصر طبیعت و جهان نامحدودی مانند جهان نامحدود شعری قابل مشاهده می‌باشد؛ زمانی‌که تامر از اسب خود می‌خواهد که او را به افقی دوردست ببرد، در واقع سعی می‌کند تا به‌وسیله‌ی این تصاویر، تجربه‌ی حسی خود را به ذهن خواننده منتقل نماید تا به ایجاد نقشی در ذهن خواننده منجر شود و در نتیجه تأثیر تصویر شعری بر خواننده را عمیق‌تر نماید. تامر درصدد توصیف شخصیت داستانی، متناسب با رویکرد اگزیستانسیالیستی است، شخصیتی که در منگی و گیجی به‌سر می‌برد؛ در چنین حالتی، خود را نیازمند به توصیفات شاعرانه دیده تا این‌گونه، بهتر خلسه و رهایی از جهان واقعیت را مجسم سازد؛ زیرا این‌گونه تعابیر کمک زیادی به او می‌کند تا عمق بحران روحی شخصیت را نشان دهد؛ تعابیر شاعرانه‌ای که با نشان‌دادن یک فضای بی‌پایان و هنجارگریز و خیال-انگیز به درستی حالت شخصیت داستانی را منعکس می‌سازد.

زکریا تامر در راستای کاربرد مؤلفه‌ی تصاویر شاعرانه در مجموعه‌ی "صهيل الجواد الأبيض"، از صنایع ادبی زیادی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و انواع بدیعیات استفاده نموده تا این جنبه از اثر را تقویت نماید. در میان این صنایع ادبی، تشبیه بیش از بقیه و با شاعرانگی بیشتری در داستان حضور دارد. شاعر از این صنعت بدیعی کلاسیک برای تجسم بهتر حالت‌ها و سوژه‌های مورد بحث بهره گرفته؛ زیرا هدف اصلی وی در این مجموعه، تجسم حالت‌ها و اندیشه‌های موجود است و از این‌رو

تشبیه بیش از هر ابزار دیگری به کمک او می‌آید. از جمله موارد به‌کارگیری تشبیه در این بخش از داستان النهر المیت دیده می‌شود، آنجا که می‌گوید:

«انتحبت أمی طویلاً، فالذباب أکل عینی صبیة نضرة کسنبلة خضراء، و قال لی أبی بصوت فظ: طارق کف عن الإبتسام[٤]» (همان :٩٧).

در اینجا، تامر با استفاده از تشبیه دختربچه به خوشه‌ی سبز شالیزار، فضایی شاعرانه در متن پدید آورده است. او برای تصویرسازی و خیال‌انگیزی متن خود و ایجاد ارتباط آن با خواننده، از تشبیه استفاده نموده تا بدین طریق دست‌یابی به معنای متن را به‌ویژه زمانی که تشبیه تامر کاملاً نشان‌دار و درصدد تقویت ایدئولوژیک متن است، برای خواننده ممکن کند. در نمونه‌ی مذکور، تشبیه شدتِ خوردن و آسیب دیدن را نشان می‌دهد که با حالت شخصیت‌های بحران‌زده‌ی داستان هماهنگ است. یا زمانی‌که عقل خود را در هنگام بن‌بست به تخته‌سنگی سخت تشبیه می‌کند: «ما العمل؟ عقلی یرفض التفکیر. تحول إلی کتلة من الحجر الصلد[٥]» (همان: ٨٩).

در این بخش از داستان، ماجد از خود می‌پرسد تکلیف او چیست؟ وی از کار خود به‌غایت پشیمان است و به‌دنبال راه‌حلی است، اما قوّه‌ی تفکرش راه به‌جایی نمی‌برد. او برای بیان این موضوع فوراً یک تشبیه به کار می‌برد که این تشبیه با محتوا و مفهوم موردبحث همخوانی دارد و شیوه‌ای شاعرانه در متن پدید آورده است. در این تشبیه شاعر با همانندسازی قوه‌ی تفکر به سنگ خارا، اوج بلاتکلیفی و سردرگمی را نشان می‌دهد که با فضای سورئالیستی داستان منطبق است. تامر از طریق «شکستن زبان معیار و ورود به زبان شاعرانه» (موررکافوسکی، ١٩٨٤ :٤٣)، تلاش می‌کند مفاهیم بنیادین اندیشه‌ی خود را منتقل سازد. در این فرآیند، جلوه‌های گوناگون طبیعت از نظر زبان و معنی به متن غنی وگستردگی بخشیده تا با ایجاد تصویرهای زنده و جذاب، خواننده لذت بیشتری از متن ببرد.

از جمله موارد بسیار جالب تشبیه در مجموعه، تشبیه به‌کار رفته در داستان الکنز یا همان گنج است. در این داستان، شخصیتی به‌نام احمد در خواب به کندن زمین برای

دستیابی به گنج مشغول است و نویسنده در توصیف او، از صنایع ادبی از جمله تشبیه بهره می‌گیرد که در توصیف زیر کاملاً مشخص است:

«ظل أحمد یحفر بحرکات سریعة رتیبة بینما شوقه إلی الذهب ینمو کقطیع من السحب السوداء المتراکضة علی صفحة سماء مضاءة ببقایا من نور أصفر متوهج... و لم یکمل أحمد جملته إذ أحس بید تلمس جلد جبینه بحنو و سمع صوتاً یقول شیئاً ما، ففتح عینة فوجد جسده ملقی علی سریر فی غرفة جدارانه بیض...[۶]» (همان: ۹۵).

در این داستان که رؤیای «احمدِ» فقیر در دستیابی به گنج روایت می‌گردد، نویسنده هنگام توصیفِ ممارست او برای یافتن گنج و کندن زمین، از تشبیهی شاعرانه بهره گرفته است. او شوق وصف‌ناپذیر شاعر را در این زمان با یک تشبیه مرکب به گله‌ی ابری متراکم که در آسمان در حرکت می‌باشد، تشبیه نموده است. شوق بزرگ و عجیب و ولع و حرص بسیار زیاد احمد برای یافتن گنج با این تشبیه بیان‌شده و جنبه‌ای شاعرانه به‌خود گرفته است. نویسنده با به‌کارگیری این تشبیه در تلاش است تا خواننده به شناخت شدت حالت شوق و اشتیاق و حرص و طمع دست یابد. علاوه بر این، با انتخاب اجزای تشبیه از یک حوزه‌ی معنایی نزدیک به هم، بر زیبایی متن افزوده است که به انسجام و یکپارچگی متن کمک می‌کند. این تصاویر شاعرانه با استفاده از تشبیه، تمایلات سیری‌ناپذیر و امیال سرکوب‌شده‌ی شخصیت داستانی را نشان می‌دهد که به نوعی نماینده‌ی شهروندان سوریه در اوایل نیمه‌ی دوم قرن بیستم است. تامر تلاش می‌کند با دوری از زبان معیار و روی آوردن به زبان شاعرانه، از واقعیت بیرونی فاصله گرفته و به ترسیم واقعیت درونی شخصیت‌ها بپردازد که این کار، نقش مهمی در کنش‌های خارجی و پدیده‌های اجتماعی دارد.

جریان سیال ذهن

یکی از شیوه‌هایی که در روایت تامر برای ایجاد شاعرانگی مشاهده می‌شود، جریان سیال ذهن است. سیلان ذهن، «پرواز ذهن است، به‌گونه‌ای که خودآگاه و ناخودآگاه، زمان حال و گذشته و آینده، حوادث، خاطره‌ها و احساسات در هم می‌شوند و به‌همین

دلیل یافتن رابطه‌ها در آن‌ها دشوار است. البته کسی که ذهنش چنین بازی‌هایی دارد، تصور می‌کند که زمان‌ها و زبان سر جایشان هستند درحالی‌که همه‌چیز در هم و برهم است» (فلکی، ۱۳۸۲: ٤٦). کامل‌ترین تعریف از سیلان ذهن، مربوط به رابرت همفری است. بر مبنای تعریف وی، سیلان ذهن، روش روایی مدرنی است که در آن، تنها دخالت نویسنده یا راوی داستان در این فرآیند، ارائه‌ی توضیحات و توصیف است؛ اما در همین حالات نیز نویسنده تمایل دارد تا این‌گونه به مخاطب القا کند که تمامی این محتویات ذهنی، به‌طور مستقیم و سریع از ذهن شخصیت داستانی سرچشمه گرفته است. برای بیان این محتویات ذهنی، همواره از الفاظ و واژگانی صریح و مستقیم یا الفاظ صوری و سمبلیک استفاده می‌شود. همین ارائه‌ی مستقیم و سریع ذهنیات و ارائه‌ی سطوح مختلف آگاهی، عامل متصف‌شدن داستان‌های سیلان ذهن به عدم سازمان‌دهی منطقی و قواعد دستوری‌شده است. (همفری، ۱۹۷۵: ۱۶). جریان سیال ذهن گرچه غالباً در روایت به کار می‌رود، اما می‌توان از آن به‌عنوان یکی از تکنیک‌های شعری در روایت به‌ویژه در قصه‌های کوتاه مطرح کرد که بر پایه‌ی تک‌گویی‌ها و احساسات درونی پایدار است (حمداوی، ۲۰۲۰ :۵۶) و این در هم آمیختگی در چنین ژانری به کرات مشاهده می‌شود.

شیوه‌ی جریان سیال ذهن، یکی از شیوه‌های پرکاربرد در مجموعه‌ی «صهیل الجواد الأبیض» است که نقش به‌سزایی را در ایجاد و توسعه‌ی مفهوم شاعرانگی ایفا کرده است. با نگاهی کلی به مجموعه می‌توان مشاهده نمود که این مجموعه به دو بخش تقسیم‌شده؛ بخش اول از داستان‌های مجموعه که با ضمیر متکلم و از زاویه‌ی دید درونی روایت می‌شود؛ در واقع راوی خود، شخصیت است و یکی از شخصیت‌های روایی به‌شمار می‌آید که وضعیت و عواطف خود را نقل می‌کند. کاربرد این شیوه در حضور ناخودآگاه شخصیت و ایجاد جوی شاعرانه بسیار مؤثر است. راوی و یا همان شخصیت، این فرصت را غنیمت شمرده و از بیان احساسات درونی و موشکافی هوای نفس خود خودداری نکرده است. بنابراین شناخت جریان سیال ذهن و بررسی دقیق و تفکیک مستقیم و غیرمستقیم آن در این بخش مطرح نیست، بلکه مهم سیلان ذهن بر

پایه‌ی تک‌گویی درونی است که منجر به ایجاد مفهوم شاعرانگی می‌شود؛ زیرا در تک‌گویی و سیال ذهن، نویسنده مانند یک شاعر از ذات خویش حرف می‌زند. همچنان که در نمونه‌ی زیر، شخصیت/ راوی به‌تنهایی، البته به شیوه معمول تک‌گویی غیرمستقیم که جمله او با مقدمه‌ای کوتاه بعد از دو نقطه بالا و پایین آورده می‌شود، سخن می‌گوید:

«سمعت تعوی بغضب بأعماقی لحظة التفتت عینای ببناء المعمل التی طردت منه قبل أشهر. ولکنی ابتسمت وقلت لنفسی: هذا المعمل سیهدّم بإسم الإنسان فی یوم من الأیام[٧]» (تامر، ١٩٩٤: ١٤).

پدر اینجا بعد از عبارت «قلت لنفسی»، عبارتی می‌آید که نویسنده از طریق جریان سیال ذهن، آنچه در اندیشه‌ی وی تراوش کرده و در ذهن او می‌گذرد را با مخاطبی فرضی در جریان می‌گذارد. از آن‌جایی‌که خودِ شخصیتِ راوی، با ایجاد مقدمه‌ای مشخص می‌کند که این عبارت از ذهن او تراویده، از این‌رو این شیوه به تک‌گویی درونی غیرمستقیم شباهت دارد. در اینجا نویسنده آشکارا تعبیر "فی نفسی" را به‌کاربرده که نشان از گفتن آن سخن در دل خود و پروراندن آن در ذهن دارد، نه در بیرون. این شیوه که به‌شکل تک‌گویی درونی می‌باشد، یکی از شیوه‌های جریان سیال ذهن است. در ورای شیوه‌ی جریان سیال ذهن با استفاده از تک‌گویی درونی، همان مفهوم شاعرانگی نهفته است؛ یعنی سرازیرشدن درون بر متن داستان که عملی شاعرانه است. همان‌گونه‌که شاعر بیشتر به تبلور و عرضه‌کردن ذات خویش می‌پردازد، تامر نیز ذات و درون خود را به بیرون انتقال داده است. او فریاد درونش را به هنگام خشم و عصبانیت بیان می‌کند، به ساختمان کارخانه‌ای خیره می‌شود که مدت‌ها قبل از آن خارج شده بود و با تبسمی به خود می‌گوید این کارخانه به‌نام انسان زده نشده و روز نابودشدن آن نیز فرا خواهد رسید. نویسنده در اینجا، واقعیت را همان‌گونه که در ذهن خود می‌بیند، روایت می‌کند. در حقیقت بیان روایی به روش جریان سیال ذهن فضایی شاعرانه را ایجاد می‌کند و خواننده از این طریق، به معنای شاعرانگی در فرآیند خواندن متن دست می‌یابد. با تأمل و درنگ در سخنان راوی که به شیوه‌ی جریان سیال ذهن بازگویی‌شده،

می‌توان به راحتی تصویری روشن از شخصیت وی را به دست آورد که شخصیتی شکست‌خورده و ناامید است که با خود صحبت می‌کند و در ذهن برای رسیدن به آرامش درونی و رهایی از خشم، از شیوه‌ی تک‌گویی درونی استفاده کرده است. در واقع او مدام با خود کلنجار می‌رود تا از بن‌بست روحی رها شود.

با توجه به فضای اندوهناک و شرایط وخیمی که شخصیت‌های داستان تامر در آن رشد کرده‌اند، کاربرد حداکثری شیوه‌ی سیال ذهن طبیعی است. راویان و شخصیت‌های داستان بیش از آنکه دغدغه‌ی دیگری که امری مهم از داستان است را بیان کنند، به مانند یک شاعر به بازگفت تمایلات و دغدغه‌های درونی خود می‌پردازند. از جمله‌ی آنها شخصیت غمگین و افسرده‌ی داستان سوم که ادامه شخصیت داستان اول و دوم می‌باشد؛ وی بیان می‌دارد:

«فامتلكني خيبة مريرة، وأحسستُ بأني من أشد المخلوقات بؤساً و لم أستطع البكاء لأن عيني أمي كانتا ترقباني بفضول[۸]» (همان: ۲۷).

در اینجا، کاملاً این تک‌گویی‌های شاعرانه مشخص است. نویسنده به‌مانند داستان‌پردازان به محیط اطراف خود کاری ندارد، بلکه آنچه که برایش اهمیت دارد خود و ذات خویشتن است و از جهت روانکاوی و نفسانی تمایلات و علایق و احساسات خود را بیان می‌کند. حضور این تک‌گویی‌ها و خودمحوری‌ها، از عوامل مهم شاعرانگی در مجموعه می‌باشد که بسامد آن را بسیار بالابرده است. در نهایت این نتیجه حاصل می‌شود که در راهیابی به ذهن شخصیت داستان، خواننده با ذهنیات وی نیز آشنا می‌شود و به این نکته پی می‌برد که او در اینجا فردی ناتوان و ضعیف است. نویسنده به‌خوبی از تکنیک جریان سیال ذهن و شیوه‌ی تک‌گویی در بازنمایی محتویات ذهنی شخصیت داستان استفاده کرده است. شخصیت‌های سرخورده‌ی جامعه‌ی سوری از هر فرصتی برای بیان مشکلات و دغدغه‌های روحی خود استفاده می‌کنند و تامر نیز با استفاده‌ی بجا و منطقی از این شگرد شاعرانه، به درونیات شخصیت‌ها نفوذ می‌کند و سرچشمه‌ی این بحران را می‌کاود. به‌عنوان مثال در این نمونه، احساس عبث‌بودن و پوچ‌گرایی شخصیت با استفاده از همین تکنیک بیان شده‌است:

«لماذا أعیش مادام لیس هناک ما أعیش من أجله و لا فائدة مطلقا فی وجودی.. لماذا لا أنتحر؟[۹]» (همان).

در اینجا، راوی داستان آدمی اضافی و سربار خانواده و جامعه است؛ به‌نحوی که راهی جز خودکشی برای او باقی نمانده است. این شخصیت با به‌کارگیری روش تک‌گویی درونی، احساسات و افکار خویش را بیان می‌نماید. در اینجا خواننده با خواندن متن، به عمق ذهن شخصیت فرو می‌رود و به ژرفای اندیشه‌ها و باورهای زندگی او پی می‌برد. پوچ‌انگاری راوی این موضوع را اثبات می‌کند که وی تاحدی خود را بی‌فایده می‌داند که از خود سؤال می‌پرسد. همچنین میل مفرط شخصیت داستان به مرگ، قدری مخاطب را از شخصیت دور می‌کند و این موضوع باعث می‌شود که او با استفاده از شیوه‌ی تک‌گویی درونی، سوالاتی از خود بپرسد. با این روش، از زاویه‌ی دید درونی به حوزه‌ی ناخودآگاه شخصیت دسترسی پیدا کرده و زمینه را برای وارد شدن به دنیای ذهنیات و ناخودآگاه آن هموار کرده است.

تامر در لابلای بندهای روایی مجموعه مدام تلاش می‌کند تا ناخشنودی شخصیت داستان، دلسردی و ناامیدی او و روحیه‌ی نامناسب و خسته‌اش را نمایان سازد. وی با استفاده از شیوه‌ی تک‌گویی درونی این امکان را به خواننده می‌دهد که همراه با شخصیت داستان راه برود، در ذهن او بیاندیشد، خیالات ذهن او را بشناسد، تحت تأثیر احساسات و اندیشه‌هایش قرار بگیرد و او را بهتر درک کند. در نمونه‌ی ذیل، خلوت کردن شخصیت با خود و بازگویی افکار پریشانش به شیوه‌ی جریان سیال ذهن دیده می‌شود:

«و قبل أیام کنت جالساً فی غرفتی أتحدث معه حین دخلت أمی بهدوء جعلنی لا اتنبه لها فقالت لی ضاحکة: «هل جننت؟ انک تتحدث وحدک». و لم أجبها بکلمة فهی لن تفهمنی لو حدثتها عن صدیق الجدید الذی اکتشفه فی أیام وحدتی[۱۰]» (همان: ۱۶).

در این عبارت، نویسنده به‌صورت کنایی و در قالب یک تک‌گویی درونی، به ارزش‌های اجتماعی اشاره می‌کند. در واقع خواننده با خواندن تک‌گویی‌های درونی شخصیت، از افکار و ذهنیات وی آگاه می‌شود و به آن پی می‌برد؛ مثلاً این جملات

شخصیت داستان که به شکل تک‌گویی درونی در حین گفتگو با سیاه زنگی راجع به اوقات تنهایی بیان شده، خواننده را مستقیم به درون ذهن شخصیت داستان می‌کشاند و خواننده با خواندن این تک‌گویی‌ها، به ذهن شخصیت داستان راه‌یافته و به افکار وی پی می‌برد. در این نمونه، می‌توان تنهایی و سرخوردگی شهروند سوری در شرایط فلاکت‌بار دهه‌ی ٦٠ میلادی را مشاهده نمود که در آن، شخصیت‌ها از داشتن همراه و همدم محروم هستند و علی رغم اینکه دچار فقر اقتصادی می‌باشند، از فقر روحی و اجتماعی نیز رنج می‌برند و برای رهایی از بحران و داشتن دوست، با شخصیت‌های خیالی هم‌صحبت هستند. تامر با هنرنمایی تمام با استفاده از شیوه‌ی جریان سیال ذهن، چنین تصویری از شخصیت‌ها را ارائه داده و مسأله‌ی غربت، تنهایی و بحران‌های مختلف شخصیتی را به نیکی ترسیم نموده است.

گسست زمانی

یکی دیگر از شاخصه‌های شاعرانگی در مجموعه‌ی «صهیل الجواد الأبیض» زکریا تامر، گسست زمانی است. زمان، یک عنصر روایی است که در ایجاد روایت‌پردازی و شکل‌دهی به داستان، نقش بسزایی دارد. «زمان و ساختار زمانی یکی از عناصر مهمی است که بر چگونگی شکل‌گیری داستان و روایت اثر می‌گذارد و با شناخت آن می‌توان با جنبه‌های عاطفی و روانی شخصیت‌ها آشنا شد. اگر وقایع داستان به ترتیب وقوع و در توالی یکدیگر روایت شوند، زمان داستان خطی و تقویمی است و چنانچه رویدادها بر اساس تداعی آزاد و بازگشت به گذشته و سفر به آینده از طریق رؤیا و خیال در یکدیگر ادغام شوند، زمان بر پایه‌ی شالوده‌ی روانی استوار است؛ بنابراین شخص می‌تواند در ذهن خود زمان را متوقف کند، شتاب دهد یا حتی معکوس کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۸٤).

باید به این نکته توجه نمود که ساختار زمانی متحد و غیرقابل‌گسست، از ویژگی‌های یک اثر داستانی است و هرچقدر این عنصر زمانی گسسته شود، داستان به شعر نزدیک‌تر می‌شود؛ زیرا در این حالت، داستان مهم‌ترین رکن خود را که زمان است، از دست می‌دهد و به شعر که پاره‌ای از تعابیر احساسی بدون نظم زمانی است مبدل

می‌شود. زکریا تامر در مجموعه‌ی صهیل الجواد الأبیض، از این مؤلفه برای خلق رویکردی شاعرانه بهره گرفته است. می‌توان گفت اثر او از جهت زمانی، از اتحاد و درهم تنیدگی برخوردار نیست بلکه در بسیاری از موارد، همراه با گسست و آشفتگی زمانی است. زمان به‌جای اینکه از صیغه‌ی غالب در داستان یعنی زمان ماضی پیروی کند و یا این شیوه، زمانی مشخصی را در نظر بگیرد، میان زمان‌های متنوع و متناقضی در جریان است. به‌عنوان نمونه در بند ذیل، صیغه‌ی آینده نقش مؤثری در شکل‌گیری ساختار داستان دارد:

«سأهدم المعامل، سأجمع الآلات فی مکان واحد، ثمّ أقول بصوت کلة مهابة وجلال: أنت أیتها الآلات مخلوقات مجرمة جئت من بلاد غریبة، حاملة إلینا الشقاء. إنی آمر بتحطیمک بإسم الإنسان الذی یرید أن یحیا ودیعاً نقیاً طیباً، ثم سأصیح فی وجوه الناس المجتمعین: هیا یا بلهاء... ارجعوا إلی الأرض. إنها الأم الوحیدة التی تعطیکم خبزاً وفرحاً دون أن تلوث قلوبکم بالکراهیة[۱۱]» (تامر، ۱۹۹۴: ۱۲).

همان‌گونه که در این نمونه مشخص است، شخصیت از آینده صحبت می‌کند؛ آینده‌ای که توأم با اوهام و خیالات است و فقط ذهن شاعرانه و غیرمنسجم شخصیت باعث‌شده تا این‌گونه زمان پریشی کند و از زمان حال به گذشته یا آینده پرش کند. شخصیت در این گسست زمانی و آینده‌نگری محوشده و گویی در زمان آینده حرکت می‌کند. آن‌گاه که می‌گوید: «کارخانه‌ها را ویران خواهم کرد و ابزارهای آن را در مکانی واحد جمع خواهم کرد؛ زیرا که شما از سرزمین بیگانه آمده‌اید و بدبختی و شقاوت را برای ما آورده‌اید سپس به مردم فریاد می‌زنم ای مردم بی‌عقل به زمین برگردید تا نفستان را از پلیدی‌ها نجات دهید» و موارد دیگر، همگی از توالی زمان منسجم دوری می‌کنند. با بررسی وقایع در متن در مقایسه با ترتیب رخ دادن آن‌ها در داستان، می‌توان شاهد نظم زمان در روایت بود. در اینجا وقایع در متن، زودتر از ترتیب وقوع در داستان بیان شده‌اند. روایت با زمان‌پریشی شروع می‌شود که این زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگر است، یعنی اتفاقی که در پایان می‌افتد، در ابتدای آن بیان می‌شود. زمان‌پریشی آینده‌نگر حس تعلیق را از میان برده؛ زیرا پیش‌آمدهای آینده را پیش‌تر از آنکه بر اساس ترتیب

وقوع آن‌ها در داستان بیان شوند، بر خواننده آشکار کرده است. یا مانند نمونه‌ی زیر از داستان «سیاه زنگی»:

«أسمع فی تلک اللحظة صوت الرجل الزنجی یهتف: «آه، ما أجمل أن أکون حیّاً»[۱۲]» (تامر، ۱۹۷۸: ۱۴).

در اینجا زمان‌پریشی کاملاً مشخص است و گسست زمانی میان گذشته و حال وجود دارد. مردی که قبلاً مرده، اکنون سخن می‌گوید و با اندوه بسیاری فریاد می‌زند که ای کاش زنده بودم. ارجاع به گذشته همزمان با شروع روایت موجب شده تا زمان گذشته با زمان حال ترکیب شود که به آن، گذشته‌نگری مرکب می‌گویند. نویسنده به شیوه‌ی گذشته‌نگری، خلأهای داستان را پر کرده و از سوی دیگر، رویداد را با ایجاد تغییر در معنای آن و به گونه لذت‌بخش و پر اهمیت‌تر از آن چه پیش‌تر خواننده گمان می‌کرد، به‌تصویر کشیده است. در نمونه‌ی ذیل نیز حد و مرز میان صیغه‌های زمانی از بین رفته و روایت به‌مانند یک خیال سورئالیستی غیر منسجم شاعرانه در جریان است:

«أنا تعیشت عند صدیقی فاصولیاء ورز و کان الطبخ ردیئاً. لقد اعلنت خطوبة صدیقنا أحمد. من؟ أحمد الأبله؟ هات سیکارة. الیوم اشتریت ورقة یا نصیب ستربح الجائزة الاولی و سأنفق المبلغ علی مشروع خیری هدفه القضاء علی الفتیات العازبات.. سأتزوجهن کلهن ان استطعت.[۱۳]» (همان: ۱۸).

در اینجا نیز می‌توان گسست زمانی و زمان‌پریشی بین زمان گذشته و آینده را مشاهده نمود؛ رفتن شخص نزد دوستش و گفتگو با او در زمان گذشته اتفاق افتاده است و برنده‌شدن در قرعه‌کشی و صرف‌کردن پول آن برای کار خیر که قرار است در آینده رخ دهد، به شکست زمان میان گذشته و آینده منجر شده است.

نه تنها در این نمونه، بلکه در سراسر داستان چنین سبکی قابل مشاهده بوده و شاعر به‌طور توأمان، از گذشته‌نگری و آینده‌نگری استفاده کرده است. برخلاف گذشته‌نگر یا فلاش‌بک، آینده‌نگری کمتر در روایت به‌کار می‌رود که «عبارت است از یادآوری رخدادی داستانی در زمانی پیش از بازگویی رخدادهای پیش از آن. این شکل از اطلاعات روایی ممکن است بسیار فشرده و موجود باشد» (اردلانی، ۱۳۷۸: ۱۹). اما در

روایت تامر با توجه به سبک نویسنده و تمایل وی به گسست زمانی، این شگرد به وفور مشاهده می‌شود؛ زیرا نویسنده با دخل و تصرف در نظم خطی داستان، اسباب غرابت داستان، آشنایی‌زدایی و تعلیق در دریافت مضمون را فراهم می‌کند. این‌گونه وی، خواننده را از حالت انفعالی خارج کرده و او را به خواننده‌ای فعال تبدیل می‌کند که می‌بایست برای فهم پیام و محتوای داستان، پازل‌های هنری نویسنده را کنار هم بچیند. شیوه‌ی آینده‌نگری علاوه بر از بین بردن حس تعلیق، موجب تحیر و سردرگمی خواننده درباره‌ی این موضوع شده که چگونه در داستان، شخصیت‌ها و رویدادها از موقعیت کنونی خود به موقعیت آینده می‌روند. تامر این سبک پریشان و در هم زمانی را مانند دیگر مؤلفه‌های شاعرانه، متناسب با شرایط وخیم حاکم در جامعه‌ی سوریه به‌کار برده است. (شریط، ۱۹۹۸: ۱۲) وی چنین بی‌نظمی را به‌عنوان نشانه‌هایی برای شناخت بحران‌های موجود در جامعه آورده، همچنان‌که با از میان‌بردن مرزهای واقعیت و توهم سعی می‌کند خواننده را به‌طوری هنرمندانه در فضای خلسه و خیال‌انگیزی رها سازد. فضایی که علی رغم پوچی و سردرگمی، بهترین روش برای دور شدن از غم و اندوه است.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گذشت نتایج زیر حاصل شد:

نویسنده در این مجموعه، از عوامل شاعرانگی مانند استفاده از عنوان شعری، تصاویر شعری، تشبیه، جریان سیال ذهن و گسست زمانی بهره‌مند گشته است. بررسی عوامل ایجاد شاعرانگی در داستان و تأثیر شاعرانگی در ارتباط میان نویسنده، اثر و مخاطب از دستاوردهای این پژوهش می‌باشد. بدین ترتیب استفاده‌ی سنجیده و هنرمندانه‌ی زکریا تامر از عناصر شاعرانه، ارتباط تنگاتنگی بین متن و زبان شعری ایجاد کرده است. این عوامل با بسامد بالای خود در مجموعه، بیان‌کنده‌ی آن هستند که مفهموم شاعرانگی در این مجموعه‌ی داستانی به خوبی پدیدار شده است. نویسنده با تلاش برای حفظ وحدت و عدم از هم پاشیدگی بین داستان‌های کوتاه، ارتباط میان

تداعی و تکرارها را رعایت نموده که این روش، منجر به سیر منطقی شعر محسوس داستانی شده است. از عوامل شاعرانگی دیگری که موجبات ارزشمندی شعری مجموعه را فراهم آورده، ارتباط شاعرانگی با عناصری چون زاویه دید، مکان و شخصیت و درون‌مایه، وجود عاطفه و احساس، وجود جملات متعدد می‌باشد که به انسجام کلی اثر منجر شده است.

عوامل شاعرانگی موردبحث سبب شده تا اثر از جهت رمانتیکی و حسی و ارائه‌ی مفاهیم درونی و نجواها و احساسات، بسیار مؤثر جلوه کند. همچنین سبب‌شده تا مخاطب شعر دوست بیش از مخاطب داستان دوست از این داستان لذت ببرد؛ زیرا مفاهیم داستانی از قبیل روایت‌پردازی و داستان‌پردازی و شخصیت‌نمایی کمتر جلوه گری می‌کند تا مفاهیم شعری و به‌کارگیری زبان و تصاویر شعری.

انتخاب داستان کوتاه در انتخاب روایتگری نزد تامر این فرصت را به او داده تا مجال وسیعی را به شاعرانگی اختصاص دهد و مانند بیشتر نویسندگان داستان کوتاه، اثری شاعرانه داشته باشد که این موضوع عیبی را بر او وارد نمی‌کند؛ زیرا اگر رمان بود، استفاده از این میزان شاعرانگی، عیب تلقی می‌شد. نباید فراموش کرد که شاعرانگی سبب کثرت مخاطبان اثر او شده و شهرت این اثر تا حدود زیادی به همین شاعرانگی مربوط است.

پی‌نوشت‌ها

۱. رود موجودات بشری به حالت طولانی در خیابان‌های پهناور و ناشناس با خورشیدی زیبا و درخشان جاری می‌شود، جایی که ساختمان‌های سنگی با ساکنان غیر واقعیشان از پنبه سفید و نرم بسیار مستحکم در قالبی خوب می‌درخشند. و رود از طریق کوچه‌های تنگ و میان خانه‌های گلی در هم انباشته شده با چهره‌ای زرد و دستانی خشن جاری می‌شود، و در آنجا آبش با خون و اشک و با زخم جراحی ابدی آمیخته شده است، و رود در انتهای کوچش بر مناطقی پراکنده با مهارت جریان می‌یابد، در زمین هموار شهر پنهان می‌شود، آشغال‌ها و باقی‌مانده آنها در آن ریخته می‌شود.

۲. خورشید این روز من بسان حلقه‌ای دایره‌وار و زرد تجلی یافت، و در رگ‌های پرتو آن چیزی پیچیده و با اطمینان به تمام چیزهایی که لمس می‌کند و با آن برخورد می‌کند لکه‌ای از ثبات و آرامش

اضافه می‌کند. من چون انسانی آرزومند و حریص به پیرامون نگاه می‌کنم و بناهایی به خواب‌رفته را که زیر رنگ آبی آسمان به خواب‌رفته و پیرامون آن چندین ابر رقیق پراکنده‌شده را نظاره می‌کنم، و از راه دور ماشینی را مشاهده می‌کنم که به شکلی آرام و سبک و متین در حرکت است و درختان سبز که به گونه پراکنده و دور از هم قابل‌رؤیت است.

۳. به خودم لرزیدم و من صدای شیهه آن را که مرا به خود می‌خواند می‌شنیدم، اما قادر به پاسخ به او نبودم و نمی‌توانستم نیازش را برطرف کنم، من در آن زمان یک تنبلی و کسالت عجیبی را احساس کردم گویی که من جسدی ناچیز بسان کالایی آب آورده بر روی آب رودخانه‌ای آرام بودم، آه و افسوس که دوست داشتم اسب سفید و گریخته‌ام برگردد و بر آن سوار شده و اسب‌سواری کنم و در آن زمان افسارش را رها کرده تا مرا شتابان با دوندگی از بیابان‌هایی که هیچ افق و کرانه‌ای ندارد بگذراند.

٤. مادرم بسیار گریه می‌کرد و مگس چشمان دختری نوجوان را مانند خوشه سبز خورد و پدرم با صدایی نافذ می‌گفت: طارق از خنده دست بکش.

۵. تکلیف چیست؟ عقلم فکر کردن را رد می‌کند و به توده‌ای از سنگ سخت و خارا تبدیل‌شده است.

٦. احمد مدام با حرکات سریع و یکنواخت زمین را می‌کند درحالی‌که در آن زمان شوق و اشتیاقش به طلا بسیار زیاد شده بود و بسان توده‌ای از ابرهای سیاه و متراکم که بر صفحه آسمان تابان با بقایایی از نور زرد و شعله‌ور دیده شود در حال رشد و نمو بود. احمد کلام و سخنش را تمام نکرده بود که احساس کرد دست انسانی، پیشانی‌اش را با مهربانی لمس می‌کند و صدایی شنید که چیزی را در گوش او زمزمه می‌کرد. پس چشمانش را باز کرد و جسدش را بر بالای تختی بر اتاقی که دیوارهایش سفید بود یافت.

۷. شنیدم لحظه‌ای که درون من با خشم زوزه می‌کشد. چشمانم را به ساختمان کارخانه‌ای که از چندین ماه قبل از آن طردشده بودم دوختم. اما خنده کردم و با خود گفتم: این کارخانه به نام انسان در روزی از روزها نیست و نابود خواهد شد.

۸. اندوهی تلخ مرا در هم نوردید و احساس کردم که بینواترین مخلوقات هستم و توان گریه کردن ندارم، زیرا چشمان مادرم مدام با فضولی تمام مرا زیر نظر دارد.

۹. چرا زنده باشم وقتی انگیزه‌ای ندارم که برای آن زندگی کنم و هیچ فایده‌ای در هستی من نیست. چرا خودکشی نکنم؟

۱۰. چند روز پیش در اتاق نشسته بودم و با او (سیاه زنگی) صحبت می‌کردم که مادرم به آرامی وارد شد و من متوجه نشدم و با خنده به من گفت: دیوانه شده‌ای؟ با خودت حرف می‌زنی؟ من یک کلمه هم جوابش را ندادم چون اگر با او درباره دوست جدیدی که حاصل اوقات تنهایی من است، سخن بگویم، مرا درک نخواهد کرد.

۱۱. کارخانه‌ها را ویران خواهم کرد و ابزارهای آن را در مکانی واحد جمع خواهم کرد سپس با صدایی پرهیبت با جلال و جبروت می‌گویم: شما ای ابزارها مخلوقاتی مجرم هستید که از سرزمینی بیگانه آمدید، و بدبختی و شقاوت را برای ما آوردید. من دستور به نابودی شما می‌دهم که به نام انسان می‌خواهد که پاکیزه و پاک زنده بماند، سپس در چهره‌های این مردم جمع شده فریاد می‌زنم: بشتابید ای مردم بی‌عقل... به زمین بازگردید...همانا تنها مادر شماست که به شما شادی و نان هدیه می‌دهد بدون اینکه نفستان را با پلیدی آمیخته سازد.

۱۲. در این لحظه صدای مرد زنگی را شنیدم که فریاد می‌زد، آه چه زیبا بود که زنده بودم.

۱۳. من رفتم پیش دوستم لوبیا خوردم، لوبیاپلو خوردم، دست پختش افتضاح بود. احمد هم که نامزد کرد. کی؟ احمد دیوانه؟ یک نخ سیگار بده بکشیم. امروز یک برگه قرعه‌کشی خریدم که قرار است جایزه را ببرد. می‌خواهم پولش را صرف یک کار خیر کنم. می‌خواهم کاری کنم که دیگر هیچ دختری در دنیا عزب نماند. اگر بتوانم با همه‌شان ازدواج می‌کنم.

منابع و مآخذ

احمد سلطانی، منیره (۱۳۷۰). **قصیده فنّی و تصویرآفرینی خاقانی شروانی**،تهران: کیهان.

اردلانی، شمس الحاجیه (۱۳۸۷). «بررسی زمان در رمان سووشون»، **مجله زبان و ادبیات فارسی**، سال چهارم، شماره ۱۰: ۹-۳۵.

امیدعلی، احمد و دیگران(۱۳۹۱)، «کارکرد تصویر هنری در شعر شیعی، بررسی موردی شعر شیعی»، **فصلنامه لسان مبین**، سال سوّم، شماره ۸: صص ۱۹-۳۹.

براهنی، رضا، (۱۳۵۸). **طلا در مس**. چ۳، تهران: زمان.

بشیری، محمود و سمیه آقاجانی (۱۳۹٤) «بررسی تطبیقی «عنوان» در رمان‌های ادبیات پایداری با تکیه بر رمان‌های ام سعد و دا»، **مجله متن پژوهشی ادبی**، ش ٦٨: ۹۳ -۱۱۵

پاینده، حسین(۱۳۸۹ش)، «گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم در رمان» به کوشش ناصر رسائی نیا، **مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل زمان در ایران**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

تامر، زکریا، (۱۹۷۸)، **صهیل الجواد الأبیض**، الطبعه الثانی، دمشق: منشورات مکتبة النوری.

ـــــــــــ (۱۹۹٤)، **صهیل الجواد الأبیض**، الطبعه الثالثه، بیروت: منشورات ریاض الریس.

حمداوی، جمیل (۲۰۲۰)، **نظریة الشکلانیة فی الأدب و الفن**، مغرب: دارالریف للطبع و النشر الإلکترونی.

داد، سیما (۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳٦٤). **شعر بی نقاب، شعر بی فروغ**. تهران: محمدعلی علمی.

شریبط، احمد (۱۹۹۸)، **تطور البنیه الفنیه فی القصه الجزایریه المعاصره ۱۹۸۵-۱۹۴۷**، دمشق: اتحاد الکتاب العربی.

فلکی، محمود (۱۳۸۲)، **روایت داستان (تئوری پایه‌ای داستان‌نویسی)**، تهران: بازتاب نگاه.

کاکاوند، رشید (۱۳۹۳ش)، «داستان‌گویی به زبان شعر، بررسی نثر روایت در رمان «جای خالی سلوچ»»، **مجله آزما**، شماره ۱۰۱: ۲٤-۲۸.

همفری، روبرت (۱۹۷۵)، **تیّار الوعی فی الروایة الحدیثة**، الطبعة الثانی، قاهره: دارالمعارف.

دراسة عوامل شاعرية فی مجموعة صهيل الجواد الأبيض زكريا تامر

علی قهرمانی[1]
ملیحه فروغی[2]*

الملخّص

القصة و الشعر بين نوعين الأدبية منفصلة منها. ولكن ليس هذا يعنى أنّها الفرق الواضح و منفصلة الأسلوب كلهما. و لا علاقة و مقاربة بين عناصر الشعر و القصة. يتخذ الشعر فی بعض الموارد عناصر قصة من قبيل الحدث، الشخصية و غيرها. و قد أصبحت الشعرية القصة. فلذا القصة أنّه استخدم كما فی أكثر الموارد العناصر الشعرية و منهم عاطفية و صور الخيال، الموسيقی، الصناعات الأدبية و غير ذلک من. و أنّه مع وجود هذه تنمّ القصة أكثر منهم بين أنواع القصة كرواية، قصة، القصة الحبّ، قصة قصيرة من الشعرية اللغة. لأنّ هذا النوع القصة بسبب موجز مقاربة مع الشعر. من أجل اقتباساً واحد مكان من الحياة بشكل موجز التقنية شعرية اللغة أيضاً. لذلک تسعی هذه المقالة يقوم بالكشف عنها عبر المنهج الوصفی و التحليلی عناصر شاعرية فی مجموعة قصة قصيرة صهيل الجواد الأبيض زكريا تامر. عناصر الشاعرية تدل النتائج علی أنّ هذه الأثر تتمتع من عناصر الشاعرية المختلفة و علاقة بين قصص هذا المجموعة مع الشعر بكثره مقارنة.

الكلمات الرئيسية: عناصر الشعر، قصّة قصيرة، شاعرية، زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض.

۱-أستاذ مساعد فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدنی-آذربايجان
۲-طالبة الماجستير فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدنی-آذربايجان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Study of dark romanticism components in "That Perfume" by Sonallah Ibrahim

Mehran Najafi Hajivar[1], Ph.D in Arabic Language & Institute-Assistant Professor of Persian language & institute in University of Shahrekord

Received: 26-11-2020 Accepted: 18-06-2021

Introduction: There has been a special literature in each era, which shows the beliefs, and political, social and economic conditions of that era. When a catastrophic event happens, it can damage the mental, moral and spiritual health of the society and make it disturbed. A fast transition from tradition to modernity and its exposure to social-political changes make a fundamental development in culture and ethics, which affects art, literature and philosophy. If these changes are negative and catastrophic, dark literature with negative tendencies is formed. Sonallah Ibrahim wrote some books studied, reviewed and analyzed by Arabs and Persians using modern writing techniques. "*That Perfume*"(تلک الرائحة) by Sonallah Ibrahim is a modern story narrated fluently and expresses the social concerns of modern humans. The story is full of ambiguity, nihilism, death thinking, tendency for inner world, emotional helplessness, and other salient features of dark romanticism. Although there exist other components and features of this type, we analyze the factors that are more frequent in this story.

Methodology: With a descriptive-analytical method, this research analyzes the manifestations of the current literature in the novel, including narration, story elements, space, conversation, etc. It seeks to answer the questions 'how can we analyze the pessimism, death think, despair, and nihilism in "*That Perfume*"? And 'how can the content analysis of this story help to better understand the concept of this story according to the literary flow of dark romanticism?'

Findings: In this research, by analyzing the art of story and the way of writing, we find a tendency for black romanticism in the dialectics of the elements and structure of "*That Perfume*". In this story, Sonallah Ibrahim shows the death of humanity and wants to express that others do not value life. He describes the physical and evil dimension of love in a detailed way. The main character of this novel is captivated by evil fantasies; it is a kind of reminder of erotic illusions. Components such as wandering, repetitive life, returning to the past, father and mother's death, broken loves, pessimism, and despair from existential world show nihilism in this story. The frequent use of opium and narcotics is very evident in the story. The main character of the story just smokes, which is a sign of destruction and darkness. By criticizing the story according to the romanticism components, we can recognize Sonallah Ibrahim as an eminent writer in the Arab world. Another point of criticizing is that the reader can understand and analyze the motif, theme and main concepts of story and characters fundamentally.

[1]- Corresponding Author Email: najafimehran@sku.ac.ir

Results and Discussion: Since dark romanticism is a new and special view of the broad doctrine of romanticism, there is no precise component for it in any reference book. However, with a precise analysis of this doctrine, we extract the most important features of dark romanticism such as loneliness, death thinking, despair and nihilism, using erotic themes ae well as opium and narcotics. In that story, death has a prominent manifestation in material and psychological dimensions. Sonallah Ibrahim portrays the death of the modern human, while he is alone in a crowd. Sonallah Ibrahim portrays the death of humanity and shows no one values the souls of others. The mentioned loneliness and death thinking can be the result of despair, hopelessness and nihilism and also a base for this spiritual misery. We can see the examples of hopelessness and nihilism throughout the story. When the main character of the story is freed from the prison, he seeks an inner feeling, such as happiness, but he cannot find anything. Another component of black romanticism is evil love which is contrasted with virgin love in the Arabic literature. Today, the evil love is defined as erotic literature. This feature is the most important component of dark romanticism in "*That Perfume*". We can see this feature in the social life and fancies of the main character. When the main character meets Najva, the writer describes the scene precisely and approaches the border of dark romanticism. In this story, the main character just smokes, but the repetition of the same concept of opium can be a motif to show the destructiveness and darkness throughout the story. In addition to the protagonist's excessive use of cigarettes as a mental sedative, there are his judgments about the use of opium by others, who look at it in a positive light, a view that is contrary to rationality and logic. This is because we are talking about the mentality of a character who has all the components of dark romanticism.
Keywords: Arabic short stories, Black romanticism, Pessimistic, *That Perfume*, Sonallah Ibrahim.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

بررسی و تحلیل مؤلفه‌های رمانتیسمِ سیاه در داستان «تلک الرائحة» از صنع‌الله ابراهیم

مهران نجفی حاجیور[۱]، دکتری زبان و ادبیّات عربی و استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۰٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۳/۲۸

چکیده

اثرپذیری از مکتبِ رمانتیسم و نحله‌های فلسفی اروپا از یک سو و تحوّلاتِ اجتماعی-سیاسی اخیر جهان عرب از سوی دیگر، دگرگونی‌هایی را در حوزه‌ی ادبیات معاصر عربی به‌وجود آورد. در این دوره، نویسندگانِ عرب گاه از روی تقلید و گاه با نوآوری‌های خود در حوزه‌ی مکتب رمانتیسم، دست به خلق آثاری زدند که در سایه‌ی عواملی همچون شکست‌های نظامی، حکومت‌های دیکتاتوری و غیره جنبه‌های منفی و سیاه رمانتیسم در این آثارشان قابل مشاهده است. از جمله‌ی این نویسندگان، صنع الله ابراهیم (۱۹۲۷م) است. او با استفاده از تکنیک‌های مدرنِ داستان‌نویسی، آثاری را به‌رشته‌ی تحریر درآورده که هم در جهان عرب و هم در میان تحلیل‌گران و خوانندگان فارسی زبان، مورد مطالعه، نقد و تحلیل قرار گرفته است. این پژوهش بر آن است تا با روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه، جلوه‌ها و نشانه‌های این جریان ادبی را در داستان «تلک الرائحة» ردیابی و تحلیل کند. نتایج به‌دست آمده در این پژوهش حاکی از آن است که در این داستان، گرایش به رمانتیسم سیاه از نوع هیجان‌مداری و احساس‌گرایی صرف نیست، بلکه با نگرشی دیالکتیکی و ارگانیسمی، تمام اجزاء، ساختار داستان و عناصر داستانی را در بر گرفته و از لحاظ مفهومی و محتوایی نیز، نشان‌دهنده‌ی تنهایی، انزوا، ابهام، پوچ‌گرایی، مرگ‌اندیشی، روابط جنسی نامشروع و ناهنجار، توصیفات اروتیک، استفاده‌ی مکرر از افیون و مواد مخدر خصوصاً سیگار و دیگر مشخصه‌های بارزِ رمانتیسم سیاه است.

کلید واژه‌ها: ادبیات داستانی عربی، رمانتیسم سیاه، بدبینی، صنع الله ابراهیم، تلک الرائحة.

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: najafimehran@sku.ac.ir

مقدمه

در هر دوره، می‌توان ادبیات خاصی را مشاهده نمود که نمایانگر کارکردهای اعتقادی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادیِ همان دوره می‌باشد. هنگامی‌که حوادث سنگین و مصیبت‌باری رخ می‌دهد، در اثر آشفتگی‌های برآمده از آن، سلامت فکری، اخلاقی و روحی از جامعه رخت برمی‌بندد و فروپاشی ذهنیت کهن و تشتّت افکار حاصل می‌شود. از سویی، سیر سریع یک جامعه از فضای بسته به فضای باز یا گذارِ جامعه از سنّت به مدرنیته و قرارگرفتن در جریان تحوّلات اجتماعی–سیاسی، تحوّلات بنیادینی را در حوزه‌ی فرهنگ و اخلاق ایجاد می‌کند که تأثیر چشم‌گیری بر حوزه‌ی هنر، ادبیات و فلسفه خواهد داشت و در صورتی‌که این تحوّلات و دگرگونی‌ها، منفی و مصیبت‌بار باشند، ادبیات سیاه با گرایش‌های منفی شکل می‌گیرد.

«بن‌مایه‌ی اصلی ادبیّاتِ سیاه، رمانتیسم است که پیشینه‌ای طولانی و گسترده در ادبیات جهان دارد؛ امّا احیای این نوع نگرش به عنوان یک جنبش ادبی و سپس در قامت یک مکتب هنری با برخی ویژگی‌های جدیدتر و افزون‌تر، محصول دوران مدرنیته است» (شیری و همکاران، ۱۳۹۱: ۷۳). مدرنیته در کنار پیامدهای مثبت، تبعاتی منفی نیز به‌دنبال داشت که از جمله‌ی این پیامدهای منفی می‌توان به نیهیلیسم، گرایش به تنهایی، شهرنشینی و مهاجرت از روستاها به حاشیه‌ی کلان‌شهرها و مواردی از این دست اشاره کرد (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۳: ۳۳-٤٥). ادبیات معاصر عربی نیز، با اثرپذیری از مدرنیته و تحوّلات اجتماعی–سیاسی ناشی از آن و دگرگونی‌های فکری، در برخی از موارد، رنگِ تیرگی و بدبینی به‌خود گرفت؛ تا جایی‌که کمتر ژانر ادبی را می‌توان یافت که این صبغه‌ی بدبینی در آن موج نزند.

در قرن بیستم، مهم‌ترین گرایش‌های بدبینانه در ادبیات معاصر عربی، از سویی با مسأله‌ی فلسطین و شکست اعراب از اسرائیل ارتباط دارد که استعمار مستقیم یا غیرمستقیم بیشتر کشورهای عربی را به‌دنبال داشت و از سوی دیگر، جهان‌شمولی نظریات روان‌شناسی و فلسفی که توسط افرادی چون شوپنهاور[۱]، نیچه[۲]، کامو[۳]، کافکا[٤]، سارتر[٥] و غیره مطرح شد، بر نویسندگان دنیای عرب نیز اثر گذاشت و آثار داستانی

آن‌ها را تحت‌الشّعاع خود قرار داد. «در دوره‌ی رمان پسامحفوظی، رمان نو عربی سعی می‌کند دروازه‌های جهان را بکوبد و به‌سوی نوعی رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی حرکت کند که نگاه پدیدارشناسانه به اشیاء و هستی مردمان در آن اهمیّت دارد. صنع‌الله ابراهیم، ادوار خراط و الیاس خوری با رویکردی شک‌آلود به جهان نگاه کرده‌اند؛ جهانِ تکه‌پاره‌ای که غیرقابل دسترس شده و فهمِ ذات و جوهرش ناممکن شده است» (عطیه،۱۳۹۱: ۱۵).

تلک الرائحة اثر صنع الله ابراهیم، داستانی مدرن است که به شیوه‌ی سیال ذهن روایت می‌شود و دغدغه‌های اجتماعی انسان مدرن را بیان می‌کند. این داستان، سرشار از ابهام، پوچ‌گرایی، مرگ‌اندیشی، پناه‌بردن به دنیای درون، درماندگی روحی و دیگر مشخصه‌های بارزِ رمانتیسمِ سیاه است. هرچند که می‌توان برای رمانتیسم سیاه مؤلفه‌ها و شاخصه‌های دیگری از میان منابع استخراج کرد، اما در پژوهش پیش‌رو، مواردی که در داستان بسامد بالایی داشته‌اند، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

این پژوهش بر آن است با روشی توصیفی-تحلیلی و بر اساس مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه، جلوه‌های این جریان ادبی را بررسی و تحلیل کند و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که بدبینی، مرگ‌اندیشی، ناامیدی و پوچ‌گرایی موجود در داستان تلک الرائحة از چه زوایایی قابل بررسی و کشف است؟ و تحلیل محتوایی این داستان بر اساس مؤلفه‌های جریان ادبی رمانتیسم سیاه، چگونه می‌تواند به درک بهتر مفهوم داستان کمک کند؟

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی صنع الله ابراهیم و آثار او، پژوهش‌های قابل توجّهی نوشته شده است که بخشی از آن به شرح ذیل می‌باشد:

در پژوهشی با عنوان «تیار الوعی فی التلصص» نوشته‌ی ابراهیم آرمن و زهرا پاک نهاد (التراث الأدبی، العدد ۸: ۱۳۸۹)، روایت در رمان «تلصص»، تحلیل و انواع تکنیک‌های جریان سیال ذهن نقد و بررسی شده است.

علیرضا کاهه در رساله‌ی خود با عنوان «الإبداع الروائی المصری عند جیل الستینیات (نجمه أغسطس لصنع الله ابراهیم والزینی برکات لجمال الغیطانی نموذجاً)»(۱۳۹۲)، به بیان نوآوری‌های رمان‌نویسان دهه‌ی شصت مصر پرداخته و دو رمانِ «نجمة أغسطس» نوشته‌ی صنع الله ابراهیم و «زینی برکات» نوشته‌ی جمال غیطانی را بررسی و تحلیل نموده است.

خلیل پروینی و همکارن در مقاله‌ای با عنوان «بناء الشخصیة فی روایة نجمة أغسطس لصنع الله إبراهیم» (إضاءات نقدیة، العدد ۱۴: ۱۳۹۳)، به بررسی بُعد شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان «نجمة أغسطس» پرداخته شده است.

پژوهش دیگری با عنوان «خوانش اگزیستانسیالیستی رمان ستاره آگوست» (۱۳۹٤) به‌قلم علی افضلی و فاطمه اعرجی نوشته شده و در مجله‌ی ادب عربی، شماره ۱ به‌چاپ رسیده است. در این مقاله، مشخّصه‌ها و مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم در رمان «ستاره‌ی آگوست» مورد تحلیل قرار گرفته است.

«أحمد الزعبی» در مقاله‌ای با عنوان «الایقاع الروایی فی تلک الرائحه لصنع الله ابراهیم» (إبداع، نوفمبر: ۱۹۸۶)، روند حرکت قهرمان را بررسی و تحلیل می‌کند.

در حوزه‌ی رمانتیسم سیاه نیز مقاله‌ای با عنوان «بررسی تحلیلی رمانتیسم سیاه در سروده‌های نصرت رحمانی» توسط قهرمان شیری و همکاران (پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی ۲۷: ۱۳۹۱) نوشته‌شده که در آن، به بررسی برخی از عوامل پیدایش رمانتیسم سیاه و بازتاب آن در شعر نصرت رحمانی به‌عنوان شاعر شعر سیاه پرداخته شده است.

با توجّه به پژوهش‌های به‌عمل آمده، تاکنون پژوهشی در حیطه‌ی تحلیل داستان تلک الرائحة که با عنوان «آن بو» توسط نیایش سلطانی به فارسی ترجمه شده، با توجّه به مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه، مشاهده نشد؛ این در حالی است که داستان تلک الرائحة با آن‌که در نگاه نخست مؤلفه‌های رئالیسم را در خود دارد، امّا با دقّت نظر و تحلیل دقیق، می‌توان دریافت که این رمان، داستانی رمانتیک است که نقد مؤلفه‌های رمانتیسمِ سیاه

در آن، هم به درک بهتر مفهومِ داستان کمک می‌کند و هم راه را برای نقد و تحلیلِ سبک‌شناسانه و یا روان‌کاوانه، پیش‌روی پژوهشگران می‌گشاید.

خلاصه‌ی داستان

داستان تلک الرائحة به شیوه‌ی سیال ذهن روایت شده است که این نوع روایت، از شیوه‌های روایی مدرن در دنیای ادبیات محسوب می‌شود؛ از نظر حلمی بدیر، صنع الله ابراهیم «توانسته [از] تکنیک‌های جریان سیال ذهن من‌جمله مونولوگ، تداعی، تک‌گویی و دیگر ابزارها به خوبی استفاده کند» (بدیر، ۱۹۸۸: ۷۲)؛ به‌همین سبب طرح در بیشتر داستان‌هایش، پراکنده و از زمان خطی و بیرونی پیروی نمی‌کند. این داستان وصف حال بحرانی و زندگی شخصی است که به‌تنهایی داستان را به پیش می‌برد؛ شخصیتی که از درگیری درونی و روانی رنج می‌برد. داستانی که قهرمانِ بی نام و نشان، با آزاد شدن از زندان آن را آغاز می‌کند. در ادامه، این قهرمانِ شکست‌خورده به همراهِ سرباز زندان به خانه‌ی برادرش می‌رود، اما او را نمی‌پذیرند و مسافرت را بهانه می‌کنند. به خانه‌ی دوستش می‌رود، که او نیز به‌دلیل حضور خواهرش در خانه، دست رد بر سینه‌ی او می‌زند و قهرمان به ناچار همراه با سرباز به زندان برمی‌گردد. فضای زندان را با دشواری‌ها و تباهی‌هایش توصیف می‌کند و دوباره از زندان بیرون می‌آید تا شاید جایی را پیدا کند. به خانه‌ی خواهرش می‌رود و سرباز آدرس او را ثبت می‌کند؛ او هرشب باید رأس ساعتی خاص در این مکان حضورش را اعلام و در دفترچه ثبت کند. روزمرگی و نگاهِ منفی شخصیت اصلی به جهان بیرون، در ارتباط با همه خود را نشان می‌دهد. او به‌دنبال تعیین دقیق زمان و مکان مرگ مادر است، پرسشی که پاسخش برای او بسیار مهم هم نیست! در این بین از طریق دنیای درون و ذهن، به گذشته‌های دور و دراز سفر می‌کند. این روند تا پایان داستان ادامه دارد امّا آنچه صنع الله ابراهیم در این داستان روایت می‌کند، تباهی، شکست، یأس و اندوه است. تلک الرائحة تابلویی است که نقاش آن، تنها، رنگ مرگ را بر آن پاشیده، رنگی که گاه‌گاهی در این داستان به تیرگی بیش از حد می‌رسد.

رمانتیسمِ سیاه و ویژگی‌های آن

داستان‌نویسی جدید به معنی واقعی آن، در دوره‌ی پیش‌رمانتیسم شکل گرفته و همین امر اهمیت عصر رمانتیسم در شکوفایی داستان را به اثبات می‌رساند. در واقع، «مکتب رمانتیسم، لوازم رشد و تکامل ادبیاتی داستانی را فراهم کرد که تا به امروز نیز با تحوّلات و دگرگونی‌هایی تداوم یافته است» (غنیمی‌هلال، ۱۹۸۶: ۲۰۷). به‌دلیل گسترش دامنه‌ی مکتب رمانتیسم در ادبیات، ارائه‌ی تعریف دقیقی از آن میسر نیست؛ چراکه هرکدام از پژوهشگران، ویژگی‌هایی را برای آن برگزیده‌اند. این مکتب در اواخر قرن هجدهم در انگلستان پدید آمد و در قرن نوزدهم در سایر کشورهای اروپایی گسترش یافت. زرین‌کوب درباره‌ی درون‌مایه‌ی این مکتب می‌گوید: «این مکتب برعکس کلاسیسم که بر عقل تکیه دارد، متکی به شور، ذوق، احساس و تخیّلات است و اساس بینش و ادراک رمانتیک‌ها، عنصر شخصی و فردی است و عقاید آنان بیشتر مشتمل بر نسبی‌بودن زیبایی و هنر، برتری احساس و عاطفه بر سایر قوای ذهنی، تأکید بر وحدت و هماهنگی شعر و موسیقی، رهایی از قید و بندها و پرداختن به عواطف فردی است»(زرین‌کوب، ۱۳٦۹: ٤۳۰/۲)؛ به عقیده‌ی محمد مندور، رمانتیسم شورش و قیامی علیه اصول خشک کلاسیک بوده که هدف آن، رهایی ادبیات از سیطره‌ی معیارهای هنری غیرقابل‌انعطاف است (مندور، ۱۹۵۵: ۱۰۳). رمانتیسم «دارای اصول زیادی از جمله: آزادی بیان، شخصیّت، هیجان واحساسات، گریز و سیاحت، کشف و شهود، افسون سخن [و مواردی از این دست] است» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱/ ۱۸۱-۱۸۲). بررسی جنبه‌های منفی و بدبینانه‌ی رمانتیسم سبب‌شده تا منتقدان شاخه‌ای از رمانتیسم را با عنوان رمانتیسم سیاه و به‌شکلی جداگانه تحلیل نمایند و از آن با عناوینی سیاه و منفی همچون بیماری قرن (همان: ۱۸۳) یاد کنند و آن را دارای ابعادی شیطانی بدانند (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲).

موریس پکهام[٦]، از منتقدان معاصر برای توصیف بیماری قرن و دیگر ابعاد ناخوشایند و بیمارگونه‌ی رمانتیسم، اصطلاحِ رمانتیسم منفی را وضع کرده است. او «اصطلاح جدید رمانتیسم منفی را جعل کرد که مراد از آن، نوعی رمانتیسم مأیوس و

نیهیلیستی است» (ولک، ۱۳۷۳: ۳۸). «منتقدان دیگر از جمله ولک، اصطلاح رمانتیسم منفی را با معنایی معمولی‌تر و مترادف با حالت‌هایی ذهنی همچون بیماری قرن و بدبینی به‌کار می‌برند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰٤).

از آن‌جایی‌که این شاخه از رمانتیسم، نگاهی جدید و خاص به مکتب گسترده‌ی رمانتیسم به‌حساب می‌آید، مؤلفه‌هایی دقیق و تعریف‌شده برای آن، در هیچ کتاب مرجعی یافت نمی‌شود. امّا با بررسی دقیق و تاریخی این مکتب، می‌توان مهم‌ترین مشخّصه‌های رمانتیسم سیاه یا منفی را استخراج نمود که تنهایی و انزوا، مرگ‌اندیشی، ناامیدی و پوچ‌گرایی، استفاده از مضامین اروتیک[۷] و همچنین افیون و مواد مخدر، از جمله‌ی این مشخصه‌ها هستند.

یکی از مؤلفه‌های بارز در داستان‌های رمانتیک و به‌خصوص رمانتیسم سیاه، فرار شخصیت اصلی داستانی از جهان واقعی و دنیای بیرون، پناه‌بردن به عالم درون و گوشه‌گیری از دیگران است. «تضاد میان آرمان و واقعیت و ارتباط ناخوشایند فرد با محیط اجتماعی‌ای که در آن به‌سر می‌بَرَد، رمانتیک‌ها را دچار پریشانی و رنج می‌کند و آن‌ها را هر چه بیشتر به سوی خودمحوری و انزوا می‌کشاند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲). مرگ اندیشی، «مرگ زودرس و خودکشی، یکی از جلوه‌های دیگر رمانتیسم منفی است. حس درماندگی و ناسازگاری با محیط پیرامون، رنج و پریشانی ناشی از مواجهه با مادیتِ جهان، سرسختی غیرهمدلانه‌ی جهان در مقابل احساسات رقیق، درک شهودی هنرمند رمانتیک و پاره‌ای مسائل دیگر، بسیاری از رمانتیک‌ها را که قادر به برقراری سازشی در میان ذهن و عین نشدند، به خودکشی وادار کرده است» (همان: ۲۱۳).

برای شخصیت‌های داستانی که در ساختار رمانتیسم سیاه پرورش می‌یابند، «همه چیز در پیوند با منِ شخصی‌شان معنی پیدا می‌کند، آنها نمی‌توانند از خود به‌درآیند و همین درخودماندگی و عطف توجّه به خود است که تراژدی قهرمان رمانتیک را می‌آفریند و به افسردگی و پریشانی‌ای منجر می‌شود که در همان عصر با اصطلاح فرانسوی بیماری قرن مشخص شده است» (همان: ۲۰۲).

رمانتیسمِ سیاه همان‌گونه که از نام آن پیداست، «حالتی افراطی دارد و علاوه بر داشتن تمامی عناصر رمانتیسم، به‌جهت برخورداری از پاره‌ای ویژگی‌ها، با آن‌ها متفاوت است. این ویژگی‌ها عبارتند از: طبیعت‌گرایی در حدّ استحاله در آن و توصیف و تشریح جزئیات مناظرِ طبیعی، ایجاد فضاهای آگنده از اشباح و ارواحِ دهشت انگیز، مرگ‌اندیشی، حزن و ناامیدیِ شدید، خلق فضاهای کابوس‌وار و پر از خشونت و پرخاش، پرداختن به مسائل اروتیک و زمینه‌های گناه آلود و شیطانی» (خاکپور و اکرمی، ۱۳۸۹: ۲۳٤). هرچند رمانتیسم نیز در بطن خود تنهایی، انزوا و برخی دیگر از مشخّصه‌های فوق را دارد، اما همان‌طور که گفته‌شد رمانتیسمِ سیاه با نوعی افراط و شدّت بیش از حد به این مؤلفه‌ها می‌پردازد.

یکی دیگر از مشخصّه‌های بارز رمانتیسم و به‌خصوص رمانتیسم سیاه، استفاده‌ی بیش از حد شاعر یا نویسنده‌ی رمانتیست از افیون و مواد مخدر در شعر یا داستان است. «استفاده از افیون و مواد مخدر نیز از مواردی است که باید آن را از عوارض رمانتیسم منفی به‌شمار آورد. در قرن هجدهم، افیون و فرآورده‌های آن به‌عنوان دارو مصرف می‌شده است» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۱٤). در ادامه‌ی پژوهش، به بررسی و تحلیل مولفه‌های رمانتیسم سیاه در داستان تلک الرائحة پرداخته می‌شود:

تنهایی و انزوا

در داستان تلک الرائحة با توجه به زاویه‌ی دید اوّل شخص و هم‌چنین تکنیک تک‌گویی درونی[۸]، از آغاز مخاطب با فردیت و تنهایی شخصیت اصلی داستان روبرو می‌شود. «تک‌گویی درونی شیوه‌ای از روایت است که در آن، تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان در سطوح مختلف ذهن در مرحله‌ی پیش از گفتار نمایانده می‌شوند» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۸). در نخستین سطرهای داستان، خواننده با شیوه‌ی تک‌گویی درونی، در ذهن شخصّیت اصلی داستان جا خوش می‌کند. انتخاب این شیوه‌ی روایی، بسیار به هم‌ذات‌پنداری خواننده با قهرمان داستان کمک می‌کند و خودمحوری شخصیت را نشان می‌دهد: «قالَ الضّابطُ: ما هُو عنوانُک؟ قلتُ لیس لی عنوانٌ. تطلّعَ إلیّ

فی دهشةٍ: إلی أین إذَن ستَذهبُ أو أینَ تُقیمُ؟ قُلتُ: لاأعرِفُ. لیسَ لی أحدٌ[۱۰]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۲۹). نویسنده با استفاده از این تکنیک، تنهایی و انزوای شخصیت را هم در عناصر داستانی و لایه‌ی رویین داستان نشان‌داده و هم از نظر مفهومی، این مشخّصه را در لایه‌ی معنایی وارد کرده است. شخصیت اصلی داستان، نه آدرسی دارد، نه جایی برای سکونت و نه کسی را که بعد از آزادی از زندان به همراه سرباز به آن‌جا برود. در ادامه، شخصیت داستان با رفتارِ سرد و زننده‌ی اطرافیان روبرو می‌شود که بیش از پیش نشان‌دهنده‌ی تنهایی او است: «وذَهَبنا إلی بیتِ أخی. وقالَ لی أخی علی السّلمِ إنّه مُسافرٌ ولابدَّ أن یغلِقَ الشّقَة. ونزلنَا وذهَبنا إلی صَدیقی. وقالَ صدیقی: أختی هنا ولاأستطیعُ أن أقبَلَک. وعُدنا إلی الشّارعِ[۱۱]» (همان). در این دو نمونه، برادرش راهی سفر است و دوستش نیز با بهانه‌تراشی مانع حضور او در خانه می‌شود. شخصیت داستانی تلک الرائحة، تنها است و با همین تنهایی مجدداً به زندان بر می‌گردد؛ چراکه کسی مشتاق همراهی با او نیست.

یکی دیگر از شیوه‌هایی که صنع الله ابراهیم انتخاب کرده تا تنهایی و انزوا یا خودمحوری شخصیت داستانی را نشان دهد، توصیفات جزئی و دقیق از محیط کم اهمیت اطراف است. این توصیف‌ها و صحنه‌پردازی‌ها، نشان‌دهنده‌ی کم‌توجهی انسان تنها و منزوی معاصر است که چیزی برای اندیشیدن ندارد؛ جامعه، انسان‌ها و خلقت و آفرینش همه محو می‌شوند و شخصیت داستانی در حمام، مسیر آب را با دقّت دنبال می‌کند، شخصیتی که رنج‌های بسیاری را در زندگی متحمل می‌شود: «وأَخذتُ الملابسَ النظیفةَ ودخَلتُ الحَمامَ. وأغلَقتُ البابَ خلفی. وخلَعتُ ملابسی ووقَفتُ عارِیاً تحتَ الدُّشِ. ثم دعَکتُ جسمی بالصَّابونِ وفتَحتُ الدُّشَ فَوقی. ورَفَعتُ رأسی إلی أعلی وحَدقتُ عینایَ فی عُیونِ الدُّشِ الصَّغیرهِ. وسالَت منه المیاهُ وأجبَرَتنی علَی أن أغمِضَ عیینَیَّ. وأحنیتُ رأسی وتابَعتُ الصَّابونَ وهو ینحَدِرُ علی جسمی معَ المیاهِ ثُمَّ یجری علی الأرضِ حتّی البَالوعَةِ. ودَعَکتُ جسمی بالصَّابونِ مَرّةً أُخرَی. ومِن جَدیدٍ تابَعتُ میاهَ الدُّشِ وهیَ تَأخُذُ الصَّابونَ وتَجری بهِ حتّی البَالُوعَةِ...[۱۲]» (همان: ۳۱-۳۲).

در جای جای داستان، این جزئی‌نگری‌ها را می‌توان مشاهده کرد و توجّه شخصیت به این جزئیات و تنهایی او تا جایی نشان داده می‌شود که بر تخت دراز می‌کشد و به سقف اتاق فکر می‌کند: «وأَشعَلتُ سِيجَارَةً. وجَعَلتُ أتأمَّلُ السَّقفَ. وجاءَ العَسكرى مَرَّةً أُخرى. وظَلَتُ مُمِداً على السَّرِيرِ دونَ أَن أنَامَ. ودَخَّنتُ كثيراً[۱۲]» (همان: ۳۲).

«از آن‌جا که نویسنده‌ی رمانتیک، احساس تنهایی و تنفر نسبت به بیشتر مردم دارد، در تنهایی خود به فکر فرو می‌رود» (عثمان، ۲۰۱۷: ۶۱) و یا از نزدیک‌شدن به پنجره دوری می‌کند: «وأَخَذتُ أَنتَقِلُ بَينَ الصَّالَةِ والمَطبَخِ والحُجرَةِ وأنَا أُدَّخِنُ وأَتَحاشى الإقتِرابَ مِنَ النَّافِذَةِ[۱۳]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۳۲)؛ چراکه پنجره، نشان‌دهنده‌ی مدنیت، جامعه و انسان‌های اطراف است و شخصیت اصلی تلک الرائحة از تمام این موارد گریزان است و در غار تنهایی خود بین سالن، آشپزخانه و اتاق راه می‌رود و سیگار می‌کشد؛ «نویسنده‌ی رمانتیک در زمانه‌ی خود تنها و غریب است» (غنیمی هلال، ۱۹۸۶: ۴۸) و این غربت را از طریق داستان و شخصیت داستانی به خواننده انتقال می‌دهد.

تنهایی و انزوا که از آغاز تا پایان داستان ادامه دارد، هم در بافت معنایی و محتوای داستان دیده می‌شود و هم با نگرشِ ارگانیسمی صنع الله ابراهیم در عناصر داستان از جمله زاویه‌ی دید، طرح، پیرنگ و غیره رخنه کرده تا خواننده‌ی داستان با همذات‌پنداری از طریق این عناصر و تکنیک‌های داستان‌نویسی مدرن، بتواند بهتر و دقیق‌تر تنهایی شخصیت اصلی داستان و به‌دنبال آن، تنهایی، انزوا و خودمحوری انسان معاصر را دریابد.

مرگ‌اندیشی

یکی دیگر از مهم‌ترین مؤلّفه‌های رمانتیسمِ سیاه، مرگ‌اندیشی است که هم در میان نویسندگانِ رمانتیک شایع است و هم از طریق شخصیت‌های داستانی در بافت داستان‌های رمانتیک نمود پیدا می‌کند. در این نوع داستان‌ها، مرگِ انسان، بسیار بی‌اهمیت جلوه می‌نماید؛ مرگ مادربزرگ راوی در رمان «در جستجوی زمان از دست‌رفته» نوشته‌ی مارسل پروست[۱۴] یا مرگ «مادام بوواری» در رمانی با همین نام از

گوستاو فلوبر[۱۵] و یا در داستان‌های نویسنده‌های روسی همچون «جنایت و مکافات» داستایفسکی[۱۶] و یا خودکشی «آناکارنینا» در شاهکار تولستوی[۱۷]، تمامی تحت تاثیر مرگ و مرگ‌اندیشی شخصیت‌های داستانی شکل گرفته‌اند.

لوکاچ[۱۸] درباره‌ی رمانتیک‌ها می‌نویسد: «فلسفه‌ی زندگی آنان جز فلسفه‌ی مرگ نبود و هنر زیستن آنان جز هنر مردن» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۷). هم‌چنین مرگ‌اندیشی را می‌توان جزئی لاینفک از داستان‌های رمانتیک به‌ویژه رمانتیسم سیاه دانست؛ «مرگ زودرس و خودکشی یکی دیگر از جلوه‌های رمانتیسم منفی است. حس درماندگی و ناسازگاری با محیط پیرامون و رنج و پریشانی ناشی از مواجهه با مادیتِ جهان و سرسختی غیرهمدلانه‌ی جهان در مقابل احساسات رقیق و درک شهودی هنرمند رمانتیک و پاره‌ای مسائل دیگر، بسیاری از رمانتیک‌ها را که قادر به برقراری سازشی در میان ذهن و عین نشدند، به خودکشی وادار کرده است»(جعفری، ۱۳۷۸: ۲۱۳).

در داستان تلک الرائحة، مرگ هم در بُعدِ مادی و هم در بعد روحی-روانی و شخصیتی، نمودی بارز و چشم‌گیر دارد. صنع الله ابراهیم در این داستان، مرگ انسان مدرنی را به‌تصویر می‌کشد که در عین ازدحام جمعیت در جامعه‌ی شهری مدرن، تنها و بی‌کس است؛ وی مرگ انسانیت را به تصویر می‌کشد و این موضوع را بیان می‌کند که کسی برای جان و روان دیگران ارزشی قائل نیست. زمانی‌که شخصیت اصلی در قهوه‌خانه نشسته و منتظر نوشیدنی است، جوانی را می‌بیند که در حال غرق شدن است. آن جوان با ترس و ناامیدی از دوستش کمک می‌خواهد، امّا پاسخی دریافت نمی‌کند: «وبَدَأَ یجذِفُ بحَرَکاتٍ مَحمُومَةٍ. وبَدَأَ الیأسُ علَیهِ. وتَرَکَ المِجذَافَ فَجأةً وضَمَّ راحَتَیهِ أَمامَ فَمِهِ، وصَرَخَ لِزَمیلٍ لَه فی قَاربٍ بعیداً طالباً النَّجدةَ. لکنَّ زَمیلَهُ لَم یرُد عَلیهِ وربَّما لَم یسمَعهُ. ولَم تَکُن القَهوةُ قَدجَاءتنی[۱۹]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۶۲)؛ واکنش شخصیت اصلی داستان نیز جالب است؛ وی با مشاهده‌ی این وضعیت، بدون توجّه به غرق‌شدن آن شخص، به فکر نوشیدن قهوه‌ی خود است.

در تلک الرائحة نیز رایحه‌ی مرگ پراکنده‌شده که در گفتگوهای زیر به وضوح می‌توان آن را احساس کرد؛ همگی با حالتی بسیار عادی از مرگِ اطرافیان خود سخن

می‌گویند که همین موضوع عادی نشان‌دادن مرگی است که به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه در این داستان نمود دارد: «وقَالَت أُختی إنَّ جدَّةَ هٰاد مریضةٌ وإنّهُم لایطِیقُونَها. وقالَت اِبنُةُ عَمّتی: قبلَ أَن تَموتَ أمی ظَلَّت شهوراً فی الفِراشِ لاتُغادِرُهُ وکانَت تَبوَّلُ فیهِ. وقالَت أُختی إنّ زوجةَ ابنَ عمِّی سَقَطَت فی شَهرِها السَّادِس. وقُلتُ: هذا أحسَنُ لَها[۲۰]» (همان: ۵۸).

ناسازگاری با محیط در تلک الرائحة سبب می‌شود تا شخصیت اصلی داستان، گاه و بی‌گاه به پدر خود فکر کند و در جریان داستان، بارها با تکنیک جریان سیال ذهن به گذشته‌ها رفته و روزهای مرگ پدر را به‌خاطر بیاورد: «وإستَلقَیتُ علی السَّریرِ أُفَکّرُ فی أَبی. کانَ ذلک باللّیلِ. وکانَ أبی یصرَخُ مِن الألَمِ. وکُنتُ أُریدُ أن أنامَ. وعِندَما أَخَذوه إلی المُستَشفی بَقَیتُ بمُفرَدی فی البَیتِ. وکُنتُ سَعیداً. وعِندَما ذَهَبتُ إلیهِ إصطَدَمتُ بعَینَیهِ. وکانَتا واسِعَتَینِ جَزعَتین. وسأَلَنی لِماذا تَأَخَّرتُ. ولَم یکلِّمُنی بَعدَ ذلک أبداً...ورَفَعتُ المَلأةَ عن وجهِهِ ولکنَّ عَینَیهِ کانَتا مُغلَقَتینِ[۲۱]» (همان: ۵۹-۶۰). سایه‌ی مرگ و رایحه‌ی آن تا پایان داستان ادامه پیدا می‌کند، گویا شخصیت اصلی داستان در پی پاسخی است برای مرگ مادر؛ کوچه‌ها و خیابان‌ها را سپری می‌کند تا بفهمد مادر چه زمانی و در کجا مرده است: «کنتُ أُریدُ الآنَ أَن أَعرِفَ مَتی مَاتَت أُمی عَلی وَجهِ التَّحدیدِ وأَینَ... فَجَلَستُ بَجواری. قُلتُ لَها: مَتی ماتَت أُمی بالضَّبطِ[۲۲]» (همان: ٦٦).

مرگ و مرگ‌اندیشی در این داستان، از مؤلفه‌هایی است که ساختارِ رمانتیکی داستان را تقویت می‌کند و نه‌تنها شخصیت اصلی داستان، بلکه همه‌ی شخصیت‌ها در گفتگوها یا حضور محدود و کم‌رنگشان، با آن سروکار دارند. همان‌گونه که پیش از این ذکر شد، نمودِ مرگ نه‌تنها در روابط مادی و جسمانی افراد جریان دارد بلکه فراتر از آن، صنع الله ابراهیم مرگِ هویت، عاطفه، انسانیت و مواردی از این دست را در جامعه‌ی معاصر مصر و فراتر از آن، با دیدی جهان‌شمول در دنیای خشک و بی‌روح مدرن نشان می‌دهد.

ناامیدی و پوچ‌گرایی

صنع الله ابراهیم را می‌توان از جمله نویسندگان و متفکرانِ یأس‌اندیشی معرفی کرد که چهره‌ی سیاه و طاقت‌فرسای زندگی، نگاهی سراسر مأیوسانه به آن‌ها بخشیده؛ تا آنجایی‌که اندیشه‌ی آن‌ها را با پرسش‌های فراوانِ فلسفی و عمیقی درباره‌ی زندگی

درگیر ساخته است. این دست از متفکّران در تنهایی بیمارگونه‌ی خود، انسان را موجودی ناتوان و فرورفته در مصیبت نشان می‌دهند. شخصیت اصلی در داستان تلک الرائحه نیز از این تنهایی زهرآلود رنج می‌برد. تنهایی و مرگ اندیشی‌ای که پیش از این تحلیل شد، هم می‌تواند نتیجه‌ی یأس، ناامیدی و پوچ‌گرایی باشد و هم می‌تواند زمینه‌ساز این بیچارگی روحی باشد. در جای‌جای داستان می‌توان نمونه‌های ناامیدی و پوچی را احساس کرد؛ زمانی‌که شخصیت اصلی داستان از زندان آزاد می‌شود، به‌دنبال احساس شادمانی، خرسندی یا هر احساس درونی است، امّا در درون خود چیزی نمی‌یابد: «هذه هیَ اللّحظَةُ الّتی کُنتُ أَحلَمُ بِها دائماً طَوال سنواتِ الماضیةِ. وفَتَّشتُ فِی داخِلِی عَن شُعورٍ غیرُ عادی، فَرحٍ أو بَهجةٍ أو إنفِعالٍ ما، فَلَم أَجِد. النَّاسُ تَسیرُ وتَتَکلّمُ وتَتَحرَّکُ بِشکلٍ طبیعی کأَنَّنِی کُنتُ مَعَهُم دائِماً و لم یحدُث شئٌ[۲۳]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۲۹). پیرنگ و طرح این داستان از همان آغاز، نوعی سرگردانی، پوچی، بی‌کسی و بدبینی را به خواننده انتقال می‌دهد. فضای بیرون از زندان که قهرمان داستان بسیار انتظار آن را می‌کشید، هیچ تفاوتی با قبل ندارد و مردم بسیار عادی رفتار می‌کنند. این تنهایی، احساس سرگردانی و «فردیت من‌محور و خودآگاهی تشدیدشده‌ی رمانتیک‌ها، سرانجام آن‌ها را به جانب اندوه و افسردگی، بی‌قراری، عدم ثبات عاطفی، عدم رضایت از واقعیت موجود، گریز به رویاهای مبهم و اشتیاق‌های نامفهوم و لذت‌بردن از رنج می‌کشاند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲). در ادامه، شخصیت اصلی داستان به کتابخانه‌اش می‌رود تا قلم بردارد و بنویسد، امّا توان این‌کار را در خود نمی‌بیند و به‌دلیل غلبه‌ی ناامیدی و پوچی، جانب رویاها و تصاویر ذهنی را می‌گیرد: «وعُدتٌ أجلِسُ إلی المَکتَبِ. وأمسَکتُ بالقلمِ. لکنّی لَم أَستَطِع الکِتابَةَ. وأغمَضتُ عینی. تَصَوَّرتُ فتاةَ الأمسِ بِجسمِها الأبیضِ أمامی علی الفِراشِ[۲۴]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۵۰).

او برای فرار از موقعیت اندوه‌بار و دردناکِ واقعی، به افکار و رویاهایی چنگ می‌زند که حتی در صورت محقق‌شدن آن‌ها توانی در خود نمی‌بیند که بخواهد کاری انجام دهد: «وجاءَ حسنٌ وقُلتُ له لابدَّ أن نَأتِیَ بِامرَأةٍ اللّیلةَ. وقَالَ سَأُحَاوِلُ. وخَرَجَ. وعَادَ بعدَ نصفَ ساعةٍ. وقَالَ: أَخی علَی السُّلّمِ ومَعَهُ فَتاةٌ ... وخَرَجَ حسنٌ وقَالَ لِی: دورُکَ.

وأَخذتُه جَانِباً وقُلتُ لَهُ: لَن أَستطيعَ. ونَظرَ إليَّ بِدَهشةٍ: كيفَ؟ قُلتُ: لاأدرِي. لَيسَت لديَّ رغبةٌ...[۲۵]» (همان: ٥٤).

شخصیت رمانتیک «خود را اسیر سرنوشتی کور و قربانی تقدیری شوم تصور می‌کند. بُعد فلسفی این یأس و بدبینی در فلسفه‌ی شوپنهاور به‌صورت نظامی فکری تدوین می‌شود» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰٤). سرگردانی و زندگی روزمره و تکراری شخصیت اصلی، ملاقات با همسر دوستش که به‌شکلی نامعلوم کشته‌شده، بازگشت به گذشته و مرگ پدر و مادر، عشق‌های شکست‌خورده، همه و همه نشانگر پیرنگ داستانی است که در سراسر آن، بدبینی، یأس و سرخوردگی از هستی و عالم وجودی موج می‌زند. این شخصیت دلیلی برای خوشحالی نمی‌بیند، برای خوشگذرانی وقت و زمانی خاص و طولانی می‌خواهد که شاید هیچ وقت در خواب هم نبیند: «وذهبنا إلى الكازينو. وقال خطيب أختي: نريد أن نفرح بك. وقلت له: هذه المسائل تستغرق وقتاً. وقال لماذا؟ قلت: الحب ليس سهلاً... وتركتهم وذهبت إلى سامي في بيته[۲۶]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۴۰). حتی در جای دیگر نیز به صراحت این مطلب را بیان می‌کند که چرا و به چه دلیل باید خوشحال باشد: «ولأيِّ شيءٍ نَفرَحُ[۲۷]» (همان: ٤١).

همان‌گونه که گفته شد، در جای‌جای داستان به‌خوبی می‌توان این بدبینی و یأس را احساس کرد که در برخی موارد، زمینه‌ای اجتماعی در ورای آن است و گاهی تنش‌های روحی–روانی نیز در آن دخیل است. برای نمونه می‌توان برخورد با سرباز را بررسی کرد: «وعُدنَا الى الشَّارعِ. وبَدَأَ العَسكرى يتَبَرَّمُ. وبَدَت الشِّراسَةُ فى عَينَيهِ.وقُلتُ فى نَفسى إنَّهُ يريدُ العَشرةَ قُروش[۲۸]» (همان: ۲۹). در این عبارت‌ها خواننده مستقیماً با ذهن شخصیت اصلی داستان روبرو می‌شود، ذهنی بدبین که ددمنشی و حس خصومت را در چشمان سرباز می‌بیند و شیوه‌ی درمان این درد را رشوه و پول می‌داند؛ «برای چنین انسانی چیزی شایسته‌ی خواستن نیست و هر کوشش و مبارزه‌ای بیهوده است. بسیاری از رمانتیک‌ها، از یک سو، تحت تأثیر اندوه و یأس، انزوا و گوشه‌گیری اختیار می‌کنند و از سوی دیگر همین انزوا و گوشه‌گیری موجب خیال‌گرایی و یأس بیشتر آنان می‌شود و البته خودآگاهی بحرانی و پرتب و تاب آنان را هم تشدید می‌کند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۳).

همان‌گونه که در مقدمه‌ی پژوهش گفته‌شد، علاوه بر دلایل سیاسی-اجتماعی جهان عربی، جهان‌شمولی نظریات روان‌شناسی- فلسفی که توسط افرادی چون شوپنهار، نیچه، کامو، کافکا، سارتر و غیره مطرح شد، سبب گردید تا نویسندگان عرب‌زبان، دست به خلق آثاری فلسفی و روان‌شناسانه بزنند که در آن‌ها، دنیای درون و ذهن شخصیت‌های داستانی، بیش از عالم بیرون مورد اهمیت باشد. بدبینی و یأسی که در تلک الرائحة موج می‌زند را باید تا حد بسیار زیادی ناشی از این رویکرد دانست. این اثرپذیری را هم در بعد مفهومی داستان می‌توان یافت و هم در برخی موارد. صنع الله ابراهیم با استفاده از عنصر گفتگو و از طریق شخصیت داستانی، مستقیماً این اثرپذیری را بیان می‌کند؛ برای نمونه در بخشی از داستان که شخصیت اصلی نزد سامیة می‌رود، از او می‌پرسد آیا رمان طاعون را خوانده است؟ که در این گفتگو اثرپذیری از آلبر کامو به-وضوح قابل مشاهده است: «هَل قَرَأتَ روایةَ طَاعُون[۲۹]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ٤١). هر چند خود کامو -نویسنده‌ی رمان طاعون- نیز این نوع نمود فلسفه در نوشته‌ی ادبی را نمی‌پذیرد و اعتقاد دارد «در یک رمان خوب، فلسفه در تصاویر محو می‌شود، امّا همین که فلسفه در اشخاص و اعمال داستانی وارد شود، مثل انگشت زخمی نمایان می‌گردد و طرح داستانی از اصالت می‌افتد و رمان هم از زندگی» (کامو به نقل از دورانت، ۱۳۸۸: ۳۲۲).

این بدبینی نه تنها در شخصیت اصلی داستان، بلکه در همه‌ی جهانی که صنع الله ابراهیم آفریده موج می‌زند؛ جوانی که در حال غرق شدن است، یأس و ناامیدی بر او غلبه می‌کند و پارو را رها می‌کند: «وبَدَأَ یجذِفُ بِحرَکاتٍ مَحمُومةٍ. وبَدَأ الیأسُ عَلَیهِ. وتَرَکَ المِجذَافُ فَجأةً[۳۰]» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۶۲)؛ یا تابلوی تبلیغات سینمایی که فیلمی را به نمایش گذاشته است و همه‌ی دنیا را دیوانه نشان می‌دهد: «ثُمَّ إنطَلَقتُ فِی شارعِ قصرِالنیلِ حتَّی وصَلتُ السِّینما. تَفَرَّجتُ علی الإعلاناتِ الَّتی قالَت إنَّ هذا العالَمَ مجنونٌ[۳۱]» (همان: ٦٢) و یا حتی سگی که بر احساسات او ادرار می‌کند: «وإقتَرَبَ منِّی کلبُ ابنةِ عمَّتی وهوَ یهُزُّ رأسَهُ. ومَدَدتُ یدی أداعبُه فنامَ علی ظَهرِهِ فی الحالِ وإنثالَ بولَهُ فی

الأرضِ[۳۲]» (همان: ۵۹)؛ همه و همه نشان‌گر دنیایی بی‌ارزش و پوچ است که شخصیت‌های داستانی در آن به‌دنبال لحظه‌ی رسیدن مرگ سرگردان هستند.

پرداختن افراطی به مضامین اروتیکی[۳۳]

از دیگر مؤلفه‌های رمانتیسمِ سیاه که از دیرباز در ادبیات عربی وجود داشته، استفاده از عشق شیطانی است که گاه در مقابل عشق عُذری قرار می‌گرفت و امروزه از آن با عنوان ادبیات اروتیک یاد می‌شود. در تعریف آن آمده است: «نوعی ادبیات که در آن به عشق جسمانی و جنبه‌های جنسی عشق پرداخته می‌شود. اروتیسم همه‌ی جنبه‌های عشق جسمانی و امور جنسی را، از عشق‌ورزی‌های لطیف تا نمایش و توصیف‌های بی‌پرده را دربرمی‌گیرد» (انوشه، ۱۳۷٦: ۳٤)، که «ملامت خویشتن، تظاهر به فسق و فجور، افشای اعمال شیطانیِ خود، نظربازی و کام‌جویی، بدنیات و نفسانیات، وسوسه‌ی گناه، دفاع از شیطان و انتساب اعمال و صفات شیطان به خویشتن، مهم‌ترین مؤلفه‌های آن را تشکیل می‌دهد» (خاکپور و اکرمی، ۱۳۸۹: ۲۳۸).

این مؤلفه را نیز می‌توان از جمله مؤلفه‌ها و مشخّصه‌های بارز رمانتیسم سیاه در داستان تلک الرائحة به‌حساب آورد. از آغاز داستان این جریان هم در بُعد اجتماعی و زندگی بیرونی شخصیت اصلی قابل ردیابی است و هم در خیال‌پردازی‌ها، توهّمات و تنهایی سیاه و تاریک او نمود بارزی دارد. هنگامی‌که شخصیت اصلی داستان با نجوی روبرو می‌شود، صنع الله ابراهیم با صحنه‌پردازی دقیق و توصیف‌های جزئی، به مرز رمانتیسمِ سیاه نزدیک می‌شود و گاهی در آن غوطه‌ور می‌شود: «وعندَما فَتَحتُ البَابَ وَجَدتُ نَجوی أمامی. إحتَضَنتُها وضَمَّتنی هی بِعنفٍ وألصَقَت جسمَها کلَّه بجسمی. لکنِّی لم ألتَصِق بِها. وأَبعَدتُها عنِّی، وجَعَلتُ أتَأمَّلُها. ثم أقتَدتُها إلی الحُجرةِ وأطفَأتُ النورَ. و جَلَستُ علی السَّریرِ وأَجلَستُها بِجوارِی. ثُمَّ جَذَبتُها ناحیتی وقَبلتُها فی شَفَتَیها» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۳۷). در ادامه‌ی همین توصیف‌ها، شخصیت داستان از بی‌علاقگی خود نسبت به سخن‌گفتن پرده بر می‌دارد. تمایل او بر این است تا در دنیای سرشار از عشق‌بازی‌ها و تصاویری غرق‌شود که در تنهایی‌اش به مرور آن‌ها می‌پردازد: «لَم تَکُن عِندی رَغبَةٌ فِی الحَدیثِ.

ومَرَرتُ بیدی عَلَی وَجهِهَا.کانَ سَاخِناً ناعِماً. وَأَبعَدَت وَجهَها وهی تَقُول: تکَلَّمّ قُل مَا حَدَثَ. ووَضَعتُ یدِی عَلَی فمِها وجَذَبتُ رأسَها إلیّ وقَبَّلتُها. وأَمسَکتُ بشَفَّتَیها بَینَ شَفَتَیّ. وعَضَتنی هی بنفسِ الطَّریقةِ الفَجَّةِ غیرَ المُدَرَّبةِ ثُمَّ إبتَعَدَت عَنِّی» (همان: ۳۷-۳۸) و یا در ادامه-ی همین توصیف‌ها، درخواست‌های شیطانی و خارج از عرف و شرعی که شخصیت اصلی بیان می‌کند، نوعی عشق جسمانی محض را به خواننده القاء می‌کند: «طلبت منها أن تعری ساعدیها. قبلت ساعدها وکتفها فی ضوء القمر» (همان: ۳۹)؛ توجّه به جنبه‌های شیطانی رمانتیسم سابقه‌ی طولانی دارد و «یک دلیل انتساب رمانتیک‌ها به شیطان‌گرایی این است که بسیاری از آنان با تجلیل و احترام با شخصیت شیطان در منظومه‌ی بهشت گمشده سروده‌ی *میلتون* رویارو شده‌اند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۵).

صنع الله ابراهیم با توصیف‌های جزئی و دقیق، بُعد جسمانی و شیطانی عشق را به‌شکلی دقیق به خواننده انتقال می‌دهد و تا جایی در این صحنه‌پردازی‌ها افراط می‌کند که به نوعی می‌توان گفت این جنبه‌های فرعی داستان، به بدنه‌ی اصلی داستان تبدیل می‌شود. در همه‌ی داستان این تصاویر و توصیف‌ها نمود بارزی دارد که به دلیل حجم زیاد نمونه‌ها و رعایت برخی دلایل از آوردن آن‌ها معذور هستیم. برای نمونه می‌توان به وصف جزئی و دقیق و هم‌چنین استفاده از تشبیهات در این عبارت‌ها اشاره کرد: «کانَت تَرتَدِی قَمیصاً خَفیفاً عَلَی اللّحمِ. ورَأَیتُ مِن تَحتِ إبطِها جانباً مِن ثدیها عندَ إنطِلاقةٍ مِنَ الصَّدرِ. ودَهَشتُ لأنَّه لَم یکُن مُتَهَدِّلاً. وکان أبیضَ کاللَّبَنِ» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۴۰). شخصیت اصلی تلک الرائحة، اسیر خیال‌پردازی‌ها و رؤیاهای آلوده است و به‌نوعی یادآور توهّم اروتیکی است که فروید[۳۴] مطرح می‌کند. «فرد رمانتیک بیش از آن‌که به زن، آن‌چنان که در عالم واقع هست، توجّه داشته باشد، اسیر رؤیاها و خیالات و هوس‌ها و بازی‌های ناخودآگاه خویش است» (پریستلی، ۱۳۵۲: ۱۳۳): «وعُدتُ أجلِسُ إلَی المَکتَبِ. وأمسَکتُ بالقَلَمِ. لکنِّی لَم أستَطِع الکِتابَةَ. وأغمَضتُ عینیَّ. تَصَوَّرتُ فتاةَ الأمسِ بجِسمِها الأبیضِ إمامی عَلَی الفَراشِ. مُمتَلِئةٌ وشَعرُها طازجٌ، وأنا أَقبَلُ کلَّ جُزءٍ مَنها. وأمَر بخدِّی عَلَی فَخذِها وأسنَدُه إلی نَهدِها...» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۵۰)؛ شاید بتوان گفت که «فرد رمانتیک عمدتاً با خیال معشوق سر و کار دارد. از همین روست که از دیدگاه

روانشناسی فرویدی، رمانتیسم نوعی درمان خیالی و فریبنده یا آن چیزی است که خود فروید، اصطلاح توهّم اروتیک را برای آن به‌کار می‌برد» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۷-۲۰۸). عشق پرشور شخصیت اصلی داستان به زن خیالی و آرمانی، هر چند از بُعد جسمانی، می‌تواند نتیجه‌ی تمایل او به آرامش و امنیتی باشد که به هر دلیل اعم از سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و مسائلی این چنینی از جامعه رخت بربسته، اما از جهت دیگر، این عشق به‌خاطر من‌محوری و درخودماندگی اغلب رمانتیک‌ها، در واقع نوعی عشق‌ورزی به خود نیز محسوب می‌شود که یکی از پیامدهای این امر، دلبستگی رمانتیک‌ها به ایده‌ی عشق آزاد و مخالفت آنان با نهاد ازدواج است. «عشقِ آزاد رمانتیک‌ها در بسیاری موارد، چون با دلزدگی از وضع موجود و بیزاری از نزاکت بورژوازی همراه می‌شود، آنان را به رابطه‌ی با روسپیان و زنان بدنام می‌کشاند» (همان: ۲۱۰). نمود بارز این رابطه را در داستان تلک الرائحة می‌توان در صفحه‌ی ۳۸، صفحه‌های ۵۲ و ۵۳ و با بیانی مستقیم در صفحه‌ی ٥٤ مشاهده کرد؛ جایی‌که شخصیت اصلی داستان بدون هیچ‌گونه شرم و خجالتی درخواست خود از حسن را بیان می‌دارد: «وجَاءَ حَسَنٌ وقُلتُ لَهُ لابُدَ أَن نَأتِيَ بِامرَأَةٍ الليلةَ. وقَالَ سَأُحاوِلُ. وخَرَجَ. وعَادَ بَعدَ نِصف ساعةٍ. وقَالَ: أَخِي عَلَى السُّلَّمِ ومَعَهُ فَتاةٌ» (ابراهیم، ۲۰۰۳: ۵۴).

استفاده از افیون و مواد مخدر

این مؤلفه‌ی رمانتیسم سیاه تا حدّی در ادبیات معاصر نمود دارد که به‌نوعی کلیشه در شعر و داستان‌های سیاه رمانتیکی تبدیل شده است. در تلک الرائحة نیز استفاده‌ی شخصیت اصلی داستان از افیون، به سیگار محدود می‌شود؛ امّا استفاده‌ی بیش از حد از عبارت‌های مشابه، هم می‌تواند نشان‌دهنده‌ی اعتیاد شخصیت به سیگار باشد و هم به‌عنوان موتیفی در داستان جلوه دارد که رایحه‌ی تباهی، سیاهی و دود ناشی از سیگار را در همه جای داستان پخش می‌کند؛ تا جایی‌که استفاده از سیگار تقریباً در همه‌ی صفحات داستان دیده می‌شود. برای نمونه به موارد زیر می‌توان اشاره کرد که مستقیماً در آن‌ها عبارت‌هایی مشابه آمده است: «وَضَعتُ حَقِيبَتِي عَلَى الأَرضِ وأَشعَلتُ سِيجَارَةً[۳۵]»

(ابراهیم، ۲۰۰۳: ۳۰)، «إرتَدَیتُ مَلابِسی وغَادَرتُ الحَمامَ. وأَشعَلتَ سیجَارةً[۳۶]» (همان: ۳۲) و یا «وأخَذتُ أَتَنَقَّلُ بَینَ الصَّالَةِ والمَطبَخِ والحُجرَةِ وأنا أدخُنُ[۳۷]»(همان). در برخی موارد، روشن-کردن سیگار به‌سبب تنهایی شخصیت در فضای جامعه است و گاهی به‌هنگام سیل تراوشات ذهنی او؛ تا جایی‌که به همه چیز فکر می‌کند در ظاهر به سقف خانه اما شاید با دیدی فراتر به سرپناه یا امنیت: «وأَشعَلتُ سیجَارةً. وجَعَلتُ أَتأمَّلُ السَّقفَ[۳۸]» (همان). او حتی با خواندن و مطالعه نیز سیگار می‌کشد: «قَرَأتُ الخِطابَ فِی بَطءٍ. ثُمَّ أشعَلتُ سیجَارةً[۳۹]» (همان: ۳۷) و زمانی‌که توان مطالعه و یا نوشتن را در خود نمی‌بیند، باز هم سیگار می‌کشد: «ثُمَّ عُدتُ إلی حُجرَتی. وأخَذتُ أَدخُنُ فی شَراهة وأنا أفَکِّرُ ولاأستَطِیعُ الکتابَةَ[۴۰]» (همان: ٤٣) و این روند تا پایان داستان، تکراری معنی‌دار دارد: «وقالَت نَهادُ: إذَن أنتَ شخصیةٌ. وأشعَلتُ سیجارةً[۴۱]» (همان: ٤٤)، «وأشعلتُ سیجارةً. وجاءت أختی[۴۲]» (همان: ٤٦)، «وجاء عادل وزوجته. وقدمت له سیجارة[۴۳]» (همان: ٤٦)، «فتَناولتُ الدفترَ وتلکأتُ قلیلاً حتی أشعلتُ سیجارةً وأخذتُ علبةَ السجائرِ معی[۴۴]» (همان: ٤٧)، «وأشعَلتُ سیجارةً وتمدَّدتُ علی السَّریرِ[۴۵]» (همان: ٥٠)، «أشعلتُ سیجارةً وقدَّمتُ لها واحدةً[۴۶]» (همان: ٥٤)، «وأشعَلتُ سیجارةً. وجاء رمزی وقُلتُ لَهُ إنِّی لَم أستَطِع أن أنامَ معَ الفَتاةِ[۴۷]» (همان)، «عُدتُ إلی الحُجرةِ فأطفأتُ النُّورَ وأشعُلتُ سیجارةً، واستَلقَیتُ عَلَی السَّریرِ أفَکِّرُ فی أبِی[۴۸]» (همان: ٥٩)، «وجَلَستُ فی الصَّالةِ المُظلَمَةِ وأشعَلتُ سیجارةً[۴۹]» (همان: ٦٠)، «وتَرَکتُ النورَ مضاءً فِی الصَّالةِ والمَطبَخِ وأشعَلتُ سیجارةً[۵۰]» (همان: ٦١) و یا «شَرِبتُ القَهوةَ ثُمَّ أشعَلتُ سیجارةً[۵۱]» (همان: ٦٢).

علاوه بر استفاده‌ی بسیار زیاد خود شخصیت اصلی داستان از سیگار به‌عنوان تسکین دهنده‌ی ذهنی، قضاوت‌های او درباره‌ی استفاده‌ی دیگران از افیون نیز مشاهده می‌شود که با دیدی مثبت به این مسأله نگاه می‌کند، دیدی که خلاف عقلانیت و منطق است؛ زیرا صحبت از ذهنیت شخصیتی است که تمامی مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه را دارد. او در مواجهه با مصرف افیون توسط راننده‌ی تاکسی، وی را فردی سعادتمند تلقّی می‌کند و مستقیماً از ذهنیات خود پرده برمی‌دارد که لابد او برای تحمّل زندگی این کار را انجام می‌دهد نه تفریح و سرگرمی: «وتَوَقَّفَ السَّائِقُ فی الطَّریق لِیضِعَ قطعةَ

أفیونٍ فی فَمِه ویشربُ الشَّای. وفَکَّرتُ أنَّهُ مَحظُوظٌ فقَد وجَدَ طریقَةً یستَعینُ بها علی مُواجَهةِ الحَیاةِ[۵۲]» (همان:٤٣).

نتیجه

در این پژوهش، با بررسی صنعت‌های داستانی و شیوه‌ی نگارش داستان تلک الرائحة، این نتایج به‌دست آمد که گرایش به رمانتیسم سیاه در داستان تلک الرائحة، با نگرشی دیالکتیکی و ارگانیسمی، تمام عناصر و ساختار داستان را در بر گرفته است. صنع الله ابراهیم با آگاهی تمام از مشخّصه‌های مکتب رمانتیسم و با اثرپذیری از نویسندگان مدرن جهانی این داستان را نوشته است؛ زیرا هم در بُعد مفهومی و درونمایه‌ی داستان و هم با اشاره به شخصیت‌هایی همچون آلبر کامو در متنِ داستانی، این اثرپذیری را به ناقد و تحلیل‌گر القاء می‌کند. همچنین شخصیت اصلی داستان از نظر توصیفات و شخصیت‌پردازی، شباهت بسیار زیادی با شخصیت‌هایی داستانی نویسندگانی چون کامو، کافکا، سارتر و دیگران دارد. بیشتر مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه در این رمان دیده می‌شود؛ همچنان‌که عنوان داستان، نمادین انتخاب‌شده و منظور از الرائحة در عنوان، مفاهیمی چون ناامیدی، تنهایی و مرگ‌اندیشی انسان مدرن است که از مهمترین مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه محسوب می‌شود.

صنع الله ابراهیم در این داستان، مرگِ انسانیت را به‌تصویر کشیده و این مطلب را بیان می‌کند که دیگران برای جان و زندگی ارزشی قائل نیستند. او با توصیف‌های جزئی و دقیق، بُعد جسمانی و شیطانی عشق را به‌شکلی دقیق بیان کرده است. شخصیت اصلی این رمان، اسیر خیال‌پردازی‌ها و رؤیاهای آلوده بوده و به‌نوعی یادآور توهّم اروتیکی است. مؤلفه‌هایی مانند سرگردانی، زندگی تکراری، بازگشت به گذشته و مرگ پدر و مادر، عشق‌های شکست‌خورده، بدبینی، یأس و سرخوردگی از هستی و عالم وجودی، نشان‌دهنده‌ی پوچ‌گرایی در این داستان است. استفاده‌ی مکرر از افیون و مواد مخدر در این داستان مشهود است و استفاده‌ی شخصیت اصلی داستان از افیون، به سیگار محدود می‌شود که استفاده از سیگار، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی تباهی و سیاهی

باشد. در مجموع نقد این داستان بر اساس مؤلفه‌های رمانتیسم، هم در شناخت سبک داستانی صنع الله ابراهیم، به‌عنوان یکی از نویسندگان مطرح در جهان عرب، مؤثر است و هم سبب می‌شود تا خواننده‌ی داستان به‌شکلی بنیادین بتواند موضوع، درونمایه و مفاهیم اصلی که داستان و شخصیت‌های داستانی حول آن‌ها شکل گرفته‌اند را دریابد و آن‌ها را تحلیل کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Arthur Schopenhauer
2. Friedrich Wilhelm Nietzsche
3. Albert Camus
4. Franz Kafka
5. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
6. Morse Peckham
7. Erotic
8. Interior monologue

۹. افسر گفت: آدرس؟ گفتم: آدرسی ندارم. با تعجب به من خیره شد: کجا می‌روی، کجا زندگی می‌کنی؟ گفتم: نمی‌دانم. کسی را ندارم.

۱۰. به خانه‌ی برادرم رفتیم. از بالای پلکان گفت عازم سفر است و باید درب آپارتمان را قفل کند.

۱۱. لباس‌های تمیز را برداشتم و به حمام رفتم. در را پشت سرم بستم. لباس‌هایم را درآوردم و برهنه زیر دوش ایستادم. با صابون بدنم را کف مالیدم و دوش آب را باز کردم. سرم را بالا گرفتم و به چشم‌های دوش خیره شدم. آب‌ها از آن سرازیر شد. مرا وادار کرد تا چشم‌هایم را ببندم. سرم را خم کردم و کف صابون را دنبال کردم که از بدنم سرازیر می‌شد و می‌رفت تا توی آبشی کف حمام. دوباره بدنم را کف مالی کردم و باز هم آب را دنبال کردم که صابون‌ها را برمی‌داشت و درون لوله‌های فاضلاب می‌ریخت...

۱۲. سیگاری روشن کردم. به سقف فکر می‌کردم. بار دیگر سرباز آمد. بدون آن‌که بخوابم، روی تخت دراز کشیدم و تا می‌توانستم سیگار کشیدم.

۱۳. بینِ سالن و آشپزخانه و اتاق مدام جابه‌جا می‌شدم، سیگار می‌کشیدم و به پنجره نزدیک نمی‌شدم.

14. Marcel Proust
15. Gustave Flaubert
16. Fyodor Mikhailovich Dostoevsky
17. Lev Nikolayevich Tolstoy
18. György Lukács

۱۹. پارو را به شکلی عجیب در دستش تکان می‌داد. ناامیدی در چهره‌اش نمایان شد. ناگهان پارو را انداخت و دو دستش را جلوی دهانش گرفت و دوستش را که در قایقی دورتر بود صدا زد. امّا دوستش پاسخی نداد، شاید صدایش را نشنید. قهوه‌ی من هم هنوز آماده نشده بود.

۲۰. خواهرم گفت: مادربزرگ نهاد مریض است و آن‌ها تحمّلش را ندارند. دخترعمه‌ام گفت: قبل از آن‌که مادرم بمیرد، چندماهی در بستر افتاده بود، از جایش بلند نمی‌شد و جایش را خیس می‌کرد. خواهرم گفت که زن پسر عمویم بچه‌اش در ماه ششم سقط شد. گفتم: این برایش بهتر بود.

۲۱. روی تخت دراز کشیدم و به پدر فکر کردم. شب بود و پدر از درد فریاد می‌زد. می‌خواستم بخوابم. وقتی او را به بیمارستان بردند تنها در خانه ماندم. احساس خوشبختی داشتم. وقتی پیش او رفتم با چشم‌های گرد و عصبانی‌اش روبرو شدم. از من پرسید چرا دور کردم و بعد از آن دیگر با من سخن نگفت ... ملحفه را از صورتش برداشتم امّا چشم‌هایش بسته بود.

۲۲. می‌خواستم دقیق بدانم مادرم کی و کجا مرد . . . کنارم نشست. به او گفتم: مادرم دقیقاً کی مرد؟

۲۳. این همان لحظه‌ای است که سال‌ها آرزویش را داشتم. درون خودم به دنبال حس تازه‌ای می‌گشتم، شادی، ذوق یا هر احساسی، پیدا نکردم. مردم می‌رفتند و حرف می‌زدند و بسیار عادی رفتار می‌کردند، گویا همیشه در کنار آن‌ها بوده‌ام و اتّفاقی نمی‌افتاد.

۲٤. به کتابخانه برگشتم و قلم را برداشتم امّا توان نوشتن نداشتم. چشمانم را بستم و دختر جوانی که دیروز دیده بودم با آن بدن سفیدش را در کنارم تصور کردم.

۲۵. حسن آمد. به او گفتم باید زنی را برای امشب به خانه بیاوریم. گفت: سعی خودم را می‌کنم. از خانه خارج شد. بعد از نیم ساعت به خانه بازگشت. گفت: برادرم در راه پله با زنی ایستاده است... حسن خارج شد و به من گفت: نوبت توست. او را کناری کشیدم و به او گفتم: نمی‌توانم. با تعجب نگاهم کرد: چطور؟ گفتم: نمی‌دانم. هیچ میلی ندارم...

۲٦. به کازینو–قمارخانه– رفتیم. نامزد خواهرم گفت: می‌خواهیم خوشحالت کنیم. به او گفتم: این کارها وقت می‌برَد. گفت: چطور؟ گفتم: عشق آسان نیست...آن‌ها را ترک کردم و نزد سامی رفتم.

۲۷. چرا باید شادی کنیم؟

۲۸. به خیابان برگشتیم. سرباز خشمگین شد و می‌شد خشونت را در چشمانش دید. با خودم گفتم احتمالاً ده قروش بخواهد.

۲۹. آیا رمان طاعون را خوانده‌ای؟

۳۰. پارو را به شکلی عجیب در دستش تکان می‌داد. نا امیدی در چهره‌اش نمایان شد. ناگهان پارو را انداخت.

۳۱. در خیابان قصرالنیل به راه افتادم تا به سینما رسیدم. تبلیغات فیلمی را دیدم که نشان می‌داد این دنیا دیوانه است!

۳۲. سگ دخترعمه‌ام به من نزدیک شد در حالی که سرش را تکان می‌داد. دستم را دراز کردم تا او را نوازش کنم، به پشت خوابید و بر زمین ادرار کرد.

۳۳. در تحلیل‌های این بخش، بنابر ملاحظاتی از آوردن ترجمه‌ی متنِ داستانی معذورم.

34. Sigmund Freud

۳۵. کیفم را روی زمین گذاشتم و سیگاری روشن کردم.

۳٦. لباس‌هایم را پوشیدم و از حمام بیرون آمدم. سیگاری روشن کردم.

۳۷. در حالی که سیگار دود می‌کردم بین سالن، آشپزخانه و اتاق قدم می‌زدم.

۳۸. سیگاری روشن کردم و به سقف اتاق فکر می‌کردم.

۳۹. نامه را به آرامی خواندم، سپس سیگاری روشن کردم.

٤۰. سپس به اتاقم برگشتم. با حرص سیگاری روشن کردم. فقط فکر می‌کردم، نمی‌توانستم بنویسم.

٤۱. نهاد گفت: تو شخصیتی هستی. سیگاری روشن کردم.

٤۲. سیگاری روشن کردم. خواهرم آمد.

٤۳. عادل و همسرش آمدند. سیگاری روشن کردم.

٤٤. دفتر را بررسی کردم و کمی درنگ کردم تا اینکه سیگاری روشن کردم و پاکت سیگار را با خود برداشتم.

٤۵. سیگاری روشن کردم و روی تخت دراز کشیدم.

٤٦. سیگاری روشن کردم و یکی به او تعارف کردم.

٤۷. سیگاری روشن کردم. رمزی آمد و به او گفتم که من نمی‌توانم با زن بخوابم.

٤۸. به اتاق برگشتم و سیگاری روشن کردم. در تخت دراز کشیدم و به پدرم فکر کردم.

٤۹. در سالن تاریک نشستم و سیگاری روشن کردم.

۵۰. چراغ سالن و آشپزخانه را روشن کرد و سیگاری روشن کردم.

۵۱. قهوه نوشیدم و سیگاری روشن کردم.

۵۲. راننده در راه ایستاد تا تکه‌ای افیون در دهانش بگذارد و چای بنوشد. با خود گفتم که او خوشبخت است چرا که راهی برای مواجهه‌ی با زندگی یافته است.

منابع و مآخذ

ابراهیم، صنع الله، (۲۰۰۳)، **تلک الرائحة وقصص أخری**، الطبعة الثالثة، قاهرة: دار الهدی.

احمدی، بابک، (۱۳۷۳)، **مدرنیته و اندیشه انتقادی**، تهران، مرکز.

انوشه، حسن، (۱۳۷٦)، **فرهنگنامه ادبی فارسی**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

بدیر، حلمی، (۱۹۸۸م)، **الروایة الجدیدة فی مصر (قراءة فی النص الروائی المعاصر)**، قاهرة: دار المعارف.

بیات، حسین، (۱۳۸۷)، **داستان‌نویسی جریان سیال ذهن**، تهران: علمی و فرهنگی.

پریستلی، جی.بی، (۱۳۵۲)، **سیری در ادبیات غرب**، ترجمه: ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر.

جعفری، مسعود، (۱۳۷۸)، **سیر رمانتیسم در اروپا**، تهران: مرکز .

خاکپور، محمد و میرجلیل اکرمی، (۱۳۸۹)، «رمانتیسم و مضامین آن در شعر معاصر فارسی»، **کاوش-نامه زبان و ادبیات فارسی**، سال یازدهم، شماره ۲۱: ۲۲٦-۲٤۸.

دورانت، ویل و آریل، (۱۳۸۸)، **تفسیرهای زندگی**، ترجمه: ابراهیم مشعری، تهران: نیلوفر.

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۹)، **نقد ادبی**، جلد دوّم، تهران: امیرکبیر.

سلطانی، نیایش، (۱۳۹٦)، **آن بو**، تهران: مروارید.

سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۱)، **مکتب‌های ادبی**، جلد اول، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه.

شیری، قهرمان، مینو محمدی و نجمه نظری، (۱۳۹۱)، «بررسی تحلیلی رمانتیسم سیاه در سروده‌های نصرت رحمانی»، **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۲۷: ۷۱-۹۷.

عطیه، جورج و دیگران، (۱۳۹۱)، **ادبیات معاصر عربی**، ترجمه: علی گنجیان خناری، تهران: سخن.

عثمان، نغم عاصم ، (۲۰۱۷)، **الرومانسیة**، نجف: المرکز الدراسات الاستراتیجیة الاسلامیة.

غنیمی هلال، محمد، (۱۹۸۶)، **الرومانتیکیه**، بیروت: دارالعودة.

لوکاچ، گئورگ، (۱۳۷۳)، «در باب فلسفه رمانتیک زندگی»، ترجمه: مراد فرهادپور، **ارغنون**، شماره۲: ۱-۱۷.

مندور، محمّد، (۱۹۵۵)، **الشعر المصری بعد شوقی**، جامعة الدول العربیة، معهد الدراسات العربیة العالیة.

ولک، رنه، (۱۳۷۳)، «رمانتیسم در ادبیات»، ترجمه: امیرحسین رنجبر، **ارغنون**، شماره ۲: ۱۹-٤۷.

دراسة مظاهر الرّومانسية السّوداء فى قصة «تلک الرّائحة» لصنع الله ابراهيم

مهران نجفى حاجيور[1]*

الملخّص

فى عصر النهضة العربية المعاصرة، أدى تأثير المدرسة الرومانسية والمواضيع الفلسفية الأوروبية من جهة، والتطورات الاجتماعية والسياسية الحديثة التى أعقبتها التحولات الفكرية فى العالم العربى من جهة أخرى، أدّت إلى طغيان الغموض والتشاؤم على الأدب العربى المعاصر، إلى حدٍّ لا يمكننا العثور على نوع أدبى خال من الغموض والتشاؤم فى هذا العصر. وصنع الله ابراهيم(١٩٢٧م) هو من الكتّاب الذين ألّفوا قصصاً وروايات بالإعتماد على فنون الكتابة الحديثة، وبالتأثير من الأدب الروائى العالمى، وقد تمت دراسة آثاره فى العالم العربى وكذلک قام المحللون والقرّاء الفرس بدراسة ونقد رواياته وتحليلها. نسعى فى هذا البحث أن ندرس مظاهر هذا التيار الأدبى السائد على الأدب الروائى العربى المعاصر بشكل عام، وهذه القصة بشكل خاص، بالمنهج الوصفى – التحليلى، وبالإعتماد على مكوّنات الرومانسية السوداء. وتشير النتائج التى تم الحصول عليها فى هذه الدراسة، إلى أن الميول إلى الرومانسية السوداء فى قصة تلک الرائحة، لم يكن مجرد شعور عاطفى، بل هو يكتنف جميع المكوّنات وهيكل الرواية وعناصرها، بمنظار جدليٍّ عضوى. ومن الناحية المفاهيمية والموضوعية، تبيّن هذه الرواية، الوحشة والعزلة والغموض والعدميّة وذكر الموت والعلاقات الجنسية غير المشروعة والأوصاف المثيرة والاستخدام المتكرر للمواد الأفيونية والمخدرات لاسيّما السجائر، والسمات المميزة الأخرى للرومانسية السوداء.

الكلمات الرئيسية: الادب العربى القصصى، الرومانسية السوداء، التشاؤم، صنع الله ابراهيم، تلک الرائحة.

١–دكتوراه فى فرع اللغة العربية و آدابها و أستاذ مساعد فى فرع اللغة الفارسية و آدابها بجامعة شهركرد

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Content analysis and artistic study of the poems of Mahmoud Mofleh "But You Are a Balm" based on the indicators of Islamic literature

Khodadad Bahri[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Busher
Ali Akbar Mollaie, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Vali-e-Asr university of Rafsanjan

Received: 04-01-2021 Accepted: 01-08-2021

Introduction: The theory of the Islamic literature is a new theory that considers a literary work as a mixture of art and commitment. Purposefulness, adherence to the Islamic principles, originality, comprehensiveness, independence of opinion, and effectiveness are the most important features of the Islamic literature. Mahmoud Mofleh (born 1943) is one of the most influential Palestinian poets. He has several poem collections. One of his famous anthologis is "*But You Are a Balm*" which contains the features and indicators of the Islamic literature. The purpose of this article is to enumerate the characteristics of Islamic literature in the two dimensions of form and content in that anthology to explain the depth of themes and the expressive tricks and delicacies of the poems. Therefore, an attempt has been made to discover the relationship between the poet's religious emotions and his thoughts and imagination and to show how sincere the poet has been in his religious claims.
Methodology: The research method is descriptive-analytical in the light of the indicators that have been listed for the Islamic literature. Based on these indicators, the research focuses on three characteristics including purposefulness, religious affiliation, and attachment to knowledge and love for the homeland. It proceeded to extract appropriate poems and verses in the "*But You Are a Balm*" anthology. Then, the degree of connection between the poet's claims and his linguistic and expressive elements is determined. For this purpose, attention is paid to the semantic and phonetic nature of words and phrases, the scope of the poet's imagination and the quality of his arrangements are examined, his subconscious is unveiled, and it is shown to what extent and how the poet's words correspond to his feelings.
Findings: The present study shows that the characteristics of the Islamic literature such as purposefulness, emphasis on beliefs, adherence to Islamic teachings, combining religion and knowledge and belonging to the Islamic homeland are central in most of the poems in the anthology. They have given the poet's mind and language an Islamic color and flavor. The structure of the poems is also related to their Islamic themes. At the lexical level, the poet's influence taken from Qur'anic words and interpretations is palpable. The music of the words is in harmony with the meanings encoded in them, and their rhythm conveys their semantic features and emotional charge. The poet's general imagination is sometimes present in the Saudi

[1]- Corresponding Author Email: Bahri@pgu.ac.ir

atmosphere, the homeland of revelation, and draws a picture of the desert. Proportional metaphors and similes are also included within such a picture.

Results and Discussion: The Islamic literature wants the poet to serve as a committed preacher of virtues and a propagator of the sublime Islamic ethics if the poems are to be worthwhile. Poetry, however, must not only take on a media dimension and sacrifice art to mission but poetry promote its religious message artistically and directly. The condition for such an art is that the poet enjoys emotional truth which means that such linguistic elements as words, phrases and music of the poem should be in harmony with the poet's emotional mood and in line with the atmosphere of joy or sorrow that prevails in the poem. Expressive elements are also effective in showing the truth of the poet's feelings. In the Islamic literature, when a poet's general and partial imagination creates paintings and images that are in line with the cultural context of Islam and subconsciously follow the Qur'anic teachings, they confirm the poet's emotional truth. However, in accordance with the basic view of the theory of the Islamic literature, Mofleh's poem is a successful poem. This is because the coherence of structure and content can be seen along with emotional unity, and the principles and teachings of Islam have been promoted artistically and indirectly. The presence of emotions in most of the poems in "*But You Are a Balm*" has caused a variety of styles and the entanglement of compositional and narrative styles. The emotional unity has also given these poems a thematic unity, making them integrated. These characteristics prove Mofleh's artistic glory as a committed Islamic poet. The coherence of the structure and content and the integrity of the emotional space in the artistic context of the poems help the reader reach emotional coexistence with the artistic experience of the poet.

Keywords: Characteristics of the Islamic literature, Contemporary poetry, Religious feeling, Artistic imagination, Mahmoud Mofleh, *But You Are a Balm.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

بررسی محتوایی و هنری سروده‌های دیوان «إنّما أنت بلسم» از محمود مفلح بر اساس شاخصه‌های ادبیات اسلامی

خداداد بحری[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس بوشهر
علی اکبر ملایی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۵/۱۰

چکیده

نظریه‌ی ادبیات اسلامی که پس از نظریه‌های ادبی معاصر شکل‌گرفته، ادبیات را ابزاری برای نشر اندیشه‌های اسلامی می‌داند اما در عین حال، اثر ادبی را در قالبی منجمد شبیه ادبیات تعلیمی نمی‌پسندد. ادبیات اسلامی، عاطفه‌ای گرمابخش را می‌جوید و از خیالی خروشان برای رسیدن به اهداف خود بهره-مند می‌شود. محمود مفلح شاعر فلسطینی، از شاعرانی است که آثار وی را در زمره‌ی ادبیات اسلامی شمرده‌اند. نویسندگان در این مقاله تلاش کرده‌اند تا با روش توصیفی- تحلیلی، شاخصه‌های ادبیات اسلامی را در یکی از دیوان‌های شاعر به‌نام «إنّما أنت بلسم» نشان دهند و ویژگی‌های هنری و شگردهای بیانی آن را بیان نمایند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که شاخصه‌های ادبیات اسلامی از قبیل: هدفمندی و برجسته‌سازی عقیده، پایبندی به آموزه‌های اسلامی و تلفیق دین و دانش و تعلّق به میهن اسلامی در بیشتر سروده‌های دیوان، محوریت دارند و به ذهن و زبان شاعر، رنگ و بوی اسلامی بخشیده‌اند. گاه موسیقی واژگان با محتوای مندرج در آنان، چنان هماهنگ است که گویی آهنگِ واژه، هویت معنایی و ساحت عاطفی آن را در تارهای صوتی گوینده، به‌نمایش می‌گذارد. بسیاری از آرایه‌های بلاغی، هنرمندانه بر زبان شاعر روییده‌اند و همواره شور و گرمی احساسات دینی شاعر را در پیوندهای هنری خویش نهفته دارند. این ویژگی، برآیند حضور راستین عاطفه در فرآیند تخیل است و از صدق باورهای دینی سراینده و توازن روحی وی پرده بر می‌دارد. انسجام ساختار و محتوا و وحدت فضای عاطفی در بافت هنری سروده‌ها، موجب می‌شود که خواننده، با تجربه‌ی هنری سراینده، به همزیستی عاطفی برسد.

کلید واژه‌ها: شاخصه‌های ادبیات اسلامی، شعر معاصر، محمود مفلح، إنّما أنت بلسم.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Bahri@pgu.ac.ir

مقدمه

نظریه‌ی نقد و ادب اسلامی، پس از ظهور مکاتب ادبی معاصر، شکل گرفت. برخلاف سایر مکاتب ادبی معاصر که غالباً اصولی غیردینی یا ضددینی دارند و بیشتر بر جنبه‌ای خاص از ادبیات تمرکز یافته‌اند، نظریه‌ی نقد و ادب اسلامی همان ادب متعهد دینی است که اثر ادبی را در خدمت نشر و به‌تصویرکشیدن اهداف دینی و ارزش‌های انسانی می‌خواهد. در عین‌حال، ادبیات خشک و بی‌روحی همانند ادبیات تعلیمی قدیم را نمی‌پسندد؛ بلکه آن را آمیزه‌ای از هنر و تعهد می‌داند که علاوه بر ترویج اندیشه‌های اسلامی، روان آدمی را نیز از لذت آن برخوردار می‌کند. هدفمندی، التزام به مبانی اسلامی، اصالت، جامع بودن، مستقل بودن در آراء، و اثرگذاری، مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات اسلامی را تشکیل می‌دهد. (رأفت پاشا، ۲۰۰۸: ۱۴۵-۱۴۷)

محمود مفلح (متولد ۱۹۴۳م)، از شاعران رسالت‌مدار فلسطینی است که چندین دیوان شعری دارد و مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: «شموخا أیتها المآذن» و «لأنک مسلم» و «للکلمات فضاء آخر». علاوه بر این‌ها، وی دارای چندین مجموعه داستان است که از بین آن‌ها می‌توان به «المرفأ» و «القارب» و «إنهم لایطرقون الأبواب» اشاره کرد. (مفلح، ۲۰۱۰: ۱) از این شاعر، قصائد فراوانی در مجلات مختلف به‌چاپ رسیده است.

یکی از مهم‌ترین دیوان‌های وی دیوان «إنّما أنت بلسم» است که وزارت اوقاف دولت کویت آن را در سال ۲۰۱۰م/ ۱۴۳۱ق چاپ کرده است و هدف پژوهش حاضر آن است که این دیوان را بر محور شاخصه‌های ادب اسلامی بررسی کند، میزان هدفمندی شاعر و پایبندی وی به آموزه‌های اسلامی را در بیان شاعرانه و هنری‌اش، تبیین نماید و رابطه‌ی بین هنر کلامی و باور دینی او را نمایان سازد. همچنین نشان دهد که چگونه عناصر شکلی و محتوایی شعرآفرین در بستر احساس ناب دینی با هم تلفیق شده‌اند و بافتی از هنر متعالی خلق کرده‌اند. این پژوهش ضمن بررسی این موارد سعی دارد تا به سؤالات ذیل نیز پاسخ دهد:

۱- چه شاخصه‌هایی از ادبیات اسلامی را می‌توان در دیوان «إنما أنت بلسم» یافت؟

۲- شاعر به منظور بیان اغراض خویش چگونه از اسلوب‌های سخن بهره برده و درون‌مایه‌ها را به پرده‌ی خیال کشیده است؟

پیشینه‌ی پژوهش

در رابطه با شاخصه‌های ادبیات اسلامی، کتب فراوانی نگاشته شده که از میان آنها می‌توان به موارد زیر اشاره داشت:

– الإسلامية والمذاهب الأدبية، نوشته‌ی نجیب الکیلانی، ۱۹۸۵م، مؤسسة الرسالة.

– فی الأدب الإسلامی؛ تجارب ومواقف، نوشته‌ی محمد عادل الهاشمی، ۱۹۸۷م، دار القلم ودار المنارة.

– الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامی، نوشته‌ی شلتاغ عبود، ۱۹۹۲م، دارالمعرفة؛

–الأدب الإسلامی بين النظرية والتطبيق، نوشته‌ی صابر عبد الدايم، ۲۰۰۲م، دارالشروق.

تا آن‌جایی‌که بر نگارندگان، معلوم است، پژوهش‌های زیر، به بررسی آثار مفلح یا نظریه‌ی ادبیات اسلامی پرداخته‌اند:

در مقاله‌ی «نظریه‌ی ادب اسلامی معاصر در آینه نقد و بررسی» از خلیل پروینی، فرامرز میرزایی و صدیقه زودرنج (فصلنامه ادبیات دینی، شماره ۳: ۱۳۹۱ش)، نویسندگان هشت شاخصه برای ادبیات اسلامی برشمرده و دو رکن: بیان هنری و جهان بینی اسلامی را شرط اساسی ادبیات اسلامی به‌شمار آورده‌اند.

مجید صالح‌بک و نجمه حسینیان در مقاله‌ی خود با عنوان «نقد عناصر داستان «حکایات طبیب» نجیب کیلانی بر اساس رویکرد ادبیات اسلامی» (نقد ادب معاصر عربی، شماره ۱۱: ۱۳۹۵)، با بررسی درون‌مایه، شخصیت، گفتگو، صحنه‌پردازی و توصیف مجموعه داستان ذکر شده، به این نتیجه رسیده که کیلانی با به‌کارگیری برخی نمودهای ادبیات اسلامی، به داستان‌های خود رنگ و بوی اسلامی بخشیده است؛ از این‌رو، حکایات طبیب را می‌توان به‌عنوان یکی از نمونه‌های داستان اسلامی به‌شمار آورد.

فاطمه تسلیمی در مقاله‌ی «بررسی و نقد زیباشناختی شعر کودکان در دیوان غَرِّد یا شِبلَ الإسلامِ محمود مفلح» (اولین همایش ملی ادبیات داستانی و ترجمه، شیراز: ۱۳۹۷)، به بررسی ساختاری و محتوایی شعر مفلح در دیوان مذکور پرداخته است.

در مقاله‌ی «المرأة فی شعر محمود مفلح» از خضر مبارک ججحوح (مجلة إشکالات فی اللغة والأدب، المجلد۸، العدد۱: ۲۰۱۹م) نویسنده، شکل‌های مختلفِ تجلی زن در شعر مفلح و نگاه وی به جایگاه و شخصیت زن را بیان کرده است.

با وجود پژوهش‌های یاد شده، باز ضرورت چنین اقدامی احساس می‌شد؛ چراکه تاکنون پژوهشی به بازشناسی شاخصه‌های نقد ادب اسلامی در دیوان محمود مفلح نپرداخته است. از این‌رو بدیهی می‌باشد که کوشش حاضر در راستای بازشناسی شعر «إنّما أنت بَلسم» اثر محمود مفلح که تلفیقی از اندیشه، احساس و تعهد در سامانه‌ی خیالی نوپرداز است، گامی مفید خواهد بود؛ وانگهی پژوهش حاضر از دو جهت تازه می‌نماید: نخست آنکه این پژوهش از کارهای اولیه در بررسی سروده‌های شاعران براساس شاخصه‌های ادبیات اسلامی به‌شمار می‌رود و دوم آنکه از نخستین پژوهش‌هایی است که درباره‌ی مؤلفه‌های ادبیات اسلامی در شعر محمود مفلح انجام می‌گیرد.

تعریف و شاخصه‌های ادبیات اسلامی

با وجود قدمت تعبیر ادبیات اسلامی، اطلاق آن برگونه‌ای خاص از آثار ادبی، تازگی دارد و سابقه‌ی آن، به نیمه‌ی دوم سده‌ی پیشین باز می‌گردد. این نوع ادبیات، معیارها و شاخصه‌هایی دارد که آن را از سایر مکتب‌های ادبی قرن گذشته متمایز می‌سازد.

منظور از ادبیات اسلامی، ادبیاتی است که تابع اصول اسلامی و در خدمت آن اصول و آموزه‌هاست (الأزهری، ۲۰۱۷: ۶۳). این اصطلاح را نخستین بار سید قطب در سال ۱۹٦۳م به‌کار برد (عبّود، ۱۹۹۲: ۲۴). وی تعبیر ادبیات اسلامی را برآمده از انسان‌هایی دانسته که آکنده از احساسات اسلام‌گرایانه هستند (قطب، لاتا(الف): ۲۸). محمد قطب که

از ادبیات اسلامی به‌عنوان هنر اسلامی تعبیر می‌کند، آن را هنری می‌داند که هستی را از منظر دیدگاه اسلامی به‌تصویر می‌کشد. از نظر او هنر اسلامی تعبیری زیبا از هستی، حیات و انسان از منظر اسلام است (قطب، ۱۹۸۳: ۶). شلتاغ عبود آن را ادبیاتی می‌داند که در برابر جاهلیت می‌ایستد، امّا نه جاهلیتی با عنوان یک دوره‌ی تاریخی؛ بلکه جاهلیت به‌عنوان همزادی برای بشریت، آنگاه که از مسیر خدای هستی‌بخش و نقش‌آفرین دور می‌افتد (عبود، ۱۹۹۲: ۲۵). در تعریفی دیگر آمده است که ادبیات اسلامی «تعبیری زیبا از برداشتی است که اسلام نسبت به هستی، حیات، انسان، ارزش‌ها، آرمان‌ها و هدفِ آفرینش دارد، ادبیاتی که درون‌مایه‌ای به گستره‌ی هستی دارد و در مورد هر مسأله، از دیدگاه ادبی ممتازی برخوردار است که نوآوری بنیادین و تدبیرِ ادیب مسلمان، آن را در سطحی والا به نمایش می‌گذارد» (الهاشمی ،۱۹۸۷ :۳۷).

شاخصه‌هایی که برای ادبیات اسلامی بر شمرده‌اند، جملگی ریشه در باورمندی به خداوند و دین اسلام دارد و برآیند تصور اسلام از هستی است. ویژگی‌های تصّور اسلامی با وجود تنوّع، همگی بر بنیادی ربّانی استوارند و مرجع سایر ویژگی‌ها نیز همین مبنا می‌باشد. انسان این تصور که با تمام ویژگی‌ها و عناصرش از جانب خدا آمده را بی‌هیچ کم و کاستی دریافت کرده و با آن بدون ایجاد هرگونه نقصان یا زیادتی، سازگارشده و مقتضیاتش را در زندگی خویشتن به‌کار بسته است (قطب، لاتا (ب):۴۱). سید قطب، افزون بر ربانیت، کلان‌ترین شاخصه‌های تصور اسلامی را پابرجایی، شمول، توازن، مثبت‌نگری، واقع‌گرایی و یگانگی می‌داند (همان: ۷۵، ۹۵، ۱۱۹، ۱۵۱، ۱٦۹، ۱۸۹). بر پایه‌ی چنین تصوری، ویژگی‌های ادبیات اسلامی را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱- هدفمندی: بر مبنای نظریه‌ی ادبیات اسلامی، ادبیات وسیله‌ای است برای دستیابی به اهدافی چون تثبیت ایمان به خدا در دل‌ها، تحکیم ارزش‌های برتر و شکوفا کردن استعدادهایی نیک که در سرشت بشر نهادینه شده است. ۲- پایبندی به اسلام، ارزش‌ها و آرمان‌هایش. ۳- توجه به اصالت و پاک‌بازی امّت اسلامی و ترویج ارزش‌ها و مزایای آیینی این دین. ٤- اصل تکامل، که تنها از هماهنگی بین شکل و مضمون حاصل می‌شود. ۵- اصل استقلال، با توجه به این موضوع که ادیب مسلمان بر پایه‌ی

آن، از تاثیرپذیری از ناقدان پرآوازه و مورد تقلید، دوری می‌کند. ٦- اصل کنشگری و اثرگذاری. این اهداف به همت ادیبی تحقق می‌یابد که اسلام، مهد دل و غذای فکرش بوده و غم و شادی مسلمانان را تجربه کرده باشد. چنین ادیبی در صورتی که اثرش، احساسات والای خوانندگان را تحریک کند، اندیشه‌های تابناکی را بر انگیزد و روح اسلامی را در آن‌ها جاری سازد، در زمره‌ی ادیبان اسلامی به‌شمار خواهد آمد (رأفت پاشا، ۲۰۰۸: ۱۴۵-۱۴۷).

ادبا برای اثربخش ساختن کلام خویش همواره می‌کوشند که محتوا و مغز سخن را در کسوتی آراسته و در ساختاری هنری عرضه کنند. شکل هنری همان چارچوبی است که با محتوای خود، هم‌سرشت است و نویسنده یا شاعر، آن را برای بیان مضمون هنری مورد نظر بر می‌گزیند (بدیر، ۱۹۸۳: ۱۷۸)، به این منظور که خواننده را در مسیر عواطف خود قرار دهد و او را به لذّت هنری برساند. این لذّت همان تجربه‌ی هنری است که بیشتر به واسطه‌ی تصویرهای هنری، منتقل می‌گردد.

شاخصه‌های ادبیات اسلامی در شعر مفلح

بیشترِ ویژگی‌هایی که برای ادبیات اسلامی برشمرده شد، در دیوان «إنّما أنت بلسم» دیده می‌شود، اما تفکیک آن‌ها از یکدیگر امکان‌پذیر نیست؛ زیرا آنچه در دیوان دیده می‌شود، تلفیقی است از خصوصیاتی که در راستای یک هدف معین حرکت می‌کنند. با این وجود، شاخصه‌های زیر در دیوان «إنما أنت بلسم» به وضوح نمایان است:

هدفمندی و برجسته‌سازی عقیده

ادبیات اسلامی معادله‌ای است دو سویه که یک سویش هدف است و دیگر سویش، هنر و این معادله از هر دو طرف، متوازن و متعادل است. تکامل چنین ادبیاتی مرهون توجه به درون‌مایه‌ای متعالی و حکیمانه و نیز ساختار هنری شکوهمندی است که جمال و جلال را وحدت می‌بخشد.

مفلح در مسیر عقیده، عزم خویش را نمی‌بازد. آن‌گاه که ستارگان خفته‌اند، او بیدار است و بیدارگری می‌کند. شمشیر را نزد مقتول رها نکرده و در شهر نور، کمان عقیده را استوار می‌دارد و پرچم شجاعت را بر خلاف میل بزدلان زمانه بر فراز دستان خود می‌گیرد. مفلح در قصیده‌ای با عنوان: «أنا لا أزال أشدُّ قوسَ عَقیدتی»، با آرمان اسلامی و انسانی خویش تجدید میثاق می‌کند و می‌سراید:

أنا لا أزال أشُدُّ قَوسَ عَقیدَتی وَأهزُّ رَغمَ المـــُرجفینَ لِوائی

(مفلح، ۲۰۱۰ :۸۷)

وی اشک‌ها را به خنساء می‌بخشد و با آیات نیروبخش قرآن کریم، خونی دوباره در رگ‌های اراده‌ی خویش جاری می‌سازد و به آرمان و اعتقادش اعتباری دوچندان می‌بخشد:

وَرَأیتُ بَعضَ الدَّمعِ یألَفُ مُقلَتی فَأعَرتُ هَذا الدَّمعَ لِلخَنساءِ

وَتَلوتُ آیاتی عَلَیَّ عَزیزةً فَاخضَرَّ مَا قَد جَفَّ مِن أعضائی

(همان)

و در فرجام، دروازه‌ی شهادت را می‌کوبد، باشد که عزّت ورود یابد:

وَأدُقُّ باباً مَا أعَزَّ وُلوجَهُ فَلَرُبَّما أصبَحتُ فِی الشُّهَداءِ

(همان)

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، هر ادّعایی که به آموزه‌های اسلامی شباهت دارد، در چارچوب ادبیات اسلامی نمی‌گنجد؛ بلکه مضمون، تنها یک سوی معادله است و سوی دیگرش جنبه‌ی هنری ابیات شعری و برخورداری آن‌ها از اصالت تصویر، صدق عاطفی و شکوه هنری است. باری ادبیت متن، شرطی اساسی می‌باشد و ادب اسلامی، محصولی است که جامع شرایط هنری است، و گرنه هرچند متعهّد به امر الهی باشد، نمی‌تواند وارد حوزه‌ی ادبیات شود (رأفت پاشا، ۲۰۰۸: ۱۱۳).

موضوع ابیات یادشده، هدفمندی، تقویت اراده و تجدید میثاق با آرمان‌های بلند دین اسلام است. درون‌مایه در بیت اول، استواری در عقیده و به اهتزاز درآوردن پرچم اسلام است. درون‌مایه‌ی ابیات دوم و سوم نیز میثاق شاعر با اراده‌ی خویشتن است که دیگر اشک نمی‌ریزد و آیات عزیز قرآنی را تلاوت می‌کند تا رخوتی که در اراده‌اش رخ

داده را از بین ببرد و عزمش را جزم کند. در بیت پایانی، شهادت‌طلبی، مضمون یا درون‌مایه‌ی بیت است. پس می‌توان مشاهده نمود که شاعر یک موضوع را در چهار بیت با چهار درون‌مایه، پرورانده و برای تعبیر از این مضامین، از زبان تخیل و تصویر مدد جسته است. آرایه‌هایی هم که برای تعبیر آمده‌اند، بوی اصالت هنری را در تار و پود خود دارند. عبارات قوس عقیده، دمع خنساء و باب الشهادة، ریشه در ادبیات عربی و دین اسلام دارند؛ کمان از ابزارهای جنگی است که بسیار در شعر سنّتی عربی، بازتاب داشته و خنساء، شاعره‌ی نامدار عربی است که اشک‌های ریزانش ضرب المثل است. شهادت نیز که دروازه‌ی سعادت ابدی است، از آموزه‌های مقدس و مؤثر مکتب اسلام می‌باشد. از آنجا که تخیل، ریشه در ناخودآگاه دارد و پیوندگاه تصاویرش را در ناخودآگاه شاعر می‌جوید، بنابراین باید ذهن و ضمیر مفلح در تسخیر اصالت خویش باشد تا بتواند این تصاویر متناسب با الگوهای قومی و دینی‌اش را این‌گونه طبیعی و مؤثّر عرضه کند.

صدق عاطفی موجود در این ابیات را می‌توان با تأملی در ابیات یاد شده دریافت. لحن مفلح کاملاً حماسی است و نشان می‌دهد که شاعر علاوه بر اینکه سخن‌گویی است که دم از ایمان می‌زند و کلاف کلام را منظّم می‌بافد، چون سربازی پاک‌باز در سنگر پرخطر اراده و ایمان، آماده‌ی رزم است. جدّیت و استواری عزمش را می‌توان در موسیقی و معنای واژگان مشدّد أشُدُّ، أهُزُّ، اخضَرَّ، جَفَّ، أدُقُّ، أعَزَّ بیشتر لمس کرد. تشدید موجود در حروف پایانی این واژگان، قاطعیت و شدّت عمل سراینده را به - زیبایی انتقال می‌دهند؛ گویی تمام نیروی شاعر در زبانش گره خورده و صوت را با شدّت یک گلوله از کام به بیرون پرتاب می‌کنند و عواطف خروشان خویش را با شدّت تلفّظ، تعبیر می‌کند. حتی تشدید «باء» در «لَرُبَّـــما»، در موقعیتی قرار گرفته که شدّت لحن و ارتباطش با استواری اراده و عاطفه‌ی دینی را تداعی می‌کند و نشان می‌دهد که شهادت هدفی بلند است و اراده‌ای آهنین و مصمّم را می‌طلبد. گویا تشدید حرف «ب»، تکیه‌گاه عاطفی این آرزومندی عمیق قلبی است. به‌عبارتی «ربّما»، «شایدی» است که سخت، میل به «باید» شدن دارد. اسناد افعال «اخضَرَّ» و «جَفَّ» به أعضاء در این بیت:

وَتَلوتُ آیاتٍ عَلَیَّ عَزیزةً فَاخضَرَّ مَا قَد جَفَّ مِن أعضائی

(همان: ۸۸)

حاصل استعاره‌ی ملزومات گیاهی برای اعضای بدن انسان است. پیوند بین تلاوت آیات و سبزشدن و جان گرفتن عضوی که چون شاخه‌ی خشکیده است، تلمیح پنهان و ظریفی به اعجاز مشهور «دَم اعجازگون مسیحایی» است که زندگی را در بافت‌های مُرده جاری می‌ساخت. از سویی این معنی با صفت مشبّهه‌ی عزیزة، ارتباط مؤثری دارد. «عزیز» به‌معنی شکست ناپذیر و سرسخت است و این سرسختی معجزه‌آسا، در فرآیند روئیدن و طراوت‌یافتن اعضاء در عین خشکی و خمودی، به‌گونه‌ای مبالغه‌آمیز قابل برداشت است. وانگهی روندگی و رفتار و رویش مندرج در فعل «اخضرّ» را می‌توان در تکرار ارتعاش‌گون و جنبنده‌ی حرف «ر» مشدّد، لمس کرد، همان‌طورکه ایستایی و جمود فعل «جَفَّ» را می‌توان در تلفّظ بسته و راکد حرف مشدّد «ف»، دریافت؛ جایی که لب و دندان روی هم قفل‌شده و در یک بن‌بست آوایی، بر هم فشار وارد می‌کنند. حرف رویّ قصیده نیز که با صدای بلند و اشباع شده‌ی «ای» تلفظ می‌شود، با کشش خود، امتداد مسیر عقیده و استمراری‌بودن آن را به‌گونه‌ای غیرمستقیم، در پایان هر بیت تکرار می‌کند که این موضوع، با مضمون سروده که پا برجابودن بر عقیده و اراده است، همسو می‌باشد.

البته چنین لحن جهادی و آتشین از شاعر متعهدی که اراده را برترین مدال می‌داند، دور از واقعیت نیست:

إنّ الإرادَةَ أن تَکونَ مُقرّراً لطلاقها ولکَ الوِسامُ الأرفَعُ

(همان: ۸٤)

پایبندی به اسلام و آموزه‌های والای آن

اعتقاد دینی، اعتبار خویش را از استمرار و پایبندی مداوم شخص معتقد، کسب می‌کند. پایبندی به آرمان‌های دین اسلام در بسیاری از ابیات و عبارات مفلح، امری روشن است. وی در باب حرفه‌ی شاعری خویش، در بیتی این التزام را گوشزد می‌کند و از

تلاش خود در راستای پاکسازی لفظ و معنای شعر و آراستنش به تقوی و طهارت چنین می‌گوید:

أُحَصِّنُ هذا الشِّعرَ بالطُّهر والتُّقی وَعَن حُرمَة الحرف المُـصَفَّی أجالِدُ

(همان: ۷۸)

بنا بر این تعبیر، شاعر از شعر خود چون گنجینه‌ای ارزشمند یا یکی از نوامیس و محارمش، در دژی استوار از جنس طهارت و پارسایی، پاسداری می‌کند و به حرمت حروف پاکیزه و برگزیده‌اش، شمشیر می‌کشد. در جوهر و جمال این بیت، عزّت یک شاعر مسلمان، نهفته است.

عنوان‌های بسیاری از قصیده‌های موجود در دیوان مفلح، رنگ و بوی اسلامی دارند و نشانی هستند بر پایبندی شاعر به دین؛ عناوینی مانند: «ابتهال»، «مناجاة»، «یا مکة الخیر»، «نبت القدس... لیس له نظیر»، «أم المدائن» و غیره .

شاعر گاه در خلال اشعار خویش، به پایبندی خود به احکام الهی اشاره کرده است. وی در قصیده‌ای که درباره‌ی زیارت بیت الله الحرام سروده است، این چنین به پرهیز از نوشیدن شراب اشاره می‌کند:

سَکِرتُ لما رأیتُ البیتَ مؤتلقا ویشهد اللهُ أنّی لم أذُقْ سُکْرا

(همان: ۱۱۹)

علاوه براین، وی در ابیات فراوانی مردم را به پایبندی به دین و قرآن فرا می‌خواند. مفلح در ابیات زیر فرزندان امت اسلامی را به پایبندی به قرآن کریم دعوت می‌کند و آن را مایه‌ی عزت و شرف و رهایی از آلام روحی می‌شمارد:

بُنَیْ إذا ما شِئتَ عِزّا ورفعةً فإنَّ کتابَ اللهِ یُعلی ویرفعُ
فعِشْ فی کتابِ اللهِ واصْدَحْ بآیةٍ ودَعْ عنْک ما یؤذی النفوسَ ویُفزعُ
إذا کان فی اللذاتِ غیرُک راتعاً فأنتَ بجناتٍ من الخلد ترتع

(همان: ۱۲۸)

مُفلح در دفتر منظوم خویش از ستایش شأن پیامبر (ص) غافل نمی‌مانَد و منش و منزلت بی‌مانندش را هنرمندانه می‌ستاید. باری عنوان دیوان، نخستین واحد تعبیری

است که اعتقاد شاعر به دین اسلام و نبوت پیامبر اسلام (ص) را گوشزد می‌کند. شاعر، نام دیوانش را از بیت زیر برگرفته است:

وما کنتَ فظّاً إنّما کنتَ بلسما　　وما جئتَ للموتور إلاّ تووددا

(همان: ۱۳)

این بیت، برگرفته از قصیده‌ای از شاعر در مدح نبیّ اکرم (ص) با عنوان: «فدیتک یا طبّ النفوس» (فدای تو ای دوای جان‌ها) است. این عنوان نیز، بُرشی از بیت زیر می‌باشد:

«فدیتک یا طبَ النفوس وبُرءَها　　ویا خیرَ مَن یفدَی ویا خیرَ مَن فدَی»

(همان: ۱۳)

شاعر در این دیوان، همانند بسیاری از شاعران مسلمان، نخستین قصیده‌ی خود را به مدح پیامبر(ص) اختصاص داده است. وی در این قصیده‌ی سی بیتی، از عشق خود به آن حضرت و از خلق وخو و اثر پیامبر اسلام بر روح و جان آدمیان سخن می‌گوید:

۱- تلوتَ کتابَ اللهِ فاخضرَّ عالَمٌ　　وأثْهَمَ رَکبُ الفاتحینَ وأنجدا

۲- فمنْ علّم النّاسَ الوفاءَ ودلّهم　　علی الخیرِ مَنْ واسَی الجراحَ وضمَّدا؟

۳- ومن جاءَ واللیلُ البَهیمُ مخیِّمٌ　　٤- فعالجه بالنّور حتّی تبدّدا؟

ومن أنْصَفَ المستضعفینَ فأصبحوا　　٥- نجوماً وَمَنْ أرسَی السلامَ وشیّدا؟...

ولو أنصفوا یا سیّدَ الکونِ إنّما　　٦- "لکلِّ امرىء مِنْ دهرِهِ ما تعوّدا"

"ومَنْ یصحبِ البازیَّ یوماً لِصَیدِهِ　　تصیَّدهُ البازیُّ فِیمَنْ تصیّدا"

۷- وأنتَ الذی تعفو وتصفحُ دائماً　　وَتَمْسَحُ بالتَّحنانِ قَلْباً تمرّدا

۸- فَحُبُّ رسولِ اللهِ عزٌّ مؤکّدٌ　　ولستُ أری إلاّه عزّاً مؤکّدا

(همان: ۱۵و ۱٦)

شاعر در ابیات فوق، احساس خویش را در قبال پیامبر اکرم (ص)، بیان کرده و هنر را برای ترسیم آن به‌کار گرفته است. وی در بیت نخست، جهان پس از ظهور اسلام را دنیایی سبز به‌تصویر کشیده؛ رنگی که نماد بیداری زندگی است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۵۱۷/۳) و «برای مسلمانان نشانه‌ی سلام و سلامت و نماد تمام ثروت‌ها اعم از مادی و

معنوی است» (همان: ۵۲۰/۳). باز در این مجال، شاعر بین تلاوت قرآن (تَلوتَ) و سبز شدن و رویش (اخضَرَّ)، ارتباط برقرار می‌کند و تلاوت را سبب سرسبزی و خرّمی برمی-شمارد؛ گویا در ناخودآگاه شاعر بین این دو ماهیت که یکی کنشی معنوی و دینی است (تلاوت قرآن) و دیگری فرآیندی طبیعی و مادّی (اخضَرَّ)، پیوندی ژرف برقرار است. شاید سبزی عالَم نماد و نشانی از بهشت قرآنی باشد که در قرآن کریم، به صالحان، وعده داده‌شده و فعل (تلوت)، کلید آن بهشت سبز برین است که لحظه‌ای از خیال شاعر جدا نمی‌شود.

شاعر در بیت‌های دوم تا چهارم، برای نشان‌دادن عظمت کارهای پیامبر اسلام(ص) از اسلوب پرسشی بهره جسته، تا آموختن وفا به مردم، هدایت آنان به‌سوی نیکی، درمان دردهای روحی آنان، زدودن نادانی و ستم فراگیر، دادگری با مستضعفان و بنیان‌گذاری صلح و برادری در جامعه‌ی ستم‌زده را در ذهن و جان مخاطب نیک بنشاند و او را به اعتراف وا دارد. در بیت پنجم و ششم از میراث فرهنگی عرب بهره برده و یک مصراع و یک بیت از قصیده‌ی متنبی در مدح سیف الدوله را تضمین کرده است. هدف از تضمین همان‌گونه که در الإتقان آمده، تأکید یا ترتیب نظم است. (سیوطی، لاتا: ۲۷۰/۳) شاعر با این تضمین، علاوه بر دل‌نشین‌تر ساختن شعر خود، بر این امر تأکید کرده که دلیل بی‌بهره ماندن دشمنان پیامبر (ص) از نور نبوت، بی‌لیاقتی‌شان بوده و علت نابودی‌شان نیز، ستیز با پیامبری است که عنقای وجودش سر سرکشان را زیر سنگ آورده است.

صورت‌های هنری در این چند بیت فراوان است. شاعر پیامبر خاتم که رنج‌های گوناگون جامعه‌ی جاهلی را زدوده را چونان پزشکی به‌تصویر کشیده که زخم‌ها را درمان می‌کند و مرهم می‌گذارد. استعاره‌ی اللیل البهیم (شب دیجور) برای بی‌خردی و ستم و نور برای هدایت و ستارگان برای مستضعفانی که به قله‌ی دانش و حکمت رسیدند، از نمونه‌های استعاره‌ی مصرّحه‌اند. به‌تصویرکشیدن فراگیری شب در قالب خیمه‌ای که هر چه درخود دارد را می‌پوشاند، نمایاندن بنیان‌گذاری صلح و برادری در میان مسلمانان به مانند برپاساختن ساختمان، استحکام‌بخشیدن به آن و نشان‌دادن دل به

صورت انسانی سرکش، از نمونه‌های استعاره‌های مکنیه است. تشبیه عشق به رسول الله (ص) به عزت و سربلندی نیز نمونه‌ای از تشبیه بلیغ می‌باشد. این صورت‌های خیالی همگی در راستای نمایاندن احساسات و افکار شاعر، نقش هنری خود را ایفا کرده‌اند.

تلفیق دین، دانش و تعلّق به وطن

از عنوان دیوان یعنی عبارت: «إنّما أنت بَلسم» که خطاب به پیامبر(ص) است، سه ارزش دینی امید، عشق و خوش‌بینی را می‌توان دریافت. وی خطاب به پیامبر می‌گوید:

وَما کُنتَ فظّاً إنّما کُنتَ بَلْسما وَما جِئتَ للموتور إلاّ تَوَدُّدا

(مفلح، ۲۰۱۰: ۱۳)

تو نوشدارویی و برای ترویج عشق آمده‌ای نه برای انتقام‌جویی و کینه‌ورزی. آنچه این عنوان را با موضوعات مختلف مندرج در دیوان مفلح، تناسب می‌بخشد، عشقی است که شاعر به خدا، پیامبر اسلام، وطن، دانشمندان، آموزگاران و به زیبایی و جمال می‌ورزد (مفلح، ۲۰۱۰: ۸). شاعر در دیوان، به موضوعات مختلفی پرداخته و مسائل خرد و کلان را از پرده‌ی خیال گذرانده است. مسأله‌ی جهل و دانش، واپس‌ماندگی و پیشگامی و وطن‌پناهی و آوارگی، در سروده‌های وی جلوه‌گر است. با این حال، همواره رشته‌ای نامرئی، درون‌مایه‌های این سروده‌ها را به‌هم مرتبط می‌سازد که آن، وحدت عاطفی و یکپارچگی جوّ روانی حاکم بر اندیشه و خیال سراینده است. مهم‌ترین موضوعی که ذهن و ذوق شاعر را در سرایش و آفرینش، مشغول کرده، مسأله‌ی دانش است که به زعم او سیادت و سعادت می‌آورد. دیگری وطن است که هوایش، هویت و زمینش، زندگی است. عشق به دانش و تعلّق به وطن در سروده‌های مفلح با عاطفه‌ی دینی گره خورده و تخیل را همواره در اقلیم معرفت اسلامی، طهارت بخشیده است. نگاه به دانش و تعلّق به وطن در پرتو معنویت، درون‌مایه‌های عمده‌ی موضوعات دیوان را رنگ و رایحه‌ای اسلامی بخشیده، چنان‌که گویی شاعر همواره مبلّغی است که با زبان هنر، پیام‌های بلند اسلامی را در عصر حاضر ترویج می‌کند و از رکود، نومیدی، بطالت و بیزاری برحذر می‌دارد.

جلوه‌ی دانش در عاطفهٔ دینی شاعر

نقش دانش در زندگی بشر بر کسی پوشیده نیست. در دین مبین اسلام به نقش دانش توجه فراوان شده است و قرآن کریم، بارها از آیه‌ی ﴿قل هل یستوی الّذین یعلمون والّذین لا یعلمون﴾ (زمر/ ۹)، به نقش خردورزی و خردمندان اشاره کرده است. پیامبر اسلام (ص) نیز آموختن دانش را برای هر زن و مرد مسلمان واجب دانسته و به فراگیری آن در دورترین نقاط عالم توصیه کرده است. محمود مفلح در دیوان «إنما أنت بلسم»، عقب‌ماندگی جهان اسلام را در نتیجه‌ی دورشدن از دانش دانسته و به شکل‌های مختلف، امت اسلامی را به فراگیری دانش دعوت کرده است. وی گذشته‌ی درخشان مسلمانان را در یادها زنده می‌کند و از امت اسلام در قرون اولیه سخن می‌گوید:

۱- ألم نکُن ذاتَ یومٍ أمةً وَسَطا — کم حاولوا کسرَ صاریها وما انکسرا؟!
۲- ألم نخطَّ علی الصحراءِ معجزةً — حتّی صَفا فوقَها الماءُ الذی اعتکرا؟!
۳- ألیس للضادِ آیاتٌ وأعمدةٌ — تُفَجِّرُ الحرفَ فی أقلامِهم صورا؟!...
۴- من علّمَ الناسَ آیاتٍ مَرَتَّلةً — ومن تُفطّرُ للقلبِ الذی کفرا؟!
۵- ألیس لی قممٌ للعلمِ شامخةٌ — ما زال یرنو إلیها الغربُ مُنبهرا؟!
۶- هذا ابنُ رشدٍ وذاک الأصمعیُ وذا — أبو العلاء فأیُّ الشاهقاتِ أری
۷- من ذا أعدّدُ مِنهُم کلُّهم عَلَمٌ — فاغرف کما شئتَ إن البحرَ قد زخرا

(مفلح، ۲۰۱۰: ۱۰۵-۱۰۸)

همان‌گونه که پیداست، شاعر برای تحریک مسلمانان و هدایت آنان به‌سوی دانش تلاش می‌کند و بدین منظور، از عزّت گذشته‌ی امت اسلام سخن می‌گوید؛ امتی که دشمنانش بسیار تلاش کردند تا شیرازه‌ی وحدتش را از هم بگسلند؛ ولی در برابر دشمنی‌ها خم به ابرو نیاورد و استوار به شکوهش ادامه داد. از صحرای بی آب و گیاه عربستان سخن می‌گوید که درنوردیدن آن، رادمردان را به ستوه می‌آورد و مردمانش نام و نشانی در بین ملت‌های هم عصر خود نداشتند؛ اما با همت پیشگامان دین اسلام، آن صحرای خشک، قلب جهان شد و آن مردمان، قطب فرهنگ و دانش شدند. شاعر از زبان شیوای عربی می‌گوید که آیات الهی به این زبان، نازل‌شده و حرف به حرفش،

تصویرآفرین است. از پیغمبری می‌گوید که آیات الهی را بر دل سخت کافران، تلاوت کرد و آن دل‌های سخت و سنگ‌صفت را نرم کرد. از دانشمندانی یاد می‌کند که چشم جهانیان به ویژه غربیان را خیره کردند.

شاعر در ابیات یاد شده، وجهه‌ی ادبی متن را رعایت کرده است. وی با رویکردی بلاغی، چندین بار از سبک پرسشی استفاده‌کرده که غرض از آن، اعتراف‌گیری از مخاطب است، به این هدف که وی با پذیرش پیام شاعر، به‌سوی پیشرفت گام بردارد. این امر در عبارت‌های «ألم نکن ذات یوم أمة وسطا»، «ألم نخط علی الصحراء معجزة»، «ألیس للضاد آیات» و «ألیس لی قمم للعلم»، مشهود است. در عبارات: «من علّم الناس آیاتٍ» و «ومن تفطر للقلب الذی کفرا»، نیز پاسخ روشن است و هدف از پرسش، تعظیم مسئول‌عنه یعنی پیامبر اکرم (ص) و افتخار به آن حضرت است. اسلوب استفهام در این ابیات، سرشار از اندوه‌یادی تاریخی است که چون بخاری گرم از دریای عواطف دردمند شاعر بر می‌خیزد و مانند مِهی از اندوه و دریغ، در فضای سینه‌ی خواننده مسلمان، پرده می‌کشد. با این حال، تعادل عاطفی شاعر، مانع از آن شده که حالِ دریغ و حسرت جاری در سروده به مرز نکوهش و عتاب و عصیان تجاوز کند. عاطفه‌ی درد در بستر اسلوب مکرّر پرسشی، چون رودی آرام از فراز قله‌های مغرور عزّت تاریخی تمدن اسلامی جاری می‌شود و سرانجام در التهاب قرن‌ها به درّه‌های فرودست و بی‌نشان اکنون، منتهی می‌گردد و آه از نهاد هر مسلمان صاحبدلی بر می‌انگیزد.

شاعر در این ابیات، از میراث تاریخی نیز بهره برده و شخصیت‌های برجسته علمی و ادبی یعنی ابن رشد اندلسی ، اصمعی و ابوالعلا معری را در پیشگاه نظر مخاطب، مجسم کرده است تا نه‌تنها در برابر فرنگی‌ها، احساس حقارت نکند، بلکه در آلبوم رنگارنگ تمدن‌سازان، چهره‌های پرصلابت رفتگان خویش را مشاهده نماید. ابیات بالا، از تصویرهای جزیی خالی نیست. وی در ترکیب «کلهم عَلَم» از تشبیه بلیغ استفاده نموده و شخصیت‌های امت اسلام را در روشنی و برجستگی به کوه تشبیه کرده است. در «إنّ البحر قد زخرا» و «أیّ الشاهقات أری» از استعاره استفاده کرده است؛ بدین

صورت که در جمله‌ی نخست، امت اسلامی را به دریایی ژرف و سرشار از مروارید مانند کرده و در جمله‌ی دوم، آنان را به کوه‌های سر به‌فلک کشیده تشبیه نموده است. در «أمة حاولوا کسر صاریها» نیز از استعاره‌ی مکنیه استفاده کرده و بدین وسیله، امت اسلامی را به‌شکل یک کشتی مجسم نموده که دکلی دارد و دشمنان با وجود تلاش‌های فراوان، از شکستن آن عاجز مانده‌اند. کلمه‌ی «صاری» به‌معنی دکل کشتی بادبانی است و کلمه‌ی «وسطا» در مصراع اوّل: «ألم نکُن ذاتَ یومٍ أمةً وَسَطا»، صفت برای «أمّة» است و أمّة به قرینه‌ی «صاری» در مصراع دوم، به کشتی تشبیه‌شده است. اگر با توجه به این تصویر خیالی، «أمّة» همچون کشتی فرض شود، با صفتش «وسط» که به‌معنی میانه است، ایهام تناسبی خواهد یافت و تصویر یک کشتی بادبانی در وسط دریا را تداعی می‌کند که ارتش دشمن قصد شکستن دکلش را کرده، ولی نتوانسته است. از سویی دکل کشتی را درست در وسط و روی خط تقارن کشتی نصب می‌کنند تا وقتی که بادبان‌ها را به آن می‌بندند، تعادل کشتی حفظ شود. با این وصف، یک رابطه‌ی فیزیکی نیز بین کلمه‌های «صاری» و «وسط» در ارتباط با کشتی برقرار می‌گردد. وانگهی عبارت «أمة وسطا» نیز اقتباس‌شده از قرآن کریم است. (بقره/ ۱٤۳)

شاعر در ابیات یادشده از عروض خلیلی استفاده کرده و بحر بسیط را برای وزن موسیقایی آن برگزیده است. حرف «رَوی» قصیده نیز «راء» مطلقه است که با محتوای اسلامی و حرکت‌بخش ابیات، پیوند آوایی دارد.

عشق به دانشوران و فرزانگان

به گمان مفلح، یگانه راه رشد امت اسلام و تنها راه رهایی آنان از مشکلات، دانشوری و علم‌آموزی است. قصیده‌ی «حدّث ... لتخضرّ الحیاة»، در حکم فراخوانی است که فرزانگان را به میدان سازندگی و بالندگی وطن دعوت می‌کند:

۱- حَدِّثْ فدیتُکَ فالحدیثُ مشوقٌ إنّا إلی رُطَبِ الحدیثِ نتوقُ
۲- حَدِّثْ فصحراءُ القلوبِ فسیحةٌ والظامئونَ تلهّفٌ وعروقُ
۳- حدّثْ فقدْ طالَ الطریقُ ولا صویً والبحرُ موجٌ والقرارُ عمیقُ...

٤- حَدِّثْ فإنَّ الليلَ مدَّ رواقَهُ محناً ولم يلمعْ بهنَّ بريقُ
٥- ضاقتْ على الناسِ الحياةُ وكلُّهُمْ يا سيدى فى عيشِه مخنوقُ
٦- ضاقتْ وصار النّاسُ إمّا سارقاً وأخوهُ مَن بجوارِهِ مسروقُ
٧- وتلوّنتْ أيّامُنا وجلودُنا وطَغى على كلماتِنا التنميقُ
٨- حدّثْ لتخضرَّ الحياةُ وتَنتشى هذِهِ النفوسُ فللحديثِ رحيقُ...
٩- سالتْ دماءُ المسلمينَ وعندَنا يعلُو الهتافُ ويعصفُ التصفيقُ
١٠- حدّثْ لعلَّ النورَ يملأُ مهجتى وتَفيضُ بالجسدِ الهزيلِ عروقُ
١١- النورُ يَنبضُ فى العبارتِ التى تُزجونها والصدقُ والتوفيقُ

(مفلح، ۲۰۱۰: ۹۹-۱۰۱)

شاعر در این قصیده از سویی فضای جامعه را آماده‌ی پذیرش سخن فرزانگان به تصویر می‌کشد و مردمان را مشتاق و تشنه‌ی سخن آنان نشان می‌دهد و از دیگر سو، مشکلات را به‌تصویر می‌کشد. جهان اسلام از دیدگاه شاعر، پرآشوب و غرق در اندوه، رنج، جهل و ستم است و بارقه‌ی امیدی در آن نمی‌دمد. زندگی بر مردمان، سخت‌گشته و مردم را به شدّت در تنگنا قرار داده است. ایمنی از دست‌رفته و ناهنجاری و دوچهرگی، حکم‌فرماست. مسلمانان، بابت خون بر زمین ریخته‌ی هم‌کیشان خود، بهایی نمی‌پردازند و بی‌اعتنا به رنج‌هایشان به شادی مشغولند. شاعر، تنها طریق رهایی از اندوه و یگانه راه شادی و نشاط مردم را آگاهی‌بخشی دانایان و فرزانگان می‌داند. او بر مبنای رسالتی که بر دوش خویش می‌یابد، برای درمان درد مسلمانان، تنها دانشوران را به حضور می‌خواند تا سکان این کشتی در هم شکسته و بی‌سامان را عالمانه در دست گیرند و از گرداب تفرقه و نفاق و نکبت برهانند.

همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، شعر اسلامی، محصولی خشک، بی‌روح و تهی از اسلوب‌های برجسته‌ی سخنوری نیست؛ بلکه بافتی است هنری که گرمای احساس و جهش خیال، همچنان در تار و پودش باقیست، و شیوه‌های گوناگون سخن، لحن و طرازش را با تنوعّی دلخواه آراسته است.

مفلح، قصیده را در چارچوب شعر عمودی سروده و برای ایجاد وزن و آهنگ، بحر کامل، قافیه‌ی مردوفه و رَوی «قاف مطلقه» را برگزیده است. در بُعد پیام‌رسانی نیز، از

شیوه‌های مختلف سخن، استفاده نموده؛ از آن جهت که اسلوب سخن، امری و فرمایشی می‌باشد، شاعر در این ابیات بر آن است که نیروی عاطفی ناشی از دریغ تاریخی خواننده را با استفاده از افعال امری و کنشی، به‌حرکت در آورد، گویی قصد دارد که قوّه را به فعل و حسّ را به حرکت تبدیل کند. شاید آشکارترین اسلوبی که وی در این قصیده به‌کار گرفته، تکرار است. وی در قصیده‌ی خود، مجموعاً هشت بار از کلمه‌ی «حدّث» استفاده نموده که این امر، بر اهمیت «حدّث» به‌عنوان یک کنش ویژه‌ی انسانی دلالت دارد؛ زیرا «تکرار در حقیقت، اصرار بر جنبه‌ی مهمی از عبارت است که شاعر بیشترین عنایت را به آن دارد. تکرار در حقیقت، برجسته‌کردن نقطه‌ای حساس از عبارت است و توجه متکلم به آن را روشن می‌سازد» (الملائکة، ۱۹۶۷: ۲۴۲). سبب تکرار کلمه‌ی «حدث» که خطاب به علماست، به این امر بر می‌گردد که مفلح تنها راه رهایی امت از رنج‌ها را گفتگوی عالمانه می‌داند و گسترش دانش را جز از مسیر سخن‌گفتن دانشمندان، ممکن نمی‌یابد؛ بنابراین پی در پی از آنان می‌خواهد که سخن بگویند و به نشر معرفت بپردازند. تعبیرات دیگری که شاعر برای بیان اندیشه‌ها و احساسات خود برگزیده، سرشار از تخیل است. وی در تعبیرات «رطب الحدیث»، «صحراء القلوب» و «صار الناس اما سارقا وأخوه ... مسروق»، از تشبیه، بهره جسته است. استعاره‌آوردن «بحر» برای جامعه و ترشیح آن با استفاده از کلمات «موج»، «قرار» و «عمیق»، استعاره‌ی «لیل» برای نادانی و ستم، بیان «مخنوق» به‌صورت استعاری برای انسان گرفتار و «رحیق» برای حلاوت، از دیگر صورخیال موجود در این ابیات برگزیده از قصیده است. علاوه بر این، شاعر از ظرفیت استعاره‌ی مکنیه نیز بهره گرفته و در «والظامئون تلهف وعروق» از جان‌بخشی استفاده کرده است. در تعبیر «النور ینبض فی العبارت»، چند حسّ را باهم درآمیخته است؛ بدین توصیف که نبض (تپیدن) را که امری حرکتی بوده و غالباً با حس لامسه ادراک می‌شود، به نور، اسناد کرده است. همچنین تعبیرهای «تلوّنت أیامنا وجلودنا» و «طغی علی کلماتنا التنمیق»، کنایه از دورویی و نفاق است. تعبیر «عندنا یعلو الهتاف ویعصف التصفیق» نیز کنایه از شادی و فرخنده‌حالی است.

خیال کلّی شاعر در این ابیات، تابلویی با پس‌زمینه‌ی جغرافیای کویر، مانند شبه جزیره‌ی عربستان را خلق کرده است. کلمات: رُطَب، صَحراء، ظامئون، الطریق، البَحر، اللّیل، بَریق، سارق، مَسرق، دِماء، و لِتَخضَرَّ الحیاة، از عناصر و نشانه‌های زندگی در بیابان، به‌ویژه بیابان عربستان است که اقلیمش به‌عنوان الگوی تصویر شاعرانه، همواره در ناخودآگاه شاعران عرب، جایگاهی درخور داشته است. عناوین و عناصری چون: صحرا و تشنگی، برق امیدبخش ابر و زایش باران، درخشش فریبنده‌ی سراب در مسیرهای بی‌نشان بیابان، شب و اسطوره‌های خوفناکش، ناامنی، شبیخون‌ها و سرقت-های قبیلگی و خون‌ریزی و خون‌خواهی، جستجوی آب و چراگاه در چرخه‌ی زندگی ناپایدار عشایری، که در ابیات بالا به‌کار رفته‌اند، بدون هرگونه تأمّلی، تداعی‌بخش سرزمین عربستان، موطن وحی و نبوت اسلامی هستند. در چنان شرایط زیستی و فرهنگی، آموزه‌های قرآن کریم توانست، قومی وحشت‌زده و سرگشته را رهنمون شود و پرچمداران تمدّنی اصیل نماید. در خلال ابیات یادشده و در بستر چنین تابلوی تداعی‌بخشی، فعل امر «حَدِّث»، بازگوکننده‌ی نقش تربیتی قرآن کریم می‌باشد که زمانی با توصیه‌های آسمانی خویش، اسلاف گمراه و سیه‌روز شاعر را نجات بخشید. در این ابیات، شاعر با لحنی آمرانه و سرشار از اطمینان، از مخاطب فرهیخته‌اش می‌خواهد که بذر سخن را در دل‌های قومی بپاشد که در جاهلیت مدرن به‌سر می‌برند. در چنین فضایی معلوم است که منظور شاعر از سخن، آن سخنی است که از نور ایمان و معرفت، بارور باشد. گویی سخنِ دانایان و دینداران، قرآنی است که درد جاهلیت زمانه را با اعجاز خویش، درمان می‌کند و صحرای وحشت‌زده‌ی دل‌ها را با آب دانش، جانی دوباره بخشیده و شکوفا می‌سازد.

شاعر در این تجربه، با پیوندزدن اسلوب‌های گوناگون سخن، قصیده‌ای در راستای اهداف خویش برساخته که برخوردار از وحدت اندام‌وار است. لذّت پایداری که از خوانش این ابیات به ذائقه ارزانی می‌شود، برآیند تلفیق همگون و همنشینی تعبیر مجازی و محتوای اسلامی آنهاست. تجانس و تلفیق بین شکل و مضمون، تعادل هنری را بنیان می‌نهد و لذّت هنری می‌آفریند. همانندسازی‌های هنری، جان‌بخشی‌ها و کنایات

و رموز، معانی بلند اخلاقی و اسلامی را چون سایه‌روشن‌هایی از یک تصویر دو بُعدی در تابلویی تاریخی، نمایش می‌دهند و ذهن خواننده را در یک بستر نوستالژیک به اصالت تاریخی و اقلیمی خویش پیوند می‌دهند. به‌علاوه، تصاویر جزئی، معمایی کلامی برساخته‌اند که در برابر فهم ساده‌ی سخن، مقاومت می‌کند و ذهن خواننده را به چالش می‌کشد. این خواننده است که باید در ابیات یادشده، با قدری تأمل، مدلول راستین رموزی چون: دریا، شب و تشنه‌کامان صحرا را بفهمد و یا تصویر فیض عروق در جسم نزار را دریابد و این که چگونه نبض نور در عبارات شعری، می‌تپد و شاعر را در برابر تنمیقی که در کلماتش طغیان‌کرده، سهمگین می‌سازد؟

در این قصیده، شاخصه‌های ادبیات اسلامی کاملاً هویداست. خیزش انقلابی و ذلّت‌ستیزی، هدفمندی، تعهد، اثرگذاری بر مخاطب و هماهنگی شکل با مضمون، از جمله ویژگی‌های این سروده است. تمام این معانی زیر نفوذ عاطفه‌ی عشق معنوی، احساس اصالت تاریخی و دینی و امید و آینده‌نگری، رقم‌خورده و به تعبیر درآمده‌اند.

تعلّق به وطن در خیال شاعر

از دیگر جلوه‌های عشق معنوی مفلح، عشق به وطن می‌باشد. وی اهل فلسطین است که اهریمنان آن را اشغال کرده‌اند و شاعر نیز نسبت به این مسأله بی‌تفاوت نیست. جلای وطن و خفقان مهجر، در قلب او چنان خاری نفوذ کرده و عواطفش را زخمی نموده-است؛ امّا آرمان متعالی اسلامی همواره او را از زمین‌گیرشدن در باتلاق نومیدی باز داشته؛ او با وجودی که از حادثه‌ی اشغال وطن، ناخرسند است، امّا نومید و بدبین نیست.

مسأله‌ی فلسطین در شعر محمود مفلح به‌عنوان ادیبی مسلمان، فلسطینی و معتقد به نقش و وظیفه‌ی ادیب در جامعه، جایگاه ویژه‌ای دارد. وی در دیوان «إنّما أنت بَلسم»، چند قصیده درباره‌ی فلسطین سروده و در خلال این سروده‌ها پیام خود که همواره، قیام و عصیان است، را به مخاطب می‌رساند و هرگونه سازش و سکوت را عیب

می‌داند. او ابتدا نسبت به خالی‌بودن میدان از دلیرمردی که بتواند خشم همگانی مردم را به خیزشی جانانه تبدیل کند و به یاری قدس و مسلمانان بشتابد، حسرت می‌خورد:

۱- عارٌ عليَّ وكفُّ القدسِ مُشرعةٌ ألّا أمدَّ لها كفي وأعتذرُ
۲- مِن أربعينَ وللأقصَى ضَراعتُه وأمّتي أمةُ القرآنِ تَشتَجِرُ
۳- وخيلُنا دونَ بابِ القدسِ مُسرجةٌ تَكادُ مِن غيظِها المكظومِ تَنفجرُ
٤- لا خالدٌ حينَما تَدعوهُ يُدركُها ولا جيادُ صلاحِ الدينِ تبتدرُ

(مفلح، ۲۰۱۰: ۵۳-۵۴)

با این حال، تربیت دینی شاعر، او را از ماندن در چاله‌ی حسرت و چاه نومیدی، می‌رهانَد و نور امید را بر قلبش می‌تابانَد. بر این پایه، او به جوانانی دل می‌بندد که باوجود سختی زندگی و محرومیت از جنگ‌افزار، تنها با ایمان به وعده‌های الهی و سلاح سنگ، به مقابله با دشمن تا بن‌دندان مسلح می‌روند. او خوشبین است و در انتظار تحقق وعده‌ی الهی و پیروزی بر دشمن نشسته و بر این باور است که دیر یا زود این مبارزان جوان، با پایمردی و مبارزه‌ی پیگیر، بسان سیلی بنیان‌کَن، دشمنان را از صفحه‌ی روزگار محو خواهند کرد:

۵- هناكَ خلفَ جدارِ القدسِ أفئدةٌ قلبي على عيشِها المنكودِ منكسرُ
۶- يُقاتلونَ بأجسادٍ وأرغفةٍ وليس إلا كتابُ اللهِ والحجرُ
۷- جُذورُهم بترابِ القدسِ ضاربةٌ وفي عيونِهم التاريخُ يختصرُ...
۸- ها قد أطلّت معَ البُشرى كتائبُنا "وأوّلُ الغيثِ قطرٌ ثمَّ يَنهمرُ"
۹-كَفكِف دموعَك فالأيامُ قادمةٌ إنّا لنصبرُ والعُقبى لمن صبروا

(همان: ۵۵-۵۶)

شاعر در این ابیات، برای به‌تصویر کشیدن رنج فلسطینیان و تحریک آنان به قیام، از انواع تصویرهای بیانی سود جسته است. استفاده از استعاره‌ی مکنیه برای شخصیت‌بخشی را در ترکیبات «وطأة الأحزان»، «زيتوني يسائلني»، «كفّ القدس مشرعة» و «للأقصى ضراعته» می‌توان دید. در این ترکیب‌ها، اندوه چون انسانی جبّار است که مردم را پایمال می‌کند. زیتون، انسان‌واره سؤالش را می‌پرسد. قدس، انسانی است که دستش را برای کمک درازکرده و مسجد الأقصی، در قالب انسانی رنجور و

ناتوان است. در ترکیب «شمس القدس مطفأة» نیز برای به‌تصویرکشیدن قدس، آن را به خورشیدی خاموش تشبیه کرده است. ترکیبات «أنّ لی کبدا تنفطر»، «خیلنا دون باب القدس مسرجة»، «جذورهم بتراب القدس ضاربة» و «کفکف دموعک» نیز ترکیباتی کنایی هستند که اولی کنایه از شدت رنج، دومی کنایه از آمادگی قیام، سومی کنایه از جدایی ناپذیربودن فلسطینیان از سرزمین مقدس و چهارمی کنایه از شادی و زدودن غم و اندوه می‌باشد. به‌علاوه، زیتون در شعر، رمز فلسطین است. همچنین شاعر از شخصیت‌های تاریخی که به‌عنوان قهرمانان عربی و اسلامی شمرده می‌شوند، در قصیده‌ی خود بهره گرفته است. وی از قرآن کریم و کلام شاعران پیش از خود نیز استفاده نموده؛ عبارت «والعقبی لمن صبروا»، تلمیحی است به آیه‌ی ﴿وَٱلَّذِينَ صَبَرُواْ ٱبتِغَاءَ وَجهِ رَبِّهِم وَأَقَامُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَأَنفَقُواْ مِمَّا رَزَقنَٰهُم سِرّا وَعَلَانِيَة وَيَدرَءُونَ بِٱلحَسَنَةِ ٱلسَّيِّئَةَ أُوْلَٰٓئِكَ لَهُم عُقبَى ٱلدَّارِ﴾ (رعد/ ۲۲) و «وأول الغیث قَطرٌ ثمّ ینهَمِرُ» تضمین مصرع دوم این بیت از ابن نبیه است:

«والله فی ملککم سرّ سیظهره وأوّل الغیث قطر ثمّ ینمهر» (ابن نبیه، لاتا: ۱۰۴)

که شاعر بسیار به‌جا و زیبا از آن بهره برده است.

نتیجه‌ی بحث

بررسی دیوان «إنما أنت بلسم»، این موضوع را به اثبات رساند که محمود مفلح، شاعری است رسالتمدار و سروده‌های وی در این دیوان، از نمونه‌های ارزشمند شعر اسلامی به‌شمار می‌آید. سراسر دیوان، روح و رایحه‌ای اسلامی دارد، گویی رسالت ویژه‌ی شاعر از آفرینش این دیوان، نشر تعالیم دینی و دفاع از اسلام بوده است و این رسالتمندی در سه بُعد محتوا، شکل بیان و سبک سروده‌های شاعر قابل تشخیص می‌باشد:

۱- از نظر محتوایی، سروده‌ها مطابق با شاخصه‌های ادبیات اسلامی، هدفمند و الهام‌بخشِ آموزه‌های اسلامی هستند. سازش‌ناپذیری و آرمان‌گرایی تا سرحدّ شهادت‌طلبی از بن‌مایه‌های موجود در دیوان اوست و روحیه‌ی اسلامی او را جلوه‌گر می‌سازند. وی در مناسبت‌های مختلف، پیامبر اسلام (ص) را ستوده و مناقبش را

برشمرده که لحن شاعر در ابیات مرتبط با مدح پیامبر (ص)، شورانگیز و آمیخته به مباهات است. توصیه به تدین و دانشوری و تلفیق این دو در بستر معنویت اسلامی، درخیال شاعر گره‌خورده و بافت هنری باشکوهی را رقم زده است. او به مشکلات فراگیر جهان اسلام، اشاره کرده و یگانه راه برون رفت از عقب ماندگی را تمسّک به دانش یافته و نقش عالمان را در بیداری جهان اسلام، رسالتی بی‌همتا قلمداد کرده است. شاعر میهن اسلامی به تاراج رفته‌اش، یعنی فلسطین را به‌عنوان مسأله‌ای اسلامی و مرتبط با امّت اسلامی مطرح‌کرده و درد بی‌وطنی را چون فریادی از خشم و عصیان و دادخواهی، در ساحت گرم قصاید طنین انداخته است.

۲- شاعر به‌خوبی از خیال خویش برای به‌تصویرکشیدن اغراض و مفاهیم، بهره برده و از تشبیه، استعاره، کنایه، تجسیم، تشخیص، تلمیح، تضمین و غیره با حفظ تعادل و به شایستگی، در ساختار کلام، استفاده نموده است. انسان‌وارگی نیز در شعر مفلح برجسته است. باری برجسته‌ترین امتیاز تصویرهای شعری این دیوان، محصول برخورد طبیعی سراینده با هنر شعری است. در تمام دیوان، کمتر تعبیری به‌چشم آمده است که نیازمند موشکافی و تأویل یا رفع ابهام باشد. در توجیه سلامت سامانه‌ی خیال‌پردازی و آرایه‌آفرینی شاعر، باید گفت که باور دینی در ساحت عواطف شاعر، حرارت و نیروی لازم را به دستگاه خیال بخشیده و آن را در کشف پیوندها و تجانس‌های دور و نزدیک امکان داده است؛ چراکه جان‌مایه‌ی سروده‌های این دیوان، احساس و آرمان لطیف اسلامی به‌عنوان دینی واقع‌نگر است، نه اندیشه‌ای خشک و فلسفی.

۳- مفلح در این دیوان، سبکی متعادل دارد. تنوّع جملات بین گزاره‌های خبری و انشائی، تار و پودی دلچسب و متنوع به بافت کلام منظوم بخشیده است. هماهنگی بین موضوع، مضمون، تصویر خیال و موسیقی به‌عنوان عناصر شعری، به سروده‌ها، تمامیت هنری، توازن و تناسب بخشیده است. عمدتاً تصاویر جزئی در زمینه‌ای واحد و یکپارچه، خلق شده‌اند؛ به‌طوری‌که گویا تابلوهایی کوچک در بطن تابلویی بزرگ و هماهنگ، تعبیه‌شده و این ویژگی، نشان‌دهنده‌ی هماهنگی بین خیال جزئی و خیال کلّی شاعر است. توازن کلام منظوم شاعر، بدان معنا می‌باشد که نه معنا فدای تصویرشده و

نه تصویر نادیده انگاشته شده است. باری سروده‌ها معجونی از جمال هنر و جبروت معنا را به‌نمایش گذاشته و پیوندی ناگسستنی را بین آرمان و آرایه برقرار ساخته‌اند. از همین رهگذر است که شعر مُفلح هرچند وسیله‌ای در خدمت اندیشه‌های اوست، اما از خشکی شعر تعلیمی، فارغ است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم

ابن نباته، أربلی، حسام الدین عیسی، ابن أبی نبیه، (لاتا) **مجموعه دواوین و مکاتبات (جنگ نظم ونثر) مشتمل بر دیوان سجع المطوق، دیوان حسام الدین عیسی أربلی و دیوان ابن أبی نبیه**، نسخه خطی: کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

الأزهری، ثناء الله، (۲۰۱۷)، «مفهوم الأدب الإسلامی وإسلامیة الأدب عبر العصور»، **مجلة العلوم الإنسانیة والدینیة**، المجلد ۲، العدد ۲: ٦۳- ۷٦.

بدیر، حلمی، (۱۹۸۳)، **فصول فی الأدب (التراث–النقد–النظریة)**، القاهرة: دارالمعارف.

رأفت پاشا، عبد الرحمن، (۲۰۰۸)، **نحو مذهب إسلامی فی الأدب والنقد**، الطبعة السادسة، القاهرة: دارالأدب الإسلامی.

سیوطی، جلال الدین، (لاتا)، **الإتقان فی علوم القرآن**، تحقیق: محمد ابوالفضل ابراهیم، السعودیة: وزارة الشؤون الإسلامیة والأوقاف والدعوة والإرشاد.

شوالیه، ژان و آلن گربران، (۱۳۸۲)، **فرهنگ نمادها**، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایلی، جلد سوم، تهران: انتشارات جیحون.

عبود، شلتاغ، (۱۹۹۲)، **الملامح العامة لنظریة الأدب الإسلامی**، دمشق: دارالمعرفة.

قطب، سید، (لاتا (الف))، **فی التاریخ فکرة ومنهاج**، بیروت: دارالشروق.

قطب، سید، (لاتا (ب))،**خصائص التصور الإسلامی ومقوماته**، بیروت: دارالشروق.

قطب، محمد، (۱۹۸۳)، **منهج الفن الإسلامی**، الطبعة السادسة، بیروت: دار الشروق.

مفلح، محمود، (۲۰۱۰)، **إنما أنت بلسم**، الکویت: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامیة.

الملائکة، نازک، (۱۹٦۷)، **قضایا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، القاهرة: مکتبة النهضة.

الهاشمی، محمد عادل، (۱۹۸۷)، **فی الأدب الإسلامی؛ تجارب ومواقف**، دمشق: دار القلم، بیروت: دارالمنارة.

دراسة ديوان (إنما أنت بلسم) لمحمود مفلح على أساس خصائص الأدب الإسلامى؛ دراسة مضمونية فنية

خداداد بحرى[1]*

على اكبر ملايى[2]

الملخص

إنّ نظرية الأدب الإسلامى التى ظهرت بعد نظريات الأدبية المعاصرة، تنظر إلى الأدب كوسيلة لنشر الأفكار الإسلامية. رغم ذلک لا تقبل الأدب فى قالب جافّ كنموذج من الشعر التعليمى وإنّما الأدب الإسلامى يطلب العاطفة الحارة ويتمتع بالخيال الواسع للوصول إلى غاياته. إن آثار الشاعر الفلسطينى محمود مفلح اعتبرت فى زمرة الأدب الإسلامى. يحاول الباحثان فى هذه المقالة تبيين خصائص الأدب الإسلامى فى ديوان «إنما أنت بلسم» والإشارة إلى خصائصها الفنية وأساليبها البيانية. المنهج الذى اختاره الباحثان فى هذه الدراسة هو المنهج الوصفى-التحليلى. توحى هذه الدراسة إلى أنّ خصائص الأدب الإسلامى وميزاته كالهدف، وإبراز العقيدة، والالتزام بالتعاليم الإسلامية، وامتزاج الدين والعلم، والتعلق بالوطن هى محاور كلام الشاعر، وهى التى أعطت ذهن الشاعر ولغته صبغة دينية. قد يتفق موسيقى الألفاظ مع معانيها إلى حد تصبح الألفاظ كأنها ترسم هويتها المعنوية وساحتها العاطفية فى حبال الشاعر الصوتية. إنّ كثيرا من الصور البلاغية نمت على لسان الشاعر بشكل فنى وهى تكمن حرارة أحاسيس الشاعر المعنوية فى علاقاتها الفنية. إنّ هذه الميزة نتيجة للحضور الحقيقى للعاطفة فى الخيال وتكشف عن صدق اعتقادات الشاعر الدينية واعتداله الروحى. انسجام البناء والمضمون ووحدة الجوّ العاطفى فى النسج الفنى للقصائد يوجب بلوغ القارىء إلى وحدة عاطفية مع التجربة الفنية للشاعر.

الكلمات الرئيسية: خصائص الأدب الإسلامى، الشعر المعاصر، محمود مفلح، إنما أنت بلسم.

١-أستاذ مساعد فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس-بوشهر

٢-أستاذ مساعد فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة ولىعصر (عج) رفسنجان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Semiotic layer of time in the play "Al-Osfour Al-Ahdab" by Mohammad Al-maghout

Shahla Shakibaee Far[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature in University of Payam- e- Noor
Mohsen Seifi, Assistant Professor of Arabic Language and Literature in Kashan University
Ali Najafi Ivaki, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Kashan University

Received: 08-05-2020 Accepted: 21-11-2020

Introduction: Layered semiotics is one of the new approaches in the field of linguistics. This approach provides the basis for extensive analysis of literary texts in the context of interactive relationships between sign systems and text layers. The approach in question seeks to provide a detailed analysis of the text with its cryptographic, linguistic, speech, and contextual infrastructures. In a model of layered semiotics, textual levels are created by the spoken features of symbols in the form of codes, and each symbol is transformed into a text as interactive discourse. This study seeks to answer the following questions:
How are the codes of time related to the other levels of signaling?
What are the special features and structural components of these codes in the play in question?
The findings of the research indicate that the play "Al-Osfour Al-Ahdab" is an organized cryptographic system composed of several layers such as time, place, conflict and scene. There is a close semantic correlation among the layers that has led to the formation of textual implications and the creation of various secondary meanings in the play. The secondary meanings of this text always refer to political and economic issues.
Methodology: This study is based on the theory of layered semiotics and the role of time in the production of meaning and the conveyance of the latent concepts in the play "Al-Osfour Al-Ahdab". It explains how to organize time elements and their interaction with layers of staging, characterization, struggle and place in the play.
Results and Discussion: As the results show, time is one of the most important layers of signs without which the other levels can never be realized. The system of time in the play "Al-Osfour Al-Ahdab" has several levels of cryptography such as circular, linear and emotional levels. In the work in question, the circular layer has a wide range of functions. Using this layer, the author creates secondary meanings that are related to the social situation in Arab countries, such as injustice, oppression of rulers, poverty of the lower classes of society and political suffocation. Linear and emotional levels are sparsely seen in the text of the play and have a more limited function than the circular layer.

[1]-Corresponding Auther Email: sh.shakiba@pnu.ac.ir

There is a reciprocal relationship between the time element and the other layers. Sometimes the relationship between time and the discussed layers occurs in the context of companionship by means of certain textual components and sometimes in the context of substitution achieved by deleting the mentioned components. In fact, understanding time as a semiotic process is possible by considering the other textual levels such as scene, character, conflict and place. On the one hand, time plays an important role in advancing the scene, character, conflict and place. On the other hand, these levels are effective in organizing and selecting the time system.

Conclusion: The connection of time with the stage often occurs through elements such as decor, sound and light. In the design of the decor, the employed natural elements indicate the freezing of time and drought. The use of tools that indicate wear and tear also shows the relationship between time and decor. At the audio level, the connection between the two layers is expressed through environmental and musical elements. In this regard, it can be said that, in the play Al-Osfour Al-Ahdab, environmental sounds have a significant frequency. They refer to time more than musical elements. In fact, the connection between sound and time in the play always promises the end of the authoritarian rule. The codes of light often depict the night, and the black and gray spaces show the suffocating situation of in Arab countries in the present era. The connection between time and characterization, which is made through external layers such as age, clothing and personal belongings as well as the inner layer, which includes moods and emotions like weakness of will and self-destruction. Time is often directly or explicitly related to the outer layers and indirectly to the inner layers. The layer in question mainly serves to create the speech, behavioral and ideological contradictions of the characters in this play. Political, economic and social crises are the main issues that cause the interaction between time and conflict. The connection of the time and place elements is often explicit and occurs in the context of companionship. This solidarity is created in open and closed places such as city, village, shop and house.

Keywords: Layered semiology, Time, Social critical play, Al-Osfour Al-Ahdab, Muhammad Al-Maghut.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

نشانه‌شناسی لایه‌ای زمان در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» اثر محمد الماغوط

شهلا شکیبایی فر[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور
محسن سیفی، استادیارگروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
علی نجفی ایوکی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۰۱

چکیده

نشانه‌شناسی لایه‌ای با زیرساخت رمزگان، زبان، گفتار و بافت در پی ارائهٔ تحلیلی دقیق از متن است. در چارچوب این نظریه سطوح متنی با خوانش گفتاری نشانه‌ها در قالب رمزگان، ایجاد می‌گردند و هر نشانه در تعامل گفتمانی به متن تبدیل می‌شود. هدف از انجام پژوهش حاضر آن است که بر اساس روش تحلیل نشانه‌شناسی به‌خوانش لایه‌ای زمان در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» پرداخته شود و ضمن تبیین مهم‌ترین نشانه‌های زمانی، نحوهٔ سازمان‌دهی آنها و ارتباطشان با دیگر سطوح نشانه‌ای از قبیل صحنه، شخصیت، کشمکش و مکان، مورد واکاوی قرارگیرد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد میان عنصر زمان با لایه‌های دیگر ارتباطی متقابل وجود دارد. این عنصر گاهی به‌صورت صریح و در محور هم‌نشینی و گاهی به‌شکل ضمنی و در محور جانشینی، سبب پیشبرد سطوحی همچون دکور، نور، صدا و ... می‌شود. آن سطوح در ساماندهی و گزینش مؤلفه‌های زمانی تأثیر بسزایی دارند. زمان چرخه‌ای نسبت به دیگر انواع زمان کارکرد گسترده‌تری دارد. با تکیه بر یافته‌های تحقیق و با توجه به تحلیل نظام دلالی متن، ریشه این امر در بحران‌های سیاسی اقتصادی جوامع عربی جستجو می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی‌لایه‌ای، زمان، نمایشنامهٔ اجتماعی، العصفورالأحدب، محمدالماغوط.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: sh.shakiba@pnu.ac.ir

مقدمه

نمایشنامه، مجموعه‌ای است متشکل از اجزای متعدد که به واسطهٔ همبستگی عناصر سازندهٔ خویش و تعامل مخاطب با شخصیت‌های نمایشی به بازتولید معانی اجتماعی می‌پردازد. این مجموعه دربردارندهٔ پیام‌های متعددی است که از سوی فرستنده‌های گوناگون ارسال می‌شود. ترکیب پیام‌ها با یکدیگر مفاهیم خاصی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ بنابراین نمایشنامه از غنی‌ترین شکل‌های ارتباط است (اسلین،۱۳۷۵: ۷٤). الام بر این باور است: «در نشانه‌شناسی مسئلهٔ ارتباط یک اصل اساسی است و این علم بیش از هر چیز به مطالعهٔ فرآیندهای دلالت و ارتباط می‌پردازد» (۱۳۸۲: ۱۱) بر این اساس در آثار نمایشی بسیاری از مسائل بنیادین تحلیل نشانه‌شناسی جستجو می‌شود.

در چارچوب نشانه‌شناسی لایه‌ای که از رویکردهای نوین نشانه‌شناسی به‌شمار می‌رود، نمایشنامه نظامی از سطوح رمزگانی است که در ارتباطی سازمان‌یافته دلالت‌های مختلفی را خلق می‌کند. هریک از عناصر متنی از قبیل زمان، مکان، صحنه و ... یک لایهٔ نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شود. سجودی معتقد است: «لایه‌های رمزگانی در تعاملی معنادار با دیگر سطوح موجودیت می‌یابند و به واسطهٔ تأثیر متقابلی که از یکدیگر می‌پذیرند، در قالب یک نظام دلالت‌گر تحلیل می‌شوند (۱۳۸۳: ۱٤٦).

زمان به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای از مهم‌ترین ارکان گفتمان نمایشی است. اصولاً هیچ کنشی خارج از زمان ایجاد نمی‌شود حتی اگر متن نمایش به‌شکل نوشتاری حضور یابد، هنگامی قابلیت اجرا پیدا می‌کند که در بستری از روابط زمانی تعریف شود (اسلین، ۱۳۷۵: ۲۲). تحلیل نشانه‌شناختی زمان در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» از آن جهت دارای اهمیت است که با تکیه بر این روش می‌توان چگونگی بازنمود نشانه‌های زمانی و کارکرد صریح یا ضمنی این نوع نشانه‌ها را در فرآیند تولید معنا تفسیر نمود و با بررسی شیوهٔ ارتباط زمان با لایه‌های دیگر، تاثیر آن را در شکل‌گیری گفتمان نمایشی تبیین کرد.

هدف از انجام پژوهش حاضر آن است که با تکیه بر الگوی نشانه‌شناسی لایه‌ای نقش زمان در قابلیت تولید معنا و انتقال مفاهیم نهفتهٔ موجود در نمایشنامهٔ «العصفور

الأحدب» تبیین شده، نحوهٔ تعامل این نظام با چهار لایهٔ صحنه، شخصیت، کشمکش و مکان در این نمایشنامه تشریح شده و به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود:

ارتباط رمزگان زمان با دیگر سطوح نشانه‌ای چگونه صورت گرفته‌است؟

این رمزگان در نمایشنامهٔ مورد بحث دارای چه ویژگی‌های خاص و مؤلفه‌های ساختاری است؟

پیشینهٔ پژوهش

برخی از مهم‌ترین مقالاتی که دربارهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای نوشته‌شده، عبارتست از:

«نشانه‌شناسی لایه‌ای قرآن کریم با توجه به روابط درون‌متنی و بینامتنی» از زهرا محققیان (نشریهٔ قرآن شناخت، شماره ۱۳: ۱۳۹۳) با تکیه بر مطالعات نشانه‌شناسی لایه‌ای، سطوح معنایی قرآن کریم را مورد تحلیل قرار داده‌است.

«خوانش نشانه‌شناسی لایه‌ای در فرآیند معنایی منظومهٔ خسرو و شیرین» از محسن ذوالفقاری و سکینه قنبریان، (مجلهٔ متن‌شناسی ادب فارسی، شماره ۳۷: ۱۳۹۷) به خوانش لایه‌ای نشانه‌هایی همچون آب، درخت، سنگ، شیر، خورشید و ماه پرداخته‌است.

درخصوص نشانه‌شناسی زمان می‌توان به مقالات زیر اشاره نمود:

«الزمن و دلالاته فی قصة من البطل؟ لزلیخة السعودی»بادیس فوغالی، مجلة العلوم الانسانیة، العدد الثانی: ۲۰۰۲) به تحلیل نشانه‌شناختی عناصر زمانی و تبیین دلالت‌های گوناگون آن در داستان «من البطل» نوشته زلیخا السعودی پرداخته‌است.

«الزمن و البناء السینوغرافی فی العرض المسرحی» از محمد عبدالرحمن الجبروی (الآکادیمی، العدد ۵۹: ۲۰۱۱) کارکرد نشانه‌های زمانی را با تکیه بر عناصر دیداری در نمایشنامهٔ «النزهة» نوشتهٔ «أحمدحسن موسی» بررسی نموده‌اند.

برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که دربارهٔ آثار محمد الماغوط نگاشته‌شده عبارتند از: «الادب المسرحی فی سوریه (محمد الماغوط نموذجا)» از اعظم بیگدلی (۱۳۸۵) که مفاهیم و مضامین نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» را تحلیل نموده‌است.

«الخطاب الشعری عند محمد الماغوط، دراسة تحلیلیة من منظور لسانیات النص» از نعیمه سعدیه (۱۳۸۹) به تحلیل منظورشناختی گفتمان شعری محمد الماغوط پرداخته‌است.

«سخریة الماغوط فی العصفور الأحدب» از محمدصالح شریف عسکری و اعظم بیگدلی (دراسات فی اللغة العربیة و آدابها، شماره ۸: ۱۳۹۰) جایگاه طنز و علل شکل‌گیری آن را در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» مورد واکاوی قرار داده‌است.

«رمز و اسطوره در نمایشنامه‌های محمد الماغوط» از فاطمه کریمی ترکی (۱۳۹۵) به کشف معانی ثانویه کلمات نمادین در سه نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب، المهرج و خارج السرب» پرداخته‌است.

بر اساس آنکه تاکنون پژوهشی پیرامون تحلیل نشانه‌شناختی زمان در آثار ماغوط صورت نگرفته‌است، نگارندگان با احساس چنین ضرورتی تلاش نموده‌اند که با واکاوی نشانه‌های زمانی ابعاد نوینی از قابلیت‌های نهفته در نمایشنامهٔ العصفور الأحدب و جلوه‌ای تازه از جهان‌بینی ماغوط را تبیین نمایند. وجه تمایز این پژوهش نسبت به سایر تحقیقاتی که پیرامون آثار محمد الماغوط نگاشته شده، از جمله مقالهٔ «منظورشناسی ضمنی در نمایشنامهٔ العصفور الأحدب» از روح‌الله صیادی‌نژاد و سعیده حسن‌شاهی، (مجله زبان و ادبیات عربی، سال یازدهم: ۱۳۹۸) در آن است که پژوهش حاضر با تحلیل بافتاری نشانه‌های متنی در قالب لایه‌های رمزگانی، نحوهٔ همبستگی نظام زمان را با سایر سطوح دلالی مورد بررسی قرار داده و اثر«العصفور الأحدب» را به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای منسجم بررسی نموده‌است؛ حال آنکه در مقالهٔ «منظورشناسی ضمنی در نمایشنامه العصفور الأحدب» نویسندگان بر مبنای نظریهٔ گرایس و با نادیده گرفتن اصول همیاری در برخی شگردهای زبانی و بلاغی متن به تحلیل معانی ضمنی نمایشنامه پرداخته‌اند.

نشانه‌شناسی لایه‌ای

الگوی نشانه‌شناسی لایه‌ای که از جمله رویکردهای نوین در حوزهٔ نشانه‌شناسی به‌شمار می‌رود، توسط زبان‌شناس ایرانی «فرزان سجودی» مطرح شده‌است. این نظریه را

می‌توان صورت تکمیل‌یافتهٔ آراء «امبرتو اکو» اندیشمند نامور ایتالیایی به‌شمار آورد. اکو از نخستین افرادی است که رویکرد «نشانه‌شناسی ارتباطی» را مطرح نموده. او در الگوی یادشده بدین نکته تاکید دارد که هر نشانه هنگامی در گسترهٔ دلالت معنایی قرار می‌گیرد که موضوع ارتباط باشد. تمامی کنش‌های ارتباطی با حضور رمزگان‌ها موجودیت می‌یابند. در واقع متن حاصل هم‌زیستی نظام گسترده‌ای از رمزگان‌ها است (احمدی،۱۳۹۲: ۳٦۲-۳٦۳).

نشانه‌شناسی لایه‌ای به‌عنوان رویکردی نظری زمینه را برای تحلیل گستردهٔ متون در بستر رابطه‌ای تعاملی بین نظام‌های نشانه‌ای و لایه‌های متنی فراهم می‌آورد. در چارچوب این نظریه کارکرد واقعی هر نظام نشانه‌ای طرحی انعطاف‌پذیر است که پویایی زبان را در عرصهٔ کاربرد اجتماعی توجیه می‌کند و کثرت دلالت نشانه‌ها را در موقعیت‌های متفاوت پاسخ می‌دهد؛ به‌عبارتی نشانه‌شناسی لایه‌ای کارکرد ارتباطی نشانه‌ها را از منظر نظام‌های چند بُعدی دخیل در دلالت می‌بیند نه در ساحت رابطهٔ تک بعدی زبان و گفتار (سجودی،۱۳۸۳: ۱٤٦).

به باور سجودی اگر رمزگان‌های متعدد اثر هنری یا ادبی را یک نظام بدانیم در این صورت متن حاصل هم‌زیستی لایه‌ها و سطوح دلالی گوناگون خواهد بود. تمامی لایه‌ها دارای ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر هستند و به‌واسطهٔ تأثیر متقابلی که از سایر لایه‌ها می‌پذیرند، در قالب یک نظام دلالت‌گر موجودیت می‌یابند و مورد تحلیل قرار می‌گیرند؛ البته برخی لایه‌ها در شرایط متفاوت ممکن است دوام بیشتری داشته باشد و نسبت به دیگر لایه‌ها اصلی‌تر حساب شوند (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۹۸-۲۰۰).

خلاصهٔ نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب»

محمدالماغوط نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» را در سال ۱۹٦۳ پس از فرار از زندان هنگامی‌که در خانهٔ کوچکی واقع در محلهٔ «عین‌الکرش» زندگی می‌کرد، تالیف نمود. به‌گفتهٔ او: «سقف آن خانه به‌قدری پائین بود که همیشه باید سرم را خم می‌کردم» (صویلح، ۲۰۰۲: ۳۳). وی عنوان این اثر را با تأثیرپذیری از این حالت خود

برگزیده‌است (همان: ٤٠). سرکوب آزادی‌خواهان، فقر و فقدان عدالت از برجسته‌ترین مضامینی است که ماغوط در این نمایشنامه توصیف نموده‌است.

پیرمرد، کفاش، کوتوله، دانشجو، پدربزرگ و مادربزرگ شخصیت‌های اصلی نمایشنامه هستند. این اثر دارای چهار فصل تدوین شده‌است. فصل نخست دارای دو پرده است. اتفاقات پردهٔ اول در یک زندان بی‌نشان به‌وقوع می‌پیوندد. زندانی‌ها از اقشار مختلف جامعه هستند و سخنان آنها در خصوص قضایای اجتماعی بیانگر حالات روحی و جهان‌بینی خاصشان نسبت به جهان پیرامون است. پردهٔ دوم از این فصل با تصویر صحنه‌ای تاریک در زندان آغاز می‌شود. همهٔ زندانیان، جز کفاش و دانشجو به‌خواب عمیقی فرو رفته‌اند. ناگهان تصویر زنی خیالی شبیه به پرنده در پنجره آشکار می‌شود. آن زن پس از گفتگویی سریع با کفاش و دانشجو به یکباره پرواز می‌کند. در این هنگام دانشجو با صدایی بلند گریه می‌کند سایر زندانیان نیز با صدای زاری او برمی‌خیزند.

نویسنده در فصل دوم یک روستای بایر را تصویر نموده‌است. جمعی از روستائیان جلوی کلبه‌های ویرانه حضور یافته‌اند تا پس از ورود نمایندهٔ اداره کشاورزی با او دربارهٔ خشکسالی مداوم روستا سخن بگویند. سرانجام پس از انتظاری طاقت‌فرسا شخصی از سازمان صنایع به‌جای نمایندهٔ ادارهٔ کشاورزی به روستا می‌آید. سخنان او سودی به حال کشاورزان نمی‌رساند بلکه موجب اهانت به آنان می‌شود.

حوادث فصل سوم در قصری وسیع اتفاق می‌افتد. در این فصل همان شخص کهنسالی که در آغاز نمایشنامه زندانی بود، به‌عنوان امیر در شهر حکومت می‌کند. کوتوله و عده‌ای از روستائیان جلوی قصر به‌منظور دادخواهی جمع شده‌اند. امیر که تخت سلطنتی احساسات لطیف او را به‌طور کلی تغییر داده، دستور قتل‌عام مردم از جمله دوست قدیمی خود کوتوله را صادر می‌کند.

رویدادهای فصل چهارم در سالن دادگاه که از سقف کوتاه آن چند شلاق آویزان-شده رخ می‌دهد. در این فصل کفاش و خانواده‌اش به خیابان می‌روند و شعار «یحیا الحب و المطر» را سر می‌دهند تا بدین وسیله اعتراض خود را به سهل‌انگاری کارگزاران

دولتی در مقابل بحران خشکسالی نشان دهند. این امر سبب کشمکش ماموران امنیتی با آنها می‌شود. هنگام درگیری کودک دو سالهٔ این خانواده که برگهٔ پلیس را برداشته و در دهان فرو برده، به جرم اهانت به مأمور امنیتی به‌قتل می‌رسد. سرانجام کفاش و خانواده‌اش دستگیر شده و در دادگاه محاکمه می‌شوند. کفاش با آنکه خود از اعمال ناعادلانهٔ پلیس شاکی است، مجرم شناخته‌شده و قاضی حکم اعدام او، همسر و کودکان بیگناهش را صادر می‌کند.

نشانه‌شناسی لایه‌ای زمان در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب»

در نشانه‌شناسی واقعیت همیشه با نوعی بازنمایی همراه است. زمان نمایشی به‌دلیل آنکه تصویری ثانوی از جهان را در برابر تماشاگر قرار می‌دهد و تقلیدی از ارتباط انسانی می‌آفریند، یکی از ابزارهای بازآفرینی است و می‌تواند به عنوان یک لایه متنی مطرح شود. بنابر اصول نشانه‌شناسی لایه‌ای تحلیل نظام زمان هنگامی امکان‌پذیر است که شیوهٔ تعامل آن با سایر لایه‌های متنی بررسی شود. در پژوهش حاضر به‌منظور تبیین هرچه بیشتر مطالب، نخست پرکاربردترین لایه‌های نظام زمان در نمایشنامه «العصفور الأحدب» مورد بررسی قرار می‌گیرند سپس چگونگی ارتباط این نظام با چهار لایهٔ نشانه‌ای صحنه، شخصیت، کشمکش و مکان مطالعه می‌شود.

انواع لایه‌های زمانی در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب»

در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» زمان به‌عنوان یک نظام رمزگانی از سطوح متعددی همچون مدور، خطی، روایی، دستوری، فلسفی، عاطفی و ... تشکیل شده‌است. به‌دلیل آنکه لایه‌های مدور، خطی و عاطفی بیش از سایر سطوح با موضوع این تحقیق در ارتباط هستند و در تحلیل نمایشنامه راهگشا خواهند بود، به شرح این سه لایه اکتفا و از تحلیل سایر سطوح خودداری می‌شود.

لایهٔ زمان اسطوره‌ای

زمان اسطوره‌ای با نام‌هایی چون مدور، چرخه‌ای و کیفی شناخته شده‌است. دارای حرکتی دورانی است و آغاز آن همواره به پایانش می‌پیوندد، از برجسته‌ترین خصائص آن می‌توان به تکرار، ایستایی، سنجش‌ناپذیری، بی‌پایانی و تقدس اشاره نمود (لوته، ١٣٨٨: ١٤). زمان مدور در اثر «العصفور الأحدب» کارکرد گسترده‌ای دارد. با بازگویی خاطرات قدیمی شخصیت‌ها و بازنمایی اقدامات حاکمانی همچون ناپلئون و هیتلر توصیف رویدادها از زمان حال آغاز می‌شود، به گذشته می‌رود و دوباره به حال باز می‌گردد؛ در این حالت سیر روایی متن در پیشروی خود به شکل چرخه‌ای جریان می‌یابد، قیدهای زمانی درهم شکسته و دچار صفت سنجه‌ناپذیری می‌شوند: «الكهل: ماذا فعل بونابرت هذا؟/ الطالب: حرق موسكو./ الكهل: و ترک دمه و صبانه على الثلوج./ مجهول: ولكنه أحرقها./ القزم: ...و هتلر ماذا فعل أيضاً.../ الكهل: لقد هزّ العالم كالغصن./ الطالب: و هزته خليلته كالطفل، و هو راقد في حجرها ينتحب. عظام و شوارب يغطيها الغبار في قاع الرايخ» (ماغوط،١٩٩٨ : ٩)

لایهٔ زمان خطی

«زمان خطی با نام‌هایی چون عینی، نجومی و گاه‌نامه‌ای شناخته شده‌است. دارای جریانی برگشت‌ناپذیر است که بر حسب نظام توالی حوادث تصور می‌شود. در آن کمیت جایگزین کیفیت و اعداد جانشین تمثیلات می‌گردند» (شایگان،:١٣٨٨ ١٧٧). زمان خطی به صورت پراکنده در تمام فصل‌های نمایشنامه مشاهده می‌شود: «المندوب يحاول التملص من أسئلة الفلاحين...فتسقط ورقة من أوراقه و تتهاوى على الغبار. ينظر إليها الجميع بهلع و يبتعدون عنها و قد انتابهم صمت عجيب، بينما يهرع أليها الجد بحركة لاشعورية و ينحنى لالتقاطها...» (ماغوط،١٩٩٨: ٢٤)

در این سطرها ترتیب منطقی پیرفت‌های روایی که بر پایه کنش اهالی روستا و پدربزرگ در عبارات «ينظر إليها الجميع، يبتعدون، قد انتابهم صمت، يهرع و ينحنى»

صورت گرفته، بیانگر آن است که سیر روایی متن در زمان حال، بدون آنکه به گذشته بازگردد یا وارد آینده شود، بر روی خطی مستقیم در حال حرکت است.

لایه‌ی زمان عاطفی

زمان عاطفی که با نام‌هایی همچون روانی، نفسانی و درونی نیز شناخته شده، ساخته و پرداختهٔ نیروی خیال آدمی است، بر خلاف زمان فیزیکی قابل شمارش و محاسبه نیست. مکی بر این باور است: «در زمان عاطفی گذر دقایق به اعتبار خوشی یا ناخوشی لحظات ریتمی متفاوت دارد. شادمانی، احساس گذشت سریع زمان و اندوه، کندی و طولانی بودن حرکت آن را القا می‌کند» (مکی،۱۳۸۸: ۳۹-٤۰). این لایه از زمان در نمایشنامهٔ مورد بحث نسبت به سطوح پیشین از کارکرد محدودتری برخوردار است. در پردهٔ اول، آنجا که کوتوله از لحظات سخت و طاقت فرسای شکنجهٔ جسمانی سخن می‌گوید، این نوع زمان را می‌توان مشاهده نمود: «عندما ضربونی للمرة الأولی، أحسست بالنار تقدح من عینی، أحسست بغیوم من نار تقف مستقیمة علی أرجلها الخلفیة، وتقرع نوافذی کالمطر... » (ماغوط، ۱۹۹۸: ۷)

ابر مظهر دگرگونی و پویایی است؛ حال آنکه در سطرهای یاد شده اسناد جملهٔ «تقف مستقیمة علی أرجلها الخلفیة» به عبارت «غیوم من نار» دلالت‌های معنایی ابر را وارونه ساخته و ایستایی آن را بیان می‌کند. در حقیقت حرکت ابر از آن جهت که در بستر زمان صورت می‌گیرد، تداعی‌کنندهٔ گذشت دقایق و توقف آن نشانهٔ سکون یا کندی حرکت زمان است؛ براین اساس می‌توان گفت شدت درد و رنج ضرباتی که بر پیکر کوتوله وارد آمده به حدی است که او در خیال خود گمان می‌کند زمان از حرکت باز ایستاده و لحظات به کندی سپری می‌شوند.

کارکرد عناصر صحنه در زمان

صحنه یک شبکهٔ وسیع ارتباطی است که در نتیجهٔ پیوند لایه‌های متعدد رمزگانی از قبیل دکور، نور و صوت ایجاد می‌شود. این منبع نشانه‌ای دارای همبستگی معناداری

با زمان است و به‌واسطهٔ سطوح نشانگانی خود محدودهٔ زمانی اثر نمایشی را تعیین می‌کند (جعفرسلیمان ابوبکر، ۲۰۱۶: ۱۵). از آنجا که بررسی تعامل صحنه با زمان از طریق خوانش عناصر سازندهٔ آن میسر خواهد شد، لازم است ارتباط زمان با سه لایهٔ دکور، صوت و نور تحلیل گردد.

کارکرد دکور در زمان

دکور عبارتست از کیفیت سازمان‌دهی عناصر دیداری موجود در سکوی نمایش به‌گونه‌ای که همگام با نوع گفتمان و دربرگیرندهٔ اهداف مورد نظر متن باشد (جعفرسلیمان أبوبکر،۲۰۱۶: ۱-۲). این رمزگان با تکیه بر سبک معماری ساختمان، مناظر طبیعی و اثاثیه تاریخ خاصی را تصویر می‌کند. در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» اجزای سازندهٔ دکور را که دارای ارتباط تنگاتنگی با زمان هستند می‌توان در دو گروه مناظر طبیعی و اثاثیه بررسی نمود:

مناظر طبیعی

در دستور صحنهٔ نخست، نویسنده به توصیف زندانی ناشناخته در صحرایی بی‌نشان پرداخته‌است. خودداری از ذکر صریح عناصر زمانی در این دستور صحنه بیانگر آن است که نقش‌وارهٔ روایت در بی‌زمانی رخ داده‌است. هدف از به‌کارگیری این شیوه روایی گریز از توصیف فرجام غم‌انگیز جوامع عربی است. همچنین به‌کارگیری آن دسته عناصر طبیعی که نمایانگر ایستایی هستند از قبیل آسمان رنگ پریده، ابرهای خاکستری و نهر خشکیده دلالت دکور را بر ایستایی زمان نشان می‌دهد: «قفص بشری مجهول فی صحراء مجهولة. سماء شاحبة و غیوم رمادیة. ساقیة موشکة علی الجفاف...» (ماغوط،۱۹۹۸: ۱)

کلمهٔ شاحبة به رنگ خاکستری مایل به زرد یا سبز اطلاق می‌شود. به دلیل آنکه خاکستری رنگی خنثی و نماد ناباروری است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱٦۹) عبارت «سماء شاحبهٔ و غیوم رمادیهٔ» برهه‌ای از زمان را توصیف می‌کند که قحطسالی به اوج رسیده‌است.

همچنین در جملهٔ «ساقية موشكة على الجفاف» خشک شدن جویبار به ثبوت زمان اشاره دارد.

واژه «صحراء» که رمز کشورهای عربی است دارای دو نمادگرایی اساسی است؛ یکی نشانهٔ بی‌تمایزی اولیه اعتکاف یا زهد است و دیگر نماد سطحی پهناور، زمینی خشک، ویرانه و رمز جهانی عاری از حیات است (شوالیه و گربران،۱۳۸۵ :۱۳۳) کلمهٔ «صحراء» در سطر یاد شده، به دلیل هم‌نشینی با عباراتی همچون «قفص بشری مجهول، سماء شاحبة، غيوم رمادية و ساقية موشكة على الجفاف» اماکن خالی از سکنه و مرگ را تداعی می‌کند، هر نوع نیستی هم توقف حیات و ثبوت زمان را نشان می‌دهد. از سوی دیگر این عنصر طبیعی در طول تاریخ، مکانی برای کیفر اقوام متعدد بشری از جمله قوم بنی اسرائیل بوده‌است. این مقطع متن بر آن دلالت دارد که برخی سرزمین‌های عربی از جمله: فلسطین، لبنان و سوریه در عصر حاضر به علت بی‌کفایتی سران دولتی به منطقه‌ای برای مجازات شهروندان عربی توسط نیروهای استعمارگر تبدیل شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت لفظ صحرا بیانگر تکرار تاریخ و تجسم زمان اسطوره‌ای است.

اثاثیه

پتوهای فرسوده و بالش‌های چرکین از برجسته‌ترین اشیایی هستند که در طراحی دکور پردهٔ اول به‌کار رفته‌اند: «أغطية خلقة، صحون، ملاعق، ضمادات ملطخة بالدم. دورة مياه، مغسلة، سجناء يتكئون على وسائدهم القذرة بإعياء» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۱)

در این پرده عبارات «أغطية خلقة» و «وسائدهم القذرة» نشان می‌دهند که ارتباط دکور و زمان در محور هم‌نشینی محقق شده‌است. در ترکیب «أغطية خلقة»، پتو تداعی‌کنندهٔ خواب بوده، نماد غفلت به‌شمار می‌رود و واژهٔ «خلقة» که بیانگر دیرینگی است، مزمن بودن غفلت را نشان می‌دهد. در ترکیب «وسائدهم القذرة» بالش شیئی است که سر بر آن نهاده می‌شود بر این اساس می‌توان آن را کنایه از فکر دانست؛ واژهٔ «القذرة» برهه‌ای بلند از زمان را یادآوری می‌کند؛ زیرا آلودگی بالش با گذشت زمان

حاصل می‌شود. بدین‌ترتیب می‌توان گفت عبارت یاد شده رمز افکار سنتی نادرستی است که دچار فرسودگی شده‌اند.

کارکرد صوت در زمان

سطح صوتی یکی از مهمترین منابع ارتباطی در هر نمایشنامه‌ای است. میان صوت و زمان پیوند بسیار مستحکمی وجود دارد؛ زیرا هر نوع صدایی از قبیل محیطی، موسیقایی و گفتاری تنها در بستر زمان شکل می‌گیرد. صداپردازی متناسب با مضمون اثر نمایشی، سبب عمق‌بخشیدن به زمان شده و تأثیرپذیری بیننده را از عناصر صحنه دو چندان می‌کند. در نمایشنامهٔ «العصفور الأحدب» بررسی ارتباط صوت و زمان با تحلیل صداهای محیطی امکان‌پذیر است. صداهای محیطی که با نام جلوه‌های شنیداری نیز شناخته می‌شوند، غالباً به انواع گوناگون نام‌آوا، صدای برخاسته از اشیا و هرگونه صوتی که از جنس گفتار یا موسیقی نباشد، اطلاق می‌شوند.

در پرده آخر آنجا که متهم همسر، فرزندان و برگ‌های پاییز را گواه بر اعمال خود می‌داند، هر زمان که پائیز برای شهادت در محضر قاضی فراخوانده می‌شود، صدای باد شدیدی به گوش می‌رسد: «المتهم: ... أرید شهودی/ القاضی: من هم شهودک؟/ المتهم: حبیبتی و أطفالی و أوراق الخریف.(تهب ریاح قویة فی تلک اللحظة، تقلب اوراق المنضده) الحاجب: تعال أیها الخریف(صدی) تعال أیها الخریف (صدی) تعال أیها الخریف»(صدی) (ماغوط،۱۹۹۸: ۳۷)

در این پرده واژهٔ «خریف» رمز نابودی است و کلمهٔ «صدی» بیانگر حقایق بدیهی است. این دو واژه سه بار عبارت‌پردازی شده‌اند. از آنجا که عدد سه رمز کلیت یا حتمیت است و دلالت بر آغاز، میان و پایان امور می‌کند (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۲)؛ پیوند زمان و صوت در این مقطع متن ضمن آنکه دلالت بر قتل‌عام هزاران انسان بی‌گناه دارد که در نتیجه استبداد سران دولتی جان خود را از دست داده‌اند، از بی‌عدالتی و ستم‌پیشگی آشکار حکام نیز سخن می‌گوید.

در پردهٔ اول به‌کارگیری نام‌آوای «زقزقهٔ» در جمله «هل نسمع زقزقة الطیور و تغریدا أیام الخرائب و الهزائم؟» (ماغوط،۱۹۹۸: ۹) بیانگر تعامل ضمنی زمان و صوت است. این واژه، به صدای سرمستی گنجشگ گفته می‌شود که در هنگام شادمانی سر می‌دهد و از این رهگذر یادآور زمان عاطفی است. همچنین به‌کارگیری قید زمانی «أیام الخرائب و الهزائم» بیانگر تأثیر زمان بر کیفیت صوت و حالات آن است. در بیان این سخن می‌توان گفت به باور نویسنده آواز «زقزقة» که غالباً با اوج‌گیری صوت و سرعت نت‌های آوایی گنجشک همراه است، تنها در ایام شادمانی سر داده می‌شود و متناسب با دوران اندوه نیست؛ بلکه روزهای مصیبت و ناکامی موجب کندشدن سرعت آهنگ و ضعیف-شدن اوج صدای پرنده می‌شود.

کارکرد نور در زمان

نور از زمان پیدایش نمایش تا به امروز در صحنه حضور داشته، وجود آن همواره با سایه بوده و غیابش سبب ایجاد تاریکی شده‌است؛ بدین علت می‌توان نور، سایه و تاریکی را از عناصر مشترک در یک حوزه دانست. خلق زمان از نخستین کارکردهای نورپردازی بوده‌است. یونانی‌ها در فضای باز از فانوس و رومی‌ها از مشعل‌های برافروخته برای نشان‌دادن شب استفاده می‌کردند. امروزه نور به‌عنوان یک نظام معنایی دارای کارکرد گسترده‌ای در ایجاد بُعد، عمق و تداخل زمانی است (شفیعی و خلیل آذر، ۱۳۸۹: ۳۵-۳۷).

در پاره‌گفتاری که میان امیر و نگهبان در خصوص سرکوب افراد معترض رخ داده‌است، نویسنده با ایجاد تضاد در جملات «ظلمة کثیفة» و «لکننا فی وضح النهار» از دوگانگی حقایق درونی حکومت‌های مستبد با جلوه‌های ظاهری آن سخن می‌گوید: «الامیر: تدبروا أمرهم بطریقة ما. هشوا علیهم بالسیاط.../ حارس: ولکن الظلمة کثیفة.../ الامیر: ولکننا فی وضح النهار أیها المجنون/ حارس: و لکن الظلمة کثیفة و کل شیء غائم و داکن» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۳۰-۳۱)

در حقیقت ماغوط با استفاده از جملات یاد شده به بیان این مطلب می‌پردازد که هویت بیرونی دولت‌های ستم‌پیشه با ماهیت درونی آنها بسیار متفاوت است. در عبارات فوق وجود تاریکی شدید در روشنایی روز پدیدهٔ خورشیدگرفتگی را تداعی می‌کند. این پدیده به‌طور کلی نشانهٔ وقوع بلایای سهمگین یا رویدادهای شوم و علامت پایان یک دوره است. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۱۳۰– ۱۳۱). پیوند نور و زمان در این گفتگو با هدف بازنمایی حالات اجتماعی صورت گرفته، به فرجام غم‌انگیز مبارزه‌جویان اشاره دارد و بیانگر آن است که با طلوع خورشید حکومت جور نابود خواهدشد و زمان نیکبختی فرا می‌رسد. در این مقطع نمایشنامه عبارت‌پردازی مکرر جملهٔ «لکن الظلمة کثیفة» همچنین ذکر الفاظ «غائم» و «داکن» فقدان نور و استفاده از درجات شدید تاریکی را نشان می‌دهد. می‌توان گفت با تکیه بر جلوه‌های دیداری برخی بحران‌های اجتماعی حاکم بر جوامع عربی از قبیل خفقان سیاسی، استبداد، ستم‌پیشگی و بی‌عدالتی حکام توصیف شده‌اند.

کارکرد شخصیت‌پردازی در زمان

شخص یک نظام نشانه‌ای منسجم است که از رمزگان‌های متعدد اجتماعی از قبیل سن، حالات روحی، باورهای دینی و سیاسی تأثیر می‌پذیرد. می‌توان آن را یک رسانهٔ پویا دانست که حامل لایه‌های متنی بی‌شمار است. هریک از این لایه‌ها در تعیین محدودهٔ زمانی تاثیرگذار است (خلف، ۲۰۰۳: ۲۲). در پژوهش حاضر کارکرد شخصیت‌پردازی در زمان به‌واسطهٔ لایه‌های بیرونی و درونی صورت گرفته‌است.

لایه‌های بیرونی

مقصود از لایه‌ی بیرونی، ویژگی و حالات های ظاهری شخص است. در این بخش از پژوهش ارتباط برخی سطوح بیرونی از قبیل سن، پوشش و متعلقات فردی با نظام زمان بررسی می‌گردد.

سن

سن از جمله رمزگان‌هایی است که تاثیر مستقیم زمان را بر اشخاص نشان می‌دهد. در فصل چهارم آنجا که دو طفل را به سالن دادگاه می‌آورند، جملات «شابت أصداغهما» و «غطاهما الشیب» تعامل صریح سن را با زمان نشان می‌دهند. این جملات دلالت بر دورانی می‌کنند که شدت اندوه در آن، دو کودک را به پیری زودرس دچار نموده‌است: «الزوجة: لقد شابت أصداغهما الصغیرة و تجعّد أنفاهما کالکهول (یخرج الطفلان من قفصیهم و قد غطاهما الشیب)/ المتهم: ...إنکما أشبه بقطعتین من الثلج الشاحب، بل کآثار کعبین صغیرین علی الطریق یغطیه الثلج الشاحب» (ماغوط،۱۹۹۸: ۳۹)

تشبیه کودکان به برف و آثارپا بر روی جادهٔ برفی نیز تعامل سن با زمان را نشان می‌دهد. لفظ «الثلج» زمستان را که نماد کهنسالی است، تداعی می‌کند. ردپا رمز گذر زمان از گذشته به حال و آینده است (کوپر، ۱۳۷۹: ١٦٦) در این متن نیز نشانهٔ گذر عمر و پیرشدن دو کودک است.

پوشش

پوشش یک فضای دلالتی گسترده است که پس از حرکت و گفتگو سومین لایهٔ شخصیت‌پردازی بیرونی را ایجاد می‌کند. این رمزگان با تکیه بر سطوح نشانه‌ای گوناگون همچون رنگ و جنس بر زمان دلالت می‌کند:

رنگ

در پردهٔ اول رنگ سفید پیراهن زن خیالی نمایانگر ابدیت و تقدس زمان است: «تدخل...من النافذة إمراة شبیهة بالطائر،...بثیابها الطویلة البیضاء و جدائلها محلولة تتطایر مع ثیابها» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۱۶)

این نوع لباس همذات با لباس فرشتگان پنداشته می‌شود، غالباً پوشش قدیسه‌ها و راهبان در آئین‌های مذهبی است و زمان آئینی را نشان می‌دهد.

جنس

جنس از دیگر لایه‌های بیرونی است که ارتباط تنگاتنگ شخصیت‌پردازی را با زمان نشان می‌دهد. در سطر: «تدخل زوجة المتهم و هی إمرأة جمیلة، حنطیة اللون، ممزقة الثیاب» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۳۸) هم‌نشینی واژه‌ی «ممزقة» با «الثیاب» علاوه بر نامرغوب بودن جنس لباس، دیرینگی آن را نیز نشان می‌دهد. این نوع پوشش تصویرگر دورانی است که فقر در آن اوج گرفته‌است. در نگاه نمادین پارگی جامه گسستن از جهان مادی را نشان می‌دهد (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۳٤). سطر مذکور نیز به‌طور ضمنی پاکدامنی زن را بیان می‌کند؛ بنابراین عبارت «ممزقة الثیاب» در ژرف‌ساخت کلام کارکردی فرازمانی و فرامکانی دارد.

متعلقات فردی

لایهٔ متعلقات فردی که در قالب عناصری همچون عینک، زیور آلات، کیف دستی و... نشان داده می‌شود، هنگامی‌که به عنوان جزئی از زمان بررسی شود، ارزش نشانه‌ای عظیم می‌یابد (فردونی، لاتا: ۱۰). از جمله متعلقات فردی موجود در این اثر می‌توان به ماشین غبارآلود نماینده وزارت صنعت اشاره نمود: «یلتفت الجمیع علی صوت سیارة غبراء، تقف بینهم و قد ترجل منها شاب» (ماغوط،۱۹۹۸: ۲۲)

ماشین به دلیل آنکه از دستاوردهای تکنولوژی معاصر به‌شمار می‌رود، نمایانگر عصر حاضر و رمز گذر سریع زمان است و إسناد واژهٔ «غبراء» به «سیارة» را می‌توان کنایه از آلودگی و انحرافات موجود در این عصر دانست.

لایه‌های درونی

لایه‌های درونی به توصیف حالات عاطفی و روانی شخصیت‌های نمایشنامه می-پردازند. در این بخش از پژوهش، ارتباط برخی حالات روانی از قبیل خودباختگی و اراده با نظام زمان بررسی می‌گردد.

خودباختگی

در پردهٔ دوم، مادربزرگ به‌منظور توصیف خودباختگی و ضعف اعتماد به نفس همسرش، از تشبیهات متعدد بهره می‌گیرد: «الجدة: ستقف أمامه کتمثال، مقارناً بین حذائک و حذائه، بین شعرک و شعره، وأصابعک و أصابعه... لا کتمثال کما قلت، بل کعصفور عجوز أمام مرآة موحلة. وأنت تسعل وترتجف وتنحنی کقصبة فی مهب الریح، لا کحبیتی القدیم/ الجد: لا، لن أنحنی کقصبة فی مهب الریح...بل سأظل منتصباً و شامخاً بجوارک کأننی متجمدٌ منذ ألف عام» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۲۲)

نویسنده گاهی پدربزرگ را به مجسمه‌ای تشبیه می‌کند که بدون هیچ حرکتی روبروی نمایندهٔ اداره کشاورزی ایستاده، گاه او را گنجشک پیری می‌داند که در گل-ولای افتاده. در این مقطع جملهٔ «ستقف أمامه کتمثال» نشان می‌دهد شدت خودباختگی در برابر نماینده به‌حدی رسیده که پیرمرد را در مکان خود میخکوب و دچار سکون مطلق ساخته‌است. این بی‌تحرکی نیز ایستایی زمان را بیان می‌کند؛ گویی زمان برای پدربزرگ در همان لحظه ایستاده تا او تمامی توانمندی‌های دوران جوانی خود را از یاد ببرد.

در سطرهای مذکور عبارت «عصفور عجوز» رمز ناتوانی و ضعف اعتماد به‌نفس است. آغشته بودن پر و بال گنجشک به گِل، مانع پرواز او می‌شود. واژهٔ «موحل» که بیانگر ایستایی است از این رهگذر، ثبوت زمان را به‌تصویر می‌کشد همچنین در ادامه گفتگویی که میان پیرزن و پیرمرد صورت گرفته، می‌توان تعامل میان دو نظام شخصیت‌پردازی درونی و زمان را به‌صورت مستقیم مشاهده نمود. در جملهٔ «أنت تسعل وترتجف وتنحنی کقصبة فی مهب الریح، لا کحبیتی القدیم» مادربزرگ به مقایسهٔ حالات روانی پیرمرد در زمان حال با گذشته می‌پردازد. در عبارت «سأظل منتصباً و شامخاً بجوارک کأننی متجمدٌ منذ ألف عام» با استفاده از قید زمانی «متجمدٌ منذ ألف عام» استمرار پایداری و میزان استقامت پدربزرگ بیان شده‌است.

اراده

در فصل دوم، آن هنگام که پیرمرد خطاب به همسرش می‌گوید: اگر نسل جدید به-حرکت درآیند، جامعه به‌سوی ابدیت کوچ خواهد کرد، ارتباط سطوح درونی نظام شخصیت با زمان به صورت صریح محقق شده‌است: «الجد:...إنی واثق وقوقی بالله، بأنه إذا تحرکت هذه الجیل تحرکنا من هنا و إلی الأبد.هیا یا صغاری القذرین، ضعوا منادیلکم علی روؤسکم و اعقدوها جیداً...، فالشمس لاهبة و الطریق تزفر کالأفعی...» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۱۸)

در جملهٔ «إذا تحرکت هذه الجیل تحرکنا من هنا و إلی الأبد» عبارت «إذا تحرکت هذه الجیل» رمز ارادهٔ استوار و تلاش برای ایجاد تحولات روحی است. نشانهٔ «أبد» از آنجاکه به زمان نامحدود و پایان ناپذیری اطلاق می‌شود که رویدادها در آن همواره به‌جاودانگی و تقدس ختم می‌شوند (ضیمران، ۱۳۸۹: ۱۱۸)؛ در جملهٔ یاد شده، تصویر فرازمانی ترسیم می‌کند.

ماغوط معتقد است نسل جدید در صورتی که دارای عزم راسخ باشند، شرایط ناگوار کنونی را تغییر داده و به کامیابی جاودان دست می‌یابند. در جملهٔ «ضعوا منادیلکم علی رؤوسکم و اعقدوها» رمز تلاش برای ایجاد آمادگی روحی و صبر در برابر مشکلات و عبارت «الشمس لاهبة» نیز نماد دوران سختی است در نگاه نویسنده تشکیل جامعهٔ آرمانی به‌واسطهٔ توانمندی معنوی، صبر و استقامت هنگام عبور از روزها و مراحل بسیار دشوار زندگی میسر خواهد شد.

کارکرد کشمکش در زمان

رمزگان «کشمکش» به جدال دو شخصیت، نیرو، فکر یا عقیدهٔ مخالف که بنیان حوادث را می‌آفرینند، اطلاق می‌شود. میان این رمزگان و زمان همبستگی دوسویه‌ای وجود دارد. در واقع نقطهٔ اوج کشمکش شکل پیشرفته یک بحران، در زمان حال است که ریشه‌های آن را باید در گذشته جستجو نمود (سرحان، لاتا: ۲۵).

در پردهٔ اول هنگامی‌که کفاش تصمیم می‌گیرد گنجشک را در خاک دفن کند، کشمکشی میان او، پیرمرد و کوتوله دربارهٔ تعداد رودخانه‌های دنیا ایجاد می‌شود: «صانع الأحذية: سأطمرها بالتراب ذات يوم/ الكهل: ستبكى أنهار كثيرة فى العالم/ صانع الاحذية: لا أنهار فى العالم/ القزم: لا انهار فى العالم! طبعا ستقول ذلک طالما لم تر فى حياتک كلها سوى المياه القذرة فى الدلاء، هل تعتقد أن ما يجرى فى أنابيبكم ...هو ماء؟ أبدا إنه حثالة» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۵)

کفاش بر این باور است که رودهای اندکی در جهان وجود دارد؛ حال آن‌که پیرمرد و کوتوله معتقدند در دیگر نقاط دنیا به استثنای کشورهای عربی نهرهای زیادی در زمین جریان دارند. اگر گذر آب نماد حیات و حرکت زمان باشد در اصل کشمکش ایجاد شده بر محور ایستایی یا پویایی زمان می‌گردد. به نظر کفاش سراسر جهان از جمود زمان و بحران تکامل‌نیافتگی رنج می‌برد؛ اما دو شخصیت دیگر معتقد به پویایی زمان در کشورهای دیگر هستند و رنج ایستایی را منحصر به مناطق عربی می‌دانند.

وقتی اهالی روستا تصمیم می‌گیرند به علت طولانی‌شدن دوران خشکسالی به منطقه دیگری کوچ کنند، پیرزن که براین باور است با آمدن نمایندهٔ کشاورزی مشکلات مربوط به بحران کم‌آبی حل می‌شود: «الجدة: اذا قررتم الرحيل؟/ الجد: لابد من ذلک/ الجدة و لكن المندوب الزراعى قادم هذا النهار/ الجد: هذا النهار؟ هذا النهار؟ إنتظرى حتى يورق عكازک هذا و يزهر كغصن الزيزفون، لكن يجب أن تعلمى أنه ما من إنس و لا من جن يقبل على هذه القرية اللعينة» (همان: ۱۷)

او با گفتن جمله «المندوب الزراعى قادم هذا النهار» سعی در منصرف کردن بستگانش دارد. در این هنگام، میان او و پدربزرگ نوعی جدال لفظی در خصوص زمان آمدن نماینده شکل می‌گیرد. پیرمرد برخلاف همسرش معتقد است که آن فرد نه-تنها امروز ظهر بلکه هرگز نخواهد آمد.

در سطرهای مذکور لفظ «النهار» رمز سعادتمندی و نشانهٔ امیدواری پیرزن به یک دگرگونی سازنده است؛ حال آن‌که جملات «يورق عكازک و يزهر كغصن زيزفون» را

می‌توان کنایه از انتظار طولانی مدت برای تحقق امری بیهوده دانست. این جملات یأس مطلق پدربزرگ را نسبت به بهبود شرایط نشان می‌دهند.

در گفتگویی که میان قاضی و متهم دربارهٔ تعیین مشخصات ظاهری طفل مقتول صورت گرفته، قاضی با استناد به مدارک ساختگی گمان می‌کند که کودک در هنگام مرگ دوسال داشته؛ اما متهم یقین دارد که فرزندش در آن زمان سه ساله بوده‌است؛ بدین علت میان آن دو شخصیت نوعی اختلاف عقیدتی به‌وجود می‌آید که زمان عامل اصلی ایجاد آن است: «المتهم: أرید طفلی.../ القاضی: ما عمرُه؟/ المتهم: ثلاثُ سنواتٍ/ القاضی: لکن ما هو مکتوبٌ أمامی یؤکد أن عمرَه سنتان/ المتهم: لکن عمرَه ثلاثُ سنواتٍ/ القاضی: قلتُ سنتین» (همان: ۳۷)

نویسنده با ایجاد این کشمکش از خودکامگی سران دولتی که بر اساس سلائق فردی به تحریف حقایق بدیهی می‌پردازند، سخن به میان آورده است.

کارکرد مکان در زمان

گفتمان نمایشی هیچگاه بدون حضور مکان موجودیت نخواهد یافت. این رمزگان به‌واسطهٔ ادغام با دیگر سطوح دلالی از جمله زمان به بازتولید معنی می‌پردازد. پیوند میان زمان و مکان تا بدان حد ناگسستنی است که برخی صاحب نظران همچون لیکاف در این خصوص گفته‌اند: «زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود و حرکت آن به‌واسطهٔ مکان درک می‌شود» (لیکاف، ۱۳۸۳: ۲٤٤). سیزا قاسم بر این باور است: «چنانچه زمان را خطی فرض کنیم که کنش‌ها بر آن واقع می‌گردند، مکان همواره بر این خط آشکار می‌شود، همراه آن است و آن را در برمی‌گیرد» (قاسم، ۱۹۸۵: ۱۰۲). در این بخش از پژوهش ارتباط زمان با دو فضای باز و بسته مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

مکان باز

از برجسته‌ترین مکان‌های باز موجود در اثر «العصفور الاحدب» می‌توان به شهر، روستا و دشت اشاره نمود:

شهر و روستا

در فصل دوم آنجا که دانشجو به منظور توصیف شهر و روستا عبارات «شتاء المدینة» و «صیف الاریاف» را به‌کار گرفته، می‌توان همبستگی صریح زمان و مکان را مشاهده نمود: «الطالب: فی شتاء المدینة و صیف الأریاف...لا أستطیع أن أقول «الرعب و الجنس باطل» (ماغوط،۱۹۹۸: ۱۳)

در ترکیب «شتاء المدینة» اسناد نشانهٔ مکانی «مدینة» به «شتاء» دلالت بر سردی عواطف و فراموشی ارزش‌های اصیل فطری در وجود مردم شهرنشین می‌کند. در عبارت «صیف الاریاف» مجاورت واژهٔ «صیف» با «أریاف» بیانگر پاکی و صمیمیت مردم روستایی است.

دشت

از دیگر اماکن باز موجود در این متن می‌توان به دشت اشاره نمود. در پردهٔ اول هنگامی که زن خیالی پرنده‌نما از مأموریت مهم خود سخن می‌گوید، مجاورت الفاظ «سهول» و «قارات» با واژگان «یوم» و«ساعة» تعامل زمان و مکان را در محور هم‌نشینی نشان می‌دهد: «المرأه: أمامی سهول لا حصر لها. أربع قارات أخری. سأطیرُ إلیها یوما بعد یوم وساعة بعد ساعة...» (ماغوط،۱۹۹۸: ۱۶)

از سوی دیگر نشانهٔ مکانی «السهول» به‌دلیل آنکه رمز یک جایگاه بهشتی است که روزها در آن با شادمانی و سرعت سپری می‌شوند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۲۳۱)؛ تداعی‌کنندهٔ زمان عاطفی و رمز گذر سریع ایام است.

مکان بسته

برخی از مهم‌ترین اماکن بستهٔ این نمایشنامه عبارتند از: مغازه و خانه. در این بخش از پژوهش ارتباط این نوع اماکن با زمان بررسی می‌شود.

مغازه

در پردهٔ اول آنجا که کفاش به توصیف مغازهٔ خود می‌پردازد: «صانع الأحذیة: أفتح حانوتی کالغابة فی کل الفصول، صغیراً دافئاً یکاد الهواء یخفق فیه کالقلب» (ماغوط، ۱۹۹۸: ۱۴)، جملهٔ «أفتح حانوتی کالغابة فی کل الفصول» را به‌کار برده‌است. مغازهٔ فضایی با ابعاد محدود و محلی برای آمد و رفت مردم است؛ از این‌رو ابزاری برای انتشار اخبار و نماد آگاهی به‌شمار می‌رود. درختان همیشه‌سبز نشانگر پویایی زندگی، خرمی و ماندگاری است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۱۹۱). تشبیه مغازه به جنگلی که در تمام فصول پایدار و سرسبز است دلالت بر حیات، پویایی و نشاط دائمی آن دارد.

خانه

در گفتگویی که میان دانشجو و کفاش صورت گرفته مجاورت نشانه «بیت» با الفاظ «خریف» و «بعید» ارتباط مستقیم رمزگان مکان را با زمان نشان می‌دهد: «الطالب: وقام الملایین فی الساحات المعتمة/ یحکون عوراتهم بالمزالیج و الصحف الملفوفة کالأبواق./ قد یلوح لک بیتک من بعید/ ملتهبا بنار الخریف أو بنار الإشراق» (ماغوط،۱۹۹۸: ۱۳) در این سخن واژهٔ «بیت» رمز وطن و کلمهٔ «خریف» بر اساس نظام دلالی متن، نماد ویرانی است. نشانهٔ «بعید» هم که در روساخت کلام دوری افراد آگاه و آزادیخواهان را از خانه بیان می‌کند، در سطوح ژرف ساختی به نداشتن قدرت یا امکانات کافی برای نجات سرزمین اشاره دارد. بنابراین می‌توان گفت سطر «قد یلوح لک بیتک من بعید/ ملتهبا بنار الخریف» به‌طور ضمنی بیانگر نابودی جوامع عربی است.

نویسند معتقد است با وجود آنکه سرزمین‌های عربی در حال ویرانی هستند، ساکنین آنها در غفلت کامل به‌سر برده و به سرگرمی‌های ناچیز اهتمام گزیده‌اند.

نتیجه‌گیری

۱. نتایج پژوهش نشان می‌دهد درک زمان به‌عنوان یک فرآیند نشانه‌شناختی از طریق خوانش دیگر سطوح متنی از قبیل صحنه، شخصیت، کشمکش و مکان امکان‌پذیر

است. میان زمان با سطوح یادشده نوعی ارتباط دوسویه وجود دارد. از سویی زمان در پیشبرد صحنه، شخصیت، کشمکش و مکان نقش بسزایی دارد و از سوی دیگر این سطوح در سامان‌دهی و گزینش نظام زمان تاثیرگذار هستند. گاه ارتباط زمان با لایه-های مورد بحث در محور هم‌نشینی با ذکر مؤلفه‌های زمانی و مکانی صورت گرفته، گاهی در محور جانشینی به‌واسطهٔ حذف مؤلفه‌های مذکور محقق شده‌است.

۲. بر اساس نتایج تحقیق، نظام زمان در نمایشنامه «العصفور الاحدب» دارای سطوح متعدد رمزگانی همچون مدور، خطی و عاطفی است. در اثر مورد بحث لایهٔ مدور دارای کارکرد گسترده‌ای است. نویسنده با به‌کارگیری این لایه به آفرینش آن دسته معانی ثانویه‌ای می‌پردازد که مرتبط با بحران‌های سیاسی اجتماعی حاکم بر کشورهای عربی هستند. سطوح خطی و عاطفی به‌صورت پراکنده در متن نمایشنامه مشاهده می‌شوند.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک، (۱۳۹۲ش)، **ساختار تاویل متن**، تهران: مرکز.

اسلین، مارتین، (۱۳۷۵ش)، **دنیای درام**، مترجم: محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

الام،کر، (۱۳۸۲ش)، **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**، فرزان سجودی، تهران: قطره

سجودی، فرزان، (۱۳۸۳ش)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: قصه.

شایگان، داریوش (۱۳۸۸ش). **آفرینش افق‌ها (منتخباتی از آثار)**، تهران: فرزان روز.

شفیعی، اسماعیل و جلیل خلیل آذر،(۱۳۸۹ش)، «بررسی نسبت نور، سایه و تاریکی با تئاتر در قبل و بعد از آدولف آپیا»، **نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی**، دوره ۲، شماره ٤١: صص٤٢-۳۳.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵ش). **فرهنگ نمادها**، مترجم: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

ضیمران، محمد، (۱۳۸۹ش)، **گذار از جهان اسطوره به فلسفه**، تهران: هرمس

کوپر، جی.سی، (۱۳۷۹ش)، **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، ملیحه کرباسیان: تهران: فرشاد.

لوته، یاکوب، (۱۳۸۸ش)، **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، ترجمه امید نیک فرجام. تهران: مینوی

لیکاف، جرج، (۱۳۸۳ش)، **نظریه استعاره معاصر**، مترجم: فرزان سجودی، تهران: سوره مهر.

مکی، ابراهیم، (۱۳۸۸ش)، **مقدمه بر فیلم‌نامه‌نویسی و کالبد شناسی یک فیلم‌نامه**، تهران: سروش.
جعفرسلیمان‌ابوبکر، دعاء، (۲۰۱۶م)، «**الدیکور مکون بصری علی خشبة المسرح**»، زینب عبدالله محمد صالح، جامعة السودان للعلوم و التکنولوجیا.
خلف، عصام کامل، (۲۰۰۳م)، **الاتجاه السیمیولوجی و نقد الشعر**، القاهرة: دار فرحة للنشر و التوزیع.
سرحان، سمیر، (لاتا). **دراسات فی الادب المسرحی**، بغداد: دار البحوث العامة.
صویلح، خلیل، (۲۰۰۲م)، **کان و اغتصاب کان**، بیروت: دارالبلد.
فردونی، ماریو، (لاتا)، **الموضات و الازیاء فی الفلم**، طه فوزی، القاهره: الموسسة المصریة العامة للتالیف.
قاسم، سیزا، (۱۹۸۵م)، **بناء الروایة**، بیروت: دار التنویر للطباعة و النشر.
الماغوط، محمد، (۱۹۹۸م)، **العصفور الاحدب**، بیروت: دار المداوی.

السميائية الطبقات الزمانية فی مسرحية " العصفور الاحدب" لمحمد الماغوط

شهلا شكيبايی فر[1]*
محسن سيفی[2]
علی نجفی ايوكی[3]

الملخّص

تقوم السيميائية ذات الطبقات اعتمادا على بنية التحتية للعلامات و اللغة و الحوار و السياق بتحليل النصوص تحليلا دقيقا. فی إطار هذه النّظرية، يتم إنشاء الطبقات النصية من خلال القراء المنطوقة للعلامات فی شكل الرموز. يتحول كل علامة إلى نص فی تفاعل الخطاب. من هذا المنطلق يقوم بحثنا هذا على أساس المنهج السيميائی بدراسة المستويات الزمنية فی النّص المنظور نعنی مسرحية« العصفور الأحدب» و فی اثناء تبيين العلامات الزمنيّة و تنظيمها النصّی يبحث عن مدى تعايشها مع سائر المستويات الرّمزية نحو المسرح والشّخصية والصراع و المكان. تشير نتائج البحث إلى أنّ الزمان يتواكب مع المستويات الرّمزية الأخرى تواكبا وثيقا يتحقّق مباشرا أحيانا و فی إطار المحور التركيبی و يتحقّق ضمنيّا على المحور الإستبدالی حينا آخرحيث يحدث تطوّرا فی الديكور و الضوء و الصوت. هذه السطوح لها تاثير كبير فی تنظيم و اختيار العلامات الزمنية. أنّ الزمن المدوّر أكثر فاعلية بالنّسبة إلى سائر الأزمنة فی المسرحية. بناءً على نتائج البحث و وفقاً لتحليل النظام الدلالی للنص، يتم البحث عن جذر هذا الامر فی الأزمات السّياسية و الإقتصادية فی المجتمع.

الكلمات الرئيسية: سيميائية الطّبقات النّصية ، الزّمان، المسرحية الإجتماعية، العصفور الأحدب، محمدالماغو.

---

[1]– استاذ مساعد فی قسم اللغة العربية بجامعة بيام نور
[2]– استاذ مساعد فی قسم اللغة العربية بجامعة كاشان
[3]– استاذ مشارک فی قسم اللغة العربية بجامعة كاشان

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

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Pathological exploration of rewriting ancient religious stories for children and adolescents: A case study of “Malja al-khaefin” (shelter of the frightened) and “Hedie al-shams” (gift of the sun)

Mostafa Mahdavi Ara[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Hakim Sabzevari

Received: 12-05-2020 Accepted: 25-11-2020

Introduction: Rewriting and simplifying ancient religious texts is one of the most important branches of religious literature for children and adolescents. To this end, some authors have rewritten the biographies of Shiite Infallibles (PBUH) in order to transmit cultural values to new generations. "Oyoun Akhbar al-Reza" and "Manaqib al-Abi Talib" are among the works which have been the source of many rewritten stories such as "Malja al-khaefin" and "Hedie al-shams" focusing on the life of Imam Reza (PBUH). In recent years, following the expansion of Iran's cultural and social ties with Arab countries such as Iraq, Syria, and Lebanon, many of these stories have been published in Arabic in the form of cultural packages or tourism products presented to Arabic-speaking children who enter cities such as "Mashhad" and "Qom" for the purpose of religious tourism. The themes of most of these books are religious and seek to establish a link between the present and the past in order to inform the Arabic-speaking children of the glorious past of great Islamic civilization, create Islamic unity in the coming generations by enumerating the religious commonalities as well as develop a positive religious attitude in young Arab audience. However, regarding the difficulties of these works, authors that sometimes get involved in the process of rewriting a work are not able to take the work out of its historical form and present it to their young audience as an interesting story. The present article intends to focus on the artistic problems of the stories rewritten in Arabic and to analyze the requirements for the simplification of ancient religious texts on a case-by-case basis in the stories "Malja al-khaefin" and "Hedie al-shams”.

Methodology: The research method of this research is qualitative and descriptive using content analysis, which is done for the objective and qualitative explanation of the content and concept of the written texts in a systematic way. In the present article, the studied components are the rewritten text (including words and sentences), the elements of the story (including the point of view, plot, character, time and place) and the visual effects of "Malja al-khaefin" and "Hedie al-shams” books, which have been rewritten for age groups (b) and (c) and derived from "Oyoun Akhbar al-Reza" written by Muhammad ibn Babawiyyah Qomi also known as Sheikh Saduq (died in 381 AH) and "Manaqib Al Abi Talib" written by Abu Ja'far Muhammad bin Ali bin Shahr Ashob (died in 588 AH). Excerpts from these two stories have been selected with an emphasis on the age group of the audience, the publisher (with an emphasis on domestic publishers) and the language of the

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

work (with an emphasis on Arabic). After the two rewritten stories were adapted to their original manuscripts, information about the basics of rewriting children's stories were collected and classified in a library study using research sheets, and the advantages and limitations of rewriting in composition of this type of story were considered. Due to the fact that the visual effects of children's book are of special importance, the role of illustrator in preparation and attraction of these stories was also taken into account. This type of research dates back to several decades ago. For example, Sahir Ahmad Mahfouz in a study entitled "Tabsit Adab al-Kebar L-atfal" (1991) has examined the complete works of Al-Kilani with respect to simplifying the stories of One Thousand and One Nights, Sinbad Bahri, etc.

Results and Discussion: The research findings are reviewed in two areas: structure (appearance of children's book) and content. Based on the criteria of rewriting and simplification of ancient texts, the rewriters in the two stories in question have been mostly historians rather than literary rewriters, which means that their dependence on historical and educational aspects of the child has deviated them from addressing the literary aspects of the story. Regarding the structure and appearance of books, the publishers and stakeholders in the field of children's books should pay more attention when choosing the type of paper, colors, coordination of text and image, and so on.

Conclusion: The drawbacks of the authors in rewriting "Malja al-khaefin" and "Hedie al-shams" are that none of them has noticed the basic knowledge of their audience in the rewriting process; they have used words and sentences in the structure of the text outside the scope of Arabic-speaking child's knowledge. At the level of narration, too, Molla Aydi has been more dependent on the text than Mirzaei, so his story is a historical account of the original text lacking the necessary dynamism and movement.

To apply the elements of story, both authors have acted in the same way, and there is no change in of the viewpoint or ups and downs in the plot. Mirzaei has managed to portray the personality traits of his protagonist somewhat more creatively only in the element of characterization, which seems to be due to lack of innocence of the main character in his story (Ryan). There was no significant change in the rewriting of stories in the element of time, which goes on linearly throughout the narrative. However, Mirzaei has been able to act more dynamically than Molla Aydi in defining the place of events, and his descriptions of the place of the story are more sensitive and imaginative.

Keywords: Religious stories, Rewriting technologies, Illustrating of religious texts, Exploring.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

آسیب‌شناسی بازنویسی داستان‌های کهن دینی برای کودکان و نوجوانان (مطالعه موردی: «هدیة الشمس» و«ملجأ الخائفین»)

مصطفی مهدوی‌آرا[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۰۵

چکیده

در دنیایی که کودک و نوجوان از هر سو مورد تهاجم فرهنگی قرار گرفته، نفس‌کشیدن در فضای فرهنگ دینی و مذهبی در حکم حیات است. بدین منظور، نویسندگان جهت انتقال ارزش‌های فرهنگی مثبت کهن به نسل جدید، به بازنویسی سیره‌ها و شرح حال پیامبران و امامان معصوم علیهم السلام برای کودکان، اقدام ورزیده‌اند؛ اما گاه دیده‌شده که برخی نویسندگان در بازنویسی یک اثر نتوانسته‌اند آن را از قالب تاریخی خود خارج کرده و به‌صورت داستانی جذاب به مخاطبان خردسال خود ارائه دهند. جستار حاضر با هدف آسیب‌شناسی بازنویسی داستان‌های عربی برای کودکان، کوشیده است به روش توصیفی–تحلیلی، بایسته‌های بازنویسی متون کهن دینی را بررسی کرده و ضمن تطبیق این بایسته‌ها بر دو داستان «ملجأ الخائفین» و «هدیة الشمس» اختیارات بازنویس را در به‌کارگیری تکنیک‌های هنری، جهت جذاب‌کردن این داستان‌ها برای کودکان عرب‌زبان مورد واکاوی قرار دهد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که برخی بازنویسان دانش کافی را در ساده‌سازی متون دینی دارا نبوده و در اغلب اوقات خود را پایبند جنبه‌ی تاریخی اثر کرده و از به‌کار گرفتن برخی جنبه‌های هنری مثل سبک نگارشی خلاق، استفاده‌ی مؤثر از عناصر داستان و غیره غفلت ورزیده‌اند. در این بین، عدم هماهنگی بازنویس با تصویرگر در فرآیند چاپ، تصویرگری این‌گونه داستان‌ها را گاه با چالش‌های جدی مواجه کرده است.

کلیدواژه‌ها: داستان‌های کهن دینی، تکنیک‌های بازنویسی، تصویرگری متن دینی، آسیب‌شناسی.

۱–پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: m.mahdavi@hsu.ac.ir

مقدمه

شاخه‌ی دینی ادبیات کودک در سال‌های پس از انقلاب، پا به عرصه‌ی نوینی گذاشت و زمینه‌های زیادی را در بر گرفت. از جمله زمینه‌هایی که در آن، آثاری برای کودکان پدید آمد، ساده‌سازی متون مربوط به زندگی پیامبران و امامان علیهم السلام می‌باشد. «یکی از منابع غنی و در دسترسِ نویسندگان کودک در کشورهای اسلامی، سیره‌ها و شرح حال‌های نوشته شده درباره‌ی نبی اکرم صلوات الله علیه، أهل بیت علیهم السلام و دیگر اولیای دین است که به‌عنوان میراث دینی در فرهنگ اسلامی رواج یافته و ایشان را به عنوان الگوهای شخصیتی و تربیتی، به کودکان و نوجوانان معرفی می‌کند» (یوسف، ۲۰۱۱: ٤٨).

از جمله این متون کهن دینی «عیون أخبار الرضا» و «مناقب آل أبی طالب» است که منبعی برای بسیاری از داستان‌های بازنویسی‌شده، همچون «ملجأ الخائفین» و «هدیة الشمس»، با محوریت زندگی امام رضا علیه‌السلام بوده است. در چند سال اخیر و درپی گسترش روابط فرهنگی و اجتماعی ایران با کشورهای عربی مثل عراق، سوریه، لبنان وغیره، داستان‌های بسیاری از این دست، به‌زبان عربی چاپ و منتشر شده و به‌عنوان بسته‌ی فرهنگی یا محصول گردشگری در اختیار کودکان عرب‌زبانی قرار می‌گیرد که به‌قصد گردشگری دینی وارد شهرهایی مثل «مشهد مقدس» و «قم» می‌شوند. مضمون اغلب این کتاب‌ها، دینی بوده و درصدد است تا با پیوند برقرار کردن میان دو زمان حال و گذشته، کودک عرب زبان را متوجه گذشته‌ی باشکوه تمدن بزرگ اسلامی کرده و با برشمردن مشترکات دینی و مذهبی، باعث ایجاد وحدت اسلامی در نسل‌های آینده شود و نگرش مثبت دینی را در وجود مخاطبان خردسال عرب بیافریند. البته سفارشی‌سازی و حمایت‌های مالی از این دست کتاب‌ها، گاه باعث نگاه کالاگونه به کتاب شده و کیفیت محتوایی این داستان‌ها را زیر سوال برده است (حطیط، ۲۰۰۱: ٦٤).

در بررسی اجمالی که از تعدادی از داستان‌های عربی همچون: «الإمام علی بن موسی الرضا (ع)» نوشته‌ی وارث الکندی، «الإمام الرضا (ع)» از أمل طنانة، «غریب خراسان...» از باسم الأنصاری، «إبتسامة بدموع» از رضا خانزاده و دیگر آثار، صورت پذیرفت،

مشخص‌شد که آنچه به‌عنوان داستان بازنویسی شده در اختیار کودک عرب‌زبان قرار می‌گیرد، با معیارهای موجود داستان‌نویسی، هماهنگی لازم را ندارد؛ شاید بتوان علت بخشی از این کاستی را در توجه بیش از حد بازنویسان به ابعاد تاریخی و کارکردهای تربیتی و غفلت از جنبه‌های ادبی داستان دانست. همچنان که سلطه‌ی ناشر بر بازنویس و تصویرگر، گاه باعث ایجاد نوعی ناهماهنگی بین متن و تصویر در این‌گونه داستان‌ها شده است.

با توجه به مشکلات مذکور و صرف نظر از نگاه ایدئولوژیک (سفارشی‌سازی) به این کتاب‌ها، جستار حاضر درصدد است با تمرکز بر مشکلات هنری داستان‌های بازنویسی‌شده به زبان عربی، بایسته‌های ساده‌سازی متون کهن دینی را به‌صورت موردی در دو داستان مذکور مورد نقد و نظر قرار دهد. بی‌تردید جهت دستیابی به مطلوب و نشر کتاب‌های مناسب کودکِ مسلمان، باید آسیب‌های مذکور برطرف گردد تا شکوفایی نسل‌های آینده را شاهد بود. نظر به ضرورت تبیین‌شده، نگارنده در این پژوهش تلاش می‌کند، به‌صورت کیفی و با روش توصیفی و تحلیل محتوا، شگردهایی که باعث جذابیت در بازنویسی داستان‌های کهن می‌شود را تبیین سازد؛ «روش مذکور به‌منظور توصیف عینی و کیفی محتوای مفاهیم متن‌های مکتوب [همچون کتاب‌ها] به‌صورت نظام‌دار انجام می‌گردد [....] و مطالب موردنظر پس از گردآوری و طبقه‌بندی، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد» (حافظنیا، ۱۳۸۷: ٦٦ و ٦٧). در جستار حاضر مؤلفه‌های مورد بررسی، متنِ بازنویسی‌شده (شامل کلمات و جملات)، عناصر داستان (شامل زاویه‌ی دید، طرح، شخصیت، زمان و مکان و غیره) و جلوه‌های بصری دو کتاب «ملجأ الخائفین» و «هدیة الشمس» است؛ داستان‌هایی که برای گروه‌های سنی (ب) و (ج) بازنویسی‌شده و برگرفته از کتاب «عیون أخبار الرضا» نوشته‌ی محمد بن بابویه قمی معروف به شیخ صدوق (متوفی ۳۸۱ هـ‌ق) و «مناقب آل أبی طالب» نوشته‌ی أبوجعفر محمد بن علی بن شهرآشوب (متوفی ۵۸۸ هـ‌ق) است؛ داستان «ملجأ الخائفین»، کیفیت ورود امام رضا علیه السلام به «نیشابور» و دیگری ملاقات "ریان بن ابی الصلت" با حضرت در «مرو» را به‌تصویر می‌کشد؛ این دو داستان توسط عامر ملاعیدی و حسین

میرزایی بازنویسی‌شده و در انتشارات عروج اندیشه و آستان قدس رضوی در مشهد مقدس، چاپ و نشر شده‌اند.

دو داستان مذکور به‌صورت گزینشی و با تأکید بر گروه سنی مخاطب، ناشر (با تأکید بر داخلی‌بودن) و زبان اثر (با تأکید بر عربی بودن) انتخاب شده است. پس از تطبیق دو داستان بازنویسی‌شده با اصل کهن آن، اطلاعات مربوط به مبانی بازنویسی داستان‌های کودک به‌صورت کتابخانه‌ای و با استفاده از فیش‌های تحقیقی، گردآوری و طبقه‌بندی شد و اختیارات و محدودیت‌های بازنویس در نگارش این نوع داستان‌ها مورد مطالعه قرار گرفت. نظر به اینکه جلوه‌های بصری کتاب کودک از اهمیت خاصی برخوردار است، نقش تصویرگر در تهیه و جذاب‌سازی این‌گونه داستان‌ها نیز مورد توجه قرار گرفت و در نهایت، تحقیق حاضر در سه بخش «بایسته‌های بازنویسی داستان‌های کهن دینی»، «بازنویسی و تقویت عناصر داستان» و «بازنویسی و استفاده از ظرفیت‌های بصری(عناصر دیداری)» ارائه گردید و تلاش شد ضمن واکاوی این بخش‌ها در دو داستان «ملجأ الخائفین» و «هدیةالشمس»، پاسخی برای سؤالات زیر بیابد:

۱. بایسته‌های بازنویسی خلاق در ساده‌نویسی متون کهن دینی کدامند؟

۲. آسیب‌هایی که در فرآیند بازنویسی، متوجه داستان‌های «ملجأ الخائفین» و «هدیة الشمس» بوده، چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

از جمله پژوهش‌های مبنایی و مرتبط با موضوع این جستار در حوزه‌ی ادبیات فارسی و عربی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- سهیرة أحمد محفوظ در پژوهشی با عنوان «تبسیط أدب الکبار للأطفال» (۱۹۹۱)، نخست به مطالعه‌ی تاریخی آثار ادیبانی پرداخته که در ادبیات اروپا به‌ساده‌نویسی داستان‌های فرانسوی، انگلیسی و آلمانی پرداخته‌اند و در ادامه به‌صورت تطبیقی، به بررسی آثار کامل الکیلانی در حوزه‌ی ساده‌سازی داستان‌های هزار و یک شب و سندباد

بحری، داستان «یومیات نائب فی الأریاف» از توفیق الحکیم و داستان «حول العالم فی ۲۰۰ یوم» از انیس منصور پرداخته است.

۲- جعفر پایور در کتاب خود با عنوان «مقدمه‌ای بر: بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودکان و نوجوانان» (۱۳۷۰)، ابتدا به ارائه‌ی تعریفی از بازنویسی و بازآفرینی و تفاوت‌های هریک با دیگری پرداخته، در ادامه به ضرورت بازنویسی، ویژگی‌ها و انواع آن اشاره کرده و در بخش پایانی، نمونه‌هایی از داستان‌های مثنوی مولوی را واکاوی نموده است.

۳- محمود حکیمی و مهدی کاموس (۱۳۸٦) در کتاب «مبانی ادبیات کودک و نوجوان ویژه‌ی ادبیات دینی»، پس از تبیین کارکردهای ادبیات کودک، به‌تفصیل عناصر داستان را بررسی کرده و در بخش دوم کتاب ضمن ارائه‌ی تعریفی جامع از ادبیات دینی و مراحل تربیت کودک از دیدگاه اسلام، به اهمیت بازنویسی وقایع تاریخی برای کودک پرداخته‌اند.

٤-عبدالتواب یوسف در پژوهشی با عنوان «أدب الطفل المسلم رؤیة جدیدة نحو تأصیل أدب إسلامی» (۲۰۱۱)، ویژگی‌های ادبیات دینی و چگونگی پرداختِ قصه‌های قرآنی و سیره‌ی نبوی برای کودکان را بیان نموده است.

۵- آسیه ذبیح‌نیا عمران و حسین یگانه‌مهر (۱۳۹۳) در کتاب «بازآفرینی و بازنویسی در ادبیات کودک و نوجوان»، با هدف بررسی درستی مجموعه‌ی آثار بازنویسی و بازآفرینی شده در ادبیات کودکان و نوجوانان، کوشیده‌اند تا با استفاده از روش تحلیل محتوا، به بررسی و تحلیل عناصر داستانی چندین اثر از آثار بازنویسی و بازآفرینی‌شده پرداخته و ضمن نشان‌دادن نقاط ضعف و قوت این آثار، جایگاه آن‌ها را در ادبیات معاصر بیان کنند. نویسندگان در ادامه به اهداف کلی بازنویسی و بازآفرینی و اصول و قواعد کلی آن پرداخته و در پایان نیز چند اثر بازنویسی و بازآفرینی شده را به‌صورت موردی مورد تحلیل قرار داده‌اند.

در بیان وجه تمایز تحقیق حاضر از پیشینه‌ی مذکور باید گفت که تحقیق حاضر از جمله پژوهش‌هایی است که برای نخستین‌بار، نقد و تحلیل داستان‌های دینی و

بازنویسی‌شده‌ای را دغدغه‌ی خود قرارداده که به زبان عربی در ایران، چاپ و نشر می‌شوند. شایان ذکر است جستار حاضر تلاش‌های پیشینیان -که به نمونه‌هایی از آن در پیشینه اشاره شد- را ارج نهاده و از آن‌ها در جهت غنای این پژوهش بهره برده است. امید است تا با این تلاش ناچیز، قدمی در راستای بهبود کیفیت داستان‌هایی که گاه از حدود مرزهای کشور خارج‌شده و نماینده‌ی بخشی از ادبیات کودکِ کشورمان در کشورهای عربی به شمار می‌آیند، برداشته شود.

بایسته‌های بازنویسی داستان‌های کهن دینی

بازنویسی فرآیندی است که طی آن، متون کهن به زبان امروزی در می‌آید؛ به‌گونه‌ای که دشواری و کهنگی زبان و سبک قدیم بدون تحریف در محتوا، از آن گرفته شود، (پایور، ۱۳۷۰: ۳۳). در این فرآیند لازم است تا بازنویس نکاتی را مورد توجه قرار دهد که به جنبه‌ی ادبی و لذت‌آفرینی داستان کمک شایانی می‌کند؛ این نکات عبارتند از:

بازنویسی و سبک نگارشی خلاق

یکی از نکات مهم در فرآیند بازنویسی، استفاده از سبک نگارشی خلاق و توجه به رده‌ی سنی مخاطبان خردسال است. تعیین رده‌ی سنی می‌تواند بازنویس را در استفاده از واژگان متناسب با سن کودک یاری دهد. وی در فرآیند ساده‌نویسی، باید آن کودک ذهنی و درک واژگانی او را پیوسته مدنظر داشته باشد؛ زیرا همواره تعدادی واژه وجود دارند که برای کودکان در یک گروه سنی، مأنوس و از نظر معنایی فهمیدنی هستند که به این واژه‌ها، اصطلاح «واژگان پایه» اطلاق می‌شود (علوی مقدم و خیرآبادی، ۱۳۹۳: ۱٤۰). استفاده از واژگان بدون ابهام، املای درست کلمات، حرکت‌گذاری متن عربی و به کارگیری جملات کوتاه، از ویژگی‌های بارز متن بازنویسی‌شده برای کودکان عرب است (رک: محفوظ، ۱۹۹۱: ۳۴). گاهی کاربرد واژگان نامأنوس و دشوار در متن، نه‌تنها ارتباط کودک با متن را مختل می‌کند، بلکه ممکن است اشتیاق به خواندن را نیز از وی سلب نماید.

مخاطبان دو داستان «ملجأ الخائفین» و «هدیة الشمس»، گروه سنی (ب) و (ج) هستند؛ به دلیل بُعد زمانی و مکانی بین مخاطبِ متن کهن و کودکان عرب‌زبانِ امروز، نمی‌توان انتظار داشت که آنها تمام واژگان داستان را درک کنند؛ به‌عنوان مثال نام‌مکان‌هایی همچون «نیشابور، مرو، خراسان» یا اسم‌های علمی مثل «المأمون، هارون الرشید، الریان و غیره»، به‌دلیل بُعد زمانی و واژگانی از قبیل «شیعة، الأمة و غیره»، به‌دلیل انتزاعی‌بودن، برای کودک عرب‌زبان در رده‌ی سنی (ب) و (ج) قابل درک نیستند. «البته در زندگی روزمره، کودک واژه‌های بسیاری را می‌شنود که معنی آن‌ها را نمی‌فهمد، ولی اغلب خود را قانع می‌کند که این واژه‌ها، مانند مجموعه‌ای از اعمال، مربوط به بزرگ‌ترهاست و ربطی به او ندارد، اما درباره‌ی کتابی که ویژه‌ی او نوشته‌شده، دلیلی ندارد که آن کتاب یا قسمت‌هایی از آن را نفهمد» (ابراهیمی، ١٣٦٤: ٤٢).

ملاحظات نگارشی همچون نگارش صحیح حروف یا حرکت‌گذاری کلمات در زبان عربی، از دیگر موضوعات مورد توجه در ساده‌نویسی برای کودکان عرب‌زبان است. به دلیل اینکه رده‌ی سنی (ب) و (ج) مرحله‌ی رشد و تحول زبانی کودک است، نویسندگان کودک و نوجوان در کشورهای عربی توجه خاصی به نگارش صحیح و حرکت‌گذاری واژگان داستان دارند؛ زیرا معتقدند داستان یکی از مهم‌ترین وسایل فراگیری زبان و نطق سلیم در خواننده‌ی خردسال است (محفوظ، ١٩٩١: ٦٠). با این وجود، در داستان «ملجأ الخائفین» اشتباهاتی در ضبط حروفی همچون همزه‌ی وصل و فصل، مثل (أحدی به‌جای إحدی) و اعراب نادرست کلمات مثل (أن یستریحُ به‌جای أن یستریحَ) قابل مشاهده است.

در دایره‌ای گسترده‌تر از واژگان، جمله‌های برگرفته از متن کهن باید کوتاه و ساده باشد، از آن‌رو که ویژگی اصلی جمله‌هایی که برای کودکان نوشته می‌شود کوتاهی و سادگی آن‌هاست. «کودک، قدرت پذیرش مفاهیم و احساسات مختلف و مرکب را در یک جمله ندارد. یک مفهوم ساده و بسته در یک جمله‌ی کوتاه، درست مانند لبخند کوتاه و [تبسم] محبانه‌ی یک مادر است...در هم ریختگی و وسعت جمله‌ها و برش‌های

متعدد در آن‌ها مانع از آن است که کودکان بتوانند کل ماجرا را احساس کنند» (ابراهیمی، ۱۳٦٤: ۵۹).

جملات در داستان «ملجأ الخائفین»، گاهی طولانی‌تر از حد درک گروه سنی (ج) و خصوصاً (ب) به‌نظر می‌رسد؛ به‌عنوان مثال در جمله‌ی زیر –که مطلع داستان نیز می‌باشد– آمده است: «أمر الحاکم العباسی المأمون بن هارون الرشید بجلب الإمام الرضا علیه السلام من المدینة المنورة إلی خراسان التی اتخذها المأمون عاصمة له خوفاً من الإمام المعصوم الذی اجتمعت الأمة الإسلامیة حوله...» (ملاعیدی، ۱٤۲۸: ۳). میانگین تعداد کلمات برای گروه سنی (ج)، حداکثر۱۷ تا ۲۰ کلمه است (یافا، ۱۳۸۸: ٦۰) این درحالی است که متن مذکور به‌دلیل استفاده از جملات فرعی مثل جملات صله و حالیه، طولانی‌تر از حد متوسط شده و درک آن برای خواننده خردسال دشوارگشته است.

در داستان «هدیة الشمس» نیز واژگانی مثل اسم‌های علم «الریان» (نام یکی از یاران امام) و «مرو» (نام شهری در ترکمنستان امروزی) در مقدمه‌ی داستان، برای کودک عرب‌زبان ناآشنا است: «کان الریان یمضی قدماً فی طریقه علی مهل، علیه أن یجتاز السوق حتی یصل إلی منزل الإمام الرضا علیه السلام. مدینة «مرو» مدینة کبیرة وسوقها کبیر وطویل. تصطفّ فیه الدکاکین علی جانبیه...» (میرزائی، ۲۰۱٤: ۲). در میانه‌ی داستان نیز برخی از واژگان فراتر از سطح واژگان پایه‌ی کودک می‌باشد و ساختار برخی از جمله‌ها نیز نادرست به نظر می‌رسد. در ادامه به چند مورد اشاره‌شده و معادل متناسب‌تر یا درست‌تر در مقابل آن ذکر می‌گردد:

متن داستان	معادل پیشنهادی	توضیحات
۱.«کیف یطیق فراقه»(میرزائی، ۲۰۱٤: ۲)	«کیف سیتحمل فراقه».	واژه‌ی «یتحمل» به‌جای یطیق، برای گروه (ب) ساده‌تر و قابل فهم‌تر است.
۲.«کیف یفی بوعده لطفلیه.» **(همان)**	«کیف یفی بوعده لطفلیه علی وفاطمة»	«علی» و «فاطمة» به‌عنوان بدل برای واژه‌ی «طفلیه» در صفحه‌ی بعد و با مقداری فاصله از واژه‌ی مذکور آمده و بهتر این است که نام این دو شخصیت، بدون فاصله برای کودک ذکر شود.

۳.«كانت الدكاكين مليئة بالأشياء الجميلة والملونة» (همان: ۳)	«كانت فی الدكاكين أشياء جميلة وملابس ملونة».	ساختار جمله‌ی دوم از جمله‌ی اول درست‌تر است؛ زیرا «أشياء جميلة» برای نخستین بار در متن ذکر شده و باید بدون «ال» معرفه باشد؛ اضافه‌شدن ملابس نیز به‌دلیل هماهنگی متن با تصویر می‌باشد و تداعی‌گر پیراهنی که قرار است قهرمان داستان از دست حضرت هدیه بگیرد.
٤.«إنّه لايستطيع أن يشترى هدية واحدة! إنّه لايملک نقوداً» (همان)	«إنه لايستطيع أن يشترى لهم شيئاً؛ لأنّه لايملک نقوداً».	ساختار جمله دوم درست‌تر از جمله نخست است؛ به‌این دلیل که در جمله‌ی نخست نیازی به قید وصفی «واحدة» نبوده و واژه‌ی «شيئاً» به‌صورت نکره بعد از نفی، افاده‌ی عام می‌کند و هرچیزی علاوه بر هدیه را نیز شامل می‌شود. همچنین در بخش دوم جمله‌ی مذکور لام تعلیل ذکر نشده و مکسور آمدن همزه‌ی حرف مشبه بالفعل نیز رابطه‌ی علت و معلولی بین دو جمله را قطع کرده است.
٥. «أضاءت فی ذهنه أمنية ليتنی طلبت من الإمام قميصاً» (همان: ٤)	«وقد قال فی نفسه ليتنی أستطيع أن أطلب من الإمام علی ابن موسی الرضا قميصاً للذكری».	ساختار جمله‌ی نخست نادرست است؛ زیرا دخول لیت بر فعل ماضی، نشان‌گر این است که این آرزو (گرفتن پیراهن به عنوان هدیه) بعد از ملاقات ریان با حضرت بوده؛ گویی که وی با حضرت ملاقاتی داشته و پس آن به‌یاد می‌آورد که ای کاش از وی هدیه‌ای می‌خواست. در حالی‌که در داستان این‌گونه نیست و او هنوز به دیدار حضرت نرفته است.
٦. «عندما أصبح الريان فی وسط باحة المنزل» (همان: ١٠)	«عندما وصل الريان إلی وسط ساحة المنزل».	واژه‌ی «أصبح» از افعال صیرورت و واژه‌ی «باحة» برای کودک عرب ناآشنا می‌باشد؛ از این‌رو بهتر است به‌جای أصبح، از فعل «وصل»-که دلالت بر حرکت می‌کند-و به‌جای باحة از واژه‌ی ساحة استفاده شود.
٧.حُلّة،قدَحاً،يرتشف	ملابس،كأساً،يشرب	واژگان مذکور در بخش دوم، نزدیک‌تر به درک کودک گروه (ب) هستند.

سبک نگارشی مبتنی بر ایجاد حرکت، یکی دیگر از ویژگی‌های نگارش خلاق در ادبیات کودکان است؛ زیرا «کودکان پیوسته به‌دنبال حرکت هستند، آنها میل شدیدی به سبک و سیاقی دارند که به حرکت بیش از توصیف بها می‌دهد» (حسین، ۲۰۰۹: ۱۶۲). حرکت از لوازم کودکی و جزء نیازهای اوست، گزاف نیست اگر گفته‌شود کودکی، تنها با حرکت قابل توصیف و تعریف است (قرانیا، ۲۰۱۰: ۱۷۸).

با این تفصیل و نظر به اینکه «پایبندی به سیره‌ی شخصیت در بازنویسی، به معنی نقل کلمه به کلمه و حرف به حرف متن کهن نیست و می‌توان در ساختار و سبک نویسنده‌ی اصلی دخل و تصرف کرد» (أبوعراق، ۲۰۱۲: ۱۵۵)، بازنویس می‌تواند با ایجاد حرکت، کودک را به‌صورت محسوس وارد دنیای داستان کند و با به‌کار گرفتن واژگان حسی، حوادث را در مقابل چشمان وی به‌نمایش بگذارد. در داستان «ملجأ الخائفین»، بازنویس جز اندک مواردی، بیشتر بر روایت‌گری و نقل تاریخی حوادث تکیه کرده است. اما سبک نویسنده در داستان «هدیة الشمس»، مقداری متفاوت‌تر از داستان پیشین به‌نظر می‌رسد. پویایی و حرکت در بیشتر توصیفات بازنویس قابل مشاهده است و به همین دلیل، جذاب‌تر و خیال‌انگیزتر به نظر می‌رسد. نمونه‌های موجود در صفحات ۵، ۷ و ۸ از این قبیل است: «مدّ الریان یدیه إلی المیاه الصافیة، فسَرَت برودة الماء فی کفّیه، رشّ علی وجهه من تلک المیاه الباردة وترک للنسائم المنعشة أن تجفّف قطرات الماء وراح یراقب فراشة صغیرة ملونة» (میرزایی، ۲۰۱۴: ۷). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، توصیف متکی بر حواس بینایی، بویایی و لامسه باعث پویایی و حرکت در توصیف شده است. جملات در داستان مذکور کوتاه و متناسب با سن کودک می‌باشد و نوع و اندازه‌ی خط، درشت و زیباست. اما مشکل عمده، در عدم حرکت‌گذاری واژگان می‌باشد که این امر ممکن است موجب ضبط ناصحیح کلمات در ذهن کودک و کاهش سرعت خوانش شود.

ایجاد گفتگو، استفاده از جملات استفهامی، تعجب و دیگر انواع جملات، یکی از ترفندهایی است که بازنویس می‌تواند با بهره‌گیری از این سبک نویسندگی، کودک را با خویش همراه کند. «گفتگو، داستان را از حالت روایی و تاریخی صرف، درآورده و

وسیله‌ای برای کشف ویژگی‌های شخصیت‌ها، بیان افکار و حالت‌های درونی آنان است» (عیسی، ۱۹۹۸: ۱۶۶)؛ موضوعی که بازنویسان در دو داستان مذکور، از آن غفلت ورزیده و نتوانسته‌اند از این ظرفیت جز در موارد محدودی، بهره ببرند.

بازنویسی و تقویت عناصر داستان

کاربست مؤثر و تقویت عناصر داستان، می‌تواند در جذب کودک و لذت‌آفرینی متون بازنویسی‌شده‌ی دینی، نقش بنیادی ایفا کند. «درست است که رسالت اصلی ادبیات کودک، آموزش و پرورش است، ولی این به معنی کنار گذاشتن عناصر زیباشناختی و ادبی داستان نیست؛ عناصری که می‌تواند پیام‌های اخلاقی و تربیتی را به زیبایی و بهترین وجه و همراه با تأثیرگذاری، به کودک منتقل کند» (الکعبی، ۲۰۱۲: ۷۱).

چالش عمده در بازنویسی متون کهن در مقایسه با داستان‌های امروزی، این است که بازنویس از خود صدایی ندارد و باید در محدوده‌ی متن اصلی حرکت کند و این امر در اغلب اوقات، وی را زندانی تاریخ کرده و توان ابداع و فراتر رفتن از متن کهن را از وی می‌گیرد (ر.ک. کائدی، ۱۳۸۲: ٦٠ و یوسف، ۲۰۱۱: ٤٥). تکنیک‌های مختلفی وجود دارد که با به‌کار بستن آنها می‌توان ضمن پایبندبودن به متن اصلی، از این محدودیت تا حدودی رهایی یافت.

تغییر زاویه‌ی دید

در متن کهن، صدای راوی و زاویه‌ی دید، از آنِ بزرگسال است؛ بنابراین باید توجه داشت که در فرآیند بازنویسی، زاویه‌ی دید می‌تواند بسته به ذوق و قریحه‌ی بازنویس، از بزرگسال به خردسال تغییر کند. اولین مسأله‌ای که "ماریا نیکولایوا" در نظریه‌ی خود درباره‌ی زاویه‌ی دید مطرح می‌کند، تفاوت بین صدای راوی و زاویه‌ی دید است. وی معتقد است: «صدا و زاویه‌ی دید در داستان حتماً یکی نیستند و در واقع در ادبیات کودک کمتر یکی هستند؛ زیرا صدای راوی از آن یک بزرگسال است و زاویه‌ی دید به یک کودک تعلق دارد» (معینی، ۱۳۹۸: ۱۱۵). متن دینی که بناست بازنویسی شود، احتمالاً

کودک آن را قبلاً در برنامه‌های آموزشی و یا کتب درسی دیده یا در آن‌باره چیزهایی شنیده است؛ از این‌رو تغییر زاویه‌ی دید می‌تواند به محتوای داستان تازگی و جذابیت ببخشد. «در قصه‌های امروزی که برای کودکان نوشته می‌شود، زاویه‌ی دید کودک عنصر مهمی است و سایر شخصیت‌ها، رویدادها و غیره، همگی از این زاویه‌ی دید ارائه می‌شوند. بیشتر داستان‌های کلاسیک [و متون کهن دینی] برای مخاطب بزرگسال هستند و زاویه‌ی دید کودکان در آن کاملاً نادیده گرفته‌شده، بنابراین بهتر است این متون از نگاه کودک مورد بازنویسی قرار گیرند (یافا، ۱۳۸۸: ١٦).

در داستان «ملجأ الخائفین» و «هدیة الشمس»–همان‌طور که شاهد مثال‌های پیشین نشان می‌دهد– داستان از زاویه‌ی دید دانای کل و بزرگسال روایت شده است. باید این نکته را مدّنظر داشت «که گفتنی‌ها همه گفته یا نوشته‌شده و همه چیز در دنیا مطرح شده، اما ممکن است همه آنها درک نشده باشند»(حکیمی و کاموس، ١٣٨٦: ٦١)؛ از این‌رو با تغییر زاویه‌ی دید می‌توان داستان را –هرچند تکراری و گفته‌شده–، برای مخاطب خردسال جذاب‌تر و قابل درک نمود. بسیاری از نویسندگان کودک و نوجوان از این شگرد استفاده می‌کنند؛ ادیبانی همچون محمدرضا سرشار، عبدالتواب یوسف، احمد بهجت و دیگر نویسندگان در بازنویسی قصه‌های قرآنی، بسیاری از داستان‌ها را از زاویه‌ی دید حیواناتی که نامشان در قرآن آمده، بازنویسی نموده‌اند. «داستان‌هایی که حیوانات در آن شخصیت انسانی می‌گیرند؛ از شوق برانگیزترین داستان‌ها برای کودکان هستند؛ چرا که از نظر روان‌شناختی، ارتباطی که کودکان می‌توانند با حیوانات برقرار کنند به‌مراتب جذاب‌تر از ارتباط با بزرگسالان است. حیوانات حواس کودک را قلقک داده و با پاسخ گفتن به وی و حرکاتی نمکین، لبخند را بر لبان کودک ترسیم می‌کنند» (قرانیا، ۲۰۱۰: ۷۰). همچنین از عوامل این میل شدید کودک به حیوانات، گاه کوچک‌تر بودن و گاه تنوع در رنگ و شکل آنها می‌باشد (حطیط، ۲۰۰۱: ۷۱).

از آنجا که کودک پیوسته تحت سلطه‌ی بزرگسالان است، تسلط بر حیوانات کوچک برای او جذاب می‌باشد و نویسندگان ادبیات کودک نیز گاه از این ظرفیت استفاده کرده و از حیوانات برای روایت‌گری و شخصیت‌سازی در داستان‌های خود بهره برده‌اند. نظر

به حضور پررنگ حیواناتی همچون شتر، اسب و آهو در داستان «ملجأ الخائفین»، شایسته‌تر بود که بازنویس جهت جذاب‌تر کردن داستان و تغییر زاویه‌ی دید از بزرگسال به خردسال، روایت این داستان را به یکی از این حیوانات می‌سپرد و از این ظرفیت استفاده می‌نمود.

زاویه‌ی دید در داستان «هدیة الشمس» نیز، زاویه‌ی دید بزرگسال است و بدون هیچ جذابیت ادبی و با شیوه‌ای تاریخی و گزارش‌گونه روایت شده است؛ اما گاه دیده‌شده داستان‌نویس جهت بهادادن به حضور کودک در داستان، روایت را به‌دست کودک می‌سپارد. بازنویسی داستان از نگاه کودک و حضور پررنگ وی در داستان، به‌صورت غیرمستقیم، نشان از بها دادن به خواننده‌ی خردسال می‌باشد و کودک نیز به‌خوبی این مطلب را دریافت می‌کند (کائدی، ۱۳۸۲: ٦١). حضور «علی» و «فاطمة» به‌عنوان دو کودک در داستان مذکور، زمینه‌ی مناسبی برای سپردن روایت به یکی از این دو را فراهم کرده، تا از این طریق، داستان ملاقات پدرشان «ریان» را با امام رضا علیه السلام از زاویه‌ی دید کودکانه روایت کنند؛ اما بازنویس از آن غفلت ورزیده و از این ظرفیت بهره نبرده است.

طرح داستان

طرح به چگونگی آرایشی گفته می‌شود که نویسنده به رویدادهای داستان می‌بخشد تا به نتیجه‌ای که دلخواه اوست، دست یابد (حجازی، ۱۳۸۳: ۸۸). طرح داستان در داستان‌های کودک باید بر کنش و بیشتر بر جنبه‌ی عملکردهای شخصیت و حادثه مبتنی باشد. حوادث بیشتر باید بُعد بیرونی داشته و کمتر به جنبه‌های ذهنی و درونی شخصیت‌ها بپردازد، ریتم داستان باید تند و مناسب باشد و از حدیث نفس و افکار فلسفی قهرمان فاصله گیرد؛ ابتدای طرح نیز باید گیرا، کوتاه و به‌دور از هرگونه مقدمه‌چینی باشد (حکیمی و کاموس، ١٣٨٦: ٦١) و در عین ساده بودن و عدم پیچیدگی، «انتظار» را در کودک بیافریند و باعث خستگی مخاطب خردسال خود نشوند. لازم به

ذکر است که شرح حال‌ها آنگاه می‌توانند به داستان تبدیل شوند که به داستان نزدیک شده و دارای فراز و فرود باشند (باهنر، ۱۳۹۱: ۲۰۷).

با این توصیف باید گفت هر رویداد تاریخی یا دینی شایستگی بازنویسی و تبدیل‌شدن به داستان را ندارد و قبل از هر اقدامی باید بازنویس ظرفیت‌های متن اصلی را جهت تبدیل آن به یک داستان ادبی و جذاب بررسی نماید؛ به این معنی که چالش بین شخصیت‌های تاریخی با یکدیگر در بیرون یا درون شخصیت باید به‌حدی باشد که بتوان برای داستان فراز و فرودی طراحی کرد. برخی ناقدان با این استدلال که در متون کهن دینی، همه چیز از قبل تعیین‌شده و نمی‌توان طرح داستان را تغییرداد، داستان‌های بازنویسی شده را در زمره‌ی ادبیات نمی‌دانند؛ زیرا معتقدند در ادبِ واقعی، خودِ شخصیت داستانی، پروسه‌ی تکاملی را طی می‌کند (یوسفی، ۱۳۸۱: ۹۶).

ضمن پذیرش نکته‌ی مذکور، باید گفت که چالش در تمام دوران و در بین همه‌ی انسان‌ها بوده؛ تاجایی‌که با دقت در شرح حال امامان و معصومین نیز، این چالش‌ها و تقابل نیروهای مثبت و منفی قابل مشاهده می‌باشد و کافیست بازنویس به‌گونه‌ای این چالش‌ها را شناسایی و در متن داستان اعمال کند تا قابل درک شود. به‌عنوان مثال در داستان «ملجأ الخائفین»، بازنویس تنها در مقدمه‌ی داستان از نیروهای منفی (مأمون) سخن گفته؛ در حالی‌که این نیروها در طول داستان و سفر از مدینه به مرو، همراه امام بوده و حرکات وی را زیر نظر داشته‌اند؛ با قراردادن این نیروها (سربازان مأمون) در برابر نیروهای مثبت (امام) می‌توان در درون کودک، عطش پیروزی حق بر باطل را شعله‌ورکرد و به کشمکش بین دو نیروی متضاد، وضوح بیشتری بخشید. اما سیر حوادث در داستان مذکور تقریباً به‌صورت یکنواختی پیش می‌رود و به‌جز موارد اندکی همچون –تقابل صیاد و امام–، داستان بدون هیچ فراز و فرودی پایان می‌پذیرد.

در داستان «هدیة الشمس» نیز طرح داستان به همین منوال یکنواخت و بدون هیچ گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، نقطه‌ی اوج، گره‌گشایی و شوق‌انگیزی پایان می‌پذیرد؛ این در حالی است که نظر به غیر معصوم بودن شخصیت اصلی داستان مذکور، «ریان بن

ابی الصلت»، اختیارات بازنویس در بازنویسی خلاق و پدیدآوردن طرحی نو بیشتر فراهم بوده است.

شخصیت‌سازی

آشنا ساختن کودکان و نوجوانان با ابعاد مختلف شخصیت انسان و خصوصیات خوب و بد از طریق شخصیت‌پردازی، یکی از اهداف داستان‌های کودک به‌شمار می‌آید. حال اگر این تعریف در قالب کتاب‌های دینی و مذهبی وارد شود، می‌توان برای آن مصادیقی ذکر شود (حجازی، ۱۳۸۳: ۱٤۲). یکی از اهداف بازنویسی متون کهن، ارائه‌ی همین مصادیق و الگوهای شخصیتی است که سیره‌ها و شرح‌حال‌ها با خود برای کودک به همراه دارند. البته این بدان معنا نیست که قهرمان داستان در داستان‌های دینی و مذهبی پیوسته معصومین علیهم السلام هستند؛ بلکه بازنویس می‌تواند با کاربست هنر داستان‌نویسی و شخصیت‌سازی، این حقیقت را به خواننده‌ی خویش القا کند که شخصیتِ الگو و نمونه، همیشه آدم‌های مشهور و بزرگ نیستند (حکیمی و کاموس، ۱۳۸٦: ٤٤۸) و می‌توان با در پیش گرفتن راهِ صحیح و خدمت به انسان‌ها، نام نیک از خود به یادگار گذاشت.

شخصیت داستان باید از خلال گفتگو، عملکرد و رویارویی با حوادث برای مخاطب خردسال تعریف شود؛ با سپردن نقش اصلی به غیر معصوم، دست بازنویس برای شخصیت‌سازی و ایجاد پویایی یا تحول در شخصیت بازتر است. «ما فکر می‌کنیم باید در داستان‌های دینی نقش و شخصیت اول را به معصومین اختصاص دهیم، ولی با این کار، خودمان را درگیر مسائل زیادی در حوزه‌ی سندیت، خیال و تصویرگری می‌کنیم» (حمزه‌زاده، بی‌تا: ٤۸).

تفاوت عمده در دو داستان «ملجأ الخائفین» و «هدیة الشمس» در همین نکته است که در داستان نخست، قهرمان و شخصیت اصلی، امام معصوم علیه السلام است و این امر بازنویس را در ارائه و توصیف شخصیت، زندانی تاریخ و گزارش‌های تاریخی کرده است. در حالی‌که در داستان «هدیة الشمس»، شخصیت اصلی داستان ریان إبن أبی

الصلت است و بازنویس توانسته خلاقانه‌تر این شخصیت و ویژگی‌های شخصیتی وی را از خلال چالش‌های درونی‌اش، به تصویر بکشد.

قدسی‌بودن شخصیتِ داستان، بازنویس را با چالش روبرو می‌کند. در چنین داستان‌هایی اگر قرار است امام معصوم به‌عنوان شخصیت اصلی داستان معرفی گردد، نباید به مخاطبان خردسال نشان داده‌شود که این الگوها آن‌قدر دور از دسترس هستند که تنها باید قداست آنها حفظ شود. «بازنویس باید تلاش کند تا می‌تواند شخصیت را به مخاطبی که می‌تواند و باید از آن گرته‌برداری کند نزدیک سازد، مثلاً جنبه‌ی زمینی چهره‌های آسمانی را شاخص سازد تا امکان الگوبرداری و همانندسازی باشد» (کائدی، ۱۳۸۲: ٦١). شگرد مذکور در چند مورد از متن داستان ملجأ الخائفین قابل مشاهده است: «فدخل [الإمام] علیه السلام القریة ...فساعد أهلها فی بناء حوض ماء للوضوء وحمام وعین ماء ومکاناً [مکانٍ] للصلاة...» و «فجلس علیه السلام لیستریحُ [یستریحَ] قرب عین ماء یتمتع برؤیة السهول والأراضی الخضراء الجمیلة...» (ملاعیدی، ۱۴۲۸: ۹). توصیف کنش‌هایی از قبیل (کمک به مردم جهت ساخت حمام و غیره، اختصاص وقت برای لذت‌بردن از طبیعت)، برای کودک عینی‌تر است و می‌تواند در تصویرسازی ذهنی از شخصیت داستان مؤثر باشد؛ «زیرا کودکان وقتی داستانی را می‌خوانند مشتاقند شخصیتی که از وی برایشان قصه گفته می‌شود، ببینند و برای خودشان تصویری در ذهن داشته باشند» (خلیلی، ۱۳۹۵: ۸۸).

شایان ذکر است به‌کارگیری شخصیت‌های قدسی علاوه بر بازنویس، تصویرگر کتاب‌های کودک را نیز با چالش مواجه می‌کند زیرا این شخصیت‌ها، در تصویرهای کتاب کودک پیوسته در پسِ پوشش یا هاله‌ای از نور هستند. در دو داستان مورد بحث نیز، چهره‌ی حضرت در هاله‌ای از نور قرار گرفته است؛ «از آنجاکه کودک آنچه را که می‌بیند واقعیت می‌پندارد و قدرت درک معانی ثانویه را ندارد، ممکن است این موضوع را واقعیت بپندارد و در ذهن وی ابهاماتی بیافکند» (شاهورانی، ۱۳۹۵: ۱۵۷) اما با شگردهایی همچون چرخش تصویر یا تغییر زاویه‌ی دیدِ تصویر می‌توان از این محدودیت رهایی یافت.

زمان و مکان

زمان و مکان از عناصر بنیادین داستان به‌شمار می‌آید و به‌مثابه ظرفی است که حوادث داستان در آن جریان می‌یابد و شخصیت‌ها به تکاپو در می‌آیند. زمان و مکان در متون قدیم دینی، سندیت متن را تضمین می‌کند و تاریخ‌نگار به مکان و زمان رویدادها تصریح می‌کند. اگر بازنویس بتواند ضمن پایبندی به اصل متن، با شگردهایی از قبیل صحنه‌سازی قوی، این احساس را در مخاطب خردسال به‌وجود آورد که رویدادها در چه مکان یا جایی اتفاق می‌افتند، باعث جذب بیشتر وی می‌گردد. به‌عنوان مثال در داستان «ملجأ الخائفین»، مکان حوادث، نخست شهر «نیشابور» و سپس روستای «فوزا» است اما بی‌تردید باید فضای شهر با روستا متفاوت ترسیم شود، زیرا «در روستا، حرکت کُند و زندگی یکنواخت است و حوادث تداعی‌گر سادگی و آرامش» (الغامدی، ۲۰۱۱: ۱۶۷). ولی حرکت در شهر، سریع و تند می‌باشد و حوادث تداعی‌گر شلوغی، بی‌نظمی، سر و صدا و غیره است. همچنین «اگر در بیابان رخ دهد، تداعی‌گر احساس تنهایی، سکون، بی‌زمانی و سختی زندگی است» (موسی، ۲۰۱۰: ۳۲۶). با این توصیف، به‌نظر می‌رسد بازنویس نتوانسته تفاوت فضای شهر و روستا را در داستان مذکور به خوبی ترسیم نماید. از این جهت که تصویرگری بیابان و عدم استفاده از شخصیت‌های پس‌زمینه (سیاهی لشکر) در استقبال مردم شهر «نیشابور» از امام، بیشتر تداعی‌گر تنهایی و سکون می‌باشد.

در داستان «هدیة الشمس»، رویدادها در شهر «مرو» روی می‌دهد و به‌نظر می‌رسد بازنویس بهتر توانسته صحنه‌سازی کند و حرکت را در بستر مکان به‌تصویر کشد؛ به عنوان مثال وقتی «ریان» از شلوغی بازار می‌گذرد و به منزل امام می‌رسد، آمده است: « لم‌یعد یسمع [الریان] صوت الباعة و حلّ مکان ضجة السوق زقزقةُ العصافیر...» (میرزایی، ۲۰۱۴: ۵) که این توصیف بیانگر انتقال از مکان شلوغ به محله‌ای خلوت و الهام‌گر سکوت و آرامش به کودک می‌باشد.

عنصر زمان در دو داستان مذکور، سیر خطی و تاریخ‌گونه دارد؛ تاجایی‌که این یکنواختی در سیر حوادث، ممکن است برای کودک خسته‌کننده باشد. با وجود اینکه

در زمان داستان نمی‌توان دخل و تصرفی ایجاد کرد، ولی بازنویس می‌تواند با ایجاد تکنیک‌هایی در زمان روایت همچون ترتیب، دیرش، مدت و بسامد، باعث تنوع و جذب مخاطب خردسال شود. به‌عنوان مثال با ورود و خروج متناوب راوی (دخالت راوی) به داستان و مشارکت احساسی مخاطب در روند حوادث، داستان را برای مخاطب جذاب‌تر کند.

بازنویسی و استفاده از ظرفیت‌های بصری(عناصر دیداری)

تصویر، کیفیت کاغذ به‌کار رفته در جلد و اندازه‌ی آن، فونت استفاده‌شده در نوشتار، چگونگی جایابی تصاویر و متن، در فضای صفحه، جلوه‌های بصری کتاب کودک را تشکیل می‌دهد (حویحی، ١٤١٦: ٩). تصویرگر کتاب کودک و نوجوان وقتی در کنار بازنویس و هماهنگ با وی عمل کند، می‌تواند نقش مهمی را در جذابیت داستان‌های بازنویسی شده ایفا نماید. «تصویر معمولاً جزئی از فضای متن محسوب می‌شود و در خیال‌انگیزی و لذت‌آفرینی مخاطب خردسال سهم بسزایی دارد. کودک به کمک تصویر، زبانِ متن و موضوعِ داستان را بهتر درک می‌کند و تصاویر نقش توضیحی پیدا می‌کنند...او تصاویر را می‌خواند، همانطور که متن را می‌خواند» (الکعبی، ۲۰۱۲: ۳۸۰). البته بسته به رده‌ی سنی کودک، کارکرد تصاویر در داستان متفاوت است؛ «هر چه سن بچه‌ها بالاتر می‌رود، دیگر تصویر، جنبه‌ی تزیینی و جذب‌کننده را از دست می‌دهد و کارآیی عالی‌تر و پیچیده‌تری را پیدا می‌کند» (سرشار، ۱۳۸۸: ٢٨٦).

در کنار تصویر، رنگ به‌دلیل دلالت‌پذیری، الهام‌گری و ارزش‌های بیانی، از جایگاه خاصی در تصویرسازی و پویانمایی متن برخوردار است (قرانیا، ۲۰۱۰: ۱۷۹). این عناصر در دو داستان «ملجأالخائفین» و «هدیة الشمس»، نقش مهمی را ایفا کرده‌اند. استفاده از تصاویر جذاب، رنگ‌های متنوع، خطوط منحنی، کاغذ مناسب و قطع آلبومی و غیره، از ویژگی‌های بارز جلوه‌های بصری دو کتاب مذکور است. تصویرگر تقریباً توانسته هر آنچه که در متن داستان رخ می‌دهد را به‌تصویر کشد و این هماهنگی و تسلسل در تصویرگری، ضمن ایجاد حرکت، تا حدودی عدم پویایی متن را جبران

کرده است؛ البته در برخی موارد، هماهنگی بین تصویر و متن، مختل‌شده؛ به‌عنوان مثال، آمده است: «واجتمع حوله [الإمام] مئات من علماء خراسان، یسألونه عن مختلف الأسئلة...»(ملاعیدی، ١٤٢٨: ٧). در حالی‌که در تصویر، مردم عادی اطراف ایشان را گرفته‌اند و تعداد آنها بسیار کم‌تر از آن‌چیزی‌است که در متن ذکر شده؛ یا در جایی دیگر: «فجلس علیه السلام لیستریحُ [یستریحَ] قرب عین ماء یتمتع برؤیة السهول والأراضی الخضراء الجمیلة...» (ملاعیدی، ۱۴۲۸: ۹)، متن از دشتی سرسبز سخن می‌گوید که امام علیه السلام در آن نشسته و مشغول استراحت است و در این اثنا آهویی به ایشان پناه می‌آورد؛ اما در تصویر، بیابانِ بی‌آب و علفی دیده می‌شود و تصویرِ مربوط به پناه بردنِ آهو به حضرت نیز به صفحه‌ی بعد کتاب انتقال یافته است.

«توجه به عناصر بومی و منطقه‌ای، یکی دیگر از نکات مهم در تصویرگری داستان‌های دینی است و باید بر اساس مطالعه‌ی دقیق شرایط زندگی، نوع پوشاک و حوادث باشد» (حجازی، ۱۳۸۳: ١٤١)؛ نکته‌ای که در تصویرگری داستان «ملجأ الخائفین» به‌کلی نادیده گرفته شده، یکسان بودن نوع پوشش مردم «نیشابور» با عرب‌های همراه امام است؛ استفاده از پوشش گیاهی غیربومی مثل نخلستان، بیابانی توصیف‌کردن این شهر، از نمونه‌های بارز عدم توجه تصویرگر به عناصر بومی و جغرافیایی است. با توجه به اینکه مخاطب این داستان کودکان عرب‌زبان هستند و نسبت به این شهر شناختی ندارند، ممکن است این تصاویر را مطابق با واقعیت جغرافیایی این شهر بپندارند.

ترسیم تصویر کودک در پایان دو داستان مد نظر، از دیگر ویژگی‌های بارز تصویر این دو کتاب است که می‌تواند نشان از اهمیت‌دادن به شخصیت کودک باشد و پایانی شیرین و جذاب برای دو داستان به‌شمار آید.

نتیجه‌گیری

در این جستار تلاش شد تا حد ممکن تفاوت ماهیت کار تاریخ‌نگار با بازنویس ادیب مشخص شود. بی‌شک بازنویس در بازنویسی خود جهان تازه‌ای را برای مخاطب خردسال می‌آفریند؛ دنیایی که جذاب است و او را برای لحظاتی سرگرم می‌کند.

بازنویس باید نسبت به مهارت‌های داستان‌نویسی برای کودکان آگاه باشد؛ از مهم‌ترین شگردهایی که بازنویس می‌تواند از آن در بازنویسی متون کهن دینی استفاده کند، بهره‌گیری از سبک نگارشی خلاق و تقویت عناصر داستان‌های تاریخی است. در همین راستا تصویرگر نیز در رسم تصاویر کتاب باید با بازنویس هماهنگ عمل کند و نسبت به اطلاعات تاریخی و جغرافیایی متن کهن، آگاهی کافی داشته باشد.

آسیب‌هایی که در بازنویسی دو داستان ملجأ الخائفین و هدیة الشمس متوجه بازنویسان شده، این است که هیچ‌یک در فرآیند بازنویسی، به سطح دانش پایه‌ی مخاطبان خود توجه نداشته‌اند و در ساختار متن از واژگان و جملاتی استفاده کرده‌اند که خارج از دایره‌ی دانش کودک عرب زبان بوده است. در سطح روایت‌گری نیز ملاعیدی بیشتر از میرزایی، به متن وابسته بوده؛ به‌طوری‌که داستان وی، گزارشی تاریخی از متن اصلی است و فاقد پویایی و حرکت لازم می‌باشد.

در کاربست عناصر داستان نیز هر دو به یک شکل عمل نموده‌اند و هیچ تغییری در زاویه‌ی دید یا فراز و فرودی در طرح داستان دیده نمی‌شود. تنها در عنصر شخصیت‌سازی میرزایی توانسته قهرمان داستان و ویژگی‌های شخصیتی وی را تاحدودی خلاقانه‌تر به‌تصویر بکشد؛ که این امر نیز به نظر می‌رسد مرهون غیرمعصوم بودن شخصیت اصلی داستان وی (یعنی ریان) است. در عنصر زمان نیز تغییری چشم-گیر در بازنویسی داستان‌ها دیده نشد؛ زمان در طول روایت، سیر خطی را طی می‌کند اما میرزایی در توصیف مکان حوادث توانسته پویاتر از ملاعیدی عمل کند و توصیفات وی از مکان داستان، حسی‌تر و همراه با خیال‌انگیزی است.

منابع و مآخذ

ابراهیمی، نادر، (۱۳٦٤)، **مقدمه‌ای بر فارسی‌نویسی برای کودکان**، چ۵، تهران: آگاه.

أبوعراق، سعادة عودة، (۲۰۱۲)، **الأدب وأدب الطفل العربی**، الطبعة الأولی، أردن، عمان: الوراق.

باهنر، ناصر، (۱۳۹۱)، **آموزش مفاهیم دینی همگام با روان‌شناسی رشد**، چاپ پانزدهم، تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

پایور، جعفر، (۱۳۷۰)، **بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودکان و نوجوانان**، تهران: نشر مؤلف.

حافظنیا، محمدرضا، (۱۳۸۷)، **مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی**، چاپ پانزدهم، تهران: سمت.

حجازی، بنفشه، (۱۳۸۳)، **ادبیات کودکان و نوجوانان ویژگی‌ها و جنبه‌ها**، چاپ هفتم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

حویحی، نعمة عبدالله، (١٤١٦)، **تحلیل محتوی ادب الأطفال فی ضوء معاییر الأدب فی التصور الإسلامی**، الطبعة الأولی، الریاض: مکتبة الملک عبدالعزیز العامة.

حطیط، فادیا. (۲۰۰۱)، **أدب الأطفال فی لبنان**، بیروت: دار الفکر اللبنانی.

حسین، کمال الدین. (۲۰۰۹)، **أدب الأطفال، المفاهیم، الأشکال و...**، الطبعة الأولی، قاهرة: دار العالم العربی.

حکیمی، محمود و مهدی کاموس، (١٣٨٦)، **مبانی ادبیات کودک و نوجوان ویژه ادبیات دینی**، چاپ اول، تهران: آروَن.

حمزه‌زاده، محمد، (بی‌تا)، «کتاب‌های دینی و کودک دنیایی...»، **پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان**، شماره ۱۸: ٦٣-٤٤.

خلیلی، سپیده، (۱۳۹۵)، «داستان‌نویسی دینی از نگاه نویسندگان»، **فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان**، سال سوم، شماره ۱۰: ۹۸-۸۱.

سرشار، محمدرضا، (۱۳۸۸)، **گذری بر ادبیات کودکان و نوجوانان قبل و بعد از انقلاب**، چاپ اول، تهران: انجمن قلم ایران.

شاهورانی، مریم، (۱۳۹۵)، «تصویرسازی قدیسان یا طرح معمایی برای کودک»، **مجموعه مقالات نخستین همایش دوسالانه ادبیات کودک و مطالعات کودکی با عنوان: ادبیات، کودک دیروز، کودک امروز**، گردآورنده حسین شیخ رضایی، تهران، خانه کتاب: ۱۵۸-۱٤٥.

علوی‌مقدم، سید بهنام و معصومه خیرآبادی، (۱۳۹۳)، «بررسی واژگان پایه در متن‌های داستانی و شعرهای مجله رشد نوآموز»، **فصلنامه جستارهای زبانی**، شماره ۲ (پیاپی ۱۸):۱۳۹-۱٦۰.

عیسی، فوزی، (۱۹۹۸)، **أدب الأطفال، الشعر –المسرح–القصة**، الإسکندیة: منشأة المعارف.

الغامدی، نورة بنت أحمد معیض. (۲۰۱۱). «**قصص الأطفال لدی یعقوب اسحاق عرض وتقدیم**»، رسالة ماجیستر، السعودیة: جامعة أم القری

قرانیا، محمد، (۲۰۱۰)، **تجلیات قصة الأطفال التجربة السوریة**، الطبعة الأولی، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

کائدی، شهره، (۱۳۸۲)، «ادبیات دینی بن‌بست‌ها و راهکارهای آن»، **کتاب ماه کودک و نوجوان**: ٦٣-٥٩.

الکعبی، فاضل عباس، (۲۰۱۲)، **کیف نقرأ أدب الأطفال**، الطبعة الأولی، اردن: الوراق.
محفوظ، سهیرة أحمد، (۱۹۹۱)، **تبسیط أدب الکبار للأطفال**، مصر: الهیئة المصریة العامة للکتاب.
معینی، فرزانه، (۱۳۹۸)، «ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه باب هفتم کلیله و دمنه برای بازنویسی»، **مطالعات ادبیات کودک**، سال دهم، شماره دوم: ۱۲۸-۱۰۳.
ملاعیدی، عامر، (۱۴۲۸)، **ملجأ الخائفین**، الطبعة الأولی، مشهد: نشر عروج اندیشه.
موسی، انور عبدالحمید، (۲۰۱۰)، **أدب الأطفال فن المستقبل**، بیروت: دار النهضة العربیة.
میرزایی، حسین، (۲۰۱۴)، **هدیة الشمس**، الطبعة الأولی، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
یافا، مانورا، (۱۳۸۸)، **چگونه برای بچه‌ها داستان بنویسیم**، ترجمه مهرداد تهرانیان‌راد، تهران: سروش.
یوسف، عبدالتواب، (۲۰۱۱)، **أدب الطفل المسلم رؤیة جدیدة نحو تأصیل أدب إسلامی**. الطبعة الأولی، مصر، طنطا: دار الصحابة للتراث.
یوسفی، سید علی‌محمد، (۱۳۸۱)، «آسیب‌شناسی ادبیات دینی (گزارش نشست فرهنگی انجمن نویسندگان کودک و نوجوان)، **کتاب ماه کودک**: ۱۰۰-۹۱.

رؤية نقدية لتبسيط النصوص التراثية لأدب الأطفال
(دراسة «هدية الشمس» و «ملجأ الخائفين» أنموذجاً)

مصطفى مهدوی‌آرا[1]*

الملخص

قدتعرض أطفالنا فی العالم الإسلامی الراهن للكثير من المخاطر عقب العولمة و التيار الإعلامی الجارف ضد القيم الدينية. للحيولة دون هذا الخطر الموجّه للأطفال قام الكثير من كتّاب الصغار وشّمروا عن سواعدهم لإحياء القيم الدينية والثقافية ما بين دفتی الكتب الدينية وسير الأنبياء وأئمة الدين ونقلها وتقديمها على شكل قصص مبسطة للأطفال. فانكشف لنا فی تناول بعض هذه القصص أن الأدباء الذين يهتمون بتبسيط هذه النصوص قدغاب عنهم الإلتفات بالجانب الأدبی لهذه القصص المستلة منها وهم مفرطون تفريطا بالغاً فی الإعتماد على الجانب التربوی والإلتزام بالبُعد التاريخی لها. وقامت الدراسة وهی تنوی تناول ما ينقصه الأدب المبسَّط للأطفال العرب، فی ضوء المنهج الوصفی – التحليلی لتكشف عن كل ما يحتاج اليه أديب الأطفال لتبسيط هذه النصوص. وتشير نتائج البحث الى أن بعض الكتّاب المبسطين لأدب الكبار غير متمكنين فيما يتطلبه هذا الجهد الكبير وإفراطهم بالجانب التربوی والتاريخی للتراث يجعل قصصهم المقتبسة منه، مجرد سرد تاريخی لبعض الأحداث التاريخية. فعلى كاتب الأطفال أن يعتمد فی تبسيطه للنصوص على منهج خلاق وتوظيف عناصر القصة توظيفا جذاباً. كما وعليه أن يعمل فی تناغم مهنی دائم مع المصور للكتب الخاصة لهم.

الكلمات الرئيسية: النصوص التراثية، تقانات التبسيط، تصوير النصوص الدينية، المتطلبات.

---

١ – أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة حكيم سبزواری

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Study of the novel "Al-Mahbubat" by Alia Mamdouh based on Kristeva's theory of Strangers to Ourselves

Fatemeh Kazemi[1], PhD in Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Mojtaba Behroozi, Assistant Professor (PhD), Arabic Language and Literature, University of Zabl, Iran
Morteza Zare Beromi, Assistant Professor (PhD), Arabic Language Translation, Damghan University, Iran

Received: 08-08-2020 Accepted: 04-12-2020

Introduction: Literature brings us to the brink of existence. Its imaginary landscapes invite the reader to be a voyager filled with wonder, but the prospect of the marvelous that dazzles the eye may also open on to the dark world of terror and despair. Literature, like dreams, cannot be controlled. It disrupts the hold we have on our habitual experience. When we read or write, we inevitably follow the traveler's impulses and steer across unknown countries with the help of a map. Yet, literary language most especially creates its own ephemeral universe resistant to all that is familiar. Something in this shifting landscape escapes and alienates our travelling eyes. The most intense forms of estrangement experienced by the subject, according to Julia Kristeva, are those produced by poetic language. For, while its origins are implicated in the origins of subjectivity, poetic language is a fire of tongues. It has an infinite, ecstatic quality that eludes the mastery of human consciousness. The landscape of the literature, then, is inhabited by a foreignness that deflects the traveler and isolates us from ourselves. We become, in other words, exiles.

Julia Kristeva: Julia Kristeva (born on 24 June 1941) is a Bulgarian-French philosopher, literary critic, semiotician, psychoanalyst, feminist and, most recently, novelist who has lived in France since the mid-1960s. She is now a professor emeritus at Diderot University of Paris. As the author of more than 30 books, such as *Powers of Horror*, *Tales of Love*, *Black Sun: Depression and Melancholia*, *Proust and the Sense of Time*, and the trilogy *Female Genius*, she has been awarded Commander of the Legion of Honor, Commander of the Order of Merit, Holberg International Memorial Prize, Hannah Arendt Prize, and Vision 97 Foundation Prize. She was also awarded by the Havel Foundation.

"*Strangers to Ourselves*" by Julia Kristeva: This book is concerned with the notion of the "stranger", the foreigner, outsider, or alien in a country and society not their own as well as the notion of strangeness within the self, a person's deep sense of being, as distinct from their outside appearance and conscious idea of self.

[1]- - Corresponding Author Email: fatemehkazemi43@yahoo.com

Kristeva begins with the personal and moves outward by examining the world literature and philosophy. She discusses the foreigner in the Greek tragedy, in the Bible, and in the literature of the Middle Ages, Renaissance, Enlightenment, and the twentieth century. She discusses the legal status of foreigners throughout history, gaining perspective on our own civilization. Her insights into the problems of nationality, particularly in France, are more timely and relevant in an increasingly integrated and fractious world.

In the framework of the theory of strangers to ourselves, Julia Kristeva explains the life of the stranger within us. This stranger is a hidden force and an explanation for our internal contradictions, differences, and isolations that are formed under compelling environmental conditions and push the host towards the risk of social exclusion and alienation, especially if the host is an immigrant.

Alia Mamdouh: This Iraqi writer was born in Baghdad in 1944 and finished her primary and secondary studies there. Then, she joined Al-Mustansiriya University and graduated in psychology in 1971. She left Iraq in 1982 and did not return there. She haunted among capitals and cities, among Beirut and Morocco, Brighton, Cardiff, and Montreal, and temporarily settled in Paris.

The present study is the analysis of the contextual features of "*Al-Mahbubat*" according to the principles of the theory of Kristeva, Strangers to Ourselves, and the characters of this novel in order to lay the grounds for proposing themes of alienation with oneself.

Methodology: The method of this research is descriptive-analytical. The analysis helps to describe, show and summarize the data in a constructive way such that the patterns that emerge can fulfill every condition of the data.

Results and Discussion: "Al-Mahbubat" by Alia Mamdouh: The novel "Al-Mahbubat" presents its own artistic reality. This reality is based on the experience and alienation of Iraqi immigrants in Western society, the novelist looks at the world from their perspective and gives them the opportunity to reflect and talk about their suffering inside and outside Iraq. Thus, the novelist explains the lives of Iraqis living inside and outside Iraq based on the theory of strangers to ourselves.

Conclusion: Iraqis who live in Iraq or migrate to a foreign land can possibly be classified as strangers because they are ready for it. This alienation arises in two ways, by their will or by force from the environment. The severity of this alienation among the immigrants is more than the other Iraqis because they are forced to live in a foreign environment and must be prepared to separate from the mother tongue and their national culture.

Keywords: Kristeva, Strangers to ourselves, Arabic novel, Al-Mahbubat, Alia Mamdouh.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

واکاوی رمان «المحبوبات» عالیه ممدوح بر اساس نظریه‌ی تن بیگانه کریستوا

فاطمه کاظمی[۱]، دکتری تخصصی زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی
مجتبی بهروزی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
مرتضی زارع برمی، استادیار گروه مترجمی زبان عربی، دانشگاه دامغان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱٤

چکیده

ژولیا کریستوا در چارچوب نظریه‌ی تن بیگانه، به توضیح بیگانه‌ی درون انسان پرداخته است. این بیگانه یک نیروی پنهان و تعبیری از تناقض‌ها، تضادها، اختلاف‌ها و گسست‌های درونی انسان‌هاست که تحت فشار شرایط محیطی پرتوان می‌شود و میزبان خود به‌ویژه اگر از طبقه‌ی مهاجران باشد را در معرض خطر طردشدگی از جامعه و دیگربودگی قرار می‌دهد. رمان «المحبوبات» نوشته‌ی عالیه ممدوح، شرح بیگانگی مهاجران عراقی در جوامع غربی است. نویسنده در این رمان، از دریچه‌ی چشم سوژه‌های عراقی مهاجر به غرب، دنیا را نگریسته و به آن‌ها فرصت داده تا به رنج‌های خود، در عراق و بیرون از عراق بیندیشند و با مخاطب خود سخن بگویند. در واقع ممدوح با این ترفند، فرایند بیگانگی با خویشتن عراقی‌های ساکن و مهاجر را برای مخاطب ترسیم کرده است. بر همین اساس در مقاله‌ی حاضر، این رمان وی بر مبنای نظریه‌ی «تن بیگانه‌ی کریستوا» و با روش توصیفی‌تحلیلی به بحث و بررسی گذاشته می‌شود. یافته‌های پژوهش مبین این موضوع است که عراقی‌های ساکن در سرزمین مادری یا مهاجر به سرزمین‌های بیگانه، این استعداد را دارند تا به‌صورت خودخواسته یا از روی اجبار محیط، به عنوان «دیگری غریبه» شناخته شوند و شدت این بیگانگی در مهاجران بیش از سایر عراقی‌ها می‌باشد؛ به این صورت که آن‌ها به‌دلیل زندگی در محیط بیگانه، باید آمادگی دوری از زبان مادری و همچنین گسست پیوند با فرهنگ ملی خویش را داشته باشند.

کلیدواژه‌ها: کریستوا، تن بیگانه، رمان عربی، المحبوبات، عالیه ممدوح.

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: fatemehkazemi43@yahoo.com

مقدمه

ژولیا کریستوا[1] متولد ۱۹٤۱م، ادیب، فیلسوف، زبان‌شناس و روانکاو بلغاری‌تبار فرانسوی، از مهمترین نظریه‌پردازان جریان پساساختارگرایی است (ناصری، ۲۰۱۴: ۱۴۴). «او ابتدا به فرانسه و سپس به آمریکا مهاجرت کرد [که] این تجربه و تأثیر [آن] بر وی باعث شد تا مفهوم بیگانه و بیگانگی را در سرنوشت مهاجران و تبعیدی‌ها مورد توجه قرار دهد و بعدها با استفاده از تجربه‌ی بیگانگی و دیگربودگی، مبانی نظریه‌ی تن بیگانه را در کتاب بیگانه با خویشتن[2] (۱۹۸۸م) عرضه کند» (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹٤: ۱۱۸). وی در قالب این نظریه، به بررسی «جنبه‌های مبهم و متناقض درونی مهاجران پرداخت و دریافت که مهاجران با خویش و با احساسات و جسم متعلق به خود بیگانه هستند» (بکای، ۲۰۱۸ : ۳۳). در واقع «پدیده‌ی مهاجرت، مجموعه‌ای از روابط من و دیگری، هویت، فرهنگ، مکان، زمان و زبان را به دور خود و مهاجر می‌تند. بیگانه، آن دیگری است که خارج از مرزهای وطن و گاهی در سرزمین مادری، غریبه به نظر می‌رسد و بیگانه قلمداد می‌شود. کریستوا پیرو این مسائل و همچنین با مراجعه به آرشیو مطالعاتی این حوزه، به ارائه‌ی تعریفی جامع از بیگانه پرداخت و با طبقه‌بندی خصوصیت‌ها و ملاحظه‌های اجتماعی و روانی مهاجران و تحلیل بازتاب آن در آفرینش‌های ادبی، بر ضرورت مطالعه‌ی این فعل و انفعالات در نقد ادبی پساساختارگرا تأکید کرد» (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹٤: ۱۱۸).

عالیه ممدوح[3] نویسنده‌ی عراقی، رمان‌های «لیلی والذئب» (۱۹۸۱م)، «الولع» (۱۹۹۵م)، «حباب النفتالین» (۲۰۰۰م)، «الغلامة» (۲۰۰۰م)، «المحبوبات» (۲۰۰۳م) و «التشهی» (۲۰۰۷م) را به رشته‌ی تحریر درآورده است و همچنین در ۲۰۰٤م توانست بابت رمان «المحبوبات» جایزه‌ی نجیب محفوظ را از آن خود کند (فکریة، ۲۰۱۸: ۳۲-۳۵). در واقع رمان «المحبوبات»، رمانی بیگانه با خویشتن است و به جهت از هم‌گسیختگی پیرنگ و شکست زمان، گفتگوی تمدن‌ها، بحث درباره‌ی میراث ملی، انعکاس وقایع سیاسی و تمرکز بر جنگ و تبعید، در زمره‌ی رمان‌های مدرن قرار می‌گیرد. شخصیت‌های این رمان در فضای درد و رنج ناشی از جنگ، شکست، خسارت و تبعید زندگی می‌کنند؛

آن‌ها در جستجوی بودن و گذر از شرایطی هستند که باعث تیرگی ارتباط بین انسان‌ها و ملت‌ها شده است (بستانی، ۲۰۱۵).

پژوهش حاضر، با تمرکز بر تحلیل فرایندهای درون‌متنی رمان «المحبوبات» و بر اساس مبانی تن بیگانه در شخصیت‌های این رمان نوشته شده تا از این طریق، زمینه برای طرح مضامین بیگانگی با خویشتن در رمان عربی مهیا گردد. تشریح این مسائل، در گرو پاسخ به این دو سؤال است:

۱- منظور کریستوا از بیگانه چیست؟

۲- مبانی تن بیگانه در «المحبوبات»، ذیل کدام عنوان‌ها شکل گرفته است؟

در واقع به نظر می‌رسد که بیگانه به‌معنای دیگربودگی است و مبانی تن بیگانه در «المحبوبات» نیز ذیل عنوان‌های تعلیق مکان و زمان نزد بیگانه، گسست سوژه از زبان مادری و ناپیوندی وی با فرهنگ ملی و بومی تبلور یافته است.

پیشینه‌ی پژوهش

در صورت ملاک دانستن نظریه‌ی تن بیگانه «کریستوا» می‌توان گفت، پژوهش درباره‌ی رمان «المحبوبات» بدون پیشینه است و اگر از این نظریه چشم‌پوشی شود می‌توان اذعان داشت که «المحبوبات» در چند پژوهش مورد توجه بوده است. بشری بستانی در مقاله‌ی «ملامح النسوية فی الرواية العربية .. رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح نموذجاً» (۲۰۱۵م)، خشونت، یکجانبه‌گرایی و ناامنی در جوامع را مورد نکوهش قرار داده است. وی ضمن مقصر دانستن دولت‌ها بابت آسیب‌رساندن به روابط انسانی، گریزی هم به روابط نامتعادل بین زنان و مردان زده و از قوانین زن‌ستیز جوامع مردسالار و همچنین سکوت زنانه در برابر سیاست‌های غلط نیروهای مسلط در جوامع به تلخی یاد می‌کند. هدیل عبد الرزاق أحمد در کتاب «الرواية النسوية خارج فضاءات الوطن، روايات عالية ممدوح أُنموذجاً» (۲۰۱۷م) با مراجعه به رمان‌های عالیه ممدوح، مختصات رمان زنانه‌ی عربی نوشته‌شده در بیرون از سرزمین‌های عربی را مورد بررسی قرار داده است تا بدین وسیله، نقش مکان غیر عربی را در شکل‌دادن به نوع ویژه‌ای از رمان زنانه‌ی عربی تبیین

نماید. منظور از نقش مکان غیر عربی، امتیازاتی است که مکان آزاد در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا او بتواند به واسطه‌ی احساس آزادی، به سبک خاصی از رمان‌نویسی زنانه دست پیدا کند که در سرزمین‌های عربی نمی‌توانست نظیرش را بیافریند. نور الحسنی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «العاطفة فی روایة المحبوبات لعالیة ممدوح دراسة تحلیلیة وصفیة» (۲۰۱۸م) عنصر عاطفه را در رمان ممدوح به چهار گروه راستین، قوی، والا و متنوع تقسیم کرده است. به اعتقاد الحسنی عاطفه‌ی راستین در عشق سهیله به فرزندش، عاطفه‌ی قوی در عشق عمیق دوستان سهیله نسبت به او، عاطفه‌ی والا در نگرانی دوستان سهیله نسبت به بدحالی‌اش و تنوع عاطفه در غم، اشتیاق، خشم، ترس و عشق هویدا شده است. فکریه در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «عصاب القلق للشخصیة الرئیسیة فی روایة المحبوبات لعالیة ممدوح» (۲۰۱۸م) بحران روان‌رنجوری یا سرشت مضطرب را در شخصیت اصلی «المحبوبات» (یعنی سهیله) بررسی کرده است. وی بر اساس نظریه‌های روان‌کاوانه و روان‌درمان از سه عامل به عنوان ریشه‌های روان‌رنجوری سهیله نام برده است: نخست، از دست‌دادن همسرش؛ دوم، کوچ از سرزمین مادری‌اش؛ و سوم، جدا افتادن از فرزندش. مها فاروق عبد القادر الهنداوی در مقاله‌ای با عنوان «لغة الوعی المؤنث، قراءة فی روایة المحبوبات لعالیة ممدوح» (۲۰۱۸م) به بررسی ویژگی‌های مردانگی و زنانگی در رمان «المحبوبات» پرداخته است تا توضیح دقیقی درباره‌ی اقتدار مردانه، فرودستی زنانه و همچنین مقاومت زنان در برابر فرودستی تحمیلی از سوی جامعهٔ مردسالار ارائه دهد. وی با مقایسه‌ی شخصیت مادر و فرزند (یعنی سهیله و نادر) به این نتیجه رسیده که سهیله با پدیده‌های استبداد و تجاوز هم در عراق و هم بیرون از عراق ناسازگار است، ولی فرزندش نادر، معمولاً با قوانین تحمیلی سرزمین‌هایی بیگانه کنار می‌آید و تسلیم می‌شود.

نظریه‌ی تن بیگانه کریستوا

کلمه‌های دیگربودگی[٤] و بیگانگی،[٥] توجه کریستوا را به‌خود جلب کرده بودند. از نگاه وی، «توانایی ما برای زیستن با دیگران، مستلزم این است که با تشخیص بیگانگی

درون‌مان، به مثابهٔ دیگران زندگی کنیم» (کریستوا و همکاران، ۱۳۸۹: ٤٧). کریستوا به این دو کلمه و معانی همبسته با آن‌ها مراجعه‌ی بسیاری دارد. وی معتقد است که «در برخی موارد، بیگانه و دیگری با یکدیگر ادغام می‌شوند و بر بیگانگی ما با خویشتن تأکید می‌شود» (همان: ٥٠). کریستوا به دلیل علاقه به این مفاهیم، به مضامین ادبیات مهاجرت مثل دیگری، دیگربودگی، بیگانه و بیگانگی نیز اهتمام ورزید؛ از نگاه وی، باید هرنوع دیگربودگی را به منظور شناسایی مفهوم بیگانگی با خویشتن مورد مطالعه قرار داد (کریستوا، ١٣٩٤: ٩). او باور دارد که «بیگانه‌ای که درون ما زندگی می‌کند، چهره‌ی پنهان هویت ماست» (کریستوا و همکاران، ۱۳۸۹: ٤٧). مؤلفه‌های نظریه‌ی تن بیگانه‌ی کریستوا تعلیق مکان و زمان نزد بیگانه، گسست از زبان مادری، ناپیوندی با فرهنگ خویشتن، احساس سرگردانی، احساس بی‌هویتی در سرزمین بیگانه و دیگربودگی و بیگانگی است. از نگاه کریستوا، «فلسفه‌ی زبان و ایده‌های ما در این زمینه باید چیزی فراتر از رویکردهای سنتی در زبان‌شناسی باشد که زبان را به شکل ایستا مطالعه می‌کند. او این‌گونه استدلال می‌آورد که گفتمان علمی ساختارگرایی، ابژه‌های مورد مطالعه‌ی خود، یعنی زبان و سوژه‌ی انسانی را به شاخه‌های زبان‌شناسی، ادبیات، فلسفه، تاریخ، انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی تقسیم می‌کند. در باور کریستوا، اگر زبان را محصولی جدا و بیرون از آشوب تاریخی در نظر بگیریم، [تحلیل زبان] کار آسانی است؛ اما زبان، نظریه‌هایی را تولید می‌کند که سوژه را به‌حاشیه می‌راند و از خود بیگانه می‌سازد؛ زیرا در این نظریه‌ها جایی برای معلول‌ها (نتایج) و قصدمندی وجود ندارد. به عبارت دیگر، این تحلیل‌ها همان معلول‌ها و نتایج شیوه‌ی تولید سرمایه‌دارانه را بازتولید می‌کنند» (فیروزی و اکبری، ١٣٩١: ١١٤-١١٥).

خلاصه‌ی رمان «المحبوبات»

سهیله متولد عراق و عاشق این سرزمین است. در ٢٤ سالگی با یکی از نزدیکان دور مادری‌اش ازدواج کرد. شوهر سهیله فردی نظامی بود و به عنوان شوهر، او را باید مردی بد اخلاق و بد رفتار دانست. وی از این ازدواج، پسری به اسم نادر را به دنیا

آورد. شوهر سهیله در اواسط جنگ آمریکا علیه عراق و در جریان نبرد ناپدید شد. سهیله پس از این اتفاق، به همراه پسرش از کشوری به کشور دیگر رفت تا در نهایت به پاریس رسید. نادر در سوربن درس خواند و مدرک گرفت و از سهیله خواست تا با هم به انگلیس بروند. نادر در انگلیس با دختری شرقی به اسم سونیا ازدواج کرد و پس از این ازدواج، به همراه همسرش و مادرش سهیله مقیم کانادا شدند و به تدریس در دانشگاه پرداخت. نادر و سونیا صاحب فرزندی به اسم لیون شدند. به مرور زمان در رمان معلوم می‌شود که ارتباط سهیله و سونیا چندان خوب پیش نمی‌رود، از این‌رو سهیله به اجبار از نادر و خانواده‌اش فاصله گرفت و به پاریس بازگشت. او در پاریس به همراه دوستان صمیمی خود زندگی را گذراند و دائماً برای پسرش نامه می‌نوشت، هرچند که نادر به نامه‌های مادرش جوابی نمی‌داد. سهیله به مرور در پاریس، دچار افسردگی شد و بر اثر سقوط بر زمین، به کما رفت. نادر با شنیدن این خبر، خود را به پاریس رساند و در بیمارستان، دوستان سهیله را دید؛ زنانی از کشورهای مختلف و معتقد به ادیان گوناگون که در کمال محبت از سهیله پرستاری می‌کردند و منتظر بودند تا او به هوش آید. نادر در بیمارستان، به خود آمد و آرزو کرد، ای کاش سهیله خوب شود و از دنیا نرود.

تحلیل رمان «المحبوبات» بر اساس نظریه‌ی «تن بیگانه» کریستوا

مهاجرت سوژه‌های «المحبوبات» به اروپا و آمریکای شمالی، مقدمه‌ی یک تعلیق مکانی و زمانی در آن‌هاست که آثارش در قالب گسست از زبان مادری، از بین‌رفتن پیوند با فرهنگ خودی، دیگربودگی و همچنین احساس بیگانگی، سرگردانی و بی‌هویتی در محیط جدید نمودار می‌شود. در ادامه به تحلیل این مسائل پرداخته می‌شود.

تعلیق مکان و زمان نزد بیگانه

از نگاه کریستوا، مکان بیگانه «به قطاری در حال حرکت و هواپیمایی در حال پرواز می‌ماند» (کریستوا، ۱۹۸۸: ۱۸). سوژه‌های «المحبوبات» نیز در یک برداشت مشابه، اماکن

بیگانه را جایی برای حرکت و تکرار شدن مداوم می‌دانند: «فی المطارات نولد وإلی المطارات نعود»[۶] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۷). این جمله را نادر به نقل از مادرش می‌گوید و ادامه می‌دهد که «إننی متأکد من أن أمی سهیلة قالت هذه الجملة یوما ما. سمعتها بوضوح وهی تتحدث مع نفسها، وتستعد لمغادرتنا. یحدث ذلک من حین لآخر، عندما نکون نیاماً وهی جالسة فی الصالون، أو حین نکون فی الخارج وهی فی المطبخ تقطع الخبز وتترب باقات الخضار»[۷] (همان). بر این اساس، می‌توان گفت که فرودگاه یک انتخاب گریزناپذیر برای شخصی است که در غربت و به دور از وطن زندگی می‌کند.

مهاجر در قالب نظریه‌ی تن بیگانه، به هر سرزمینی که می‌رود، بیگانه است و هیچ سرزمینی متعلق به او نیست؛ این اندیشه در سخن نادر هویداست، آن گاه که پلیس فرانسه در فرودگاه به مدارک او نگاه می‌کند، دچار ترس و وحشت می‌شود: «انتابنی خوف شدید لمّا وقع نظر شرطی الأمن الفرنسی فی مطار شارل دیغول علی ملف أوراقی الکندیة المؤقتة»[۸] (همان: ۱۳). در ادامه نیز عالیه ممدوح در راستای به تصویرکشیدن بیگانگی سوژه در نگاه پلیس کانادا از زبان نادر می‌گوید: «هذه أوراق إقامتی فی کندا التی أعیش وأعمل بها، وهذا الملف الذی یثبت أننی علی وشک الحصول علی الجنسیة البریطانیة بسبب زواجی»[۹] (همان: ١٤).

به اعتقاد کریستوا، مسأله‌ی همیشگی فرد بیگانه، مسأله‌ی تعلق جدید اوست که همچنان لاینحل باقی می‌ماند. با همین احساس، زمانی که نادر به فرودگاه می‌رود، با خودش این جمله را تکرار می‌کند: «فی المطارات نولد ... کررتُ هذه الجملة لنفسی مرات عدة کأننی أمام سریر لیون أرتّلها له کعادتی لکی ینام بهدوء»[۱۰] (همان: ۱۳)؛ در واقع این تعلق جدید است که او را وادار می‌سازد که تا همیشه در چنین حالتی زندگی کند: «أنا أحضّر حقیبة السفر»[۱۱](همان: ۲۷)؛ تعلقی که پایانی ندارد و او را مدام به سفرهای دنباله‌دار مجبور می‌کند: «سافرت من مونتریال إلی نیویورک. حاولت النوم علی کرسی غیر مریح»[۱۲] (همان: ٢٤-٢٥). به نظر می‌رسد که این آمد و شد بین مبدأها و مقصدهای متفاوت برای مهاجر تمامی ندارد.

سوژه در اندیشه‌ی کریستوا «پیوسته در آرزوی فضا و مأوایی دیگر به‌سرمی‌برد و بی‌وقفه با این پرسش روبه‌روست که من بالاخره به کجا تعلق دارم؟ از همین‌روست که بیگانه همواره راه فرار را برمی‌گزیند، فرار از یک ناکجا آباد به ناکجا آبادی دیگر، بیگانه علاوه بر بی‌تعلقی و بی‌ریشگی در مکان، به هیچ زمانی نیز تعلق ندارد» (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹٤: ۱۲٤-۱۲۵)؛ بنابراین عجیب نیست که نادر گرفتار بی‌تعلقی شده تا آنجا که دیگر توان بازگشت به عراق را هم ندارد: «کیف استطعت أن أتغیر إلی هذا الحدّ؟ شعرت بأننی سُرقت، مسلوب أنا، نُهبت منی طبیعتی الأولی البسیطة وأنا فی ذلک المرآب المظلم، شعرت للمرة الأولی منذ هجرنا بغداد، بأننی لم أعد إلی هنا ولا بمقدوری العودة إلی هناک»[۱۳] (ممدوح، ۲۰۰۸ :۱۸۴).

سوژه «با درک تفاوت‌های خود با دیگران، در برابر فروپاشی کامل مقاومت می‌کند و ناگریز فقط به خود اتکا می‌کند. او به یک مکان و زمان ویژه در خود متوسل می‌شود و با اعتماد به خود سعی می‌کند بر تشویش‌ها و نابسامانی‌های درونی‌اش غلبه کند» (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹٤: ۱۲۵). برای مثال، مهاجر با حس حضور و زنده بودن نزدیکانش موفق می‌شود که بر اضطراب خود غلبه کند. از محتوای «المحبوبات» نیز چنین برمی‌آید که سهیله و نادر دور از هم هستند و هر دو در غربت زندگی می‌کنند، اما هریک از این دو، به خاطر دیگری به زندگی ادامه می‌دهد.

همان‌طور که «تغییر و جابه‌جایی در مکان برای بیگانه تداعی کننده‌ی تزلزل و بی‌ثباتی هویتی است، حسی که زمان نزد او برمی‌انگیزد نیز حس تعلیق، تبعید و گریز است» (Kristev,1988:15-18)، «المحبوبات» نیز در واقع رمان تبعید است؛ نه فقط از جهت مکانی که وقایعی که در آنجا اتفاق افتاده‌اند، بلکه به خاطر زمانی است که با مهاجرت اجباری، دوری، قساوت، سرگردانی، عزلت و فروپاشی تدریجی همراه است. در این رمان، دائماً شوق به یک زندگی دست‌نیافتنی و زندگی در جایی غیر از غربت وجود دارد، یعنی شوق به عراق، همان مکانی که سهیله برای همیشه آن را ترک کرده بود. سهیله‌ی به کما رفته، رمز بغداد است که از سرگردانی، بحران هویت و قساوت زمانه رنج می‌برد (یوسف، ۲۰۰۳).

گسست از زبان مادری

گسست از زبان، فردیت سوژه را متزلزل می‌کند (مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۱٤). به عبارت بهتر، «فراموش‌کردن و کنارنهادن یکسره‌ی زبان مادری، از خودبیگانگی و بحران هویت را رقم می‌زند» (Kristev,1988:27) از نگاه کریستوا، «زبان مادری در سرزمین بیگانه به علت ناکارآمدی در برقراری ارتباط، به زبانی صامت تبدیل می‌شود که این موضوع، اولین پیامد مهاجرت به سرزمین دیگرست و موجب بیگانگی فرد با خویشتن می‌شود» (همان)؛ بنابراین مهاجران رمان «المحبوبات» به واسطه‌ی ترک وطن، در خطر دورشدن از زبان مادری و بیگانگی با خویشتن قرار گرفته‌اند. برای مثال، «نادر» بیگانگی و دوری خود از زبان مادری را به این شکل توضیح می‌دهد: «نتحدث الانکلیزیة فی المنزل، والفرنسیة فی الشرکة. أما العربیة، فأتکلمها مع سهیلة حین تحضر، حینها نشعر بأن سونیا تتضایق. نحب لغتنا کثیرا ونحن نتبادلها، لکننا نخلّفها وراءنا حین تکون بیننا. عندما تغیب فی الحمام، أو تذهب إلی النوم مبکراً، نهجم علی العربیة کأنها طعام الجنة. نتمازح، نتشاجر بها، نتباهی ونتذکر البلد، والدنیا، والبیت القدیم»[١٤] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۳۱).

تعهد سوژه به زبان مادری در محیط بیگانه یک ضرورت است و در صورتی که سوژه، زبان مادری خود را در محیط بیگانه فراموش کند یا کنار بگذارد، به احتمال زیاد قدرتی برای احیای خود نخواهد داشت و به ناچار به ورطه‌ی دیگربودگی سقوط می‌کند (Sartre,2004:827). به همین دلیل است که سهیله اصرار می‌کند تا سونیا به عربی صحبت کند؛ «ترفض سهیلة فی بعض الأحیان التحدث بالإنکلیزیة، تقول: کان علیها تعلّم العربیة، .. صحیح أن الإنکلیزیة لغة الأقویاء الآن، لکن هل ینبغی أن ندفن أنفسنا ولغتنا تحت التراب»[١٥] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۳۱). زیرا به زعم او اگر اعضای خانواده با همدیگر به زبان عربی صحبت نکنند، خودشان و زبان‌شان را دفن کرده‌اند.

تمسک به زبان مادری و اصرار به استفاده از این زبان، یک عامل حیاتی برای حفظ سوژه از بیگانگی و عامل پیوند او با اصالتی است که دارد؛ بنابراین خطر دیگربودگی در محیط بیگانه، کمتر او را تهدید می‌کند (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹٤: ۱۲٦-۱۲۵) به عنوان نمونه در رمان این‌گونه به این موضوع پرداخته شده است: «یا آنسة کارولین، غدا

سنأكل طعاماً عراقياً وأنا من سيطبخ. حتى لو تحدثنا بالعربية، لكن الجميع يتكلم الفرنسية والإنكليزية كذلك»[16] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۸۳).

گسست از فرهنگ مادری

بیگانه، یتیمی است که از فرط بی‌خویشاوندی همواره در سودای مهاجرت به جایی دیگر است. او در این طردشدگی، مادرش را از دست داده و گویی بدون اصل و نسب است (کریستوا و همکاران، ۱۳۸۹: ۵۱). به عبارت بهتر، گسست از خانواده و فرهنگ بومی، به ناپیوندی مهاجر با خویشتن و تشدید بیگانگی وی در سرزمین‌های دوردست می‌انجامد. گسست از فرهنگ مادری در «المحبوبات» در نوع رابطه‌ی نادر و سهی‌له تبلور یافته است؛ سهی‌له با اینکه بیرون از عراق است، اما عشق به فرهنگ عربی را در خود حفظ کرده و دائماً به گذشته می‌اندیشد. اما نادر برخلاف سهی‌له ترجیح می‌دهد ضمن گسستن از گذشته و بریدن از فرهنگ مادری، به آینده بنگرد؛ او که به واسطه‌ی مهاجرت از فرهنگ بومی خود جدا افتاده، از ترانه‌های عراقی مادرش به این دلیل که غمگین هستند، ابراز ناخشنودی می‌کند: «أنا لا أبدی إعجابا بأغانیها العراقیة التی تسبب لی غما لایطاق»[17] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۷۳)، اما پس از بیماری مادرش، بار دیگر به اصالت عراقی خود نگریست و سعی نمود، ارتباط با گذشته‌ای را که قوی‌ترین نشانه‌اش سهی‌له بود، دوباره احیا کند. تمام نجواهای نادر در بیمارستان به هنگام مرگ مغزی سهی‌له نشانه‌ی این کوشش است؛ او دریافت که مرگ سهی‌له به معنای تکمیل فرایند بیگانگی‌اش در سرزمین‌های دور از عراق و گمشدگی ابدی است؛ بنابراین در بیمارستان و بر بالین سهی‌له این چنین نجوا کرد که: «لم یبق منی یا أمی إلاک»[18] (همان: ۱۳۳). سهی‌له، شناسنامه‌ی نادر است و همانند یک ریسمان ناپیدا، نادر را به اصالت عراقی و عربی و دنیای واقع پیوند می‌دهد؛ موضوعی که حتی ازدواج و پدرشدن نادر نیز در این نقش سهی‌له تغییری به وجود نیاورد (هنداوی، ۲۰۱۸: ۱۲-۱۱). تأیید این مطلب، در سخن نادر است که نجواکنان با خود گفت: «أعزف أحیانا لنفسی لکننی کنت أعزف لها. هی الوحیدة التی کانت تصغی إلیّ بصورة طبیعیة»[19] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۱۸۲). احساس ناپیوندی

سوژه با سرزمین مادری و حس تنهایی او در سرزمین بیگانه به‌جایی رسیده که فقط مادرش را آشنا می‌بیند؛ به عبارت بهتر، فقط سهی‌له است که به نوای ساز نادر اهمیت می‌دهد و از جان و دل به شنیدنش گوش می‌سپارد.

ترانه و سازها در «المحبوبات» حاوی یک نکته‌ی کلیدی هستند؛ سهی‌له به شنیدن نواهای نادر اهمیت می‌داد، اما نادر از شنیدن ترانه‌های سهی‌له ابراز ناراحتی می‌کرد و همین شکل از تعامل نامتقارن، در تشدید احساس بیگانگی با خویشتن سوژه‌های رمان مؤثر افتاده است.

احساس سرگردانی

سوژه به هنگام سفر می‌ترسد، نگران است و احساس سرگردانی دارد. او همچون «یتیمی است که به دلیل تنهایی، به مهاجرت می‌اندیشد؛ گویی مدت‌هاست که در خلأ و گسست خویشاوندی به‌سر برده و به تنهایی و بی‌تفاوتی نفوذناپذیر و ملال‌آور خویش خو گرفته است» (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹٤: ۱۲۷-۱۲٦). به نظر می‌رسد که تنهایی، سرنوشت حتمی اوست. در رمان «المحبوبات»، نادر بعد از مهاجرت به کانادا به همراه همسر و مادرش، سعی کرد تا سهی‌له را به ماندن ترغیب کند: «حسناً یا سهیلة، قد یکون هذا المکان ملائماً لک فلا تغادریه»[۲۰] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۲۵۹)، اما احساس سرگردانی، در نقطه به نقطه‌ی خاک بیگانه با سهی‌له همراه است و این احساس گرفتاری در خلأ و بیگانگی، برای لحظه‌ای او را ترک نمی‌کند: «لا أرید أن أکون عضواً نافعاً هنا، هذا لیس بیتی والأشیاء لا تخصنی»[۲۱] (همان: ۲٦۰). در واقع سهی‌له عراق را می‌خواهد و هیچ جای دنیا برای او مانند عراق و به زیبایی آنجا نیست: «ماذا أفعل فی کندا؟ ... أری البحیرات الهادئة الساکنة کأنها علب للأطعمة بجانب دجلة والفرات»[۲۲] (همان: ۲٤۷). روشن است که سهی‌له در سرزمین‌های بیگانه سرگردان مانده، اما عامل این سرگردانی عراق نیست، بلکه عامل این سرگردانی، گذشته‌ای تاریک و سلسله‌ای از خاطرات تلخی است که سهی‌له آن‌ها را در ذهن خود جای داده تا وجودش را به تسخیر درآورند. به همین علت است که ترجیح می‌دهد از گذشته تنها دجله و فرات را به یاد آورد.

احساس بی‌هویتی

از نگاه کریستوا بیگانه‌ای که به شکل غریبی، درون سوژه زندگی می‌کند، چهره‌ی پنهان شده‌ی هویت اوست (کریستوا و همکاران، ۱۳۸۹: ٤۷)؛ یعنی سوژه به هر دلیلی با هویت واقعی خود، دچار اختلاف شده و ترجیح داده تا آن را پنهان کند تا بلکه به طریقی بتواند در هویت جمعی سرزمین بیگانه پذیرفته شود. اما اختلاف سوژه با خود، بدون پیامد نیست؛ برای مثال، نادر در کتمان هویت عراقی‌اش ناکام ماند و متعاقب آن، دچار بحران بی‌هویتی شد. این فرایند، زمانی شدت گرفت که بین او و سهی‌له به واسطه‌ی اصرار نادر برای حضور در کانادا جدایی افتاد. از محتوای «المحبوبات» این‌گونه برمی‌آید که سهی‌له اصلی‌ترین ملاک عراقی بودن نادر است؛ بنابراین جدایی نادر از سهی‌له به‌تنهایی برای خلق بحران بی‌هویتی در نادر و اعترافات خاص وی کافی است: «هویتی هنا هی انتمائی المهنی فحسب، أننی سلعة أیضا یا أمی»[۲۳] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۲۵۰). اعترافات نادر، درباره‌ی احساس بی‌هویتی، به این شکل تکمیل می‌شود که «فالأمریکی الحقیقی یشتری بضاعة أمیرکیة، أما الفرد العربی الحقیقی، فهو یشتری البضاعة الأمیرکیة کذلک»[۲٤] (همان). به نظر می‌رسد که نادر با این اعترافات قصد دارد تا اعراب ساکن در سرزمین‌های عربی را با اعراب مهاجر، در موضوع احساس بی‌هویتی شریک سازد. سهی‌له نیز در موضوع بحران هویت عربی با نادر موافق است و بنابر هویت زنانه‌اش، به رنگ‌باختگی هویت زنان در عراق اشاره می‌کند: «هویتی فقد کانت مبعثرة ما بین السید الوالد والسید العسکری. والدی، استعملنی أیضا من أجل أمجاده العظیمة. ظل یردد: سأستخرج منک اللآلی»[۲۵] (همان: ۲٦۱). وی برداشت خود را از سرگشتگی هویت زنانه‌ی عربی این‌گونه تکمیل می‌کند که: «کنت أبتعد عن والدی و لم أقترب لا من زوجی ولا من نفسی»[۲٦] (همان).

دیگربودگی و بیگانگی

از خودبیگانگی، عنوانی است کلی برای بسیاری از دردهای فردی و اجتماعی انسان، «بیگانگی با خویشتن یا همان «دیگری درونی»، تجربه‌ی ثانویه‌ی انسان مهاجر از

دیگربودگی است» (Paterson,2004:26-27). کریستوا در نظریه‌ی طردشدن به اتهام دیگربودگی، بر این باور است که «به تدریج، در نتیجه‌ی بی‌تفاوتی و بیهودگی ملال‌آور فرد بیگانه و بر اثر رفتارهای خسته کننده‌اش، امکان برقراری ارتباط وی با دیگران از بین می‌رود» (Kristev, 1988: 37) بر همین اساس، کریستوا بارها این سؤال را مطرح می‌کند که «آیا در حین دیگری‌بودن و رویارویی با بیگانگی‌های فراوان در سرزمین بیگانه می‌توان خوشبخت بود؟» (همان: ۱۳). پاسخ به این سؤال، به احتمال این‌گونه می‌تواند باشد که: «توانایی ما برای زیستن با دیگران، مستلزم این است که با تشخیص غریبگی درون‌مان به‌مثابه‌ی دیگران زندگی کنیم» (اسلام مسلک و حریریان، ۱۳۹۵: ٤٦).

زوایای پیدا و پنهان سؤال و جواب کریستوا در «المحبوبات» انعکاس فوق‌العاده‌ای دارد؛ جایی که سهی‌له بابت حضور در پاریس، خوشحال نیست؛ او به نهایت بیگانگی با خودش و محیط پیرامونش رسیده و به نادر می‌گوید، تنها به خاطر اوست که نمی‌خواهد احساس بدبختی کند: «وبعدها أول ما وصلنا باریس وسکنا فی شقة خالی موقتا، کانت غیر قادرة علی أی حدیث عابر أو بسیط مع أی کان. وحین أقول لها: أمی، الطقس لطیف الیوم، تعالی نتشمس فی الحدیقة المجاورة للعمارة، تشیح برأسها ولا تجیب. لا تعرف کیف تردّ ولا کیف تضع الأشیاء أو الأفکار فی مواقعها المناسبة. تخرج الکلمات من بین أسنانه بطیئة ... وکان هذا الأمر یعذبنی کثیراً، لکنی ألح علیها فأشعر بأنها ترد من أجلی فقط کی لا أنزعج أکثر: لا أعرف أی شئ یا نادر، ثمة شخص آخر داخلی یسیر ویتنفس، ویدخل الحمام ویغتسل وینام، لکنه لا ینام، إننی ألاحق نفسی، أود لقاءها مجددا لکنی لا أستطیع. لا أحتمل فکرة أننی فقدتها إلی الأبد، سأبقی بانتظارها یا نادر، هل تفهمنی؟ أرجوک ألا تغضب منی ... أشعر بأننی لست علی حق ولا علی الباطل ...، وأن قوای الأولی، تلک التی لی فی العراق، ذهبت من دون رجعة، رحلت .. لکنی أعرف أمرا واحداً لایزال حتی اللحظة الأقوی وعلیک أن تصدقه: أننی لا أشعر بالشقاء وأنت معی. نعم، نعم یا نادر، هذه هی الحقیقة الوحیدة فی حیاتی»[۲۷] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۷۲-۷۳). در واقع، زندگی در سرزمین‌های بیگانه برای مهاجران آسان نیست، حتی اگر این مهاجر نادر باشد که تلاش خود را به کار بست تا به سرزمین‌های جدید، روی خوش نشان دهد و از آن‌ها روی

خوش ببیند؛ اما ظاهراً نتوانست مسأله‌ی غم غربت را با خود حل کند: «فهذا أیضا کان أحد المنازل التی انتقلنا إلیها یوما ما ... لکنی وأنا داخله، أشعر کما لو کنت فی زنزانة ستطبق علی صدری»[۲۸] (همان: ۲۱). نادر، سخن سهی‌له را به یاد می‌آورد: «کانت أمی تقول دائما: الأموات یحیطوان بی أکثر من الأحیاء. لماذا کانت تقول هذا یا سونیا، هل لتذکرنی بوالدی أو بنفسی؟ هل أنا میت فی نظرها لأننی وهی هناک، هل هذا هو جوهر الموت؟»[۲۹] (همان: ۳۳). سهی‌له و نادر، هرگز نتوانستند با سرزمین‌های دوردست و مردم آن سرزمین‌ها ارتباط برقرار کنند؛ بنابراین سرنوشت آن‌ها با بیگانگی گره خورد.

یادآوری خاطرات

مهاجران در حسرت از دست‌رفته‌ها هستند؛ آن‌ها به دلیل گسست از سرزمین مادری، مدام گذشته را مرور می‌کنند. در واقع «مرور خاطرات، به نحوی بازگشت ذهنی مهاجر به فضا و مکان قبل از مهاجرت است و می‌تواند نوعی گریز به فضای زندگی در زادگاه تلقی شود. تلاش مهاجران برای پذیرش هویت فراملی، آن‌ها را وادار به فراموش کردن خاطرات گذشته، دست‌زدن به تجربه‌های جدید و قبول کردن فرهنگ و سنت‌های جامعه‌ی جدید می‌کند. از طرف دیگر، آن‌ها با مرور خاطرات گذشته سعی دارند تا ریشه‌های فرهنگی و سنتی و به طور کلی هویت ملی خود را حفظ کنند» (ورزنده و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۱۵-۳۱٦). «المحبوبات» دنیایی برای سوژه‌هایی است که از سرزمین مادری، بنا به دلایلی با چاشنی اجبار، کوچ کرده‌اند. برای مثال، وقتی نادر بابت به کما رفتن سهی‌له به پاریس برمی‌گردد، فرصتی به دست می‌آورد تا یاد مادرش را تداعی کند: « لم یعد بمقدوری ابتلاع حقائق وکوارث جدیدة. یتابعنی السائق فی المرآة بعینین باردتین ونظرات قاسیة کالحجارة وأنا أشتاق إلی طعام أمی»[۳۰] (ممدوح، ۲۰۰۸: ۲۲). نادر به همسرش سونیا، فرزندش لیون و پدرش فکر می‌کند و به نظرش می‌رسد، الان و در این لحظات که سهی‌له روی تخت بیمارستان است، باید پدر در کنارشان می‌بود، اما به‌جای خانواده، دوستان سهی‌له که برای مراقبت به بیمارستان آمده‌اند، اینجا هستند و همین مسأله غم او را سنگین‌تر می‌کند: «فکرت بسونیا ولیون، وتذکرت وجه والدی. ظننت من

قبل أننی نسیته، لکن ذلک لم یکن صحیحا وغیر ممکن. کان یتحتّم علیه أن یکون بجواری الآن. جمیع هذه الوجوه التی تروح وتجئ، أیدیهم دائما تحمل شیئا ما، نظراتهم رقیقة، مشاعرهم حنونة لکن، لیس هؤلاء من أریدهم »[۳۱] (همان: ۱٤۹). نادر فقط می‌خواهد سهی‌له به هوش بیاید و پدرش در کنارشان باشد.

نتیجه‌گیری

کریستوا، بیگانه را ذیل دو مفهوم اصلی، چارچوب‌بندی کرده است:

در یک تعریف سطحی، بیگانه فردی است که حق شهروندی از وی سلب‌شده؛ این مفهوم ضمن داشتن معنای حقوق بشری، علامت یک واکنش منفی از طرف گروه حاکم (نظام سیاسی، سنت‌ها و خانواده)، در قبال اعضای ناراضی است. بیگانه در این مفهوم، یک نیروی پنهان در انسان می‌باشد؛ این نیرو یک معنای عینی از تناقض‌ها و اختلاف‌های درونی است که اغلب توسط فرد تحمل یا سرکوب می‌شوند؛ زیرا اگر چنین نباشد، این بیگانه می‌تواند فرد را مشکل‌ساز و شاید هم غیر ممکن برای جامعه جلوه دهد.

بیگانه در مفهوم دوم، یک بیگانگی درونی و خودخواسته است که در وجود انسان‌ها زندگی می‌کند و می‌شود رد پای آن را در تضادها، اختلاف‌ها و گسست‌های درونی انسان‌ها از خود فردی یا جمعی دنبال کرد. یعنی بیگانگی در این مفهوم، تهدیدی کلان است که می‌تواند فرد را هم در سرزمین مادری و هم در سرزمین بیگانه‌ای که مردم آن، به لحاظ نژادی، فرهنگی، دینی و زبانی با سوژه سنخیتی ندارند، متأثر سازد و او را دچار بحران بیگانگی با خویشتن کند.

رمان «المحبوبات» بر اساس هر دو مفهوم، رمان تن بیگانه است؛ بنابراین واقعیت هنری ویژه‌ای به خود را ارائه می‌دهد و این واقعیت تا قهرمانی مطلق زنان بالا می‌رود؛ یعنی زن به عنوان مادر، دوست، همسر، عاشق، معشوق و هنرمند، آیینه‌ای است که معادله‌ی زندگی را در خود منعکس می‌کند. این زن، سهی‌له است که به دلیل ویرانی‌های جنگ، ظلم و ستم، بی‌رحمی شوهرش و دیکتاتوری صدام آواره شده و به

دلیل عشق به تنها فرزندش، نادر، خانه‌به‌دوشی را برگزید. بنابراین به عنوان یک بیگانه از عراق فرار کرد تا زندگی دیگری را جستجو کند. سهیله و نادر در مفهوم دوم از بیگانگی با یکدیگر متفاوت هستند؛ سهیله کوشش می‌کند اصالت عراقی خود را در سرزمین‌های بیگانه حفظ کند ولی نادر تمایل دارد تا آن را کنار بگذارد. این کوشش و آن تمایل، هر دو در بیگانگی سوژه‌ها در چارچوب‌های تعلیق زمان و مکان، گسست از فرهنگ و زبان مادری و احساس سرگردانی، بی‌هویتی و دیگربودگی مؤثر هستند؛ سهیله با فرهنگ غیرعربی همساز نمی‌شود و نادر بین فرهنگ عربی و غربی سرگردان می‌ماند؛ بنابراین صدمه‌ی نادر در بحث بیگانگی با خویشتن، بیش از سهیله است.

پی‌نوشت‌ها

1- Julia Kristeva
2- L' Etranger à nous – meme

۳- عالیه ممدوح، در ۱۹٤٤م. در بغداد به دنیا آمد و تحصیلات خود را در همین شهر به پایان رساند. وی در ۱۹۷۱م. در رشته‌ی روان‌شناسی، از دانشگاه «المستنصرية» فارغ التحصيل شد و از ۱۹۷۱ الی ۱۹۷۲م. به عنوان سردبیر هفته‌نامه‌ی «الراصد» در بغداد مشغول به فعالیت شد. در ۱۹۷۳م. نیز به عضویت هیئت تحریریه‌ی مجله‌ی علوم بیروت درآمد. بین سال‌های ۱۹۷۳ الی ۱۹۷۵م. سردبیر مجله‌ی «الفكر المعاصر» بیروت بود. علاوه بر این، وی از ۱۹۸۰ الی ۱۹۸۲م. به عنوان مدیر دفتر مجله‌ی مسائل فلسطین (مجلة شؤون فلسطينية) در بغداد فعالیت نمود (فكرية، ۲۰۱۸: ۳۲-۳۵).

4- Otherness
5- Strangeness

٦- در فرودگاه‌ها متولد می‌شویم و به فرودگاه‌ها برمی‌گردیم.

۷- من مطمئنم مادرم سهیله یک روز این جمله را گفت، من این جمله را از مادرم شنیدم آن وقت که با خودش حرف می‌زد و آماده سفر می‌شد، هر از چند گاهی این جمله را تکرار می‌کرد، وقتی ما خواب بودیم و او بیدار بود یا وقتی که ما بیرون بودیم و او در آشپزخانه نان خرد می‌کرد و یا سبزی پاک می‌کرد.

۸- وقتی پلیس فرانسه در اردوگاه شارل دوگل به مدارک اقامت موقت من در کانادا نگاه کرد، خیلی ترسیدم.

۹- این‌ها مدارک اقامتم در کاناداست. در آنجا زندگی می‌کنم و به کار مشغول هستم. این مدارک هم ثابت می‌کند که من به خاطر ازدواجم می‌خواهم تابعیت انگلیسی بگیرم.

۱۰- در فرودگاه‌ها متولد می‌شویم، چند بار این جمله را با خودم تکرار کردم، یک لحظه فکر کردم کنار تخت لیون هستم، این جمله را طبق عادتم برای او می‌گویم تا به آرامی بخوابد.

۱۱- ساک سفرم را آماده می‌کنم.

۱۲- از مونترال به نیویورک سفر کردم و سعی کردم روی یک صندلی ناراحت‌کننده بخوابم.

۱۳- چطور می‌توانم این قدر تغییر کنم، حس می‌کنم که ربوده شده‌ام، تاراج شده‌ام، ماهیت اولیه‌ام را از دست داده‌ام و در آن گاراژ تاریک، برای اولین بار از زمان مهاجرت از بغداد احساس کردم که نه می‌توانم به اینجا برگردم و نه می‌توانم به آنجا بازگردم.

١٤- در منزل انگلیسی صحبت می‌کنیم و در شرکت به زبان فرانسوی حرف می‌زنیم، فقط وقتی سهیله می‌آید با او عربی حرف می‌زنم، اما حس می‌کنم که سونیا ناراحت می‌شود، وقتی سونیا به حمام می‌رود یا می‌خوابد به زبان عربی حرف می‌زنیم، گویی، عربی یک طعام بهشتی است با هم شوخی می‌کنیم، بحث می‌کنیم و به آن افتخار می‌کنیم، به یاد وطن، والدین و خانه قدیمی می‌افتیم.

۱۵- سهیله گاهی اوقات مخالف صحبت کردن به زبان انگلیسی بود و می‌گفت: سونیا باید عربی یاد بگیرد، درست است که زبان انگلیسی، زبان انسان‌های قوی است، اما آیا درست است که خودمان و زبان‌مان را زیر خاک دفن کنیم.

١٦- دوشیزه کارولین، فردا یک غذای عراقی می‌خوریم و من آشپزی خواهم کرد، حتی اگر ما به زبان عربی صحبت کنیم، همه اینجا به زبان فرانسوی و انگلیسی حرف می‌زنند.

۱۷- ترانه‌های عراقی مادرم را دوست ندارم، به این دلیل که باعث ایجاد غمی غیر قابل تحمل می‌شوند.

۱۸- کسی جز تو برایم نمانده، مادر.

۱۹- گاهی اوقات برای خودم ساز می‌زنم، اما بیشتر اوقات برای مادرم ساز می‌زنم، مادرم تنها کسی است که به صورت طبیعی به سازم گوش می‌داد.

۲۰- بسیار خوب، سهیله ممکن است اینجا برای تو مناسب باشد، پس اینجا را ترک نکن.

۲۱- دوست ندارم اینجا عضو مفیدی باشم، اینجا خانه من نیست و این اشیاء مال من نیستند.

۲۲- من در کانادا چه می‌کنم، دریاچه‌های آرام و ساکن را می‌بینم، گویی قوطی‌های غذا در کنار دجله و فرات هستند.

۲۳- مادر، هویتم در اینجا وابستگی شغلی است، انگار که من فقط یک کالا هستم.

٢٤- آمریکایی واقعی، فقط کالای آمریکایی می‌خرد و یک عرب واقعی هم فقط کالای آمریکایی می‌خرد.

۲۵- هویت من بین آقای پدر و آقای نظامی (همسرم) توزیع شده بود. پدرم از من برای رسیدن به افتخارات بزرگش استفاده می‌کرد و دائماً تکرار می‌کرد که از تو مرواریدها را استخراج خواهم کرد.

٢٦- از پدرم دور شدم و به شوهرم و خودم هم نزدیک نشدم.

۲۷- بعد از اینکه به پاریس رسیدیم و به صورت موقت در آپارتمان دایی‌ام اسکان یافتیم، سهیله قادر به حرف زدن ولو در امور جزئی نبود. وقتی به او گفتم: مادر، هوا امروز بسیار خوب است، بیا در باغ اطراف عمارت قدم بزنیم، سرش را برگرداند و جوابی نداد، نمی‌دانست چگونه جواب دهد و یا چگونه اشیاء و افکار را در جای مناسب خود قرار دهد، اصلاً تمرکز نداشت، خیلی آرام و به سختی سخن می‌گفت، این موضوع، مرا بسیار عذاب می‌داد؛ به همین دلیل به او اصرار ورزیدم، احساس کردم که سهیله فقط به خاطر اینکه ناراحت نشوم، گفت: نادر، من هیچی نمی‌دانم، شخص دیگری در وجود من است که حرکت می‌کند، نفس می‌کشد، به حمام می‌رود، می‌شوید و می‌خوابد، اما در واقع به چشمانش خواب نمی‌آید، من دنبال خودم می‌گردم، دوست دارم بار دیگر او را ببینم، اما این تصور که من خودم را برای همیشه از دست داده‌ام، برایم غیر قابل تحمل است، من به انتظار خودم خواهم ماند، خواهش می‌کنم از دست من ناراحت نشو، نمی‌دانم چه چیزی درست است و چه چیزی غلط، آن نیروی اولیه‌ای که در عراق داشتم همه را از دست داده‌ام، من فقط یک چیز را خوب می‌دانم و تو باید باور کنی، اینکه تا زمانی که تو با من هستی، من احساس بدبختی نمی‌کنم، بله نادر این تنها حقیقت در زندگی من است.

۲۸- اینجا یکی از خانه‌هایی بود که یک روز به آن نقل مکان کردیم، اما من داخل این خانه حس می‌کنم که در زندان هستم.

۲۹- مادرم دائماً می‌گفت: مرده‌ها بیشتر از زنده‌ها دور ما را گرفته‌اند، سونیا چرا مادرم این سخن را می‌گفت؟ آیا مادرم می‌خواست که مرا به یاد والدینم بیندازد یا به یاد خودم؟ آیا من در نگاه مادرم مرده‌ام چون من اینجا (کانادا) هستم و او آنجا (پاریس)؟ آیا این همان ماهیت مرگ است؟.

۳۰- نمی‌توانستم اتفاقات و مصیبت‌های اخیر را هضم کنم، راننده از داخل آیینه نگاهی سرد به من انداخت، نگاهش مانند سنگ سخت بود، دلم برای دستپخت مادرم تنگ شده است.

۳۱- به سونیا و لیون فکر کردم و چهرهٔ پدرم را به یاد آوردم، گمان می‌کردم که او را فراموش می‌کنم، اما این طور نبود، می‌بایست الان کنارم باشد، همهٔ این افرادی که می‌آیند و می‌روند، چیزهایی در دست دارند، نگاه‌هایی مهربان و احساساتی لطیف دارند، اما من این‌ها را نمی‌خواهم.

منابع و مآخذ

أحمد، هديل عبد الرزاق. (۲۰۱۷). **الرواية النسوية خارج فضاءات الوطن، روايات عالية ممدوح أُنموذجاً**، الطبعة الأولى، عمان – الأردن: المنهل.

اسلام مسلک، ریما و نرگس حریریان، (۱۳۹۵)، «مفهوم طرد در اندیشه ژولیا کریستوا و بازتاب آن در هنر فیگوراتیو معاصر»، **فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر**، سال پنجم، شماره ۲۰: ۵۸-٤٥.

البستانی، بشری، (۲۰۱۵)، «ملامح النسوية فی الرواية العربية .. رواية المحبوبات لعالية ممدوح نموذجاً»، **موقع المثقف**: http://www.almothaqaf.com/readings-1/892133

بکای، محمد، (۲۰۱۸)، «الكتابة وتأنيث الخطاب رؤى فی النقد النسوی عند جوليا كريستيفا»، **مجلة أبوليوس**، المجلد ۵، العدد ۱: ۴۹-۳۰.

الحسنی، نور. (۲۰۱۸). **العاطفة فی رواية المحبوبات لعالية ممدوح (دراسة تحليلية وصفية)**، بحث مقدم إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الرانيری الإسلامية الحكومية، دار السلام – بندا أتشية، استكمالا لمتطلبات الحصول على شهادة (S. Hum)، قسم اللغة العربية وآدابها.

سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی، (۱۳۹٤)، «بررسی شخصیت‌های داستان انار بانو و پسرهایش از منظر تن بیگانه کریستوا»، **فصلنامه ادب پژوهی**، شماره ۳۱: ۱۳۵-۱۱۷.

فكرية، (۲۰۱۸)، «**عصاب القلق للشخصية الرئيسية فی رواية المحبوبات لعالية ممدوح**»، بحث مقدم إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية، جاكرتا، استكمالا لمتطلبات الحصول على الدرجة الجامعية الأولى (S. Hum)، قسم اللغة العربية وآدابها.

فیروزی، آزیتا و مجید اکبری، (۱۳۹۱)، «مفهوم معناکاوی در اندیشه ژولیا کریستوا»، **دوفصلنامه فلسفی شناخت**، شماره ٦٧/١: ۱۳۱-۱۱۱.

کریستوا، ژولیا و همکاران، (۱۳۸۹)، **تن بیگانه**، ترجمه و گردآوری مهرداد پارسا، چاپ اول، تهران: رخ داد نو.

کریستوا، ژولیا، (۱۳۹٤)، **ملت‌هایی بدون ملی‌گرایی**، ترجمهٔ مهرداد پارسا، چاپ اول، تهران: شوند.

مکاریک، ایرنا، (۱۳۸٤)، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگه.

ممدوح، عالية، (۲۰۰۸)، **المحبوبات**، الطبعة الثالثة، بيروت: الساقی.

ناصری، آمال، (۲۰۱۴)، **مفهوم النص فی المنجز النقدی الغربی والعربی المعاصر**، بحث مقدم إلى كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة العربی بن مهيدی – أم البواقی، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، استكمالا لمتطلبات الحصول على شهادة الماستر فی الأدب العربی، تخصص نقد أدبی حديث ومناهجه، قسم اللغة العربية وآدابها.

ورزنده، امید و همکاران، (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی نقش فضا و مکان در پذیرش هویت ملی در آثار جومپا لاهیری و مهرنوش مزارعی از منظر نقد پسا استعماری»، **فصلنامه تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی**، شمارهٔ ١٦: ۳۳۱-۳۰۹.

الهنداوی، مها فاروق عبد القادر، (۲۰۱۸)، «لغة الوعی المؤنث، قراءة فی رواية المحبوبات لعالية ممدوح»، **مجلة اللغة العربية**، دمشق: ۱۸-۱.

یوسف، فاروق، (۲۰۰۳)، «محبوبات عالیة ممدوح ... روایة عراقیة هی أشبه بتلویحة وداع»، **موقع الحیاة**: http://www.alhayat.com/article/1143492/

Kristeva, Julia (1988), **Etrangers à nous-mêmes**, Première edition, Paris: Librairie Arthème Fayard.

Paterson, Janet (2004), **Figures de l'autre dans le roman Quebecois**, Premiere edition, Quebec: Nota Benna.

Sartre, Jean-Paull (2004), **Huis clos suivi de Les Mouches**, Paris: Gallimard.

دراسة رواية «المحبوبات» لعالية ممدوح فی ضوء نظرية غرباء على أنفسنا لكريستيفا

فاطمه كاظمی[1*]
مجتبی بهروزی[2]
مرتضی زارع برمی[3]

الملخص

فی إطار نظرية غرباء على أنفسنا أوضحت جوليا كريستيفا وجود الجسم الغريب بداخلنا؛ هذا الغريب هو قوة خفية وتفسير لتناقضاتنا واختلافاتنا وانفصالاتنا الداخلية التی تتشكل فی ظل الظروف البيئية القهرية وتعرض مضيفها لخطر الاستبعاد الاجتماعی والاغتراب، خاصة إذا كان المضيف مهاجرا. رواية «المحبوبات» لعالية ممدوح، تقدم واقعها الفنی الخاص، واقعا ينهض على تجربة وغربة المهاجرين العراقيين فی المجتمع الغربی، والروائية تنظر إلى العالم من منظورهم وتمنحهم الفرصة للتفكير والتحدث عن معاناتهم داخل العراق وخارجه. هكذا تشرح لنا عملية اغتراب العراقيين المقيمين فی العراق وخارجه. بناء على هذا، يهدف هذا المقال إلى تحليل رواية «المحبوبات» وفقا للمنهج الوصفی التحليلی، معتمدا على نظرية غرباء على أنفسنا لكريستيفا. تشير نتائج البحث إلى أن العراقيين الذين يعيشون فی وطنهم أو يهاجرون إلى أرض أجنبية لديهم إمكانية أن يتم تصنيفهم على أنهم «غرباء»، ويحدث هذا الاغتراب بطريقتين: بإرادتهم أو بواسطة ضغط قسرى من البيئة. وإن شدة هذا الاغتراب فی المهاجرين أكثر من غيرهم من العراقيين، لأنهم مجبرون على العيش فی بيئة أجنبية، لذلک، يجب أن يكونوا مستعدين للانفصال عن اللغة الأم وثقافتهم الوطنية.

الكلمات الرئيسة: كريستيفا، الغريب بداخلنا، الرواية العربية، المحبوبات، عالية ممدوح.

١- دكتوراه فی تخصص اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران
٢- أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة زابل
٣- أستاذ مساعد فی قسم الترجمة العربية بجامعة دامغان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Analysing the Characters in the Play "Mulham al-Sarab" by Sadullah Venus Based on Shalomite Raymond Kenan's View

Abdolahad Gheibi[1], Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran
Ali Sayadani, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran
Nasrin Hosseini Tavana, MA Graduated of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran
Received: 21-08-2020 Accepted: 02-03-2021

Introduction: In literature, the creation of a character is the product of the thoughts and ideas of the author who creates it inspired by his or her environment and time. The concept of character, like other phenomena in the world of art, has always undergone changes over time and the ups and downs of human life (Daghighian, 1992). Regarding the background of personality and characterization, Aristotle was the first to speak about it. About the relationship between personality and action, he believes that personality is a constant companion of action (Abu Shahab, 2008). Drama is an important type of story in which the author conveys his thoughts to the audience and deals with the issues and problems in the society and criticizes it through the characters. Characterization is one of the most important topics in the field of fiction; therefore, contemporary writers pay special attention to this issue in their works. One of these writers, Saadullah Venus, a well-known Syrian playwright, has paid more attention to character than to the other narrative elements and has used different personality types in his play entitled "Mulham al-Sarab". Using these characters, he recounts the problems of Arab countries, including his homeland Syria. Shalomite Raymond Kenan, one of the contemporary critics and writers, has dealt with the subject of personality in detail in his narrative book *Contemporary Poetics*. According to him, character is a construction that the reader makes by combining different signs scattered throughout the text (Kenan, 2008). The author examines the characteristics of the characters with various indicators and patterns in the story. This theory is divided into direct and indirect descriptions. In direct description, character traits are introduced with an adjective or possibly some types of nouns or components of speech (ibid). In contrast, indirect description deals with action based on habitual and non-habitual approaches. The action also deals with the result as well as the speech, the environment, the appearance and the analogy between the characters.

Methodology: Through the descriptive-analytical method and with the aim of examining the main and minor characters of the play "Malhamah al-sarab" based on Raymond Kenan's theory, this study seeks to detect the thoughts and ideas of Sadollah Venus.

Findings

1. Direct description: The description of personality characteristics is considered as direct characterization when the most authentic voice of the text conveys it to the reader (ibid). In this description, the character is personified directly and briefly

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

using an adjective or a noun. The determination of names for characters is a special type of direct description (Lotte, 2007).

2. Indirect description: In this kind of description, the author presents and describes a characteristic in different ways instead of referring to the character. The use of action and behavior as the first and simplest role of a character is important because it determines the development of characters in a story (Habibi et al., 2016). Nowadays, most writers use this type of description to introduce characters. Since explicit and guiding ability of direct description is often considered as a disadvantage, they believe in that while they are fully aware of the audience and know that not involving the minds of people and just considering them as bystanders makes them bored (Kenan, 2008). Raymond Kenan has introduced several different indicators to use this type of description;

A) Action: Action refers to the behavior of the characters throughout the story, "to what has been done, has not been done or is going to be done" (Ashrafi and Taki, 2018: 10). This tool in the story is divided into two types of habitual actions and non-habitual actions (Kenan, 1995). Habitual action is an action that is repeated regularly (Okhovat, 1992), but unusual action is that it happens only once and, in the light of it, the spirit of the character can be understood (ibid).

B) Speech: Another characteristic of indirect description stands for what one character says about another character (Kenan, 2008). Speech can reveal the social or professional class of a character (Kennan, 1995).

C) Physical description: This type of description can refer to the character's face. It sometimes speaks of character and sometimes the narrator reveals its relationship with the character (ibid).

D) Physical environment: The environment around the character (room, house and city) is among the things that indicate the character's traits. The human environment around him or her (family, social class) indicates the personality characteristics (Kenan, 2008).

E) Analogy of persons: The analogy of people is used when two characters are introduced in similar situations and the similarity or contradiction between their behavior is emphasized (ibid).

Conclusion: The results of the study of the play "Malhamah al-Sarab" based on the theory of Raymond Kenan indicate that the author of this play expresses the character of Abboud and his characteristics in the form of direct descriptions to begin the story and uses indirect descriptions to introduce the other characters. Moreover, in this play, the role of indirect description is more important than the direct description, and the indicators of performance or non-performance of roles and actions by characters such as Abboud, Yassin, Sheikh Abbas and the others are reflected in the play. Also, among the methods of indirect description, environment and speech are more prominent than other patterns of rhymes. Venus advances the play in different environments to provide an accurate and clear picture of the economic and social situation of the rural community. He also uses the speech indicator to express the emotions and feelings of the characters. Finally, Venus draws an analogy of the individuals using the historical characters of Abel and Cain, which shows the author's success in using the analogical model to express the anomalies that rule the society.

Keywords: Kristeva, Strangers to ourselves, Arabic novel, Al-Mahbubat, Alia Mamdouh.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

تحلیل و واکاوی شخصیت‌ها در نمایشنامهٔ "ملحمةالسراب" اثر سعدالله ونوس بر مبنای دیدگاه شلومیت ریمون کنان

عبدالاحد غیبی[1]، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
علی صیادانی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
نسرین حسینی توانا، کارشناس ارشد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۲

چکیده

سعدالله ونوس از نمایشنامه‌نویسان معاصر سوری است که در اغلب آثارش، نگاه فرا ملّی داشته و تحوّلات اجتماعی، اقتصادی و از همه مهم‌تر، نظام نوین سرمایه‌داری را به چالش می‌کشد. این نویسنده در یکی از مشهورترین آثار نمایشی خویش "ملحمةالسراب" (۱۹۶۶م)، افکار خود را در قالب گفتگوی میان شخصیت‌ها و توصیف‌های نمایشنامه بیان می‌کند. نظریه‌ی ریمون کنان، به موضوع شخصیت‌پردازی بیش از دیگر شاخصه‌ها پرداخته و توجه ویژه‌ای به این مؤلفه دارد؛ در این دیدگاه، شخصیت‌پردازی بر اساس توصیفِ مستقیم و غیرمستقیم است. در توصیف مستقیم، موضوعاتی مانند خصلت شخصیت‌ها برای خواننده معرفی می‌شود امّا در توصیفِ غیرمستقیم رفتارها به طرق مختلف همچون کنش‌های عادتی، غیرعادتی و غیره نشان داده می‌شوند. شخصیت‌های نمایشنامهٔ ملحمةالسراب، دارای نقش و کنش‌هایی هستند که از طریق نظریه‌ی ریمون کنان قابل تحلیل و بررسی است. پژوهش حاضر بر آن است تا به روش توصیفی-تحلیلی، شخصیت‌های نمایشنامه‌ی "ملحمة السراب" را بر مبنای الگوی شخصیت‌پردازی ریمون کنان مورد واکاوی قرار دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این شخصیت‌ها، دارای رفتارها و کنش‌هایی هستند که به شکل‌گیری نظام سرمایه‌داری در جامعه‌ی عربی منجر شده است؛ موضوعی که از اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی حاکم بر جوامع عربی و بازتاب آرای نقدی نویسنده در برابر آن حکایت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ریمون کنان، شخصیت، سعدالله ونّوس، ملحمةالسّراب.

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

مقدمه

خلق شخصیت در ادبیات، محصول افکار و اندیشه‌ی نویسنده است که با الهام‌گیری از محیط و زمان خود آن را می‌آفریند. «مفهوم شخصیت، مانند سایر پدیده‌های دنیای هنر، در گذر زمان و با عبور از پیچ و خم‌های زندگی بشر، همواره دستخوش تغییر و تحول بوده است» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷).شخصیت در یک اثر داستانی، اصلی‌ترین عنصری است که بنای داستان بر اساس آن پایه‌گذاری می‌شود (ولعة، ۲۰۱۰: ٦٧) و همچنین «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده‌ی تم (درون‌مایه) داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، به‌شمار می‌آید. تقریباً تمام داستان‌ها در گسترش طرح و ارائه‌ی تم (درون‌مایه) خود از شخصیت‌هایی داستانی یاری می‌جویند که معمولاً انسان هستند» (یونسی، ۱۳۵۱: ۲۷۵). و عنصری کارآمد است که در شکل‌گیری حوادث داستان سهیم بوده، در آن اثر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد (ایوب، ۱۹۹۶: ۲۲). از این‌رو که این عنصر، «محملی است که حالات و احساسات نویسنده در آن متجلی می‌شود و اعتبار و ارزش آن در روابطی است که با دیگر ساختمان‌های کلامی نویسنده برقرار می‌کند» (آلوت، ۱۳٦۸: ٤٥٥)، نمی‌توان داستان را بدون حضور شخصیت‌ها تصور کرد.

شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل و گفتار او وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی که برای خواننده در حوزه‌ی داستان یا نمایشنامه و فیلم‌نامه و غیره تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند را شخصیت‌پردازی می‌نامند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۲۲۹). از نظر رضوانیان، شخصیت‌پردازی عملی است که نویسنده به وسیله‌ی آن و برای روشن ساختن چگونگی ابعاد شخصیتی شخصیت‌های داستانش، به توصیف رفتار و کردار و درونیات آنان می‌پردازد؛ به‌گونه‌ای که بتوان بر طبق آن، به ابعاد شخحصیتی یک فرد پی برد (رضوانیان،۱۳۸۹: ۲). درباره‌ی پیشینه‌ی شخصیت و شخصیت‌پردازی باید گفت ارسطو اوّلین کسی است که در این‌باره سخن رانده است. او در زمینه‌ی رابطه‌ی میان شخصیت و عمل، عقیده دارد که شخصیت، همراه همیشگی عمل است (أبوشهاب، ۲۰۰۸ :۴۲).

نمایشنامه، یکی از انواع مهم داستانی است که نویسنده در آن و به‌وسیله‌ی شخصیت‌ها، افکار خود را به مخاطب انتقال می‌دهد و به مسائل و مشکلات موجود در جامعه پرداخته و آن را مورد نقد قرار می‌دهد. چنانکه «امروزه نویسنده می‌کوشد اشخاص داستان را به گفتگو و عمل وادارد و کاری کند که خود با گفتار و رفتار، شخصیت، خوی و خصال خویش را در معرض تماشا و قضاوت خواننده قرار دهند؛ و بدیهی است که این شیوه، هم طبیعی است و هم با واقعیت زندگی سازگار است» (یونسی، ۱۳۵۱: ۲۵۷).

شخصیت‌پردازی، یکی از مهمترین مباحث در حوزه‌ی ادبیات داستانی است و از این‌رو، نویسندگان معاصر در آثارشان به این مسأله توجه ویژه‌ای دارند. یکی از این نویسندگان، سعدالله ونوس[۱] نمایشنامه‌نویس سرشناس سوری است که در نمایشنامه‌ی خود با عنوان "ملحمةالسراب"، از میان عناصر روایی، بیشتر به شخصیت پرداخته و از تیپ‌های شخصیتی مختلف بهره گرفته است. وی با استفاده از این شخصیت‌ها، مشکلات کشورهای عربی و از جمله سرزمین مادری‌اش سوریه را بازگو می‌کند.

یکی از منتقدان و نویسندگان معاصر، شلومیت ریمون کنان[۲] است که در کتاب روایت داستانی (بوطیقای معاصر) خود، به تفصیل به بیان موضوع شخصیت پرداخته است. به تعبیر وی «شخصیت یک برساخت است که خواننده آن را از کنار هم چیدنِ نشانه‌های مختلفِ پراکنده در سرتاسر متن، درست می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۵۲) و نویسنده در داستان خود، ویژگی شخصیت‌ها را با شاخص و الگوهای متعددی مورد بررسی قرار می‌دهد. این نظریه، به دو شاخص توصیف مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود که در توصیف مستقیم، خصلت شخصیت با یک صفت، اسم معنی یا احتمالاً برخی دیگر از انواع اسم یا اجزای کلام معرفی می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸٤) و در مقابل توصیف غیرمستقیم نیز به کنش[۳] با سه رویکرد کنش عادتی[٤]، غیرعادتی[٥] و کنش بالنتیجه[٦] و همچنین به گفتار، محیط، وضعیت ظاهری و قیاس میان شخصیت‌ها می‌پردازد.

جستار حاضر کوشیده است با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با هدف بررسی شخصیت‌های اصلی و فرعی نمایشنامه‌ی ملحمةالسراب براساس نظریه‌ی ریمون کنان، ضمن دست‌یابی به افکار و اندیشه‌های سعدالله ونوس از رهگذر تحلیل این شخصیت‌های بر مبنای نظریه‌ی مذکور، به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱- شیوه‌ی شخصیت‌پردازی و معرفی شخصیت‌ها در این نمایشنامه بر مبنای دیدگاه ریمون کنان چگونه نمود یافته است؟

۲- کدام شاخصه‌های شخصیت‌پردازی ریمون کنان در نمایشنامه از بسامد بیشتری برخوردار است؟

توصیف مستقیم

نویسنده در توصیف مستقیم به روش‌های مختلف به معرفی شخصیت‌ها می‌پردازد که یکی از این روش‌ها «نام بردن است» (حرّی، ۱۳۸۹: ۷). وصف ویژگی‌های شخصیت، زمانی شخصیت‌پردازی مستقیم محسوب می‌شود که موثق‌ترین صدای متن آن را به گوش خواننده برساند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۸٤). در این توصیف، شخصیت به شکلی مستقیم و خلاصه‌وار، با استفاده از صفت یا اسم معنا شخصیت‌پردازی می‌شود. یک گونه‌ی خاص از توصیف مستقیم، تعیین اسم برای شخصیت‌هاست (لوته، ۱۳۸٦: ۱۰۷). در روش مستقیم «نویسنده رک و صریح با شرح یا با تجزیه و تحلیل می‌گوید شخصیت او چگونه آدمی است و یا به طور مستقیم از زبان کس دیگر در داستان شخصیت را معرفی می‌کند» (لارنس، ۱۳٦۹: ٤۸).

ب) توصیف غیرمستقیم

آن است که نویسنده به‌جای آن که به خصلت اشاره کند، آن را به طرق مختلف نمایش می‌دهد و تشریح می‌کند. کاربست کنش و رفتار به عنوان اولین و ساده‌ترین نقش یک شخصیت، نقشی تعیین‌کننده و به‌سزا در پیش‌برد شخصیت‌پردازی در داستان دارد (حبیبی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۲۰). امروزه نویسندگان در اغلب آثارشان برای معرفی

شخصیت‌ها، از این نوع توصیف بهره می‌گیرند؛ چرا که «صراحت و قابلیت هدایت‌کنندگی توصیف مستقیم را غالباً از جمله معایب می‌دانند؛ زیرا آگاهی کامل‌دادن به مخاطب و درگیرنکردن ذهن افراد و تنها نظاره‌گر بودن، خسته‌کننده می‌شود» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۵). ریمون کنان برای استفاده از این نوع توصیف، چند شاخصه‌ی مختلف معرفی کرده است:

الف) کنش

کنش به رفتار شخصیت‌ها در طول داستان و در مقابل «آنچه که انجام شده، نشده یا قرار است انجام شود، اشاره دارد» (اشرفی و تاکی، ۱۳۹۷: ۱۰). این ابزار در داستان به دو نوع کنش‌های عادتی و کنش‌های غیرعادتی تقسیم می‌شود (ریمون کنعان، ۱۹۹۵: ۹۴)؛ کنش عادتی، عملی است که مرتب تکرار می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۱٤۳) اما کنش غیرعادتی، آن است که فقط یک بار اتفاق می‌افتد و در پرتو آن می‌توان به روحیه‌ی شخصیت پی برد (همان). کنش‌های غیرعادتی جنبه‌ی پویایی شخصیت را آشکار می‌کنند و غالباً در نقطه‌ی عطف روایت، نقشی را برعهده می‌گیرند. کنش‌های عادتی و غیرعادتی به یکی از مقوله‌های انجام دادن یا ندادن کار یا وظیفه‌ای و کنش بالنتیجه تعلق دارد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۸٦).

ب) **گفتار**

یکی دیگر از شاخصه‌های توصیف غیرمستقیم، گفتار می‌باشد و به معنی آنچه یک شخصیت درباره شخصیتی دیگر بر زبان می‌آورد، می‌باشد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹۷)؛ گفتار می‌تواند طبقه‌ی اجتماعی یا حرفه‌ی شخصیت را برملا کند (ریمون کنعان، ۱۹۹۵: ۹۷). گفتار شخصیت به واسطه‌ی محتوا و شکل خود، چه در مکالمه و چه در ذهن، نشانه‌ای از خصلت یا خصلت‌های شخصیت به‌شمار می‌آید؛ (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹۷).

ج) توصیف ظاهری

این نوع توصیف، می‌تواند به چهره‌ی شخصیت اشاره کند گاهی هم از خود خصلت می‌گوید و گاهی هم راوی، رابطه‌ی آن را با خصلت آشکار می‌کند (ریمون کنعان، ۱۹۹۵: ۱۰۰). مشخصه‌های ظاهری که از اختیار شخصیت خارجند، مثل قد، رنگ چشمان، اندازه بینی و غیره، صرفاً از راه مجاورت فضایی در شخصیت‌پردازی دست دارند، امّا مشخصه‌های کنترل‌شدنی به روابط علّی متکی‌اند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۹۲). ویژگی‌های جسمانی و ظاهری افراد تا حد زیادی به مخاطب برای شناخت ویژگی‌ها و خصلت‌های درونی آنها راهنمایی می‌کند (گلفام و حبیب الهی، ۱۳۹۱: ۸).

د) محیط فیزیکی

محیط اطراف شخصیت (اتاق، خانه و شهر)، از جمله موارد دال بر خصلت شخصیت به‌شمار می‌آیند. محیط فیزیکی اطراف شخصیت و محیط انسانی او (خانواده، طبقه‌ی اجتماعی)، از جمله موارد دال بر خصلت شخصیت به شمار می‌آیند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹۳).

ه) قیاس میان اشخاص

این شاخصه زمانی است که دو شخصیت در موقعیت‌های مشابه معرفی می‌شوند و بر شباهت یا تضاد میان رفتار آن دو تأکید می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰٦)؛ امّا نباید فراموش کرد که شاخص شخصیت همیشه مبین یک خصلت به استثنای خصایل دیگر نخواهد بود و می‌تواند دال بر هم‌بودگی خصایل متعدد باشد، ضمن آن که خواننده را بر سر انتخاب خصایل مختلف مردد نگه می‌دارد. (همان: ۹۸).

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد پیشینه‌ی پژوهش حاضر می‌توان دو نوع دسته‌بندی انجام داد؛ نخست پژوهش‌هایی که در مورد نمایشنامه‌ی ملحمة السراب انجام گرفته است مانند:

مصطفی عطیة جمعة در مقاله‌ی «قراءة فی مسرحیة ملحمة السراب لسعدالله ونوس»، (سایت ملتقی رابطة الواحة الثقافیة : ۲۰۰۷) به صورت گذرا به بررسی موضوع نمایشنامه، شخصیت‌های آن و به مکان‌های نمایشنامه اشاره می‌کند.

مقاله‌ی «قراءة فی الفضاء المسرحی من خلال ملحمة السراب لسعدالله ونوس»، نوشته‌ی خالد الغریبی (مجله‌ی علامات، العدد۳۱: ۲۰۰۹)، تمام عناصر نمایشنامه نظیر شخصیت، مکان، گفتگو و غیره را مورد بررسی قرار داده، امّا در آن سخنی از ریمون کنان به میان نیامده است.

دسته‌ی دوم پژوهش‌ها، مربوط به آثاری است که از الگوی ریمون کنان برای تحلیل عناصر داستان بهره برده‌اند مانند:

بتول اشرفی و گیتی تاکی در مقاله‌ی «الگوی شخصیت‌پردازی داستان‌های پیامبران الهی در قرآن کریم، بر مبنای دیدگاه ریمون کنان»، (پژوهش‌های ادبی- قرآنی، شماره‌ی ۳: ۱۳۹۷)، به بررسی شخصیت‌پردازی داستان‌های مربوط به پیامبر اکرم (ص) و سایر پیامبران (علیهم‌السلام) در متن قرآن (بر اساس ترجمه‌ی صفوی) پرداخته‌اند. نتایج پژوهش بیانگر آن است که: در شخصیت‌پردازی‌های قرآن از تمامی شاخص‌ها و روش‌های الگوی ریمون کنان استفاده‌شده و استفاده از شاخص‌های غیرمستقیم از شاخص مستقیم بیشتر است. همچنین در میان روش‌های گوناگون توصیف غیرمستقیم شخصیت، به ترتیب از کنش و گفتار، بیشتر از سایر روش‌ها استفاده شده و ذکر کنش‌های غیرعادتی از عادتی رایج‌تر است.

آزاده میرزایی‌تبار و علی صابری در مقاله‌ی «بررسی عناصر داستان در داستان‌های کودک جاسم محمد صالح (در آینه‌ی دیدگاه شلومیت ریمون کنان)»، (پژوهشنامه نقد ادب عربی، شماره‌ی ۱۸: ۱۳۹۸)، به بررسی عناصر ۲۰ داستان وی در حوزه‌ی ادبیات کودک پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان داده پیرنگ داستان‌های جاسم محمد صالح به دلیل آنکه مجال کافی جهت تغییر مسیر داستان ندارد، غالباً یک پی‌رفتی است. دیگر اینکه زاویه‌ی دید در تمام داستان‌ها به‌جز یک داستان، دانای کل یا سوم شخص است که طبق نظر ریمون کنان در این نوع داستان، فرصت تغییر زاویه‌ی دید بسیار کم است.

با جستجوهای انجام‌شده در پایگاه‌های معتبر علمی چنین به‌نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی در ارتباط با تحلیل شخصیت‌های نمایشنامه‌ی "ملحمةالسراب" سعدالله ونوس بر مبنای دیدگاه ریمون کنان صورت نگرفته است. از این‌رو، جستار حاضر، پژوهشی جدید در این زمینه به‌حساب می‌آید.

موضوع نمایشنامه

نمایشنامه‌ی "ملحمة السراب" در پنج فصل و هر فصل از چندین پرده تشکیل شده و عناوین برگزیده‌ی فصول، خلاصه و چکیده‌ای از رویدادهای هر فصل را در اختیار خواننده یا بیننده قرار می‌دهد. شخصیت اصلی نمایشنامه، عبود است که سال‌ها پیش، از وطن خود مهاجرت کرده و با خادم (شیطان) خود در غربت زندگی می‌کند. عبود پس از مدتی دچار رکود اقتصادی می‌شود و خادم به او پیشنهاد می‌کند که باید دوباره اقدام به مهاجرت نماید و عبود، وطن خود را برای سرمایه‌گذاری انتخاب می‌کند. بازگشت عبود به وطن به همراه خادم برای بررسی بازار، اوضاع و شرایط سرمایه‌گذاری به منظور رهایی از رکود، حضور غول‌های صنعتی و کشورهای پیشرفته‌ی توسعه‌طلب را در خاطر خواننده تداعی می‌کند که به هنگام تشدید بحران جهت سامان‌دهی به اوضاع بد اقتصادی خود، کشورهایی را هدف قرار می‌دهند و ضمن آشنایی با اوضاع اقتصادی آنان، زمینه‌های سرمایه‌گذاری و بازار آن را بررسی می‌کنند؛ به‌طوری‌که انرژی را از آنان گرفته و به بازارهای متزلزل خود تزریق می‌کنند تا از این رهگذر، خود را از خطر نابودی نجات دهند. عبود با این ترفند و تفکر که مردم سرزمینش را به رفاه و آسایش خواهد رساند، به وطنش مهاجرت می‌کند اما ره‌آورد این مهاجرتِ شوم، چیزی جز فلاکت و نابودی برای وطن نبود؛ او فساد اجتماعی و اقتصادی را برای روستائیان به بار می‌آورد، زمین‌ها را از مردم خریداری کرده و به سران حکومت می‌فروشد، اهالی روستا را با فقر و رنج تنها می‌گذارد و دوباره به‌سوی غرب رهسپار می‌شود. این حرکت وی، فساد اقتصادی و اجتماعی را برای روستا و روستائیان به بارآورد، حرمت‌ها را از میان برداشت و عادت‌هایی در پوشاک، خوراک، آواز و تفکر مردم به‌وجود آورد؛

به‌حدی که تا آن زمان روستا چنین اوضاعی را به خود ندیده بود (الغریبی، ۲۰۰۹: ۸۸). "ملحمة السراب"، برداشتی آزاد از نمایشنامه‌ی فاوست[۷] نوشته‌ی گوته[۸] است که در آن، فاوست معادل عبود است و مفیسوفلس[۹] (شیطان)، در قالب شخصیت خادم به‌تصویر کشیده است. سعد الله ونوس در این نمایشنامه، از گردن‌کشان و استعمارگران نظام نوین جهانی که سیاست را ابزار دست هرم جهانی قرار می‌دهند و در گسترش فساد نقش اساسی دارند، سخن می‌گوید (بیگدلی، ۱۳۹۳: ٥٤٠ و سعدی وبوخشم، ۲۰۱۷: ۴).

تطبیق عملی شاخصه‌های شخصیت‌پردازی ریمون کنان در نمایشنامه‌ی ملحمة السراب

در این بخش، ابتدا به بررسی متن کامل نمایشنامه‌ی سعدالله ونوس پرداخته می‌شود، سپس با بهره‌گیری از الگوی ریمون کنان، هریک از عوامل و نقش آنها در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های این نمایشنامه، مورد تحلیل و ارزیابی قرار خواهند گرفت:

توصیف مستقیم

بارزترین نمودهای توصیف مستقیم را می‌توان در نام‌گذاری اشخاص یا استفاده از یک صفت برای توصیف آنها مشاهده کرد؛ شخصیت اصلی این نمایشنامه «عبود الغاوی» است. عبود، بر وزن فعول در معنای مفعول است و به معنای عبادت‌شده که الغاوی نیز صفت آن و به معنای «کسی‌که مردم را گمراه می‌سازد»، است (الفیروز آبادی، ۱۴۲۹: ۱۲۱۰). ونوس با دقت این اسم را برگزیده، زیرا عبود بر اثر معاشرت با شیطان خویش (خادم)، سادگی و صداقت را از مردم گرفته و دنیایی از ریا و دروغ به آنها اهدا کرده و در واقع گمراه‌شان ساخته است. خادم او نیز از جانب نویسنده با صفت الأحدب (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۱۲) معرفی شده که به‌معنی کسی است که «ستون فقرات او کج شده» (مختار عمر، ۱۴۲۹: ۴۵۱) و در ادب فارسی از آن به عنوان «گوژپشت» یاد می‌شود که نمادی از فردی بسیار دروغگو و بدذات است؛ این شخصیت نیز در این نمایشنامه به درستی

توصیف شده، زیرا در صحنه‌های مختلف سعی در فریفتن افراد دارد. الرّباب نیز به معنای «ابر سفید» (الفیروز آبادی، ۱۴۲۹: ۶۰۶) است که به‌درستی با توصیف زیبایی رباب (دختر یاسین و فضّة) همخوانی دارد: «وهی ها ترید أن تجنی علی أجمل وألطف بنات الضیعة»[۱۰] (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۰۸). فضة نیز که به‌معنای نقره است، به خوبی بیانگر زیبایی این شخصیت و انتخابِ صحیحِ اسامی از جانب نویسنده در راستای توصیف مستقیم و معرفی آنها به خواننده می‌باشد: «زوجته فضّة، وهی امرأة فی أوائل الأربعینات یتّصف وجهها بالملاحة والجاذبیة، وقامتها رشیقة مع امتلاء لطیف»[۱۱](همان: ٦١٠). گاهی نیز نویسنده برای توصیف شخصیت منفی افراد، از صفت‌های نامناسبی بهره برده است؛ به‌عنوان نمونه از زنوب الغاوی، خواهر عبود، که مدام در پی شکار دخترکان زیباروی برای برادر مسنّ خویش بوده، با صفت الفاجرة یادکرده است: «هذه الفاجرة .. تدلّت ساقاها فی القبر، ومازالت تعمل قوّادة لأخیها»[۱۲] (همان: ٦٠٧). همچنین خلف الدوری یکی دیگر از شخصیت‌هایی می‌باشد که به‌نوعی محافظ عبود است و همیشه همراه اوست:«صوت: یا ناس... الغاوی هرب بأرزاقنا و أموالنا...خلف: ما هی إلّا شائعات مغرضة»[۱۳] (همان:٧٤٧).در صحنه‌های پایانی نمایشنامه که عبود بعد از فریب مردم، به یکباره ناپدید شده، مردم از او با عنوان زشت «کلب الغاوی» یاد می‌کنند: «حلّ عنّا یا کلب الغاوی!»[۱٤] (همان).

از دیگر سو، برخی از اسامی بر اساس کارکردشان در نمایشنامه انتخاب شده‌اند؛ مریم الزرقاء که از شخصیت‌های مثبت است، بر اساس افسانه‌ی قدیمی زرقاء الیمامة که علی‌رغم نابینایی، قدرت پیشگویی داشته، انتخاب شده: «ما أخبرت الزرقاء عن شیء إلاّ وقع»[۱۵] (همان: ٧٤٥). مختار یکی از دیگر شخصیت‌هایی است که نام او بیانگر قدرتش در انتخاب و راهنمایی می‌باشد و این امر در صحنه‌هایی از نمایشنامه نشان داده شده است: «من حقّنا علی المختار، أن یرشدنا إلی الصّواب قبل أن یمضی»[۱٦](همان: ٦٤٥).

در واقع هریک از دیگر شخصیت‌های رمان براساس نام انتخابی ونوس، قابل پیش‌بینی هستند و عملکرد آنها در طول نمایشنامه نیز به‌خوبی بیانگر انتخاب دقیق نویسنده در توصیف این افراد است. مانند: فاطمة (شخصیتی مثبت و دین‌دار)، شیخ

عباس (فردی دین‌دار که البته در صحنه‌های پایانی توسط خادم و عبود فریفته‌شده و دامنش به گناه آلوده می‌شود)، بسام الراضی (شخصیتی که از اوضاع قدیم و سادگی روستا بسیار شادمان است امّا تغییر و دگرگونی منفی روی‌داده در منطقه او را بسیار آزرده می‌سازد)، زهیه (همسر دوم عبود که بسیار زیبا بوده امّا پس از طلاق از عبود با شیخ عباس رابطه دارد)، عبدالرحمن (که اگر چه اسم او بیانگر اطاعت از خداوند است، امّا ضمن داشتنِ رابطه‌ی پنهانی با فضه، پس از رشد و تغییر منطقه، به انواع فسق و فجور آلوده می‌شود)، ادیب (که بر خلاف نام خویش، فقط به مال‌اندوزی و استفاده از هر موقعیتی برای کسب مال می‌پردازد)، امین (پسر بزرگ زرقاء که حافظ زمین‌های پدری بوده و نقش یک امین و حافظ را برای اموال برادر کوچکش برعهده داشته است).

توصیف غیرمستقیم

ونوس در این نمایشنامه، برای نمایش و معرفی شخصیت‌ها، بیشتر از توصیف غیرمستقیم استفاده‌کرده و منجر به کثرت بسامد این توصیف در داستان شده است. مانند خادم، یاسین، زرقاء و غیره که در ادامه به تحلیل و واکاوی شخصیت‌ها به صورت مفصل پرداخته خواهد شد.

کنش عادتی

این کنش به دو گونه در متن نمایشنامه بروز و ظهور پیدا می‌کند:

۱) انجام‌دادن کار یا وظیفه‌ای:

خادم در نقش شیطان برای مجبورکردن عبود به ترک غرب، در گام نخست او را ناامید کرده سپس چنین القا می‌کند که در این وضعیت نابسامان غرب نمی‌توان کاری انجام داد و بدن عبود نیز ناتوان شده و نیاز به خون جدیدی دارد که نمی‌توان آن را در غربت به‌دست آورد و باید به روستا یا مکانی پر از آب و گیاه مهاجرت کرد تا زندگی دوباره‌ای ساخت: «عبود": لماذا لاتبدأ إذن؟ افتح صندوقک، وَأخرج مالدیک من خلاصات

السحّرة، والأدوية المركزّة، – الخادم: لاتكن عجولاً فی هذا المناخ الراكد، الموبوء، لن تفيد الأدوية المقّوية، ولن نستطيع إجرا العملية اللازمة. – عبود: أتحاول التملّص؟ – الخادم: ماذا دهاک؟ هل فقدت ثقتک بی؟ إن عروقک المتآلكة تحتاج إلی دماء فتية طازجة، لايمكن أن نجدها هنا – عبود: وماذا تقترح؟ – الخادم: أن نسافر إلی دولة من دول الأرياف..»[۱۷] (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۰۴). ونوس با استفاده از کنش عادتی، به توصیف غیرمستقیم شخصیت خادم که هدفش قراردادن روستا در وضعیت بد اقتصادی به دست عبود است، می‌پردازد و نشان می‌دهد که در این بخش، انجام‌دادن وظیفه توسط خادم صورت گرفته است و وظیفه و نقش او، ایجاد نظام سرمایه‌داری است که به صورت کامل در نمایشنامه مشاهده می‌شود.

یکی از کارهایی که یاسین به آن علاقه داشته و در صحنه‌های مختلفی از نمایشنامه تکرار شده، عودنوازی و خواندن آواز است؛ می‌توان این کار را کنش عادتی او دانست که بیانگر شخصیت مهربان و لطیف او است: «(وبعد أن يتميّز اللحن الذی يعزفه ياسين)؛ اترک هذه البطيخة من يدک. بدأ رأسی يؤلمنی. فی الليل والنهار .. ألا تشبع؟»[۱۸] (همان: ٦١٠).

در جدول زیر، سایر کنش‌های عادتی موجود در متن نمایشنامه ذکر شده است:

جدول ۱- سایر کنش‌های عادتی انجام دادن یک کار

کنش	شخصیت	صفحه
ازدواج عبود با دخترکان کم‌سن و سال	حرص، فرصت‌طلبی و شهوت‌رانی او	٦١٥- ٦١٦ (۲ بار)
گریه و مویه‌ی پدر عبود	مهربانی و لطافت طبع او و علاقه به سرزمین خود	٦٢٠

۲) انجام ندادن وظیفه‌ای: چیزی که شخصیت می‌بایست به انجام آن اقدام کند، ولی انجام نمی‌دهد. در"ملحمة السراب"، یاسین شخصیتی هنرمند و نوازنده است که در صحنه‌های اول نمایشنامه، به‌عنوان انسان پاک و با صداقت روستا معرفی می‌شود. امّا در ادامه مشاهده می‌شود که او به سمت نظام سرمایه‌داری کشیده می‌شود و ثروت عبود او را هم می‌فریبد و بدین ترتیب از تیپ شخصیتی خود، یعنی از خوبی و نیکی فاصله

گرفته و به‌سمت دروغ و ریا سوق پیدا می‌کند؛ او از اصلی‌ترین وظیفه‌اش که نشان دادن چهره و وجدان یک ملّت است، دور می‌شود؛ به‌طوری که در قسمتی از نمایشنامه، شخصیت وظیفه‌ی اصلی خود را انجام نمی‌دهد. گفتگو میان رباب و یاسین حاکی از فریب خوردن یاسین توسط عبود است که موجب دور شدن او از شخصیت اصلی‌اش گردیده است: «"یاسین": إنّ عبود الغاوی مسحورٌ بمواویلی، وغنائی. ألم تلاحظی! حین یسهر فی القریة لایستطیع أن یستغنی عن وجودی. بل وطلب منی أن أجهّز نفسی، کی أذهب معه إلی العاصمة. قال لی إنّ الجالیة فی المجهر متعطشة لهذا اللّون من الفنّ الشعبی، أنهم سیتخاطفون الأشرطة والأسطوانات، وسیکون لی دخلٌ وفیرٌ ومستمرٌ»[۱۹] (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۴۱). در طول نمایشنامه، رفتار و کنش این شخصیت تغییر و تحول می‌یابد، به طوری که در آغاز، او مخالف رفتار عبود بود، امّا با گذشت زمان، از وی فریب می‌خورد و با او همراه می‌شود تا شاید او هم بسان عبود وضعیت زندگی خود را بهبود بخشد. در این بخش انجام ندادن وظیفه توسط یاسین نمود می‌یابد.

کنش غیرعادتی

کنش غیرعادتی همانند کنش عادتی دو شاخصه دارد:

۱) انجام دادن کار یا وظیفه‌ای: ونوس در این نمایشنامه از اسطوره‌ی زرقاء الیمامة بهره گرفته و آینده‌ی جامعه‌ی عربی را از زبان او نقل می‌کند که در حقیقت، بازتابی از افکار و اندیشه‌ی خود نویسنده است. او یکی از چهره‌های معروف نمایشنامه به نام مریم را با عنوان زرقاء که نمادی از غیب سخن‌گفتن، راستگویی در خبر و قوت بینایی است، معرفی کرده و در متن نمایشنامه او را با این لقب مورد خطاب قرار می‌دهد. باید گفت که در این نمایشنامه، مریم (در نقش زرقاء) نابیناست و از همان آغاز از نیت بد و زشت عبود آگاه بوده و آنچه که به دیده‌ی دل می‌بیند را به زبان می‌آورد. مریم (زرقاء) برای بسام چنین شرح می‌دهد: «الزرقاء": ولا أستطیع أن أبصر القرین بوضوح، لکنی أبصر حرکاته، وألمح شیئاً من خططه وآثاره، ستخیم علی القریة غوایة لاتقاوم. أبصر الناس وکأنهم سُکاری. فقدوا البصائر والضمائر أری أشجاراً تخلع خضرتها، تنفحّم. أری ثعباناً یتقیأ

فئراناً»[۲۰]. (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۸۸). زرقاء از تصاحب روستا توسط عبود و خادم حکایت می‌کند که نمادی از تباه‌شدن آینده‌ی سرزمین‌های عربی با وجود نظام سرمایه‌داری و سایه‌افکندن استعمار غرب بر کشورهای عربی در آینده است. از این‌رو، اقتصاد کشور رو به وخامت خواهد گذاشت و این چنین حکومتی، شکست سختی را بر کشور تحمیل خواهد کرد. ونوس با الهام‌گیری از زرقاء یمامة، شخصیت مریم را به وی تشبیه کرده و غیب‌گویی و پیش‌بینی آینده را یکی از ویژگی‌های این شخصیت دانسته که این در نقطه‌ی عطف روایت تأثیر بسزایی داشته است. ونوس وظیفه‌ی این شخصیت که آگاه کردن ملت است را به وضوح بیان می‌کند.

یاسین، شخصیتی بسیار رئوف، مهربان و احساساتی است، امّا زمانی‌که با پیشنهاد همسرش در مورد ازدواج دخترشان با عبود روبرو می‌شود، رفتاری غیرعادی از خود نشان داده و شروع به تهدید کردن فضه به قتل می‌کند؛ در واقع می‌توان گفت در این بخش از نمایشنامه، شخصیت وی تغییری اساسی داشته و از شنیدن این سخنان به‌شدّت برافروخته می‌شود و غیرت خویش را نسبت به دختر زیبایش نشان می‌دهد: «اقفلی علی هذه السیرة، وإلا مسّحتُ بک الأرض»[۲۱] (همان: ٦١٣). این مسأله در صفحه‌ی بعدی نیز تکرار می‌شود: «لن یکون هذا الزواج إلا علی جثّة واحد منّا»[۲۲] (همان: ٦١٤).

فضه زنی خیانتکار است که به‌صورت پنهانی با عبدالرحمن ارتباط دارد و از او می‌خواهد که پس از طلاق وی از یاسین، با او ازدواج کند و به شهر دیگری سفر کنند؛ در یکی از صحنه‌ها که فضه از بدعهدی‌های عبدالرحمن به ستوه آمده، شروع به پرخاشگری کرده و عبدالرحمن را به سهل‌انگاری متهم می‌کند:«دعنی .. إنّک تتکلّم کالمسطول. أتظنّ أنّی أحلم! لا إنّی جادّة. هل تسمعنی؟ أنا جادّة وأعنی ما قلت»[۲۳] (همان: ٦٣٨). همین شخصیت در صحنه‌های پایانی نمایشنامه دچار یک تغییر اساسی شده و به نماز خواندن روی آورده که بیانگر پشیمانی او از گذشته و سعی در جبران آن است: «علیک أنت ورباب أن تقرّرا هذا الأمر. أمّا أنا فقد حان وقت وضوئی وصلاتی»[۲٤] (همان: ٧١٤).

محمد القاسم نیز یکی از شخصیت‌های نمایشنامه است که در ابتدا نسبت به حضور عبود و توجه شیخ عباس به او بسیار ناخشنود است و شیخ را متهم به جانبداری از او می‌کند. این کنش وی نشانگر مخالفت او با اعمال عبود و تغییراتی است که در روستا روی داده: «کفی یا شیخ .. بعتنا واشتریت ابن الغاوی، ولولا الحیاء لجعلته ولیاً من أولیاء الله»[۲۵] (همان: ٦٥١). امّا همین شخصیت، چنان در دام زرق و برق مال دنیوی قرار می‌گیرد که به سمت عبود گرویده و یکی از هم‌نشینان او در مجمع می‌شود. وی در مجمع به اشاره‌ی خادم، با کریمة همسر سابق عبود، آشنا شده و به انجام فسق و فجور می‌پردازد: «– لا تخطئ فهم الأمور یا حبیبی. ابتعد عبّود کی یجنّبنا، ویجنّب نفسه الحرج. ــهل قلت یا حبیبی!»[۲٦] (همان: ۷۲۸). بارزترین کنش غیرعادتی نیز در این نمایشنامه، در صحنه‌ی کشته‌شدن امین به‌دست مروان روی داده است:«مروان: قتلته...قتلت أخی...أمی لم أکن أنوی...»[۲۷] (همان: ٦٦١).

۲) انجام ندادن وظیفه‌ای: یکی از شخصیت‌های فرعی داستان، شخصی به نام شیخ عباس است که از طرفداران عبود به‌شمار می‌آید. او مردم را نسبت به کارهای شوم عبود آگاه نمی‌سازد و بدین صورت در مسجد موعظه می‌کند: «"الشیخ عباس": الحمدلله الذی لاتفرغ خزائن رحمته، ولاتجّف ینابیع فضله، فإن الاسلام دین یقوم علی العطاء والانفاق...، ونحن الیوم نجتمع للصلاة فی مسجد، لولا سخاء رجلین من أبناء هذه القریة، کلاهما غیور علی دینه، کریم علی أهله، کفه مبسوطة للخیر والعطاء. الرجلان هما عبّود الغاوی الذی قدّم المال بلاحساب لعمارة المسجد وزخرفته. والثانی محمد القاسم الذی وهب الأرض لبناء الجامع ومرافقه»[۲۸] (ونوس، ۱۹۹۶: ٦۹۲). شیخ عباس یکی از ارکان اصلی سران حکومت در روستا است؛ وی با اینکه از اقدامات عبود و دیگر سران در روستا آگاهی دارد و می‌داند که آنان به دنبال اشاعه‌ی فساد اقتصادی و اجتماعی در جامعه هستند و به‌دنبال آن رنج و مشقت را برای مردم به بار خواهند آورد، آنها را می‌ستاید، به‌عنوان چهره‌های محبوب از آنان یاد می‌کند و اطاعت از این سرمایه‌داران را وظیفه‌ی مردم می‌داند. از وظایف اصلی شیخ عباس، آگاهی‌دادن و بیدارساختن مردم نسبت به خیانت‌های نظام حکومتی

سرزمینش است، اما از آنجایی‌که او به فکر تأمین منافع خویشتن است، صلاح جامعه را در فروختن زمین‌های کشاورزی و برپایی نظام سرمایه‌داری می‌بیند و وظیفه‌ی خود را به شکل مطلوب انجام نمی‌دهد.

گفتار میان شخصیت‌ها

عبود بعد از به ویرانی کشیدن سرزمین عربی، هدف بعدی‌اش ازدواج با دختری زیبا و کوچک در روستا به‌نام رباب، دختر یاسین (خواننده) است. اما در بخش‌های ابتدایی نمایشنامه، وی موفق به این کار نمی‌شود؛ زیرا صحنه‌ی پنجم فصل دوم نمایشنامه، گفتگوی میان پدر و دختر، بیانگر تردید و دودلی رباب نسبت به خواستگاری عبود است، با اینکه یاسین به خواسته‌ی دخترش احترام می‌گذارد، ولی سعی دارد تا او را به این ازدواج ترغیب کند. با این وجود، رباب با شناخت و آگاهی از شخصیت عبود، می‌دانست که او می‌خواهد با ثروتش همه چیز را به‌دست آورد و آرزوهایش را یکی پس از دیگری تحقق بخشد و به همین دلیل ابتدا راضی به این ازدواج نبود: «"یاسین": (متحاشیاً أن تلتقی عیناه بعینی ابنته) إنی انتظر جوابک یا رباب. رباب: (بصوت منکسر) لاأعرف ماذا أجیب یا أبی... علمی أنّک رفضت من قبل، حتی مجرد طرح الفکرة. یاسین: کان ذلک حمقاً منّی. لم أکن أعرفه إلا من قیل والقال ونمائم الناس. اما الآن بعد أن عاشرته هذه المّرة کلّها، فإنی واثق أنّی لاأرمیک إلی المجهول، بل أرّتب لک مستقبلاً یرفل بکل ما یتمنّاه الانسان. المال والدلال والرفاهیة»[۲۹] (ونوس، ۱۹۹۶: ۷۱۲). نویسنده با به‌کارگیری ابزار گفتار، چهره‌های واقعی شخصیت‌ها را به‌نمایش می‌گذارد؛ به‌طوری که می‌توان گفت ونوس در این صحنه از نمایش، علاوه بر نشان‌دادن عواطف و احساسات شخصیت‌ها، اصالت آنها را هم به مخاطب معرفی می‌کند؛ آن‌گاه که رباب به پدرش می‌گوید: «من فکر می‌کردم تو قبل از مطرح کردن این موضوع از سوی عبود، خواسته‌ی او را رد خواهی کرد و اجازه‌ی طرح این موضوع را هم به وی نخواهی داد»؛ اما از آنجایی‌که یاسین فریفته‌ی ثروت عبود شده بود، تصور می‌کرد ثروت می‌تواند خوشبختی

دخترش را تضمین کند و به همین علت نمی‌خواست به درخواست عبود جواب منفی دهد.

از دیگر شخصیت‌های نمایشنامه، جوانی روشنفکر به نام بسام است که عاشق رباب بوده، ولی عشق آنها به ازدواج منجر نمی‌شود. رباب با وجود تردیدش، تن به ازدواج با عبود می‌دهد و در آخر ثروت عبود او را هم مجذوب خود می‌کند. بسام سعی داشت تا رباب را نسبت به آینده‌ی زندگی‌اش با عبود آگاه سازد تا بتواند عشق از دست‌رفته‌ی خود را به‌دست آورد. از سوی دیگر، او تلاش می‌کرد فرهنگ جدید و مدرن در روستایش رواج پیدا کند، چنان‌که در گفتگوی او با رباب مشاهده می‌شود: «(یدخل بسام الرّاضی، فیری رباب تخفی وجهها بیدیها) "بسام": جئت لأقول لکِ... سأفاتح أهلکِ بالموضوع غداً وبعد غد. رباب: أفضل أن تؤجّل ذلک... بسام: أخبرت أبی، وسیأتی معی، فلماذا التأجیل؟ رباب: لاأدری... لست مستعدة الآن. بسام: وماذا یمنعک؟ منذ فترة کنت راضیة، أو هذا ما بدا لی. رباب: أجل... أحببت کلامک عن المساواة بین الرجل والمراة. والعمل المشترک ضد الأفکار البالیة، والتقالید المتخلفة»[۳۰] (همان: ٦٤٢). ونوس در این صحنه از نمایشنامه، علاوه بر بیان عواطف و احساسات گذشته‌ی دو شخصیت، جنبه‌های اجتماعی آن دو را برای مخاطب توصیف می‌کند؛ بسام شخصیتی است که از حق و حقوق برابر زن و مرد سخن گفته و علیه سنت‌های قدیمی که در روستا ریشه دارد و مردم هم‌چنان آن را دنبال می‌کنند، می‌شورد و رباب نیز سخنان بسام را تأیید می‌کند. آنها می‌خواهند با همکاری یکدیگر افکار و اندیشه‌های سنتی در روستا را از بین ببرند تا بدین وسیله دنیای عرب، گامی به سوی مدرنیته و نوشدن بردارد؛ هدف ونوس در این نمایشنامه، واداشتن نسل جدید به تکاپو برای بهبود وضعیتشان است.

گاهی این توصیف در قالب گفتگوی درونی (مونولوگ) روی داده است؛ زمانی‌که یوسف پس از شراکت با عبود، مغازه‌ی خود را گسترش داده و رفت و آمد خلف الدوری به مغازه‌ی آنها به بهانه‌های مختلف سبب آزار همسر وی، فاطمه، شده است. در یکی از صحنه‌ها خلف از فاطمه می‌خواهد که در قبال دریافت هزینه، مسئول آموزشِ گروه رقاصه‌های مجمع شود. اما فاطمه که از نیت شوم او و عبود آگاه بود، از پذیرش

این امر سر باز می‌زند. با این حال، یوسف که بعد از گسترش مغازه، فقط به پول و پس‌انداز مال توجه داشته، از فاطمه می‌خواهد که این امر را بپذیرد که با مخالفت وی مواجه می‌شود. در این بخش، گفتگوی درونی یوسف، بیانگر شخصیت حریص او و دگرگونی‌ای می‌باشد که در شخصیت او روی داده است: «ما الذی غیّرها! أیمکن أن یوجد إنسان لا یحبّ المال، ولا یسعده الغنی! أیمکن أن یوجد إنسان یدلّل الفقر، ویلبط النّعمة! هذا حمقٌ وجنون. نعم .. هی حمقاء ومجنونة»[۳۱] (همان: ۷۲۲).

یاسین که پس از گرفتارشدن در دام اعتیاد به الکل، قرض فراوانی از عبود گرفته، مدیون او شده و به پیشنهاد خادم و برای رهایی از چنگال بدهی و فقر و برای رسیدن به شهرت، با ازدواج دختر کوچکش با عبود موافقت کرده است، همه چیز را از دست‌رفته می‌بیند و در گفتگو با خودش، این یأس و نومیدی را نشان می‌دهد: «بعتَ اللحم والدم بالورق .. بعتَ الحمکَ ودمک .. بعتَ الرقّة والطهارة .. بعتَ أجمل وألطف ما لدیکَ .. بعتَ ابنتک .. بعتَ نفسک .. بعتَ ربابتک .. أخذوا کل شیء وأعطونی رزماً من الورق»[۳۲] (همان: ۷۳۸).

وضعیت ظاهری شخصیت‌ها

ونوس با توجه به فضا و محتوای نمایشنامه که بیشتر جنبه اقتصادی و اجتماعی دارد و هدف اصلی نویسنده که نمایش حکومت سرمایه‌داری در جامعه می‌باشد، زیاد به وضعیت ظاهری شخصیت‌ها نپرداخته؛ امّا با دقت در متن نمایشنامه می‌توان به این نتیجه رسید که نویسنده گاهی بر اساس اهداف خود، به‌صورت تلویحی به بیان وضعیت ظاهری برخی از شخصیت‌ها نظیر رباب پرداخته است؛ خلف الدوری شخصی است که در تمامی احوال همراه عبود بوده و به‌نوعی می‌توان او را محافظ عبود به‌شمار آورد؛ بارزترین خصوصیت یک محافظ داشتن هیکل و اندامی ورزیده و قوی است که نویسنده این خصوصیات را در توصیف ظاهری خلف به‌کار گرفته است: «وهو رجلٌ ذو بنیة قویّة»[۳۳] (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۱۷).

در بخشی دیگر از داستان، عبود به دلیل زیبایی رباب، از وی تقاضای ازدواج می‌کند؛ که ونّوس در این بخش، این‌گونه به بیان ویژگی‌های ظاهری رباب اشاره می‌کند: «"یاسین": یا أسمر السمر... آه... رباب: (ترّدد وکأنها تشجّعه) آه... یاسین: یا أسمر السمر یا ما عیرونی فیک، رباب: فیک... یاسین: وکّل ما عیرونی فیک زدت رغبة فیک. رباب: فیک. یاسین: أنت الورد بالسحّر و أنا النّدی بسقیک. رباب: بسقیک... یاسین: أنت الثریا وأنا المیزان برعی فیک. رباب: (تصفّق) طیب الله هذا الصوت»[۳۴] (همان: ٦٣٩). در این بخش، ونوس به رنگ پوست رباب که نشانی از زیبایی اوست، اشاره می‌کند. پدرش، یاسین، او را در زیبایی به گل سرخ افسونگر تشبیه می‌کند که دلربا و فریبنده است و از این طریق بیان می‌کند که مرا بخاطر تو سرزنش می‌کنند؛ از این مطلب می‌توان چنین برداشت کرد که یاسین به موضوع علاقه‌ی عبود به رباب اشاره دارد. در مقابل، رباب هم صدای زیبای پدرش را تحسین می‌کند؛ صدای زیبایی که باعث گرایش او به عبود شده است. نمونه‌ی دیگر بیان وضعیت ظاهری در نمایشنامه، توصیف شخصیت خادم است؛ ونوس او را در موقعیت‌های گوناگون و با وضعیت ظاهری گوژپشت برای مخاطب معرفی می‌کند؛ که برای پرهیز از تکرار به بیان یک نمونه از این معرفی اکتفا می‌شود: «فجأة یظهر الخادم الأحدب، یتقدّم بحرکات احتفالیة»[۳۵] (همان: ٦٢٥). نویسنده سعی کرده تا در تمامی فصل‌ها به صفات پلید او که هدفی جز گمراه ساختن افکار ملت ندارد، اشاره کند؛ به همین دلیل در ذهن خواننده نام خادم با چهره‌ی زشت و پلید همراه می‌شود.

محیط یا مکان

نمایشنامه، زاییده‌ی فکر و اندیشه‌ی نویسنده است و چون بر روی صحنه به نمایش در می‌آید، نمایشنامه‌نویسان برای انتقال بهتر پیام داستان، آن را در محیط‌های متعددی به تصویر می‌کشند؛ چراکه محیط تأثیر بیشتری بر مخاطب می‌گذارد و این عنصر در شکل‌دادن شخصیت نیز عامل بسیار مهم و نیرومندی است (یونسی،۱۳۵۱: ٤٠٥) "ملحمة السراب" از جمله نمایشنامه‌هایی است که عنصر مکان نقش پررنگی در آن دارد؛ چنان

که ونّوس در نخستین گام، حکومت سرمایه‌داری را در محیط روستایی به‌تصویر می‌کشد و از این طریق به محیط و فضای کلی داستان اشاره می‌کند: «ضوء باهر البیاض، یمتّص حدود الموجودات ظلالها.کما یحوّل الوجوه إلی بقع، تتماوج بین السواد والبریق. من الصعب تمییز الملامح، وکذلک اصیل المکان. ولعّل الشیء الوحید الذی یستوقف الانتباه، هو مزهریة سوداء فیها وردة ضخمة صفراء اللون. ولکن الذبول یعجل الصفرة تنحلّ إلی ألوان بنیة، تتدرّج حتی الاهتراء.»[۳۶] (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۰۳). نویسنده در داستان خود، محیط روستا را قبل از ورود عبود و خادم به تصویر می‌کشد؛ روستایی که میان وضعیت سیاهی و امید مردم برای آینده خودشان، قرار دارد. با اینکه روستا وضعیت خوبی نداشت، ورود عبود و خادم بر این مشکلات افزود و مردم نسبت به سال‌های قبل، بیشتر متحمل رنج و مشقت شدند. فساد اجتماعی در جامعه رواج پیدا کرد، سرزمین‌های مردم از دستشان ربوده شد و امیدی برایشان نسبت به آینده باقی نماند:«أبصرهم یجرون وراء أحلامهم...وأبصرهم لایجدون إلّا السَّراب...سراب برّاق وملوّن وقاتل»[۳۷] (همان: ۷٤۹).در بخشی دیگر از داستان، نویسنده به طراحی صحنه توجه بیشتری کرده و جزئیات را با ظرافت و هنرنمایی خاصی ترسیم می‌کند؛ از این‌رو که باید «طراحی صحنه به گونه‌ای باشد که با مخاطب و تماشاگر ارتباط برقرار کند» (روبین، ۱۳۸۳: ۱٦۸). ونوس با استفاده از این ابزار، رفاه حاکم بر زندگی مردم را به‌تصویر می‌کشد، چنان‌که خانه‌ی یاسین بیانگر آن است: «بیت یاسین، الشاعر والمغنی... غرفة مبنیة من الحجر الخفّان، وأرضها من الإسمنت یبدو أنها بُنیت بصورة مرتجلة، إلی جوار البیت الریفّی المبّنی من حجر الدفش والطین، یجلس یاسین علی کرسی واطئ من القشّ» [۳۸](ونوس، ۱۹۹۶: ۶۱۰). نویسنده در این بخش، به بیان وضعیت اقتصادی و توصیف محل زندگی خواننده‌ی روستا می‌پردازد که خانه‌اش از سنگ و سیمان و از دیوارهای گلی ساخته‌شده است. همچنین به جنس صندلی یاسین نیز اشاره می‌کند که فرو رفته و کهنه است. از دیگر محیط‌های حاضر در نمایشنامه، مغازه‌ی یوسف العلونی و فاطمه الموعی است؛ دو شخصی با کمک عبود، مغازه‌ی کوچک خود را به فروشگاهی بزرگ تبدیل کرده‌اند. نویسنده با انتخاب این مکان برای گفتگو قصد دارد به محیط‌های تجاری روستا پس از اقدامات عبود نیز اشاره کند: «(دکان

یوسف العلونی، یوسف وزوجته فاطمه الموعی). "فاطمة": هذا الصباح، حین ذهبت إلی منهل الماء، شعرت أنَّ الضیعة تغّیرت، وأنَّ النّاسَ غرباء تصوّر... کل الذّین التقتیهم کانوا زائغی العیون، شاردی الوجوه، یتحرّکون وکأنَّهم یسیرون فی نومهم. حتّی النّساء وجدتهن متعبات وصامات تملا الواحدة جرّتها، وتمضی مسرعة إلی بیتها»[۳۹] (همان: ٦۳۱). فاطمه فردی از طبقه‌ی اجتماعی روستا و شخصیتی است که دامنش هرگز به گناه آلود نشده؛ این بخش از گفتگوی فاطمه با همسرش یوسف را در مغازه‌شان توصیف می‌کند؛ چون بیشتر مردم از موقعیت به‌وجود آمده توسط عبود ناراضی هستند. جامعه چهره‌های غافل و چشمان پریشان مردمی را نشان می‌دهد که نسبت به آینده‌ی خویش نگران هستند؛ چون حکومت در دست اشخاصی است که برای مردم تصمیم می‌گیرند تا از این طریق زمین و اموالشان را از چنگ‌شان درآورند و آنها را با فقر و رنج رها کنند.

قیاس میان اشخاص

مروان و امین پسران زرقاء یمامة بودند که در خانه‌ای محقر و ساده زندگی می‌کردند. مروان شخصیتی باهوش و امین، شخصیتی بود که می‌خواست خانواده‌اش را از فقر نجات دهد تا آنها، بار دیگر طعم سختی را تجربه نکنند. آنان پس از فوت پدر زمین‌های کشاورزی را به ارث بردند؛ مروان که در پایتخت زندگی می‌کرد، به روستا برگشت و از برادرش امین خواست تا زمین‌ها را بفروشد و سهم او را بدهد تا بتواند با آن، مخارج زندگی‌اش را در پایتخت تأمین کند: «(قابیل یقتل أخاه هابیل) "مروان": ولی حقّ ما جئت إلا کی أحصّله. امین: وما هو هذا الحق؟. مروان: إنّه بینٌ»[۴۰] (ونوس، ۱۹۹۶: ۶۵۹). اما با مخالفت برادرش مواجه شد؛ چرا که امین معتقد بود برای زمین زحمات بسیاری متحمل‌شده و زمین‌ها را نخواهد فروخت؛ از این‌رو، سند زمین‌ها را برداشته و پنهان می‌کند. وقتی مروان متوجه این موضوع شد، برادر بزرگ خود را دزد خطاب می‌کند: «"مروان": أنت تعلم أن لی نصف الأرض؟ أمین: سأقولها لک صراحة، وأتمنی أن تفهمها بالرّضا... هذه الأرض لن تباع إلا علی جثّتی. مروان: أتنکر أنّ لی نصف الأرض؟ أمین: حاول أن تتذکر ما علیک. مروان: أنا مصمم علی البیع، الیوم سأتفق مع الرّجل، وغداً

سأطلب من محامٍ أن يقوم بإجراءات القسمة أين السند؟ أمين: لايوجد سند، ولن يكون هناک بيع. مروان: هذه سرقة إنک تسرقنی. يسمع الناس كلهم، إن أخی الكبير يسرقنی»[۴۱] (همان: ٦٦٠). جر و بحث میان دو برادر بیشتر شد تا اینکه مروان، امین را به قتل رساند: «يهجم أمين رافعاً العصا علی مروان، يتراجع مروان برعب، ثم تدوی طلقات متلاحقة، ويخرّ امين علی الأرض مضرّجاً بدمه»[۴۲] (همان). ونوس در آغاز فصل به داستان هابیل و قابیل اشاره می‌کند؛ درواقع وی با الهام‌گیری از این داستان تاریخی و مقایسه‌ی ماجرای برادران این نمایشنامه با آن داستان، حرص و طمع مروان در مقابل مال و ثروت را به تصویر می‌کشد؛ حرص و طمعی که مرزی نمی‌شناسد تا جایی‌که برادر در مقابل برادر می‌ایستد و برای رسیدن به هدف شومش از هیچ انگیزه‌ای حتی قتل برادر خود نیز کوتاهی نمی‌کند.

نمونه‌ی دیگر قیاس میان اشخاص، نام بردن از دو شخصیت آگاه به‌نام مختار و ادیب در نمایشنامه است. این دو چهره در مورد تحولات روستا با یکدیگر به بحث و گفتگو می‌پردازند و هرکدام نظرات متفاوتی در مورد کارهای عبود ارائه می‌دهند. ادیب ابزار دست عبود و خادم می‌شود و هوش خود را در اجرای نقشه‌های عبود به‌کار می‌گیرد «"اديب": إن التغيير الذی طرأ علی حياتنا واضح كالشمس. منذ سنة أو أقلّ كانت الضيعة خاملة، فقيرة، أما اليوم فقد غدت هذه القرية ذاتها كخلية النحل، تعمرها الحيوية، والرغبة فی التطوّر. انظر إلی الناس... صاروا أجمل»[۴۳] (همان: ٦٦٦). ادیب با این ترفند که توسعه، پیشرفت و رونق اقتصادی در روستا اتفاق خواهد افتاد، مردم را به اعتماد به عبود تشویق می‌کند و خود او هم پیشرفت‌هایی که عبود در روستا عملی نموده را می‌ستاید. در مقابل، مختار به پیشرفت سریع و زود هنگامی که به‌وجود آمده، اعتقادی ندارد: «"المختار": أما أنا فأحس أن الناس أصابها دوار، وأنها تجری متحيرة وذاهلة فی درب مجهول، لاتعرف إلی أی مطاف سينتهی بها»[۴۴] (همان) و بر این باور است که توسعه‌ی تدریجی می‌تواند به موفقیت برسد و در این صورت است که مردم قادر خواهند بود تا از فقر در آینده رهایی یابند.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از بررسی نمایشنامه‌ی "ملحمة السراب" بر مبنای نظریه‌ی ریمون‌کنان حاکی از آن است که:

۱. نویسنده‌ی این نمایشنامه برای آغاز داستان، شخصیت عبود و ویژگی‌های او را به‌شکل توصیف مستقیم بیان می‌کند و برای معرفی دیگر شخصیت‌ها از توصیف غیرمستقیم بهره می‌برد.

۲. در این نمایشنامه نقش توصیف غیرمستقیم پر رنگ‌تر از توصیف مستقیم بوده و شاخصه‌های ایفا یا عدم ایفای نقش و کنش‌ها توسط شخصیت‌هایی مانند عبود، یاسین، شیخ عباس و دیگر اشخاص، در نمایشنامه نمود یافته است.

۳. در میان روش‌های توصیف غیرمستقیم، محیط و گفتار بیش از دیگر الگوهای ریمون‌کنان به‌چشم می‌خورد. ونوس نمایشنامه را در محیط‌های مختلف، برای ارائه‌ی تصویری دقیق و گویا از وضعیت اقتصادی و اجتماعی جامعه‌ی روستایی پرورش می‌دهد. او هم‌چنین با استفاده از شاخص گفتار، عواطف و احساسات شخصیت‌ها را بیان می‌کند.

٤. ونوس با بهره‌گیری از شخصیت‌های تاریخی هابیل و قابیل، قیاس میان اشخاص را ترسیم می‌کند که این موضوع توفیق نویسنده را در بهره‌گیری از الگوی قیاس برای بیان ناهنجاری‌های حاکم بر جامعه نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. سعدالله ونوس نمایشنامه–نویس سوری در حصین البحر به سال ۱۹٤۱ میلادی به دنیا آمد. او یکی از مهم‌ترین چهره‌های فرهنگی و نمایشنامه‌نویسی در دنیای عرب به‌شمار می‌آید. وی روزنامه‌نگاری را در قاهره به پایان برد و نمایشنامه‌های کوتاهی را به قلم خود و در کتاب مستقلی به‌نام "حکایا جوقة التماثیل" منتشر کرد. مهم‌ترین نمایشنامه‌های ونوس عبارتند از: " الحیاة أبداً"، " میدوزا تحدق فی الحیاة"، "جثة علی الرصیف"، "فصد الدم"، مأساة بائع الدبس الفقیر"، "ملحمة السراب" و "الفیل یا ملک الزمان" وی در سال ۱۹۹۷ بر اثر سرطان درگذشت (ر.ک: عبدالوهاب، د.ت: ۱۰؛ الجبوری، ۲۰۰۳/ ۳: ۲۲).

2. Shlomith Rimmon Kenan

3. action

4. habitual actions
5. one-time actions
6. contemolated act
7. Faust
8. Johann Wolfgang von Goethe
9. Mephistopheles

۱۰. او می‌خواهد زیباترین و خوش‌روترین دختران روستا را دِرو کند.

۱۱. همسرش فضه؛ او در اوایل سن چهل سالگیست و چهره‌اش زیبا وجذاب است و دارای قامتی رعنا و زیبا که با لطافت پر شده است.

۱۲. این افسونگر...پاهایش از قبر آویزان است و هنوز برای برادرش همانند فرمانده گروهان کار می‌کند.

۱۳. ای مردم الغاوی روزی‌هایمان و اموالمان را دزدید خلف: اینها چیزی جز شایعات مخرب نیستند.

۱٤.ای سگ الغاوی! از ما دور شو.

۱۵. زرقاء تنها از چیزی که اتفاق می‌افتد، خبر می‌دهد.

۱٦. و این حق ماست که مختار ما را به راه راست هدایت کند پیش از آنکه برود.

۱۷. عبود: برای چه شروع نمی‌کنی؟ صندوقچه‌ات را باز کن و سحر و جادو و داروهای اصلی را از آن خارج کن، خادم: عجله نکن در این وضعیت راکد و بیمار، داروهای تقویت کننده مفید نخواهد شد. ما اقدام لازم را نمی‌توانیم عملی کنیم، عبود: آیا برای رهایی و نجات تلاش می‌کنی؟، خادم: موضوع چیست؟ آیا اعتمادت به من را از دست دادی؟ رگ‌های پوسیده شده تو به خون تازه‌ای نیاز دارد ممکن نیست آن را اینجا پیدا کنیم، عبود: پیشنهادت چیست؟ خادم: به سرزمین‌های روستایی سفر کنیم.

۱۸. (و بعد از تشخیص آهنگی که یاسین اجرا می‌کند) این هندوانه را از دست تو رها کردم و شب و روز سرم شروع به درد کردن، کرد...آیا سیر نشدی؟

۱۹. عبود جادو شده‌ی آوازهای محلی من است، ملاحظه نمی‌کنی؟ زمانی که در روستا بیدار می‌ماند، نمی‌تواند از وجودم بی‌نیاز شود، از من خواسته است که خودم را آماده کنم تا با او به سوی پایتخت برویم، به من گفت اقلیت مذهبی (دور از وطن که در غربت زندگی می‌کنند) مشتاق این نوع از هنر مردمی هستند، آنان نوارها و گرامافون را خواهند دزدید. این نشانه و علامت، برایم درآمدی فراوان و دائمی خواهد بود.

۲۰. زرقاء: نمی‌توانم به وضوح همنشین را ببینم، اما رفتار و حرکاتش را می‌بینم، برخی از نشانه‌ها و آثارش را زیر نظر دارم، در روستا، گمراهی خیمه‌ای سخت خواهد زد، و مردم را می‌بینم گویا مست هستند بینش‌ها و وجدان‌ها را از دست دادند، درختان را می‌بینم که سبزی‌هایش را از دست داده و سیاه گشتند. مارهایی را می‌بینم و موش‌هایی که قی می‌کنند.

۲۱. مرا بر این رفتار و روش ببند وگرنه تو را از روی زمین محو می‌کنم.

۲۲. این ازدواج انجام نخواهد شد مگر اینکه از روی یکی از جنازه ما رد بشی.

۲۳. رهایم کن... تو مانند خنگ و ابله‌ها حرف می‌زنی؟ فکر می‌کنی خواب می‌بینم. نه...من جدی هستم. آیا صدایم را می‌شنوی؟ من جدی هستم. منظورم همان چیزی است که گفتم.

۲٤. تو و رباب باید به این کار اعتراف کنید اما من، وقت وضو گرفتن و نمازم خواندم است.

۲۵. ای شیخ بس است... ما را فروخت و غاوی را خرید و اگر حیا نبود او را ولی از اولیای خدا قرار می‌داد.

۲٦. عزیزم! کارها و امور را اشتباه متوجه نشوید. عبود دور شد تا ما و خودش را از گناه نگه دارد. عزیزم! آیا گفتم!.

۲۷. او را کشتم برادرم را کشتم...مادرم چنین قصدی نداشتم.

۲۸.حمد و سپاس خدایی را که خزائن رحمتش خالی نمی‌شود و چشمه‌های فضل و بخشش خشک نمی‌شود. اسلام دینی است که بر بخشش و انفاق استوار است. و ما امروز برای نماز در این مسجد جمع شدیم، اگر بخشندگی دو تا از مردان این روستا نبود، هر دوی آنها معتصب بر دینشان و بسیار بخشنده بر اهلشان هستند، دستشان برای خیر و بخشش باز است. آن دو مرد یکی عبود که ثروتش بدون حساب برای ساختن مسجد و طراحی آن پیشی جست و دوم محمد القاسم کسی که زمینش را برای ساختن مسجد و امکانات و سرویس‌های آن بخشید.

۲۹. یاسین: (در حالی که مواظب بود چشمانش به چشم دخترش نیافتد.) رباب من منتظر جواب تو هستم، رباب: با صدای بغض آلود گفت: پدر نمی‌دانم چه جوابی بدهم، فکر می‌کردم تو از قبل حتی موقع مطرح کردن، ایده رو رد کردی، یاسین: آن حماقت من بود، جز از قیل و قال و سخن چینی‌های مردم نمی‌شد او را بشناسم. اما الان بعد از این همه مدت که با او معاشرت کردم مطمئنم که تو را به جای ناشناخته نمی‌اندازم بلکه آینده‌ای را برای تو ترتیب می‌دهم که انسان‌ها آرزویش را دارند؛ مال، ناز و کرشمه، رفاه و زندگی.

۳۰. (بسام: داخل می‌شود، می‌بیند رباب صورتش را با دستانش پوشانده است.) بسام: آمدم برای تو بگویم... فردا یا پس فردا موضوع را برای خانواده‌ات افشاء خواهم کرد. رباب: بهتر است آن را به تاخیر بیندازی... بسام: پدرم را خبر کردم و با من خواهد آمد. پس تاخیر برای چیست؟ رباب نمی‌دانم... الان آماده نیستم. بسام: برای چه مانع می‌شوی؟ از مدت‌ها پیش راضی بودی، یا این چیزی است که من فکر می‌کردم. رباب: آری... از سخن تو در مورد برابری میان زن و مرد خوشم آمد و کار مشترک علیه افکار اندیشه‌های قدیمی و آداب و رسوم تاریخ گذشته و از بین رفته...

۳۱. چه چیزی او را تغییر داد! آیا ممکن است که شخصی وجود داشته باشد که پول را دوست نداشته باشد و از ثروت راضی نباشد آیا فردی می‌تواند فقر را عزیز کند و نعمت را بر زمین زند این احمق و دیوانگیست. بله او نادان و دیوانه است.

۳۲. گوشت و خون را به پول فروختی. گوشتت و خونت را فروختی، رحمت و پاکی را فروختی زیبایی و بهترین آنچه را داشتی فروختی، دخترت را فروختی، خودت را فروختی، ربابت را فروختی، آنها همه چیز را گرفتند و بسته‌های پول به من دادند.

۳۳. او مردی قوی بنیه است.

۳٤. یاسین: ای گندم‌گون و سبزه! آه... رباب: تکرار می‌کند و گویی او را تشویق می‌کند آه...، ای گندم گون چه بسیار مرا بخاطر تو سرزنش کردند، بخاطر تو... و هر چه مرا بخاطر عشق به تو سرزنش کردند، شوق رغبت من به تو افزایش یافت بخاطر تو... تو گل سرخ دلربایی هستی و من نمناک با آبیاری تو(پرورش تو)... سیراب کردن تو...، تو ثریا هستی و من میزان که باید از تو مراقبت کنم، رباب: (کف زد) و گفت درود بر این صدا.

۳۵. ناگهان خادم گوژپشت ظاهر می‌شود و حرکت‌های تشریفاتی انجام می‌دهد.

۳٦. یک نور سفید درخشان، موجودات تا حدودی سایه‌هایشان را جذب می‌کنند همچنین چهره‌ها را به لکه‌هایی تبدیل می‌کند که میان سیاه و نور متناوب است، تشخیص ویژگی‌ها و همچنین جزئیات مکان دشوار است شاید تنها چیزی که جلب توجه می‌کند گلدان سیاهی است که در آن گلی درشت به رنگ زرد وجود دارد اما پژمردگی آن را زرد کرده و به حالت رنگ قهوه‌ای در آورده و بتدریج کهنه می‌شود.

۳۷. می‌بینم به دنبال رویاهایشان می‌دوند آنها فقط سراب پیدا می‌کنند سرابی براق، رنگانگ و کشنده.

۳۸. خانه یاسین، شاعر و آوازخوان... اتاقش از سنگ پا ساخته شده و زمینش از سیمان، گویی بالبداهه ساخته شده است در نزدیکی خانه‌های روستایی ساخته شده از سنگ ریز و گِل، یاسین بر صندلی خمیده از جنس نی می‌نشیند.

۳۹. فاطمه: این صبح، زمانی که به سوی چشمه می‌رفتم، احساس کردم که ملک‌های زراعی تغییر کرده است و مردم، غریب و بیگانه هستند، تصور کن همه کسانی که می‌دیدم چشمانشان غیرعادی و چهره-هایشان پریشان بود. حرکت می‌کردند گویا آنها در خواب راه می‌روند حتی زنان را خسته و ساکت می-بینی یک نفر کوزه‌اش را پر می‌کند و شتابان به سوی خانه‌اش رهسپار می‌شود.

٤۰. (قابیل برادرش هابیل را می‌کشد) مروان: برای من حقی است نیامدم به جز اینکه آن را به دست بیاورم. امین: این چه حقی است؟ مروان: همانا آن روشن و آشکار است.

٤۱. مروان: تو می‌دانی که نصف زمین برای من است امین: برای تو با صراحت خواهم گفت و آرزو دارم که با خوشنودی آن را بفهمی... این زمین را نخواهیم فروخت مگر از روی جنازه من رد بشی. مروان: منکر این هستی که نصف زمین مال من است؟ امین: تلاش کن آنچه برای توست متذکر شوی. مروان: من برای فروش مصمم هستم امروز با مردی توافق خواهم کرد و فردا از وکیل خواهم خواست

تقسیمات زمین را اجرا کند. سند کجاست؟ امین: سند نیست؟ و نمی‌توانیم اینجا را بفروشیم. مروان: این دزدی است تو از من دزدی می‌کنی. همه مردم بشنوید برادر بزرگم از من دزدی می‌کند.

٤۲. امین با چوب خود به مروان حمله می‌کند، مروان با وحشت و ترس عقب‌نشینی می‌کند. سپس تیرهای پشت سرهم به صدا در می‌آید و امین خون‌آلود برزمین می‌افتد و خونش او را می‌پوشاند.

٤۳. تحولی که در زندگی ما اتفاق افتاده مثل خورشید نمایان است از یک سال یا قبل‌تر روستا بی‌رونق و فقیر بود اما امروزه این روستا مانند کندوی عسل شده؛ زندگی و تمایل به پیشرفت آن را آباده کرده به مردم نگاه کن زیبا شده‌اند.

٤٤. اما من احساس می‌کنم مردم دچار سرگیجه شده‌اند و آنها سرگردان و پریشان در مسیر نامعلومی گام برمیدارند که نمی‌دانند به کجا منتهی خواهد شد.

منابع و مآخذ

آلوت، میریام، (۱۳٦۸ش)، **رمان به روایت رمان نویسان**، ترجمه: علی محمد حق‌شناس، تهران، نشر مرکز.

أبو شهاب، رامی، (۲۰۰۸م)، **بناء الشخصية الرمزية فی الرواية الأردنية**، أردن: منشورات أمانة عمان.

اخوت، احمد، (۱۳۷۱ش)، **دستور زبان داستان**، اصفهان، نشر فردا.

اشرفی، بتول و گیتی تاکی، (۱۳۹۷ش)، «الگوی شخصیت‌پردازی داستان‌های پیامبران الهی در قرآن کریم، بر مبنای دیدگاه ریمون-کنان»، **پژوهش‌های ادبی- قرآنی**، سال ششم، شماره سوم: ۲۸-۱.

أیوب، محمد، (۱۹۹٦م)، **الشخصية فی الرواية الفلسطينية المعاصرة فی الضفة الغربية وقطاع غزة ۱۹٦۷- ۱۹۹۳ م**: بی‌نا.

بیگدلی، اعظم، (۱۳۹۳ش)، «**بررسی سیر تحول در ادبیات نمایشی سوریه با تکیه بر آثار سعدالله ونوس**»، استاد راهنما: شهریار نیازی، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

الجبوری، کامل سلمان (۲۰۰۳م)، **من العصر الجاهلی حتی سنة ۲۰۰۲م**، الجزء الثالث، بیروت: دار الکتب العلمیة.

حبیبی، علی‌اصغر، حمیده امیرحاجلو و فتاح علیپور، (۱۳۹۵ش)، «شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم در رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ»، **فصلنامه نقد ادب معاصر عربی**، سال ششم، شماره دوازده: ۱۳۵-۱۰۷.

حرّی، ابوالفضل، (۱۳۸۹ش)؛ «نقد و بررسی کتاب روایت داستانی: بوطیقای معاصر»، **کتاب ماه ادبیات**، شماره ٤۰: ٤-۱۹.

دقیقیان، شیرین‌دخت، (۱۳۷۱ش)، **منشأ شخصیت در ادبیات داستانی**، تهران: نویسنده.

رضوانیان، قدسیه، (۱۳۸۹)، «نمایش شخصیت‌ها و شخصیت‌های نمایشی در تاریخ بیهقی»، **نشریه جستارهای زبانی**، دوره ۱، شماره ۲: ۵۱- ٦۸.

روبین، ژان ژاک، (۱۳۸۳ش)، **تئاتر و کارگردانی**، ترجمه: مهشید نونهالی، چاپ سوم، تهران: قطره.

ریمون کنعان، شلومیت، (۱۹۹۵)، **التخییل القصصی الشعریة**، ترجمة: لحسن أحمامة، بیروت: دار الثقافة.

ریمون‌کنان، شلومیت، (۱۳۸۷ش)، **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

سعدی، الخامسة و رشا بوخشم، (۲۰۱۷م)، «**سیموطیقا العنونة فی مسرح سعدالله ونوس**»، الجمهوریة الجزائریة الدیمقراطیة الشعبیة جامعة العربی التبسّی – تبسة، قسم اللغة والأدب العربی.

عبدالوهاب، تیاییبة، (د.ت)، «**توظیف التراث فی مسرح سعدالله ونوس**»، الجمهوریة الجزائریة الدیمقراطیة الشعبیة جامعة الحاج لخضر، کلیة الادب والعلوم الانسانیة.

الغریبی، خالد، (۲۰۰۹)، «قراءة فی الفضا المسرحی من خلال ملحمة السراب لسعدالله ونوس»، **علامات**، العدد ۳۱: ۸۲-۹۶

الفیروزآبادی، مجدالدین محمد بن یعقوب (۱۴۲۹ق)، **القاموس المحیط**، تحقیق أنس محمد الشامی وزکریا جابر أحمد: القاهرة: دارالحدیث.

گلفام، راحیل و محمود حبیب‌الهی، (۱۳۹۱ش)، **روان‌شناسی شخصیت**، قم: ابتکار دانش.

لارنس، پرین، (۱۳٦۹ش)، **تأملی دیگر در باب داستان**، ترجمه محسن سلیمانی، چاپ پنجم، تهران: حوزه هنری.

لوته، یاکوب، (۱۳۸٦ش)، **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، ترجمه: امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

مختار عمر، أحمد (۱۴۲۹)، **معجم اللغة العربیة المعاصرة**، القاهرة: عالم الکتب.

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

ونوس، سعدالله، (۱۹۹۶م)، **الأعمال الکاملة**، دمشق: الأهالی.

ولعة، صالح، (۲۰۱۰)، **المکان ودلالته فی روایة مدن الملح لعبدالرحمن منیف**، بیروت: عالم الکتب الحدیث.

یونسی، ابراهیم، (۱۳۵۱ش)، **هنر داستان‌نویسی**، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

تحليل ودراسة الشخصيات فی مسرحية «ملحمةالسراب» لسعدالله ونوس فی ضوء نظرية شلوميت ريمون كنان

عبدالأحد غيبی[1*]
علی صيادانی[2]
نسرين حسينی توانا[3]

الملخص

سعدالله ونوس كاتب مسرحی سوری معاصر ذو نظرة تفوق الوطنية فی كثير من مؤلفاته والذی يتحدی التحولات الاجتماعية والاقتصادية والنظام الرأسمالی الحديث. يبين الكاتب فی مسرحيته الشهيرة المعنونة بملحمةالسراب(١٩٦٦م)، آراءه فی إطار حوار بين الشخصيات والأوصاف. للشخصيات الرئيسة والهامشية وتصرفاتها فی هذه المسرحية دور هام تستحق الدراسة والتحليل فی ضوء النظرية الروائية لشلوميث ريمون-ـكنان الذی يتطرق إلی موضوع الشخصية فی نظريته. يعرف ونوس شخصيات مسرحيته بناء علی الوصف المباشر وغير المباشر؛ يعتمد فی الوصف المباشر علی إبراز خصائص الشخصيات للقُرّاء ولكن تصور الأفعال فی الوصف غير المباشر علی أساس أشكال متنوعة منها أفعال اعتيادية وأفعال مرة واحدة و... . لشخصيات مسرحية ملحمة السراب دور وأفعال يمكن دراستها علی أساس نظرية شلوميت ريمون كنان. تسعی هذه الدراسة معتمدة علی المنهج الوصفی التحليلی أن تتناول الشخصيات لمسرحية ملحمةالسراب من منظور نظريه ريمونكنان ومشروعه فی وصف الشخصيات. ووصل البحث إلی أن الشخصيات المستخدمة فی هذه المسرحية لها سلوک وتصرفات أدت إلی تأسيس النظام الرأسمالی فی المجتمع العربی، الأمر الذی يحكی عن الظروف السياسية والاجتماعية المضطربة المشرفة علی المجتمع العربی والآراء النقدية للكاتب إزاء تلک الظروف.

الكلمات الرئيسة: ريمون كنان، ملحمةالسراب، الشخصية، سعدالله ونوس.

١- الأستاذ فی قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة الشّهيد مدنی بأذربيجان، ايران
٢- الأستاذ المشارک فی قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة الشّهيد مدنی بأذربيجان، ايران
٣- الماجيسترة فی قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة الشّهيد مدنی بأذربيجان، ايران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

The ideological function of directional metaphor in Ghazi al-Gosaibi's anthology

Masoumeh Seyyed[1], PhD student in Arabic Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran
Tahereh Chaldareh, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran
Leila Ghasemi Haji Abadi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran

Received: 25-08-2020 Accepted: 09-03-2021

Introduction: Metaphor, as a challenging topic in ancient rhetoric, has become an important issue in the field of modern linguistics with a change in its form and meaning. In the contemporary era, metaphor has change from the word level to the concept level, and linguists have considered it a tool of unconscious manifestation and the inner and hidden thoughts of the writer. The theorem that has made metaphor more associated with meaning and thought, in contrast to ancient rhetoric, is closely related to form. Basically in cognitive linguistics, language is considered as a system of categories, and the formal structure of language is not viewed as an independent phenomenon. However, it is thought to be a manifestation of the general conceptual system, principles of categorization, and processing mechanism. Its experimental and environmental effects have already been studied. For instance, the military language is intertwined with social institutions. In this regard, meaning is the principle and basis in metaphor, especially "conceptual metaphor" one type of which is "directional metaphor". Its sub-form is considered as a bridge to enter the concept. According to Lakoff, every "conceptual metaphor" has a source domain, a destination domain, and a source-destination mapping. The main feature of the theory of conceptual metaphors with conventional metaphors is proposed by Lakoff and Johnson. As they state, in these metaphors, the properties of words are not considered in detail, but the properties of conceptual domains are. The position of the word in the structure of the word is also taken into consideration. In this type of metaphor, the concepts of origin and destination are considered as the two main components. In fact, any concept of the origin domain can be used to explain another concept of the destination domain. In general, Lakoff and Johnson use conceptual metaphors according to the characteristics of the origin domain in the three categories of structural, directional and ontological metaphors. As mentioned, one of the most important and obvious types of conceptual metaphors is directional or spatial metaphor that is accompanied by directions and location (such as up, down, inside, outside, front, back, depth, depth, surface, center and margin). The importance of this metaphor lies in the fact that most of our basic concepts are

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

organized on the basis of one or more spatial metaphors, which are rooted in human physical and cultural experience and are not accidental or fragmented, but they have internal and external systems. They are opposed to each other in pairs, and the connection of different metaphors shows that they have a kind of external coherence and system.

Methodology: The main objectives of the present study are to analyze one of the poetic works of Ghazi al-Gosaibi in the emerging poetry of Saudi Arabia, to extract and examine the metaphors of direction that have modern meanings, and to introduce this poet and his works in Iran.

Results and Discussion: This research has used an analytical method to collect and analyze the data until the desired result is reached. Based on this method, directional metaphors are examined in the anthology "Controversial Battle" by Ghazi al-Gosaibi, a contemporary Saudi Arabian writer. Therefore, first we try to provide a brief definition of directional metaphor, and then we extract and analyze a sample of his poems in accordance with directional metaphors.

Conclusion: Through examining the various maps of directional metaphors in the anthology "Controversial Battle" by Ghazi al-Gosaibi, the research findings were obtained as follow. Internal metaphorical mapping with 126 occurrences has the highest frequency and external metaphors with 54 occurrences are in the second place. Also, left-handed mapping with a frequency of one has the lowest degree. Given the connection between the poem and the inner functions, and especially the hobby, the composition of the poem by Al-Gosaibi has caused a high frequency of dealing with inner issues. The current political issues of the Arab world have influenced the poet. By using this metaphor in various positions, he has considered his political ideology to better depict the situation of nations. The expression of his pride and the concept of resistance in the poems have a high frequency. Failure to address disputes and different political positions has led to a low frequency in the left and right mapping. Before and after metaphorical mapping, we did not follow the main norm and the central function of metaphors, which is leadership; it had no new function and de-familiarization but had other common functions to deal with. Tradition does not reach its main function, but it is out of the norms. In general, directional metaphorical writings by the poet, although not beyond their usual forms, are usually used to express poetic feelings. At times, however, they are taken advantage of to induce political ideas and social conditions.

Keywords: Cognitive metaphor, Directional metaphor, Ideological thought, Ghazi al-Qasebi, Belarusian.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

کارکرد ایدئولوژیک استعاره‌ی جهتی در دفتر شعری«معرکة بلارایة» اثر غازی القصیبی

معصومه سید، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، **ایران**

طاهره چال دره[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، **ایران**

لیلا قاسمی حاجی آبادی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰٦/۰٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۹

چکیده

از انواع مهم «استعاره‌ی مفهومی»، بر پایه‌ی نظریه‌ی لیکاف و جانسون، «استعاره‌ی جهتی» است که از ظرفیت زیادی در نقل مضامین، تجسم سطح‌اندیشی نویسنده و انتقال مفاهیم ذهنی و انتزاعی (مقصد) در قالب محسوسات و تجربیات مادّی (مبدأ) برخوردار است. این نوع از استعاره که با توسعه‌ی مفهوم «استعاره‌ی مفهومی» در دوره‌ی معاصر، به‌عنوان بخشی دیگر از انواع استعاره بحث و بررسی شد، با توجه به کارکرد ایدئولوژیک و تجسم‌های متعدد، دستمایه‌ی مهمی برای سرودن اشعار سیاسی، اجتماعی، فلسفی، تعلیمی و همچنین اشعار رمانتیک و طبیعت‌گرا قرار گرفت. «غازی القصیبی» شاعر معاصر عربستانی که از مقامات سیاسی برجسته‌ی کشور خود به‌شمار می‌آید، اندیشه‌های سیاسی و شخصی خویش را در دفاتر شعری خود بازتاب داده است. این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی، درصدد است تا از طریق بررسی نگاشت‌های مختلف «استعاره‌ی جهتی»، به واکاوی و تبیین کارکرد ایدئولوژیک و معانی پنهان در آن و همچنین فرآیند انتقال معنا از حوزه‌ی مبدأ به حوزه‌ی مقصد در دفتر شعری «معرکة بلارایة» بپردازد. نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که شاعر برای بیان مفاهیمی چون تنزل و تعالی اجتماعی، پرداختن به اهداف سیاسی و اجتماعی به‌ویژه مسائل مرتبط با مقوله‌ی مقاومت فلسطین و دیگر کارکردهای سبکی نظیر پیوستگی میان عناصر شعری و تشدید قدرت تجسمی واژگان و القاء مفاهیم رمانتیک، از این استعارات بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: استعاره‌ی مفهومی، استعاره‌ی جهتی، ایدئولوژیک، غازی القصیبی، معرکة بلارأیة.

۱- پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: t.chaldareh@yahoo.com

مقدمه

استعاره، همانگونه که یکی از چالشی‌ترین مباحث در بلاغت کهن بوده، در حوزه‌ی زبان‌شناسی جدید نیز با تغییر در شکل و مفهوم، به یکی از مهمترین مسائل تبدیل گشته است. استعاره در دوره‌ی معاصر، از بحث درباره‌ی کلمه، به بحث درباره‌ی مفهوم تغییر پیدا کرد و زبان شناسان آن را به‌عنوان یکی از ابزارهای تجلی ناخودآگاه و اندیشه‌های درونی و پنهان نویسنده یا ادیب تلقی نمودند؛ قضیه‌ای که استعاره را برعکس بلاغت قدیم که با شکل و صورت پیوندی تنگاتنگ داشت، با معنا و تفکر و اندیشه آشناتر ساخت. «اصولاً در زبان‌شناسی شناختی، زبان اساساً به‌عنوان نظامی از مقولات در نظر گرفته می‌شود و ساختار صوری زبان، نه به‌عنوان پدیده‌ای مستقل، بلکه در مقام نمودی از نظام مفهومی کلی، اصول مقوله‌بندی، ساز و کار پردازش و تأثیرات تجربی و محیطی آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد» (یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۵۹). به تعبیر دکتر فرشید ورد: «زبان نظامی به هم بافته و نهادی اجتماعی است» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ٢٤) در همین راستا معنا در استعاره به ویژه «استعاره‌ی مفهومی» که «استعاره-ی جهتی»، یکی از انواع آن است، اصل و مبنا قرار می‌گیرد و صورت فرع به‌عنوان پل ارتباطی برای ورود به مفهوم در نظر گرفته می‌شود.

«استعاره‌ی مفهومی» از دهه‌ی هشتاد قرن بیستم به بعد، ابتدا توسط «لیکاف» و «جانسون» با نگارش کتابی با عنوان «استعاره، چیزی که با آن زندگی می‌کنیم» (۱۹۸۰) و سپس کتاب «نظریه‌های معاصر استعاره» (۱۹۹۳) نوشته‌ی لیکاف، به‌عنوان مهمترین دستاورد مباحث زبان‌شناختی و بلاغی در دو سه دهه‌ی اخیر، جایگزین مسائل گذشته شد. بنا برنظر لیکاف، هر «استعاره‌ی مفهومی» دارای یک حوزه‌ی مبدأ، یک حوزه‌ی مقصد و یک نگاشت مبدأ بر مقصد است (لیکاف و جانسون، ١٣٩٦: ٢٧٦). ویژگی اصلی نظریه‌ی استعاره‌های مفهومی با استعاره‌های متعارف -آن‌گونه‌که از سوی لیکاف و جانسون مطرح‌شده- این است که در این استعاره‌ها، ویژگی‌های الفاظ به‌طور جزئی و منفرد مدنظر نیست، بلکه ویژگی‌های حوزه‌های مفهومی و جایگاه و موقعیت کلمه در ساختار کلام مورد توجه قرار می‌گیرد. در این نوع از استعاره، مفاهیم حوزه‌ی مبدأ و

مقصد، به‌عنوان دو بخش اصلی تشکیل‌دهنده‌ی استعاره مورد توجه قرار می‌گیرد. درواقع هر مفهومی از حوزه‌ی مبدأ، می‌تواند برای تبیین یک مفهوم دیگر از حوزه‌ی مقصد به‌کار رود (اشرافی و تورج، ۱۳۹۲: ١٥٤) در مجموع، لیکاف و جانسون استعاره‌های مفهومی را با توجه به ویژگی‌های حوزه‌ی مبدأ در سه طبقه‌ی «استعاره‌های ساختاری، استعاره‌های جهتی و استعاره‌های هستی‌شناختی» قرار داده‌اند؛ سپس «لیکاف» و «ترنر» طبقه‌ی دیگری را تحت عنوان «استعاره‌ی تصویری» به این طبقه‌بندی افزودند و «کوچش» (۲۰۱۰) از کلان استعاره‌ها، به‌عنوان پنجمین طبقه‌ی استعاره‌های مفهومی نام برد (یگانه و افراشی، ۱۳۹۵: ۱۹۸). با توجه به اهمیت این‌گونه از رویکردها در بررسی قصائد و مجموعه‌های شعری شاعران معاصر، آنچه در این پژوهش مدنظر است، بررسی تنها یکی از انواع این استعارات، نگاشت‌ها و دلالت‌های مختلف آن در یکی از مهمترین دفاتر شعری غازی القصیبی[1] به‌عنوان است تا از این طریق، پاسخی برای سؤال ذیل بیابد:

مهمترین کارکردهای ایدئولوژیک نگاشت‌های استعاره‌ی جهتی در دفتر شعری «معرکة بلارأیة» از «غازی القصیبی» چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی «استعاره‌ی جهتی» پژوهش‌های چندی صورت گرفته است که از جمله آنها می‌توان به مقاله‌ی «بررسی زبان‌شناختی استعاره‌ی جهتی بالا/ پایین در زبان قرآن، رویکرد معنی‌شناسی شناختی»، به‌قلم شیرین پورابراهیم و دیگران، منتشرشده در شماره‌ی ۱۲ مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی (۱۳۸۸) اشاره کرد. این مقاله به بررسی زبان‌شناختی استعاره‌ی جهتی بالا/پایین در ۱۵ جزء اول قرآن کریم، براساس رویکرد معنی‌شناسی شناختی می‌پردازد؛ عبارات استعاری قرآنی که حاوی کانون‌های استعاری (مثل: «فوق»، «دون»، «علی»، «اعلی»، «هبط») و غیره هستند.

فاطمه یگانه و آزیتا افراشی در مقاله‌ی خود با عنوان «استعاره‌های جهتی در قرآن با رویکرد شناختی» (مجله جستارهای زبانی، ش۳۳: ۱۳۹۵)، به پاسخ به این پرسش اصلی

می‌پردازد که بیان استعاری قرآن، تا چه میزان مبتنی بر استفاده از الفاظ جهتی در معنی استعاری می‌باشد. تحلیل‌های مقاله، مبتنی بر طبقه‌ی استعاره‌های مفهومی جهتی در نظریه‌ی معاصر استعاره است.

در مقاله‌ی «بررسی استعاره‌های جهتی در غزلیات شمس»، نوشته‌ی شکرالله پورالخاص و رقیه آلیانی، (متن پژوهی ادبی، ش۷۵: ۱۳۹۷)، با روش توصیفی-تحلیلی و براساس نظریه‌ی لیکاف و جانسون، استعاره‌ی مفهومی جهتی را در نمادهای حیوانی (پرندگان) غزلیات شمس بررسی نموده است.

میثم خاتمی‌نیا و محمدحسن حسن‌زاده نیری نیز در مقاله‌ی خود با عنوان «استعاره‌های جهتی در آغاز شاهنامه»، (متن پژوهی ادبی، ش۸۲: ۱۳۹۸)، به بررسی استعاره‌های جهتی -یا به‌عبارتی دیگر، بخشی از طرح‌واره‌های تصویری- ۵۰۰ بیت آغازین شاهنامه که از نظر زمانی، تا اوایل پادشاهی ضحاک را دربر می‌گیرد، پرداخته و به این نتیجه رسیده است که شاهنامه از استعاره‌هایی مانند جفت‌های متضاد بالا و پایین، راست و چپ، پیش و پس، درون و بیرون و مرکز و پیرامون برخوردار است.

با توجه به پژوهش‌های انجام‌شده، می‌توان به این جمع‌بندی رسید که این پژوهش در حوزه‌ی پرداختن به موضوع زیباشناسی استعاره‌ی جهتی در یکی از دفترهای شعری شاعر معاصر عرب زبان، غازی القصیبی، پژوهشی جدید است که تاکنون صورت نگرفته است.

مفهوم استعاره‌ی جهتی

یکی از مهم‌ترین و آشکارترین انواع استعاره‌ی مفهومی، استعاره‌های جهتی یا فضایی‌اند که همراه با جهت‌ها و موقعیت مکانی(مانند بالا، پایین، درون، بیرون، جلو، عقب، عمق، سطح، مرکز، حاشیه) هستند (افراشی و دیگران، ۱۳۹۱: ۸). اهمیت این استعاره بدین جهت است که «اکثر مفاهیم بنیادی‌مان، براساس یک یا چند استعاره‌ی فضایی سازمان‌بندی شده‌اند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹٦: ٤۳). این استعاره‌ها در تجربه‌ی فیزیکی و فرهنگی انسان ریشه دارند و تصادفی یا ازهم‌گسیخته نیستند، بلکه نظام‌مندی درونی و بیرونی دارند؛

یعنی هم دو به دو با هم تقابل دارند و هم ارتباط استعاره‌های گوناگون با هم نشان می‌دهد که نوعی انسجام و نظام‌مندی بیرونی دارند. به‌عنوان مثال، احساس رضایت‌مندی کلی را با جهت بالا نشان می‌دهند؛ شادی، سلامتی، تسلط، موقعیت خوب و زنده‌بودن در جهت بالا هستند (همان: ٤٤). این استعاره‌ها از بدن انسان نشأت می‌گیرند؛ به این معناکه در آن‌ها، بدن انسان نقطه‌ی صفر فضایی در نظر گرفته می‌شود و جایگاه و جهت امور گوناگون نسبت به آن تعیین می‌شود. برای مثال، در جمله‌ی «روحیه‌اش پایین آمده است»، شرایط نامطلوب روحی در جهت پایین توصیف می‌شود. البته این تجارب فیزیکی ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر نیز متفاوت باشد (هوشنگی، سیفی برگر، ۱۳۸۸: ١٦).

در این نوع از استعاره، «مفهومی انتزاعی و غیرمکانی با یکی از جهت‌های فیزیکی مطابقت داده می‌شود. این جهت‌های مکانی، نتیجه‌ی ویژگی‌های جسمانی و نوع عملکرد کالبد و جسم ما در محیط فیزیکی است. استعاره‌های جهت‌مند به یک مفهوم، جهتی مکانی را اختصاص می‌دهند. برای مثال: شاد، در جهت بالا قرار دارد. این جهت‌های استعاری دل‌بخواهی نیستند و براساس تجربه‌ی جسمانی و فرهنگی شکل می‌گیرند» (لیکاف و جانسون، ١٣٩٦: ٢٩). همچنین باید اضافه نمود که استعاره‌ی جهتی همانند دیگر انواع استعاره، با حوزه‌ی مقصد و مبدأ در زبان سر و کار دارد که «حوزه‌ی مقصد، حوزه‌ای انتزاعی و مجرد یا دور از تجربه‌ی آگاهانه است و حوزه‌ی مبدأ، در حیطه‌ی تجربیات محسوس بشری است» (پورابراهیم و دیگران، ۱۳۹۱: ٤) و ادیب سعی می‌کند تا مفاهیم انتزاعی و غیرقابل درک را به کمک ادوات مختلف استعاره‌ی جهتی مجسم و نمایان سازد.

بررسی کارکرد نگاشت‌های استعاره‌ی جهتی در دفتر شعری «معرکة بلارأیة»

در این بخش از مقاله، به تحلیل مهمترین دسته‌ها و نگاشت‌های استعاره‌ی جهتی در دفتر شعری «معرکة بلارأیة» اثر «غازی القصیبی» پرداخته می‌شود:

نگاشت بالا و پایین

یکی از مهم‌ترین قالب‌های استعاره‌ی جهتی، نگاشت استعاری بالا و پایین است. در این نوع از نگاشت که نمود کلام روی به بالا و پایین است، مفاهیمی چون تسلط، چیرگی، تعالی، قدرت و عکس آن به خواننده القاء می‌گردد. «شاعر به‌قصد مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه، از حوزه‌ای دیگر بهره می‌گیرد. حوزه‌ای که [قصد دارد آن را درک کند]، نوعاً فیزیکی‌تر [بوده] و تجربه‌ی آن مستقیم و شناخته‌شده‌تر است، [اما] حوزه‌ی دوم نوعاً انتزاعی‌تر [بوده] و تجربه‌ی آن غیر مستقیم‌تر و کمتر شناخته‌شده است» (کوچش، ۱۳۹٦: ١٤). در خصوص تحلیل این مؤلفه، لازم به ذکر است که یکی از پرکاربردترین نگاشت‌های استعاری در دفتر شعری «معركة بلاراية»، نگاشت استعاری بالا است که شاعر آن را برای مفاهیم متعددی به‌کار می‌گیرد. هرچند در بسیاری از اوقات، این نگاشت برای بیان حالت فیزیکی طبیعی به‌کار می‌رود، اما در پاره‌ای از موارد، شاعر با استفاده از آشنایی‌زدایی و به‌صورتی کارکردگرایانه، مفهوم موردنظر خود را بیان می‌کند. از جمله موارد کارکرد این نگاشت در دفتر شعری مورد بحث که معمولاً با کلمه‌های مرسوم «فوق» و «علی» القاء می‌شود، موارد ذیل است:

«وَيَنهَمِرُ الأَسَى كَالنَّهرِ/ فَوقَ سَكِينةِ البَشَرِ/ فَيَجرِفُهَا....وَيَغرِقُهَا[۲]» (القصيبي، ۱۹۸۷: ۲۵۱).

یا در نمونه‌ی ذیل، آنجا که می‌گوید:

«عَاشُوا كَمَا تُحيا الوُحُوشُ/ كَانُوا يُحِبُّونَ الطُّبُولَ/ وَيَزمَجِرُونَ عَلَى الخُيولِ/ وَيُلَقِّبُونَ زَعِيمَهُم صِقرَ الجِبَالِ[۳]» (همان: ۲۸۵).

در دو نمونه‌ی بالا، نگاشت استعاری با استفاده از واژه‌ی «علی»، جنبه‌ی فیزیکی ملموسی دارد. در این استعاره‌ی جهتی، شاعر سعی‌کرده با استفاده از ایجاد تناظر میان دو مفهوم مبدأ و مقصد، به تجسم دقیق سوژه‌های شعری بپردازد که این موضوع با توجه به تیزبینی شاعر عرب در توصیف عناصر و طبیعت‌گرایی، به وفور در شعر او مشاهده می‌شود. به‌طور دقیق، در نمونه‌ی اول، استعاره در مفهوم جاری‌شدن رنج بر فراز آرامش بشر قابل تبیین است؛ شاعر چنین اخلال و مشکلی را با استفاده از

شباهت‌های موجود در حوزه‌ی مبدأ، یعنی «رود جاری-شده» انتخاب‌کرده و از آن مفهومی ذهنی و انتزاعی برداشت نموده است که همانا در اینجا، «هجوم و غلبه‌ی اندوه‌ها بر آرامش بشر»، از مفاهیم موجود در حوزه‌ی مقصد، مدنظر بوده‌است.

در مجموع این استعاره می‌تواند وابسته به مفهوم بزرگتر مبدأ، یعنی «تشبیه مصیبت به سیلاب» دانست که در واقع مبدأ، سیل است و می‌توان نگاشت درد و رنج و این مفهوم کلی را برای تحلیل جزئیات این استعاره به‌کار گرفت. در نمونه‌ی بعدی نیز شاعر استعاره را در قالب استعاره‌ی جهتی استفاده نموده است؛ شاعر نگاشت حماسی و فخر را در قالب شباهت‌هایی در حوزه‌ی مبدأ همچون «غوغا به‌پاکردن بر بالای اسب‌ها» بیان‌کرده؛ در واقع شاعر در موارد مختلفی از این استعاره، برای بیان مفاهیم انتزاعی و ذهنی و فراتر از آن، القا هدفی ایدئولوژیک استفاده نموده است. همچنین وی برای بیان مفهوم تعالی و ارجمندی در نگاشت استعاری ذیل:

«بِیروتُ فَوقَ صُخُورِ البَحرِ سَاحِرَةٌ/ شَوهاءُ... أَسنَانُها تَدنُو وتَنطَبِقُ[۴]» (همان: ۳۵۹).

از این مفهوم بهره گرفته است. در اینجا، شاعر یک تصویر سحرآمیز و خیالی از بیروت را با همنشین‌کردن کلمات موجود در بیت، ارائه‌داده که کلمه‌ی «فوق»، بر تعالی و جایگاه والای این شهر در نزد شاعر دلالت می‌کند. جایگاهی که شاعر را به تعجب وا داشته و دلالت بر دگرگونی و تحول همیشگی این شهر دارد. این مفهوم ایدئولوژیک و انتزاعی، با تکیه بر بُعد محسوس و تجربه‌ی ملموس بشری بیان شده و در عبارت «بیروت فوق صخور البحرة ساحرة»، به خواننده القا شده است. در اینجا، کلمه‌ی «فوق» از نقشی کلیدی در ساخت این مفهوم استعاری به‌عنوان ابزار استعاره‌ی جهتی برخوردار است. همچنین می‌توان بیان نمود که شاعر از این نگاشت استعاری مهم، اصالت و دیرینگی سوژه را بیان می‌کند.

«نَمُوتُ.... تَغلِبُنَا الأَقدَارُ... نَفتَرِقُ/ نَبیلُ! لَو عَقلَ الفَانُونَ مَا عُشّقُوا/ نَمُرُّ فَوقَ سِنِینَ العُمرِ أَفئِدَةً/ ظَمأَی... یُعَشِّشُ فَیهَا الشِّعرُ والقَلَقُ[۵]» (همان: ۳۵۷)

در قیاس با نمونه‌ی قبلی شاعر در این بخش، مفهومی ذهنی‌تر و انتزاعی‌تر را با استفاده از استعاره‌ی جهتی بیان کرده است. این نوع از استعاره، به‌شاعر اجازه‌داده تا

مفهومی توصیف ناپذیر را به‌گونه‌ای محسوس و ملموس جلوه دهد. به‌گفته‌ی لیکاف، «بسیاری از بنیادی‌ترین مفهوم‌ها در نظام مفهومی ما معمولاً از طریق مفهوم‌های استعاری درک می‌شوند؛ از جمله این مفاهیم می‌توان به زمان، کمیّت، حالت، دگرگونی، کنش، علت، هدف و شیوه اشاره کرد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹٦: ۱۵٤). بدین‌سان شاعر در اینجا، مفهوم پا به سن گذاشتن، پیری و حالت روحی آن را به‌طور ملموس بیان نموده تا برخواننده تأثیر بگذارد؛ در واقع مفهوم پیری و سالخوردگی با استفاده از ادات جهتی قابل درک است که آن نیز متعلق به مفهوم «زندگی سفر است» می‌باشد و این‌گونه قابل تبیین است که سفر و رسیدن به مقصد، ابزارهای این سفر و پیری و سالخوردگی، مقصد آن است. به‌طور ویژه در اینجا نیز با استفاده از مفهوم «فوق» که بُعد جسمانی و تجربی دارد، بیان‌شده و به تجسم مفهوم مقصد یا نگاشت کمک کرده است. در واقع شاعر چنین معنایی را به‌صورت افقی از یک مفهوم به مفهوم دیگر منتقل نموده است. گاهی شاعر از نگاشت استعاری بالا، مفاهیمی سیاسی همچون پیروزی و غلبه را القاء کرده، که از جمله این موارد می‌توان به دو مقطع ذیل اشاره نمود:

«عِندَمَا بَشَّرَنَا المِذیاعُ / بِالنّصرِ عَلَی وَقعِ الأناشِیدِ الشَجیّةِ[٦]» (القصیبی، ۱۹۸۷: ۳۰۴).

«هَجَمَت عَلَینَا الطَّائِراتُ»... جُیُوشُنا/ زَحَفَت تَهزُّ الأُفقَ بَغیَةَ ثَأرِهَا/ جبلُ المُکبِّر قَد هَوَی... أَسرَابُنا/ فِی تَلِّ ابیبَ... تَحُومُ فَوقَ مَطارِها[٧]»(همان: ۳۳۹).

همانطور که دیده می‌شود، شاعر از «علی» و «فوق»، برای ساخت استعاره‌ی جهتی بالا بهره گرفته است. شاعر در این طرح‌واره‌های شناختی، از محیط پیرامون خود غافل نیست. به‌عبارتی دیگر، «انتخاب نوع تصویر، به تجربیات قبلی شاعر و دقت او در جلوه‌های گوناگون حوادث و اشیاء و تجزیه و تحلیل خوانده‌ها و شنیده‌ها وابسته است که به او نوعی هوشیاری فطری و غریزی در انتخاب نوع تصویر و عناصر سازنده‌ی آن می‌بخشد» (پورنامداریان، ۱۳۷٤: ۱۸۹). این تجربیات محسوس که شکل‌دهنده‌ی حوزه‌ی مبدأ استعاره‌ی جهتی در نزد شاعر است، به او کمک نموده تا از مفاهیم انتزاعی ذهنی موردنظر خود سخن بگوید. شاعر در واقع از یک پیروزی و غلبه، به‌عنوان یک امر انتزاعی سخن می‌گوید که کاربرد کلمه‌ی «فوق» به‌عنوان نگاشت استعاری بالا، آن را

ملموس و عینی ساخته است. در نمونه‌ی اول، مفهوم پیروزی با عبارت «ایستادن بر فراز سرودهای اندوهناک» تعبیر شده است و در نمونه‌ی دوم، مفهوم انتزاعی و ذهنی پیروزی با «به فراز در آمدن پرندگان بر بالای فرودگاه‌های دشمن» تعبیرشده است. در هر دو مورد، شاعر از لوازم محسوس برای ساخت این استعاره بهره گرفته و مفهومی انتزاعی را به خواننده القا می‌کند. وی سعی نموده تا با استفاده از چنین لوازمی، پیروزی و چیرگی خود و ملتش را نشان دهد. در تمام این موارد، شاعر نگاشت‌های استعاری بزرگتری را در سطح مبدأ برای ایجاد چنین طرح‌های در نظر می‌گیرد. نگاشت‌هایی همچون «پیروزی مساوی با صعود است»، برای تشکیل چنین استعاره‌های جهتی نقش به‌سزایی را ایفاکرده است. نکته‌ی قابل ذکر در این نمونه، کاربرد نگاشت استعاری بالا و پایین باهم است. در اینجا فعل «هوی» که به‌معنی «فرود آمدن» است، در مقابل «فوق»، یک نوع تناقض و ضدیت را نشان می‌دهد و شاعر با استفاده از این تضاد، مفهوم پیروزی و غلبه را ملموس‌تر نشان داده است. به‌همین شکل، بالا و پایین در مقطع ذیل، به‌طور شفاف‌تری، با هم به‌کار رفته و به‌صورت واژگان متضاد در یک مقطع یا بیت یا نزدیک به هم، استفاده می‌شوند؛ به‌عنوان نمونه در قصیده‌ی بلند «عامان»، چنین کاربردی قابل مشاهده است:

«یا أمةً مُزِّقتُ فَوقَ صَلِیبِهَا/ غَرِقتُ فِی الأَمواَجِ مِن أَکدَارِها/ أَبصَرتُها وَالسَّیفُ یَرقِبُ رَأسَها/ وَأَصابِعُ الأَوغادِ تَحتَ دِثارِها[۸]» (القصیبی، ۱۹۸۷: ۳۴۵)

شاعر در این مقطع از این قصیده‌ی حماسی، نگاشت استعاری بالا و پایین را به‌طور توأمان برای بیان مقاصد ذهنی و انتزاعی خود به‌کار برده است. شاعر در این دو بیت، از انحطاط و فروپاشی ملت خود به‌ستوه آمده و زبان به گلایه گشوده است. وی از امتی سخن می‌گوید که او را بر بالای صلیبش به‌دار آویخته‌اند. اینکه شاعر خود را بر بالای صلیب قرار می‌دهد، یادآوری حادثه‌ی تراژدیک تصلیب حضرت مسیح (ع) است که در راه هدایت مردم جان‌فشانی کرد و اکنون نیز شاعر در راه رهایی وطن از استعمار و فروپاشی، در بالای صلیب تکه تکه می‌شود که این مطلب را می‌توان از کلمه‌ی «مزّق» قابل دریافت است. در واقع نگاشت استعاری بالا، برای بیان مفهوم مرتبط دیگری با

حوزه‌ی مقصد، از قبیل جان‌فشانی، فداکاری و شهادت در مسیر وطن به‌کار رفته است. در ادامه شاعر از نگاشت استعاری پایین استفاده کرده و از تحت دثار (زیر عمامه) سخن گفته است. زیر عمامه که تعبیری کاربردی و کنایه‌ای در حوزه‌ی ادبیات و فرهنگ اسلامی است، اشاره به پنهان‌نمودن مفسده یا زشتی دارد. در اینجا نیز شاعر چنین کارکردی را القاء کرده و از فرومایگانی که در مواقع خطر پنهان‌شده و وطن را یاری نمی‌کنند، سخن گفته است. در چنین مواردی که نگاشت استعاری بالا و پایین به‌طور توأمان به کار رفته، رابطه‌ی زمانی عمودی میان دو رکن اصلی استعاره برقرار است. این دو استعاره می‌توانند در قالب مفاهیم بزرگتری چون رذایل پنهانی و فضایل آشکار شکل گیرند.

نگاشت چپ و راست

از دیگر نگاشت‌های استعاری مهم در استعاره‌ی جهتی، نگاشت استعاری چپ و راست است که برای مقاصد معینی در متون ادبی به‌کار می‌رود. در ادبیات و فرهنگ سیاسی بسیاری از ملل، چپ‌گرایی را می‌توان اعتقاد به دیدگاه‌ها یا طرفداری از سیاست‌هایی تعریف کرد که در «گروه سیاسی سازمان یا نظام خاص»، به قصد دستیابی به تغییر سریع‌تر، عمیق‌تر و رادیکال‌تر از تغییرات مورد «قبول اکثریت اعضای سازمان» یا رهبران کنترل‌کننده‌ی آن وجود دارد یا به سازگاری با نظریه‌ی عملیاتی توجیه‌کننده‌ی اقدامات سازمان، گرایش دارد (مطهرنیا، ۱۳۸۷: ۷). این در حالی است که در ادبیات سیاسی ملل مختلف، راست‌گرا، به فرد یا گروهی از افراد «دست راستی» گفته می‌شود که به محافظه‌کاری، ارتجاع، اقتدارطلبی، سنّت‌گرایی یا فاشیسم و نازیسم اعتقاد دارند و طرفدار طبقات ممتاز و مخالف اصلاحات اساسی هستند (آقابخشی و افشاری‌راد، ۱۳۷٤: ۲۹٦).

این نگاشت علی‌رغم ظرفیت زیادی که برای القا مفاهیم سیاسی و فکری دارد، در دفتر شعری «معركة بلارایة» تنها در دو موضع به‌کار رفته است. شاعر علی‌رغم اینکه از رجال مهم سیاسی در دربار آل سعود بوده و قدرت آن را داشته تا با استفاده از این

نگاشت، برای عرضه‌ی مهمترین جریان‌ها و اندیشه‌های سیاسی کشور و احزاب آن استفاده کند، اما از آن، جز در موارد نادری استفاده نکرده است. از جمله این موارد، نمونه‌ی ذیل است که در آن نگاشت "راست" به‌کار رفته است:

«غَفَرتُ مَا فَعَلَت عَیناک بِی....وَنَسَی /جَرحَی الیَمِینِ الّتی وَضَّأتُها بِدَمِی[۹]» (القصیبی، ۱۹۸۷: ۳۱۰).

با تأمل در این بیت از قصیده‌ی کلاسیک «فی وداعها»، می‌توان دریافت که «یمین» کارکردی رمانتیک و عاشقانه دارد و از مقاصد و ایدئولوژی سیاسی خالی است. با توجه به‌عنوان قصیده که شاعر آن را در وداع و فراق معشوقه‌ای سروده، نمی‌توان کارکردی فراتر از مفهوم عاشقانه، یا کارکردی سیاسی از آن توقع داشت. بلکه شاعر به‌طور واقعی نگاشت «راست» را بدون اشاره به نیات سیاسی خاص، برای بیان دست راست بدن خویش بیان کرده که از دوری معشوقه زخمی گشته است. اما در مورد دوم، که چپ و راست با هم در یک بیت به‌کار رفته، کارکرد سیاسی از آن قابل استنباط است؛ آنجا که شاعر می‌گوید:

«بِالأَمسِ قَد قَطَعَ الیَهُودُ یمینَها /أَیری الَخلیجُ غَداً ضِیاعَ یَسارِها[۱۰]»(همان: ۳٤۷).

در این بیت که مقطع یا بیت پایانی قصیده‌ی بلند «عامان» است، شاعر چپ و راست را با هم به‌صورت افقی به‌کار برده که از آن، هم کارکرد سیاسی و هم کارکرد حقیقی قابل استنباط است. شاعر از بریده‌شدن دست یاران فلسطینی خود می‌گوید و به‌طور اخص، زنی آواره را به‌تصویر می‌کشد که دست راست او قطع گردیده و امکان از دست‌رفتن دست چپ او نیز بعید به‌نظر نمی‌رسد. قطع‌شدن دست راست و مقدم-آوردن آن توسط شاعر، به قصد تحریک حس وطن‌دوستی سایر اعراب است؛ زیرا آنچه اصل و رکن بوده، قطع‌شده و به‌نوعی شاعر با استفاده از چنین استعاره‌ای، به‌گونه‌ای نظام‌مند، اندیشه‌ی سیاسی و پایداری خود را القاء کرده و هدف اصلی خود در این قصیده‌ی حماسی که تحریک مردم برای مبارزه و یاری فلسطین بوده را با چنین تعبیری عملی ساخته است. در چنین مواردی نیز معنا از حوزه‌ی مبدأ به حوزه‌ی مقصد منتقل می‌شود و شاعر با نشان‌دادن جهت‌های راست و چپ و بیان اینکه «بلا و مصیبت از

همه‌سو فراگیر است»، درصدد القاء مفاهیم انتزاعی مربوط به حوزه‌ی مقصد همچون تحریک هموطنان و ملت عرب، به مبارزه و دادخواهی و تلاش برای رهایی فلسطین می‌باشد.

نگاشت پیش و پس

یکی دیگر از جلوه‌های استعاره‌ی جهتی، نگاشت استعاری مربوط به جهاتی همچون جلو و پشت یا پیش و پس است که این نگاشت، معمولاً برای رهبری [ریادت] یا پیروی [تقلید] به‌کار می‌رود. (خاتمی‌نیا، ۱۳۹۸: ١٤). شاعران معمولاً برای بیان چنین مفاهیمی از این نگاشت‌های مهم، از قواعد استعاره‌ی مفهومی بهره می‌گیرند. در این نگاشت «نیز استعاره‌گُذاری از حوزه‌ی ملموس، به حوزه‌ی ناملموس رقم می‌خورد. به عبارت دیگر، حوزه‌ی مقصد، از طریق حوزه‌ی مبدأ فهمیده می‌شود؛ زیرا شباهت‌ها یا مطابقت‌هایی میان این دو حوزه وجود دارد» (هاشمی، ۱۳۸۹: ٨٤). از این‌رو شاعر یا ادیب با استفاده از جهات عادی «پیش» و «پس»، مفاهیم ذهنی و انتزاعی مهمی چون رهبری و پیروی را به‌قصد ملموس‌کردن و عینی‌نمودن چنین مفاهیمی بیان می‌کند. البته گاهی اوقات این کارکردها برعکس می‌شود و «أمام» کارکرد تسلیم و پیروی یافته و «خلف»، کارکرد حمایت و پشتیبانی را نشان می‌دهد.

غازی القصیبی در چندین موضع از دفتر شعری «معرکة بلارأیة»، از این‌گونه نگاشت استعاری استفاده‌کرده و اندیشه‌های خاص خود را بیان کرده است که گاهی اوقات از کارکردهای مرسوم و آشنا این نگاشت نیز فراتر می‌باشد. به عنوان مثال، در نمونه‌ی ذیل، جهت پیش، کارکرد تسلیم‌شدن به‌طور محض را القاء می‌کند و نشانگر ایستایی و عدم توانایی سوژه در ایجاد کنش و حرکت می‌باشد؛ آنجا که می‌گوید:

«أَنا أَمَامَک أَفکَارٌ مُمَزّقَةٌ/ وَحیرةٌ .... تُماسُ ضَائعُ السُّبُل[11]» (القصیبی، ۱۹۸۷: ۳۲۳).

در این مقطع، نگاشت استعاره پیش یا جلو با استفاده از «امام» به خواننده القاشده و شاعر با این استعاره‌ی جهتی مکانی، حضور یا تسلیم‌شدن را نشان‌داده است. با توجه به تعابیر بعدی که شاعر در آن، مفهوم نهیلیسم و سرگردانی را تداعی می‌کند، می‌توان

نگاشت استعاری فوق را کارکردگرایانه تلقی نمود که شاعر با آن، جهت مکانی و حضور خود را تثبیت‌کرده و سپس به وصف حالت روحی و حیرانی خود می‌پردازد؛ اینکه هیچ راهی برای گریز نیست و او تنها در این مسیر سرگردان و حیران ایستاده است. متناسب با همین مقصود، نگاشت "وراء" نیز نشانه‌ای دیگر از سرگردانی و پوچی را در مقطع ذیل با استفاده از دیگر واژگان همنشینی به مخاطب القا می‌نماید، آنجاکه شاعر می‌گوید:

«وَیا بَحارًا مِن الَمجهُولِ مُظلمةٌ/ مَاذَا وَرَاءَک إلّا شَاطئُ الترُّحِ[۱۲]» (همان: ۳۱۰).

همانطورکه در این نمونه مشاهده می‌شود، شاعر با کلیدواژه‌هایی چون «مجهول» و «مظلم»، تیرگی و مه‌آلودی فضا را القاءکرده و درصدد ترسیم ناامیدی و وحشت موجود در جامعه است. در ادامه شاعر با استفاده از نگاشت استعاری «پس»، کلیدواژه‌ی «ترح» را در قالب ترکیب اضافی «شاطی الترح» به‌کار برده که با کلمات قبلی تناسب دارد و تناسب میان «بحار» و «شاطی»، در نوع خود جالب توجه است. این مطلب که نگاه به پشت سر و توجه به آن، خوشایند نیست زیرا که فقط ساحل غم و اندوه در ماورای فرد قرار دارد، اندیشه‌ای نهیلیسی و ناامید کننده را به خواننده القاء می‌کند که نمی‌توان منشأ آن را فلسفی دانست؛ بلکه از منشأیی اجتماعی و رمانتیک برخوردار است. اما فراتر از این‌ها می‌توان گفت که این استعاره از مفهومی در حوزه‌ی مبدأ یعنی خوشی در فراسوی مرزها می‌باشد که از اندیشه‌های آرمان‌گرایانه‌ی شاعر نشأت گرفته است. شاعر این مضمون را در قصیده‌ی «فی وداعها» و در ساختاری پندآمیز و موعظه‌گونه برای خواننده بیان می‌کند. گاهی شاعر با استفاده از کلمه‌ی «خلف» یا نگاشت استعاری پشت، درصدد برجسته‌سازی مضمون یا سوژه‌ی موردنظر خود است؛ به عنوان مثال در قصیده‌ی سپید «أکانت» در دفتر مورد بحث، می‌گوید:

«وَکُنتِ بقربی/ وکانَت دُمُوعُک تَلمَعُ کالبَرقِ/خَلفَ سِتارِ الحَذَرِ[۱۳]»(همان: ۳۲۱).

همچنین بیان می‌دارد:

«وَقَفتُ طِفلاً أَمَامَ المَوتِ خِدرَه/ عجزٌ.... وعربدٌ فی استسلامه حِنقُ[۱۴]» (همان: ۳۶۰)

شاعر در اینجا برای تجسم بهتر اشک‌ها، از استعاره‌ی جهتی بهره‌گرفته است که در واقع برای «تجسم مفاهیم انتزاعی، شناخت‌پذیرکردن مفاهیم و پدیده‌های ناشناخته، خلق معنی یا شبه معنی، روشنگری مفاهیم و اندیشه‌ها، جاندارنمایاندن مفاهیم و پدیده‌ها، اقناع مخاطب، و بیان عواطف عرفانی و توصیف» (کوچش، ۲۰۰۰: ۵۰) می‌باشد. وی هرچند که از تشبیه بهره‌گرفته، اما برای اینکه شدت و تأثیرگذاری این تشبیه را دو چندان کند، استعاره‌ی جهتی پشت را نیز به‌کار برده است. در واقع شاعر برای توصیف اشک، به برق اکتفاء نکرده؛ بلکه با رویکرد استعاری، این موضوع را بیان نموده که این اشک تابناک در پشت پرده‌ی پرهیز می‌درخشد. همچنین نشان‌دادن درخشش و تابندگی با استفاده از استعاره‌ی جهتی، به مبالغه‌ی بیشتر استعاره مورد نظر انجامیده است. در نمونه‌ی اخیر نیز شاعر با تمرکز بر ناتوانی و عجز انسان در مقابل مرگ، از نگاشت استعاری پیش یا جلو استفاده‌کرده تا عجز و زبونی خود را با استفاده از دیگر واژگان همنشین همچون «طفلاً» که حال مفرد جامد است، با اغراق بیشتری نشان‌دهد و از این رهگذر به تجسم بیشتر حالت روحی خویش بپردازد.

نگاشت درون و برون

آخرین نگاشت استعاره‌ی جهتی مورد بحث در این مقاله، نگاشت استعاری درون و بیرون است. گاهی ادیب برای دست‌یابی به مقاصدی خاص و تجسم اموری انتزاعی که مهمترین هدف استعاره‌ی مفهومی است، به کاربرد نگاشت استعاری درون و برون روی می‌آورد که دیوان مورد بحث غازی القصیبی از این گونه شواهد خالی نیست. در این نوع از نگاشت، شاعر درصدد بیان مهمترین بُعد شیء/سوژه، یعنی بُعد بیرون و درون است. در واقع متناسب با این نگاشت، «طرح‌واره‌ی حجمی (ظرف و مظروفی) طرح‌واره‌ای تصویری است که بر اساس آن، یک مفهوم انتزاعی به‌مثابه ظرفی تلقی می‌شود که دارای جهت‌های «بیرون» و «درون» است» (Yu:1998: 25) شاعر مورد بحث، در موارد متعددی از نگاشت استعاری درون و بیرون، برای بیان مفاهیم مهم سیاسی و اجتماعی با استفاده از قلمروهای جهان محسوس که در تقاطع با مفاهیم

انتزاعی قرار دارد استفاده کرده است؛ به‌عنوان مثال در نمونه‌ی ذیل، شاعر با بیان مفهوم «فی ذلته» نگاشت استعاری درون و مفهوم انتزاعی ذلت و خواری را با استفاده از این استعاره جهتی بیان‌نموده که مفهومی انتزاعی است:

«وَهُو فی ذِلّتِهِ بَعضُ الجَریمَةِ/ غَیرَ أَن یَکتُبَ شِعرَاً/ زَائفاً یَحجِلُ أن یَلمِسَ ذِکرَ المَمَتِینَ/غَیرَ أَن یَسبَحَ فی الطِّینِ/ وَیَجتَرَّ الهَزیمَةَ[۱۵]» (القصیبی، ۱۹۸۷: ۳۰۳).

شاعر در اینجا با استفاده از بُعد جسمانی و محسوسات درونی که با «فی» بیان‌شده، حوزه‌ی مبدأ استعاره را شکل‌داده و در واقع مفهوم انتزاعی ذلت و خواری را با استفاده از امکانات حوزه‌ی عینی سامان داده است.

این استعاره از مفهوم بزرگتری در مبدأ یعنی «همه‌گیربودن خواری و ذلت همه‌گیر» استخراج‌شده و به مفهوم خردتر و عینی‌تری در مقصد یعنی «در درون ذلت خود قرار داشتن»، تبدیل‌شده است. ذکر ابزار استعاره‌ی جهتی بیرون، یعنی «فی»، تلاشی برای مجسم‌نمودن مفهوم ذهنی مورد شاعر است. در اینجا شاعر با استفاده از ادات «فی» در عبارت «فی الطین»، به توصیف موضوع موردنظر پرداخته است. همچنین در نمونه‌ی ذیل، شاعر با استفاده از ابزارهای نگاشت استعاری «فی»، سوژه‌ی موردنظر را به‌صورت ملموسی عرضه کرده است:

«یَا أَخِی فی الرَّملِ! عُذرَاً/ إِن نَسینَاکَ .... فَقَد کُنّا سُکَارَی[۱۶]»(همان: ۳۰٤)

یا آنجا که می‌گوید:

«مُنطَرِحٌ أَنَا هُنا/ فی حَفرَةِ الهزیمةِ/ أُراقِبُ العَناکبَ الدَمِیمَةَ[۱۷]»(همان: ۳۱۲).

در نمونه‌ی فوق، شاعر از نگاشت استعاری درون استفاده کرده و سوژه را با مفهوم عینی «درون شنزار قرارداشتن» توصیف نموده است. این مفهوم محسوس مقصد، برای بیان مفهوم انتزاعی بزرگتری در مبدأ شکل‌گرفته؛ زیرا شاعر این وضعیت را در اشاره به برادر و هموطن فلسطینی خود ذکر می‌کند که اینگونه به گرفتاری‌ها و مصائب دچار شده است. در واقع این نگاشت نشان می‌دهد که هموطن یا همزبان او در شرایط خوبی نیست؛ در ماسه‌بودن کنایه از گیرافتادن، شکست‌خوردن و نیاز داشتن به کمک است که شاعر این تصویر را در خصوص وضعیت دیگرِ هموطنِ خود عرضه می‌دارد. در کنار

این تصویر، تصویر شاعر از خود که بی‌توجه نسبت به اوضاع همسایه، در حال گذران زندگی است نیز عرضه شده است. در نمونه‌ی دوم نیز کارکردی نزدیک به اولی با استفاده از نگاشت استعاری درون دارد که از قرارگرفتن حفره‌ی شکست سخن می‌گوید و به‌نوعی با این ظرف، برای مفهوم شکست، حجم و جهتی قائل‌شده که شاعر در آن قرارگرفته تا در نهایت، به‌طور تلویحی، از مصیبت بلاخیز کشورهای عربی سخن گوید. در مجموع می‌توان گفت که نگاشت استعاری درون که تأثیر زیادی در القای مفاهیم شاعرانه و احساسی دارد، با بسامد بسیار بالایی در دفتر شعری مورد بحث «غازی القصیبی» دیده می‌شود.

شاعر سعی می‌کند مفاهیم و موضوعات در دسترس خود را مدام از طریق استعاره‌ی جهتی درونی به‌خواننده عرضه کند. اما برخلاف نگاشت استعاری درون که در دفتر شعری «معرکة بلاراية» غازی القصیبی، بسیار پرکاربرد است، نگاشت استعاری بیرون در شعر وی بسیار کم‌کاربرد می‌باشد. به‌طور کلی می‌توان گفت که به ندرت مواردی که به‌طور مستقیم به این نوع نگاشت اشاره دارد، مشاهده می‌شود؛ بلکه در مقاطعی از اشعار، نگاشت‌هایی در ارتباط با این نگاشت کلی همچون نگاشت میان، جانب، کنار و غیره که نشانگر جهت بیرونی سوژه هستند، دیده می‌شود که کارکردهای خاص خود را القاء کرده است؛ مانند نگاشت استعاری «بین» که بر حیرانی و سرگردانی اشاره دارد:

«وَجدتُ نَفسِی ضَائِعاً/ بَینَ القُوَی...وَالثَرَی...وَالوَسِیمِ....وَالأَنیقِ/ بَینَ الذَّکِی...وَالظَّرِیفِ.... وَالجَسُورُ وَالرَشِیقِ/ وَبَینَ مَن یُغَنّی/ وَیَحسِنُ التننی[١٨]»(همان: ٣٧٢).

در این نمونه، شاعر خود را در قالب «ضائع» که به معنای بیهودگی و پریشانی است، به‌تصویر کشیده، اما برای اینکه این تصویر را به‌صورت بارزتری به خواننده برساند، از نگاشت استعاری میان، طی چند مرتبه بهره گرفته است. شاعر از تصویر خود در میان افراد مختلف، برخوردار از ویژگی‌های مثبت و متنوع، برای بیان مفهوم سرگردانی و حیران استفاده نموده و در واقع از حوزه‌ی مبدأ به حوزه‌ی مقصد منتقل شده است. وجود امور مختلف و متعددی که سوژه در میان آنها گرفتار است و نسبتی با شاعر دارد، این حیرانی و سرگردانی را تشدید نموده است. زیرا شاعر در همان ابتدا از وجود

بیهوده‌ی خود در میان آنها سخن می‌گوید. همچنین وی به همین صورت از نگاشت استعاری «حول» نیز بهره می‌گیرد:

«طوافُ حولَ دَائِرَةٍ مِن الأَوهامِ/ تَبدَأُ كُلَّمَا قُلتُ انتَهَت...[۱۹]»(همان: ۲۵۳).

در اینجا واژه‌ی «حول» در عبارت «حول دائرة الأفهام»، به‌طور آشکار نشان از استفاده‌ی مفهومی معنادار با بهره‌گیری از استعاره‌ی جهتی دارد. در این بخش نیز نگاشت استعاری برون، با کارکردی عرفانی و خیالی و تکیه بر محور همنشینی واژه‌ی «أوهام»، بر سرگردانی و حیرانی دلالت می‌کند.

نتیجه‌گیری

با بررسی نگاشت‌های مختلف استعاره‌ی جهتی در دفتر شعری از «معركة بلارأية» غازی القصیبی یافته‌های پژوهش به‌صورت ذیل به‌دست آمد:

بسامد نگاشت‌های مختلف استعاره‌ی جهتی به طور آماری بدین شرح است:

نوع نگاشت	بالا	پایین	چپ	راست	پشت	جلو	درون	بیرون
بسامد	٥٤	۷	۱	۳	۳	۳	۱۲٦	۹

همانطور که مشاهده می‌شود، بسامد نگاشت استعاری درون با ۱۲٦ مرتبه، بیشترین بسامد را دارد و نگاشت بالا با ٥٤ بار در مرتبه‌ی دوم قرار دارد. همچنین نگاشت چپ با یک بسامد نیز کمترین درجه را به خود اختصاص داده است. ارتباط شعر با درونیات و به‌ویژه تفننی‌سرودن شعر توسط غازی القصیبی سبب‌شده تا پرداختن به مسائل درونی با استفاده از نگاشت درون، از بسامد بالایی برخوردار باشد. توجه شاعر به مسائل سیاسی روز جهان عرب، سبب تأثر وی شده؛ به‌گونه‌ای که وی در مواضع مختلف با استفاده از این استعاره، کارکرد ایدئولوژیک سیاسی خود را جهت ترسیم بهتر اوضاع ملت‌های در نظر داشته است؛ همانطور که نخوت و غرور شاعر متناسب با اشعار

فخرآمیز و در راستای بیان مفهوم مقاومت، در شعر غازی سبب ایجاد بسامد بالای نگاشت «بالا» شده است.

عدم پرداختن به مسائل اختلافی و جهات و احزاب سیاسی مختلف، سبب بسامد پایین نگاشت چپ و راست‌شده است. نگاشت استعاری پیش و پس هرچند از هنجار اصلی و کارکرد مرکزی این استعاره‌ی جهتی که رهبری و پیروی است تبعیت نکرده، اما به ایجاد کارکرد جدید و آشنایی‌زدایی نیز نپرداخته بلکه به کارکردهای دیگر مرسوم این نوع نگاشت پرداخته است که هرچند از جهت مرسومیت به پای کارکرد اصلی آن نمی-رسد اما از هنجارگریزی خارج است. در مجموع، نگاشت‌های استعاره‌ی جهتی در دفتر شاعر، علی رغم اینکه از شکل مألوف خود فراتر نرفته و معمولاً برای بیان احساسات شاعرانه به‌کار رفته است، اما در پاره‌ای از اوقات در جهت القای اندیشه‌های سیاسی و اوضاع اجتماعی از آنها بهره گرفته شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. غازی القصیبی، (۱۹٤۰ـ ۲۰۱۰) شاعر معاصر سعودی که در شهر احساء عربستان به‌دنیا آمد و در ریاض از دنیا رفت. وی یکی از شاعران گمنام در حوزه‌ی ادبیات، اما مشهور در حوزه‌ی سیاست است که به‌خاطر سمت‌ها و سخنان سیاسی مهم، شناخته شده است. وی در سطوح سیاسی چون سفیر و وزیر در دولت سعودی نقش ایفا کرد و در جنب امور سیاسی، اشعاری ذوقی برای بیان حالات توصیف اندیشه‌ی خود می‌سرود. از وی بیش از ده دفتر شعری نشر یافته است که اغلب آنها توسط انتشارات المؤسسة العربیة للدراسات و النشر بیروت به‌چاپ رسیده است. وی همچنین در حوزه‌ی ترجمه و رمان صاحب تألیفات است. دفتر شعری معرکة بلا رایة، منتشرشده در سال ۱۹۷۰م، یکی از مهمترین دفترهای شعری اوست که بیشتر تحت تأثیر شکست اعراب از اسرائیل بوده و در تب و تاب آن روزهای جهان عرب سروده شده است.

۲. رنج و درد همچون رودی، بر بالای آرامش بشر فرو می‌ریزد، و بر آن می‌بارد و غرق می‌سازد.

۳. زندگی کردند، آنگونه که وحشیان زندگی می‌کردند، طبل‌ها را دوست می‌داشتند، و بر بالای اسب‌ها غوغایی به پا می‌کردند و رهبرشان را بازِ کوها لقب می‌دادند.

٤. بیروت بر بالای صخره‌ها، سحرانگیز است. عبوس، دندان‌هایش نزدیک به هم و جفت یکدیگر هستند.

۵. می‌میریم، تقدیر بر ما غلبه می‌کند، پراکنده می‌شویم، نبیل! اگر دانه های مروراید را به بند کشیده می شدند، جفت هم نمی شدند، ما بر بالای سالیان عمر، از دلها و قلب ها، تشنه کامانه گذر می‌کنیم، به طوری که شعر و اضطراب در آن لانه می‌کند.

٦. هنگامی که رادیو، خبر پیروزی بر ضرب سرودهای اندوهناک را به ما مژده داد.

۷. هواپیماها بر ما هجوم آوردند، سپاهیان ما، کرانه‌ها را برای خونخواهی در نوردیدند، کوه بزرگ سقوط کرد، دسته‌های پرندگان ما، در تل آویب، بر بالای فرودگاهشان، پرسه می‌زند.

۸. ی ملتی که بر بالای صلیبش به دار کشیده شدم، در امواج از شدت سیلاب‌هایی که بر این ملت جاری است غرق شدم. آن را دیدم درحالی که شمشیر بر گردنش نهاده بود، و انگشت‌های فرومایگان در زیر دستار آن پنهان بود.

۹. آنچه را که چشمانت با من کرده بود را بخشیدم.... فراموش کرد، زخم دست راستی که با خونم آن را طهارت داده بودم.

۱۰. دیروز، یهود دست راستش را قطع کرد، آیا خلیج فردا از میان رفتن دست چپش را هم نظاره می‌کند.

۱۱. من مقابل تو، اندیشه‌های پریشانم، و حیران و سرگردان، با راه‌هایی بیهوده مواجه هستم.

۱۲.ای دریاهایی که بخاطر ناشناخته‌ها، تاریک هستی؛ در ورای تو چیست، جز ساحل اندوه.

۱۳. در نزدیک من بودی و اشک های تو همچون برق می‌درخشید، در پشت پرده پرهیز.

١٤. همچون کودکی مقابل مرگ ایستادم، عجز و ناتوانی او را سست کرده بود، فریاد زد و در نحوه سازش او خشم موج می‌زد.

۱۵. و در ذلت خویش به جرم‌هایی مرتکب شد، جز اینکه شعر می‌نویسد، فریبنده، خجالت می‌کشد ذکر مردگان را به جا آورد، در گل شنا می‌کند و شکست را نشخوار می‌نماید.

١٦. ی برادرم در ماسه، عذر می‌خواهم، ما تو را فراموش کردیم... زیرا که مست بودیم.

۱۷. من اینجا افتاده ام، در حفره شکست، از عنکبوت‌های زشت محافظت می‌کنم.

۱۸. خودم را بیهوده در میان قوی و ثروتمند و انسان شیک و زیبا دیدم، میان باهوش و ظریف و شجاع و خوشتیپ، میان کسی که خوب آواز می‌خواند و کسی که خوب رقص کردن را بلد است.

۱۹. دور دائری از اوهام و خیال سرگردانم، اوهامی که شروش هر وقت گفتم تمام شد.

منابع و مآخذ

آقابخشی، علی و مینو افشاری‌راد، (١٣٧٤)، **فرهنگ علوم سیاسی**، تهران: مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران.

افراشی، آزیتا، تورج حسامی و بئاتریس کریستینا سالاس، (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی استعاره های شناختی در زبان های اسپانیایی و فارسی»، **پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی**، د۳، ش ٤: ۱ ـ ۲۳

پورابراهیم، شیرین و دیگران (۱۳۹۱)، «بررسی معنی‌شناختی استعاره صورت در زبان قرآن»، **لسان مبین**، ش۹ : ۱–۱۸.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷٤). **سفر در مه**، تهران: زمستان.

خاتمی‌نیا، مثیم و محمدحسن حسن‌زاده نیری (۱۳۹۸)، «استعاره های جهتی در آغاز شاهنامه»، **متن‌پژوهی ادبی**، ش۸۲: ۷–۳٤

القصیبی، غازی عبدالرحمن (۱۹۸۷)، **المجموعة الشعرية الكاملة**، بیروت: تمامة النشر.

کوچش، زولتان. (۱۳۹٦) **استعاره (مقدمه‌ای کاربردی)**، مترجم: جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

فرشید ورد، خسرو، (۱۳۸۲)، **دستور مفصل امروز**، چاپ دوم، تهران: سخن

لیکاف، جورج و مارو جانسون، (۱۳۹٦)، **استعاره هایی که باور داریم**، مترجم: هاجر ابراهیمی ، تهران: علمی

مطهرنیا، مهدی (۱۳۸۷)، «چپ و راست، از واژگان تا واقعیت سیاسی»، **زمانه**، ش ۷۸: ۲۲–۱۵.

یگانه، فاطمه و آزیتا افراشی (۱۳۹۵)، «استعاره‌ی جهتی در قران با رویکرد شناختی»، **جستارهای زبانی**، ش ۵ :۱۹۳–۲۱٦

یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۱)، «زبان شناسی شناختی و استعاره»، **فصلنامه تازه های علوم شناختی**، ش ۱۵: ٤۵– ۵۳.

هاشمی، زهره، (۱۳۸۹)، «نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، **ادب پژوهی**، ش ۱۲: ۱۱۹–۱٤۰.

هوشنگی، حسین و محمود سیفی برگر، (۱۳۸۸). «استعاره های مفهومی در قرآن از منظر زبان- شناسی شناختی». **پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم** سال اول. شماره سوم: ۳٤–۹

Yu, Ning (1998). **The Contemporary Theory of Metaphor**. Amsterdam: John Benjamins B. V.

توظيف الإيدئولوجية للإستعارة الإتجاهية فی ديوان «معركة بلاراية» لغازی القصيبی

معصومه سيد[1]
طاهره چال دره[2*]
ليلا قاسمی حاجی آبادی[3]

الملخص

تعدّ الاستعارة الإتجاهية من أهم أنواع الاستعارة المعرفية، والتی تتمتع بقدرة كبيرة على نقل الموضوعات وتجسيد مستوى تفكير المؤلف وأسلوبه. هذا النوع من الاستعارة، الذی له العديد من الوظائف الإيديولوجية، هو مادة مهمة لتأليف الشعر السياسی والاجتماعی والفلسفی والتربوی، وكذلک الشعر الرومانسی والطبيعی. غازی القصيبی شاعر سعودی معاصر ومن الشخصيات السياسية البارزة فی بلاده الذی لعب دورًا فی مختلف المناصب السياسية، عَكس أفكاره السياسية أو الشخصية أو الذوقية فی كتبه الشعرية. يهدف هذا البحث، الذی يستخدم المنهج الوصفی التحليلی، إلى تحليل وشرح الوظيفة الأيديولوجية والجمالية لهذا النوع من الاستعارة فی الكتاب الشعری "معركة بلاراية" من خلال دراسة الصور المختلفة للاستعارة الاتجاهية. تظهر نتيجة البحث أن الشاعر استخدم هذه الاستعارات لمفاهيم مثل التدهور الاجتماعی والتميز ، والتعبير عن الأهداف السياسية والاجتماعية المتعددة، لا سيما القضايا المتعلقة بالمقاومة الفلسطينية، فضلاً عن الوظائف الأسلوبية والرومانسية الأخرى.

الكلمات الرئيسة: الإستعارة المعرفية ، الإستعارة الإتجاهية ، الإيديولوجية، غازی القصيبی ، معركة بلاراية.

١–طالبة دكتوراه فی فرع اللغة العربية و آدابها، واحد گرمسار، بجامعة آزاد الإسلامية ،گرمسار، إيران
٢–أستاذة مساعدة فی فرع اللغة العربية و آدابها، واحد گرمسار، بجامعة آزاد الإسلامية،گرمسار، إيران
٣– أستاذة مساعدة فی فرع اللغة العربية و آدابها، واحد گرمسار، بجامعة آزاد الإسلامية، گرمسار، إيران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

A review of the episodic narrative in Hoda Barakat's novel "Barid Al-Layl"

Ali Pirani Shawl, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran
Abdullah Hosseini, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran
Ali Asoudi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran
Fatemeh Abedini[1], Kharazmi University of Tehran

Received: 27-09-2020 Accepted: 25-01-2021

Introduction: Narrative is the main element in a work of fiction. It takes various forms according its type and approach. One of the important forms of narration in the postmodern novel is the use of episodes in which the novelist, instead of narrating the incident in a macro form, narrates the subject in the form of sub-narratives. It avoids dividing the narrative into traditional elements such as introduction, middle and conclusion. In the postmodern method, the author creates a technical and attractive narrative by focusing on the use of different characters, interactions among narrative levels and conceptual and semantic correlations.
In fact, an important function of the novel in recent times has been the use of a new method of narration that is different from traditional and past methods. In this period, the narrative has walked away from its famous and conventional form and is based on contradictions, confusion and disruption of logical rules and natural order among the elements of the story. Therefore, in the postmodern period of the novel, it is not enough to know about a genre or a method to study the narrative; rather, different types and methods of narration should be examined separately. This is because today's fiction, unlike the works of the past that followed certain forms and shapes, is not designed in specific formats and structures; there are general features for narration in the postmodern novel. This form of narrative, which leads to the creation of polyphony, is an important goal of the modern novel, and episodic narrative is a tool to achieve it. An author can create different sounds and narratives by using these two techniques simultaneously.
The latest trend in the literature, known as "postmodernism," influenced the Arabic novel. Hoda Barakat is a writer who was influenced by this method in her works, especially in the novel "*Barid Al-Layl*". She was born in Beirut in 1952 and taught journalism there. Now, she lives in Paris. So far, six novels, two plays, a collection of stories and a self-portrait have been published by this author, and her latest work, entitled "*Barid Al-Layl*", has attracted the attention of literary circles and won the most important award for Arabic novel. Hoda Barakat's novel "*Barid Al-Layl*" is the

[1]- Corresponding Author Email: abedini8290@gmail.com

latest work by this prominent Lebanese novelist, which, considering its structure, style and other characteristics, is a unique work that won the Booker Prize for Literature. Using a lettering style, the novel is composed of independent and separate episodes and scenes, but they are related in terms of meaning and concept.
Following the various deconstructions and aberrations that have occurred in the postmodern narrative, Barakat turned to new methods, including episodic narrative. In this narrative method, the author avoids using a familiar and traditional macro-structure, and the narrative is divided into sections and subsections. Instead of telling a long and connected story, the novelist uses several micro-incidents or presents the same incident in the form of sub-narratives. An important tool for this technique is the letter-writing style, which was why Hoda Barakat adopted the style of episodic narration in the novel "*Barid Al-Layl*".
Research method: By recognizing the type and method of narration in the postmodern novel by Hoda Barakat, this study has examined the components of episodic narration as a tool for this technique. This article is written in a descriptive-analytical manner, and examines the style in the novel using new theories about the postmodern novel.
Conclusion: Hoda Barakat's novel "*Barid Al-Layl*" makes use of the episodic technique and divided the novel into smaller sections. The author has avoided the grand narrative and avoids heroism and the presentation of extraordinary characters. In order to give his work a novel-like form and to show its difference from the short story, he sticks to semantic attachments and the overlap of narrative levels. In fact, in his episodes, the author has used fragmentary narratives that are connected by certain factors. Hoda Barakat has used five to seven sub-narratives in the novel "*Barid Al-Layl*". The novel is narrated in episodes and sections, each of which has its own independence. The author has avoided the traditional sequences in the plot. With sub-narratives, he has tried to give objectivity to the depth of the displaced tragedy and to approach reality. This is because showing several characters and several events appropriate to this case enhances the credibility of the events. In spite of such multiplicity and sub-narratives in the theme of homelessness and displacement, Barakat has established unity among the sub-narratives and, through the interference of the narrative levels, has created a temporal connection in spite of a narrative break. Using the episode "At the airport" and the final section "Death of the postman", he has highlighted this connection.
Keywords: Postmodern novel, Episodic narrative, Hoda Barakat, Brid Al-Layl.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

بررسی روایت اپیزودی در رمان «برید اللیل» از هدی برکات

علی پیرانی شال، دانشیار گروه آموزش زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران
عبداله حسینی، استادیار گروه آموزش زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران
علی اسودی، استادیار گروه آموزش زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران
فاطمه عابدینی[1]، دانشگاه خوارزمی، تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۰٦

چکیده

روایت، اصلی‌ترین عنصردر یک اثر داستانی و روایی است که با توجه به گونه و رویکردی که از آن برخوردار است، اشکال و حالت‌های متنوعی می‌گیرد. از جمله اشکال و شیوه‌های مهم روایت در رمان پسامدرن، روایت اپیزودی است که رمان‌نویس در این شیوه به‌جای حکایت حادثه در یک شکل کلان، به روایت سوژه و موضوع موردنظر در قالب خرده روایت‌ها می‌پردازد و از تقسیم‌بندی روایت به ارکان سنتی چون مقدمه، میانه و پایان‌بندی خودداری می‌کند. نویسنده در روش پسامدرنی بامحوریت به کارگیری شخصیت‌های مختلف و با بهره‌گیری از شیوه‌ی تداخل سطوح روایی و همبستگی مفهومی و معنایی، روایتی فنی و جذاب را خلق می‌کند. رمان «برید اللیل» نوشته‌ی هدی برکات، واپسین اثر این رمان‌نویس مطرح لبنانی است که باتوجه به عنوان، ساختار، سبک و دیگر ویژگی‌های خود، اثری منحصربه فرد به‌شمار می‌آید که توانست جایزه بوکر ادبی را در سال ۲۰۱۹ میلادی از آن خود کند. این رمان با استفاده از سبکی نامه‌نگارانه، از اپیزودها و پرده‌های مستقل و مجزا، اما مرتبط از جهت معنایی و مفهوم تشکیل‌شده که نویسنده با اتکاء بر قالب نامه‌نگاری و با بهره‌گیری از شیوه‌ی تداخل سطوح روایی، شکل اپیزودی را در روایت رمان به‌کار می‌گیرد. این پژوهش با شناخت نوع و شیوه‌ی روایت‌پردازی در این رمان پسامدرن هدی برکات، به بررسی مؤلفه‌های روایت اپیزودی به‌عنوان یکی از ابزارهای رمان جدید پرداخته تا از این طریق، نحوه‌ی کاربرد این تکنیک و شیوه‌ی تحلیل و کارکردهای آن را مورد بررسی قرار دهد. این جستار به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده و نتیجه‌ی آن نشان می‌دهد که رمان مورد بحث، از چندین خرده روایت تشکیل‌شده که هرکدام از شخصیت‌های اصلی را در بر می‌گیرد، همچنین غربت و آوارگی به‌عنوان بن‌مایه‌ای کلی و جامع، منجر به برقراری ارتباط میان این خرده روایت‌ها شده‌است.

کلیدواژه‌ها: رمان پسامدرن، روایت اپیزودی، هدی برکات، برید اللیل.

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: abedini8290@gmail.com

مقدمه

یکی از مهم‌ترین کارکردهای رمان در دوره‌ی اخیر، به کارگیری شیوه‌ی جدیدی از روایت بود که با شیوه‌های سنتی و گذشته متفاوت است. روایت در این دوره، از شکل معروف و مرسوم خود فاصله گرفت و بر اساس تضاد و تباین، آشفتگی و برهم ریختن قواعد منطقی و نظم طبیعی میان عناصر داستانی استوار گردید. بنابراین در دوره‌ی رمان پسامدرن شناخت یک شیوه و یک گونه برای بررسی روایت، کفایت نمی‌کند؛ بلکه باید گونه‌ها و شیوه‌های مختلف روایت‌پردازی در این دوره به‌طور مجزا مورد بررسی قرار گیرد؛ زیرا آثار داستانی امروزی، برخلاف آثار داستانی گذشته که از فرم‌ها و شکل‌های معینی پیروی می‌کردند، در قالب و ساختارهای مشخصی طراحی نمی‌شود. اما در مجموع می‌توان ویژگی‌هایی کلی را برای روایت در رمان پسامدرن در نظر گرفت.

آخرین جریان و بازه‌ی زمانی ادبیات که تحت عنوان «پسامدرن» شناخته می‌شود، رمان عربی را تحت تأثیر قرار داد. هدی برکات از جمله نویسندگانی است که در آثار خود به‌ویژه رمان «برید اللیل»، از این شیوه تأثیر پذیرفت. وی در سال ۱۹۵۲ میلادی در بیروت چشم به‌جهان گشود و به تدریس و روزنامه نگاری مشغول بوده و هم‌اکنون در پاریس زندگی می‌کند (إیمان وآخرون،۲۰۱۹-۲۰۲۰: ۶۵) تاکنون از این نویسنده، شش رمان، دو نمایشنامه، یک مجموعه‌ی داستان و یک خودنگاره منتشرشده است و آخرین اثر وی به‌نام "برید اللیل"، توجه محافل ادبی را به‌خود جلب کرد و توانست مهمترین جایزه‌ی رمان عربی در جهان عرب موسوم به «بوکر عربی» را در سال ۲۰۱۹ میلادی از آن خود کند؛ همچنین این اثر با نام «پست شبانه» توسط سید حمیدرضا مهاجرانی از طرف نشر ثالث ترجمه و منتشر شد.

در پی ساختارشکنی و هنجارگریزی‌های مختلفی که در روایت پسامدرن، شکل گرفت، «برکات» به شیوه‌های جدیدی روی آورد که از جمله‌ی آنها روایت اپیزودی است. نویسنده در این روش روایتی، از به‌کارگیری ساختاری مألوف و سنتی کلان اجتناب می‌کند و روایت داستان به‌صورت تکه تکه و بخش بخش سرلوحه‌ی کار نویسنده قرار می‌گیرد و رمان‌نویس به‌جای بیان یک حادثه‌ی طولانی و متصل، از چند

حادثه‌ی خرد یا ارائه‌ی همان حادثه در قالب خرده روایت‌ها بهره می‌گیرد. از جمله ابزارهای مهمی که در ایجاد این شگرد تأثیر دارد، سبک نامه‌نگارانه است که عامل ورود هدی برکات به سبک روایت اپیزودی در رمان «برید اللیل» بوده است. از این‌رو، پژوهش حاضر، مهم‌ترین مؤلفه‌های این شیوه روایت اپیزودی را در رمان «برید اللیل» هدی برکات، مورد بررسی قرار می‌دهد تا جوابی برای سؤال ذیل بیابد:

مهم‌ترین مؤلفه‌ها و کارکردهای شیوه روایت اپیزودی در رمان «برید اللیل» هدی برکات چیست؟

پیشینه پژوهش

هدی برکات گر چه نویسنده‌ی کم‌کاری است، اما آثار او از ویژگی‌های ممتازی برخوردار بوده و بعد از انتشار، توسط محققان و ناقدان زیادی مورد بررسی قرار می‌گیرد. از جمله تحقیقاتی که درباره‌ی آثار این نویسنده انجام گرفته، می‌توان به مقالهی «سبک هدی برکات در روایت جنگ «بررسی داستان حجرالضحک»» از اکرم روشنفکر و فاطمه قربانی اشاره‌کرد که در مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی در سال ۱۳۹۱ منتشر شده است. این اثر درصدد بیان مهم‌ترین ویژگی‌های سبک ادبی داستان «حجرالضحک» بوده که نتیجه‌ی آن، کاربرد متفاوت عناصر داستان و به‌کارگیری روش‌هایی مانند جریان سیال ذهن، تک‌گویی و بینامتنی در فن توصیف توسط هدی برکات است که به او توانایی نقد فاجعه‌ی جنگ داخلی لبنان را بخشیده و به ایجاد سبک توصیفی انتقادی وی منجرشده است. در مقاله‌ای دیگر نیز با عنوان «الراوی و حوارية الرواية فی «حجر الضحک»»، نوشته‌ی اکرم روشنفکر (دراسات فی العلوم الإنسانية، ش۲: ۱۳۹۲)، نویسنده به این نکته اشاره داشته که در این رمان تکنیک‌های دیگری مانند: بینامتنی و جریان سیال ذهن نیز به‌کار گرفته شده است. علاوه بر آن، برکات پایان داستان را باز نهاده تا زمینه‌ی گفتگو با متن برای خواننده‌ی توانا وبا فرهنگ حفظ گردد.

احمد رضا صاعدی و داود نجاتی در مقاله‌ی خود با عنوان «استلاب الهوية وتحديات استردادها فی رواية «حارث المياه» لهدی برکات» (اللغة العربية و آدابها، ش٤: ۲۰۱۹م) به بیان این نکته پرداخته‌اند که این اثر با توجه به ژانر خود که در زمره‌ی آثار با محتوای جنگی است، به بررسی خلأ هویت در وجود افرادی که بر اثر جنگ های داخلی لبنان دچار بحران روحی و هویتی شده‌اند، می‌پردازد.

همچنین بوقرة إيمان، القاسم نسيمة و العربی وسيلة در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان "بنية الشخصية فی رواية« برید الليل» لهدی برکات" (۲۰۱۹-۲۰۲۰) رمان «برید الليل» را به سه فصل تقسیم کرده‌اند که شامل (خلف النافذة، المطار، موت البوسطجی) بوده و به توضیح و بررسی هرقسمت پرداخته و به نظریه‌های روایت مدرن توجه و اهتمام زیادی داشته‌اند. از مهم‌ترین عناصر به‌کار گرفته‌شده در این پایان‌نامه، شخصیت‌ها می‌باشند که نویسندگان در آن علاوه به تعریف مفهوم شخصیت، به تعدد شخصیت‌ها و ارائه‌ی توضیحاتی در این زمینه پرداخته‌اند. همچنین به ارائه‌ی بازتابی از شخصیت‌ها در این رمان پرداخته و به این موضوع که شخصیت از جمله تکنیک‌های روایی است که رمان براساس آن بنا نهاده شده نیز اشاره نموده‌اند. از نظر نویسندگان پایان‌نامه آنچه در این رمان حائز اهمیت می‌باشد، این است که نویسنده، افکار، عقاید و هر آنچه در تصور دارد را در متن اثر خود ارائه می دهد.

ملحة بنت حمود نويحی الحربی در مقاله‌ای با عنوان «البنية السردية وأنساق التلقی فی رواية «برید الليل» هدی برکات» (۲۰۲۰)، به بررسی اجمالی این رمان پرداخته است. در این مقاله به تجربه‌ای جدید که نمایانگر یک تجربه‌ی خلاق است که از طریق قالب رمان و ساختارهای داخلی و خارجی در افکار خلاق عرب تاثیر می‌گذارد، اشاره داشته است. این اثر با به‌تصویرکشیدن دغدغه‌های جوامع و مشکلات آنها در زندگی، سعی-نموده با ایجاد تنوع، تکنیک‌های روایت را جهت خواندن و تفسیرنمودن ارائه دهد. این مقاله همچنین به سبک زبان هدی برکات نیز اشاره‌نموده که بسیار روان وسازگار با زبان رسای شخصیت‌ها می‌باشد تا به افکار خواننده نزدیک شود. واقعیت‌هایی که انسان عرب زبان در جامعه‌ی خود پشت سر می‌گذارد، از طریق روایت داستانی بیان می‌شود

و شخصیت‌های رمان به‌دلیل ساختار درونی آن، در قالب نامه ذکرشده و ماهیت تراژیک متفاوتی دارند؛ نقطه‌ی مشترک میان آنها، آشفتگی، نابسامانی و فقر بوده است. همچنین به این موضوع نیز اشاره‌شده که در رمان «برید اللیل» فضای خیالی وجود ندارد و شخصیت‌های داستانی به‌دلیل فشارها، ستم ها و تبعیدها، شخصیت‌هایی شکست‌خورده هستند.

با وجود مطالبی از این دست، نقدهای مختلفی از هدی برکات و آثارش در سایت‌ها و مجلات مختلف فرهنگی و ادبی منتشرشده است؛ اما مقاله‌ی حاضر از جهت پرداختن به جدیدترین اثر نویسنده‌ی آن با رویکرد بررسی روایت اپیزودی، پژوهش جدیدی است که تاکنون مورد بحث و بررسی قرار نگرفته و در این مقاله به آن پرداخته‌شده است.

تعریف روایت اپیزودی

بخش، قسمت و قطعه که در فارسی بیشتر با همان لفظ انگلیسی اپیزود به‌کار می‌رود، در اصل از واژه‌ی (Episode) است و واژه‌ای می‌باشد که بیشتر در هنرهای نمایشی و سینمایی به‌کار می‌رود و بر بخش یا قسمتی از مجموعه و سریالی نمایشی اطلاق می‌شود. اپیزود «هر تک واقعه از زنجیره‌ی رویدادهایی [است] که پیرنگ رمان را به وجود می‌آورند. اپیزود غالباً در برگیرنده‌ی رخدادی است که بر جنبه‌ای از وجوه ناپیدای شخصیت‌های رمان پرتو می‌افشاند و یا بخشی از پس‌زمینه وقایع رمان را برای خواننده معلوم می‌کند» (پاینده، ۱۳۹٤: ۲۳۲). این واژه در لغت به‌معنای «بخشی – گاهی مستقل – از یک مجموعه‌ی به‌هم پیوسته مانند فیلم یا قصه، قسمت، بخش» است (معین، ۱۳۸٦: ۱/ ۷۷). این واژه مانند بسیاری از واژگان، از هنر وارد ادبیات شد و حوزه‌ی روایت‌پردازی را تحت‌تأثیر خود قرارداد. بنابراین، واژه‌ی موردنظر با قرارگرفتن در کنار واژه‌ی روایت، منجر به شکل‌گیری اصطلاح و ترکیب «روایت اپیزودی» شد که در نقد فیلم و داستان به‌کار می‌رود. این اصطلاح به‌معنای روایتی است که از حالت کلام یکنواخت خارج‌شده و به‌صورت سریالی و قسمت به قسمت روایت می‌گردد. از این

شکل از روایت در ادامه‌ی جریان ضد رمان که با معتقدان به مکتب پست‌مدرنیست آغاز گردید، استفاده‌شد و نویسنده به‌جای استفاده از سطح روایتی کلان، از سطوح روایی جزئی‌تری بهره گرفت.

این شکل از روایت که به ایجاد چندصدایی می‌انجامد، یکی از مهم‌ترین اهداف رمان مدرن می باشد که روایت اپیزودی، یکی از ابزارهای دستیابی به آن است؛ زیرا نویسنده با بهره‌گیری توأمان از این دو شگرد می‌تواند صداها و روایت‌های مختلفی را ایجاد کند. به اعتقاد باختین، «رمان ژانری است که ظرفیتی ذاتی برای میدان‌دادن به صداهای متکثر دارد. همچنین هر ژانر گفتاری زبانی مدون است و نشان‌دهنده‌ی یک حرفه، ژانر ادبی و گرایش فرهنگی و نظایر آن است. به این‌ترتیب، ژانرهای گفتاری می‌توانند شامل گفتمان‌ها، لهجه‌ها، اصطلاحات و زبان عامیانه باشند. تنافر صداهای شخصیت‌ها و نیز تنافر صدای نویسنده با صدای شخصیت‌ها، با روح دموکراتیک رمان سازگار است» (باختین، ۱۳۹٤: ۷۲). نویسندگان برای رسیدن به این مقصود، و برجسته نمودن ویژگی چندآوایی و ظرفیت اجتماعی آثار و اهداف متعدد دیگر، از قالب اپیزود برای روایت‌پردازی استفاده می‌کنند؛ در حالی‌که این شیوه تنها شیوه تداعی چنین مقوله‌هایی نیست.

بحث و بررسی

در این بخش از مقاله، به بررسی مهم‌ترین مؤلفه‌های روایت اپیزودی در رمان «برید اللیل» هدی برکات که مشتمل بر «گسست روایی، پیوست معنایی، تعدد کنشگران و تداخل سطوح روایی» می‌باشد، پرداخته می‌شود:

گسست روایی

«گسست روایی»، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها، در روایت اپیزودی است. این مؤلفه که از آن به شکست روایی هم یاد می‌شود، به‌معنای «درهم شکستن اجزای روایت، عدم انسجام میان رخدادها و تکیه‌ی روایت بر پیرنگی مغشوش و پاره پاره است» (هرمن،

۱۳۹۳: ۱۸۳). در شیوه‌ی روایت اپیزودی به‌جای اینکه مخاطب با روایتی در سطح کلان مواجه باشد، با خرده روایت‌های مستقل و مجزایی که رمان از آنها شکل‌گرفته، روبرو می‌باشد؛ در واقع در این شیوه از روایت، چندین خرده روایت به‌جای یک روایت کلان و اصلی قرار می‌گیرد و خرده روایت‌پردازی نیز در راستای پیروی از رمان پسامدرن می‌باشد که در این جریان جدید، رمان از طرح کلی و دامنه‌داری که نویسنده‌ی رمان واقع‌گرا بدان می‌پردازد، فاصله می‌گیرد. در این گرایش ادبی که بر پایه‌ی از هم‌گسیختگی و بی‌نظمی پی‌ریزی شده، «روایت تکه تکه و ناپیوسته به‌صورت کولاژ است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲) و بنابراین، حکایت پایه‌ای در آن وجود ندارد و همگی خرده روایت‌هایی هستند که با تکیه بر مضمون و موتیفی خاص، در کنار هم جمع شده‌اند. شیوه‌ی روایت اپیزودی که از خرده روایت‌ها تشکیل‌شده، با سکانس در فیلم و یا صحنه‌ها و فصول در رمان متفاوت است؛ فصول در رمان، علی رغم جدایی از هم، به صورت پیاپی، زمانمند و در ادامه‌ی یک روند و برنامه‌ی روایی کلی و جامع، ساماندهی شده‌اند، اما در روایت اپیزودی، روایت‌ها از ماهیت مستقلی تشکیل شده‌اند و تنها بن‌مایه‌ای مشترک، میان آنها همبستگی ایجاد می‌کند و برحسب تسلسل زمانی و روایتی شکل نگرفته‌اند و همبستگی معنایی در آنها به معنای توالی داستانی نیست.

متناسب با مؤلفه‌ی گسست روایی، رمان "برید اللیل" نوشته‌ی "هدی برکات" که روایت‌پردازی به شیوه‌ی اپیزودی را سرلوحه‌ی کار خویش قرارداده، از پنج تا هفت خرده روایت تشکیل‌شده است. این هفت خرده روایت، در سه فصل نامنظم که رمان از آنها تشکیل شده، روایت می‌شود. فصل اول رمان با عنوان «خلف النافذة» (پشت پنجره) دربردارنده‌ی پنج نامه است که هر نامه از یک حکایت مستقل و ویژه برخوردار است. نویسنده پنج حکایت مستقل را نقل می‌کند، اما برای ایجاد ارتباط داستانی میان آنها و خروج از شکل مجموعه داستان کوتاه، در چند صفحه‌ای از فصل دوم و سوم، به‌طور کوتاه و گذرا، سرنوشت تمامی شخصیت‌ها را در فرودگاه و با سکانس تراژدیک و پایانی با عنوان «موت البوسطجی» (مرگ پستچی) به‌هم حلقه می‌زند و به‌پایان می‌رساند. از این‌رو نویسنده به‌جای اینکه از روایت کلان برای پیشبرد هدف خود استفاده کند، از

چند خرده روایت بهره می‌گیرد. نویسنده، خرده روایت‌های داستان را از طریق سبک نامه‌نگارانه به خواننده منتقل می‌کند که این سبک رمان‌نویسی توسط گروهی از بانوان نویسنده‌ی انگلیسی زبان چون «جین وبستر[1]» نویسنده‌ی رمان "بابا لنگ دراز" و دیگران رواج یافت و هدی برکات نویسنده‌ی زن لبنانی نیز به‌طور آگاهانه این سبک را به‌کار گرفت. در واقع وی برای اینکه خرده روایت‌ها در یک قالب مشترک عرضه شوند، از این شکل فنی مهم بهره گرفته است.

آنچه در ورای استفاده از سبک نامه‌نگارانه یا روایت اپیزودی نهفته است، استفاده از تکثر روایت است. نویسندگان پسامدرن از شیوه‌های متعددی برای تکثر روایت بهره می‌گیرند که تعدد راویان، تعدد شخصیت‌ها و استفاده از قالب‌های روایی موسیقایی و هنری، از جمله این شگردها است. یکی از این شگردهای رمان پسامدرن ـ که موردتوجه هدی برکات بود ـ سبک‌نامه‌نگارانه است که در راستای تکثر روایت و تشکیل رمان برپایه‌ی خرده روایت‌ها به‌کار گرفته می‌شود. در همین راستا، پنج شخصیت در رمان، به پنج شخصیت دیگر نامه می‌نویسند که هر نامه دربردارنده‌ی تراژدی و حکایتی از زندگی صاحب نامه است؛ در هرکدام از نامه‌ها، راوی، شخصیت اصلی هم به‌شمار می‌رود و خواننده تنها با نشانه‌ها و کدهایی که توسط راوی در حکایت گنجانده می‌شود، از گیرندگان آگاهی می‌یابد. در واقع باتوجه به ساختار رمان و هدفی که نویسنده دنبال می‌کند، فرصتی برای تکمیل فرآیند تبادل نامه‌ها ایجاد نمی‌گردد و نامه‌ها به‌دست گیرندگان نمی‌رسند؛ زیرا اصولاً هدف و تکیه‌گاه داستان بر همین آوارگی و غربت و نرسیدن نامه‌ها به گیرندگان به‌دلیل نداشتن آدرس و دوری آنها از هم قرار داشته است.

در نامه‌ی اول، ماجرای مردی آواره روایت می‌گردد که برای همسر خود نامه‌ای می‌نویسد و در طی این نامه، حکایت خود را بازگو می‌کند. این خرده‌روایت طولانی‌ترین قصه در میان خرده‌روایت‌های رمان است و نویسنده در این رمان، زندگی مردی که نامش هم هویدا نمی‌گردد با استفاده از گریز به گذشته تا روزگار کنونی شخصیت را دنبال می‌کند: «كنت أنوی أن أكتب إلی أمّی عن تلک اللحظة التی وضعتنی

فیها فی القطار، وحدی، وأنا فی الثامنة أو التاسعة من عمری. أعطتنی رغیفاً وبیضتین مسلوقتین[۲]» (برکات، ۲۰۱۸: ۹). هدی برکات در این بخش از روایت، سرگذشت این مرد را از کودکی بیان می‌کند و به ماجرای نابودشدن روستا بر اثر سیل، جنگ و آوارگی خانواده و از میان‌رفتن خانه و کاشانه‌ی آنها، می‌پردازد و روزگار کنونی نویسنده که در غربت می‌گذرد را نیز بیان می‌کند. بنابراین، مقصود از خرده روایت فاصله‌ی زمانی محدود روایت –آن‌گونه‌که در داستان کوتاه مشاهده می‌شود و نویسنده با فشرده‌سازی زمان و مکان، روایتی کوچک را خلق می‌کند– نیست؛ نویسنده روایت را در قالب نامه‌ای ارائه می‌دهد که در آن راوی تمام زمان‌ها را با استفاده از تکنیک‌های مختلف زمانی گذشته‌نگر و آینده‌نگر، به روایتی طویل و وسیع از جهت زمانی و جغرافیایی اما کوتاه از جهت حکایت‌پردازی تبدیل کرده است. همچنین خرده‌روایت‌های دیگری نیز به همین صورت در قالب نامه‌ی یک شخص به شخص دیگر روایت می‌گردد و به همین صورت، اساس روایت را خرده روایت‌هایی شکل می‌دهند که هر کدام داستانی مستقل در سطح رمان پدید آورده‌اند.

نویسنده در راستای تشکیل رمان از خرده روایت‌ها، هر نامه‌ای را به قصه‌ای خاص اختصاص داده است؛ این خرده روایت‌ها صرف نظر از دو فصل کوتاه که در ادامه می‌آید، اساس رمان برید اللیل را شکل می‌دهد و وی به‌شکل اپیزودی، تابلویی متشکل از چند روایت مجزا را ارائه می‌دهد. به‌عنوان مثال در نامه‌ی دوم، شروع روایت به گونه‌ی ذیل است: «أمی الحبیبة، أکتب إلیک من المطار، قبل أن یأخذونی، وقبل أن أصل إلی حاجز الأمن العام، فهم یراقبون کل حرکة خوفاً من الإرهابیین، بدءاً من باب الدخول الرئیسی، یدورون فی مختلف الأنحاء بلباس مدنی[۳]» (همان: ۵۰). در واقع هدی برکات سعی دارد با استفاده از خرده‌روایت‌ها، به ایجاد واقع‌گرایی اقدام کند؛ زیرا روایت رویدادها به‌واسطه‌ی خود شخصیت‌ها به صورتی‌که در آن راوی، فراتر از همه‌ی شخصیت‌های درونی، خواه منطبق بر واقعیت، خواه منطبق بر سلیقه و ذوق خود باشد، از واقعیت‌نمایی برخوردار است. به‌عبارتی دیگر، «این شیوه می‌تواند بازآفریننده‌ی احساسات آن لحظه‌ای باشد که نگارندگان نامه‌ها تجربه کرده‌اند و اگر قلم مؤلف توانا

باشد که به چند شیوه بنویسد، به او امکان می‌دهد تا تنوعی دلپذیر در سبک و از کلیت اثر چیزی به‌شکل نمایشنامه ایجاد نماید؛ چراکه شخصیت‌ها همه از زبان خویش با نام خود سخن می‌گویند» (مولینو، ۱۳۸۸: ٤١). به‌عنوان نمونه در نامه‌ی چهارم، چنین شگردی ـ واقع نمایی ـ در قالب سبک‌نامه‌نگارانه به‌وضوح مشاهده می‌شود؛ آنجا که راوی می‌گوید: «فکرّتُ فی الکتابة إلیک، لأنک عرفتَ ما تصفهُ بالحقیقة، معک حق، إلی حد ما، لکن الحقیقة الصافیة غیر ما تعتقد، کل الناس لدیهم أسرار، و یجب أن تساعدنی لما فیه مصلحتنا نحن الإثنین[۴]» (برکات، ۲۰۱۸: ۷۵). در اینجا، ظهور شخصیت به‌عنوان راوی، این اجازه را به او داده تا با صراحت و با توجه به شناخت و آگاهی کاملی که از اسرار زندگی خود دارد، حقیقت اصلی را بیان کند؛ حقیقتی‌که به نظر او از شخصیت دیگر پنهان است و راوی با استفاده از ضمیر متکلم که به او اجازه‌ی ورود به تمامی اسرار و جزئیات زندگی را داده، قصد دارد تا آن را بیان کند. به‌عبارتی دیگر، سبک نامه‌نگارانه با قراردادن راوی به‌عنوان نویسنده‌ی نامه و صبغه‌ی محرمانه‌بودن آن، اجازه‌ی ورود شخصیت‌ها به تمامی اسرار و جزئیات زندگی را داده است. نویسنده گر چه منتسب به جریان قدیمی رئالیست نیست و از ساز و کارهای رمان واقع‌گرا بهره نمی‌برد، اما اهمیت مؤلفه‌ی واقع‌نمایی در پردازش موضوعی که نویسنده قصد بیان آن را دارد، سبب‌شده تا نویسنده از ساز و کارهای رمان پسامدرن یعنی خرده روایت‌پردازی، برای القاء مفهوم واقع‌نمایی استفاده کند. بنابراین، نویسنده، آوارگی و غربتی که بر اثر جنگ و تروریسم در جهان فراگیرشده را محدود به یک شخصیت یا کنشگر، یک روایت یا کنش نمی‌داند؛ بلکه آن را بلا و مصیبتی می‌داند که متوجه بسیاری از اشخاص شده و همچنین رویدادهای زیادی در جهان هستند که بر اثر این بحران خلق شده‌اند. از این‌رو نویسنده در این تعدد سعی می‌کند تا به خواننده بقبولاند که این موضوع، انسان‌های مختلفی از تمام طبقات مختلف سنی و جنسیتی را به خود درگیر کرده و در جهان ماجراهای متنوع و تراژدیک بسیاری است که عامل پدیدآمدن چنین شرایطی غربت بوده و نویسنده به ذکر آنها پرداخته است.

پیوست معنایی

بن مایه یا «پیام یک داستان، همان روح حاکم بر داستان و نتیجه‌ای کلی درباره‌ی زندگی است که یا داستان صریحاً آن را بیان کرده یا مخاطب از آن استنباط می‌کند» (پرین، ۱۳۷۸: ۵۷). درونمایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثر یا رشته‌ای است که در خلال اثری کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به‌هم پیوند می‌دهد. به بیان دیگر، درونمایه را به فکر و اندیشه‌ی حاکی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درونمایه‌ی هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷٤). روایت اپیزودی برای اینکه به هارمونی و انسجام بیانجامد، به مجموعه‌ای از عوامل نیازمند است که از جمله آنها می‌توان به ارتباط و پیوند معنایی میان خرده روایت‌ها اشاره کرد. بن‌مایه در روایت‌های اپیزودی، قابلیت تکرارشوندگی دارد؛ یعنی همواره تکرارشده و از جریان روایت حذف نمی‌گردد و به حاشیه رانده نمی‌شود. بنابراین روایت اپیزودی، خود را وامدار درون‌مایه می‌داند. این عنصر داستانی که توان‌بخشی انسجام در داستان را ایجاد می‌کند، در روایت اپیزوی نقش اصلی را ایفا می‌کند. در این شیوه، بیش از دیگر شیوه‌های روایتی، به یک واحد کلان معنایی نیاز است و عدم کاربرد روایت کلان در رمان اپیزودگونه، جای خود را به ظهور واحد کلان اندیشگانی می‌دهد و این موضوع در رمان اپیزودگونه‌ی هدی برکات به‌طرز ملموسی قابل مشاهده است.

«هدی برکات» در رمان «برید اللیل»، اپیزودهای روایی مختلفی را از طریق نامه‌ها روایت نموده و در آنها از مضمون و موتیفی تکرارشونده چون آوارگی و غربتی که بر اثر جنگ و تروریسم ایجاد گردیده، استفاده نموده و آن را تکرار کرده است؛ هرکدام از این اپیزودها، از عنصر مهمی «چون راوی برخوردار است که نقش مؤلف را در متن ایفا می‌کند و گاهی با شخصیت داستان امتزاج می‌یابد» (عزام، ۲۰۰۵: ۸۴). این راویان، حامل تمام درد، رنج و بن‌مایه‌های موجود در اثر هستند و رمان نیز به روایت زندگی سخت و دردناک این راویان یا همان آوارگان می‌پردازد که از خانواده‌ی خود دورشده، نه موطنی دارند و نه می‌دانند که خانواده‌ی آنها در کجا زندگی می‌کنند. بنابراین از جهت معنایی

می‌توان گفت که این رمان، یک اپیزود کامل و مستقل است و حلقه‌های اپیزودگونه با تمرکز بر چالش آوارگان، به پیوست معنایی انجامیده است و اپیزودهای مختلف را در یک نقطه به‌هم وصل می‌کند.

در راستای چنین مضمون مشترک و واحد اندیشگانی تکرارشونده، مشاهده می‌شود که روایت‌ها و شخصیت‌ها یک‌رنگ و همانند هستند و علی‌رغم تفاوت از لحاظ اسمی، از جهت شخصیتی در یک طیف قرار می‌گیرند؛ در این داستان، شخصیت‌ها همگی انسان‌هایی با حالت‌های روحی پریشان و بیمارگونه هستند که از فقر رنج می‌برند و درصدد رهایی از وضعیت موجود می‌باشند؛ از این‌رو در اپیزود اول آمده: «آه لأقول لک کیف أنّی صرتُ مفلساً مُعدَماً وبلاأوراق. هذا لایغیّر شیئاً فی علاقتی بک. لاأکتب إلیک الآن کی أستردّک، بل لعلّها، أی هذه الرسالة، کلامی الأخیر، لیس عندی أوهام. علیّ أن أجد امرأة متقدمة قلیلاً فی العمر، أرملة أو ما شابه، ترضی بی زوجاً فأحصل فی البدء علی أوراق إقامة، ثم ربما علی أوراق تجنیس[۵]» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۸) ، یا در بخشی از اپیزود پایانی می‌گوید: «کنّا ندور فی الشوارع، نسرق حیناً ونتسوّل أحیاناً کثیرة، وأنا أنسی أضحک کثیراً وأتسلی. وفی اللیل، أذهب معهم إلی حیث یسکرون وینامون، فی زوایا الطرقات، تحت الجسور أو فی مرکز استقبال حین یشتدّ البرد، فی الفحوصات التی أجروها لی هناک[۶]» (همان: ۹۲). چنین وضعیت‌هایی برای دیگر شخصیت‌های روایت نیز مشهود است؛ زیرا نویسنده به تصویرپردازی عمق فاجعه‌ی آوارگی که بر اثر تروریسم و جنگ، کشورهای جهان سوم را در هم نوردیده، مبادرت نموده و مشکلاتی که برای این اشخاص به‌وجود آمده است را رصد می‌کند. در واقع هدی برکات در پی ایجاد یک وحدت معنایی کلان است و اپیزودهای او روایتگر اشخاصی طردشده و آواره است که از مشکلات اقتصادی و بیمارهای روحی و روانی مشترکی رنج می‌برند. وی در رمان خود، ماجرای آوارگانی را بیان نموده که بر اثر جنگ و ترورسیم، روز به روز بر تعدادشان افزوده شده است و در پی آن است که به جای روایت غم و اندوه فرد و شخصی خاص، به روایت آوارگی گروهی بپردازد که می‌تواند تعدادشان را حتی زیادتر تصور کرده و آنان را بسان نمونه‌ای از جامعه‌ی جنگ‌زده به‌شمار بیاورد؛ زیرا سبک

نامه‌نگارانه، ساختاری زایشی دارد و همین اندک نامه‌ها و حکایت‌ها را می‌توان به نامه‌های بیشتری تبدیل نمود و به همان نسبت به روایت ماجراهای غم‌انگیز غربت افزود. بنابراین نویسنده صلاح در آن دید تا با توجه به ماجراها و رخدادهای متنوع و گوناگونی که در راستای آوارگی بر اثر جنگ و تروریسم رخ می دهد، به بیان پنج رخداد بپردازد تا هم بتواند از این مصیبت، جلوه‌های مختلفی را بیان کند و هم اینکه به خواننده، فراگیربودن و همگانی‌شدن این مصیبت را القاء کند. از این‌رو نویسنده علی‌رغم اینکه بر خرده روایت‌ها اتکاء نموده، توانسته با استفاده از مقوله‌ی تکثر و تعدد روایت‌ها، اندیشه‌ی خود را بهتر از رمانی که روایتی کلان و پیچ در پیچ را روایت می‌کند، به صورت یکپارچه و واحد به خواننده منتقل سازد. بنابراین به طرز مناسبی برای برقراری وحدت میان اپیزودها، همانند نویسنده‌ی داستان کوتاه، با تمرکز بر روی موتیف و بن‌مایه‌ای واحد که جلوه‌های مختلف آن در اپیزودهای گوناگون تکرار می‌گردد، این وحدت را به رمان می بخشد.

تعدد کنشگران

روایت اپیزودی که بر پایه‌ی خرده روایت‌ها پی‌ریزی شده، معمولاً با تغییراتی در حوزه‌ی شخصیت‌ها و کنشگران مواجه است. «حوزه‌ی کنشی یعنی محدوده‌ای که هر کنش‌گر در آن دست به عمل می‌زند و در حقیقت نقش خود را ایفا می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲). روایت اپیزودی ضرورتاً به تعدد شخصیت‌ها و تعدد کنشگران نمی‌انجامد و ممکن است تمامی پرده‌های اپیزودی توسط شخصیت‌های واحدی نمایش داده‌شود. اما نویسنده برای ایجاد عینیت و حقیقت‌نمایی، معمولاً از تعدد شخصیت‌ها همراه با تعدد روایت‌ها بهره می‌گیرد. «عامل شخصیت یکی از عناصر عینیت‌دهنده به زندگی اجتماعی قصه است و شاید به همین دلیل است که آندره ژید گفته که هرگز عقیده‌ای را مگو مگر از طریق شخصیت» (براهنی، ۱۳٦۸: ۲٤٤). معمولاً نویسنده در این شیوه‌ی روایتی، برای اینکه عینیت را به داستان بخشد یا اینکه حقیقت‌نمایی را به‌کارگیرد، از تعدد شخصیت‌ها و کنشگران استفاده می‌کند. با وجود اینکه تعدد کنشگران لازمه‌ی روایت

اپیزودی نیست، اما غالباً این شکل روایی به این موضوع گردن می‌نهد و در رمان برکات نیز بنابر دلایل زیباشناختی و سبکی که در ادامه می‌آید، این موضوع مورد اتکاء نویسنده بوده است.

در رمان "برید اللیل" که روایت‌ها در قالب نامه‌ها انجام می‌گیرد، تعدد کنشگران جزء ویژگی‌های اصلی آن قرار گرفته، البته باید به این نکته توجه نمود که تعدد کنشگران مخصوص روایت اپیزودی نیست و در شکل‌های دیگر روایت نیز می‌تواند به‌کار رود. اما در روایت اپیزوی، با توجه به چندگانگی روایت، غالباً به‌کارگیری این شیوه مشاهده می‌شود؛ نویسنده در هر اپیزود، شخصیت‌های مستقلی را به‌عنوان فرستنده و گیرنده‌ی نامه‌های روایی انتخاب کرده و با این تعدد تلاش نموده تا مضمون و ایده‌ی اصلی خود که غربت و آوارگی است را از طریق کدها و شخصیت‌های متعددی بازگو کند تا تأثیرگذاری زیادی داشته و از عمومیت قابل توجهی برخوردار باشد. تعدد شخصیت‌ها، روایت‌های اپیزودی نویسنده را از تکرار و یکنواختی دور ساخته و نویسنده برای پیوست، تنها به معنا و گفتمان اکتفاء نموده است؛ همانطور که مشاهده می‌شود، وی از جهت روایی و داستانی، گسست را برگزیده و از جهت شخصیت‌پردازی نیز اساس داستان خود را برحسب تعدد قرار داده است.

برکات شخصیت‌های نامه‌ی خود را از افرادی که با هم ارتباط نزدیک خانوادگی دارند و یا اینکه با هم دوست هستند، انتخاب‌کرده است. در مورد اول و دوم، نامه از دوستی برای دوست دیگر نوشته می‌شود، اما در موارد سوم تا پنجم، نامه‌نویسی میان افراد خانواده در جریان است. در واقع نامه‌ی سوم نامه از جانب پسر برای مادر نوشته شده، نامه‌ی دوم نامه‌ای از خواهری به برادرش و نامه‌ی سوم از جانب پسری خطاب به پدرش می‌باشد. نویسنده با تمرکز بر مضمون آوارگی که میان افراد خانواده رخ‌داده، عمق فاجعه و ضربات جنگ و تروریسم را نشان می‌دهد. شخصیت‌های نویسنده علی رغم هم‌طیفی از جهت تأثیرپذیری از نتایج جنگ و تروریسم، اما از جهت جنسیتی و شرایط روحی و خانوادگی تغییراتی میان آنها وجود دارد.

اینکه نامه‌ها از دو زن و سه مرد ارسال می‌شود، نشانگر سرایت این مصیبت به زنان و مردان در تمام طیف‌های سنی است، آن‌گونه که در شخصیت دوم مشاهده می‌شود: «فی کل الأحوال، فعلُ التذکّر هذا، بعد سنّ الخمسین، یصیر سهلاً، لکن بلا فائدة، بلاجدوی، تعود حیاتک السابقة فی سیَلان عجیب،حتی من دون أن تستدعیها[۷]» (برکات، ۲۰۱۸: ۴۳). گویا زن در این عبارت، واگویه‌ای از شخصیت خود برکات است؛ زیرا رمان‌نویس با توسل به راوی، از ویژگی‌های نفسانی خود تعبیر می‌کند (العید، ۱۹۸۶: ۹۰). بنابراین نویسنده سعی دارد، واقعیت اجتماعی را آن‌گونه که هست نشان دهد؛ زیرا «کار هنری باید به‌عنوان بازتاب زندگی اجتماعی منظور گردد. هنرمند رئالیست همواره سعی دارد زندگی را به آن شکلی که واقعا هست نمایش دهد نه به آن شکلی که باید باشد» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۲۷) و برکات نیز با تکیه بر تعدد کنشگران به‌مانند تکیه بر خرده روایت‌ها، هدفی چون دستیابی به واقع‌گرایی و همه‌گیری بلای آوارگی و ایجاد اعتماد به خواننده دارد.

همان‌طور که مشاهده‌شد، روایت‌های اپیزودی از جهت مضمون و بن مایه واحد هستند و از این‌رو علی رغم تعدد شخصیت‌ها، آنان در ویژگی کلی با هم اشتراکاتی دارند. بنابراین نویسنده تعدد و تنوع را به یک بخش از این دو (بن مایه، شخصیت) بخشیده است. در واقع هدی برکات به‌جای تعدد مضامین، به تعدد شخصیت‌ها پرداخته تا رمان را از یکنواختی دور کند و مایه‌ی نشاط و سرگرمی خواننده را فراهم کند. لیکن مؤلف با یکسان‌سازی بن‌مایه ولی عدم یکسان‌سازی و تعدد در شخصیت‌ها، آن را به ده شخصیت سرایت‌داده تا علاوه بر آنکه فراگیری مضمون مورد نظر را در جامعه‌ی کنونی برساند، به پویایی و تنوع میان اپیزودهای روایی نیز توجه کند. شخصیت‌های اپیزودهای روایی هر چند ایستایند و از پویایی و تغییر و تحول برخوردار نیستند، اما در هرصورت از تنوع و تعدد قابل توجهی برخوردار هستند.

تداخل سطوح روایی

سطوح روایی را می‌توان به سه سطح تقسیم کرد که درهم فرورفتن آن‌ها «تداخل سطوح روایی[۸]» نامیده می‌شود (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱). به‌عبارت دیگر، تداخل سطوح داستانی به «هر نوع دخالت راوی یا روایت‌شنو (مخاطب) برون داستانی در سطح داستانی یا هر نوع دخالت شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای روایت داخلی و یا هرنوع دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است. از این‌رو، در تمامی روایت‌هایی که دارای داستان درونی هستند، استعدادی بالقوه برای آمیختگی این سطوح وجود دارد» (Genette, 1980: 35) در ارتباط این مؤلفه با روایت اپیزودی، می‌توان گفت که این گونه روایت به روایتی چند لایه و با محوریت تداخل داستان در داستان می‌انجامد و این شیوه‌ی کهن را برای خواننده تداعی می‌کند.

اما نویسنده در این شکل روایی، از به‌کارگیری مستقیم شکل سنتی قصه‌ی تو در تو خودداری می‌کند و از روایت اپیزودی، جهت القاء و جایگزینی این سبک مهم بهره می‌گیرد؛ زیرا این روایت اگر به‌طور مستقل و غیرمتداخل ارائه گردد، شکل قصه‌ی کوتاه به‌خود می‌گیرد. تداخل سطوح روایی گرچه مختص رمان یا شکل خاصی از رمان نیست، اما روایت اپیزودی غالباً به چنین فرایندی می‌انجامد و در آن خرده روایت‌ها بعد از سقوط روایت کلان در هم می‌آمیزند و فرو می‌روند.

در رمان "برید اللیل"، تداخل سطوح روایی براساس صدفه و اتفاق شکل گرفته است. نویسنده در سطح روایی اول، ماجرای یک «زن و شوهر» را در قالب نامه‌ای و آن را برحسب صدفه به نامه‌ی دوم متصل می‌کند. نحوه‌ی پیوند دو نامه، بدین‌گونه است که که راوی قصه/ نامه‌ی دوم، در هتل به‌طور اتفاقی نامه‌ی آن مرد را می‌بیند که در راهرو هتل جامانده بود و آن نامه بهانه‌ای شد تا وی نیز نامه‌ی خاص خود را به معشوق قدیمی خود بنویسد: «الرسالة التی وجدتُها فی دلیل الفندق حیّرتنی کثیراً. إنها تتحدث عن شاب کان کتبها فی غرفة مشروفة رخیصة الإیجار فی شارع شعبی قریب فکیف وصلت إلی هنا؟[۹]» (برکات، ۲۰۱۸: ۳۳). بنابراین مرز میان خرده‌روایت اول با خرده‌روایت دوم از طریق این تکنیک ساختاری در هم‌شکسته، به هم متصل و متداخل

می‌شوند. همچنین نویسنده علاوه بر آنکه از ارتباط معنایی بهره گرفته، از ارتباط سبکی و ساختاری نیز غافل نبوده است. از این‌رو می‌توان پی برد که این اثر، از چند خرده پیرنگ که در قالب یک پیرنگ کلان و باز ارائه می‌شود، برخوردار است. چنین تداخلی میان داستان دوم و سوم نیز برقرار است و نویسنده آن دو را نیز به طرز هوشمندانه‌ای بر پایه‌ی صدفه و اتفاقی دیگر، به هم پیوند داده است؛ در آغاز نامه‌ی سوم که محتوای آن نامه‌ی پسری برای مادرش است، آمده: «ینبغی لی أن أقول إن هذه الرسالة أوحت إلی بکتابتها أمرأةً کانت هنا... إمرأة فی متوسط العمر، أو أکثر بقلیل...[۱۰]» (همان: ۵۲). به‌همین ترتیب روایت چهارم به روایت سوم و روایت چهارم به روایت پنجم نیز گره می‌خورد و در هم تداخل می‌یابد. بنابراین می‌توان به این نتیجه رسید که هر قصه‌ای الهام‌بخش قصه‌ای دیگر است و یک نوع تداخل داستانی تصادفی به مانند آنچه در هزار و یک شب قابل مشاهده است، در رمان شکل می‌دهد.

در رمان مورد نظر، تداخل سطوح روایی، سبب زایش و افزایش گستره‌ی روایت شده و نویسنده با استفاده از این تکنیک، پنج خرده اپیزود را به هم نزدیک و منسجم نموده است که همین شیوه می‌توانست به خرده روایت‌های متعدد و بیشتری نیز بیانجامد و تا بی‌نهایت ادامه یابد. اصولاً «بیشتر متون روایی که شامل بیش از یک سطح روایی هستند، توان بالقوه‌ای برای تداخل سطوح روایی دارند؛ یعنی یک شخصیت و بیشتر یک راوی از یک سطح روایی به سطح دیگر حرکت می‌کند» (William, 1997: 152). اما نویسنده بهتر دانسته تا در قالب پنج داستان، این سلسله تداخلات را قطع کند و به جمع‌بندی خرده روایت‌ها بپردازد. باتوجه به اینکه در داستان‌های مدرن، مرز میان واقعیت و خیال در هم می‌شکند و روابط از میان می‌رود، می‌توان این موضوع را آگاهانه برای نیل به مقاصد مهمی توسط رمان نویس تفسیر کرد.

نویسنده فرآیند تداخل را در پایان خرده روایت قبلی و آغاز خرده روایت بعدی اعمال می‌کند و یک زنجیره‌ی متصل و فنی را ایجاد می‌کند که در نوع خود جالب توجه است. برکات با این شیوه، علامت‌های پیوندنما را به‌طور بارزی به‌کار برده و خواننده به‌سادگی می‌تواند سرنخ‌های تداخل سطوح را دریابد و از ارتباط میان خرده

روایت‌ها آگاه شود. مجموعه‌ای از عناصر در به‌ثمر رسیدن این تداخل سهیم هستند که مهم‌ترین آنها عنصر مکان است؛ حلقه‌ی وصل روایت‌ها و سطوح داستانی در مکانی به ثمر می‌نشیند که شخصیت قبلی آنجا را ترک‌کرده و شخصیت بعدی بدان ملحق شده‌اند. مکان که ابزار و عنصر مشترک میان روایت‌ها است، سبب پیوستن حکایت‌ها شده و در رمان "هدی برکات" مکان‌های عمومی چون هتل، فرودگاه، کازینو و اصولاً مکان‌هایی مرتبط و پیرامون فرودگاه، موجب پیوستن حکایت‌ها می‌گردند: «رسالة كنتُ عثرتُ عليها من زمان في خزانتي الصغيرة في البار. فأنا هنا كنت أعمل آنذاک في بار وليس في مطعم. إنما على الأرجح إحدى الفتيات اللواتي كنّ يعملن هنا، في التنظيف أو مجالسة الزبائن[۱۱]» (برکات، ۲۰۱۸: ۸۷). در کنار مکان، عنصر زمان، عامل پیوندنمای دیگری است که نویسنده از آن برای ایجاد تداخل میان سطوح روایی بهره می‌گیرد؛ زیرا روایت قبلی در زمانی به‌پایان می‌رسد که روایت بعدی از آن زمان آغاز شده و این خرده روایت‌های اپیزودی علی رغم استقلال و مجزابودن، در قالب یک سلسله زمانی متوالی، به‌صورت یکی پس از دیگری می‌آیند و واحد زمانی منسجمی را تشکیل می‌دهند. برحسب اتفاق، هنگامی‌که شخصیت اول هتل را ترک می‌کند و نامه را در آنجا به‌جا می‌گذارد، بعد از آن شخصیت دیگری در آن مکان ظهور می‌کند و بعد از یافتن نامه‌ی آن شخصیت، با توجه به همذات‌پنداری و درد مشترک، به روایت قصه‌ی خود به همان سبک و سیاق می‌پردازد. می‌توان به این نکته نیز اشاره داشت که خود عنصر «نامه» به عنوان ابزار و شکل روایتی داستان نیز نقش مهمی در تداخل سطوح روایی دارند. نویسنده این تداخل را به‌واسطه‌ی یافتن فردی با توسط به نامه‌ی دیگری انجام داده و ارتباط میان روایت‌های اپیزودی را علاوه بر استفاده از عناصری چون مکان، زمان، بن‌مایه و غیره، از طریق موتیف نامه برقرار کرده است.

نتیجه‌گیری

نتایجی که از تحقیق حاضر به دست آمد شامل موارد ذیل است:

رمان «برید اللیل» هدی برکات، از تکنیک اپیزودی و تقسیم رمان به قطعات و بخش‌های کوچکتر، به وضوح بهره گرفته است. نویسنده از روایت کلان خودداری کرده و به‌دنبال قهرمان‌سازی و ارائه‌ی شخصیتی خارق‌العاده نیست. وی برای اینکه به اثر خود شکلی رمان‌گونه دهد و تفاوت آن را با داستان کوتاه به‌نمایش گذارد، از مؤلفه‌های پیوست معنایی و تداخل سطوح روایی بهره گرفته است. در حقیقت نویسنده در روایت اپیزودی از روایت‌های تکه تکه‌ای که با عواملی به هم پیوند می یابند، استفاده کرده است.

هدی برکات در رمان «برید اللیل»، از پنج الی هفت خرده روایت بهره گرفته است. این رمان به‌صورت اپیزودی و بخش بخش روایت می‌گردد، که هرکدام از بخش‌ها از استقلال خاص خود برخوردارند و نویسنده از توالی و مراحل سنتی پیرنگ اجتناب کرده است. او با تکیه بر خرده روایت‌ها تلاش‌کرده تا به عمق فاجعه‌ی آوارگان عینیت ببخشد و به واقعیت‌نمایی نزدیک شود؛ زیرا نشان‌دادن چندین شخصیت و چندین رویداد متناسب با این قضیه، موجب تشدید باورپذیری حوادث می‌شود. برکات علی‌رغم چنین تعددها و خرده روایت‌هایی در مضمون غربت و آوارگی، اتحاد و وحدت میان خرده روایت‌ها برقرار کرده و با اتکاء به تداخل سطوح روایی، ارتباطی زمانی، مکانی را علی رغم گسست داستانی ایجادکرده و در پایان با استفاده از اپیزود (فی المطار) «در فرودگاه» و بخش پایانی با عنوان « مرگ پستچی»، این ارتباط را پررنگ کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Jean Webster

۲. من قصد داشتم برای مادرم بنویسم درمورد لحظه ای که او مرا تنها سوار قطار کرد در حالی که هشت یا نه ساله بودم. او یک نان و دو تخم مرغ آب پز شده به من داد.

۳. مادر عزیزم، قبل از اینکه مرا تحویل بگیرند ، از فرودگاه برایت نامه می‌نویسم ، و قبل از رسیدن به ایستگاه بازرسی امنیت عمومی ، آنها از ترس تروریست‌ها، همه حرکت‌ها را کنترل می‌کنند. از در اصلی ورودی شروع می‌کنند، با لباس ویژه چرخ می‌زنند.

٤. من به نوشتن برای شما فکر کردم ، زیرا شما می‌دانستید آنچه را به عنوان حقیقت توصیف می‌کنید، تاحدی حق با شماست، اما حقیقت ناب آن چیزی نیست که شما فکر می‌کنید. همه مردم نزدشان رازهایی دارند و شما باید برای آنچه به نفع هر دو ما است به من کمک کنید.

۵. افسوس، باید به تو بگویم که چطور مفلس و بی‌پول شدم، اما این موضوع، رابطه‌ی من را با تو از میان نمی‌برد. این نامه را نمی‌نویسم تا تو را برگردانم، اما شاید بدین خاطر است که این نامه، سخن پایانی من است. من اوهام و خیالاتی ندارم، دنبال این هستم که زنی میانسال، بیوه یا باکره، بیابم، که از ازدواج با من راضی باشد، ابتدا مدارک اقامت را بگیرم، سپس ممکن است مدارک تابعیت را أخذ کنم.

٦. داشتیم در خیابان‌ها می‌گشتیم، گاهی دزدی می‌کردیم و التماس زیادی می‌کردیم ، و من فراموش کردم که زیاد بخندم و لذت ببرم، در شب با آنها به جایی می‌روم در گوشه کنار خیابان‌ها، زیر پل‌ها، یا در مرکز پذیرایی ، هنگامی که سرما شدیدشود، مست می‌شوند و می‌خوابند. آزمایشاتی در آنجا که آن را برای من انجام دادند.

۷. در همه‌ی این حالات، چنین تذکری بعد از پنجاه سالگی، آسان است؛ اما بی‌فایده و بی‌ثمر است، زندگی پیشین تو در یک جریان عجیبی تداعی می‌شود حتی بدون اینکه آن را فرا بخوانی.

8. Metalepsis

۹. نامه‌ای که آن را داخل هتل یافتم، مرا شگفت‌زده کرد؛ آن نامه از جوانی سخن می‌گفت که کتاب‌هایش را در یک اتاق اجاره‌ای ارزان در یک خیابان شلوغ نزدیک هتل نوشت، پس چگونه سر از اینجا درآورده است؟

۱۰. باید بگویم که این نامه با نوشتن زنی که اینجا بود ... زنی در میانسالی یا کمی بیشتر به من الهام کرد.

۱۱. نامه‌ای که آن را در کشو کوچکم در کازینو یافتم. من در آن زمان در کازینو کار می‌کردم و در رستوران نبودم. این نامه به نظر می‌رسید برای دختری است که در اینجا کار می‌کرد، در امور نظافت یا پذیرایی مشتری‌ها.

منابع ومآخذ

اخوت، احمد (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فرد

إیمان ، بوقرة وآخرون، (۲۰۲۰). «**بنیة الشخصیة فی روایة"برید اللیل" لهدی برکات**»، اطروحة مذکرة لنیل شهادة لیسانس، اشراف الاستاذة : لطرش صلیحة ،جامعة البویرة الجزائر.

باختین، میخاییل (۱۳۹٤). **تخیل مکالمه ای، جستارهایی درباره رمان**، ترجمه: رؤیا پورآذر، چاپ چهارم، تهران: نی

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی»، **مجله علمی پژوهشی جستارهای ادبی**، ش ۱۸٤: ۱ ـ ۲۷

براهنی، رضا (۱۳٦۸). **قصه نویسی** ، تهران: امیر کبیر.

برکات، هدی (۲۰۱۸). **برید اللیل**، بیروت: دارالآداب للنشر والتوزیع

پاینده، حسین (۱۳۹٤).**گشودن رمان**، تهران: مروارید

پرین، لورانس (۱۳۷۸). **ادبیات داستانی ساختار، صدا و معنا**، ترجمه: حسن سلیمانی–فهیمه اسماعیل زاده، تهران: رهنما.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). **مکتب‌های ادبی**، تهران: قطره

عزام، محمد (۲۰۰۵). **شعریة الخطاب السردی**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

العید، یمنی (۱۹۸٦). **الراوی؛ الموقع والشکل**، بیروت: موسسة الأبحاث العربیة.

لوکاچ، گئورک (۱۳۷۳). **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**، ترجمه: افسر اکبری، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

معین، محمد (۱۳۸٦)، فرهنگ معین، تهران: انتشارات زرین

مولینو، ژان، (۱۳۸۸). «قصه گو کیست»: ترجمه: شهروز جنجری، **مجله هنر**، ش ۸۲:٤۰ – ۵۱

میرصادقی، جمال (۱۳۸۸). **ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)**، ویرایش سوم، تهران: سخن.

هرمن، دیوید (۱۳۹۳). **عناصر بنیادین در نظریه های روایت**، ترجمه: حسین صافی، تهران: نی

Nelles,William. (1997). Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative.New York: Peter Lang.

Genette, Gerard. (1980). Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin.Ithaca: Cornell Up

دراسة السرد الإبيزودى فى رواية بريد الليل لهدى بركات

على بيرانى شال[1]
عبداله حسينى[2]
على اسودى[3]
فاطمة عابدينى[4*]

الملخص

السرد هو العنصر الرئيسى فى العملية السردية وهو الذى يتخذ أشكالًا وصوراً مختلفة وفقًا للنوع والمنهج الذى يتبعه. أحد أهم أشكال وأساليب السرد فى رواية ما بعد الحداثة هو السرد الإبيزودى الذى يقسم الروائى السرد إلى مقاطع جزئية متكثرة، بدلاً من سرد القصة فى شكل عريض، وهو يمتنع عن استخدام العناصر التقليدية مثل المقدمة والوسط والنهاية. فى هذا الأسلوب ما بعد الحداثى، يبتكر المؤلف رواية مثيرة ورائعة من خلال التركيز على استخدام الشخصيات المختلفة وبإستخدام طريقة التداخل فى مستويات السرد والارتباط الدلالى. رواية هدى بركات "بريد الليل" هى أحدث أعمال الروائية اللبنانية البارزة. ، هى رواية فريدة فازت بجائزة بوكر عام ٢٠١٩ نظراً إلى عنوانها وبنيتها وأسلوبها وميزاتها الفنية الأخرى. تستخدم الكاتبة فى هذه الرواية، الأسلوب الرسائلى، وجعلت أسلوب السرد الإبيزودى إطاراً لمعالجة الموضوع مستفادة من طريق تداخل المستويات الروائية. تتكون الرواية من حلقات ومشاهد مستقلة، ولكن متسقة من حيث المعنى والمفهوم. هذه الدراسة عبر معرفة الأشكال الروائية مابعد الحداثة فى الأعمال الروائية لهدى بركات، تقصد دراسة السرد الإبيزودى، كإحدى آليات الرواية الجديدة فى رواية بريد الليل، لتتناول هذه المؤشرات ودلالاتها فى الرواية. هذه الرواية معتمدة على المراسلات واستخدام طريقة التدخل فى مستويات السرد، تستخدم الشكل الإبيزودى فى الرواية. اتخذت المقالة المنهج الوصفى – التحليلى وأظهرت النتائج أن الرواية تتكون من عدة قصص فرعية، لكل منها شخصياتها الرئيسية. تتشابک هذه الروايات الفرعية على المضمون الشمولى العام فهو التشريد ولغربة.

الكلمات الرئيسية: الرواية ما بعد الحداثة، الإبيزودى، هدى بركات، بريد الليل.

١- استاذ مشارک فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمى طهران
٢- استاذ مساعد فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمى طهران
٣- استاذ مساعد فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمى طهران
٤- بجامعة خوارزمى طهران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 23, Fall and Winter 2021

Explaining the external and internal contexts of Tayeb Saleh's novel "Arus al-Zain" in the field of critical discourse

Shamsi Vaqefzadeh[1], Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Varamin- Pishva Branch, Iran
Azadeh Ghavami, PhD student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Varamin-Pishva Branch, Iran

Received: 04-11-2020 Accepted: 18-06-2021

Introduction: Critical discourse analysis is a type of examination that aims at the illegitimate use of power, domination, and inequality through writing and speech in a particular social or/and political context. Norman Fairclough, one of the leading experts in this field, believes that discourse analysis takes place in the stages of description, interpretation and explanation. Since literary texts, like political texts, have discourse-oriented structures, by studying and analyzing them critically, one can detect the author's ideology or thoughts. The reason for choosing the novel "*Arus al-Zain*" as a prominent work by Tayeb Saleh is that it establishes a good interaction between the author and the reader in the framework of social actions and institutions as well as the connection of power and ideology with the concept of discourse. The study also seeks to answer such questions as 'To what extent is critical analysis of discourse based on Fairclough theory at the levels of description, interpretation, and explanation applicable to the novel *The Baptism*?' and 'How can this analysis bring the audience closer to the author's ideological thoughts?'
Methodology: In this article, an attempt is made to acquaint the reader with the religious, anti-traditional and idealistic tendencies of the author and to reveal the hidden truth by a descriptive-analytical method and through upgrading the analysis of the text from the level of description to the levels of interpretation and explanation. This shows the text beyond the novel and the underlying layers.
Results and Discussion: 1. Critical analysis of the discourse in the novel "*Arus al-Zain*" at the level of description:
By analyzing the structure of the text in the description stage, the hidden meanings of the words are revealed. This level of discourse critical analysis is organized around several main questions, the most important of which are the lexical titles, grammatical rules and textual structures. In this novel, grammatical words and constructions have an ideological burden, and the location of the novel suggests the confrontations that are always reflected in social structures. The novel begins with the discourse of the principal and the student, following the domination of those in power. This is while the discourse of most of its characters implies equality of power among them.
2. Critical analysis of the discourse in the novel "*Arus al-Zain*" at the level of interpretation:

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

The level of interpretation, which is the product of the dialectical connection of the formal features and the underlying knowledge of the interpreter's mind, recounts some of the presuppositions that exist in the minds of the people. At the same time, the theme of the story revolves around the wedding of Zain and Naeema. The novel has a logical process in telling the story and depicting the relationships among people, which is often based on the equality of power in rural society. At the level of interpretation, there are questions such as 'What is the discourse participants' interpretation of the linguistic and situational contexts?', 'What is the story?', 'Who is involved?', 'What is the relationship between them?' and 'What is the role of women in advancing the story?'

3. Critical analysis of the discourse in the novel "*Arus al-Zain*" at the level of explanation:

In this stage, the text is analyzed as a part of the process of social struggle in the context of power relations at various institutional, social and situational levels. These relations are effective in shaping the discourse. At the level of explaining, the story depicts the factors of pervasive ignorance and superstition and adherence to false traditions and male domination over women on the one hand and the material and cultural poverty of the Sudanese society on the other. In fact, the author wants the day to come when the women of the society, like Naeema, will stand against the dominant power of the society, that is, cultural and social ignorance.

Conclusion: The critical discourse analysis approach reflects the relationship between the author, the text and the reader and expresses the effects of text and situational context on discourse. The novel "*Al-Zain*" is a social-realistic novel that reproduces the bitter realities of a particular period in Sudan. Tayeb Saleh, the author, tries to portray beyond words and sentences. Critical discourse analysis of the novel allows the audience to examine it at various levels and to detect the deepest layers of structure and meaning in the novel for the ideology and attitudes of the author. This novel was studied at the three levels of description, interpretation and explanation. As it was found, since Tayyab Saleh created his work in the 1970s, the post-colonial era of Sudan, he has a realistic and critical view of the issues and problems of this period. In fact, by exploring the novel's discourse, he demonstrates a kind of social struggle against unhealthy and naturalized traditions. In the end, Saleh manifests himself in zain's wedding as a symbol of an ideal society in which all the segments of people enjoy peaceful human relations with equal social rights and power of discourse.

Keywords: Critical discourse, Fairclough, *Arus al-Zain*, Tayeb Saleh.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و سوم پیاپی/ ۲۱ علمی (۱٤۰۰)

کاربست رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف در تحلیل رمان «عُرْسُ الزَّین» اثر طیب صالح

شمسی واقف زاده*[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا
آزاده قوامی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین ـ پیشوا
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۳/۲۸

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی، رویکردی نوین در تحلیل گفتمان است که لازمه‌ی آن شرکت‌دادن عواملی همچون قدرت، ایدئولوژی، تاریخ و مواردی از این دست، در متن می‌باشد. براساس نظریه‌ی نورمن فرکلاف، برای کشف لایه‌های زیرین و تحلیل الگوی گفتمانی، باید سه سطح «توصیف»، «تفسیر» و «تبیین» را بررسی کرد. این جستار به‌روش توصیفی- تحلیلی، با بررسی رمان «عُرْسُ الزَّین» اثر طیب صالح و با بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، در پی پاسخ‌گویی به کیفیت تحلیل انتقادی گفتمان رمان مذکور در سطوح توصیف، تفسیر و تبیین می‌باشد و مشخص می‌کند که نویسنده در سطح توصیف، با توجه به اسلوبِ گفتمان جاری و عامیانه، زبانِ ساده، کنایه‌آمیز و گاه خبری و تکراری که با بار عاطفی و مذهبی ـ اعتقادی همراه است، در پی بیانِ اندیشه‌های خویش می‌باشد. در سطح تفسیر نیز، به بافت موقعیتی، پیش‌فرض‌ها و میان‌متنی‌های گفتمان توجه دارد و چارچوب و موضوع موردنظر خود را در قالب رمان و در طی گفتمان‌ها بیان می‌کند؛ به‌طوری‌که سیر تغییر و تحول شخصیت‌ها، بازگشت به‌سوی فطرت انسانی آن‌ها دارد و با راهنمایی و گفتمان ارشادی رهبری دینی و عرفانی، صورت واقعیت به‌خود می‌گیرد. در سطح تبیین، نویسنده قصد دارد تا تأثیر ساختار اجتماعی در نوع گفتمان و تأثیر بازتولیدی که این گفتمان می‌تواند در تغییر ساختار بگذارد را به‌تصویر بکشد. اگرچه صالح در این رُمان، دیدگاهی رئالیستی و انتقادی از اوضاع جامعه را ارائه می‌دهد، اما گرایشات آرمان‌گرایانه‌ی او به سمت مدینه‌ی فاضله‌ای است که در آن، تمامی نهادهای اجتماعی با قدرتی هم‌سطح، از روابطِ مسالمت‌آمیز انسانی برخوردار باشند.

کلید واژه‌ها: گفتمان انتقادی، فرکلاف، طیب صالح، رمان عرس الزین.

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

مقدمه

یکی از رویکردهای نوین در تحلیل گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی است و «نورمن فرکلاف» (۱۹٤۱) زبان‌شناس و پژوهشگر بریتانیای، یکی از صاحب نظران برجسته در حوزه می‌باشد که معتقد است، تحلیل گفتمان در مراحل توصیف، تفسیر و تبیین صورت می‌پذیرد. گفتمان به‌واسطه‌ی ساختارهای متفاوت شکل می‌گیرد، اما خود در شکل‌دهی مجدد ساختارها و یا بازتولید آن‌ها نیز سهم دارد که این ساختارها، به‌صورتی بی‌واسطه، از ماهیتی ماهیتی گفتمانی و ایدئولوژیک برخوردار هستند. «ایدئولوژی‌ها، نمود اولیه‌ی جوانب مختلف جهان هستند که در ایجاد و حفظ روابط قدرت، سلطه و استثمار بسیار مؤثر خواهند بود» (Rogers, 2011: 123). عواملی چون بافت تاریخی، روابط قدرت در جامعه، نهادها و فرآیندهای اجتماعی و فرهنگی و ایدئولوژیکی، موجب ایجاد متن یا صورت زبان و معانی می‌شوند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹٤: ۲). این گفتمان، از ویژگی انتقادی‌بودن برخوردار است؛ یعنی اینکه خود را به لحاظ سیاسی بی‌طرف نمی‌داند و اصرار دارد تا وضعیت موجود را تغییر دهد (سرلک، ۱۳۹٦: ۲٦). در واقع تحلیل انتقادی گفتمان، نوعی از تحلیل گفتمانی است که نحوه‌ی استفاده‌ی غیرمشروع از قدرت جمعی، سلطه و عدم مساوات که از طریق نوشتار و گفتار در یک بافت اجتماعی و سیاسی خاص صورت می‌گیرد و یا در برابر آن ایستادگی می‌شود را بررسی می‌نماید» (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ۱٦). همچنین این گفتمان علاوه بر توضیح واحدهای ساختاری درون یک متن، به زبان کاربردی آن نیز معطوف است (میلز، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

از آنجاکه تحلیل متون جدید، به‌ویژه نوع ادبی رمان، در تغییر و تحولات فرهنگی و اجتماعی جهان معاصر نقش بسزایی دارد، مسأله‌ی تحلیل متون بر این اساس و بیان گفتمان غالب و جهت‌دهی به آن، از ضرورت‌های ادب معاصر به‌شمار می‌آید. متون ادبی نیز همچون متون سیاسی، دارای ساختارهای گفتمان‌مداری هستند که با مطالعه و تحلیل انتقادی آن‌ها، می‌توان به افکار ایدئولوژیک نویسنده‌ی آن دست یافت. علت انتخاب رمان «عُرْسُ الزَّین» اثر برجسته‌ی طیب صالح (۲۰۰۹–۱۹۲۹)، از رمان‌نویسان واقع-گرای سودانی، آن است که این رمان، تعامل ارتباطی خوبی بین نویسنده و خواننده در

چارچوب کنش و نهادهای اجتماعی و پیوند بین قدرت و ایدئولوژی با مفهوم گفتمان دارد. لذا در این جستار سعی می‌شود تا به‌روش توصیفی- تحلیلی و با ارتقا بخشیدن به تحلیل متن، از طریق انتقال سطحِ توصیف به سطح تفسیر و تبیین، خواننده را با گرایش‌های مذهبی، ضدّ سنتی و آرمان‌گرایانه‌ی نویسنده در این اثر آشنا نموده و حقایق پنهان موجود در ورای رمان و لایه‌های زیرین متن را در بافت جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی بنمایاند.

همچنین پاسخ به سؤالات پژوهشی زیر، هدف دیگر این پژوهش می‌باشد:

-تحلیل انتقادی گفتمان براساس نظریه‌ی فرکلاف در سطوح توصیف، تفسیر و تبیین تا چه حد بر رمان «عُرْسُ الزَّین» قابل انطباق است؟

-تحلیل انتقادی گفتمان رمان «عُرْسُ الزَّین»، چگونه می‌تواند مخاطب را به افکارِ ایدئولوژیک نویسنده نزدیک کند؟

در این پژوهش پس از بیان خلاصه‌ای از داستان و بیان مقدمه‌ای از تحلیل گفتمان انتقادی و رویکرد فرکلاف، به تحلیل انتقادی رمان مذکور در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین پرداخته می‌شود.

پیشینه‌ی تحقیق

در مورد رمان «عرس الزین»، پژوهش‌های اندکی انجام‌گرفته از جمله:

یاسمن چگینی در مقاله‌ی خود با عنوان «نگاهی به مجموعه‌ی داستان عروسی زین» (سمرقند، ش۱۷: ۱۳۸٦)، به مقایسه‌ی شخصیت‌های سه داستان موجود در کتاب عروسی زین با داستان کوتاهی از گابریل گارسیا مارکز به نام «زیباترین غریب جهان» می‌پردازد و به این جمع‌بندی می‌رسد که شخصیت‌های این دو رمان، از جهات متعددی به هم شباهت دارند و تنها تفاوت میان این دو داستان در آن است که شخصیت اصلی داستان گابریل، یک زن است اما در رمان صالح، مردان شخصیت‌های اصلی آن داستان را تشکیل می‌دهند و زنان دهکده، هیچ نقشی به‌جز خبررسانی ندارند.

در مقاله‌ی «شخصیت‌سازی در رمان عرس الزین»، نوشته‌ی سکینه بناساز و همکاران، (چهارمین کنفرانس جهانی و اولین کنفرانس ملی پژوهش‌های نوین ایران و جهان در مدیریت، اقتصاد و حسابداری و علوم انسانی: ۱۳۹٦)، به بررسی و تحلیل شخصیت‌های رمان و زاویه‌ی دید راوی پرداخته و از گفتگو، کنش و ایجاد ارتباط بین عملکرد اشخاص داستان صحبت می‌کنند.

اما در مورد رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف، پژوهش‌های فراوانی صورت‌گرفته از جمله:

فردوس آقاگل‌زاده در مقاله‌ی «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات» (ادب پژوهی، ش۱: ۱۳۸٦)، به بررسی رابطه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی و زبان‌شناختی با ادبیات و تحلیل متون ادبی می‌پردازد.

در مقاله‌ی «بررسی رمان الصبار سحر خلیفه براساس الگوی تحلیلی فرکلاف»، نوشته‌ی نسرین عباسی و مالک عبدی (نقد ادب معاصر عربی، ش۳: ۱۳۹۱)، نویسندگان در حوزه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی، به دو رویکرد اجتماعی و زبان‌شناختی اشاره می‌کنند که در رویکـرد اجتماعی گفتمان، بافت موقعیتی تشریح می‌گردد و در رویکرد زبان‌شناسی، بافت متنی شرح داده می‌شود.

حمزه نوذری و همکاران در مقاله‌ی خود با عنوان «سودمندی گفتمان انتقادی فرکلاف در تحلیل متون انضمامی» (فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ش۱: ۱۳۹۲)، با تأسی از روش فرکلاف به این سؤال پاسخ داده که متون رسانه‌ای ایران که درحال بازنمایی واقعیت بحران اقتصادی اجتماعی اروپا و آمریکا در سال ۲۰۱۱ میلادی هستند، از چه گفتمان‌ها و نظریه‌های کلانی متأثر می‌باشند.

«تحلیل گفتمان انتقادی داستان کوتاه ناخلف نوشته سید مهدی شجاعی»، عنوان مقاله‌ای به قلم سهیلا فرهنگی و سودابه بانگ‌آور است که در مجله‌ی ویژه‌نامه‌ی فرهنگستان (ادبیات انقلاب اسلامی)، ش۲: ۱۳۹٤ به چاپ رسیده و نویسندگان در آن مقاله سعی نمودند تا این داستان را با توجّه به رویکرد فرکلاف در سه بخش توصیف، تبیین و تفسیر بازخوانی کنند.

افسانه میری و همکاران در مقاله‌ی خود با عنوان «مقایسه‌ی قدرت دو شخصیت محوری رمان «آتش بدون دود»» (جستارهای زبانی، ش٤٥: ۱۳۹۷) سعی نموده‌اند تا با توجه به نظریه‌ی گفتمان فرکلاف، به شناخت شخصیت‌های قدرت‌مدار یا منفعل در رمان نادر ابراهیمی بپردازند و از نظرات و جانبداری‌های ایدئولوژیک نویسنده، رمزگشایی کنند.

با توجه به مقالات بسیار معدودی که در مورد رمان «عرس الزین» نگاشته‌شده، به نظر می‌رسد در حال حاضر هیچ پژوهشی در زمینه‌ی نقد گفتمانی داستان صورت نپذیرفته و پژوهش حاضر برای اولین بار این رمان را از منظر نظریه‌ی گفتمان انتقادی فرکلاف مورد بررسی قرار می‌دهد.

خلاصه‌ی رمان

در داستان عرس الزین، حنین که یک راهب و سالک است، با حمایت از مردی به‌نام «زین» که مردم او را دیوانه می‌پنداشتند، حوادثی را برای اهل دهکده رقم می‌زند و اهالی روستا، در این مورد که حنین مرتاض، عامل تمامی این اتفاقات غیرمنتظره است، با یکدیگر هم‌عقیده هستند. مردم در این دهکده، جز کار و زحمت، سرگرمی دیگری ندارند، زنان نیز درگیر رنج و مسائل مربوط به خانه و خانواده هستند و می‌بایستی از مردان به‌عنوان قدرت برتر، اطاعت و فرمانبرداری نمایند. از زمان حضورِ حنین و حتی پس از مرگ او، برکت، ثروت و آبادانی به زمین‌ها و کشتزارهای روستا روی می‌آورد و اوضاع مردم روستا به‌طرز چشمگیری تغییر و تحول می‌یابد. از سوی دیگر نیز شخصیت‌های اصلی رمان، همچون زین، سیف‌الدین و محجوب، دچار تحول اخلاقی و رفتاری می‌گردند و زین با دختری باسواد و فهیم به‌نام نعیمه ازدواج می‌کند. ازدواج زین با شایسته‌ترین دختر روستا، خود مبدأ معجزه‌های بزرگ در تاریخچه‌ی دهکده به حساب می‌آید؛ در واقع صالح در این رمان، به‌خوبی تأثیر گفتمان حنین و برکتِ وجودِ عرفانی وی را در هدایت و ارشاد شخصیت‌های متزلزلِ داستان و دگرگونی و پیشرفت در اوضاع و احوال اقتصادی و اجتماعی مردم (بخش کلان جامعه)، بازتاب می‌دهد.

تحلیل گفتمان انتقادی رمان «عرس الزین» در سطح «توصیف»

ایدئولوژی طیب صالح به شیوه‌های مختلف قابل درک است. یکی از این شیوه‌ها، روش تحلیل ساختار متن می‌باشد که در مرحلهٔ توصیف صورت می‌گیرد و برای آشکار ساختن معانی نهفته در کلمات است. «این سطح از تحلیل انتقاد گفتمانی بر حول چند پرسش اصلی سازمان‌یافته، که مهم‌ترین آن سه عنوان واژگانی، قواعدِ دستوری وساختارهای متنی است» (بهرام‌پور، ۱۳۷۸: ١٤).

واژگان

انسان‌ها غالباً در گفتگوهای روزمره، معنای واژه‌ها را برحسب روابط آن‌ها تبیین می‌کنند و برای انجام این کار، معنای هر واژه را نه از لحاظ ویژگی‌های مؤلفه‌ای، بلکه برحسب رابطه‌ی آن واژه با واژه‌های دیگر، مد نظر قرار می‌دهند. این رویکرد که در توصیف معنایی زبان به‌کار می‌رود و تحلیل روابط واژگانی نام دارد، در رمان «عرس الزین» در قالب نمونه‌هایی بروز پیدا کرده است:

دشواژه

صورت‌هایی زبانی هستند که ذکر آنها از لحاظ فرهنگی، مذهبی و اجتماعی، ناشایست تلقی می‌شود؛ برخی از این واژه‌ها فحش و ناسزاهایی هستند که بار منفی فرهنگی آنها را می‌رساند (ارباب، ۱۳۹۱: ۱۰۹). بر خلاف زنان، مردان در عرصه‌ی گفتار رقابت‌گرا و درپی نشان دادن برتری خود بر طرف مقابل هستند و از نظر اجتماعی نیز آزادی‌های بیشتری دارند. به همین دلیل بیشتر از زنان از دشواژه‌ها، به‌ویژه دشواژه‌های رکیک، استفاده می‌کنند (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۷۵). در این رمان برخی از واژگانی که کاراکترها در گفتگوهایشان با هم به‌کار می‌گیرند، واژگانی تمسخرآمیز، بی‌ادبانه، توهین‌آمیز و نیش‌دار است که این ویژگی، معمولاً در گفتگوهای خودمانی و محاوره‌ای کاربرد دارد. مثلاً زین در جایی درباره‌ی سیف‌الدین می‌گوید: «طیب لیه الحمار الدرک یروح لی عمی و یقول له

الزین مش راجل بتاع عرس[1]؟» (صالح، ۱۴۱۷: ۹۱). یا در جایی دیگر، سعید به همسرش می‌گوید: «إمشی اخری دروس من بنات الناظر [۲]» (همان: ۸۵).

اما واژگان به‌کار گرفته‌شده از سوی توریفی (دانش‌آموز) در روند مکالمه با مدیر مدرسه، مؤدبانه و احترام‌آمیز است: «یا فندی سمعت الخبر؟[۳]» (همان: ۳). یا وقتی‌که مدیر مدرسه این خبر را شنید که می‌خواهند نعیمه را از میان همه‌ی خواستگارانش به زین بدهند، عصبانی‌شد و تمام عصبانیتش را سر عبدالصمد خالی کرد و گفت: «یا رجل أنت مجنون؟ انت ما تعرف تفرق بین الجد و الهزار؟ اما أنت راجل أونطه صحیح![٤]» (همان: ۷۲). این جملات همگی از اصطلاحات عامیانه، کنایه‌دار و تمسخرآمیز تشکیل‌شده است؛ اما در مقابل، واژگان به‌کار گرفته‌شده از سوی حنین همگی مثبت، دعاگونه و محترمانه است مثل: « الزین. المبروک، الله یرضی علیک[٥]» (همان: ٤٥).

واژگان خاص و نامدهی

استفاده از این واژگان، هرگز تصادفی نیست و چه بسا از طریق آن، مخاطب به معانی نهفته در متن راه می‌یابد. در رمان، انتخاب نام «الزین» برای کسی‌که از نظر ذهنی دچار مشکل عقب ماندگی است و گفتار و رفتارهای زشت از او سر می‌زند، نمونه‌ای از بهره‌برداری از این قالب است.

استعاره

موضوع «استعاره»، ازجمله بحث‌هایی است که فرکلاف در بخشِ ارزشِ بیانی واژگان بدان توجه دارد. استعاره از نظر فرکلاف، وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه برحسب جنبه‌ای دیگر از آن است و به هیچ‌وجه منحصر به آن نوع گفتمانی نیست که به‌صورت کلیشه‌ای مرتبط با آن فرض شود (فرکلاف، ۱۳۷۹: 183). استعاره در این رمان نامگذاری همسر سعید به «جیفة»[٦] (صالح، ۱۴۱۷: ۸۵). که استعاره از زن متعفن و بد بو همچون مردار است.

تضاد معنایی واژگان در رمان

این امر در رمان «عرس الزین» در قالب کلماتی همچون (مرد و زن)، (شوخی و جدّی)، (سیاه و سفید)، (تأکید و تکذیب) آمده است. دو واژه‌ی متضاد (مرد و زن)، چندین‌بار در دیالوگ‌ها تکرارشده، مثلاً عبدالصمد می‌گوید: «الراجل راجل و إن کان بی ریاله، والمرأة مرأة و إن کانت شجرة الدر[۷]»[۸] (صالح، ۱۴۱۷: ۷۳). استفاده‌ی نویسنده از واژه‌های متضاد، بیانگر فضای تنگ اجتماعی و نارضایتی نویسنده از اوضاع نابسامان جامعه می-باشد.

قواعد دستوری

در رابطه با تبیین ارزش تجربی دستوری، باید به سؤالاتی از این دست پاسخ‌داده شود: ۱. آیا کنشگری مشخص است؟ ۲. آیا جملات معلوم هستند یا مجهول؟ ۳. نحوه‌ی استفاده از ضمایر ما، شما، آنها و ضمایر ملکی چگونه است؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹۰). ارزش تجربی ساخت‌های نحوی در قالب فعل‌های معلوم و مجهول و همچنین بسامد اندک جملات مجهول بر این موضوع دلالت دارد که مردم از این مطلب به خوبی آگاه هستند که از سوی کدام عامل قدرت دچار رنج گشته‌اند.

صورت‌های نحوی همچون فعل معلوم و مجهول، تأکید، تکرار، جملات امری، پرسشی و انکاری و غیره در گفتمان‌های مختلف ایدئولوژیک، کاربردهای مختلف با مقاصد متفاوتی دارند. برای نمونه ممکن است گاه به‌سبب اهمیت حادثه و مهم‌نبودن فاعل آن، جمله به‌صورت مجهول ذکر شود.

کنش‌گران (فاعلان) در رمان

زین، حنین، آمنه، مدیر مدرسه، توریفی، محجوب ــ عبدالصمد، شیخ‌علی، مادر زین، عبدالحفیظ، حامد ود رئیس، طاهر رواسی، احمد اسماعیل، مادر حلیمه، سیف‌الدین، سعدیه، نعیمه، برادر نعیمه، امام جماعت، سعید، حاج ابراهیم، و بسیاری از مردان و زنان و دختران و اهالی ده مثل: حاج علی، همسر سعید، مردم قبیله‌ی طلحه، کولی‌ها،

خوانندگانی همچون: فاطمه، مشهورترین خواننده‌ی عرب یا کورتاوی نوحه‌خوان، و چندین شخصیت فرعی دیگر، کنش‌گران رمان را تشکیل می‌دهند. در واقع در بسیاری از موارد، «کنش‌گران جاندار هستند و این امر عموماً مصداق دارد. اما کنش‌گران می‌توانند به‌صورت اسامی غیرجاندار، اسامی انتزاعی و یا صورت‌های اسمی‌شده تحقق یابند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۸۹). مثلاً: «النحاس یقول: الزین عرّس، الزین عرّس[۹]» (صالح، ۱۴۱۷: ۱۰۲)، در این جمله، «طبل برنجی» کنش‌گری غیرجاندار به‌شمار می‌آید.

مفعولان (کنش‌پذیرها) در رمان

در رمان، عروسی زین، یک فنجان قهوه، چوب درخت خاردار، عروس، علویه، دخترم، گندم، مرگ مادرم، خواندن و نوشتن، درد سرما، فرش‌ها، شکم بزرگ تو را، تبر، مرگ را، برکت و آمرزشش، ثروت پدرش، روحش، شوخی و جدی و مواردی دیگر، از جمله کنش‌پذیرهایی هستند که در داستان وجود دارند. مثل «زین» در این رمان، بارها هم در زمره‌ی کنش‌گران و هم کنش‌پذیرها واقع شده‌است.

جملات مثبت و منفی

جمله از حیث اثبات و نفی پیام و مفهوم بر دو گونه‌ی مثبت و منفی تقسیم شده است. در این رمان، ۳۵ جمله‌ی مثبت و ١٦ جمله‌ی منفی وجود دارد. از ویژگی‌های زبان حنین، به‌عنوان شخصیت مثبت داستان، استفاده از جملات کوتاه و تکراری است که هم به پیشگویی درباره‌ی آینده‌ی دهکده می‌پردازد و هم بر آمرزیدگی زین و انتخاب او از سوی خداوند تأکید می‌کند. وی در پاسخ به کسانی که زین را دیوانه می‌پنداشتند، می‌گفت: «الزین مو بهیم. الزین مبروک. باکر بعرس أحسن بت فی البلدا[۱۰]» (صالح، ۱۴۱۷: ۴۷). جملات و واژگان به‌کار گرفته‌شده از سوی حنین، ساده، معلوم و مثبت است و همین ویژگی‌های دستوری، موجب افزایش تأثیرگذاری کلام او در میان مردم روستا می‌شود.

وجهیت در جملات

در جملات، سه وجه اصلی خبری، پرسشی و امری وجود دارد؛ در گفتگوهای این رمان، ۹۸ جمله خبری، ۷٤ جمله پرسشی و ۳۰ جمله امری وجود دارد که در ادامه به بیان آنها پرداخته خواهد شد:

جمله‌های پرسشی

نوع دیگری از جملات که در این رمان، از بسامد بالایی برخوردار است، جملات پرسشی می‌باشند؛ پرسش‌هایی که گاه شخص پرسشگر، منتظر پاسخی برای آن است و گاه بدون هیچ انتظاری برای پاسخ مطرح می‌شود و کسی منتظر جواب آن نیست. در واقع جملات پرسشی، حاصل کشمکش درونی شخصیت‌ها است که در ذهن آنان، خوشبینی‌ها و بدبینی‌ها در حال نزاع با یکدیگر هستند و از این‌رو، پرسش‌های پی در پی و بی‌جوابی را مطرح می‌کنند. گاهی جمله‌های پرسشی، خواهشی و گاهی بیانگر نوعی تردید هستند که شخصیت داستان را در چالش قرار می‌دهد. مثل: «ما تخلی أن الطرطشته و الکلام الفارغ تمشیء تشوف أشغالک[11]» (صالح، ۱۴۱۷: ۲٤) که در اینجا، نعیمه منتظر پاسخی از سوی زین نیست و استفهام موجود در آن سؤال، معنای توبیخی را در خود دارد. یا مثل: «افندی سمعت الخبر؟»، «خبر بتاع آیه یا ولد یا بهیم؟»[12] (همان: ۳). در تعامل میان این دو نفر، در قالب بیان سؤال و جواب، مدیر مدرسه به‌عنوان مشارکِ قدرتمندتر و مسلط‌تر، با زبانی محاوره‌ای و بی‌ادبانه، توریفی را «بچه‌ی بی‌شعور»، خطاب می‌کند. تکرار واژه‌ی منفی «بیشعور» در قالب جمله‌ای پرسشی، مؤکد بی‌ارزش بودن دانش‌آموز از دید مدیر است. از سوی دیگر به عقیده‌ی فرکلاف: «همواره شگردهای مفیدی در دست مشارکین کم‌قدرت‌تر برای مقابله با صاحبان قدرت وجود دارد.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۰٦). برای مثال، توریفی در جایگاه فردی کم‌قدرت‌تر، از سلاح ویژه‌ای برای گفتگو با مدیر بهره می‌گیرد که آن، به انحراف‌کشیدن ذهن مدیر با بیانِ خبر عروسی زین و نعیمه است. توریفی می‌داند پیش از این، مدیر، خواستگار نعیمه بوده

و از این‌رو، بی‌توجه به خشم مدیر با به‌کارگیری این شگرد زبانی و گفتمانی، ذهن مدیر را از تنبیه و توبیخ، به سمت عروسی زین می‌کشاند.

جملات امری

بیشتر جملات امری، حاصل گفتمان قدرت است و قدرت، آفریننده‌ی امر، دستور و خواستن (نه از نوع خواهش) است. رمان عرس الزین به‌دنبال بیان قدرت نیست و تعداد کمی از شخصیت‌هایش از این گفتمان قدرت استفاده می‌کنند و از این‌رو، جملات امری از بسامد پایینی برخوردار هستند؛ مثل: «یا زول جبتک طایرة علیک، قوم افتح الخزنة دی ادنی قروشی، ولا کمانان بقیت ما بی ضمة کمان فهمنی[۱۳]» (صالح، ۱۴۱۷: 4). در اینجا عبدالصمد با قدرت و اراده‌ی قوی برای وصول طلبش به درب مغازه‌ی شیخ علی می‌رود و به‌گونه‌ای آمرانه از او می‌خواهد تا پولش را بدهد. یا در جایی‌دیگر آمده: «تَقْعد یا تَغور[۱۴]» (همان: ٢٤). که این جمله‌ی امری به‌نوعی غیررسمی و توهین‌آمیز است.

کاربرد ضمیر

از نظر فرکلاف، کاربرد ضمایر نقش مهمی در نوع جهان بینی نویسنده دارد. در متن رمان، نویسنده با استفاده از ضمایر، به مخاطب در فهم جهان‌بینی خود کمک نموده است؛ در ادامه به بیان این ضمایر و تحلیل آن پرداخته خواهد شد:

ضمیر ملکی «ام»

در رمان، این‌گونه از این ضمیر ملکی استفاده شده است: «علی. أنت یعنی قائل أنا ما بخلص قروشی منک، ولا فکرک شنو[۱۵]؟» (صالح، ۱۴۱۷: ٤). در اینجا از ضمیر ملکی «ام» در «پولم» استفاده شده است که نوعی دلبستگی، از خود دانستن و خود را همراه و همزاد دیگر عناصر داستان پنداشتن و حس عاطفی را ایجاد نموده است.

ضمیر «ما»

در این رمان، از ضمیر «نا» به معنی «ما»، بارها بهره‌گرفته شده و «استفاده از ضمیر «ما» به‌جای «من»، یعنی شخص دارای این اقتدار است که از طرف دیگران حرف بزند»(فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹۵) که در کلام زین خطاب به حنین به‌کار رفته است، مانند زمانی که زین به اطاعت از حنین همه جای سرِ او را بوسید و گفت: «شیخنا الحنین. أبونا المبروک[۱۶]» (صالح، ۱۴۱۷: ۴۸). به کارگیری ضمیر «نا» در کلام زین، بیانگر قدرت و اقتدار او می‌باشد؛ وی از طرف تمامی حاضرانِ در صحنه، سخن می‌گوید؛ همچنین استفاده از این ضمیر معنای «تساوی، تعامل و همدلی» را در بر داشته باشد.

ارزش بیانی افعال کمکی

افعال کمکی در معانی مختلفی کاربرد دارد و «فعل توانستن به‌خودی خود به‌عنوان یک وجه رابطه‌ای می‌تواند نشانِ مجازبودن باشد». (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹٤)؛ اما همان‌گونه که در مورد جملات پرسشی گفته‌شد، این نوع از جملات، نسبتاً پیچیده‌تر هستند و انواع متفاوتی دارند. مثلاً در این رمان، عبدالصمد به شیخ علی می‌گوید: «علی. أنت یعنی قائل أنا ما بخلص قروشی منک، ولا فکرک شنو؟![۱۷]» (صالح، ۱۴۱۷: ۴) در این کلام، فعل کمکی «نمی‌توانم»، به‌همراه «آیا» که از ادات پرسشی است، بر معنای تعجب و شگفتی گوینده از موضع قدرت دلالت می‌کند؛ یعنی او چگونه می‌تواند این‌گونه فکر کند؟ یعنی نباید و نمی‌تواند اینگونه فکر کند.

ساختار متنی

ساختار متنی شامل «نوبت‌گیری و دانش زمینه‌ای مفروض» می‌باشد که در ادامه به بیان و تحلیل هریک از این موضوعات پرداخته خواهد شد:

نوبت‌گیری

گزاره‌های طبیعی‌شده متضمن مفروضاتی درباره‌ی روابطی اجتماعی هستند که شالوده‌ی اعمال تعامل را شکل می‌دهند. «نظام نوبت‌گیری در گفتگو یا آداب نزاکت، مفروضاتی

هستند که طبیعی شده‌اند و عموماً مردم از وجود آن‌ها بی‌خبرند؛ نه می‌دانند که چگونه آن‌ها را در مورد ایشان به‌کار می‌برند و نه می‌دانند که خود، چگونه آن‌ها را در مورد دیگران به کار می‌بندند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۰). اداره‌ی نوبت‌گرفتن، به ماهیت نظام نوبت‌گیری به‌کار گرفته‌شده و روابط قدرت بین مشارکین بستگی دارد (همان: ۲۰٤). نمونه‌ی یک گزاره‌ی تلویحی طبیعی‌شده در آغاز رمان عرس الزین، گفتگوی مدیر مدرسه با توریفی (دانش آموز) است، «افندی سمعت الخبر؟»، «خبر بتاع آیه یا ولد یا بهیم؟»[۱۸] (صالح، ۱۴۱۷: ۳)، که هر دو مشارک گفتمانی (مدیر و توریفی) به‌طور طبیعی احساس می‌کنند که این مدیر است که به‌علت موقعیت و قدرت برتر اجتماعی نسبت به توریفی، باید پیش از وی سخن بگوید (نظام نوبت‌گیری). وی در این بخش، با کلماتی بی‌ادبانه و توهین‌آمیز سؤالاتی را پرسیده و توریفی نیز در جایگاه فرد کم قدرت‌تر، سؤالات وی را با سؤالی دیگر یا با جمله‌ای انحرافی پاسخ می‌دهد.

عدم نوبت‌گیری در مکالمه‌ی افراد برابر

برای آنکه اشخاص در عرصه‌ی تعامل، از سهمی برابر برخوردار باشند، لازم است که جایگاه آنان نیز با هم برابر باشد. جایگاه برابر، یعنی اینکه آنان در حقوق و وظایف گفتمانی و کاربردی خود نیز با یکدیگر برابر باشد؛ مثلاً حقوق یکسان در نوبت‌گیری در مکالمه و وظایفِ مساوی در پرهیز از سکوت و بریدن صحبت دیگران (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۵۹). در این رمان، محجوب و گروهش اعضای تشکیل‌دهنده‌ی یک نهاد اجتماعی کوچک، اما با نفوذ، فعال و قدرتمند هستند. این گروه از دیدگاه نویسنده، از نوعی مکالمات ویژه و آرمانی برخوردارند، زیرا وی در توصیف گفتگوی آن‌ها می‌گوید: گاهی بحث و منازعه ایشان شدّت می‌گیرد و کلماتی که از دهانشان خارج می‌شود مثل پاره آجریست که پرتاب می‌شود و جُملاتشان شکسته و ناتمام است. آن‌ها با صدای بلند با هم صحبت می‌کنند، طوری که معلوم نیست گوینده وشنونده کیست، در چنین موقعیتی، یک آدم غریبه، آن‌ها را یک گروه بی‌نظم تصور می‌کند. (صالح، ۱۴۱۷: ۸۸)، از

جنبه‌ی توصیفی، در این کمیته‌ی اجتماعی، نوعی عدم نوبت‌گیری در مکالمه، پرهیز از سکوت و برابری در حقوق گفتمانی قابل مشاهده است.

دانش زمینه‌ای مفروض

انتظام تعاملات، به وجود دانش زمینه‌ای مفروض وابسته است. همچنین دانش زمینه‌ای، دربرگیرنده‌ی بازنمودهای ایدئولوژیک «طبیعی‌شده» است؛ یعنی آن دسته از باز نمودهای ایدئولوژیکی را شامل می‌شود که اندک اندک و به‌صورت «عقل سلیم» غیر ایدئولوژیک به‌نظر می‌آیند. اهداف انتقادی، به آن معنی است که افراد در جهت روشن کردن این گونه طبیعی شدگی‌ها بکوشند؛ یعنی تعیین‌ها و تأثیرات اجتماعی گفتمان که ماهیتاً از دید مشارکین آن مخفی می‌مانند، را آشکار سازند...(فرکلاف،۱۳۷۹: ۲۶-۲۷). در رمان «عرس الزین»، وقتی مدیر مدرسه با عصبانیت در رد اتهام عبدالصمد که وی را متهم به نظرداشتن به نعیمه از جهت ثروت پدرش کرده بود، گفت: «أنا؟ خاف الله با رجل. هذه فی عمر بناتی. وقال شیخ علی بسری عنه: عمر بناتک آیه یا شیخ؟[۱۹]» (صالح، ۱۴۱۷: ۶۸). در واقع جمله‌ی پرسشی شیخ‌علی، یکی از همین بازنمودهای طبیعی‌شده و مخفی در متن رمان است؛ به این معنا که در بافت فرهنگی و سنتی مردم روستا، ازدواج مجدد مردانِ متأهل روستا، حتی با وجود داشتن فرزندانی بزرگسال، امر ناپسندی نیست و طبیعی به‌نظر می‌رسد.

تحلیل گفتمان انتقادی رمان «عرس الزین» در سطح «تفسیر»

تفسیر به رابطه‌ی بین متن و تعامل و مشاهده‌ی متن بـه‌عنوان محصول فرآیند تولید و منبعی در فرآیند تفسیر دلالت دارد. این قسمت، به بافت موقعیت، بینامتنیت و انواع گفتمان توجه دارد (عباسی و عبدی،۱۳۹۱: ۱۰۵). با مطالعه‌ی قضایای اصلی متن و نحوه‌ی پیوست آنان از سویی و مطالعه‌ی موضوع یا موضوعات اصلی موجود در متن از سوی دیگر، مجموعه‌ی باورهایی کشف می‌شود که با آنکه در متن اشاره‌ای به آن‌ها نشده، اما نقاط اتکای متن محسوب می‌شوند (خانیکی، ۱۳۷۷: ۲۴۹). اینجاست که می‌توان توانایی

گفتمان‌ها را در تجسیم معنا و ارتباط اجتماعی دریافت؛ زیرا گفتمان، شکل‌دهنده‌ی ذهنیت و ارتباطات اجتماعی–سیاسی (قدرت) است (عضدانلو،۱۳۸۰: ۱۷). در سطح تفسیر، به این پرسش پاسخ داده می‌شود که تفسیر مشارکین گفتمان از بافت متنی و موقعیتی چیست؟

تفسیر بافت بینامتنی

تأمل در پیوندهای پیدا و پنهان رمان «عرس الزین» با رمان «همسایه‌های» احمد محمود، زمینه‌ساز واکاوی جریان‌های اجتماعی مشترکی است که می‌تواند مخاطبان را با خصایص مشترک جامعه‌ی فرودست آشنا سازد. آدم‌های هر دو رمان در دام آداب و رسوم دست و پا گیر و نیازهای اولیه‌ی زیستی اسیرند و راهی برای خارج‌شدن از این شب تاریک نمی‌شناسند (یاوری، ۱۳۸۸: ۱۲۲) و نویسندگان هر دو رمان، با هدف آگاهی مردم نسبت به وضع خودشان، اقدام به نوشتن این داستان می‌کنند (گلستان، ۱۳۸۳: ۷۲). رمان همسایه‌ها همچون رمان «عرس الزین»، داستان زندگی طبقه‌ی زحمت‌کشی است که در جامعه‌ی سرمایه‌داری و تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری و ایدئولوژی‌های حاکم بر آن جامعه هستند. شخصیت‌های داستان که نمونه‌ی کوچکی از جامعه‌ی بیرون نیز قلمداد می‌شوند، همگی به طبقه‌ی فرودستی تعلق دارند که در پی دستیابی به حقوق تضییع‌شده‌ی خود هستند. تضمین و برقراری بافت بینامتنی با قرآن کریم و سایر متون ادبی، استفاده از ضرب المثل‌ها و بهره‌گیری از آن‌ها در متن، از دیگر شیوه‌هایی است که نویسنده با استفاده از آن، بافت موقعیت را پرورانده است، مانند: « یذکر تماماً أن الإمام قرأ الآیة «وهزی إلیک بجذع النخلة تساقط علیک رطباً جنیا» من سورة مریم،(آیة۲۵) وهی آیة فیها الخیر والبرکة[۲۰]» (صالح، ۱۴۱۷: ۶۱). در اینجا امام جماعت با مشاهده‌ی درختان نخل پر بار روستا، آیاتی از سوره‌ی مریم که در آن خیر و برکت می‌باشد، را تضمین آورده است. یا این ضرب المثل «الراجل راجل و إن کان بی ریاله، والمرأة مرأة و إن کانت شجرة الدر[۲۱]» (همان: ۷۳) که به‌نوعی نمایانگر گفتمان اجتماعی موجود در جامعه، که آن، نگاه تبعیض‌آمیز عموم جامعه به زن می‌باشد، است. نویسنده در این

جمله نیز «أن الحکومة، هذا المخلوق الذی یشبهونه فی نوادرهم بالحمار الحرون[۲۲]» (همان: ٦٢)، جایگاه نامطلوب دولت نزد روستاییان را به‌تصویر کشیده است.

تفسیر بافت موقعیتی

در تفسیر بافت موقعیتی، سعی می‌شود تا پاسخی برای این سؤالات ارائه گردد:

ماجرا چیست؟

چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟

روابط میان آنها چیست؟

نقش زنان در پیشبرد ماجرا چیست؟

جان‌مایه‌ی داستان (ماجرا) چیست؟

در تفسیر داستان «عرس الزین» باید گفت که این داستان، ماجرایی با مضمون اجتماعی–فرهنگی و به‌نوعی نمایانگر گفتمان اجتماعی و فرهنگی موجود در جامعه است. نویسنده با بهره‌گیری از توصیف رویدادها و حالات شخصیت‌ها، خواننده را با فضای داستان و ماجراهای مربوط به آن آشنا می‌کند. در این رمان، جان‌مایه‌ی داستان، حول موضوع عروسی زین و نعیمه می‌گردد و با گفتمان کاراکترها در همین زمینه آغاز می‌شود: «توریفی به مدیر می‌گوید: «الزین ماش یعقدو له بعد باکر[۲۳]» (صالح، ۱۴۱۷: ۴). یا در جایی دیگر شیخ علی به مدیر می‌گوید: «کدی اقعد انحکیلک حکایة عرس الزین.[۲٤]» (همان: ۵). این ازدواج در تقابل و تناقض با ازدواج‌های سنتی بوده که پیش از این در روستا متداول بوده است. به همین سبب، همه با تعجب درباره‌ی آن از یکدیگر سؤال می‌کنند. خصوصاً سواد و هوش نعیمه و بی‌سوادی و ساده‌لوحی زین، بر تعجب اهالی بیشتر افزوده بود.

چه کسانی درگیر ماجرا هستند

از جمله کسانی‌که درگیر ماجرا هستند می‌توان به زین، حنین، سیف‌الدین، امام جماعت، محجوب وگروهش و نعیمه اشاره داشت که همگی نقش مهمی را در رمان ایفا می‌کنند.

روابط میان آن‌ها چیست؟

حنین، یگانه شخصیت عرفانی رمان است که در روابط خود با مردم روستا، همچون رهبری وارسته به راهنمایی و ارشاد مردم اهتمام می‌ورزد و آن‌ها را با نفوذ گفتار خود به‌سوی فطرت پاکشان هدایت می‌کند. سیف الدین شخصیت منفی رمان، با میانجی‌گری حنین در یک شب پرماجرا و شگفت‌انگیز به‌گونه‌ای متحول می‌گردد که گویی از نو متولد شده است. محجوب نیز مردی بود که با وجود آنکه خودش را از انسان‌های زاهد کنار می‌کشید، اما با توجه به پیشگویی‌های حنین، ترسی غریزی نسبت به افراد مذهبی خصوصاً حنین داشت. اما روابط امام جماعت و مردم، نقطه‌ی مقابل روابط مردم با حنین است؛ مردم دهکده امام را هیچ‌وقت به اسم صدا نمی‌کردند؛ برای اینکه در نظر آن‌ها او یک شخص نبود، بلکه یک «نهاد» به‌حساب می‌آمد و از این‌رو آن‌ها با توجه به رابطه‌شان با امام جماعت، به چند اردوگاه مجزای موافقین و مخالفین تقسیم‌شده بودند. نعیمه با زین دخترعمو، پسرعمو بودند و زین در نظر نعیمه، مردی ساده و یتیم بود که نیاز به توجه داشت و از این‌روی، مورد محبت و ترحّم نعیمه قرار می‌گرفت. زین نیز برخلاف لودگی‌هایی که با سایر زنان داشت، در هنگام ملاقات با نعیمه، رفتاری مؤدبانه داشت. گروه محجوب نیز از نفوذ و قدرت زیادی در ارتباط با مردم ده برخوردار بودند و هریک به تناسب توانایی‌هایشان، گوشه‌ای از مسائل و مشکلات ده را حل و فصل می‌کردند.

نوآوری و خلاقیت در کنش‌های گفتمانی نعیمه

میان رخدادهای خُرد کلامی و ساختارهای کلانِ اجتماعی، پیوندی ناگسستنی وجود دارد و در برخی موارد ساختارهای کلان جامعه، نتیجه‌ی رخدادهای خرد کلامی میان

افراد یک جامعه است. اما منظور از تغییر در رخدادهای گفتمانی، نوآوری و خلاقیتی است که از برخی جهات با عرف‌ها و انتظارات معمول تعارض دارد. تغییر، نوعی تخطّی از حدود محدوده‌های عُرفی به‌شمار می‌آید؛ مثلاً تناقض‌هایی که در تعیین جایگاه روی می‌دهد و به روابط جنسیت مربوط می‌شود، یعنی آن‌جا که کاربرد گفتمانی جنسیت‌محور و دیگر فعالیت‌ها، تحت تأثیر تناقض‌های موجود میان جایگاه فاعل سنّتی مربوط به جنسیت که انسان‌ها را در آن چارچوب اجتماعی نموده و تحت تأثیر روابط جنسیتی جدید، دچار مشکل‌شده و تغییر پیدا کرده‌اند. در واقع مردم با وضعیتی روبرو می‌شوند که آن را «معماهای ایدئولوژیک» می‌نامند (فرکلاف، ۱۳۷۹، ۱۰٦). در رمان، نعیمه به‌ویژه در مسأله‌ی ازدواج با کنش گفتمانی خود، ابتکار و جسارتی خلاف عرف و سنت‌های معمول به‌خرج می‌دهد و در انتخاب همسر آینده‌اش شخصاً دخالت می‌نماید و حتی پیش‌قدم می‌شود. کلام او با افراد خانواده نیز خلاقانه و برخلاف سنت و عرف روستاست، چنان که برادر نعیمه درباره‌ی آینده‌اش چنین می‌گوید: «دکتورة و لامحامیة[۲۵]» (صالح، ۱۴۱۷: ۳۳). وی با بیان این جمله، بر توانایی‌های خواهرش در داشتن مشاغلی که پیش از این مختص مردان بوده، تأکید می‌کند که این، خود پذیرش تساوی حقوق زن و مرد از دیدگاه برادر نعیمه در جایگاه یک مرد است. می‌توان استراتژی نعیمه را این‌طور خلاصه کرد: مقتدر، قاطع و انعطاف‌ناپذیر که در عین حال، به زن بودنِ خود نیز لطمه‌ای نمی‌زند. نعیمه با چهره‌ای مصمم و غیرقابل رسوخ، به برادرش می‌گوید: «التعلیم فی المدارس کله طرطشة. کفایة القراية و الکتابة و معرفة القرآن و فرایض الصلاة» یضحک أخوها و یقول: باکر یجی ود حلال یعرسک و تنفک من حججک[۲٦]» (همان: ۳٤). در واقع کلام نعیمه، آمیزه‌ای از عناصر بیانی گفتمان‌های مردسالارانه با عناصر بیانی زنانه است. چهره‌ی مصمم و غیرقابل رسوخ نعیمه، لحن مقتدرانه و قاطع وی در پاسخگویی به برادرش و به‌کارگرفتن افعالی چون «مفهومی ندارد» و «کافی است» که بیانگر قاطعیت و اصرار او بر موضوع «فراگیری سواد تنها در حد خواندن و فهمیدن قرآن و مسائل مذهبی» می‌باشد، همگی از ویژگی‌های کلام مردانه برخوردار است. اما در این جمله‌ی نعیمه که می‌گوید: «آدم» همان‌قدر که خواندن و نوشتن را برای فهمیدن

قرآن بداند کافی است، منظور از واژه‌ی «آدم» همان «قشر زنان» است که ریشه در اعتقادات مذهبی و دیدگاهی دارد که او به‌عنوان زنی مسلمان نسبت به همجنسان خود دارد. نعیمه در آفرینش جایگاهی برای یک زن مذهبی و مسلمان و مصر به انجام وظایف اسلامی، موفق است و در این موقعیت، به‌هیچ عنوان در پی جانبداری از حقوق زنانه‌اش نیست؛ بلکه برداشت و احساس او نسبت به حقوق و وظایف یک زن مسلمان همانی است که آن را قاطعانه ابراز می‌کند. سخنان نعیمه به‌دلیل برخورداری از قاطعیت‌های مردانه و حد و حدودی که او برای تحصیلات زنان قائل است، از چنان تأثیری برخوردار می‌باشد که برادرش را با تمام اعتقادات سنتی‌اش نسبت به زنان جامعه، وادار می‌کند تا عقاید او را به‌عنوان یک زن بپذیرد. البته برادر نعیمه چون می‌داند که او برخلاف رفتار و گفتار دیگر زنان ده، از جسارت و قدرتی مردانه برخوردار است، آرزو می‌کند که نعیمه در آینده با جوانی که شایسته‌ی اوست، ازدواج کند و دردسرهایش کم شود. در توصیف سخنان برادر نعیمه، مخاطب به شکلی ضمنی و تلویحی با نوعی دانش پس‌زمینه‌ای مواجه است که در آن، ازدواج برای دختران روستا، امری بسیار سرنوشت‌ساز می‌باشد و موجب می‌گردد که از مشکلات و دردسرهایشان رهایی یابند. گفتارهای نعیمه و کنش‌های زبانی او، برخلاف عرف و چارچوب‌های جامعه‌ی روستایی درباره‌ی جنس زن است و از این‌رو برادرش، با وجود آنکه عمیقاً به جسارت و توانایی‌های نعیمه افتخار می‌کند، اما معتقد است که ازدواجِ نعیمه، از مشکلاتش می‌کاهد.

تحلیل گفتمان انتقادی رمان «عرس الزین» در سطح «تبیین»

در این مرحله، به تحلیل متن به‌عنوان جزئی از روند مبارزه‌ی اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت پرداخته می‌شود و به این سؤال پاسخ داده می‌شود که چه نوعی از روابط قدرت در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل‌دادن این گفتمان مؤثر است؟

در سطح تبیین این داستان، از یک سو، عوامل فراگیری جهل و خرافات، پایبندی به سنت‌های غلط و سلطه‌ی مردان بر زنان و فقر مادی و فرهنگی جامعه‌ی سودان از سوی دیگر به‌تصویر کشیده شده است. از آنجایی‌که صالح، اثر خود را در سال‌های دهه‌ی هفتاد، یعنی دوران پسااستعماری سودان، خلق‌نموده نگاهی رئالیستی و انتقادی نسبت به مسائل و مشکلات این مقطع زمانی دارد. یکی دیگر از مواردی که باید در سطح تبیین به آن پرداخت، آن است که چه عناصری از دانش زمینه‌ای نویسنده دارای خصوصیت ایدئولوژیک است؟ طیب صالح در اثر خود، اوضاع نابسامان زنان در جامعه‌ی سودان را به‌تصویر می‌کشد؛ جامعه‌ی روستایی که خود دوران طفولیت و نوجوانی‌اش را در آنجا گذرانده است. در این داستان، زنان تحصیلاتی ندارند و معمولاً مورد بی‌مهری همسران خود واقع می‌شوند؛ همسرانی که به‌خود حق می‌دهند علی رغم داشتن زن و فرزندان متعدد، به فکر ازدواج دیگری باشند. صالح یکی از دلایل ازدواج مجدد مردان را بی‌توجهی زنان به آراستگی، نظافت و ظاهر خود می‌داند، همانگونه که در قسمتی از رمان، سعید خطاب به همسرش می‌گوید: «جیفه[۲۷]» (صالح، ۱۴۱۷: ۸۵). از همین‌رو دختران جوان کم سن و سالی که به دلایل متعدد، خواستگار مناسبی نداشتند به عقد مردانی مسن که گاهی هم‌سن پدرانشان بودند درمی‌آمدند. طیب صالح با برجسته‌کردن شخصیت نعیمه در یک آرمان شهر، زنان را تشویق می‌کند تا همانند او به تحصیل بپردازند، روشنفکر و خودساخته باشند و با قدرت در برابر سنت‌های غلط گذشتگان بایستند و در انتخاب همسر آینده‌شان دخالت مستقیم داشته باشند و حتی پیش قدم شوند. اگرچه داستان در ظاهر به شخصیت زین و حوادث پیرامون او می‌پردازد اما در حقیقت، زین پوششی است تا نویسنده اوضاع اسف‌بار زنان و دختران را در جامعه‌ی سودان به‌تصویر بکشد و این‌گونه، نعیمه را به‌عنوان الگوی زنی قدرتمند، آگاه و سنت شکن معرفی کند. در واقع نویسنده خواستار آن است که روزی برسد تا زنان جامعه همچون نعیمه، در مقابل قدرت مسلط بر جامعه یعنی جهل فرهنگی و اجتماعی ایستادگی و مقاومت کنند.

«نویسندگانی مثل طیب صالح که فن رمان نویسی را تنها ابزار بیان آثارشان دانسته‌اند، با مشاهده نابسامانی‌های اجتماع خود و رواج ریاکاری و فساد اخلاقی رجال، دل‌هایشان به درد آمده و با دیدن پریشانی و ناهنجاری اجتماع و ضعف اخلاقی قهرمانان، خشم و نفرت خود را در آثار خویش با پوششی منعکس می‌ساختند» (حلبی، ١٣٦٤: ١١). از آن‌جایی‌که زبان و متن، نمودهایی از پیام اجتماعی، فرهنگی و روابط قدرت هستند و رفتارهای گفتمانی، مادامی‌که به حفظ، تأثیر یا تضعیف روابط قدرت یاری برسانند، بار ایدئولوژیک خواهند داشت (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۱)، بازنمایی مسائل اجتماعی و اخلاقی در داستان، می‌تواند دربردارنده‌ی معنایی ایدئولوژیک باشد و این موضوع که داستان، کانون مبارزه‌ای ایدئولوژیک است را بیان کند و در نهایت، تمرکز پیام داستان را بر روی همین مسائل قرار دهد.

نکته‌ی دیگر، بیان جایگاه این گفتمان نسبت به مبارزات در سطوح مختلف نهادی، اجتماعی و موقعیتی است. طیب صالح در داستان خود، خواستار بیان این مطلب است که سرمنشأ تمام این آشفتگی‌های اجتماعی، نابسامانی‌های فرهنگی و از هم‌پاشیدگی‌های نظامی جامعه‌اش، جهل و خرافه و سنت‌های غلط است؛ این جهل است که باعث می‌شود دختران جوان برای ازدواج، به هرگونه خفت و خواری تن دهند. رمان اجتماعی، سعی دارد تا اوضاع جامعه و ناهنجاری‌های آن را به‌تصویر بکشد، اما به‌دلیل معذوریت‌های سیاسی و حکومتی، نمی‌تواند فضای گفتمان غالب آن دوره را مورد نقد قرار دهد و در اکثر موارد، مانند رمان «عرس الزین»، به‌صورت تمثیلی از زبان دیوانه‌ای کم عقل مانند زین، این موارد را بیان می‌نماید و در آن، به نقد و تحلیل موقعیتی و اجتماعی جامعه‌ی خود می‌پردازد. یکی از ویژگی‌های ادبیات کشورهای تحت ستم، عموماً رواج طنـز، هجـو، شوخی و مسخرگی در میان آن‌هاست؛ زیرا مردمی که قدرت نقد آشکار از آنها سلب شده، خود را به لودگی و طنزگویی می‌زنند و از راه اظهار سخن دو پهلو، غیرصریح و خنده‌دار و گاهی گزنده، انتقادهای خود را اظهار می‌کنند (حلبی، ١٣٦٤: ١٦). رمان «عرس الزین» نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ صالح با کنکاش و واکاوی گفتمان‌های رمان خود، نوعی مبارزه‌ی اجتماعی را برعلیه

سنت‌های ناپسند و طبیعی‌شده به نمایش می‌گذارد. او از زبان لودگی و دیوانگی، برای بیان و تفسیر این معضل اجتماعی استفاده می‌کند تا بتواند دردهای جامعه را به خواننده القا کند و مخاطبش را به اندیشه و تغییر و دگرگونی وادارد. این رمان دارای طبع انتقادی، هدف‌دار و مبتنی بر واقعیت‌های اجتماع است و طیب صالح در آن، در پی اصلاح جامعه و آگاهی مردم جامعه می‌باشد. وی هیچ راه‌حل و چاره‌ای، جز بیان این واقعیت‌های تلخ نمی‌یابد تا شاید بتواند از این طریق، ذره‌ای به هوشیاری و بیداری جامعه‌اش کمک کرده باشد. او در داستان‌هایش در پی آن است که ساختار و حقایق تاریخ را دوباره زنده کند و بسازد؛ وی در مواردی با صراحت لهجه و قاطعیت، افکار درونی خود را بیان و وضع اجتماعی موجود در کشورهای عربی که بر پایه‌ی جهل و خرافه است را نقد می‌کند.

نتیجه‌گیری

رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، نمایان‌گر رابطه‌ی بین نویسنده، متن و خواننده است و تأثیر بافت متن و بافت موقعیتی بر روی گفتمان را بیان می‌دارد. رمان «عرس الزین» رمانی رئالیستی–اجتماعی است و بازتولیدی از واقعیت‌های تلخ دوره‌ی خاصی از سودان دارد که طیب صالح در ورای واژگان و جمله‌ها، سعی دارد تا آن‌ها را نمایش دهد.

تحلیل گفتمان انتقادی رمان مذکور این امکان را برای مخاطب فراهم می‌آورد تا با بررسی سطوح مختلف آن و آشکار ساختن عمیق‌ترین لایه‌های ساختار و معنای موجود در رمان، به ایدیولوژی و نگرش نویسنده از خلق این اثر دست یابد. این رمان در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی گردید و نتایج آن به تفکیک بیان می‌شود:

۱.در سطح توصیف متن، مشخص‌شد که واژگان و ساخت‌های دستوری، بار ایدئولوژیک دارند و جان‌مایه‌ی رمان، نشان‌دهنده‌ی تقابل‌هایی است که همواره در ساختارهای اجتماعی نمود می‌یابد؛ همچنان‌که رمان در پی تسلط اهل قدرت، با گفتمان مدیر و دانش آموز شروع می‌شود ولی گفتمان اکثر کارکترهای رمان، حکایت از برابری

قدرت در بین اهالی روستا دارد. از این‌رو زبان نویسنده، ساده و روان است و بسامد اندک جملات مجهول، در مقابل بسامد بالای جملات معلوم، نشان از مشخص‌بودن کنشگر دارد. خوانندگان با غلبه‌ی جملات مثبت نسبت به جملات منفی و جملات خبری نسبت به جملات پرسشی و امری مواجه هستند. بسیاری از واژگان به‌کار گرفته شده از سوی شخصیت‌های داستان، عامیانه و غیررسمی هستند که گاه تکراری و کنایه‌آمیز است و در پاره‌ای از موارد، با بار عاطفی، مذهبی و اعتقادی همراه می‌باشد.

2. سطح تفسیر، که محصول ارتباط دیالکتیکی ویژگی‌های صوری و دانش زمینه‌ای ذهن مفسر است، به بازگویی برخی از پیش فرض‌ها که در اذهان مردم وجود دارد، می‌پردازد. درعین حال جان‌مایه‌ی داستان، حول ماجرای عروسی زین و نعیمه می‌گردد. این رمان از روندی منطقی در بیان ماجرا و روابط میان افراد برخوردار است که در اغلب موارد، مبتنی بر برابری قدرت در جامعه‌ی روستایی می‌باشد.

3. در سطح تبیین، درحالی‌که ساختارهای اجتماعی، گفتمان حاکم میان اقشار و گروه‌های مختلف جامعه‌ی روستایی را عینیت می‌بخشد، گفتمان حاکم می‌تواند در پی بیان انتقادی خود، ساختار را به شکل مستقیم و یا غیرمستقیم تحت تأثیر قرار دهد. چنان‌که وجود برخی گفتمان‌ها میان نعیمه و دیگر کارکترهای رمان، نشان از نوعی مبارزه‌ی اجتماعی در متن دارد و مشخص می‌کند که تولیدکننده در پی تغییر ساختار اجتماعی جامعه‌ی خویش است.

از آنجایی‌که صالح، اثر خود را در سال‌های دهه‌ی هفتاد، یعنی دوران پسااستعماری سودان خلق نموده نگاهی رئالیستی و انتقادی نسبت به مسائل و مشکلات این مقطع زمانی دارد. در واقع او با کنکاش و واکاوی گفتمان‌های رمان، نوعی مبارزه‌ی اجتماعی را برعلیه سنت‌های ناپسند و طبیعی‌شده به نمایش می‌گذارد. صالح در پایان نمادی از جامعه‌ی آرمانی خود که در آن، تمام اقشار مردم با برابری و تساوی حقوق اجتماعی و قدرت گفتمانی، از روابط انسانی مسالمت‌آمیز برخوردار باشد را در عروسی زین تجلی می‌بخشد. ازدواج زین با نعیمه در پایان داستان، نشان می‌دهد که ایدئولوژی نویسنده در بازنمایی سلطه‌گری‌ها و ستم اهل قدرت بر زنان، تغییرکرده، سیر تغییر و تحول

شخصیت‌ها، در واقع بازگشت به سوی فطرت انسانی آن‌هاست که با راهنمایی و گفتمان ارشادی حنین، رهبری دینی، صورت واقعیت به‌خود می‌گیرد. و نشان‌دهنده‌ی امیدواری طیب صالح به بهبود وضعیت جامعه‌ی سودان است. طیب صالح سیر تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعه برای رسیدن به برابری قدرت گفتمانی را در رخدادهای کلامی (ساختار خرد) جامعه‌ی روستایی نمودار می‌سازد و بازتاب آن را در تحول ساختار کلان جامعه یعنی عروسی زین آشکار می‌گرداند.

پی‌نوشت‌ها(۲٦)

۱. « چرا آن نره خر رفته پیش عموی من و گفته زین مرد نیست که ازدواج کند؟»

۲. «مردار»، « ای مردار متعفن، از دخترهای مدیر یاد بگیر »

۳. «آقا خبر را شنیدید؟»

۴. «رفیق تو دیوانه‌ای؟ آیا فرق بین شوخی و جدی را نمی‌فهمی؟ یک ذره مغز تو کلّه‌ات نیست»

۵. «زین خدا از تو راضی باشد، رهایش کن »

٦. «مردار»

۷. شجرالدُّر: دومین پادشاه زن مسلمان و آخرین ملکه ایوبیان بود که سپاهیان فرانسوی را شکست داد ولی بعدها به دست ممالیک کشته شد (توکلی،۱۳۸۵: ۱۲).

۸. «مرد، مرد است حتی اگر احمق باشد، و یک زن هم یک زن است حتی اگر به زیبایی شجرالدُّر، باشد».

۹. «طبل بزرگ برنجی مثل رعد به غرش درآمد. آن‌ها گفتند طبل می‌تواند حرف بزند. دختر عبدالله می‌گفت طبل برنجی می‌گوید: «زین دارد ازدواج می‌کند، زین دارد ازدواج می‌کند»»

۱۰. «زین ابله نیست. او بندهٔ آمرزیدهٔ خداست و فردا با بهترین دختر ده ازدواج خواهد کرد»

۱۱. «چرا این حرف‌های بی‌معنی را ول نمی‌کنی، بروی پی کارت؟»

۱۲. «آقا خبررا شنیده‌اید؟»، «خبر راجع به چه چیز بچه‌ی بی‌شعور؟».

۱۳. «قهوه‌ات تو سرت بخوره، بلند شو درِ گاو صندوقت را باز کن پول من را بده، اگر نمی‌خواهی پولم را بدهی بگو؟»

۱٤. «یا بنشین یا بزن به‌چاک»

۱۵. «شیخ علی تو فکر می‌کنی من نمی‌توانم پولم را از تو بگیرم؟»

۱٦. «شیخ! حنین ما، پدر ما، بندهٔ خاص خدا»

۱۷. «علی، تو فکر می‌کنی که من نمی‌توانم پولم را از تو بگیرم؟ یا این که چه فکری به سرت زده؟»

۱۸. «آقا خبررا شنیده‌اید؟»، «خبر راجع به چه چیز بچه‌ی بی‌شعور؟».

۱۹. «از خدا بترس مرد، او همسن دخترهای من است»، شیخ علی در ادامه گفت: «سن دخترهای تو چه کار به او دارد؟»

۲۰. «مریم شاخه‌ی نخل را تکان بده تا خرمای تازه بر تو فرو ریزد»

۲۱. «یک مرد، مرد است، اگر چه احمق باشه و یک زن، زن است اگر چه پادشاه باشد».

۲۲. « دولت مثل خر سرکش است»

۲۳. «آن‌ها در تدارک عروسی زین برای پس‌فردا هستند»

۲٤. «بیا بنشین تا برایت داستان عروسی زین را تعریف کنم»

۲۵. «تو می‌توانی یک دکتر یا یک حقوق‌دان بشوی»

۲٦. «تحصیلات در مدرسه مفهومی ندارد و همان‌قدر که آدم خواندن و نوشتن را برای خواندن و فهمیدن قرآن و مسائل مربوط به نماز و تشریفات مذهبی بداند کافی است. و برادرش می‌خندد و می‌گوید: «فردا جوان خوبی می‌آید و با تو ازدواج می‌کند و درد سرت را کم می‌کند!»

۲۷. اگرچه در ترجمه‌ی عبارت‌های عربی این پژوهش از ترجمه دکتر شجاعی‌فر استفاده شده، اما از آن‌جایی‌که این ترجمه از روی متن انگلیسی انجام شده و نه عربی، خالی از اشتباه نبوده، لذا نویسنده مقاله در بعضی موارد اصلاحاتی را انجام داده است.

منابع و مآخذ

ارباب، سپیده (۱۳۹۱) ، «بررسی و طبقه‌بندی دشواژه‌های رایج فارسی در تداول عامه»، **مجله پژوهش‌های زبان شناسی تطبیقی**، دوره ۲، شماره ٤: ۱۲٤-۱۰۷.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹٤)، **تحلیل گفتمان انتقادی**،چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بهرام‌پور، شعبان‌علی (۱۳۷۸) ، گردآورندهٔ مقدمهٔ کتاب «تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف»، ترجمهٔ شایسته پیران، فاطمه و دیگران، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها: ۱– ۱۵.

توکلی، فائزه. (۱۳۸۵). زنان فرمانروا دردولت‌های اسلامی. **مطالعات راهبردی زنان**. شماره ۳۳: ۷-۳۱.

جان نژاد، محسن.(۱۳۸۰). «**زبان وجنسیت: پژوهشی زبانشناسی اجتماعی تفاوت‌های زبانی میان گویشوران مرد و زن ایرانی در تعامل مکالمه**». راهنما: علی افخمی: دانشگاه تهران.

حلبی، علی اصغر. (۱۳٦٤). **مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی**. تهران: بهبهانی.

خانیکی، هادی، (۱۳۷۷). «درآمدی بر رابطه میان نظام اجتماعی و ساختار زبانی و مطبوعات تحلیل گفتمان دو نشریه دوران پراکندگی و تمرکز قدرت سیاسی در ایران»، **گفتمان**، شـماره ۲: ۲٦٤-۲٦۷.

سرلک،عبدالرحمن.(۱۳۹٦)، «**تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه‌های«علی حاتمی» براساس چهارچوب نظری نورمن فرکلاف**» راهنما: حسینعلی قبادی. دانشکده علوم انسانی: دانشگاه تربیت مدرس.

شجاعی‌فر، شکرالله (۱۳۷۹)، **ترجمهٔ عروسی زین «طیب صالح»**، تهران: نشر آگاه.

صالح، الطّیب (۱۴۱۷)، **عُرْس الزَّین**، بیروت: دار الجیل.

عباسی، نسرین و صلاح الدین عبدی، (۱۳۹۱) ، «بررسی رمان «الصبار» سحر خلیفه براساس الگوی تحلیلی فرکلاف، **دو فصلنامهٔ نقد ادب معاصر عربی**، سال دوم، شمارهٔ سوم: ۱۰۱-۱۲۱.

عضدانلو، حمید. (۱۳۸۰). **گفتمان و جامعه**، تهران: نشر نی.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، **تحلیل انتقادی گفتمان**، ترجمهٔ فاطمه، شایسته پیران و دیگران، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

گلستان، لیلی. (۱۳۸۳). **حکایت حال**، چاپ اول، تهران: معین

میلز، سارا. (۱۳۸۸). **گفتمان**. ترجمه فتاح محمدی. تهران: هزاره سوم.

یارمحمدی، لطف الله. (1393). **درآمدی به گفتمان‌شناسی**. چاپ دوم. تهران: هرمس.

یاوری، حورا. (۱۳۸۸). **داستان فارسی وسرگذشت مدرنیته در ایران**، تهران: سخن.

Rogers, Rebecca. (2011).An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education,Second Edition, New York:Routledge.

تحليل خطاب فير كلاف النقدى لرواية "عرس الزين" للطيب صالح

شمسى واقف زاده[1]*

آزاده قوامى[2]

الملخص

تحليل الخطاب النقدى هو عملية تكوينية ومنهج جديد فى مجال الدراسات اللغوية. فى سياق هذا الإتجاه متعدد التخصصات، يتجاوز اللغويون مجرد وصف البيانات اللغوية فى النصوص الخطابية والمكتوبة ويعتبرون أنفسهم مسؤولين عن القضايا الاجتماعية. كما أن هذا النهج يوفر تفسير اجتماعيا وسياسيا للأساليب ألتى يتم بها تكوين المعنى ويتضمن مجموعة متنوعة من العمليات المختلفة فى دراسة الممارسات الخطابية. تتناول هذه المقالة وصفية – تحليلية رواية "عرس الزين" فى مجال خطاب فير كلاف النقدى فى ثلاثة مستويات من الوصف والتفسير والشرح لتبيين السياق الخارجى والداخلى لنص هذه الرواية التقديم فهم أوسع وأشمل هذا العمل الأدبى. على الرغم من أن صالح يقدم نظرة واقعية ونقدية عن حالة المجتمع فى هذه الرواية؛ إلا أنه فى الوقت نفسه، تتجه نزعاته المثالية نحو المدينة الفاضلة ألتى تتمتع فيها جميع المؤسسات الاجتماعية ذات القوة المتساوية وبنفس المستوى، بعلاقات إنسانية سلمية. والسياق الخارجى لهذه الرواية، هو الإهتمام بأسلوب الخطاب الحالى والشعبى، ويمتاز باللغة البسيطة، والسخرية، وأحياناً الخبرية والتكرار، ويكون مصحوبا بالمشاعر والمعتقدات الدينية. والمشهد الروائى بشكل عام يعتمد على الطبيعة البكر والنقية للأراضى المطلة على نهر النيل. وفى السياق الداخلى، فإن مسار التغيير وتطور الشخصيات يتعين فى عودتها إلى طبيعتها البشرية، والتى تصبح حقيقة به امتياز مع الخطاب التوجيه والإرشاد الدينى والصوفى العرفانى.

الكلمات الرئيسية: الخطاب النقدى، فيركلاف، الطيب صالح، رواية عرس الزين.

١– استاذة مساعدة فى اللغة الفارسية و آدابها، جامعة آزاد الاسلامية فرع ورامين– پيشوا

٢– طالبة دكتوراه فى اللغة الفارسية و آدابها، جامعة آزاد الاسلامية فرع ورامين– پيشوا