دانشگاه یزد
دانشکده زبان های خارجی

نقد ادب معاصر عربی

دوفصلنامه علمی

ISSN: ۲۳۲۲-۵۰۶۸

سال دوازدهم/ بیست وچهارم پیاپی/ بیست و دوم علمی بهار و تابستان ۱۴۰۱

- بررسی مؤلّفه‌های مکتب رمانتیک در اشعار مقاومت «مسعد محمّد زیاد»
  مالک عبدی، افسانه جرست
- جستاری در آرای نقدی عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعری
  داود شیروانی، هدایت الله تقی زاده
- تحلیل گفتمان انتقادی در رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» (بر اساس الگوی فرکلاف)
  بهمن هادیلو، ابراهیم ناطق تجرق
- کارکرد خواننده‌ی نهفته در پرورش قوه تخیل کودکانه در داستان‌های کودک محمود شقیر بر پایه‌ی نظریه‌ی آیدن چمبرز (بررسی موردی: داستان کوتاه أنا و جمانة)
  صلاح الدین عبدی، مریم معصومی
- نشانه‌شناسی عنوان در دیوان «اللیالی کلّها» اثر سعدی یوسف با تکیّه بر رویکرد سوسور
  عباس نجفی، خداداد بحری
- تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت اصلی رمان ساعة بغداد بر اساس نظریه‌ی ساحت‌های روانی ژاک لاکان
  عبدالاحد غیبی، مهین حاجی‌زاده، بهمن آقازاده، وحید خیری
- خوانش سنّت تفهّمی ماکس وبر در نقد روش‌شناسی تاریخی طه حسین با تاکید بر مقدمه کتاب "فی ال‌أدب الجاهلی"
  عبدالله حسینی
- بررسی انسجام در ساختار نحوی شعر مقاومت (مطالعه موردی شعر بسیسو، فیتوری و صائغ)
  وحید میرزائی، نرگس انصاری، علیرضا شیخی
- تجلی باورهای عامّه و خرافی در تصویرسازی‌های عاشقانه‌ی نزار قبانی
  وحید سبزیانپور، الهام رضایی
- خوانش پس‌کنشانه‌ی قصیده‌ی «اللوفر» از حلمی سالم بر پایه‌ی الگوی نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر
  مونا نعیمی، علیرضا نظری
- تحلیل داستان کوتاه «فی جنازتی» اثر «غسان کنفانی» بر اساس نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر»
  مونا آرام فر، اشرف چگینی
- نشانه‌شناسی مفهوم غربت زمانی-مکانی در دیوان «أحزان السّتّة العراقیة» از «خزعل الماجدی» بر اساس نظریه‌ی پیرس
  تورج سهرابی، یحیی معروف، محمّدنبی احمدی

نقد ادب معاصر عربی

سال دوازدهم/ بیست وچهارم پیاپی/ بیست و دوم علمی بهار و تابستان ۱۴۰۱

Journal Of Modern Critical Arabic Literature

Volume24

ISSN:2322-5068

- A Study of the components of the romantic school in the resistance poetry of Mes'ad Mohammad Ziad
- A study of the critical views of Ezedin Ismael on poetic images
- Analysis of critical discourse in the novel Season of migration to the north based on Fairclough's pattern
- Hidden reader's function to pamper children's imagination in Mahmoud Shoukair's stories based on the theory of Aidan Chambers: A case study of the short story "Anna and Joumana"
- The semiotics of the title in Saadi Yousef's Layali-e-Kolha anthology based on Saussure's semiotic approach
- Psychoanalytic analysis of the main character of the novel Saat Baghdad based on the theory of Jacques Lacan
- Max Weber's Verstehen tradition in Taha Hussein's critique of historical methodology with an emphasis on the introduction to the book Fi al-Adab al-Jahili
- A Study of Cohesion in the Syntactic Structure of Poetry of Resistance: A Case Study of Bseiso, al-Fitoori, and al-Saegh's Poems
- Manifestation of popular and superstitious beliefs in Nizar Qabbani's romantic illustrations
- Retroactive view of the poem Al-Lufer by Hilma Salim based on Michael Riffaterre's semiotic model
- Analysis of the short story Fi Janazati by Ghassan Kanfani based on the theory of Eileen Baldshuiler
- Semiotics of the concept of temporal-spatial homelessness in the Ahzan al-Sunnah al-Iraqi anthology by Khazal al-Majedi based on Pierce's theory

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی

نقد ادب معاصر عربی

سال دوازدهم، شمارۀ بیست و چهارم پیاپی و بیست و دومین

شماره علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۱

دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دوازدهم، شمارۀ بیست و چهارم پیاپی و بیست و دومین شماره علمی
بهار و تابستان ۱۴۰۱
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
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 ابوالحسن امین مقدسی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر بهروز قربان زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر بهنام فارسی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهرکرد
دکتر تورج زینی وند	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر حسن دادخواه	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر حسین میرزایی نیا	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر حسین کیانی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر خداداد بحری	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر خلیل پروینی	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس
دکتر رسول بلاوی	عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سردار اصلانی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر عبدالأحد غیبی	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر عبدالباسط عرب یوسف آبادی	عضو هیأت علمی دانشگاه زابل
دکتر علی صیادانی	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر علی باقر طاهری نیا	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر علیرضا شیخی	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر غلامرضا کریمی فرد	عضو هیأت علمی دانشگاه اراک
دکتر فاطمه جمشیدی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر فرهاد رجبی	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
دکتر قاسم مختاری	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر کتایون فلاحی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر لیلا قاسمی حاجی آبادی	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر محسن پیشوایی علوی	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد گرمسار
دکتر مهران نجفی حاجیور	عضو هیأت علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
دکتر یحیی معروف	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر

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
بررسی مؤلّفه‌های مکتب رمانتیک در اشعار مقاومت «مسعد محمّد زیاد»	۳
مالک عبدی، افسانه جرست	
جستاری در آرای نقدی عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعری	۲۷
داود شیروانی، هدایت الله تقی زاده	
تحلیل گفتمان انتقادی در رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» (بر اساس الگوی فرکلاف)	٤۹
بهمن هادیلو، ابراهیم ناطق تجرق	
کارکرد خواننده‌ی نهفته در پرورش قوه تخیل کودکانه در داستان‌های کودک محمود شقیر بر پایه‌ی نظریه‌ی آیدن چمبرز (بررسی موردی: داستان کوتاه أنا و جمانة)	۷۱
صلاح الدین عبدی، مریم معصومی	
نشانه‌شناسی عنوان در دیوان «اللیالی کلّها» اثر سعدی یوسف با تکیّه بر رویکرد سوسور	۹۳
عباس نجفی، خداداد بحری	
تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت اصلی رمان ساعة بغداد بر اساس نظریه‌ی ساحت‌های روانی ژاک لاکان	۱۲۱
عبدالاحد غیبی، مهین حاجی‌زاده، بهمن آقازاده، وحید خیری	
خوانش سنّت تفهّمی ماکس وبر در نقد روش‌شناسی تاریخی طه حسین با تاکید بر مقدمه کتاب "فی الأدب الجاهلی"	۱٤۱
عبدالله حسینی	
بررسی انسجام در ساختار نحوی شعر مقاومت (مطالعه موردی شعر بسیسو، فیتوری و صائغ)	۱٦۷
وحید میرزائی، نرگس انصاری، علیرضا شیخی	
تجلی باورهای عامّه و خرافی در تصویرسازی‌های عاشقانه‌ی نزار قبانی	۱۸۷
وحید سبزیانپور، الهام رضایی	
خوانش پس‌کنشانه‌ی قصیده‌ی «اللوفر» از حلمی سالم بر پایه‌ی الگوی نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر	۲۰۷
مونا نعیمی، علیرضا نظری	
تحلیل داستان کوتاه «فی جنازتی» اثر «غسان کنفانی» بر اساس نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر»	۲۲۹
مونا آرام فر، اشرف چگینی	
نشانه‌شناسی مفهوم غربت زمانی–مکانی در دیوان «أحزان السّنّة العراقیة» از «خزعل الماجدی» بر اساس نظریه‌ی پیرس	۲۵۳
تورج سهرابی، یحیی معروف، محمّدنبی احمدی	

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

A Study of the components of the romantic school in the resistance poetry of Mes'ad Mohammad Ziad

Malek Abdi[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Ilam
Afsaneh Jarast, MA in Arabic Language and Literature, University of Ilam

Received: 30-12-2020 Accepted: 06-12-2021

Introduction: Romanticism, which is a school based on the belief in the value of individual experiences, fantasies, creativity and imagination, sometimes manifests itself in such areas as resistance. In this regard, it has found special position in literary contexts where the ideal are more important than the real. The mind that contains idealistic tendencies offers a kind of action based on conflict with the rational. This school is a Western literary approach that emerged in England and Germany in the late eighteenth century, then in France, Italy, Russia and other European countries in the nineteenth century, and finally dominated the European literature. It is very complex and chaotic and sometimes has contradictory principles. The romantic approach combines nature and art, poetry and prose, memory and prophecy, vague beliefs and vivid emotions, what is heavenly and what is earthly and, finally, life and death. Zarrinkoub says that this school, unlike classicism, which depends on reason, is based on passion, taste, feeling and imagination. The basis of insight and perception of romantics is a personal and individual element, and their ideas are mostly relative. Beauty and art is the superiority of feeling and emotion over other mental powers, emphasizing the unity and harmony of poetry and music, freeing oneself from the shackles and dealing with individual emotions. In the Arabic literature, romantic poets and writers reduced the rule of reason by making their inner feelings dominant through their work. They did it by taking refuge in the skirts of nature, joining the human conscience, and expressing romantic regret and pain within themselves.
Romanticism in the Arabic literature was somewhat different from the European romanticism in terms of themes and concepts. Among the expressive features of Arab romantics, one can refer to the avoidance of task and art, trying to use fluent words, relying on music and harmony of words and phrases, and using illustrations based on imagination and emotions. Conceptually. when emotion and imagination dominate, a single spiritual atmosphere overshadows the whole poem, so that the poet, with the dominence of emotions and feelings enriches the pains, suffering. He depicts deprivations and aspirations. Then, by taking refuge in nature, he reduces some of his inner pain and achieves the desired peace. Of course, Mohammad Mandour considers this school to have extreme practices in the mere use of emotional emotions and painful emotional cries. Regarding the romantic view of the Arabic poetry, it should be added that this school sometimes gives a negative and sad spirit and sometimes a positive and thoughtful spirit to the poem, which is a lively and active look at the concepts of freedom and struggle. He has a constant

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

desire for revolution. In the contemporary Arabic literature, as in Palestine, many writers have turned to this style due to environmental disorders and unsuitable socio-political conditions. One of the poets in this field in Palestine is Masad Mohammad Ziad. Like other contemporary poets, he turned to this school of romantic grief and sorrow due to the unhealthy conditions of their environment as well as the Zionist aggression and murders. They turned to this school and expressed their pain and sorrow in this form of poetry. Massad's set of sorrowful poems in Palestine express romantic longing for his pain and suffering and his homeland caused by the turbulent situation in the political, social and economic arenas as well as his constant sense of pain, which he has expressed to his compatriots. The social romanticism in his poetry is more tangible than his individual image.

Methodology: This research has been done by descriptive-analytical method with reference to library and electronic library resources and thematic-content retrieval, and based on objective observations of the poems in question, and its adaptations to the theoretical foundations of the discussion to examine the effects of this school in Poems about the stability of this poet.

Results and Discussion: The findings of the study indicate that components such as regret about disorders and pains and inappropriate environmental conditions, reminder of the beloved and childhood, reflection of grief and loneliness, regret of the crimes in the occupying regime, idealism, and freedom from restraints in Mas'ad Ziad's poetic speech are prominent, and thus the poet has been able to convey his grief to the audience in a desirable romantic processing of resistance-oriented themes.

Conclusion: The poet has used linguistic and phonetic tools in some contexts to process his concepts concretely. It also seems that, due to the completely different nature of romantic feelings from revolutionary and resistance-oriented beliefs and spirits, the poet has been able to provide a suitable combination of these two relatively heterogeneous spaces to express his poetic intentions. The prominent aspect of romanticism in his poems is more than social romanticism. In some places, the poet's reliance on society and the entanglement of poetry and his personality with individuals in society and their pains are evident. He is an intellectual cautious with attacks on the Zionist regime and the Jews who have usurped the land of Palestine, and this credible attack, along with categories such as idealism and the reflection of grief and loneliness, is imperceptibly effective. In addition, with his own romantic style, he expresses his inner pain about his homeland, his martyred fellows, missing of his beloved (which is his homeland), his childhood and the happiness and sufferings of the society in the form of poems. He falls and, because of the aggression and disorder of the environment, he looks at an idealistic and imaginary world that is only visible in his mind. He seems to be waiting for the promised savior to bring humanity out from under the boots of oppression and tyranny.

Keywords: Contemporary Arabic poetry, School of romanticism, Resistance literature, Mohammad Mes'ad Ziad.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

بررسی مؤلّفه‌های مکتب رمانتیک در اشعار مقاومت «مسعد محمّد زیاد»

مالک عبدی[۱]، استادیار گروه زبان وادبیات عرب، دانشگاه ایلام
افسانه جرست، کارشناسی ارشد زبان وادبیات عرب، دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۹/۱۵

چکیده

رمانتیسم مکتبی است بر مبنای اعتقاد به ارزشمندیِ تجارب و تخیّلات فردی، و خلّاقیتْ بر پایه‌ی عناصر خیال‌پردازانه که گاه نمود خود را در حوزه‌های دیگر همچون مقاومت جلوه داده و در این راستا، کارکردهای تلفیقی ویژه‌ای یافته که بیشتر به اندیشه‌های آرمانی در چارچوب‌های ادبی اهمیت می‌دهد تا ایده‌های واقعی و ملموس. همچنین ذهنی که حاوی گرایشات آرمان‌گرایانه است، با تمسّک به چنین ابزار دوسویه‌ای نوعی از کنش‌مندهایِ مبتنی بر تعارض با منش‌های خردورزانه را ارائه می‌دهد. این مکتب بعد از اروپا، رفته رفته وارد عرصه‌ی ادبیات عرب شد و ادبیان بسیاری از کشورهای عربی گوناگونی -از جمله فلسطین- به‌خاطر نابسامانی‌های محیطی و اوضاع سیاسی-اجتماعی نامناسب، به این سبک روی آوردند که از جمله شاعران این حوزه در فلسطین، «مسعد محمد زیاد» است. وی به خاطر حسّ دردمندیِ پیوسته‌ای که در قبال هم‌وطنانش داشته، رمانتیسمِ اجتماعی را در شعرش به نحو ملموس‌تری نسبت به وجهه‌ی فردیِ آن بروز داده است. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی جلوه‌های این مکتب در اشعار پایداری این شاعر می‌پردازد و یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که مؤلفه‌هایی همچون حسرت از نابسامانی‌ها و دردها و اوضاع نامناسب محیط، یادآوری معشوق و دوران کودکی، انعکاس غم و تنهایی، حسرت از جنایات رژیم اشغالگر، آرمان‌گرایی، آزادی از قید و بندها و مواردی از این دست، در گفتار شاعرانه‌ی مسعدزیاد به‌شکل بارزتری نمود یافته و بدین ترتیب شاعر توانسته نهایت اندوه خود را با پردازشی رمانتیکی و با تکیه بر موضوعات مقاومت‌محور به نحو مطلوب‌تری به مخاطب انتقال دهد. همچنین در بخش‌هایی برای پردازش وملموس‌تر نمودن مفاهیم مورد نظر خود، از ابزارهای زبانی و آوایی نیز سود برده که به صورت موردی در لا به لای بحث بدان اشاراتی خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عرب، مکتب رمانتیسم، ادبیات مقاومت، محمد مِسْعَد زیاد.

۱- پست الکترونیکي نویسنده مسئول: malekabdi@yahoo.com

مقدّمه

در هم تنیدنِ ساختارهای کلاسیک مکاتب ادبی با رویکردهای باورمندانه‌ی نوین در حوزه‌ی ادبیات مقاومت عرب، کاری دلکش و البته دشوار است. اینکه شاعر و سراینده‌ای بخواهد تفکرات پای‌ورزانه، شور انقلابی و تمایلات وطن‌خواهانه‌ی خود که نمایشگر شعور آزادی‌خواهانه او در بستر حرکتی انقلابی است را در قاب جلوه‌های انگیزشیِ مکتب رمانتیسم به‌تصویر کشد، همتی مضاعف می‌طلبد و مستلزم آن است که شاعر، رنج، اندوه و تخیّلات دردمندانه و انفعالات حزن‌آلود درونی خود را با زبانی ستوده و ستبر که حاکی از روح استوار سرایندگان انقلابی است، برای مخاطب به رشته‌ی تحریر درآورد. در عرصه‌ی ادبیات، برای مکتب رمانتیسم[1] تعاریف متعددی وجود دارد؛ از این‌رو، «تعریف واژه‌ی رمانتیسم کار چندان ساده‌ای نیست و قدم‌نهادن در آن بسیار دشوار است. گستردگی این مکتب و دستاوردهای متفاوت آن، مانع از ارائه‌ی تعریف واحد از آن می‌گردد» (جعفری جزی، ۱۳۷۷: ۲). این مکتب، یکی از انواع جریان‌های ادبی غرب است که در اواخر قرن هجدهم در انگلستان و آلمان و سپس در قرن نوزدهم (۱۸۳۰م) در فرانسه، ایتالیا، روسیه و دیگر کشورهای اروپایی ظهور پیدا کرده و بر ادبیات اروپا حاکم شد. این مکتب بسیار پیچیده و آشفته و دارای مبانی گاه متضادی است. «در سبک رمانتیسم طبیعت و هنر، شعر و نثر، خاطره و پیشگویی، عقاید مبهم و احساسات زنده، آن‌چه آسمانی و آن‌چه زمینی است و بالاخره زندگی و مرگ به هم می‌آمیزد.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۹-۱۷۶). زرین‌کوب در این‌باره می‌گوید: «این مکتب برعکس کلاسیسم[2] 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، ۱۳۶۹: ۲/ ۴۳۰)؛ در ادبیات عرب نیز «شاعران و نویسندگان رمانتیک با حاکم‌کردن احساسات درونی خود بر اثر خویش، یعنی پناه‌بردن به دامن طبیعت و نیز پیوستن به وجدان انسانی و بیان حسرت و درد رمانتیکیِ درون خود، از حاکمیت عقل در اثر هنریِ خود کاستند.» (سلیمی و اخترسیمین، ۱۳۹۰: ۶). همچنین شاعران رمانتیک «از قالب‌های تصویری شعر قدما گذر کرده وعنان اختیار را به کف خیال دادند؛ در حوزه‌ی زبان شعری نیز، تعابیر مأنوس خود را آکنده از بار عاطفی و خیال‌انگیز نموده و در این راه از قواعد مألوف زبانی و معجمی وساختارهای نحوی و صرفی

استاندارد عدول ننموده، بلکه از این قالب‌ها برای افزودن بر قدرت و صلابت و انسجام متن شعری خود استفاده کردند.» (شراره، ۱۹۸۴: ۲۰۳و۲۰۲).

درباره‌ی رمانتیسم در ادبیات عرب نیز باید چنین گفت که رمانتیسم در این عرصه و حتی در میان شعرای مهجر و شاعران مقیم کشورهای عربی نیز از نظر مضامین و مفاهیم با رمانتیسم اروپایی تا حدودی متفاوت جلوه می‌کرد. از ویژگی‌های بیانی رمانتیک‌های عرب می‌توان به این موارد اشاره کرد: «دوری از تکلف وتصنع، سعی در استفاده از الفاظ روان، تکیه بر موسیقی و هماهنگی الفاظ وعبارات، و استفاده از تصویرگری‌هایی که بر خیال و احساسات تکیه دارد» (سلیمی و اخترسیمین، ۱۳۹۰: ۸). به لحاظ مفهومی ومحتوایی نیز باید گفت «وقتی که عاطفه وخیال بر شعر حاکم باشد، یک فضای روحی واحد بر کل قصیده سایه می‌افکند؛ به‌گونه‌ای که شاعر با فرمانروایی عواطف واحساسات، به غنایی‌سُرایی پرداخته و دردها، رنج‌ها، محرومیت‌ها و آرزوهای خویش را به‌تصویر می‌کشد. سپس با پناه‌بردن به طبیعت، مقداری از آلام درونی خود را کاسته و به آرامش مطلوب دست می‌یابد» (شراره، ۱۹۸۴: ۲۰۰). البته محمد مندور این مکتب را در استفاده‌ی صِرف از هیجانات عاطفی و فریادهای دردمندانه‌ی احساسی، «دارای رویه‌ای افراطی می‌داند. درباره نگاه رمانتیکی شعر عرب نیز باید افزود که این مکتب گاه روحی منفی‌نگر وحزن‌آلود را به شعر بخشیده و گاه روحیه‌ای مثبت‌اندیش و فرحناک را به شعر هدیه کرده که نگاهی زنده و فعال به مفاهیم آزادی، مبارزه‌طلبی و خوی انقلابی‌گریِ پیوسته دارد» (همان: ۲۰۴-۲۰۱). «خلیل مطران» (۱۸۷۲-۱۹۴۹م)، از پیشگامان این مکتب ادبی در ادبیات عرب به‌شمار می‌رفت. «از دیگر پیروان این مکتب، ابوالقاسم الشابی، خلیل جبران و گروهی دیگر بودند.» (الأیوبی، ۱۹۸۹: ۱۷). بعد از آن، شاعران معاصرِ دیگر، به‌دلیل اوضاع نابسامان محیط‌شان و نیز تجاوزات صهیونیست‌ها و قتل و کشتارها، دچار حزن و اندوهی رمانتیکی‌شده و به این مکتب روی آوردند و نهایت درد و حسرت خود را در این قالب شعری فرو ریختند. در این باب، یکی از نمونه‌های بارز مورد مطالعه در ادبیات معاصر عرب، مسعد محمّد زیاد است. اشعار سوزناکِ او در فلسطین به خاطر درد و رنج‌های خود و وطنش ناشی از اوضاع آشفته و نابسامان محیط در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فقر اقتصادی، از حسرتِ رمانتیکی حکایت می‌کنند. در این پژوهش سعی شده تا اشعار مقاومت این شاعر را از نظر مشخّصه‌های مکتب رمانتیسم مورد بررسی قرار گیرد تا برای این سؤالات پاسخی ارائه شود:

۱- جلوه‌های مکتب رمانتیسم چگونه در مجاریِ شعر مقاومت مسعد محمد زیاد نمایه‌سازی شده است؟

۲- شاعر چگونه برای نمایشِ هرچه ملموس‌تر مقاصد مقاومت‌گونه‌ی خود در پرتو مکتب رمانتیسم، از ابزارهای زبانی و بیانی سود جسته است؟

۳- با توجه به اشعار این شاعر در باب ادبیات مقاومت، او بیشتر تحت تأثیر چه عناصر ومشخّصه‌هایی از مکتب رمانتیسم قرار گرفته است؟

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی مکتب ادبی رمانتیک و تأثیر آن بر شعر معاصر عربی و نیز بررسی جنبه‌های تلفیقی ادبیات مقاومت و رمانتیسم تاکنون پژوهش‌هایی بدین شرح انجام گرفته است:

نجمه رجایی در مقاله‌ی «رمانتیسم در شعر معاصر عربی» (مجله تخصصی زبان وادبیات دانشکده ادبیات وعلوم انسانی مشهد، ش۱۰۸: ۱۳۷۴) به صورت مبنایی و عامّ به بررسی مؤلفه‌های اساسی این مکتب و نحوه‌ی ظهور و بروز و پردازش عناصر آن در نزد شاعران معاصر عرب پرداخته است.

در مقاله‌ی «تأثیرپذیری شاعران عرب از مکتب رمانتیسم» نوشته‌ی علی سلیمی و حسین‌رضا اخترسیمین، (نقد ادب معاصر عربی، ش۱: ۱۳۹۰) به بیان موارد تاثیرگذاری اصول مکتب رمانتیسم و همچنین عوامل گسترش و ماندگاری این تأثیرات در حوزه‌ی شعر معاصر عرب پرداخته‌شده است.

فاطمه معین‌الدینی در مقاله‌ی خود با عنوان «جلوه‌های رمانتیسم در شعر مقاومت سید حسن حسینی» (ادب غنایی، ش۱۸: ۱۳۹۱)، به بررسی و بیان جلوه‌های این مکتب در اشعار مقاومت حسینی پرداخته است.

همچنین مقالاتی تطبیقی در باب مطالعات رمانتیسم میان شعر عربی و فارسی صورت گرفته که به مهمترین موارد آن اشاره می‌شود:

پیمان صالحی و پروین خلیلی در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی نوستالژی سیاسی در شعر مسعد محمد زیاد وسید حسن حسینی» (کنفرانس بین‌المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی در آن: ۱۳۹۴)، با تکیه بر چارچوب مکتب آمریکایی در ابیات تطبیقی، جلوه‌های نوستالژی سیاسی در اشعار دو شاعر مذکور را مورد واکاوی قرار داده‌اند.

در مورد موضوعات مرتبط با این بحث نیز پایان نامه‌هایی به نگارش در آمده است، از جمله پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی شاخصه‌های رمانتی‌سیسم در ادبیات مقاومت، با تکیه بر اشعار قیصر امین پور، سید حسین حسینی وسید علی موسوی گرمارودی» (۱۳۹۲)، به قلم زهرا ویسی

حبیب آباد، که در آن نمودارهای بارز مکتب رمانتی‌سیسم در نزد سه تن از سرآمدان مقاومت و رمانتیسمِ ادبیات فارسی برای مخاطبان ترسیم شده است.

همچنین عباس عبداللهی آشینه در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی مضامین اشعار محمد مسعد زیاد» (۱۳۹۳)، با دیدی کلّی مضامین مورد بحث در شعر شاعر را مورد تحلیل و واکاوی قرار داده و ضمن آنکه بررسیِ مزبور از چارچوب پژوهشی جزئی‌نگر و متعیّنی برخوردار نبوده و نگاهی کلان به مسائل مورد بحث در شعر مسعد زیاد داشته، دربر دارنده‌ی تحلیلی در زمینه‌ی پردازش محتوایی اشعار مسعد زیاد در پرتو مکاتب ادبی نیست.

بنا بر ضرورت‌های یادشده و نیز بنا بر خلأهای موجود در زمینه‌ی پژوهش‌های انجام شده، در پژوهش حاضر به بررسی نحوه‌ی بروز جلوه‌های مکتب رمانتیسم در شعر مقاومتِ این شاعر پرداخته خواهد شد، تا از این طریق سرنخ‌هایی از نگاه تلفیقی و هنرمندانه‌ی شاعر در ممزوج ساختن تفکرات مقاومت‌گونه با انگاره‌های رمانتیکی حوزه‌ی پایداری را به دست آورد.

مسعد محمّد زیاد ونگارش شاعرانه‌ی او

مسعد محّمد زیاد شاعر برجسته‌ی معاصر فلسطینی، در سال ۱۹۴۷م در"دیر بلح" واقع در نوار غزه متولد شد و تا سال ۱۹۷۰م در عربستان سعودی زندگی کرد. او کتاب‌های مختلفی در زمینه‌ی پژوهش‌های صرفی و نحوی و شعر سعودی و شاخه‌های هنریِ آن تألیف کرده و در زمینه‌ی سرودن اشعار وطن‌گرایانه، حفظ سرزمین و مبارزه‌طلبی درخشیده است. او در اشعارش تجاوزات صهیونیست‌ها و حسرت انسان معاصر عرب را به‌نمایش می‌گذارد (مسعد محمد زیاد: www. Dmosad.com). بنا بر این، وی تمامی این چارچوب‌های فکری مقاومت‌گرا و اندیشه‌های پایْمردانه را با رویکردی رمانتیکی و مَنشی بیدارگرانه وبرخاسته از شعور عمیقِ نهادینه‌شده در بطن ملّت فریادکرده و با نگارینه‌های شعریِ رمانتیکی–مقاومتی عرضه می‌کند.

درباره‌ی نحوه‌ی نگارش ونگرش شاعرانه‌ی مسعد زیاد نیز باید گفت که او ابزارهای زبانی را در شعرش به مثابه‌ی اداتِ ترسیم تفکرات خود می‌بیند و زبان شعرش را سکّوی پرتاب اندیشه‌های وطن‌خواهانه وظلم‌ستیزانه‌ی خود قرار می‌دهد که در این جستار نیز به جلوه‌هایی از این راهبُرد خلّاقانه در شعر مسعد زیاد اشاره خواهد شد. باید چنین گفت که: «مسعد زیاد در اشعارش فرآیند مبارزه و مقاومت را ترسیم کرده است؛ به‌گونه‌ای که با بیدارسازی افکار عمومی از طریق تکیه بر گذشته‌ی باشکوه جامعه‌ی اسلامی و عربی و همچنین بیان مصیبت‌ها و آلامی که در طی سالهای متمادی بر ملت فلسطین رفته و بیان وضعیت آوارگان ، نوعی از خودآگاهی را نسبت به وضعیت

موجود جامعه‌ی فلسطینی در اندیشه‌ی مخاطب اشعارش به‌وجود آورده و پس از مرحله‌ی بیدارسازی و آگاهی بخشی، با نحوه‌ی بیان خود که گاهی صریح و مستقیم و کوبنده است و گاهی به‌صورت رمزآلود، همراه با نوعی احساس، سعی در شورانیدن مردم به مبارزه و مقاومت و صبر در این راه دارد». (عبداللهی، ۱۳۹۳: ۷).

خودِ شاعر نیز با بیانی شعری در چکامه‌ای از نغمه‌ی سروده‌هایش بدین نکته اذعان دارد که شعر را نه برای زیباییِ صرف شعر، بلکه به عنوان ابزاری سترگ و نفوذپذیر برای ایجاد حسّ رهایی درونی در میان دل‌های مردم فلسطین، و جنبشی رهایی‌بخش از زیر یوغ استبداد صهیونیستی به خدمت می‌گیرد. «وی درجایی از اشعارش در این‌باره چنین می‌سراید: «ما کتبتُ الشعرْ ... مِن أجل الشعرْ ... لکنّها ثورةٌ ... وانتفاضاتُ الشرید ...ربّة الشعرْ ... ولکنْ ... مِحنة الظّلمِ ... فجّرَتْ فیضَ النشید[۳]» (همان: ۸ و ۷). بنابراین می‌توان گفت که او شاعری است بیدار و بیدارگر، و عرصه‌ی شعر برای او جولانگاهی است برای تاختن به سینه‌ی استبداد و یورشی شاعرانه و حماسه‌آلود به اریکه‌ی ستمگریِ اشغالگران صهیونیست.

جلوه‌های رمانتیسم در شعر مقاومت مسعد محمّد زیاد

در اینجا به مرور وتحلیل مؤلّفه‌های شعر مقاومت در نزد مسعد محمّد زیاد از منظر دلالت‌های رمانتیکی پرداخته شده، و نحوه ظهور وبروز این مؤلفه‌ها برمبنای کنش‌گری عواطف دخیل در مکتب رمانتیسم وشاخصه‌های تعریفی آن مورد بحث قرار خواهد گرفت.

جلوه‌گری احساسات وطن‌گرایانه در اشعار مسعد محمد زیاد

وطن‌دوستی و میهن‌پرستی و دفاع از وطن در برابر بیگانگان از ویژگی‌های مهمی است که مکتب رمانتیسم در سیر تدریجی تکامل خویش، رفته رفته به سوی آن میل پیدا کرد. باید چنین گفت که «نهضت رمانتیسم به تدریج، تحت تأثیر ضرورت‌های اجتماعی و توجّه به گذشته‌ی ملّی، حال و هوای میهن‌پرستانه‌ای به خود گرفت» (ولک، ۱۳۷۳: ۴۷). همچنین از نظر حسین‌پور چافی، «مهمترین وجه تمایز شعر رمانتیک اجتماعی از شعر رمانتیک فردی و عاشقانه، در توجه شاعران به اجتماع، مردم، میهن و سیاست» می‌باشد (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۶۶).

وطن در شعر محمد زیاد با آزادی و رهایی از ستم گره خورده است؛ او خود را حافظ و نگهبان وطن و سرزمینی می‌داند که از نیاکان خود به‌ارث برده است. بدین سبب شاعر در باب وطن‌خواهی و سرزمین خود، با سبکی رمانتیکی دست به نغمه‌سرایی زده و فریاد مظلومیت، دادخواهی و عشق اخگرزده‌ی خود را دردمندانه بر لوح دل مخاطبان خود نقش می‌زند. او در سروده‌ی «وطني

عشقتُكَ...» با اندوهی رمانتیکی ناشی از عدم آرامش و امنیت وطنش، عشق، محبت و دلبستگی به وطنش را چنین خطاب به وطن ابراز می‌دارد: «وطني عَشِقْتُكَ...مذ ولدتُ وغرّدتْ في الكونِ نفسي/ واستلهمتْ روحي نشيدَك... من مآتمنا و عِرسي/ و غدتْ خمائلك الّتي من جدولِ الشهداء نَسقي/ وطني لأنت الروضة الخضراء من جـناتِ ربّي/ فيكِ القداسة والطهارة إنها زادي وحبِّي/ فيك المحبة والبساطة شمعتان يثنِزْنَ دربي/فيك المودة والرضى مغروستان بعمق قلبي[٤]» (https://www.mosoah.com/career-and-education/education).

آنچه که در این متن جلوه‌ی خاصی به تفکّرات وطن‌خواهانه‌ی شاعر می‌دهد و کمک شایانی به ارائه‌ی تصویری شفّاف‌تر از خویِ میهن‌پرستانه‌ی او می‌کند، استفاده از وزن عروضی مناسب است؛ به‌نحوی که شاعر به‌خوبی توانسته نبض تپنده‌ی تمایلات وطن‌خواهانه‌ی خود را در بحر "کامل" جلوه دهد؛ چرا که این بحر «به‌خاطر کثرت و توالی و تکامل حرکاتش کامل نامیده شده و از بحر وافر نیز [که آهنگی شبیه به آن دارد] کامل‌تر است، چون‌که بحر کامل هم اجزایش کامل و پویاست و هم حرکاتش» (ابن منظور، ۱۹۸۸: ۱۵۸)؛ همچنین بحری است که ضرب‌آهنگ تند و حماسی و کوبنده‌ای که در توالیِ حرکات این تفعیله (مُتَفَاعِلُن) و مقاطع عروضی آن موج می‌زند، موجب ایجاد شاکله‌ی موسیقایی پرطنین، پویا و شتابنده به این سروده‌ها شده که حکایت‌کننده‌ی تمام آن شور و شعوری است که درباره‌ی وطن در درون شاعر موج می‌زند. در واقع به نظر می‌رسد که شاعر به نحوی هدف‌مند، تصاویر سرکوبگرانه‌ی انقلابی خود را بر لوح موسیقایی بحر کامل نقش زده است؛ چرا که «همگونی و پیوستگی تنگاتنگی میان مضامین شعری و جلوه‌های موسیقایی آن وجود دارد، که قسمت عمده‌ای از این هم‌افزایی صوتی-معنایی، در جنبه‌های عروضی شعر جلوه‌گر می‌شود و متخصصان و شعرشناسان را در فهم معانی شعر یاری می‌رساند» (عتیق، ۱۹۸۷: ۱۳-۱۱). عنصر دیگری که به بار موسیقایی معناساز این ابیات کمک می‌کند، استفاده‌ی شاعر از علت عروضی «ترفیل» است و این افزایش حجم موسیقایی حاصل از علت ترفیل، در تمام طول این قطعه و در پایانْ‌بندی تفعیله‌ها به چشم می‌خورد، که به‌نوعی حکایت از امتداد مشاعر متعلقانه‌ی شاعر نسبت به وطن، و فزونیِ مطالبات آرمان‌خواهانه‌ی او دارد.

شاعر همچنین در سروده‌ی «نوارس الشواطیء المسافرة»، هم‌وطنانش که از سرزمین‌شان بیرون رانده‌شده اند را به بازگشت به وطن و حفظ وطن فرا می‌خواند. او چنین دردمندانه و با حسرتی رمانتیکی خطاب به قافله‌های روزگار می‌گوید:

«قفي...يا قوافل الزمن.../وعُودي.../يا نَوارس الشَواطئ المُسَافِره.../ فَالأرض ...تنتَظر الرجُوع.../من محاجرِ الدموعْ../ترحل القوافل المسافرهْ.../تبحث...عن شواطئِ الوطن... /تبحث عن أملْ.../ من داخلي.../ من جوفِ أحزاني الكئيبهْ../تبحث عن زمنْ.../عن هوية الإنسان.../بينأكوامِ البشر../بين الوجوه الكالحه.../في كلِ عين باكيهْ[٥]» (http://www. .(drmosad.com/book/b3/h3.html

شاعر در این بخش از شعر خود، درون و وجدان غمگینش، هویت و کرامت انسان‌های روزگار را زیر سؤال می‌برد و از چهره‌های خام و بی‌تفاوت نسبت به وطن و محیط‌شان که برای حفظ هویت و ملیت خود هیچ اقدامی نمی‌کنند، انتقاد می‌کند. در اینجا امتزاج و تلفیق یکدست و پویای عنصر شورش‌گرانه‌ی وطن‌خواهی با عنصر منعطفانه‌ی غم و دردمندی و اندوه ناشی از احساسات رمانتیکی شاعر قابل مشاهده می‌باشد، که توانسته در عین دعوت قاطع و شورانگیز به بازگشت و گام‌نهادن دوباره به خاک وطن و جستجوی هویت‌های مدفون‌شده‌ی خویش، غم حاصل از رهاماندگی سرزمینش را دردمندانه بر سر قافله‌های روزگار نهیب زند.

بنا بر این، شاعر در اینجا برای ارائه‌ی تصویری منسجم‌تر و پویاتر از میثاق وطن‌خواهانه‌ی خود، علاوه بر استفاده از عناصر حس‌برانگیز رمانتیکی، از عناصر آهنگین دانش عروض نیز به عنوان ابزاری کمک‌رسان برای بروز استعدادهای عاطفی خود استمداد جسته، تا رگه‌های رمانتیکیِ نگاه میهن‌پرستانه خود را بدین واسطه به نحو مطلوب‌تری برای مخاطب به‌تصویر کشد و نماهنگی پرجاذبه‌تر از عواطف خود را به واسطه این نغمه‌پردازی عروضی در معرض دید مخاطبش بگذارد.

انعکاس غم و تنهایی

از جنبه‌های مشترک مکتب رمانتیک و ادبیات مقاومت، انعکاس غم و اندوه و دردهای درونی است که از ضمیر ناخودآگاه شاعر یا نویسنده برخواسته و در اثرش متجلی می‌شود. شاعر در سروده‌ی «الحزن في عيون السنابل» حزن و درد خود را ناشی از مرگ زنبق‌ها و چیرگی دست تجاوزگرانِ ترسو بر خواب و رؤیاهای خود و ملتش و به هم زدن آرامش آنان می‌داند. او با حزنی رمانتیکی این حزن و درد را چنین انعکاس می‌دهد: «كَفى حُزناً.../ إذا ماتت عيُون الزَنبق المَصلُوب في بلدي/كفى حُزنًا...إذا اغتالت يد الجُبناء أحلامي بلا عَدد/كفى نوحاً... إذا داسَت جَحافل خِزيهم يَوماً عَلى جَسدي.../ كفى ألماً... ففي الأعماقِ أطنانٌ من الأحزانِ تدفن في بقايانا..[٦]» (http://www.drmosad.com/book/b3/h3.html).

به‌نظر می‌رسد تمام آن نجوای خاموش درونی، و فریاد بی‌صدای حزن‌آلود شاعر که حاکی از تمام رنج‌های پنهان اوست و کسی جز او بدان فهم ندارد، در قالب اصوات مهموسِ به‌کار رفته در این قطعه، خود را بروز داده است. اصوات مهموسه «صداهایی هستند که در حین نطق آنها تارهای صوتی مرتعش نمی‌شود. بنا بر این، این دسته از حروف از جلوه‌های آوایی‌ای که به‌سبب ارتعاش تارهای صوتی در دیگر حروف (يعني حروف جهر) تولید می‌شوند، عاری هستند» (مهدی محمد، ۱۹۹۸: ٤٨ و٤٧)؛ البته در برخی از کتب آواشناسی جدید «اصوات (قاف، طاء وهمزه) نیز جزء حروف همس دانسته شده، که البته راجع به حرف همزه اختلاف نظری راجع به مهموس یا مجهوربودن آن میان آواشناسان وجود دارد، ولی در هر صورت برخی محققان علم فونتیک آن را از اصوات مهموسه به‌شمار می‌آورند» (أنیس،١٩٦١: ٩٠). در هرحال این حروف اصواتی هستند که خاموش و نامحسوس‌اند؛ از همین‌رو شاعر در اینجا تصویر شکسته‌دلی و حال اندوهگین و عُزلت‌گزیده‌ی خود را چنین به گوش می‌رساند. در واقع با استفاده‌ی متوالی و پرتکرار (٤١ مرتبه) از تمامی ١٣ حرف همس (بجز حرف ثاء)، گویی بر این اندوه همیشگی خود سرپوش نهاده، و تمام فریاد خلوت‌زده‌ی خودش را در درون خود ریخته است. تعبیر صریح شاعر در انتهای ابیات هم بر این مسأله صحّه می‌گذارد؛ آنجا که می‌گوید «ففي الأعماقِ أطنانٌ من الأحزانِ تُدْفَنُ في بقايانا»، گویی که کوهی از این اندوه و دردها و آمال را زنده به گور کرده و خوش ندارد که صدایی از آن به گوش برساند و این‌گونه در درد خامُش خود غوطه‌ور شود و بسازد و بسوزد! در واقع از آنجا که خویِ مقاومت‌گرانه‌ی شاعر فریادی بلند را می‌طلبد، و از سویی حزن برآمده از لگدمال‌شدن رؤیاهای ملت را می‌تواند تنها در تاریکی و خلوت‌کده‌ی دلش در درون خود فروریزد، ملاحظه می‌شود که این جنس ناسازوارگیِ رنج‌آور میان سلامت وملامت احساسات، وی را به سوی برآوردن "فریادی خاموش" از طریق جلوه‌دادنِ صداهای مهموس در دل شعر خود سوق داده است.

شاعر در جای دیگری نیز در فقد مردانِ دلاور وطن و شهادت آنان، دریا، خورشید و ماه را محزون و در سوگ‌نشسته به نمایش می‌گذارد؛ آنجا که در سروده‌ی «الدموع في مآقي المآذن» در ستایش شهید و بیان دردها ناشی از فقدان او با حزنی رمانتیکی چنین می‌سراید: «يبكيكَ شعبكَ في الأقصى ويردفه/ نوح الحمائم أدمى جفنها السهر/ و في الشآم نساء خلت أثكلها / فقْد الشهيد وتبكي سيفها مضر/ والصبح مُكتئب من هولِ فاجعة/ والبحر محزون والشَّمس والقمر/ سَقى الإلهُ رياضاً أنتَ ساكِنها/ فَالظَّلُّ مُغدقها والنبعُ والمطرُ[٧]» (http://drmosad.com/book/b3/h4.html).

در اینجا نیز شاعر اندوه را در همه‌ی پدیده‌ها مشاهده می‌کند، و در عروج ملکوتی یاران، کل وطن و پدیده‌ها را در سوگ‌نشسته وکشتی‌شکسته می‌بیند، در نتیجه بر آلام و درد درونی شاعر

افزوده شده و او را در اندوهی عمیق و رمانتیکی فرو می‌برد تا آلام خود را در قالب شعری فرو ریزد. آنچه که در این قطعه حسّ رمانتیکی شاعر را بر فضا و ساختار کلّی متن سیطره می‌دهد، دست‌بردن به سلاح دعا در پایان‌بندیِ سروده، و استمداد از منبع فیض الهی برای سرپوش‌نهادن بر این درد درازدامانی است که در تار و پود وی رخنه نموده است.

آزادی از قید و بندها

اساس آنچه که در شالوده‌های فکری مضامین مقاومت طرح‌ریزی شده، برآمده از نقطه‌ی امیدی است که لاجرم باید به روزنه‌های آزادی و رهایی از بند چالش‌گران استعماری منتهی شود. اصولاً فریاد دادخواهی، تشویق به وطن‌گرایی و ترسیم آرمانِ سلطه‌ستیزانه زمانی پویا و اثربخش است که در نقطه‌ی تلاطم پایانی خود به سایه‌سار امن آزادی و رهیدگی منجر شود. ژان پل سارتر[۸] معتقد است «آزادی ماهیت وجود بشر نیست، بلکه چیزی است که آن را ممکن می‌کند. چیزی است که به بشر امکان می‌دهد تا ماهیت خود را تحقق بخشد». (سارتر، ۱۳۷۰: ۱۵). در فلسطین نیز به مانند هر سرزمین دیگری، فریاد آزادی و آزادی‌خواهی و مسیر مطالبه‌گری به دنبال تجاوزات یورشگران به نوامیس وسرزمین‌های آنان شروع شد.

مسعد زیاد در سروده‌ی «انتفاضة الغضب» در یادآوری آزادی گذشته به هموطنان و سوق‌دادن آنان به‌سوی آزادی و رهایی از قید و بندها، چنین با لحنی انتقادگونه و حسرت ناشی از گذشته‌ی شیرین ملتش می‌سراید: «قولي أيَّتُها الأَشجار/ هاتي ما في جوفِ الماضي من قصصِ الأحرار/ قصص الأجداد تذكرني بالمجدِ المصلوب على الأسوار/ قصص الأجداد هياكل ...من زمنٍ باق في عمرِ الثوارْ/ هل ضاع الثأرْ؟/ هل ماتت بارقة الأمل المنشود بأرض النهرْ ...؟/ أم ماتت في الزمنِ الميت زمر الأبطالْ/ يا بلد الأحرارْ أين الثأرْ...؟/ لكنْ...يا زمن الأغلالْ .. اليوم تحطم كل رهانْ[۹]» (http://www.drmosad.com /book/b3/h3.html). وی برای رهایی و دوری از خواری و ذلت، دیگران را به ستیز و مقابله فرا می‌خواند و آزادی از قید و بند و رهایی را به گوش مردم می‌رساند. در این چکامه چندین مسأله‌ی صوتی و تصویری معنی‌ساز به‌چشم می‌خورد که هریک به نحوی سهم مؤثری در ترسیم چهره‌ی آزادی‌خواهانه‌ی شاعر داشته‌اند؛ نخست آنکه شاعر بندهای پایانی این قطعه را به ساکن ختم کرده است، در واقع به‌نحوی از اظهار إعراب آنها عدول جسته و به سکون آخر اکتفا نموده تا از این طریق، قاطعیّت و عزم جزم خود را برای تحقق این امر نشان دهد؛ همچنان‌که «برای سکون دو معنا وجود دارد؛ یک معنای عام که همان جزمیّت است و دیگری معنای شدّت ... و سکون از فعل "سَكَنَ" به معنای تسکین وجزم است» (إدریس، ۱۹۹۸: ۱۱)؛ بنا بر

این کارکردهای صوتی و دلالی سکون را در کتب آواشناسی نوین همپا وهم‌رده حرکات کوتاه معرفی می‌شود که در کنار آنها به‌عنوان پایه‌ی خوانش صحیح متون به شمار می‌رود، و بر این اساس «سکون حرکتی سلبی به لحاظ نطقی است، ولی دارای باری مثبت وپویا به لحاظ ظرفیّت‌مندی و کارکردی است که هم‌پای حرکات کوتاهِ معهود است» (بشر، ۲۰۰۰: ۴۵۷-۴۵۶)؛ بنا بر این شاعر در واژگان پایانی خود در تمامی بندها که کم هم نیستند، عزم خود را بر پایداری و ثبات، و اراده‌ای آراسته واستوار، و حرکتی تزلزل‌ناپذیر و پر از آرامش و سکون نشان می‌دهد، آن‌چنان‌که دلالت سکون هم همین است، یعنی هیچ بادی در راه تحقق این عزم او را نلرزاند و از سرجایش تکان نمی‌دهد. نکته‌ی دیگر آنکه حرف پایانی بیشتر بندهای این شعر "راء" است که بارزترین صفت آوایی و وجه شاخص دلالی آن «تکریر» است، که همان وارد شدن ضربات متعدد کناره‌ی زبان بر لثه به هنگام نطق است. بنابر صفات مذکور که در حرف راء یافت می‌شود، پایان‌بندی فقره‌های این شعر با حرف راء بر همیشگی‌بودن و تکرّر صفت آزادی‌خواهی در وجود شاعر و إعمال آن احیاناً به صورتی آرام و خزنده (بنا بر صفت ترقیق حرف راء)، و گاهی نیز با رویکرد و منشی انقلابی و با اقتدار (با توجه به صفات تفخیمی حرف راء) دلالت می‌کند.

مسأله‌ی آخر آنکه شعر در بحر متدارک (تکرار فاعِلُن) تکوین یافته و بحر متدارک بحری است که «به نام‌های دیگری از جمله رکض الخیل مشهور است؛ چرا که اگر مخبون شود، صوتش شبیه برخورد کوبنده‌ی سُم اسبان بر زمین است. همچنین به ضرب الناقوس نیز اشتهار دارد؛ چرا که در همین حالت خَبْن، صدای ضربه‌زدن بر ناقوس را متبادر می‌کند» (مصطفی، ۱۹۹۶: ۷۳). آن‌گونه ملاحظه می‌شود انتخاب این بحر نیز به درستی برای متبلورساختن مضمون توقّف‌ناپذیر آزادی-خواهی صورت گرفته است. جالب آنکه با خواندن چندباره‌ی شعر معلوم می‌شود که شاعر تقریباً از تمامی زحافات و علّت‌های ممکن در بحر متدارک (زحاف خبن، و علت‌های تشعیث و قطع و ترفیل و تذییل) استفاده نموده و این تغییرات صوتی وإعمال چنین حجمی از اختیارات شاعری در سیاق قصیده، نشان از آن دارد که شاعر بنا بر همین حسّ آزادی‌طلبی خویش، خود را در دایره‌ی مقاطع عروضی تفعیله‌ها محصور نکرده و هر آن‌گونه که تشخیص دهد، بر چنگ واژگان و ارکان عروضی آن می‌نازد و می‌نوازد تا معنای خود را با پیوستگی و جنب و جوش بیشتری به سمع مخاطب برساند؛ هم‌چنان‌که «زحاف تغییری است که در شعر بسی رایج است، و معنای آن از انضمام و به هم پیوستگی ناشی می‌شود، چنانکه در زحاف بیشتر با حذف حروف ساکن مقاطع عروضی مواجهیم واین اسقاط سواکن سبب به هم پیوستگی حرکات کوتاه در کنار هم شده وحالتی پویا وجنبشی به موسیقی بحر می‌دهد» (الحموي، ۱۹۸۷: ۱۴۳-۱۴۲).

آرمان‌گرایی

شعررمانتیک نزاعی بین آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی است. لینکلیتر[١٠] در این باره می‌گوید: «در آرمان‌گرایی نه تنها نشانی از قطع رابطه با سنت فکری رسمیت یافته و با سابقه نمی‌بینیم، بلکه هم آرمان‌گرایی و هم واقع‌گرایی پیامد جانبی فرآیند صنعتی شدن هستند. آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی بسیار با هم در تضادند ولی در واقع دو شیوه‌ی فکری هم‌زادند» (لینکلیتر، ١٣٨٥: ٧). آرمان‌گرایی همیشه در روح انسان‌های انقلابی وجود داشته و آنها همیشه به دنبال تغییر و تحول شرایط موجود بوده‌اند. در حقیقت «رمانتیک‌های اجتماعی در جستجوی جهان پاکی و معصومیت، جهان عدالت، آزادی و برابری بوده‌اند. این آرمان‌گرایی در پرشورترین شکل خود در صدد یافتن یا پی افکندن جامعه‌ی آرمانی بود» (جعفری‌جزی، ١٣٧٧: ١٨٣). آرمان‌گرایی در شعر مسعد محمدزیاد جنبه‌ی حماسی و ظلم‌ستیزی دارد. او در جستجوی جامعه‌ی آرمانی به دور از نابسامانی و تجاوزات است:

«والیوم/ الیوم تحطمت الأسوارْ.../ وانهتك الظلم المتعفن.../ في جوفِ جبان.!/ واستل الحق سیوف النصرْ ... / في وجهِ الشرذمة الأشرار... ما دامت أشبال الآسادْ.../تحمل في الكفِ حجارهْ.../ تشعل في الأحداقِ شرارهْ.../تحمل غصنا من زیتونْ../ غرس في عمقِ الأرض الحبلی.../ تغرس أشجار التین.../تحمل دوماً للإنسانْ ../حباً مغروساً في عمق القلبْ[١١]» (http://www. drmosad.com /book /b3/h3.html). مشهود است که استمرار وحاکمیّت پیوسته‌ی این نیّت آرمان‌خواهانه را می‌توان از کثرت استفاده از جملات فعلیه (ماضی ومضارع) در آغاز و لا به‌لای بندهای این شعر درک نمود. چنان‌که «مضارع بر استمرار دلالت دارد و [برخلاف] فعل ماضی [که] دلالت بر تجدّدی مقطعی دارد که در نهایت منقطع می‌شود، بر تکرّر واستمرار دلالت می‌کند و انقطاعی در آن نیست و این دلالت فقط مخصوص فعل مضارع است». (ابن عبد الكافي، ١٩٧١: ١/ ٣٨٥). بنا بر این افعال «تحطّمت، انتهک، استلّ، تحمل، تشعل، تحمل، تغرس، تحمل» که در این بخش به‌کار رفته، در قالب ٣ فعل ماضی می‌باشد که دلالت بر مضامینی دارد که پایان‌یافته و آرمانِ ناشی از آن یعنی نابودشدن دشمن و سست شدن ظلم حاصل شده است؛ اما فعل‌های مضارع این شعر همگی دلالت بر پیوستگی مضامین آن می‌کند؛ مضامینی چون حمل دائمی شاخه‌های زیتون و رشد پیوسته‌ی این شاخه‌ها، رشد محبت در دل شیرمردان، برافروختگی خوشه‌های خشم انقلابی ملّت و کاشتن نهال‌های انجیر؛ که شاعر این دسته از معانی را آگاهانه در پرتو فعل مضارع نمود داده تا پیوستگی آن در نزد خواننده نیز مشهود باشد. در واقع نمود این کارکردهای فعلی را تماماً در

راستای بارورسازیِ بارمعنایی آرمان‌طلبی شاعر می‌توان ارزیابی کرد. این‌گونه است که شاعر، آرمان‌خواهی را که صفتی پاینده وپویاست، با ابزار فعلیِ مضارع دلالت داده تا پیوستگی و بایستگی این خصیصه را در نزد خود و قومش به وضوح جلوه‌گر کند. ولی از آن‌جایی‌که سخن از ظلمی پایان‌یافته و طغیانی زوال‌یافته است، با به‌کارگیری فعل ماضی، پایان و انتفای این مسیر سراسر ظلم را به نوعی به مخاطبش نوید می‌دهد.

او همچنین در سروده‌ای دیگر که در سال ۱٤۰۸هـ سروده، در انتظار ظهور وتولد منجس موعود و برپایی قسط و عدل در سرزمینش است: «فالأرض الظمأى يرويها شلال دماءْ .../ الأرض الظمأى لن تندب أيام الماضي.../أو تبكي أشلاءَ الشُهداءْ / فالأرضُ الظمأى../ تنتظرُ المولود الآتي ...[۱۲]» (http://www.drmosad.com/book/b3/h3.html).

حسرت از گذر جوانی و گریز از بحران

یکی از گذرگاه‌های مهمی که همواره شاعران در بیان تمنّیات رمانتیکی خویش بدان نظر داشته و از آن به‌عنوان ابزاری کنشگر و فعال در تجسُّم بخشی به عواطف درونی خویش تمسّک جسته‌اند، مسأله‌ی کودکانگی و تداعیِ حال پاک و روح‌نواز آن مقطع از زندگانی است. جعفری در این زمینه می‌گوید: «در دوران پیش رمانتیسم و ادبیات رمانتیسم، کودکی و پاکی آن را معصوم می‌دارند و خاطرات و یادهای کودکی برای شاعران و نویسندگان تداعی می‌شود» (جعفری جزی، ۱۳۷۷: ۹۱). این گریز به دوران کودکی در آثار رمانتیسم‌های اروپایی «علت اجتماعی داشت؛ چراکه نتوانستند بین ایده‌آل‌های خود وشرایط اجتماعی تناسب ایجاد کنند» (زرقانی، ۱۳۷۸: ۲۲۱). این مؤلفه در اثر شاعر به خاطر ناملایمات اجتماعی- سیاسی در شعرش پدیدار می‌شود. این نوستالژی در وجود شاعر با دیدن معشوق دیرین، کودکی و جوانی‌اش زنده می‌شود.

شاعر در قصیده‌ی «تعالي» چنین گذشته‌ی شیرین خود را به‌یاد می‌آورد و این به‌خاطر مشکلات، ناهنجاری‌ها و دردهای کنونی است که محیط شاعر را فراگرفته و او را در خود فرو برده است: «تعالي يا منى عيني وهاكِ/ قصائد حُبنا تروى هَواكِ/ ليال كم رسمنا الوَجد فيها/ حنان طُفولة فيها صِباك/ ليال لا يزال العُمر فيها/ وليد سَعادة وُلِدت مَعاك/ليال بَدرها للشِعر وحي/ و وحي مشاعري نجوى سناك/ يُعَذَّبُ في هواكِ فؤادُ صَبٍّ/ ويتلف خافقي منكِ نؤاك[۱۳]»(http://www.drmosad.com/book/b3/h3.html). به‌نظر می‌رسد رؤیای معصومانه‌ی کودکی شاعر نیز در امتداد همان مسیر آرمان‌خواهی که در سطور پیشین بدان اشاره شد، ترسیم

می‌شود؛ گویی چنین است که شاعر نه تنها قوای کنونی و شرایط و مقتضای حال فعلی خود را چون سیلی ویرانگر در برابر ستیزه‌جوی دژخیمان می‌بیند، بلکه با فراخوانی شخصیت کودکانه‌ی گذشته‌ی خویش، به نحوی رؤیاهای بربادرفته‌ی خود در آن دوران را به یاری طلبیده و رختی از ردای مقاومت و انقلابی‌گری را بر تن وی می‌کند. آنجا که به وضوح می‌گوید «و وحي مشاعري نجوى سناك»؛ گویی که می‌خواهد با برکشیدن نقاب سالخوردگی از صورت کودک درون خویش، وی را نیز در سرمستی حاصل از این شور انقلابی سهیم کند.

گلایه از اوضاع نابسامان جامعه

شاعر در سروده‌ی «الحادي والعشرين من مارس» که در سال ١٩٦٩م آن را سروده، نارضایتی خود از اوضاع نابسامان محیطش را با دردی رمانتیکی بیان می‌دارد و حوادث وحشتناک سال ١٩٦٩م. توسط رژیم اشغالگر قدس بر فلسطین را با سبکی رمانتیک یادآوری می‌کند: «أشلاء القدس العربيةْ/أزهاراً تضحك في حطينْ.../ وتموت الكلمات الجوفاءْ/ موتى يا كلمة شعري/ لا أقبل أن أكتب شعراً.../أو أفتح كشكول الورق المتعفن .../ في"درج "المكتب.../ أويملأ قلمي حبرًا/ وا خجلاه...!/كلا.../ لن أقبل أن أكتب شعراً.../ وأخي يكتب بالرشاشْ/ قد أضحى قلمي سِكّيناً ../ ولأجعل من ورقي أكفاناً.../ ولأصنع من عيني محبرةً ../ لسنان الرمح المسنونْ[١٤]» (http://www.drmosad.com/book/b3/h4.html). شاعر در اینجا از فراوانی تعداد کشته‌شدگان وطنش، با حزن و سرخوردگی می‌گوید که جوهر قلمش را خون کشته‌شدگان و برگه‌هایش را کفن آنان پرکرده است.

کلمات کلیدی در این عبارات که شامل «أزهاراً، شعراً، حبراً، شعراً، سِكّيناً، أكفاناً، محبرةً» می‌شوند، عمق فاجعه‌ی مورد نظر شاعر را به تصویر می‌کشد و همگی به صورت نکره آمده است. دلیل استفاده‌ی شاعر از این کلمات منوّن ومُنکَّر، بهره‌مندی از دلالت تنوین است که احیاناً در عربی «دلالت بر تعظیم و تهویل و کثرت می‌کند» (البابرتي، ١٩٨٣: ٢١٩-٢١٧)، و به نظر می‌آید که درد جانسوز، اندوه عمیق و حسرت فراوان و جانکاه شاعر با یاری‌جستن از دلالت همین تنوین‌های مکرّر به‌تصویر کشیده‌شده است. جالب آنکه در تعابیر سلبی مانند «الكلمات الجوفاءْ و الورق المتعفّن والرمح المسنونْ»، شاعر برای آنکه حدفاصلی میان محتوای آنها و معانی ایجابی واژگان پیشین قائل شود، دلالت تنوین را از این ترکیب‌ها برداشته و آنها را به‌صورت معرفه و مقرون به "الف ولام" آورده است؛ چرا که عمق‌بخشی و إفراط در بزرگ‌نمایی مفاهیم گذشته را مد نظر نداشته

و تلاش‌کرده تا این‌چنین حد و مرز بین دو دسته از احساسات خود را با کمک استفاده‌ی ابزاری از مقوله‌ی تعریف وتنکیر و از طریق این تقابل معرفه-نکره‌ای ابراز کند.

حسرت فقدان دلیران وطن

رمانتیسم از نظر گرایش‌های اجتماعی، پدیده‌ای چند بُعدی است. ادبیات رمانتیک و زندگی اجتماعی به‌حدی درهم آمیخته‌اند که به گفته‌ی آبرامز، «نمی‌توان شعر رمانتیک را بدون آگاهی از تأثیری که روح انقلابی و سیاسی عصر بر جوهر و فرم آن نهاده است» (جعفری جزی، ۱۳۷۷: ۱۷۱). رمانتیسم بارز شعر شاعر محمد زیاد از نوع رمانتیک اجتماعی است که بیانگر دلبستگی شدید او به انقلاب و آزادی و همدردی با توده‌های محروم و مظلوم نیز می‌باشد.

شاعر در سروده‌ی "صرخة الشهداء" این‌چنین شهیدان را به‌یاد آورده، در راه شهادت و عروج آنان آه حسرت سر می‌دهد و ملتش را به صبر و شکیبایی فرا می‌خواند: «لا تجزعي يا أمُّ إنْ سقط الشهيد على الشهيد مسربلاً/ لا تجزعي يا أختُ إن صرخَ الجريح من الطعانِ مُهللًا / تالله يا أماه .. لا تبكي إذا سقط الشهيد... مع السلاح /فالأرض خُلد دائم ... وجراحه ذكرى الفداء مع الكفاح / لا تذرفي الدمع البريء وقد غدا دُرراً تنير مع الصباح/ أنا ذاهب .. أنا ذاهب وغدي سيشرق ناظرا فَلِمَ النَّواحْ[۱۵]» (http://www.drmosad.com/book/b3/h3.html). این هم‌دردی و همدلی با دیگران و ملت، در عصر رمانتیک رشد چشمگیری یافت. رمانتیک‌ها فرد ستمدیده و محروم را قربانی نظام اجتماعی می‌دانند؛ حتی جنایتکاران نیز از حمایت و شفقت رمانتیک‌ها برخوردار می‌شوند؛ زیرا اینان خود قربانیانی هستند که تباهی‌های اجتماعی مانع بروز فضیلت‌های ذاتی‌شان شده است. (رحیمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱٤). می‌توان گفت که ماهیت جامعه‌شناسانه‌ی ادبیات بر مبنای «تفسیر متن ادبی وپدیده‌های ادبی، در بستر جوامعی است که میزبان ومولّد ومصرف‌کننده‌ی آن تفکرات باشد» (وائل برکات و غسّان، ۱۹۹۵: ۱۳)؛ ناگفته پیداست که حلقه‌ی مفقوده‌ی تعامل میان صاحب اثرو مخاطبانش در بستر جامعه‌ای صورت می‌پذیرد که میدان اطلاعاتی و عملکردی شاعر در آنجا شکل گرفته باشد؛ در واقع خالق اثر عضوی از اجتماع و جامعه نیز عنصری فعال در تکوین آثار ادبی اوست و بایستی «به ادبیات به عنوان یک عضو تفکیک‌ناپذیر از جامعه نگریست و پیشینه‌های تاریخی و اجتماعی مؤثر در شکل‌گیری شخصیت ادبی مؤلف را نیز در نظر گرفت» (اسکارپیت، ۱۹۹۹: ۲۵)؛ بر همین اساس است که شاعر، خود را پاره‌ی تن جامعه‌ی زخم‌خورده خود دانسته و در حقیقت با این سروده، حسرت جامعه را در درون خود نهادینه ساخته، تا به‌عنوان عضوی از پیکره‌ی

اجتماع خود، زبان گویای حسرت‌مندیِ رنج‌آور آن باشد. آنجا که دردمندانه فریاد می‌زند "لا تجزعي يا أختُ إن صرخَ الجريح من الطعانِ مُهَلّلًا"، به وضوح آمیختگی خود را در بحبوحه‌ی ناگواری‌های جامعه بروز داده و رشته‌های حسرت‌مندیِ مادران داغدار را در تار و پود جان خود تنیده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام گرفته در این مقاله در باب اشعار پایداری مسعدمحمدزیاد و بررسی جلوه‌های مکتب رمانتیسم در آن، مشخص می‌شود که این شاعر معاصر فلسطینی، از آموزه‌های مکتب رمانتیسم در اشعارش تأثیر پذیرفته و دامنه‌ی خلاقیت هنری او در این زمینه جلوه‌ی در خور توجّهی داشته است. همچنین به نظر می‌رسد با توجه به صبغه‌ی کاملاً متفاوت احساسات رمانتیکی از باورهای و روحیّات انقلابی و مقاومت‌محور، شاعر توانسته تلفیق مناسبی از این دو فضای نسبتاً ناهمگون را به‌جهت بیان مقاصد شعری خود ارائه کند. وجهه‌ی بارز رمانتیسم در اشعار او بیشتر از نوع رمانتیسم اجتماعی است و در بعضی نقاط اتّکای شعر او، گره‌خوردن شاعر با جامعه و در هم‌تنیدگی شعر و شخصیّتش با آحاد افراد جامعه و دردهای آنها قابل مشاهده است. او شخصی محتاط با اندیشه‌های روشن‌فکرانه است که علیه رژیم صهیونیستی و یهودیانی که سرزمین فلسطینیان را غصب نموده‌اند، می‌تازد و این تاختنِ باورمندانه را در ضمن مقولاتی چون آرمان‌گرایی و انعکاس غم و تنهایی به نحوی نامحسوس و اثربخش متبلور می‌سازد. از طرفی وی با سبک رمانتیک خاصّ خود، آلام درونی خویش را در باب وطن، هم‌رزمان شهیدش، دوری از معشوق (که همان وطن او باشد)، دوران کودکی و شادکامی و رنج‌هاي جامعه و مواردی از این دست، در قالب شعری خود می‌ریزد، و به خاطر تجاوزات و نابسامانی‌های محیط، به آرمان‌گرایی و دنیایی آرمانی و خیالی چشم دوخته است که فقط در ذهن او جلوه‌گر می‌باشد؛ همچنین در انتظار منجی موعود است تا بشریت را از زیر چکمه‌های ظلم و استبداد برهاند. وی در تمام این گرانیگاه‌های زبانی و بیانی جلوه‌های ستبر مقاومت را نیز با رندی و ظرافتی باورپذیر به جذبه‌ی رقیق رمانتیسم درآمیخته و در موارد بسیاری با اتخاذ چنین رویکردی، در واقع رمانتیسم را به فریاد مقاومت رسانده تا با لطافت آن، از وخامت دردهای این بکاهد. همچنین شاعر در ابتکارات زبانی خود برای جلوه‌دادن هرچه بیشتر تصاویر رمانتیک، هر جا که فضای متنش اقتضا کند ابزارهای زبانی را به‌خدمت گرفته و از دلالت‌های نحو و صرف و موسیقی و غیره برای ترسیم چهره‌ای

ملموس‌تر از احساسات رمانتیک خود بهره می‌برد، که این ابزارمندی صرفاً در جهت تقویت نمایه‌های رمانتیکی او به منظور پردازش بهتر موضوعات مقاومتی در این قالب‌ها بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Romantisme
2. Classicism

۳. من شعر را تنها برای خود شعر نسرودم .. بلکه [شعر من] ندای یک انقلاب است .. وبه پا خاستن آوارگانی است .. سرآمد شعر من این است .. ولیکن .. رنج بیدادگری .. موجب شده اینگونه ترانه جوشان را بر زبان من جاری کرده است

٤. «ای وطن! تو را دوست دارم ... از زمانی‌که متولد شدم و در این جهان وجود یافتم و جان من در عرصه‌ي هستي نغمه‌خوان آواز زندگی شد [تو را دوست دارم]/ از زمانیکه روح من در همه‌ی مجالس سوگواری وعروسی‌ام (لحظه‌های خوشی و ناخوشی‌ام) ترانه‌ی وجود تو را الهام گرفت/ و تبدیل به سبزه‌زاری خرّم و پرطراوت شد که از جویِ خون شهدایمان سیراب شده‌اند/ سرزمین من! تو باغی سرسبز و بهشت‌گونه‌ای از بهشت‌های بی‌کران پروردگارم/ که در آن پاکی است و قداست، و تنها توشه و عشق نهادینه‌ی من است/ [وطنم!] محبت و عشق بی‌پیرایه وسادگی در وجود تو بسان دو شمع فروزان‌اند که مسیرم را روشن مي‌کنند/ و بذرهاي مهرباني و رضایت‌مندی تو در عمق جان و دل من کاشته شده است».

۵. «ای قافله‌های روزگار بایستید.../ و بازگردید!/ ای پرنده‌های مسافرِ ساحل/ سرزمین‌مان، بازگشت شما را انتظار می‌کشد/ از اشک‌ها حلقه‌زده در کاسه‌های چشم/ قافله‌های مسافر کوچ می‌کنند/ وسواحل وطن .. و آرمان‌خواهي را جستجو می‌کنند/ و از درون من/ از میان دردهای غمگین وحسرت‌زده‌ی درونم/ روزگار [رهایی] را جستجو می‌کند/ و نیز از میان انبوه هویّت‌های گمگشته‌ی بشری/ به دنبال هویّت انسانی خویش می‌گردد/ از میان انبوه چهره‌های خسته و تکیده و پر از اندوه/ و از عمق نگاه‌های گریان و پر از حسرت...».

۶. «حزن دیگر بس است! اکنون که چشمان زنبق‌های به صلیب‌کشیده شده در سرزمینم مرده است/ اندوه دیگر کافی است! حال که دست بُزدلان و ترسوها آرمان‌ها و آرزوهایم را یکی یکی نابود کرده و پرپر می‌کند/ مویه دیگر به کار ناید، اکنون که لشکر ذلّت‌آورِ دشمن بر روي پیکرم بی‌رحمانه می‌تازد و لگدمال می‌کند/. درد دیگر بس است! چرا که اکنون دیگر خروارها اندوه وناله هست که در اعماق جانهایمان به خاک سپرده می‌شود...!».

۷. «ملت تو (ای شهید) در مسجد الأقصی در سوگ تو گریه می‌کند/ و کبوتران نیز ناله‌کنان تا صبح پلک بر هم ننهاده و تیغ تشویش و بی‌خوابی دشمان‌شان را کاسه‌ي خون کرده/ و زنان در شام در سوگ شهیدانشان دردمندانه مویه می‌کنند/ گویی که شمشیرهای بُرّان مُضریان نیز با آنان هم‌نوا شده‌اند!/ و صبح نیز از هول

فاجعه‌ی پیش آمده غمگین است/ هم‌چنین دریا و ماه و خورشید سخت اندوهناک‌اند/ خدا دیار وسبزه‌زاری که تو در آنی را سیراب کند/ و شبنم وچشمه‌هاي باران‌سا و آب رحمت الهی نیز بر آن ریزان باد».

8. Jean-Paul Charles Aymard Sartre

۹. «به حرف آیید ای درختان! آن‌چه در دل گذشته‌های دور از داستان آزادگان و پدرانتان بوده، را به یاد آورید... داستان شکوهمند پدرانمان برای من یادآور مجد و عظمتی است که بر فراز دیوارها به دار آویخته شده است/ داستان پیشینیان و نیاکانمان به مثابه تمثال‌هایی برجای‌مانده از زمانه‌ی جاودانه‌ایست که در جان فرزندان انقلاب‌مان به یادگار مانده است/ آیا حس خون‌خواهي و انتقام‌جوییِ را از یاد برده‌اید؟/ آیا بارقه‌های امید و آرمان‌خواهی برای بازپس‌گیریِ سرزمین موعود بر کرانه‌های رود از شما رخت بربسته است؟/ یا آنکه در این زمانه‌ی بی‌جان و مرده، مروّت پهلوانان و خوي جوانمردان از بین رفته است؟/ ای سرزمین آزادگان، حسّ انتقام‌جویی[تان] کجاست؟ و دیگر .. ای روزگارِ دست بستن‌ها و اسارت‌ها .. امروز همه سازش‌ها ومعاهدات [مزوّرانه] را در هم خواهیم شکست و در گروی عهد و اسارت کسي نخواهیم ماند...!».

10. Andrew Linklater

۱۱. «و امروز .. [آری] امروز، دیوارهای ستمگری دشمن فرو ریخت/ و ظلم تعفّن‌باری که در وجود بزدلان ریشه دوانده بود متلاشی شد/ و حق‌خواهان، شمشیر پیروزی را در برابر جماعت شروران وبدخواهان از نیام بر خواهند کشید/ تا زمانیکه شیران نوخاسته این بیشه .../ سنگ [مبارزه وانتقام] در دستان خود حمل می‌کنند/ و شعله‌های خشم در چشم‌هایشان زبانه کشد/ و [نیز تا زمانیکه] نهال‌هایي از زیتون را با خود حمل می‌کنند/ که در اعماق سرزمین‌های ما که آبستن حوادث بزرگي است، غرس شده است/ [آری] اینچنین درختان زیتون پی در پی کاشته خواهند شد.../ وپیوسته در عمق جان انسان‌ها [ی مبارز].../ دانه‌هایي از بذر [مقاومت وآرمان‌خواهی] را خواهند کاشت».

۱۲. «واین زمین تشنه را آبشاری از خون شهیدان‌مان سیراب می‌کند .../ آری! این زمین تشنه هیچگاه بخاطر حسرتهای گذشته ناله سر نمی‌دهد .../ ونیز بر پیکر سرداران شهید مویه نخواهد کرد ../ بلکه آرمان این سرزمین آن است که../ انتظار مولود موعودی که خواهد آمد را بکشد».

۱۳. «به سوی من بیا ای نور چشم من!/ و با خود ترانه‌هاي دوستی‌مان که عشق تو را حکایت می‌کند را بیاور!/ چه بسیار شب‌هایی که در آن شور و سرمستی را بر لوح عشق‌مان نقش زدیم/ مهربانی معصومانه‌ی دوران کودکی که با عشق تو آمیخته بود/ شب‌هایی که لحظات عمر ما در آن پیوسته/ در سایه عشق و کامیابی که از دامان تو زاییده می‌شد قرین سعادت بود/ شب‌هایی که ماه در آن، منبع الهام شاعرانه‌هاي من بود/ و زمزمه‌ی جان‌فزای عاشقانه‌هاي تو، سرچشمه عواطف شورانگیز من/ [وبدان که] قلب مشتاقِ شوریده‌دلی رنجور، در هوای تو در همواره در عذاب است/ و دوری و رنج نبودنت بر درد این قلب افزوده و منجر به هلاکت آن خواهد شد».

۱۴. «پیکرهای قدس شریف/ گلهایی که در حطین می‌شکفد/ وکلمات خشک و بی‌روح که می‌میرند/ ای واژه‌های شاعرانه من بمیرید!/ نمی‌خواهم دیگر شعری بگویم/ یا ورقه‌هاي درون کشکول متعفّن را/ در وسط مکتب‌خانه باز کنم/ یا قلمم را از جوهر پرکنم/ شرمم باد!/ هرگز/ هرگز من نمی‌خواهم بر فراز کاغذ شعری بگویم/ در حالیکه برادرم، با قطرات خونش مشغول نوشتن است/ باید من نیز قلمم را به چاقویی تبدیل کنم/ و برگه‌های سفید دفتر شعری‌ام را کفنی کنم/ و از اشک چشمم مرکّبی بسازم/ تا نیزه‌های استوار و بلند و آبدیده از آن سیراب کنم و به تیزی [در دل دشمن فرو روند!]».

۱۵. «ای مادر! بی‌تابی نکن هرگاه دیدی که شهیدان یکی پس از دیگری، بر روي هم افتاده و آسماني می‌شوند/ ای خواهر بی‌تابی نکن هرگاه دیدی که زخم خورده‌ای بانگ برآورده وبلند فریاد می‌زند/ تو را به خدا ای مادر! وقتی دیدی شهیدی سلاح به دست بر زمین افتاد ناله سر مده و گریه نکن/ چرا که زمین بهشتي جاودانه و پایدار است/ و زخم‌هایش، یادآور جان‌فشانی‌ها ورشادت‌های رزمندگان در مسیر مبارزه است/ [مادر!] اشکهای پاک و معصومانه‌ات را نریز و [صبور باش] که فردا [به زودی] با دمیدن صبح پیروزی، گوهرهایی درخشان خواهند شد که مسیر [مبارزه] را پیش روی ما خواهند گشود/ من مي‌روم... من مي‌روم و فرداي من با نور امید و تلألؤ خواهی دمید ... پس دیگر ناله و زاری برای چه!؟».

منابع ومآخذ

- ابن عبدالكافي السبكي، بهاء الدين أبو أحمد (۱۹۷۱)،**عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، بتحقيق: الدكتور خليل إبراهيم خليل، الجزء الأوّل، لبنان-بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن منظور الإفريقي، أبوالفضل جمال الدين محمّد بن المكرّم (۱۹۸۸)، **لسان العرب**، شرح وتعليق: علي شيري، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- إدريس، سهيل (۱۹۹۸)، **المنهل: قاموس فرنسي عربي**، الطبعة ۱۹، بيروت، دار الآداب.
- إسكاربيت، روبير (۱۹۹۹)، **سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال أنطوان عرموني**، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان: عويدات للنشر والطباعة.
- الأيوبي، ياسين (۱۹۸۹)، **مذاهب الأدب، معالم و انعكاسات**، بيروت: دار العلم للملايين.
- البابرتي، الشيخ أكمل الدين محمّد (۱۹۸۳)، **شرح التلخيص**، دراسة وتحقيق: الدكتور محمّد مصطفى صوفية، طرابلس: المُنشأة العامّة للنشر والتوزيع والإعلام.
- الحموي، محمد بن سالم (۱۹۸۷)، **الدر النضيد في شرح القصيد**، دراسة وتحقيق: محمد عامر أحمد حسن، جامعة المنيا.
- أنيس، إبراهيم (۱۹۶۱)، **الأصوات اللغوية**، الطبعة السادسة، القاهرة: مطبعة نهضة مصر.
- بشر، كمال (۲۰۰۰)، **علم الأصوات**، القاهرة: دار غريب.
- جعفری‌جزی، مسعود (۱۳۷۷)، **سیر رمانتیسم در اروپا**، تهران، انتشارات مرکز.

- حسین‌پور چافی، علی (۱۳۹۰)، **جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)**، چاپ سوّم، تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر.
- رحیمی، سیدمهدی، اکبر شامیان ساروکلایی و زینب ثریا محابد، (۱۳۹۲)، «جلوه‌های رمانتیسم در شعر سیمین بهبهانی»، **پژوهشنامه‌ی ادب غنایی**، سال یازدهم، شماره‌ی ۲۱: ۱۰۳-۱۲٤.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۷۸)، **چشم انداز شعر معاصر ایران**، چاپ سوم، تهران: ثالث.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦۹). **نقد ادبی**، جلد دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سارتر، ژان‌پل (۱۳۷۰)، **ادبیات چیست؟** ترجمهٔ نجفی ورحیمی، چاپ هفتم، تهران: زمان.
- سلیمی، علی و حسین رضا اختر سیمین، (۱۳۹۰)، «تأثیرپذیری شاعران معاصر عرب از مکتب ادبی رمانتیک»، **نقد ادب معاصر عربی**، سال دوم، شماره اول: ۲۵-۱.
- سیدحسینی، سیّد رضا (۱۳۸۷)، **مکتب‌های ادبی**، جلد۱، تهران، انتشارات نگاه.
- شرارة، عبداللطیف (۱۹۸۴)، **معارك أدبية قديمة ومعاصرة**، لبنان-بیروت: دار العلم للملایین.
- عبداللهی، عباس (۱۳۹۳)، «بررسی مضامین اشعار محمدمسعد زیاد»، راهنما: عزّت ملاابراهیمی، دانشگاه تهران: دانشگاه ادبیات و علوم انسانی.
- عتیق، عبدالعزیز (۱۹۸۷)، **علم العروض والقافية**، لبنان-بیروت: دارالنهضة العربية للطباعة والنشر.
- لینکلیتر، آندور (۱۳۸۵)، **آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی**، ترجمه‌ی لیلا سازگار، تهران: وزارت امور خارجه.
- مصطفی، محمود (۱۹۹۶)، **أهدى السبيل إلى عِلمَي الخليل**، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحّام، بيروت-لبنان: عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع.
- مهدي محمد، مناف (۱۹۹۸)، **علم الأصوات اللغوية**، القاهرة: عالم الكتب.
وائل برکات، وائل، و السیّد غسّان (۱۹۹۵)، **مقدّمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي**، دمشق: لانا.
-ولک، رنه (۱۳۷۳)، «رمانتیسم در ادبیّات»، ترجمه امیر حسین رنجبر، **ارغنون**، شماره ۲: ۴۶-۱۹.
- وب‌سایت شخصی شاعر مسعد محمد زیاد: https://www.drmosad.com/cv.html
- الموسوعة العالمية للشعر العربی: https://www.adab.com
- المكتبة الشاملة الحديثة https://al-maktaba.org/book/31862/23291#p3

بحثٌ عن تَمَظْهُرات ملامح المدرسة الرومانسية في ضوء شعر المقاومة
(دراسةٌ في قصائد مسعد محمد زياد)

مالك عبدي[1]*
أفسانه جرست[2]

المُلَخَّص

نشأت مدرسة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين. وكانت تعتمد هذه المدرسة على الخيال الفردي، والإبداع على أساس الخيال، وهي في الواقع ردُّ فعلٍ على المدرسة الكلاسيكية ولغتها النمطية. بعد أن ظهرت هذه المدرسة في الساحات الأدبيّة الأروبيّة، دخلت كذلک مجالَ الأدب العربي. وأمّا في الأدب العربي المعاصر، وبخاصة في فلسطين، فقد تبنَّى العديدُ من الشعراء والكُتّاب هذا الأسلوب بسبب اضطرابات بيئتهم وعدم كفاية الظروف الاجتماعية والسياسية. وأما شاعرنا هذا (مسعد زياد) -بسبب عاطفته الداخلية لمواطنيه والبيئة غير المناسبة-فقد أصبحت الرومانسية الاجتماعية عنده ذات وضوحٍ أكبر منها إلى الشِقّ الرومانسيّ الفرديّ. إذًا فسيكون الغرض من هذا البحث هو دراسة آثار هذه المدرسة في شعر المقاومة باستخدام طريقة وصفية تحليلية. تشير النتائج إلى أن الشاعر يستكشف مكونات مثل: الأسف على الاضطرابات والآلام ، والندم على البيئة غير المناسبة ، وتذكير الحبيب والطفولة، وانعكاس الحزن والشعور بالوحدة والتفرُّد، والندم على جرائم النظام، والمثالية، التحرّر من القيود والحصر، وبهذه الطريقة استطاع أن ينقلَ أخيرًا حزنَه الرومانسيّ إلى الجمهور.

الكلمات الدليلية: أدب المقاومة ، الرومانسية ، مِسعد محمد زياد ، الشعر المعاصر.

١-استاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها، بجامعة إيلام
٢-ماجستيرة في فرع اللغة العربية و آدابها، بجامعة إيلام

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

A study of the critical views of Ezedin Ismael on poetic images

Davoud Shirvani[1], Ph. D in Arabic Language & Institute of Shahid Beheshti University- Lecturer at Farhangian University of Tehran (Shahid Mofteh Pardis)
Hedayatollah Taghizadeh, Assistant Professor of Arabic Language and Literature Department of Persian Language and Literature of Farhangian University, Tehran, Iran

Received: 27-09-2020 Accepted: 11-09-2021

Introduction: Defamiliarization involves infinite techniques that distinguish literary language from colloquial and ordinary language. Sometimes these tricks and arrangements lose their ability to induce concepts due to their frequent and repetitive application, and the artist's job is to activate the art of disabled structures through new systematization and personal rhetoric. One of these works of art is image, which, rhetorically formed, distinguishes literary language from ordinary and everyday language. Image is one of the most widely used terms in literary criticism, it has long been used in rhetoric, and it is one of the most important topics in contemporary literary criticism. The Arabic poetry has many capacities in this field, and poets have always used this capacity to enrich their poetry. But the quality of the image differs from classical to modern poetry. The classical poet depicted exactly the same objects in his poetry and did not try to decipher these images, while the contemporary poet is able to break away from the traditions of depicting the ancient Arabic poetry and sometimes create surprising similes using surrealist techniques. The surrealists who sought it were taught by Burton. He went to the depths of the human mind that he was unaware of. Ezedin Ismail is one of the famous Egyptian critics who has examined the image of new poetry in the form of issues and artistic aspects.

Methodology: Accordingly, the present study seeks to extract his views in this field by a descriptive-analytical method and a critical approach. The questions to answer regard Ezedin's view of poetic images as compared to the image of arts such as painting, music and cinema. The questions are ‘what are the commonalities and differences of poetic and ordinary images?’ and ‘what are the functional differences between the artistic images in ancient poetry and contemporary poetry?’

Results and Discussion: The title "Theory and adaptation" can be applied to his method of criticism in this field. In the first part, he presents his opinion and then applies the corresponding theories to sample works. His studies in this field are remarkable. Inspired by surrealist views in literary criticism, he has expressed the characteristics of the poetic image and compared it with the image of other arts. He has also examined the difference between the functions of images in classical and modern poetry.

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

The main purpose of writing the present research is to introduce this great critic to the scientific community and researchers of literature. The critical views in this respect can provide favorable conditions for comparative critical research. Another importance of this research relates to new literary theories in the field of poetic imagery and critical views of Ezedin. Considering the emergence of different schools and their treatment of various arts such as painting, cinema and sculpture, and the sharing of these arts with poetry in the image, contemporary critics believe that it is important to study the image.

Conclusion: The results of this research show that a poetic image is distinguished from other artistic images in terms of spatio-temporal, sensory and expressive characteristics. Also, new poetic images differ from classical poetic images. The psychological approach is the main approach of literary criticism in all the works and critical subjects of Ezedin. It seems that his attitude towards the poetic image is a combination of psychological and aesthetic approaches, which and can be called "theory and adaptation". One of the most important issues that Ezedin Ismail stated under the influence of surrealist ideas about poetic imagery is that the poetic imagery simultaneously has a spatial-temporal structure that does not fit into the logic of time and natural space; it has distinctions from other art images. In his view, the images in classical poetry and modern poetry are different. The image in classical poetry shows the object directly and its distinctive feature is clarity and explicitness, but, in the image of new poetry, the poet gives time and place a special mental structure that is compatible with the emotional state of the poet and is the result of his dreams, desires and thoughts. Also, in his opinion, classical poetry as much as modern poetry has not been able to create a single spatial and temporal coherence between distant images, and new poetic images, based on classical poetry, are based on a kind of heterogeneity, contradiction, contradiction and fantasy. The contemporary poet does not regulate the experience of others nor his consciousness and the content of his intellect and memory, but depicts inner revolutions and uncontrollable emotions. The results of such situations are strange similes and metaphors and unknown images, the components of which cannot be found in the form of similes and metaphors.

Keywords: Ezedin Ismael, Poetic image, Classical poetry, New poetry, Criticism.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

جستاری در آرای نقدی عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعری

داود شیروانی[۱]، دانش آموختهی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید بهشتی، مدرس دانشگاه فرهنگیان (پردیس شهید مفتح)
هدایت الله تقی زاده، استادیار گروه زبان و ادبیات، دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰٦/۲۰

چکیده

تصویر، یکی از پرکاربردترین اصطلاحات نقد ادبی است که از دیرباز در بلاغت مطرح و از مهمترین موضوعات نقد ادبی معاصر بهشمار میرود و مورد توجه ناقدان بسیاری از جمله عزالدین اسماعیل قرار گرفته است. مطالعات و پژوهشهای وی در این حوزه قابلتوجه است؛ او با الهام از دیدگاههای سوررئالیستی در نقد ادبی، به بیان ویژگیهای تصویر شعری و مقایسهی آن با تصویر سایر هنرها پرداخته و تفاوت کارکرد تصویر در شعر کلاسیک و جدید را بررسی نموده است. بنابراین پژوهش حاضر، میکوشد با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی نقدی، دیدگاههای وی را در این زمینه استخراج و به این سؤالات پاسخ دهد که در دیدگاه عزالدین اسماعیل، تصویر شعری در مقایسه با تصویر هنرهایی چون نقاشی، موسیقی و سینما چگونه است و چه اشتراکات و افتراقاتی دارد؟ و تصویر هنری موجود در شعر کهن با شعر معاصر چه تفاوتهای کارکردی دارد؟ نتیجهی این پژوهش حاکی از آن است که به اعتقاد وی تصویر شعری در سه ویژگی مکانی- زمانی، حسی و بیانیبودن، با سایر تصاویر هنری قابل مقایسه است. از تفاوتهای کارکردی تصویر شعر کلاسیک و جدید نیز این است که در شعر کلاسیک، تصویر عیناً بر سطح ظاهر و پوستهی بیرونی اشیاء دلالت دارد؛ چنانکه هر شیء در تصویر همانی است که در خارج نمود پیدا میکند؛ دیگر آنکه ادراک این نوع تصویر بسیار ساده میباشد، حال آنکه در شعر معاصر، تصویر جزء لاینفک بافت شعر است و مجموعهی تصویرها با هم، شکل و هیأت کلی متن را میسازند و تصاویر در شعر جدید، بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیالورزی بنا شدهاند.

کلید واژهها: شعر کلاسیک، شعر جدید، نقد، عزالدین اسماعیل، تصویر شعری.

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

مقدمه

آشنایی‌زدایی شگردهای بی‌نهایتی دارد که زبان ادبی را از زبان محاوره و عادی متمایز می‌کند. گاهی این شگردها و تمهیدات به‌خاطر کاربرد فراوان و تکراری، توانایی خود را در القای مفاهیم از دست می‌دهند و کار هنرمند این است که با فعال‌کردن هنر سازه‌های از کارافتاده با نظام بخشی تازه خود و رتوریک (فن بلاغت) شخصی، آنها را زنده و فعال کند. یکی از این هنرسازه‌ها تصویر است که با شکل‌گیری در قالب رتوریک، موجب تمایز زبان ادبی از زبان عادی و روزمره می‌شود. شعر عربی در این حوزه ظرفیت‌های بسیاری داشته و شاعران همواره از این ظرفیت برای غنی‌کردن شعر خود بهره برده‌اند. اما کیفیت به‌کارگیری تصویر در شعر کلاسیک و جدید متفاوت است؛ شاعر کلاسیک عیناً اشیا را در شعر خود به‌تصویر می‌کشید و تلاشی برای نمادین ساختن این تصاویر نمی‌کرد، درحالی‌که شاعر معاصر توانسته با فاصله‌گرفتن از سنن تصویرپردازی شعر کهن عربی، هنجارگریزی کند و با استفاده از تکنیک‌های سوررئالیستی، گاهی تشبیهات شگفتی را بیافریند. سورئالیست‌هایی تحت تعلیم برتون[1] که در پی آن بودند تا به این سؤال پاسخ دهند که در اعماق ذهن انسان چه می‌گذرد که خود از آن بی‌خبر است.

ظاهراً اولین کسی که در نقد معاصر عربی به نظریه‌پردازی در باب تصویر شعری و بررسی مفاهیم تصویر در پژوهش‌های نقد مدرن غرب و مشکلات تطبیق این نظریات با ادبیات عربی پرداخته، مصطفی ناصف بوده که با کتاب «الصورة الأدبية»، تحولی عظیم در این حوزه ایجاد کرده است (صالح، ۱۹۹۴: ۱۱). پس از وی، مطالعات در این حوزه گسترده شد و تقریباً می‌توان گفت تمام ناقدان معاصر عربی به‌نوعی به این موضوع مهم و جنبه‌های مختلف آن پرداخته‌اند. از این میان، عزالدین اسماعیل یکی از این ناقدان مشهور مصری است که در مطالعات خود تصویر شعر جدید را در قالب مسائل و جنبه‌های هنری شعر مورد بررسی قرار می‌دهد و پس از بیان مهم‌ترین ویژگی‌های تصویر شعری و تفاوت آن با سایر تصاویر هنری، به تفاوت کارکرد تصویر در شعر قدیم و جدید عربی می‌پردازد. می‌توان عنوان «نظریه و تطبیق» را بر روش نقدی وی در این زمینه اطلاق کرد؛ به‌گونه‌ای که او در بخش نخست به ارائه‌ی نظر و سپس به تطبیق این نظریات بر نمونه آثار می‌پردازد.

پیشینه‌ی پژوهش

علی‌رغم پژوهش‌های صورت‌گرفته به زبان فارسی در ایران درباره‌ی دیدگاه‌های ناقدان در باب تصویر شعری، هیچ پژوهش مستقلی به بیان دیدگاه‌های نقدی عزالدین نپرداخته، اما از میان آثار

پراکنده‌ای که به زبان عربی و فارسی درباره‌ی آثار و دیدگاه‌های نقدی وی وجود دارد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

بشری صالح (۱۹۹۴) در کتاب «الصورة الشعرية فی النقد العربی الحديث»، در خلال سیر تطور نقد تصویر شعری در ادبیات عرب، به برخی از آراء عزالدین نیز اشاره‌کرده است.

محمد عبدالمطلب (۲۰۰۷) در کتاب «عزالدین اسماعیل»، ضمن بررسی سیر مطالعاتی عزالدین اسماعیل به‌صورت جزئی، تنها به‌بیان برخی از دیدگاه‌های وی در باب تصویر شعری پرداخته است.

فاطمه خیراتی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «عزالدین اسماعیل و منهجه النقدی مع ترجمة مائتی صفحة من کتاب "الشعر العربی المعاصر"» در چند صفحه‌ی نخست و به‌صورت مختصر، اشاره‌ای به برخی از شیوه‌های نقدی عزالدین اسماعیل داشته و پس از آن ۲۰۰ صفحه از کتاب «الشعر العربی المعاصر» را ترجمه کرده است.

خدیجه ملا (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «عزالدین اسماعیل ناقداً ادبیاً» به این نتیجه رسیده که عزالدین رویکردهای مختلفی را در نقد تجربه کرده، که از مهم‌ترین آنان می‌توان به رویکرد زیباشناسی، اجتماعی و روان‌شناسی اشاره کرد.

ساره مختارپور (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی نظریه‌های عزالدین اسماعیل»، به بررسی برخی از نظریه‌های عزالدین اسماعیل درباره‌ی مسائل مختلف نقدی پرداخته است.

با نگاهی به رویکرد و یافته‌های این پژوهش‌ها و تأملی در پیشینه‌ی آن می‌توان دریافت که پژوهش مستقل و کاملی با نگاه نقدی بر دیدگاه‌های عزالدین در باب تصویر شعری انجام نگرفته و پژوهش‌های انجام‌شده از زوایای عام‌تری به این موضوع پرداخته‌اند؛ بنابراین موضوع از این نظر جدید و قابل بررسی است و بررسی محتوایی این نوع ادبی می‌تواند رهیافتی جدید در حوزه‌ی ادبیات باشد.

تفاوت مفهوم تصویر در نقد کلاسیک و جدید

با توجه به نوع کارکرد تصویر در شعر کلاسیک و جدید، مفاهیم متفاوتی از آن برداشت می‌شود. به‌طوری که تصویر در دیدگاه نقد جدید، دیگر صِرف تشبیه یا استعاره از یک امر غریب نیست. شاعران کلاسیک تلاش داشتند تا تصاویر را به واقعی‌ترین شکل ممکن برای خواننده در شعرشان ترسیم کنند و هیچ تلاشی برای رمزی کردن تصاویر نداشتند. در همین راستا یکی از ناقدان مشهور جهان عرب می‌گوید: «اگر تصویرگراهای طرفدار سبک قدیم، نقاشی‌های دقیقی که ابن رومی از

طبیعت برای ما به ارث گذاشته را ببینند، بی‌شک او را امام مکتب خود می‌خوانند؛ چرا که ابن رومی منظره‌ها را به دقیق‌ترین شکل به تصویر می‌کشد بدون اینکه هدفی رمزی یا اشاره‌ای داشته باشد» (عباس، ۱۹۵۵: ۱۰). جابر عصفور نیز در مقایسه‌ی کارکرد تصویر در شعر کلاسیک و نو بر این عقیده است که تصویر در شعر جدید جزء لاینفک آن شده و امکان جدا کردن آن از شعر نیست» (اسماعیل، ۱۹۶۴: ۴۸). در مجموع می‌توان گفت وقتی ساختار شعر جدید به‌کلی با ساختار شعر کلاسیک متفاوت باشد، طبیعی است که تصویر در شعر جدید و به‌تبع آن، نقد آن نیز به نسبت شعر کلاسیک متفاوت باشد. علی البطل این تفاوت را این‌گونه بیان می‌کند: «مفهوم تصویر در شعر قدیم و جدید متفاوت است؛ در قدیم تصویر بلاغی در حد تشبیه و مجاز بود و در مفهوم جدید، علاوه بر این، دو نوع دیگر یعنی تصویر ذهنی و تصویر به اعتبار رمز و نماد اضافه می‌شود» (البطل،۱۹۸۱: ۱۵). البته تصویر کلاسیک هم مطلقاً در تشبیه و مجاز خلاصه نمی‌شده، بلکه مثلاً در دوره عباسی متناسب با شرایط فکری و تمدنی، نوع عمیق‌تر و پوشیده‌تری از تصاویر در شعر مشاهده می‌شود؛ کما اینکه تصاویر رمزی در شعر عرفانی نیز وجود داشته است.

مفهوم تصویر از نگاه عزالدین اسماعیل

یکی از شاخصه‌های کار عزالدین این است که غالباً در بیان تعریف از مسائل مختلف، بسیار محتاط عمل می‌کند و بر همین اساس، تعریف روشنی از مفهوم تصویر شعری نیز ارائه نداده است. شاید به این دلیل باشد که به اعتقاد وی «تصویر شعری از هر تصویر هنری دیگر، پیچیده‌تر است» (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۷۵). صالح برهم در این‌باره می‌گوید: «علی‌رغم اینکه او بسیاری از صفات تصویر شعری را ارائه می‌کند، اما باز نمی‌توان تعریف دقیقی از مفهوم تصویر شعری از دیدگاه وی استخراج کرد» (برهم، ۱۹۹۶: ۱۲۳). او به‌طور کلی، تصویر را غیر واقعی و حاصل اندیشه و ناخودآگاه شاعر می‌داند و معتقد است شاعر در ساختن طبیعت و بازی با عناصر و تصاویر کامل آن، می‌تواند آزادانه و مطابق با تصور ویژه‌اش، اقدام کند و این موضوع را تنها راه یا درست‌ترین راه بیان درونیات شاعر می‌داند (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۶). با این نگاه، وی ابتدا بر استخراج صفات و ویژگی‌های تصویر شعری و مقایسه‌ی آن با تصویر دیگر هنرها تمرکز، سپس تصویر هنری موجود در شعر کهن را با شعر معاصر مقایسه می‌کند، که در ادامه به‌طور مختصر به برخی از این موارد اشاره می‌شود.

مقایسهٔ تصویر شعری و دیگر تصاویر هنری

پیش از پرداختن به مقایسه‌ی تصویر شعری و دیگر تصاویر هنری از نگاه عزالدین اسماعیل، یادآوری این نکته ضروری است که برخی از فلاسفه در گذشته، تلاش‌کرده‌اند تا خودِ این هنرها را با هم مقایسه کنند؛ برای مثال مفسرانِ کتب ارسطو این سخن او را می‌پذیرند که «شعر و نقاشی دو نوع تقلید و الگو برداری هستند، شاید در مادّه‌ی تقلید متمایز، ولی در طبیعت تقلید، روش شکل‌دهی و تأثیر آن بر انسان همانند هستند» (عصفور، ۱۹۹۲: ۳۱۲). البته این پژوهش در پی آن نیست که به دقت میان تصویر شعری و هر تصویر هنری دیگری مقایسه نماید؛ چرا که مؤلفه‌های بسیاری برای این مقایسه وجود دارد، بلکه بر استخراج صفات و ویژگی‌های تصویر شعری که عزالدین به آنها اشاره کرد، تمرکز خواهد کرد. این پژوهش در خلال این مقایسه‌ها، به سه ویژگی اساسی از تصویر شعری دست یافت که گاهی این ویژگی‌ها با ویژگی‌های دیگر صور هنری تداخل دارد و گاهی برخی آنها مختص تصویر شعری است. این سه ویژگی عبارتند از: حقیقت مکان و زمان، ویژگی حسی و ویژگی بیانی بودن تصویر. که در ادامه، این سه ویژگی به‌طور مجزا بیان و بررسی خواهند شد:

الف:حقیقت مکان و زمان

در نگاه عزالدین، یکی از ویژگی‌های تصویر شعری این است که در آنِ واحد هم حقیقت مکانی دارد و هم حقیقت زمانی (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۶)؛ که البته به نظر می‌رسد این ویژگی تنها مختص تصویر شعری نیست و می‌توان این ویژگی را بر تصویر موجود در نثر ادبی نیز اطلاق کرد. این ویژگی متکی به این است که برخی از منتقدان و فلاسفه هنرها را برحسب ابزارهایشان به زمانی و مکانی تقسیم کرده‌اند. حال سؤال اینجاست که از نگاه وی، تفاوت این حقیقت مکانی و زمانی در تصویر شعری در مقایسه با سایر هنرها در چیست؟ به عقیده‌ی وی، حقیقت مکان و زمان در تصویر شعری، برخلاف برخی از هنرهای دیگر، حقیقتی روانی، متناسب با اندیشه و غیر واقعی و غیرمتناسب با طبیعت است (همان: ۱۱۰). البته وی این عقیده را دارد که شاعر در شکل‌دادن این تصویر از عناصر عینی موجود در مکان استمداد گرفته اما گویا او با این کار، شکل خاصی به مکان داده که پیش‌تر آنها را نداشته است. از جمله نمونه‌هایی که از نگاه وی تفاوت میان حقیقت مکان طبیعی و مکان روانی در تصویر شعری را نشان می‌دهد، سخنی است از قصیده‌ی «قبض الریح» محمد عفیفي مطر:

«وَهَاجَتْ في عُروقِ الصّمتِ كَاساتٌ مِنَ الأفكارِ / وَ في عَيني شَادوفٌ يصُبُ الليلَ أوهَاماً ضَبابيةً / و دوامَاتِ أشباحٍ ، وَغدراناً مِنَ الآهات / تَعومُ عَلى حَوافيها تَصاويرٌ خُرافية / أفَاعٍ تأكلُ الأضواءَ، حتّى الشَّمسَ تأكلُها[۲]» (اسماعيل، ۱۹۶۷: ۱۰۹).

وی در تعلیقی بر این شعر می‌نویسد: «اینکه افعی‌ها در اینجا بر بال فرفره‌ها و حوض‌های آه شناورند، نشان‌دهنده‌ی این است که تصاویر، دارای ساختی آگاهانه و عقلانی نیستند؛ بلکه تصاویری می‌باشند که در ضمیر ناخودآگاه شاعر مانده‌اند. پیداست که این تصاویر نمایانگر نوعی مکان طبیعی نیز نیست بلکه نوعی مکان روانی است که منطق مکان طبیعی آنان را نمی‌پذیرد» (همان: ۱۱۰). شاعر در اینجا زمان و مکان را متراکم می‌کند، چون پدیده‌هایی که در زمان و مکان مخاطب دور از هم هستند، در زمان و مکان شاعری به هم نزدیک شده و دارای روابطی تو در تو می‌شوند و با هم می‌آمیزند. بنابراین نباید با نگرش عقلانی در مورد چنین تصاویری احساسی حکم نمود؛ چون نگرش عقلانی از همان لحظه نخست آن را رد خواهد کرد (اسماعيل، ۲۰۰۷: ۴-۱۶۳). به باور وی، این مکان، تنها در تصویر شعری است که برحسب نیروهای عقل بشر، به‌طور خارق‌العاده‌ای گسترش می‌یابد، در حالی‌که مثلاً در تصاویر رایج سینمایی این موضوع محدود به قدرت بینایی بشر است؛ همان‌گونه‌که زمان نیز در تصویر شعری مانند دیگر تصاویر هنری به جریان طبیعی واقعیت و تتابع منطقی آن پایبند نیست و به ویژگی‌های درونی شاعر بستگی دارد «تصویر شعری بر خلاف سایر تصاویر هنری مثل رؤیا است و به همین خاطر در ابعاد واقعی زمان امتداد ندارد» (اسماعيل، ۱۹۶۷: ۷۴).

به‌نظر می‌رسد، عزالدین اسماعیل تحت تأثیر سوررئالیست‌ها، این تصویرسازی شاعرانه را تأیید می‌کند؛ چرا که تنها یک سوررئالیست است که «نمی‌خواهد در چارچوب مرزهای منطق در تصویر بماند، زیرا منطق مانند علم است؛ از ظاهر اشیا فراتر نمی‌رود و حالت‌های روانی را کشف نمی‌کند» (سلّام، بی‌تا:۴۰۱) اساس این سخن بر این است که منبع تصویر، ناخودآگاه می‌باشد که خود حاصل تأثیرپذیری از رویکرد روان‌شناختی فروید و شاگردان او است. البته خود عزالدین هم شخصاً تصریح می‌کند که اندیشه‌هایش در باب تصویر، همانند اندیشه‌های سوررئالیست‌ها و سمبولیست‌ها است (اسماعيل، ۲۰۰۷: ۷۳) هر چند که طبیعت این تشابه را توضیح نداده است.

خلاصه اینکه به نظر می‌رسد جامع میان اندیشه‌های عزالدین و اندیشه‌های سمبولیست‌ها و سوررئالیست‌ها، اهتمام به وحدت روانی در تصویر شعری است؛ بدون اینکه بر توالی منطقی عناصر آن تأکید شود. بر این اساس، یکی از مسائلی که می‌توان در رابطه با این نوعِ نگاهِ روان‌شناسانه‌ی او نسبت به تصاویر شعری مطرح کرد، این است که اگر اجزای تصویر از هم دور

باشند (زیرا به منطق گرایش نشان نمی‌دهند بلکه به ناخودآگاه شاعر متمایل‌اند)، تکلیف دریافت‌کننده (خواننده)ای که نمی‌تواند میان آن اجزا پیوندی بیابد، چگونه خواهد بود؟ آیا مخاطب و ناقد ناچار است برای اثبات درستی تصاویر شعری نزد شاعران از روان‌شناسان متخصص ناخودآگاه کمک بگیرد؟ البته خودِ عزالدین نیز چندان تصاویر غیرمنطقی موجود در شعر برخی از شاعران معاصر را نمی‌پذیرد و در این‌باره می‌گوید: شاید بازی‌ها و سرگرمی‌های زبانی در ترکیب تصاویر شعری می‌باشد که برخی از شاعران دهه‌ی هفتاد قرن بیستم میلادی را مفتون کرده و در زبان شعر خود به سطوح نحوی، اشتقاقی و دلالی اهمیت نداده‌اند. آنها در این زمینه از مکتب سوررئالیسم تأثیرپذیرفته و برخی از آنها با مبالغه‌های خود چنان به افتنان پرداخته‌اند که خود سوررئالیست‌ها به آن مرتبه نرسیده‌اند و این موضوعی است که خاطر برخی خوانندگان را آزرده کرده است (اسماعیل،۲۰۰۳ : ۴۲۱).

ب: بیانی(تعبیری) بودن تصویر شعری

از دیگر ویژگی‌های منحصر به‌فرد تصویر شعری از نگاه عزالدین اسماعیل، بیانی (تعبیری) بودن آن می‌باشد. او بر این عقیده بود که این ویژگی مختص تصویر شعری است و سایر هنرها دارای این ویژگی نیستند. اسماعیل برای تبیین این خصیصه، تصویر را به بیانی و مشابهت تقسیم می‌کند. به اعتقاد وی تصویر بیانی که تصویر شعری بدان گرایش دارد، ارتباط دور و مبهمی با واقعیت دارد؛ برای مثال ارتباط میان واژه و واقعیت در شعر، دورتر و مبهم‌تر از ارتباط میان تصویر و شیء مصور در نقاشی است. ضرورتاً مقصود از به‌کارگیری واژه‌ای که بر یک شیء دلالت می‌کند، تداعی تصویر آن شیء نیست (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۶۹). برای نمونه هنگامی که در شعر واژه‌ی «گاو» مشاهده می‌شود، ضرورتی ندارد که مخاطب یک گاو حقیقی را در ذهن خود تداعی کند؛ اما مثلاً تصویر موجود در برخی از انواع نقاشی تصویر مطابقت است؛ زیرا تنها آن شیء مشابه را به‌تصویر می‌کشد (همان: ۷۰-۶۹).

ج: تفکر حسّی- دیدار بصری

یکی از حقایقی که عزالدین اسماعیل در رابطه با تصویر بیان داشته، این است که باید بین تفکر حسّی و دیدار بصری پدیده مکانی تفاوت قائل شد. به اعتقاد وی رنگ و شکل پدیده‌ها، همان جلوه‌های حسّی هستند که موجب تحریک اعصاب و حرکت و جنبش در شاعر می‌شوند و شاعر همین محرک‌های حسّی را برای ایجاد تصویر و همچنین تحریک و برانگیختن خواننده یا شنونده

به کار می‌گیرد. بنابراین شعر در دامان شکل و رنگ می‌روید و پرورش می‌یابد؛ چه این که قابل رویت باشد و چه در ذهن موجود باشد (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۴). هر چند وی معتقد است که «اَشکال و رنگ‌ها به‌تنهایی عناصری نیستند که شاعر را جذب می‌کنند؛ بلکه لمس، بو و مزه با شکل و رنگ در تصویر شعری با هم مخلوط می‌شوند، زیرا عقل تنها از راه دیدن به طبیعت نفوذ نمی‌کند و فقط در حوزه‌ی پدیده‌های عینی تحرک ندارد و صِرف ویژگی‌های حسّی ترجمه‌شده به امور عینی نیست؛ چنان‌که نقاش مثلاً نرمی و لطافت را به‌تصویر می‌کشد؛ اما از تمام پدیده‌ها و ویژگی‌ها، چه عینی‌باشند و چه ذهنی، استفاده می‌کند» (همان). بر این اساس وی معتقد است که وقتی از شکل‌گیری تصویر شعری سخن به میان می آید، بایستی بین تفکر حسّی و دیدار بصری پدیده‌ی مکانی تفاوت قائل‌شد؛ چون هرچند پدیده‌ی عینی همان پدیده‌ی حسّی است، اما تصویر حسّی همیشه همان تصویر عینی نیست و در این رابطه نظریه‌ی «ریچاردز» که معتقد است تمام مردم می‌توانند به شیوه‌ای کاملا تخصصی و حسّی به اندیشیدن بپردازند و نظریه‌ی «جیننجز[۳]» که در کتاب «استعاره در شعر[۴]»، می‌گوید بدون این نگرش (درک تصویری از واژگان)، خواننده به هیچ وجه قادر به دریافت آن چه شاعر در خلال نوشتن در می‌یابد، نخواهد بود (Richards, 1952:362-3) را رد می‌کند و معتقد است تشابه عینی برای درک شعر کافی نیست؛ بلکه اساساً نادرست است و رابطه‌ی بین واژه و واقعیت در شعر، بسیار پیچیده‌تر از رابطه‌ی بین تصویر و پدیده‌ی نقاشی‌شده در نقاشی می‌باشد (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۳۱). تصویر شعری، علاوه بر این، می‌تواند گاهی از آنچه حواس پنج‌گانه‌ی انسان درک می‌کنند، بگذرد و به تصویر حرکتی برسد که چشم آن را نمی‌بیند اگرچه ممکن است آن را با ابهام حس کند. حرکتی که ممکن است نتوان بر تابلو و یا نوار سینمایی به‌تصویر کشید (همان: ۱۵۹). وی برای تبیین این موضوع، تصویر موجود در سخن احمد معطي حجازي در قصیده‌ای به نام «حُلمُ ليلةٍ فارغةٍ[۵]» را به‌عنوان شاهد مثال ذکر می‌کند:

«كَأنني أُحِسُّ رَحلَةَ العَصيرِ وَ هُوَ يَسيرُ في شرايينِ الزَهرِ[۶]» (حجازي، ۱۹۸۲: ۱۷۴).

و در تعلیقی بر آن می‌نویسد احساس کوچ‌کردن عصاره‌ای که در رگ‌های گل در جریان است، تنها به‌وسیله‌ی شعر می‌تواند به‌تصویر کشیده شود! البته این نظر وی جای بحث دارد؛ چرا که به عنوان مثال امروزه با پیشرفت‌هایی در زمینه‌ی فنون و ترفندهای تصویرسازی سینمایی، به‌تصویر کشیدن این جریان کار غیر ممکنی نیست، هرچند که انتقال این احساس به بیننده و مخاطب مشکل است و این یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های تصویر شعری با تصویر سایر هنرهاست.

حال پس از بیان برخی از ویژگی‌های خاص تصویر شعری در مقایسه با سایر تصاویر هنری، به مقایسه‌ی بلاغت و کارکرد تصویر شعری قدیم و جدید از نگاه وی پرداخته خواهد شد.

مقایسه‌ی بلاغت تصویر شعری قدیم و جدید از نگاه عزالدین اسماعیل

بلاغت تصویر شعری به‌عنوان بخشی از بلاغت زبان عربی، با گذر زمان بر سر دو راهی سنت و مدرنیسم قرار گرفت. تغییر و تحولاتی که در تصویر رخ داده، نتیجه‌ی افکاری بود که دیدگاه‌های روان‌شناختی و بسیاری از رویکردهای مختلف هنری به ارائه‌ی آن پرداخته و ادبیات به‌طور عام و شعر به‌طور خاص، با هر زبان و قالبی، از آنان بهره برده‌اند. نظر غالب این است که در بلاغت تصویری جدید، یک درک اندام‌واره و منسجم از متن وجود دارد؛ در حالی‌که در بحث بلاغت تصویر سنتی، تصویر گاهی می‌تواند جدا از متن نیز بررسی شود.

عزالدین اسماعیل نیز در پژوهش‌های خود بر اساس تعریفی که بلاغت قدیم را در قالب مسائلی همچون تشبیه و استعاره محدود می‌کند، به مقایسه‌ی بلاغت تصویر قدیم و جدید می‌پردازد و در همان ابتدا می‌گوید «بلاغت جدید، فراتر از تشبیه و استعاره‌ی محض است؛ اگر چه از آن بهره برده و میان این دو جنبه از بلاغت، دوری و بیگانگی نیست، اما تصویر ابزار دیگری نیز دارد که می‌تواند با آنها و در خلال آنها محقق شود» (اسماعیل،۲۰۰۷: ۱۲۴). وی تمام تفاوت‌های ذکرشده میان تصویر در شعر قدیم و شعر نو را «به بنیان ترکیبی تصویر به ویژه عنصر مکان و زمان و کارکرد تصویر به ویژه کارکرد روان‌شناختی آن» (اسماعیل، ۱۹۷۸: ۱۳۹)، دو تفاوت اساسی میان این دو حیطه ارجاع می‌دهد که اساس این بخش از پژوهش نیز بر مبنای همین دو تفاوت است.

الف: انسجام زمانی و مکانی در تصویر

یکی از مهم‌ترین مواردی که عزالدین اسماعیل، در رابطه با تفاوت تصویر در شعر کلاسیک و شعر جدید بدان اشاره‌کرده، پدیده‌ی انسجام زمانی و مکانی در گزینش و شکل‌گیری واژگان تصویر است. به اعتقاد وی، شعر کلاسیک به‌طور کلی، به اندازه‌ی شعر جدید نتوانسته یک انسجام مکانی و زمانی واحد بین تصاویر دور از هم ایجاد کند (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۸) و تنها توانسته یک انسجام روانی را بین اجزای دور از هم آن ارتباط، برقرار کند. وی برای تبیین این موضوع، سه بیت نخست یکی از قصاید ذوالرمه را به‌عنوان نمونه‌ی شعر قدیم بیان و کل قصیده را بر این اساس تحلیل می‌کند و در مقابل بخشی از شعر «طریق العودة» نازک الملائکه را به عنوان نمونه‌ی شعر جدید می‌آورد و این تفاوت را نشان می‌دهد:

«مَا بَالُ عينكِ منها الماءُ ينسكبُ؟ / كَأنه من كُلي مَفرِيةٍ سَرِبُ؟ / وَفراءَ غَرفيةٍ أثأى خوارزُها / مُشَلشِلٌ ضَيعَته بَينها الكُتَبُ /أستَحدَثَ الرّكبُ عَن أشياعهم خَبرًا / أم رَاجعَ القلبَ مِن أطرابِهِ طَرِبُ؟[٧]» (ذوالرمة،١٣٥١: ٩/١)

به اعتقاد اسماعیل، شعر ذوالرمه هرچند به سبب تکیه بسیار بر رمز، برای تحلیل روان‌شناختی قابلیت دارد و می‌توان شعر او را بر اساس نمادشناسی تفسیر نمود (اسماعیل، ١٩٦٧: ٩۴)؛ اما آن چیزی که از نظر وی شعر ذوالرمه را مبهم می‌کند، وجود جهش‌هایی است که در شعر وجود دارد و منجر به مفقود شدن انسجام مکانی در آن می‌گردد. «روشن‌ترین پدیده‌ی موجود در این بخش، پدیده‌ی تصاویر شلوغ است که آن هم نتیجه‌ی کارکرد «پریشانی» ناخودآگاه است» (همان). از طرف دیگر، فاصله‌ی زیاد میان تصاویر، باعث کاهش پیوستگی میان آنها شده است (اسماعیل، ٢٠٠٧: ١٢٨). به‌نظر می‌رسد که از نگاه عزالدین اسماعیل، همین عدم وجود یک انسجام مکانی- زمانی که بتواند میان اجزاء پراکنده‌ی شعر ارتباط برقرار کند، مشکل اساسی تصاویر شعری کلاسیک است که این از مهم‌ترین تفاوت‌های تصویر شعری کلاسیک و جدید به‌شمار می‌آید. از سوی دیگر، ورود بیش از اندازه به جزئیات و وجود پراکندگی‌ها و جهش‌های فراوان در این‌گونه شعرهای قدیمی، باعث سردرگمی خواننده می‌شود؛ تاحدی که تنها انسان متأمل می‌تواند به سختی نوعی پیوند روان‌شناختی میان این تصاویر دور از هم را بیابد (اسماعیل، ١٩٦٧: ۶-٩٣). ضمن اینکه میل شدید به آرایش سخن و صورتگری باعث محدودیت معنا و ماندن شاعر در محدوده‌ی تجربه‌های سطحی و کم عمق می‌شود. البته کمی پیش‌تر از عزالدین اسماعیل، شوقی ضیف در کتاب «تحول و نوآوری در شعر اموی» به این نکته اشاره کرده بود که تصاویر شعر ذو الرمة متباعد و دور از هم هستند و جز با خیال و رؤیا، در ذهن با هم پیوند نمی‌خورند (ضیف،١٩۵٢: ٢۶٨-٢۴٣) بنابراین بعید نیست که عزالدین در این تعلیق از نظر شوقی ضیف نیز بهره برده باشد؛ هرچند آن را به‌طور کامل تأیید نکرده است.

از مجموع دیدگاه‌های عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعر کلاسیک می‌توان این‌طور برداشت کرد که دوربودن تصاویر در شعر قدیم عربی پیچیدگی ایجاد کرده است، هرچند در شعر برخی از شاعران مثل ذی الرمة ارتباط روحی میان این تصاویر از بین نرفته و یک عامل روانی و درونی توانسته است میان این تصاویر شلوغ پیوند منطقی ایجاد کند؛ اما به اعتقاد وی، شاعر معاصر توانسته این مشکل را تا حدی بر طرف کند. برای تبیین این ادعا، عزالدین اسماعیل از شعر معاصر عربی، قصیده‌ی «طریق العودة» نازك الملائکة را به‌عنوان شاهد مثال بیان می‌کند:

«نعودُ و هَذا طَریقُ الإیابِ / یمُدُّ مرارتُه و رِتابةُ أسرارِه / نَسیرُ، و یبرزُ بـابٌ / هُنـا، و جِـدارٌ یسـدُّ الطّریقَ / بأحجَاره/ وَثَمّ سیاجٌ عتیقٌ / تَهدَّم عندَ النهر/ و عَابرة، دُونَ مَعنی، تمـدّ البَصـرَ: الـی حیـثُ لانَعلمُ / تَمرّ بنَا لاتفکرُ فینَا / وَ نَنسي وَ نَجهل أنْ نسینا وَلانَفهمُ[۸]» (الملائکة، ۱۹۸۶: ۲۵۴/۲).

وی در تعلیقی بر این شعر می‌گوید: «راه، در، حصار و رهگذر، همگی رموزی هستند که تصویر کلی در این مقطع را تشکیل می‌دهند. خستگی و بیزاری از یکنواختی زندگی، حسی است که این اتفاقات را در یک تصویر کامل‌شده به‌وجود آورده و عوامل را با یکدیگر هماهنگ کرده است» (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۳ و ۲۰۰۷: ۱۳۲). با این توصیف می‌توان گفت، یکی از حقایق بنیادین و ویژه‌ی تصویر در شعر جدید از نگاه وی، پدیده‌ی تراکم یا انسجام زمانی و مکانی در گزینش و شکل‌گیری واژگان تصویر است. به‌طوری که «در تصویر شعری، عناصر کاملاً دور از هم در زمان و مکان هستند اما بی‌درنگ در یک چارچوب احساسی واحد به‌هم پیوند می‌خورند» (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۰). یعنی حواس، به‌هنگام مواجه‌شدن با تصویر، در هم می‌آمیزند و شاعر زمانی که از واقعیت فراتر می‌رود و عناصر مکان را جزء جزء می‌کند، عینیات را حذف و صفات آنها را باقی می‌گذارد. پس این تبادل حواس، ناشی از فراتر رفتن از واقعیت است که به ویژه در زبان شعر رمانتیک نمودار می‌شود. اما از نظر تئوری به‌نظر می‌رسد که سمبولیست‌ها از جمله کسانی بودند که بیشتر به آن ابزار اهتمام می‌ورزیدند و آن را یک از بارزترین ابزارهای تصویر می‌دانستند. البته این مطلب معمولاً از نقطه‌نظر تحلیل روانی نیز قابل تفسیر است؛ بدین گونه که اثر هنری، زمانی شکل می‌گیرد که هنرمند در حالت رؤیا به‌سر می‌برد. عزالدین اسماعیل هم با اشاره به این موضوع می‌گوید:«... در رؤیا هم تمام مرزهای مکانی و زمانی در هم می‌شکنند و پدیده‌ها با هم برخورد می‌نمایند و بیانگر گرایش‌های درگیر در جان شاعر و دغدغه‌ها و آرزوها و اندیشه‌ای است که گرایش و انگیزه‌های آنها را موجب می‌شود»(اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۵۰). باید توجه داشت که مجموعه‌ی تصاویر با هم، این انسجام روانی را تشکیل می‌دهند. یعنی اگر تصویر جزئی از مجموعه تصاویر تشکیل دهنده‌ی قصیده جدا گردد، نقش حیاتی‌اش را در تصویر کلی از دست می‌دهد. اما آن‌گاه که با دیگر مجموعه‌ی تصاویر هماهنگ می‌گردد، این تعامل، پویایی و پرباری به آن می‌بخشد.

ب: دلالت مستقیم و نمادین

با بررسی تصویر در شعر سنتی و جدید به این نکته می‌توان دست‌یافت که دلالت مستقیم و صریح بر شعر سنتی و دلالت ضمنی و اشاری در تصویر شعر جدید، غلبه دارد و این یکی از

تفاوت‌هایی است که در حوزه‌ی تصویر شعر قدیم و جدید بین ناقدان مطرح می‌باشد. این تفاوت از نگاه عزالدین اسماعیل در تقابل بین لفظ و رمز نمایان می‌گردد؛ به‌گونه‌ای که تصویر در شعر قدیم، بیشتر جنبه‌ی لفظی دارد و دلالت آن صریح و مستقیم است و عناصر تشابه میان مشبّه و مشبّه‌به متطابق و متساوی هستند و صحنه‌ی مورد نظر را امانت‌وار ثبت می‌کنند (اسماعیل،۱۹۷۸ :۱۴۱). مانند این بیت شعر از ابن معتز:

«وانْظرْ إليه كزَورقٍ مِنْ فِضّةٍ / قَدْ أثقَلتْه حمُولةٌ مِن عنبَرِ[۹]» (ابن معتز: ۱۹۷۸: ۵۹۱/۲):

وی در تعلیق این بیت می‌نویسد: « شاعر خواسته هلال ماه را به‌تصویر بکشد، پس برای این کار از عالم حس قایقی ساخت که در آب شناور است و عنبر حمل می‌نماید. اگر بخواهیم این تصویر را تحلیل کنیم، می‌بینیم که شکل قایق به کلی مانند شکل هلال است» (اسماعیل، ۱۹۷۸: ۱۴۰). یعنی به اعتقاد وی شاعر برای تصویرسازی از هیچ‌گونه رمز و ابهامی استفاده نکرده است، در حالی که تصاویر اصیل- که در شعر معاصر نمود آشکاری دارند- رموزی هستند که از ژرفای وجود شاعر و از منبع ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرند و نیز اختراع خیال هستند (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۷۴). بنابراین تصویر حقیقی از نظر وی، غیرواقعی است، حتی اگر از واقعیت گرفته‌شده باشد؛ زیرا تصویر، خیالی و تاحدی عقلی است و بیش از عالم واقع به عالم اندیشه تعلق دارد (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۰۹).

از سوی دیگر می‌توان‌گفت، در شعر معاصر بر خلاف شعر کلاسیک، مهم نیست که صورت مکانی کاملاً در برابر چشم ایجاد شده باشد تا با منطق مکان منطبق باشد؛ زیرا دید و نظر شاعرانه محدود به نگاه بصری نیست (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۴-۱۰۳). این دیدگاه شبیه دیدگاه الدوغان است که در این‌باره می‌گوید: «تصویر(در شعر جدید) به آنچه فقط با چشم دیده می‌شود منحصر نمی‌گردد؛ بلکه هر آنچه با حواس مختلف درک می‌شود را شامل می‌شود» (الدوغان، ۱۹۸۸: ۱۴). عزالدین اسماعیل همچنین با بیان اینکه در شعر معاصر باید خواننده را به تفکر وا داشت و با رمز سخن گفت و از ارائه‌ی جزئیات دوری کرد، این سخن محیی الدین فارس از قصیده‌ی «السلم» که در قالب شعر جدید سروده شده را نیز مورد انتقاد قرار می‌دهد: «و الريحُ تجلُدني بسَواعدِهَا المديدةِ[۱۰]» (فارس، ۱۹۵۶: ۷۸) و آن را با این سخن عبدالوهاب البياتي در قصیده‌ی «المَوت في الخَريف» مقایسه می‌کند: «يا صَامتاً و السّنديانَ الشّاحبَ المقرورَ تجلدُه الرّياحُ[۱۱]» (البياتي، ۱۹۹۵، ۲۴۱/۱) و بیاتی را می‌ستاید؛ زیرا بیاتی ابزاری که باد در تازیانه‌زدن به‌کار برده را ذکر نکرده است؛ چرا که نیازی به شناخت این ابزار وجود ندارد، در حالی که «محیی الدین فارس» در اینجا تصویر

تازیانه را کامل و با تمام جزئیات آن نشان داده و این مسأله، جلوی استغراق در دید شاعرانه را گرفته است (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۵-۱۰۴).

در تحلیل و تأیید دیدگاه‌های عزالدین می‌توان‌گفت که نگرش سنت‌گرا، جهان را بر اساس ذهنیت خود می‌بینند و همان دیده‌ها را به‌تصویر می‌کشد. شاعران کهن نیز، جهان را تنها با حس مادی ادراک می‌کنند و برای این ادراک ارج و اعتبار قائلند؛ بنابراین آفرینش تصویر در هنر آنان حداقل بر چهار مبنای معرفت حسی، توصیف تجربه، تصور مستقیم، زیبایی مطلق (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۸) استوار است. شناخت و معرفت حسی، اصولاً شناختی سطحی و ساده است و در آن، ذهن شاعر با پوسته و سطح جهان انس دارد. مثلاً چیزهایی را که هر چشم و گوشی قادر به ادراک آن هست: کوه، درخت، باران، باغ و دریا. امری که شاعر تجربه کرده یک امر حسی و تصویری که برای بیان این تجربه‌ی حسی به‌کارمی‌گیرد نیز یک پدیدهٔ حسی است. شاعر تنها دست به قرینه‌سازی می‌زند و با استفاده از تشبیه، تجربه‌ی خود را وسعت می‌بخشد (رک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۸ و بعد آن). احمد الهاشمي در این باره می‌نویسد: «شاعر قدیم در آفرینش شعر، غالباً از راه تعقل عمل می‌کند؛ حال آنکه در شعر جدید فرآیند تخیّل نمود بیشتری دارد. تعقل کاملاً بر اساس درک حسی و مشاهده‌ی مستقیم بدون اغراق و مبالغه است و شیء همان‌گونه که هست، توصیف می‌گردد. در فرآیند تخیل، تصویرها از محسوسات گرفته می‌شود؛ به‌گونه‌ای که با امکان عقلی و عادتی ناسازگار نباشد و از نظر عقلی و عادتی پذیرفتنی باشد» (الهاشمي، ۱۹۲۳: ۳۳۲). از طرفی، منتقدان سنتی بر یک اثر ادبی چنان حکم‌می‌کنند که بر یک شئ خارجی و حسی. «معیار قضاوت و ارزیابی تصویرها، محاکات و مطابقت آن شیء خارجی است. از این روست که بلاغت کلاسیک عربی در سطح تحلیل تصویرهای حسی (تشبیه و استعاره) می‌ماند و از صورت فراتر نمی‌رود» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۳۳).

ج: حرکت عینی و درونی

یکی از حقایقی که در رابطه با تصویر شعری می‌توان بیان کرد این است که باید بین اندیشه‌ی حسّی و نگرش بصری یک پدیده، تفکیک قائل شد؛ به‌گونه‌ای که باید پذیرفت «نگریستن نوعی حسّ است و تصویر دیداری قابل رؤیت و اندیشه‌ی حسّی بیشتر از درنگ صِرف در برابر ظاهر و شکل ظاهری، در ذات پدیده‌ها نفوذ می‌کند» (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۵۶). به بیانی دیگر اگر بتوان از تصویر دیداری به‌عنوان حرکت عینی و از اندیشه‌ی حسی به‌عنوان حرکت درونی تعبیر کرد، باید دو واژه‌ی عینی و درونی را به‌عنوان دو نقطه‌ی مقابل هم دید که می‌توان میان آنها حد و مرزی را

مشخص کرد. این تفاوت در حرکت تصویر شعری نیز مشهود است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان نوع حرکت در تصاویر جامدی که از یک وجود حقیقی و قابل مشاهده نشأت می‌گیرند را عینی و نقطه‌ی مقابل آن یعنی حرکت روان و پیوسته‌ای که از یک فرا واقعیت نشأت می‌گیرند را درونی نامید. نوع حرکت در تصویر شعر سنتی و جدید با همدیگر متفاوت است و عزالدین اسماعیل این تفاوت را این‌گونه تبیین می‌کند: شاعر سنّتی در هنگام تصویرسازی به تقلید از پدیده‌ها و انتقال درست صحنه می‌پرداخته و از تمام چیزهایی که تحت تصرف حواس او بوده بهره می‌برد. بنابراین اشعار او از چارچوب تصویر عینی خارج نمی‌شد. یا مثلاً اینکه شاعر سنتی، پدیده‌ها را در مکان به‌صورت جامد به‌تصویر می‌کشید و تنها در هنگام تصویرسازی به آنها حرکت می‌بخشید؛ در چنین وضعی تقریباً مثل فیلم سینمایی عمل می‌کند که حرکت پدیده‌ها پیاپی است؛ مثل این دو بیت که در آن یکی از شاعران دوره‌ی جاهلی در سخن از سرعت حرکت شترش چنین می‌گوید:

فَتَری خَلفَها مِن الرّجـعِ و الوَ وَطراقاً مِن خَلفهنّ طـــراقٌ قعِ منـــــيـناً كَأنّـــــه أهبـــاءُ سَاقطات ألوَت بهَا الصّحراءُ[١٢]

(اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۵۷)

به اعتقاد عزالدین اسماعیل، این صحنه‌ی متحرک، صحنه‌ای است روایی که امروزه در تلویزیون هم فراوان مشاهده می‌شود؛ این بخش درست و راستینی است از یک صحنه و حرکتی است عینی، اما در شعر جدید، شاعر نوپرداز با عنایت تمام به یک حرکت درونی می‌نگرد و به احساس درونی خود با اطمینان تکیه می‌کند؛ چرا که درون، محل برخورد احساسات متضاد است، در متن پدیده‌ها نفوذ می‌کند و با حقایق ذاتی درگیر است (همان)؛ همچنانکه شاعران نوپرداز تلاش دارند به‌جای به‌تصویرکشیدن حقیقت، تضادها را با همدیگر جفت و جور کنند؛ مانند این شعر از احمد عبد المعطي حجازي:

«وَبَعدَ صَمتٍ لَم يطَلْ / الطّائرُ الأخضرُ طَارَ / الغُصنُ مَا زالَ بسحره يميلُ / كَأنّه مَا غَادَرَ الغُصنَ ولا اخْتفَى /كَأنّه نَجمةٌ خَفيفةٌ تَدورُ / كَأنني أحسُّ رَحلةَ العصير / وَهو يسيرُ في شَرايينِ الزّهرِ / مَرّتْ بهَا الأمطارُ / فَسَار في أعمَاقها حُلمُ الثَّمرِ[١٣]» (حجازي، ۱۹۸۲: ۱۷۴)

در این بخش، تمام ماجرا از نگاه اسماعیل، این است که در ظاهر چیزی در طبیعت رخ داده و حرکت و جنبشی در شاخه جریان یافته؛ در حالی‌که چشم آن را ندیده ولی جان آن را حس‌کرده است. حرکتی آرام که خاستگاه آن نیز پنهان مانده است (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۷-۱۰۶). او در مورد چگونگی به‌تصویرکشیدن این تصویر توسط شاعر می‌نویسد: «شاعر، در درون خود، جریانی را احساس‌می‌کند که شبیه جریان آب در شریان‌های گل است. سفر زندگی در جامدات، سفر خون در جسم آنگاه که به نشاط در می‌آید و اینها تصاویری هستند که در یک تابلو یا فیلم سینمایی

ممکن نیست.» (همان) همان‌گونه که شاعر کلاسیک نیز از بیان آن ناتوان بود، ولی شاعر معاصر توان به‌تصویر کشیدن آن را دارد؛ بدین دلیل که تجربه‌های سوررئالیستی شاعر معاصر سرشار از تصویرهای شعله‌وار و شگفت‌آور است. در این حال تنها تجربه‌ی شخصی شاعر از ناخودآگاه او به‌سوی زبان می‌آید و بر زبانش می‌شکفد. در شعرهای آن، نشانی از سمبل‌های قراردادی شعر سنتی نیست. شاعر معاصر نه تجربه دیگران را به نظم می‌کشد و نه آگاهی و محتوای عقل و حافظه خود را، بلکه انقلابات درونی و هیجان‌های مهارناپذیر درونش را به تصویر می‌کشد. نتیجه‌ی چنین حالاتی، تشبیهات و استعارات عجیب و تصاویر ناشناخته‌ای است که نمی‌توان میان اجزاء آن ارتباطی از نوع تشبیه و مجاز یافت (رک: فتوحی، ۱۳۸۵: فصل سوم). در تبیین این موضوع می‌توان گفت که شاعر بر خلاف دیگر افراد که فقط ظاهری از پدیده‌ی رخداده را مشاهده می‌کند، مشاهداتی دارد که ناشی از یک احساس و جوشش درونی است؛ مثلاً در همین مثال شکفتن گل، مخاطب فقط گل را می‌بیند که شکفته، اما معمولاً به آن حرکت درونی نادیدنی شکفتن گل، نمی‌اندیشد و این شاعر است که با احساس خاص خود توانسته آن سفر طولانی که به شکفتن منتهی می‌شود، یعنی جریان آب در شریان‌های او را احساس کند. این در واقع سفر خون در شریان‌های اوست که احساس مبهم وی به این سفر را از خلال طبیعت تعبیر می‌کند و از خلال این تعبیر رازهای طبیعت را برای مخاطب خود آشکار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به‌طور عام به بررسی دیدگاه‌های نقدی عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعری و به‌طور خاص به بیان و بررسی دیدگاه‌های وی در باب مقایسه‌ی تصویر شعری با سایر تصاویر هنری و همچنین مقایسه‌ی تصویر شعری کلاسیک و جدید پرداخته است. در نگاه وی، تصویر شعری را سه ویژگی مکانی -زمانی، حسی و بیانی بودن از سایر تصاویر هنری مجزا می‌کند و تصاویر شعری جدید در مقایسه با شعر کلاسیک، بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیال‌ورزی بنا شده‌اند. با توجه به اینکه ردپای رویکرد روان‌شناختی که اصلی‌ترین رویکرد وی در نقد ادبی است، در تمام آثار و موضوعات نقدی او نمایان می‌باشد، به‌نظر می‌رسد نگرش او به تصویر شعری تلفیقی از رویکرد روان‌شناختی- زیباشناختی است و می‌توان عنوان «نظریه و تطبیق» را بر روش نقدی او اطلاق کرد. از مهم‌ترین موضوعاتی که عزالدین اسماعیل تحت تاثیر اندیشه‌های سوررئالیستی در باب تصویر شعری بیان کرد، این است که تصویر شعری همزمان دارای یک ساختار زمانی مکانی است که در منطق زمان و مکان طبیعی نمی‌گنجد و ویژگی بیانی‌بودن آن را از

تصاویر سایر هنرها متمایز می‌کند. در نگاه وی تصویر در شعر کلاسیک و شعر جدید تفاوت‌هایی دارد؛ از جمله اینکه تصویر در شعر کلاسیک شیء را بی‌واسطه و مستقیم نمایش می‌دهد و ویژگی بارز آن، روشنی و صراحت است، اما در تصویر شعری جدید، شاعر به زمان و مکان، ساخت روانی ویژه‌ای می‌بخشد که با حالت احساسی چیره بر او سازگاری دارد و حاصل رؤیای شاعر بوده است. در رؤیا نیز شاعر تمامی مرزهای مکانی و زمانی در هم می‌شکند و پدیده‌ها با هم برخورد می‌نمایند که بیانگر گرایش‌های درگیر در جان شاعر و دغدغه‌ها و آرزو و اندیشه‌ی اوست. همچنین به اعتقاد وی، شعر کلاسیک به اندازه‌ی شعر نو نتوانسته یک انسجام مکانی و زمانی واحد را بین تصاویر دور از هم ایجاد کند و تصاویر شعری جدید در مقایسه با شعر کلاسیک، بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیال‌ورزی بنا شده‌اند. شاعر معاصر نه تجربه دیگران را به نظم می‌کشد و نه آگاهی و محتوای عقل و حافظه خود را، بلکه انقلابات درونی و هیجان‌های مهارناپذیر درونش را به تصویر می‌کشد. نتیجه‌ی چنین حالاتی تشبیهات و استعارات عجیب و تصاویر ناشناخته‌ای است که نمی‌توان میان اجزاء آن ارتباطی از نوع تشبیه و مجاز یافت.

پی‌نوشت‌ها

۱. آندره برتون (Andre Breton) (زاده‌ی ۱۸۹۶– درگذشته‌ی ۱۹۶۶) شاعر، نویسنده، پیشگام و نظریه‌پرداز فرد واقع‌گرا (سوررئالیست) فرانسوی است.

۲. در رگهای سکوت، جام‌هایی از افکار به جوش آمده/ و در چشمانم چرخ آب‌کشی است که اوهامی مه‌آلود را بر شب می‌ریزد / و فرفره‌های اشباح و حوض‌های آه را / بر کناره‌های آنها تصاویری خرافی شناور است/ افعی‌هایی که نورها را می‌خورند، حتی خورشید را

3. Jennings
4. Metaphor in Poetry

۵. رؤیای شبی خالی

۶. گویا دارم حس می‌کنم کوچ عصاره را / که در رگ‌های گل در جریان است.

۷. چشم تو را چه شده است که چون مَشکِ پاره شده؛ آب از آن سرازیر می‌شود؟ مشکی که بزرگ و جادار است و چرمین، و کسی که آن را دوخته و درست کرده، ردیف‌ها و تار و پودها و درزهایش را خوب و محکم به هم وصل نکرده و فاصله بین درزها را بسیار فراخ کرده لذا آب از بین این درزها و دانه‌ها در جریان است. آیا قافله و کاروان، خبری از افراد کاروان نقل کرده یا یکی از عواطف و هیجانات و خاطرات به سراغت آمده که این چنین زیاد گریه می‌کنی و اشک می‌ریزی؟

۸. برمی‌گردیم و این راه بازگشت است/ تلخی و یکنواختی اسرارش ادامه دارد/ می‌رویم در حالی که دری نمایان است/ اینجا، و دیواری که راه را می‌بندد/ با سنگهایش/ و اینجا، حصار کهنه‌ای است/ در کنار

رودخانه فرو می ریزد/ و رهگذری که بی‌هدف چشم به نقطه‌ای دوخته است که نمی‌دانیم/ بر ما می‌گذرد و درباره ما اندیشه نمی‌کند/ فراموش می‌کنیم و نسبت به فراموشی خود جاهلیم/ و نمی‌فهمیم.

۹. بنگر به آن (ماه) که همچون قایقی است از نقره/ که باری از عنبر آن را سنگین کرده‌است.

۱۰. و باد مرا با دست‌های بلند خود تازیانه می‌زند.

۱۱. ای آنکه ساکتی در حالی که بلوط رنگ‌پریده را بادها تازیانه می‌زنند.

۱۲. انعکاس و پژواکی در پشت سر این شتر می‌بینی که به سان غبار پراکنده در هواست. و بر زمین جای پاهای پی در پی است که صحرا آنها را از بین می‌برد.

۱۳. پس از سکوتی اندک/ پرندهٔ سبز پرواز کرد/ شاخه همچنان با سحرش خمیده می‌شود/ گویا شاخه را ترک نکرده و پنهان نشده/ گویا ستارهٔ سبکی است که می‌چرخد/ گویا دارم حس می‌کنم کوچ عصاره را / که در رگهای گل جریان دارد/ بارانها از آن گذشتند/ و در اعماق آن، رؤیای میوه گذر کرد.

منابع ومآخذ

- إبن معتز، عبدالله بن محمد، (۱۹۷۸م)، **ديوان**، م۲، بيروت: دار صادر.
- إسماعيل، عزالدين (۱۹۶۷م)، **التفسير النفسي للأدب**، بيروت: دارالعودة.
- _____، (۱۹۷۸م)، **الأدب و فنونه**، ط۷. بيروت: دارالفكر.
- _____، (۲۰۰۳م)، **آفاق معرفية في الإبداع و النقد و الأدب و الشعر**، جدة: النادى الأدبى.
- _____، (۲۰۰۷م)، **الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- برهم، لطيفة، (۱۹۹۶م)، «**مفاهيم الصورة الشعرية فى النقد العربى المعاصر**»، كلية الآداب: جامعة القاهرة.
- البطل، على، (۱۹۸۱م)، **الصورة في الشعر العربي**، ط۲، بيروت: دارالأندلس.
- البياتي، عبدالوهاب، (۱۹۹۵م)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت: الموسسة العربية.
- حجازي، عبدالمعطي، (۱۹۸۲م)، **ديوان**، ط۳، بيروت: دارالعودة.
- الدوغان، محمد بن أحمد، (۱۹۸۸م)، **الصورة الشعرية عند العميان فى العصر العباسى**، جامعة ام القـرى: كليـة اللغة العربية.
- ذوالرمة، غيلان بن عقبة، (۱۳۵۱ش)، **ديوان**، دمشق: مركز اسناد.
- سلّام، محمد زغلول، (لاتا)، **النقد الأدبي الحديث اصوله و اتجاهات رواده**، الإسكندرية: منشاة المعارف.
- صالح، بشرى موسى، (۱۹۹۴م)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، القاهرة: المركز الثقافى.
- ضيف، شوقى، (۱۹۵۲م)، **التطور و التجديد في الشعر الاموي**، ط۴، بيروت: دارالمعارف.
- عباس، احسان، (۱۹۵۵م)، **عبدالوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث**، بيروت: دارصادر.
- عصفور، جابر احمد، (۱۹۹۲م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي**، القاهرة: دارالمعارف.
- فارس، محى الدين، (۱۹۵۶م)، **ديوان الطين و الأضافر**، القاهرة: دارالنشر المصرية.
- فتوحى، محمود، (۱۳۸۴)، «تصوير كلاسيک»، **هنر و معمارى**، هنر، شماره ۶۴ : ۲۲ – ۴۳.

- _____ ، (١٣٨٥)، **بلاغت تصوير**، تهران: انتشارات سخن.
- الملائكة، نازک(١٩٨٦م)؛ **الديوان**، م٢،بيروت: دارالعودة.
- الهاشمی، احمد (١٩٢٣)، **جواهر الآدب في ادبيات و إنشاء لغة العرب**، مصر: دار نهضه.
- Richards (I. A) (1952), **Practical Criticism, Routledge and Kagna Paul**, London, 8th, Impr.

دراسة في آراء عزالدين إسماعيل النقدية عن الصورة الشعرية

داود شيروانی[1]*

هدایت الله تقی زاده[2]

المُلَخَّص

كانت الصوره هی إحدی المصطلحات المتداوله في النقد الادبي و في البلاغه قديماً و جديداً. انها من الموضوعات المهمه عند العديد من النقاد المعاصره. تعد دراسات وأبحاث عز الدين إسماعيل في هذا المجال جدير بالاشارة. مستوحي من آراء السريالية ، يعبر عز الدين في نقده للصورة الشعرية عن خصائص الصورة الشعرية واختلافها مع صورة الفنون الأخری ، ويفحص الفرق بين وظيفة الصورة في الشعر الكلاسيكی والحديث. لذلك تحاول الدراسة الحالية استخراج آرائه في هذا المجال على اساس منهج وصفي - تحليلي واسلوب نقدي والإجابة على هذه الأسئلة التي: ما الفرق بين الصورة الشعرية وصورة الفنون الأخری كالرسم والموسيقی والسينما من وجهة نظر عزالدين إسماعيل؟ وما الفرق بين الصورة الفنية في الشعر القديم والشعر المعاصر في رأيه؟ نتيجة هذا البحث تشير إلى ذلك بأنه يعتقد بأن ثلاث خصائص تميّز الصورة الشعرية عن الصور الفنية الأخری و هي المكانية - الزمانية والحسية والتعبيرية. وأحد الفروق الوظيفية بين صورة الشعر الكلاسيكی والحديث هو أنه في الشعر الكلاسيكي، تكون الصورة بالضبط على سطح الأشياء، حيث أن كل شیء في الصورة هو الذي يتجلى في الخارج نفسه؛ آخر هو أن إدراك هذا النوع من الصور بسيط للغاية، بينما في الشعر المعاصر، الصورة جزء لا يتجزأ من نسيج القصيدة ومجموعة الصور معاً تشكل الشكل والجسم العام للنص و الصور في القصيدة الجديدة مبنية على نوع من عدم التجانس والتضاد والتناقض والخيال.

الكلمات الدليلية: الشعر الكلاسيكي، الشعر الجديد، النقد، عز الدين اسماعيل، الصورة الشعرية.

١-دكتوراه فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد بهشتي طهران-مدرس بجامعة فرهنگيان (شهيد مفتح)

٢-استاذ المساعد في فرع اللغة العربية و آدابها، بجامعة فرهنگيان (شهيد مفتح)

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Analysis of critical discourse in the novel Season of migration to the north based on Fairclough's pattern

Bahman Hadiloo[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Holy Quran Sciences and Education
Ibrahim Nategh Tajrq, PhD student in Arabic Language and Literature, Qazvin International University

Received: 08-11-2020 Accepted: 07-02-2021

Introduction: The term "discourse analysis" was first used in 1952 in an article by the famous English linguist Zelik Harris. In this article, by presenting a formalist view, he described discourse analysis as merely a structuralist view of sentence and text. After him, many linguists considered discourse analysis as the analysis of the structure of spoken language, such as conversations and interviews. They also considered text analysis as the analysis of the structure of written language such as articles and stories. Critical discourse refers to a kind of evolutionary process of discourse analysis in which attention is paid to the affective processes in the formation of discourse by passing through the mere description of linguistic data. This type of discourse analysis benefits from both social and linguistic approaches. In the social approach to discourse, the situational context is explained, while the linguistic approach serves to describe the textual context.

Methods and objectives: One of the suitable contexts for critical discourse analysis is the novel. The novel *Season of migration to the north* has a special place in the field of modern Arabic novel writing. It was selected in 2001 by the Damascus Academy of Arabic Literature as the best Arabic novel of the twentieth century. Considering the importance of the position of this novel, its critique is also important from different viewpoints. The novel has unique elements to present from the perspective of critical discourse and is more consistent with the Fairclough model than with the various models available in this field.

The present article examines the novel *Season of migration to the north* in a descriptive-analytical manner and at the three levels of the Fairclough model. It seeks to answer the questions 'What will be the results of examining the external texture of the novel and analyzing it at the level of description?', 'What is the context of the novel at the level of explanation and ideology of Tayeb Saleh?' and 'In what titles and contents has the level of interpretation and internal context of the novel reached the stage of emergence?

Research background: After the development of the critical discourse analysis approach, novels were considered from the perspective of linguistic structure and discourse-oriented components, and books and articles were written about the novel *Season of migration to the north*., For example, Mohammad Shahin describes the character of Mustafa Saeed in his book entitled *Literature and Myths* (1996). Reza Nazemian, in an article entitled "Westernization or Orientalism in Arabic Novels" (2011), compares the novel of Tayeb Al-Saleh with several other novels, all of

[1]- Corresponding Author Email: hadilo@quran.ac.ir

which are on the issue of confrontation of Eastern traditions with Western liberties and technology. Also, in an article entitled "Confrontation of place and its semantic functions in the novel The Season of the Stone to the North" (2013) by Majid Mohammadi et al., the confrontation of places has been emphasized to understand the concept of the confrontation between East and West. The paper has also considered a semantic function for the element of place, which arouses the reader's curiosity and advances the events of the story. Despite these valuable works, the study of this novel from the perspective of critical discourse has not been done in any of the articles and books so far. The present article is the first one in the field to examine this novel at three levels.

Conclusion: Critical discourse analysis is based on social constructivism. The critical discourse analysis of the novel Season of migration to the north is performed based on Fairclough's model at the three levels of description (including linguistic analysis), interpretation (discussion of the production and use of texts) and explanation (social factors and ideology). There are several results gained as presented below.

At the descriptive level, the writer's language is generally fluent and understandable to readers and avoids mystery and myth. The style of expression is firm and has an honest tone. The author has used the terms primitive life, which indicates his interest in the original Arabic tradition and culture. Repetition in this novel, by mentioning Mustafa's affairs with Western women several times, shows the war against colonialism in the form of rape of Western women. Scenography and illustration make up a significant part of Tayeb Saleh's novel, which helps the reader to gain a deep understanding of the theme of the story.

At the level of explanation, which expresses the author's ideology, the struggle against colonialism and its condemnation is manifested in the form of the confrontation of the main character of the story, Mustafa Saeed, with Western women. The hatred for colonialism takes shape in the main story space, where Mustafa desecrates Western women and eventually kills them. Therefore, the general view of the story and the dominant ideology in it is based on confronting the colonialists and expressing the real feelings of the eastern people to years of aggression and colonization.

At the level of interpretation, the situational context of the novel is examined. The novel dates back to the years of Sudanese colonization. The presence of the colonizers and their influence can be seen throughout the novel. Also, in the field of intertextuality, the use of the character Atil (Othello) and Quranic concepts is evident in this novel. In the internal context, the author refers to the opposition between East and West.

Keywords: Novel criticism, Critical discourse, Fairclough, Tayyib Saleh, *Season of migration to the north.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

تحلیل گفتمان انتقادی در رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» (بر اساس الگوی فرکلاف)

بهمن هادیلو[۱]، استادیار رشته زبان و ادبیات عرب، دانشگاه علوم ومعارف قرآن کریم، قم
ابراهیم ناطق تجرق، دانش آموخته دکترای زبان و ادبیات عرب، دانشگاه بین المللی قزوین
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹

چکیده

گفتمان انتقادی، به نوعی روند تکوینی تحلیل گفتمان اطلاق می‌گردد که در آن با عبور از توصیف صرف داده‌های زبانی، به فرآیندهای مؤثّر در شکل‌گیری گفتمان توجه می‌شود. در این نوع از تحلیل گفتمان، به دو رویکرد اجتماعی و زبان‌شناختی پرداخته می‌شود؛ که در رویکرد اجتماعی به گفتمان و بافت موقعیتی پرداخته می‌شود و در رویکرد زبانشناختی، بافت متني تشریح مي‌گردد. رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال»، در تناسب با الگوی تحلیلی گفتمان انتقادی فرکلاف، در سه سطح این نظریّه، یعنی توصیف، تبیین و تفسیر با روشی توصیفی- تحلیلی حاوی برآوردهایی است که عبارتند از: نویسنده با زبانی ساده و به دور از تکلّف و با استفاده از زبان معیار و با صحنه‌پردازی دقیق و تصویرپردازی جزئی، برای درک عمیق درون‌مایه رمان توسط خواننده تلاش می‌کند؛ ایدوئولوژی نویسنده که مقابله با استعمار است، در شکل رابطه‌ی شخصیّت داستان با زنان غربی جلوه نموده است و تفکّر غالب در این رمان تقابل شرق و غرب می‌باشد که در شکل تقابل مصطفی با زنان غربی نمودار شده و نتیجه‌ی آن قتل و خونریزی بوده است. همچنین بافت موقعیتی آن در زمان استعمار سودان صورت پذیرفته که طیّب صالح با به‌کارگیری مفاهیم قرآنی و استفاده از اصطلاحات اصیل عربی و شخصیّت عطیل (اتللو)، به خلق این اثر اقدام نموده است.

کلید واژه‌ها: نقد رمان، گفتمان انتقادی، فرکلاف، طیّب صالح، موسم الهجرة إلی الشّمال.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: hadilo@quran.ac.ir

مقدمه

اصطلاح «تحلیل گفتمان» نخستین بـار در سـال ۱۹۵۲ در مقاله‌ای از زبان‌شناس معروف انگلیسی زلیک هریس[۱] به‌کار رفته است. وی در ایـن مقاله، بـا ارائه‌ی دیدگاهی صورت‌گرایانه، تحلیل گفتمان را صرفاً نگاهی ساختارگرایانه بـه جمله و مـتن برشمرد (بهرام‌پور، ۱۳۷۹ :۲۲). پس از وی، بسیاری از زبان‌شناسان، تحلیل گفتمان را تحلیل ساختار زبان گفتاری -مانند گفتگوها، مصاحبه‌ها- و تحلیل متن را شامل تحلیل ساختار زبان نوشـتاری -مانند مقاله‌ها، داستان‌ها و غیره- دانسته‌اند. (وان دایک، ۱۳۸۲ : ۷۲). در اواخـر سال ۱۹۷۹، گروهـی از زبان‌شناسان پیرو مکتب نقش گرای هالیدی[۲] یعنی فاولر[۳]، هاج[۴] ، کرس[۵] و تروِ[۶]، با انتشار کتاب «زبان و کنترل»، نگرش انتقادي به زبان را پایه‌گذاری کردند. آنان نام این رویکرد را «زبان شناسی انتقادی» نهادند و سه اصل مهم را مبناي کار خود قرار دادند:

۱. «زبانی که به کار می‌بریم، «بیانگر دیدگاهی خاص نسبت به واقعیت» است. ۲. «تنوع در گونه‌های گفتمان، از عوامل اقتصادي و اجتماعی جدایی ناپذیرند». ۳.«به کارگیری زبان، حاصل و بازتاب فرآیند اجتماعی نیست، بلکه بخشی از فرآیند اجتماعی است» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۵۱). به‌عبارتی دیگر، کاربرد زبان، سازنده‌ی هویت‌های اجتماعی، روابط اجتماعی و نظام‌های دانش و باورها است (آقا گل‌زاده و غیاثیان، ۱۳۸۶: ۴۱).

تحلیل گفتمان انتقادی، به‌ویژه رویکرد فرکلاف[۷]، ریشه در سازه‌گرایی اجتماعی دارد و سازه‌گرایی اجتماعی بر این اصل بنیادی مبتنی است که فهم انسان نسبت به جهان پیرامون، براساس مقوله‌بندیهای گوناگونی از جهان شکل مي‌گیرد و انسان‌ها، معانی ذهنی مختلفی را به آن نسبت میدهند و این‌گونه جهان پیرامون خود را مي‌سازند. همچنین معانی ذهنی آدمی از قابلیت عینی‌شدن برخوردارند و می‌توانند خود را در ساخته‌ها و فعالیت‌های آدمی بروز دهند (محسنی،۱۳۹۱: ۷۲). لذا «تحلیل گفتمان انتقادی، تنها به بررسی ساختار زبان نمي‌پردازد؛ بلکه به بررسی افراد و نهادهایی می‌پردازد که شیوه‌هایی براي معناپردازی از متن دارند؛ لذا در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی، گفتمان کاوی، تجزیه و تحلیل ساختارها و معناهایی است که بار ایدئولوژیك دارند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۶۰-۱۶۱).

یکی از زمینه‌های مناسب برای تحلیل گفتمان انتقادی، رمان می‌باشد. «رمان نوع ادبی برتر است که روایت پایه‌ی اساسی آن به‌شمار می‌آید و به ساختاری اطلاق می‌شود که حکایت مرکزی و دیگر حکایت‌هاي فرعی را شکل داده» (مرتاض، ۱۹۹۸: ۲۷) و موجب ارتباط و تسلسل فنی محکمی بین حوادث می‌گردد (شریبط،۱۹۹۸: ۲۸).

رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال»، جایگاهی ویژه در عرصه‌ی رمان‌نویسی نوین عربی دارد. این رمان در سال ۲۰۰۱ میلادی از طرف آکادمی ادبیات عرب دمشق، به‌عنوان برترین رمان عربی در قرن بیستم انتخاب شد. «شاید راز اقبال از این رمان در این نکته باشد که از یک طرف فن داستانی سنتی را با رازآلوده بودن شخصیت داستانی در رمان جدید درهم آمیخته و از طرف دیگر، میان واقعیت و خیال پیوندی ایجاد نموده کـه این رمـان را بـه اوج رسـانده است» (شـاهین ،۱۹۹۶: ۱۰۷). نظر به اهمّیت جایگاه این رمان، نقد آن هم از زوایای مختلف دارای اهمّیت می‌باشد. رمان مورد اشاره دارای عناصر منحصر به فردی جهت عرضه در بوته‌ی نقد از منظر گفتمان انتقادی می‌باشد و از میان انواع الگوهای موجود در این زمینه، با الگوی فرکلاف سازگارتر است.

مقاله‌ی حاضر با بررسی رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» به روش توصیفی- تحلیلی و در سه سطح الگوی فرکلاف، درصدد پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. بررسی بافت بیرونی رمان و تحلیل آن در سطح توصیف چه نتایجی به‌همراه خواهد داشت؟

۲. بافت رمان در سطح تبیین و ایدوئولوژی طیّب صالح در این رمان چیست؟

۳. سطح تفسیر و بافت درونی رمان در چه عناوین و مطالبی به منصه‌ی ظهور رسیده است؟

پیشینه‌ی پژوهش

بعد از گسترش رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، رمان‌ها از منظر ساختارشناسی زبانی و مؤلفه‌های گفتمان‌مدار مورد توجه قرار گرفتند. جابر عصفور معتقد است که «رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» یک حادثه‌ی استثنائی در تاریخ رمان عرب می‌باشد» (جابرعصفور، ۲۰۰۸: http://dvdtarab.maktoob.com). بنابراین مورد توجه بسیاری از ناقدان قرار گرفته است؛ از جمله محمد شاهین که در کتاب خود با عنوان «الأدب و الاسطورة»، (۱۹۹۶) در فصلی به نام «مصطفی سـعید»، به بیان شخصیّت مصطفی سعید پرداخته و با رویکرد تحلیل روانشناسی، شخصیّت او را زائیده‌ی ناخودآگاه جمعی عربی در رویارویی با خودآگاه جمعی اروپا می‌داند. و مسأله‌ی رازآلودبودن داستان را به بحـث و بررسی می‌کشاند (الیسوعی، ۱۹۹۶: ۷۹۵/۲).

در ایران نیز مقالاتی مرتبط با رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» به رشته‌ی تحریر در آمده است، از جمله:

رضا ناظمیان در مقاله‌ای بـاعنوان «غـرب‌مـداری یا شـرق‌گریزی در رمان‌هاي عربی»، (لسان مبین، شماره ۴: ۱۳۹۰)، به بررسی تطبیقی رمان طیّب الصالح با چندین رمان دیگر که همگی

مسـألهی رویارویی باورها و سنتهای شرقی با آزادیها و فناوری غربی را مـورد توجـه قـرار دادهاند، پرداخته است.

همچنین مقالهای تحت عنوان «تقابل مکان و کارکردهاي معنايي آن در رمان «موسم الهجرة إلي الشّمال» (۱۳۹۲) توسط مجید محمدی و همکاران در شمارهی پنجم مجلهی نقد ادب معاصر عربی، به چاپ رسیده و در آن، بر تقابل مکانها برای تفهیم مفهوم تقابل شرق و غرب، تأکیدشده است و برای عنصر مکان کارکرد معنایی در نظر گرفته و کارکرد آن را در برانگیختن حس کنجکاوی خواننده و پیشبرد حوادث داستان دانسته است.

پیمان صالحی در مقاله خود با عنوان «نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمانهای جای خالی سلوچ و موسم الهجرة إلی الشّمال با تکیه بر نظریّهی روایت شناسی ژرار ژنت» (متن پژوهی ادبی، شماره ۶۶: ۱۳۹۴)، به مقارنهی این دو رمان از جهت سرعت روایت توجه نمودهاست.

مجید صالحبک و همکاران، در مقالهی «گفتمان پسا استعماری در دو رمان موسم الهجرة الی الشّمال از طیّب صالح و سووشون از سیمین دانشور» (کاوشنامهي ادبيات تطبيقي، شماره ۳۳: ۱۳۹۸) با تطبیق دو رمان، به تحلیل مفاهیم بارز نقد پسااستعماری از جمله اروپامحوری پرداختهاند.

در مقالهي «نقد رمان موسم الهجرة إلی الشّمال بر اساس مؤلفههای رمان مدرن» نوشته علیاکبر نورسیده (پژوهشنامه ادبیات داستانی، شمارهی ۹: ۱۳۹۹)، نویسنده به مؤلفههای مدرنیسم در آن پرداخته است.

با وجود این آثار ارزنده، بررسی این رمان از منظر گفتمان انتقادی تاکنون در هیچ یک از مقالات و کتب، مورد توجه قرار نگرفته و جستار حاضر اولین مقاله در این زمینه بهشمار میرود که به بررسی این رمان از منظر سطوح سهگانهی گفتمان انتقادی فرکلاف مي‌پردازد و میتوان اذعان نمود که تفاوت جستار حاضر با آثار تالیفشده در ارتباط با این رمان در این نکته است که پژوهش حاضر، براساس بنیانهای فکری تحلیل گفتمان، رمان مورد اشاره را فراتر از یک متن یا نوشتار مورد تحلیل قرار داده و به آن بهعنوان فرامتن نگریسته که همزمان با متن، به تحلیل دو لایهی سطحی و عمقی پرداخته است. نکتهی دیگری که باید در این مقاله در نظر گرفته شود، اهمیت روش آن است که سعیدارد چارچوب ارائهشده توسط فرکلاف را در یک اثر ادبی تطبیق دهد.

گذری کوتاه بر رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال»

داستان «موسم الهجرة إلی الشّمال» توسط راوی (مؤلّف) که از اروپا بازگشته و از زبان شخصیّت اصلی داستان (مصطفی) تعریف می‌شود. مصطفی فردی است که در اطراف خرطوم به دنیا آمده و بعد از تحصیل در قاهره و لندن، به روستای راوی داستان نقل مکان نموده است و نابغه‌ای است که همگان را به تحسین وا می‌دارد. تمرکز اصلی داستان بر ماجراهای مصطفی و زنان اروپایی در لندن قرار دارد. بر اساس توصیفات مصطفی، او در لندن با زنان متعددی ارتباط برقرار می‌کند؛ اما در نهایت همه‌ی آنان دست به خودکشی زده و یا توسط مصطفی کشته می‌شوند. در واقع، زاویه‌ی دید داستان در ارتباط مصطفی با این زنان و دیالوگ‌های میان آنان، بیانگر هدف اصلی و موضوع محوری آن می‌باشد. این زنان که نماینده‌ی غرب هستند، در مقابل مصطفی (انسان شرقی) قرار می‌گیرند و توسط او به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم کشته می‌شوند. پس از آن مصطفی دادگاهی شده و با دفاعیات استاد خویش از قصاص نجات می‌یابد، به سودان بازگشته و در روستای طیّب صالح به کشاورزی و دامداری مشغول می‌شود. در یکی از شب‌ها که رود نیل طغیان می‌کند، مصطفی ناپدید می‌شود و همسرش به اجبار با مردی کهنسال به نام ودّالریس ازدواج می‌کند؛ اما این زندگی اجباری را برنمی‌تابد و دست به خودکشی می‌زند.

در نهایت امر، راوی نامه‌ای مهر و موم شده از مصطفی دریافت می کند که او را وصی خود قرار داده و مسئولیّت خانواده‌ی خود را به وی سپرده بود. اما تعلّل راوی در گشودن در آهنی باعث می شود تا او نتواند همسر مصطفی را نجات بدهد. در این نامه مصطفی کلید اتاق خود را برای راوی فرستاده تا شخصیّت رمزآلودش را برای وی آشکار سازد. راوی نیز اتاق مصطفی را باز نموده و در مواجهه با وسایل و جلوه‌ی اروپایی اتاق شگفت‌زده می‌شود و تحت تأثیر این ماجرا، تصمیم به خودکشی می‌گیرد و خود را به نیل می‌سپارد اما دوباره از مردم برای نجات کمک می‌طلبد و تصمیم می‌گیرد تا به زندگی ادامه دهد.

تحلیل گفتمان انتقادي و رویکرد فرکلاف

در نقد امروز، این موضوع ثابت‌شده که بدون در نظر گرفتن موقعیتی که رمان در تعامل با آن شکل گرفته، نمیتوان تحلیلی جامع از آن ارائه‌کرد. بـه همـین دلیل چـارچوب نظری این پژوهش در حوزه‌ی نقد محتوایی قرار دارد. این شگرد تحلیلی، یکی از سه نظریه‌ی گفتمـانی اسـت کـه در کنـار «تحلیـل گفتمـان لاکـلاو و موفـه» و «روانشناسـی گفتمـانی» در نظریّه‌های گفتمانی قرار دارد (علیخـاني، ۱۳۸۶: ۵۵۲ و یـورگنس و فیلیـپس،۱۳۸۹: ۲۵-۲۸). در این روش، باید ساختارهای

اجتمـاعی و ادراکـی، یعنـی آنچـه معمـولاً فـرامتن نامیده می‌شود، در نظر گرفته‌شود و همزمان، متن و ساختارهای خرد (لایـه‌ی سـطحی) و کـلان (لایه‌ی عمقی) بررسی شود (سلطانی، ۱۳۸۷: ۳۵). با توجه به تحدید و تعریف گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی که از چهار مفهوم بنیادین قدرت، جهان‌بینی، زبـان و ایدئولوژی بحث مي‌کند، عبارت است از انتقال مفهوم ساختار از سطح جمله و روابط دستوری چون فعل، فاعل و مفعول به سطحِ متنِ بزرگ‌تر که تمام توجه آن، عـلاوه بـر توضـیح واحـدهای ساختاری درون یک متن، به زبان کاربردي آن نیز می‌باشد (میلز، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

نورمن فرکلاف در رویکرد گفتمان انتقادی خویش، از نظرات تعدادی از نظریه‌پردازان انتقادی- اجتماعی، چون مفهـوم نظـم گفتمانِ فوکـو[۸] و گرامشی[۹] استفاده کرده است که در تبیین دیدگاه‌هـاي ایدئولوژیك هژمونیِ نویسندگان و نظرگاه‌های سیاسي آنان بسیار کارآمد است. از نظر او، تحلیـل گفتمان بـه سه سطح تقسیم مي‌شود:

سطح اول، توصیف: گفتمان به مثابه متن (شامل تحلیـل زبـانی)؛ سـطح دوم، تفسیر: گفتمان به‌مثابه تعامل بین فرآیند تولید و تفسیر مـتن و سطح سوم، تبیین: که در این قسمت از عوامل اجتماعی و ایدئولوژی مورد اسـتفاده سؤال می‌شود.

سطح توصیف

در این مرحله، متن جدای از سایر متون، زمینه‌ها و اوضاع اجتماعی بررسي مي‌شود که در خلال این بررسی، باید پرسش‌هایی را نیز در نظر داشت: کلمات واجد کدام ارزش تجربی هستند؟ چه نوع روابـط معنایی (هم‌معنایی، شمول معنایی، تضاد معنایی) به لحاظ ایدئولوژیک بین کلمات وجود دارد؟ ویژگي‌های دستوری واجد کدام ارزش‌های تجربی هستند؟ چه نوع فرآیندها و مشارکینی در این متن تسلط دارند؟ آیا کنش‌گر نامشخّص است؟ آیا فرآیندها همان‌هایی هستند که به‌نظر می‌رسند؟ آیا از فرآیند اسم‌سازی استفاده شده است؟ از حیث تقسیم‌بندی به معلوم و مجهول و مثبت و منفی، جملات در کدام دسته‌بندی قرار می‌گیرند؟ ویژگی‌های دستوری واجد کدام ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟ از کـدام وجه‌ها (خبری، پرسشی، دستوری) استفاده شده‌است؟ آیا بین ویژگی‌های مهم وجه‌ساز، رابطه‌ای وجود دارد؟ آیا از ضمایر ما و شما استفاده شده‌است؟ اگر پاسخ مثبت است، نحوه‌ی استفاده از آن‌ها چگونه بوده‌است؟ جملات ساده چگونه به یکدیگر متصل شده‌انـد و از کدام‌یک از کلمات ربطی منطقی استفاده شده است؟ آیا جملات مرکّب از مشخّصه‌های هم‌پایگی یا وابستگی برخوردارند؟ براي ارجاع به داخل و بیرون متن از چـه ابزارهایی استفاده شده است؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۶۷-۱۷۱). این سطح در واقع بررسی بافت بیرونی

متن از نظر ساختارگرایی و زبان‌شناسی است که در ادامه، به شرح کلی آن و سپس به موارد این سطح تحلیلی پرداخته می‌شود:

بافت بیرونی متن

اساس تجربه‌ی رمان، همان تجربه‌ی زبانی است و واژه‌ها، مایه‌ی اساسی آن هستند. رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» اثری سیاسی-اجتماعی است که در متن خود، به مسائل اقتصادی و فرهنگی نیز توجه دارد. طبیعی است که چنین رویکردی با مکتب واقع‌گرایی سازگار است و می‌توان گفت که نویسنده هم رویکردی واقع‌گرایانه دارد. رمان طیّب صالح جزء رمان‌های واقع‌گرای تثبیتی- تحلیلی است؛ «این نوع رمان در مقابل رمان واقع‌گرای تثبیتیِ صرف قرار دارد که حوادث را همان‌طور که هست؛ بدون هیچ دخل و تصرف یا جانب‌گرایی، به‌طور مستقیم، توصیف می‌کند. اما رمان واقع‌گرای تحلیلی، حوادث و رویدادها و حتّی شخصیّت‌ها را به‌صورت گزینشی و مطابق با دیدگاه و تفکّری خاص، به‌تصویر می‌کشد» (رضایی، ۱۳۹۰: ۲۴). نویسنده با گزینش این سبک از نگارش، خود را به مبدأ هنر اصیل بر پایه‌ی واقعیت و عمق‌بخشیدن به حقایق، با موضع‌گیری خاص درباره‌ی هستی، زندگی، اجتماع و مردم نزدیک کرده است. او در کنار پرداختن به ماجرای اصلی (سرگذشت شخصیّت داستان)، ابعاد خاصی از زندگی روستایی سودان مثل: طبیعت بکر، زنان و مردان زحمتکش، بی آلایشی مردمان روستا، رسوم خاص و عشق پایدار آنها را بیان کرده است. از جمله ویژگی‌های خاص طیّب صالح، استفاده از اصطلاحات سنتی، همزمان با توصیف پدیده‌های تمدن جدید است؛ به‌عنوان مثال، او رفتن به قاهره از طریق قطار را با این عبارت بیان می کند: «وضَربَ القطارُ في الصَّحراءِ، ففكَّرتُ قليلاً فِي البلدِ الَّذِي خَلَفتُه وَرَائي، فَكانَ مِثلَ جبلٍ ضربتُ خيمتِي عندَه ،وَفي الصَّباحِ قلَعتُ الأوتادَ وأسرَجتُ بَعِيري ، وَوَاصلتُ رِحلتِي» (صالح،۱۹۸۷: ۲۸). استفاده‌ی طیّب صالح از اصطلاحاتی چون «برافراشتن خیمه و لگام‌کردن شتر و کندن میخ خیمه»، نشان‌دهنده‌ی اهتمام او به سنت و فرهنگ اصیل عربی می‌باشد. این اهتمام تا حدی است که برای مسافرت با قطار نیز، تشبیهی از سفر بیابانی رایج در میان اعراب ذکر می‌نماید.

به‌طور کلی زبان طیّب صالح در این اثر، روان و برای خوانندگان، قابل فهم است. اسلوب بیان استوار، متین و دارای صداقت لحن و بیانگر توانایی و مهارت نویسنده است. بسیار کم اتفاق می‌افتد که مخاطب در متن به کلمه یا عبارت و یا جمله‌ای نامأنوس برخورد نماید؛ گویی او زبانش را لفظ به لفظ گلچین‌کرده، تا به بهترین وجه ممکن با مخاطب ارتباط برقرار نماید. در جریان

روایت حوادث، سرعت درک داستان با سرعت خوانش آن هماهنگ است و پیچیدگی ادراکی خاصی در آن وجود نـدارد و کـنش اصلی داستان مخاطب را به خود جذب می‌کند. او در تمام جملاتش از زبان فصیح استفاده می‌کند؛ حتّی در گفتگوهای میان شخصیّت‌ها نیز از زبان معیار دورنشده که این امر، درک و فهم مطالب آن را برای همگان آسان نموده است.

نویسنده، حوادث داستان را به شیوه‌ی اخباری و از زبان سوم شخص یا دانای کل روایت می‌کند. «او از فن گفتگو و مونولوگ و اسلوب شرح و تفسیر حوادث بهره برده است. تمام امور جزئی و کلی، مهم و حاشیه‌اي را بیان کرده است. اعمال شخصیّت‌ها را به تفصیل شرح داده و عواطف، رنج‌ها و آرزوهای آن‌ها را بیان کرده و به جزئیات آن پرداخته است. او در بیان خود از اسلوب نامه‌نگاری میان شخصیّت مصطفی و راوی بهره برده است» (النصیر، ۱۹۸۶: ۱۸). در سطح توصیف رمان، می‌توان به مباحث مرتبط با صورت متن پرداخت که عبارتند از:

الف) تکرار

رمان، جهان کوچکی برگرفته‌شده از جهان بزرگ انسان‌هاست. یکي از ویژگی‌های زنـدگی، تکرار مداوم آن است؛ پس تکرار یکی از ویژگی‌های ادبیات جاویـدان به‌شمار می‌رود؛ «زیرا هنگامی که چیزی برای انسان مهم و ارزشمند باشد، بعضی از مفاهیم، افکار یا عبارت‌های آن را تکرار می‌نماید» (مرتاض،۱۹۹۸: ۲۱۰). طیّب صالح در این رمان که بر محور تقابل شرق و غرب و نیز افکار ضداستعماری استوار است، با تکرار ماجراها و عبارات خاص، سعی در انتقال مفاهیم واقعی داستان به خواننده را دارد. وی با ذکر ارتباط خود با زنان متعدد غربی، در واقع درصدد تکرار این انتقام است تا جنگ علیه استعمار را بارها در شکل تجاوز به زنان غربی نشان‌دهد. همزمان او با تکرار برخی اصطلاحات، افکار خاصی را به خواننده منتقل می‌سازد. از جمله‌ی این عبارات، اصطلاح «أكذوبة» (صالح،۱۹۸۷: ۳۳و ۳۶ و۳۷ و۵۰ و۵۲و ..) است که به معنای «دروغ و بازیچه»، برای توصیف شخصیّت اصلی داستان، به‌کار رفته و در مراحل مختلف داستان از زبان خود مصطفی، راوی، استاد و وکیل مصطفی برای وصف ویژگی وی استفاده‌شده‌است. تکرار چندین باره‌ی این کلمه، بیان‌کننده‌ی موضوع اصلی داستان، یعنی تقابل شرق و غرب و بازیچه‌بودن انسان عربی در مقابل استعمارگران می‌باشد.

نکته‌ی دیگری که در تکرار آن نکات قابل ذکری وجود دارد، جمله‌ی: «الشَّجرةُ تَنمُو بِبَسَاطةٍ ، وَجدُّك عاشَ وَسيَمُوتُ بِبَسَاطةٍ» (همان: ۴۵ و ۵۴) می باشد که مصطفی از این جمله، با عنوان

حکمت و راز نام می‌برد و گویای سادگی مردمان شرقی در مقابل دو رنگی و نیرنگ‌بازی استعمارگرن غربی است.

ب) ذکر اماکن

مکان، گستره‌ی وسیعی از رمان طیّب صالح را شامل می‌شود و اهمّیت آن در این رمان به حدی می‌باشد که مؤلّف در نامگذاری رمان خود از اسم مکان استفاده کرده است و کلمه‌ی «موسم» دلالت بر بُعد زمانی و دو کلمه‌ی «هجرت» و «الشّمال»، دلالت بر بُعد مکانی دارد. برخی ناقدان معتقد هستند که در اصطلاح «هجرت»، غلبه با بُعد مکانی است؛ همان‌طور که در کلمه‌ی «رحیل»، غلبه با بُعد زمانی است (العید ،۱۹۸۵ :۲۶۸).

با بررسی توصیف اماکن مختلف و نام‌گذاری دقیق آن‌ها، اهمّیت بُعد مکانی رمان بیش از پیش آشکار خواهد شد. نکته‌ی قابل توجه دیگر اینکه «مکان رمان تنها از طریق نفوذ قهرمان یا شخصیّت‌های داستانی در خود شکل می‌گیرد. در رمان هیچ مکان از پیش تعیین‌شده‌ای وجود ندارد، بلکه مکان‌ها از لابه‌لای حوادثی که توسط قهرمان داستان رقم می‌خورد، خلق می‌شود» (بحراوي، ۱۹۹۰: ۲۹). در رمان، توصیف تمام مکان‌ها با جزئیات کامل آمده که با تصویرپردازی بی‌نظیری، ویژگی‌های کامل آن‌ها را در ذهن خواننده تداعی می‌کند. نویسنده در توصیف اتاق مصطفی سعید در لندن می‌گوید: «غُرفةُ نومِي مَقبَرةُ تُطِلُّ عَلی حديقةٍ، سَتائرُها ورديةٌ منتقاةٌ بِعنايةٍ ، وسجادٌ سُندسيٌّ دافِئٌ والسريرُ رَحبٍ مخداتُه مِن رِيشِ النعامِ. وَأضواءٌ كهربائيةُ صغيرةٌ ، حمراءُ، وزرقاءُ ، وبنفسجيةٌ ، موضوعةٌ في زَوايا معينةٍ . وَعلی الجُدرانِ مَرايا كبيرةٍ،.. تَعبقُ في الغرفةِ رائحةُ الصندلِ المحروقِ والندِ ، وَفِي الحَمامِ عطُورٌ شرقيةٌ نِفاذُة ، وَعقاقيرُ كيماويةٌ ، وَدُهونٌ ، ومساحيقُ، وحُبوبُ . غُرفةُ نومِي كَانتْ مثلَ غُرفةِ عَملياتٍ فِي مُستَشْفَی» (صالح،۱۹۸۷: ۳۵) بدین ترتیب، نویسنده با بیان تمام مشخّصات، به توصیف اتاق خود می‌پردازد. «برای اینکه توصیف مکان با تمام جزئیات و ابعادش صورت گیرد، رمان‌نویس عناصر فیزیکی مکان را به‌خدمت می‌گیرد و با این کار جهان خارجی را به‌همراه جزئیّاتش وارد دنیای تخیّلی رمان می‌سازد؛ به طوری‌که خواننده احساس می‌کند که واقعاً در یک جهان واقعی، نه در جهان خیالی به سر می‌برد» (بتقه، ۲۰۱۰: ۶).

مسأله‌ی قابل توجه در توصیف مکان این است که جزئیات به‌صورت «مؤثّر» و «مرتبط» ذکر شود. البته نباید در بیان جزئیات افراط نمود؛ زیرا در این صورت ادبیات به جغرافیا و حوادث تابناک یک رمان، به تاریخ بدل می‌گردد و آزادی و رها بودن خیال را سلب می‌کند (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۲۸). با نگاهی به توصیفات مکانی در این رمان، می‌توان دریافت که نویسنده این تعادل را حفظ

نموده و هرگز در وصف جزئیّات، پا را از حدود ادبی فراتر ننهاده است. از اماکن مورد توجه در این اثر، شکوه شهرهای اروپایی است که دربارهی آنها چنین میگوید: «وأنظُرُ إِلَى اليَسَارِ واليَمِينِ، إِلَى الخُضرَةِ الدَّاكنةِ، وَالقُرى السَكسُونيَّةِ القائمةِ علَى حَوافِي التَّلالِ. سقُوفُ البيوتِ حمراءُ، محدوديةٌ كظهورِ البقرِ، وثمةَ غلالةٌ شفافةٌ من الضَّبابِ، منشورةٌ فَوقَ الوُديانِ» (صالح،۱۹۸۷: ۳۱). در این تصویرپردازی زیبا هم، مؤلّف بهخوبی جلوههای زیبایی از طبیعت و مناظر اروپا را به خواننده ارائه میدهد و خیال او را برای تصور این تصاویر بینظیر با خود همراه میسازد. خانههای غربی نیز در شکلی متفاوت از خانههای آفریقایی بنا شده و تمام سطوح زندگی با آنچه مصطفی در وطن خود دیده، متفاوت است.

ج) توجه به میراث

از آنجایی که موضوع این اثر، تقابل شرق استعمارشده و غرب استعمارکننده میباشد، اهتمام به میراث و داشتههای فرهنگی و فولکولوریک شرق از اهمّیت ویژهای برخوردار است. نویسنده نیز از این امر بهخوبی آگاه است، زیرا در این تقابل تمام ارکان شرق در مقابل غرب قرار میگیرد. سنتهای جهان عرب، در برابر فرهنگ و سنت غرب میایستد تا از موجودیت و اعتبار خود دفاع کند. طیّب صالح از ابتدای رمان به وصف این سنتها و ترجیح آن به سنن اروپایی از اقدام میکند: «وجاءتْ أمِّي تَحمِلُ الشَّاي. وفرغَ أبي مِن صَلاتِه وأوْرادِه فَجَاء. وَجَاءتْ أخْتِي، وَجاءَ أخَواي، وجَلسنَا نشربُ الشَّاي ونتَحدثُ، شأننا منذُ تفتَّحتْ عيناي على الحياةِ. نعَمْ، الحياةُ طيبةٌ، والدُّنيا كحَالِها لمْ تتغيرْ» (صالح،۱۹۸۷: ۶).

نویسنده در این توصیف زیبا از زندگی خود در یکی از روستاهای سودان، صمیمیّت و محبّت میان اعضای یک خانواده را بهتصویر میکشد. او که تازه از اروپا بازگشته، از تجربهی مجدّد این صمیمیّت لذت خاصی میبرد و زیبایی زندگی را پس از هفت سال اقامت در غرب مجدداً تجربه میکند. این حیات سنّتی تا حدی برای نویسنده، دلنشین است؛ چرا که با ترک آن، در طول تحصیل در لندن، از زیبایی زندگی بهدور بوده است. بنابراین زندگی مدرن و مرفّه اروپایی و آداب غربی، هرگز نمیتواند به زیبایی رسوم شرقی باشد. او با دیدن این مناظر زیبای زندگی، آرامش گمشدهی خود را باز مییابد: «فأحسُّ بالطمأنينة. أحسُّ أنَّني لستُ ريشةً فِي مَهبِّ الرِّيحِ، ولكنِّي مثلُ تلك النخلةِ، مخلوقٌ لَه أصولٌ، له جذورُ له هدفٌ» (همان: ۵). مخاطب عبارات طیّب صالح در این قسمت، غرب و استعمارگران هستند. او با برشمردن سنتها و آداب مردمان خویش، خطاب به

آنان می‌گوید که مردم تحت استعمار آنان دارای اصالت و ریشه بوده و بر اساس آداب، سنن و مقاصد خویش زندگی می‌کنند و هرگز با فرهنگ‌های تحمیلی روی آرامش را نخواهند دید.

د) صحنه‌پردازی

صحنه‌پردازی‌های طیّب صالح آن‌چنان زیبا و واقعی نمایانگر می‌شود که خواننده را مجذوب خود ساخته و تصویر این صحنه‌ها را در ذهن او تداعی می‌نماید. این تصویرپردازی‌ها به خواننده کمک خواهد کرد تا به درک عمیقی از درون‌مایه اصلی داستان دست یابد.

نویسنده هر موقعیتی را با تصاویری زیبا وصف می‌کند؛ وقتی به لندن یا روستا می‌رسد، به وصف مناظر انسانی و طبیعی آن‌ها می پردازد، وقتی در قطار یا کنار رود نیل است، با زیبایی تمام جریان و حرکت آن‌ها را به‌تصویر می‌کشد و در هنگام روستاگردی، خانه‌های آن را صحنه‌پردازی می‌کند: «غرفٌ تؤدّي بعضُها إلى بعضٍ، بعضُها لها أبوابٌ وطيئةٌ لابُدَّ أنْ تنحنِي كَي تَدخُلها وبعضُها ليستْ لها أبوابٌ إطلاقاً، بعضُها لها نوافذٌ كثيرةٌ ، وبعضُها ليستْ لها نوافذٌ. حيطانُها ملساءُ مطليةٌ بمادةٍ هي خليطٌ من الرملِ الخشنِ والطينِ الأسودِ وزبالةِ البهائمِ، وكذلك السُّطوحُ، والأسقفُ من جذعِ النَّخيلِ وخشَبِ السنطِ وجَريدِ النخيلِ» (صالح،۱۹۸۷: ۷۵). در این صحنه‌پردازی، شکل خانه‌ها و ظاهر بیرونی آن به‌گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که برای هر خواننده‌ای تصور آن آسان می‌باشد. به‌طوری‌که هرکسی بعد از خواندن آن می تواند به‌راحتی تصویری از آن را در ذهن خود داشته باشد و حتّی آن را بر روی کاغذ بکشد. این چیزی جز تبحّر نویسنده در خلق تصاویر عینی و صحنه‌پردازی دقیق نیست.

ح) تصویرپردازی

طیّب صالح در رمان‌هایش، خصوصاً داستان "موسم الهجرة إلى الشمال"، از تصاویر هنری چون استعاره و تشبیه استفاده می‌کند؛ ولي غالباً تصاویر هنری او از منظر حسی است. وی ذهن را در ایجاد ترکیب‌های پیچیده بـه تکلـف نمی‌اندازد و برای انتقال صحیح معانی، مظاهر جدید تمدن امروزی را به پدیده‌های سنتی تشبیه می‌کند تا هم ارزش سنت را نشان‌داده و هم به درک خواننده کمک کند. تشبیهات داستان دارای خیالی عمیق بوده و در بیشتر آن‌ها طبیعت به عنوان مشبه‌به قرار گرفته است: «والأصواتُ لها وقعٌ نظيفٌ في أذني، مثل حفيفِ أجنحةِ الطير» (صالح،۱۹۸۷: ۳۱) این تشبیه گویای تسلط کامل نویسنده بر محیط طبیعی است که یکی از زیبایی‌های آن را اخذ و در متن داستانش به‌صورت تشبیه می‌آورد.

استعاره‌های طیّب صالح هم در نوع خود بی نظیر است؛ تا جایی‌که در برخی موارد، خود نویسنده هم از آوردن آن ابراز تعجّب می‌کند: «أنني قلت في نفسي أن القمر مقلم الأظافر. لا أدري لماذا خيل لي أن القمر مقلم الأظافر؟» (همان: ۸۵) با توجه به این‌که رمان سرشار از صحنه‌پردازی‌ها و توصیفات اماکن و جلوه‌های طبیعی و انسانی است، تصویرپردازی هم در این توصیفات جلوه می‌نماید و به زیبایی این وصف‌ها افزوده است.

سطح تبیین

در این مرحله محقق به تحلیل متن به عنوان جزئي از روند مبارزه‌ی اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت می‌پردازد. می‌توان از مرحله‌ی تفسیر به مرحله‌ی تبیین با توجه به این نکته گذر نمود که با بهره‌گرفتن از جنبه‌های گوناگون دانش زمینه‌ای به عنوان شیوه‌هاي تفسیری در تولید و تفسیر متون، دانش یاد شده باز تولید خواهد شد. بازتولید، مراحلِ گوناگون تفسیر و تبیین را به هم پیوند می‌زند؛ زیرا درحالی‌که تفسیر چگونگی بهره جستن از دانش زمینه‌ای را در پردازش گفتمان مورد توجه قرار مي‌دهد، به تبیین شالوده‌ی اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و بازتولید آن در جریان کنش گفتمانی می‌پردازد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵- ۲۵۰). این سطح گفتمان «به مانند زمینه‌ای [است] که سه مرحله (متن، تعامل بین مرحله‌ی تولید و تفسیر و زمینه‌ی اجتماعی) در آن بررسی و تحلیل می‌شوند» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۲۹).

ایدوئولوژی

هر رمانی بر پایه‌ی یک ایده‌ی کلی شکل‌گرفته و نویسنده باورهای خود را در قالب آن بیان می‌کند. در واقع رمان «کانالی است که طی آن شالوده‌ی اصلی از داستان‌نویس به دریافت‌کننده منتقل میشود» (لحمدانی، ۱۹۹۱: ۴۵) این باور با نقش‌آفرینی شخصیّت‌ها و در لابه‌لای صحنه‌ها، تصاویر و حوادث به خواننده منتقل می‌شود. ایدوئولوژی هر رمان با موضوع آن متفاوت است و تنها با تفکّر عمیق در سیر داستان و حوادث آن می‌توان بدان دست یافت.

استعمار و مسائل مربوط به آن، تأثیر بسیاری بر ادبیات معاصرعرب داشته و یکی از اندیشه‌های رایج در رمان‌های شرقی استعمارستیزی است. رمان حاضر تصویری از شرایط اجتماعی سودان را در جهان پس از استعمار نشان می‌دهد. در داستان «موسم الهجرة إلى الشّمال»، خبری از حضور فیزیکی استعمارگران نیست، اما برای مردمان ساکن این منطقه مسأله‌ی مبارزه با استعمار هنوز باقی است و مبارزه با استعمار، در شکل مواجهه‌ی شخصیّت اصلی داستان «مصطفی سعید»، با زنان

غربی جلوه‌گر می‌شود. نویسنده در قسمت‌های مختلف داستان و در کانون حوادث، با جملاتی خاص از استعمار ابراز تنفر نموده است. او از زبان یکی از بازنشستگان اداری در مورد مکر استعمارگران و ایجاد نفرت در مردم علیه کارگزاران و ایجاد محبت به انگلیسی‌ها چنین می‌گوید: «يَسخُرُونَنا نحن المُوظّفين الصِّغَار أولادَ البلد لجلبِ العوائدِ، ويتذَمَّرُ الناسُ منَّا ويشْكونَ إلى المفتِّشِ الإنكلِيزي . وكانَ المفتِّشُ الإنكليزي طبْعاً هُو الَّذي يَغْفرُ ويَرحمُ . هكذا غَرسُوا في قلوب الناسِ بُغضَنا، نحنُ أبناءُ البلد، وحبُّهم هم المستعمرون الدخلاءِ» (صالح،۱۹۸۷: ۵۷). یکی دیگر از مواردی که راوی در آن به ذم غرب پرداخته، قسمت‌هایی است که در آن آداب و سنت‌های غربی را با جامعه‌ی خویش مقایسه می‌کند: «ذاك دفء الحياة في العشيرة ، فقدته زماناً في بلاد (تموت من البرد حيتانها)» (همان: ۵).

نویسنده در توصیف غرب از عبارت خاص «تموت من البرد حيتانها» استفاده می‌کند تا خواننده را متوجه نفرت خود از جامعه‌ی بی روح اروپا سازد که در مقابل آن، زندگی محبوب و گرم شرقی و مردمان خون‌گرم آن قرار دارند. اما این تنفر از استعمار در فضای ماجرای اصلی داستان شکل می‌گیرد، آنجا که مصطفی دست به تجاوز و هتک حرمت زنان غربی می‌زند و در نهایت آنان را به کام مرگ می‌کشاند. این نگاه منتقمانه به غرب در قسمتی از داستان که مصطفی با زنی اسپانیایی آشنا می‌گردد، نمودار می‌شود. او این دیدار را این‌گونه بیان می‌کند: «وتخيّلتُ برهةً. لقاءَ الجُنودِ العربِ لأسبَانيا. مثلى في هذه اللَّحْظةِ، أجلسُ قبالةَ ايزابيلا سيمور، ظمأُ جُنونِي تبدَّدَ فِي شعابِ التاريخِ في الشّمال» (همان: ۴۶).

این جمله‌ی مصطفی و طرز نگاه او به رابطه با ایزابیلا سیمور، نشان‌دهنده‌ی حس انتقامی است که از سال‌ها رنج و بدبختی حاصل از سلطه‌ی استعمار بر کشورهای عربی در دل دارد. گویی او در رابطه‌ی خود با زنان در حال جنگ است و با تعرّض و کشتن زنان، در پی انتقام تجاوز اروپایی‌ها به کشورهای عربی است.

سطح تفسیر

متون براساس پیش‌فرض‌هایی که به ویژگی‌های متنی ارزش می‌دهند، تولید و تفسیر می‌شوند. تفسیرها، ترکیبی از محتویات متن و ذهنیت (دانش زمینه‌ی) مفسّر است کـه در تفسیر متن، آن را به کار می‌بندد (فرکلاف: ۱۳۷۹: ۲۱۵). در این سطح نیز باید بـه پرسش‌هایی نظر داشـت: ۱- بافـت یـا زمینه: تفسیرهای مشارکین گفتمان از بافت موقعیت و بینامتني چیست؟ ۲- انواع گفتمان: چـه نوعي از گفتمان مورد استفاده خواهد بود؟

اما توجه به این نکته لازم است که مرحله‌ی تفسیر، به خودی خود، بیانگر روابط قدرت و سلطه و ایدئولوژی‌های نهفتـه در پیش‌فرض‌های یاد شده نیست تا کنش‌های گفتمانی معمول را به صحنه‌ی مبارزه‌ی اجتماعی تبدیل کند؛ بلکه در تحقق این هدف، استفاده از مرحله‌ی تبیین نیز ضرورت دارد (همان: ۲۱۵-۲۴۴).

بافت موقعیتی رمان

زمان داستان یکی از عناصر این سطح بررسی است. در واقع زمان و جامعه، دو جوهر اجتناب ناپذیر رمان هستند و داستان، موازنه‌ای میان تقسیمات گذشـته، حـال و آینـده است. ادوارد مورگان فوستر[۱۰]؛ رمان‌نویس مشهور انگلیسی، داسـتان را «نقـل رشـته‌ای از حوادث برحسب توالی زمان» می‌داند (فوستر، ۱۳۶۹: ۱۱۳). زمان این رمان به سال‌های (۱۸۹۹- ۱۹۵۶م)، مقطع استعمار سودان به‌وسیله‌ی انگلیس، موقعیت و فضای آن برمی‌گردد. گرچه طیّب صالح به‌صورت مستقیم به این موضوع اشاره نکرده، اما حضور استعمار در سرتاسر رمان قابل مشاهده است و رد پای آن در تمام بدبختی‌های مردم سودان دیده می‌شود. در همین رویکرد غرب برای نویسنده و راوی رمان، دنیایی سرد و خشنی است: «حتّی أحسَستُ کأنّ ثلجا یَذوبُ فِي دَخیلَتي، فکأنَّني مقرورٌ طَلَعَت عَلیه الشَّمسُ» (صالح،۱۹۸۷: ۵). این دنیای یخزده‌ی غرب، همان خشونت و ناجوانمردی استعمار است که نویسنده آن را منجمد و بی روح توصیف می‌کند. نویسنده در کنار این زندگی تحمیلی، نگاهی هم به آداب و رسوم و فرهنگ نادرست جامعه‌ی خویش دارد. اوج این فرهنگ و باور غلط در امتناع مردم از اعطای اجازه به کودکان جهت تحصیل و نیز در عدم رعایت حقوق زن تبلور می‌یابد؛ آن‌جایی‌که حتّی مصطفی با درخواست یکی از عوامل حکومت تصمیم به تحصیل می‌گیرد، اما بیشتر همسالان او از تحصیل امتناع می‌ورزند. این ضعف اجتماعی و فرهنگ نادرست جامعه، گاهی از زبان راوی و یا مصطفی به‌تفصیل گفته می‌شود و گاهی از زبان بازرس انگلیسی مدرسه: «هَذا البَلدُ لا یَتَّسعُ لِذهنِكَ، فَسافِرْ. إذهَبْ إلی مِصرَ أو لبنانَ أو إنکِلترا . لیسَ عندنَا شيءٌ نُعطِیكَ إیّاهُ بعدَ الآنَ» (همان: ۲۶). اگرچه این جمله بیانگر مدارج پایین تحصیلات در سودان است، اما ذکر مصر و انگلیس به‌عنوان کشورهایی که از امکانات تحصیلی بیشتری برخوردارند، نشان‌دهنده‌ی استعمارگری آن دو کشور است که سال‌ها بر سودان تسلط داشتند و سبب عقب‌ماندگی سودان شده‌اند. از این منظر، رمان در واقع مسأله‌ی تقابل دو جهان که یکی در قالب «استعمارگر»، «متمدن»، «شمال»، «غرب» و دیگری در قالب «استعمارشـده»، «عقـب مانـده»، «جنـوب»، «شـرق» تجلی پیدا می‌کند را بررسی می‌کند و بنا بر اقتضای وطن جغرافیایی خود-

آفریقـا – مفهـوم ثابـت و متـداول «تقابل شرق و غرب» را به «جنوب و شمال» تغییر می‌دهد. به همـین خـاطر مـی‌تـوان عنوان داستان الطیّب صالح را «موسم الهجرة إلی الغرب» نامید (طرابیشی،۱۹۹۷: ۱۴۲).

بینامتنیت

بینامتنیت از موضوعاتی است که در گفتمان کـاوی متـون ادبـی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. «هر متنی همچون معرفتی از نقل قول‌ها ساخته می‌شود [و] به منزله‌ی جذب و دگرگون‌سازی متن دیگر است» (کریستوا، ۱۳۸۱: ۴۱). بینامتنیت در رمان حاضر، به‌کارگیری شخصیّت اسطوره‌ای و داستانی اتللو[11]می‌باشد که از نمایش‌نامه‌ی اتللو شکسپیر[12] برگرفته‌شده و در متن رمان با عنوان «عطیل» آمده است. مصطفی سعید با اتللو همزادپنداری کرده و برای به‌دست آوردن دل إیزابیلا سیمور می‌گوید: «أنَا مِثلُ عطیل. عربیٌّ أفریقیٌّ» (صالح،۱۹۸۷: ۴۲). در واقع مصطفی برای فریب إیزابیلا، خود را مثل قهرمان اسطوره‌ای اتللو نشان می‌دهد که وجه مشترک آن دو، سفر از آفریقا به اروپا و ارتباط با زن اروپایی و چرب زبانی هر دو در جذب زنان به‌سوی خود بود؛ در حالی‌که تمایزی آشکار بین آن دو است؛ اتللو نماد عاشق واقعی بود که معشوقی یگانه داشت، اما مصطفی با فریب تعداد زیادی از زنان، درصدد قتل آن‌ها بود. مصطفی هنگام محاکمه در نجوای درونی خود به این اختلاف اشاره می‌کند: « قَتَلتُها أنا. أنا صحراءُ الظَّمأ . أنا لستُ عطیلاً . أنا أکذوبةٌ» (همان: ۹۸). بدین صورت، طیّب صالح با یافتن مشابهت بین شخصیّت اتللو و مصطفی، از قناع او برای تبیین شخصیت داستان خود استفاده می‌کند. علاوه بر این در بخش‌های مختلفی از داستان، از آیات قرآن کریم نیز بهره می‌برد؛ در بخشی از داستان مصطفی خطاب به زن اروپایی می‌گوید: «ولکِنْ إلی أنْ یَرِثَ المستضعفونَ الأرضَ، وتَسرحُ الجیوشُ، ویَرعَی الحملُ آمناً بِجوارِ الذِّئبِ» (همان: ۴۵) این گفته در واقع اشاره‌ای زیبا به مژده‌ی کتاب الهی در تسلط ضعفاء بر زمین و به ارث بردن آن می‌باشد که در سوره‌ی قصص از آن سخن به میان آمده است: «وَنُرِیدُ أَن نَّمُنَّ عَلَی الَّذِینَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِینَ» (القصص/۵)

بافت درونی رمان

برخلاف بافت موقعیتی که به ساختار متن رمان توجه دارد، در بافت درونی درونمایه‌ی رمان از بعد احساسی و عقلی بررسی می‌شود که در این بخش، به جایگاه عاطفه و تفکر در رمان مذکور پرداخته می شود.

الف) عاطفه

عاطفه، محرک نویسنده است. «عبد القادر أبو شریفه» با مثالی ساده، تأثیر عاطفه در ایجاد یک فعل را این‌گونه بیان می‌کند: «مثلاً رفتن به باغ، کار فکر است اما اشتیاقِ رفتن به آنجا و گذراندن اوقات در ساعاتی معین، کار عاطفه است» (أبوشریفة،١٩٩٠: ٢٥). همان‌گونه که در عبارت زیر مشاهده می‌شود، طیّب صالح عواطف و احساسات درونی خویش را خالصانه به خواننده انتقال می‌دهد:

راوی و قهرمان داستان هر دو در دوران تحصیل، دور از وطن خود زیسته‌اند کـه این امر باعث‌شده تا شوق به وطن در برخی از قسمت‌های داستان بیان گردد: «أحياناً فِي أشهُرِ الصّيفِ فِي لندن، إثرَ هطلةِ مطرٍ، كنتُ أشمُّ رائِحتَها. فِي لحظاتٍ خاطفةٍ قُبَيلَ مُغيبِ الشمسِ، كنتُ أرَاها. فِي أخرياتِ اللَّيلِ، كَانَتْ الأصواتُ الأجنبيةُ تصلُ إلى أذنِي كأنَّها أصْواتُ أهلِي هُنا » (صالح، ١٩٨٧: ٥٣).

توصیف زیبای راوی از مناظر و بیان افکار و تخیّلات او در غربت با عاطفه‌ای سرشار، نشان می‌دهد که طیّب صالح مانند درون‌مایه‌ی اصلی، عاطفه‌ی صمیمی و خالص خود را برای تمجید از روستا به‌عنوان نماد شرق به‌کار می‌گیرد. این وصف و تکریم در صحنه‌پردازی او از نیل، خانه‌های روستا، مزارع و زندگی کشاورزی موج می‌زند.

ب) تفکّر

بر هر رمانی علاوه بر ایدوئولوژی، تفکّری غالب سایه می‌افکند که این فکر غالب، از ایدوئولوژی نویسنده در رمان جدا نیست. اگر ایدئولوژی طیّب صالح مبارزه با استعمار باشد، می‌توان گفت که تفکّر غالب او در این رمان تقابل شرق و غرب است. این تقابل از همان ابتدای داستان با ترجیح سنن شرقی بر غرب شروع می‌شود و با ماجرای اصلی یعنی تجاوز و و خونریزی مصطفی به اوج می‌رسد. استاد مصطفی، پروفسور ویسترکین در دفاع از او به این تقابل چنین اشاره می‌کند: «لكنْ بُرفُسُور فِسترِكين حَوَّلَ المُحاكمةَ إلى صِراعٍ بينَ عَالمينِ،كنتُ أنا إحْدَى ضَحايَاه» (صالح،١٩٨٧: ٣٧) در اینجا نویسنده با هوشیاری از زبان استاد مصطفی، به بیان تفکّر غالب داستان می‌پردازد و مرگ زنان را نه بـه‌خاطر گناه مصطفی، بلکه نتیجه‌ی تقابل دو جهان شرق و غرب می‌داند. او تمدن غربی را باعث این خونریزی می‌داند که انسان‌ها را به خشم و نفرت می‌کشاند: «مصطفى سعيد يا حضراتِ المحلِّفينَ إنسانٌ نبيلٌ، اسْتوعبَ عَقلَهُ حضارةُ الغَرب» (همان: ٣٦).

تأثیر خونین و مرگبار تمدن غرب، جلوه‌ی دیگری از این تقابل است که در پوشش ماجرای مصطفی و زنان غربی، به تأثیرات مرگبار استعمار بر سرزمین‌های تحت سلطه می‌پردازد. از طرفی دیگر، رابطه‌ی مصطفی با این زنان از رابطه‌ی جنسی تجاوز نمی‌کند؛ «زیرا دختران انگلیسی مصطفی را مظهر قدرت بدنی و انسانی ابتدایی می‌دانستند و او را حیوانی آفریقایی تصور می‌کردند که فقط برای کسب لذت مادی مناسب بود. آنان برای وی ارزش انسانی قائل نبودند تا رابطه‌ای عاشقانه برقرار کنند. این نوع رابطه در واقع رابطه‌ی استعمار با کشورهای مستعمره است. استعمار، امکانات و ثروت‌های مادی این کشورها را به غارت می‌برد و سپس آن‌ها را ترک می‌کرد» (النقاش، ۱۹۷۱: ۱۴۱).

نتیجه‌گیری

تحلیل گفتمان انتقادی، بر سازه گرایی اجتماعی مبتنی است و تحلیل گفتمان انتقادی رمان «موسم الهجرة إلی الشّمال» بر اساس الگوی فرکلاف در سه سطح: توصیف(شامل تحلیل زبانی)؛ تفسیر (بحث از تولید و مصرف متون)؛ و تبیین (عوامل اجتماعی و ایدئولوژی) حاکی از نتایجی است که می‌توان در سایه‌ی این الگو به‌عنوان قالبی دارای شاکله‌ی خاص بدان رسید و عبارتند از:

– در سطح توصیف، به‌طور کلی زبان نویسنده روان و برای خوانندگان قابل فهم بوده و از رمز و اسطوره دوری می‌گزیند. اسلوب بیان استوار، متین و داراي صداقت لحن است. مؤلف از اصطلاحات زندگی بدوی که نشانگر اهتمام او به سنت و فرهنگ اصیل عربی می‌باشد، استفاده نموده است. تکرار در این رمان با ذکر چندین باره‌ی ارتباط مصطفی با زنان غربی جلوه نموده تا جنگ علیه استعمار را بارها در شکل تجاوز به زنان غربی نشان دهد. صحنه‌پردازی و تصویرپردازی، بخش قابل توجّهی از رمان طیّب صالح را به خود اختصاص می‌دهد که به خواننده کمک می‌کند تا به درک عمیقی از موضوع و درون‌مایه‌ی اصلی داستان دست یابد.

– در سطح تبیین که بیانگر ایدئولوژی نویسنده می‌باشد، مبارزه با استعمار و مذمت آن جلوه‌گر می‌شود که در شکل مواجهه‌ی شخصیّت اصلی داستان «مصطفی سعید»، با زنان غربی بروز یافته است. این تنفر از استعمار در فضای ماجرای اصلی داستان شکل می‌گیرد؛ آنجایی‌که مصطفی دست به هتک حرمت زنان غربی می‌زند و در نهایت آنان را به کام مرگ می کشاند. بنابراین دید کلی داستان و ایدئولوژی غالب در این رمان، بر اساس مقابله با استعمارگران و بیان احساس واقعی مردمان شرقی به سال‌ها تجاوز و استعمار می‌باشد.

– در سطح تفسیر، بافت موقعیتی رمان مورد بررسی قرار می‌گیرد. زمان این رمان به سال‌های استعمار سودان برمی‌گردد و حضور استعمارگران و تأثیر آنان در سرتاسر رمان قابل مشاهده است. همچنین در زمینه‌ی بینامتنیت، استفاده از شخصیّت عطیل (اتللو) و مفاهیم قرآنی در این رمان مشهود است. در بافت درونی نیز تفکّر تقابل شرق و غرب مورد توجه نویسنده قرار گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Zellig Harris
2. Halliday's functional linguistics
3. Fowler
4. Hodge
5. Kress
6. Trew
7. Norman Fairclough
8. Paul Michel Foucault
9. Antonio Gramsci
10. Edward Morgan Forster
11. Othello
12. William Shakespeare

منابع و مآخذ

قرآن کریم

کتاب‌ها

- أبوشريفة، عبدالقادر، (۱۹۹۰)، **مدخل الی تحلیل النص الادبي**، عمان: دارالفکر.
- بهرام‌پور، شعبانعلی، (۱۳۷۹)، **درآمدی بر تحلیل گفتمان و تحلیل گفتمانی**، تهران: انتشارات فرهنگ گفتمان.
- بحراوی، حسن، (۱۹۹۰)، **بنیة الشکل الروایی**. الطبعة الاولی. بیروت: دارالبیضاء.
- سلطانی، علی اصغر، (۱۳۸۴)، **قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران**، تهران: نشر نی
- _____، (۱۳۸۷)، **قدرت، گفتمان و زبان**، تهران: نشر نی.
- شاهین، محمد، (۱۹۹۶م)، **الأدب و الاسطورة**، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- شربیط، احمد، (۱۹۹۸)، **تطور البنیة الفنیة فی القصة الجزائریة المعاصرة** ،دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- صالح، طیّب، (۱۹۸۷)، **موسم الهجرة إلی الشّمال**، ط ۱۴، بیروت: دارالعودة.
- طرابیشی، جورج، (۱۹۹۷)، **شرق وغرب، رجولة و أنوثة**، ط ۴، بیروت: دار الطلیعة للطباعة والنشر.
- علیخاني، علي اکبر، (۱۳۸۶)، **روش‌شناسی در مطالعات سیاسی اسلام**، تهران: دانشگاه امام صادق
- العید، یمنی (۱۹۸۵)، **في معرفة النص**، ط۳، بیروت: منشورات دارالآفاق الجدیدة.
- فرکلاف، نورمن، (۱۳۷۹) **تحلیل انتقادي گفتمان**، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

- فوستر، ادوارد مورگان، (۱۳۶۹)، **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه تهران.
- کریستوا، ژولیا، (۱۳۸۱)، **کلام، مکالمه، رمان**، ترجمه پیام یزدانجو، بسوی پسامدرن، تهران: نشر مرکز.
- لحمدانی، حمید، (۱۹۹۱)، **بنیة النص السردي**، المرکز الثقافی العربی للطباعة و النشر و التوزیع.
- مرتاض، عبدالملک، (۱۹۹۸)، **في تقنیات السرد**، کویت: عالم المعرفة
- مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۵)، **دانشنامه نظریه‌هاي ادبي معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوي، چاپ دوم، تهران، آگاه.
- میلز، سارا، (۱۳۸۸)، **گفتمان**، ترجمه فتاح محمدي، تهران: هزاره‌ی سوم.
- النصیر، یاسین، (۱۹۸۶)، **اشکالیة المکان في النص الأدبی**، بغداد: دار الشؤون الثقافیة العامة.
- النقاش، رجاء، (۱۹۷۱)، **ادباء معاصرون**، القاهرة: الهلال.
- وان دایک، تئون.ای (۱۳۸۲)، **تحلیل انتقادي گفتمان**، گروه مترجمان ایزدی، بهرام‌پور، خرمایی، کاشی، میرفخرایی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی.
- الیسوعی، روبرت ب.کامبل، (۱۹۹۶)، **أعلام الادب العربي المعاصر**، م۲، بیروت: مرکزالدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القدیس یوسف.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس، (۱۳۸۹)، **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمه هادي جلیلي، تهران: نشر نی.

مقالات

- آقا گل‌زاده، فردوس و مریم سادات غیاثیان، (۱۳۸۶)،«رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی»، **مجله زبان و زبان شناسی**، دوره سوم، شماره۵: ۳۹-۵۴.
- آقاگل زاده، فردوس، (۱۳۸۶). «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». **ادب پژوهی**. دوره۱، شماره ۱: ۱۷-۲۷.
- بتقة، سلیم،(۲۰۱۰)، «تلمسات نظریة في المکان و أهمیته في العمل الروائي»،**مجلة المخبر**، العدد۶: ۲۷-۳۶
- رضایی، غلامعباس، (۱۳۹۰)، «بررسی و نقد «زینب، مناظر و أخلاق ریفة» نخستین رمان معاصر عربی»، **نقد ادب معاصر عربی**، سال ۲، شماره ۱: ۵۹-۸۷.
- محسنی، محمدجواد، (۱۳۹۱)، «جستاري در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف» **معرفت فرهنگی اجتماعی**، سال۳، شماره ۳: ۶۳-۸۶.

سایت الکترونیکی

- عصفور، جابر (۲۰۰۸)، «نقد موسم الهجرة إلی الشّمال»،
- www.dvdtarab.maktoob.com/f20/1258988.html

تحليل الخطاب النقدي في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"
(بناءً على نموذج فيركلاف)

بهمن هاديلو[1]*
ابراهيم ناطق تجرق[2]

المُلَخَّص

الخطاب النقدى يطلق على نوع من العملية التكوينية التي من خلال تجاوز وصف البيانات اللغوية المجردة، يتم الانتباه إلى العمليات الفعالة في تشكيل الخطاب. في هذا النوع من تحليل الخطاب، يتم تناول المقاربتين الاجتماعية واللغوية. في النهج الاجتماعي، يوصف الخطاب و سياق الموقف ، وفي النهج اللغوي، يتم وصف السياق النصي. رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» وفق النموذج التحليلي لخطاب فار كلاف النقدي، في ثلاثة مستويات من هذه النظرية أي التوصيف، التبيين و التفسير، بطريقة وصفية تحليلية، تحتوي على نتائج هي: يحاول المؤلف بلغة بسيطة بعيدًا عن التكلّف وباستخدام لغة قياسية، إعطاء القارئ فهمًا عميقًا لموضوع الرواية. ايديولوجية المؤلف هي مكافحة الاستعمار ،التي تجلت في شكل علاقة شخصية الرواية بالنساء الغربيات. الفكر السائد في هذه الرواية هو المواجهة بين الشرق والغرب التي ظهرت في شكل مواجهة مصطفى مع النساء الغربيات وكانت نتيجة ذلک القتل وسفك الدماء. أيضاً حدث سياقها الظرفية في زمان استعمار السودان حيث قام الطيب صالح بخلق هذا العمل باستخدام المفاهيم القرآنية واستخدام المصطلحات العربية الأصلية وشخصية أتيل (عطيل).

الكلمات الدليلية: نقد الرواية، الخطاب النقدي، فيركلاف، الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال.

١- أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة علوم القرآن الكريم و معارفه، قم
٢- خريج الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها، بجامعة قزوين الدولي

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Hidden reader's function to pamper children's imagination in Mahmoud Shoukair's stories based on the theory of Aidan Chambers: A case study of the short story "Anna and Joumana"

Salah Al-ddin Abdi[1], Associate Professor, Arabic Language and Literature University of Bu-Ali-sina, Hamedan
Maryam Masoumi, M. A of Arabic Language and Literature University of Bu-Ali- Sina, Hamedan

Received: 05-12-2020 Accepted: 28-12-2021

Introduction: An important factor that can influence the lives of children and teenagers- is literature. This has been reflected in a considerable and valuable bulk of research. Mahmoud Shoukair is a famous Palestinian writer and a pioneer in the field of children's literature. He was born in Jerusalem in 1941 AD. After primary and secondary education, he went up for a bachelor's degree in philosophy and social sciences from a Syrian university. Choukair has literary and artistic skills in many areas such as novels, short stories, anecdotes, movie–scenarios, travelogues and stories, as well as children and adolescents' literature. His writing job began in 1962 began with a number of magazines such as Alafaq el-Jadid– which published his works in the field of children and adolescents' literature.
Style: Chambers looked at a wide genre, beyond the usual boundaries of words and sentence structure and has his own stylistic features and the use of language. The author and reader can elicit their own information because the text conveys any desired meaning.
Point of view: A way of attracting the audience's attention and setting up communication between the reader and the text is to select a proper point of view. In children's literature, this feature can establish a better relationship between the author and the audience. A certain point of view passing everything through the filter of perspectives and thus more audience's sympathy can be gained with the work.
Advocacy: One of the common beliefs in the childishness of any work is that the child is the central character of the story or that the child is at the center of the story. According to Chambers, the principle and element that can help to communicate with a low-age audience and draw him into the text is the principle of companionship and empathy with the child and support him. According to this theory, however, the author does not need to support exaggerations of the latent reader, or to show himself openly in favor of the child, or to go so far as to place the child in front of the adults.
Another method– to affect the audience is to stimulate his thoughts and imagination. This helps to fill the gaps in the text of the story. So there is no problem to sometimes use blanks and dotsin the text. According to Chambers, a skilled author

[1]- Corresponding Author Email: s.abdi@basu.ac.ir

can leave certain points to be guessed or imagined by the reader, which is gives the audience a chance of participation in the story.
In this study, we try to analyze the stories of Mahmoud Choukair" from the perspective of Aidan Chambers' theory and and answer the following questions:
1. Which- of the four tenets of Chambers's theory is involved more?
2. What is the point of view of the story according to the theory of Chambers?
3. How are the words structured in the story of Mahmoud Choukair for children?
4. What is the author's view of the world of children and adolescents?
Methodology: This study is based on the descriptive - analytical method and the theory - of Aidan Chambers. The data have been collected through valid library websites.
Results and Discussion: The ups and downs of the story are very attractive, and the ambiguities in it are solved reasonably . The story of Anna and Jamana has a coherent and orderly evolutionary course, and the events are tied to the main character of the story. The characters Anna and Joumana –are the most important elements of the story. Its features, positive and beautiful ethics and values are powerful and influential in the society, and the vocals are impressive. The language of the author in this story is far from any otnament, ambiguity and complexity. Simple, fluent, pleasant, understandable, concise and useful sentences and words have been selected. Pictures in the heart of the story are flexible. Angle viewing is associated with a childlike look, and theories postulate a child in the world inside and outside the ruling. The use of angle as a childish vision sets the stage for more reading, which provides a connection with the text. Joumana element in the story of Anna and advocacy is bold and well expresses the author's curiosity and mischief and shows the active participation of the reader. The main feature of this element isthe protagonist's imaginary world view. The story of Anna and Joumana is in the context of adventures. There is decentralization and ambiguity in most of the storytelling techniques of this story.
Conclusion: a. The fans in the story have sympathy with children and young people.
b. Although the stores have been written for children, it involves the participation of adults as well.
c. Mahmoud Choukair uses simple and understandable terms appropriate to the children's level of knowledge.
d. The author of the story elaborately depicts kids' world view.
Keywords: children's literature, Aidan Chambers ,Mahmoud Choukair singer - the lies ,Anna and Joumana.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

کارکرد خوانندهی نهفته در پرورش قوه تخیل کودکانه در داستانهای کودک محمود شقیر بر پایهی نظریهی آیدن چمبرز (بررسی موردی: داستان کوتاه أنا و جمانة)

صلاح الدین عبدی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا همدان
مریم معصومی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا همدان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۰/۰۷

چکیده

ادبیات کودک، بخش تأثیرگذاری در زندگی انسان است؛ زیرا شالودهی وی را می سازد ومهارت زبانی و منطقی را پرورش میدهد.نظریهی آیدن چمبرز[۱] میکوشد تا راههای تحلیل یک داستان در حوزهی ادبیات کودک را در اختیار پژوهشگر قرار دهد. در این روش چهار عنصر سبک[۲]، زاویهی دید[۳]، طرفداری[۴] و شکافهای گویا[۵] داستان کوتاه «أنا وجمانة» نوشتهی «محمود شقیر»، مورد مطالعه قرار میگیرد. پژوهش حاضر بر آن است تا براساس شیوهی توصیفی-تحلیلی، به واکاوی این داستان بپردازد؛ نتایج این پژوهش حاکی از آن است که نویسنده، از واژگان، الفاظ و جملاتی متناسب با سن و فهم و درک کودکان استفاده کرده و سبک این داستان، از طرحی چالش برانگیز و جذاب، ساخت ویژه، اصطلاحات ساده، ضربالمثلها، استعارات و تشبیهات دلنشین و گیرا و کودکانه برخوردار است. زاویهی دید نیز با نگاهی کودکانه همراه میشود و عقاید و نظرهای یک کودک بر دنیای درون و بیرون آن حاکم است. عنصر طرفداری، پررنگ و بهخوبی متجلیشده و نویسنده به کودک این اجازه را میدهد تا کنجکاوی و شیطنت کند و از این طریق، زمینهی مشارکت فعال و لازم خوانندهی کودک را فراهم سازد. سپیدنویسی داستان و شگردهای آن نظیر تمرکززدایی و ابهام، با جذابیت و لذت همراه است.

کلیدواژهها: ادبیات کودک، آیدن چمبرز، خوانندهی نهفته، محمود شقیر، أنا و جمانة.

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

مقدمه

داستان یکی از انواع ادبی است که ادبیات کودک و نوجوان در شکل و قالب آن بیان می‌گردد. این گونه‌ی ادبی، هرگاه در ساختار و شکل مناسب قرار بگیرد، موجب پرورش انواع مهارت‌های زبانی به‌ویژه مهارت خواندن می‌شود (فروزنده، ۱۳۸۸: ۱۵۲). داستان در شکل‌گیری شخصیت کودکان نیز تأثیر شگرفی دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن را به‌مثابه‌ی یک منبع تغذیه برای کودکان دانست که در رشد سریع و مفید آنان نقش ایفا می‌کند (بیدمشکی، ۱۳۸۵: ۱۸-۱۹).

برای اینکه بتوان با دنیای تازه‌ی کودکان زندگی کرد و روحیات آنان را شناخت، آشنایی با ویژگی‌های دوران کودکی ضروری است؛ اینکه آن‌ها چه چیزهایی را دوست دارند و به چه چیزهایی عشق می‌ورزند؟ اهمیت و نقش خواننده در رویکرد نقد داستان‌های کودکان در این زمینه کمک شایانی می‌کند تا از این طریق، خواننده بیشتر با فضای ذهنی کودک آشنا شود. یکی از نظریه‌هایی که برپایه‌ی خواننده‌محوری و تأکید بر خواننده‌ی کودک بنا شده، نظریه‌ی چمبرز است که هدف اصلی این رویکرد، معرفی روش نقدی می‌باشد و در آن کودک، در مقام خواننده به‌شمار می‌آید و جایگاهی در درون کتاب دارد نه بیرون آن. این روش نقدی، به درک بهتر مخاطب از کتاب یاری می‌رساند تا خواننده‌ای که کتاب در پی آن است را کشف نماید. شاید بتوان آیدن چمبرز را اولین کسی دانست که با مطرح‌کردن این موضوع که خواننده‌ی درون متن کیست، به‌طور اختصاصی در مسیر بررسی موضوع خواننده‌ی نهفته گام نهاده است.

محمود شقیر (۱۹۴۱) یکی از نویسندگان مشهور فلسطینی و از پیشگامان عرصه‌ی ادبیات کودک و نوجوان به‌شمار می‌رود که نویسندگی را از سال ۱۹۶۲ شروع کرد و صاحب آثار فراوانی می‌باشد (کاظم‌زاده،۲۰۱۱: ۱۳۰). او تعدادی از داستان‌های خود را در مجله‌ی الأفق الجدید به‌چاپ رسانیده است. شقیر قبل از هرچیز، شخصیت اجتماعی- سیاسی معروفی است که بیشتر عمر خود را صرف قضیه‌ی فلسطین کرده و در سال ۱۹۶۷ میلادی مسأله‌ی مبارزه با اشغالگران و آزادی سرزمینش را دغدغه‌ی اصلی زندگی خود قرار داد (محمدی،۱۳۹۲: ۱۰۵).

موضوع واکاوی خواننده‌ی‌نهفته، موضوع نو و جدیدی است که منتقدان معاصر بیش از پیش بدان توجه و اهتمام ویژه‌ای ورزیده‌اند؛ از این‌رو، در این پژوهش،با روش توصیفی تحلیلی خواننده‌ی نهفته در داستان «أنا وجمانة» محمودشقیر براساس نظریه‌ی آیدن چمبرز واکاوی‌شده تا به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱-خواننده‌ی درون متن یا خواننده‌ی نهفته در متن داستان أنا وجمانة چه کسی است؟

۲- تصویر خواننده‌ی نهفته در داستان مذکور چگونه تصویری است؟

۳- ویژگی‌های خواننده‌ی نهفته در داستان مذکور طبق معیار نظریه‌ی چمبز چیست؟
۴- ساختار واژگان به‌کار رفته در درون داستان محمود شقیر برای کودکان و نوجوانان چگونه است؟

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌هایی در خصوص خواننده‌ی نهفته در متن در دو زمینه‌ی ادبیات فارسی و عربی صورت گرفته است:

سعید حسام پور در مقاله‌ی «بررسی خواننده‌ی نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور بر پایه‌ی نظریه‌ی ایدن چمبرز» (مطالعات ادبیات کودک، ش۱: ۱۳۸۹) کوشیده تا دنیای خیالی کودکان درباره‌ی مفاهیم دوران دفاع مقدس، ایثار وشهادت و بهشت را بازگو کند تا از طریق نزدیک‌شدن به دنیای متفاوت کودکی، تجربه‌هایی تازه از جنگ و دفاع مقدس را به‌تصویر بکشد؛ هرچند دنیای کودکی، دنیای فارغ از تمامی شلوغی‌ها و دغدغه‌هاست و توانایی کشف مفاهیم انتزاعی و ناملموس را ندارد.

پایان‌نامه‌ی «دراسة القارئ الضمنی فی قصص لینا الکیلانی» نوشته‌ی بشری سادات میرقادری،(دانشگاه شیراز، ۱۳۹۰)، به مطالعه نظریه‌ی آیدن چمبرز در داستان‌های مذکور پرداخته است.

در مقاله «نظریه‌ی خواننده‌ی نهفته در ادبیات کودک مطالعه موردی آثار «لینا کیلانی»»، نوشته‌ی حسین کیانی و دیگران، (پژوهش‌نامه‌ی نقد ادب عربی، شماره‌ی ۵: ۱۳۹۱)، خواننده‌ی نهفته و ویژگی‌های آن مورد سنجش و ارزیابی قرار گرفته است.

در مقاله‌ی «خواننده‌ی نهفته در دو داستان کودک از احمدرضا احمدی» نوشته‌ی سعید حسام‌پور و همکاران، (مجله‌ی ادب پژوهی، سال ششم، شماره ۲۱: ۱۳۹۲)، خواننده‌ی نهفته، کودکی اندیشمند با روحی کنجکاو است که توانسته با متن ارتباط برقرار کند و از خواندن آن لذت ببرد.

سعید حسام‌پور و سید فرشید سادات شریفی در مقاله‌ی خود با عنوان «خواننده‌ی نهفته در شماره تلفن بهشت» (فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان، شماره‌ی ۱ و ۲: ۱۳۹۳)، با بررسی داستان شماره تلفن بهشت، به بررسی خواننده‌ی درون متن پرداخته و به این جمع‌بندی رسیده است که «خواننده‌ی درون متن، فردی هوشمند و منتقد بوده و نویسنده سعی داشته تا وی را در فرآیند خوانش متن همراه سازد».

مقاله‌ی حاضر کوششی است تا داستان «أنا و جمانة» محمود شقیر را در قالب نظریه‌ی چمبرز واکاوی و ویژگی‌های خواننده‌ی نهفته در متن اثر را در ادبیات مقاومت فلسطینی تبیین و تشریح نماید. و از آن‌جایی که تاکنون در مورد خواننده‌ی نهفته در ادبیات مقاومت فلسطینی کاری انجام نشده، لذا می‌توان گفت که این پژوهش در نوع خود، نو و ابتکاری است.

چارچوب نظریه‌ی آیدن چمبرز

هنگامی اهمیت و نقش خواننده‌ی نهفته در داستان‌های کودکان دو چندان می‌شود که آثار مخصوص کودکان نوشته شود. برخی از این آثار، ماندگار می‌شود و در دل کودک جای می‌گیرد و برخی دیگر، بی‌رمق و سست می‌ماند. با وجود اهمیت حضور ادبیات کودک و نوجوان در زندگی آنان لازم است نقدی روشمند وجود داشته باشد تا آن‌ها را در مقام خواننده، دارای ارزش و مقام بدانند و «خواننده چیزی نیست مگر تصویری که سازنده‌ی داستان، هنگام آفرینش داستان در ذهن خود خلق می‌کند تا حرف‌های خود را به کمک وی سامان دهد» (آدام و روزا، ۱۳۸۳: ۱۲۴). در همین راستا، چمبرز روش پیشنهادی خود را برای این کار بر پایه‌ی چهارمحور سبک، زاویه‌ی دید، طرفداری و شکاف‌های گویا استوار می‌کند:

سبک

سبک به «نوع استفاده‌ی نویسنده از تصاویر ذهنی، ارجاعات آگاهانه و ناآگاهانه‌ی وی و نیز فرضیاتی که نویسنده از ادراک به‌واسطه‌ی خواننده در ذهن خویش می‌سازد» تعریف می‌شود. «علاوه بر آن، سبک، نگارش نویسنده به باورها و رسوم و شخصیت‌های روایت را در بر می‌گیرد و همه‌ی این‌ها به‌وسیله‌ی شیوه‌ای که نویسنده درباره‌ی آن می‌نویسد آشکار می‌شود» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۵۶). اما در نگاه چمبرز، سبک، گستره‌ای فراتر از مرزهای معمول واژگان و ساختار جمله‌ها دارد و شیوه‌ی کاربرد زبان از سوی نویسنده است. نویسنده هنگام خلق یک اثر، هم تصویری از خود دارد و هم تصویری از خواننده؛ هرگاه این دو تصویر به هم نزدیک باشد، می‌تواند معنای مطلوبش را به مخاطب منتقل کند (چمبرز،۱۳۸۷: ۱۲۰).

زاویه‌ی دید

یکی دیگر از روش‌های جذب مخاطب و برقراری ارتباط میان خواننده و متن، شیوه‌ی انتخاب زاویه‌ی دید است؛ در تعریف زاویه‌ی دید یا دیدگاه آمده است که: «دیدگاه یکی از عناصر

وحدتبخش داستان است که در فن روایت در معماری داستان مهمترین نقش را برعهده دارد؛ زیرا اولاً رابطهی نویسنده را با داستانش معین میکند، ثانیاً چگونگی روایت را مشخص میسازد و ثالثاً عمدهترین عامل در نقد داستان و سنجش نظام ارزشها است» (ایرانی،۱۳۶۴: ۱۲۲). چمبرز بر این عقیده بود که نویسندگان کتاب کودک برای برقراری بهتر این ارتباط تمایل دارند تا از زاویهی دید کودکانه، بهره گیرند. این نوع زاویهی دید با گذراندن همه چیز از صافی نگاه و اندیشهی کودکانه، همراهی و همدلی بیشتر مخاطب کودک با اثر را در پی دارد (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۸).

نویسنده در هنگام مشخصکردن زاویهی دید، حق انتخابهای گوناگونی دارد. او با زاویهی دیدهای متفاوت میتواند داستانش را برای خواننده بگوید و یا نقل کند (ذبیحنیا عمران و اکبری، ۱۳۹۱: ۱۴۵).

طرفداری

یکی از باورهای رایج در کودکانهبودن هر اثری، کودکبودن شخصیت محوری داستان و یا قراردادن کودک در مرکز داستان است. بر پایهی دیدگاه چمبرز، اصل و عنصری که میتواند به ایجاد ارتباط با مخاطب کودک و به درون متنکشیدن او یاری رساند، اصل همراهی و همدلی با کودک و جانبداری از اوست. البته بر اساس این نظریه همراهی با کودک در خلق داستان صرفاً نبایستی طوری باشد که در این مشارکت دادن او ناپختگی صورت بگیرد؛ گاهی برای اینکه نویسنده خود را طرفدار کودک جلوه دهد، ممکن است تسلیم خواستههای نامعقول آنها در برابر بزرگسالان شود و حرمت آنان حفظ نگردد؛ پس لزومی ندارد که نویسنده برای پشتیبانی از خوانندهی نهفته بهگونهی اغراقآمیز عمل کند و خود را آشکارا طرفدار صرف کودک نشان دهد و تا جایی پیش برود که کودک را در برابر و مقابل بزرگسالان قرار دهد (حسام پور، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

شکاف گویا یا سپیدنویسی

یکی دیگر از روشهای مؤثری که میتواند با برانگیختن اندیشه و تخیل مخاطب، زمینهی مشارکت او را فراهم آورد، سپیدنویسی یا ایجاد شکافهای گویاست؛ سپیدنویسی، جاهای خالی و نقطهچینهای موجود در متن است که به گفتهی چمبرز هر نویسندهی ماهری میکوشد تا در اثرش برجای بگذارد و از این طریق خواننده را در ساختن معنا و حتی آفرینشگری به مشارکت فراخواند (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۳).

این بخش از پرسش چمبرز در این قسمت نمود بیشتری پیدا می کند که خوانندهی کودک نهفته در متن کیست؟ لذا برای پاسخگویی به این پرسش در پی کشف خوانندهی مستقل اثر است. از اینرو راهکار چمبرز به این موضوع کمک میکند تا نویسندگان کودک و نوجوان، داستانهای کارآمدی را به نگارش درآورند.

خلاصه داستان أنا و جمانة

این داستان ماجرای زندگی خواهر و برادری فلسطینی بهنام جواد و جمانة است که با جدایی خواهر از برادرش کلید میخورد؛ در شروع داستان، مادر جمانة، اتاق وی را از اتاق برادرش جدانموده و همین موضوع رنجش و نارضایتی هر دو را بهدنبال دارد. پدر جمانة و جواد بهخاطر اشتغال در سفارتخانه، پیوسته در حال نقل مکان از کشوری به کشور دیگر است. زمانیکه در کشور الجزایر زندگی میکردند، جواد با شخصی به نام مصطفی آشنا شد. مصطفی شخصیتی ایدهآل وبرتر داشت و میخواست کشور فلسطین را از یوغ اشغالگری صهیونیستها برهاند از این رو درصدد آن برآمد تا با اختراع پودری جادویی، ملت فلسطین را از چنگال آنان نجات دهد؛ در واقع جواد با کمک دوستش، مصطفی، سعی داشت تا با توسل به راهی مسالمتآمیز، کشورشان را از چنگال صهیونیستها نجات دهد و برای رسیدن به هدفشان به تخیلاتی کودکانه روی میآوردند.

بررسی خوانندهی نهفته در داستان أنا و جمانة

همان گونه که قبلاً گفته شد، یک اثر برای بررسی خوانندهی نهفته به نقدی روشمند و منسجم نیازدارد تا بتوان از آن طریق، به خوانندهی نهفته و ویژگیهای آن در اثر پی برد؛ لذا در این بخش برای بررسی و کشف خوانندهی درون متن داستان «أنا وجمانة» براساس نظریهی چمبرز میبایست سبک، زاویهی دید، طرفداری و شکافهای گویا، بهعنوان ملاک و معیاری برای سنجش و ارزیابی داستان واکاوی شود.

سبک داستان أنا وجمانة

هر نویسندهای سبک بهخصوصی دارد؛ اما در استفاده از نوع سبک، معیارها و اصولی وجود دارد که نویسنده باید در استفاده از آن در داستانهای کودکانه محتاط بوده و بدان پایبند باشد؛ چرا که

برای ارتباط با کودکان، استفاده از ادبیات خاص و شیوهی بیان کودکانه امری ضروری است. براساس نظریهی چمبرز، در داستانهای کودکانه، نویسنده باید الگو ومشخصهی ویژهای داشته و هر آنچه که خوانندهی نهفته، کودک را به رسمیت بشناسد و به خوبی با آن ارتباط برقرار کند، بایستی این کار را انجام دهد.

اما ممکن است این سؤال مطرح شود که سبک چیست: «سبک گسترده وعبارت است از نوع استفادهی نویسنده ازواژگان، نوع افعال، ساختار جمله و توصیفات » (آدینه پور، ۱۳۸۲: ۵۶).

در این روش تحلیل داستان، این مسائل و معیارها در حوزهی سبک قابل بحث و تحلیل است: نوع جملهها به لحاظ گستردگی چگونه است؟ آیا جملهها کوتاه و ساده هستند یا دشوار و مبهم؟ آیا در داستان توصیفها برای کودک قابل تصور و تصدیق میباشد و ساختار تصاویر در متن پیچیده است یا ساده؟ آیا در عین سادگی ملالآور است یا جذاب و نوآورانه؟ طرح داستان چگونه است؟(چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

این داستان ابتدا با طرح جمله «لَمْ اَتَوَقَّعْ حُدوثَ ذلك»، ذهن مخاطب را درگیر میکند و به نوعی سر منشأ و خاستگاه مسألهای بحثبرانگیز و جذاب بهشمار میآید و امکان رشد و پرداختن به موضوع داستان را به نویسنده میدهد تا بتواند از این طریق، به طرح داستان که در برگیرندهی مهمترین وقایع و رویدادهای پیاپی است و چارچوب داستان را شکل میدهد، پر و بال بدهد (یونسی، ۱۳۸۴: ۱۱۴)

داستان «أنا وجمانة» برپایهی ذکر سلسلهای از حوادث بنا شده که این حوادث، خود با نظم و ترتیب خاصی بههم مربوط میشوند. همین حوادث پی در پی، محور داستان قرارگرفته و گاهی اوقات نیز از ارتباط عمیق آن با ورود تخیلات کودکانه کاسته میشود. بهعنوان مثال، وقتی نویسنده از قول راوی داستان میگوید: «لَم اَتَوقَّعْ حُدوثَ ذلك. لَم اَتَوقَّعْ اَن تبتعدَ عني جُمانة[۶]» (شقیر، ۲۰۰۷: ۱)، این گزارهها زمینه را برای نقل و روایت رخدادهایی که توالی زمانی با هم دارند فراهم میکند.

خوانندهی کودک در شروع، مجذوب هر خط و هر صفحهی داستان میشود و دوست دارد تا پایان، ماجرا را دنبال کند. از همان اول احساسات و عواطفش برانگیخته و بیدرنگ غرق در فضای داستان میشود. مقدمه و زمینهچینی داستان با طرح یک جملهی مبهم شروع میشود و این نشاندهندهی توجه نویسنده به نحوهی ورود به داستان است که خیلی نباید طولانی و ملالآور باشد؛ چون حس کنجکاوی مخاطبانش را خاموش و دایرهی حوصلهی آنها را تنگترمیکند.

نکته‌ی قابل توجه در سبک داستان «أنا و جمانة»، گره‌افکنی و ایجاد بحران است که با یک جواب ساده گشوده می‌شود. اینکه نویسنده وارد دنیای کودکانه می‌شود، از درون آن ها خبر می‌دهد و از سؤالات کودکانه مطلع و آگاه است، خود نشانه‌ی توانایی و مهارت بالای هنری و نویسندگی است. فرضیه‌هایی که نویسنده از ادراک و باورهای کودکان در ذهن خویش می سازد، در بررسی سبک داستان نقش مهمی دارد؛ زیرا ذهن کودک قادر به درک و دریافت‌های پیچیده و رمزآلود نیست (بیشاب، ۱۳۷۴: ۳۳۲).

حوادث و رویدادها با شخصیت اصلی و فرعی داستان گره خورده و در زمان مناسب، طرح خود را ارائه می‌نماید؛ یعنی راوی وقتی از علت اصلی جدایی از جمانة صحبت به‌میان می‌آورد، در ادامه‌ی آن نیز پس از ارائه‌ی توضیحات لازم، به‌دور از ابهام و کنایه و به‌صورت بی‌پیرایه وارد سیر وقوع حوادث با توجه به فرم اثر می‌شود و در نهایت روابط علت و معلولی داستان را پی می‌گیرد:

«أشفقتُ على جمانةَ وهي تحملُ كتبَها المدرسيةَ وملابسَها إلى تلك الغرفةِ. ساعَدَتْها أُمي على نقلِ سريرِها وملابسِها وأشيائها الأُخرى. كِدتُ أقول لأمي: لِتبقَ جمانةُ في هذه الغرفةِ الواسعةِ وسأذهبُ أنا إلى تلك الغرفة الصغيرة ولم أقلْ ذلك» (شقير، ۲۰۰۷: ۱).

بعد از بیان این جملات، هنوز ابهاماتی در ذهن جمانة و جواد وجود دارد که قابل حل نیست، لذا برای رسیدن به پاسخ اصلی پرسش‌های خود بهانه‌تراشی می‌کنند؛ جمانة، در عالم کودکانه‌ی خویش، از خود سؤالاتی کودکانه می‌پرسد و می‌گوید: «واعتقدتُ أن سراً غامضاً يحيط بهذه الغرفة» (همان: ۲)، و جواد در ادامه‌ی سؤالات جمانة برای رسیدن به پاسخی روشن‌تر از مادرش می‌پرسد:

«فسألتُ: أُمي، هل ستقومينَ بترحيلي مِن هذه الغرفة حينما أبلغُ الثالثةَ عشرةَ؟

-ضحكتْ وقالتْ: المشكلةُ ليستْ في الغرفة» (همان).

جمانة بعد از آنکه پی به اشتباه خود در تشخیص علت جدایی و ترک اتاق جواد می‌برد، با تعجب در پی علت آن بر می‌آید و مادر این‌چنین جواب می‌دهد «حينما تكبُر البنتُ عليها أن تنامَ في غرفةٍ خاصةٍ بها» (همان)، به‌طور کامل قانع می‌شود و مسأله برایش حل می‌گردد.

به‌طور کلی نویسنده در این داستان، رازهای سر به مهری نظیر جدایی جمانة از جواد، دلسوزی جواد نسبت به جمانة، پنهان‌کردن نام دوستش مصطفی از جمانة و نقشه‌ها و برنامه‌های نهفته‌ی وی، چرایی تبعید اسرائیلی‌ها به کشور اوگاندا، علت حضور شخصیت صلاح‌الدین در قصه، چرایی مسافرت پدر جواد و جمانة و در نهایت مشخص‌نبودن شغل وی را پیش کشیده است.

داستان با ایجاد همین گرهافکنیها و ابهامات جذاب و گیرا در ذهن کودک که بر اثر تقابل و تضاد بهوجود میآید، گسترش مییابد.

شقیر در این داستان، شخصیتهای مصطفی و صلاحالدین را که از جمله شخصیتهای واقعی بهشمار میآیند، آفریده و بدین ترتیب علاقمندی به سرنوشت و توصیف ویژگی روحی و جسمانی آنان را در دنیای درونی کودکان بالا برده است:

«مصطفی نفسه یقول لي دائماً إنه نَذَرَ نفسَهُ للقضایا الکبری» (همان: ۵).

زمانیکه نویسنده نام صلاحالدین ایوبی را وارد عالم رؤیای راوی میکند، داستان سیر تازهای پیدا میکند؛ جواد میخواهد برای دیدار با وی به قدس برود از اینرو اتفاقات مهیجی رقم میخورد و جواد با خود میگوید: «سَأذهبُ إلی القدسِ لملاقاةِ صلاحِالدین. لن أتأخَّرَ عنه، ولن أخبرَ أحداً. حتی أختي جمانةُ لن أخبرَها بذلك. لِأنَّ حُلْمي واضحٌ لایحتاجُ إلی إجتهادٍ، فلیس مِن أحدٍ إلی جوارِ صلاحِالدین سوایَ. إذاً، سأذهبُ وَحْدي» (همان: ۷).

این عدماطمینان و بیخبری از نتیجه، همراه با اشتیاق و هیجان و التهاب بوده و نیز عاملی برای سرگرمی و جذابیت است: «شخصیت کلید داستان کارآمد است و اگر بخواهیم داستان بزرگی خلق کنیم باید شخصیتهای بزرگی داشته باشیم. اگر شخصیتها خوب کار نکنند داستان و موضوع به تنهایی نمیتوانند خواننده را درگیر کنند» (جزینی، ۱۳۸۴: ۴۳). در این داستان، راوی با بازنمایی وضعیت ذهنی و روانی شخصیتهای اصلی به دور از واقعیتهای ملموس یا مشهود به مخاطب معرفی می شود.

مادر جمانة نیز از دیگر شخصیتهای تأثیرگذار در روند و سیر حوادث محسوب میشود؛ وی دارای شخصیتی باوقار و متین بوده و فردی است که با اسلام آشنایی دارد و بنیان خانواده را بر اساس حیا و وقار تحکیم میبخشد:

«- جمانةُ! أصبحتِ فتاةً کبیرةً وعلیك أن تنامي في غرفةِ وحدَك .

-سألتُ مستغرباً:

-أین المشکلةُ إذاً ؟

-اِکتسی وجه اُمي هالةً مِن الوقارِ وقالتْ کأنّها واعظٌ یعظُ الناسَ» (شقیر، ۲۰۰۷: ۲).

بدین تریتب، خوانندهی متن همچنانکه داستان را میخواند، خود را با شخصیتهای مهم، یکی میداند و به نیابت از آنان در ماجراها، فرازونشیبها، پیروزیهایشان سهیم میشود؛ لذا میتوان تصاویر دلپذیری از شخصیتها را مشاهده نمود؛ هنگامیکه جمانة میخواهد از جواد

جدا شود و در اتاق کوچک جدید، زندگی تازه‌اش را شروع نماید، نویسنده حالت و فضای ترک اتاق و انتقال به اتاق جدید و کوچک را این‌گونه به نمایش می‌گذارد: «سوف ألتحقُ بالمقاومةِ، وبعدَ ذلك يُلقي الأعداءُ القبضَ عليَّ، يقتادونني إلى السجنِ، يُعرضونني لأبشعِ أنواعِ التعذيبِ، يقُصونَ جديلتي، يحُرقونَ نهديَّ بأعقابِ سجائرِهم» (همان: ۷-۸).

مشاهده و تجسم تصویرسازی کودکانه در این داستان بسیار به‌چشم می‌خورد و باعث می‌شود تا بزرگسالان هم در کنار کودکان با خواندن آن به دوران کودکی خود سفر کنند و با آنان همراه شوند. این ویژگی در داستان «أنا وجمانة» به‌طور ویژه واضح و روشن است.

در این داستان نوع تصویرسازی‌ها زیبا و جذاب است و فراوان می‌توان دید که نویسنده در جای‌جای داستان از توصیف مستقیم محیط ساده یا توصیف آمیخته با گفتگو، برای بیان داستان کمک گرفته است.

سبک الفاظ و جملات شقیر در این داستان، ساده، روان، قابل فهم و مختصر و مفید انتخاب شده و نویسنده در انتخاب الفاظ و کلمات نهایت دقت را داشته است. به‌طور مثال آنجا که «حاتم» پسرعموی جواد درمورد نحوه‌ی برخوردش با سربازان اسرائیلی می‌گوید: «أثناءَ الانتفاضة، وأنا في السابعة من عمري، قمتُ بإلقاء الحجارة على الجنود من مسافة قريبة، كادَ أحدُهُم يقتلني برصاصةٍ من بندقيته، ولم تُصبني الرصاصة، مرّتْ من فوق رأسي، ونجوتُ من الموت» (همان: ۵۱).

نثر این داستان، روان، ساده، بی‌تکلف بوده و در عین حال از ویژگی‌های بیان رسمی و تعبیرها و اصطلاحات روزمره و جمله‌های فعلیه بهره برده است. سبک این اثر دارای جمله‌های کوتاه وبه دور از ابهام است. توصیف‌ها، ساختاری ساده و کودکانه و زیبا دارد و فضای خیال انگیز آن، موجب شده تا خواننده با داستان همراه و همدل باشد و از خواندن داستان احساس خوشایندی و رضایت کند.

زاویه‌ی دید در داستان أنا وجمانة

چگونگی بیان یک داستان از لحاظ کیفی، امری مهم و عنصری دقیق در ارتباط با خواننده است؛ به‌ویژه وقتی مخاطب داستان، کودک و نوجوان باشد. ویژگی زاویه‌ی دید، ایجاد یک ارتباط عمیق وبهتر با خواننده است و می‌تواند در جلب توجه و تأثیر بر وی مفید واقع گردد. زاویه‌ی دید در واقع ابزاری اساسی در دست مؤلف است که با استفاده‌ی درست و مناسب از آن می‌تواند با مخاطب در تعامل و گفتگو باشد و همه چیز را از طریق آن به نمایش بگذارد. در واقع رابطه‌ی

نویسنده را با داستان نشان می‌دهد و اینکه نویسنده از چه زاویه‌ای برای بیان و روایت داستان استفاده کند، خود یک مهارت و ظرافتی دقیق و خاص را به ویژه در داستان‌های کودکانه می‌طلبد. در ادبیات کودک، نویسنده بیشتر به شخصیت‌پردازی بیرونی گرایش دارد و شیوه‌ی سوم شخص را برای روایت داستان برمی‌گزینند. زاویه‌ی دید، نشان دهنده‌ی دیدگاه و رابطه نویسنده با متن داستان است از این‌رو یکی از عناصر وحدت‌بخش و عمده‌ترین عامل در نقد و ارزیابی می‌باشد (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۲۸).

راوی کسی است که با خواننده ارتباط می گیرد. مولانا آورده است: «چونک با کودک سر و کارت فتاد/ هم زبان کودکان باید گشاد» (مولوی، ۱۳۸۲: ۶۰۸). در واقع این بیت، مصداق اهمیت روایت و چگونگی بیان داستان کودکانه می‌باشد و زبان گویای انتخاب زاویه‌ی دید مناسب کودکانه است که دارای ویژگی های خاصی می‌باشد که بدان پرداخته خواهد شد.

بدین ترتیب، مهم‌ترین محورها، در بررسی زاویه‌ی دید بدین قرار است:

طرز نگاه راوی داستان به دنیای پیرامونش چگونه است؟ تا چه حد باورهای کودکانه بر متن تسلط دارد؟ ارتباط راوی با حوادث و شخصیت‌های داستان یک ارتباط صمیمی و نزدیک است یا خیر؟ زاویه‌ی دید داستان مناسب کودک است و روایت را برای او جذاب و خواندنی می کند؟ زاویه‌ی دید به فهم بهتر و درک مؤثر منجر می شود؟(چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۴۵)

در این‌جا پاره‌ای از داستان «أنا وجمانة» که با زاویه‌ی دید درونی است بیان می‌شود:

«حَدَّقْتُ في الغيوم من جديد، وإذا بالمطر يهطلُ بالفعل. تراكضَ الأولادُ من حولي مبتهجين لهطول المطر، وراحَ كلٌّ منا يغني ما يروقُ له من أغنيات. جمانة غنَّتْ لعمرو دياب، ماري ولميس غنتا مثلي لفيروز. ارتفع صوتُ جريس ونحن نَغتسلُ تحتَ المطر» (شقير، ۲۰۰۷: ۴۱).

همان‌طور که مشخص است، داستان از زبان شخصیت اصلی، در قالب زاویه‌ی دید اول شخص نقل شده است. شخصیت اصلی نوجوانی به‌نام «جواد» است که با خواهرش «جمانة» در یک اتاق با یکدیگر زندگی می‌کنند. این ماجرا را «جواد» برای خواننده‌ی کودک تعریف می‌کند و داستان از زبان وی بازگو می‌شود. «جواد» به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، از عقاید و افکار خود صحبت می‌کند و می‌گوید:

«أبي هو السببُ في هذا التنقلِ المُرْهِقِ، طُرِدَ مِن الوطنِ قبلَ أنْ أولدَ، طَرَدَتْه السلطاتُ الإسرائيليةُ المحتلةُ بسببِ مواقفِه الوَطنيَّةِ. عَرفتُ هذا فيما بعد، وكانتْ النتيجةُ حِرماني مِن فرصةِ الولادةِ في الوَطَنِ» (همان: ۱).

نویسنده در این اثر از دیدگاه من- به‌عنوان راوی اول شخص- و تک‌گویی‌ها و روایت کودک برای برملاسازی و تشریح عقاید و خصوصیات درونیش استفاده کرده است. شخصیت داستان از درون خودش به خارج نگاه می‌کند و نظراتش را درباره‌ی حوادث گوناگون برای خواننده القا می‌کند. مهم‌ترین نکته و دلالت ظریف این ماجرا، فرافکنی‌های ذهن راوی است که سعی دارد تا ابهامات و سؤالات درونی‌اش را با این اظهارات برطرف سازد که چرا مادر، وی را از جمانه جدا کرد؟ چه رازی وجود دارد که مادر از گفتن آن خودداری می‌کند؟

در ابتدای داستان مذکور که بر حادثه تمرکز دارد، نویسنده با آوردن جملاتی کوتاه از زبان راوی به‌عنوان اول شخص، روایت را آغاز می‌کند، اما بعد از چند جمله‌ی کوتاه، ماجرای جدایی جمانة را شرح می‌دهد و با گفتگوی شخصیت جمانة با مادرش، داستان را رقم می‌زند و به تجزیه و تحلیل تک‌تک شخصیت‌های داستان مانند: مصطفی و صلاح‌الدین ایوبی می‌پردازد و خصلت‌ها و ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها را برمی‌شمرد؛ مثلاً: در مورد خواهرش جمانة، می‌گوید:

«بَدَتْ جمانةُ غيرَ راضيةٍ من قرارِ أُمي، لِأنَّها اعتادت العيشَ معي في غرفةٍ واحدةٍ، واعتدتُ أنا العيشَ معها في غرفةٍ واحدةٍ. في كلِّ مَنْفى حلَّلْنا فيهِ، أنا وجمانةُ، فی غرفةٍ واحدةٍ.كُنّا نَضْحَكُ معاً و نَخرَنُ معاً، نُغنِّي معاً و نَلْعَبُ معاً، و الآن ينبغي أن يعيشَ كلٌّ مِنّا في غرفةٍ مُنفَرِدَةٍ» (همان: ۲).

راوی در جای دیگر داستان در مورد دوستش مصطفی نیز این‌چنین می‌گوید:

«مصطفى نَفسُه يقول لي دائماً إنَّه نَذَر نفسَهُ للقضايا الكبرى، وهو متألمٌ لِأنَّ الأشرارَ طَردوا أبي مِن وطنِه، منذُ أن تعرفتُ على مصطفى، وتوطدتْ بيننا صداقةٌ راسخةٌ رسوخَ جبالِ الأوراسِ، وهو يُفَكِّر بأمرنا: أنا وأبي و كلُّ أبناءِ شَعبي مصطفى» (همان: ۵).

از دیگر شخصیت‌هایی که راوی در مورد آن توضیح داده، «صلاح‌الدین ایوبی» است:

«إنَّه صلاحُ‌الدينِ الأيوبي بردائِه الأخضرِ، صلاحُ‌لدين يَتَمشى في شوارعِ القدسِ و إلى جوارِه ولدٌ في الثانيةِ عَشْرةِ مِن عُمرِه. مَن هو هذا الوَلَدُ؟ أنا، أنا بالذاتِ، أسيرُ إلى جوارِ صلاحُ‌الدين و صلاحُ‌الدين يَميلُ بِرأسِه نحوي بين الحينِ والآخر ليَستَمِعَ إلى تعليقاتي حولَ ما نراه معاً؛ أنا و صلاحُ‌الدين» (همان: ۷).

بنابراین، شخصیت گوینده‌ی داستان به‌طورمستقیم در طول داستان در ذهن خواننده به‌تصویر کشیده می‌شود. البته گاهی خود گوینده از خودش غافل نبوده و به خودش نیز کم و بیش پرداخته است.

از دیگر ویژگی‌های زاویه‌ی دید این داستان، احساس نزدیکی به واقعه و شخصیت‌های داستان، روشنی و وضوح آن و صمیمیت حاکم بر فضای داستان است. این امر گاهی از دید یکی از

شخصیت‌های داستان اعمال می‌شود؛ یعنی مواد داستان را در قالب حوادث و شخصیت‌های دیگر داستان روایت می‌کند و افکار و اعمال آن‌را راهبر می‌شود:

«حاتمُ إبنُ عَمِّي، كَمْ أحْترِمُه و أتمَنّى أنْ أكونَ شجاعاً مثلَه» (همان: ۱۰).

در این قسمت از داستان، راوی به توضیح و تفسیر شخصیت «حاتم» پرداخته و ویژگی‌های اخلاقی وی را بر می‌شمارد. این زاویه‌ی دید، زاویه‌ی دید عینی است که به عمل داستانی، یعنی به معنای اصلی داستان یا خط داستانی، سرعت می‌بخشد و حرکت داستان را بیشتر می‌کند.

داستان از زبان اول شخص از درون داستان نقل‌شده، نگرش راوی به هستی‌نگرشی کودکانه می‌باشد و فاصله‌ی وی با حوادث و ماجراها نزدیک است. این شیوه‌ی روایت‌گری به کودک اجازه‌ی دیدن می‌دهد؛ از این‌رو ارتباط صمیمی بر آن غالب بوده و زمینه‌ی مشارکت فعال مخاطب را فراهم می‌سازد.

به‌طور کلی راوی از نوع اول شخص است که برهمین اساس، مخاطب کودک در جریان داستان قرار می‌گیرد و راوی، خود از درون داستان به حوادث می نگرد که در نتیجه فاصله‌ای میان او و اتفاقات نیست. زاویه‌ی دید به گونه‌ای است که به مخاطب کودک اجازه‌ی دیدن و مشارکت می‌دهد؛ چرا که با شگردهای مختلف نظیر: ایجاد س‌ؤال در ذهن مخاطب، آشنازدایی، دعوت به اظهارنظر و اندیشیدن و گفتگو میان شخصیت‌ها، زمینه‌ی مشارکت فعال کودک را به‌وجود می‌آورد و پی به نکات تازه‌ای می‌برد و احساس لذت می‌کند. در نتیجه چون حوادث داستان توسط یکی از شخصیت‌های داستان نقل شده، سیر حوادث داستان، طبیعی و واقعی جلوه می‌کند و عواطف و احساسات مخاطب کودک را برمی انگیزد.

طرفداری در داستان «أنا وجمانة»

یکی از عوامل بسیار مهم در برقراری رابطه با کودک، عنصر طرفداری و حمایت و دستگیری از کودک و واردکردن وی به دنیای روایت است.

در بررسی عنصر طرفداری در داستان أنا وجمانة سعی می‌شود مفاهیم و ویژگی‌های نقد چمبرز که قبلاً بدان اشاره شده، مورد بررسی قرار گیرد؛ مانند: آیا فضای داستان اجازه‌ی حضور فعال به کودک را می‌دهد؟ نظرات و باورهای کودکانه قابل قبول و محترم شمرده شده است؟ علایق کودکان و احساسات آنان در داستان چگونه تجلی یافته است؟

در داستان «أنا وجمانة»، عنصر طرفداری با استفاده از فنون مختلف روایت‌پردازی به‌خوبی در متن آشکار است و خواننده درون‌متن کودک، وفاداری و صمیمیت نویسنده را می‌پذیرد و خود را به

متن می‌سپارد. در این داستان مسأله‌ی تفکیک جنسیت و جدایی اتاق جواد و جمانة توسط مادر مطرح می‌شود. برداشت ابتدایی راوی یعنی جواد و خواهرش جمانة از عمل و رفتار مادر، یک نگرش خام و کودکانه است؛ به‌عنوان مثال:

«إنهّا غرفةٌ مهجورةٌ منذُ أقَمْنا في هذا البيتِ و لابُدَّ مِن أنّ فيها فِئراناً و حشرات

و تساءلتْ وهي تكتَمُ غَضَبَها:

-كيف يُمكِنُني العيشُ بين الفِئرانِ والحشراتِ،؟ كيف؟» (شقير، ۲۰۰۷: ۲).

از دیگر موضوعاتی که نویسنده آن‌را از نگاه کودک بررسی نموده است، مسأله‌ی ترس از اشرار و آدم‌رباها است که راوی و جمانة با آن درگیر هستند. زمانی‌که مادر جمانة این موضوع را به او گوشزد می‌کند، هشدارهای لازم را به او متذکر می‌شود و وی را از سوارشدن به ماشین افراد ناشناس برحذر می‌دارد. از نگاه راوی، ویژگی‌های آدم‌ربا و اشرار، زمینه‌ساز پرورش تخیلات و افکار کودکانه می‌باشد.

این داستان درباره‌ی سرزمین اشغالی فلسطین، آوارگی فلسطینیان، مشکلات مردم فلسطین و حوادث روزانه و نحوه‌ی معاشرت اسرائیلی‌ها با مردم برای کودکان و سنین پایین نگاشته شده و در همین رابطه افراد شرور و آدم‌ربا که نمادی از صهیونیست‌های اشغالگر است را برای کودکان مجسم می‌کند.

بازی‌های بچه‌گانه و کودکانه، طرح سؤالات و پرسش‌های مخصوص کودکان، ارضای کنجکاوی‌های کودکان، توجه به دنیای خیال‌پردازی آنان، تقویت و پرورش نیروی تخیل کودک، شکوفایی استعدادهای نهفته‌ی کودکان، ایجاد روابط انسانی بین کودکان، پرورش ارزش‌های اخلاقی کودک، همه و همه در این داستان به‌خوبی قابل تصویرسازی و بررسی است.

توجه به تخیل و عالم رؤیاپردازی در شخصیت مصطفی کاملاً به‌طور واضح و مشخص مشاهده می‌شود؛ مثلاً در آن‌جا که مصطفی می‌خواهد یک نقشه‌ی شایسته و مناسب برای انتقال اشغالگران به سرزمین اوگاندا بکشد، این ویژگی نمود دارد. این کیفیتی که عبارت است از گنجاندن عناصر آشنا و پیشرفت‌های علت و معلولی رویدادها و تطبیق کامل رفتار و گفتار شخصیت‌ها با جایگاه اجتماعی‌شان، موجب می‌شود که مخاطب (کودک) وقوع چنین داستانی با چنین شخصیت‌هایی را امری محتمل بداند و بدان باور داشته باشد و عنصر باور پذیری در آن مشهود باشد و با آن همذات‌پنداری کند (پاینده، ۱۳۹۳: ۳۲۸).

اوج احساسات ارزشمند و اندیشهی پاک مصطفی هنگامی نمود مییابد که او نه تنها با مردم مظلوم فلسطین احساس همدردی میکند، بلکه میخواهد حتی در حین اجرای نقشه کمترین آسیبی متوجه صهیونیستهای ظالم نشود.

از دیگر جلوههای طرفداری در این داستان، توجه به بازیهای کودکانهای است که دلالت بر توجه نویسنده به دنیای زیبای کودکان است. بهعنوان مثال یکی از بازیهای رایج در این داستان که میان جواد و خواهرش و دیگر شخصیتهای کودک نظیر حاتم پسرعموی جمانة وجریس دوست جواد انجام میگیرد، بازی با واژگان است. در این بازی یک نفر یک جملهی معروف از بزرگان علم و ادب را با اندکی تغییر و تصرف بیان میکند تا دیگری پی به واژهای که در این جمله تغییر یافته، ببرد و جملهی درست را بیان نماید: مثلاً چون موضوع داستان دربارهی تبعید اسرائیلیها به اوگاندا میباشد. جواد یک شعر معروف را بیان میکند و میگوید: «لابُدَّ من أوغندا وإن طالَ السفرُ» (شقیر، ۲۰۰۷: ۱۲)، حال آنکه اصل شعر از عبدالعزیز المقالح (۱۹۳۷) شاعر یمنی است که میگوید: «لابُدَّ من صَنعا وإن طالَ السفرُ».

در داستان أنا و جمانة عنصر طرفداری، پررنگ و بهخوبی متجلی است و نویسنده به کودک اجازه میدهد تا کنجکاوی و شیطنت نماید و زمینهی مشارکت فعال و لازم خواننده ی کودک را فراهم میسازد. نویسنده به میل و علاقهی کودکان به بازی توجه داشته و این بهگونهای بسیار زیبا در زمینهی طرفداری نویسنده دیده میشود.

سپیدنویسی در داستان أنا وجمانة

یکی از دیگر روشها و شیوههای مؤثری که میتوان با برانگیختن اندیشه و تخیل مخاطب، زمینهی مشارکت او را فراهم آورد، سپیدنویسی یا ایجاد شکافهای گویاست. منظور از آن، همان بخشهای خالیای است که به گفتهی چمبرز، هر مؤلف ماهری میکوشد تا در متن بر جای گذارد تا خواننده را در ساختن معنا به مشارکت فراخواند و او را بهسمت معانی ممکن بکشاند (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

یکی از مهمترین راههای سپیدنویسی، عدم توصیف موقعیتهای داستان و طرح موضوع مجهول و مبهم است. همین نامگذاری داستان از اسباب مبهمکردن فضای داستان است که بهطور طبیعی در عدم برقراری ارتباط روشنی میان معانی و مفاهیم نقش دارد. در آغاز داستان خواننده با علت نامگذاری داستان أنا وجمانة آشنا نمیشود و نمیداند مقصود نویسنده از واژهی أنا وجمانة چیست.

معمولاً خواننده در آغاز داستان‌ها هیچ توصیفی از موقعیت داستان و یا شخصیت‌ها و قهرمانان آن نمی‌بیند، همین امر، زمینه را برای تأویل‌های گوناگون فراهم می‌آورد. حل مسأله در این داستان در مورد نام آن در ابتدای امر شور و اشتیاقی برای دنبال‌کردن ماجرا ایجاد می‌کند، اما همین‌که داستان را می‌خواند، با یک مسأله‌ی دیگری روبرو می‌شود و آن عبارت «لم أتوقعْ حُدوثَ ذلك» است.

مشخصات و ویژگی‌های برخی از شخصیت‌های داستان مانند نام، سن، شغل، ویژگی‌های شخصیتی آنان در هاله‌ای از ابهام می‌باشد؛ به‌عنوان نمونهء راوی در ابتدا هیچ نام و نشانی در داستان ندارد و زندگی وی در هاله‌ای از ابهام است. پدر و مادر راوی نیز در داستان بخشی از زندگیشان برای خواننده پنهان است و تا پایان داستان چیزی از مشخصات ظاهری آن‌ها پیدا نیست. پدر راوی از اول تا آخر داستان نامش نامشخص است، اما در اواسط داستان، خواننده پی به شغل وی می‌برد و می‌داند که او، شخص دوم سفارت فلسطین است. اغلب شخصیت‌های داستان دارای هویت نسبتاً نامشخص و نامعلوم و برخی دارای شخصیتی مبهم و رازآلود هستند؛ مانند: شخصیت مصطفی و صلاح‌الدین.

زنجیره‌ی روایی نقشه‌ی مصطفی برای نجات سرزمین فلسطین از وجود اشغالگران صهیونیستی دارای نقطه‌چین‌های چالش برانگیز روائی است؛ وجود سؤالات متعدد و ابهام‌آمیز در نحوه‌ی چگونگی انجام نقشه‌ی مصطفی در ذهن راوی، بر ماهیت خلاقانه‌ی کودک دلالت می‌کند و فضای تخیل کودک برانگیخته می‌شود: «جمانةُ لاتَعرِفُ عن خُطَطِ مصطفی السرّيَّةِ شيئاً، لم أخْبَرْها أنَّ الغُيومَ مسخرةٌ لخِدمَةِ مصطفی ولإطاعةِ أوامره، لمْ أبَحْ لها بأي شيءٍ بناءً علی تحزيراتِ مصطفی المتكررةِ وحرصاً علی انجاحِ مَشروعِه المكَرَّسِ لتخليصِ شَعبي مِنَ العذاب» (شقير، ۲۰۰۷: ۶).

مخاطب در این بخش با نقشه‌ی مصطفی آشنا می‌شود و بدان پی می‌برد. خواننده‌ی کودک با توجه به ذهنیت خود می‌تواند با این مسأله روبرو شود که آیا مصطفی قادر خواهد بود چنین پودر سحرآمیزی را تولید کند و در صورت تولید و تهیه چنین پودری، نقشه‌ی او موفقیت‌آمیز خواهد بود یا خیر؟: «هذا المَسحوقُ السِحريُ، سيَجلبُ النُعاسَ إلی عُيونِ الإسرائيليينَ جميعاً، وسينامُ إسرائيليون أربعاً وعشرين ساعَةً و سيَحلِمونَ أحلاماً سعيدةً» (همان: ۵-۶).

لحن محکم و همراه با اطمینان راوی در بازگوکردن روایت و نقشه‌ی مصطفی، بیانگر باور قلبی او به وقوع چنین مسأله‌ای است؛ گویی او به تأثیر ملکوتی نقشه‌ی مصطفی در اخراج و تبعید

صهیونیستها از سرزمین مقدس فلسطین ایمان دارد و بر این باور است که اجرای این نقشه میتواند سرنوشت هر دو ملت را تغییر دهد و ایام تلخ و اندوهبار و یأس و ناامیدی را به روزهای خوش و خرم و امید و آرزوهای دست یافتنی مبدل کند و بذر امید و شادی را در دلانسانها بکارد. با این همه کلیدهایی در متن قرار دارد تا خوانندهی کودک، راه پرکردن این شکاف عمده را پیدا کند. نام داستان، گرههای موجود در آن، بحرانها و ابهامات و رازهای سربهمهر و یافتن معنای عمیق این داستان خواننده را فعال و پویا میکند.

در این داستان، سپیدنویسی بهگونهای سازمان یافته که در درون متن ماجراهای حادثه آفرین و شخصیتهایی قابل مشاهده هستند که همواره جاهای خالی و نقطهچین را برای ذهن کودک باقی میگذارد. این از رازهای لذتبخش هر دو داستان برای کودک و یافتن مسأله و نیز پرکردن آن توسط وی میباشد. در اغلب شگردهای سپیدنویسی دو داستان تمرکززدایی و ابهام وجود دارد.

نتیجهگیری

واکاوی داستان أنا و جمانة نشان میدهد که ماجرا با طرح و ساخت ویژه و چالشبرانگیز و جذاب شروع میشود و نحوهی پرداختن به شروع داستان برای مخاطب کودک، دارای هیجان و رویداد قابل ملاحظهای است. فراز و فرودهای بسیار موجب جذابیت و جلبتوجه داستان شده و ابهامات موجود در آن قابل حل و منطقی است. این داستان دارای سیر تکاملی منسجم و منظم بوده و رویدادها با شخصیت اصلی داستان گره خورده است. شخصیتها در داستان أنا و جمانة از مهمترین عناصر داستان است؛ چرا که دارای ویژگیهای مثبت و اخلاق زیبا و ارزشی میباشند و یکی از نکات مهم در مورد شخصیتها، باور پذیری آنها از سوی مخاطب کودک و همذاتپنداری با داستان است که اغلب نیرومند و قابل توجه و تأثیرگذار در جامعه و خواننده هستند. زبان نویسنده در این داستان بهدور از هرگونه آرایش، غموض و ابهام و پیچیدگی است. جملات و الفاظ ساده، روان، دلنشین، قابل فهم، مختصر و مفید انتخاب شده و تصاویر موجود در داستان، دلپذیر و جذاب است.

زاویهی دید با نگاهی کودکانه همراه میشود و عقاید و نظرهای یک کودک به دنیای درون و بیرون در آن حاکم است. استفاده از زاویهی دید کودکانه، و اول شخص، زمینه را برای حضور هر چه بیشتر خوانندهی کودک و ارتباط با متن فراهم میکند، او را در آفرینش داستان با خود همراه میسازد و بهنوعی احساس نزدیکی بین راوی و مخاطب کودک فراهم می شود؛ بنابراین خوانندهی نهفته در این داستان کودکان هستند.

در داستان أنا و جمانة عنصر طرفداری، پررنگ و به‌خوبی متجلی است و نویسنده به کودک اجازه می‌دهد تا کنجکاوی و شیطنت نماید و زمینه‌ی مشارکت فعال و لازم خواننده‌ی کودک را فراهم می‌سازد. ویژگی بارز این عنصر عبارت‌است از نمایش دنیای تخیلی شخصیت اصلی داستان. از طرفی نیز در داستان اعتماد نویسنده به احساس و اندیشه‌ی راوی قابل مشاهده است و این امر، هم همدلی مخاطب کودک را برمی‌انگیزد و هم تصویری از دنیای او و تصوراتش را به نمایش می‌گذارد؛ لذا تصویری که از کودک ارائه می دهند ساده و صمیمی و قابل بارو برای خواننده‌ی نهفته که همان کودک است می‌باشد.

در داستان أنا و جمانة سپیدنویسی به‌گونه‌ای سازمان‌یافته که در درون متن ماجراهایی حادثه‌آفرین و شخصیت‌هایی دیده می شود که همواره بخش‌های خالی و نقطه‌چین را برای ذهن کودک باقی می‌گذارد. این از رازهای لذت‌بخش داستان برای کودک و یافتن مسأله و نیز پرکردن آن توسط وی می‌باشد. در اغلب شگردهای سپیدنویسی این داستان تمرکززدایی و ابهام وجود دارد.

این داستان براساس معیارهای خواننده نهفته چمبرز (سبک، زاویه‌ی دید، عنصر طرفداری و سپید نویسی) ارائه‌شده و با وجود خیال‌پردازی کودکانه برای مخاطب کودک قابل باور بود و کودک با آن همذات پنداری می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Aiden Chambers
2 .Styie
3. Partiality
4. Point of view
5. Empty

۶. من انتظار نداشتم آن حادثه به‌وقوع بپیوندد. انتظار دوری جمانة را نداشتم.

منابع و مآخذ

-آدام، ژان میشل و فرانسوا روزا،(۱۳۸۳)، **تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)**، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران: قطره.

-آدینه‌پور، طاهره، (۱۳۸۲)، «ترجمه خواننده‌ی درون متن، -آیدن چمبرز»، **پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک ونوجوان**، شماره ۳۳-۳۴: ۵۳-۶۵.

-ایرانی، ناصر،(۱۳۶۴)، **داستان، تعاریف، ابزار و عناصر**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان.

-بیدمشکی، مریم، (۱۳۸۵)، نقش قصه و تأثیرات تربیتی آن بر کودکان، **برگزیده مقالات قصه‌گویی، دومین جشنواره‌ی قصه‌گویی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان**.

-بیشاب، لیونارد،(۱۳۷۴)، **درس‌هایی دربارهی رمان نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: زلال.
پاینده، حسین، (۱۳۹۳)، **گشودن رمان؛ رمان ایرانی در پرتو نظریه و نقد ادبی**، تهران: مروارید.
-جزینی، محمدجواد، (۱۳۸۴)، **الفبای داستان‌نویسی**، تهران: ققنوس.
-چمبرز، آیدن،(۱۳۸۷)، **خوانندهی درون‌متن، تألیف مرتضی خسرونژاد، دیگرخوانی‌های ناگزیر**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
-حسام‌پور، سعید، (۱۳۹۰)، «بررسی خوانندهی نهفته در داستان‌های احمداکبرپور برپایهی نظریهی آیدن چمبرز»، **مطالعات ادبیات کودک**، سال اول، شمارهی۱: ۱۰۱-۱۲۷.
-ذبیح‌نیا عمران، آسیه و منوچهر اکبری (۱۳۹۱)، **شخصیت در ادبیات کودک و نوجوان**، یزد: هومان.
-شقیر، محمود،(۲۰۰۷)، **أنا وجمانة، روایة للفتیات والفتیان**، رام‌الله، منشورات أوغاریت.
-فروزنده، مسعود،(۱۳۸۸)، «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیدهای از داستان‌های کودکان»، **فصلنامه ادب پژوهی**، دورهی سوم، شمارهی ۹: ۱۵۲-۱۷۱.
-کاظم‌زاده، نسرین،(۲۰۱۱)،«رسالة جامعیة عن‌القصة القصیرة جداً»، طهران: المؤسسات العربیة للدراسات والنشر.
-محمدی، محسن،(۱۳۹۲)، «**جلوه‌های پایداری در داستان‌های محمود شقیر (بررسی موردی قالت لنا الشجرة و أنا و جمانة)**»، پایان‌نامهی دورهی کارشناسی ارشد، صلاح الدین عبدی، دانشکدهی علوم انسانی، دانشگاه همدان.
-مولوی، جلال الدین محمد بن محمد، (۱۳۸۲)، **مثنوی مولوی**، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی کرمان.
-میرصادقی، جمال،(۱۳۸۰)، **عناصر داستان**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.
-نیکولایوا، ماریا،(۱۳۸۷)، **فراسوی دستور داستان در دیگر خوانی‌های ناگزیر**، ترجمهی مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
-یونسی، ابراهیم،(۱۳۸۴)، **هنر داستان نویسی**، تهران: نگاه.

وظيفة القارئ الضمني في تنمية الخيال الطفولي في قصص أطفال محمود شقير بناء على نظرية آيدن چمبرز (قصة قصيرة انا وجمانة نموذجا)

صلاح الدين عبدي[1]*
مريم معصومي[2]

المُلَخَّص

يحتاج أدب الطفل، مثل الأنواع الأخرى من الأدب، إلى النقد؛ وهذا النقد يساعد الطفل على فهم القصة بشكل أفضل كقارئ، بما فيها الطريق الذى يُمكن القارئ من فهم القصة وهو منهج القارئ الضمني الذي اشار اليه و أشار ايدن جمبرز، في هذه الطريقة ، تتم دراسة أربعة عناصر: الأسلوب، الرؤية أو العرض القصصي، الإنحيار، االفجوة، وفقاً لهذه النظرية، قام هذا البحث بفحص وتحليل قصة لمحمود شقير أنا وجمانة، لفهم القارئ الضمني وخصائصه، بمساعدة إطار جمبرز. حاولت هذه القصة الكشف عن موقف المؤلف و كشف القارئ الضمني في قصصص لمحمود شقير. تشير نتائج هذه الدراسة إلى أنّ المؤلف قد حاول اختيار الكلمات والجمل وفقاً لفهم الأطفال ، وما يتعلّق بالبنية اللغوية، استفاد المؤلف من المصطلحات البسيطة والأمثال والأستعارات والتشبيهات الخلّابة والجميلة في مستوى الفهم الذهني للأطفال. يعد اختيار العرض القصصي المناسب والانحياز الى الطفل و العلاقة والتواصل معهم من الميزات الأخرى لهذا العمل. إتّسم القارئ الضمني في قصة أنا وجمانة بالتفحص والتقصي والثقافة و المسؤولية والقيم الخلقية .

الكلمات الدليلية: أدب الطفل، محمود شقير، القارئ الضمني ، آيدن جمبرز، أنا و جمانة.

١-أستاذ المشارک في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلى سينا همدان
٢-ماجستيرة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلي سينا همدان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

The semiotics of the title in Saadi Yousef's *Layali-e-Kolha* anthology based on Saussure's semiotic approach

Abbas Najafi[1], Ph. D Student in Arabic Language & litrecure-Khalij-e-Fars Universty
Khodadad Bahri, Assistant Professor of Arabic Language and Literature-Khalij-e-Fars University

Received: 12-03-2021 Accepted: 03-10-2021

Introduction: Semiotics is the science of studying signs and finding their meanings and analyzing the relationship between signs and their meanings. Semiotic analysis is a useful for practicing a new way of reading. In modern poetry, naming poems is one of its structural dimensions, is considered as a complementary element for the poem's message, and plays a unique role in preparing the audience for communication with the text. Therefore, the title as a linguistic sign is the identity and introduction of the poem, and the semiotics of the title can greatly help to analyze the poem. Saadi Yusuf, a contemporary Iraqi poet, is one of those whose poems are named intelligently and based on the structural logic that governs the entire text such that the titles of his poems can be categorized based on specific criteria. Thus, the title in Yousuf's poems is not a marginal element, but a fundamental component, and it is not less important than the text. The aim of this study is to answer the following questions after dealing with the semiotics of the title in the anthology "*Al-Layali Kolloha: Al-A'mal Al-Shari'ah*" by Saadi Yusuf:
- What was the poet's method of choosing the titles of his poems?
- According to Saussure's theories, what kind of relationship do the titles of Yusuf's poems have with the text?
Methodology: In this research, based on the descriptive-analytical method and Saussure's view, the semiotics of the titles has been studied in Yusuf's *Al-Layali Kollohah* collection. For a new understanding of Saadi Yusuf's poems, the present study examines five poems from his anthology with the titles Zahran and Eli Abd al-Wahhab al-Bayati. Considering the subject of this study into account, the poems are selected in such a way as to include the most indications related to the titles.
Results and Discussion: Saadi Yousuf is one of those poets whose poems have been named intelligently and based on the structural logic of the whole text of the poem. The most important methods that he has used in naming titles are recalling the past or the elements that indicate them, choosing nostalgic or Western-related titles, selecting titles that indicate unknown places or persons, dedicating titles to the political suffocation issue and the use of numbers.
The poet has produced meaning with the help of successor and companion relations and thus has created a large lexical system around the desired meanings. The titles of the poems have been so cleverly chosen that they are closely related to the original text and, in many cases, are in parallel with the original text to strengthen its

[1]- Corresponding Author Email: abbasnajafi3900@gmail.com

meanings. Throughout the poem, the poet tries to expand the concise meaning of the title, and thus the text is a translation of the title and the title is a brief introduction to the text. In the poem "Amro_Be_Lghelghabz", Saadi Yusuf has used signs related to political obstruction and suffocation. The title is also chosen in a way that it attracts the audience's attention. After obtaining the meanings of the words "Amr" and "Elghaelghabz", one can find words in the text that are reinforced by these signs. These signs, like in Saadi Yousuf's other poetic titles, have the role of reinforcing the meaning of the title. Moreover, the text itself is composed of a set of signs that revolve around the subject of "tyranny and repression" through succession. The poem "Legha_Maa_Rajol" regards meeting a person who is unknown, and this has encouraged the audience to enter the text. What makes the ambiguity in the poem clear is the key substitute words in the title in the vertical axis of the text, which helps to untie the title knot. By being careful in the text of the poem, we can find many signs that strengthen the meaning.

The title of the poem "Al-Salban Al-Khamsa", like most of Saadi Yusuf's titles, has a provocative and encouraging function. In terms of the semiotic aspects, finding the lexical system of the words "al-Salban" and "al-Khamsa" and explaining the context of the text can be of great help in deciphering the title. In such a context, Yusuf depicts the "sorrow", "simplicity", "fatigue", "loneliness" and "greenness" of the lover in the form of five crosses and fears that will destroy him. Thus, the whole text is full of signs that revolve around the "subject of fear of loneliness" in a syntagmatic form. The poem "Arza Zahran" reflects the desire to return to the past. The word "Arz" can be associated with many words through succession, such as the words "homeland", "root", "homelessness", "enthusiasm", "past" and "memory".

The main text of the poem in the axis of succession is composed of a collection of signs that revolve around the "return to the glorious past". In the poem "Eli Abd al-Wahhab al-Bayati" one can also find many signs related to the title. They are consistent with the intellectual and ideological character of al-Bayati.

Conclusion: The results of the research indicate that the poet has chosen the titles of his poems by using methods such as calling for the past civilizations, nostalgic issues, names of places or unknown people, presenting poems, surreal images as well as using numbers and topics related to tyranny. The smart choice of titles is such that it moves alongside the original text and, with the help of succession, strengthens its signs. Therefore, the semantic atmosphere of the title throughout the poem has been strengthened and the poet constantly strives to achieve its ideal. This endeavor eventually leads to the production of new meanings by relating the title and the text and creating an in-text network of meanings through syntagmatic relations.

Keywords: Semiotics, Titles, Saussure, Saadi Yusuf.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

نشانه‌شناسی عنوان در دیوان «اللیالي کلّها» اثر سعدي یوسف با تکیّه بر رویکرد سوسور

عباس نجفی[۱]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
خداداد بحری، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۷/۱۱

چکیده

عنوان، از عناصری است که بررسی نشانه‌شناسانه‌ی آن، به درک پیام، کشف مدلول‌ها و لایه‌های زیرین آن انجامیده و انتخاب هوشمندانه‌ی آن، شمایی کلّی از پیام کانونی متن به‌دست می‌دهد. از نظر سوسور، ارزش هر نشانه ناشی از رابطه‌ی آن با دیگر نشانه‌هاست. انتخاب عناوین در اشعار «سعدي یوسف» نیز با نظر داشت کلیّت و اندام‌وارگی شعر صورت گرفته است؛ به‌گونه‌ای که عناوین به‌مثابه متنی موازی با متن اصلی و در ارتباط ساختاری با آن قرار داشته و به همین دلیل ارزش نشانه‌شناسیک دارند. در این پژوهش با تکیّه بر روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی نشانه‌شناختی عناوین بر اساس دیدگاه سوسور در دیوان «اللیالي کلّها» سعدي یوسف پرداخته شده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که شاعر در انتخاب عناوین اشعار خود از شیوه‌هایی مانند: فراخوانی تمدّن های گذشته، مسائل نوستالژیک، نام مکان‌ها یا اشخاص نامشخّص، تقدیم اشعار، تصاویر سورئال، کاربست اعداد و همچنین موضوعات مرتبط با استبداد بهره برده است. و فضای دلالی عنوان در سرتاسر شعر، تقویّت شده و شاعر پیوسته در تکاپوی رسیدن به آرمان آن است که این تکاپو با خویشاوندکردن عنوان و متن و ایجاد شبکه‌ای درون متنی از معانی در محور همنشینی، در نهایت به تولید معانی جدید می‌انجامد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی عنوان، سوسور، سعدي یوسف، اللیالي کلّها.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: abbasnajafi3900@gmail.com

مقدّمه

نشانه‌شناسی، علم مطالعه‌ی نشانه‌ها، یافتن مدلول آن‌ها و تحلیل ارتباط میان دالّ‌ها و مدلول‌هایشان است. تحلیل نشانه‌شناسانه، تحلیلی کارآمد در جهت رسیدن به خوانشی دست اول از متون می‌باشد و به کمک این علم، گره گشایی از نشانه‌های یک متن در راستای دریافت معنا ممکن می‌شود. عنوان هر متن، اصلی ترین بخش آن متن و به‌منزله‌ی در ورود به متن و کشف رمز و رازهای آن است؛ به همین جهت، عنوان از اجزای مهم متن به‌شمار می‌رود و نشانه‌شناسی آن از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. در شعر نو، نامگذاری شعر از ابعاد ساختاری آن می‌باشد و از عناصر مکمّل پیام شعری محسوب می‌شود. بنابراین عنوان به‌مثابه یک نشانه‌ی زبانی، هویّت و معرفی‌کننده‌ی شعر است و نشانه‌شناسی عنوان می‌تواند کمک شایانی به تحلیل شعر کند.

سعدي يوسف، شاعر معاصر عراقی، از آن دسته شاعرانی است که نامگذاری اشعار او، هوشمندانه و بر اساس منطق ساختاری حاکم بر کلّ متن شعری انجام شده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان عناوین اشعار او را به‌صورت قاعده‌مند، بر اساس ضوابطی مشخّص و تحت عناوینی خاصّ تفکیک و طبقه‌بندی کرد. پژوهش حاضر، به بررسی پنج قصیده از مجموعه شعر «الليالي كلّها :الأعمال الشّعريّة» با عناوین «أمرٌ بإلقاء القبض»، «لقاء مع رجلٍ ما»، «الصّلبان الخمسة»، «أرض زهران» و «إلى عبد الوهّاب البيّاتي» پرداخته است. گزینش شواهد با در نظر گرفتن موضوع پژوهش، به گونه‌ای صورت گرفته که در بر گیرنده بیشترین نشانه‌های مرتبط با عناوین باشند.

این پژوهش در پی آن است تا در نهایت به سؤالات زیر پاسخ دهد:

-سعدي يوسف در انتخاب عناوین اشعار خود از چه روش‌هایی استفاده کرده است؟

-با توجه به نظریات سوسور، عناوین اشعار یوسف چه ارتباطی با متن دارند؟

پیشینه‌ی پژوهش

از آنجا که نشانه‌شناسی عنوان، نقش یگانه‌ای در تحلیل متون پیدا کرده است و نیز از آن نظر که سعدی یوسف از شاعران پیشرو در شعر معاصر عرب به‌شمار می‌رود، این دو، موضوع پژوهش‌های بسیاری بوده‌اند؛ امّا بر اساس بررسی‌های به‌عمل آمده، تاکنون به موضوع این مقاله پرداخته‌نشده و این مقاله، اوّلین پژوهش صورت‌گرفته در این زمینه می‌باشد. از موضوعات مرتبط با نشانه‌شناسی عنوان، می‌توان به کتاب «سيمياء العنوان» اثر «بسام موسى قطوس» (٢٠٠١) اشاره کرد که نویسنده در این کتاب به‌صورت همزمان، دو مقوله‌ی نشانه‌شناسی و عنوان را بررسی نموده است. در این کتاب، نویسنده در مورد وظیفه و جاذبه‌ی عنوان بحث کرده و سپس بر اساس دانش

نشانه‌شناسی، نمونه‌های منتخبی را تحلیل نموده است. از دیگر پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله می‌توان موارد زیر را نام برد:

– کتاب «عنوان در شعر نو عرب، پژوهشی نشانه‌شناسانه» اثر حمید الشیخ فرج (۲۰۱۳) که نویسنده در این کتاب، به بررسی عنوان در شعر معاصر عراقی پرداخته است. این کتاب عنوان را در سطحی گسترده و کلّی در گستره‌ی شعر نوی عراق مورد بررسی قرار داده است. تعریف عنوان، کارکردهای متعدّد آن، خاصّیت کلیدوارگی و همچنین تأویل پذیری عنوان در اشعار پیشاهنگانی مانند نازك الملائکه و بدر شاکر السیّاب و نسل بعد از پیشاهنگان و در شعر شاعرانی مانند سعدي يوسف، از موضوعاتی بوده که در کانون توجّه نویسنده‌ی کتاب قرار گرفته است. همچنین در این کتاب بیان گردیده که در شعر معاصر عرب، عنوان به‌متنی موازی با متن اصلی بدل شده است.

–فاطمه بخیت و سعید بزرک بیگدلی در مقاله‌ی خود با عنوان «نشانه‌شناسی عنوان در قصیده‌ی "شبگیر" احمد شاملو و "ليل يفيض من الجسد" محمود درویش (بررسی تطبیقی)» (مجلّة العلوم الإنسانيّة الدّوليّة، العدد ۲۰: ۲۰۱۳)، به بررسی تطبیقی دلالت کلمه‌ی شب در دو شعر از اشعار شاملو و درویش پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که واژگان شب دلالت نمادین آشفتگی و نابسامانی اوضاع جامعه‌ی دو شاعر است.

– «نشانه‌شناسی عنوان قصیده‌ی حفر علی یاقوت العرش سروده محمد علي شمس الدين» عنوان مقاله‌ی دیگری است که توسط محمدعلی آذرشب و همکاران نوشته شده و در مجلّه‌ی زبان و ادبیّات عربی، شماره ۱۶: ۱۳۹۶، به چاپ رسیده است. در این مقاله، شعر «حفر علی الياقوت» سروده محمّد علی شمس الدین شاعر معاصر عراقیّ با تکیّه بر کارکرد بینامتنی، مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرارگرفته و ارتباط عنوان با متن اصلی، کارکردهای عنوان در متن و ساز و کارهای تولید معنا در متن قصیده واکاوی شده است.

– فاطمه تنها در پایان‌نامه خود با عنوان «نشانه‌شناسی ادبیات پایداری عراق با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفارتر (مطالعه‌ی موردی سعدي يوسف، جواد الخطاب و يحيى السماوي)» (۱۳۹٤)، به بررسی و تحلیل نشانه‌شناسی شعر پایداری عراق در نمونه‌هایی از اشعار اجتماعی و سیاسی سعدي يوسف، جواد الحطّاب و يحيى السّماوي پرداخته و ضمن معرفی الگوی ریفاتر و تبیین کارکرد این نظریّه بر روی شعر معاصر عربی، اشعار این شاعران را با توجه به حضور مؤلّف در متن و با اعتماد بر نشانه‌ها و کارکردهای آن‌ها در متن مورد بررسی قرار داده و کوشیده است تا به معنایی که از شبکه‌های به هم پیوسته نشانه‌های متن برخاسته دست یابد.

– در مقاله‌ی دیگری با عنوان «جدليّة المكان في خطاب سعدي يوسف: قراءة سيميائية- بنيويّه في قصيدة (خذ الثّلج خذ القيروانيّه) نوشته‌ی عزّت ملا ابراهیمی و حسین الیاسی (مجلّة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانيّة والإجتماعيّة، العدد ٤٥: ٢٠١٨)، نویسندگان با رویکرد نشانه‌شناختی- ساختاری، به تحلیل این قصیده پرداخته و ضمن پرداختن به این موضوع که عنوان کلید متن است و باعث گشودگی متن می‌شود و پس زمینه‌ای شناختی را برای خواننده ایجاد می‌کند تا خواننده با کمک آن، معنای متن را درک کند، به یکی از مهمترین استراتژی‌های به‌کار رفته در این گفتار، یعنی بینامتنیّت یا متن گرایی، به منظور کشف اسرار این متن پر از رمز نیز می‌پردازد.

از آنجا که طبق بررسی‌های به‌عمل آمده پژوهشی که به بررسی نشانه‌شناسی عنوان در شعر سعدی یوسف پرداخته باشد، صورت نگرفته است، پرداختن به این موضوع ضروری می‌نماید.

نشانه‌شناسی

نقد قدیم، نقدی متّکی بر ذوق بود که چارچوب علمی مشخّصی برای تحلیل آثار ادبی نداشت و عمده توجّه‌اش بر کشف نیّت مؤلّف متمرکز بود. در دوران معاصر با سر برآوردن نظریّات گوناگون در زمینه‌ی نقد و تحلیل و تفسیر متن، رویکرد نقد ادبی، رویکردی علمی، روشمند و ضابطه‌مند شده است. نشانه‌شناسی به‌عنوان دانشی بین رشته‌ای، به مدد بهره‌گیری از یافته‌های رشته‌هایی چون زبان‌شناسی، علوم‌اجتماعی، روان‌شناسی و نقد ادبی، در زمینه‌های مختلفی کاربرد پیدا کرده است که از جمله‌ی آن، کاربرد در حوزه‌ی تحلیل متون ادبی است. دانش نشانه‌شناسی که در بدو پیدایش «در اوایل قرن بیستم بر نظریات سوسور نشانه‌شناس سوئیسی و پیرس نشانه‌شناس آمریکایی استوار بود» (فاخوری، ١٩٩٠: ١١)، رفته رفته به ابزاری تحلیلی در دستان منتقدان و مخاطبان بدل شد که وظیفه‌اش «مطالعه‌ی نظام‌مند همه‌ی عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرآیند دلالت شرکت دارند»(مکاریک، ١٣٨٤: ٣٢٦).

نشانه‌شناسی می‌تواند در هر کجا که نشانه‌ای یافت شود، حضورداشته باشد. این علم، علم مطالعه‌ی نشانه هاست و«نشانه هر چیزی است که نماینده‌ی هر چیزی جز خودش باشد» (نجفی، ١٣٧١: ١٤)؛ بنابراین، نشانه فقط منحصر در واژه‌ها نیست. علاوه بر واژه‌ها، «صداها، تصاویر، ایماها، اشارات و ژست‌ها از مصادیق نشانه به‌شمار می‌روند» (سجودی: ١٣٨٨: ١٢٨). علم نشانه‌شناسی سودای آن را دارد تا با شیوه‌ای روشمند، از مصادیق نشانه‌ها که درون متن نشانده شده‌اند، رمزگشایی‌کرده و روابط میان این نشانه‌ها را بررسی کند. اصطلاحات «دالّ» و «مدلول» که از اصطلاحات تخصّصی این علم است، اشاره به رابطه‌ی میان مفاهیم نشانه‌ها و مصادیق آن‌ها

دارد. از نظر سوسور «نشانه‌ی زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد» (دو سوسور، ۱۳۹۲: ۹٦)؛ از نظر سوسور، دو نوع رابطه‌ی ساختاری جانشینی و همنشینی وجود دارد. «روابط جانشینی، ورا گفتاری و فرا جمله‌ای هستند و در زنجیره‌ی گفتار حضور محسوس و ملموس ندارند؛ بلکه در زنجیره‌ای حافظه‌ای تداعی می‌شوند» (فکوهی، ۱۳۸٦: ۱۸۷). رابطه‌ی همنشینی، رابطه‌ی میان واحدهای حاضر در ساخت است. به بیان دیگر، پیوند همنشینی، پیوندی است که میان واژگان مختلف در یک زنجیره‌ی گفتاری پدید می‌آید. واژگان به مثابه نشانه‌های زبانی به ناگزیر باید برای انتقال پیام بر روی یک محور افقی با هم همنشین شوند. واحدهای یک جمله از یک صنف دستوری، کامل‌کننده‌ی یکدیگرند؛ به‌گونه‌ای که با تغییر یا حذف هریک از واحدهای همنشین، به مفهوم آسیبی جدّی وارد می‌شود. این محور، محور همنشینی نامیده می‌شود و رابطه‌ی واحدهایی که بر روی این محور و در کنار هم می‌نشینند را رابطه‌ی همنشینی می‌نامند (صفوی، ۱۳۷۹: ۲۸-۲۷).

با این تفاصیل، می‌توان میان معنای یک زنجیره‌ی گفتاری، دو پیوند عمودی و افقی متصوّر شد؛ پیوند عمودی که همان رابطه‌ی گزینشی- جانشینی بوده و رابطه‌ی عمودی که رابطه‌ی انتخابی- جانشینی می‌باشد. به عقیده‌ی سوسور «واژه‌ها در گفتار، به‌دلیل توالی‌شان، روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطّی و یک بعدی زبان استوار است. این ویژگی، امکان تلفّظ دو عنصر را در آن واحد ناممکن می‌سازد و به همین دلیل، این عناصر یکی بعد از دیگری بر روی زنجیره‌ی گفتار ترتیب می‌یابند. این ترکیبات را که تکیه‌گاهشان امتداد زمانی است، می‌توان زنجیره نامید. بنابراین زنجیره همیشه از دو یا چند واحد پیاپی تشکیل می‌شود» (دو سوسور، ۱۳۹۲: ۱۷٦). از نظر سوسور «زبان یک نظام است که از روابط بین نشانه‌ها تشکیل‌شده و هیچ نشانه‌ای به طور مطلق و قائم به خود دارای ارزش نیست؛ بلکه ارزش هر نشانه ناشی از رابطه‌ی آن با دیگر نشانه‌هاست» (سجودی، ۱۳۸۲: ۲٤). به‌عبارت بهتر، نشانه‌شناس یک بار نشانه‌ها را در محور جانشینی و بار دیگر در محور هم‌نشینی بررسی و تحلیل می‌کند تا راز و حقیقت جهان متن را بر ملا کند.

عنوان

کلمه‌ی «عنوان»، داری دو معنای لغوی و اصطلاحی است؛ «عنوان در لغت به معنای «نام»، «نشانی»، « رمز»، «نشان» و در اصطلاح، نظامی دارای ابعاد معنایی و نمادین است که برای پژوهشگر جاذبه دارد» (قطوس، ۲۰۰۱: ۳۳)؛ بنابراین، بین معنای لغوی تا اصطلاحی آن، چندان

فاصله‌ای وجود ندارد. عنوان معمولاً از چند نشانه تشکیل شده است و از آنجا که کار نشانه‌شناسی، پرداختن به نشانه‌هاست، می‌توان به این نتیجه رسید که تنها راه پرداختن به عناوین جهت رمزگشایی از آن‌ها، استمداد از ابزار این دانش است. امروزه عنوان منبع مهمی درشناخت ساختار نشانه‌ها و ارزش‌های زیبایی‌شناختی بی مرز آن‌ها شده؛ زیرا نشانه،«فقط یک زائده‌ی صوری خالی از معنا نیست ، بلکه یکی از کلیدهای متن شعری است که به آشکارسازی معانی و اسرار آن کمک می کند» (الحارثي، ۲۰۰۷: ۲). بنابراین، «عنوان هویّت متن است؛ به‌طوری که کلید تفسیر متن به آن تعلق دارد و به آن مربوط می شود» (نور الدين، ۱۹۹٤: ۷۰) و می‌توان آن را به‌منزله‌ی سر و متن را پیکری در نظر گرفت که سر بر شانه‌های آن سوار شده است.

علم نشانه‌شناسی، توجه ویژه‌ای به عنوان به‌مثابه یک نشانه‌ی لغوی نشان می‌دهد. «یکی از مهمترین کارکردهای عنوان، تأثیرگذاری بر خواننده، انگیزش او جهت ورود به دنیای متن و کاویدن مفاهیم آن است و از همین‌جاست که عنوان به کلیدی تأویلی تبدیل می شود» (اللحّام، ۲۰۱۸: ۱۱). از آن‌جا که شاعر می‌کوشد تا نشانه‌ها و معانی متراکمی را به‌عنوان شناسنامه و معرّف متن جاسازی کند، عنوان قابلیّت تحلیل، تفسیر، فهم و تشخیص را داراست و تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی آن، می‌تواند کمک کم نظیری به تحلیل متن کند. شاید به‌همین دلیل است که «علم نشانه‌شناسی، عنوان را معادلی برای متن اصلی و عجین شده با آن می‌داند» (محمد العبيدي، ۲۰۰۹: ٦۱). از آن‌رو که شعر معاصر به‌دلیل هنجارشکنی‌های پیاپی، تراکم تصاویر شعری و دیگر دلایل زیبایی شناختی، گاه سخت دشوار یا دیریاب می‌شود، برخورد نشانه‌شناسانه با عنوان، می‌تواند دست مخاطب عام را در دست متن قرار دهد و او را به پیگیری نشانه‌های درون متنی تشویق کند؛ چرا که عنوان، «علامتی است که بر متن دلالت و اشاره دارد و تشخیص متن و کشف زوایای آن در چارچوب اثرگذاری عنوان صورت می‌گیرد؛ کلیدی که به‌هنگام ابهام و پیچیدگی در این متن‌ها، مخاطب را قادر می‌سازد تا به دنیای این تصاویر و آواها ورود پیدا کند» (فرج، ۲۰۱۳: ۱۵). درست در همین نقطه است که عنوان در کانون تمرکز نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد و دقیقاً در همین راستا می‌توان یکی از کارکردهای عنوان را «کارکرد تحریکی» عنوان کرد.

تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی عناوین اشعار سعدي يوسف

با بررسی عناوین اشعار سعدي يوسف، می‌توان به انتخاب هدفمند و هوشمند عناوین توسط شاعر پی برد. این عناوین علاوه بر ارتباط ساختاری با تنه‌ی اصلی متن، در ارتباطی نظم‌یافته با سایر عناوین نیز قرار دارند. همین انتظام و انتخاب هوشمندانه سبب می‌شود تا بتوان عناوین موضوع

مطالعه را به‌شکلی قاعده‌مند تفکیک و طبقه‌بندی کرده و پس از آن، روش‌های شاعر در راستای عنوان گزینی را تبیین کرد.

سعدي يوسف در مجموعه‌ی شعر«الليالی كّلها: الأعمال الشّعرية» و دفترهای آن، در انتخاب عناوین اشعار خود از روش‌های زیر استفاده کرده است:

۱. انتخاب عناوین مرتبط با استبداد و خفقان سیاسی که بسامد آن به ۲۷ مورد می‌رسد و نمونه‌های آن عبارتند از: «أمر بإلقاء القبض»، «الإستشهاد»، «الدّم في الشّوارع» و «المحكومون».

۲. انتخاب عناوینی که بر مکان یا شخص نامشخّصی دلالت می‌کنند که بسامد آن به ۱۳ مورد می‌رسد و نمونه‌های آن عبارتند از: «لقاء مع رجلٍ ما»، «موعد في مكانٍ ما»، «خواطر في مدينة قريبة من البحر» و «الأرض الأخرى».

۳. به‌کارگیری اعداد در انتخاب عناوین که بسامد آن به ۲۹ مورد می‌رسد و نمونه‌های آن عبارتند از: «ثلاثة جنود»، «ثلاثة أصوات»، «الجسور الثلاثة» و «الصلبان الخمسة».

٤. فراخوانی تمدن‌های گذشته یا عناصر دلالت‌کننده بر آن‌ها که بسامد آن به ۱۳ مورد می‌رسد و نمونه‌های آن عبارتند از: «موسيقى عن بغداد القديمة»، «الطريق إلى سمرقند»، «الليل في حمدان» و «غرناطة».

۵. عناوین تقدیمی که در آن شعری به شخصّیت خاصّی تقدیم‌شده است که بسامد آن به ١٦ مورد می‌رسد و نمونه‌های آن عبارتند از: «إلى عبد ألوهّاب البيّاتي»، «إلى شاعر فارسيّ»، «إلى أحد الجزائريّين الخمسة» و «إلى فريتز شولترز».

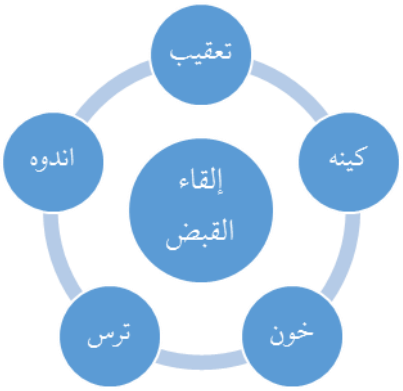
در ادامه، این پنج عنوان از عناوین اشعار سعدي يوسف، مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد:

عنوان مرتبط با استبداد و خفقان سیاسی

شعر «أمرٌ بإلقاء القبض»، شعری است که سعدي يوسف در عنوان آن از دالّ‌های مرتبط با استبداد و خفقان سیاسی استفاده کرده است. در این شعر، عنوانی فضایی را ایجادکرده که انعکاس‌دهنده‌ی دورنمایی از فضای کلّی شعر است و شاعر از رهگذر این فضاسازی سعی در القای عاطفه و انتقال تجربه‌ی شعری دارد. منظور از فضا، «هوایی است که خواننده به‌محض ورود به دنیای اثر ادبی استنشاق می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۵۳۲). در ادامه‌ی شعر، فضا هم‌راستا با عنوان شعر بسط‌یافته و با جزئیات بیشتر، کم کم از ابهام به وضوح می‌گراید. به‌عبارت دیگر در این قصیده انتخاب عنوان به‌گونه‌ای صورت‌گرفته است که باعث جلب نظر مخاطب‌شده و به تعبیر «امبرتو اکو»، «باعث تشویش افکار مخاطب‌شده، افق‌های ثابت دید او را به هم می‌ریزد و او را برای فهم عنوان، به متن

می‌کشاند» (رحیم، ۲۰۱۰: ۵۳). جهت نمایاندن ارتباط عنوان با متن، ابتدا باید مدلول‌ها یا معنابُن‌های دو کلمه و عبارت «أمر» و «إلقاء القبض» را به‌دست آورد و سپس درمیدان متن، به جستجوی واژگانی برخاست که به‌وسیله‌ی این نشانه‌ها تقویت شده‌اند. امر از نظر لغوی عبارت است از «در خواست انجام عمل از مخاطب به‌گونه‌ای که برتری متکلّم و الزام به عمل را با خود به‌همراه داشته باشد» (مبرّد، لاتا:۲/ ٤٢٤). این نشانه یا دالّ می‌تواند در محور جانشینی، تداعی‌کننده‌ی مدلول‌های های دستور، تحکّم، استبداد رأی، عدم انعطاف و سخت‌گیری باشد؛ چراکه در شعر، واژگان دلالت‌های معنایی بی‌شماری می‌یابند و همین امر باعث بسط حوزه‌ی معنایی شعر می‌شود. «آفریننده‌ی اثر ادبی کلماتش را وادار به اضافه‌کاری می‌کند؛ نه تنها معنای فرهنگ لغت، که صدها معنای دیگر به ذهن متبادر می‌شود و کلمات دیگر به‌همراه آن دسته‌های همنواخت اهمیّت دارند. ادبیّات بهره کشی از کلمات است» (برجس، ۱۳۷۷: ۱۲). به این ترتیب می‌توان منظومه‌ی واژگانی کلمه‌ی «أمر» را با توجه به قصیده‌ی مورد نظر در محور جانشینی بدین صورت ترسیم کرد. منظور از منظومه‌ی واژگانی «شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور یک واژه‌ی هسته‌ای با هم در ارتباطند. مبنای ارتباط، معنا بن واژه هسته‌ای است» (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱٦).

و دالّ «إلقاء القبض»، نشانه‌ای لغوی است که منظومة واژگانی زیر حول آن شکل می‌گیرد:



در این شعر، سخن از تعقیب و دستگیری مبارزان است؛ در حالی که شهر در فضای متعفّن و رخوت‌زده‌ی روزمرگی‌های همیشگی‌اش نفس می‌کشد. در چنین فضایی، شاعر خود و یاران مبارزش را همچون ستارگانی بدون آسمان، بی پناه و بی پشتوانه می‌یابد. مبارزان یکی پس از دیگری دستگیر می‌شوند، امّا چشمان‌شان همچنان پر از برق کینه و انتقام از دستوردهندگان و دستگیرکنندگان است.

«كان الصباحُ الرطبُ يغسل في المدينة/ وجهَ الشارع بالضباب/ ويُضيء أغنيةً حزينةً/ بشفاه فلاحين تطردهم حوانيتُ المدينة[1]» (یوسف، ۲۰۱۴: ۵۵۸/۱).

«صبح خیس» و «مه»، دالّ هایی هستند که به‌نوبه‌ی خویش در محور جانشینی مفهومی، با تداعی واژگانی مانند «اشک» و «آه» و «عدم شفافی»، فضایی شب‌زده و استبدادگرفته را به‌تصویر می‌کشند. از همان ابتدای شعر، نشانه‌های مرتبط با عنوان یکی پس از دیگری سر بر می‌آورند و نوغان‌وار بر گرد پیله‌های دلالی و معنایی عنوان می‌تنند. در قطعه‌ی زیر:

«قال صديقنا/ اثنان جاءا/ بملابس خضراءَ/ جاء مسرعينِ بلا عيون[2]». (همان)

دو نفر با لباس‌های سبز و با سرهای بدون چشم می‌آیند تا مبارزان شعر را کورکورانه دستگیر کنند و با خود ببرند. عبارت «بلا عیون» نشانه‌ای است که در محور جانشینی می‌تواند تداعی‌گر واژگان و تصاویری همچون «کورکورانه»، «بدون تفکّر» و «زشتی چهره» باشد. تمام این واژگان تداعی‌شده، به‌نوبه‌ی خود نشانی از چهره‌ی زشت استبداد هستند. همچنان که لرزیدن گام‌ها نیز نشانه‌ای است دالّ بر ظالم و بی‌منطق و بی‌رحم بودن فرد یا دستگاه دستوردهنده:

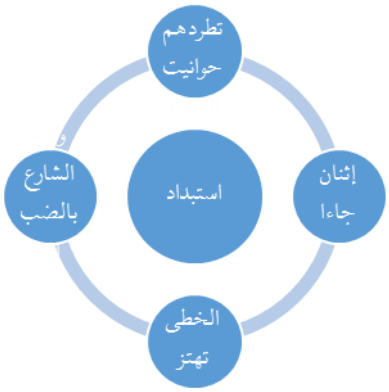
«إنّ الخطى تهتزّ متقنةً على بحرٍ ترابيٍّ طويل[3]». (همان)

کلمه‌ی «وداعاً» نیز در پایان شعر، آنجا که از زبان فرد دستگیرشده بیان می‌شود، نشانه‌ای است که در محور جانشینی، واژگان «جدایی» و «عدم باز گشت» و تبعید» را به ذهن متبادر می‌کند:

«قلت لنا/ وداعاً/ عيناك تلتمعان بالحقد التماعاً/ ودلفت مختفياً تؤجّجك الضغينة/ يا أشهل العينين/ يا شمس المدينة[۴]». (همان: ۵۵۹)

ضمن اینکه عبارت «یا شمس المدینة» دالّی است که بر مدلول «مبارزی آگاه» دلالت می‌کند که به منزله‌ی خورشید شهر است و غیاب اجباری‌اش، شهر را یک‌سره در ظلمتی لایتناهی فرو خواهد برد؛ بنابراین، شبکه‌ی دالّ های موجود در متن به این شکل در اطرف فضای دلالی عنوان جمع می‌آیند:

این دالّ‌ها نقش تقویت‌کنندگی مدلول عنوان را دارند. از طرف دیگر خود متن نیز از مجموعه‌ای از دالّ‌ها تشکیل‌شده که در محور جانشینی، حول محور «استبداد و قلع و قمع» می‌گردند:

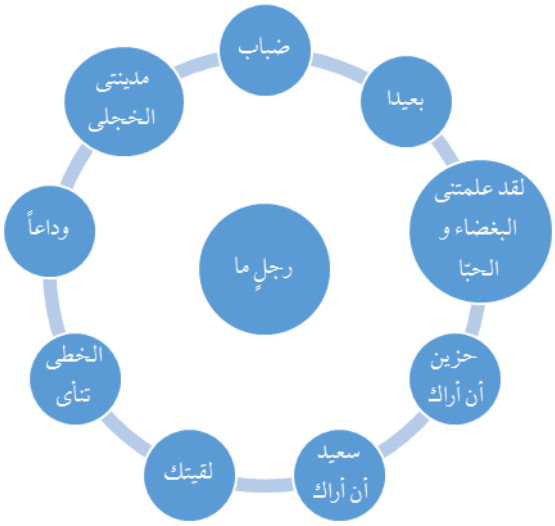


عنوان دلالت‌کننده بر شخص یا زمان نامعیّن

یکی از سبک‌های پرکاربرد عنوان‌گزینی نزد سعدي يوسف، واردکردن مکان و زمان و اشخاص نامعیّن در عنوان است. در شعر «لقاء مع رجلٍ ما» سخن از دیدار با شخصی می‌باشد که در عنوان فقط اشاره‌ای به او شده است؛ کلمه‌ی «رجلٍ» به‌صورت نکره به‌کار برده‌شده و اسم نکره، خواننده را به خواندن متن ترغیب می کند و راه تأویل را پیش‌روی او گشاده می‌دارد. بنابراین عنوان در اینجا کارکرد تحریکی دارد و با حالت انتظاری که در خواننده ایجاد می‌کند، به‌منظور به‌سخن در آوردن آنچه که عنوان در مورد آن ساکت است، او را به سمت نشانه‌شناسی متن سوق می‌دهد. «در موارد بسیاری عنوان رمز و رازی است که اشتیاق و حالت انتظار را در خواننده ایجاد می کند» (العمامی، ۲۰۱۳: ۱۰۱). بنابراین مخاطبِ شعر را تشویق به خواندن متن می‌کند تا در ادامه و در اصل متن به

دنبال آدرس و نشانه‌ای از این مرد مجهول بگردد. آنچه که در وهله‌ی اول به یاری گشودن این گره می‌آید، یافتن واژگان جانشین کلیدی موجود در عنوان در محور عمودی متن است. کلمه‌ی «لقاء» می‌تواند تداعی‌کننده‌ی کلماتی مانند «مکانی برای دیدار»، «دوری» و «نزدیکی» باشد. «از آن رو که در علم نشانه شناسی گاهی کلمات به یاری تضادشان با دیگر کلمات شناخته می‌شوند» (دو سوسور،۱۳۹۲: ١٦٤- ١٦٥) می‌توان کلمه‌ی مقابل «لقاء» یعنی کلمه‌ی «خداحافظی» را به شبکه‌ی تداعی مفهومی این کلمه افزود؛ بر این اساس با توجّه به قصیده‌ی مورد مطالعه، منظومه‌ی واژگانی دالّ «لقاء» به شکل زیر قابل ترسیم است:

دیگر واژه‌ی کلیدی به‌کار رفته در این عنوان، واژه‌ی «رجلٍ ما» است که اشاره به شخص نامعیّنی دارد. این دالّ کلیدی می‌تواند شبکه‌ای از کلمات جایگزین را یادآوری کند؛ از جمله «ابهام»، «اساطیری بودن» و «داشتن تناقض».



شاعر در خط اوّل شعر، سه نشانه‌ی کلیدی مرتبط با عنوان را می‌آورد که عبارتند از واژگان «بعیداً» که اشاره به مکان دارد، نشانه‌ی «ضباب» که در بطن خود ابهامی را حمل می‌کند و ترکیب «مدينتي الخجلى» که به‌نوبه‌ی خود مخاطب را به دنبال این سؤال می‌کشاند که «دلیل شرمساری شهر چیست؟»

«بعيداً في ضباب مدينتي الخجلى/ لقيتك أنت والعربات والليلا[٥]» (یوسف، ٢٠١٤: ٥٥٦/١).

این دیدار در مکانی دور و در سایه-روشن مه شهرِ شرماگین شاعر رخ داده است. شاعر از دیدار شخص مورد بحث هم شادمان است و هم تنگدل. آن شخص دوستی‌ورزیدن و نفرت پراکندن همزمان را به شاعر تلقین می‌کند و همچنین به او می‌آموزد که مردم را دوست داشته باشد:

«حزين أن أراك هنا/ سعيد أن أراك هنا/ لقد علّمتني ألبغضاء والحبّا/ لقد علّمتني أن أعبد الشّعبا[٦]» (همان).

اما دیری نمی‌پاید که مرد مرموز، همراه نسیم که نماد زودگذربودن است، ارابّه‌ها که یاد آور خشونت و کشت و کشتار هستند و شب که تیرگی استبداد را فرا یاد می‌آورد، از آنجا می‌رود، دور می‌شود و سایه‌ای بین او و شاعر فاصله می‌اندازد:

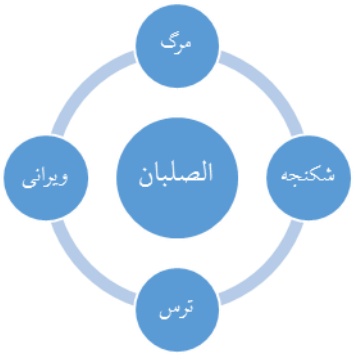
«و مرّت نسمة.. ومضيت و العربات والليلا/ وداعاً/ و الخطى تنأى...وتلقى دوننا ظلاً/ بعيداً في ضباب مدينتي الخجلى[٧]» (همان).

با دقت در متن شعر می‌توان نشانه‌های زیادی را در ارتباط با فضای دلالی و معنایی عنوان یافت که می‌توانند تقویت کننده‌ی مدلول‌های آن باشند:

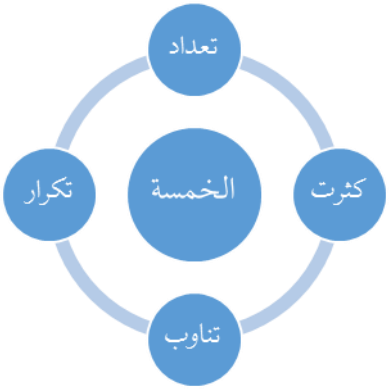
شاعر آگاهانه هویّت این شخص را در غباری از اسطوره پیچیده است. نشانه‌های موجود در عنوان با نشانه‌های موجود در متن دست در دست هم در جهت مجهول نگه‌داشتن هویّت شخص مورد نظر کوشیده‌اند؛ گویی شاعر به عمد قصد دارد تا این مرد را مانند قهرمانی در سرزمین اساطیر، از دسترس مردم زمانه خارج‌کرده و به این ترتیب با از بین‌بردن حجاب معاصرت و راندن او به سپیده دم تاریخ، به شخصیّت او ابعادی افسانه‌ای ببخشد. دیدار با این مرد در مکانی اتفاق می‌افتد که مانند ماهیّت آن مرد مرموز و غیر شفاف می‌باشد. مکان مورد نظر، جایی دور و در مه واقع است و شخص مورد اشاره، باعث شادمانی و تنگدلی توأمان شاعر می‌شود. تمام این نشانه‌ها دلالت بر این می‌کنند که آن شخص، انسانی معمولی نیست، بلکه مشخصّات یک قهرمان و ناجی فرا تاریخی را با خود دارد. ناجی آگاهی‌بخش شاعر، در متن حضوری به کوتاهی عبور یک نسیم دارد و شاعر فقط این فرصت را می‌یابد که تنها دیداری کوتاه با او داشته باشد. حذف زودهنگام این شخص شبه‌اسطوره‌ای، می‌تواند اشارتی باشد به حذف فیزیکی آگاهانی که می‌کوشند مسیح‌وار در جوامع استبدادزده روشنگری‌کنند و چراغ آگاهی را فروزان بدارند؛ امّا مردم و دستگاه حاکم، که به تاریکی خو گرفته‌اند، نمی‌توانند حضور مهتابی و چراغ افروز آنان را تاب بیاورند و در نتیجه از سر جهالت، به حذف فیزیکی آن‌ها اقدام می‌کنند. دالّ‌های موجود در متن که حول محور آگاهی بخشی گرد آمده‌اند، به این صورت قابل ترسیم هستند:

عنوان مرتبط با عدد

به‌کارگیری اعداد و ارقام در عناوین اشعار سعدي يوسف از آن‌چنان بسامدی برخوردار است که حتی با توزّق تصادفی اشعار او، می‌توان به نمونه‌هایی از آن برخورد کرد. عنوان شعر«الصّلبان الخمسة» مانند اکثر عناوین شعری سعدي يوسف، کارکرد تحریکی و تشویقی دارد. به‌محض برخورد با این عنوان، این سؤال در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که منظور از صلیب‌های پنجگانه چیست؟ در راستای نشانه‌شناسی عنوان، یافتن منظومه‌ی واژگانی کلمات «الصّلبان» و «الخمسة»، می‌تواند کمک شایانی به رمزیابی عنوان کند. منظومه‌ی واژگانی کلمه‌ی «الصّلبان» در نمودار زیر نشان داده شده است:



منظومه‌ی واژگانی گرداگرد کلمه‌ی «الخمسة» نیز به این شکل قابل رسم است:



«دعوت به مبارزه علیه ظلم‌کردن و ظلم‌پذیرفتن و تأکید بر ضرورت جان‌دادن در راه آزادی و اعتلای وطن، از محورهای اصلی شعرهای وطنی سعدي یوسف است» (نعمتی قزوینی و حکیم‌زاده، ۱۴۳۷: ۱۲۴). دردهای اجتماعی چنان ذهن و ضمیر شاعر را به‌خود مشغول داشته که حتی در شعر «الصّلبان الخمسة» که در ظاهر شعری عاشقانه است، نیز ردّپایی از دردها و تعهّد اجتماعی شاعر به‌چشم می‌خورد. در این شعر، جهت دریافت مدلول‌های عنوان ابتدا لازم است تا سیاق، بافت و

فضای شعر تشریح شود. چرا که «عنوان آستانه‌ی دوّم متن به شمار می‌آید و متن از طریق آن قصد خود را اعلام‌کرده و ساختار خود را آشکار می‌کند و این موضوع در آشکارکردن حریم خصوصی متن بسیار مهم است؛ بـویژه هنگام دریافت متن از طریق سیاق که ماهیّت روابطی را برجسته می‌کند که عنوان را به متن آن و متن را به عنوان آن پیوند می‌دهند» (العايب، ۲۰۱۳: ۲۵). بعد از تشریح سیاق می‌توان مدلول‌ها در دل آن فضا رمزگشایی کرد.

در شعر «الصّلبان الخمسة»، عشق پناهگاهی است تا هنگامی‌که شاعر خسته، از دردهای اجتماعی می‌گریزد، در دامان او بیاویزد. سادگی محبوب شاعر از آنجا ناشی می‌شود که در صحرایی که در آن امکان هیچ معجزه‌ای برای نجات وجود ندارد، او ساده‌لوحانه انتظار کشتی نجات را می‌کشد. در فضای شب گرفته و استبداد زده‌ی زمانه‌ی زندگی شاعر، معشوق او تنهاست؛ چرا که غم آن‌چنان مسلّط است که مجالی برای شاد خویی و عشق‌ورزی و به‌دست‌گرفتن گیتار که از اسباب طرب است، نیست. یوسف در چنین فضایی پنج مفهوم «اندوه»، «سادگی»، «خستگی»، «تنهایی» و «سرسبزی» محبوب را به منزله‌ی پنج صلیب می‌بیند و بیم آن دارد که این صلیب‌های پنجگانه، در شب تنهایی، یکی پس از دیگری او را از پای در آورند.

«خمسة صلبانٍ من الصمت/ حزينةٌ أنت/ أنفض عن أهدابك السود رماد العالم المنهار/ ساذجةٌ أنت/ وجهك في صحرائنا ينتظر الإبحار/ متعبةٌ أنت/ شَعرك يرخى الظل بين الصحو و الأمطار/ وحيدة أنت/ كأنّنا لم نرتجف يوماً، ولم نثمل، ولم نطرق على القيثار/ شجيرةٌ أنت/ معتمة...ليلة الأزهار[۸]» (يوسف، ۲۰۱۴: ۳۱۵/۱).

بنابراین می‌توان منظومه‌ای از دالّ‌های موجود در متن را به این صورت برگرد محور عنوان رسم کرد:

همچنین سر تا سر متن نیز سرشار از دالّ‌هایی است که در قالب محور همنشینی، حول «محور وحشت از تنهایی» می‌گردند:

عنوان مرتبط با گذشته‌ی تاریخی

سعدي یوسف از گذشته‌ی تاریخی، به‌عنوان گریزگاه و پناهگاهی برای فرار از اینجا و اکنون استفاده می‌کند. «تاریخ و قهرمانی‌هایش جایگاه خاصّی نزد شاعر دارد؛ زیرا می‌تواند از خلال پرداختن به آن، بسیاری از آرزوهای خویش که امکان تحقّق آن در اجتماعش وجود ندارد را در عالم شعر محقّق کند» (راضي جعفر، ۱۹۹۹: ۵۶). این نگاه رمانتیسیمی به تاریخ است که او را در دل واقعیّت‌های یأس‌آلود امروزی تسکین می‌دهد. «آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به‌سوی فضاها یا زمان‌های دیگر، دعوت به سفر تاریخی، سفر واقعی یا بر روی بال‌های خیال، از مشخصات آثار رمانتیک است. تمام این سفرها، در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلّل و رنگ‌های تازه و بالاخره آن زیبایی کمال مطلوب است که هنرمند رمانتیک آرزوی نیل به آن را دارد» (سیّد حسینی، ۱۳۹۱: ۱۸۱). شعر «أرض زهران»، شعری است سراسر دلتنگی و پر از شوق بازگشت به گذشته‌ی تاریخی؛ گویی ریشه‌های شاعر در آن سرزمین جا مانده و او در جستجوی آن ریشه‌ها است تا اکنون که در سرزمین فعلی و با شرایط موجود و به دور از آن ریشه‌ها، امکان رویش و جوانه زدن از او گرفته شده، به خود یاد آوری کند که چندان هم بی‌گذشته نیست. سرزمین زهران برای شاعر، یاد آور دوران تمدّن طلایی مسلمین و یادگار خدمات مصلحانه‌ی پیامبر (ص) است:

«أنّني من أرض زهران أتيت / إنّ لي في أرض زهران خنادق/ وقلوباً وبنادق/ وبقايا من محمّد[۹]» (یوسف، ۲۰۱۴: ۵۲۱/۱).

شاعر تمام یادگارهایش را در آن سرزمین جا گذاشته است و خاک آن دیار، رنگ چهره‌ی پدر او را با خود دارد و او اکنون آرزومندانه در تکاپوی باز گشت به سرزمین پدری است:

«انطلق بي يا قطار العرب / نحو أرضٍ لونها وجه أبي[۱۰]»(همان).

لبخندی از اعماق زهران، شاعر را به‌خود می‌خواند. منبع شادی شاعر در آن‌جا تعبیه شده است و هر نشانه‌ای او را به‌سوی آن سرزمین خواستنی می‌خواند:

«إنّ آلاف المناديل تناديني إليها/ ومن الأعماق تدعوني إبتسامة[۱۱]» (همان).

این گرایش به گذشته، می‌تواند معلول نارضایتی شاعر از وضع موجود باشد؛ جایی که گردا گرد او را ترسوها فرا گرفته‌اند و امیدی به تغییر نیست، بازگشت به گذشته و دلخوش‌بودن به خیال آن، تنها دستاویز شاعر برای در نغلتیدن در گرداب نا امیدی است:

«يا قطار العرب/ ألقني في الزّوبعة/ صارخاً بين الجموع المفزعة/ حاملاً قلبي المناديل وكفّي البندقية/ ولأمت حين تعيش الأغنيات العربيّة[۱۲]» (همان: ۵۵۲).

عنوان این شعر اضافه‌ی ترکیبی «أرض زهران» می‌باشد. «از نظر علم نشانه‌شناسی هر نشانه‌ای در کنار نشانه‌های دیگر معنا پیدا می‌کند و خود به تنهایی فاقد معنا یا دست کم بار معنایی است» (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۴). با این توضیح و بر اساس قصیده‌ی مورد مطالعه، کلمه‌ی «أرض» می‌تواند در محور جانشینی، تداعی‌کننده واژگان زیادی باشد که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان واژگان «وطن»، «ریشه»، «غربت»، «شوق»، «گذشته» و «خاطره» را ذکر کرد.

همچنین منظومه‌ی واژگانی که در محور جانشینی حول واژه‌ی «زهران» می‌نشیند، در نمودار زیر به‌نمایش در آمده است:

دالّ‌های موجود در متن که بر گرد هسته‌ی عنوان گردیده‌اند، در نمودار زیر نمایش داده شده‌اند:

همچنین متن اصلی شعر در محور جانشینی، از مجموعه‌ای از دالّ‌ها تشکیل شده که حول محور«بازگشت به گذشته‌ی پرشکوه» می گردد:

عنوان تقدیمی

عناوین تقدیمی عناوینی هستند که به شخصیّت‌های خاصّی تقدیم شده‌اند. این نوع از عناوین، در اشعار سعدي يوسف از بسامد بالایی برخوردار هستند. در دیوان «الليالي كلّها»، ۱۷ قصیده به

شخصیّت‌های مختلف تقدیم‌شده که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان قصاید «إلى عبد ألوهّاب البيّاتي»، «إلى شاعر فارسيّ»، «إلى أحد الجزائريّين الخمسة» و «إلى فريتز شولترز» را نام برد. البيّاتي شاعری مبارز و آزادی خواه است که با اشعار اعتراضی و انسان مدارانه‌اش شناخته‌شده است. به عقیده‌ی او «شعر اسلحه است و ابزار زندگی. باید با شعر ویران کرد و ساخت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۶/۲). همین اندازه از شناخت در مورد البيّاتي کافی است تا بتوان همزمان با شنیدن نامش و با توجّه به متن قصیده، واژه‌هایی مانند «مبارزه»، «آزادی»، «تبعید» ،«غربت» و «آرمان خواهی» را مجسّم نمود. به‌همین دلیل می‌توان در متن نشانه‌های فراوانی را یافت که با منش فکری و عقیدتی البيّاتي همخوان باشد. عنوان این شعر درمحور جانشینی، دسته ای از دالّ‌های هم‌جوار را تشکیل می‌دهد که مدلول‌های زیر را در ذهن حاضر می‌کنند:

در متن شعر، بادی از سمت تبعیدگاه البيّاتي به‌سمت بصره می‌وزد و سرودهای عظیم او را باخود به سمت شهر می‌آورد. سعدي يوسف با دیدن شوربختی مردم، البيّاتي را مورد خطاب قرار می‌دهد و در خلال درد دل با او، از آتشی نهفته و چشمانی خونین که آتش کینه می‌پراکنند، سخن می‌گوید. با این همه، امید کم سویی در دل شاعر جان می‌گیرد. او به انفجار خشم فروخته مردم و سر بر آوردن آتش خشم نهفته در سینه‌های آنان که نوید بخش انقلاب و تغییر و تحوّلی زود هنگام است، دلخوش است:

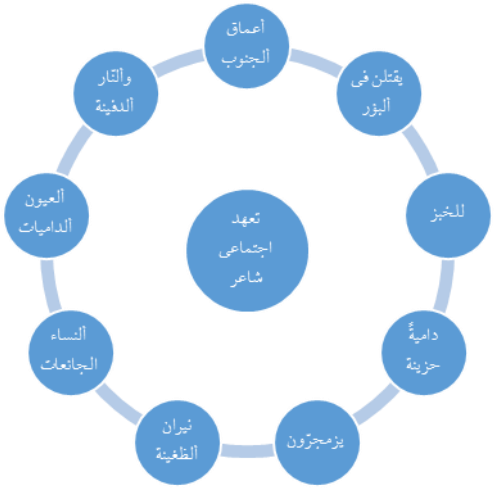
«والبصرة الخضراء يا عبد الوهّاب/ لو زرتها يوماً لغنّيت المدينة/ والبحر والعمّال والنّار الدفينة/ لرأيت أعماق الجنوب/ حيث العيون الداميات تشعّ نيران الظغينة/ حيث النخيل يموت يا عبدالوهّاب/ حيث النساء الجائعات/ يقتلن في البؤر المدينة[۱۳]» (يوسف، ۲۰۱۴: ۵۷۵/۱).

در چنین فضایی ملّاحان گرسنه در حالی‌که از شدّت خشم، دندان بر دندان می‌فشرند و می‌خروشند، سرودی غمگین و خونین را برای دریا می‌خوانند. آتشفشان خشمی که انفجار آن می‌تواند، نخستین طلیعه‌ی تغییر و تحوّل باشد.

«لكنّ ملّاحي السفينة/ امجهدين يزمجرّون/ أغنيةً للبحر، داميةً حزينة/ للخبز والريح المزمجرّ و السفينة/ للخبز يا عبد الوهّاب[۱۴]» (همان).

منظومة واژگانی همبسته با عنوان قصیده و تقویت‌کننده‌ی فضای معنایی آن، به این شکل قابل رسم است:

دالّ‌های متنوعی که در محور همنشینی حول محور معنایی «تعهّد اجتماعی» شعر شکل گرفته‌اند:



نتیجه

با بررسی عناوین اشعار سعدي يوسف از نظرگاه نشانه‌شناسی سوسوری، می‌توان به نتایج زیر رسید:

– سعدي يوسف از آن دسته شاعرانی است که نامگذاری در اشعار او هوشمندانه و بر اساس منطق ساختاری حاکم بر کلّ متن شعری انجام شده است. مهم‌ترین شیوه‌های به‌کار گرفته‌شده در نامگذاری عناوین توسط سعدي يوسف عبارتند از: فراخوانی تمّدن‌های گذشته یا عناصر دلالت‌کننده بر آن‌ها، برگزیدن عناوین نوستالژیک یا مرتبط با غربت، انتخاب عناوینی که بر مکان یا شخص نامشخصی دلالت می‌کنند، عناوین تقدیمی، گزینش عناوین مرتبط با خفقان سیاسی و به‌کارگیری اعداد در انتخاب عناوین.

– شاعر به کمک روابط جانشینی و همنشینی، دست به تولید معنا زده و به این ترتیب منظومه‌ی واژگانی زیادی را بر گرد معنابُن‌های موردنظرش به‌وجود آورده است. در محور همنشینی، نشانه‌های به‌کار رفته درمتن، به‌نوبه‌ی خود شبکه‌ای مفهومی را به‌وجود می‌آورند که دالّ ها در دل آن‌ها در هماهنگی کامل با یکدیگر هستند. از آن‌جا که در اکثر اشعار سعدي يوسف متن، شرح و بسط عنوان است، ارتباط بین عنوان و متن در شعر او از ساز و کارهای تولید معنا به‌حساب می‌آید. شعر «أمرٌ بإلقاء القبض» شعری است که سعدي يوسف در عنوان آن از دالّ‌های مرتبط با انسداد و خفقان سیاسی استفاده کرده است. در این قصیده انتخاب عنوان به‌گونه‌ای صورت گرفته است تا باعث جلب نظر مخاطب شود. پس از به‌دست دادن مدلول‌های کلمات «أمر» و «إلقاء القبض»، می‌توان واژگانی را در متن یافت که به‌وسیله‌ی این نشانه‌ها تقویت شده‌اند. این دالّ ها مانند دیگر عناوین شعری سعدي يوسف، نقش تقویت‌کنندگی مدلول عنوان را دارند. از طرف دیگر، خود متن نیز از مجموعه‌ای از دالّ ها تشکیل‌شده که در محور جانشینی، حول محور «استبداد و قلع و قمع» می‌گردند. در شعر «لقاء مع رجلٍ ما» سخن از دیدار با شخصی است که در عنوان شعر به‌صورت نکره به‌کاررفته و همین امر باعث تشویق مخاطب برای ورود به متن شده است. آنچه که در ادامه باعث می‌شود تا ابهام موجود در شعر به وضوح بگراید، یافتن واژگان جانشین کلیدی موجود در عنوان در محور عمودی متن است. با دقیق‌شدن در متن شعر می‌توان نشانه‌های زیادی را در ارتباط با فضای دلالی و معنایی عنوان یافت که می‌توانند تقویت‌کننده‌ی مدلول‌های آن باشند. عنوان شعر«الصّلبان الخمسة» مانند اکثر عناوین شعری سعدي يوسف، کارکرد تحریکی و تشویقی دارد.

–در راستای نشانه‌شناسی عنوان، یافتن منظومه‌ی واژگانی کلمات «الصّلبان» و «الخمسة» و تشریح سیاق متن می‌تواند کمک شایانی به رمزیابی عنوان کند. یوسف در چنین فضایی «اندوه»،

«سادگی»، «خستگی»، «تنهایی» و «سرسبزی» محبوب را در شکل پنج صلیب به تصویر می‌کشد و بیم آن دارد که این صلیب‌های پنجگانه، در تنهایی، او را از پای در آورند. بنابراین، سر تا سر متن سرشار از دالّ‌هایی است که در قالب محور همنشینی، حول «محور وحشت از تنهایی» می‌گردند. شعر «أرض زهران» شعری است که در آن شوق باز گشت به گذشته‌ی تاریخی منعکس‌شده است. کلمه‌ی «أرض» می‌تواند در محور جانشینی و با توجّه به قصیده‌ی مورد نظر، تداعی‌کننده‌ی واژگان زیادی باشد که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان واژگان «وطن»، «ریشه»، «غربت»، «شوق»، «گذشته» و «خاطره» را ذکر کرد. همچنین متن اصلی شعر در محور جانشینی، از مجموعه‌ای از دالّ‌ها تشکیل‌شده که حول محور« بازگشت به گذشته پرشکوه» می گردد. در شعر«إلی عبد الوهّاب البيّاتي» نیز می‌توان نشانه‌های فراوان مرتبط با عنوان را یافت که با منش فکری و عقیدتی البيّاتي همخوان است.

پی‌نوشت‌ها

١. «صبح خیس در شهر/ رخساره خیابان را با مه می‌شست/ و سرودی غمگین را روشن می‌کرد/ بر لب دو کشاورزی که میخانه‌های شهر آنها را تعقیب می‌کردند».

٢. «دوست ما گفت/ دو نفر آمدند/ با لباس‌هایی سبز/ با سرعت و بدون چشم آمدند».

٣. «گام‌ها در حالی که استوارند در دریای خاکی طولانی می‌لرزند».

٤. « به ما گفتی خداحافظ/ چشمانت از شدت کینه سخت می‌درخشیدند/ پنهان شدی در حالی که تو را آتش کینه بر می‌افروخت/ ای چشم میشی/ ای خورشید شهر».

٥. «جایی دور در مه شهر شرمسارم/ تو را و ارّابه‌ها و شب را دیدار کردم».

٦. «چه غمگین است که تو را در این‌جا ببینم/ جای خوشبختی است که در اینجا ببینمت/ تو به من کین و مهر را آموختی/ تو به من یاد دادی که مردم را بپرستم».

٧. «و نسیمی گذشت... و تو با ارابّه‌ها و شب گذشتی/ خداحافظ/ و گام‌ها دور می‌شوند/ و بین ما سایه‌ای حائل می‌شود/ در مکانی دور در مه شهر شرمسارم».

٨. «پنج صلیب از سکوت/ تو غمگینی/ خاکستر جهان ویران را از مردمکان سیاهت می‌تکانم/ تو ساده‌ای/ چهره‌ات در صحرای ما منتظر دریانوردی است/ خسته ای تو/ گیسویت بین آسمان صاف و باران‌ها سایه می‌اندازد/ تنهایی تو/ چنان که گویی ما هی‌چگاه نلرزیده‌ایم، مست نبوده‌ایم و گیتار ننواخته‌ایم/ درخت کوچکی هستی تو/ تاریک در شب شکوفه‌ها».

٩. «من از سرزمین زهران آمدم/ من در سرزمین زهران خندق‌ها دارم/ و قلب‌ها و تنفنگ‌ها/ و یادگارهایی از محمد».

۱۰. « ای قطار عرب! مرا رهسپار سرزمینی کن که رنگ چهره پدرم را با خود دارد».

۱۱. «هزاران دستمال مرا به سوی او می‌خواند/ و لبخندی از اعماق مرا می‌خواند».

۱۲. « ای قطار عرب/ مرا در میان گرداب بیفکن/ فریاد کشان در بین ترسوها/ در حالی که در قلبم دستمال‌ها و در دستم تفنگ است/ و من باید بمیرم هنگامی که سرودهای عربی زندگی می‌کنند».

۱۳. «و بصره سر سبز ای عبد ألوهّاب/ اگر روزی آن را می‌دیدی/ و شهر و دریا و کارگران و آتش نهفته را سرودی می‌کردی/ اعماق جنوب را می‌دیدی/ جایی که چشم‌های خونین، آتش‌های کینه می‌پراکنند/ جایی که نخل می‌میرد ای عبد ألوهّاب/ جائی که زنان گرسنه/ در مرکز شهر کشته می‌شوند ».

١٤. «ولی ملّاحان آرزومند / خروشان، ترانه‌ای خونین و غمین را برای دریا می‌خوانند/ برای نان و باد توفنده و کشتی/ برای نان ای عبد ألوهّاب».

منابع ومآخذ

–برجس، آنتونی (۱۳۷۷). «ادبیّات چیست؟»، ترجمة سید محمد حسینی جهان آبادی، **ادبیّات داستانی**، شماره‌ی ٤٨: ١٠-١٥.

- برکت، بهزاد و طیّبه افتخاری (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی شعر: کار بست نظریه مایکل ریفاتر بر شعر«ای مرز پر گهر» فروغ فرخزاد». **فصلنامة پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی**. دوره اوّل، شماره چهار: ۱۰۹- ۱۳۰.

-الحارثي، حمدان محسن عواض، (۲۰۰۷). **«العنوان في النصّ الشعريّ الحديث في المملكة العربية السعودية دراسة وصفية تحليلية»**، رسالة ماجستير، إشراف عبد الله بن محمّد العضيبي، جامعة أمّ القرى: السعوديّة.

-راضي جعفر، محمّد (۱۹۹۹). **الاغتراب فی الشّعر العراقیّ**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

- رحيم، عبدالقادر (۲۰۱۰). **علم العنونة-دراسة تطبيقية**، دمشق: دار التكوين.

- سجودی، فرزان، (۱۳۸۲). **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران، نشر قصّه.

- _____، (۱۳۸۸). **نشانه‌شناسی: نظریّه و عمل**. تهران: علم.

- دو سوسور، فردیناند، (۱۳۹۲). **دوره زبان‌شناسی عمومی**، ترجمه: کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات هرمس.

- سیّد حسینی، رضا، (۱۳۹۱). **مکتب‌های ادبی**، چاپ هفدهم، تهران: نگاه.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰). **شعر معاصر عرب**، ج۲، تهران: سخن.

- صفوی، کوروش، (۱۳۷۹). **در آمدی بر معناشناسی**، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

-العايب، يوسف (۲۰۱۳). «دلالة العنوان ووظيفته في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا»، **علوم اللغة العربية وآدابها**، العدد ۲: ۲۲ ـ ۳۱.

-العمامي، محمّد نجيب، (۲۰۱۳). **البنية والدلالة في الرواية دراسة تطبيقية**، السعودية: مطبوعات نادي القصيم الأدبيّ.

-فاخوري، عادل (۱۹۹۰). **تيّارات في السيمياء**. بيروت: دار الطليعة.

- فرج، حميد الشّيخ، (٢٠١٣)، **العنوان فی الشّعر العراقیّ الحدیث، دراسة سیمیائیة**، لبنان: دار و مکتبة البصائر.
- فکوهی، ناصر، (١٣٨٦). **تاریخ اندیشه و نظریّه‌های انسان‌شناسی**. تهران: نی.
- قطوس، بسّام، (٢٠٠١). **سیمیاء العنوان**، عمّان (الأردن) : وزارة الثّقافة.
-اللحام، حسام (٢٠١٨). **انزیاحات الرّوح دراسات في بلاغة الأسلوب**، عمان: وزارة الثقافة.
- مبرّد، محمد بن یزید، (لاتا). **المقتضب**، بیروت: لبنان، دار الکتب العلمیّة.
- محمّد العبیدی، علی أحمد (٢٠٠٩). «العنوان فی قصص وجدان الخشاب (دراسة سیمیائیة)»، **دراسات موصلیة:** ٥٩- ٧٩.
- مکاریک، ایرنا ریما، (١٣٨٤). **دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمّد نبویّ، تهران: آگه.
-میرصادقی، جمال، (١٣٨٨). عناصر داستان، تهران: سخن.
- نجفی، ابوالحسن ،(١٣٧١). **مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی**، تهران: نیلوفر.
-نعمتی قزوینی، معصومه و زهرا حکیم زاده (١٤٣٧ق). «ملامح المقاومة فی اشعار سعدی یوسف و سلمان هراتی». **آفاق الحضارة الإسلامیّة**، العدد٢، السنة ١٨: ١١٦-١٤٣.
-نور الدین، صدوق (١٩٩٤). **البدایة في النّص الروایي**، سوریة: دار الحوار للنشر والتوزیع.
- یوسف، سعدي، (٢٠١٤)، **اللیالي کلّها :الاعمال الشعریّة**، ج ١، الطبعة الاولی، بیروت: منشورات الجمل.

سيميائية العنوان في ديوان «الليالي كلّها» لسعدي يوسف بناءً على وجهة نظر سوسور

عباس نجفی[1]*
خداداد بحری[2]

المُلَخَّص

تعتبر سيميائية العنوان ظاهرة حديثة في النقد الحديث للتعمّق في أعماق النصّ والوصول إلى معناه الخالص. يعتبر العنوان من أهمّ العلامات التي دراسته تحت ضوء السيميائية يمكن أن تؤدي إلى فهم أكثر منهجيّة للرسالة وكشف معانيها الكامنة أيضاَ. اختار سعدي يوسف عناوين قصائده متلائمة مع بناء القصيدة. بحيث تجعل العنوان في قصائده كنصٍ موازٍ للنصّ الأصليّ ومرتبطًا هيكليًا به. قامت هذه الدراسة معتمدة على المنهج الوصفيّ التحليليّ بدراسة سيميائية العناوين بناءً على وجهة نظر سوسور في ديوان يوسف «الليالي كلّها». تشير نتائج هذه الدراسة إلى أنّه في اختيار عناوين قصائده ، استخدم الشاعر أساليب مثل: استدعاء الحضارات الماضية ، وقضايا الحنين ، وتسمية الأماكن أو الأشخاص المجهولين وتقديم القصائد والصّور السريالية والأرقام والموضوعات المتعلقة بالاستبداد. الاختيار الذكيّ للعناوين يجعل العنوان جنبًا إلى جنب مع النصّ الأصليّ ويعمل بمساعدة الجانب الرأسي لتقوية معانيه؛ لذلك تمت رعاية وتقوية الجوّ الدلاليّ للعنوان في جميع أنحاء القصيدة والشاعر يسعى باستمرار لبسط العنوان خلال النصّ الأصليّ. يؤدّي هذا المسعى في النهاية إلى إنتاج معان جديدة من خلال ربط العنوان والنصّ وإنتاج شبكة من المعاني داخل النصّ في الجانب الافقيّ.

الكلمات الدليلية: السيمياء، العنوان، سوسور، سعدی یوسف، الليالي كلّها.

١-طالب دكتوراه فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس-بوشهر
٢-الأستاذ المساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس-بوشهر

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Psychoanalytic analysis of the main character of the novel Saat Baghdad based on the theory of Jacques Lacan

Abdolahad Gheibi[1], Professor of Arabic Language & Literature- Azarbaijan Shahid Madani University
Mahin Hajizadeh, Professor of Arabic Language & Literature- Azarbaijan Shahid Madani University
Bahman Aghazadeh, Ph.D Student of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Vahid Kheiri, Ph.D student of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University

Received: 14-12-2020 Accepted: 10-05-2021

Introduction: Interdisciplinary studies provided the basis for a better understanding of literary texts and made new sciences such as psychology a suitable platform for the analysis of literary works. Jacques Lacan is one of the neo-Freudian psychologists who reviewed Freud's traditional views and combined them with modern linguistics to provide a scientific and accurate method for researching literary texts. He supported Freud's views with a scientific and modern approach and redefined the Freudian theory of unconsciousness with the term "Return to Freud" which caused a great change in psychology. The difference between his work and that of other psychologists was in the combination of Freud's traditional theories with the views of Dossussor's linguistics and Hegel's phenomenology and philosophy. Accordingly, he proposed a new framework for the human subconscious that did not exist in Freud's view. This manifested the transformation and advancement of psychoanalysis, which has become an interdisciplinary study and integrated scientific theory. Therefore, his method is not limited to psychology; rather, it draws on the basic concepts of other sciences, especially linguistics. Lacan, like Freud, has always been a fan of literary works and considers them worth teaching to psychoanalysts. As a result, such a view provides the basis for the psychoanalytic criticism of literary works, especially fiction, and investigates the unknown subconscious world of the characters in the story.
Shahd al-Rawi is a young Iraqi writer who rose to fame with his first long novel *The saat Baghdad*. It was nominated for Booker World Prize for Arabic Novel and attracted critical acclaimations. Al-Ravi gave the novel a psychological look by using a new and distinctive narrative method and paying attention to the personality issues and the psychological structure of the characters in the story. This novel is a clear image of the inner world of its characters, especially the main character, i.e., the narrator, who was affected by the devastating consequences of the Gulf War in the 1990s. The novel consists of discrete narratives in which the narrator tells various events during and after the war that happened to him. The discontinuous and episodic structure of the story reflects the anxiety and distress of the main character

[1]- Corresponding Author Email: Abdolahad@azaruniv.ac.ir

of the story by reconsidering his past memories. The important role of the childhood is also reflected in his subconscious. Since Lacan examines the structure of the human personality in three separate dimensions, his view can be a suitable theory to show the psychic rupture of the main character of the novel *Saat Baghdad* and to express the fragmentary narrative structure of the story. Therefore, according to Lacan's integrated approach, the psychological damages of the story character should be investigated in the deepest semantic layers of the text of the novel.

Methodology: The present study seeks to psychoanalyze the main character of this novel, the narrator, based on Jacques Lacan's triple theory and to show the reflection of imaginary, symbolic and real areas in his personal and social life.

Results and Discussion: According to the research findings, the main character of the story escapes from everyday reality due to the unfavorable and war conditions in Iraq and drowns in his imaginations in the hope of achieving unity with the mother body. He takes refuge in the world of childhood and dreams and gradually moves away from the symbolic realm and the world of social codes and norms. He also suffers a loss of dignity and loses his connection with real life, thus becoming an isolated and depressed creature.

Conclusion: Considering the psychoanalysis of the main character of the novel *Saat Baghdad* and based on Jacques Lacan's theory of psychological realms, it can be concluded that the formation of the narrator character from childhood and from the Persian Gulf War in 1990 to the US and British invasion in 2003 is similar to the psychological realms of Lacan’s theory, which is manifested in the three categories of imagination, symbolism and realism. Due to the conditions of war, this character takes resort to the world of dreams instead of the real world. Moreover, due to his excessive desire for the imaginary realm, a psychotic tendency appears in his behaviors. Examining this novel on the basis of the aforementioned cases makes it evident that the beginning of the symbolic realm, learning of language, acceptance of social norms and father’s law cause the narrator's character to be lost and emptied when he tends to the imaginary field to fill this gap. He suffers from a loss of dignity, and unspeakable emotions flow through his mind by language, which remain only in the pre-linguistic stage and do not flow onto his tongue. The narrator depicts these vague states and feelings through the stream of consciousness and inner monologues.

In addition, the narrator or the main character of the story gets familiar with another great person (father) and his relatives, namely Ahmad (Nadia's fiancé) and Farooq (his lover), by entering the symbolic field and learning the language. This is in complete contrast with the other little one, so he sees them as the cause of his separation from the other little one, which prevents him from achieving the sense of security he has gained from being one with mother in the imaginary realm. Thus, the other great person and his relatives become a barrier between the narrator and the other little one. This creates a lot of anxiety and stress for him. As a result, he becomes a shy, depressed and dependent person who feels lonely and abandoned in this world.

Keywords: Psychoanalysis, Theory of psychic realms, Jacques Lacan, Shahd al-Ravi, *Saat Baghdad*.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت اصلی رمان ساعة بغداد بر اساس نظریه‌ی ساحت‌های روانی ژاک لاکان

عبدالاحد غیبی[1]، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مهین حاجی‌زاده، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
بهمن آقازاده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
وحید خیری، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۲/۲۰

چکیده

«شهد الراوي» نویسنده‌ی جوان عراقی است که با اولین رمان بلند خود یعنی «ساعة بغداد»، شهرت بسیاری کسب کرد، در فهرست نامزدهای جایزه‌ی جهانی رمان عربیِ بوکر قرار گرفت و توجه منتقدان را به‌خود جلب کرد. الراوي با به‌کارگیری شیوه‌ی روایی جدید و متمایز و توجه به مسائل شخصیتی و ساختار روانی شخصیت‌های داستان، به این رمان بن‌مایه‌ای روان‌شناسانه بخشید. پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس نظریه‌ی سه‌گانه‌ی «ژاک لاکان»، به روان‌کاوی شخصیت اصلی این رمان، یعنی راوی آن، بپردازد و بازتاب سه ساحت خیالی، نمادین و واقع را در زندگی شخصی و اجتماعی او نشان دهد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که شخصیت اصلی داستان تحت تأثیر شرایط نامساعد و جنگی عراق از واقعیت روزمره می‌گریزد و غرق در ساحت خیالی می‌شود، در تمنای رسیدن به وحدت، با جسم مادر به دنیای کودکی و رؤیا پناه می‌برد و کم‌کم از ساحت نمادین و جهان رمزها و هنجارهای اجتماعی دوری می‌گزیند و دچار ضایعه‌ی حیث واقع می‌شود؛ ارتباط خود را با زندگی واقعی از دست داده، در نتیجه تبدیل به موجودی منزوی و افسرده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: روان‌کاوی، ژاک لاکان، نظریه‌ی ساحت‌های روانی، شهد الراوي، ساعة بغداد.

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

مقدمه

فروید[۱] به‌عنوان پدر علم روان‌شناسی جدید، نقشی کلیدی در گسترش علم روان‌شناسی ایفا کرد. از میان طرفداران نظریات فروید، کسی‌که با رویکردی علمی‌تر و به‌روزتر به دفاع از آراء فروید پرداخت، ژاک لاکان[۲] فرانسوی بود که با شعار «بازگشت به فروید»، بار دیگر، نظریه‌ی فروید در مورد ناخودآگاه را بازآفرینی کرد و تحولی عظیم در روان‌شناسی به وجود آورد. تفاوت کار لاکان با دیگر روان‌شناسان، در روش کار او بود که تلفیقی از نظریات سنتی فروید با دیدگاه‌های زبان‌شناسی دوسوسور[۳] و پدیدارشناسی و فلسفه‌ی هگل[۴] است. بر این اساس، او یک چارچوب جدیدی برای ضمیر ناخودآگاه انسان ارائه کرد که در دیدگاه فروید وجود نداشت و این نشان از دگرگونی و پیشرفت علم روان‌کاوی دارد که تبدیل به یک مطالعه‌ی میان‌رشته‌ای و نظریه‌ی علمی تلفیقی شده است. لاکان تشابه بسیاری، میان روان‌کاوی و زبان‌شناسی قائل است و روانکاو را به‌مثابه زبان‌شناسی می‌داند که علم او، خواندن معنی[۵] و رمزگشایی نوشته‌ای است که در معرض دید است (فرضی و زرقانی، ۱۳۸۸: ۱۱۶). بنابراین روش کار او، محصور در روان‌شناسی نیست و از مفاهیم اساسی دیگر علوم، به‌ویژه زبان‌شناسی کمک می‌گیرد. از این‌رو لاکان نیز مانند فروید، همواره از ستایشگران آثار ادبی بوده و این آثار را واجد درس‌هایی برای روانکاوان می‌داند (پین، ۱۳۸۰: ۴۱ و حسینی و همکاران، ۱۳۹۷: ۶۴). در نتیجه چنین دیدگاهی، زمینه را برای نقد روان‌کاوانه‌ی آثار ادبی به‌ویژه ادبیات داستانی فراهم می‌آورد و جهان ناشناخته‌ی ناخودآگاه شخصیت‌های داستان را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد.

«شهد الرواي» نویسنده‌ی زن جوان عراقی، یکی از نویسندگان صاحب سبکی است که با اولین اثر خود، یعنی رمان «ساعة بغداد»، نظر بیشتر ناقدان را به‌خود جلب نمود. او در این رمان با جسارت، شیوه‌ی روایی تازه و نامأنوسی را به‌کار برده که پیش از این در ادبیات عربی کمتر دیده شده‌بود. «الراوي» با رفتن به زیر لایه‌های شخصیتی کاراکترهای داستان و سبک بیانی ما بین خیال و واقعیت، فضای جنگی عراق در دهه‌ی ۹۰ میلادی را به‌تصویر می‌کشد و به بیان آثار مخرب این جنگ بر روح و روان عراقی‌ها در قالب گفتگوهای میان شخصیت‌ها و تعریف سرگذشت آن‌ها می‌پردازد. یکی از ویژگی‌های بارز این رمان، تلفیق لهجه‌ی عامیانه‌ی عراقی و زبان فصیح است که سبک روایی «شهد الراوي» را ممتاز و برجسته‌تر می‌سازد. نویسنده در این رمان، اوضاع فرهنگی، اجتماعی، معیشتی و اعتقادی مردم عراق را با زبانی ساده مطرح می‌کند و با استفاده از کلمات و عباراتی عامیانه، باورهای خرافی مردم عراق را به‌تصویر می‌کشد.

این رمان، تصویری روشن از دنیای درونی شخصیت‌های آن، به‌ویژه شخصیت اصلی یعنی «راوی» می‌باشد که تحت تأثیر پیامدهای مخرب جنگ خلیج، در دهه‌ی ۹۰ میلادی قرار گرفته است. رمان از روایت‌های گسسته‌ای تشکیل‌شده که «راوی» در آن‌ها، حوادث مختلف دوران جنگ و پس از آن که برایش اتفاق افتاده را بیان می‌کند. ساختار مُقطّع و اپیزودیک داستان، باعث شده که با استفاده از بازنگری در خاطرات گذشته‌ی شخصیت اصلی داستان، اضطراب و پریشانی او بازتاب داده‌شود و نقش مهم دوران کودکی در ضمیر ناخودآگاهِ وی انعکاس یابد. نویسنده با سبکی سوررئالیستی، فضاهایی ما بین حقیقت و رؤیا می‌آفریند و رمان را از تکه‌های مجزّایی می‌سازد که در واقع تصویری از شخصیت اوست و کلیت واحدی ندارد.

با توجه به اینکه دیدگاه لاکان، ساختار شخصیت انسان را در سه بُعد مجزا بررسی می‌کند، بر این اساس می‌تواند دیدگاه و نظریه‌ی مناسبی برای نشان‌دادن گسستِ موجود در روان شخصیت اصلی رمانِ «ساعة بغداد» و بیان چندپاره‌بودن ساختار روایی داستان باشد. بنابراین با توجه به رویکرد تلفیقی لاکان، آسیب‌های روانی شخصیت داستان، باید در ژرف‌ترین لایه‌های معنایی متن رمان، واکاوی شود.

اهمیت پژوهش حاضر، در این است که در حیطه‌ی مطالعات بینارشته‌ای قرار می‌گیرد و نشان می‌دهد که می‌توان با تکیه بر روش روان‌کاوی لاکان، به تحلیل ابعاد روانی شخصیت‌های داستانی پرداخت. این جستار سعی دارد تا بر اساس نظریه‌ی ژاک لاکان، به تحلیل روان‌کاوانه‌ی رمان «ساعة بغداد» بپردازد و نمودِ سه ساحت «خیالی»، «نمادین» و «واقع» را در شخصیت اصلی این داستان را که با عنوان «راوی» معرفی شده، نشان دهد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱. شخصیت «راوی» تا چه اندازه با نظریه‌ی ساحت‌های روانی لاکان مطابقت می‌کند؟

۲. دیگری کوچک و بزرگ در شکل‌گیری شخصیت «راوی» به عنوان سوژه چه تأثیری دارند؟

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد تطبیق نظریه‌ی روان‌کاوی لاکان با آثار ادبی مقالات بسیاری نگاشته شده که در اینجا به مهم‌ترین آن‌ها که با موضوع مقاله‌ی حاضر مرتبط است، اشاره می‌شود:

۱- اویس محمدی و همکاران در مقاله‌ی «تحلیل کارکرد «زبان و آموزش» استعمارگر در گفتمان پسااستعماری «موسم الهجرة إلی الشمال» بر اساس نظم‌های سه‌گانه‌ی لاکان» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ش۴۷: ۱۳۹۷)، بر اساس نظریه‌ی لاکان، به تحلیل نقش زبان بیگانه

در فرآیند از خودبیگانگی مردمان شرقی، به‌ویژه کشورهای عربی می‌پردازند و بازتاب سه ساحت این نظریه را در ساختار روانی شخصیت اصلی این داستان نشان می‌دهند.

۲-در مقاله‌ی «تحلیل قصیدة البحار و الدرویش (دریانورد و پارسامرد) بر پایهٔ نظریهٔ ژاک لاکان» نوشته‌ی الهه ستاری و مهدی خرمی سرحوضکی، (نقد ادب عربی، ش۷۵: ۱۳۹۸)، نویسندگان به بررسی بازتاب سه ساحت خیالی، نمادین و واقع نظریه‌ی لاکان در این قصیده می‌پردازند و جستجوی سوژه را برای رسیدن به آن گمشده‌ی معروف نشان می‌دهند.

در مورد رمان ساعة بغداد با بررسی‌هایی که در پایگاه‌های علمی انجام گرفت، به نظر می‌رسد دو پژوهش انجام گرفته است:

۱- فاطمه بالی و مسعودة فرجاني در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «معرفية الحوارية ومكونات الشخصية في رواية "ساعة بغداد" لشهد الراوي» (۲۰۱۸)، به بررسی شیوه‌های روایی مختلفی که شهد الرواي در این رمان به‌کار برده می‌پردازند و به کارکرد زبان‌شناسانه‌ی عنصر گفتگو در فرآیند نقل و روایت این داستان اشاره می‌کنند.

۲- در مقاله‌ی «الشخصيات العجائبية في رواية ساعة بغداد لشهد الرواي» (مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، العدد۲: ۲۰۱۹)، نوشته‌ی عادل محمد و نجم عبدالله، به بررسی بُعد رئالیسم جادویی این رمان پرداخته و ضمن بررسی اتفاقات عجیب و غریبی که در این داستان رخ می‌دهد، به شیوه‌ی روایی نیمه تخیلیِ این رمان نیز اشاره می‌کنند.

با کاوش در سایت‌های اینترنتی، مجلات و منابع کتابخانه‌ای چنین به‌نظر می‌رسد که در زمینه‌ی نقد روان‌کاوانه‌ی رمان «ساعة بغداد» بر اساس نظریه‌ی ژاک لاکان پژوهشی صورت نگرفته و جستار حاضر، نخستین پژوهش مستقلی است که بازتاب سه ساحت خیالی، نمادین و واقع را در شخصیت اصلی این رمان بررسی می‌نماید.

خلاصه‌ی داستان

رمان «ساعة بغداد»، وضعیت یکی از محله‌های بغداد را از زمان جنگ اول آمریکا با عراق در سال ۱۹۹۱ میلادی تا جنگ دوم در سال ۲۰۰۳ میلادی به‌تصویر می‌کشد. حوادث داستان نیز پیرامون شخصیت اصلی داستان می‌چرخد که نویسنده آن را با عنوان «راوی» مشخص کرده است. این داستان مراحل مختلف رشد این دختر را از کودکی تا جوانی و رفتن به دانشگاه توصیف می‌کند و حوادثی که برای او و اهالی محل اتفاق می‌افتد را بیان می‌کند. او دختر نوجوان رؤیاپردازی است که به‌خاطر ترس از شرایط جنگی، بمباران و قتل و خونریزی، از دنیای واقعی دورشده و در عالم

رؤیا غرق می‌شود. در دوران کودکی و نوجوانی، کاملاً به دوستش «نادیة» وابستگی پیدا می‌کند و میل عجیبی به رؤیاپردازی و به‌یاد آوری خاطرات خوش کودکی در او شکل می‌گیرد، کم کم از جهان واقعی خارج شده و از جامعه فاصله می‌گیرد. او پس از ورود به دانشگاه، به تناقضات شدید رفتاری دچارشده و به شخصیتی عاجز و وابسته به دیگران تبدیل می‌گردد که احساس تنهایی و رهاشدگی در این دنیا، به‌شکل ویرانگری در او پدید می‌آید؛ همچنین برخی از موضوعات اجتماعی و آداب و رسوم فرهنگی از جمله ازدواج و معاشرت اجتماعی برایش تبدیل به موضوعاتی غیر قابل هضم شده و دچار روان‌پریشی می‌گردد. در این داستان، صحنه‌ها و حوادث خارق‌العاده و تصاویر عجیب و سوررئالی بسیاری وجود دارد و دقیقاً نمی‌توان مرز خیال و واقعیت را تشخیص داد. شخصیت‌های دیگر داستان، «نادیة»، دوست صمیمی «راوی» که بسیار به هم نزدیک هستند، «احمد»، پسرِ نوجوانی که عاشق «نادیة» می‌شود و رابطه‌ی عاشقانه‌ای میان آن‌ها شکل می‌گیرد و «فاروق»، پسری که با «راوی» دوست می‌شود و به یک بازیکن معروف فوتبال تبدیل می‌شود، هستند.

تحلیل رمان ساعة بغداد بر اساس نظریه‌ی لاکان

ژاک لاکان یکی از روان‌شناسان نوفرویدی است که با بازبینی دیدگاه‌های سنتی فروید و تلفیق آن با زبان‌شناسی نوین، شیوه‌ی علمی و دقیقی را برای پژوهش در متون ادبی فراهم آورد. رمان ساعة بغداد که شخصیت اصلی داستان آن، از انواع اختلالات روانی رنج می‌برد، بستر مناسبی برای بررسی و تحلیل بر اساس نظریه روانکاوی ژاک لاکان می‌باشد.

ساحت خیالی

در نظریه‌ی لاکان، ساختار شخصیت انسان به سه بخش ساحت خیالی، ساحت نمادین و ساحت واقع تقسیم می‌شود. اولین مرحله‌ی این نظریه «ساحت خیالی[۶]» یا «تصویری» است که مربوط به دوران تولد انسان که نوزاد، ادراکی از نفس‌بودگی ندارد و تمایزی میان سوژه و ابژه وجود ندارد، می‌باشد. کودک درمی‌یابد که زندگی‌اش وابسته به وجود مادر است و مادر به نوزاد آرامش روانی و احساس امنیت می‌دهد. در این مرحله کودک، استنباطی گسیخته از خود و اعضای بدنش دارد و تمایزی میان اشیاء پیرامون و وجود خود قائل نیست (eagleton, 1997: 143). نوزاد در مرحله‌ی ساحت خیالی، کاملاً به مادرش وابسته است و درک او از خود و جهان اطرافش ناقص و با جسم مادر نوعی حس یکی بودن دارد. اما این مرحله، دیری نمی‌پاید و با رشد جسمی کودک، فضای روانی او نیز تغییر و رشد می‌کند. از این‌رو، دنیای تکه‌تکه و چندپاره‌ی نوزاد در «ساحت خیالی»

با ورودش به شش ماهگی تغییر مي‌یابد و به مرحله‌ای به‌نامِ «مرحله‌ی آینه[۷]» می‌رسد. در این زمان، کودک بـه ادراکی تقریباً یکپارچه از بدن خود می‌رسد (Lane 2006: 193 & Wright 1998: 100).

در مرحله‌ی آینه‌ای، کودک خـود را در آینه می‌بیند، تصویر خود را در آینه تشخیص می‌دهد و با آن همذات‌پنداری می‌کند، اما ایـن تصویر همچنان بـرای او بیگانه است و با خود او خلط می‌شود (هومر، ۱۳۹٤ :۴). بنابراین درک نوزاد از خود، در این مرحله دچار دگردیسی شده و از حالت اولیه خارج می‌شود. این احساس، نوعی شادی و نیاز به تأیید دیگران (به‌ویژه مادر) را در کودک پدید می‌آورد و کودک می‌تواند خود را یک نفس دیگری بداند. از این مرحله به بعد، کودک از نظر ذهنی به این تصوّر می‌رسد که به استقلال از مادر رسیده است (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۸۲). بنابراین وابستگی به مادر، آن حس غرور و شادی ناشی از استقلال سراب‌گونه را به‌حاشیه می‌کشاند و میل به جسم مادر در او رشد می‌کند، اما به حکم اجتماعی‌بودن انسان، این وابستگی به مادر برای کودک قابل قبول نیست و این اولین ضربه‌ی روحی به کودک است که فقدان را به‌وجود می‌آورد. بر این پایه، احساس فقدانِ همیشگی ناشی از عبور از مرحله‌ی خیالی در سوژه باقی می‌ماند و این فقدان با هیچ اُبژه‌ای جبران نمی‌شود و اگر هم این اتفاق بیفتد، این برآورده شدن، حالتی موقتی است. سوژه برای جبران این فقدان به دنبال «اُبژه‌های دیگری کوچک (مادر)» است که بتواند این خلأ را جبران کند (Lacan, 1968: 179).

حس وابستگی

پیش از شروع جنگ اول آمریکا با عراق، مردم عراق در آرامش به‌سرمی‌بردند؛ فضای این کشور آشوب‌زده نبود و مردم گویی در کشتی آرامش زندگی می‌کردند. ولی با یورش آمریکا، این آرامش از بین رفت و تبدیل به ترس و اضطراب شد. به‌دنبال این بی‌نظمی و وحشت، آسایش برای مردمان این سرزمین، تبدیل به رؤیایی دست‌نیافتنی شد. «شهد الراوي» نیز در رمان «ساعة بغداد»، در قالب سرگذشت شخصیت‌های داستانش به‌ویژه شخصیت اصلی داستان که با عنوان «راوی» شناخته شده، این مسأله را بیان می‌کند و جستجوی بی‌پایان، ولی دست‌نیافتنی «راوی» برای رسیدن به آرامش را به‌تصویر می‌کشد. «راوی»، دختر نوجوانی است که به‌خاطر شرایط جنگی از دنیای واقعیت می‌ترسد، از آن فاصله می‌گیرد و کم‌کم غرق در دنیای خیالی می‌شود و در عالم رؤیا برای خود سرزمینی از آرامش می‌سازد. «راوی» در واقع هنوز نتوانسته از حالت اتحاد با جسم مادر خارج شود و وابستگی به جسم مادر و مهر و محبت و امنیتی که از او کسب می‌کرده، در وجودش

باقی مانده و به‌نوعی نهادینه‌شده است. با وجود اینکه «راوی» از لحاظ جسمی به‌صورت طبیعی و کامل رشد کرده است، ولی از لحاظ شخصیتی رشد چندانی نداشته و از مرحله‌ی یکی‌بودگی با مادر خارج نشده است و هم‌چنان در جستجوی رسیدن به آرامشی می‌باشد که آن را نزد دیگری کوچک، یعنی مادر، می‌جوید. از این‌رو رفتارهایی هم‌چون رفتار دختر بچه‌هایی را انجام می‌دهد که شدیداً به مادرشان وابسته هستند. او با مادر بزرگش بسیار صمیمی است و میل شدیدی به این دارد که از محبت او، سیراب‌شود، با جسم او آرامش یابد و میل به یکی‌بودن با مادر را برای مقطعی کوتاه، ارضا کند: «سهرت إلى جانبها أتوسل إليها أن تحكي لي قصة، أريد أن أعود صغيرة في حضنها، أريد أن تكرر عليّ أنها أمي: لقد ولدتك من بطني قبل أن ألد أمك» (الراوي، لاتا: ۱۹۰).

مرحله‌ی آیینه

«راوی» پس از رسیدن به سن بلوغ و نوجوانی، شاهد تغییرات فیزیکی و رفتاری در خود است و متوجه این تغییرات و تفاوت وضعیت کنونی‌اش با گذشته می‌شود. او گمان می‌کند که به‌نوعی از استقلال رسیده و خود دارای یک جسم کامل و مستقل می‌باشد که مجزا از جسم مادر است. او گویی به‌نوعی درک و شناخت از خود، جسمش و جهان پیرامونش رسیده و این حس استقلال نوعی شادی در او به وجود آورده و نیازمند تأیید دیگران است. اما ماجرا به همین سادگی نیست و به‌علت میل شدید «راوی» به دنیای تصاویر و رؤیا، این استقلال از مادر، تنها جنبه‌ی ذهنی و درونی دارد و در جهان بیرونی و واقعیت چنین امری برای او رخ نمی‌دهد، با وجود آنکه از لحاظ جسمی و بلوغ جنسی به‌حد معقول و مناسب رسیده است. او در آیینه به خود و جسمش نگاه می‌کند و معنای استقلال و جداشدگی از جسم مادر را می‌بیند، ولی حس شرم و خجالت نشان می‌دهد که او هنوز از لحاظ ذهنی به جسم مادر وابسته است و آن حس اعتماد به نفس لازم برای تشکیل یک وجود کاملاً مستقل از هر جسم و هر دیگری را ندارد: «غسلت وجهي ووقفت أمام المرآة، قرصت خدي الأيمن من أجل أن يصبح ورديّاً، بالفعل ظهرت بقعة وردية صغيرة واختفيت في الحال، ابتعدت للمرة الأولى عن المرآة لأترك مسافة مناسبة، نظرت إلى جسدي بخجل، ثم التفتُّ يميناً ويساراً لأتأكد من أن أحداً من أهلي لا يراني، بللت شعري بالماء قليلاً و سرحته بيدي ونظرت في المرآة نظرة خاطفة وخرجت إلى باب البيت من دون أن أفكر، رأيت فاروق من بعيد وابتسمت له، حاول أن يقترب مني ليقول شيئاً، لكنني تركته ودخلت من دون أن أغلق الباب» (الراوي، لاتا: ۶۸).

ساحت بی‌نظمی و طبیعت

در این دوره، شخص شناخت عمیقی از پیرامون خود ندارد و نمی‌تواند به‌خوبی میان خود (سوژه) و دیگری (اُبژه) تمایز قائل شود. «راوی» تحت تأثیر شرایط نابسامان جنگی و محدودیت‌هایی که برای او و هم‌وطنانش ایجاد شده، از لحاظ روحی و روانی تحت فشار روانی قرار می‌گیرد. وی برای فرار از این فشار روانی جانکاه، به رؤیاپردازی روی می‌آورد و در این امر تا جایی زیاده‌روی می‌کند که برخی مواقع، ارتباطش با جهان بیرون و محسوس به‌طور کامل قطع می‌شود، از واقعیت می‌گریزد و هرچه بیشتر به وهم و خیال علاقمند می‌گردد. او در حالتی معلق میان تصاویر زیبا و فریبنده‌ی ساخته‌ی ذهنش و جهان واقعیت لبریز از تلخی آوارگی و زشتی جنگ و محرومیت، قرار می‌گیرد. در نتیجه او به دنیای ایماژها روی می‌آورد، شناختش را آگاهانه از جهان پیرامونش کم می‌کند و در رؤیا، آن آرامش ناشی از اتحاد با جسم مادر را بازنمایی می‌کند: «أرى الأشياء من بعيد، والأشياء التي لا أراها أتخيلها، وإذا أردتم الحقيقة، أنا أحب الأشياء التي أتخيلها أكثر من الأشياء التي أراها» (الراوي، لاتا: ۲۶). واضح است که این شخصیت، به‌خاطر فضای ناآرام واقعیت به جهان تصاویر و ایماژها که قابل لمس نیستند، پناه می‌برد و به دوران یکی‌بودگی با مادر برمی‌گردد و به آن آرامش اولیه‌ای که از مادر گرفته است، میل دارد؛ بنابراین در ساحت خیالی سیر می‌کند.

شناخت اُبژه‌های دیگری کوچک و ارتباط با آن‌ها

یکی از ابژه‌های دیگری کوچک، «نادية» است که صمیمی‌ترین دوست «راوی» است و بیشتر وقت خود را با او می‌گذراند. «راوی» پس از دورشدن از جسم مادر و عدم اتحاد و یکی‌بودگی با دیگری کوچک، در دنیای واقعیت، به‌دنبال آن حس امنیتی می‌رود که از آغوش مادر می‌گرفت و این حس را در درون افرادی می‌جوید که همان مهربانی مادر را برای او تداعی می‌کنند؛ نادية یکی از این افراد است که در حیطه‌ی ابژه‌های دیگری کوچک قرار می‌گیرد. حس آمیختگی «راوی» و اتحاد او با «نادية» آن‌چنان زیاد است که وارد ذهن «نادية» می‌شود و رؤیاهای او را می‌بیند و خود را از عالم واقعیت دور می‌کند. البته نویسنده در شیوه‌ی روایت خیالی، مبالغه‌کرده و آن‌را هم‌چون داستان‌های سوررئال وارد جهان حوادث عجیب و غیرقابل باور می‌کند و شکلی خیالی به داستانش می‌دهد: «حاولت كثيراً في حياتي أن أنسخ أحلامها الجميلة وألصقها في نومي، لكنني فشلت. اكتفيت بمراقبة هذه الأحلام» (الراوي، لاتا: ۱۵).

نیاز به تأیید مادر

این میل «راوی» به آرامش و پناه بردن به عالم رؤیا و دوری از جهان واقعیت، همان میل کودک به ساحت خیالی و یکی‌شدن با جسم مادر است. او که از این جهان پر از جنگ و خونریزی می‌ترسد، آرزو می‌کند که در دنیایی رؤیایی زندگی کند و در آرامش باشد؛ این آرامش بازتاب همان آغوش گرم مادر است که با بزرگ‌شدن کودک و ورود او به ساحت نمادین سرکوب‌شده و در ناخودآگاه او ذخیره گردیده است. واژه‌ی «العالم»، دلالتی است که مخاطب را به‌عمق لایه‌های شخصیتی «راوی» می‌برد و از امیال سرکوب شده‌ی او پرده بر می‌دارد. در اینجا واژه‌ی «العالم»، به جهان بیرونی و پیرامون «راوی» اشاره دارد که در تضاد با دنیای خیالی و فانتزی او قرار گرفته و تبدیل به مانع و دشمنی‌شده که «راوی» نتواند در این جهان، به آن یکی‌بودگی با جسم مادر دست یابد و به آرامش برسد و از فشار روانی خود بکاهد. با تعمق در فحوای سخنان «راوی» می‌توان متوجه‌شد که او نمی‌تواند با زبان و کلام، خواسته‌ی خود را به مادرش انتقال دهد و به‌صورت مستقیم از او درخواست کند که او را با خود به دوران گذشته و یکی‌بودگی جسمشان ببرد و نیازش را برآورده سازد، لذا مفهوم این جملات و معنایی اینکه «راوی» علاقه‌ای به ماندن در این جهان ندارد، برای مادر گنگ و نامفهوم است: «سمعنا أصوات القصف الشديدة وفكرت أنا أن أختفي من هذا العالم، نهضت أمشي في الظلام واقتربت من أمي: ماما؟ -نعم يا حبيبتي. -تعرفين ماذا أريد منك؟ ماذا تريدين؟ -أريد أن لا أكون موجودة في هذا العالم» (الراوي، لاتا: ۱۴).

این جملات، بیانگر این هستند که «راوی»، احساس تنهایی و رهاشدگی دارد و به‌خاطر اینکه نمی‌تواند تأیید مادرش را کسب کند، دچار اضطراب شدیدی‌شده، از جهان واقعیت گریخته و به دنیای زیبای خیال پناه برده و با تصاویر و ایماژهای مربوط به دوران یکی‌بودگی با جسم مادر، همزادپنداری کرده و به‌شکلی سراب‌گونه می‌خواهد درد خود را درمان کند، ولی روح او ارضا نمی‌شود.

خلط بین خود واقعی و خود خیالی

«راوی» با وجود اینکه به لحاظ سنی تقریباً از دوران کودکی و طفولیت عبور کرده، ولی هم‌چنان میل شدیدی به ساحت خیالی دارد و گمان می‌کند که هنوز تحت سیطره‌ی ایماژها و تصاویر است. چنین تصوری باعث می‌شود که او درک درستی از خود واقعی و خود خیالی‌اش نداشته باشد و میان این دو در حرکت و نوسان باشد. پرسش‌های وجودگرایانه‌ی «راوی» در این بخش، به‌خوبی این خلط خود واقعی با خود خیالی‌اش را نشان می‌دهد و سایه‌ی او در واقع فراتر از یک مقوله‌ی طبیعی

و مرئی در متن داستان ایفای نقش می‌کند: «شاهدتُ ظلي يتحرك على الجدار ثم راح يكبر و يمتد على سقف الملجأ ويتلاشى، بقيت واقفة في مكاني أفكر في ظلي ... إلى أين ذهب في هذا الوقت؟! أين تختفي ظلالنا من هذه الحياة؟! هل أنا في الحقيقة ظل نفسي؟» (الراوي، لاتا: ۱۴). واژه‌ی «ظل» به عنوان روساخت مفهوم، نشانه و دلالتی است که در پَسِ عبارات متن نهفته است و ترکیب آن با واژگان «الحياة» و «الحقيقة»، به مدلول و مفهوم اصلی متن یعنی تسلط ساحت خیالی بر شخصیت «راوی» اشاره دارد و نشان می‌دهد که سایه، جلوه‌ای از جهان تصاویر است. بنابراین او نمی‌تواند به خوبی ماهیت وجودی خود را میان دو جهان واقعیت و دنیای خیالی درونش تشخیص دهد و به شناختی دقیق از خود نائل آید. اینجاست که خود واقعی او با خود ساخته و پرداخته شده‌ی خیالش، با هم درمی‌آمیزند و چنین پرسش‌هایی برای او پیش می‌آید و او در سردرگمی و حیرت سیر می‌کند

ساحت نمادین

مرحله‌ی دوم «ساحت نمادین[۸]» است که بارزترین مشخصه‌ی آن، ماهیت زبانی آن است (Lacan, 2002: 4). در این مرحله، کودک زبان به سخن‌گفتن می‌گشاید و تکلّم کودک فرآیندی است که با خودداری مادر از شیردادن همراه می‌شود. کودک از شیر بریده‌شدن را نمی‌تواند بپذیرد و این حالت، وابستگی و میل کودک به مادر را افزایش می‌دهد. تلاش برای رسیدن به شیر مادر، کودک را وارد مرحله‌ی نمادین می‌کند. زیرا زبان، فرآیندی کاملاً نمادین و دلالت‌مند است و کلمات، جایگزین اشیاء می‌شوند. برای کودک، در این مرحله، زبان حاکی از فرهنگ مسلّط اجتماعی است و این تسلط اجتماعی بیش از همه با نام «پدر» به‌عنوان تداعی‌کنندهی قوانین برای کودک، عجین می‌شود (Bertens, 2001: 134). بنابراین کودک با زبان، وارد ساحت نمادین و قوانین اجتماعی می‌شود که میان او و مادر فاصله می‌اندازد. بارزترین مفهوم در ساحت نمادین «پدر» است که کودک آن‌را به‌نوعی رقیب خود در جلب توجه و محبت مادر می‌داند. فقدانی که کودک در اواخر مرحله‌ی «ساحت خیالی»، به‌دلیل عدم توانایی رسیدن به استقلال در قبال مادر بدان دچار شده بود، در این مرحله با مواجه شدن کودک با الزامات ساحت نمادین و دور شدن از یگانگی روانی با مادر، گسترش می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که در ساحت نمادین، جایگزین شدن الزامات اجتماعی به شکل «قانون پدر[۹]» به‌جای «میل مادر»، نوعی احساس فقدان شدید در کودک پدید می‌آورد (لچت، ۱۳۸۳: ۱۱۲). بر این اساس کودک از لحاظ روانی، در حال انتقال است و در ساحت نمادین با مانعی به نام پدر روبرو می‌شود که میان او و مادر فاصله می‌اندازد. وقتی کودک خود را در ساحت نمادین

می‌بیند و به هویت مستقل از مادر می‌رسد، مادر را در حکم «دیگری» درک می‌کند و کلمه‌ی مادر را جایگزین خود مادر می‌کند. از آنجایی که رابطه‌ی کودک با مادر در ساحت خیالی کاملاً شخصی است و در مقابل، رابطه‌ی کودک در ادامه‌ی زندگی با ساحت نمادین، رابطه‌ای اجتماعی و بینا فردی است، لاکان مادر را دیگری کوچک و جامعه و قوانین اجتماعی را «دیگری بزرگ» می‌نامد (ابراهیمی، ۱۳۹۰: ۹).

ساحت نظم و فرهنگ مسلط اجتماعی

ساحت نمادین، ساحت اشارات و حوزه‌ی کاربرد زبان است که جامعه یکی از کلیدواژگان این ساحت بوده و قانون نام پدر نیز با مفهوم آن گره خورده است. یکی از جلوه‌های قانون پدر، قوانین و رسوم اجتماعی است که از آن به عنوان دیگری بزرگ یاد می‌شود. انسان به حکم اجتماعی‌بودنش، باید برخی هنجارهای پذیرفته‌ی جامعه را قبول کند تا بتواند به رشد روانی دست‌یابد و به زندگی فردی و اجتماعی خود ادامه دهد. اولین نشانه‌ی ورود انسان به ساحت نمادین، یادگیری زبان است. از آنجا که روش تحلیل روان‌شناسی لاکان با زبان‌شناسی و به‌ویژه نشانه‌شناسی دوسوسور ارتباط قوی دارد، لذا نخست به معنای دال و مدلول و نشانه اشاره می‌شود؛ بر اساس یکی از واضح‌ترین تعریف‌ها «دال را به عنوان بیان آوایی واژگان یا تأثیر روانی یک صوت و مدلول را به عنوان مفهوم، مصداق یا محتوای نشانه‌ای آن صوت می‌شناسیم [و] نشانه را نیز عامل پیوند دهنده‌ی دال و مدلول می‌دانیم» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۶).

در داستان «ساعة بغداد»، «راوی» پس از دوران طفولیت با فرآیند یادگیری زبان، وارد ساحت نمادین می‌شود و یاد می‌گیرد که از طریق تکلم با جامعه‌ی پیرامونش ارتباط برقرار کند. اما شرایط محیطی و پافشاری او برای گریز از جهان واقعیت و میل به جهان تصاویر، روند اجتماعی‌شدن او را با وقفه و اختلال مواجه می‌کند. ورود شخص به ساحت نمادین دو نتیجه‌ی متناقض دارد؛ از یک‌سو به فرد توانایی مشارکت با دیگران برای برطرف‌کردن نیازهایش می‌دهد و از سوی دیگر، ارتباط او را با عالم کودکی و مرحله‌ی پیشازبانی قطع می‌کند و او را از یکی‌بودگی با مادر و تمنای اتحاد با جسم محارم دور می‌کند که باعث ایجاد اضطراب و فقدان می‌شود. ولی اگر شخص، نتواند به‌خوبی خود را با جهان رمز و اشارات وفق دهد و توانایی برقراری ارتباط مناسب با قوانین اجتماعی را نداشته باشد، از لحاظ فکری رشد نمی‌کند و به‌علت گرایش افراطی به ساحت خیالی و میل به احساسات فرازبانی، در همان عالم کودکی باقی می‌ماند و نمی‌تواند با محیط پیرامون خود و دیگریِ بزرگ ارتباط سالم و قوی داشته باشد. شخصیت اصلی این داستان نیز به علت غرق‌شدن در

ساحت خیالی و میل بازگشت به دوران کودکی، از لحاظ اجتماعی به‌خوبی رشد نمی‌کند و به شخصی خجالتی و پریشان تبدیل می‌شود که دنیای بیرونی برایش چالش‌برانگیز و حتی غیرقابل تحمل می‌شود؛ زیرا تعاملات در این دنیای واقعی به‌وسیله‌ی زبان و رمز و اشاره انجام می‌گیرد و این در تقابل با رویکرد زندگی روانی اوست که غرق در عالم تصاویر و ایماژها و احساسات غیرقابل بیان با زبان هستند. لذا در محیط دانشگاه، او شخصی خجالتی است که هراس شدیدی از برخورد با دیگران دارد و واقعیت برای او دردناک است و خود را تنها و به دور از حامی مهربان خود یعنی مادر می‌داند. این انتقال «راوی» از ساحت خیالی به ساحت نمادین، در واقع، انتقال از طبیعت (بی‌قانون و بی‌نظم) به فرهنگ (قانون‌مداری) است: «واصلت طريقي من دون أن ألتفت، من خجلي قررت ألّا أذهب إلى قاعة الدرس، اتجهت بعيداً من أعين الطلاب، وجلست وحيدة على مصطبة معزولة» (الراوي، لاتا: ۱۵۵).

قانون نام پدر و عقدهٔ اُدیپ

در برخی فرهنگ‌ها، رابطه‌ی پدر و دختر با محدودیت‌های خاصی مواجه است و همیشه فاصله‌ی خاصی میان پدر و دختر وجود دارد که این ممنوعیت و محدودیت، باعث ایجاد نوعی حس کشش دختر به‌سمت پدر و داشتن قدرت او می‌شود؛ وقتی دختر به این قدرت نمی‌رسد، دچار نوعی اختگی شده و احساس خنثی‌بودن می‌کند و این موضوع به یک عقده تبدیل می‌شود. «راوی» نیز در این داستان با فراگیری زبان، وارد ساحت نمادین می‌شود، با جهان بیرون ارتباط برقرار می‌کند و در این میان، با هنجارهای اجتماعی مواجه می‌شود که در تقابل با آن میل سرکش یکی‌بودگی با مادر هستند و این حس را سرکوب می‌کنند و او را برای یافتن هویت مستقل فردی برمی‌انگیزند. او که بر اساس آداب و سنت‌ها متوجه شده که باید نسبت به پدر با محدودیت بیشتری رفتار کند و بین خود و پدر مرز و فاصله‌ای قائل شود، از این قانون دلگیر می‌شود و از آنجا که آن را عامل جدایی او از مادر می‌داند، این رقابت‌جویی پدر را برنمی‌تابد و خود را در دنیا تنها می‌بیند و این مسأله باعث می‌شود که فقدان در او شدت بیشتری یابد. وقتی در امتحانات پایانی موفق می‌شود، پدرش او را برای اولین بار می‌بوسد و این رفتار باعث می‌شود «راوی» دچار تناقض شود، زیرا تاکنون از چنین حسی برخوردار نشده بود و به‌خاطر هنجارهای اجتماعی و رسوم فرهنگی، چنین رفتار محبت‌آمیزی برای او ممنوع بوده و این برای او تبدیل به یک عقده شده بود. بنابراین، آرزو می‌کند که ای کاش بزرگ نمی‌شد تا تحت سیطره‌ی قوانین جامعه قرار نگیرد: «نهض أبي وقبلني، كانت هذه أول مرّة يقبلني فيها أبي بمناسبة النجاح من دون أن يحملني بيديه من الفرح، لقد أصبحت

كبيرة ويداه نحيفتان. لماذا أبي؟ أنا لم أكبر بعد، حتى لو كبرت أريدك أن تحملني وتدور بي في الصالة، أنا زعلت كثيراً منک، لكنني لم أقل كلّ ذلك حينها، كنت أخجل أن أقولها أمامك، لأنّك تحسبني صرت كبيرة، بين يديك يا أبي أنا صغيرة حتى عندما أكون في الثلاثين من عمري، أنا دائماً صغيرة» (الراوي، لاتا: ۴۷).

برخورد با ابژه‌های دیگری بزرگ

سوژه (راوی) پس از خروج ناقص از از ساحت خیالی، با محیط جدیدتری به‌نام جامعه روبرو می‌شود که قوانین خاصی بر آن حاکم است و شخص باید از آن‌ها پیروی کند. در این ساحت، دیگری بزرگ حرف اول را می‌زند که مجموعه‌ای از اقمار پیرامون هم، دیگری بزرگ را تشکیل می‌دهند. پدر یا قانون نام پدر، اولین جلوه از دیگری بزرگ است و هر جنس مذکری، یادآور دیگری بزرگ است. «نادية»، دوست «راوی» و دختری هم‌سنِ اوست که فرآیند اجتماعی‌شدن و پذیرفتن هنجارهای ساحت نمادین در او زودتر اتفاق می‌افتد و از ساحت خیالی جدا می‌شود. در مقابل، «راوی»، به‌خاطر رؤیاپردازی و دوری از جهان واقعی، در فرآیند اجتماعی‌شدن با اختلال رو برو می‌شود و به‌خاطر فقدان جداشدگی مادر، میل بازگشت به دوران کودکی در او رشد می‌کند و همچنان در تمنای رسیدن به یکی‌شدن با جسم مادر است. «نادية» با «احمد» آشنا و رابطه‌ی عاشقانه‌ای میان آن‌ها شکل می‌گیرد و ذهن «نادية» درگیر عشق «احمد» می‌شود که نماینده‌ای از دیگری بزرگ و ساحت نمادین است. این مسأله باعث می‌شود که دوستی «نادية» و «راوی» وارد مرحله‌ی جدیدی شود و موجبات دلخوری «راوی» از «نادية» ایجاد گردد؛ زیرا او با ارتباط صمیمی که با «نادية» برقرار کرده، توانسته‌بود به‌صورت موقت اندکی از آن فقدان جداشدگی از مادر را بکاهد، اما اکنون با مانع دیگری به‌نام «احمد» رو به‌رو است که حائلی بین او و «نادية» شده و باعث‌شده که «نادية» به او کمتر توجه کرده و «راوی» را از خودش دور کند. این مطلب باعث می‌شود که بار دیگر فقدان و میل به یکی‌شدن با جسم مادر در «راوی» شدت یابد و او را مضطرب سازد و بر گرایش‌های روان‌پریشانه‌ی او بیفزاید: «في الفسحة، وضعت يدي بيدها وتمشينا في الساحة، كانت ساهية عني، مشغولة تنظر في البعيد لقد احتل هذا الولد روحها وصار يزيحني بعيداً منها، إنّه يشغل تفكيرها كلّه» (الراوي، لاتا: ۵۷).

ارتباط با ابژه‌های دیگری کوچک

سوژه در چرخه‌ی انتقالی میان ابژه‌های دیگری کوچک و بزرگ در حال گردش است. در داستان «ساعة بغداد»، سوژه (راوی)، بار دیگر در تقابل با ابژه‌ای از دیگریِ بزرگ یعنی «احمد» قرار گرفته و مانع بزرگی را بر سر راه خود برای بهره‌مندی از میل وحدت با مادر می‌بیند؛ و این‌گونه خلأ درونش گسترش می‌یابد، او را به افسردگی و روان‌نژندی می‌کشاند و او را از عالم واقعیت به‌سوی ساحت خیالی پرتاب می‌کند. «راوی» در ادامه، فقدان به‌وجود آمده در روحش را به‌تصویر می‌کشد و تمنای یکی‌شدن با مادر که برای مدت کوتاهی توانسته بود با دوستی عمیقی خود با «نادية» برطرف کند، بار دیگر در او شدت می‌یابد. این فقدان، همچنان استمرار می‌یابد و او را به بازگشت به دنیای کودکی راغب می‌کند. «راوي» چنان خود را با «نادية» یکی می‌پندارد و او را دوست دارد که گویی دو روح در یک جسم هستند و این دقیقاً بازتاب همان گمشده‌ی بزرگ یعنی میل به در آمیختن با جسم مادر است. در واقع «نادية» یکی از اُبژه‌های دیگری کوچک است که سوژه پس از جدایی از جسم مادر و روبروشدن با ساحت نمادین و هنجارهای اجتماعی و قانون پدر، به آن متوسل‌شده و با دوستی با آن، میل خود با یگانه‌شدن با مادر را به‌صورت گذرا ارضا کرده است: «ربّما أصبح وجودي قريباً منها وجوداً باهتاً، فقدت خطواتها الانسجام القديم مع خطوتي، صارت مرّة تتقدمني، مرّة أخرى تتخلف عني، وعندما فقدنا انسجام خطواتنا كثرت عثراتنا في الطريق» (الراوي، لاتا: ۵۷).

«بيداء» دختر مهربانی است که مقصد بعدی «راوی» می‌باشد و از اُبژه‌های دیگری کوچک به حساب می‌آید. سوژه (راوی) پس از ورود به دانشگاه و دوری از «نادية»، شدیداً احساس تنهایی می‌کند و به‌دنبال کسی است که با پناه‌بردن به آغوش گرمش، احساس امنیت پیدا کند. «بيداء» که بسیار مهربان است، در برخورد اولیه با «راوی»، نیاز او به‌حمایت را درک نموده و همچون دوستی دلسوز به او کمک می‌کند تا به خودش بیاید. «راوی» نیز با دیدن رفتارهای محبت‌آمیز او، شیفته‌اش می‌شود و باز به‌صورت موقت و گذرا آن حس اتحاد و یکی‌بودگی با جسم مادر را در ذهن و روان خود بازنمایی می‌کند. این حالت به «راوی» احساس آرامش می‌دهد و او را از جهان خشن بیرونی به ساحت زیبای خیال، انتقال می‌دهد. چنین وابستگی به «بيداء»، بر خوف او از ساحت نمادین و فرهنگ مسلط جامعه می‌افزاید، فقدان شکل‌گرفته در روانش را بیشتر می‌کند و این‌چنین استقلال و اعتماد به نفس از او دور می‌شود: «بيداء هي الشيء الوحيد من محلتنا الذي جاء معي إلى هذا المكان، هي العلامة التي تأتيني من الماضي الآمن، بيداء في هذه الأيام كانت تعني بالنسبة إلى

تسع عشرة سنة هي سنوات حياتي كلها، كنت معها كمن تمسک بيد أمها وتدفع نحو مياه عميقة باردة...» (همان: ۱۴۶).

ترکیب «مياه عميقة باردة» دلالت صریحی است که در نگاه اول، مخاطب به عمق معنا و دلالت ضمنی نهفته در آن پی نمی‌برد. این عبارت تصوری صوتی از مفهوم نشانه است که به مدلول اصلی، یعنی حس آرامش ناشی از یکی‌بودگی با مادر اشاره می‌کند که این مهم با جسم و وجود «بيداء» بازنمایی می‌شود. در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا ابژه‌های دیگری کوچک، جبرانی مناسب برای میل به مادر واقعی یا مادر نمادین هستند؟ باید گفت که ابژه‌های دیگری کوچک یعنی «نادية» و «بيداء» نمی‌توانند به‌خوبی آن میل به مادر واقعی را در «راوی» جبران کنند و این عطش بیشتر و بیشتر می‌شود و او هم‌چنان در جستجوی تمتع از مادر واقعی است.

ساحت واقع

سومین مرحله در نظریه‌ی لاکان «ساحت واقع» است که با دو ساحت پیشین، تفاوت‌هایی دارد. نه‌تنها با امر خیالی، که با امر نمادین نیز تضاد دارد؛ از این نظر که در ساحت واقع، انسان با غیاب و فقدان روبرو نیست؛ زیرا هر آنچه با زبان سر و کار دارد، در ساحت نمادین قرار می‌گیرد و از ساحت واقع بیرون رانده می‌شود (Evans, 1997: 19). ساحت واقع مفهومی پیچیده است که دگرگونی‌های بسیاری در آن رخ‌داده و لاکان در تشریح آن وارد جزئیات نشده است. این مفهوم در آغاز، تنها معنایی مقابل خیال و تصور داشت، ولی لاکان به‌تدریج، میان ساحت واقع و واقعیت تمایز نهاد (Habib, 1993: 191). البته منظور لاکان از واقعی، واقعیت نیست؛ چون واقعیت از دیدگاه وی، ساختاری زبانی دارد و در برخورد با دیگری بزرگ به سوژه القا می‌شود. او بر این باور بود که ساحت واقع، دلالت‌ناپذیر است و وارد زبان و رابطه‌ی دال و مدلول نمی‌شود. بنابراین، هیچ‌گاه امکان دسترسی به آن وجود ندارد (Habib, 1988: 66). در نتیجه آغاز ساحت نمادین، همراه با قطع‌شدن ارتباط انسان با ساحت واقع است، ولی با این وجود ساحت واقع، خارج از ساحت نمادین، به وجود خود ادامه می‌دهد (کلرو، ۱۳۸۵: ۱۴۶). بر این پایه، «ساحت واقع» فضایی ما بین ساحت خیالی و نمادین است و شامل حالاتی می‌باشد که با زبان و مؤلفه‌های ساحت رمز و اشاره قابل بیان نیستند. در واقع در حالت پیشازبانی قرار دارند، بر زبان شخص جاری نمی‌شوند و فرد نمی‌تواند احساس خود نسبت به آن ارزش‌ها و نظام‌ها را به‌زبان آورد و تنها به‌صورت تک‌گویی درونی در ذهن خود آن‌را نشخوار می‌کند.

مرحله‌ی تمنا (در جستجوی گمشده)

«راوی» پیوسته در جستجوی گمشده‌ی خود؛ یعنی دوران خوش گذشته است که در آن آرامش بر همه جا حکم‌فرما بود و از جنگ، دلهره و ناامیدی خبری نبود. این آرامش تبدیل به آرمان بزرگ «راوی» شده و در واقعیت، با بی‌تابی به جستجوی آن می‌پردازد. تمنای رسیدن به این آرامش، تمام ذهن و روان وی را درگیر خود می‌سازد و هم‌چون انسانی رهاشده در بیابانی بی‌نام و نشان، کورکورانه به‌دنبال مقصود خود پرسه می‌زند. «راوی» در طول داستان، از کشتی آرامش سخن می‌گوید که این کشتی، دالی است که ذهن خواننده را به مدلولی هدایت می‌کند که معنایی فراتر از مفهوم حسی کشتی دارد. این کشتی به‌گل نشسته، در واقع نمادی از سرزمین جنگ‌زده و بلادیده‌ی «عراق» است که حرکت او، نوید رسیدن به آرامش را می‌دهد؛ آرامشی که گمشده‌ی «راوی» است: «فكرت مع نفسي: في يوم ما، عندما تتحرك هذه السفينة من مكانها وتنفث بخارها الأبيض في السماء، ستجأر محركاتها العملاقة، ثم تدوّي في أرجائها إشارة الانطلاق، ويصعد الجميع على متنها في رحلة طويلة نحو جزيرة الأمان. ستبتعد هذه السفينة وتبتعد وتبتعد حتى يتلاشى أثرها وراء ضباب كثيف من الضباب» (الراوي، لاتا: ۲۷).

مکانیسم جابجایی

ویژگی این مرحله، پربُودگی از میل به یگانگی با مادر است و دیگر همچون ساحت خیالی خلأ و فقدان وجود ندارد؛ بلکه این میل و احساسات هستند که وجود دارند و این تمنا در او شعله‌ور است، ولی برای مرتفع‌کردن آن‌ها از مکانیسم دفاعی-روانی جایگزینی و جابجایی کمک می‌گیرد. یعنی سوژه در کوششی بی‌پایان، آن میل را در افراد دیگری می‌جوید و به همین منوال از فردی به فردی دیگر انتقال می‌یابد؛ البته هیچ‌گاه به آن یگانگی اولیه نمی‌رسد. شخصیت اصلی این داستان نیز، با روبرو شدن با ساحت واقع خود و به‌خاطر پُربودگی میل به یکی‌شدن با مادر، در جستجوی مداوم این میل است و از شخصی به شخص دیگری آن‌را می‌جوید. او پس از جدایی از جسم مادر، با افراد بسیاری ارتباط پیدا می‌کند و در وجود آن‌ها گمشده‌ی خود را می‌جوید. هرچند به صورت گذرا، عقده‌های روانی ناشی از این جداشدگی را برطرف می‌کند، ولی این میل، او را در یک زنجیره‌ی بی‌انتها با خود می‌کشاند. صمیمی‌ترین دوست «راوی» و اولین شخصی که «راوی» میل گمشده‌ی خود را در آن می‌جوید، «نادية» است که بسیار به او وابسته شده و با بودن در کنار او احساس امنیت روانی می‌کند. پس او باز از مکانیسم جابجایی استفاده می‌کند و تمنای یکی‌شدن با مادر را در «نادية» جستجو می‌کند. ولی «نادية» به حکم اجتماعی‌شدن و فرآیند رشد جنسی و

واردشدن به ساحت نمادین، به یکی از اُبژه‌های دیگریِ بزرگ یعنی «احمد» متمایل‌شده و به‌نوعی از «راوی» و عالم کودکی فاصله گرفته و وارد دنیای انسان‌های بزرگسال شده است. این مسأله باعث افسردگی «راوی» می‌شود و او در قالب جریان سیال ذهن، به اندوه ناشی از دورشدن از «نادية» اشاره می‌کند: «نادية كبرت، لأنها تريد أن تكبر، حتى إنني صرت لا أعرفها، أخاف أن تذهب إلى عالم الكبار وتتركني» (الراوي، لاتا: ۱۸۰).

مرحله‌ی پیشازبانی، تک‌گویی درونی

پس از ورود سوژه به ساحت نمادین و فراگرفتن زبان، او با کلمات، معنای چیزهایی که در مرحله‌ی پیشازبانی قادر به گفتنشان نبود را بیان می‌کند، نیاز خود را مرتفع می‌سازد و این‌گونه تحت تسلط ارزش‌های اجتماعی و آداب و رسوم خاص ساحت رمز و اشاره قرار می‌گیرد. ولی مفاهیم، احساسات و واقعیت‌هایی در روان انسان وجود دارند که با زبان قابل بیان نیستند؛ زیرا با هنجارهای اجتماعی و قوانین و مقرارت در تضاد و تقابل هستند، دلالت‌ناپذیر بوده و به‌نوعی گنگ و پیچیده هستند و منشأ آن‌ها همان میل به یگانگی با مادر است. این مطلب همان ساحت واقع یا ضایعه‌ی حیث واقع است که هرچند سوژه با ورود به ساحت نمادین ارتباطش با آن قطع می‌شود، ولی خارج از ساحت نمادین به روند خود در روان انسان ادامه می‌دهد که البته بسیار دست‌نیافتنی است؛ موارد بسیار استثنایی ممکن است وجود داشته باشد که بتوانند این ضایعه‌ی حیث واقع را درک کنند. «راوی» نیز در این رمان، یکی از آن شخصیت‌های روان‌پریشی است که به‌خاطر گریز از ساحت نمادین و ترس از دیگری بزرگ و قوانین اجتماعی، ساحت واقع خود را درک می‌کند. او احساساتی که در ذهن و روانش سیلان می‌یابند، ولی زبان قابلیت بیان آن‌ها را ندارد را درک می‌کند و در قالب جریان سیال ذهن این واقعیت‌هایی که با ساحت نمادین در تضاد کامل هستند و در مرحله‌ی پیشازبانی قرار دارند را به‌تصویر می‌کشد. او در قالب تک‌گویی‌هایی درونی و در گفتگویی کاملاً محرمانه و سری با خودش، به این واقعیت‌های تکان‌دهنده اشاره می‌کند؛ واقعیت‌هایی که زبان قاصر از بیان آن‌ها و دیگران نیز از درک فحوای آن‌ها عاجزند؛ زیرا آن‌ها تحت سیطره‌ی زبان و ساحت رمز و اشاره هستند: «وأنا أيضاً، شاهدت أشياء غريبة لكنني لا أستطيع أن أقولها، لأنّ الناس لا يصدقوننا عندما نقول لهم أشياء لا تدخل عقلهم، وأنا أستغرب لماذا هم يصدقون عقلهم الصغير ولا يصدقوننا، عندما لا يريد أن يصدقك الناس فلا تقل لهم الأشياء التي تعرفها» (الراوي، لاتا: ۹۰).

نتیجه

با بررسی روان‌کاوانه‌ی شخصیت اصلی رمان «ساعة بغداد» بر اساس نظریه‌ی ساحت‌های روانی ژاک لاکان نتایج ذیل حاصل شد:

۱- شکل‌گیری شخصیت «راوی» از دوران کودکی و از زمان جنگ خلیج فارس در سال ۱۹۹۰ تا حمله‌ی آمریکا و انگلیس در سال ۲۰۰۳ مانند ساحت‌های روانی نظریه‌ی لاکان است که در سه ساحت خیالی، نمادین و واقع نمود می‌یابد. این شخصیت به‌علت شرایط جنگی از جهان واقعی به عالم رؤیاها پناه می‌برد و به‌علت افراط در میل به ساحت خیالی، گرایش روان‌پریشانه در رفتارهایش بروز می‌یابد.

۲- آغاز ساحت نمادین و فراگیری زبان و پذیرفتن هنجارهای اجتماعی و قانون پدر باعث می‌شود که شخصیت «راوی» دچار فقدان و خلأ شود و او برای جبران این خلأ به ساحت خیالی متمایل گردد. او دچار ضایعه‌ی حیث واقع می‌شود و احساساتی غیرقابل بیان به‌وسیله‌ی زبان در ذهن و روان او جریان می‌یابند که تنها در همان مرحله‌ی پیشازبانی باقی می‌مانند و بر زبان او جاری نمی‌شوند. «راوی» این حالات و احساسات مبهم را از طریق جریان سیال ذهن و تک‌گویی‌های درونی‌اش ترسیم می‌کند.

۳- «راوی» یا همان شخصیت اصلی داستان، با ورود به ساحت نمادین و یادگیری زبان، با دیگری بزرگ (پدر) و دیگر اُبژه‌های آن یعنی «احمد» (نامزد نادیه) و «فاروق» معشوقه‌ی خود آشنا می‌شود که کاملاً در تضاد با دیگری کوچک قرار دارد؛ از این‌رو آن‌ها را عامل جدایی خود از دیگری کوچک می‌داند که باعث می‌شوند او نتواند به آن احساس امنیتی که از یکی‌بودگی با مادر در ساحت خیالی به دست آورده، برسد. بنابراین دیگری بزرگ و اُبژه‌های مربوط به آن تبدیل به حائلی میان «راوی» و دیگری کوچک می‌شوند و این مسأله اضطراب و فشار روانی بسیاری برای او پدید می‌آورد؛ در نتیجه تبدیل به شخصیتی خجالتی، افسرده و وابسته به دیگران می‌شود که خود را در این دنیا تنها و رها شده می‌داند.

پی‌نوشت‌ها

1. Sigmund Freud
2. Jacques Lacan
3. Ferdinand de Saussure
4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
5. Sens
6. The imaginary order
7. The Mirror stage

8. The symbolic order
9. The low of father

منابع ومآخذ

-ابراهیمی، سید رضا (۱۳۹۰)، «خوانش شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد از دیدگاه تحلیل روانکاوي ژاک لاکان»، **فصلنامه زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی سنندج**، دوره ۳، شماره ۹: ۱-۲۴.

-پین، مایکل (۱۳۸۰)، **لکان، دریدا، کریستوا**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

-حسینی، لیلا، فاطمه مدرسی و بهمن نزهت، (۱۳۹۷)، «قرائتی لکانی از غزل «ماه و پلنگ» حسین منزوی»، **ادبیات پارسی معاصر**، سال ۸، شماره ۲: ۶۳-۷۸.

-الراوي، شهد (د.ت)، **ساعة بغداد**، دار الحکمة لندن- دار بابل بغداد.

-فرضی، سارا و سیدمهدی زرقانی (۱۳۸۸)، «تحلیل انقلاب روحی سنایی براساس نظریه‌ی ژاک لکـان»، **جستارهای ادبی**، سال ۴۲ ،شماره ۱۶۶: ۸۷-۱۰۹.

-کلرو، ژ (۱۳۸۵)، **واژگان لکان**، ترجمه کرامت موللی، تهران: نی.

-لچت، جان (۱۳۸۳)، **پنجاه متفکر بزرگ معاصر**، ترجمه محسن کریمی، تهران: خجسته.

-محسنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه»، **پژوهش زبان‌های خارجی**، شماره ۳۸: ۸۵-۹۸.

-مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

-هومر، شون (۱۳۹۴)، **ژاك لكان**، ترجمه‌ی محمدعلي جعفري و سید محمد ابراهیم طاهايي، تهران: ققنوس.

-Bertens hans (2001). **Literary teories, the besics**. New York, routledge.

-Eaglton, terry (1997), **literary theory**, an interoduction routledge-

- Evans, D. (1997). **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis** .London & New York: Routledge

-Lacan, J.(1968). **The Language Of The Selfe**, Trans. AnthonyWilden,New York Johns Hopkins University Press

-_____.(2002). **Ecrits: A Selection, trans.Bruce Fink**. NewYork: W.W. Norton Company.-

-lane, Richard j.(2006), **fifty key litetary theorists**, London routledge

-Habib, R (1993). **The Seminar of Jacques Lacan, Book III : The Psychoses (1955-56)**. Trans & Notes: R. Grigg. London: Routledge .

-_____. (1988). **The Seminar of Jacques Lacan Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955, Translated by S. Tomaselli**. Cambridge University

-Wright, Elizabeth (1998**), Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal, 2nd ed**., Cambridge: Polity Press.

التَّحليل النَّفسي للشَّخصيّة الرئيسيّة في رواية ساعة بغداد بناءً على نظرية العوالم النَّفسية لجاك لاكان

عبدالأحد غيبي[1*]
مهين حاجي‌زاده[2]
بهمن آقازاده[3]
وحيد خيري[4]

المُلَخَّص

شهد الراوي كاتبة عراقية شابّة حصلت على شهرة بالغة بواسطة روايته الطّويلة الأولى "ساعة بغداد" حيث تمَّ ترشيحها لجائزة بوكر العالمية للرواية العربيّة وجذبت انتباه النّقاد. أعطت الراويةُ هذه الروايةَ أساسًا نفسيًا باستخدام منهج سردي جديد مميّز والاهتمام بالقضايا الشَّخصية والبنية النَّفسية للشَّخصيات في القصّة. تحاول الدِّراسة الحاليّة التَّحليل النَّفسي للشَّخصية الرئيسة لهذه الرواية بناءً على نظرية جاك لاكان الثّلاثية معتمدة على المنهج التوصيفي التحليلي وتظهر انعكاسًا لثلاثة مجالات خياليّة ورمزية وحقيقية في حياتها الشَّخصية والاجتماعيّة. وفقًا لنتائج البحث فإنَّ الشَّخصية الرئيسية للقصَّة تهرب من الواقع اليومي بسبب الظروف غير المواتية والحرب في العراق وتغرق في العالم الخيالي، ورغبة منها في تحقيق الوحدة مع جسد الأم تلجأ إلى عالم الطُّفولة والأحلام وتبتعد تدريجيّاً من المجال الرمزي وعالم القواعد الاجتماعيّة وتصيب بإصابة الحيث ويفقد تواصله مع الحياة الحقيقية، ونتيجة لذلك تصبح مخلوقة منعزلة ومكتئبة.

الكلمات الدليلية: التَّحليل النَّفسي، جاك لاكان، نظرية العوالم النَّفسية، شهد الراوي، ساعة بغداد.

١- الأستاذ في قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان
٢- الأستاذة في قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان
٣- طالب الدّكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان
٤- طالب الدّكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Max Weber's Verstehen tradition in Taha Hussein's critique of emphasis on the introduction to the historical methodologywith an book *Fi al-Adab al-Jahili*

Abdoallah Hosseini[1], Assistant Professor of˝ Farhangian University-Tehran, Iran

Received: 02-01-2021 Accepted: 29-06-2021

Introduction: Taha Hussein is an Egyptian literary figure of the twentieth century who has played an effective role in promoting the written culture of the contemporary Arab world by creating numerous works in the field of history and literature. He has been able to play the same role in the Arab philosophical tradition as founded by Descartes in the Western philosophical tradition.

The purpose of this study is to analyze the method of Taha Hussein's historiography by emphasizing the introduction chapter of the book *Fi Al-Adab Al-Jahili*. It also seeks to enumerate the theoretical foundations of Taha Hussein's methodology and evaluate it epistemologically. In addition, it attempts to weigh its epistemology in terms of importance, validity and contemporaneity of the Verstehen tradition according to the theoretical foundations of the Max Weber method. The study criticizes the efficiencies and inefficiencies of this epistemology too.

Methodology: This study describes Taha Hossein's approach for the historiography of ignorant poetry and criticizes its efficiencies and inefficiencies with a comparative descriptive method and a conceptual analysis approach.

Results: Contrary to Taha Hussein's approach, the historian does not avoid the value system in all the stages of a research process to apply the components of the value system, nor can the natural sciences in the postmodern reading, despite claiming objectivity, be free from value biases. This is because theories are not only the product of reflection and thinking on an object but also the result of genius, profound reflection and, in general, the interaction of the subject and the object.

Neither the dogmatism of objectivists and Taha Hussein nor the relativism of subjectivists and postmodernists alone leads the historian to the destination, because both approaches believe in methodological exclusivism in history and historiography. But the third approach, which made history a continuous dialogue between the historian and the event, and the acquisition of knowledge as the result of the interaction of the mind and the object are more effective.

Truth-based propositions that convey extra-mental facts are not limited to the field of experimental science. Therefore, they cannot be included in the limited field of experimental science with a hasty and incorrect generalization and the possible fallacy of "whole-to-part definition"; they can be redefined under the propositions of mathematics, logic, philosophy, history, and so on.

Discussion: Verstehen is a school of thought in which the agent of the mind, the presuppositions, the philosophical foundations of ontology, anthropology, and values play major roles, whether or not the historian is aware of such data when historiographing. The purpose of this method is not only to reconstruct an event but also to reach the thought behind it, and it is obvious that the realization of this work

[1] - Corresponding Author Email: dr.hosseinyiran@gmail.com

will be possible only by rethinking this thought in the mind of the historian. Verstehen is the way in which we understand the inner meanings of phenomena along with a kind of sense of empathy and spiritual closeness to the social and historical actor. There is no doubt that this approach is very different from what is common in the natural experimental sciences because observation and experimentation can be effective by providing general rules to recognize inanimate objects. If a sociologist or a historian does not understand social and historical behavior and its hidden meanings, no other analysis or explanation can be very effective.

Objectivity, which is an important topic in historical epistemology, means that historical events must have features and components acceptable to all historians so as to pass what happened on to others, regardless of their values and beliefs and assumptions in general.

The most important discussion that Max Weber has dealt with in the field of historical research is the study of the position of the historian's value system and his beliefs and its impact on the historiographical process. When a researcher enters the research process, his values inevitably fall in the field of research and any understanding or perception achieved between human beings, consciously or unconsciously, is influenced by the theoretical philosophical foundations as well as the value system of the researcher. Weber considers value neutrality to be necessary only at the stage of possible collection or gathering. He distinguishes between the gathering authority, which is concerned with the choice of a subject for research, and the arbitral authority, which makes the distinction.

Taha Hussein, who was concerned with the gap between tradition and modernity, sought to transform the educational system of his time by innovating a method of literary historiography. He also tried to establish Egyptian modernity by reviving traditional literature.While criticizing the traditional method, he emphasized the objectivity and methodization of research and writing the history of literature. In order to confront the two traditional and modern paradigms, he intended to create a homogeneous combination in historiography and to choose a middle method that was a combination of the Azhari tradition and modern methodology. To this end, he criticized the method of literary historiography and the old and new approaches to teaching at his time, which lacked critical accuracy. He preferred Descartes's skeptical method and his philosophical reflections, but he turns to the foundations of his method. In general, the theoretical components of Taha Hussein's literary historiography can be itemized as follows:

a) Doubtfulness of a method as a basic rule for believing historical propositions

b) The complete emptiness of the researcher's mind of any presuppositions, patriotic tendencies, and religious beliefs as well as being generally devoid of any credibility and value propositions

c) Making a distinction between the intellect and the heart and freeing the intellect from the bondage of all the three inner realms of man, namely emotions, feelings and excitements.

d) Lack of adherence to anything but theoretical and practical commitment to the correct scientific method of research.

Conclusion: The result of this research indicates that, in addition to being an epistemological category, historiography has a historical function. Therefore, it is not devaluated and cannot be devoid of the presuppositions, philosophical foundations and the culture of the researcher of history in general, nor is such an approach desirable in historiography.

Keywords: Taha Hussein, Max Weber, Verstehen, Epistemology, Methodology.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

خوانش سنّت تفهّمی ماکس وبر در نقد روش‌شناسی تاریخی طه حسین با تأکید بر مقدمه کتاب "في الأدب الجاهلي"

عبدالله حسینی[۱]، استادیار دانشگاه فرهنگیان تهران،ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰٤/۰۸

چکیده

طه حسین، یکی از چهره های ادبی قرن بیستم در مصر است که با خلق آثار متعددی درگستره‌ی تاریخ و ادبیات، نقش مؤثری در پیشبرد فرهنگ مکتوب جهان معاصر عرب برجای نهاده است؛ به گونه‌ای که توانسته همان نقشی را در سنت فلسفی عرب ایفا کند که دکارت در سنّت فلسفی غرب بنیانگذار آن بوده است. هدف این پژوهش، تحلیل روش تاریخ‌پژوهی طه حسین با تأکید بر مقدمه‌ی کتاب «في الأدب الجاهلي» است. نویسنده می‌کوشد ضمن برشمردن مبانی نظری طه حسین، نشان دهد که روش او بر اساس سنّت تفهّمی ماکس وبر تا چه اندازه برای تدوین و تحلیل وقایع و رخدادهای گذشته کارآمد است. نتیجه‌ی حاصل از این تحقیق بیانگر این موضوع می‌باشد که تاریخ‌پژوهی علاوه بر مقوله‌ای معرفتی، از کنشی تاریخی نیز برخوردار است؛ بنابراین نه تنها ارزش گریز نیست و نمی‌تواند تهی از پیش فرض‌ها، مبانی فلسفی و به‌طور کلی فرهنگ پژوهشگر تاریخ باشد، بلکه چنین رویکردی در تاریخ‌نگاری مطلوب هم نیست.

کلید واژه‌ها: سنّت تفهّمی، معرفت‌شناسی، روش‌شناسی، طه حسین، في الأدب الجاهلي.

۱-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: dr.hosseinyiran@gmail.com

مقدّمه

روش‌شناسی، تحقیق و توجیه‌پذیری گزاره‌های معرفتی بخش بنیادین فلسفه‌ی علم است که دو حوزه‌ی مهم هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی را به‌هم پیوند می‌زند. معرفت‌شناسان با پرسش از اینکه مورّخان روایت‌های تاریخی را کشف می‌کنند یا برمی‌سازند؛ ناگزیر از بازشناسی سهم فاعل شناسا هستند. به‌طور کلی پارادایم معرفت‌شناختی و رابطه‌ی سوژه[۱] (فاعل شناسایی) و ابژه[۲] (متعلق شناسایی) که از مهم‌ترین مفاهیم فلسفه‌ی مدرن به حساب می‌آید و بسیاری از نظریات شناختی عصر معاصر پیرامون این دو واژه و نسبت میان آنها دور می‌زند، از سه رهیافت کلی خارج نیست:

۱-بازساخت‌گرایی (ابژکتیویسم[۳])، یا رویکرد اصالت ابژه که در ترجمه‌ی فارسی "عینیت‌گرایی" نیز عنوان شده است، ذهن سوژه یا فاعل شناسا را آینه‌ای منفعل تلقی می‌کند که ابژه یا متعلق شناسایی در آن انعکاس می‌یابد و تجربه‌ی حسی و عینی را مقدم بر شناخت درونی و ذهنی می‌داند. «شناختی که موافق نظام هستی باشد، درخور صفت حقیقی است و معرفتی که از واقعیت به دور باشد، شناخت سقیم یا دور از حقیقت است» (آگ برن و نیم کوف، ۴۳:۱۳۸۸). از سویی دیگر، این رهیافت، کثرت تفسیرها را جز یکی بر نمی‌تابد و موافق کاربست روش علوم طبیعی بر علوم انسانی است. تاریخ نیز در این رهیافت، چیزی جز کشف گذشته و بازسازی دوباره‌ی آن نیست و اگر مورّخ صادقانه و مجدّانه به تحقیق بپردازد می‌تواند گذشته را آن‌چنان که بوده کشف‌کند و در صورت وجود شواهد و مدارک کافی، یکبار و برای همیشه تاریخ نهایی پدیده را بنویسد. ابژبکتیویسم، پوزیتیویستم[۴] و طه حسین با مدعیات و استدلال این نحله همدلی دارند و تلاش می‌کنند روش تحقیق علوم طبیعی را در علوم انسانی به‌کار گیرند، آن را کمیت‌پذیر کنند و به اندازه‌ی علوم طبیعی به آن عینیّت بخشند.

۲- واساخت‌گرایی(سوبژکتیویسم[۵]) یا رویکرد اصالت سوژه که در زبان فارسی "ذهنیت گرایی" نیز ترجمه‌شده و به معرفت عینکی معروف است؛ شناخت درونی و ذهنی را مقدم بر تجربه‌ی حسی و عینی می‌داند و حقیقت را نه امری عینی و بیرونی، بلکه ذهنی، درونی و وابسته به سوژه تلقی می‌کند، «صورت و ساخت نظریه‌ها همانا فرا افکنده ذهن بر هیولای بی‌شکل داده‌های حسی است» (باربور، ۲۰۱:۱۳۷۹)؛ لذا از حقیقت‌های نسبی و متغیر سخن می‌گوید، نه از حقیقت مطلق و ثابت. همچنین معیار صدق را نه در عینیت برون ذهنی، بلکه در مبانی و اصول فلسفی، ارزش‌ها و معرفت‌های پیشین می‌داند. و با آشکارسازی گسست هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه‌ی تاریخ، تلقی کشف گذشته را به‌چالش می‌کشد. در این رهیافت رابطه‌ی بین تاریخ و گذشته به‌طور

کلی قطع می‌شود، تاریخ را در فرآورده‌ی ذهنی منحصر می‌کند و تاریخ‌نگاری و مفاهیم بنیادینی همچون حقیقت و عینیت را نه به‌مثابه علم و گونه‌ای معرفت‌شناختی، بلکه با نوعی زیباشناختی و نقد ادبی همخوان می‌داند و روایت تاریخی را بیش از اینکه ناظر به واقعیتی بیرون از ذهن بداند، آن را محصول قوه‌ی تخیل مورّخ می‌داند. سوبژکتیویسم، پرسپکتیویسم[۶] و به‌طور کلی گفتمان‌های پسا مدرنیستیِ که با عنوان «راسیونالیست» یا عقل‌گرا نیز شناخته می‌شوند در ذیل این نظریه قرار دارند.

۳- برساخت‌گرایی؛ این رهیافت با ردّ سوبژکتیویستی عینکی و ابژکتیویستی آینه‌ای، معرفت را محصول تفاعل، تعامل و همکنشی ذهن (سوژه) و عین (ابژه) می‌داند؛ زیرا «در پژوهش علمی، هم ذهن عالم و هم عین معلوم دخیل است» (همان: ۲۱۹). تاریخ در این رهیافت نه مثل رهیافت اول مساوی با گذشته است و نه مثل رهیافت دوم، گذشته را به‌طور کلّی دسترس ناپذیر تلقی می‌کند؛ بلکه مورّخ را در برزخ عینیت خردگرای جزم‌اندیش و ذهنیت نسبی‌گرای شکاک قرار می‌دهد و از مبانی نظری معرفت‌شناختی، هستی‌شناختی، انسان‌شناختی و ارزش‌شناختی مورّخان در توصیف و تبیین رویداد تاریخ نیزغفلت نمی ورزد؛ لذا وحدت روش را به‌مثابه امری متعارف نمی‌پذیرد و با کاربست الگوی علوم طبیعی بر روش تحقیق علوم انسانی موافق نیست. ماکس وبر[۷] و مروّجین مکتب تفهمی تفسیری با مدعیات و دلایل این نحله همدل و همداستان هستند.

«طه حسین» نویسنده، مترجم و تاریخ‌نگار جهان عرب که «عميد الأدب العربي» و «رائد عصر التنوير» لقب گرفته است، نه تنها بخشی از فرهنگ عربی را نمایندگی می‌کند؛ که طلیعه‌دار نواندیشان و نوآورانی می‌باشد که به بازسازی اندیشه و سنت عربی-مصری پرداخته است. وی روش تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری ادب جاهلی را بنابر بر اذعان خود در کتاب «في الأدب الجاهلي» با نوعی شک علمی که متأثر از دکارت[۸] فرانسوی بود آغازکرده و با ارائه‌ی روشی جدید که موافقت و مخالفت بسیاری را برانگیخته است، توانسته روش‌شناسی و سنّتِ خوانش تاریخی جهان عرب که فاقد نوآوری، ایده‌پردازی و مسأله‌مندی بود را به چالش بکشد. از جهت دیگر ماکس وبر یکی از اندیشمندان حوزه‌ی معرفت‌شناسی و از مروجین سنت تفهمی است؛ این سنت فلسفی مبتنی بر تبیین و تحلیل رفتار اجتماعی از طریق همدلی، تفاهم و ادراک کامل ماهیت آنها می‌باشد. بر اساس این سنّت فلسفی، تفهّم نوعی احساس یگانگی با کنش‌گری است که فرد در صدد فهم آن می‌باشد؛ لذا عامل ذهن، یعنی سیستم ارزشی و مبانی فلسفی مورّخ، نقشی اصلی را در آن ایفا می‌کند.

بنابراین، با توجّه به اهمیت «طه حسین» به‌عنوان پیشگام جنبش‌های ادبی جهان عرب و

طلیعه‌دار حوزه‌ی معرفت‌شناسی به‌ویژه در مطالعات تاریخی ادبی، شایسته است که روش او در نقد اشعار جاهلی با روش تاریخ‌پژوهی مدرن محک بخورد؛ و کارآمدی‌ها و ناکارآیی‌های آن مورد نقد قرار گیرد. لذا این مقاله می‌کوشد ضمن برشمردن مبانی نظری روش‌شناسی طه حسین، آن را از نظر معرفتی ارزیابی کند و میزان معرفت بخشی آن را با توجه به اهمیت، اعتبار و معاصربودن سنت تفهمی، در ترازوی مبانی نظری روش ماکس وبر بسنجد. لذا صبغه‌ی دلالت‌شناختی و توصیفی دارد نه تجویزی هنجاری و متضمن برکشیدن متد طه حسین و فرونهادن متد ماکس وبر و بر عکس نیست.

این مقاله با روش توصیفی-تطبیقی و با رویکرد تحلیل مفهومی به تشریح رویکرد طه حسین در تاریخ‌نگاری اشعار جاهلی و نقد کارآیی‌ها و ناکارآمدی‌های آن می‌پردازد و در صدد پاسخگویی به سؤالات زیر است:

١-مبانی نظری و مؤلّفه‌های تاریخ‌پژوهی ادبی طه حسین با تأکید بر مقدمه‌ی کتاب «في الأدب الجاهلي» کدامند؟

٢- روش تفهمی ماکس وبر چگونه در روش تاریخ نگاری ادبی طه حسین بازتاب یافته است؟

٣- روش تاریخ‌پژوهی ادبی طه حسین بر اساس سنّت تفهّمی ماکس وبر تا چه اندازه استحکام نظری و امکان کاربست عملی دارد؟

پیشینه‌ی تحقیق

تاکنون پژوهش‌های فراوانی در قالب کتاب و مقاله درباره‌ی طه حسین و تحقیقات او نگاشته شده است که به بعضی از آنها اشاره می‌شود:

در سه کتاب «نقد کتاب في الشعر الجاهلي» نوشته‌ی محمد فرید وجدی (١٩٢٦م)، «الشهاب الراصد» به‌قلم محمد لطفی جمعة (١٩٢٦م) و «محاضرات في بيان الأخطاء التي اشتمل عليها كتاب في الشعر الجاهلي» نوشته‌ی الشیخ محمد الخضری (١٣٤٥ق)، ضمن تحلیل دیدگاه‌های نقدی طه حسین، به ردّ تشکیک او در اشعار جاهلی و بررسی دلایل وی پرداخته‌اند.

در کتاب «المرايا المتجاورة» نوشته‌ی جابر عصفور(١٩٨٨م)، ضمن تأیید رویکرد نقدی طه حسین، به نوآوری او در حوزه‌ی نقد نیز می‌پردازد.

کتاب «أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحدث» (لاتا) نوشته‌ی البدراوي زهران، به طور کلی به بررسی سه مقوله‌ی بررسی معنی سبک، بررسی آواشناسانه‌ی اثر و بررسی ترکیب‌های به‌کاررفته در کتاب از نقطه‌نظر آوایی پرداخته است.

در میان مقالات نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«روش‌های تاریخ‌نگاری ادبی نزد نویسندگان معاصر عرب» مقاله‌ای از حسن دادخواه تهرانی و فاطمه سعدونی (ادب عربی، شماره۱: ۱۳۹۰) است که در آن، ضمن اشاره به شیوه‌های ادبا و تحلیل ناقدان برجسته در این حوزه، به معرفی طه حسین نیز می‌پردازد.

مرضیه کهن دل و غلامرضا کریمی فرد در مقاله‌ی «تطوّرالنقد عند طه حسین» (دراسات الأدب المعاصر، العدد۳۵: ۱۳۹۶)، ضمن بررسی تحولات و تطورات نقد ادبی معاصر بدون اشاره به روش تاریخ‌نگاری طه حسین، تنها به رویکرد و دیدگاه‌های نقدی او بسنده کرده‌است.

در مقاله‌ی «تحلیل رویکرد تاریخ ادبیات‌نگاری طه حسین بر اساس روش اسکینر با تأکید بر مقدمه‌ی کتاب في الأدب الجاهلي» نوشته‌ی رقیه رستم پور و مهناز اعتضادی فر(لسان مبین، شماره ۳۳: ۱۳۹۷)، ضمن اینکه به ویژگی‌های رویکرد تمدنی طه حسین در تاریخ‌نگاری ادبیات عربی اشاره شده، به بازتاب مؤلفه‌هایی همچون زمینه، زمانه، مؤلف و متن در کتاب في الأدب الجاهلي بر اساس روش اسکینر نیز پرداخته شده‌است.

امّا آنچه که این پژوهش را از دیگر نوشته‌ها و تحلیل‌ها متمایز می‌سازد، رویکرد آن در نقد روش تاریخ‌پژوهی ادبی طه حسین بر اساس مبانی نظری فلسفی سنت تفهّمی ماکس وبر است که تا پیش از این چنین تحقیقی صورت نگرفته است و نشان می‌دهد که روش تاریخ‌نگاری ادبی او تا چه اندازه استحکام نظری و امکان کاربست عملی دارد.

مبانی نظری روش‌شناسی سنّت تفهّمی ماکس وبر

سنت تفهمی مکتبی است که عامل ذهن یعنی پیش‌فرض‌ها، مبانی فلسفی هستی‌شناختی، انسان‌شناختی و ارزش‌شناختی نقش اصلی را در آن بازی می‌کند؛ خواه مورّخ به هنگام تاریخ‌نگاری از این قبیل داده‌ها آگاه‌باشد خواه نباشد. هدف این نحله «نه تنها بازسازی یک واقعه، بلکه رسیدن به فکر نهفته در پسِ آن است و بدیهی است که تحقق این کار تنها با بازاندیشی این فکر در ذهن خود مورّخ امکان‌پذیر خواهد بود» (الیاسی، ۴:۱۳۸۸).

با وجود اینکه ماکس وبر از حیث روش در تحقیقات اجتماعی با سنت تفهمی همدل و هم‌داستان است؛ اما او از یک طرف با سویه‌ی تجربی محض پوزیتیویست‌ها و از طرف دیگر با سویه‌ی هنجاری سنّت تفهمی به مخالفت بر می‌خیزد؛ چرا که وبر در عصری می‌زیست که مباحث مربوط به فلسفه‌ی علم، به‌ویژه روش‌شناسی تحقیق و امکان یا عدم امکان کاربست روش علوم طبیعی بر علوم انسانی، به یکی از مهم‌ترین مباحث علوم انسانی تبدیل شده بود؛ لذا «در

بحث روش‌شناسی هم با سطحی‌گرایی پوزیتیویسم مقابله می‌کند هم با موازین ایده‌ئالیسم» (شرفی، ۵:۱۳۸۸) و توانست با اتخاذ رهیافت برساخت‌گرایی که معرفت را محصول تأثیر و تأثر ذهن (سوژه) و عین (ابژه) می‌داند، نقطه‌ی عطفی را در حوزه‌ی روش‌شناسی علم پدید آورد؛ تا از یک‌سو با سطحی‌نگرهای پیرو پوزیتیویسم که تنها روش علوم طبیعی را مقبول می‌دانستند مقابله کند و از سوی دیگر با معیارهای ذهنی‌گرایان که روش علوم اجتماعی را متمایز می‌پنداشتند، به مخالفت برخیزد.

تفهّمی‌بودن تاریخ

تفهّم عبارت است از روشی که با کمک آن همراه با نوعی احساس همدلی و قرابت روحی با کنش‌گر اجتماعی و تاریخی معانی درونی پدیده‌ها درک می‌شود؛ بر این اساس، «جامعه‌شناسی علمی است که هدفش تفهم تفسیری کنش اجتماعی برای دستیابی به تبیین علل، مسیر و آثار آن است» (weber, 1964: 29). مطابق با این تلقی، مورّخ وقتی می‌تواند مدّعی‌شود که یک واقعیت تاریخی یا عمل یک کنش‌گر تاریخی را درک کرده که چنان با او همدل‌شود که اگر او هم به‌جای آن کنش‌گر قرار داشت، همان کار را انجام می‌داد و همان چیزی را احساس می‌کرد که خود کنش‌گر تاریخی احساس می‌کند و می‌فهمد.

بنابر آموزه‌های این رویکرد که از حیث گونه‌شناسی از نوع جامعه‌شناسی درون‌گرا است؛ تفسیر پدیده‌های اجتماعی و تاریخی فقط از طریق بازتولید و کشف معانی نهفته در آن پدیده‌ها میسر است و هدف آن هم چیزی جز بازسازی معنا نیست؛ یعنی وقتی افراد با رفتار و آداب فردی و اجتماعی انسان‌ها سر و کار دارند، ناچارند به‌جای تبیین علّی و معلولی، معنای آن افعال را از دید کنش‌گر معناکاوی و درون‌بینی کنند؛ چرا که انسان موجودی اعتبارساز است و به دلیل همین اعتبارساز بودن، همه‌ی افعال و کنش‌های او معنا دارد؛ یعنی انسان در رفتار خود از قواعدی پیروی می‌کند که حامل معنا بوده و به همین دلیل قابل فهم است. کلیفورد گیرتز[۹] یکی از بزرگان انسان‌شناسی تفسیری معاصر، جنگ خروس‌ها در فرهنگ قوم بالی را بدون توجه به تبیین علمی و مکانیسم‌های علّی و معلولی معناکاوی و درون‌بینی‌کرده و کوشیده است تا به کمک فهم معانی نهفته، این کنش اجتماعی را به فرهنگ و هویت آن قوم ارتباط دهد. بنابر تفسیر او، «هیأت کلان شرط‌بندی‌ها بر سر جنگ خروس‌ها، رمزی است از ارتباط اجتماعی قوم بالی در جمع‌های محلی کوچکتر، یعنی روابط خانوادگی، روستایی، شغلی و مقامی. و جنگ خروس‌ها را کنایه‌ای و اشاره‌ای – مثبت یا منفی– از عناصر معیشت اهل بالی می‌داند» (لیتل، ۱۱۵:۱۳۷۳).

بر همین اساس است که از نگاه سنّت تفهّمی، پدیده‌های اجتماعی با دنیای ارزش‌ها پیوند دارند و بدون توجه به این ارزش‌ها فهم و تفسیر این پدیده‌ها نیز امکان‌پذیر نیست و جامعه‌شناسی تفسیری با کاربست جامعه‌شناسی تاریخی می‌تواند به‌وسیله‌ی همدلی با کنش‌گر تاریخی، به فهم کنش او دست بزند و پژوهشگر در این همدلی با تحلیل دقیق شرایط اجتماعی به‌جای کنش‌گر آن زمان تاریخی بنشیند؛ گویی خویشتن را با آن حوادث هم عصر می‌یابد، گذشته را با چشم خویش می‌بیند و به‌کمک قوه‌ی تخیل خویش همراه با علاقه و همدردی، آن رویدادها را مثل تجربه‌ی شخصی خویش می‌بیند و با آنها همدل و هماهنگ می‌شود. «حتی خواننده‌ی تاریخ ممکن است از تفاهم با تجربه‌ی تاریخی، خویشتن را با اسپارتاکوس در کنار بندگان بیابد، با میرابو در انقلاب فرانسه شرکت کند، با کالیس تنس بر خودپسندی‌های ایزدمآبانه‌ی اسکندر خنده زند و با کوروش اسیران یهود و کاهنان مردوک هر دو را در نور تسامح خویش غرقه کند» (زرین‌کوب، ۲۴:۱۳۷۵).

بنابر آنچه آمد؛ برای تحقیق در حوزه‌های علوم تجربی انسانی (جامعه شناسی و روانشناسی) و همچنین برای فهم رفتار فردی و جمعی انسان‌ها، باید از چشم خودشان به جهان اعتبارات و ارزش‌های آنان نگریست و قطعاً چنین هدفی ممکن نخواهد شد مگر اینکه وارد کنش شد و روش درون‌کاوی و درون‌بینی را در پیش گرفت. با توجه به این اصل، ماکس وبر جامعه‌شناسی را علمی می‌داند "که می‌خواهد از طریق تفهم تفسیری رفتـار اجتماعی، به تبیین علل و معلول‌های آن دست یابد. کردار فقط تا زمانی رفتار انسانی تلقی می‌شود که فرد یا افراد عامل به‌نوعی کنش که دارای معانی ذهني است، دست می‌زنند» (وبر، ۱۳۶۷ :۳۳).

شکی نیست که این رویکرد با آنچه در علوم تجربی طبیعی رایج و متداول می‌باشد، بسیار متفاوت است؛ چرا که مشاهده و آزمایش با ارائه‌ی قوانین کلی و عام برای شناخت اشیای بی‌جان می‌تواند تأثیرگذار باشد؛ امّا اگر برای جامعه‌شناس و مورّخ فهم رفتار اجتماعی و تاریخی و معانی نهفته در آن حاصل نگردد، تحلیل و تبیین دیگری نمی‌تواند چندان کارساز و کارآمد باشد؛ زیرا نخستین پرسشی که هر مورّخی با آن روبرو است، این است که چگونه مطابقت میان یک گزاره‌ی تاریخی مانند: ناپلئون در ماه مه ۱۸۱۴ میلادی در جنگ با روسیه متحمل شکست کامل نظامی شد، امر واقع را بسنجد، براساس چه معیاری صدق و کذب آن را احراز کند و حقیقت واقع را از حقیقت‌نما تشخیص دهد و با توجه به چه اصلی از آنچه لازمه‌ی عینیت است به‌طور خودآگاه و تا آنجایی‌که ممکن است غافل نماند؟ اما از آنجایی‌که میان فاعل شناسا، یعنی مورّخ و متعلق شناخت، یعنی رویدادهای تاریخی همواره نوعی گسست هستی‌شناختی و به‌تبع آن، گسست معرفت‌شناختی نیز وجود دارد و جدّ و جهدهای علمی مورّخین نیز قادر به پرکردن آن نیست؛

بسیاری از روایت‌های تاریخی نمی‌توانند گذشته را آن‌گونه که بوده است در خود بتابانند و آن را منعکس کنند؛ لذا این شکاف امکان سنجش مطابقت میان گزاره و امر واقع را سخت و احراز صدق یعنی مطابقت با واقع را نیز دشوار می‌سازد. در نتیجه بیشتر مورّخین نمی‌توانند بر تمامیت وقایع گذشته آن‌گونه که اتفاق افتاده است، اشراف یابند و آن را بازسازی کنند؛ زیرا «زمانی که فاعل شناسا ضمانتی برای اثبات صدق یک گزاره نداشته باشد، هرگز نمی‌تواند ادعا کند که به معرفت حقیقی دست یافته است» (Audio, 1999: 290). به همین دلیل علوم تاریخی و علوم اجتماعی، قابلیت تبدیل به الگوی علوم طبیعی را ندارند؛ چرا که هدف علوم تاریخی و اجتماعی تعیین کمّی پدیده‌ها نیست، بلکه فهم عوامل و مؤلفه‌های نهفته‌ای است که می‌تواند مخاطب را در فهم و درک زندگی اجتماعی انسان یاری کند. مورّخ نیز در تفسیر حوادث تاریخی و بازسازی آن به کمک مصالح و مواد جدید همانند یک هنرمند چیره‌دست عمل می‌کند و در این راه علاوه بر کشف عوامل و معانی نهفته در آن، به بازسازی هم دست می‌زند؛ زیرا فهم حوادث تاریخی همواره ماهیتی تاریخی دارد و محصول شناخت را در قالب‌های زبانی می‌ریزد. به‌همین دلیل برخی از فلاسفه‌ی معاصر تاریخ، معرفت تاریخی را حاصل تعامل و تفاعل سوژه و ابژه دانسته‌اند. همچنین برخی دیگر نیز بر این باور هستند که «تمام تاریخ اندیشه‌ای از گذشته است که در ذهن مورّخ بازسازی و بازتولید شده است» (Oakshatt, 1977: 103). از این‌رو یکی از مؤلفه‌های مهم نظری ماکس وبر که بستر کاربست رویکردهای تفسیری، تأویلی و تفهمی را به‌جای رویکردهای تبیینی تجربی هموار کرده، شناخت انگیزه‌های کنش‌گر اجتماعی و تاریخی در قالب مفهوم تفهم و همدردی است.

عینیّت علم

یکی از مهم‌ترین مباحث معرفت‌شناسی و از جمله معرفت‌شناسی تاریخی که در فلسفه انتقادی تاریخ مورد بررسی قرار می گیرد، مبحث عینیت است؛ یعنی چیزی که ما به‌ازای خارجی دارد. در نظام معرفت‌شناسی سنتی، عینیت به‌معنای مطابق با امر واقع به کار می‌رود؛ امّا در معرفت‌شناسی جدید به‌معنای قابل صدق همگانی یا آزمون‌پذیری بین الاذهانی است. آزمون پذیری بین الاذهانی[۱۰] یعنی «آنکه تک تک افراد جامعه‌ی علمی می‌توانند شرایط آزمون یک نظریه را فراهم آورند و در خصوص صدق و کذب آن به تحقیق بپردازند» (نراقی، ۲۱:۱۳۷۳). عینیت به این مفهوم است که رویدادهای تاریخی باید دارای ویژگی‌ها و مؤلفه‌هایی باشد که از طرف تمام مورّخان قابل پذیرش باشد و بتوانند فارغ از ارزش‌ها و باورها و به‌طور کلی پیش‌فرض‌های خود، آن را همان‌گونه

که اتفاق افتاده است، به دیگران منتقل کنند.

«هیتلر تصمیم داشت در اولین فرصت به فرانسه حمله کند، ولی وضع هوا مانع حمله‌ای شد که قرار بود در نوامبر ۱۹۳۹ انجام گیرد. در ژانویه‌ی ۱۹۴۰ نیز به‌خاطر وضع هوا برنامه‌ی حمله اجرا نشد. روزنامه‌نگاران، بدون اینکه اخبار جدیدی در اختیار خوانندگان و شنوندگان خود بگذارند، فقط از جنگ تبلیغاتی و تاکتیک‌های تدافعی آلمان صحبت می‌کردند» (ب.تایپتون و آلدریچ، ۱۴:۱۳۷۵). همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، این روایت تاریخی بدون دخالت ارزش‌ها و باورهای مورّخ و به‌دور از هرگونه ارزش‌داوری در روند تاریخ‌نگاری به مخاطب عرضه شده است؛ لذا قابل صدق همگانی می‌باشد و با روش تحقیق تاریخی می‌توان صدق و کذب و مطابقت یا عدم مطابقت آن با امر واقع را احراز کرد.

مورّخین طبیعت‌گرا که از بیرون به رویداد نظر می‌کنند و عالی‌ترین شکل معرفت را در علوم طبیعی می‌بینند، باور به تاریخ عینی دارند و پدیده‌ها را به نحو عینی توصیف و تبیین می‌کنند. بر اساس این دیدگاه، تبیین تاریخی همچون تبیین علمی مبتنی بر قوانین و قواعد است. این گروه که به پوزیتیویست‌ها مشهور هستند، معتقدند که «حقیقت با فنون تحقیق شامل ابزارهای دقیق اندازه‌گیری، عینیت مشاهده و استقرای قوانین عام تجربی از مشاهده‌ی دقیق حاصل از موارد یک و دو قابل شناخت است» (ویلر و ویلر، ۱۶۸:۱۳۸۰). امّا نقطه‌ی مقابل آنها، مورّخین تاریخ‌گرا هستند که از درون به رویداد نگاه می‌کنند و نمونه‌ی آرمانی معرفت را درون‌بینی و درون‌کاوی می‌دانند و با رویکردهای تأویلی و تفسیری معتقدند امکان بی‌طرفی در تاریخ وجود ندارد. این گروه بر این باور هستند که احساسات، عواطف و هیجانات مورّخ مانع رسیدن او به حقیقت است و آنچه تاکنون مورّخان به رشته تحریر در آورده‌اند، نه به‌صورت کامل برآمده از ذهن سوژه (مورّخ) است که با امر واقع ارتباط نداشته باشد و نه برآمده از ابژه (امر واقع) که هیچ نسبتی با ذهن سوژه نداشته باشد؛ بلکه چیزی جز نتیجه‌ی تأثیر و تأثر متقابل مورّخ و واقعیات تاریخی نیست. از این جمله بر می‌آید که مورّخ به‌عنوان کسی‌که عمل تحقیق تاریخ را برعهده دارد، نمی‌تواند از احساسات و عوطف خود به‌دور باشد. به باور وبر، «واقعیت انسانی که امر اجتماعی را در بر می‌گیرد امری فرهنگی است و ارزش‌ها بر آن حاکم هستند. واقعیت‌ها نتیجه‌ی پیروی مردم از ارزش‌ها هستند و تنها در رابطه با آنها اهمیت می‌یابند» (البرو،۸۰:۱۳۸۰). به بیانی دیگر، زمانی‌که مورّخ دست به عمل تفسیر رویدادهای تاریخی می‌زند و به‌عنوان مفسّر می‌خواهد آن رویداد را فهم کند، از عامل ذهن و به‌ویژه قدرت تخیل و نبوغ خود در عمل تفسیر استفاده می‌کند؛ به‌خصوص هنگامی که مدارک و شواهد کافی در دسترس ندارد. بنابراین تمامی جدّ و جهدهای مورّخان بر این اصل استوار است که

گذشته را بازشناسند و با تکیه بر داده‌های ذهنی خود و با بهره‌گیری از مبانی فلسفی هستی‌شناسی، انسان‌شناسی و ارزش‌شناسی زمان خود، رویداد تاریخی را بازآفرینی کنند و بکوشند در یک تعامل مستمر میان سوژه و ابژه، آن رویداد را فهم و تفسیر کنند. بدیهی است که در این عملِ بازسازی، پاره‌ای از مصالح و مواد گذشته را حذف و برخی دیگر را نیز جایگزین کنند و شکی نیست که هم در گزینش خودآگاه مصالح و مواد باید دقت نظر کنند و هم در نقشه‌ای که قرار است بازآفرینی و بازتولید کنند. بنابراین عواطف، احساسات و هیجانات و سوگیری‌های شخصی که صبغه‌ی روانشناختی و ذهنی دارد با عینی و ابجکتیوبودن علم که دارای ماهیتی معرفت‌شناختی است، سازگاری ندارد؛ زیرا مورّخ باید حوادث تاریخی را همانگونه که اتفاق افتاده است، روایت کند و اجازه تأثیر هیچگونه ارزش، پیش‌فرض و باورهای فردی یا جمعی را در فرآیند تاریخ‌نگاری ندهد. شکی نیست که به میزانی که روش تاریخی اجازه‌ی دخالت این امور را بدهد، از عینیت خود می‌کاهد؛ یعنی وابسته به ارزش‌ها، باورها و ذهنیت فردی و جمعی تاریخ‌نگار می‌شود؛ زیرا «آنچه در تکوین دانش و معرفت ما سهم تعیین کننده دارد عین معلوم [= ابژه] است نه ذهن عالم [= سوژه]. لذا علم کشف و اکتشاف است نه صرفاً جعل و اختراع» (باربور، ۲۰۴:۱۳۷۹). نظریه‌ی مطابقت صدق که مورد قبول بسیاری از معرفت‌شناسان قدیم و جدید است نیز بیانگر این است که گزاره‌ی ناظر به واقع در صورتی می‌تواند صادق باشد که با امر واقع مطابقت داشته باشد. در تکمیل نظریه‌ی مذکور آنچه را که هانا آرنت[۱۱] در این خصوص از نگاه تاریخ‌نگاران پیشین ذکر می کند، هرچند استحکام نظری دارد؛ امّا تحقق آن در عمل کار ساده‌ای نیست، لذا قابل تأمل است: «تاریخ‌نگاران پیشین معتقد بودند که عینیّت یعنی محو خویش به‌عنوان شرط شهود ناب، و محو خویش یعنی خودداری تاریخ‌دان از اظهار ستایش یا سرزنش» (آرنت،۵۴:۱۳۹۸).

امّا شکی نیست که مورّخان برای شناخت رویداد گذشته، همه‌ی پیش‌فرض‌های روش شناسی، هستی‌شناسی و ارزش‌شناسی عصر خود را به‌کار می‌گیرند و از آنجایی‌که نمی‌توانند به تمامی جزئیات یک رویداد اشراف تام و تمام داشته باشند، دست به عمل گزینش‌گری می‌زنند؛ برخی را وا می‌نهند و برخی دیگر را برمی‌گزینند، و علاوه بر دستگاه ارزشی و باورهای مورّخ در فرآیند گزینشگری، تخیل خلاق، مفاهیم تازه، تمثیل، مجاز و استعاره نیز نقش عمده‌ای را ایفا می‌کنند. بیهقی در اخبار نصر احمد سامانی می‌گوید: «آن شیر بچه مَلِکزاده‌ای سخت نیکو برآمد و بر همه‌ی آداب ملوک سوار شد و بی همتا آمد. اما در وی شرارتی و زعارتی و سطوتی و حشمتی به افراط بود و فرمان‌های عظیم می‌داد از سر خشم، تا مردم از وی دررمیدند» (یاحقی و سیدی، ۳۴:۱۳۷۵). مورّخ در این روایت با تکیه بر باورها و نظام ارزشی خود هم فضیلت‌های کنشگر تاریخ

(نصر احمد سامانی) را داوری‌کرده و هم درباره‌ی رذیلت‌های اخلاقی او به قضاوت نشسته‌است؛ زیرا تاریخ در درجه‌ی اول، عبارت است از فهم و تفسیر گذشته در پرتو ارزش‌ها و مبانی نظری فلسفی زمان حال و مورّخ نمی‌تواند بدون توجه به زمان حال رویداد تاریخی را تفسیر و فهم کند. حتی به‌قول کروچه «تمام تاریخ، تاریخ معاصر است» (کار،۱۳۵۶: ۳۰).

بی‌طرفی مورّخ، به‌معنای نداشتن پیش‌داوری نیز یکی از مصادیق عینیت است؛ اما پیش‌داوری چیست و آیا می‌توان از آن فارغ بود؟ کالینگوود[۱۲] مراد از پیش‌داوری را تمایل به قضاوت درباره‌ی مسائل یا فیصله‌دادن آن‌ها قبل از بررسی دلایل و شواهد می‌داند و اینکه شخص میل داشته باشد جواب معینی به فلان مسأله، پاسخ درستی است (کالینگوود، ۱۳۸۰: ۱۰)؛ یعنی پژوهش خویش را به‌گونه‌ای سامان دهد که فرضیه یا فرضیاتش ثابت شود. در این صورت بنابر ادعای کالینگوود پیش‌داوری چیز خطرناکی است و با روح حقیقت‌جویی که مورّخ مدّعی آن است، تناقض دارد و واضح است که ممکن نیست مورّخ هنگام بحث درباره‌ی مسائلی که به خودش مربوط می‌شود و یا حتی هنگامی که منعکس‌کننده‌ی علایق و منافع خویش است، بدون پیش‌داوری بماند. همچنین نمی‌توان انکارکرد که پیش‌داوری سبب می‌شود که شخص دلایل و شواهد را به‌سود یک طرف بزرگ جلوه دهد و به زیان طرف دیگر نادیده بگیرد. حال سؤال این است که پس چه باید کرد؟ پاسخ کالینگوود چنین است: «به‌جای اینکه ریاکارانه دل خوش کنیم که هیچ پیش‌داوری نداریم، یا بیهوده بکوشیم که از قید هرگونه پیش‌داوری خلاص شویم، باید با کشف پیش داوری‌هایمان موضع و نگرش وکیل مدافع را ترک گفته و موضع و نگرش قاضی را پیش‌گیریم، و این کاری است که باید بکنیم اگر بتوانیم» (همان: ۱۳)

مقام شکار(ربط ارزشی) و مقام داوری(قضاوت ارزشی)

توجیه‌پذیری و حجیّت گزاره‌های معرفتی، همواره یکی از مباحث مهم و بنیادین در تاریخ معرفت‌شناسی بوده و طرح تمایز میان مقام گردآوری و مقام داوری نیز در راستای موجّه‌ساختن همین گزاره‌ها بوده است. به‌طور کلی، در فرآیند تحقیق علمی دو مقام شکار و گردآوری و مقام داوری و استدلال وجود دارد. مقام گردآوری، مقام کشف نظریه و مقام داوری، مقام موجّه‌ساختن نظریه و اعتبارسازی آن است. مقام گردآوری فرآیندی تاریخی است که به وسیله‌ی آن، دانشمندان به فرضیه‌ی علمی دست می‌یابند. اما مقام داوری فرآیندی علمی است که با تکیه بر آنها، نظریه‌ی کشف‌شده را موجّه می‌کنند. درون‌فهمی پدیده‌های اجتماعی در مقام اول و تبیین این پدیده‌ها در مقام دوم قرار می‌گیرد. آنچه که علوم تجربی را موجّه می‌کند این است که یافته‌های این علوم از

طریق تجربه، داوری می‌شود؛ چرا که «علم معرفت، سامان‌یافته، نظام‌دار، مدلّل، تجربه‌پذیر و تأییدشده است و این تجربه و تأییدِ تمییز صحیح و سقیم در مقام داوری پیش می‌آید؛ نـه در مقام گردآوری» (رفیع‌پور،۱۳۶۷:۶۹). دانشمندان در مقام شکار و گردآوری فرضیه که جایگاه کشف و جمع‌آوری است، روش‌های متفاوتی را امتحان می‌کنند؛ یکی از طریق تأملات فلسفی، دیگری با نبوغ فکری و آن یکی به‌وسیله‌ی تجربه‌ی زیسته، به فرضیه‌ای دست می‌یابند. پس از آنکه در مقام گردآوری، فرضیه کشف‌شد، آنگاه در فرآیندی دیگر این فرضیه که مشتمل بر داده‌های درست و نادرست است، آزمایش می‌شود تا صحیح از نادرست جدا گردد. تامس کوهن[۱۳] نیز با تأکید بر نقش عوامل روانشناختی و جامعه‌شناختی در شکل‌گیری نظریه‌های علمی در مقام شکار و گردآوری، آن را نه یک امر منطقی صرف، بلکه پدیده‌ای روانی-اجتماعی و زمینه‌مند معرفی‌کرده است. (کوهن، ۱۳۸۹:۱۳۴).

مهمترین بحثی که ماکس وبر در زمینه‌ی تحقیق تاریخی به آن پرداخته، بررسی جایگاه نظام ارزشی مورّخ، باورهای او و تأثیر آن در فرآیند تاریخ‌نگاری است؛ زیرا وقتی پژوهشگر وارد فرآیند تحقیق شود، لاجرم ارزش‌هایش نیز در زمینه‌ی مورد تحقیق ریزش می‌کند و هر نوع تفهّم و تفاهمی که بین انسان‌ها به دست می‌آید، آگاهانه یا ناآگاهانه از مبانی نظری، فلسفی و همچنین سیستم ارزشی محقق تأثیر می‌پذیرد. او بی‌طرفی ارزشی را تنها در مرحله‌ی گردآوری و شکار ممکن، لازم و ضروری می‌داند و میان ربط ارزشی و مقام شکار که به انتخاب موضوع تحقیق بر اساس نظام ارزشی پژوهشگر مربوط می‌شود و قضاوت ارزشی و مقام داوری که در زمره‌ی اخلاق علمی قرار می‌گیرد، تمایز قائل می‌شود.«به باور وبر، ربط ارزشی به گزینش مسأله‌ی تحقیق می‌انجامد و بی‌طرفی ارزشی به آزمون عینی مسأله‌ی تحقیق و استقلال جامعه‌شناسی راجع است» (محمدی اصل، ۱۳۹۰:۳۳).

در واقع ماکس وبر با کاربست رهیافت برساخت‌گرایی که معرفت را محصول تفاعل، تعامل و همکنشی ذهن و عین می‌داند و با دوگانه‌انگاری ربط ارزشی و قضاوت ارزشی، هم با سویه‌ی تجربی محض سطحی‌نگرهای پوزیتیویست به مخالفت برمی‌خیزد و هم با سویه‌ی هنجاری سنت تفهمی و معیارهای ذهنی‌گرایان مقابله می‌کند. همچنین از یک‌طرف به کمک تفسیر و تفهم، تأثیرپذیری علوم اجتماعی و تاریخی از مبانی هستی‌شناختی، انسان‌شناختی و ارزش‌شناختی در مرحله‌ی گردآوری داده‌های خام را موجّه می‌کند و از طرف دیگر، به کمک تبیین علّی، حجیت معرفت‌شناختی گزاره‌های علوم اجتماعی و تاریخی را در مرحله‌ی آزمون و داوری مستدل می‌کند و بدیهی است که با تلفیق دو رهیافت بازساخت‌گرایی که موافق تفکیک روش تحقیق علوم انسانی

نیست و واساخت‌گرایی که موافق و مدافع تفکیک است، توانسته نقطه‌ی عطفی را در حوزه‌ی معرفت‌شناسی علم پدید آورد.

مبانی نظری تاریخ‌نگاری ادبی طه حسین

طه حسین در کتاب «في الأدب الجاهلي»، در پی تطبیق و کاربست روش مدرن تحلیل و مسأله‌مندی تاریخ‌نگاری ادبی است تا به کمک آن، میراث اسلامی را بازخوانی کند؛ «روشی که معمولاً در سنت یهودی و مسیحی مرسوم و متداول بوده است» (کریم،۱۹۷۷:۴۳). او که دل‌مشغول گسست میان سنّت و مدرنیته بود، سعی داشت با نوآوری در روش تاریخ‌نگاری ادبی، نظام آموزشی زمانه‌ی خود را متحول‌سازد و با احیای ادب سنتی، مدرنیته‌ی مصری را پایه‌گذاری کند. طه حسین ضمن نقد روش سنتی، بر عینیّت و روشمندشدن پژوهش و نگارش تاریخ ادبیات نیز تأکید کرد و قصد داشت تا در مواجهه با دو پارادایم سنتی و مدرن، ترکیب متجانسی را در تاریخ‌نگاری خلق کند؛ بدین‌منظور «روشی میانه که تلفیقی از سنت أزهري و روش‌شناسی مدرن بود را برگزید» (حسین،۱۹۳۳:۲). سنت أزهري بر مبنای روش قدیم و برآمده و بالیده از سنت پیشین عرب بود؛ روشی که فهم متون ادبی را بدون توجّه به زمینه و زمانه‌ی تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، به نقد لغوی، صرف و نحو و علوم بلاغی منحصر می‌کرد. روش مدرن متکی و مبتنی بر عینیت، علم روش‌مند و دوگانه‌انگاری امر واقع و باورهای ارزشی بود. حال آنکه طه حسین اعتقاد داشت که: «یکی از معانی اصطلاحی تاریخ، وصف شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و دینی ملت‌ها در برهه‌ای از زمان است» (جمعة،۱۹۹۳:۶۶)؛ چرا که عجین‌شدن علوم تاریخی با علوم گوناگون اجتماعی، علاوه بر اینکه مطالعات بین رشته‌ای دو یا چند حوزه‌ی تخصصی برای شناخت و حل یک مسأله‌ی چند وجهی اجتماعی را می‌طلبد، روش‌های جدید جریان‌شناسی اجتماعی و تاریخی را در بسترها و ساختارهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی نیز ایجاب می‌کند.

طه حسین و شک دکارتی (دکارت گرایی)

شکی نیست که رشد چشمگیر علوم تجربی طبیعی (فیزیک، شیمی و زیست شناسی) و به‌تبع آن، اکتشافات و اختراعات برآمده از عصر رنسانس، تأثیر بسزایی در شکل‌گیری مبانی نظری روش دکارت و سوگیری‌های فلسفی او داشته است. از طرف دیگر ظهور و بروز مکاتب فکری و فلسفی عصر جدید نیز که به‌گونه‌ای زمینه‌ساز بی‌اعتباری اندیشه‌های فلسفی پیشینیان شده‌بود، سبب ایجاد نوعی شک در عصر دکارت گردیده بود؛ لذا برای زدودن این شک روش جدیدی را در تحقیقات

فلسفی بنا نهاد که با شکِ دستوری که در فرآیند فلسفه‌ورزی طریقیت دارد و نه موضوعیت، آغاز نمود و عقیده داشت که «براي آزمون حقیقت هر کس باید در طول زندگی خود تا آنجا که ممکن است یک بار در همه چیز شک کند» (دکارت،۱۳۷۱:۳۹).

بر این اساس بود که دکارت در وجود همه‌چیز شک‌کرد؛ بدیهی است که چنین شکی همچون سوفسطاییان که حصول هرگونه معرفت را برای انسان غیر ممکن می‌دانستند، موضوعیت نداشت. بلکه فرآیندی بود که به کمک آن همراه با قوه‌ی تعقل و تفحص و تأملات اندیشه‌ورزانه‌ی خویش اصول و مبانی یقین‌بخشی را در علم رقم بزند و شکی نیست که چنین شالوده و بنیادی تنها زمانی می‌توانست مورد اطمینان باشد که از گذرگاه شک طریقتی عبور کند، به طرد آنچه نادرست و یا مشکوک است بپردازد و آنگاه به علم روش‌مند که معیار علمیت آن باور صادق موجّه است برسد. به عبارت دیگر«شک را راه وصول به یقین قرار داد و از این‌رو آن را شک دستوری یا مصلحتی و گاه شک افراطی نامید تا نشان دهد که عملاً شک را به درجه‌ی افراط و مبالغه رسانیده است» (استرول،۱۳۷۵:۲۳).

طه حسین نیز با روش جدید خود از یک سو ندای تحول و نوگرایی را سر می‌داد و از سوی دیگر، تحول و نوگرایی را در احیای ارزش‌های قدیم دنبال می‌کرد؛ زیرا برآمده از عصر نهضت و دل‌مشغول گسست میان سنت و مدرنیته و پیشرو در سیر تحول جنبش‌های ادبی جهان عرب بود. به همین منظور شیوه‌ی تاریخ‌نگاری ادبی و رویکردهای قدیم و جدید حاکم بر تدریس عصر خود را که فاقد دقت انتقادی بود، مورد نقد و تحلیل قرار داد و در بررسی ادبیات جاهلی، به‌رغم تأثیرپذیری از آراء و افکار دانشمندان غربی با گرایش‌های متفاوت و به ویژه شرق‌شناسان، نهایتاً روش شک‌محوری دکارت و تأملات فلسفی او را ترجیح می‌دهد و به مبانی روش او عطف نظر می‌کند، «أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث[١٤]" (حسین، ۱۹۳۳: ۶۵).

دوگانگی امر واقع و انگاره‌های ارزشی نزد طه حسین

دوگانه‌انگاری امر واقع و انگاره‌های ارزشی و نسبت میان آن دو که ذیل مفهوم ارزش‌زدایی و عینیت از آن بحث می‌شود، برآمده از پارادایم روش علوم طبیعی تجربی است و در راستای کاربست این رهیافت بر علوم انسانی تجربی به‌ویژه بر روایت تاریخی با تکیه بر تبیین علّی و معلولی تلاش می‌کند. فلاسفه‌ی علم تاریخ نیز احراز عینیّت و امکان سنجش مطابقت گزاره با امر واقع را در دوگانه‌انگاری امور واقع و انگاره‌های ارزشی می‌دانند. بر اساس این رویکرد، «تـاریخ برای آنکه به

صورت یک رشته‌ی معتبر و مقبول علمی درآید، باید واقعی و عینی و به لحاظ ارزشی بی‌طرف و خنثی یا فاقد جهت‌گیری‌های ارزشی باشد» (نوذری،۱۳۷۹:۴۷) که این تلقی از روایت تاریخی را می‌توان ارزش‌زدایی از روایت تاریخی نامید. فرض مسلم چنین رویکردی این است که برخلاف ترازو که رفتار و کردار کنشگران را از جهت اخلاقی یا اجتماعی ارزیابی می‌کند، باید در بستر آن، حوزه‌ها و قلمرو امر واقع و انگاره‌های ارزشی مرزبندی شود و بدیهی است که در چنین فرآیندی، صدق و کذب گزاره‌ها نیز به‌جای زشت و زیبا، معیارحجیت معرفت‌شناختی قرارگیرد. طه حسین نیز با الهام از این رهیافت، تاریخ را همچون آینه‌ای می‌پنداشت که جهان را چنان‌که هست و بدون اقتضای تقعر و تحدب خود منعکس‌کند و مورّخ آنگاه فرجام کارآمدی یا ناکارآمدی خود را می‌یابد، که بتواند با کاربست روش جدید تاریخ‌نگاری، امر واقع را از انگاره‌های ارزشی مستقل فرض کند و تحلیلی ارائه کند که فاقد بار ارزشی باشد: «يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي و تاريخه أن ننسي عواطفنا القومية و كلّ مشخصاتها و أن ننسي عواطفنا الدينية و كلّ ما يتّصل بها و أن ننسي كلّ ما يضاد هذة العواطف القومية و الدينية؛ يجب أن لا نتقيّد بشيء إلّا مناهج البحث العلمي الصحيح[۱۵]» (حسین،۱۹۳۳:۶۶).

شکی نیست که طه حسین با این رویکرد حداقل چهار پیش‌فرض را مسلم انگاشته است:

الف) دوگانه‌انگاری امر واقع و انگاره‌های ارزشی در روش تحقیق تاریخ ادبی.

ب) التزام نظری و عملی تاریخ‌پژوه به ارزش‌زدایی از روایت تاریخی.

ج) عدم تقید به هیچ روشی در تاریخ‌نگاری جز روش علمی صحیح.

د) امکان کاربست و تطبیق روش تحقیق علوم طبیعی بر روش تحقیق تاریخ ادبی.

به‌طور کلی می‌توان در تحلیل رویکرد ارزش‌زدایی و دوگانه‌انگاری امر واقع و امور ارزشی نزد طه حسین، آن را به یک دلیل معرفت‌شناختی و دو علت روان‌شناختی ارجاع داد که به ترتیب در ذیل به آنها اشاره می‌شود:

الف) قربانی‌شدن تفکر و حقیقت در آوردگاه پست‌مدرنیسم و پیدایش نسبیت در اعتبار گزاره‌های تاریخی و به‌تبع آن، عدم حجیت معرفت‌شناختی که بر اساس آن هیچ معیار عینی برای عقلانیت و هیچ شاخصی برای تعیین صدق و کذب گزاره‌ها وجود ندارد و نتیجه‌ی آن، چیزی جز پذیرش تکثرگرایی معرفتی که باورهای مختلف را از حیث اعتبار معرفتی و حجیت معرفت‌شناختی یکسان و یکنواخت می‌بیند، نیست.

ب) زمینه و زمانه‌ی طه حسین، در کوران آشنایی جوامع مسلمان با مفهوم روشنگری و مدرنیته، همچنین در عصر پر تلاطم بعد از فروپاشی عثمانی و در اوج رویارویی جهان اسلام با

غرب و مدرنیته قرار داشت. او در یک فهم هرمنوتیکی بر این باور بود که پیشرفت علوم تجربی طبیعی و به‌تبع آن اروپا، مرهون چیزی جز رویکرد عینیت‌گرایی پوزیتیویستی که قوانین حاکم بر عملکرد جامعه را مانند قوانین علوم طبیعی برای همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها صادق می‌داند نیست و گمان می‌کرد علوم طبیعی زمانی توانسته پیشرفت واقعی خود را به‌دست آورد که دریافت چگونه و از کجا شروع کند؛ لذا طه حسین با مغالطه‌ی «کنه و وجه» که در آن یک صفت یا جنبه‌ی خاصی از پدیده را به‌عنوان ذات و اساس آن معرفی می‌کنند، بر این قصد بود که این رویکرد را بر علوم اجتماعی و تاریخی نیز تطبیق دهد؛ حال آنکه هرچند روش پوزیتیویستی علوم طبیعی زمینه‌ساز مدرنیته در اروپا بوده، اما لزوماً تنها عامل آن نبوده است؛ زیرا بر اساس آموزه‌های معرفت‌شناسی جدید نمی‌توان پدیده‌های اجتماعی و تاریخی را تک علتی تبیین کرد.

ج) عینیت‌گرایی و تفکیک امر واقع از باورهای ارزشی، به‌مثابه عاملی جهت پرهیز از تسویه حساب‌های نژادی و تحریک احساسات مردم برای مقاصد سیاسی و مذهبی که در اروپای قرن نوزدهم بسیار رایج و معمول بود، «غالباً پیامدهای ناخوشایندی که اظهارنظرهای تعصّب آلود و غیرمنصفانه‌ی مورّخان موجد آن بوده و به ستیز میان اقوام و مذاهب و ملل منجرشده است را به عنوان دلیلی برای لزوم پرهیز از ارزش‌داوری در حین آفرینش روایت تاریخی قلمداد کرده‌اند» (فیاض انوش، ۱۴:۱۳۸۹)، لذا ارزش‌زدایی از روایت تاریخی نه تنها یک ضرورت علمی، که وظیفه‌ی اخلاقی نیزمی‌باشد و پرهیز از خشونت و زندگی مسالمت آمیز جز با عبور از این گذرگاه میسر نمی‌گردد و دوری از عینیت علم برای علم و انسانیت هر دو خطرناک است.

اما شکی نیست که ذهنی‌گرایی در پژوهش‌های تاریخی اجتناب ناپذیر است و باید پذیرفت که نمی‌توان عینیت در گزاره‌های تاریخی از حیث قطعیت و دقت را با عینیت در گزاره‌های علوم طبیعی مقایسه کرد. عینیت برای تاریخ همین بس که خودآگاهانه از جانبداری‌های سطحی و آلوده به اغراض فردی و جمعی و کتمان واقعیت اجتناب کند و نهایت جد و جُهد آن این باشد که تا اندازه‌ای که ممکن است به حقیقت واقع نزدیک گردد. البته گاهی افراط در عینیت و حفظ بی‌طرفی و اجتناب از جانبداری در پژوهش‌های تاریخی که اغلب ناشی از وسواس بیش از حد می‌باشد، علاوه بر اینکه وقایع تاریخی را خشک و بی‌روح و پژوهش را ملال‌انگیز می‌کند و آن را در سطح گزاره‌های علمی صرف تنزل می‌دهد، سبب ناهماهنگی در آراء و تناقض‌گویی نیز می‌شود، در نتیجه در باب اهداف و مقاصدی که پشت روایات تاریخی نهفته است، نیز نمی‌تواند چیز زیادی را عرضه کند. فردریش شیلر[۱۶] شاعر و تاریخ‌نویس قرن نوزده آلمان که کتاب جنگ‌های سی ساله را نوشته است، به‌جهت حفظ بی‌طرفی و برای اینکه صحت و سقم حوادث این جنگ‌ها را مشخص

کند، به منابع و مآخذ متعددی مراجعه کرده است و «همین نکته یک نوع ناهماهنگی را در آراء و قضاوت‌های او سبب‌شده که گاه تا حد تناقض‌گویی می‌کشد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۹۲).

به طور کلی مؤلّفه‌های نظری تاریخ‌نگاری ادبی طه حسین را می‌توان این‌گونه بیان نمود:

۱-شک طریقتی به‌عنوان قاعده‌ای مبنایی جهت باورمندکردن گزاره‌های تاریخی.

۲- عاری و تهی‌شدن تام و تمام ذهن پژوهشگر از هرگونه پیش‌فرض‌ها، تمایلات وطن‌پرستانه و باورهای دینی و به‌طور کلّی خالی از هرگونه گزاره‌های اعتباری و ارزشی.

۳- تفکیک میان عقل و قلب و رهانیدن عقل از بند تمامی سه ساحت درونی انسان؛ یعنی عواطف، احساسات و هیجانات.

۴-عدم تقیّد و پایبندی به هیچ چیز جز التزام نظری و عملی به روش علمی صحیح پژوهش.

همانگونه که ملاحظه می‌شود، تمامی این مؤلفه‌ها برآمده از بینش و مبانی فلسفی پوزیتیویستم است. پوزیتیویست‌ها با پیروی از این رویکرد بر آن بودند که اثر هرگونه گزاره‌های اعتباری و ارزشی را از تمامی علوم تجربی بزدایند و علمی را بنا نهند که تنها مبتنی و متکی بر تجربه، مشاهده و آزمایش باشد. از طرف دیگر «طه حسین بر این قصد بود که همان نقشی را که دکارت در سنت فلسفی غرب بر عهده داشت، در سنت اسلامی نیز بازتولید کند» (کریم، ۴۵:۱۹۷۷). وی در دامن چنین فضا و رویکردی پرورش یافت؛ فضایی که اندیشه‌ی بنیادین آن چیزی جز الگو گرفتن از روش علوم تجربی یعنی ساینتیسم[۱۷] نبود و چنین شد که طه حسین با رویکردی پوزیتیویستی و با یک تعمیم شتاب‌زده و ناروا و ارتکاب مغالطه‌ی «تعریف کل بر جزء» که در آن از چند نمونه‌ی محدود و غیرمتعارف حکمی کلی صادر می‌کنند، گزاره‌های "علم تجربی" را تنها گزاره صادق ناظر به امر واقع می‌پندارد و دیگر گزاره‌ها را از این شمول خارج می‌کند. حال اینکه گزاره‌های معطوف به امر واقع که از واقعیت‌های برون ذهنی خبر می‌دهند، محدود به حوزه‌ی علوم تجربی نیست و می‌توانند در ذیل گزاره‌های ریاضی، منطقی، فلسفی، تاریخی و گزاره‌هایی از این دست نیز بازتعریف شوند. به هرحال تلاش پوزیتیویست‌ها و بالتبع، طه حسین ناکارآمد بود؛ چرا که حتی علوم طبیعی تجربی در خوانش پست‌مدرن نیزعلیرغم اینکه مدعی عینی‌بودن است، نمی‌تواند فارغ از جهت‌گیری‌های ارزشی باشد. «اکنون دانشمندان علوم طبیعی پذیرفته‌اند که همراه با آزمایش (یعنی با آزمودن فرآیندهای طبیعی با پیش‌شرط‌های از پیش تعیین شده) و همراه مشاهده‌گر(که خودِ مشاهده‌اش یکی از پیش‌شرط‌های آزمایش را تشکیل می‌دهد) عامل ذهنی وارد فرآیندهای عینی طبیعی می‌شود» (آرنت، ۷۰:۱۳۹۸)؛ لذا دوگانه‌انگاری امر واقع و انگاره‌های ارزشی به‌لحاظ روش‌شناسی در این علوم هم نمی‌تواند چندان کارآیی و کارآمد داشته باشد؛ چه رسد به علوم

اجتماعی و تاریخی. همچنین نزاع پیشین بر سر ذهنی‌بودن علوم انسانی و علوم تاریخی و عینی بودن علوم تجربی طبیعی نیز تا اندازه‌ی زیادی موضوعیت خود را از دست می‌دهد؛ زیرا تئوری‌ها و نظریه‌ها تنها محصول انعکاس و بازتاب ابژه در آینه ذهن نیستند؛ بلکه نتیجه‌ی نبوغ، تأملات ژرف‌اندیشانه و به‌طور کلی هم‌کنشی سوژه و ابژه نیز هستند. از این جهت است که «تاج‌الدین سُبکی می‌گوید تاریخ‌نویسان به‌سبب تعصب یا جهالت یا تنها به‌سبب اعتماد بر نقل کسی که درخور اعتماد نیست، گه‌گاه به‌خطا می‌روند. کسانی را بیهوده فرو می‌نهند یا بی‌جهت برمی‌کشند» (زرین کوب، ۶۹:۱۳۷۵).

نقد دیگری که از نظر تحلیل مفهومی بر روش طه حسین وارد می‌باشد، این است که مفهوم واژه‌ی "علم" در ساختار نگارشی او ایهام‌دارد و از روشنی و وضوح چندانی برخوردار نیست؛ چرا که علم مشترک لفظی است و چندین معنا از مطلق آگاهی در برابر جهل گرفته تا رشته‌ی علمی و علم تجربی را با خود حمل می‌کند. اما از فحوای سخن طه حسین و با توجه به زمینه و سیاق متن چنین برمی‌آید که مراد و منظور او از علم، همان علوم تجربی طبیعی است. علاوه بر این در عبارت «العلمي الصحيح» نیز واژه‌ی «صحیح» حشو است؛ زیرا واژه‌ی «علمی» در بطن خود مفهوم «صحیح» را حمل می‌کند و نیازی به ذکر آن نیست؛ از آن جهت که تحلیل مفهومی علم در معرفت‌شناسی جدید به تبعیت از افلاطون عبارت است از: «باور صادق موجّه[۱۸]»(ملکیان، ۶۹:۱۳۸۷) و شرط صدق ناظر به این معنا می‌باشد که متعلق معرفت همیشه گزاره‌ی صادق است و گزاره‌ی کاذب هیچ گاه نمی‌تواند علم آفرین باشد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش مبانی نظری تاریخ‌نگاری ادبی طه حسین با تأکید بر مقدمه‌ی کتاب في الأدب الجاهلي - که به اذعان خود تلفیقی از روش سنتی ازهري و روش مدرن شک‌محوری دکارت بوده، اما به گمان نگارنده برآمده و بالیده از روش اثبات‌گرایانه پوزیتیویستی است - بر اساس سنّت تفهمی و تفسیری ماکس وبر مورد تحلیل قرار گرفت و نتایج زیر قابل استنباط است:

۱ـ رویکرد اثبات‌گرایانه (پوزیتیویستیک) طه حسین در تهی‌بودن ذهن تاریخ‌پژوه از پیش‌فرض‌ها، اعتقادات مذهبی و قومی و مبانی فلسفی بنابر مکتب تفهّمی ماکس هر چند استحکام نظری دارد، اما امکان کاربست عملی ندارد.

۲ـ بر خلاف رویکرد طه حسین، نه تنها تاریخ‌نگار در تمامی مراحل فرآیند تحقیق در به کارگیری مؤلفه‌های نظام ارزشی‌گزیری و گریزی ندارد، بلکه علوم طبیعی نیز در خوانش

پست‌مدرن علیرغم اینکه مدعی عینیت است، نمی‌تواند فارغ از سوگیری‌های ارزشی باشد؛ زیرا تئوری‌ها و نظریه‌ها تنها محصول انعکاس و بازتاب ابژه در آینه ذهن نیستد، بلکه نتیجه‌ی نبوغ، تأملات ژرف‌اندیشانه و به‌طور کلی هم‌کنشی سوبژه و ابژه نیز هستند.

۳ـ موقع و مقام مورّخ در پروسه‌ی تحقیق تاریخی برخلاف علوم تجربی طبیعی انفعال محض نیست، بلکه کنش‌گر هم است؛ زیرا هدف علوم تاریخی و اجتماعی تعیین کمّی پدیده‌ها نیست؛ بلکه فهم عوامل و عناصر نهفته‌ای است که می‌تواند انسان را در فهم و درک زندگی اجتماعی انسان یاری کند. به همین دلیل علوم تاریخی و علوم اجتماعی قابل تبدیل به الگوی علوم طبیعی نیستند.

۴- خلط دو مقام شکار و داوری در تحقیقات، به‌خصوص در علوم انسانی و بالأخص در علوم تاریخی سبب مغالطاتی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که درآمیختن این دو، فرآیند تحقیق و تاریخ‌نگاری را از مسیر واقعی خود منحرف و نتیجه را خشک و بی‌روح می‌کند؛ زیرا عینیت و بی‌طرف‌بودن علم، در مقام داوری است و نه در مقام شکار.

۵- از آنجایی‌که روایت تاریخی علاوه بر مقوله‌ای معرفتی، یک کنش تاریخی است، لاجرم نمی تواند ارزش‌گریز باشد. بنابراین برخلاف باور طه حسین، فهم هر کنش تاریخی جز به‌وسیله‌ی درون‌بینی و درون‌کاوی امکان‌پذیر نیست.

۶- نظریه‌ی مطابقت صدق با همه‌ی کارایی‌اش در علوم تجربی طبیعی، برخلاف نظر طه حسین در علوم تاریخی کارایی چندانی ندارد؛ زیرا گسست هستی‌شناختی میان مورّخ و رویداد تاریخی، امکان سنجش مطابقت میان گزاره و امر واقع را معمولاً سخت نموده و بالتبع، احراز صدق را نیز از نظر معرفت‌شناسی دشوار می‌سازد. از این‌رو از گذشته‌ای که دور از دسترس است، می‌توان خوانش‌های متکثر و متنوعی را به دست آورد.

۷- نه جزم‌اندیشی عینیت‌گرایان و طه حسین و نه نسبیت‌گرایی ذهنیت‌گرایان و پست‌مدرن‌ها هیچکدام به تنهایی مورّخ را به سر منزل مقصود راهنمایی نمی‌کند؛ چرا که هر دو رویکرد، به حصرگرایی روش‌شناختی در تاریخ و تاریخ‌نگاری معتقدند. اما رهیافت سوم که تاریخ را گفتگوی مستمر میان مورّخ و حادثه، و حصول معرفت را نتیجه تفاعل و تعامل ذهن و عین می‌دادند کارسازتر است.

۸- گزاره‌های صادق معطوف به امر واقع که از واقعیت‌های برون ذهنی خبر می‌دهند، محدود به حوزه‌ی علوم تجربی نیست؛ لذا نمی‌توان با یک تعمیم شتاب‌زده و ناروا و ارتکاب مغالطه‌ی "تعریف کل بر جزء"، آنها را تنها در حوزه‌ی محدود علم تجربی گنجاند، بلکه می‌توانند در ذیل گزاره‌های ریاضی، منطقی، فلسفی، تاریخی و غیره نیز بازتعریف شوند.

۹- هرچند روش پوزیتیویستی علوم طبیعی زمینه‌ساز مدرنیته در اروپا بوده، اما برخلاف باور طه حسین، لزوماً یگانه عامل نبوده‌است؛ چرا که براساس آموزه‌های معرفت‌شناسی جدید نمی‌توان پدیده‌های اجتماعی و تاریخی را تک علتی تبیین کرد.

۱۰- ذهنی‌گرایی در پژوهش‌های تاریخی اجتناب ناپذیر است و باید پذیرفت که نمی‌توان عینیت در گزاره‌های تاریخی از حیث قطعیت و دقت را با عینیت در گزاره‌های علوم طبیعی مقایسه کرد. عینیت برای تاریخ همین بس که خودآگاهانه از جانبداری‌های سطحی و آلوده به اغراض فردی و جمعی و کتمان واقعیت اجتناب کند و نهایت جد و جهد آن این باشد که تا اندازه‌ای که ممکن است به حقیقت واقع نزدیک گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱- ابژه (object)، هر آن چیزی که حاصل ادراک است، بر اثر ادراک حصول معلوم می‌گردد و عینیت آن اعتبار می‌یابد.

۲- سوژه (subject)، عبارت است از انسان که به شناخت اشیاء می‌پردازد و آنها را مورد مطالعه قرار می‌دهد

۳- ابژکتیویسم (objectivism) یا عینی گرایی، عبارت است از بی‌طرفی محقق در فرآیند تحقیق و دوری از ارزش‌ها و گرایش‌های فردی در بازگویی و واکاوی رویدادها.

۴- پوزیتیویسم (positivism) یا اثبات گرایی، مکتبی در روش‌شناسی علمی است که تنها دانشی را معتبر می‌داند که تجربی باشد و بر اساس روش‌های علمی محکم قابل اثبات باشد.

۵- سوبژکتیویسم (subjectivism) یا ذهنی‌گرایی، عبارت است از اعتقاد به این که تجربه‌ی ذهنی اساس همه‌ی معیارها و قوانین است، هر شخص از ذهنیت خاص خویش برخوردار است و ذهنیت هر شخص بر اساس علایق و سلایق فردی متمایز از ذهنیت اشخاص دیگر می‌باشد.

۶- پرسپکتیویسم (perspectivism)، دیدگاهی است که می‌گوید پژوهشگران هرگز به واقعیت آن گونه که هست، نمی‌نگرند، بلکه از زاویه‌ی خود و با مفروضات و پیش‌داوری‌های خود به آن می‌نگرند.

7- Max Weber
8- René Descartes
9- Clifford Geertz

۱۰- بین الاذهانی (intersubjective)، عبارت است از آن چیزی که که تک تک افراد جامعه‌ی علمی می‌توانند شرایط آزمون آن را فراهم آورند و در خصوص صدق و کذب آن به تحقیق بپردازند.

11- Hannah Arendt
12- R. G. Collingwood
13- Thomas Samuel Kuhn

۱۴- می‌خواهم درادبیات روش فلسفی‌ای که دکارت در ابتدای این عصر مبتکر آن است برای تحقیق در واقعیت اشیا بررسی و اجرا کنم.

۱۵- هنگامی‌که با تحقیق درباره‌ی ادبیات عربی و تاریخ آن مواجه می‌شویم، باید عواطف قومی خود و تمامی ویژگی‌های آن، عواطف دینی خود و هرآنچه مربوط به آن است و هر آنچه که در تضاد با این عواطف قومی و دینی است را فراموش کنیم، و صرفاً باید به روش‌های تحقیق صحیح علمی مقید باشیم.

16- Friedrich Schiller

۱۷- ساینتیسم مکتبی فلسفی است که روش‌شناسی تحقیق علوم طبیعی را الگوی تمامی روش‌شناسی تحقیق می‌داند و باور به لزوم کاربست و تطبیق آن در حوزه‌های علوم انسانی دارد.

۱۸- باور صادق موجّه از منظر معرفت‌شناسی عبارت است از اینکه اگر کسی ادعای معرفت کرد، باید شرایط زیر را احراز کرده باشد تا او را در این مدعا محق معرفی گردد: الف) گزاره‌ی صادقی وجود داشته باشد. ب) فاعل شناسا به آن اعتقاد و باور داشته باشد. ج) بر ادعای خود دلیل داشته باشد.

منابع ومآخذ

- آرنت، هانا، (۱۳۹۸)، **میان گذشته و آینده**، ترجمه سعید مقدم، تهران: اختران.
- آگ برن، ویلیام فیلدینگ و مایرفرانسیس نیم کوف، (۱۳۸۸)، **زمینه جامعه‌شناسی**، اقتباس ا. ح. آریان‌پور، تهران: نشر گستره.
- استرول، آوروم، (۱۳۷۵)، **متافیزیک و فلسفه معاصر**، ترجمه جلال الدین مجتبوی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- البرو، مارتین، (۱۳۸۰)، **مقدمات جامعه‌شناسی**، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
- الیاسی، سمیرا، (۱۳۸۸)، «تخیل پیشینی و معرفت تاریخی؛ کالینگوود و ایده تاریخ»، **تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری**، سال نوزدهم، شماره ۲: ۱۸-۱.
- ب.تایپتون، فرانک و رابرت آلدریچ، (۱۳۷۵)، **تاریخ اقتصادی و اجتماعی اروپا**، ترجمه کریم پیر حیاتی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- باربور، ایان، (۱۳۷۹)، **علم و دین**، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- جمعة، حسین، (۱۹۹۳)، **طه حسین القامة و الظل**، دمشق: دار هاني.
- حسین، طه، (۱۹۳۳)، **في الأدب الجاهلي**، الطبعة الثالثة،قاهرة: مطبعة فاروق.
- دکارت، رنه، (۱۳۷۱)، **اصول فلسفه**، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، تهران: هدی.
- رفیع پور، فرامرز، (۱۳۶۷)، **کند و کاوها و پنداشته‌ها**، تهران: نشر انتشارات.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۵)، **تاریخ در ترازو**، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- شرفی، محبوبه، (۱۳۸۸)، «نگرشی بر روش‌شناسی ماکس وبر و کاربرد آن در مطالعات و تحقیقات تاریخی»، **تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری**، سال نوزدهم، شماره ۳: ۱۱۶-۹۳.

- فیاض انوش، ابوالحسن، (۱۳۸۹)، «ناکارآمدی ارزش‌زدایی از روایت تاریخی»، **تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری**، سال بیستم، شماره ۶: ۱۴۴-۱۰۷.
- کار، ای، اچ، (۱۳۵۶)، **تاریخ چیست،** ترجمه حسن کامشاد، تهران: انتشارات خوارزمی.
- کالینگوود، آر،جی، (۱۳۸۰)، «آیا مورّخ می‌تواند بیطرف باشد؟»، ترجمه عزت الله فولادوند، **بخارا**، شماره ۱۸: ۱۹-۷.
- کریم، سامح، (۱۹۷۷)، **معارك طه حسين الأدبية و الفكرية**، بیروت: دار القلم .
- کوهن، تامس، (۱۳۸۹)، **ساختار انقلاب‌های علمی**، ترجمه سعید زیبا کلام، تهران: سمت.
- لیتل، دانیل، (۱۳۷۳)، **تبیین در علوم اجتماعی،** ترجمه عبدالکریم سروش، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- محمدی اصل، عباس، (۱۳۹۰)، **جامعه‌شناسی ماکس وبر**، تهران: نشر گل آذین.
- ملکیان، مصطفی، (۱۳۸۷)، **درس‌گفتار ایمان و تعقل۲**، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
- نراقی، احمد، (۱۳۷۳)، «عینیت در علم و رابطه آن با آموزه‌های دینی»، مجله کیان، شماره ۲۰: ۲۳-۲۰.
- نوذری، حسینعلی، (۱۳۷۹)، **فلسفه تاریخ، روش شناسی و تاریخ نگاری**، تهران: طرح نو.
- وبر ماکس، (۱۳۶۷)، **مفاهیم اساسی در جامعه‌شناسی**، ترجمه احمد صدارتی، تهران: نشر مرکز.
- ویلر، دیوید و جودیت ویلر، (۱۳۸۰)، **تجربه‌گرایی در جامعه‌شناسی**، تهران: کتابفروشی نشر مرکز.
- یاحقی، محمد جعفر و مهدی سیدی، (۱۳۷۵)، **دیبای خسروانی**، تهران: انتشارات جامی .
- Audio, Robert, (1999). **Epistemology**, London & New York: Routledge.
- Oakshatt, (1977) **Experience & It's Methods,** Cambridge university press.
- Weber, M, (1964), **basic concepts of sociology**, New York: the citied press.

قراءة في منهجية التفهّم عند ماكس فيبر على ضوء نقد المنهجية التاريخية لدى طه حسين مع التأكيد على مقدمة كتاب "في الأدب الجاهلي"

عبدالله حسيني[1]*

المُلَخَّص

"طه حسين" من أبرز الشخصيّات المصرية في العشرينيات، وقد خلّف أعمالاً متعدّدة في المجال التأريخي والأدبي. وقد تمكّن من خلال هذه الأعمال أن يلعب دوراً كبيراً في ثقافة العالم العربي المكتوبة في هذه الفترة الزمنية؛ بحيث أنّه أدّى دوره في السنّة الفلسفية العربيّة، مثلما قام بذلك "ديكارت" مؤسس المنهج الفلسفي في الغرب. هَدَفَت هذه الدراسة أن تقدّم تحليلاً منهجياً لعلم التأريخ عند طه حسين وذلك على ضوء مقدمة كتابه "في الأدب الجاهلي". وكذلك نطمح من خلال الدراسة إلى إلقاء الضوء على نظرة طه حسين التأريخية لنبحث في مدى فاعليّته في تدوين الحوادث والوقائع الماضية وتحليها وذلك على ضوء منهج ماكس فيبر التفهّمي. من النتائج الّتي توصّل إليها البحث هي أنّ علم التأريخ علاوة على أبعاده المعرفيّة؛ يتّسم بالفعل التأريخي أيضاً؛ من هذا المنطلق، فهو لا يمكن أن يكون غريباً عن القيم وفارغاً من الافتراضيّات والمباني الفلسفيّة وبصورة عامّة ثقافة الباحث التأريخية فحسب، بل هو مبدأ لا يؤخذ به في كتابة التأريخ وتدوينه.

الكلمات الدليلية: التفهّم التقليدي، إبستمولوجيا، المنهجيّة، طه حسين، في الأدب الجاهلي.

١-أستاذ مساعد بجامعة فرهنگيان-طهران، ايران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

A Study of Cohesion in the Syntactic Structure of Poetry of Resistance: A Case Study of Bseiso, al-Fitoori, and al-Saegh's Poems

Vahid Mirzaie[1], Ph.D of Arabic Language & Literature-Imam Khomeini International University
Narges Ansari, Associate Professor in Arabic Language & Literature-Imam Khomeini International University
Alireza Shaikhi, Associate Professor in Arabic Language & Literature-Imam Khomeini International University

Received: 02-02-2021 Accepted: 06-09-2021

Introduction: The cohesion of poetic elements is one of the factors contributing to the organic unity of odes. Poetic cohesion is the result of various elements, especially coordinating conjunctions. In other words, the literariness of a text is the result of syntactic coordination. Since the early 20th century and with the advent of modernist literary movements in the Arab world, the subject of cohesion and coherence in odes has turned into a hot topic. In this regard, the structure of modern poetry is set free from the strict systematism of traditional poems, which was held by the poets of the 1950s as an important element of poetry. In other words, since a poetic context is made up of various phonetic, syntactic, rhetorical, and semantic structures, it is of necessity to find a way to connect these distinct structures. In other words, these structures are so distinct that, in order to capture the nuances involved in each area, each has turned into a distinct field of study. Therefore, the present study focuses on coordinating conjunctions, which are related to the syntactic layer. Furthermore, the existing cohesion is studied in larger linguistic units, i.e., sentences, and the type and usage of these links are analyzed by considering coordinating conjunctions and syntactic parallelism, structures lacking coordinating conjunctions and cause-and-effect relations. To this end, twenty odes by three resistance poets (Muin Bseiso, Muhammad al- Fitoori, and Adnan al-Saegh) are studied to answer the research questions a) What is the relationship between the context and the poetic components of the selected poems? and b) What are the most important elements in achieving syntactic cohesion in the works of these three poets?
Methodology: The present research is a descriptive-analytical-comparative one. It seeks to study the syntactic cohesion and its types in twenty odes written by Bseiso, al- Fitoori, and al-Saegh.
Results and Discussion: Unlike Bseiso's poems, referral compounds in al-Fitoori's poems are used frequently. Such structures are tangible and undeniable ones which originate from the stagnation, dictatorship and colonialism existing in the society. The poem, consequently, shows this feeling and approach perfectly well by making use of coordinating conjunctions to link different sentences in the poem. This feature is indicative of the stagnation and dullness and removes the liveliness and speed of

[1]- Corresponding Author Email: vahidmirzaei@alumni.ut.ac.ir

the words. On the other hand, Bseiso has combative and fierce spirits, and he rushes to oust the enemies and urges people to show up in battlefields. This makes his poems devoid of referral compounds. Al-Saegh's poems are structurally different and arranged in a pleasing manner and, therefore, enjoy a high level of cohesion. Each sentence can be considered as a macro-structure in which several sentences are embedded and each macro-structure is repeated in the next structure with exactly the same coordination; the ode of 'Maqate'' can be a case in point. Unlike the other two poets, al-Fitoori makes extensive use of 'uslub al-shart' (conditionals) to express his and his people's degree of resistance. This structure, in addition to coordination and musicality, sheds light on the poet's thought in terms of meaning.

Conclusion: Studying the poems written by the poets of resistance yields the following conclusions:

a). Al-Fitoori has made use of coordination to link his sentences where a mystical feeling was dominant and no conjunctions were used. This is as if there is a feeling of divine intoxication and surprise to link the sentences together with no need for coordinating conjunctions.

b) Bseiso's poetry, compared to al-Fitoori's, makes use of these elements much less frequently in connecting the sentences. Bseiso's wrath and belligerence have caused him to write sentence without any kind of link. In other words, his rush for ousting the enemies and encouraging people is a factor that has led to this feature in his poetry.

c) Al-Saegh's poetry makes use of repetitive coordinations to link the sentences semantically and contextually. The different structure of his poem resembles more that of prose, and semantic relations are observed quite frequently. Furthermore, unlike Bseiso and al-Saegh, al-Fitoori makes extensive use of conditionals and the poet, quite vividly, depicts the toleration of torture, pain, and difficulty on the way to liberate one's home country and ousting foreign colonialists. Furthermore, through cause-and-effect relationships, he actually warns his enemies against his seriousness and irreconcilability. However, such a cause-and-effect relationship can be achieved through a literary and emotional look which makes the audience ponder and delve into the details.

Keywords: Syntactic cohesion, Coordination, Poetry of resistance, Bseiso, al-Fitoori, al-Saegh.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

بررسی انسجام در ساختار نحوی شعر مقاومت (مطالعه موردی شعر بسیسو، فیتوری و صائغ)

وحید میرزائی[۱]، دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
نرگس انصاری، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
علیرضا شیخی، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۳/۱۹

چکیده

انسجام اجزای شعر، از جمله مسائلی است که وحدت ارگانیک قصیده را پدید می‌آورد. یکپارچگی متن شعری، محصول عوامل مختلفی است که در این میان، ساختارهای همپایه نقش مهمی در آن ایفا می‌کنند؛ به‌عبارت دیگر وجه ادبی متن شعری حاصل همپایگی نحوی است. از آنجا که شعر مقاومت از عالی‌ترین مفاهیم انسانی در جهان عرب به‌شمار می‌رود، لذا بررسی محتوایی و پرداختن به ابعاد ساختاری متن و هماهنگی میان اجزای آن مهم می‌نماید. پژوهش حاضر تلاش دارد با شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و با گزینش بیست قصیده از سه شاعر مقاومت (معین بسیسو و محمد الفیتوري و عدنان الصائغ) از سه کشور مختلف، به بررسی چگونگی پیوند ساختار نحوی موجود در این مضمون شعری بپردازد؛ در این راستا تنها واحدهای زبانی بزرگتر-جملات- را مبنا قرار می‌دهد تا جلوه‌های انسجام براساس وحدت معنایی، حروف همپایه‌ساز و پیوندهای شرطی بیان گردد. از سویی تفاوت در حوزه‌ی جغرافیایی این شاعران، جهان‌بینی و نوع پیوند میان جملاتشان را برای خواننده آشکار خواهد کرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد هماهنگی و پیوندهای شرطی و علّی و معلولی از شاخصه‌های سبکی شعر فیتوري است که خوشه‌وار در ساختار قصاید وی ظاهرگشته و حروف همپایه‌ساز عطفی در پیوند میان جملات نقش اساسی دارد، حال آنکه ساختار گسسته و بدون حروف همپایه‌ساز در شعر بسیسو غلبه دارد که این امر در درجه‌ی نخست ناشی از روحیه مبارز و سازش ناپذیر شاعر است که به شعر وی سرعت می‌بخشد و حضور حروف همپایه‌ساز را کم‌رنگ‌تر می‌کند. صائغ نیز با بهره‌گیری از عنصر همپایگی و در آمیختگی دو دنیای متفاوت (جنگ و عشق)، میان اندیشه و عاطفه‌ی خود پیوند ایجاد می‌کند؛ پیوند بافتار شعری وی حاصل عواطف و معانی است که دو عنصر مادی و معنوی را به یکدیگر گره زده و وحدت معنایی و انسجام جملات شعری وی را فراهم می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: انسجام نحوی، همپایگی، شعر مقاومت، معین بسیسو، محمد الفیتوري، عدنان الصائغ.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: vahidmirzaei@alumni.ut.ac.ir

مقدمه

از اوایل قرن بیستم و همراه با ظهور جریان‌های ادبی نوگرا در جهان عرب و مطرح‌شدن موضوع انسجام و پیوستگی قصاید شعری، وحدت اندام‌وار قصیده در صدر مباحث ادبی قرار گرفت و ساختار شعر نو از نظام‌مندی خشک شعر سنتی رهایی یافت؛ زیرا «شاعران دهه‌ی پنجاه، وحدت اندام‌وار را یکی از مهمترین عناصر شعر می‌دانستند» (الجيوسي، ١٣٩٦: ٢٤٦). از سویی تأثیر مکتب واقع‌گرایی و اصول و عقاید جریان کمونیستی و چپ از دیگر سو، چنین نگاهی را برای شعر رقم می‌زد؛ زیرا «براساس واقع‌گرایی سوسیالیستی یا اجتماعی، یک اثر هنری در شکل و محتوا باید هماهنگی و وحدت ارگانیک داشته باشد و اجزای داخلی آن نیز به‌خوبی در کنار هم، یک واحد کامل را به‌نمایش درآوردند» (همان: ٧١١). بنابراین هماهنگی حاکم بر شعر علاوه بر محور افقی، در محور عمودی نیز بسیار حائز اهمیت است و جوانب مختلفی را در بر می‌گیرد.

هماهنگی و همپایگی در ساختار شعر، انواع گوناگونی دارد که هرکدام نیز اهمیت و اعتبار خاصی دارند که سبب ادبیت متن و آشکارساختن ویژگی‌های سبکی اثر می‌شوند. بافت شعری به دلیل برخورداری از سازه‌های مختلف نیازمندِ هماهنگی در تمام «این سازه‌هاست که شامل ساخت‌های آوایی، نحوی، بلاغی و معنایی می‌شود» (مفتاح،١٩٩٦: ٩٧) که هریک دارای حوزه‌ی مطالعاتی مجزایی هستند. به‌عنوان مثال هماهنگی و همپایگی بلاغی آرایه‌هایی مانند سجع، موازنه، تشبیه و موارد دیگر را مدنظر قرار می‌دهد. اما آنچه در این پژوهش مورد تحلیل قرار می‌گیرد ساخت‌های همپایه‌ای است که در لایه‌ی نحوی قرار می‌گیرد و پیوند میان واحدهای زبانی بزرگتر را مد نظر قرار داده، نوع و چگونگی این پیوند را با توجه به حروف همپایه‌ساز و توازی نحوی، سازه‌های بدون همپایه‌ساز و پیوندهای علّی و معلولی بررسی می‌کند.

این پژوهش با گزینش بیست قصیده از شعر سه شاعر مقاومت (معين بسيسو، محمد الفيتوري و عدنان الصائغ)، به بررسی این مؤلفه‌ها و عناصر هماهنگی و پیوند در شعر مقاومت معاصر عربی خواهد پرداخت. از دلایل مهم انتخاب این سه شاعر باید به جامعه‌ی متفاوت و جایگاه و نقش برجسته‌ی آنان در شعر معاصر عرب و نیز مغفول‌ماندن بُعد زبانی و نحوی شعر آنان اشاره کرد. همچنین بر آن است تا با طرح سؤالات زیر، به تحلیل مؤلفه‌های انسجام نحوی در شعر این سه شاعر مقاومت بپردازد:

١- پیوند و ارتباط میان بافت و اجزای شعری این شاعران چگونه صورت گرفته است؟

٢- مهمترین مؤلفه‌های انسجام نحوی در شعر این سه شاعر کدامند؟

پیشینه‌ی تحقیق

این پژوهش با توجه به ساختار کلی شعر مقاومت و بسامد مؤلفه‌های دستوری سبک‌ساز، به چگونگی پیوند جملات شعری در آثار این سه شاعر پرداخته است و در این راستا با نگاهی متفاوت، در پی تحلیل ارتباط و هماهنگی میان ذهن شاعر با جملات شعری او می‌باشد. بنابراین در اینجا از ذکر پژوهش‌هایی که مبنای کار خود را رویکرد انسجامی و نقش‌گرای هالیدی قرار داده‌اند، صرف‌نظر می‌شود.

سلیم بوزیدي در مقاله‌ی «فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني "مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري"»، منتشرشده در مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري العدد التاسع-۲۰۱۳-جامعة بسكرة-الجزاير، به توازی افعال، وجه استفهامی، جمله‌ی اسمیه و توازی تکرار پرداخته و تنها بُعد آوایی و موسیقایی توازی را مدنظر قرار داده است. البته مقالات دیگری نیز با چنین رویکردی وجود دارند که از ذکر آن صرف نظر می‌شود؛ ولی در حوزه‌ی هماهنگی، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

در مقاله‌ی «جنبه‌های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر» از محمدرضا عمرانپور، نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۲۵: ۱۳۸۸، نویسنده با ذکر نمونه‌هایی از شعر فارسی، به هماهنگی آوایی، واژگانی، نحوی و هماهنگی بین محتوا و موسیقی و تصاویر و محتوا در شعر معاصر پرداخته است. وی همچنین هماهنگی را از عناصر اساسی در وحدت معنوی و عاطفی اجزا و پدیدآمدن نظام شعر می‌داند.

همچنین زینت عرفت‌پور و محمدخسروی چیتگر در مقاله‌ی «الوحدة العضوية ودراستها في قصيدة «الطمأنينة» لميخائيل نعيمه» (مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة ۵، العدد۲۰: ۱۳۹۲) مبنای کار خود را آرای «محمد غنيمي الهلال» قرار داده‌اند؛ یعنی در ابتدا به مفاهیم نظری درباره‌ی وحدت ارگانیگ از سوی ناقدان و شاعران عربی پرداخته سپس در ادامه، یک قصیده از میخائیل نعیمة را بررسی کرده‌اند.

درباره‌ی سه شاعر مورد بحث نیز به‌عنوان نمونه به برخی از پژوهش‌ها اشاره می‌شود:

پایان‌نامه‌ی ارشد با عنوان «شعر عدنان الصائغ: دراسة أسلوبية» که توسط عارف الساعدي در سال ۲۰۰۶ در دانشگاه بغداد دفاع‌شده و متأسفانه هیچ اطلاعاتی در مورد این پایان‌نامه جز عنوان آن وجود ندارد.

ندا نظری سندیانی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «شعر عربی و شالوده‌شکنی در شعر محمد الفيتوري» (۱۳۸۹)، با توجه به آراء صاحب‌نظران نقد شالوده‌شکنی به ویژه «رولان بارت» و «ژاک

دریدا»، به مطالعه‌ی ساخت‌شکنی و دو محور اصلی آن یعنی خواننده و متن، در ادبیات عربی با تکیه بر اشعار فیتوری پرداخته است.

زینب منصوری در پایان‌نامه‌ی ارشد خود با عنوان «ديوان أغاني إفريقيا لمحمد الفيتوري دراسة اسلوبية»، (۲۰۱۱)، به بررسی موسیقی درونی و بیرونی، ساختار جملات و نمادهای به‌کار رفته در این دیوان پرداخته است.

در پایان نامه‌ی دیگری با عنوان «کارکرد ایقاع در شعر محمد الفیتوري»، نوشته‌ی زهرا خوش‌طینیت (۱۳۹۳)، به بررسی مؤلفه‌های ایقاع و موسیقی در اشعار فیتوری و مشخص‌نمودن ارتباط وزن و معنا و ایقاع داخلی از جمله تکرار و توازی پرداخته شده‌است

همچنین رسول بلاوی، علی خضری و آمنه آبگون در مقاله‌ای با عنوان «جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ»، (دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ۲۱: ۱۳۹۴)، به بررسی ابعاد زیبایی‌شناختی اسلوب بصری و کارکردهای معنایی آن با توجه به موضوعات شعری دیوان عدنان الصائغ پرداخته‌اند.

عطية مباركة در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «الرمز الديني في شعر بسيسو نماذج مختارة»، (۲۰۱۶)، به بررسی نمادهای دینی در شعر بسیسو پرداخته است.

محمدتقی زند وکیلی و مرضیه قاسمیان در مقاله‌ی «بررسی هنجارگریزی در اشعار معین بسیسو و محمدرضا شفیعی کدکنی»، منتشرشده در مجله‌ی مطالعات ادبیات تطبیقی سال دوازدهم: ۱۳۹۷، مؤلفه‌های هنجارگریزی (نحوی، واژگانی و غیره) را در شعر این دو شاعر بررسی کرده است.

در پژوهش دیگری با عنوان «الكاميرا الشعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة»، به قلم زینب دریانورد و رسول بلاوی (آفاق الحضارة الإسلامية، السنة ۲۱، العدد ۲ :۱۴۴۰)، نویسندگان بهره‌مندی شاعر از تکنیک‌های سینمایی، نوع روایت و پلان‌های حرکتی برای بیان تجربه‌هایش را مورد بررسی قرار داده‌اند.

همچنین در مقاله‌ی دیگری با عنوان «البنية الإيقاعية والدلالية في شعر المقاومة بسيسو والفيتوري نموذجاً»، به قلم وحید میرزائی و نرگس انصاری، (آفاق الحضارة الإسلامية، السنة ۲۲: ۱۳۹۸)، نویسندگان موسیقی و نوآوری‌های موسیقایی شعر این دو شاعر را بررسی کرده‌اند.

با عنایت به موارد یادشده ملاحظه می‌گردد پژوهش حاضر به جنبه‌ای جدید از شعر مقاومت همت گذاشته که آن هم بررسی چگونگی هماهنگی و پیوند در جملات شعری شاعران مقاومت می‌باشد و می‌تواند در کنار بیان محتوا و مضمون والای چنین ادبیاتی، جنبه‌های ادبی و

زیبایی‌شناسی این دسته از متون را برای مخاطب نمایان گرداند.

پیوند جمله‌ها (بر اساس ساختار همپایگی)

بررسی پیوند جمله‌ها، محتوا و اندیشه‌ی غالب بر یک اثر را تبیین خواهد کرد. تناسب و یکپارچگی، مطلب تازه‌ای نیست؛ بلکه ناقدان گذشته نیز بر ضرروت آن در متون ادبی تأکید داشته‌اند. از جمله این ناقدان می‌توان به حازم القرطاجني اشاره کرد که برخلاف بسیاری از ناقدان، تناسب و هماهنگی را در ساختار فرا جمله‌ای مد نظر داشته‌است. «به نظر وی هر بخش از کلام باید دارای تماسک باشد و تمام بخش‌ها باید دارای همبستگی و برخوردار از رابطه باشند» (القرطاجني، ۱۹۸۱: ۲۸۸-۲۹۰). چنین نگاهی دقیقاً نظریه‌ی وحدت عضوی یا ارگانیک را بازگو می‌کند که در دروه‌ی معاصر، پایه و اصل مباحث ادبی می‌باشد. «منظور از هماهنگی، وحدت معنایی و عاطفی بین اجزای شعر است. هماهنگی بین اجزای شعر به‌ویژه در محور عمودی، از عناصر اساسی و سبب پدید آمدن نظام شعر است» (عمرانپور، ۱۳۸۸: ۱۶۱). همپایگی، از جمله مهم‌ترین عواملی است که در این میان پیوند جملات را شکل می‌دهد. همپایگی رابطه‌ای است بین دو یا چند عنصر دستوری هم‌نوع که با ادات همپایه‌ساز به‌وجود می‌آید و آن عناصر را از نظر نحوی همپایه و هم‌نقش می‌سازد؛ به‌عبارت دیگر همپایگی عاملی است برای ایجاد ساختی که حداقل دارای دو سازه یا دو عنصر همپایه است (فالک، ۱۳۷۷: ۳۰۹). درواقع همپایگی یعنی «همسانی یا هماهنگی ساختمان و معنای کلمات در سطرهای یکسان» (حسن الشیخ، ۱۹۹۹: ۷).

ادات همپایه‌ساز، عامل پیوند میان جملات هستند که در زبان عربی بیشترین سهم، از آنِ همپایه‌ساز «و» است. با توجه به این ویژگی می‌توان زبان عربی را ساختار همپایه‌ساز عطفی نامید که پرکاربردترین همپایگی در این زبان به شمار می‌آید و گاهی نیز پیوند بدون همپایه‌ساز شکل می‌گیرد که برای یافتن آن باید به بافت کلام و معنا توجه شود. بنابراین عاملی که تفاوت ساختارهای نحوی را در شعر شاعران به وجود می‌آورد، سازه‌هایی است که در ساخت‌های همپایه به‌کار گرفته می‌شوند. همین ساخت‌های همپایه هستند که سبب زیبایی شعر و تولید ابعاد موسیقایی و جلب توجه مخاطب گشته است. یاکبسون نیز «ساختار شعر را ساختار همپایگی مستمر توصیف می‌کند و ادبیت زبان شعری را محصول همپایگی نحوی می‌داند» (یاکبسون، ۱۹۸۸: ۸۵). بررسی هماهنگی و پیوند جملات شعر با توجه به همپایگی موجود میان آنها، سبب تمایز اشعاری می‌شود که از محتوای یکسان برخوردارند. همپایگی نحوی زیر مجموعه‌های گوناگونی دارد که هرکدام به‌نوعی سبب پیوند میان جملات می‌شوند. بنابراین می‌توان همپایگی جملات شعری این شاعران را در عناوین زیر بررسی کرد.

پیوند جملات و همپایگی با حروف عطف

حروف عطف، ادوات انسجام دستوری و پیونددهنده‌ی جملات هستند. از میان حروف عطف، «واو» پرکاربردترینِ حرف است. گذشته از آن، حرف عطف «فاء» و «ثم» نیز در مرتبه دوم و سوم قرار می‌گیرند. پیوندی که با این حروف در اینجا مطرح است، علاوه بر انسجام، سبب همپایگی میان جملات – که یکی از ارکان ادبیت زبان است – نیز می‌گردد.

به‌عنوان مثال در شعر بسیسو دامنه و بسامد این حروف در پیوند میان جملات، بسیار اندک است. با این حال، از جمله قصایدی که حرف عطف در آن کاربرد فراوانی نسبت به دیگر قصاید بسیسو دارد، قصیده‌ی «من کراسة رسم لساعة حائط» است. در این قصیده اگر حروف عطف حذف گردد، نوعی خلأ معنایی احساس می‌شود که پیوند میان جملات را مختل می‌سازد. بنابراین همان‌گونه که وجود حرف عطف در همه بافت‌ها درست و مفید نیست، به همان اندازه فقدان آن هم سبب کاهش ادبیت و پیوستگی و ارتباط بافتار متن می‌گردد؛ مثلاً:

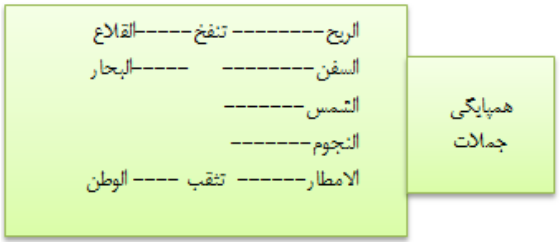
«هکذا التَقَیْنا/ لم یکنْ لقاؤنا مُصادفهْ.../ کنتُ خائفاً، وکنتِ خائفهْ../ والخوفُ یَجمَعُ النساءَ بالرجالْ/ یَصنَعونَ الخوفَ طفلاً/ ثم یَهربونَ.. کنتُ هارباً/ وکنتِ هاربه..» (بسیسو، ۲۰۰۸: ۴۲۱)

وجود حرف عطف «واو» میان جملات «کنتُ هارباً وکنتِ هاربه..»، از ملزومات ساختاری این جملات است. به‌طوری‌که بدون حرف عطف، انسجام و پیوند آنها تغییر می‌کند و احساس و عاطفه‌ی شاعر را ناپخته و کم‌ارزش جلوه می‌دهد. در واقع بافت متن به این عطف نیازمند است. وجود حرف عطف «واو» و تکرار مسند جمله که در عنصر ترس تجلی‌یافته، بر اشتراک بین جملات افزوده که این حضور هم در بافتار موسیقایی جملات و هم در همپایگی موجود میان آنها بسیار کارساز بوده است. از سویی این سؤال مطرح می‌شود که آیا شاعر نمی‌توانست به‌جای این دو جمله از یک جمله استفاده کرده و بگوید: (کنا هاربین أو خائفین)؟ پیداست که در این صورت اسلوب و ساختار گفتگو کم‌رنگ می‌شد و ساختار روایی در صدر قرار می‌گرفت. از سویی، شاعر با این اسلوب قصد انتقال حس درونی خود به مخاطب را دارد و از سوی دیگر بر آن است تا حضور فیزیکی محبوب خود را نیز برای مخاطب به تصویر کشد. بنابراین وجود حرف عطف در شعر با توجه به بافت و ساختار متن نیز معنا می‌یابد و این‌گونه نیست که شاعر بدون هیچ توجیهی آن را به‌کار برده باشد.

«ساختار عطفی» در شعر فیتوري بر خلاف شعر بسیسو، فراوانی و کاربرد بیشتری دارد. غالب جملات شعری این شاعر با حرف عطف «واو» به یکدیگر پیوند خورده‌اند. به‌عنوان مثال در قصیده‌ی «البحار العجوز»، شروع داستانی قصیده محکوم به عطف جملات با واو بوده است:

«الريحُ تنفخ القلاعَ والسُفن/ معلقات في البحار/والشمسُ، والنجومُ، والأمطار/ تَثقَبُ خيمةَ الوطنْ!» (الفيتوري، ۱۹۷۹: ۲۳۷)

در مقطع اول این قصیده، سه جمله با حرف «واو» به‌یکدیگر عطف گشته و همپایگی میان آنها علاوه بر مراعات نظیر موجود میان کلمات، به‌دلیل اسمیه‌بودنشان رخ‌داده است. ساختار و پیوندهای عطفی موجود در شعر فیتوری، زاده‌ی عواملی ملموس و غیرقابل انکار است. جامعه‌ی شاعر در سایه‌ی رکود و ایستایی، استبداد و استعمار قرار دارد؛ همچون زندگی خود شاعر. یعنی دنیای بیرونی و درونی شاعر حالتی یکسان دارد و شاعر این نوع احساس و نگرش را با به‌کاربردن حروف همپایه‌ساز در پیوند میان جملات شعری به‌خوبی نشان می‌دهد. چنین حالتی برگرفته از اوضاع جامعه است که با حرف عطف، بر ایستایی و رخوت صحه‌گذاشته و شتاب سخن را می‌گیرد.



همچنین حضور «واو عطف» در قصیده‌ی «رسالة إلى الخرطوم» پیوند جملات را شکل داده و جملات دو مقطع اول قصیده، کاملاً با این حرف چون پیکره‌ای واحد شده‌اند:

«في الأرضِ حيران ضائع/دامٍ كثيرُ المواجع/أرنو إليك.. وأعدو/ كالطِفلِ في كلِ شارع/ وأرتمي فوق حُزني/ وفوق شوك المضاجع/ وبيننا يا بلادي../ستارةٌ من مَدامِع/وصورةٌ يا بلادي../ قد لوَّنتها المفاجع/ وحائطٌ يا بلادي../من فوهاتِ المدافِع» (همان: ۲۵۶)

وجود و عدم وجود حرف عطف را شاید بتوان در قسمت اول این سطور شعری درک‌کرد و جملات (أرنو / أعدو/ أرتمي) را بدون حرف عطف به هم پیوند داد؛ بدین معنا که همپایگی و بافت معنایی، آفریننده‌ی این ارتباط هستند. ولی در قسمت دوم «فوق حزني ...وفوق شوك...وبيننا...وصورة...وحائط...»، نمی‌توان از وجود حرف عطف غافل ماند؛ چرا که نبود این حرف، پیوند معنایی و ارتباطی میان جملات را مخدوش می‌سازد و دیگر نمی‌توان عنوان متن را بر آن اطلاق کرد؛ زیرا نبود انسجام در یک متن آن را به‌سوی بی‌متنی سوق خواهد داد. نکته‌ی قابل توجه آنکه حضور این حرف عطف، «سبب وجود یک جامع بین معطوف و معطوف‌علیه است که فایده‌ی آن، اشتراک این دو در معنای اعرابی است» (السكاكي، ۲۰۰۰: ۳۵۷-۳۵۹).

اما شعر «صائغ» از نظر کاربرد حروف عطف، حالتی بینابین میان اشعار بسیسو و فیتوري دارد؛ از جمله اشعار وی که حرف عطف «واو»، سبب پیوند میان جملات گشته، قصیده‌ی «المحطة الأخيرة» است:

«المحطّاتُ فارغةٌ/ والقِطاراتُ قد رَحِلَتْ، هكذا/ بعدَ مُنتصفِ الليلِ- / مُثقلةً بالحنينِ المبلّلِ../ وأنطفأتْ قُبلاتُ المحبين،/ والعَرباتُ الثَقيلةُ . . .،/ والكلمات» (الصائغ، ۲۰۰۴: ۶۰۳-۶۰۴)

در این متن جملات با حرف واو به یکدیگر پیوند خورده‌اند. در بخش‌های ابتدایی به نظر می‌رسد ارتباط معنایی جملات هم می‌تواند آنها را از حرف عطف بی‌نیاز کند و ساختار معنایی و واژگانی که میان جملات وجود دارد، از نظر انسجام و پیوستگی معنایی می‌تواند با توجه به بافت جملات، آنها را به‌شکل زنجیرهای به هم پیوسته در آورد. جملات «المحطات فارغة/ القطارات قد رحلت/ العربات الثقيلة.../ لم يبق في البار إلاّ» از نظر معنایی توالی، ترادف و پیوند را به‌ذهن متبادر می‌سازند، حتی با نبود حرف عطف. از سویی وجود حرف عطف نیز با توجه به ساختار متفاوت شعر شاعر، ذهن و احساس خواننده را به‌سوی خود جلب‌کرده، اجازه نمی‌دهد که به‌راحتی از شعر وی بگذرد. «صائغ» اندیشه و احساس مخاطب را درگیر شعری که نیاز به تأمل دارد، می‌کند. خواننده در ابتدا شاید این جملات را به یکدیگر عطف کند: «وأنطفأتْ قبلاتُ المحبين،/ والعرباتُ الثقيلةُ . . .،/ والكلمات»؛ ولی شاعر به‌دنبال عطف ظاهری و صوری این جملات نیست و حضور نقطه‌چین در حقیقت فراخوانی است از خواننده تا او را در خوانش شعر خود شریک گرداند. جالب آنکه چنین ساختاری احساس ایستایی و خستگی شاعر را نیز به مخاطب انتقال می‌دهد؛ گویی که دیگر حوصله‌ای نیست. تعامل شاعر با جملات، ساختاری متفاوت به اشعار وی بخشیده و این ارتباط میان آنها پیوستگی معنایی - عطفی را در یک ساختار کلان به نمایش گذاشته است. چنین ساختاری را در بخشی از قصیده‌ی «سماء في خوذة» می‌توان مشاهده کرد که عطف جملات به یکدیگر و همپایگی یکسان، معانی متفاوتی را تداعی می‌کند:

«للطفولةِ، يُتمي../ ولامرأتي، الشِعرُ/ والفَقرُ../للحرب، هذا النزيفُ الطويلُ.../ وللذكرياتِ .. الرِمادْ» (همان: ۴۳۰)

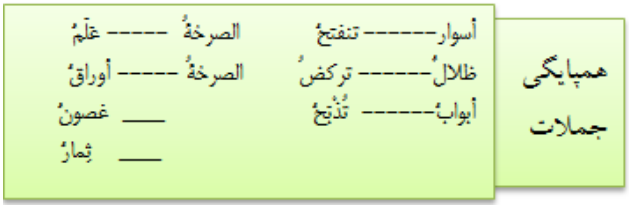
تغییر ساختار جمله در سطر سوم اندکی برای خواننده تامل برانگیز می‌باشد. مقدم‌شدن «طفولة/ امراة/ ذكريات»، دلیل بر اهمیت آنها نزد شاعر است. این سه واژه برای صائغ از جایگاه بسیار والایی برخوردار بوده و تداعی‌کننده‌ی روزهای خوبی است که در اکثر قصایدش از آنها یاد می‌کند؛ روزهایی که دنیای گذشته‌ی او را تشکیل می‌دهند. ولی جایگاه واژه‌ی جنگ به‌دلیل منفور بودن و نیز ناهمگونی با دیگر واژه‌ها تغییرکرده تا نشانه‌ی تفاوت آن با سایر کلمات باشد. تغییر معنا

در سطر سوم از یک‌سو سبب‌شده از نظر همپایگی و ظاهری تفاوت میان ساختار جملات نمایان شود و از سوی دیگر مخاطب هم به این امر توجه داشته‌باشد که سطر اول باری مثبت و زیبا و دو سطر بعدی باری منفی و حزن‌انگیز دارند. این جابجایی نحوی که در سازه‌های اصلی جمله رخ داده، سبب توازی نحوی‌شده که البته در تقویت موسیقی کلام نیز تاثیرگذار بوده است.

پیوند و همپایگی جملات بدون حروف عطف

«علي عشري زايد»، عدم استفاده از حروف ربط زبانی در پیوند میان جملات را یکی از ویژگی‌های سبکی مکتب سوررئالیسم و سمبولیسم می‌داند. جملات و کلمات در آثار مربوط به این مکتب‌ها بدون حرف ربطی به یکدیگر پیوند می‌خورند (عشري زايد، ۲۰۰۲: ۶۳). چنین ویژگی را در اشعار بسیسو می‌توان دید؛ اشعاری نمادین که بدون حرف ربطی دارای انسجام است. در قصیده‌ی «الأغنية المعصوبة العينين»، ادات ربط عطفی تنها در یک جمله به‌کاررفته و پیوند جملات بر عهده‌ی عواملی دیگر است:

«أين القمرُ المعصوبُ العينينِ يُساقْ...؟/ وسْطَ السُحبِ الفاغرةِ الأشداقْ،/ أسوارٌ تَنفَتحُ وظِلالٌ عاريةٌ/ تركضُ، أبوابُ/ تُذْبَحُ خلفَ الأبوابِ،/ الصرخةُ عَلَمٌ خفّاقُ/ الصرخةُ... أوراقُ/ تَسقُطُ من شجرِ اللّحمِ،/ غصونٌ ... وثِمارُ» (بسيسو، ۲۰۰۸: ۱۴۴)



این بخش از مقطع اول قصیده که با استفهام آغازشده، با اسلوب زیبا و حساب‌شده‌ای با مقطع دوم قصیده پیوندیافته است. در مقطع دوم قصیده واژه‌ی «الأغنية» که به‌عنوان بخشی از عنوان قصیده است، در سطر آغازین مقطع دوم قرار می‌گیرد و با ساختار سطر اول قصیده انسجام و هماهنگی ایجاد می‌کند:

يا وطني أين الأغنية تساق؟ / خيطٌ من دمك الخفاقِ يراقُ

(بسيسو، ۲۰۰۸: ۱۴۴)

ارتباط سطر اول قصیده با سطر اول مقطع دوم قصیده، بسیار هنرمندانه صورت گرفته است. پیوند معنایی که شاعر میان ماه و ترانه برقرار ساخته، پیوندی ادبی است که میان خود و وطنش خلق می‌کند. ماه در اینجا می‌تواند وطن شاعر باشد که در میان ابرهای خشمگین بلعیده می‌شود و ترانه،

شاعر است که برای رسیدن به ماه سختی و شکنجه‌ها را متحمل می‌شود. استفاده نمادین از واژه‌ها، پیوندی منسجم و زیرکانه میان جملات ایجاد کرده است که یکی از عوامل پیوند ساختارهای متنی است. از سویی می‌توان اعتراض و حزن شاعر را در ورای این کلمات احساس کرد؛ چرا که نه تنها میهن شاعر ارزش و جایگاهی ندارد، بلکه به خود شاعر هم اهمیتی داده نمی‌شود. همچنین در قصیده‌ی «القمر المحنط»، حزن شاعر و از دست‌رفتن فلسطین سبب پراکندگی افکار وی شده و جملات بدون حرف ربطی با یکدیگر پیوند دارند:

أخشى سقوط ساريهْ
تقتلني، أخافُ أن أموتْ تحت علمٍ غريبْ
أخافُ أن أموتَ تحتَ علمٍ أرفضُ
كلَّ خيطٍ فيهِ
يا إلهي الكبيرْ يا وطني يا قمراً محنّطاً صغيرْ
أحمِلهُ في حَقيبةِ السَفرْ
مهاجراً على جوادٍ من خَشَبْ
أبحثُ عن طروادةِ العربْ (همان: ٣٣٥)

ترس و غربت شاعر، وجود هرگونه حرف عطفی را میان جملات منتفی‌ساخته و تنها پیوستگیِ میان جملات از طریق پیوندهای معنایی و همپایگی ساختاری (وحدت آوایی میان ساختار فعلی و ندایی جملات) صورت پذیرفته است. لذا تعامل معنایی یا درونی میان اجزای کلام از یک‌سو و وحدت آوایی جملات را باید «از کارکردهای بدیع در پیوند و انسجام میان اجزای متن دانست که از منظر زبان‌شناسی متن افق تازه‌ای را متجلی ساخته است. (عبد المجيد، ١٩٩٨: ٧)

همان‌طور که قبلا ذکرشد، ساختار عطفی جملات در بیشترِ اشعار فيتوري به‌چشم می‌خورد. لکن در قصیده‌ی «البعث الإفريقي»، چنین ساختاری وجود ندارد:

«إفريقيا../ إفريقيا استيقظي../ استيقظي من حُلمِك الأسودِ/ قد طالما نُمت .. ألم تَسأمي؟/ أ لم تملِّي قدم السيدِ؟/ قد طالما استلقيتِ تحت الدجى» (الفيتوري، ١٩٧٩: ٦١)

ساختار جملات به‌گونه‌ای است که نمی‌توان حرف عطفی را در میان آنها قرار داد که اگر چنین اتفاقی رخ دهد، این شعر نه تنها از نظر معنا، بلکه از نظر ساختار و ریتم موسیقایی نیز دچار اختلال می‌شود. گاهی تکرار برخی واژگان و جملات بدون حرف عطف، چه در کلام عادی و چه در نوشتار، اجتناب‌ناپذیر است؛ مثلاً نمی‌توان گفت: «بیدار شو و بیدار شو» یعنی حرف عطفی را

ظاهر کرد؛ زیرا ساختار دستوری زبان این اجازه را نمی‌دهد. در این صورت وجود حرف عطف عنصر مضحک و زائدی خواهد بود و در اینجا ساختار دستوری تنها عاملی است که ورود حرف عطف را رد می‌کند. در اینجا باید گفت پیوندی که حاصل‌شده هم لفظی و صوری است و هم معنایی. پیوند لفظی را همپایگی برای این سطور شعری فراهم نموده و پیوند معنایی را احساس و عواطف شاعر. به‌زبان دیگر، استفهامی‌بودن جملات از یک‌سو و نیز امری‌بودن آنها از سویی دیگر، نیاز جملات را به حرف عطف منتفی ساخته‌اند. از دیگر قصاید وی که ارتباط جملات بدون وجود حرف عطف می‌باشد، «ورقة علی سطح القمر» است. رویای گسترده و بُعد عرفانی قصیده، یکی از عوامل این نوع پیوند قلمداد می‌گردد:

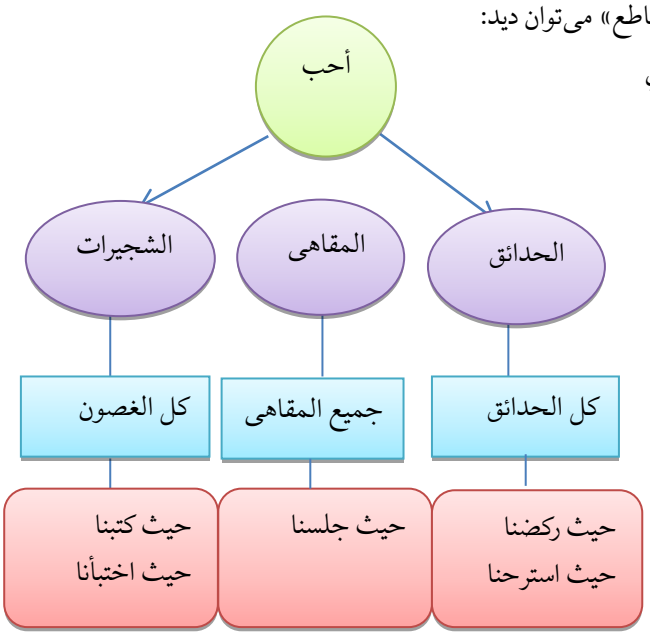
«وهَبطتُ . . لم أهبطْ على أرضٍ../ هَبطتُ على فضاء/ ومضى يُعانقني../ ويَجهَش فيَّ، شيءٌ كالبُكاء/ الذكرياتُ تَشدّني يا أرض نحوك../ أين سيدك الذي/ جَفّت على شفتَيه آثارُ الدماء/ الآن صوتُ الخوفِ أعمقْ/ غربةُ الإنسانِ أعمقْ/ مَن يُناديني؟» (همان: ۵۸۵- ۵۸۹)

شاعر قصیده‌ی خود را با «واو» آغازکرده که در سبک شعری او پدیده‌ی عجیبی نیست. با توجه به قواعد دستوری در سطر اول، جمله‌ی دوم هم می‌تواند با «واو» بیاید و هم بدون «واو» عطف؛ همچنین ارتباط آن با جمله‌ی اول به وسیله‌ی ضمیر موجود در جمله‌ی حالیه کفایت می‌کند. در سطر دوم مسأله کمی فرق دارد و ارتباط آن با دو جمله‌ی قبل بدون حرف ربط صورت‌گرفته که با توجه به‌معنای جملات، خواننده منتظر شنیدن «بل» اضرابیه می‌ماند؛ در حالی‌که شاعر آن را هرگز ذکر نمی‌کند. در ادامه، دو جمله با واو عطف به یکدیگر پیوند خورده‌اند که وجود عطف احساسات شاعر را بیان می‌کند و علت آن را در سطر بعدی «الذكريات تشدني يا أرض نحوك»، بدون حرف عطف بیان می‌دارد. عدم وجود حرف ربط، به‌دلیل سرگشتگی و تشویش حاکم بر نفس شاعر است. او خود نیز نمی‌داند کجا فرود آمده؛ گویی تمام هستی وی در وادی حیرت و بی‌سامانی قرار گرفته‌است و سبب گشته جملات، منقطع و بدون حرف ربط ظاهر شوند. در ادامه نیز فضای مجهول حاکم بر قصیده در ارتباط و پیوند میان جملات شعری او نیز تأثیر نهاده و سبب می‌شود حالتی از فرا واقعیت به‌صورت خودکار جملات را به‌وجود آورد و از طرفی با هر جمله‌ای مکثی صورت گیرد و مخاطب را با حس شعری خود همراه سازد و برای مدتی او را از واقعیت و حال خود دور سازد.

در حقیقت باید گفت بنا بر اعتقاد سوررئالیست‌ها ساختار شعر باید بدون هیچ اندیشه و تفکری بر صفحه‌ی کاغذ نقش بندد. چنین دیدگاهی مرز میان شعر و سایر متون نثری را از جهاتی بیان می‌دارد. از سویی اگر مانند «پیشگامان شعر آزاد عربی، [این موضوع] که شعر در درجه‌ی اول

رویاست» (علاق، ۱۳۸۸: ۱۲۰) پذیرفته‌شود، می‌توان سخن سوررئالیست‌ها را در رابطه با پیوند میان جملات شعری تفسیر و توجیه نمود. همچنین باید گفت نمی‌توان رؤیا را به‌طور مطلق از اندیشه جدا نمود؛ زیرا تمام تصورات و رویاهای بشری محصول زبان و اندیشه است که خواسته یا ناخواسته تأثیر خود را بر رویا و احساس شاعر می‌گذارند. بنابراین می‌توان چنین استدلال کرد هرچند که شعر رؤیاست و از عالم ناخودآگاه شاعر سرچشمه می‌گیرد، ولی به این معنا نیست که پای اندیشه و تفکر به‌کلی از این حوزه قطع می‌گردد؛ بلکه شعر تأثیر این اندیشه را با خود همیشه به‌همراه خواهد داشت؛ چون پایه‌ی اصلی شعر، رویا و خیال شاعر است. به گفته‌ی أدونیس «شعر جهش به بیرون از مفاهیم رایج است، بنابراین تغییری است در نظام پدیده‌ها و نظام نگرش به آنها» (همان: ۱۲۳) با توجه به سخن أدونیس، شعر تغییر است؛ تغییر در ساختار، در نگاه و در معنا که می‌تواند تغییر و ارتباط میان تمام اجزای کلام را شامل شود. پس با توجه به نگاه أدونیس شعر را نمی‌توان صرفاً یک رویا و موضوعی خالی از اندیشه برشمرد.

در شعر «صائغ» ابزار ارتباطی میان جمله‌ها تفاوت چشمگیری نسبت به دو شاعر قبلی دارد. ارتباط جمله‌ها از یک همپایگی بسیار زیبا و ساختاری متفاوت برخوردار است که انسجامی بسیار قوی به‌وجود آورده و می‌توان هر جمله را به‌صورت یک ساختار کلان مشاهده کرد که در درون خود چندین جمله را جای‌داده و هر ساختار کلان، دقیقاً با همپایگی یکسان در ساختار بعدی تکرارشده که نمونه‌ی بارز آن را در قصیده‌ی «مقاطع» می‌توان دید:

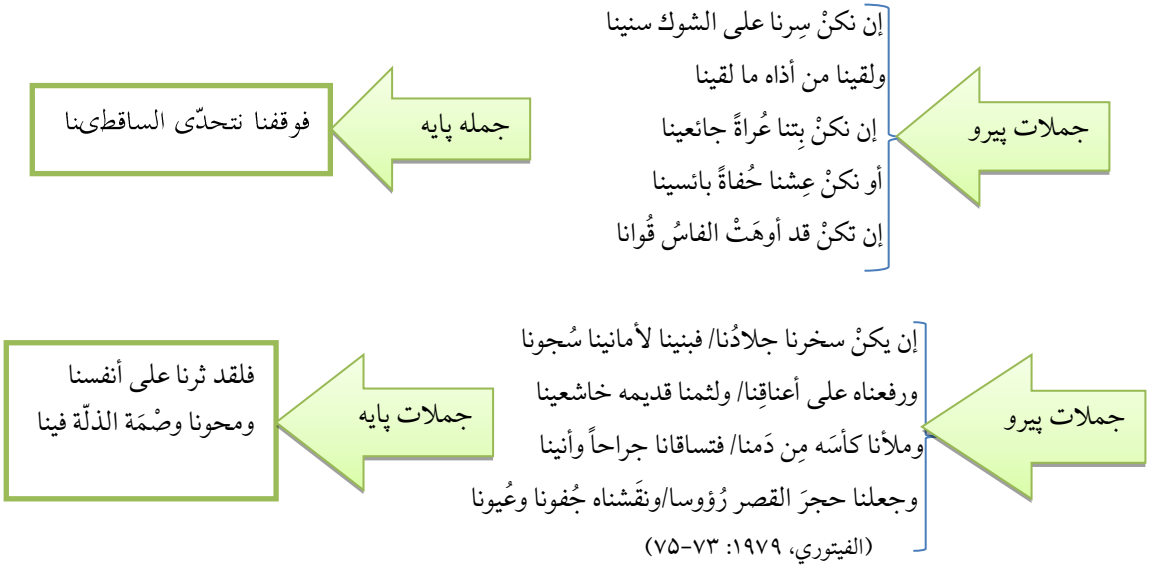


«أحبُّ المقاهيَ.. جميعَ المقاهي
وحيثُ جلسنا نُثرثرُ في كلِّ شيءٍ
نُحدّقُ في الواجهات المضيئة..
في الطُرقاتِ البليلة
في العابرين
ونشربُ.. قَهوَتَنا .. في انتشاء
أحبّ الحدائقَ . . كلَّ الحدائقِ
حيثُ ركضنا . . وراءَ الفراشاتِ»
(الصائغ، ۲۰۰۴: ۶۶۵)

هر قسمت با واژه‌ی «أحب» به‌یکدیگر پیوند خورده و به شکل بند و پاراگراف ظاهر شده است. هرکدام از این بندها تصاویری را در برابر مخاطب قرار داده و وی را به ادامه‌ی خواندن قصیده ترغیب می‌کند. از سویی ساختار زیبای همپایگی که جدید و نو به نظر می‌آید، توجه خواننده را نیز جلب می‌کند و این امکان را می‌دهد تا پا به‌پای شاعر از تصاویر آن لذت ببرد و با احساس و عاطفه ناب وی شریک گردد. همپایگی که «صائغ» برای موسیقایی‌ساختن اشعارش از آن بهره برده، نمایی نو به شعر وی می‌بخشد و همین همپایگی و ساخت جدید، تغییر و نوآوری نظام جمله را در شعر او به‌خوبی نشان می‌دهد. به کارگیری این تکنیک هنر شاعری است که از امکانات زبانی به بهترین شکل بهره می‌جوید و به آن ادبیت می‌بخشد و تفرد او را در برابر دیگران به تصویر می‌کشد.

پیوند و همپایگی سببی

از دیگر مواردی که در ارتباط با پیوند جملات مورد بررسی قرار می‌گیرد، پیونددهنده‌های سببی یا شرطی است. پیوند سببی رابطه علّی و معلولی است که بر پایه‌ی معنای ساختاری جملات شکل می‌گیرند. پیونددهنده‌های سببی فراوانی در زبان عربی وجود دارد مانند: «إن، اذا، لو، حیثما، حینما، منذ و غیره». این پیونددهنده‌ها غالباً ارتباط میان دو جمله‌ی پایه و پیرو را بر قرار می‌سازد که «در زبان عربی به جمله‌ی پیرو فعل شرط و جمله‌ی پایه جواب شرط اطلاق می‌شود» (پاشایی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۴). استفاده از این پیونددهنده‌ها رابطه‌ی مستقیمی با موضوع و محتوایی دارد که شاعر برای بیان آن نیازمند این گونه ادوات می‌شود. استفاده از این نوع ساختار و پیونددهنده‌ها در شعر فیتوري نسبت به بسیسو و صائغ بسامد بالایی دارد. فیتوري برای بیان میزان استقامت و پایداری خود و مردم کشورش از اسلوب شرط بسیار بهره می‌گیرد و این ساختار غالباً با پیوند جملات زیادی در ساختار شرطی همراه است که علاوه بر بُعد همپایگی و موسیقایی، از نظر معنایی نیز اندیشه شاعر را آشکار می‌کند. به‌عنوان مثال در قصیده‌ی «أغاني أفريقيا»، مقطع دوم کاملاً شرطی است، همراه با جملات طولانی:



(الفيتوري، ۱۹۷۹: ۷۳-۷۵)

جمله‌ی شرطی پیرو در قالب پنج جمله و با تکرار «إن» و جواب شرط، تنها یک جمله است. به فراخور موضوع شاعر از ابزارهای متفاوتی برای بیان آن یاری می‌جوید در اینجا نیز بیان مقاومت و مبارزه در برابر دشمنان این چنین اقتضا کرده که اسلوب شرط به‌دلیل پیوند علت و معلولی که در جملات ایجاد می‌کند، می‌تواند نهایت مقاومت و افق اندیشه شاعر را بازگو کند و هیچ‌گونه تردیدی را برجای نگذارد. چنین اسلوبی هم ابعاد گسترده سختی‌ها و شکنجه‌ها را بازگو می‌کند و هم میزان استقامت و ایستادگی مردم سرزمین سیاه را. همچنین در قصیده‌ی «المقتول يدفع الثمن» و «محادثة عاطفية داخل زمن الحصار»، فيتوري قصیده‌ی خود را با جملات شرطی طولانی آغاز می‌کند.

چنین اسلوب شرط و ساختار سببی که در اشعار فيتوري به‌کار رفته، در شعر بسیسو جایگاه درخور توجهی ندارد. نبود چنین اسلوب و ساختاری در شعر بسیسو شاید به‌دلیل بی‌نیازی شاعر به آوردن برهان و علتی برای روایت عشق و علاقه‌اش به میهن خود باشد. از جمله ادوات سببی شرطی در شعر بسیسو می‌توان به «حینما» اشاره کرد که در ابتدای برخی قصاید وی مشاهده می‌شود مانند قصیده‌ی «إلى عيني غزة في منتصف ليل الاحتلال الإسرائيلي»:

«حينما أرسفُ بالأسوارِ في كلِّ مساء/ ولكمْ مرَّ مساءٌ ومساء/ ويَحوم الليلُ كالطائرِ في منقارهِ خيطُ ضياء/ لنجومٍ لا أراها في السماء/يفردُ القلبُ جَناحيهِ بعيداً ويطير/ لبَساتِينك يا غزتي الخضراءَ في ليلِ الجحيم/ولجدارنك تَغلي كالصدور» (بسيسو، ۲۰۰۸: ۱۱۴)

این چنین آغاز داستان‌واری، مخاطب را برای شنیدن آن ترغیب می‌کند و او را در انتظار آگاه شدن از هدف، اندیشه و احساس شاعر قرار می‌دهد. لکن خواننده در پایان شعر با هاله‌ای از ابهام روبرو می‌گردد و به دنبال پیوندی است تا جمله‌ی پیرو و پایه را به یکدیگر متصل سازد، این پیوند نیاز به تأمل دارد و به سادگی نمی‌توان به آن پی‌برد. این سؤال پیش می‌آید که چه ارتباطی میان شبی که چون پرنده نوار نورانی را برای ستارگان پنهان آسمان می‌برد، با قلب شاعری که به‌سوی زادگاهش غزه پر می‌کشد، وجود دارد؟ شاید بتوان این گونه توصیف کرد که شاعر خود را مانند شب می‌داند؛ همان‌گونه‌که شب زیبایی و تبلور خود را در ستارگان می‌یابد، شاعر نیز هویت و وجود خود را در زادگاهش می‌جوید. شب بدون ستارگان در خاموشی مطلق است و شاعر، بدون وطن، بی هویت و بدون هستی. هر دو آواره و سرگردانند؛ آسمان به دنبال ستارگان و شاعر به دنبال وطن.

چنین اسلوب‌های سببی در قصاید صائغ کاربرد ندارد، شاید به این دلیل که شاعر برای بیان عواطف خود بیش از آنکه به اثبات چیزی بپردازد و دلیل و علتی را برای اندیشه و نگرش خود مطرح سازد، ترجیح می‌دهد عمق تاثیرات جنگ و پیامدهای آن را به شکل تصاویر زنده و سینمایی در برابر مخاطب به نمایش گذارد.

نتیجه

همپایه‌ساز عطفی «و»، از پرکاربردترین ادوات در پیوستگی جملات می‌باشد. فیتوري در اکثر قصاید خود از این حرف ربط برای پیوند میان جملات بهره گرفته است و آنجا که احساسی صوفیانه و عرفانی بر معنای قصیده چیره گشته، جملات بدون هیچ‌گونه ادوات ربط ظاهری به یکدیگر پیوند خورده‌اند. گویی حالتی از سکر و تحیر پیوند میان جملات را بدون نیاز به حروف همپایه‌ساز ایجاد کرده است. در شعر بسیسو بر خلاف شعر فیتوری، این ادوات کاربرد کمتری در ربط میان جملات داشته‌اند. خشم و جنگجویی بسیسو سبب‌شده تا جملات بدون پیوند به‌دنبال هم ظاهر شوند. به بیانی بهتر، عجله و شتاب وی برای بیرون‌راندن دشمن و تحریک و تشویق مردم، از عواملی است که باعث‌شده مجالی برای این‌گونه ادوات نباشد. در شعر صائغ نیز همپایگی تکراری از نظر معنایی و بافتی، جملات را به یکدیگر پیوند داده است و ساختار متفاوت جملات شعری وی که مانند بند یا پاراگراف ظاهرشده، ساختار شعری وی را به قالب نثری نزدیک ساخته و ارتباط معنایی دلیل اصلی و قوی پیوند میان جملات است. همچنین در شعر فیتوري برخلاف بسیسو و صائغ وجه شرطی حضوری گسترده دارد و شاعر به صراحت با استفاده از این ساختار، تحمل هرگونه شکنجه، رنج و عذابی را در قبال رسیدن به آزادی وطن و بیرون‌راندن

استعمارگران به‌تصویر می‌کشد و با ایجاد پیوند علی و معلولی، در حقیقت خط و نشانی در برابر دشمن خود ترسیم و از جدیت و سازش‌ناپذیری خود خبر می‌دهد. از سویی به دشمن خود می‌فهماند که هر چقدر برای تحقیر و عقب‌ماندگی کشورش تلاش کند مردم قاره‌ی سیاه هرگز نا امید و مأیوس نخواهند شد. چنین اسلوبی در شعر فیتوري صریح و بدون هیچگونه ابهامی است؛ گویی از عمق اندیشه‌ی شاعر می‌جوشد؛ حال آنکه در شعر بسیسو چنین پیوندی حاصل نگاهی ادیبانه و عاطفی است که مخاطب را به تامل و درنگ وا می‌دارد.

منابع ومآخذ

- بسیسو، معین، (۲۰۰۸)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بیروت: دارالعودة.
- پاشایی، محمد، پروبز احمدزاده هوچ و محمد تاروردی نسب، (۱۳۹۶)، «بررسی و نقد آراء دستورنویسان درباره عناصر ساختمانی جمله شرطی در زبان عربی»، **ادب عربی**، سال ۹، شماره ۲: ۱۱۳-۱۲۶.
- الجيوسي، سلمى الخضراء، (۱۳۹۶)، **جریان‌شناسی تحلیلی شعر معاصر عربی**، ترجمه علیرضا شیخی، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره).
- حسن الشيخ، عبد الواحد، (۱۹۹۹)، **البديع والتوازي**، الإسكندرية: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.
- السكاكي، ابو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، (۲۰۰۰)، **مفتاح العلوم**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية.
- الصائغ، عدنان، (۲۰۰۴)، **الأعمال الشعرية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عبد المجيد، جميل، (۱۹۹۸)، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عشري زائد، علي، (۲۰۰۲)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا.
- علاق، فاتح، (۱۳۸۸)، **مفهوم شعر از دیدگاه شاعران پیشگام عرب**، ترجمه: سید حسین سیدی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- عمرانپور، محمدرضا، (۱۳۸۸)، «جنبه‌های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر»، **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، دوره جدید، شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲): ۱۸۷-۱۵۹.
- فالک، جولیا، (۱۳۷۷)، **زبان شناسی و زبان**، ترجمه خسرو غلامعلی زاده مشهد: آستان قدس رضوی.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، (۱۹۸۱)، **منهاج البلغاء وسراج الادباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي.
- الفيتوري، محمد، (۱۹۷۹)، **ديوان**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار العودة.
- مفتاح، محمد، (۱۹۹۶)، **التشابه والإختلاف (نحو منهاجية شمولية)**، الدارالبيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ياكبسون، رومان. (۱۹۸۸). **قضايا الشعرية**، ترجمه محمد الولي ومبارك حنون، المغرب: دار توبقال للنشر.

دراسة تماسك البنية النحوية في شعر المقاومة (بسيسو، الفيتوري والصائغ أنموذجاً)

وحيد ميرزائى[1*]
نرگس انصارى[2]
عليرضا شيخى[3]

المُلَخَّص

يُـعدّ التماسك والتناغم بين مكونات القصيدة من العوامل التي تعطي النص وحدة عضوية وتشابكاً لهيكلة القصيدة. الانسجام في النص الشعري نتيجة كثير من العوامل والبناءات، منها البنيات المتوازية التي تلعب دوراً هاماً في هذا المجال؛ بعبارة أخرى، شعرية النص الشعري حصيلة التوازي النحوي. فبما أنّ شعر المقاومة يُعدّ من أسمى المفاهيم الإنسانية في العالم العربي، فمن المهم دراسة الأبعاد الهيكلية للقصيدة والتنسيق بين مكوناتها. من هذا المنطلق، يسعى هذا البحث من خلال المنهج التوصيفي والتحليلي واختيار عشرين قصيدة لكل من الشعراء المقاومة وهم معين بسيسو ومحمد الفيتوري وعدنان الصائغ الذين ينتمون إلى ثلاثة بلدان مختلفة إلى دراسة كيفية التماسك والتناغم للبنيات التركيبية وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على الوحدات اللغوية الكبرى كالجمل للتعبير عن كيفية التماسك والاتصال بناء على الوحدة الدلالية وحروف العطف والعلاقات السببية. من جانب آخر، فإنّ الاختلاف من الناحية الجغرافية لهولاء الشعراء ستكشف للمتلقي رؤيتهم تجاة الكون وما حوله وكيفية العلاقة بين جملهم. تظهر نتائج البحث أنّ التناغم والعلاقات السببية والشرطية من الميزات الإسلوبية عند الفيتوري، التي جاءت في شعره بشكل عنقودي، وللحروف العطف في شعره دورٌ هامٌ في التماسك بين الجمل الشعرية في حين أنّ البنيات المنفصلة التي تنقص المقاطعات من خصائص شعر بسيسو وهذا قبل كل شيء ناتج عن روح الشاعر المناضلة والأبية ممّا يسرع في عرض الجملات ويقلّل من استخدام أدوات الربط. وأما الصائغ فهو شاعر يبني علاقة بين تفكيره وعاطفته باستخدام عنصر التوازي والتشابك بين العالمين المختلفين وهما الحرب والحب. والاتساق في نسيجه الشعري ناتج عن المشاعر والمعاني اللتين تربطان العنصرين المادي والمعنوي وتتوفران الوحدة الدلالية والتماسك النحوية.

الكلمات الدليلية: الإنسجام النحوي، التوازي، شعر المقاومة، معين بسيسو، محمد الفيتوري، عدنان الصائغ.

١- حاصل على الدكتوراه في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية (ره)
٢- الأستاذة المشاركة فى فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية (ره)
٣- الأستاذ المشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية (ره)

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Manifestation of popular and superstitious beliefs in Nizar Qabbani's romantic illustrations

Vahid Sabzian Poor, Professor Department of Arabic Language and Literature, Kermanshah Razi University, Iran
Elham Rezaei[1], M.A. scholar of Arabic Language and Literature, Kermanshah Razi University, Iran

Received: 22-02-2021 Accepted: 15-09-2021

Introduction: Recognizing popular and superstitious beliefs as an important part of popular culture introduces the behaviors of people and their ways of thinking and living. Sometimes beliefs set the course of life for the masses to guide them what to do in different aspects of life and what to turn away from. In fact, the positive and negative effect of these beliefs from the past to the present in people's beliefs and lifestyles cannot be ignored. Human beliefs, generally logical or irrational, scientific or superstitious, are rooted in the ancient culture of any nation which have either remained intact in the same way or have undergone changes over a long period of time. These beliefs are sometimes rooted in the fears of the people of the past and sometimes in the lack of knowledge and insight of the past. They include doing things that have no rational roots. It can be acknowledged that all these beliefs originate from popular thoughts, feelings and emotions, and the belief and acceptance of these beliefs depends on the type of insight and thinking of each person about them. The purpose of writing this article is to examine the modernist view of love as one of the most ambiguous and attractive topics in the works of the famous romantic poet Nizar Qabbani in the field of Arabic literature. Thanks to his valuable cultural treasure, he has been able to express many of his romantic feelings by using superstitious notions. Thus, with the connection between modernity and tradition, it has gained a high position in the field of literature. Factors such as poetic talent and experience, proximity of the poet's poetic language to the language of the masses, understanding the importance of popular culture and literature, people's way of life in the eyes of the poet, the attractiveness of these beliefs, and people's desire for these beliefs have provided a background for the use of popular and superstitious beliefs in the layers of love poems to unite the audience, which is the general public.
Methodology: Assuming that the culture and life of people was one of the greatest sources of inspiration for Nizar's poems. This research has examined his works with a descriptive and analytical method. It has been shown how Nizar's view of popular and superstitious beliefs is reflected in his poems and how he has used these beliefs to reflect his culture, depicted love as the most ancient phenomenon and the most complex subject in the lyrical literature, and used the spice of popular and superstitions beliefs such as coffee divination, giants, magic, etc. With these items, he has created a new realm in depicting romantic concepts such as the complexity and ambiguity of love, the glory and power of love, sincerity and loyalty.

[1]- Corresponding Author Email: Elhamrezaee19940@gmail.com

Results and Discussion: Nizar as a modern and anti- superstition poet tried to create a new atmosphere in the Arabic poetry and to engage his audience, which is the general public devoted to a significant portion of his poems, to popular and superstitious beliefs. Since the poet was fully acquainted with the beliefs of the common people and completely fluent in the terms and language of the people in the street and the bazaar, he got the language of his poetry close to the language of the masses. He understood the appeal of these beliefs and the passion that people had for them. He had an eloquent and powerful pen to express the complexity and ambiguity of love, the glory and power of love, the value and importance of love, sincerity and loyalty. The description of the pain of love and the suffering of the lover has been successfully performed through popular and superstitious beliefs such as coffee divination, jinn, giants, magic rugs and hand palm lines.

Conclusion: The beauty and sweetness of the concept of love in this research is due to the connection of traditional beliefs and the poet's new perspective on love. He has very skillfully put the two together and made his love popular. Nizar has used these beliefs as a basis for analyzing emotions and expressing inner states, which is a new step in portraying love and the beloved and the states of the lover. In his personal view, in fact, the high frequency of such beliefs in his poems and language has little to do with the acceptance or non-acceptance of these beliefs. Nizar has tried to pass a wealth of information about popular beliefs and superstitions through the filter of his poetic and romantic imaginations and paint them with a poetic glaze. By doing so, he creates romantic images to praise and describe love. The beloved and the states of the lover, who are full of spirits and feelings.

Keywords: Popular and superstitious beliefs, Romantic illustrations, Love, Nizar Qabbani.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

تجلی باورهای عامّه و خرافی در تصویرسازی‌های عاشقانه‌ی نزار قباني

وحید سبزیانپور، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه
الهام رضایی[1]، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۰٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰٦/۲٤

چکیده

باورهای عامّه و خرافی به‌عنوان بخش مهمی از فرهنگ عوام، انسان‌ها را با شیوه‌های رفتاری و زندگی مردم آشنا می‌کند و گاه باورها همچون راهنمایی بایدها و نبایدهای زندگی را برای توده‌ی مردم تعیین می‌کنند. در واقع نمی‌توان تأثیرات این باورها را از گذشته تا به امروز در اعتقادات و شیوه‌ی زندگی مردمان نادیده گرفت. هدف از نگارش این مقاله، بررسی نگاه نوگرایانه به «عشق» به‌عنوان یکی از مبهم‌ترین و جذاب‌ترین موضوعات در آثار عاشقانه‌سرای مطرحِ ادب عربی، «نزار قباني» است. وی به‌واسطه‌ی گنجینه‌ی ارزشمند فرهنگی خود توانسته بسیاری از احساسات عاشقانه‌ی خویش را با مدد گرفتن از باورهای خرافی به رشته‌ی تحریر درآورد و بدین‌گونه با پیوند تجدد و سنت، جایگاه والایی را در عرصه‌ی ادب به‌دست آورد. به منظور شناخت این جنبه از آثار شاعر، با این پیش فرض که فرهنگ و زندگی مردم، یکی از بزرگ‌ترین منابع الهام برای سرودن اشعار نزار بوده، این پژوهش با شیوه‌ی توصیفی و تحلیلی به بررسی آثار وی پرداخته و نشان‌داده که شاعر با استفاده از چاشنی باورهای عامّه و خرافی نظیر «فال قهوه»؛ «جادو» و خرافاتی از این دست، قلمروی تازه‌ای را در به‌تصویرکشیدن مفاهیم عاشقانه همچون «پیچیدگی و ابهام عشق»؛ «اخلاص و وفاداری» و غیره خلق نموده است.

کلید واژه‌ها: باورهای عامّه و خرافی، تصویرسازی عاشقانه، عشق، نزار قباني.

۱-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Elhamrezaee19940@gmail.com

مقدمه

بزرگان عرصه‌ی ادب به اقتضای روحیات خاص و حرفه‌ی خویش، بسیاری از باورهای عامیانه را در زمینه‌های مختلف پزشکی، اسطوره‌ای، نجوم، خرافات، مذهب و زمینه‌هایی از این دست، به‌عنوان یک ذخیره‌ی فرهنگی در تار و پود آثارشان حفظ نمودند و بدین طریق، هم مقاصد و مفاهیم خویش را توسط این باورها زینت بخشیدند و هم آثارشان را به‌عنوان میراثی ارزشمند برای آیندگان برجای گذاشتند. به پشتوانه‌ی تحقیق و تأمل در این باورهاست که پرده از اسرار یک متن ادبی برداشته می‌شود و شناخت و فهم بسیاری از آثار ادبی میسر می‌گردد. در واقع جستجو و تفحص در این باورها به سبب فراموشی در عصر حاضر ضرورت می‌یابد؛ چرا که عدم آگاهی و معرفت نسبت به باورهای عامّه و خرافی، درک و فهم متون ادبی را مبهم و پیچیده می‌سازند. در حقیقت «باورهای هر قوم با فرهنگ آن قوم ارتباط مستقیم [داشته و] بنیادی‌ترین مبانی جهان‌بینی انسان را در خود دارد. با تحول باورها، فرهنگ نیز گرایش و سمت و سوی دیگری به خود می‌گیرد؛ بنابراین با شناخت تحولات رخ داده در باورهای اقوام، به فرهنگ آن قوم می‌توان پی‌برد. این شناخت [انسان‌ها] را به دیگر تحولات اجتماعی، اعتقادی، سیاسی و فکری رهنمون خواهد کرد.» (ذوالفقاری و شیری، ۱۳۹۴: ۵)

نزار قباني[1] شاعر نوپرداز و صاحب سبک معاصر عرب، به دنبال تأثیراتی که از فرهنگ کشورهای اروپایی پذیرفته بود، به شکستن هنجارها و قواعد موجود در زبان پرداخت. او با استفاده از این هنجارگریزی، در پی دست‌یافتن به زبان شعری دیگری بود تا بدین وسیله، دیدگاه نوین، روحیات و عقایدش را در شعر بازتاب دهد. در واقع می‌توان گفت که وی نمی‌خواست شاعری پیرو و مقلّد پیشینیان باقی بماند. او درباره‌ی اختیار شیوه‌ی زبانی و شعری تازه در کتاب «قصتي مع الشعر» می‌نویسد: «در میان هزاران قیافه و صدا، دائم در پی قیافه و صدای خود می‌گشتم. به‌عاریت گرفتن انگشتان دیگران و اثر انگشت‌شان حرفه‌ی من نبود؛ می‌خواستم با انگشتان خودم بنویسم و اثر ویژه‌ی انگشتان خویش را بر کاغذ به‌جا بگذارم. نمی‌پسندیدم که نسخه‌ی دوم شاعری دیگر باشم؛ زیرا در جهان یک «متنبي» است و یک «والري» و یک «پابلو نرودا» و هر نسخه‌ای از این شاعران مبتکر در بازار پیدا شود مجعول است.» (قباني، ۱۳۸۶: ۷۵-۷۶) در اشعار عاشقانه‌ی نزار، خبری از گریه بر اطلال و دمن، خرابه‌ها و ویرانه‌های بازمانده از منزلگاه معشوق نیست؛ بلکه با بررسی آثار وی می‌توان افق دید او را نسبت به عشق و هنرِ عشق‌ورزیدن به‌خوبی مشاهده نمود و آن را نتیجه‌ی وسعت دیدگاه وی نسبت به جهان و حوادثی که پیرامون او در حال رخ‌دادن است، دانست. همین وسعت دیدگاه و هنجارگریزی و نوآوری شاعر است که او را به‌واسطه‌ی پیشوایی در عشق و زبانی که در توصیف عشق پرورش‌داده، صدرنشین قلمرو شاعران عاشقانه‌سرا کرده است.

از دیگرسو نزار قباني، همدل و همزبان با توده‌ی مردم است؛ به گونه‌ای که با عقاید و باورهایی که روزگاری زندگی مردم عصرش را دربر می‌گرفته، مأنوس بوده است و به همین سبب، سعی‌کرده تا زبان شعرش را به زبان عامّه و توده‌ی مردم نزدیک کند. زبان شعر نزار، نرم و هموار، به زبان گفتار نزدیک و از مفاهیم و عناصر باورهای عامّه و خرافی سرشار است. می‌توان ادعا نمود یکی از درون‌مایه‌های شعر نزار، باورهای عامّه و خرافی است و انعکاس این باورها در اشعار و زبان نزار، ارتباط چندانی به پذیرش یا عدم پذیرش این باورها در دیدگاه شخصی وی ندارد؛ در واقع شاعر از این سرمایه‌ی عظیم فرهنگی، به‌عنوان دستمایه‌ای برای بیان احساسات عاشقانه‌ی خویش بهره برده و بدین طریق تصاویر آشکاری از اعتقادات و باورهای مردمان گذشته و امروز و همچنین چگونگی شیوه‌های تفکر و زندگی آنان را به نمایش گذاشته است. با توجه به دانش وسیع شاعر نسبت به باورها و عقاید رایج میان مردم عصر خویش، این پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش است که دیدگاه نزار به باورهای عامّه و خرافی، به چه شکلی در اشعارش انعکاس‌یافته و چگونه برای ترسیم و بیان «عشق»، به‌عنوان کهن‌ترین و در عین‌حال پیچیده‌ترین مضمون ادبیات غنایی، از باورهای عامّه و خرافی موجود در فرهنگ خویش بهره برده است؟

پیشینه‌ی تحقیق

نزار قباني از شاعران نامی و شناخته شده‌ی معاصر می‌باشد و از این‌جهت، مقالات و پژوهش‌های مختلفی درباره‌ی او انجام شده است. برخی از مقالات که از زوایای ادبی، شعر این سراینده‌ی معاصر عربی را مورد بررسی قرار داده‌اند، به قرار زیر است:

علی باقرطاهری نیا و همکاران در مقاله‌ی «بررسی سیمیالوژی مضمون عشق در اشعار نزار قباني و حمید مصدق» (ادبیات تطبیقی، شماره۱: ۱۳۸۸) به بررسی این مسأله می‌پردازد که عشق یکی از مضامین اصلی شعرِ قباني و مصدق است و معشوق در اشعار دو شاعر، معشوقی جسمانی و زمینی است.

در مقاله‌ی «جلوه‌های عشق در شعر نزار قباني» نوشته‌ی سیدفضل الله میرقادری و مهناز دهقان (پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره‌ی۴: ۱۳۹۰) به این مطلب اشاره دارد به اینکه عشق در منظرِ نزار چند وجهی است و عاشقانه‌های قباني تنها متعلق به معشوق نیست؛ بلکه قسمت زیاد و مهمی از آن بیانگر عشق شاعر به مادرش، همسر و شهرهای دمشق و بیروت است.

«بررسی تطبیقی مضامین عاشقانه در آثار فریدون مشیری و نزار قباني»، عنوان مقاله‌ای به‌قلم جواد دهقانیان و عایشه ملاحی است که در (مجله‌ی ادبیات تطبیقی، شماره‌ی ۸: ۱۳۹۲) به چاپ

رسیده است. در این مقاله، نویسندگان بعد از تفحص در آثار آنان به این نکته دست یافته‌اند که، قباني در سرایش اشعار عاشقانه بی‌پرواست اما مشیری محافظه‌کار است و معشوق در شعر هر دو صورتی جسمانی و زمینی دارد.

مهدیه شهریاری نسب و بهرام دهقان در مقاله‌ی خود با عنوان «بررسی تطبیقی مضامین مشترک اشعار نزار قبانی و قیصر امین‌پور» (مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، شماره ۱: ۱۳۹۶) به این نتیجه رسیده‌اند عشق به وفور در شعر دو شاعر به چشم می‌خورد و قیصر شاعرِ غم و سختی‌های عشق؛ و نزار شاعرِ شادی‌ها و لذت‌های عشق است.

همان‌گونه که از عنوان و متن پژوهش‌های بالا مشخص گردید، تصویرسازی عاشقانه در اشعار نزار قباني با استفاده از باورهای عامّه و خرافی تاکنون مورد تأمل قرار نگرفته است.

دیدگاه شاعر نسبت به باورهای عامّه و خرافی

نمود باورهای عامّه و خرافی در آثار نزار قباني، نتیجه‌ی شنیده‌ها و تجربیات اوست که از زمان کودکی، از طریق جامعه و محیط و تجربیات پیشینیان خود کسب نموده و به تدریج در ذهن و ضمیرش نقش بسته است. جلوه‌ی چشمگیر این باورها در آثار نزار، به‌معنای مقبولیت این باورها نزد وی نیست؛ چراکه نزار این باورها را قدیمی و مخالف با تفکر خویش می‌داند. حضور این باورها در آثار نزار را می‌توان نتیجه‌ی اشتیاق گسترده‌ی مردمان جامعه‌ی وی نسبت به این باورها و پدیده‌های اسرارآمیز و خرافی و غیبی و همچنین نزدیکی زبانِ شعری شاعر به زبان توده‌ی مردم، درک نمودن شیوه‌ی زندگی مردم و اهمیت فرهنگ و ادب عامّه نزد شاعر دانست. همین عوامل سبب‌گشته تا شاعر برای همراه‌ساختن مخاطبین خویش که عموم مردم هستند، باورهای عامّه و خرافی را به‌عنوان یک اصل در شعرش انعکاس دهد و این‌چنین به‌عنوان یک شاعر مردمی شناخته شود. اگر شاعر دیدگاهی سراسر منفی و متعصب به این باورها و عقاید داشت، هیچگاه زندگی و فرهنگ مردم را با تمام واقعیت‌ها و جزئیات به‌عنوان بخشی از منبع الهام شعری خود قرار نمی‌داد. نزار قباني در بیان خاطرات کودکی خود از باورهای خرافی نظیر جن، جن‌زدگی، شیاطین سرخ و خرافاتی این‌چنینی یاد می‌کند که در متن زندگی و فرهنگ مردمان عصرش جریان داشته و اکنون نیز همچنان در میان مردم رواج دارند. وی در آثار خود به اعتقادات مردم زمانه‌اش اشاره می‌کند؛ از جمله اعتقاد به دعانویسی و اعتقاد به جن و پری سرخ‌رنگ که مردم برای رهایی از این موجودات خیالی به این باورها روی می‌آورند. « كان أهلُ دِمشقَ يَحكونَ الحَكايا عَنِ البُيوتِ الَّتي تَحدُثُ في داخِلِها ظَواهرُ مُريبَةٌ فَيَقولونَ عن هذِهِ البيوتِ أنَّها (مَسكونَةٌ) بِالجانِّ أو العَفاريتِ الحُمُرِ ... حينَ كنتُ صغيراً لَم أجْرَؤ أن

أخبِرَ أُمّي عَن هِجرَةِ الشَّبابيكِ كُنتُ أخشى أن تَعتَبِرَني قد خاوَيتُ الجِنَّ .. وَ أن تأخُذَني إلى الشَّيخِ لِيَكتُبَ لي حِجاباً يُخَلِّصُني من سُلطَةِ العَفاريتِ و بَقِيَت مُحتَفِظاً بِسِرّي، حتّى أصبَحتُ شاعراً[۲]» (قباني، ۱۹۹۸: ۱۶۷-۱۶۸)

نزار قباني در نوشته‌هایش به عقاید و اعمال نامعقولی که مردم سرزمینش، بدون آنکه فلسفه‌ی پیدایش آن‌ها را بدانند به آن‌ها پایبندبودند، اشاره دارد و بیان می‌کند که مردم به‌سبب جهل و ترس از نحس و شوم‌بودن یک شیء، حادثه و شرایط عمل خاصی را که هیچ بنیاد منطقی نداشته، انجام می‌دادند. وی اعلام می‌دارد که بین او و مادرش هیچ نقطه‌ی مشترک فکری وجود نداشته است؛ زیرا مادرش از اموری چون دیدار مریض در چهارشنبه، ناخن‌گرفتن در شب، ریختن آب داغ در توالت و غیره واهمه‌داشته و برای محافظت از چشم حسود، مهره‌های فیروزه به گردن بچه‌ها آویزان‌کرده است: «أما على الصعيدِ الفكري فَلَم يكن بَينِي و بينَ أمِي نقاط التقاء. فَلَقد كانَت مشغولةً في عبادتِها، وصومِها، و سجّادةِ صلاتِها. تَسعى إلى المقابرِ في المواسمِ، و تقدّمُ النذورَ للأولياءِ، و تطبخُ الحبوبَ في عاشوراء، و تمتنعُ عن زيارةِ المَرضى يومَ الأربعاء، و عن الغسيلِ يومَ الاثنين، و تنهانا عن قصِ أظافِرنا إذا هبطَ الليل، و لا تسكبُ الماءَ المغليّ في البالوعةِ خوفاً مِن الشياطينِ، و تعلّقُ أحجارَ الفيروزَ الأزرقَ فِي رقبةِ كلِّ واحدٍ منّا، خوفاً علينا مِن عيونِ الحاسدين[۳]» (قباني،۲۰۰۰: ۷۸)

گریز شاعر از خرافات و ناباوری او، در اشعارش مشهود و قابل لمس است؛ تا جایی‌که نزار قباني تمسک به این باورهای خرافی را در اشعارش به‌عنوان بدترینِ عادات معرفی می‌کند: «عَلَّمَني حُبُّكِ، سَيِّدَتي، أَسوَأَ عاداتٍ... »[۴] (قباني، ۱۹۸۳: ۷۰۲). او همچنین سرزمین‌های شرقی و گرایش آنان به خرافه را مورد انتقاد قرارداده و آرزوی فرار از آن‌ها را دارد. شاعر در عشق ورزیدن، خود را همچون پرندگانی آزاد می‌داند و از خرافات و خرافه‌گویی گریزان است: «أريدُ أفرُّ مِن ظَلِّي/أريدُ أفرُّ مِن شرقِ الخرافةِ و الثعابينِ/ مِن كُلِّ السَلاطينِ/ أريدُ أحبُّ مثلَ طيورِ تِشرينِ/ أيا شرقَ المَشَانِقِ و السَكَاكِينِ[۵]» (قباني، ۱۹۶۸: ۳۲)

نزار در جایی دیگر، مخالفت خویش را نسبت به باورهای خرافی، با انتقاد و سرزنش معشوق که گرایش به فالگیران دارد، نشان می‌دهد. عاشق از اینکه معشوق برای آگاهی‌یافتن از عشق و سرنوشت خود به خطوط فنجان قهوه، ورق‌های بازی و مهره‌های فالگیران روی آورده از او گِله و شکایت می‌کند: «أنتِ امرأةٌ مستريحةٌ/ الحبُّ لديكِ حصانٌ/ لا يتقدمُ و لا يتقهقرُ/ ساعي بريد يجيءُ أو لا يجيءُ/ أيامُكِ كلُّها/ مرسومةٌ في خطوطِ فناجينِ القهوةِ/ و ورقِ اللعبِ/ و ودعِ المنجماتِ[۶]» (قباني، ۱۹۸۲: ۳۸)

نزار قباني، پایبندی به غیب و خرافات و تخیل را مایه‌ی آرزو پروری افراطی، تخیل‌پردازی و تباهی محبوب در عشق می‌داند. وی در شعرش، معشوق را به‌خاطر دیدگاه کودکانه‌ای که به عشق دارد و تفسیر غلطِ او در خصوص پدیده‌ی عشق، سرزنش می‌کند. شاعر عشق را در سختی، خطرکردن و رنج می‌بیند و اعتقادی به افسانه‌های شرقی و پایان خوش آن‌ها در عشق ندارد: «قَصَصُ الهَوى قَد أفسدتكِ فَكُلُّها/ غَيبوبةٌ و خرافةٌ و خِيالُ/ الحُبُّ ليسَ روايةً شَرقيةً/ بِختامِها يَتَزَوَّجُ الأبطالُ[۷] » (قباني، ۱۹۸۳: ۴۹۱)

او با جدیت، اعتقاد و تمسک به باورهای موهوم و خیالی نظیر جن، غیب، فال و فنجان قهوه را رد می‌کند و ماهیت عشق و عاشق را والاتر از آن می‌بیند که به‌واسطه‌ی باورهای پوچ و بی‌اساس کشف شوند و از اینکه معشوق به خاطر احساس دلهره و ترس از ناشناخته‌های عشق به خرافات روی می‌آورد، خشمگین و دلزده است و او را سرزنش می‌کند: «توقَّفي.. أرجوكِ.. عن قراءةِ الفنجانْ/ حينَ تكونينَ معي/ لأنّني أرفضُ هذا العبثَ السخيفَ/ في مشاعر الإنسانْ/ فما الذي تبغينَ، يا سيّدتي، أن تعرفي؟/ و ما الذي تبغينَ أن تكْتَشِفي؟/ ألَمْ تقولي ذاتَ يومٍ/ إنَّ حُبِّي لكِ من عجائب الزَمَانْ؟/ فكيفَ تسألينَ، يا سيِّدتي/ عنّي.. مُلُوكَ الجانْ؟/ حين أكونُ حاضراً/ و كيفَ لاتصدِّقينَ ما أنا أقولُهُ؟/ و تطلبينَ الرأيَ من صديقكِ الفنجانْ/ تَوقَّفي.. أرجوكِ.. عن قراءة الغُيُوبْ/ فإنّي لستُ مُهتمّاً بكَشْفِ الفَالْ/ و لستُ مهتمّاً بأن أُقيمَ أحلامي على رمالْ/ و لا أرى معنى لكل هذه الرسومِ، والخطوطِ، والظلالْ/ تَوقَّفي../ من قبل أن أُحَطِّمَ الفنجانْ[۸]» (قباني، ۱۹۹۸: ۴/ ۱۸۵-۱۹۰)

نوآوری نزار قباني در جمع بین تجدد و سنت در تصاویر عاشقانه

نزار قباني به عقیده‌ی بسیاری از روشنفکران و منتقدان شعر عرب، یکی از پدیده‌های نادر در عرصه‌ی شعر نو می‌باشد. وی در پرداختن به اشعار عاشقانه، چه از لحاظ اسلوب و چه از لحاظ محتوای شعری، بی‌مانند بوده است. منتقدان شعرِ وی، لقب شاعر «عشق و زن» را بر او نهاده‌اند. اصالت و ماهیت عشق در نزد این عاشقانه‌سرای بی‌همتای عرب، با آنچه در پیشینه‌ی فرهنگی عرب دریافت می‌شود، تفاوت چشمگیری داشته است. نزار به‌واسطه‌ی اختیار شیوه‌ی زبانی سهل و عامیانه، جرأت، بی‌پروایی و صراحت در بیان مضامین عاشقانه، هنجارگریزی و نگاه کاملاً نو به عشق، پیوسته سعی‌نموده تا ادراک جدیدی از عشق تجربه کند و آن را در اختیار همگان قرار دهد. عواملی چون قریحه و تجربه‌ی شعری، نزدیکی زبانِ شعری شاعر به زبان توده‌ی مردم، درک‌نمودن اهمیت فرهنگ و ادب عامّه نزد شاعر، جذابیت این باورها و اشتیاق مردم نسبت به این باورها، همگی سبب‌گشته تا نزار قباني به‌عنوان شاعری متجدد و مخالف خرافات، برای همراه‌ساختن مخاطبان خویش که عموم

مردم هستند، باورهای عامّه و خرافی را در لایه‌های اشعار عاشقانه‌ی خویش به‌کار گیرد. او به‌صورتی هوشمندانه، باورهای دیرینه و سنّتی نظیر: جن، فال قهوه و باورهایی از این دست که ریشه در فرهنگ چند هزار ساله‌ی تمدن مردمان سرزمینش داشته را با دیدگاه مدرن خویش نسبت به عشق و جلوه‌های آن تلفیق‌نموده و آن‌ها را دستمایه‌ای برای تحلیل عواطف و بیان حالات درون خود قرار داده است که این موضوع، خود گام تازه‌ای در به‌تصویرکشیدن عشق و معشوق و حالات عاشق محسوب می‌شود. این پیوند بین جدید و قدیم، آثار نزار قبانی را مردمی و محبوب همگان کرده است. یوسفی و بکّار مترجم کتاب «قصتي مع الشعر»، دیدگاهشان را نسبت به آثار نزار قباني در مقدمه‌ی این کتاب، اینگونه تفسیر می‌کنند: «خواننده‌ی آثارِ نزار قبانی از یک طرف در برابر فرهنگِ غنی و دید تازه و جهانیِ وی احساس شگفتی می‌کند و از طرف دیگر، در برابرِ اصالت و پیوستگی عمیق شعرِ او با ادب و معارف قومی و روح جامعه و هموطنانش. عبث نیست که منتقدی عرب درباره‌ی او می‌نویسد: وقتی شعر نزار را می‌خواندم احساس می‌کردم که دلم جای دلِ اوست و من دهان و حنجره‌ی این شاعرِ انسان به‌تمام معنی کلمه، شده‌ام.» (قباني، ۱۳۸۶: مقدمه)

نقش باورهای عامّه و خرافی در تصویرسازی‌های عاشقانه‌ی نزار قباني

باورهای مردم، آمیخته‌ای از عقایدِ گاه شایسته و بجا و گاه سهو و خطا هستند و این باورها هستند که تاریخ فرهنگی بشر را خلق می‌کنند. نفوذ این باورها در اندیشه و باطن مردم چنان عمیق و گسترده است که تمامی تصمیم‌ها و جهت‌گیری‌های زندگی آنان را دربر می‌گیرند. به‌همین سبب نمی‌توان تأثیر آنها را بر حیات آدمی و روابط اجتماعی نادیده انگاشت. از آنجا که نزار قباني شاعری مردمی است، انعکاس باورهای عامّه و خرافی نظیر: جادو، تفأل، پیشگویی و وجود موجودات مافوق بشر نظیر پری و غول و غیره در اشعار و زبان او، ارتباط چندانی به پذیرش یا عدم پذیرش این باورها در دیدگاه شخصی وی ندارد. نزار سعی داشته انبوهی از اطلاعات خویش را در زمینه‌ی باورهای عامّه و خرافی، از صافی تخیلات شاعرانه و عاشقانه‌اش عبوردهد و بر آن‌ها رنگ و لعابی شاعرانه زند. وی با این کار، تصاویر عاشقانه‌ای را می‌آفریند که سرشار از روح و احساس هستند. کاربرد این باورها با انگیزه‌ی همراهی و همدلی با مردم، از موجبات محبوبیت و مقبولیت کار اوست. نزار قباني در بیان سوز و اشتیاق درونی و به‌تصویرکشیدن مفاهیم عاشقانه‌ای همچون «پیچیدگی و ابهام عشق»، «شکوه و قدرت عشق» و غیره با استفاده از باورهای عامّیانه و خرافی چون «فال قهوه»، «جن»، «غول» و باورهایی از این دست، عملکرد خوبی داشته و به‌درستی از عهده‌ی آن‌ها بر آمده است:

شرح پیچیدگی و ابهام در عشق با توسل به خرافات

ماهیت عشق مبهم و پیچیده است و ادراک محدودِ آدمی، این قدرت را ندارد که عشق را به‌عنوان یک موهبت الهی تحلیل و تفسیر کند. مولانا عقیده دارد که عشق تعریف‌شدنی نیست، لفظ و کلمه‌ای است که به آسانی مفهوم نگردد و به این موضوع چنین اشاره می‌کند: «چون قلم، اندر نوشتن می‌شتافت / چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت» (مولوی، ۱۳۳۶: ۹) «عشق را به‌درستی نمی‌توان در قالب کلمات بیان‌کرد، همان‌طور که نمی‌توان ماهیت حقیقی دلبستگی یک آدم به معشوق این جهانی‌اش را بر روی کاغذ آورد... عشق، اساساً تجربه‌ای فراسوی تنگنای عقل جزیی است اما تجربه‌ای که واقعی‌تر از عالم مافیهاست.» (چیتیک، ۱۳۸۲: ۲۲۴) نزار قباني عقیده دارد که عشق آمیخته به رازها و پوشیدگی‌هاست و رموزش حل‌شدنی نیست. آن‌قدر معنای گسترده‌ای دارد که قابل شناخت و فهم نیست و نمی‌توان با استفاده از الفاظ و تعابیر محدود شعر، به تفسیر جامعی از عشق دست یافت: «حُبُّكِ.. يَطْرَحُ ألفَ سُؤالٍ / ليسَ لها في الشِّعرِ.. جوابْ[9]» (قباني، ۱۹۹۰: ۸)

نزار قباني با استمداد از خطوط کف دست، سعی در یافتن نشان و خبری از عشق و معشوق دارد؛ اما این خطوط چنان گنگ و نامفهوم هستند که سبب عجز و ناتوانایی عاشق‌شده است. عشق پدیده‌ای اسرارآمیز بوده و عاشق همین که می‌خواهد به‌واسطه‌ی کف‌بینی پرده از اسرار عشق و عاشقی بردارد، درمانده می‌شود؛ به‌طوری‌که دست خود را نیز فراموش می‌کند: «رمانی حُبُّكِ عَلی أرضِ الدَهشَةِ .../ أنا أقرَأ خطوطَ يدِي/ نَسَيتُ يَدِي[10] » (قباني،۱۹۸۲: ۱۵-۱۶)

غول نیز دستمایه‌ي دیگر نزار قباني برای نشان‌دادن پیچیدگی عشق است؛ غول که خود، یک موجود مبهم و ناشناخته است و پیوسته رعب را در دل‌ها می‌افکند، در چشم‌های معشوق خانه‌کرده در واقع تلفیق غول و چشمان معشوق، ابهام و پوشیدگی عشق را بیش از پیش نشان می‌دهد؛ تاجایی‌که عاشق از نگاه‌کردن به چشمان مرموز و مبهم معشوق هراس دارد. وی چشمان معشوق را بیان‌کننده و روشن‌کننده‌ی عشق نمی‌داند، بلکه از آن‌ها به‌عنوان جنگلی بسته یاد می‌کند که کسی قادر نیست عشق را از آن‌ها دریابد: «عيناكِ/ مجهولانِ نائمانِ في عباءةِ المجهولِ و غابةٌ مقفلةٌ/ لا أحدٌ يعرفُ ما يحدثُ في داخلِها فبعضُهم/ يقولُ فيها أممٌ منسيةٌ بعضُهم/ يقولُ في أعماقِها، جنيةٌ/ و بعضُهم، يقولُ فيها غولٌ/ لا أحدٌ/ يعرفُ ما يحدثُ في الغابةِ من عجائبٍ/ لا أحدٌ يجرؤُ أن يقولَ[11]» (قباني، ۱۹۹۰: ۴۲)

نزار قباني عشق را به زیرزمینی سحرآمیز مانند می‌کند که میلیون‌ها در بازنشده دارد و با بازشدن یک در، در دیگری بسته می‌شود. این سرداب، مشبه‌به برای عشق است تا میزان پیچیدگی و ابهام آن را نشان دهد. عشق لفظ و کلام ساده‌ای نیست که بتوان آن را به‌راحتی تفسیرکرد؛ عاشق هربار با پدیده‌ی

عشق روبرو می‌شود، عشق افق تازه‌ای از جلوه‌هایش را به روی عاشق می‌گشاید و همین امر، عاشق را در برابر پدیده‌ی عشق حیران می‌کند و او را در تنگنا قرار می‌دهد؛ چرا که هر بار به موضوع عشق می‌رسد، باید کشف رمز کند و برداشت‌های گوناگونی از عشق دریافت نماید: «حُبُّكِ سِردابٌ سِحريٌّ/ فِيهِ مَلايينُ الأَبواب/ فَإذا ما أَفتَحُ باباً/ يُغلَقُ بابٌ[۱۲] » (همان: ۸)

خبردهی از وقایع و حوادث آینده توسط خواب، از مهم‌ترین نکات خواب و تعبیر آن است. این‌بار خواب‌های بی‌تعبیر و غیرقابل شرح، به منزله‌ی آینه‌ای شده‌اند که ابهام عشق را نشان دهند. نزار قباني عشق به محبوب را به خواب‌هایی بی‌تعبیر تشبیه می‌کند تا پیچیدگی آن را نشان دهد: «حُبُّكِ ينمو وحدهُ/ كَما الزُهورُ تُزْهِرُ/ كَما عَلى أبوابِنا/ ينمو الشَقيقُ الأحمَرُ.../ حلمٌ من الأحلامِ/ لا يُحْكي و لا يُفَسَّر[۱۳]» (قباني، ۱۹۶۶: ۹)

شکوه و قدرت عشق

فیلسوفان و بزرگان جهان درباره‌ی شکوه و قدرت عشق که همواره برای همگان موضوعی بکر و تازه است، سخن‌ها گفته و مطالب بسیاری نوشته‌اند: پرنتیس مالفورد (۱۸۹۱-۱۸۳۴) نویسنده و فیلسوف آمریکایی است که نوشته‌های زیادی در زمینه‌ی قانون جذب و نحوه‌ی استفاده از آن دارد، نیرو و قدرت عشق را این‌گونه توصیف می‌کند: «عشق عنصری است که گر چه دیده نمی‌شود، چون آب و هوا حقیقی است؛ نیروی فعال، زنده، و در حرکت، چون امواج و جریان باد که در اقیانوس حرکت می‌کنند» (برن، ۱۳۸۹: ۱۷). پیر تیل‌هارد دوشاردن (۱۹۵۵-۱۸۸۱) فیلسوف فرانسوی، اعتقاد دارد عشق، فراتر از چیزی است که افراد با آن سرو کار دارند. وی قدرت عشق را چنین تحلیل می‌کند: «عشق قدرتمندترین و با این حال ناشناخته‌ترین انرژی در جهان است.» (همان: ۲۱) قدرت عشق در نظر قباني به‌قدری عظیم و باشکوه است که با نگاه به چشم محبوب، خود را سوار بر قالیچه‌ی جادویی می‌بیند، قالیچه‌ی جادویی که هیچ وجود خارجی ندارد؛ اما او نیروی عشق را سبب وجود قالیچه و پرواز آن می‌داند: «وَ كُلَّما سافرتُ فِي عِينيكِ يا حبيبتي/ أحسُ أنّي أركبُ سجادةً سحريةً/ أدورُ في عينيكِ يا حبيبتي/ أدورُ مثلَ الكرةِ الأرضيةِ[۱۴]» (قباني، ۱۹۷۰: ۲۶-۲۷)

ذهن وقاد و پرنده‌ی خیال نزار قباني، این‌بار جن را به خدمت غزل گرفته تا از این طریق عظمت عشق را نشان دهد. او قدرت عشق را سبب حرکت عاشق در مسیر عشق می‌داند؛ اینکه نیروی مثبتِ عشق، عاشق را واداشته تا مثل بچه‌ها صورت محبوب را بر دیوار رسم کند؛ در واقع می‌توان گفت که عشق او را قدرتمند کرده تا با رویا پردازی خود را در قصر پادشاه جن‌ها تصور کند: «عَلَّمني حُبُّكِ أن

أتَصَرَّفَ كالصِّبيانِ أن أرسُمَ وَجهَكِ بالطَّبشُورِ على الحِيطانِ وعلى أشرِعَةِ الصَّيادِينَ عَلَّمني حُبُّكِ أشياءً ماكانَت أبداً في الحُسبانِ فَقَرأتُ أقاصيصَ الأطفالِ دَخَلتُ قُصورَ مُلوكِ الجان وحَلِمتُ بِأن تَتَزَوَّجَني بِنتُ السُّلطانِ[15] » (قباني، ۱۹۸۳: ۱/ ۷۰۴)

عشق و قدرت عظیمش چنان وجود عاشق را فرا گرفته که او را مجبورکرده به خرافاتی چنگ‌بزند که خود آن‌ها را قبول ندارد و از آن‌ها به بدترین عادت یاد می‌کند؛ عاشق متوسل به فالگیر و پیش‌گوشده و درِ خانه‌ی آن‌ها را می‌کوبد تا شاید به واسطه‌ی آن‌ها خبر و نشانی از عشق و معشوق بیابد: «عَلَّمَني حُبُّكِ، سَيِّدَتي، أَسوَأَ عاداتٍ/ عَلَّمَني...أَطرُقُ بابَ العرَّافاتِ/ عَلَّمَني أَخرُجُ مِن بَيتي/ لِأُمَشِّطُ أَرصِفَةَ الطُّرُقاتِ[16] » (همان: ۷۰۲)

عشق ضعیف و سست نیست که گریز از آن آسان باشد؛ عشق بزرگ‌ترین قدرت عالم هستی است که نزار قباني آن را به جادویی تشبیه‌کرده که رهایی از آن غیرممکن است. شاعر عقیده‌دارد عشق با قدرت جادوییِ خود، آتشی را در جان عاشق شعله‌ور ساخته که هرگز خاموش نمی‌شود. درد و رنج عشق، جان و وجود عاشق را در برگرفته و عاشق از اینکه توان مقابله با قدرت عشق را ندارد و عشق هیچ‌گاه از او ساقط نمی‌شود، به ستوه آمده است: «إن كنتَ نبيّاً/ خَلِّصني مِن هذا السِحر/ مِن هذا الكُفر/ حُبُّكَ كالكُفرِ فطهِّرني/ مِن هذا الكُفر/ إن كُنتَ قويّاً[17] » (همان: ۶۷۵)

اخلاص و وفاداری در عشق

از مضامین رایج تغزلی، اخلاص و وفاداری عاشق نسبت به معشوق است. مولانا وفاداری و اخلاص را سبب فزونی عشق می‌داند: «چون وفا آن عشق افزون می‌کند» (مولوی، ۱۳۳۶: ۲۳۴) و در جایی دیگر وفاداری در عشق را شرح می‌دهد و می‌گوید از آنجا که عشق ذاتاً وفادار است، طالب آدمیان وفادار می‌باشد و هیچ‌گاه به همراهِ بی‌وفا توجهی نمی‌کند: «عشق چون وافی است، وافی می‌خرد / در حریفِ بی‌وفا می‌ننگرد» (همان: ۸۷۸). نزار قباني به زیبایی آموخته بود که به چه طریقی معشوقش را در سروده‌هایش بستاید، دوست بدارد، عشق بورزد و وفاداری خویش را نسبت به معشوق در جای جای شعرش انعکاس دهد. او فال قهوه، کف‌بینی و خطوط دست را در استخدام کلام خود قرارداده تا نشان‌دهد علاقه‌اش به محبوب خالص و صمیمانه است؛ به‌گونه‌ای که همگان از آن خبر دارند و شهره‌ی شهر است. حالات عاشق و شوق او به محبوب قابل انکار نیست و در واقع ناله‌های دل، عشق را آشکار می‌کنند. نزار قبانی این‌گونه حالاتش را در عشق توصیف می‌کند: دلدادگی من به تو در حدی است که هر کس فنجان قهوه‌ی مرا ببیند، می‌فهمد که تو محبوب من هستی و در این بیت،

عشق و وفاداری خود به معشوق را از طریق فنجان قهوه و خطوط آن اثبات می‌کند: «لا أَحَدَ قَرَأَ فِنجاني/ إلّا و عَرَفَ أنَّكِ حَبِيبَتي... [۱۸]» (قباني، ۱۹۸۵: ۱۱۶)

نزار قباني در جایی دیگر با استفاده از خطوط دست و کف‌بینی، عشق و وفاداریش را به معشوق اعتراف می‌کند و خود را آن قدر عاشق او می‌داند که هرکس خطوط دستش را ببیند، بی‌درنگ حروف اسم معشوقش را کشف می‌کند؛ شاعر در این بیت اعتقاد دارد که به‌جز عشق، همه‌چیز را می‌توان تکذیب و پنهان کرد: «لا أحَدَ دَرَسَ خُطُوطَ يَدِي/ إلا وَ اكتَشَفَ حُرُوفَ اسمِكِ الأربَعة/ كلُّ شَيءٍ يُمكنُ تَكذِيبُه/ إلا رائحةَ امرأَةٍ نُحِبُّها[۱۹]» (همان: ۱۱۶)

او در بیت زیر، خطوط دست و چهره‌ی عاشق را بیانگر عشق و حالات درونی وی می‌داند و معتقد است که اگر خطوط دست و چهره‌ی عاشق خوانده شود، گذشته و آینده‌ای جز عشق به معشوق ندارد و آرزویش عشق است و موضوع آن عشق خواهد بود و بس. در واقع این سخنِ شاعر نهایت وفاداری او را در عشق به نمایش می‌گذارد؛ چرا که او سرنوشتش را در عشق به معشوق و وفاداری به او خلاصه می‌کند: «أغلَقِي جميعَ كُتُبِي/ و اقرَأي خُطوطَ يدِي/ أو خُطوطَ وَجهِي/ إنَّني أتَطَلَّعُ إليك بِانبِهارِ طِفلٍ/ أمامَ شجرةِ عيدِ الميلادِ[۲۰]» (قباني،۱۹۸۲: ۳۲)

نزار وفاداری و عدم توانایی‌اش در فراموش‌کردن محبوب را در بیت زیر با استفاده از خطوط فنجان قهوه بیان می‌کند؛ او این نکته را بیان می‌دارد که با وجود تصمیمش برای از بین‌بردن تلخی مسیر عشق از طریق پناه‌بردن به تلخی قهوه، اما خطوط فنجان قهوه با او همکاری نداشته و همچون گلی زیبا محبوبش را به یاد او می‌آورند: «دخلتُ اليومَ للمقهى/ و قد صممتُ أن أنسى علاقتنا/ و أدفن كل أحزاني/ و حينَ طلبتُ فنجاناً من القهوة/ خرجتِ كوردةٍ بيضاءَ/ من أعماق فنجاني[۲۱]» (قباني، ۱۹۷۹: ۲۷).

وصف درد عشق و رنج عاشق

مولانا درد و غم عشق را به زیبایی در سروده‌هایش تعبیر می‌کند. وی، دردِ طلبِ عشاق و میل به وصال در آنان را دائمی می‌داند و اعتقاددارد که این درد و اندوه، لحظه‌ای از آنان جدا نمی‌شود: «در غمِ ما روزها بیگاه شد / روزها با سوزها همراه شد» (مولوی، ۱۳۳۶: ۱) وی عشاق را از خود بُریده و تسلیم مطلق در برابر عشق می‌داند که مانند سنگِ آسیا شب و روز در گردش و ناله و بی‌قراری به سر می‌برند: «عاشقان در سیل تند افتاده‌اند / بس قضای عشق دل بنهاده‌اند / همچو سنگ آسیا اندر مدار / روز و شب گردان و نالان بی‌قرار» (همان: ۱۰۸۸) نزار قباني با دیدگاهی نو در شعر «قارئة الفنجان»

از زبان فالگیر به توصیف عشق، معشوق و سختی‌ها و عذاب‌هایی که عاشق در مسیر عشق، تحمل و تجربه می‌کند، می‌پردازد. وی از فال قهوه به‌عنوان ابزاری برای آگاهی از سرنوشت عاشق در مسیر عشق یاد می‌کند. فالگیر با تکرار جمله‌ی «هرگز فنجانی شبیه فنجان تو ندیده‌ام» و «هرگز اندوهی شبیه اندوه تو نشناخته‌ام»، در واقع مسیر عشق را برای عاشق، دشوار و عذاب‌آور می‌داند و با استفاده از فال قهوه، سرانجام تلخی را برای عاشق پیش‌بینی می‌کند؛ اینکه به معشوق دست نمی‌یابد و شکست‌خورده و پشیمان باز می‌گردد: «جَلَستْ و الخوفُ بعينيها / تتأمَّلُ فنجاني المقلوبْ / قالتْ: يا وَلَدى. لا تحزنْ / فالحبُّ عليكَ هو المكتوبْ/ يا وَلَدي. قد ماتَ شهيداً / مَنْ ماتَ على دين المحبوبْ / فنجانُكَ دنيا مُرعبةٌ ..../ بصَّرتُ و نجَّمتُ كثيراً / لكنِّي لم أقرأ أبداً / فنجاناً يُشبِهُ فنجانَكْ / لم أعرفْ أبداً يا وَلَدي / أحزاناً تُشبهُ أحزانَكْ / مقدُورُكَ أن تمشي أبداً / في الحبِّ على حَدِّ الخنجرْ / و تظلَّ وحيداً كالأصدافْ / و تظلَّ حزيناً كالصفصافْ[۲۲]» (قبانی، ۱۹۸۳: ۱/ ۶۴۸-۶۵۱)

عشق همواره سختی و مرارت دارد؛ اما گاه این درد جانکاه و غیر قابل تحمل می‌شود و نزار قباني درد عشق را همسنگ و هم‌تراز با دهان اژدها می‌داند. اژدها که خود ترسناک است، بی‌تردید دهان او که جای زهر و آتش می‌باشد نیز ترسناک‌تر است: «وَجَعِي.. يَمتَدُّ كَبُقعَةِ زَيتٍ/ مِن بيروتَ الى الصِّينِ/ وَجَعِي قافلةٌ اَرسَلَها/ خُلفاءُ الشّامِ الى الصِّينِ/ في القَرنِ السّابعِ لِلميلادِ/ و ضاعَت في فَمِ تِنِّينِ[۲۳]» (قباني، ۱۹۸۲: ۲۹)

انتظارکشیدن در مسیر عشق و ناآگاهی از حوادث آن، دردی جان‌سوز است و نزار قباني با استمداد از «فال ماه»، سعی در بیان و شرح این درد و نگرانی جان‌کاه خود دارد؛ وی برای دلگرم‌کردن و آگاهی‌یافتن از آینده‌ی عشق خویش، آرزوهای شیرین خود را در فال ماه جستجو می‌کند تا شاید بدین وسیله، اندکی از درد خود بکاهد: «أجلسُ في المقهى منتظراً أن تأتي سيِّدتي الحُلْوَةْ/ أبتاعُ الصُحُفَ اليوميَّةْ/ أفعلُ أشياءَ طفوليَّةْ/ في باب الحظِّ/ أُفتِّشُ عن «بُرجِ الحَمَلِ»/ ساعدني يا «بُرجَ الحَمَلِ»/ طَمئنّي يا «بُرجَ الحَمَلِ»/ هل تأتي سيِّدتي الحلوَةْ؟/ هل ترضى أن تتزوَّجني/ يُخبرني برجي عن يومٍ/ يُشرقُ بالحب و بالأملِ/ يُخبرُ عن خمسةِ أطفالٍ يأتونَ/ و عن شهر العَسَلِ[۲۴]» (قباني، ۱۹۸۳: ۷۲۶-۷۲۷)

نتیجه

نزار قباني در «هنر عشق‌ورزیدن»، سرآمد شاعران عاشقانه‌سرای جهان عرب است. وی به زیبایی آموخته که به چه طریقی احساسات عاشقانه‌ی خویش را در جای جای شعرش انعکاس دهد. زیبایی و حلاوت مفهوم عشق در این پژوهش، مدیون پیوند باورهای سنتی و دیدگاه نوین شاعر به عشق

است که بسیار ماهرانه این دو را در کنار هم قرار داده و به اشعار عاشقانه‌اش وجهه‌ای مردمی و عامه‌پسند داده‌است. نزار قباني به‌عنوان شاعر متجدد و مخالف خرافات تلاش کرد تا با شعرش فضایی تازه را در شعر عرب ایجاد کند و برای همراه‌ساختن مخاطبان خویش که عموم مردم هستند، بخش قابل توجهی از اشعارش را به باورهای عامّه و خرافی اختصاص دهد. از آنجا که شاعر با باورهای مردم عامّی آشنایی کامل داشت و به اصطلاحات و زبان مردم کوچه و بازار کاملاً مسلط بود، زبان شعری‌اش را به زبان توده‌ی مردم نزدیک‌کرد و با نکته‌سنجی و باریک‌بینی، اهمیت فرهنگ و ادب عامّه و شیوه‌ی زندگی مردم را درک نمود. وی جذابیت این باورها و اشتیاقی که مردم نسبت به این باورها داشتند را به‌درستی درک کرده و توانست با قلمی شیوا و پرقدرت در بیان اموری چون «پیچیدگی و ابهام عشق»، «شکوه و قدرت عشق» و مسائلی از این دست، از طریق باورهای عامّه و خرافی چون «فال قهوه»، «غول»، «جن» و غیره عملکرد موفقی داشته‌باشد. نزار این باورها را دستمایه‌ای برای تحلیل عواطف و بیان حالات درون خود قرار داده است که این خود گام تازه‌ای در به تصویر کشیدن عشق و معشوق و حالات عاشق محسوب می‌شود. در واقع بسامد بالای این‌گونه باورها در اشعار و زبان او، ارتباط چندانی به پذیرش یا عدم پذیرش این باورها در دیدگاه شخصی وی ندارد؛ نزار قباني سعی‌داشته انبوهی از اطلاعات خویش در زمینه‌ی باورهای عامّه و خرافی را از صافی تخیلات شاعرانه و عاشقانه‌اش عبور دهد و بر آن‌ها رنگ و لعاب شاعرانه‌ای زند. وی با این-کار، تصاویر عاشقانه‌ای را در ستایش و وصف عشق و معشوق و حالات عاشق می‌آفریند که سرشار از روح و احساس هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. نزار قبانی در ۲۱ / ۳ / ۱۹۲۳ در دمشق متولد شد. تحصیلات خود را در این شهر به پایان برد و در ۱۹۴۵ در رشتهٔ حقوق از دانشگاه دمشق فارغ‌التحصیل شد و سپس به استخدام وزارت خارجهٔ سوریه درآمد و به مدت ۲۱ سال در سمت‌های دیپلماتیک در قاهره و آنکارا و لندن و مادرید و پکن و بیروت خدمت کرد. در ۱۹۶۶ از مشاغل دیپلماتیک استعفا کرد و به بیروت رفت و در آنجا مؤسسه‌ای انتشاراتی به نام خود دایر کرد. پس از در گرفتن جنگ‌های داخلی در لبنان و کشته شدن همسر او، در ۱۹۸۲ نخست به ژنو و سپس به لندن رفت و تا اواخر عمر در همان جا ماندگار شد. او در ۱۹۹۸ در گذشت و بنا به وصیّت او در آرامگاه خانوادگی در دمشق به خاک سپرده شد. از نزار قبانی چهل و دو دفتر در شعر و نثر نشر یافته است عمده‌ترین مجموعه‌های شعر عاشقانهٔ او عبارتند از: زیبای گندمگون به من گفت (۱۹۴۴)؛ طفولیّتِ یک نار سینه

(۱۹۴۸)؛ و... چند دفتر نیز شعرهای سیاسی او را در بر دارد و مهم‌ترین دفترهای نثر او «شعر چراغی است سبز»، «داستان من وشعر»، «شعر چیست» نام دارند. (قباني، ۱۳۸۲: ۱۳-۱۴)

۲. مردم دمشق از خانه‌هایی سخن می‌گفتند که درون آن‌ها پدیده‌های مشکوکی اتفاق می‌افتاد. و آن‌ها در مورد این خانه‌ها می‌گفتند که در آن‌ها جن زندگی می‌کند یا شیاطین سرخ.. وقتی کوچک بودم جرات نداشتم مادرم را از حرکت پنجره‌ها با خبر کنم. می‌ترسیدم مادرم مرا جن زده بداند و مرا پیش دعانویس ببرد تا او برای من دعایی بنویسد که مرا از سیطرة شیاطین نجات دهد. رازم را نگه‌داشتم تا زمانی که شاعر شدم.

۳. از جهت فکری هیچ نقطة مشترکی بین من و مادرم وجود نداشت. او به عبادت و روزه و جانمازش مشغول بود. در زمان‌های خاصی به قبرستان می‌رفت. نذرها برای اولیاء الله می‌کرد. روز عاشورا، غلات می‌پُخت، روز چهارشنبه از ملاقات بیماران خودداری می‌کرد، روز دوشنبه از شستشو خودداری می‌نمود. با فرا رسیدن شب ما را از ناخن گرفتن منع می‌کرد. آب جوش را از ترس شیاطین در فاضلاب نمی‌ریخت و به سبب ترس از چشم‌زخم حسودان بر گردن هر یک از ما مُهره‌های فیروزه‌ای آبی آویزان می‌کرد.

۴. عشق تو، ای بانوی من، مرا به بدترین عادت‌ها خو داده است.

۵. می‌خواهم از سایة خویش بگریزم/ می‌خواهم از مشرق زمین فرار کنم/ که مملو از خرافه و اژدهاست/ از تمام پادشاهان/ می‌خواهم مثل پرندگان پاییزی عشق بورزم/ ای سرزمین شرقی آکنده از دار و خنجر.

۶. تو زنی راحت طلب هستی/ عشق در نزد تو اسبی است که نه می‌رود نه بر می‌گردد/ پستچی‌ای که می‌آید و نمی‌آید/ روزهای تو در خطوط فنجان قهوه/ ورق‌های بازی/ و مهره‌های فالگیران ترسیم شده است.

۷. تمامی داستان‌های عاشقانه و غیب و خرافات و تخیل تو را تباه کرده‌اند/ عشق افسانه‌های مشرق زمین نیست/ که در پایانش قهرمانان با هم ازدواج کنند.

۸. خواهش می‌کنم از خواندن فنجان دست بردار/ وقتی در کنار من هستی/ زیرا من این پوچی و سست‌اندیشی را در احساسات انسان نمی‌پذیرم/ چه می‌خواهی بدانی بانوی من!/ چه چیز را می‌خواهی کشف کنی/ آیا نگفتی که عشق من به شما از شگفتی‌های زمانه است؟ / پس چرا دربارة من از پادشاه جن‌ها می‌پرسی؟/ در حالی که من حضور دارم/ چرا حرف‌های مرا باور نمی‌کنید؟ و از فنجان سؤال می‌پرسید؟/ از تو خواهش می‌کنم از خواندن غیب‌ها دست بردار/ من علاقه‌ای به کشف فال ندارم/ نمی‌خواهم زمام آرزوهایم را به رمال بسپارم / برای همة این نقش‌ها و خطوط و سایه‌ها معنی نمی‌بینم/ دست بردار/ قبل از اینکه فنجان را بشکنم.

۹. عشق تو هزار پرسش طرح می‌کند/ که در شعر جوابی برای آن وجود ندارد.

۱۰. عشق تو مرا به سرزمین شگفتی پرتاب کرد/ خطوط کف دستم را می‌خواندم غافلگیر شدم و دستم را فراموش کردم.

۱۱. چشمان تو، دو ناشناختة خوابیده در زیر عبایی ناشناس هستند/ جنگلی است قفل شده/ هیچ کس نمی‌داند چه اتفاقی در درون آن می‌افتد برخی می‌گویند/ مردمانی از یاد رفته در داخل آن وجود دارند/ برخی

می‌گویند در اعماق آن یک جن وجود دارد / برخی می‌گویند یک غول در آن وجود دارد/ هیچ کس نمی‌داند چه اتفاقات شگفتی در درون جنگل رخ می‌دهد/ هیچ کس جرأت گفتن ندارد.

۱۲. عشق تو زیرزمینی جادویی است/ که میلیون‌ها در دارد/ اگر دری را باز کنم/ دری دیگر بسته می‌شود.

۱۳. عشق تو به تنهایی رشد می‌کند/ همانطور که گل‌ها شکوفا می‌شوند همانطور که شقایق‌های سرخ بر روی درهای خانه‌هایمان رشد می‌کند/ عشق تو رویایی از رویاهاست/ خوابی است ناگفتنی/ و تعبیر نکردنی.

۱۴. هرگاه و هربار که به چشم‌های تو سفر کردم/ احساس کردم قالیچه‌ی جادویی را می‌رانم/ دور می‌زنم در چشمان تو ای محبوب من/ می‌چرخم مانند کره‌ی زمین.

۱۵. عشق تو به من یاد داد که مانند کودکان رفتار کنم چهره‌ات را با گچ بر روی دیوارها بر بادبان‌های صیادان نقاشی کنم عشق تو به من چیزهایی را یاد داد که هرگز نبوده‌اند پس داستان‌های کودکان را خواندم و به کاخ‌های پادشاه جن‌ها وارد شدم و در خواب دیدم که دختر سلطان با من ازدواج کرده است.

۱۶. عشق تو، ای بانوی من، بدترین عادت‌ها را به من آموخته/ به من یاد داده که ... درِ خانهٔ پیشگویان را بزنم/ به من آموخته است که از خانهٔ خود بیرون روم/ تا پیاده‌روها را با پاهایم شانه کنم.

۱۷. اگر تو پیامبری من را از این جادو نجات بده/ از این کفر/ عشق تو مانند کفر است پس مرا پاک کن/ از این کفر/ اگر قوی هستی.

۱۸. کسی وجود ندارد که فال قهوهٔ من را بخواند/ و نفهمد که تو عشق من هستی.

۱۹. کسی وجود ندارد که دستم را کف‌بینی کند/ و حروف چهارگانهٔ نام تو را نیابد/ همه چیز را می‌توان تکذیب نمود/ جز عطر زنی که دوستش داریم.

۲۰. تمام کتاب‌هایم را ببند و/ خطوط دست یا خطوط چهره‌ام را بخوان/ من با حیرت و شگفتی یک کودک به تو نگاه می‌کنم/ روبه‌روی درخت کریسمس.

۲۱. امروز که به قهوه خانه وارد شدم/ تصمیم گرفتم که پیوندمان را فراموش کنم/ و همهٔ غم‌هایم را دفن کنم/ و هنگامی که یک فنجان قهوه را درخواست کردم/ (یادت) چون گل سفیدی از دل فنجانم بیرون آمد.

۲۲. نشست/ و ترس در چشمانش بود/ در حالی که فنجان وارونه‌ام را نگاه می‌کرد/ گفت: غمگین نباش پسرم/ عشق سرنوشت توست/ پسرم هر کس در راه عشق بمیرد شهید است/ فنجانت دنیایی ترس‌ناک است/ بسیار دیده‌ام ستاره‌شناسی کرده‌ام/ هرگز فنجانی شبیه فنجان تو نخوانده‌ام/ پسرم هرگز اندوهی شبیه اندوه تو نشناخته‌ام/ سرنوشت تو این است که تا ابد، در راه عشق بر لبهٔ خنجر قدم برداری / و چون صدف‌ها و درختان بید غمگین و تنها بمانی.

۲۳. درد من مانند یک لکهٔ روغن/ از بیروت تا چین کشیده شده است/ درد من کاروانی است/ که جانشینان شام در قرن هفتم میلادی/ تا چین فرستاده‌اند/ و در دهان اژدها گمشده است.

۲۴. در رستوران می‌نشینم در حالی که منتظرم/ تا بانوی شیرین من بیاید/ روزنامه‌ای می‌خرم / کار کودکانه‌ای را انجام می‌دهم/ در بخش شانس و اقبال / در جستجوی فال ماه تولد خود (فروردین) هستم/ ای برج فروردین

مرا کمک کن/ مرا دلگرم کن/ آیا بانوی شیرین من می‌آید؟/ آیا همسر من خواهد شد؟/ (فال ماه) مرا با خبر می‌کند/ از روزی که با عشق و آرزو می‌درخشد/ خبر می‌دهد از پنج فرزندی که می‌آیند/ و از ماه عسل.

منابع و مآخذ

- برن، راندا، (۱۳۸۹)، **قدرت**، مترجم مهدی قراچه‌داغی، تهران: ایران‌بان.
- چیتیک، ویلیام، (۱۳۸۲)، **راه عرفانی عشق**، مترجم شهاب الدین عباسی، تهران: پیکان.
- ذوالفقاری، حسن و علی اکبر شیری، (۱۳۹۴)، **باورهای عامیانه‌ی مردم ایران**، تهران: نشر چشمه.
- قباني، نزار، (۱۹۶۶)، **الرسم بالكلمات**، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۶۸)، **يوميات امرأة لا مبالية**، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۷۰) **كتاب الحب**، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۷۹)، **أشهد أن لا امرأة إلا أنت**، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۸۲)، **منه رساله حب**، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۸۳) **الأعمال الشعريه الكامله**. الجزء الأول. الطبعة الثانية عشرة، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۸۵)، **الحب لا يخاف الضوء الأحمر**، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۹۰)، **لا غالب الا الحب**، بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۹۹۸)، **أبجديه الياسمين**، بيروت: منشورات نزار قباني.
- _____، (۱۹۹۸) **الأعمال الشعريه الكامله**. الجزء الرّابع. الطبعة الثانية. بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۲۰۰۰)، **قصّتي مع الشعر**. الطبعة التاسعة. بيروت: منشورات نزار قباني.
-_____، (۱۳۸۲)، **تا سبز شوم از عشق: شعرهای عاشقانه و نثر نزار قباني**، ترجمه موسی اسوار، تهران: انتشارات سخن.
-_____، (۱۳۸۶) **داستان من و شعر**، ترجمه غلامحسین یوسفی و یوسف‌حسین بکّار، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد، (۱۳۳۶) **دوره‌ی کامل مثنوی معنوی مولانا جلال الدین محمد بلخی رومی**، به سعی و اهتمام و تحصیح رینولد الّین نیکلسون، چاپ کمیاب، تهران: انتشارات امیرکبیر.

مظاهر المعتقدات الخرافية في الرسوم التوضيحية الرومانسية نزار قباني

وحيد سبزيان‌بور [٣]
الهام رضايى [٤]*

المُلَخَّص

إن المعتقدات الشعبية و الخرافية كجزء مهم من الثقافة الشعبية تعرف الناس على طرق السلوک و حياة الناس. فى بعض الأحيان تحدد المعتقدات ما يجب فعله و ما يجب تجنبه فى الحياة بالنسبة للجماهير الناس كدليل؛ فى الواقع، لا يمكن للمرء أن يتجاهل آثار هذه المعتقدات من الماضى الى الحاضر فى معتقدات الناس و طريقة حياتهم. الغرض من كتابة هذا المقال هو فحص النظرة الحداثية للحب كواحدٍ من أكثر الموضوعات غموضاً و جاذبية فى الأعمال شاعر رومانسى شهير فى مجال الأدب العربى نزار قبانى فى القرون الأخيرة، هو بفضل كنزه الثقافى الثمين، استطاع التعبير عن العديد من مشاعره الرومانسية بمساعدة المعتقدات الخرافية و بالتالى، مع الارتباط بين الحداثة و التقليد، اكتسبت مكانة عالية فى مجال الأدب. من أجل معرفة هذا الجانب من أعمال الشاعر، مع فرضية أن ثقافة و حياة الناس كانت من أعظم مصادر الإلهام فى تأليف قصائد نزار، قام هذا البحث بفحص و عرض أعماله من خلال الاساليب الوصفية و التحليلية أن الشاعر يستخدم توابل المعتقدات الشعبية و الخرافية مثل عرافةالقهوة، السحر و الخرافات من هذا النوع، لقد خلق عالماً جديداً فى تصوير المفاهيم الرومانسية مثل تعقيد و غموض الحب، الإخلاص و الولاء الخ.

الكلمات الدّليليّة: المعتقدات الشعبية و الخرافية، الرسوم التوضيحية الرومانسية، الحب، نزار قبانى.

٣- استاذ فى قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة رازى كرمانشاه، ايران
٤- ماجستيرة فى فرع اللّغة العربية و آدابها، جامعة رازى كرمانشاه، ايران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Retroactive view of the poem Al-Lufer by Hilma Salim based on Michael Riffaterre's semiotic model

Mona Naeimi, Master of Arabic Language and Literature
Alireza Nazari[1], Associate Professor in Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University

Received: 02-03-2021 Accepted: 07-08-2021

Introduction: Literary semiotics is one of the new methods of literary criticism that examines the semantic system of literary works. Michael Riffaterre is a semiotics theorist who has presented an exact model to provide a suitable tool for literary researchers to study the deep semantic layers of poems. Also, Hilma Salim is a modern Egyptian poet whose critical approach dominates most of his poems. The poem Al-Lufer is one of his critical poems which is full of poetic implications and contains explicit and implicit points about the negative effects of domestic tyranny and Western colonization on the Egyptian people. Based on the findings of Helma Salem's research, he has used a network of poetic symbols within the text to express the main messages in a literary and covered language.
Methodology: This research is descriptive-analytical in nature. The data collection is based on the library method, and the research target is The Poem Al-Lufer by Hilma Salim. The approach used in this research is Michael Rifaterre's semiotic model, in which poems are first examined in heuristic and retroactive stages. In the first one, the reader gets a superficial understanding of the meaning of the text, but in the second view, the ungrammatical factors are identified, and the reader can reach the hidden layers of the text through accumulation frames and descriptive associative clusters.
Results and Discussion: When the relationship between the outer layer of the text and its depth is found, the connection between the internal and external factors in the unhealthy situation of Egyptians is revealed. The hidden data of the poem show that Westerners and domestic tyrants are the cause of misfortune and terrible situation in Egypt. Negligence and naivety have played a negative role in this case. The poem implies that the secret of the victory of the Egyptians is self-belief, avoidance of relying on the others and public awakening and resistance against tyranny and arrogance. The collections of this ode are in line with its descriptive systems, and each of them expresses different levels of meaning and shows a part of the structural matrix through the process of expansion and description. The collections of the poem are connected in a network, and floating signs are connected to the central signs of the ancient Egypt and the West. Each of the words of the poem is an explicit meaning that the poet loads with many implicit meanings with ungrammatical elements. He also connects the lexical level of the text of the poem to its depth, thus placing an emphasis on synonymy and meaning. Descriptive systems are gathered as a network of intertwined signals based on a virtual relation around the nucleus.

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

According to Riffaterr's theory, the reader relies on his literary ability to move from the lexical level of the text to its deeper layers of the text. The causal relationship between the nucleus and the floating signs forms the semantic structure of this poem. They are connected under a semantic unity, and the linguistic signs in this poem go with this single structure that exists in the whole poem. Once the relationship between accumulations and descriptive systems is discoverd, the hypo grams show the cultural, social, political and economic situation of Egypt. Hypo grams are the key themes that shape the overall picture of a poem in the reader's mind, and some words and phrases evoke them. These themes are not explicitly reflected in the form of specific words, but they are referred to indirectly and visualize the central meaning of the poem in the mind of the audience. These hypo grams provide the basis for reaching the structural matrix of poetry. The structural matrix of this poem, which is rooted in its entire structure, begins linearly with a critical approach to the Westerners and protests against the non-implementation of the people's rule over the people. It ends with the poet's positive and hopeful attitude towards the future of Egypt.

Conclusion: According to the Riffaterre model, the relation between the accumulations and the descriptive systems of this poem depicts the structural matrix in which the poet first criticizes the dictatorship of the Egyptian rulers with a retrospective view and then condemns the Western colonial conspiracies and developmental policies. In the end, by arousing the revolutionary feeling of the Egyptians, he calls them to wake up and rise up against oppression and injustice.

Keywords: Semiotics, Michael Riffaterre, Retroactive viewpoint, Hilmi Salim, Al-Lufer.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

خوانش پس‌کنشانه‌ی قصیده‌ی «اللوفر» از حلمي سالم بر پایه‌ی الگوی نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر

مونا نعیمی، دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی
علیرضا نظری[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۵/۱٦

چکیده

نشانه‌شناسی ادبی یکی از روش‌های نوین نقد ادبی است که به بررسی نظام دلالتی آثار ادبی می‌پردازد. مایکل ریفاتر یکی از نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی است که با ارائه‌ی الگوی دقیق خود، ابزار مناسبی را برای بررسی لایه‌های عمیق معنایی شعر در اختیار پژوهشگران ادبیات قرار داده است. حلمي سالم از شاعران نوگرای مصری است که رویکردی انتقادی و اعتراض‌آمیز بر بیشتر اشعارش چیرگی دارد و شعر اللوفر یکی از اشعار انتقادی او می‌باشد که پر از دلالت‌های شعری است و در آن به‌شکلی آشکار و پنهان، به تأثیرات منفی استبداد داخلی و استعمار غرب بر مردم مصر اشاره کرده است. در لایه‌های ثانویه‌ی این قصیده، پیام‌های سیاسی بسیاری نهفته‌شده که با خوانش سطحی و اولیه قابل فهم نیستند و نیاز به خوانش ثانویه دارند. لذا با کشف انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی این قصیده و بازنمایی تداعی‌های واژگانی و معنایی آن، ماتریس ساختاری این قصیده ترسیم می‌شود و چارچوب اندیشگانی حلمي سالم بیان می‌گردد . این پژوهش با شیوه‌ی توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای انجام می‌گیرد و این قصیده را با الگوی نشانه‌شناسی ریفاتر و قالب دو خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه تحلیل می‌نماید. بر اساس یافته‌های پژوهش، حلمي سالم با استفاده از شبکه‌ای از نشانه‌های شعری در درون متن، پیام‌های اصلی را با زبانی ادبی و پوشیده بیان کرده است. بنابر الگوی ریفاتر رابطه‌ی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی این شعر ماتریس ساختاری آن‌را این‌گونه ترسیم می‌کند که شاعر در آغاز با یک گذشته‌نگری، به انتقاد از دیکتاتوری حاکمان مصر می‌پردازد و در ادامه، توطئه‌های استعمار غرب و سیاست‌های توسعه‌طلبانه‌ی آنها را نکوهش می‌کند و در پایان با برانگیختن احساس انقلابی مصریان، آنها را به بیداری و خیزش علیه ستم و ناعدالتی فرا می‌خواند.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی، خوانش پس‌کنشانه، مایکل ریفاتر، حلمي سالم، قصیدة اللوفر.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: a.nazari@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

نشانه‌شناسی یکی از شیوه‌های جدید نقد ادبی به‌شمار می‌رود که در آغاز از نظریات فردیناند دوسوسور[۱] تأثیر پذیرفت. با رشد مطالعات نشانه‌شناسی و ظهور نظریه‌پردازان جدید در این زمینه، نشانه‌شناسی ادبی نیز وارد مرحله‌ی جدیدی شد. مایکل ریفاتر[۲] نظریه‌پرداز آمریکایی-فرانسوی، با ارائه‌ی الگوی خود، زمینه را برای مطالعه‌ی نظام دلالتی اثر ادبی فراهم آورد. مهم‌ترین ویژگی الگوی ریفاتر، کاربرد اختصاصی آن برای تحلیل ژرف ساختارهای گونه‌ی ادبی شعر است. عمده‌ی فعالیت‌های ریفاتر، حول محور نقد نظام نشانه‌های زبانی در شعر می‌چرخد، رابطه‌ی دلالت‌های شعری را کشف‌کرده و تأثیر آنها در شکل‌دهی به مفهوم محوری شعر را بیان می‌کند. ریفاتر به دو سطحی‌بودن شعر و قرارگرفتن معنی در لایه‌ی دوم اعتقاد دارد و کاربرد زبان معمولی را از زبان ادبی و شعری جدا مي کند. از نظر ریفاتر ویژگی شعر، وحدت درون است (Riffaterre, 1978: 154). بر اساس توانش ادبی خواننده، در الگوی ریفاتر خوانش شعر در دو مرحله‌ی خوانش اکتشافی[۳] و خوانش پس‌کنشانه[۴] انجام می‌گیرد. در خوانش پس‌کنشانه، منتقد از سطح ظاهری کلام عبور می‌کند و در قرائت شعر که ریفاتر آن را تأویلی نیز مي‌خواند، خواننده ضمن به‌یادآوردن آنچه در مرحله‌ی اکتشافی خوانده بود، شروع به رمزگشایی از متن می‌کند (شولس، ۱۳۷۳: ۱۰۰). از آنجا که نظریه‌ی ریفاتر برای کشف ساختار معنایی اشعار پیچیده به‌کار می‌رود، اشعار شاعران معاصر عربی که محصول ژرف‌اندیشی‌های آنها می‌باشند، برای تحلیل نشانه‌شناسی مناسب هستند. شعر معاصر عربی پر از دلالت‌های ضمنی است که با خوانش مستقیم، ادراک آنها ممکن نیست و باید با کشف رابطه‌ی معنایی عناصر متن به اغراض پنهان شعر پی برد که شاعر آنها را در پشت عبارت‌های شعر مخفی‌کرده تا خواننده با دقت بسیار به این مفاهیم برسد. حلمي سالم از شاعران نوگرای مصری است که زبان شعری خاص خود را دارد و در بیشتر اشعارش تلاش می‌کند تا موضوعات و مسائل روز را با زبانی پوشیده بیان کند. پژوهش حاضر می‌کوشد تا بر اساس نظریه‌ی ریفاتر به خوانش پس‌کنشانه‌ی شعر «اللوفر» بپردازد و با خوانشی عمیق، نقش نشانه‌های زبانی را در شکل‌گیری ساختار دلالتی این قصیده بیان کند.

این پژوهش می‌کوشد تا به پاسخی درخور برای این سؤالات برسد که خوانش پس‌کنشانه‌ی شعر «اللوفر» حلمي سالم، چه پیام‌های جدیدی برای مخاطب بازگو می‌کند و انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی این شعر چگونه به کشف ماتریس ساختاری آن منجر می‌شوند؟

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد شعر حلمي سالم، پژوهش‌های ارزشمندی انجام گرفته است که به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

۱- مینا پیرزادنیا و زهره نورمحمدنهال در مقاله‌ی خود با عنوان «نقد و بررسی جلوه های آزادی در شعر حلمي سالم» (فصلنامه دفاع مقدس، ش۱: ۱۳۹۶) اندیشه‌های حلمي سالم را در مورد آزادی وطن و آزادی بیان تحلیل کرده‌اند.

۲- در مقاله‌ی «نمادپردازی در اشعار سیاسی حلمي سالم» نوشته‌ی مینا پیرزادنیا و همکاران (ادبیات پایداری، ش۱۸: ۱۳۹۷)، به بررسی کاربرد نمادهای پایداری در اشعار و تفکرات سیاسی حلمي سالم پرداخته شده‌است.

۳- مینا پیرزادنیا و همکاران در مقاله‌ی «نقد و بررسی جلوه های رمانتیسم جامعه‌گرا در شعر شاعران معاصر مصر و ایران (مطالعه مورد پژوهانه: حلمي سالم و عارف قزوینی)» (کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، ش ۲۹: ۱۳۹۷) به بررسی تطبیقی بازتاب جلوه‌های رمانتیسم اجتماعی از جمله استبداد، اسطوره، آرمان‌شهر و نوستالژی در اشعار این دو شاعر پرداخته‌اند.

در مورد نظریه‌ی ریفاتر در حیطه‌ی زبان و ادبیات عربی مقالاتی به‌چاپ رسیده‌اند. ازجمله:

۱-وجیهه گلین‌مقدم و همکاران در مقاله‌ی خود باعنوان «نشانه‌شناسی قصیده‌ی بلقیس نزار قباني بر اساس نظریه‌ی خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه‌ی مایکل ریفاتر» (نقد ادب معاصر عربی، ش۱۷: ۱۳۹۸)، بر اساس الگوی ریفاتر انباشت‌ها، منظومه‌های توصیف و تداعی‌های واژگانی این شعر را بررسی نموده و ماتریس ساختاری آن را بیان کرده‌اند.

۲- در مقاله‌ی «بررسی نشانه شناسی دو قصیده‌ی «التینة الحمقاء» أبوماضي و «دو کاج» محمدجواد محبت بر اساس نظریه‌ی ریفاتر» نوشته‌ی محمد جواد اصغری و همکاران (انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی، ش ۵۲: ۱۳۹۸)، به صورت تطبیقی و براساس نظریه‌ی ریفاتر، به بررسی این دو قصیده پرداخته‌اند و با کاوش در ژرف‌ساخت متن این دو قصیده، مفاهیم ثانویه‌ی پنهان در آن‌ها را بازنمایی کرده‌اند.

۳-نرگس انصاری در مقاله‌ی «نشانه‌شناسی قصیده‌ی «الصامدون» اثر عبدالقدوس العاملي با تکیه بر رویکرد مایکل ریفاتر» (نقد ادب معاصر عربی، ش ۱۹: ۱۳۹۹) بر اساس دیدگاه ریفاتر، به تحلیل داده‌های پنهان در عمق متن این قصیده پرداخته و درون‌مایه مقاومت، شهادت و ایثار و وطن‌دوستی را که در خوانش اولیه و اکتشافی قابل فهم نیست، برای خواننده بازگو می‌کند.

۴-فاطمه تنها و همکاران در مقاله‌ی «خوانش قصیده‌ی «رحلة ثانية لجلجامش» جواد

الحطاب؛ بر اساس رهیافت نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر» (لسان مبین، ش ۴۳: ۱۴۰۰) بر اساس الگوی نشانه‌شناسی ریفاتر، به تحلیل لایه‌های ثانویه‌ی متن این قصیده پرداخته‌شده و ماتریس ساختاری آن را ترسیم نموده است که با نگرانی شاعر آغاز می‌شود و به نوزایی و امید منجر می‌شود.

۵- در مقاله‌ی «کاربست نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل قصیده «خُذ وردةَ الثَّلج خُذ القیروانیة» سعدي يوسف» نوشته‌ی فاطمه تنها و همکاران (ادب عربی، ش۱: ۱۴۰۰)، بر اساس نظریه‌ی ریفاتر، نویسندگان لایه‌های پنهان متن را واکاوی نموده، به ایده‌ی محوری و رابطه‌ی بینامتنی این قصیده با دیگر متون دست‌یافته و ماتریس ساختاری آن را ترسیم نموده‌اند که از یأس و اندوه و تبعید و غربت و عشق به وطن شروع‌شده، با اختناق و خفقان و سلطه یافتن بیگانگان بر وطن شاعر ادامه می‌یابد و به دعوت به مبارزه و رستاخیزی ختم می‌شود.

با کاوش در سایت‌های اینترنتی و کتب و مجلات، منبعی مشاهده‌نشد که به‌صورت اختصاصی، به بررسی نشانه‌شناسی شعر حلمي سالم بر اساس نظریه‌ی ریفاتر پرداخته‌باشند و می‌توان گفت این پژوهش نخستین مقاله‌ای است که قصیده‌ی «اللوفر» از دیوان «الغرام المسلح» را بر پایه‌ی الگوی ریفاتر تحلیل نموده است.

تبیین نظریه‌ی ریفاتر

نظریه‌ی ریفاتر از نظریه‌های نشانه‌شناسی خواننده‌محور است که سهم ویژه‌ای در ادراک مفهوم شعر برای خواننده قائل شده است. به‌نظر ریفاتر، شیوه‌ی خواندن، گونه‌ای درک بنیان استعاری شعر یعنی گزینش عناصر است. او تأکید می‌کند که هر پدیده‌ی ادبی تنها خود متن نیست، بلکه خواننده‌ی آن و مجموعه‌ی واکنش‌های ممکن خواننده نسبت به متن، از عناصر اصلی پدیده‌ی ادبی به‌شمار می‌آیند (احمدی، ۱۳۸۲: ۸۷). خواننده در فرایند خلق اثر ادبی و فهم محتوای آن، نقش به سزایی دارد؛ به هر اندازه که توانش ادبی خواننده بالاتر باشد، میزان فهم او از موضوع اصلی شعر بیشتر می‌شود. نظریه‌ی ریفاتر به دو خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه تقسیم می‌شود که در سطح اکتشافی، بیشتر بر معنای شعر تأکید می‌شود و در مرحله‌ی پس‌کنشانه‌ی قرائت شعر که ریفاتر نیز آن را تأویلی می‌خواند، خواننده ضمن به‌یادآوردن آنچه در مرحله‌ی اکتشافی خوانده‌بود، شروع به رمزگشایی از متن می‌کند (پاینده، ۱۳۸۷ : ۱۰۰). ریفاتر میان معنا و دلالت تفاوت قائل می‌شود و معتقد است که توجه به درک معنا، شعر را در حد بیان خبر نگه می‌دارد. به نظر او، تلاش برای درک معنا، موجودیت شعر را به رشته‌ای از گزاره‌ها تقلیل می‌دهد که صرفاً بیانگر اطلاعات و اخبار شعر است (Riffaterre, 1978: 3). پس می‌توان گفت شعر تنها بیان مستقیم و عادی مفاهیم روزمره

نیست، بلکه تعبیری هنری است که با زبانی پوشیده و غیرمستقیم و با گریز از هنجارهای زبانی بیان می‌شود. اگر فقط به معناي شعر توجه شود، ممکن است که آن به رشته‌ی احتمالاً نامفهوم از قطعات بی‌ارتباط با یکدیگر تقلیل دادهشود (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۵). شعر باید وحدت شکلی و محتوایی داشته‌باشد و از دلالت‌هایی به‌وجود بیاید که با زبانی غیرمستقیم بیان می‌شوند که از طریق فرآیند به‌کارگیری عناصر غیردستوری انجام می‌گیرد. از این‌رو، آنچه خواننده را به جهشی از تأویل محاکاتی متن به تأویل نشانه‌شناسانه‌ی آن وامی‌دارد، به رسمیت‌شناختن چیزی است که ریفاتر آن را نادستوریت‌ها می‌نامد (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۶) و این نادستوریت، همان گریز از هنجارهای معمول زبان است که در مرحله‌ی پس‌کنشانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

خوانش پس‌کنشانه به چهار بخش دسته‌بندی می‌شود که قسمت اول آن انباشت‌ها می‌باشد؛ در خوانش پس‌کنشانه، نخستین گام، بررسی صورت واژگان در متن است تا واژگانی که به واسطه‌ی یک معنای واحد با هم مرتبط می‌شوند، یافته شود. این واژگان که پیرامون یک هسته‌ی معنایی یا معنابُن[۵] گرد آمده‌اند، «انباشت[۶]» نامیده می‌شوند. با بررسی انباشت‌های به‌دست آمده از شعر، خواننده می‌تواند به افکار غالب در یک شعر برسد (Riffaterre, 1983: 93). رابطه‌ی میان واژگان و معنابُن، براساس ترداف معنایی است و این واژگان در یک ویژگی یا مفهوم خاصی، با معنابُن اشتراک معنایی دارند.

قسمت دوم، منظومه‌ی توصیفی است که شبکه‌ای از واژه‌ها می‌باشد که پیرامون محور یک واژه‌ی هسته‌ای با هم در ارتباط هستند و مبنای ارتباط، معنابن واژه‌ی هسته‌ای است (همان: ۳۹). در منظومه‌ی توصیفی، رابطه‌ی میان کلمات مجازی است، از کل به جزء بیان می‌شود و هسته‌ای با اقمارش مرتبط مي‌شود. ممکن است شامل چندین انباشت معنایی باشد یا از چند انباشت معنایی، بخش‌هایی را اخذ کند (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۱۱۸). تفاوت انباشت با منظومه‌ی توصیفی در نوع رابطه‌ی واژگان و عبارت‌ها با معنابُن و هسته‌ی اصلی است. در منظومه‌ی توصیفی، کلمات با هم رابطه‌ی هم‌معنا و متناظر ندارند، با هم متفاوت هستند و به‌شکلی غیرمستقیم با هسته‌ی اصلی ارتباط پیدا می‌کنند.

قسمت سوم هیپوگرام است؛ پس از دریافت انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی شعر، خواننده باید به کشف تداعی‌های واژگانی و مفهومی یا هیپوگرام بپردازد که یک تصویر قالبی است و در ذهن خواننده وجود دارد یا واژه یا عبارتی در متن آن را تداعی می‌کند. این مفاهیم کلی، به‌شکل واژه یا جمله‌ی مشخص در متن شعر نیستند، بلکه برخی از کلمات و عبارت‌های شعر به‌شکلی غیرمستقیم ذهن مخاطب را به‌سمت آنها هدایت می‌کنند. این تداعی‌های واژگانی زمینه‌ی رسیدن

به فهم شبکه‌ی اصلی معنای شعر را فراهم می‌کند (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۶).

قسمت چهارم و تکمیل‌کننده‌ی خوانش پس‌کنشانه، ماتریس ساختاری[۷] شعر است. ماتریس ساختاری، واژه، عبارت یا جمله‌ای است که بتواند به‌عنوان ریشه‌ی هیپوگرام‌ها، متن شعر را بازنویسی کند. ماتریس ساختاری ممکن است در شعر وجود نداشته باشد. این ماتریس را فقط به طور غیرمستقیم می‌توان استنتاج کرد و به‌صورت یک کلمه یا یک جمله عملاً در شعر وجود ندارد. شعر از طریق هیپوگرام‌ها (موضوعات کلیدی) با ماتریس ساختاری خود در ارتباط است و همین ماتریس است که سرانجام به شعر وحدت مي‌بخشد (همان: ۸۵). در واقع ماتریس مفهومی کلی است که در تمام اجزای شعر تنیده‌شده و همه‌ی ابیات در خدمت یک مفهوم درونی هستند؛ گویی شبکه‌ی گسترده‌ای از دال‌ها و مدلول‌ها در زیر مجموعه‌ی این واحد کلی قرار می‌گیرند و با هم ارتباط می‌یابند. ماتریس همان درون‌مایه‌ی اصلی است که بنیان دلالتی شعر بر آن پایه‌ریزی می‌شود.

تحلیل نشانه‌شناسی قصیده‌ی «اللوفر»

بر اساس آنچه در تبیین مراحل و بخش‌های مختلف نظریه ریفاتر آمد، به کاربست و تحلیل کامل این نظریه بر قصیده‌ی اللوفر حلمي سالم پرداخته خواهد شد:

خوانش اکتشافی

حلمي سالم شاعر مصری، جزء شاعران پیشگام دهه‌ی هفتاد میلادی در حوزه‌ی قصیده‌ی نثری می‌باشد. او شاعری بی‌باک است که بر اغلب آثارش رویکردی انتقادی چیرگی دارد؛ وی نوک پیکان اشعارش را همیشه به سمت استبداد داخلی می‌گیرد و نگرشی واقع‌گرایانه نسبت به غرب دارد. حلمي سالم از طرفداران آزادی اندیشه است و در این زمینه، گوی سبقت را از سایرین ربوده و با شجاعت در این وادی گام نهاده است. وی نظام‌های خودکامه که فرهیختگان و آزادی‌خواهان را به جرم نقد علیه خویش با بدترین روش‌هـا شکنجه می‌کنند را به باد انتقاد می‌گیرد (پیرزادنیا و نور محمد نهال، ۱۳۹۶: ۷۵). شعر«اللوفر»، محصول تجربه‌ی عاطفی حلمي سالم در دوره‌ی سکونت وی در فرانسه است. روساخت متن این قصیده، توصیفی از فرهنگ مصر باستان را به مخاطب ارائه می‌کند. حلمي سالم در این شعر، به ارتباط میان تمدن شرقی و غربی اشاره می‌کند و با رویکردی تاریخی، به وضعیت مردم مصر از زمان فراعنه تا عصر حاضر و نفوذ غربی‌ها گریزی می‌زند. در خوانش اولیه، خواننده با اسم اماکن باستانی و نام پادشاهان قدیمی و فراعنه‌ی مصر مواجه می‌گردد

و با برخی از آداب و رسوم فرهنگ مصر باستان آشنا می‌شود. با نگاه ژرف‌تر به عبارات این شعر، می‌توان متوجه شد که هدف حلمي سالم فقط بازنگری حوادث تاریخی یا ورود فرانسوی‌ها به مصر نیست، بلکه می‌خواهد آثار ارتباط شرق و غرب را بر مصری‌ها و شرایط مصر معاصر را به‌تصویر بکشد. در واقع این شعر نیاز به یک خوانش ثانوی و پس‌کنشانه دارد تا از طریق کاوش در دلالت‌های شعری، به اغراض ثانویه‌ی آن پی برد:

«الثُعبَانُ لَنا، / لكنّ صَيادِلَةَ الغَربِ غَدوا عُشَّاقاً لِلثُعبَانِ،/ التَقِطِ الصُورَةَ جَنبَ فُلُولِ الهِكسُوسِ، / لِكَي تَتَأكَدَ أنّكَ مِن نَسْلِ الأصلِيّينَ، / وَرُبَّ لُصُوصٍ خَيرٌ مِن أهلِ الكَنز/ هُنا إخنَاتونُ مَحَاطٌ بِسِياجٍ يَحمَى العَجَلاتِ الحَربِيّةَ،/ وَهُنا لُغَةُ الدَهمَاءِ وَتمَجِيدُ / الشَّمسِ الرّبّةِ وَضُحَاها،/ وَهُنا مُرتَكَبو تَمدِينِ الدُنيا بِالغَصْبِ،/ فخُذْ وَضعَ اللُوتُسِ فِي اللَقطَةِ أو قَرفِصْ بِيَدينِ عَلَى الفَخذَيْنِ، / لِيَتّضَحَ الفَارِقُ بَينَ السَارِقِ وَالمَسرُوقِ،/ وَيَتَجَلَى الفَاصِلُ بَينَ التَرمِيمِ وَبَينَ المَاكيَاجِ، وَحَتَى يَصدُقَ هِيرُودُوتُ إذَا قَالَ: / هُنَالَكَ هِبَةٌ فِي الغِرْين أو وهّابون،/ وإن حَذَّرَ أنّ غَرَامَ الأفعَى/ مَبثُوثٌ بِرَذَاذِ المَاءِ وَهَبَّاتِ الطَقسِ./ الحُرّاسُ يَصُونُونَ الكَنزَ مِنَ الفِقهِ الصَائِحِ: "أصنَامٌ وَمَسَاخِيطُ"، / وَيَحمُونَ المَعرِفةَ مِنَ العَارِفِ،/ لا تَلمِسْ أجدَادَكَ يَا مِصرِي / وَلا تَدهَمْكَ الغربَةُ قُدَّامَ البَرِدِيّةِ، / وَإذَا غَامَت عَينَاكَ بِدَمعِ الفَلاحِينَ الفُصَحاءِ، / فَلا تَلُمِ الصّبَّاغِينَ وَلُمْ أهلَ البَيتِ، / وَخُذ لَقطَتَكَ التَذكَارِيةَ جَنبَ كِتَابِ المَوتى، / حَتَى تَتَّصِلَ حِدَاثتُنا بِقُدَامَتِنا فِي تَزوِيرٍ يتقِنُهُ الخُبَراءُ./ هُنَا تُجّارُ الآثَارِ حَضَارّيونَ، / وَقُدّامَكَ قَادِشُ[8] وَسُنُوحِي[9] وَامِنحُتُبُ وَرَاعِي التَاجيْن، / فَكُنْ مِثلَ الكَاتِبِ رِيِّسَ نَفْسِهِ، / وَتَخَيّر: أن يَتَبوّلَ جُهَلاءُ عَلَى رَمسِيسَ / بِقَلبِ المَيدَانِ الوَاسِعِ، / أو أن يَغسِلَهُ الكولونياليونَ بِمَاءِ الكولونيا[10]؟ / فَهُنا أنتَ وَلا أنتَ، / وَرُبّ لُصُوصٍ خَيرٌ مِن سَاداتٍ أهدُوا / مُنقَرَعَ[11] لِسَادَاتٍ، / وَلَرُبّ السّبّاكِينَ هُم الخَيرُ، / اِلتَقِطِ الصُورَةَ بِحِيَادِ الجَرَاح: / هُنا لُغَةُ الدَهماء، / إخناتونُ المُتَبَخترُ بِالكِرشِ، / يَزِيلُ الأثرَ السَابِقَ لِلآلهَةِ، / كَطَاغِيَةٍ بَسّامِ الوَجهِ[12]» (سالم، ۲۰۱۴: ۴ / ۴۷-۴۹).

خوانش پس‌کنشانه‌ی شعر اللوفر

در این خوانش، بر توانش ادبی خواننده تکیه می‌شود و مخاطب در فرآیند کشف دلالت‌های زبانی مشارکت می‌کند. در این مرحله عناصر غیردستوری بررسی می‌گردد و چگونگی شکل‌گیری دلالت‌های شعری تحلیل می‌شود که این دلالت‌ها، منجر به تولید معانی ثانویه‌ای می‌گردند که در سطح عمیق معنایی شعر پنهان شده‌اند. کشف چنین مفاهیمی نیازمند فرا رفتن از سطح معنایی شعر است؛ در گام نخست انباشت‌های اصلی این شعر و ارتباط میان واحدهای زبانی متناظر از لحاظ معنایی مشخص می‌گردد. در مرحله‌ی دوم منظومه‌های توصیفی و ارتباط اقمار آن با معنابُن

اصلی مورد نقد و تحلیل قرار می‌گیرد و پس از آن، کلمات و جملات اصلی و هیپوگرام‌های شعر مشخص می‌شوند. مرحله‌ی آخر نیز ترسیم و بیان ماتریس ساختاری شعر و مفهوم کلی آن است.

انباشت

در انباشت اول شعر «اللوفر»، معنابُن اصلی «مصر باستان» است و واژگان«الثعبانُ، الهکسوسِ، نَسْل الأصلیّینَ، الأفعی، الحرّاسُ، الکنزَ، قادشُ، سنوحی، وراعی التاجیْن، مُنقَرَعَ، رَمسِیسَ، إخناتونُ، امنحتبُ، أصنامٌ ومساخیطُ، البردیّةِ، الکولونیالیونَ، الکولونیا، سَاداتٍ و آلهَةِ»، همگی به فرهنگ کهن مصر اشاره دارند و پیرامون معنابُن اصلی «مصر باستان» می‌چرخند و یک رابطه‌ی جزء با کل میان آنها با این معنابُن وجود دارد. برخی از این واژگان، اسم برخی فراعنه «رَمسِیسَ، إخناتونُ، امنحتبُ» و اسم برخی شخصیت‌های معروف همچون «سینوهه»، پزشک دربار فرعون (سنوحِي) و اسم شهرها و مناطق معروف مصر «قادشُ، وراعی التاجیْن، مُنقَرَعَ» هستند. واژگان «أصنامٌ ومساخیطُ (مجسمه‌های سنگی یا فلزی فراعنه)، البردیّة (کاغذهایی که متون کهن مصری بر آنها نگاشته‌شده‌است)، الکنزَ (مجسمه‌ها و اشیاء مرتبط با زندگی پادشاهان است)، تداعی‌کننده‌ی جلوه‌های فرهنگ مصر باستان هستند. کلمات «الشمس الرّبّةِ وضحاها و آلهَةِ»، به اعتقادات دینی مصریان اشاره دارند. دسته‌ای از آنها، برخی اقوام غیرمصری یا گروه‌های اجتماعی با عقاید خاص خود را معرفی می‌کنند «الهکسوسِ (قومی که از میان دورود به مصر حمله کردند و برای مدتی بر آن حکم راندند)، نَسْل الأصلیّینَ، الحرّاسُ، الکولونیالیونَ، سَاداتٍ». برخی از این واژگان از معنای ظاهری خود فراتررفته و تبدیل به نشانه‌ای زبانی شدند؛ «الثعبان و افعي» در فرهنگ مصر باستان بار معنایی نمادین داشته‌اند. شاعر از دلالت صریح «زهر مار» عدول می‌کند و آن را رمزی از سرمایه‌های ملی مصر می‌داند که غربی‌ها ارزش آن را می‌دانند و از هر راهی برای دزدیدن آن استفاده می‌کند. واژگان (الثعبان، افعي، الکَنز و أصنام و مساخیط)، عنصر غیردستوری عمل هستند که درون خود دال‌های ضمنی ذخیره کرده‌اند و شاعر به کمک آنها پیام شعری خود را در پَسِ عبارت‌های شعر پنهان می‌کند و ادراک آنها را منوط به کشف ارتباط انباشت‌ها با منظومه‌های توصیفی می‌کند.

انباشت دوم حول محور معنابُن اصلی «غرب» شکل می‌گیرد. عبارت‌های «صیادلة الغرب، تجار الآثار حضاریون، السباکین، الغربة و حداثتنا»، فرهنگ غربی را نشان می‌دهند و دال‌های شناوری هستند که به دال مرکزی متصل می‌شوند. واژگان «صیادلة الغرب و السباکین»، از عنصر غیردستوری هستند که در فحوای خود دلالت‌های ضمنی بسیاری دارند. شاعر با این دال‌ها

می‌خواهد دریافت و ادراک مستقیم مخاطب از اغراض ثانویه‌ی این شعر را به تأخیر اندازد؛ زیرا نشانه‌های زبانی موجود در این واژگان و ترکیب‌ها با خوانش اولیه قابل ادراک نیستند و جلوه‌ی زیبایی‌شناسی این شعر در دیریابی مفاهیم آن است که در ورای واژگان متن پنهان هستند.

انباشت اول سهم بیشتری نسبت به انباشت دوم در ساختار این شعر دارد و این مسأله، نشانگر این است که شاعر به سرزمین خود و تاریخ کهن آن می‌بالد. انباشت دوم در این شعر بازتاب کمتری دارد، تا نشانگر حاشیه‌ای بودن فرهنگ غرب در ذهن شاعر باشد. شاعر با وجود زندگی در فرانسه مهد تمدن غربی، عاشق وطنش است.

منظومه‌های توصیفی

پس از بررسی انباشت‌ها و رابطه‌ی واژگان با معنابُن اصلی، منظومه‌های توصیفی تعیین و تحلیل می‌شوند. در این شعر سه منظومه‌ی توصیفی وجود دارد که ستم و دیکتاتوری فراعنه، مردم ستمدیده و در خواب مصر و فریب و توطئه‌ی استعمار غرب، هسته‌ی اصلی آنها هستند.

همه‌ی منظومه‌های توصیفی این قصیده در راستای انباشت‌های آن هستند. بر اساس انباشت اول، دو منظومه‌ی توصیفی شکل می‌گیرد که با هم دارای یک ریشه‌ی تاریخی و فرهنگی هستند. ولی با وجود اشتراک، مشارکان این دو منظومه‌ی توصیفی از لحاظ ماهیت و موقعیت اجتماعی با هم تفاوت دارند و نوعی تقابل میان آنها وجود دارد.

منظومه‌ی توصیفی اول

هسته‌ی اصلی در منظومه‌ی اول، خودکامگی و بهره‌کشی سلاطین در دوران مصر کهن است و مجموعه‌ای از عبارت‌ها، رابطه‌ی فرادستی و فردوستی میان پادشاهان و توده‌ی مردم عادی را نشان می‌دهند. عبارت‌های «هنا إخناتونُ محاطٌ بسیاجٍ یحمی العجلاتِ الحربیّةَ، إخناتونُ المُتَبَختَرُ بِالکرشِ،/ یَزیلُ الأثرَ السَابِقَ لِلآلهَة» بیانگر فاصله‌ی میان مردم و هیأت حاکمه و آن حالت حاکم و زیردست است و ناقض اصل دمکراسی می‌باشد. عناصر غیردستوری در این عبارت‌ها مانع از برداشت سطحی از معنای قصیده می‌شود. واژه‌ی «آلهة» و و دیگر کلمات لایه‌ی بیرونی متن را شکل می‌دهند و اعتقاد مصریان به خدایگان را نشان می‌دهند؛ ولی اسناد فعل «یَزیل» به «إخناتون»، دلالت‌های ضمنی فراوانی پدید می‌آورد و «ساده‌لوحی مصری‌ها، دوری از ایمان به خدا، سیاست‌های خبیث و مکارانه‌ی حاکمان» را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که دین ابزاری در دست حاکمان برای بهره‌کشی از مردم است. عبارات «وهنا مرتکبو تمدینِ الدنیا بالغَصْبِ، خَیرٌ مِن

سَاداتٍ أهدوا / مُنقَرَعَ لِساداتٍ» نشان می‌دهند که سلاطین ستمگر از هر وسیله‌ای برای سرکوب مردم استفاده می‌کنند و از خشونت نظامیان و مزدوران خود بهره می‌جویند و مردم را از بیداری و آگاهی از حقوق خود دور می‌سازند. دلالت صریح واژه‌ی «سَادات»، اشراف است، ولی شاعر آن را نمادی از انسان‌های فرصت‌طلب و خائنی می‌داند که به غارت سرمایه‌های ملی می‌پردازند که بیت المال و حق مسلم مردم مصر هستند. از دیدگاه حلمي سالم چنین افرادی بیشتر از دشمنان و غربی‌ها به مصر خیانت می‌کنند؛ «الحرّاسُ يصونون الكنزَ من الفقه الصائحِ: "أصنامٌ ومساخيطُ"، ويحمون المعرفةَ من العارفِ». این جملات حاوی مجموعه‌ای از دال‌ها هستند که با هم رابطه‌ی مجازی دارند و به مدلول که در لایه‌های ثانویه‌ی متن این شعر پنهان‌شده، ختم می‌شوند. واژه‌ی «الفقه الصائح»، استعاره از مردم مصر است که حکومت مکار و ستمگر آنها را از حقوق مسلم خود محروم می‌کند و نیروی و توانایی آنها را در خدمت تقویت دیکتاتوری خود قرار می‌دهند.

منظومه‌ی توصیفی دوم

منظومه‌ی توصیفی دوم که پیوند کاملی با منظومه‌ی توصیفی اول دارد، در برگیرنده‌ی عباراتی است که گرد هسته‌ی اصلی «مردم ستمدیده و غافل مصر» جمع می‌شوند. در عبارت «التقطِ الصورةَ جنبَ فلول الهكسوسِ، / لكي تتأكدَ أنكَ من نَسْل الأصليّينَ»، شاعر به مصریان گوشزد می‌کند که آنها صاحبان اصلی این سرزمین هستند و هر بیگانه‌ای به این کشور وارد شود، موقتی است. پس همان‌گونه که هکسوس‌ها مدتی مصر را اشغال کردند و بعد از چندی بیرون رانده شدند، غربی‌ها نیز باید مصر را ترک کنند. فعل‌های امر در عبارت‌های «التقطِ الصورة» و «فخُذْ وضعَ اللوتس في اللقطةِ» و «فكُنْ مثلَ الكاتبِ ريِّسَ نَفْسِه»، جزء آن عناصر غیر دستوری هستند که دلالت صریح آنها جنبه‌ی دستوری آنهاست که این دلالت‌های ضمنی در فحوای خود دارد؛ «هویت مصری، ضرورت بیداری و بیگانه‌ستیزی». واژه‌ی «الكاتب» عنصر غیردستوری است که با همنشینی با عبارت «ريِّسَ نَفْسه» از معنای هنجارخود دورشده و تبدیل به یک دلالت شعری شده است که دال‌های استقلال و خودباوری را به ذهن منتقل می‌کند. «الصّبّاغين» عنصری غیردستوری با دلالت صریح «رنگرز» است، ولی ارتباط معنایی این واژه با عبارت پیشین نشان می‌دهد که در فحوای خود معانی عمیق‌تر ودلالت‌های ضمنی مانند عوام‌فریبی و دو رویی غربی‌ها را در خود پنهان می‌کند. این واژه یک نشانه‌ی زبانی است و روساخت متن را به ژرف‌ساختن متن پیوند می‌زند و ارتباط علّی و معلولی دال‌ها و مدلول‌ها را نشان می‌دهد. ترکیب «كتابَ المَوتى» از دیگر عناصر غیردستوری است که نمی‌توان با خوانش مستقیم به معنای دور آن پی برد. این ترکیب لایه‌ی بیرونی

متن را تشکیل می‌دهد و معنای آن سرگذشت مردم مصر در طول تاریخ از زمان کهن تاکنون است که دلالت‌های ضمنی «استبداد حاکمان، ظلم‌پذیری مصریان و تلاش نکردن آنها برای آزادی» در خود دارد. تقابل دو واژه‌ی «حداثتُنا» و «قُدامَتِنا»، از دیگر جنبه‌های نادستوریت این قصیده است. این دو واژه سطح لغوی متن را تشکیل می‌دهند و دلالت صریح آنها بر بُعد زمانی آنها دلالت می‌کند که در درون خود دلالت‌های ضمنی «تهاجم فرهنگی، ازخود بیگانگی و اثرپذیری مصریان از مظاهر منفی فرهنگ غربی و اعتماد به نفس پایین» و «دیکتاتوری، نبودِ آزادی و حق انتخاب برای مردم و سستی و عدم اراده‌ی مصری‌ها برای عدالت‌خواهی و قیام علیه ظلم» را ذخیره کرده‌اند. عبارت «حَتَی تَتَصِل» یک فرآیند طولانی را نشان می‌دهد که از زمان گذشته (مصر باستان) تاکنون ادامه‌یافته و در آن مردم توسط استبداد داخلی و استکبار خارجی مورد ستم واقع شده‌اند. عبارت «یتقنه الخبراءُ»، بار کنایی دارد و دلالت صریح کلمه‌ی «الخبراء» مد نظر نیست؛ بلکه معنای دور آن که «اتاق فکر استعمارگران» است، مدنظر می‌باشد که دال‌های «دور کردن مصری‌ها از هویت خود با عوام فریبی، فراهم‌کردن زمینه‌ی پذیرش حکومت‌های دست‌نشانده و استثمار مردم در جهت منافع خود و هم‌پیمانان داخلی» در آن پنهان شده است. استفاده از افعال نهی، یکی دیگر از جنبه‌های نادستوریت متن این قصیده است؛ در عبارت «لا تلمسْ أجدادَكَ یا مصري ولا تدهمْكَ الغربةُ قُدَّامَ البردیّةِ»، شاعر بر بازیچه‌بودن مردم مصر تأکید می‌کند؛ آنها را هم از استبداد داخلی و هم از توطئه‌ی استعمارگران برحذر می‌دارد و آنها را به عبرت‌گرفتن از گذشته نصیحت می‌کند تا دیگر فریب تبلیغات مکارانه‌ی غربی‌ها نخورند. لمس‌کردن جسم اجداد معنایی فراتر از بُعد حسی و مقبول در زبان معیار را دارد و مجموعه‌ای از دلالت‌های ضمنی را در خود پنهان‌نموده که خواننده با تکیه بر توانش ادبی خود مفاهیم ثانویه‌ی این عبارت را می‌فهمد. مهم‌ترین این دال‌ها «پرهیز از بی‌تفاوتی، عشق و تعصب‌ورزیدن به وطن، ظلم‌ناپذیری و پیروی‌نکردن از سبک زندگی گذشتگان و دعوت به قیام و دوری از ساده‌لوحی و زودباوری و تکیه بر میراث فرهنگی و تاریخی» هستند که این دال‌ها خواننده را به مدلول «بیداری و خودباوری و غرب‌ستیزی» نزدیک می‌کند.

ترکیب «لغةُ الدهماء»، از دیگر عناصر غیردستوری است که شاعر با قراردادن آن در کنار ظرف مکانی «هُنا»، بار معنایی هنجارگریزانه‌ای برای آن بارگذاری کرده و دلالت شعری را پدید آورده است که معنای نزدیک آن، مفهوم خاصی را به مخاطب منتقل نمی‌کند. «دهماء» در لغت به‌معنای اسب سیاه می‌باشد، ولی معنای دور آن اراذل و اوباش است. شاعر با آوردن عبارت بعدی، یعنی بزرگداشت خدای خورشید، نشان می‌دهد که مقصودش از «دهماء» معنای دوم و ادبی‌تر آن می‌باشد و این ترکیب اضافی نشانه‌ای است که خواننده با تکیه بر توانش ادبی و شناخت خود از

تاریخ مصر، به کُنه سخن شاعر پی می‌برد و به هدف اصلی شاعر که در درون بافت متن جاری-گردیده و در لایه‌های عمیق آن گنجانده‌شده، پی می‌برد و نگاه انتقادی او به «خرافه‌پرستی، جهل، منفعت‌طلبی و سرسپردگی به حاکمان» توسط این گروه را درک می‌کند.

فعل امر «تَخَيّر» در عبارت «وَتَخَيّر: أن يَتَبوّلَ جُهَلاءُ عَلَى رَمسِيسَ»، عنصر غیردستوری است که مخاطب به کمک آن از روساخت متن فراتر می‌رود و به دلالت‌های ضمنی رهنمون می‌شود که بر «آزاد بودن و حق انتخاب و اختیار مصریان، افتخار به گذشته‌ی خود و عدم سرسپردگی به دیگران و نفی وابستگی» تأکید می‌کند که تمام این دال‌ها به مدلول یعنی خودباوری ختم می‌شوند.

در لایه‌های ژرف‌تر متن این شعر، حلمي سالم با استفاده از مجموعه‌ای از نشانه‌های زبانی، نگرش اصلاح‌جویانه‌ی خود را پنهان‌ساخته و این عبارت‌ها، مقدمه‌ای برای رسیدن به داده‌های پنهانی چون به‌کارگیری تفکر انتقادی، اصل خودباوری و پرهیز از ساده‌لوحی است. این منظومه‌ی توصیفی با منظومه‌ی توصیفی اول، ارتباط تاریخی، فرهنگی و سیاسی محکمی دارد و از روزگار کهن تاکنون در تعامل بوده‌اند.

منظومه‌ی توصیفی سوم

سومین منظومه‌ی توصیفی، عباراتی هستند که پیرامون هسته‌ی اصلی «فریب و توطئه‌ی استعمار غرب» می‌چرخند. چیزی‌که حلمي سالم با زبان شعر و نشانه‌های زبانی به مخاطب انتقال می‌دهد، شیوه‌های عوام‌فریبانه‌ای است که غرب برای نفوذ به مصر به‌کار می‌برد. او می‌کوشد مردم مصر را از خطر استعمار و تهاجم فرهنگی که در کمین آنهاست، آگاه سازد و با پندگرفتن از ناعدالتی‌ها و بدعهدی‌های گذشته، فریب تبلیغات و زبان نرم غربی‌ها را نخورند. دو واژه‌ی «صيادلة الغرب و الثعبان»، معنایی نمادین دارند و اگر خواننده دلالت صریح آنها را اراده کند، مفهوم خاصی را از متن برداشت نمی‌کند. داروسازهای غرب، رمزی از خود کشورهای استعمارگر غربی و مار نیز منابع عظیم مصر است. حلمي سالم می‌کوشد با این نمادگرایی، مخاطب از بافت بیرونی متن عبور نموده و به لایه‌های زیرین متن نفوذ کند تا ارتباط معنایی این واژگان را با دیگر عبارت‌ها بیابد. این کلمات مانع از تفسیر سطحی این عبارت می‌شود و شاعر با استفاده از تشابه معنایی میان بهره‌برداری داروساز از زهر مار و سوء استفاده‌ی سیاستمداران غربی از منابع کشورهای جهان سومی همچون مصر، به شکلی غیر مستقیم دلالتی شعری را در ذهن تجسم می‌کند که مفهوم استثمار را بازنمایی می‌کند. در عبارت «ورُبَّ لصوصٍ خيرٌ من أهل الكنز»، ترکیب اضافی «أهل الكنز» و «لصوص»، عناصر غیردستوری هستند که لایه‌ی بیرونی متن را

تشکیل می‌دهند و به‌عنوان دلالت‌های صریحی عمل می‌کنند که دلالت‌های ضمنی فراوانی را در خود ذخیره می‌کنند. همنشینی «خیرٌ» با این دو واژه، بار معنایی نمادینی به آنها می‌دهد و «کَنز»، استعاره از منابع سرشار مصریان است که بیهوده توسط سردمداران بی‌کفایت تباه می‌شود و «لصوص»، استعاره از غربی‌هایی است که با هر شیوه‌ای این منابع را می‌دزدند. قرارگرفتن «خیرٌ» میان این دو واژه‌ی نمادین نشان می‌دهد که شاعر نسبت به هر دو گروه غربی‌های فرصت‌طلب و مسئولان بی‌لیاقت داخلی، اعتماد ندارد و آنها را بد و بدتر می‌داند. از فحوای ارتباط معنایی میان این سه واژه، دلالت‌های ضمنی زیر بازنمایی می‌شود:

«عدم اعتماد به دیگری، بی‌کفایتی سردمداران مصری و نبودِ پشتیبانِ دلسوز واقعی» که این دال‌ها بر مدلول یعنی خودسازی و ضرورت هوشیاری تأکید می‌کنند.

در عبارت «ليتضحَ الفارقُ بين السارقِ والمسروقِ،/ ويتجلى الفاصلُ بين الترميم وبين الماكياج». دو واژهٔ «السارقِ والمسروقِ» و «الترميم والماكياج»، نشانه‌های زبانی وجوددارند که خواننده را از معنا و تفسیر واقعی این کلمات آگاه می‌کنند. در لایه‌های عمیق این عبارت‌ها این پیام‌های ثانویه نهفته است:

۱- غربی‌ها دزد و قابل اعتماد نیستند و مصریان باید باشند. ۲- هدف آنها اصلاح و آبادانی مصر نیست، بلکه هدفشان ریا و فریب مردم مصر است. ۳-در این عبارت‌ها دو منظومه‌ی دوم و سوم با هم آمیخته شده‌اند؛ زیرا در دو عبارت پیشین شاعر با افعال امر از مردم مصر می‌خواهد که فریب رفتار غربی‌ها را نخورند.

در عبارت «حتى تتصلَ حداثتُنا بقدامتنا في تزويرٍ يتقنه الخبراءُ»، هر سه منظومه‌ی توصیفی باهم در آمیخته‌اند. کلمه‌ی «حداثتُنا»، به وضعیت مصریان معاصر اشاره‌دارد که تحت‌تأثیر تهاجم فرهنگی غربی، از فرهنگ اسلامی- شرقی دور شدند و منظومه‌ی دوم و سوم در تعامل با هم قرار گرفته‌اند. کلمه‌ی «قدامتنا»، به حالت مردم ستمدیده‌ی مصر در زمان استبداد فرعونی اشاره دارد و فصل مشترک منظومه‌ی دوم و سوم است. کلمه‌ی «تزویر»، تلفیق دو منظومه‌ی اول و سوم است و شاعر با آن، ریاکاری و دروغ‌پردازی هردو گروه را به‌تصویر می‌کشد که هر کدام به شیوه‌ی خاص خود مردم مصر را آزار قرار می‌دهند.

حلمي سالم در عبارت «وَرُبّ لُصُوصٍ خَيرٌ مِن سَاداتٍ أهدوا / مُنقَرَعَ لِساداتٍ، / وَلَرُبّ السّبّاكِينَ هُم الخَيرُ»، اشتراک فراعنه و غربی‌ها را در ستم به مصری‌ها برجسته می‌کند. کلمه‌ی «لُصُوص» و «سادات»، هر دو بار معنایی منفی دارند. واژه‌ی «خَيرٌ» از عناصر غیردستوری در این قصیده است که نقش پررنگی در بازنمایی دلالت‌های پنهان در واژگان را ایفا می‌کند. این واژه در

زبان هنجار برای برتری‌دادن چیزی بر چیز دیگری به‌کار می‌رود، ولی در این عبارت میان دو واژه‌ی منفی به‌کاررفته و این دلالت‌های ضمنی را در خود پنهان کرده است: «غربی‌ها و حاکمان داخلی دو روی یک سکه هستند، هر دو به ملت مصر آسیب می‌رسانند، شاعر غرب‌گرا نیست و هویت شرقی و مصری خود را نفی نمی‌کند، حاکمان داخلی هم به مردم ستم می‌کنند و هم با غربی‌ها در تاراج مصر شریک هستند و این باعث می‌شود که از غربی‌ها بدتر باشند». مدلول این دال‌ها این است که آزادی و آبادانی مصر در درون آن و با تلاش خود مصری‌ها رخ می‌دهد.

واژه‌ی «السّبّاکِینَ»، از عناصر غیردستوری است که معنای لغوی آن، «ریخته‌گران» است؛ اما معنای دور آن «باستان‌شناسان غربی» می‌باشد. همنشینی«خَیرٌ» با «السّبّاکِینَ» به مخاطب القا می‌کند که میان بد و بدتر، هیچ تفاوتی وجود ندارد و هر دو به مصر آسیب می‌رسانند. تفکر انتقادی شاعر و استکبارستیزی او با بازنمایی این دلالت‌های ضمنی امکان‌پذیر است: «نه غربی مکار، خوب است و نه فرعون ستمگری که جلوه‌ای از فرهنگ شرقی است». حرف جر «رُبّ» است که بر شک و احتمال دلالت می‌کند و این مطلب را نشان می‌دهد که شاعر به خوب‌بودن غربی‌ها هم با دیده‌ی شک می‌نگرد و این نشان از بی‌اعتمادی به آن‌هاست. لفظ «خَیرٌ» و «رُبّ»، دلالت‌های صریحی هستند که روساخت متن را تشکیل می‌دهند، ولی شاعر با چینش هنرمندانه‌ی این واژگان با دیگر واژگان متن، دلالت‌های ضمنی را برای آنها بارگذاری می‌کند که ذهن مخاطب را به‌سمت مدلول رهنمون می‌کنند. مهم‌ترین دال‌های ضمنی عبارتند از «نبودِ اعتماد، دسیسه و نیرنگ غربی‌ها و فساد و سوء استفادهٔ حاکمان داخلی» که این دلالت‌های ضمنی، به مدلول یعنی اعتماد به خویشتن و نفی وابستگی به غیر اشاره می‌کند.

هیپوگرام‌ها

در گام سوم پس از تعیین انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌ها موضوعات کلیدی هستند که تصویر کلی شعر را در ذهن خواننده شکل می‌دهند و برخی از واژگان و عبارت‌ها، آنها را تداعی می‌کنند. این موضوعات به‌صورت آشکار و در قالب واژگان خاصی بازتاب نمی‌یابند، بلکه به صورت غیرمستقیم به آنها اشاره می‌شود و مفهوم محوری شعر را در ذهن مخاطب تجسم می‌کنند. این هیپوگرام‌ها زمینه را برای رسیدن به ماتریس ساختاری شعر فراهم می‌کند.

مهم‌ترین تداعی‌های واژگانی در شعر «اللوفر» عبارتند از:

۱. اوضاع سیاسی، فرهنگی و اجتماعی مصر به‌عنوان مهم‌ترین و بزرگ‌ترین کشور عربی مناسب نیست و همین عامل باعث سرخوردگی مردم این کشور شده است.

۲. با وجود فرهنگ، تاریخ و تمدن کهن و منابع طبیعی و انسانی غنی، خودباوری و اصل اتکا به خویشتن در میان مصریان تضعیف شده است.

۳. غربی‌ها با نقاب استعمار و تحت عنوان عمران و آبادانی، به غارت میراث کهن مصر و سرمایه‌های ملی آن می‌پردازند.

۴. استعمارگران غربی از حاکمان ستمگر داخلی بهترند، اما آنها نیز از ملت مصر بهره‌کشی می‌کنند، پس رابطه‌ی بد و بدتر میان آنها حاکم است و به هیچکدام از آنها نمی‌توان اعتماد کرد.

۵. درد مصر فقط خودکامگی حکومت و توطئه‌ی استعمار نیست، بلکه جهل و خرافه و منفعت‌طلبی و عدم خودباوری مصریان است.

۶. رمز پیروزی مصر، مردم و آگاهی آنها و نهادینه‌شدن روحیه‌ی ظلم‌ستیزی و تقویت تفکر انتقادی است.

ماتریس ساختاری

ماتریس ساختاری، جمله یا عبارتی است که به ساختار کلی شعر وحدت می‌بخشد. در شعر «اللوفر» ماتریس ساختاری عبارت است از:

استبداد و دیکتاتوری شرقی ⟸ استعمار و استثمار غربی ⟸ بیداری ملت مصر

حلمي سالم معتقد است که مردم مصر از روزگار کهن تحت ستم حاکمان داخلی و قدرت-طلبی آنها بوده و اکنون نیز به‌روشی ناجوانمردانه‌تر و عوام‌فریبانه، تحت یوغ استعمار قرار گرفته‌اند و راهکار آن خیزش و بیداری ملت و مقاومت است. پس دیدگاه شاعر از یک بازنگری تلخ از دوران کهن تا دوران نابسامان کنونی، شروع می‌شود و با نقد پوشیده و آشکار امتداد می‌یابد و به کورسوی امیدی برای گشایش و سرافرازی مصر می‌گراید.

نتیجه

با تحلیل شعر «اللوفر» نتایج زیر به دست آمد:

رویکرد تاریخی و توصیف فرهنگ مصری، کهن لایه‌ی بیرونی متن این قصیده را تشکیل می‌دهد؛ ولی خوانش پس‌کنشانه‌ی آن، مفاهیم عمیق‌تر و رویکرد انتقادی حلمي سالم نسبت به غرب و استبداد داخلی را نشان می‌دهد. با رمزگشایی از نشانه‌های زبانی و داده‌های پنهان این قصیده مشخص می‌شود که فرآیند استثمار مردم در مصر دارای پیشینه‌ای دیرین می‌باشد و در طول تاریخ تنها ماهیت آن تغییر کرده است. با کشف رابطه‌ی لایه‌ی بیرونی متن با ژرف‌ساخت آن ارتباط

عوامل داخلی و خارجی در وضعیت نابسامان مصریان نیز نمایان می‌شود و داده‌های پنهان قصیده نشان می‌دهند که غربی‌ها و حاکمان مستبد داخلی، عامل بدبختی و وضعیت بد مصر هستند و در این قضیه خود مصری‌ها نیز با منفعل بودن و غفلت و ساده‌لوحی نقش منفی ایفا کرده‌اند. بازنمایی دلالت‌های ضمنی این قصیده نشان می‌دهد که رمز پیروزی مصریان خودباوری و عدم اتکا بر دیگری و بیداری همگانی و مقاومت در برابر استبداد و استکبار است.

انباشت‌های این قصیده در راستای منظومه‌های توصیفی آن هستند که هرکدام از آنها سطوح مختلف معنایی را بیان می‌کنند و از طریق فرآیند بسط و شرح بخشی از ماتریس ساختاری قصیده را نشان می‌دهند. انباشت‌های این شعر به‌صورت شبکه‌ای با هم در ارتباط هستند و دال‌های شناور به دال‌های مرکزی مصر باستان و غرب متصل می‌شوند. هرکدام از واژگان این قصیده یک دلالت صریح است که شاعر با عناصر غیردستوری دلالت‌های ضمنی فراوانی برای آنها بارگذاری می‌کند و سطح لغوی متن قصیده را به ژرف‌ساخت آن متصل می‌کند و در این راه بر ترداف و هم‌معنایی تأکید می‌کند. منظومه‌های توصیفی به‌صورت شبکه‌ای از دال‌های در هم‌تنیده مبتنی بر رابطه‌ی مجازی حول هسته‌ی مرکزی جمع می‌شوند و خواننده بر اساس نظریه‌ی ریفاتر با تکیه بر توانش ادبی خود از سطح لغوی متن به لایه‌های ثانویه‌ی متن راه می‌یابد. رابطه‌ی علی و معلولی میان هسته‌ی مرکزی با دال‌های شناور ساختار دلالتی این قصیده را تشکیل می‌دهند و تحت یک وحدت دلالتی به‌هم وصل می‌شوند و نشانه‌های زبانی در این شعر با این ساختار واحد که در تمام قصیده وجود دارد، کشف رابطه‌ی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی و هیپوگرام‌های این قصیده را نمایان می‌کند و اوضاع نابسامان فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مصر را نشان می‌دهد. ماتریس ساختاری این قصیده که در تمام ساختار آن ریشه دوانده، به صورت خطی و زنجیره‌وار از رویکرد انتقادی نسبت به غربی‌ها و اعتراض به عدم اجرای حکومت مردم بر مردم شروع می‌شود و به نگرش مثبت و امیدوارانهٔ شاعر نسبت به آیندهٔ مصر ختم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Ferdinand de Saussure
2. Michael Riffaterre's
3. Heuristic reading
4. Retroactive reading
5. Sementem
6. Accumulation
7.Matrix

۸-مکانی در شمال شرقی شبه‌جزیره سینا و در جنوب بئرشبع و در مرزهای جنوبی فلسطین.

۹-سنوحي همان سینوهه طبیب دربار فرعون است.

۱۰-عطر و اسانسی که از گل‌ها ساخته می‌شود و در زمان گذشته برای غسل دادن مردگان و معطر کردن جسم آنها استفاده می‌شده است.

۱۱-هِرم مَنقُرَع سوّمین هرم بزرگ مجموعه اهرام جیزه است. قدمت هرم منقرع به دودمان چهارم مصر می‌رسد.

۱۲-افعی‌ها برای ماست، ولی این داروسازان غربی‌اند که عاشق افعی‌ها شده‌اند. کنار آثار شکسته هیکسوس عکس بگیر تا مطمئن شوی که از نسل اصیل‌زادگانی. ای بسا که سارقان از صاحبان گنج بهتر باشند. اینجا [در تصویر] اخناتون است که با حصاری احاطه شده تا او را از چرخهای ارابه‌های جنگی محافظت کند. اینجا زبان، عوامانه و در ستایش خدای خورشید و بامداد است و جنایتکارانی که به زور دنیا را متمدّن می‌کنند. در حالت لوتوس[۱۳] قرار بگیر و با دستانت روی رانها به حالت بکشن قرار ده تا تفاوت غارتگر و غارت‌شده آشکار و فاصلهٔ ترمیم و آرایش نمایان شود. سخن هرودت درست است آنجا که گفت: در رسوبات رود، هدیه یا هدیه دهنگان هستند اما هشدار داد که عشق افعی‌ها با قطرات و شبنم همراه است. نگهبانان گنج را از فقاهت پرسروصدا حفظ می‌کنند که آن گنج را بت‌ها و مجسمه‌های سنگی یا فلزی فراعنه می‌داند. شناخت را از شناسنده پنهان می‌کند و باز می‌دارد. ای مصری بر نیاکانت خرده مگیر و در برابر پاپیروس احساس بیگانگی نکن. هرگاه چشمانت با اشک کشاورزان سخن‌ور، ابری شد، طلاکاران را سرزنش نکن، بلکه اهل خانه را نکوهش کن. عکس یادگاریت را کنار کتاب مردگان بگیر تا نوگرایی امروزمان به سنت گذشته به دروغ پیوندی بخورد که کارشناسان آن را به خوبی بلدند. اینجا سوداگران آثار باستانی متمدن هستند؛ پیش رویت قادش، سینوهه، آمنهوتب و راعی التاجین قرار دارند. تو همچون نویسنده مختار باش و انتخاب کن (میان این دو) که نابخردان در وسط میدان وسیع شهر بر مجسمه رمسیس ادرار کنند یا اینکه استعمارگران آن را با ادکلن شستشو دهند. تو در اینجا هستی و هم نیستی! چه بسا که دزدان بهتر باشند از اشرافی که هرم منقرع را به دیگر اشراف هدیه دادند. چه بسا ریخته‌گران از آنها بهتر باشند. آنجا در جهت «الجراح» عکس بگیر، آنجا زبان عوامانه است، اخناتون مغرور با شکم برآمده نشانه پیشین خدایان را همچون دیکتاتوری خنده‌رو از بین می‌برد.

۱۳-حرکت لوتوس یا حالت نیلوفری که یکی از حرکات معروف در یوگا است.

منابع ومآخذ

- آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، **بینامتنیت**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۲)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
- پاینده، حسین، (۱۳۸۷)، «نقد شعر آی آدم ها سروده نیما یوشیج از منظر نشانه شناسی»، **نامه فرهنگستان**، سال دهم، شماره‌ی ۴: ۹۵-۱۱۳.

- پیرزادنیا، مینا، نورمحمدنهال، زهره، (۱۳۹۶)، « نقد و بررسی جلوه‌های آزادی در شعر حلمي سالم»، **دو فصلنامه ادبیات دفاع مقدس**، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۱: ۶۷-۸۲.

- سالم، حلمي، (۲۰۱۴)، **الأعمال الشعرية الكاملة، ج۴**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- سلدن، رامان، (۱۳۸۴)، **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: طرح نو.

- شولس، رابرت، (۱۳۷۳)، **نظریه شعری یاکوبسن و لوی استروس در برابر مایکل ریفاتر**، مترجم مراد فرهادپور، تهران: ارغنون.

- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، «خوانش نشانه‌شناختی زمستان اخوان و پیامی در راه سپهری» **ادب پارسی معاصر**، شماره‌ی۴، سال ۳: ۱۱۳-۱۳۶.

- Riffaterre, Michael, (1978), Semiotics of Poetry, Bloomington: Indiana University Press.

- ----------, (1983). Text production. 1st ed. New York. Colombia University press.

القراءة الإسترجاعية لقصيدة «اللوفر» لحلمي سالم بناء على نموذج مايكل ريفاتير السيميائي

مونا نعيمي[1]
عليرضا نظري[2]*

المُلَخَّص

السيميائية هي إحدى الفروع الجديدة في النقد الأدبي والتي تبحث عن النظام الدلالي في الآثار الأدبية. ريفاتير هو أحد المنظرين في السيميائية قد قدّم نموذجا دقيقا للباحثين في مجال الأدب لدراسة المستويات الدلالية العميقة للشعر. وأما حلمي سالم فهو من الشعراء المصريين المعاصرين الذين غلبت نزعته النقدية والاحتجاجية على كثير من قصائده. بناءً على نتائج البحث إن حلمي سالم، قد عبّر عن رسائله الهامة بلغة أدبية مغطاة باستخدام شبكة من الرموز داخل النص الشعري. بناء على نموذج ريفاتير، فإن العلاقة بين التراكمات والأنظمة الوصفية ترسم ماتريس القصيدة بطريقة نرى فيها انتقاد الشاعر لديكتاتورية حكّام مصر ثم ينتهى الى نقد مؤامرات الاستعمار الغربي وسياساتهم التوسعية ثم يدعو المصريين إلى الصحوة والقيام أمام الظلم.

الكلمات الدليلية: السيميائية، مايكل ريفاتير، القراءة الإسترجاعية، حلمي سالم، اللوفر.

١- ماجستيرة في اللغة العربية و آدابها
٢- استاد مشارك في قسم اللغة العربية بجامعة الإمام الخميني الدولية

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Analysis of the short story *Fi Janazati* by Ghassan Kanfani based on the theory of Eileen Baldshuiler

Mona Aram Far[1], Ph. D in Persian Language & Literature -Azad University, Varamin (pishva)
Ashraf Chegini, Assistant Professor of Arabic Language & Literature- Azad University, Varamin (pishva)

Received: 16-03-2021 Accepted: 26-07-2021

Introduction: The contemporary world is the world of domination and the importance of short stories over other literary genres. Contemporary man rarely has the taste and leisure to read long multi-volume novels, and that is why research in this field is of importance. In the short story, the character has already evolved and is in front of the waiting reader, engaged in something that has reached its critical moment or is in the process of something that has already happened but has not come to a result. In the short story, the author chooses a slice of the protagonist's life and a point from it that must reach a critical stage. It is a window that briefly acquaints the reader with the life of the protagonist or the other characters and allows looking at what is happening through this window. There are different types of short stories. One of them is lyrical short story, which is distinguished by the dominance of the element of "feeling and emotion" over other elements. In 1969, a critic named Eileen Baldshuiler explained and analyzed the lyrical short story in an article entitled "A History of Lyrical Short Story". In this article, he suggests that the narrative is of two forms, epic or lyrical. Epic means the prominence of actions and the importance of external narratives. According to Baldshuiler, in lyrical stories, the goal is the thoughts and feelings of the character (Mastoor, 1379, 34). In this regard, all characters are analyzed in terms of the structure of the elements of the story and take the structure of the story based on their performance. In Bald Schuiler's lyrical story, the reader marks the story to discover the end. Also, the narrator refers to certain signs in addition to the definitions he gives of his life path. Baldshuiller points out that the lyrical short story has all the elements that should be present in all stories, but, in his view, the traditional plot style is the least important element of the lyrical story, which can basically be in one paragraph or a few sentences.
Methodology: In his view, the conventional plot is a believable plot formed on the basis of a very clear cause-and-effect relationship. However, the unconventional plot expresses the complex and contradictory feelings of the characters in the process of storytelling in a symbolic way and sometimes without precedence and latency. This creates a lot of interest in the story and the reader can follow it from somewhere in the text and sometimes play the role of the author for the characters of the story and sometimes end the story according to their mental structure. Another feature of the lyrical story that Baldshuiler mentions is the "emotional curve" that the character creates throughout the story. This refers to the changes that the character makes as a result of the course

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

of events and what is left of that character in the end. A lyrical short story such as Ghasan Kanfani's *Fi Janazati* tries to examine the invisible dimension of reality. Therefore, in the short story, as in the poem, what is more important is not explicitly mentioned.

The present study uses the descriptive-analytical method to analyzes the short story *Fi Janazati* by Ghassan Kanfani based on the components of the short story from the point of view of Eileen Baldshuiler. It examines the elements of the short story and the author's writing skills. An analysis is also performed based on new literary studies such as Eileen Baldchuiller's theory.

Results and Discussion: The components of Eileen Bald-Schuyler's theory for lyrical short story are aphasia, subjectivism, emotion and imagination, open end, symbol. The timing of the apocalypse in the story of "Fi Janazi" is well illustrated in this story, the present is not dynamic and has no external movement and action. This indicates the anonymity of the present. Anonymity manifests itself in being mental and lacking dynamism and action. Perhaps, that is why the title of the story is "Fi Janazati" (at my funeral) which refers to the time of the narrator's death, and it is natural that, after death, man is not bound by time. The story of *Fi Janazi* has been narrated at two levels of time. The first level is the past tense, which is dynamic and objective, and the second level is the present tense, which is mental and immobile.

The second component of the lyrical short story is subjectivism, which means that the story takes place and progresses in the mental space of the characters, and the role of the external world is small. This can be clearly seen in *Fi Janazaii* by Ghassan Kanfani. In this story, the narrator returns to the past, but external events are not described much. The text begins with the narrator's fear and hope, and the narrator's childhood feelings are expressed, all of which are mental. Noting that the child's family surrendered to working to pay for the house, the space becomes a bit objective, but, in the following sentences, there are items that express the narrator's view of responsibility and life. Therefore, where external events are narrated, they still have a presence in the mental space. The story flows in a mixture of reality and mind. The third component of the lyrical short story, according to Bald Schuyler, is emotion and imagination; In the examined story, all the words, sentences, similes and metaphors give a completely hopeless and dark atmosphere to the text. In this respect, the text is very effective and emotional. The open end is another component that the author did not use in this story.

And the last component is the symbol. The main symbol of this story is the spiritual and psychological interactions in the life of two couples, which takes place in the form of the title *Fi Janazati*.

Conclusion: Baldeshwiler's quintuple principles in the story *Fi Janazati* by Ghassan Kanfani have been analyzed. The results show that, among those principles, the elements of anachronism, imagination and subjectivism are salient and can be considered as the source of real experiences of individual and social life and a reflection of reader's self. Therefore, the story *Fi Janazati* can be considered as one of the perfect lyrical short stories.

Keywords: Lyrical short story, Bald Schuiler's theory, Ghassan Kanafani, *Fi Janazati.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

تحلیل داستان کوتاه «في جنازتي» اثر «غسان كنفاني» بر اساس نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر»

مونا آرام فر[۱]، فارغ التحصیل دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین (پیشوا)
اشرف چگینی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین (پیشوا)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۵/۰٤

چکیده

داستان کوتاه به‌ویژه داستان کوتاه عربی، بازتاب اندیشه‌ی نویسنده برای رسیدن به مفاهیمی همچون عدالت و آزادی و تجسم آرزوهای دست‌یافتنی و دست‌نیافتنی است. به‌همین سبب، نویسنده تلاش می‌کند دغدغه‌های فردی و اجتماعی را در چنین داستانی بنا سازد، از سویی، داستانی داستان کوتاه نامیده می‌شود که از ویژگی‌های لازم، از قبیل اختصار، ابتکار، روشنی و تازگی شیوه‌ی نگارش، برخوردار باشد و تحلیل داستان بر اساس مؤلفه‌های مدّنظر نظریه‌پردازان داستان کوتاه، خواننده را جهت شناخت این نوع اثر ادبی، رهنمون می سازد. «آیلین بالدشویلر» به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان عرصه‌ی داستان کوتاه غنایی، معتقد است ذهن و دنیای درون شخصیت‌ها در داستان‌های کوتاه بسیار برجسته می‌شود، از نظر وی، هدف نویسنده در داستان کوتاه غنایی، نمایش تصویری بی‌واسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی داستان است. این مقاله با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، اصول پنج‌گانه‌ی بالدشویلر را در داستان «في جنازتي» اثر «غسان كنفاني»، مورد تحلیل قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که از میان اصول پنج‌گانه‌ی بالد شویلر، عناصر زمان‌پریشی، خیال و ذهن‌گرایی بیشترین نمود را در داستان «في جنازتي» یافته که به‌نوعی می‌توان آن را نشأت گرفته از تجربیات واقعی زندگی فردی و اجتماعی و بازتابی از درونیات خوانندگان دانست. بنابراین داستان «في جنازتي» را می‌توان در زمره‌ی کامل‌ترین داستان‌های کوتاه غنایی به‌شمار آورد.

کلید واژه‌ها: داستان کوتاه غنایی، نظریه بالدشویلر، «غسان كنفاني»، داستان «في جنازتي».

۱-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: monaaramfar@yahoo.com

مقدمه

داستان کوتاه در میان آثار ادبی، از اهمیتی فراوان برخوردار است و اطمینان لازم را جهت مطالعه‌ی کل اثر تضمین می‌کند؛ چراکه با وجود نیاز به زمان کم برای مطالعه‌ی آن، لذت به‌پایان‌رساندن یک داستان به مخاطب القا می‌شود و انگیزه‌ی مجدد برای مطالعه اثر بعدی و به‌تبع آن عادت به مطالعه در او ایجاد می‌گردد. در تعریف داستان کوتاه آمده است: «داستان کوتاه، روایتی است که بتوان آن را در یک نشست خواند. همه جزئیات آن باید پیرامون یک موضوع باشد و یک اثر را القا کند، یک اثر واحد را» (میرصادقی، ١٣٩٤: ١١٦). در داستان کوتاه، حادثه‌ی اصلی به‌گونه‌ای انتخاب می‌شود که بیشتر بیان‌کننده‌ی شخصیت قهرمان است و حوادث فرعی نیز پیرامون همین موضوع طرح می‌شوند.

در عربی داستان کوتاه با اصطلاح "القصة القصيرة" معرفی می‌گردد که از نظر زیتونی، نوعی داستان با ویژگی اختصار و کوتاهی است که بر یک عنصر مرکزی متمرکز می‌باشد و خواندەشدن در یک جلسه، از بارزترین ویژگی آن به‌شمار می‌آید. (زيتوني، ٢٠٠٢، ٢٦). داستان کوتاه، گونه‌های مختلفی از جمله «داستان کوتاه غنایی» دارد که غلبه‌ی دو عنصر «احساس و عاطفه» بر دیگر عناصر، وجه تمایز آن به‌شمار می‌آید.

««آیلین بالدشویلر»[1]»، یکی از منتقدانی است که نظریه‌ی مشهوری در خصوص داستان کوتاه غنایی دارد؛ او معتقد است که روایت به‌طور کلی به دو گروه روایت حماسی و روایت غنایی تقسیم می‌شود؛ که منظور او از لفظ «حماسی»، کانونی یا برجسته‌بودن کنش داستانی در مقابل داستان‌های غنایی که به افکار درونی شخصیت‌ها می‌پردازد، می‌باشد. عموماً داستان‌های حماسی، با اتفاق مهمی پایان می‌یابند که آن اتفاق، سرنوشت شخصیت اصلی داستان را دگرگون کرده است. اما در داستان‌های غنایی پیرنگ، کمترین اهمیت را دارد و عموماً فرجامی گشوده دارند؛ زیرا هدف آن، جلب توجه به درونیاتِ شخصیت است (پاینده، ١٣٩٤: ٦٥- ٧٣). داستان کوتاه غنایی، تلاش می‌کند تا بُعد ناپیدای واقعیت را بررسی کند. از این‌رو در داستان کوتاه -همانند شعر- آن موضوعی که صراحتاً مطرح نمی‌شود، از اهمیت بیشتری برخوردار است.

داستان «في جنازتي»، نوشته‌ی «غسان كنفاني»، یکی از بهترین نمونه‌های داستان‌های غنایی به‌شمار می‌آید که با بیان ابعادی فردی از تمامی جوانب زندگی خود آغاز می‌شود و می‌تواند بازتاب واقعیت‌های زندگی هر انسانی باشد. بررسی عناصر داستان کوتاه در آثار «غسان كنفاني» با هدف نشان‌دادن هنر نویسندگی وی و نیز ارائه‌ی تحلیلی مبتنی بر مطالعات ادبی جدید مانند نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر» از اهمیتی به‌سزا برخوردار است؛ از این‌رو مقاله‌ی حاضر، با تکیه بر روش

توصیفی-تحلیلی و با استناد به مؤلفه‌های داستان کوتاه «آیلین بالدشویلر»، به تحلیل داستان کوتاه «في جنازتي» اثر «غسان کنفاني» می‌پردازد و به سؤالات زیر پاسخ می‌دهد:

۱. عناصر داستان کوتاه از دیدگاه بالدشویلر در داستان کوتاه «في جنازتي» چگونه نمود یافته است؟

۲. پرش زمان در داستان «في جنازتي» چگونه نمود یافته است؟

پیشینه‌ی پژوهش

مقالاتی چند با موضوع تحلیل داستان کوتاه بر اساس الگوی بالدشویلر، نگاشته‌شده؛ با این وجود، پژوهشی که به تحلیل داستان کوتاه «في جنازتي» بر اساس رویکرد این نظریه‌پرداز پرداخته باشد، تا کنون به قلم تحریر در نیامده است. از جمله پژوهش‌های پیشین، می‌توان به این نمونه‌ها اشاره داشت:

۱-در مقاله‌ی «تحلیل داستان کوتاه "خواب بلند ارغوان"» از احمد بیگدلی بر اساس نظریه‌ی بالدشویلر" از آزاده اسلامی و لیلا حسن‌زاده، که در اولین دوره‌ی همایش روایت پژوهی (۱۳۹۵) ارائه‌شده، نویسندگان عناصر داستان از جمله راوی، شخصیت‌پردازی، لحن و فضاسازی را در راستای تبدیل‌شدن داستان به داستانی غنایی تحلیل نموده و عنصر غالب یعنی تأثیر عاطفی را مورد بررسی قرار داده است.

۲-در مقاله‌ی «تحلیل داستان کوتاه «ابر بارانش گرفته است» بر مبنای نظریه «آیلین بالدشویلر»»، از رضا صادقی شهپر و همکاران، (پژوهشنامه‌ی ادب غنایی، ش۳۶: ۱۳۹۹)، بهره‌گیری نویسنده از شیوه‌ی ذهن‌گرایانه‌ی روایت با زبانی غنایی، شاعرانه و ایجازی و شگردهایی چون تک‌گویی درونی، پیرنگ نامتعارف، ابهام و پیچیدگی در روایت، نمادپردازی، برجسته‌کردن تنهایی و تک‌افتادگی عاطفی راوی از طریق نمایش برخی تصاویر و توصیف مکان‌ها و مشابهت روایی و تکنیکی این داستان با نظریه‌ی «داستان کوتاه غنایی» بالدشویلر را بیان می‌کند.

۳- مونا آرام‌فر و همکاران نیز در مقاله‌ی «دراسة قصة "الثلاثاء الرطيب" الغنائية لـ"بيجن نجدي" بناءً على نظرية «آيلين بالدشويلر»»، (إضاءات نقدية في الأدبين الفارسي والعربي، العدد۳۹: ۱۳۹۹)، با بررسی داستان «الثلاثاء الرطيب»، به این جمع‌بندی رسیده‌اند که عاطفه‌ی عمیق و پایان‌باز، از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های این داستان کوتاه بر اساس نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر» است.

۴-در مقاله‌ی «مناسبات شخصیت‌پردازی در دو داستان "المجنون" «غسان كنفاني» و "یک سرخپوست در آستارا" بیژن نجدی بر اساس الگوی بالدشویلر» از مونا آرام فر و دیگران، (مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ش۵۶: ۱۳۹۹)، مؤلفه‌هایی از جمله انحراف زمان و لحن شاعرانه و تکیه پیرنگ بر کنش‌های ذهنی شخصیت‌ها و منحنی احساسات آنها در فضائی سوررئال را در دو داستان ذیل، مورد مطالعه قرار می‌دهد.

نظریه‌ی ««آیلین بالدشویلر»»

در سال ۱۹۶۹میلادی، منتقدی به‌نام «آیلین بالدشویلر» در مقاله‌ای با عنوان «تاریخچه‌ای از داستان کوتاه غنایی»، به توضیح و تحلیل داستان کوتاه غنایی پرداخته و به این موضوع می‌پردازد که روایت به دو شکل حماسی یا غنایی قابل مشاهده است و منظور از حماسی بودن، برجسته‌بودن کنش‌های داستانی در این نوع روایت است و اهمیتی که روایت‌های بیرونی دارند.

بر طبق نظر بالدشویلر در داستان‌های غنایی، هدف افکار و احساسات شخصیت داستان است (مستور ،۱۳۷۹: ۳٤) و خواننده برای کشف فرجام، داستان را نشانه‌گذاری می‌کند. در این راستا، تمامی شخصیت‌ها به لحاظ ساختار عناصر داستان تجزیه و تحلیل می‌شوند و بر مبنای عملکرد خویش ساختار داستان را به دست می‌گیرند؛ اما راوی نیز در لابه‌لای تعاریفی که از مسیر زندگی‌اش می‌کند به این نشانه‌ها اشاره دارد.

اگرچه بالدشویلر این نکته را متذکر می‌شود که داستان کوتاه غنایی، تمامی عناصر ضروری در داستان‌ها را دارد، اما طبق نظریه‌ی او، پیرنگ به شیوه‌ی سنتی، کم‌اهمیت‌ترین عنصر داستان غنایی محسوب می‌شود که می‌توان آن را در یک پاراگراف یا چند جمله مطرح کرد.

«منحنی عاطفی»، یکی دیگر از خصوصیات داستان غنایی است که بالدشویلر آن را برشمرده و شخصیت داستان آن‌را در طول روند داستان می‌سازد. منحنی عاطفی، تغییراتی که شخصیت بر اثر روند حوادث می‌کند و آنچه در انتها از آن شخصیت به‌جا می‌ماند را شامل می‌شود (مرادی صومعه‌سرایی، ۱۳۷۲: ١٤).

ذکر این نکته ضروری است که از ویژگی‌های پیرنگ متعارف، باورپذیربودن آن و برخورداری از یک فرجام قطعی است، که بر مبنای رابطه‌ی علت و معلولیِ کاملاً روشن و بر اساس یک فرجام قطعی شکل می‌گیرد؛ اما از نظر بالدشویلر، پیرنگ در داستان کوتاه غنایی متعارف و قابل پیش بینی نیست؛ بالدشویلر معتقد است پیرنگ در داستان‌های چخوف نامتعارف می‌باشد؛ زیرا نویسنده به‌بیان احساسات پیچیده و متناقض شخصیت‌ها بدون رعایت تقدّم و تأخّر و به شکل

نمادین پرداخته است، که در نتیجه‌ی آن بر میزان جذابیت و اثرگذاری داستان می‌افزاید؛ به‌گونه‌ای که خواننده خود به‌جای نویسنده شخصیت‌پردازی می‌کند، پایان داستان را در ذهن خود به‌تصویر می‌کشد و روند داستان را شکل می‌دهد (پاینده، ۱۳۹٤: ٦٥- ۷۳).

مؤلفه‌های نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر» در داستان کوتاه غنایی

داستان کوتاه غنایی از نظر بالدشویلر، از عناصر و مؤلفه‌هایی همچون زمان‌پریشی[۲]، ذهن‌گرایی، عاطفه و خیال، پایان‌باز و نماد برخوردار است که در ادامه به شرح و تعریف هریک از مؤلفه‌های بالا پرداخته می‌شود:

زمان‌پریشی

زمان، به‌معنای اندازه‌گیری منظم آن چیزی است که وضعیّت‌های خاص گذشته را از وضعیّت کنونی افراد جدا می‌کند و به این دلیل مفهومی ساختاردهنده به‌شمار می‌رود که «روابط بین وضعیّت‌های ویژه و تغییرات آن وضعیت را نشان می‌دهد و این امر بر شناخت ما از تشابه و تفاوت‌های خاص میان وضعیّت‌های متفاوت متّکی است» (تولان، ۲۰۰۱، ٤۲). هرگونه به هم‌خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع، زمان‌پریشی نامیده می‌شود.

در داستان‌هایی که اساس تقلیدی دارند، غالباً راوی داستان به ترتیب زمانی داستان پایبند است. اما طبق نظر بالدشویلر، انحراف نمادین از ترتیب زمانی، یکی از ویژگی‌های داستان کوتاه غنایی به‌شمار می‌آید. بنابراین قالب داستان‌های غنایی ورای غوطه‌وربودن در زمان است (Baldeshwiler, 1994: 231)

زمان‌پریشی به دو نوع کلی گذشته‌نگر[۳] و آینده‌نگر[۴] تقسیم می‌شود (Allen, 1990: 37) که در نوع گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد[۵] نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد. گاهی نیز روایت به گذشته‌ای در داستان باز می‌گردد و «واقعه‌ای که قبلاً رخ داده است، بعداً در متن بیان می‌شود. در چنین حالتی زمان داستان بر زمان سخن پیشی می‌گیرد، در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلوروی[٦] نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد» (Genette, 1980: 67) و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده، قبل از اینکه رخدادهای اولیه‌ی آن بیان شود، نقل می‌گردد؛ گویی روایت به آینده‌ی داستان نقل مکان می‌کند. اگر رخدادهای (الف، ب، پ) در ترتیب متن به صورت (پ، الف، ب) بیایند، (پ) نوعی پرش زمانی است (همان: ۳۳).

در داستان‌های کوتاه غنایی، تقابلی واقعی میان ساعت و ذهن برقرار است: «ساعت، گذشت زمان را با نظم مداوم می‌سنجد ولی ذهن، گاه یك ساعت را به‌درازای یك روز می‌نمایاند و یك روز را به طول یك ساعت. همچنین در ذهن، گذشته و حال در هم می‌آمیزند، ناگاه خاطره‌ای از کودکی را به یاد می‌آوریم که از نظر زمانی به گذشته‌ای دور تعلق دارد، ولی در ذهن، خاطره، بی‌درنگ زنده و در لحظهٔ بازگشت، دیگر بار تجربه می‌شود» (می، ۱۳۸۱: ۱۰۹).

ذهن‌گرایی

ذهن‌گرایی معادل (Subjectivism) از ریشه‌ی (Subject) به‌معنای فاعل، شخص و سوبژه است. این واژه در برابر (Object)، به‌معنای ابژه و شیء مادی قرار دارد و منظور از آن هر چیز غیرمادی، ناملموس و درونی است (آریان‌پور، ۱۳۸۵: ۷۷٤). ذهن‌گرایان معتقدند که «شناخت علمی پدیده‌های اجتماعی تنها به‌صورت کمی و عینی میسر نیست، بلکه توجه به ابعاد ذهنی در پژوهش‌های اجتماعی نیز ضرورت دارد» (ساروخانی، ۱۳۷۰: ۸۵۸).

ذهن‌گرایی ریشه در ایدئالیسم دارد؛ « ایدئالیسم، آیینی در اندیشه‌ی فلسفی است که توسط افلاطون، هگل[۷] و کانت[۸] مطرح شده است. در این آیین، جهان خارج، بیانی از ذهنیات انسانی است و پدیده‌های اجتماعی با میزان تطابق خود با نوع انگاره‌ای‌شان سنجیده می‌شوند» (همان: ۳۸۱). «در مکتب ایدئالیسم تفکر اجتماعی بر این فرض بنا نهاده‌شده است که بین جهان پدیدارها و عالم روحی یا معنوی با دنیای علوم طبیعی و فعالیت‌های بشری شکافی پرنشدنی وجود دارد. بنابراین باید میان علوم طبیعی و علوم فرهنگی فرق گذاشت» (هیوز، ۱۳٦۹: ۱٦٥).

عاطفه و خیال

یکی از معیارهای شاعرانگی و عاطفه و خیال در داستان کوتاه، استفاده از تصویرهای ادبی که زاده‌ی تخیل است، می‌باشد. به بیان دیگر، شاعر یا نویسنده، با قوه‌ی تخیل خود، یا تصویرهای جدیدی را در متن خلق می‌کند یا غبار عادت را از تصویرهای مألوف می‌زداید و شکلی نو از آن را نشان می‌دهد. خیال، در کنار عاطفه، موجب قدرت شعروارگی متن می‌شود؛ در واقع اگر در شعری عاطفه و تخیل و اندیشه، به تناسب درهم آمیزند، فضایی خیال‌انگیز و غنی خلق خواهد شد که هر شاعری به‌دنبال آفرینش آن است. در واقع، «آنچه تا حدی به حفظ کیفیت‌های ویژه‌ی تجربه‌ی عاطفی شاعر و فضای ذهنی وی کمک می‌کند، صورت‌های گوناگون خیال است که به‌طور کلی به آنها (Image) می‌گوییم» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۵۸). به باور شفیعی کدکنی خیال، لازمه‌ی شعر

است؛ به نظر او تصرف ذهن شاعر در مفاهیم عادی زندگی و در ارتباط او با طبیعت می‌باشد که برخاسته از نوعی بیداری است. در واقع این تصرف ذهنی شاعر و کوشش ذهنی او برای ایجاد پیوندی جدید، همان خیال یا تصویر است و عنصر معنوی شعر نیز این خیال و تصرف ذهن شاعر در نشان‌دادن واقعیت‌های مادی و معنوی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲).

در خصوص خیال، تعریف‌های متفاوتی ارائه‌شده است؛ نورتروپ فرای[۹] ، تخیل را نوعی توانایی برای ساختن الگویی ممکن از تجربه‌ی بشری می‌داند (فرای، ۱۳۶۳: ۹) و آن را نیروی ترکیب‌کننده‌ی ذهن می‌نامد (همان: ۷۰). بر این اساس، اگر ذهنی دو عنصری که در عالم واقع لازم و ملزوم یکدیگر نیستند را ترکیب کند، دست به تخیل زده و با این کار، تصویری نو را خلق کرده است. به بیان دیگر، تخیل انعکاس تجارب گذشته است که مصالح موجود را تغییر می‌دهد و بر اساس آن‌ها ایماژهای جدیدی را به‌وجود می‌آورد که هم محصول فعالیت خلاق انسان است و هم پیش‌نمونه‌های می‌باشد که این فعالیت بر پایه‌ی آن‌ها استوار است (میرصادقی، ۱۳۹۳: ۱۲۲). براهنی نیز در تعریفی، تصویر را محصول تخیل می‌داند و در خصوص آن، چنین می‌گوید: «قدرت تخیل، مرکز قدرت تصویرسازی است و از حس و احساس که از زندگی مادی طبیعت سرچشمه گرفته باشد، توشه می‌گیرد» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۳۶).

پایان باز

بیشتر آثار روایی کلاسیک، رئالیست و حتی مدرن بر اساس پیرنگی زمان‌مند هستند؛ پیرنگی که شبیه به طرحی که ارسطو برای نمایش‌نامه بیان کرده است، می‌باشد؛ در این پیرنگ، داستان، آغاز، میانه و پایان خواهد داشت. به بیان دیگر، از جایی شروع می‌شود و در جایی اوج می‌گیرد و در نهایت، به پایان می‌رسد. در این آثار، با پایان‌یافتن روایت، داستان بسته می‌شود و هیچ سؤالی برای مخاطب باقی نمی‌ماند و مسأله‌ای را برای او باقی نمی‌گذارد. در واقع، در این نوع روایت‌ها، «پایان همواره یا در بیش‌تر موارد به‌دنبال چیز دیگری می‌آید، ولی خود چیزی در پی نخواهد داشت» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۹).

نویسندگان داستان‌های پست‌مدرن، در پی آن هستند که داستان خود را از محدوده‌ی زمان برهانند، پایانی برای آن متصور نشوند و نوعی دوام و استمرار را به اثر ببخشند. در واقع، در این آثار، آفرینش داستان با اتمام نگارش، توسط نویسنده، پایان نمی‌پذیرد و اثر همواره در حال خلق‌شدن و تجدد است و سعی می‌شود که خواننده، در خلق اثر و القای معنا به‌آن، شریک گردد. بر این

اساس، هم نوشته، همواره تجدید و نو می‌گردد و هم داستان از قید زمان رها گشته و جاودانه می‌شود.

از همین‌رو، ساختار این نوع داستان‌ها به‌شکلی طراحی می‌شود که خواننده در پایان، به یک برداشت قطعی نرسد. کنار رفتن قطعیت یا به‌صورت پایان باز و نامتناهی است و یا اینکه به گونه‌ای است که خواننده می‌تواند چند فرجام را برای آن در نظر بگیرد. بدین ترتیب در داستان‌های نو، «بازنمودن واقعیت، که هدف غایی رمان‌های رئالیستی و مدرن بود به سخره گرفته می‌شود. این نوع داستان با محروم‌کردن خواننده از انتظاراتی که از متن دارد، توجه او را به روند برساخته‌شدن خود جلب می‌کند» (غفاری، ۱۳۸۹: ۸۳).

نماد

نماد، در لغت به معنی «نمود و نماینده» است و به چیزی علمی گفته می‌شود که در عین استقلال از نظر لغوی، مظهری از مفاهیم فراتر از معنا و وجود عینی خودش باشد. «تفاوت نماد با نشانه، در آن است که هر نشانه، مفهوم ساده و واحدی را در بردارد مثل چراغ راهنمایی، امّا نماد، مظهر مفاهیمی پیچیده‌تر از علامت است» (داد، ۱۳۷۸: ۳۰۱). این مفهوم و استفاده از آن، شیوه‌ای غیرصریح و مجازی است که نویسنده با استفاده از آن، موضوعی را تحت کنترل و پوشش موضوعی دیگر قرار می‌دهد و با توسل به شاهد و نمونه، صحنه‌ها و مفاهیم مد نظر خود را بیان می‌کند (میرصادقی، ۱۳۹۳: ۳۰۸)

داستان‌های امروزی، داستان‌های نمادینی هستند که در آن‌ها، عناصر مختلف، نمادهایی از دنیای بشری است و خواننده با درک عمیق ساخت داستان، می‌تواند روابط ساختارهای ظاهری با موضوعات ژرفناک نمادین را در یابد. هرچه دنیای بیرونی نویسنده پر الهام باشد، نمادهای او نیز پیچیده‌تر می‌شود.

«غسان كنفاني» و داستان «في جنازتي»

«غسان كنفاني»، نویسنده، منتقد، رمان نویس و شاعر فلسطینی است که در سال ۱۹۳٦میلادی در «عکا» به‌دنیا آمد. وی از بهترین نمایندگان ادبیات فلسطین به‌شمار می‌رود که در سال ۱۹٦۲میلادی، از میان ۲۵۰ داستان‌نویس عرب، جایزه‌ی اول در حوزه‌ی داستان کوتاه را دریافت کرد (زرکلی، ۲۰۰۷: ۱۱۹).

داستان «في جنازتي»، یکی از بهترین نمونه‌های داستان‌های غنایی «غسان کنفاني» به‌شمار می‌آید؛ این اثر با بیان بُعدی فردی از تمامی جوانب زندگی خود آغاز می‌شود و به یکباره، انسجام داستانی بر مبنای آشنایی او با یك زن رخ می‌دهد که این موضوع، نقطه‌ی عطف داستان ایجاد می‌شود؛ به‌طوری‌که این دو بیش از بیش دلباخته‌ی یکدیگر می‌گردند با این وجود، حادثه‌ای برای راوی صورت می‌گیرد که او را به ترك معشوق وا می‌دارد و پیش از مطرح‌ساختن این امر نزد معشوق، معشوق (به دلیل دلبستگی به فرد دیگری) زودتر از این عشق کناره می‌کشد. در این داستان راوی، سختی‌های دوران کودکی و سپس اتفاقات ناگواری که در طول زندگی با آن مواجه شده را به نگارش در آورده است.

نقد و تحلیل داستان «في جنازتي» با تکیه بر نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر»

پس از بیان مؤلفه‌های نظریه‌ی بالدشویلر و معرفی داستان، لازم است تا در ادامه به تحلیل این داستان کوتاه بر اساس مؤلفه‌های نظریه‌ی یادشده پرداخته شود:

زمان‌پریشی

داستان «في جنازتي»، بیانگر تأملات ذهنی راوی است که بیشتر به زبان اول شخص روایت می‌شود و گاهی راوی، تبدیل به سوم شخص می‌گردد. داستان از زمان حال شروع شده و راوی در فضای ذهنی‌اش، از مصیبت‌ها و بدبختی‌هایش سخن می‌گوید. در ادامه، به گذشته رفته، از کودکی‌اش سخن می‌گوید و بیان می‌کند که در دوران کودکی مسئولیت خانواده را به دوش کشیده که این امر، سختی‌های بسیاری را بر عهده‌ی او گذاشته‌است. روایت از گذشته و دشواری‌هایش ادامه می‌یابد تا اینکه راوی به یکباره با زنی آشنا می‌شود و این امر تمامی ناامیدی او را به امید، بدل می‌کند؛ آن‌دو عاشق یکدیگر می‌شوند و راوی برای کار به شهری دیگر می‌رود، اما در آنجا بعد از مدتی متوجه می‌شود که به بیماری لاعلاجی گرفتارشده، مدت‌ها با خود کلنجار می‌رود تا اینکه تصمیم می‌گیرد با ایثار و از خودگذشتگی، از عشقش جدا شود. اما اتفاقی غیرمنتظره می‌افتد و پیش از آنکه راوی بخواهد بیان کند که دیگر قادر نیست تا با عشقش بماند، از سخنان او متوجه می‌شود که معشوقه‌اش دل در گرو فرد دیگری بسته که این موضوع، موجب وارد آمدن ضربه‌ی سخت دیگری در زندگی وی می‌شود و ادامه‌ی داستان، بیان این ضربه است.

زمان در این داستان بدین ترتیب است که روایت ابتدا در زمان حاضر جریان می‌یابد؛ اما این زمان عینی و بیرونی نیست، بلکه در ذهن راوی جریان دارد و بیشتر ناله‌های ذهن و قلبی دردمند است که بر قلم جریان دارد و هیچ حادثه‌ای بیرونی در طول آن رخ نمی‌دهد:

«أيتها الغالية...

لو أردت الحقيقة فأنا لا أعرف ماذا يتعين عليّ أن أكتب لك ... كل الكلمات التي يمكن أن يخفقها قلم مشتاق كتبتها لك عندما كنت هناك، أما الآن... فلاشيء أستطيع أن لا أكرره على مسمعك .. ماذا أقول لك؟ أ أقول كما يقول أي انسان سويّ بأن حبك يجري هادراً في دمي كطوفانٍ لا يلجم؟ .... فالدم الذي يحترق في لا قيمة له على الاطلاق: فهو دم يليق بإنسان عجوز، نصف ميت، نصف ساكن، ليس في صدره سوى صناديق الماضى المقفلة، أما مستقبله فمجرد شمعة تضيء آخر لهبها كي تنطفيء ثم ينتهي كل شيء[۱۰]» (كنفاني، ۱۹۸۷: ۵۹).

در ادامه، زمان به گذشته‌ای نزدیک (صبح همان روز) می‌رود. در این سطر، زمان حالت عینی پیدا می‌کند و در آن کنش دیده می‌شود. به بیان دیگر در اینجا، هرچند راوی باز هم از سختی‌هایش می‌گوید، اما زمان ذهنی و بی‌حادثه نیست:

«اليوم صباحاً صعدت الدرج راكضا حين شارفت نهايته أحسست بقلبي ينشد على ضلوعي و يتوتر حتى ليكاد ينقطع[۱۱]» (همان: ۵۹).

در ادامه، راوی به گذشته‌ای دورتر می‌رود و ضمن سخن‌گفتن از زمان کودکی خود، سختی‌های آن دوران را نیز ذکر می‌کند:

«ولكنّي كنت أعيش من أجل غدٍ لا خوف فيه.. و كنت أجوع من أجل أن أشبع في ذات يوم.. و كنت أريد أن أصل إلى هذا الغد[۱۲]» (همان: ۶۰).

در خلال متن فوق، راوی بیان می‌کند که در آن زمان به آینده و فردایی بهتر چشم داشته است. به بیان دیگر، در جستجوی این بوده که از آن حالت (گذشته و زمان حال آن موقع) گذر کند و به فردایی آرمانی برسد. این مطلب را در سطر زیر نیز قابل مشاهده است:

«و رغم ذلك... كنت أقول لذات نفسى «إصبر، يا ولد، إنک مازلت على أعتاب عمرك، و غداً، و بعد غد، سوف تشرق شمس جديد[۱۳]» (همان: ۶۰).

روایت همچنان در گذشته ادامه پیدا می‌کند و به‌جلو می‌رود تا اینکه راوی عاشق می‌شود و خاطرات عشقی خود را توصیف می‌کند. آنچه در این قسمت شایسته‌ی توجه می‌باشد، این است که توصیف خاطرات این دوره، طولانی‌تر از زمانی است که از مصیبت‌ها سخن به‌میان می‌آورد (همان: ۶۱). زمان به‌پیش می‌رود تا اینکه راوی برای کار به‌جایی دیگر می‌رود اما پس از مدت زمانی

کوتاه در آنجا متوجه بیماری لاعجلاش می‌شود و بعد از کشمکش درونی بسیار تصمیم می‌گیرد که فداکارانه از عشقش جداشود. اما پیش از آنکه حرفی بزند، از لابه‌لای سخنان فرد مورد علاقه‌اش متوجه می‌شود که او به فردی دیگر علاقمند شده است. در ادامه‌ی روایت، زمان به حال باز می‌گردد و واگویه‌های راوی و شکوه‌های او از این مسأله که چرا زن پیش‌دستی کرده و اجازه نداده تا داستانشان به نحوی دیگر تمام شود، را روایت می‌کند:

«أنت لا تعرفين كم حرمتني من وسيلتي الوحيدة التي كنت أريد فيها أن أقنع نفسي بأنني مازلت أستطيع أن أكون شجاعا... لماذا تسرعت في الاعتراف؟ لماذا؟ لماذا لم تتركي لي فرصتي الخاصة في أن أمثِّل آخر أدواري...[۱۴]» (همان: ۶۸)

در ادامه، داستان با این واگویه‌ها تمام می‌شود. آنچه از زمان در این داستان قابل توجه می‌باشد، این است که زمان برای راوی، تنها در گذشته، عینی است اما زمان حال این‌چنین نیست. به‌بیان دیگر، زمان حال راوی بیانگر واگویه‌های ذهنی و شکوه و شکایت‌های او از روزگار و عشقش است. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که زمان حالی در داستان وجود ندارد و تمام قصه‌ی راوی همان گذشته‌ی دردناکش بوده است. چنانچه او خود در آخرین سطر داستان به این مسأله اعتراف می‌کند و بیان می‌دارد که با پیش‌دستیِ زن به بیان واقعیت، زندگی او (زن) شروع شده و زندگی راوی به پایان رسیده است:

«لو تأخرت في اعترافك، لكان تغيّر كل شيء. ولكن الفرصة ضاعت الآن... وابتدأت أنت تماماً من حيث انتهيت أنا[۱۵]» (همان: ۶۸).

بنابراین، در داستان مذکور، زمان حال از قسمِ پویا نیست و هیچ نوع حرکت و کنش بیرونی ندارد که این موضوع بر بی‌زمانیِ حال دلالت دارد؛ بی‌زمانی‌ای که نمودهای آن در ذهنی‌بودن، عدم پویایی و نداشتن کنش قابل مشاهده است. شاید از همین روست که داستان، «في جنازتي» (در مراسم تشییع جنازه‌ام) نامیده‌شده که بر زمان مرگ راوی اشاره دارد و طبیعی است که در حین مرگ، انسان در قید زمان نباشد. بر اساس آنچه گفته‌شد، داستان ««في جنازتي»» در دو سطح از زمان روایت شده است؛ سطح نخست، زمان گذشته که پویا و عینی می‌باشد و سطح دوم، زمان حال که ذهنی و بی‌تحرک است.

ذهن‌گرایی

یکی از ویژگی‌های داستان‌های غنایی معاصر این است که داستان در فضای ذهنی و درونی شخصیت‌ها رخ می‌دهد، به‌پیش می‌رود و نقش دنیای بیرونی در آن کم‌رنگ است؛ این امر در

داستان «في جنازتي» مشاهده می‌شود. پیشتر بیان‌شد که این داستان، روایتگر تأملات ذهنی راوی است. او در ابتدای داستان، مصیبت‌ها و بدبختی‌هایش را مرور می‌کند، در ادامه نیز از سختی‌های کودکی و نوجوانی می‌گوید. بیان دشواری‌های زندگی ادامه می‌یابد تا اینکه راوی عاشق می‌شود اما در نهایت عشقش سرانجام خوشی نداشته و مجدداً از سختی‌ها و شکست‌هایش در زندگی سخن می‌گوید. همچنین عنوان‌شد که روایت دو سطح دارد؛ سطح نخست که تأمل‌های ذهنی راوی از زندگی و گذشته‌اش است و سطح دیگر، بازگشت‌هایی به گذشته می‌باشد که در آن، عمل روایت و کنش بیرونی در آن پررنگ است.

در واقع در این متن، داستان تنها بر اساس دنیای ذهنی راوی پیش نمی‌رود؛ بلکه کنش خارجی نیز در پیشبرد آن دخیل است. بر این اساس می‌توان گفت که در داستان، نوعی آمیختگی بین عینیت و ذهنیت یا واقعیت و ذهن وجود دارد که این امر نیز از ویژگی‌های داستان‌های غنایی است؛ در این خصوص چارلزمی[۱۶] معتقد است که داستان‌های کوتاه غنایی، در نتیجه‌ی داستانی حاصل می‌شوند که موقعیتی معلق میان واقعیت و خیال دارد (پاینده، ۱۳۹۴: ۲/ ۱۸۹). آمیختگی ذهن و عین در این داستان بدین ترتیب است که متن، ابتدا با حدیث نفس شروع می‌شود:

«أيتها الغالية... لو أردت الحقيقة فأنا لا أعرف ماذا يتعين عليّ أن أكتب لك... كل الكلمات التي يمكن أن يخفقها قلم مشتاق كتبتها لك عندما كنت هناك أما الآن... فلا شيء أستطيع أن لا أكرره على مسمعك... أ أقول كما يقول أي إنسان سويّ بأن حبّك يجري هادراً في دمي كطوفان لا يلجم؟ كنت أستطيع أن أقول لك ذلك لو كان هذا الذي يجري في شراييني شيئاً ذا قيمة ... ولكنني في الحقيقة إنسان مريض[۱۰]» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۵۹).

در ادامه، راوی همچنان از خود و مشکلاتش سخن می‌گوید تا اینکه روایت به گذشته می‌رود و حوادث آن زمان نقل می‌شود؛ در اینجا داستان از فضای ذهنی خارج می‌گردد و در فضایی عینی جریان می‌یابد، هرچند که همچنان ذهنیت خسته و ناامید راوی در ترسیم گذشته نقش دارد. به بیان دیگر، گذشته در فضایی کاملاً عینی و رئالیستی بازسازی نمی‌شود، بلکه بیشتر در ضمن تأملات و نگاه راوی بدان و به دنیا روایت می‌گردد:

«ولكنني كنت أعيش من أجل غد لا خوف فيه... وكنت أجوع من أجل أن أشبع في ذات يوم... وكنت أريد أن أصل إلى هذا الغد... لم يكن لحياتي يومذاك أيّة قيمة سوى ما يعطيها الأمل العميق الأخضر بأنَّ السماء لا يمكن أن تكون قاسية إلى لاحدود... ولكن السماء، والأرض وكل شيء كانت على شكل مغاير لآمال الصغير... لقد مضت الشهور قاسية بطيئة ... وحين كبر... تسلمته عائلته كي يعطيها اللقمة التي أعطته يوم لم يكن يستطيع أن ينتزعها بنفسه ... المسؤولية شيء

جميل... لكن الرجل الذي يواجه مسؤولية لا يقدر على احتمالها تسلب رجولته شيئاً فشيئاً تحت ضغط الطلب[۱۷]» (همان: ۶۰).

در متن فوق، راوی به گذشته بازمی‌گردد تا شروع مصیبت‌های زندگیش را بیان کند؛ در این بازگشت، حوادث بیرونی زیاد توصیف نمی‌گردد، بلکه متن با بیان ترس و امید راوی شروع می‌شود و احساسات کودکی راوی بیان می‌گردد که همگی مواردی ذهنی‌اند. با ذکر اینکه خانواده‌ی کودک او را تسلیم کار نمودند تا خرج خانه را دربیاورد، فضا اندکی جنبه‌ی عینی به‌خود می‌گیرد؛ اما در جمله‌های بعد، مطالبی می‌آید که بیانگر نگاه راوی به مسئولیت و زندگی است. بنابراین، در داستان فوق، آنجا هم که حوادث بیرونی نقل می‌گردد، بازهم در فضای ذهنی حضوری قاطع دارد و چنانچه در ابتدا گفته شد، داستان در آمیزه‌ای از واقعیت و ذهن جریان می‌یابد.

این داستان که یکی از بهترین نمونه‌های داستان‌های غنایی غسان کنفانی به‌شمار می‌آید، با بیان انفرادی فردی از تمامی جوانب زندگی خود آغاز می‌شود و به یکباره، انسجام داستانی بر مبنای آشنایی او با یك زن رخ می‌دهد که در اینجا نقطه‌ی عطف داستان اتفاق می‌افتد؛ به‌طوری‌که این دو بیش از بیش دلباخته‌ی یکدیگر می‌گردند اما حادثه‌ای برای راوی رخ می‌دهد که او را به ترك معشوق وا می‌دارد. اما پیش از مطرح‌ساختن این امر نزد فرد موردعلاقه‌اش، او زودتر از این عشق، کناره می‌کشد.

عاطفه و خیال

داستان کوتاه «في جنازتي»، بر پایه‌ی دو احساس اصلی یأس و امید نگاشته‌شده است. در ابتدای این داستان، شخصیت اصلی، به‌خاطر شرایط نابسامان دوران کودکی و نوجوانی خود، نسبت به دنیا احساس ناامیدی و بدبینی زیادی دارد. در ادامه، عاشق می‌شود و برای مدتی امیدوار می‌گردد که موجب می‌شود در این قسمت، عاطفه‌ی امید و عشق در متن جریان یابد. بعد از جدایی از عشقش، متوجه می‌شود که به بیماری لاعلاجی گرفتار شده که این موضوع منجر به تشدید بدبینی و ناامیدی‌اش شده و تا پایان داستان و جدایی دائمی از زن موردعلاقه‌اش، این احساس بیشتر و بیشتر می‌گردد. در ابتدای داستان احساس ناامیدی راوی از تک تک واژگان متن و تمامی جمله‌هایش با شدت زیادی مشخص است؛ به‌حدی‌که خودزنی و خودکم‌بینی از آن برداشت می‌شود:

«لو أردت الحقيقة فأنا لا أعرف ماذا يتعين عليّ أن أكتب لك... كل الكلمات التي يمكن أن يخفقها قلم مشتاق كتبتها لك عندما كنت هناك، أما الآن ... فلا شيء أستطيع أن أكرِّره على

مسمعك... ماذا أقول لك؟ أ أقول كما يقول أي إنسان سوىّ بأنَّ حبك يجري هادراً في دمي كطوفان لا يلجم؟ كنت أستطيع أن أقول لك ذلك لو كان هذا الذى يجري فيي شراييني شيئاً ذات قيمة ... ولكنّني في الحقيقة انسان مريض...فالدم الذي يحترق في لا قيمة له على الاطلاق: فهو دم يليق بإنسان عجوز، نصف ميت، نصف ساكن ليس في صدره سوى صناديق الماضي المقفلة، أمّا مستقبله فمجرد شمعة تضيء آخر لهبها كي تنطفىء ثمّ ينتهي كلّ شيء...كنت أعتقد أيَّتها الغالية، أنَّ الأيام حين تمرّ سوف تبلسم قليلاً من الجرح... ولكن يبدو لي الآن أنَّني أشتدّ تهاوياً كشيء أفرغ من تماسكه على حين فجأة فهو لا يعرف ماذا يقيمه. إن كل يوم يمرّ يحرف في صمودي صدعاً لا يعوض و كل لحظة تصفع وجهى بحقيقة أمر من حقيقة...[١٨]» (كنفاني، ١٩٨٧: ٥٩).

در متن فوق، واژه‌های «يخفق، لا أستطيع، لا قيمة، مريض، عجوز، نصف ميت، نصف ساكن، تهاوي، افرغ، صدعا، صفع» و غیره، همگی بر ناامیدی، شکست، ناتوانی و ضعف دلالت دارند. راوی خود را شکست‌خورده، ناتوان و بی‌ارزش می‌بیند و معتقد است که اکنون او چون افراد سالخورده، نیم‌مُرده است. در این قسمت، تصاویر نیز کاملاً با احساس همخوان هستند؛ به‌عنوان مثال، راوی آینده‌اش را به شمعی تشبیه می‌کند که آخرین شعله‌هایش را می‌سوزاند و منتظر خاموشی و پایان است. دلالت‌های سوختن و به‌پایان رسیدن، بارهای معنایی این تشبیه هستند که راوی به خود و وضعیتش نسبت می‌دهد. در سطر پایانی، تصویر «الأيام تبلسم قليلاً من الجرح» به‌کار می‌رود که به‌معنای «شکوفاشدن اندکی از زخم توسط روزگار» است. در واقع، در این تصویر زخم به گلی تشبیه‌شده که شکفته می‌شود.

این تشبیه، بیانگر نگاهی بدبینانه به دنیاست و این تصویر را به خواننده تداعی می‌کند که ماهیت دنیای راوی، زخم است؛ هرچندکه در ظاهر ممکن است شکفته‌شود و ظاهر شکفتن و شکوفاشدن را بگیرد. در ادامه نیز، حالت خود را به وضعیتی تشبیه‌کرده که از انسجام و نظام، تهی‌شده است. واضح است که اگر انسان، انسجام درونی را نداشته باشد، به یکباره فرو می‌ریزد. در پایان، گذر لحظه لحظه‌ی عمر را به سیلی‌های مداوم بر صورت تشبیه‌کرده است.

براساس آنچه گفته‌شد، در متن فوق، تمامی واژگان، جمله‌ها، تشبیه‌ها و استعاره‌ها، فضایی کاملاً ناامیدانه و یأس‌آلود و سیاه را به متن داده و از این حیث، متن بسیار تأثیرگذار و عاطفی است.

متن در این فضا ادامه پیدا کرده و راوی گذشته‌ی غم‌بارش را توصیف می‌کند تا اینکه به لحظه‌ی عاشق‌شدنش می‌رسد. در اینجا فضای داستان، برای مدتی کاملاً عوض می‌شود و متن نیز به تناسب با آن، دلالتی دیگر به خود می‌گیرد:

«ثمَّ حدث شيءٌ جميل، لقد انشقت الغيوم المتكوِّمة عن ضوء بعيد، تحررت قليلاً من ضغط الحاجة ... ثمَّ ... ثمَّ تعرفت إليك... أتذكرين؟ لقد جمعتنا حفلة صغيرة، وحين التقت عيونى بعيونك أحسست بمعول ينقض في صدري فيهدم كل المرارة التي اجترعتها طوال طفولتي... كان شعرك في أروع فوضى، وكانت عيونك مؤطرة بسواد آسر... لقد وجدت نفسي أحدق اليك دون وعى وكتبت أنت عن هذه اللحظة في مذكراتك ـ التيى قرأتها فيما بعد- أنَّك استلطفت هذا البحار الذي يحدق...و مرة بعد مرة كنت أراك فأرى نفسي أشد التصاقاً بنفسي... كنت أقف أمامك كطفل يفصله عن لعبته زجاج واجهة ملونة فحسب... وترتجف الكلمات الموهنة في حلقي ثم تتساقط واحدة تلو الأخرى إلى صدري فأسمع لها خفقاً عنيفاً يهزّ أضلاعي ... وعرفتك أكثر فأكثر ... وكتبت في مذكراتك عن تلك الأيام[۱۹]» (همان: ۶۱).

در بندهای فوق، علاوه بر اینکه فضا حالتی امیدوارانه به خود می‌گیرد، زبان داستان نیز شاعرانه‌تر می‌شود. در متن بالا، واژه‌ها و ترکیب‌های «إنشقَّت الغيوم، الضوء، تحرَّرتُ، دون وعي، خفق[۲۰]» و کلماتی از این دست، همگی بر نوعی تحول، تکان و جنبش دلالت دارند و القاگر مفهوم زندگی هستند. افزون بر این، اگر به ساختارهای صرفی افعال «انشقَّ، تحرَّر، تعرَّف، ترتجف، تتساقط» و غیره دقت شود، می‌توان مشاهده کرد که همگی از باب‌های «انفعال، تفعَّل، افتعال و تفاعل» هستند که بر مطاوعه یا نوعی تأثر و خودجوشی و تغییر دلالت دارند. در این فضا، زبان داستان، به شعر نزدیک می‌شود؛ به‌نحوی که خواننده گمان می‌کند، نثری شاعرانه را می‌خواند که نمونه‌ی بارز آن در بند زیر قابل مشاهده است:

«و كتبت لي، يومذاك، تقولين: «لماذا أنا أشتاق إليك كل هذا الشوق، إذا كانت «أنا» تعنينا نحن الاثنين... كما اتفقنا؟» وكنت أنا أضم أملى بعنف يليق به. وكنت أريدك... أريدك. بكل ما في هذه الكلمة من طلب ... وبدا لي أن الحياة قد ابتسمت أخيراً وأنَّ القلعة الجهمة من الألم، القلعة التي ارتفعت حجراً مراً فوق حجر مرّ في وجودي... هذه القلعة أطل من فوقها الآن على كل هذه السعادة[۲۱]» (همان: ۶۲).

در ادامه، زمانی‌که شخصیت داستان مجبور است که برای کار از زن مورد علاقه‌اش دور شود، نویسنده از طرفی اشتیاق خود را به وصال بیان می‌کند و از سوی دیگر، از سختی‌های جدایی و کار سخن به‌میان می‌آورد. در اینجا هرچند لحن همچنان احساسی است، اما کمی رنگ و بوی ناامیدی را به‌خود می‌گیرد. به بیان دیگر، دو احساس امید و ناامیدی در این قسمت از متن وجود دارد و به نظر می‌رسد پارادوکس زیبایی که در متن زیر مشاهده می‌شود، بر احساسات متناقض فوق دلالت کند:

«و غبت عنك بعيداً حيث أقتلع لقم عيشى اقتلاعاً... و هناك، في ذلك البلد البعيد الذي يحتوي على كلِّ شيء و ليس فيه أي شيء... البلد الذي يعطيك كلّ شيء ويضن عليك بكل شيء، في ذلك البلد البعيد الذي يتلوَّن أفقه في كلّ غروب بحرمان ممض، والذي يشرق صباحه بقلق لا يرحم[٢٢]» (همان)

در متن فوق، پارادوکس «يحتوي على كلّ شيء و ليس فيه أي شيء/ يعطيك ويضن عليك»، موجب شاعرانه‌تر شدن زبان گشته‌است. افزون بر آن، تصویری که شخصیت از شهر ارائه می‌دهد کاملاً شاعرانه می‌باشد؛ او غروب شهر را با صفت «رنگارنگ از محرومیتی تلخ» وصف می‌کند و صبحش را نورانی از «اضطرابی بی‌رحم» به‌تصویر می‌کشد که هر دوی این تصویرها شاعرانه و برخاسته از شوق و دردمندی است.

در بخش دیگر داستان، وقتی شخصیت متوجه بیماری لاعلاجش می‌شود، احساس ناامیدی، ناتوانی و بدبینی در داستان به نهایت خودش می‌رسد و این امر در زبان داستان و تصویرهای آن پدیدار می‌گردد:

«و حين عادت بي أعصابي، سمعت كلمات جوفاء يقيؤها الطبيب بلا أعماق، كلمات عن الأمل، عن الشجاعة، عن العلم، عن الشباب... كلمات فقدت كل معانيها، وأصبحت حروفها مجرد ديدان صغيرة تلتف حول نفسها بلا مبرر..[٢٣]» (همان: ٦٢-٦٣).

بند فوق، مربوط به زمانی است که راوی در مطب پزشک متوجه می‌شود که به بیماری لاعلاجی دچار شده و در اینجا راوی، از استعاره استفاده می‌کند و سخن‌گفتن و کلمات پزشک را به استفراغ تشبیه می‌کند. در ادامه نیز واژه‌های او را به کرم‌هایی تشبیه می‌کند که گرداگرد خود می‌لولند. استعاره‌ی فوق بیانگر نهایت ستوه شخصیت از دنیاست و نشان می‌دهد که او تا چه حد دنیا را بد و سیاه می‌بیند. تشبیه دوم نیز، دلالت‌هایی چون بیهودگی و ویرانگری را در خود دارند؛ چراکه از سویی، لولیدن بی‌هدف بر گرد خود «تلتف حول نفسها بلا مبرِّر»، بر پوچی و تهی‌بودن اشاره دارد و از سوی دیگر، مفهوم کرم نیز بر نابودی و فساد دلالت دارد.

نماد

اصلی‌ترین نماد این داستان، تعاملات روحی و روانی در بطن زندگی این دو زوج است که در قالب عنوان «في جنازتي» مصداق می‌یابد. به‌نظر می‌رسد مبنای اصلی و رویکرد ساختاری نویسنده از انتخاب این داستان، عناصر ناپایداری است که در ابتدا پایدار به نظر می‌رسد و خواننده تمامی روابط و مناسبات واقع‌گرایانه که اصلی‌ترین جزء آن فراق بین دو نفری که به احساس یکدیگر

اعتماد کرده‌بودند است را از ابتدای امر درك می‌کند؛ اما این امر فقط در سطح روئین داستان جریان یافته و در بطن آن، زن با بروز رفتار خودخواهانه، نام و مسیر داستان را تغییر داده بود.

نتیجه‌ی داستان

در خصوص نتیجه داستان می‌توان گفت که تمام داستان بر روال منطقی اهداف نویسنده شکل می‌گیرد که در پی اثبات افکار و عقاید خود، با گرفتن خط مشی دقیق در راستای اهداف خود قدم بر می‌دارد؛ افکاری که ناشی از اوهامی خیالی و واقعی است.

نتیجه

این پژوهش به بررسی نظرات «آیلین بالدشویلر» به‌عنوان یکی از منتقدان داستان کوتاه غنایی، پرداخته و عناصر پنج‌گانه‌ای که وی، در تحلیل داستان کوتاه مطرح کرده بود را مورد مطالعه قرار داده است. در این نوع داستان، توجه به افکار درونی شخصیت‌ها، نمود فراوانی دارد و عموماً فرجام این داستان ها، گشوده است.

همچنین مقاله‌ی حاضر با مطالعه‌ی داستان کوتاه «في جنازتي» اثر «غسان کنفاني» با تکیه بر نظریه‌ی یادشده، به این جمع‌بندی رسیده است که از میان اصول پنج‌گانه‌ی بالدشویلر، عنصر زمان‌پریشی، خیال و ذهن‌گرایی، بیشترین نمود را در داستان یادشده یافته، اما از عنصر "پایان باز"در آن بهره نبرده است. در واقع نویسنده با استفاده از عناصر مطرح‌شده، تجربیات واقعی زندگی فردی و اجتماعی را به‌تصویر کشیده و می‌توان داستان او را بازتاب درونیات خوانندگان و یکی از بهترین نمونه‌های داستان کوتاه غنایی به‌شمار آورد.

همچنین زمان حال در داستان «في جنازتي» را نمی‌توان از نوع زمان پویا به‌شمار آورد؛ چرا که در آن هیچ نوع حرکت و کنش بیرونی مشاهده نمی‌شود و این موضوع بر بی‌زمانیِ حال دلالت دارد؛ بی‌زمانی‌ای که نمودهای آن در ذهنی‌بودن، عدم پویایی و نداشتن کنش قابل مشاهده است. بر این اساس، داستان «((في جنازتي))» در دو سطح زمان گذشته با خصلت پویا و عینی بودن و زمان حال که ذهنی و از تحرک برخوردار نیست، روایت شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Eileen Baldshuiler
2. Anachronies

3. Analepsis
4. Prolepsis
5. flash back
6. flash forward
7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
8. Immanuel Kant
9. Northrop Frye

۱۰. عزیزم! واقعیت را بخواهی نمی‌دانم که چه باید بنویسم ... وقتی که آنجا بودم، تمامی واژگانی را که قلمی مشتاق می‌تواند به حرکت آرد، نوشتم، اما اکنون ... چیزی نیست که بتوانم به گوشت تکرار نمایم ... چه به تو بگویم؟ آیا به مانند هر فرد دیگری بگویم که عشقت به مانند توفانی مهارناشدنی در خونم می‌غرد؟... خونی که در رگم می‌سوزد هیچ ارزشی ندارد: چراکه آن خونی است که مناسب پیری نیم‌مرده و نیم‌متحرک است که در سینه‌اش جز صندوق‌های بستهٔ گذشته نیست، اما آینده‌اش شمعی است که آخرین شعله‌هایش را می‌تاباند تا در ادامه خاموش گردد و همه چیز پایان یابد.

۱۱. امروز صبح به حالت دو از پله‌ها بالا رفتم و وقتی به پایانش رسیدم، احساس کردم که قلبم بر دنده‌هایم می‌کوبد و پریشان است؛ به حدی که نزدیک است تکه تکه گردد.

۱۲. من برای فردایی بی‌ترس می‌زیستم. و برای اینکه روزی سیر گردم، گرسنگی می‌کشیدم... و می‌خواستم به این فردا برسم.

۱۳. با وجود این... به خود می‌گفتم «صبر کن‌ای پسر! تو هنوز در آستانه‌ی عمری و فردا و پس فردا خورشیدی دیگر خواهد تابید.

۱٤. نمی‌دانی که چقدر مرا از تنها وسیله‌ام محروم کردی؛ تنها وسیله‌ای که داشتم و می‌توانستم با آن خودم را قانع کنم که هنوز می‌توانم شجاع باشم... چرا در اعتراف عجله کردی؟ چرا؟ چرا فرصت مخصوص مرا برایم ندادی تا آخرین نقشم را بازی کنم...

۱۵. اگر در اعترافت کمی تأخیر می‌کردی، همه چیز عوض می‌شد. اما اکنون فرصت گذشته است و تو کاملاً از آنجاکه من به پایان رسیدم، شروع کردی.

16.Charls may

۱۷. من برای فردایی بی‌ترس می‌زیستم. و برای اینکه روزی سیر گردم، گرسنگی می‌کشیدم و می‌خواستم به این فردا برسم. زندگی من هیچ ارزشی نداشت جز امیدی ژرف و سبز که در وجودم بود و این را به من القا می‌کرد که آسمان نمی‌تواند تا بی‌نهایت سخت باشد... اما آسمان و زمین و همه‌چیز متفاوت با آرزوهای کودک بودند. ماه‌های سخت به کندی گذشت... و وقتی بزرگ شد... خانواده‌اش از او خواستند که لقمه‌ای را که روزی بدو داده بودند و او نمی‌توانست خود آن را در بیاورد، بدیشان بدهد... مسئولیت زیباست... اما مردی که با مسئولیتی مواجه شود که تاب آن را ندارد، مردانگی‌اش اندک اندک در زیر بار درخواست، ستانده می‌شود.

۱۸. واقعیت را بخواهی نمی‌دانم که چه باید بنویسم... وقتی که آنجا بودم، تمامی واژگانی را که قلمی مشتاق می‌تواند به حرکت آرد، نوشتم، اما اکنون... چیزی نیست که بتوانم به گوشت تکرار نمایم... چه به تو بگویم؟ آیا به مانند هر فرد دیگری بگویم که عشقت به مانند توفانی مهارناشدنی در خونم می‌غرد؟... خونی که در رگم می‌سوزد هیچ ارزشی ندارد: چراکه آن خونی است که مناسب پیری (نیم)مرده و (نیم)متحرک است که در سینه‌اش جز صندوق‌های بسته‌ی گذشته نیست، اما آینده‌اش شمعی است که آخرین شعله‌هایش را می‌تاباند تا در ادامه خاموش گردد و همه چیز پایان یابد. خونی که در رگم می‌سوزد هیچ ارزشی ندارد؛ چراکه آن خونی است که مناسب پیری نیم‌مرده و نیم‌متحرک است که در سینه‌اش جز صندوق‌های بستهٔ گذشته نیست، اما آینده‌اش شمعی است که آخرین شعله‌هایش را می‌تاباند تا در ادامه خاموش گردد و همه چیز پایان یابد. عزیزم گمان می کردم روزگار اندکی از زخم را می‌شکوفاند، اما به نظر می رسد گویا من همچون چیزی که از انسجام تهی گشته، رو به سقوط و فنا هستم، و نمی دانم چه چیزی مرا پایدار نگه خواهد داشت!

۱۹. سپس حادثه‌ای زیبا رخ داد و از دل ابرهای انباشته نوری دور سوسو زد، اندکی از فشار نیاز رها شدم... سپس... سپس با تو آشنا شدم... آیا به یاد می‌آوری؟ جشنی کوچک ما را گرد هم آورد و وقتی چشمانم به چشمانت خورد، گمان کردم کلنگی سینه‌ام را فرو ریخت و همهٔ تلخی‌هایی که در کودکی نوشیده بودم، ویران شد. موهایت زیباترین هرج و مرج بودند و چشمانت حاشیه خورد با سیاهی‌ای اسارت‌گر... خودم را دیدم که ناخودآگاه به تو خیره گشته‌ام و تو نیز در دفتر خاطراتت که بعدها خواندم، از این لحظه نوشتی و گفتی که دریاهایی را که خیره شده بودند، زیبا یافتی....و برای بارهایی تو را می‌دیدم و اینچنین می‌پنداشتم که بیشتر به خود چسبیده‌ام. به مانند کودکی که تنها شیشه‌ی ویترینی رنگارنگ، او را از اسباب‌بازی‌اش دور نگه داشته، در برابرت می‌نشستم و واژگان سب در گلویم به ارتعاش می‌افتاد و یکی پس از دیگری به سینه‌ام می‌افتاد و من در اثر آن، تکانی سخت را می‌شنیدم که دنده‌هایم را به لرزه می‌آورد.

۲۰. ابرها کنار رفت، نور، آزاد شدم، ناخودآگاه، تپش و سوسو و غیره

۲۱. آن روز به من نامه نوشتی و گفتی: «چرا من تا این حد به تو اشتیاق دارم، و منظورت از «من» هر دوتایمان بود... چنانچه با هم قرار کردیم؟» و من با شدتی که شایسته‌ی آرزویم است، آن را در آغوش می‌کشیدم و می‌خواستمت... می‌خواستمت. با تمامی نیازی که در این واژه است... و برایم اینچنین به نظر رسید که زندگی در اکنون به من لبخند زده و قلعه‌ی عبوس درد، قلعه‌ای که با سنگ‌های تلخ در زندگیم روی هم انباشته‌شده بود... اکنون از بالای این قلعه مشرف به این خوشبختیم.

۲۲. از تو دور شدم و به جایی رفتم که به سختی لقمه‌های زندگی را در آن می‌کندم... در آنجا، در آن شهر دوری که همه چیز دارد و هیچ در آن نیست... شهری که همه چیز به تو می‌بخشد و همه چیز را از تو دریغ می‌دارد، در آن شهر دوری که کرانه‌اش در هر غروبی با محرومیتی تلخ رنگارنگ می‌شود و صبحش با اضطرابی بی‌رحم تابنده می‌گردد.

۲۳. وقتی به خود آمدم، واژگانی توخالی را شنیدم که پزشک بدون هیچ ژرفایی استفراغ می‌کند، واژگانی در مورد امید، شجاعت، علم و جوانی ... واژه‌هایی که معناهایش را از دست داده بود و حرف حرفش چنان کرم‌هایی کوچک شده بود که بی‌دلیل گرد خود می‌لولید.

منابع ومآخذ

- آریان‌پور، یحیی، (۱۳۸۵)، **زندگی و آثار هدایت**، تهران: زوار.
- ارسطو، (۱۳۸٦)، **هنر شاعری بوطیقا**، مترجم فتح‌الله مجتبایی. نشر فردوس
- براهنی، رضا، (۱۳۸۰). **قصه‌نویسی**، تهران: نشر نو.
- پاینده، حسین، (۱۳۹٤). **نظریه‌های رمان**، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷٤) . **سفر در مه**، تهران: زمستان.
- داد، سیما، (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.
- زركلي، خير الدين، (۲۰۰۷)، **الأعلام**، الجزء الخامس، بيروت: دار العلم للملايين.
- زيتوني، لطيف، (۲۰۰۲)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
- ساروخانی، باقر، (۱۳۷۰)، **درآمدی بر دایرةالمعارف علوم اجتماعی**، تهران: کیهان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
- فرای، نورتروپ، (۱۳٦۳). **تخیل فرهیخته**، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- غفاری، سحر، (۱۳۸۹). «پسامدرن تصعنی، نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، **فصلنامة نقد ادبی**. سال سوم. ش ۹: ۷۳-۸۹.
- كنفاني، غسان، (۱۹۸۷). **موت سرير رقم ۱۲**، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- مرادی صومعه‌سرایی، غلامرضا، (۱۳۷۲)، **پایانی برای قصه‌نویسی سنتی**، رشت
- مستور، مصطفی، (۱۳۷۹). **مبانی داستان کوتاه**، تهران: نشر مرکز
- میرصادقی، جمال، (۱۳۹۳)، **پیشکسوت‌های داستان کوتاه جهان**، تهران: نشر نیلوفر.
- می، پروست، (۱۳۸۱)، **داستان های فرانسوی**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: طرح نو.
- هیوز، هنری (۱۳٦۹)، **آگاهی و جامعه**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند. تهران: اندیشه‌های عصر نو.
- Allan Powell, M. 1990. **What is Narrative criticism?** Minneapolis: Fortress Press.
- Genette, G., 1980.**Narrative Discourse.Trans: Jane E. Lewin**. Ithaca: Cornell University Press.

تحليل قصة غسان كنفانى القصيرة «في جنازتي» بناءً على نظرية «آيلين بالدشويلر»

مونا آرام‌فر[1]*
اشرف چگينى[2]

المُلَخَّص

تمثل القصة القصيرة انعكاساً لأفكار الكاتب لتحقيق مفاهيمٍ كالعدالة والحرية، وكذلك تمثل تجسيداً للأماني الممكنة وغيرالممكنة. لذا يسعى الكاتب في القصة القصيرة لتصوير هذه الهواجس الفردية والاجتماعية. يعتقد «آيلين بالدشويلر» وهو من منظرى القصة القصيرة الغنائية- أن ذهن الشخصيات وعوالمهم الداخلية تبرز في القصص القصيرة، أما الحبكة فهي الأقل أهمية. إذ يعتقد بالدشويلر أن هدف الكاتب في القصة القصيرة الغنائية، تقديم عرض تصويري مباشر لأفكار وأحاسيس الشخصيات الرئيسة في القصة. لذا فإن تحليل القصص العربية القصيرة من هذه الزاوية، سيكون مهماً للغاية للكشف عن مكنونات وأفكار الكاتب للوصول إلى التيارات الفكرية والاجتماعية في مجتمع ما. تهدف هذه المقالة اعتماداً على المنهج الوصفى- التحليلى إلى دراسة قصة «في جنازتي» للكاتب غسان كنفاني وفقاً لمبادئ بالدشويلر الخمسة. وقد توصلت المقالة إلى أن أبرز عناصر نظرية بالدشويلر التي تتجلى في هذه القصة القصيرة هي المفارقة الزمنية والذاتية والعاطفة والخيال، بحيث يمكننا أن نعدَّ قصة «في جنازتي» واحدة من أفضل القصص الغنائية.

الكلمات الدليلية: القصة القصيرة الغنائية، نظرية بالدشويلر، غسان كنفاني، قصة «في جنازتي».

١-دكتوراة في فرع اللغة الفارسية و آدابها بجامعة آزاد الإسلامية-ورامين (پيشوا)
٢-الأستاذة المساعدة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة آزاد الإسلامية-ورامين (پيشوا)

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Semiotics of the concept of temporal-spatial homelessness in the *Ahzan al-Sunnah al-Iraqi* anthology by Khazal al-Majedi based on Pierce's theory

Touraj Sohrabi[1], PhD student in Arabic language and literature, Razi University of Kermanshah
Yahya Maroof, Professor, Department of Arabic Language and Literature, Razi University of Kermanshah
Mohammad Nabi Ahmadi, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Razi University of Kermanshah

Received: 02-05-2021 Accepted: 08-08-2021

Introduction: Semiotics is one of the new methods in literary criticism of texts. Based on the principles of semiotics, researchers analyze the hidden and internal data of the text and the relations among the words in the context and reveal and interpret semantic secrets and signs in poetic texts. The science of semiotics entered a new phase in the 1960s with the rise of the French linguist Ferdinand Desoussor, but it was not long before the American Charles Pierce revolutionized the science of semiotics by presenting his threefold model. According to him, man lives in a complex system of a wide range of signs. By recognizing these signs, he comes to an understanding of existence. Hence, Pierce presents a three-dimensional model in which there is an inextricable link among the three parts. Pierce defines the concept of sign in three parts, including a) representation, which is a form that assumes a sign, not necessarily material, equivalent to 'signifier' in Saussure's view, b) object, as something to which the sign refers, and c) interpretant, as a meaning derived from a sign and a perception created by a sign. Interpretation is equivalent to meaning in Saussure's view.
According to Pierce's theory, the sign has another classification, which is based on its characteristics. Pierce's semiotics is based on three philosophical categories, namely primacy, secondary, and tertiary. The category of priority includes matters that exist in themselves and without regard to any other relationship, such as whiteness or feelings of sadness, without questioning the cause. Pierce's second category is secondary to various components, including effects. For example, falling of a stone thrown on the ground and pain in terms of its cause are part of this category. The category of the secondary is more related to the practical life and personal experience of man. The third and last category is the category of the tertiary, which deals with general laws and objects. In fact, it relates the categories of priority and secondary. The connection among these three categories produces the concept of a sign.
Objective: Khazal Al-Majedi (1951) is one of the poets of modernity whose main poetic theme is the grief of homelessness and distance from home. He is an educated poet and is aware of the history of Iraq. The present study intends to examine the

[1]- Corresponding Author Email: toorajsohrabi67@yahoo.com

concepts of homelessness and alienation with an analytical-descriptive method in the *Ahzan al-Sunnah al-Iraqi* anthology by Khazal al-Majedi based on Pierce's theory. The poet's skill in choosing specific implications from the meanings is explored, multiple implications are derived from his vocabulary, and criticisms are made on the role of temporal and spatial coders in shaping vocabulary symptoms related to homelessness.

Methodology: Since Al-Majedi's poems have a very high interpretive capacity and the study of the relationship between signs and codes in his poetry leads the reader to a correct understanding of his thoughts and the depth of his concepts and goals, Pierce's semiotic pattern was used to illuminate the underlying layers of his poems. In this research, in order to obtain the required data, previous findings and the relationships among them as well as the available valid sources have been used. The research is conducted based on the analysis of Khazal Al-Majedi's works so as to introduce the poet's style and views, with a focus on the *Ahzan al-Sunnah of Iraqi* anthology and the books in the field of semiotics and content analysis.

Results and Discussion: Based on the research results, these cryptocurrencies have been used with the aim of beautifying words, increasing the semantic capacity of words and creating new and unfamiliar semantic combinations. They create images in the poems in line with their general atmosphere and reflect Al-Majedi's extra-textual factors, worldview, nostalgic emotions, feelings of homesickness, and intense attachment to his homeland.

Conclusion: Using spatial situations and spatial constraints, the poet has created a poetic space in which a system of interconnected meanings has been formed, giving the concept of sign a visual dimension and using the physical properties of place and homelessness. He has loneliness, which is abstract and intangible, or visible and tangible. He gives it a sensory nature so that the reader can reach the depths of his emotions, alienation and sorrow and sympathize with him.

In his poetry, Al-Majedi uses the element of time as a form and container that illustrates all his memories and emotional experiences. This is done by using metaphors and similes and turning time units into poetic signs and the concepts of homelessness and bitterness. He expresses distressing moments away from home in indirect language. These time and space vessels depict his intense attachment to his homeland, show an emotional and cultural burden, and reflect the world inside the poet and his tired soul.

He creates a chain of images, signs and meanings by arranging explicit meanings in the text of the poem. He also produces successive and related poetic images and uses the spice of imagination and permissible language to target the reader's mind. The main and hidden meaning behind these words are well deliberated, and the symbols of homelessness in his poems are the product of the transition from the phonetic form of words and temporal and spatial constraints and the surface texture of the text to the abstract interpretation and meaning of the sign, which is interpreted with the help of a subject in the real and external world.

Keywords: Khazal Al-Majedi, *Ahzan Al-Sunnah of Iraqi*, Pierce Semiotics.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

نشانه‌شناسی مفهوم غربت زمانی-مکانی در دیوان «أحزان السّنّة العراقية» از «خزعل الماجدي» بر اساس نظریه‌ی پیرس

تورج سهرابی[1]، دانشجوی دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه
یحیی معروف، استاد گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه
محمّدنبی احمدی، دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۵/۱۷

چکیده

نشانه‌شناسی یکی از شیوه‌های جدید در نقد ادبی متون است که پژوهشگران با تکیه بر اصول نشانه‌شناسی، به تحلیل داده‌های پنهان و درونی متن و کنش‌های میان واژگان در بافت جمله می‌پردازند و نهان‌های معنایی و نشانه‌های موجود در متون شعری را آشکار و تفسیر می‌کنند. یکی از معروف‌ترین نظریه‌پردازان این علم، چارلز پیرس (۱۹۱۴م-۱۸۳۹م) آمریکایی است که با طرح الگوی سه وجهی خود، گستره‌ی کاربرد نشانه‌شناسی را بسیار وسعت بخشید و بعدها مورد توجه بسیاری از پژوهشگران ادبیّات و زبان‌شناسی قرار گرفت و بسیاری از آثار ادیبان به این روش تحلیل شد.خزعل الماجدي (۱۹۵۱م) از شاعران تبعیدی عراقی است که غم غربت و دوری از وطن از پربسامدترین مضمون‌های شعری اوست که در بسیاری از اشعارش به‌ویژه در دیوان شعری «أحزان السَّنة العراقية»، اندوه تنهایی و غربت هویداست؛ از این‌رو پژوهش حاضر می‌کوشد با شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و بر اساس مبانی نشانه‌شناسی "پیرس"، به بررسی چگونگی شکل‌گیری نشانه‌های مربوط به مفهوم وطن در قالب رمزگان‌های زمانی و مکانی در اشعار الماجدي بپردازد. بر پایه‌ی نتایج پژوهش، این رمزگان‌ها با هدف زیباسازی کلام، بالابردن ظرفیّت معنایی واژگان و خلق ترکیب‌های معنایی جدید و نامأنوس به‌کار رفته‌اند و ذهن مخاطب را از معنای ساده و دلالت صریح مدلول واژگان، به‌سوی معنای دور و خیال‌انگیز و دلالت ضمنی سوق می‌دهند و تصاویری در شعر خود می‌آفرینند که متناسب با فضای کلّی قصیده هستند و بازتابی از عوامل برون متن و جهان‌بینی الماجدي و عواطف و حس نوستالژیک و غربت و دلبستگی شدید او به وطن می‌باشند.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی پیرس، خزعل الماجدي، أحزان السنة العراقية.

۱- پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: toorajsohrabi67@yahoo.com

مقدمه

نشانه‌شناسی علمی است که با ساختارگرایی و پساساختارگرایی ارتباط تنگاتنگی دارد؛ گستره‌ی کاربرد آن بسیار وسیع بوده و در سینما، تئاتر، درام، موسیقی و موضوعاتی از این دست، مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. این علم در زبان‌شناسی و ادبیات نیز بسیار پرکاربرد است و بسیاری از آثار ادبی بر اساس این شگرد بررسی می‌گردد و ناشناخته‌های درون جهان متن از این طریق موشکافی می‌شود. «نشانه‌شناسی را مطالعه‌ی نشانه‌ها و فرایندهای تأویلی و یافتن مناسبتی میان دالّ و مدلول می‌دانند» (خلف کامل، لاتا: ۱۸) که محقّق با تحلیل نشانه‌های موجود در بافت جمله، به لایه‌های زیرین معنایی خواهد رسید. نشانه‌شناسی متون ادبی یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که به تجزیه و تحلیل متون ادبی می‌پردازد. در این روش، نشانه‌ها و روابط خاصی که میان آن‌ها وجود دارد، بررسی می‌شوند. مطالعات نشانه‌شناسی نیز به ادبیات عربی راه‌یافته و پژوهشگران توانسته‌اند براساس اصول این علم میان‌رشته‌ای، گام بزرگی درجهت فهم دقیق‌تر متن ادبی بردارند و خواننده را در کشف روابط دلالتی میان واژگان شعر یاری نمایند. خزعل الماجدي، یکی از شاعران نوگرایی است که غم غربت و دوری از وطن، اصلی‌ترین مضامین شعری او را تشکیل می‌دهند. وی از جمله شاعران تحصیل‌کرده و آگاه به تاریخ کهن سرزمین عراق است که گرایش ناسیونالیسم بر اشعارش چیرگی دارد و عشق به وطن و زندگی در غربت، در اشعار او به‌ویژه مجموعه‌ی شعری «أحزان السّنة العراقية» هویداست. از آنجا که اشعار الماجدي ظرفیّت تأویلی بسیار بالایی دارند و مطالعه‌ی رابطه‌ی دال‌ها و رمزگان‌ها در شعر وی، خواننده را به درک صحیحی از اندیشه و ژرفای مفاهیم و اهداف او رهنمون می‌سازد؛ می‌توان از الگوی نشانه‌شناسی پیرس استفاده‌نمود تا از این طریق، لایه‌های زیرین اشعار وی روشن شود.

پژوهش حاضر بر آن است تا نشانه‌شناسی مفهوم غربت و بیگانگی در دیوان «أحزان السّنّة العراقية» خزعل الماجدي را بر اساس نظریه‌ی پیرس مورد بررسی قرار دهد و قدرت و مهارت شاعر در گزینش دلالت‌های ضمنی خاص را از میان دلالت‌های ضمنی متعدّد در میان واژگان اشعارش تحلیل کند و نقش رمزگان‌های زمانی و مکانی را در شکل‌دهی نشانه‌های واژگان مربوط به غم غربت نقد کند. در این پژوهش برای دست‌یابی به اطلاعات مورد نیاز، از یافته‌های پژوهش‌های گذشته و مراجعه به منابع معتبر کتابخانه‌ای استفاده شده است. مطالعه‌ی آثار خزعل الماجدي برای آشنایی با سبک شعری و نگاه شاعر، مطالعه‌ی دیوان أحزان السّنّة العراقية و مطالعه‌ی کتاب‌هایی در زمینه‌ی نشانه‌شناسی و تحلیل محتوا، از جمله کارهایی است که برای پیشبرد این پژوهش انجام‌گرفته است. روش پژوهش در این جستار به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی

می‌باشد؛ توصیفی از آن‌جهت که وضع موجود را تشریح و بررسی نموده و دخالتی در موقعیّت، و وضعیّت متغیرها نداشته و آن‌ها را دستکاری یا کنترل نمی‌کند. در این شیوه، برای تبیین و توجیه کار خود، به یکسری مبانی متقن نیاز است که در بخش بیان مسأله به آن‌ها پرداخته خواهد شد. و از این جهت تحلیلی است که یک پدیده را در ابعاد مختلف مورد بررسی و موشکافی قرار می‌دهد و اطلاعات جمع‌آوری‌شده از منابع مختلف و پیشینه‌ی تاریخی را به هم مرتبط ساخته و در شناساندن علّت و انگیزه و نحوه‌ی پدید آمدن رویداد کوشش می‌کند.

این پژوهش سعی دارد تا ضمن بررسی موارد یادشده، به سؤالات زیر نیز پاسخ دهد:

۱. بر اساس نظریه‌ی پیرس، رمزگان‌های زمانی و مکانی چه نقشی در شکل‌گیری نشانه‌های مربوط به مفهوم غربت در اشعار الماجدي دارند؟

۲. شاعر چگونه توانسته با کاربست مثلّث معنایی بازنمون، موضوع و تفسیر بر اساس نظریه‌ی پیرس، زبان شعر خود را از لایه‌ی بالایی متن به لایه‌ی زیرین و درونی متن انتقال دهد؟

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون پژوهشی که از نظر نشانه‌شناسی پیرس، اشعار خزعل الماجدی را مورد بررسی قرار دهد، انجام نپذیرفته است؛ اما این نظریه و شاعر به شیوه‌های دیگری مورد بررسی قرارگرفته که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱. فاطمه جمشیدی و همکاران در مقاله‌ی «نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سروده «عودة سندباد» از «علی فوده»» (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی۱۳: ۱۳۹۶)، به بررسی رمزگان‌های مربوط به مؤلّف، بینامتنیّت، زیبایی‌شناختی و روایی در این سروده پرداخته‌اند و در نهایت دریافته‌اند که شخصیّت شاعر و روحیّات وی در رمزگان مربوط به صاحب متن و رمزگان اسطوری تجلّی یافته، انسجام سروده از رهگذر رمزگان فرم و رمزگان روایی حاصل‌گردیده و میزان ادبیّت آن مرهون دو رمزگان زیبایی‌شناختی و بینامتنی شعری است.

۲. در مقاله «نشانه‌شناسی عنوان در شعر احمد مطر بر اساس دیدگاه سوسور» نوشته‌ی معصومه نعمتی و لیلا جدیدی (لسان مبین، شماره‌ی۳۸: ۱۳۹۸)، به بررسی عناوین گزیده‌ای از اشعار احمد مطر از منظر نشانه‌شناسی پرداخته‌شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مطر در گزینش عناوین اشعار خود از تکنیک‌هایی مانند متناقض‌نما، بینامتنیت، فراخوانی میراث و نمادپردازی استفاده کرده است و عناوین شعری وی، به مثابه متنی موازی با متن اصلی قرارگرفته که به‌واسطه‌ی محور جانشینی، با نشانه‌های به‌کار رفته در متن تقویت شده است. همچنین تحلیل

نشانه‌ها در محور همنشینی، بیانگر شبکه‌ی ارتباطی میان معانی است که غالباً در تقابل با یکدیگر قرار دارند و به تولید معنای موردنظر شاعر کمک کرده‌است.

۳. علیرضا محمدرضایی و سیده سکینه حسینی در پژوهش خود با عنوان «مطالعه‌ی نشانه‌شناسانه‌ی اشعار وطنی شوقیّات» (زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی۲۰: ۱۳۹۸) کوشیده‌اند تا حسّ ملّی‌گرایی احمد شوقی را در چهار محور نشانه‌های زیبایی‌شناختی کلام، نشانه‌های زمانی و مکانی، نشانه‌های مربوط به هنجار گریزی نحوی و تحلیل متن به اعتبار محور افقی و عمودی بررسی کنند و در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که این نشانه‌ها نه تنها به قصد هنرنمایی ادبی و آفرینش تصاویر شعری، بلکه در جهت تولید معنا، برجسته سازی افکار و تجارب روحی و عاطفی شاعر به‌کار گرفته شده‌اند.

۴. در مقاله‌ی «نشانه شناسی رمزگان‌های زبانی در سروده «ملحمة الهجرة الثالثة» از «كاظم السماوي»» نوشته‌ی محمدنبی احمدی و ایمان قنبری (زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۲: ۱۳۹۹)، نویسندگان با بررسی قصیده‌ی موردنظر، به‌دنبال یافتن مهم‌ترین رمزگان‌های زبانی آن و بیان ارتباط آنها با زندگی شاعر از یکسو و نقش آن در هماهنگی قصیده از سوی دیگر، پرداخته‌اند و درنهایت به این نتیجه رسیده‌اند که نشانه‌های شخصیّت شاعر و گرایش‌های شخصی او به‌طور واضح در رمزگان‌های مربوط به صاحب متن و عنوان تجسّم یافته است. همچنین، بررسی‌ها حاکی از آن است که ملحمة الهجرة الثالثة، متأثّر از زندگی شاعر و سال‌های طولانی غربت و تبعید است که شاعر به‌صورت آگاهانه بسیاری از رمزگان‌ها را برای بیان مقصود خود که همان برانگیختن حسّ مبارزه و مقاومت است را به‌کار گرفته است.

در خصوص اشعار خزعل الماجدي نیز پژوهش‌هایی انجام شده که در ادامه بررسی خواهند شد:

۱. جواد هادي حسين عليوي الغزاوي در پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «شعر خزعل الماجدي: دراسة سيميائية»؛ (جامعة آل‌البيت أردن: ۲۰۱۵)، به اهمیّت نشانه‌شناسی در تحلیل متون ادبی اشاره داشته و نمونه‌هایی از شعر ماجدی را از نظر نشانه‌شناسی مورد کاوش قرار داده است.

۲. «التمثيل الفلسفي للجسد في شعر خزعل الماجدي»؛ (مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد۳۹: ۲۰۱۹) عنوان مقاله‌ای به‌قلم حسن دخيل عباس الطائي و عدي عبد الجاسم عطية می‌باشد که در آن، نویسندگان با نگاهی به فلسفه‌ی نیچه، به موضوع بدن و جسم زن در انواع پاک و ناپاک پرداخته‌اند و معتقدند که تمام علوم در خدمت جسم انسان

هستند. این مقاله به بازنمایی‌های کلّی بدن و جامعه شناختی فلسفه‌ی بدن در شعر خزعل الماجدي پرداخته و اینکه چگونه دیدگاه‌هایش در نمایشنامه‌های شعری وی تجلّی یافته است را بررسی می‌نماید.

۳. أحمد مرتضی جاسم حمادي در پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «الحضور الدرامي للميثولوجيا في نصوص خزعل الماجدي المسرحية» (جامعة بغداد: ۲۰۲۰) در پی پاسخ به این سؤال است که اسطوره به چه صورتی در نمایشنامه‌های ماجدي نمود پیدا کرده است؟ و در پایان به این نتیجه رسیده که خزعل الماجدي، اسطوره را به‌شیوه‌ای مدرن و همگام با پیشرفت‌های بشریت متحوّل نموده است.

۴. «المتعاليات النصيّة في شعر خزعل الماجدي»؛ نوشته‌ی هدی مصطفی طالب أحمد الأمین (جامعة المثنی: ۲۰۲۱) نویسنده، رساله‌ی دکتری خود را با هدف بررسی کاربرد آگاهانه و غیر آگاهانه‌ی بینامتنیت در اشعار خزعل الماجدي بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت نگاشته شده است.

همان‌طور که مشاهده شد، تاکنون در حوزه‌ی نشانه‌شناسی مفهوم غربت در شعر خزعل الماجدي، هیچ پژوهشی نه در ایران و نه در میان کشورهای عربی انجام نشده است. علاوه بر اینکه این شاعر نیز هیچ‌گاه در ایران مورد تحقیق و کاوش قرار نگرفته است.

الگوی نشانه‌شناسی پیرس

علم نشانه‌شناسی از دهه‌ی شصت میلادی با ظهور «فردیناند دوسوسور[۱]» زبان‌شناس فرانسوی به مرحله‌ی جدیدی گام نهاد؛ ولی دیری نپایید که «چارلز پیرس[۲]» آمریکایی با ارائه‌ی الگوی سه‌گانه‌ی خود، انقلاب بزرگی در علم نشانه‌شناسی ایجاد کرد. به باور او انسان در نظامی پیچیده و در هم تنیده از مجموعه‌ای وسیع از نشانه‌ها زندگی می‌کند که با شناخت این نشانه‌ها به درک درستی از هستی می‌رسد. از این‌رو، پیرس الگویی سه وجهی را ارائه می‌کند که پیوند ناگسستی میان این سه بخش وجود دارد. «پیرس برای مفهوم نشانه سه بخش قائل است که عبارتند از:

۱. نمود یا بازنمون[۳]: شکلی که نشانه به‌خود می‌گیرد که لزوماً مادّی نیست و معادل همان دالّ در دیدگاه سوسور است.

۲. موضوع[۴]: چیزی‌که نشانه به آن ارجاع دارد.

۳. تفسیر[۵]: معنایی است که از نشانه حاصل می‌شود و در واقع ادراکی است که به‌وسیله‌ی نشانه به وجود می‌آید. تفسیر، معادل مدلول در دیدگاه سوسور است. پیرس برهم‌کنشِ میانِ نمود، موضوع و

تفسیر را فرآیند نشانگی[۶] می‌نامد. نور قرمز چراغ راهنما در یک چهارراه، نمود، توقّف وسایل نقلیه، موضوع و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسایل نقلیه باید بایستند، تفسیر است» (چندلر، ۱۳۸۶: ۶۱- ۶۰). بر این اساس، «میان دالّ و مدلول پل ارتباطی دیگری به‌نام موضوع وجوددارد که همان مفهوم تأویل و ارجاع نشانه نزد پیرس است که در این بخش از نشانه بازتاب می‌یابد؛ زیرا از نظر او یک نشانه تنها در صورتی می‌تواند نشانه تلقّی گردد که تأویل شده باشد» (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۹۳). نشانه براساس نظریه‌ی پیرس، یک تقسیم‌بندی دیگر دارد که براساس ویژگی‌های خود نشانه است. نشانه‌شناسی پیرس، بر سه مقوله‌ی فلسفی اولیت[۷]، ثانویت[۸] و ثالثیت[۹] استوار است؛ «مقوله‌ی اولیت شامل امور موجود فی‌نفسه و بدون لحاظ هیچ رابطه‌ی دیگری می‌شود؛ مانند «سفیدی» یا احساس غم، بدون آنکه پرسش در مورد علت آن مطرح شود. به‌عبارت دیگر، تنها امور «واحد» و تمام (یعنی بدون لحـاظ اجـزاء و روابط میان اشیاء) جزء این مقوله هستند و بیشتر به جنبه‌ی کیفی اشیاء و احساسات محض انسان اختصاص دارد و بیانگر نسب و روابـط میان امور است. مقوله‌ی دوم پیرس [یعنی] «ثانویت»، جزئی مختلف است، از جمله تأثیر و تأثّر. به‌عنوان مثال، افتادن سنگی که روی زمین پرتاب شده است، یا دردی با لحاظ علّت آن، جزء این مقوله هستند. مقوله‌ی ثانویت بیشتر به زندگی عملی و تجربه‌ی شخصی انسان مربوط می‌شود. مقوله‌ی ثالثیت [یعنی سومین و آخرین مقوله]، با قوانین عمومی و اشیاء سر و کار دارد و در واقع [دو] مقوله‌ی اولیت و ثانویت را به هم ربط می‌دهد» (رضوی‌فر و غفاری، ۱۳۹۰: ۱۱). ارتباط میان این سه مقوله، مفهوم نشانه را تولید می‌کند. بر اساس این سه مقوله «نشانه‌ها به سه نوع کیفی، جزئی، کلی (عام) تقسیم می‌شوند. نشانه فی نفسه [اولاً] از سنخ نمود و پدیدار است؛ در این صورت آن را نشانه‌ی کیفی می‌نامند؛ یا ثانیاً یک موضوع یا واقعه‌ی فردی است که در این صورت آن را نشانه‌ی جزئی می‌نامند. نشانه‌ی جزئی، به واقعه‌ی جزئی زمانی و مکانی دلالت می‌کند. ثالثاً از سنخ طبیعت عام و کلی اشیاء است که در این صورت آن را نشـانه‌ی عمومی می‌نامند» (Bergman Paavola 2003:74). در نتیجه می‌توان گفت که بازنمون، موضوع و تفسیر (تفسیرکننده) به نوبه‌ی خود به سه مقوله‌ی اولیت، ثانویت و ثالثیت تقسیم می‌شوند. از دیگر ویژگی‌های مقوله‌ی اولیت این است که «بیشتر به جنبه‌ی کیفی اشیاء و احساسات محض انسان مربوط می‌شود و مفهوم کلی آن یعنی اینکه یک چیزی وجود دارد. مقوله‌ی ثانویت بیشتر به زندگی عملی و تجربی شخصی انسان مربوط می‌شود و مفهوم کلی آن یعنی: علت و جزئیات آن چیز چیست؟ مقوله‌ی ثالثیت به تفکّر، تصور و تصدیق مربوط می‌شود و مفهوم کلی آن این است که ثالثیت تعریف می‌کند که

ثانویت کامل‌کننده و توضیح دهنده‌ی اولیت است» (نک: ولیعهدی و سهیلی، ۱۳۹۶: ۵). مجموعه‌ی این روابط، مفهوم نشانه را تولید می‌کند.

البته مفهوم نشانه در رمزگان ساخته و پرداخته می‌شود و رمزگان نیز به نوبه‌ی خود در برگیرنده‌ی شرایط برون‌متنی و وضعیّت اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و عقیدتی حاکم بر جامعه است. «نشانه، مفهومی متعلّق به قلمرو انتزاعی لانگ و فرازبانی نشانه‌شناسی است که ارزش خود را در نظام نشانه‌ای (رمزگان) از رابطه‌ی افتراقی با دیگر نشانه‌ها به دست می‌آورد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۸). «رمزگان به دو نوع زبانی و غیرزبانی تقسیم می‌شود. در تعریف رمزگان می‌توان گفت که زبان، شکل گرفته از عناصری است که بر اساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده‌ی معنا هستند؛ این عناصر که پیام را به‌وسیله‌ی آن‌ها می‌توان شناخت «رمزگان» نامیده می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۹). هرکدام از رمزگان‌ها نقش ویژه‌ای در بازشناسی نشانه‌های زبانی دارند؛ پس اهمیّت نشانه‌شناسی رمزگان در متون شعری از این جهت است که «شعر، نظامی است متشکّل از خرده نظام‌های واژگانی، نحوی، عروضی، ریخت‌شناسی و آواشناسی که روابط میان آن‌ها، ادبیّات را اثرگذار و قدرتمند می‌کند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۲۱). البته، کارکرد هرکدام از این رمزگان‌ها با دیگری متفاوت است و در این پژوهش تلاش می‌شود نشانه‌های مرتبط با مفهوم غربت در شعر الماجدي بر اساس دو رمزگان زمانی، مکانی تفسیر شود.

مفهوم غربت

غربت یا بیگانگی معادل واژه‌ی نوستالژی[۱۰] است که در ادبیات و شعر کاربرد گسترده‌ای دارد و تعاریف متنوعی برای آن ارائه نموده‌اند. غربت «در لغت به معنای در حسرت گذشته، احساس غربت، غم غربت» (باطنی، ۱۳۸۰: ۵۷۲) و در اصطلاح «به‌معنای دلتنگی شدید برای عزیزان یا وطن و میهن شیدایی است» (آریان‌پور، ۱۳۸۸: ۱۵۵۲/۲)؛ در واقع، نوعی رابطه میان حس دلتنگی، مسافت و دوری در مفهوم غربت وجود دارد. بر این پایه، غربت مدلولی است که زنجیره‌ای از دال‌ها مانند درد و ناراحتی، دلتنگی، تنهایی، میل بازگشت به گذشته، دوری و فراق، وطن‌دوستی و حس بیگانگی به آن اشاره می‌کنند.

همچنین غربت را می‌توان در انواع گوناگونی همچون: «غربت مکانی، غربت زمانی، غربت اجتماعی، غربت روحی، غربت عاطفی و غربت سیاسی تقسیم نمود» (توکلی محمدی و حسنارودی، ۱۳۹۷: ۱۳).

رمزگان مکانی

در ادبیّات و شعر، بار معنایی متعدّدی برای زمان و مکان وجود دارد و نشانه‌های بسیاری برای آن‌ها بارگذاری می‌شود که بسته به جهان‌بینی شاعر، موقعیّت جغرافیایی، شرایط سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و عقیدتی او تغییر می‌کنند. «رمزگان مکانی از سوی شاعر به‌عنوان وسیله‌ای به‌کار می‌رود که با آن طبیعتی که در آن زندگی می‌کند، نگرش‌ها و اندیشه‌ها و احساسات خود را ترسیم می‌کند. به‌خاطر چنین کاربردی، بُعد نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی مکان اهمیّت می‌یابد» (مصطفی کلاب، ۲۰۱۶: ۱۵۸). مکان در شعر افزون بر معنای ظرفیّت، معانی جانبی و ضمنی دیگری دارد که ارزش ادبی کلام را بالا می‌برد.

مکان در زبان شعری دارای بار معنایی گوناگونی است و در چارچوب اندیشگانی هر شاعری، هر قید یا اسم مکانی، افزون بر معنای اصلی خود، از یک یا چند معنای دیگر نیز برخوردار است. نشانه، در قالب و چارچوب رمزگان مکانی، به تولید شکل و ساختار خود می‌پردازد و ارتباط اجزای سه‌گانه‌ی نشانه در بافت متن شعر منجر به خلق مفاهیمی می‌شود که در پشت واژگان شعر، توسّط شاعر گنجانده می‌شوند و این قیدهای مکانی در حکم علامت‌هایی هستند که مخاطب را به این مفاهیم پنهان‌شده در سطوح زیرین متن رهنمون می‌کند. الماجدي نیز از شاعرانی است که از ظرفیّت‌های معنایی بالای مکان در شعرش کمک‌گرفته و با بارگذاری معانی تازه و ناآشنا برای قیدهای مکانی، غربت و تنهایی خود در کشوری بیگانه را با زبانی ادبی و ضمنی بیان می‌کند.

اندوه بیگانگی در اشارات مکانی الماجدي بیشتر رخ می‌نماید؛ حتی اسم‌های اشاره‌ی مکانی که او به‌کار می‌برد، همگی نشانه‌ای از خلأ روح بزرگی دارند. وی برای ترسیم میزان غربتش، از ظرفیّت‌های معنایی و دلالت‌های ضمنی موجود در ظرف مکان (هُنا) استفاده می‌کند که نامتجانس بودن او در این سرزمین غریبه را به‌نمایش می‌گذارد:

«كَانَ شَارِعُ الفِينوساتِ يَمنَعُ الحُبَّ لِلمَارَةِ / الجَمِيلاتِ فِي المغَازاتِ يُلوّحنَ بِالحُبّ / رامبرنت يَنظُرُ إلَيّ بحزن: / مَاذَا تَفعَلُ هُنَا أيُهَا الشَاعِرُ الغَرِيب؟» (الماجدي، ۲۰۱۱: ۴۶۸).

دلالت صریح «هُنا»، در بردارنده‌ی معنای ظرفیّت آن است؛ ولی دلالت ضمنی آن، دربرگیرنده‌ی هویّت و شناسنامه‌ی شاعر است که هرچند در خاک این کشور موجودیت دارد، ولی هیچ تعلّق خاطر و دلبستگی به آن ندارد. شاعر با پرسشی‌کردن این عبارات، بُعد وجودشناسانه و هویّتی مفهوم وطن را برجسته‌تر می‌نماید. اسم اشاره‌ی مکانی «هُنا» تنها معنای ظرفیّت ندارد؛ بلکه کمربندی از دلالت‌های ضمنی را در خود پنهان دارد که از جمله‌ی آنها مفاهیم متضادی چون

خود/ دیگری، وطن/ تبعیدگاه، اصالت/ بی‌هویتی می‌باشد. بنابراین ظرف مکانی «هُنا» صورت آوایی مفهوم نشانه است و تفسیر آن بیگانگی و عدم تعلق او به خاک کشوری می‌باشد که در حال حاضر در آن می‌زید و به‌عنوان عنصری ناهمگون با محیط اطراف خود ظاهر می‌شود. موضوعی که مانع از اراده‌ی معنا و دلالت صریح واژه‌ی «هنا» و همچنین «شارع» می‌شود، سرگشتگی و پرسه‌ی بی‌هدف شاعر در این خیابان است؛ گویی هیچ شخصی او را نمی‌بیند و نمی‌شناسد. براساس دیدگاه پیرس، ظرف مکانی «هنا» و «شارع الفينوسات»، جزء مقوله‌ی «اولیت» به‌حساب می‌آیند و سطح لغوی متن را تشکیل می‌دهند که بیانگر تصویر یک مکان خاص است؛ یک نشانه‌ی کیفی می‌باشد که کیفیت نشانه را بدون توجه به جزئیات بیان می‌کند. چرایی وجود شاعر در این مکان غریب و دور از وطن، مفهوم شعر را وارد جزئیات می‌کند و نشان می‌دهد که علت حضور این شاعر در این کشور بیگانه، جنگ و نبود امنیت است و نشانه‌ای جزئی می‌باشد که بر یک واقعه‌ی جزئی زمانی و مکانی دلالت می‌کند. مدلول و تفسیر مفهوم این نشانه، حس بیگانگی و غیریتی است که رنگی وجودگرایانه به‌خود می‌گیرد و به‌نوعی استقلال شخصیت و هویت شاعر را زیر سؤال می‌برد. این حس بیگانگی امری کلی است که مقوله‌ی اولیت و ثانویت را به هم ربط می‌دهد، البته آن یک نشانه‌ی عمومی است که خواننده پس از تفکر و مداقه به آن می‌رسد.

الماجدي برای ترسیم حس تعلّق خاطر و عشقش به عراق، از ظرفیّت‌های معنایی بی‌شماری که در قیدها و اسم‌های مکانی وجود دارد، کمک می‌گیرد و با هنر خود این اسامی را در کنار دیگر واژگان متن می‌چیند و یک زنجیره‌ی دلالتی را پدید می‌آورد که باعث می‌شود شعر او در سطح ظاهر نماند و در فحوای خود مفاهیمی ژرف‌تر و ادیبانه‌تر را پنهان سازد:

«عِندَمَا خَرَجتُ مِن بَغدادَ / كَانَت هُناكَ نَجمَةٌ، فَوقَ بَيتِي، تَقطُرُ دَمعاً / وَاليَومَ، ذَاتَ النَجمَةِ، فَوقَ مَسكَنِي فِي دُرونتنَ[۱۱]/ تَقطُرُ دَماً / يَا إلهي...! / مَا الذي فَعَلوهُ بِبَلَدِي؟ / تَكفِينِي هذه الأوجاعُ / أتزوّدُ بِهَا فِي لَيلِي وَنَهارِي / وَأنا أقطَعُ، فِي غُربَتِي، هذه المُدُن الفَرِحَةَ» (همان: ۳۹۳).

دو اسم «بَغداد» و «دُرونتن»، شاید در ظاهر فاصله و مسافت دوری را میان دو شهر به‌مخاطب انتقال دهد؛ اما این دو واژه مفهوم عشق به وطن و حس آزاردهنده‌ی بیگانگی را تداعی می‌کند. قید مکانی «هُناك» نیز چنین فاصله‌ای را آشکارتر می‌کند و همچنین حرف جر «فِي»، بی‌کسی شاعر را برجسته‌تر می‌کند. وی کشور هلند که در آن زندگی می‌کند را با تکیه بر معنای ظرفیّت این حرف، مانند یک زندان می‌داند که در آن هیچ حس آرامش و شادی ندارد. تمام این قیدها و اسم‌های مکانی، بازنمون مفهوم نشانه هستند و سطح ظاهری متن را می‌سازند. تفسیر مفهوم نشانه، عشق بی‌پایان و وجودگرایانه‌ی شاعر به میهنش و حس بیگانگی و دلتنگی و افسردگی شدید و بیزاری او

از جنگ و خونریزی است. موضوع، شادنبودن شاعر در شادترین سرزمین و داشتن احساس زندانی‌بودن در این کشور است. اسم شهرها و قیدهای مکانی در این ابیات، بُعد کیفی نشانه را بدون توجه به رابطه‌ی علیّت یا روابط دیگر میان واژگان بیان می‌کنند. موضوع، تجربه‌ی شخصی شاعر است که به‌صورت یک واقعه‌ی فردی با جزئیات زمانی و مکانی خاص می‌باشد و اندوه شاعر، حالتی است که گویی با جان و روح او آمیخته‌شده و در هرحال و هرمکانی، چه وطن و چه غربت، او را می‌آزارد و این یک نشانه‌ی جزئی و مربوط به مقوله‌ی ثانویت است. مدلول، پیامی کلی است و دل‌آزردگی شاعر را نشان می‌دهد که به اجبار و به خاطر جنگ و زیاده‌خواهی قدرت‌های جهانی آواره شده است. این مفهوم مربوط به مقوله‌ی «ثالثیت» است و بر قانونی کلی و حقیقی دلالت می‌کند که جنگ‌ها هیچ‌گاه اثرات مثبتی ندارند و تنها در خدمت منافع قدرت‌های بزرگ بوده و هست.

باغ و بستان همیشه مایه‌ی نشاط و ایجاد حس خوب در انسان است و به‌عنوان یک فضای باز و موقعیت مکانی جذاب، بر روح و روان انسان تأثیر مثبتی به‌جا می‌گذارد؛ ولی الماجدي که دلباخته‌ی دشت‌ها و کشتزارهای عراق است، راه رفتن در بستان‌های زیبای هلند او را به وجد نمی‌آورد؛ زیرا او عنصری بیگانه است که با آن‌ها وجه اشتراک چندانی ندارد. او از قیدها و اسم‌های مکان برای ترسیم غربتش کمک می‌گیرد:

«الرَسائِلُ الصَغيرَةُ لا تُقنِعُني / وَالبَساتِينُ لا تُطِيقُ تِجوالِي فِيها / صَوتِي يَتكَلّمُ العَرَبِيَةَ / لكنّهُ يَظهَرُ كَغُرابٍ سَكرانَ هُنَا / نَهارٌ فَارِدٌ لِهذه البِلادِ / وَلَيلٌ حَندَسٌ لِلبلادِ التي فِيّ» (همان: ۳۴۶).

اسم اشارهٔ مکانی «هُنا» و واژه‌ی «البلاد»، از واژگانی هستند که بر مکان دلالت دارند. واژه‌ی «البلاد» در این ابیات دو معنای متناقض دارد؛ اول به سرزمین زیبای هلند اشاره دارد که عبارت «نهار فارد» کنایه از روشنایی و آرامش و زیبایی این کشور است و «البلاد» دوم، درون پرتلاطم شاعر و اندوه و غربتی است که بر قلب و جانش سایه انداخته است. این قیدهای مکانی باز نمون مفهوم نشانه هستند و زیرساخت متن این شعر را تشکیل می‌دهند. تفسیر مفهوم نشانه این است که هیچ جای جهان، برای انسان مثل سرزمینش نیست و خاک کشور تشکیل‌دهنده‌ی هویت، شخصیت و عزت نفس اوست و موضوع نیز ناخوش‌احوالی شاعر و پرسه‌های طولانی او در خیابان‌ها و بستان‌ها می‌باشد. با تکیه بر الگوی پیرس ظرف‌ها و اسم‌های مکانی در این ابیات، کیفیت نشانه را بیان می‌کنند و خود این الفاظ تنها توصیفی بصری از وطن و غربت هستند که به مقوله‌ی «اولیت» مربوط می‌شوند و مفهوم کلی آن این است که یک چیزی به اسم فاصله و دوری وجود دارد. بنابر مقوله‌ی «ثانویت»، علت پیاده‌روی‌های طولانی شاعر نیز اندوه دوری از وطن و

زندگی در مکانی است که هیچ میل و کششی بدان ندارد. این رابطه‌ی علیت، بیانگر واقعه‌ی فردی است، تجربیات شخصی و عاطفی شاعر را با جزئیات بیان می‌کند و نشانه‌ی جزئی است. مدلول، حس سرخوردگی و تنهایی می‌باشد که تمام آرمان‌ها و آرزوهایش با شکست روبه‌رو شده‌اند. این یک نشانه‌ی عمومی است که دو مقوله‌ی اولیت و ثانویت را به‌هم ربط می‌دهد و ارتباط این مکان‌ها با حس و حال درونی شاعر را بیان می‌کند.

فضاهای بسته و موقعیّت‌های مکانی با ابعاد کوچک همچون خانه در زبان شعری می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد؛ خانه گاهی تصویرگر لحظات شاد خانوادگی یا عشق و دلداگی دو دلباخته است و گاهی نیز روایت‌گر لحظات یأس‌آور یک انسان شکست‌خورده یا تنهایی آدمی می‌باشد که حتی از خود نیز درمانده و خسته شده است. حسّ غریبگی و نامتجانس‌بودن با اطراف باعث‌شد که الماجدي درون‌گراتر شود و به‌نوعی آگاهانه، خویشتن را در چارچوب تنگِ خانه حبس کند. او این فرار از جهان خارج و حسّ بیگانگی را با استفاده از فضای داخل خانه ترسیم می‌نماید و حسّ و حال درونی خود را با زبانی ادبی و غیرمستقیم بیان می‌کند. وی با واژه‌های «الباب»، «الجدار» و «النافذة»، فضای داخل منزلش را توصیف می‌کند. همچنین واژه‌ی «الآبار» که به‌معنای «چاه و یک مکان ژرف و تاریک» است، بدان کارکردی نمادین بخشیده و امید به بهبود اوضاع کشورش را چیزی غیر ممکن و دست‌نیافتنی تصور می‌کند. تمامی این واژگان، سپری‌شدن لحظات عمر انسانی دردمند و شاکی از جنگ و تبعید و مهاجرت را بیان می‌کند:

«أتَعَقّبُ سَوادَ الزَنابِقِ التي ظَهَرَت عَلَى البَابِ / أتَعَقّبُ بِالمَطرِ الذي لَم يَتَوقّف فِي قَلبِي / لكِنِي أظهَرُ فِي زَهرَةِ النُحَاسِ / وَأرتَجِفُ مِن رَائِحَةِ أيَامِي. / الجِدارُ الذي حَمَلَ صُوَرِي / وَالنَافِذَةُ التي حَمَلَت عُيُونِي / وَالأبوابُ... / كُلُّها تَقَوّسَت فِي هُبُوطِ الرَبيعِ / وَدَارَت فِي عَتمَتِي / وَسَقَطَ عُودُ البَخُور مِن يَدِي / فِي الآبَارِ العَمِيقَةِ» (همان: ۵۷۹-۵۸۰).

این اسم‌های مکانی بازنمون مفهوم نشانه هستند و درواقع مجموع آن‌ها، تصویری مرئی از مفهوم نشانه را بازگو می‌کنند. در تمام این ابیات واژه‌ای که به‌صورت مستقیم بر غربت دلالت کند، نیامده و این واژگانی که برمکان دلالت می‌کنند، افزون بر دلالت صریح، دلالت‌های ضمنی را در خود پنهان نموده‌اند که مهم‌ترین آنها عبارتند از: تنهایی، گریه و زاری، گذشته‌نگری و حسرت دوران قدیم و نومیدی. این دال‌ها ذهن خواننده را به تفسیر مفهوم نشانه رهنمون می‌کنند که آن، حس بیگانگی شاعر و گریز از جهانی غریب و ناهمگون با احساسات، علایق و آرمان‌های اوست. موضوع نیز فرورفتن شاعر در لاک تنهایی خود و ترس از برخورد با جهان بیرون می‌باشد. بر اساس الگوی پیرس، تمام واژگانی که در این ابیات بر مکان دلالت می‌کنند، برداشتی کیفی از مفهوم

نشانه هستند. شاعر با این واژگان یک چیز یا یک مفهوم را به خواننده نشان می‌دهد، لذا این واژگان دال‌هایی هستند که بر چیز دیگری دلالت می‌کنند و این به مقوله‌ی «اولیت» مرتبط است و می‌توان واژگان را نشانه‌ای کیفی دانست. رابطه‌ی علی و معلولی که میان حبس‌شدن الماجدي در خانه و فضای ساکت و پر از تنهایی و درون متلاطم او نیز بر مقوله‌ی «ثانویت» دلالت می‌کند. این گریز از جهان واقعی و درون‌گرایی، تجربه‌ی شخصی روزمره‌ی شاعر است که در قالب یک نشانه‌ی جزئی با جزئیات مکانی نمود می‌یابد. در این مقوله، روابط کیفیت‌های مختلفی که میان عناصر تشکیل‌دهنده‌ی مقوله‌ی اولیت یعنی همان اسم‌های مکانی وجود دارد، بیان می‌شود. این نشانه‌ی جزئی، ظرفی برای تحقق‌یافتن آثار نشانه‌ی کلی یا همان مدلول است. مدلول در این ابیات، همان نشانه‌ی عمومی است که بر شکست، ناکامی، آوارگی و در نهایت تحمل رنج دوری از میهن و عزیزان است. این امر کلی مربوط به مقوله‌ی «ثالثیت» است و میان عناصر مقوله‌ی ثانویت و جزئیات واقعه‌ی فردی شاعر و فضای اندوهبار و دنیای درونی آن و کیفیت نشانه و دلالت صریح اسم‌های مکانی در مقوله‌ی اولیت ارتباط برقرار می‌کند و فرآیند نشانه‌شناختی و تولید نشانه‌ی مربوط به غم غربت را کامل می‌نماید.

رمزگان زمانی

زمان در زندگی انسان نقش مهمی ایفا می‌کند و حوادث روزگار در ظرف‌های زمانی مختلف اتّفاق می‌افتد که هرکدام از آن‌ها به زندگی انسان، معنای خاصّی می‌بخشند. در یک تعریف کلّی برای زمان آمده است که «زمان یک طناب وهمی و خیالی است که بر تمام تصوّرات، اعمال و اندیشه‌های انسان سیطره دارد» (تحريشي، لاتا: ۵۸). پس زمان بسان ظرفی است که جهان پیرامون انسان را احاطه کرده و «نقطه‌ی آغاز زمان در این فرآیند، دارای نیرویی پویاست که باعث شکل‌گیری و تکامل حوادث در متن ادبی می‌شود» (بویجرة، ۲۰۰۱: ۲۳). بر این اساس، زمان تنها معنای تقویمی ندارد، بلکه عنصری است که شاعر با آن تمام لحظه‌های زندگی را با آن ثبت و ضبط می‌کند و به‌عنوان یک ابزار مولّد در خدمت شاعر قرار می‌گیرد که با آن، نشانه‌های شعری می‌آفریند و مدلول‌های آن‌ها را در عمق متن پنهان می‌کند تا خواننده با کشف ساختار دلالتی متن و ارتباط موجود میان نمود، تفسیر و موضوع به آن‌ها برسد و برداشت دقیقی از شعر و محور اصلی اندیشه‌ی شاعر کسب کند. الماجدي نیز از واحدها و قیدهای زمانی در مضمون‌سازی شعرش استفاده‌کرده و این ظرف‌ها و اسم‌های زمانی به‌عنوان رو ساخت متن عمل کرده‌اند و بستر مناسبی را برای هدایت مخاطب به لایه‌ها و سطوح عمیق متن فراهم می‌کنند.

خاک عراق چنان الماجدي را دلبسته‌ی خود ساخته که اگرچه جسمش در هلند است، اما روح و فکرش در عراق به‌جا مانده و تمنّای بازگشت دوباره به آن را دارد. در غربت، زندگی معنای خود را برایش از دست داده و زمان که باارزش‌ترین چیز در زندگی است، برای او به بدترین شکل ممکن و به‌دور از هرگونه شادی و انگیزه‌ای سپری می‌شود. شاعر این دل‌زدگی، افسردگی و بی‌کسی را صراحتاً بیان نمی‌کند؛ بلکه با استفاده از ظرف‌های زمانی و ارتباط معنایی آن‌ها با مجموع واژگان متن و با زبانی پوشیده و از طریق نشانه‌های زبانی گنجانده در بافت متن، به مخاطب القا می‌کند:

«أسِيرُ مُتَماسكاً فِي نَهارَاتِ هُولندا / وَأتَكَوّمُ وَحِيداً فِي لَيَالِيهَا / يَفحَصُ الطَبِيبُ أسنانِي صَبَاحاً / وَ أشرَبُ النَبِيذَ وَحدِي لَيلاً / أيامي لا تَغرقُ فِي النَهرِ / كَمَا أنّهَا لا تَسِيرُ فِي سَفِينَة / حَياتِي تَمضِي مثلما تَمضِي حَيَاةُ مَحكُومٍ بِالحَيَاةِ / فِي بِدَايَةِ يَومِي وَفِي نِهايَتِهِ هُناكَ كَرفَانٌ خَشَبِيّ أسكَنُ فِيهِ / لا شُروطٌ لِي عَلَى الأشجَارِ التي أنامُ تَحتَهَا / وَلا شُروطٌ لَهَا عِندِي» (الماجدي، ۲۰۱۱: ۳۸۶).

قیدهای زمانی «نَهارَات»، «لَيَالِي»، «صَبَاحاً» و «أيامي»، همگی بازنمون مفهوم نشانه هستند و سیر تکراری زندگی شاعر را نشان می‌دهند. تفسیر مفهوم نشانه، حسّ بیگانگی شدید شاعر و حالتی خنثی است که بر روان شاعر چنگ انداخته و نوعی بطالت، بی‌هدفی و پوچ‌گرایی را القا می‌کند. موضوع نیز که نشانه بدان ارجاع داده می‌شود و سبب می‌گردد که مخاطب معنای اصلی این ظرف‌های زمانی را طلب نکند، تکراری و بی‌معنا بودن زندگی و رخ‌دادن حوادثی در زمان است که گویی هیچ تأثیری در زندگی شاعر ندارند. شاعر صراحتاً از لفظی که بر غربت دلالت کند، در این ابیات بهره نبرده است و با آوردن ده فعل مضارع و چهار جمله‌ی منفی، این نومیدی، بیهودگی و خنثی‌بودن زندگی را در قالب یک حرکت مستمر و بی‌پایان ترسیم می‌کند. با عبور از لایه‌ی بالایی متن، رسیدن به ژرف‌ساختارهای شعر و کشف رابطه‌ی دلالت‌های صریح این قیدهای زمانی با دلالت‌های ضمنی آن‌ها، چنین پیام‌هایی استخراج می‌شود. بر اساس مقوله‌ی «اولیت»، ظرف‌های زمانی که الماجدي در این ابیات به‌کار می‌برد بیانگر کیفیت نشانه و نه حقیقت هستند و هیچ رابطه‌ی دیگری چه جزئیت یا کلیت در آن لحاظ نمی‌شود. این نشانه‌های کیفی، به مخاطب نشان می‌دهند که یک مفهوم وجود دارد که الماجدي آن‌را در کل ساختار قصیده پخش کرده است. رابطه‌ی علّی و معلولی که میان سیر یکنواخت زندگی الماجدي و ایستایی او در همه‌ی لحظات روز و شب و حالت درونی و بی‌انگیزگی و خستگی روحی او وجود دارد، مربوط به مقوله‌ی «ثانویت» است که بر یک واقعه‌ی فردی مربوط به زندگی شخصی شاعر دلالت می‌کند که با جزئیات زمانی نیز همراه است. پس این نشانه‌ی جزئی، مجموعه‌ای از دال‌ها را در خود ذخیره نموده که مخاطب را برای کشف مدلول ترغیب می‌کند. اما بنابر مقوله‌ی «ثالثیت»، بازنمایی

مدلول این قصیده تنها از طریق استدلال و فرآیند اندیشیدن امکان‌پذیر می‌شود؛ زیرا جزئیات نمی‌توانند خواننده را به برداشت کلی از قصیده و شناخت حقیقت نشانه برسانند. مدلول یک نشانه‌ی عمومی است که در تمام بدنه‌ی قصیده جای‌گرفته و با جزئیاتی که در عناصر مقوله‌ی «ثانویت» وجود دارد، بیان می‌شود و این امر کلی، صدق و کذب نشانه و مفهوم بی‌معنایی زندگی در غربت را برای الماجدي بیان و تفسیر می‌کند.

الماجدي با قدرت خیال خود و مبالغه‌ی موجود در جان‌بخشی، زمان را به جانور زنده‌ای تشبیه می‌کند که به او بی‌توجّه است، او را می‌آزارد و تنهایی و سختی غربتش را نمی‌بیند. الماجدي «أیام» را در این شعر ده مرتبه تکرارکرده و در هر مصرع برای آن، یک صفت انسانی برشمرده و با آن حسّ و حال زجرآور خود را ترسیم می‌کند:

«أیَامٌ عَمیاءُ لا تَرانِي / أیامٌ تَنکُرُنِي وَتَعبَرُ فَوقِي / أیامٌ تُراقِبُني / أیامٌ کَالغربانِ تَحُومُ حَولِي / أیامٌ کَالذِئابِ تَنهُشُ جَسَدِي / أیامٌ لا تَری ضَوءَ قَلبِي / أیامٌ لا تَری زهوري / أیامٌ لا تَتَذَکّرني / أیامٌ مِثلُ الأرَانِبِ تَعبَثُ بأوراقِي / أیامٌ لا أبصَرُ مِنها سِوی أذنَینِ سَوداوَینِ» (همان: ۲۶۵).

واژه‌ی زمان، بازنمون و تصوّر صوتی از مفهوم نشانه است که شاعر با چیدمان دقیق او در کنار دیگر واژگان، بار معنایی متفاوتی برای آن تولید می‌کند و آن‌را از معنا و مفهوم اصلی خود دور می‌سازد. تفسیر نشانه‌ی گلایه‌ی شاعر از وضعیت مبهم خود در مکانی غیر از سرزمین آباء و اجدادی‌اش است که هیچ همدم و همراهی ندارد و عمر او در تباهی مطلق و با حسرت می‌گذرد. موضوعی که باعث می‌شود دلالت صریح زمان در این ابیات از این واژه استنباط نشود، زنده‌پنداری زمان به‌عنوان یک پدیده‌ی مجرد و غیرقابل لمس با حواس پنج‌گانه است که شاعر با مبالغه‌ی شاعرانه‌ی خود و اِسناد افعالی به آن که مربوط به حیطه‌ی حواس است، به مفاهیم غربت، تنهایی و حسّ عدم خودباوری شاعر، تجسّمی حسّی بخشیده است. براساس مقوله‌ی اولیت واژه‌ی «أیام» سطح کیفی نشانه را ترسیم می‌کند و در آن به رابطه‌ی آن با دیگر عناصر و اجزاء توجه نمی‌شود. این واژه بر مفهوم دیگری دلالت می‌کند و الماجدي می‌خواهد با واژه‌ی «أیام» به آن مفهوم که لایه‌های عمیق متن پنهان است و با صراحت از آن نامی نیامده، اشاره کند. اما این فرآیند نشانه‌شناختی باید وارد جزئیات و مقوله‌ی «ثانویت» شود. حالات مختلفی که بر الماجدي عارض می‌شود، همگی کدهایی هستند که بر یک واقعه‌ی فردی دلالت می‌کنند که دارای جزئیات زمانی است و تجارب شخصی الماجدي را در مکانی ماتم‌زده و غرق در تنهایی ترسیم می‌کند. این جزئیات، اطلاعاتی از نشانه را در اختیار خواننده قرار می‌دهند تا به آن نشانه‌ی عمومی برسد که الماجدي آن را در پشت

تصاویر شعری پنهان نموده و آن پیام اصلی شاعر، عشق عمیق به وطن می‌باشد که دوری از آن مساوی با مرگِ زندگی اوست و وجود او با نام و وجود کشورش معنا می‌یابد.

الماجدي از انواع واحدهای زمانی در فضاسازی و خلق مضمون‌های شعری بهره می‌برد و تصویرهای شعری را پدید می‌آورد که گویای احوال درونی او در غربت هستند. او از ظرف زمانی گسترده همچون فصل و ظرف زمانی معیّن همچون عید که بر یک روز دلالت دارد و همچنین از واحد زمانی شب برای خلق یک فضای شعری مملوء از یأس، تاریکی و اندوه کمک می‌گیرد. این ظرف‌های زمانی ژرفناک، روح درمانده‌ی شاعر و کُندی گذر زمان را برای او روایت می‌کنند و به مخاطب نشان می‌دهند که این عبور سنگین و ساکت لحظات، بازتابی از احساسات، اندیشه‌ها و روح شاعر است که گویی در کُنج وجود خود عزلت گزیده و رابطه‌اش را با جهان اطراف قطع کرده و در بی‌کسی و تنهایی ممتد و بی‌پایان گیر افتاده است:

«فُصولٌ أسيرَةٌ تَمُرُّ / وَأعيادٌ غَائِمةٌ تَأتِي / وَلا شَيء... / كَظَلامٍ مُقَنّعٍ / لا فَائِدةَ مِنَ العِظَامِ المخَبّأةِ فِي بُطونِنا / لَن تَلِدَ اللّيَالِي سِوى الظَلام» (همان: ۲۵۹).

این قیدهای زمانی، نمودی از مفهوم نشانه هستند و دلالتی شعری به‌حساب می‌آیند که روساخت متن را تشکیل می‌دهند و به‌عنوان یک هدایتگر به‌سمت لایه‌های ثانوی متن عمل می‌کنند. این قیدها با چیدمان دقیق و هدفمند در کنار دیگر واژگان جمله، یک تصویر شعری را پدید می‌آورند که بازتابی از درون شاعر و عواطف او در برهه‌ای از زندگی او هستند که به اجبار از وطن خود دور است و هیچ همراه و هم‌صحبتی ندارد که با آن تنهایی‌اش را تقسیم کند. بنابراین مفهوم نشانه، افسردگی شاعر و تنهایی تلخ و گزنده‌ی اوست که زندگی و لحظات عمر را برایش عذاب‌آور کرده است. موضوع نیز که مانع از اراده‌ی معنای ظاهری و سطحی این واحدهای زمانی می‌شود، روند کُند گذر عمر، نبود هیچ‌گونه روشنایی امید و دلگرمی است. بر اساس مقوله‌ی «اولیت»، واژگان «فصول، أعیاد و لیالی» سطح کیفی نشانه را به‌تصویر می‌کشند. این واژگان دلالت‌های صریحی هستند که في‌نفسه و بدون توجه به نسبت میان دیگر اجزاء برای نشان‌دادن چیز دیگر، یعنی مدلول به‌کار می‌روند. اما رابطه‌ی علیتی که میان گذر کند عمر و زمان برای الماجدي و نومیدی و حس و حال بد درونی‌اش وجود دارد، بیانگر یک واقعه‌ی فردی می‌باشد که دارای جزئیات زمانی است و این نشانه‌ی جزئی، زمینه را برای ادراک امر کلی فراهم می‌کند. نشانه‌ی عمومی که مدلول نشانه می‌باشد، بدبینی، یأس و حس شکستی است که بر الماجدي سایه انداخته و با عبور از مجراهای مقوله‌ی «ثانویت» و جزئیاتی که ذکر شد، بازنمایی می‌شود. این

مدلول که متعلق به مقوله‌ی «ثالثیت» است، رابطه‌ی میان ظرف‌های زمانی در مقوله‌ی اولیت و زنجیره‌ی دال‌ها و نسبت معنایی میان آنها را بیان می‌کند.

الماجدي در شهر «درونتن» ساکن‌شده و دور از هیاهوی جنگ خونین عراق، در تاریکی خانه‌ی خود و البته تاریکی درونی و تنهایی خود خزیده است. وی با استفاده از دو واحد زمانی «اللیل» و «الفجر»، میزان ناراحتی و بی‌کسی خود را به‌تصویر می‌کشد و شب و بامداد را تصویری مرثی قرار می‌دهد که در آن، شاعر را با تنهایی و اندوه طاقت‌فرسایش ترسیم می‌کند:

«وَأكواخُنا الخَشَبيةُ تُرَدِّدُ صَوتَ العَصَافِيرِ / فِي «دُرونتِنَ» فَجراً / تَتَذَكّرُ ذلك الفَيضَ مِنَ الزَقزَقَاتِ / الذي كَانَ يَعِيدُ بِدايَةَ لَيلَتِنا / تَتَذَكّرُ كَيفَ سَكَرنَا بِنَدى الفَجرِ / وَكَيفَ أدَرنا الأغانِي عَلَى طَبَقٍ مِن فَخَارٍ /وَخَرَجنَا بِهِ / نُحَرّضُ مَن نَامَ أو غَفَا / ولكننا، والليالِي تُبَلّلُ قَلبِي، / نُجَرجِرُ فِي آخرِ الفَجرِ /كيساً مِنَ الدَمعِ بَينَ الحَدائِق» (همان: ۶۸۲).

در این ابیات، «اللیل» و «الفجر» بازنمون مفهوم نشانه هستند؛ در واقع پوسته‌ی ظاهری و بالایی متن را تشکیل می‌دهند، به‌عنوان یک علامت عمل کرده و مسیری را نشان می‌دهند که به یک مقصد دورتر و ناپیداتر هدایت می‌کنند. پس این ظرف‌های زمانی فقط معنای ظرفیّت ندارند؛ بلکه خاصیّت باززایی معنایی و تولید مفاهیم جدیدی دارند که شاعر با گریز از قواعد پذیرفته شده‌ی زبان هنجار، آن‌ها را پدید می‌آورد و مقصود اصلی خود را با زبانی شاعرانه و خیال‌انگیز بیان می‌کند؛ زیرا بیان صریح مطلب تأثیر زیادی در مخاطب به‌جا نمی‌گذارد. در نتیجه تفسیر مفهوم نشانه، لبریزشدن شور و شوق شاعر برای دیدار دوباره‌ی وطن در سرزمینی بیگانه و غریب است که غم غربت زندگی‌اش را به شب تاریک بی‌پایان تبدیل‌کرده و در هر لحظه از عمرش جرعه جرعه اندوه و حسرت به او نوشانده است. موضوع نیز که با آن مفهوم نشانه تفسیر می‌شود، روند تکراری و زجرآور زندگی شاعر و سیطره‌ی فضای اندوهگین بر او و واژگان شعرش است که بدون آنکه شاعر از غربت و تنهایی صراحتاً نامی ببرد، بی‌کسی‌اش را به مخاطب انتقال می‌دهد. افعال مضارع «تُرَدِّدُ»، «تَتَذَكّرُ»، «يَعِيدُ»، «نُحَرّضُ»، «تُبَلّلُ» و «نجَرجَر» که در این ابیات به‌کار رفته، برنوعی استمرار تجددی دلالت دارند که این حرکت کُند و یأس‌آور زندگی الماجدي را بهتر ترسیم می‌نماید و شاعر با چیدمان هدفمند این ظرف‌های زمانی در کنار این افعال، شبکه‌ای از دلالت‌های شعری را پدید می‌آورد که به مفهوم پنهان‌شده در لایه‌های عمیق متن اشاره می‌کنند که آن، سیطره‌ی حسّ بیگانگی بر روان شاعر است. بر اساس مقوله‌ی «اولیت»، دو واژه‌ی «اللیل و الفجر»، سطح کیفی نشانه را نشان می‌دهند و وارد جزئیات نمی‌شوند، بلکه همچون دروازه‌ای به جهان درون متن عمل می‌کنند. علت دلتنگی الماجدي، فضای سنگین و ساکتی است که بر شاعر

سایه‌انداخته و علت خلق چنین فضایی، غم غربت و نبود دوست و همنشینی برای شاعر است تا وی روح و روانش را از تیررس بیگانگی و بی‌کسی دور سازد. تمام این حالاتی که در طول روز و زمانِ مشخص با تمام جزئیات برای الماجدي اتفاق می‌افتد، مفهوم نشانه را از سطح کیفی به‌سطح جزئی و تفصیلی ارتقا می‌دهند و فرآیند نشانه‌شناختی را یک گام به جلو می‌برد. این حوادث تصویری از زندگی واقعی شاعر هستند که با زبانی شعری بیان می‌شوند تا تفسیرگر حال و روز او در دوری از وطن باشند. اما این جزئیات به‌صورت مستقل نمی‌توانند حقیقت مفهوم نشانه را برای خواننده نمایان سازند، بلکه با تکیه بر مقوله‌ی «ثالثیت» و اصل تفکر و استدلال، به چارچوب اندیشگانی و هسته‌ی معنایی قصیده پی می‌برد که یک امر کلی و حقیقی می‌باشد و آن میهن‌دوستی الماجدي است که وطن را کعبه‌ی آمال خود می‌پندارد و بی آن، زندگی را بی‌معنا، کم‌ارزش و تکراری و پوچ و بی‌هدف می‌داند.

نتیجه

الماجدي شاعری وطن‌پرست است که عشقی وجودگرایانه نسبت به سرزمینش دارد و با آن، هویّت خاصّ خود را احراز می‌کند. وی بدون وجود وطن احساس پوچی و تنهایی می‌کند و دوری از عراق و زندگی در غربت او را خسته‌کرده است. در پاسخ به پرسش اول باید گفت:

۱. شاعر با استفاده از موقعیت‌های مکانی و قیدهای مکانی، فضای شعری را پدید آورده که در آن، نظامی از دلالت‌های به‌هم پیوسته شکل‌گرفته و مفهوم نشانه را بُعدی دیداری و تصویری بخشیده‌اند و با استفاده از خاصیّت فیزیکی مکان، غربت و تنهایی خود را که امری انتزاعی و غیرقابل لمس است، مرئی و ملموس‌ساخته و بدان ماهیّتی حسّی بخشیده تا خواننده به ژرفنای عواطف و حسّ بیگانگی و اندوه او راه یابد و با او همدردی نماید.

۲. وی در شعرش از عنصر زمان به‌عنوان یک قالب و ظرفی استفاده می‌کند که تصویرگر تمام خاطرات و تجربه‌های عاطفی اوست که با استفاده از چاشنی خیال موجود در استعاره و تشبیه، واحدهای زمانی را تبدیل به نشانه‌های شعری می‌کند و مفهوم غربت و تلخی و سختی گذران لحظات دور از وطن را با زبانی غیر مستقیم بیان می‌کند.

در پاسخ به پرسش دوم باید گفت:

۱. شاعر از پتانسیل‌های مختلف قیدهای زمانی و مکانی به‌صورت آگاهانه سودجسته و با چینش هنجارگریزانه‌ی واژگان، دلالت صریح را از آن‌ها گرفته و به آن‌ها دلالت‌های ضمنی ویژه و محدود و هماهنگ با مدلول و مفهوم کلی شعر داده است. این ظرف‌های زمانی و مکانی شدّت

دلبستگی او به سرزمینش را ترسیم می‌کنند، دارای بار عاطفی و فرهنگی هستند و بازتابی از دنیای درون شاعر و روح خستهٔ او هستند.

۲. وی با استفاده از مثلّث معنایی بازنمون، موضوع و تفسیر، مفهوم و معنای نشانه‌ی غربت و تنهایی را در اشعارش ترسیم نموده است. الماجدي با کمک چینش دلالت‌های صریح در بافت متن شعر و تولید تصویرهای شعری پی در پی و مرتبط با هم، زنجیره‌ای از تصاویر، دالّ‌ها و معانی را ایجاد کرده و با به‌کارگیری چاشنی خیال و زبان مجاز، ذهن خواننده را به مقصود و مفهوم اصلی و پنهان در پشت این الفاظ هدایت کرده است. نشانه‌های مربوط به غربت در اشعار وی محصول انتقال از صورت آوایی واژگان و قیدهای زمانی و مکانی و بافت سطحی متن به تفسیر و مفهوم انتزاعی نشانه است که با کمک موضوعی که در جهان واقعی و بیرونی وجود دارد تأویل و تفسیر می‌شود.

۳. قیدهای مکانی و زمانی، روساخت متن شعر وی را تشکیل داده و به‌عنوان صورت آوایی غربت عمل کرده و سرنخ‌ها و اطّلاعاتی را به خواننده داده است و او را به لایه‌های عمیق‌تر متن که در آنجا مدلول نشانه و تفسیر مفهوم نشانه یعنی غربت است، هدایت می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Ferdinand de Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Representamen
4. Object
5. Interpretant
6. Semiosis
7. Firstness
8. Secondness
9. Thirdness
10. Nostalgia

۱۱. درونتن(Dronten) شهری است در استان فلیوولاند و در مرکز کشور هلند.

منابع و مآخذ

-آریان‌پور، منوچهر، (۱۳۸۸)، **فرهنگ گسترده(انگلیسی به فارسی)**، جلد دوم، چاپ هشتم، امیرکبیر: تهران.

-احمدی، بابک،(۱۳۸۸)، **از نشانه‌هاي تصويري تا متن، چاپ نهم**، تهران: نشر مرکز.

باطنی، محمدرضا،(۱۳۸۰)، فرهنگ معاصر انگلیسی فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

-بویجرة، بشیر محمد، (۲۰۰۱)، **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري**، الجزائر: دار المغرب للنشر والتوزيع.

-تحريشي، محمد، (لاتا)، **في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية**، حلب.
توکلی محمدی، محمودرضا و محسن قربانی حسنارودی، (۱۳۹۷)، «بررسی عناصر غم غربت در شعر ایلیا ابوماضي»، **علوم ادبی**، سال۸، شماره۱۳: ۳۰-۹.
- چندلر، دانیل، (۱۳۸۶)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
-خلف كامل، عصام، (لاتا)، **الإتجاه السيمولوجي ونقد الشعر**، مصر: دار فرحة للنشر والتوزيع.
-دینه‌سن، آنه ماری، (۱۳۸۰)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.
-رضوی‌فر، آملی و حسین غفاری، (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم»، **نشریه فلسفه**، سال ۳۹ ، شماره‌ی ۲: ۳۶-۵.
-سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: علم.
-الماجدي، خزعل،(۲۰۱۱)، **أحزان السّنة العراقية**، بيروت: الغاوون.
- مصطفى كلاب، محمد، (۲۰۱۶)، «دراسة سيميائية في رواية ستائر العتمة لوليد الهودلي»، **جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والإجتماعية**، المجلد ۱۳، العدد ۲: ۱۳۹-۱۵۹.
-ولیعهدی، متینه السادات و جمال الدین سهیلی، (۱۳۹۶)، «بررسی روند نمادگرایی عناصر معماری، در نگاره "خسرو درحال گوش کردن به موسیقی باربد" از منظر نشانه‌شناسی پیرس»، **نشریه مطالعات هنر اسلامی**، سال ۱۳، شماره ۲۶: ۱-۲۴.
- Bergman, Mats; Paavola, Sami (eds) (2003), "The commens dictionary of Peirce's terms Peirce's terminology in his own words,"

سيميائية الإغتراب الزمكاني في ديوان «أحزان السنة العراقية» لــ«خزعل الماجدي» على أساس نظرية بيرس

تورج سهرابي[1*]
يحيى معروف[2]
محمد نبي أحمدي[3]

المُلَخَّص

السيميائية هي إحدى الطرق الجديدة في النقد الأدبي للنصوص التي يقوم الباحثون بناءً على مبادئ السيميائية بتحليل البيانات المخفية والداخلية للنصّ والإجراءات بين الكلمات في سياق الجملة وكشف الأسرار الدلالية وتفسيرها في النصوص الشعرية. يعدّ تشارلز بيرس أحد أشهر المنظرين في هذا العلم ، وهو أمريكي ، من خلال تصميم نموذجه ثلاثي الأبعاد ، وسّع نطاق تطبيق السيميائية بشكل كبير، ثمّ جذب انتباه العديد من علماء الأدب واللغة فيما بعد وقام بتحليل العديد من الأعمال الأدبية في من هنا. خزعل الماجدي هو أحد الشعراء العراقيين المنفيين الذين يعتبر حزنه من التشرد والبعد عن الوطن من أكثر موضوعاته الشعرية تكراراً، وفي كثير من قصائده خاصة في الديوان الشعري "أحزان السنة العراقية" يظهر حزن الوحدة والتشرد ، ويحتلّ مكاناً في قصائد الماجدي. بناءً على نتائج البحث، تمّ استخدام هذه العملات المشفرة بهدف تجميل الكلمات، وزيادة القدرة الدلالية للكلمات وإنشاء مجموعات دلالية جديدة وغير مألوفة، وقيادة ذهن الجمهور من المعنى البسيط والمعنى الواضح للكلمات إلى المعنى البعيد والخيالي وهي انعكاس لعوامل الماجدي غير النصية ونظرة العالم، وكذلك مشاعر الحنين إلى الوطن ومشاعر الحنين إلى الوطن والتعلق الشديد بوطنه.

الكلمات الدليلية: سيميائية بيرس، خزعل الماجدي، أحزان السّنة العراقية.

١- طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة الرازي كرمانشاه
٢- أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الرازي كرمانشاه
٣- أستاذ مشارك ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الرازي كرمانشاه