بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی

نقد ادب معاصر عربی

سال دوازدهم، شمارۀ بیست و پنجم پیاپی و بیست و سومین

شماره علمی، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

دو فصلنامه علمی نقد ادب معاصر عربی
سال دوازدهم، شمارۀ بیست و پنجم پیاپی و بیست و سومین شماره علمی
پاییز و زمستان 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 سجاد اسماعیلی	عضو هیأت علمی دانشگاه بین المللی امان خمینی
دکتر رسول بلاوی	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر علی بیانلو	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر محسن پیشوایی علوی	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر فاطمه جمشیدی	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر سمیه حسنعلیان	عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان
دکتر سید اسماعیل حسیتی اجداد	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر محمود حیدری	عضو هیأت علمی دانشگاه یاسوج
دکتر صدیقه زودرنج	عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی سینا
دکتر طیبه سیفی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی
دکتر مهدی شاهرخ	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
دکتر پیمان صالحی	عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام
دکتر علی صیادانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر عبدالأحد غیبی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر فاطمه قادری	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر حبیب کشاورز	عضو هیأت علمی دانشگاه سمنان
دکتر حسین کیانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر حسن مجیدی	عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری
دکتر اویس محمدی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر مصطفی مهدوی آرا	عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری
دکتر زهره ناعمی	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر حمید ولی زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

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

راهنمای تدوین و نگارش مقالات

مقاله ارسالی به نشریه «نقدادب معاصر عربی» باید:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الگوی فنی تنظیم مقالات

در نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

۱ - قلم‌ها

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

اندازه قلم‌هابه شرح زیر باشد:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۲- فاصله‌ها

فاصله‌ها به شرح زیر باشد:

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

- متن چکیده، از سمت راست با یک سانت تورفتگی بیشتر، نوشته می‌شود.

۳- طول و عرض متن (حاشیه‌ها)

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

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

دفتر نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

تلفن: ۰۳٥-۳۸۲۱۰٥٦٤ فاکس: ۰۳٥-۳۱۲۳۲۰۹٦

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

برگ درخواست اشتراک دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصرعربی

مشخصات مشترک

نام..... نام خانوادگی.....

شغل یاسمت: .....میزان تحصیلات: .....

نام سازمان (اشخاص حقوقی): .....

نشانی: .....کد پستی: .....

شماره تلفن: .....

Email: .....

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

توضیحات:

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

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

تلفن: ۳۸۲۱۰٥٦٤ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
خوانشی بر داستان "أسطورة النداهة" از احمد خالد توفیق با تکیه بر نقد اجتماعی رضا میرزائی، علیرضا شیخی	۳
مهاجرت زنانه و پیامدهای روانی آن در رمان «الکافرة» اثر علی بدر نسرین کاظم زاده، مالک عبدی	۲۳
بررسی کهن‌الگوی سفر قهرمان در رمان ساقه‌ی بامبو نوشته‌ی سعود السنعوسی زهرا خسروی زارگز، احمد لامعی‌گیو	٤۷
کارکرد خواننده‌ی نهفته در پرورش قوه‌ی تخیل کودک در داستان‌های کودکانه‌ی صبحی سلیمان سمیه اکبری، عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی، فؤاد عبدالله زاده	٦۹
مفهوم‌سازی «زمان» در رمان «حکایات یوسف تادرس» در پرتو نظریه‌ی معنی‌شناسی شناختی طیبه فتحی ایرانشاهی، سیدمحمود میرزایی الحسینی، شیرین پورابراهیم	۹۳
کارکرد فرانقش متنی در قصیده‌ی «دَور» احمد مطر با رویکرد زبانشناسی نقش‌گرای هلیدی زهره ناعمی، نیلوفر زریوند	۱۱۷
بررسی عنصر مکان و کارکردهای آن در رمان «عالم بلاخرائط» اثر مشترک «عبدالرحمن منیف» و «جبرا ابراهیم جبرا» فهیمه یگانه دیزج ور، سید بابک فرزانه، لیلا قاسمی حاجی آبادی، عزت ملّا ابراهیمی	۱۳۹
واکاوی ابعاد هوش عاطفی در قصیده‌ی «حواریة العار» سمیح القاسم بر اساس مدل گلمن سجاد اسماعیلی	۱٦۳
الهام‌گیری از کهن‌اسطوره‌ی گیل‌گمش در شعر معاصر عربی با تکیه بر شعر سمیح القاسم، ادونیس و سعدی یوسف علی نجفی ایوکی، محسن سیفی، فاطمه حاجی قربانی	۱۸۵
سوررئالیسم بر مبنای اندیشه‌ی آزاد با محوریّت مفهوم حریّت و حیرت (با نگاهی بر آراء ناقدان معاصر عرب) ابوالحسن امین مقدّسی، شهریار نیازی، فرزانه آجورلو	۲۰۷
تحلیل کهن الگوها در شعر «لیندا نصار» بر اساس نظریه‌ی روان شناختی یونگ (مطالعه‌ی موردی نقاب و سایه) مونا آرام فر، اشرف چگینی	۲۲۷
ایدئولوژی و روابط قدرت در رمان «الجازیة والدراویش» بر اساس رویکرد انتقادی فرکلاف (بررسی موردی نمادهای اسطوره‌ای رمان) فاطمه قادری، حمیده مروتی، وصال میمندی، رضا افخمی عقدا	۲٤۹

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

A Study of the story "The Myth of Al-Naddaha " by Ahmad Khalid Tawfiq through social criticism

Reza Mirzaie[1], PhD in Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin
Alireza Shaikhi, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin

Received: 18-02-2021 Accepted: 24-01-2022

Introduction: New studies in the content analysis of fiction and novels are as extensive as critical approaches and fictional texts. In this regard, social criticism is a subset of author-centric or hypertext criticism. This method of criticism does not accept the spontaneous appearance of literature and believes that literature is formed in the heart of the society; in fact, social conditions direct the author, the work of art and the audience. Social criticism is a literary study in which historical and social works and evidence fulfill a literary intellectual mission for the reader. This is a mission based on the structure of artistic narratives. If we use literature as a social document for a particular society, we can introduce the general outlines of a historical society in a given period. This is because literature is not only a reflection of the social process but also broader because it is the essence of history. Thus, the analysis of the relationship between literature and society is the basis for the emergence of social criticism of literature, and this approach is based on the structure of literature and society. This means the reflection of social issues in the literary work through the author's intellectual, doctrinal or social perspective. Accordingly, "the interaction between society and literature has always been the focus of humanities researchers. Ahmad Khalid Tawfiq is one of the pioneers of contemporary literature in the field of horror, fantasy and science fiction and has been able to create perfect works of fantasy and horror. His works also take an opportunity to criticize the society. This research analyzes the story of "The Myth of Al Naddaha " based on a social approach as well as literary and critical sources, especially social criticism.
Methodology: Ahmed Khalid Tawfiq is a contemporary Egyptian writer and one of the pioneers of horror literature in the Arab world. In the 1990s, he wrote a collection entitled "The Supernatural", which received much attention in the Arab world. One of the stories in this series is "The Myth of Al-Naddaha" which has a scary atmosphere. The author discusses some of the social issues of the Egyptian society in the last century, specifically the villages of Egypt. This article aims to discuss the story of "The Myth of Al Naddaha " based on social criticism in an analytical-descriptive manner. Ahmad Khalid Tawfiq, in his story, tried to show the reader some aspects of the backwardness of the Egyptian society by expressing some social issues especially in the rural society of this country.

[1]- Corresponding Author Email: Rmirzaie_65@yahoo.com

Results and Discussion: Ahmad Khalid Tawfiq is one of the pioneers of contemporary literature in the field of horror, fantasy and science fiction. He has created works full of fantasy and horror. On the side of his works, there is also room for criticism of the society. Based on a social approach and literary and critical sources, especially social criticism, this research, analyzes the story of "The Myth of Al-Naddaha" to answer the following questions: What social changes have taken place in the society during the author's period? What are the social problems that Ahmad Khalid Tawfiq has tried to clarify in his novel? What is the relationship between this novel and the society where the author has lived in?
Conclusion: In "The Myth of Al Naddahah", it is clear that Ahmad Khalid Tawfiq paid attention to social issues in a literary way. Although the author writes horror and science fiction, in this story, he reflects the most important social problems in the Egyptian villages and issues related to poverty, superstition, deprivation and class conflicts in his story. Tawfiq believes that reform in a rural society is possible by educating the people and making them literate. In his opinion, it is not possible to escape solving the problems, but one must stand against them and face them. The main character of the myth of Al Naddahah is based on a scientific logic. In fact, this scientific logic is one of the most important human achievements in the last century, which is reflected in this story. Tawfiq expresses social problems, which is of great importance. As an educated man in the society, has has dealt with the most important problems faced by the Egyptian villagers. Since the audience of his stories is teenagers and young people, he has been able to make them aware of the social consequences of superstitions and the dangers that society may pose. He reminds them of the rapid advancement of science.

Keywords: Social criticism, Novel, Ahmad Khaled Tawfiq, The myth of Al–Naddaha.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

خوانشی بر داستان "أسطورة النداهة" از احمد خالد توفیق با تکیه بر نقد اجتماعی

رضا میرزائی[1]، دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین
علیرضا شیخی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۱/۰٤

چکیده

احمد خالد توفیق نویسندهی معاصر مصری و از پیشگامان ادبیات وحشت در جهان عرب است. وی در دههی نود قرن گذشته، مجموعهای با عنوان "ماوراء الطبیعة" به رشتهی تحریر درآورد که در جهان عرب مورد توجه بسیار قرار گرفت. یکی از داستانهای این مجموعه، "أسطورة النّداهة" است که فضایی ترسناک دارد؛ اما در آن، نویسنده به برخی از مسائل اجتماعی جامعهی مصر در قرن گذشته و به طور مشخص روستاهای مصر پرداختهاست. مقاله پیشرو با تکیه بر نقد اجتماعی و به شیوهی تحلیلی-توصیفی قصد دارد تا جنبههای اجتماعی داستان "أسطورة النداهة" را مورد بحث و بررسی قرار دهد. مهمترین یافتههای پژوهش پیشرو عبارت است از اینکه احمد خالد توفیق، در داستان خود تلاش کرده با بیان برخی از مسائل اجتماعی درون جامعهی مصر به ویژه جامعهی روستایی این کشور، جنبههایی از عقبماندگیهای موجود در این جامعه را به خواننده نشان دهد. توفیق دردهای اجتماعی را بیان میکند و سعی دارد تا جایی که ممکن است، خوانندگان خود را در خصوص پیامدهای اجتماعی خرافه و پنداشتهای غلط و نیز نگرانیها و دغدغههایی که ممکن است انسان مصری در پی تحولات قرن بیستم با آن روبرو شود، آگاه سازد.

کلیدواژهها: نقد اجتماعی، داستاننویسی، احمد خالد توفیق، أسطورة النداهة.

۱- پست الکترونیکي نویسنده مسئول: Rmirzaie_65@yahoo.com

مقدمه

مطالعات جدیدی که در زمینه‌ی تحلیل محتوایی داستان و رمان انجام‌شده به اندازه‌ی رویکردهای نقدی و متن‌های داستانی، متنوع و گسترده است. نقد اجتماعی در ذیل نقد نویسنده‌محور یا نقد فرامتنی قرار می‌گیرد. این شیوه از نقد پیدایش خود به خودی ادبیات را نمی‌پذیرد و معتقد است که ادبیات در بطن جامعه شکل می‌گیرد و در واقع شرایط اجتماعی، به نویسنده، اثر هنری و مخاطب جهت می‌دهد. نقد اجتماعی از مطالعات ادبی به‌شمار می‌آید که آثار و شواهد تاریخی و اجتماعی در آن حاضر است و یک رسالت فکری ادبی را به خواننده ارائه می کند؛ رسالتی که بر ساختار روایی هنری مبتنی بر جامعه تکیه دارد. رویکرد اجتماعی تقریباً در دامان رویکرد تاریخی پدید آمد، اما کسانی هستند که معتقدند این گرایش برای حفظ رویکرد تاریخی به وجود آمده است و در نتیجه برای بررسی نقطه‌ی شروع آن، از روش تاریخی مدد جسته‌اند؛ خصوصاً آن‌هایی که «ایده‌ی تاریخی بودن ادبیات و ارتباط آن با پیشرفت جوامع مختلف و دگرگونی‌های آن را با توجه به محیط، شرایط و دوره می‌دانستند» (فضل، ۲۰۰۲: ۳۹). به این معنا که منطق تاریخی پایه‌ی طبیعی مقدمات اجتماعی از طریق محورهای زمان و مکان است؛ زیرا محور زمانی امکان تغییر نوعی آثار ادبی و دگرگونی‌هایی را که در دوره های تاریخی رخ می دهد به افراد نشان می دهد همچنین نشان‌دهنده‌ی اختلافات مکانی می‌باشد؛ زیرا «هر مکان، زمان، تاریخ و شرایط خاص خود را دارد» (همان). از این منظر، تداخل زیادی میان این دو رویکرد قابل مشاهده می‌باشد، زیرا هر دو رویکرد در مورد محیط تحقیق می‌کنند و تقسیم دوره‌های ادبی بر اساس ارزیابی سیاسی-تاریخی، لزوماً مستلزم مطالعه‌ی بُعد اجتماعی است و این مسأله، تداخل اجتناب‌ناپذیر آنها را تأیید می‌کند. همچنین اگر ادبیات به‌عنوان یک سند اجتماعی برای جامعه‌ای مشخص به کار برده‌شود، می‌توان کاری کرد که خطوط کلی جامعه‌ی تاریخی را در یک دوره‌ی مشخصی معرفی کند؛ زیرا ادبیات در واقع تنها بازتابی از روند اجتماعی نیست، بلکه گسترده‌تر از آن می‌باشد؛ زیرا جوهر تاریخ به‌شمار می‌آید. از این‌رو، تحلیل رابطه‌ی میان ادبیات و جامعه، مبنای پیدایش نقد اجتماعی ادبیات به‌شمار می‌آید که مبتنی بر ساختار ادبیات و جامعه است و این موضوع به معنای بازتاب مسائل اجتماعی در اثر ادبی از طریق بیان دیدگاه فکری، اعتقادی یا اجتماعی نویسنده در متن است. بر این اساس، «ارتباط متقابل جامعه و ادبیات از همان روزهای اولیه مورد توجه پژوهشگران حوزه‌ی علوم انسانی بوده است. آغاز مطالعات مربوط به جامعه و ادبیات به شیوه‌ای روشمند در چارچوب پژوهشی علمی، در آثار مادام دوستال ظاهر شد. او به تأثیر مذهب، سنت‌ها، آداب و رسوم اجتماعی و قوانین انسانی بر ادبیات و همچنین تأثیر ادبیات بر جامعه و فرهنگ پرداخت. (عسگری حسنلو، ۱۳۹۳ : ۷۳)

اما بنیانگذار واقعی جامعه‌شناسی ادبیات، جورج لوکاچ، فیلسوف، نویسنده و منتقد مجارستانی است. او به رابطه‌ی میان جامعه و رمان و تأثیر دیدگاه اجتماعی نویسنده بر ایده‌ی اصلی در آثار ادبی پرداخت و نظرات خود را در کتاب "رمان تاریخی" بیان کرده است. پس از او، لوسین گلدمن، آثار و افکار لوکاچ را مطالعه و آن را روشمند کرد. وی تحت تأثیر جورج لوکاچ بود؛ اما نظرات خود را در بیش از یک کتاب بیان کرده که مهم‌ترین آنها کتاب "جامعه‌شناسی رمان" است. (موافي، ۲۰۰۸: ۷۹)

موضوع پیوند میان ادبیات و جامعه مقوله‌ای کهن در حوزه‌ی ادبیات عربی است. در میراث نقدی قدیم عرب نقد جامعه و رفتار آن در کتاب‌هایی چون "البخلاء" نوشته جاحظ دیده می‌شود. احمد خالد توفیق از پیشگامان ادبیات معاصر ادبی در حوزه‌ی ادبیات وحشت، فانتزی و علمی-تخیلی است که توانسته آثاری سراسر خیال‌انگیز و ترسناک را خلق کند؛ اما می‌توان در لابه‌لای آثار او مجالی نیز برای نقد جامعه نیز یافت. این پژوهش بر اساس رویکرد اجتماعی و با تکیه بر منابع ادبی و نقدی به‌ویژه نقد اجتماعی، به تحلیل داستان "أسطورة النداهة" می‌پردازد و درصدد است تا به این سؤالات پاسخ دهد:

۱ -تحولات اجتماعی رخ داده‌شده در جامعه‌ی نویسنده چیست؟

۲ -مشکلات اجتماعی که احمد خالد توفیق سعی کرده در رمان خود روشن کند چیست؟

۳ -چه رابطه‌ای میان این رمان و جامعه منتسب به نویسنده وجود دارد؟

پیشینه‌ی تحقیق

با وجود اینکه "احمد خالد توفیق" از شهرت گسترده‌ای در مصر و کشورهای عربی به ویژه در حوزه‌های ادبیات وحشت، فانتزی و علمی-تخیلی برخوردار است؛ اما هنوز در محافل ادبی و دانشگاهی در ایران، آن‌گونه که باید و شاید شناخته شده نیست. البته هرچقدر که پژوهش‌های بسیار کمی در خصوص آثار توفیق در ایران انجام شده، در مقابل در حوزه‌ی نقد اجتماعی و کارکرد آن در رمان‌ها و داستان‌های عربی پژوهش‌های گسترده‌ای از سوی پژوهشگران و نویسندگان کشور انجام شده است؛ از جمله:

مقاله‌ی «النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره» از محمد خاقانی، آزاده منتظری و منصوره زرکوب که در شماره‌ی ٦ مجله‌ی «إضاءات نقدية» دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج (۱۳۹۱) منتشرشده است. نویسندگان در این مقاله با رویکردی توصیفی-تحلیلی به بیان نظریه‌های نقد اجتماعی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که پرداختن به جوانب اجتماعی ادبیات در تضاد با

خلاقیت‌های شخصی و متمایز نویسندگان و ادیبان نیست؛ بلکه میان جامعه‌ای که نویسنده در آن زیسته و آثار ادبی که نویسنده در آن جامعه خلق کرده‌ی رابطه متقابل وجود دارد.

علی گنجیان و رضوان جمشیدیان در مقدمه مقاله‌ی خود با عنوان «نقد جامعه‌شناختی رمان اوراق عصام عبدالعاطی در مجموعه‌ی نیران صدیقه از علاء أسواني» (نقد ادب معاصر عربی، شماره۹: ١٣٩٤) بیان نموده‌اند که مضمون این رمان بی‌توجهی به استعدادهای درخشان در عرصه-های هنر و علم در جامعه‌ی مصر است. نویسنده با خلق شخصیت‌های مستعد و توانا در زمینه‌های هنری و علمی تلاش می‌کند مشکلات این قشر را به تصویر کشیده و تصویری واقعی از روند زندگی اجتماعی در زمان نگارش رمان ارائه دهد.

در مقاله‌ی «بررسی رمان‌های عربی و فارسی معاصر از منظر نقد جامعه‌شناختی مطالعه موردی الشحاذ اثر نجیب محفوظ و اشک سبلان نوشته ابراهیم دارابی» نوشته‌ی پیمان صالحی وپروین خلیلی (کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، شماره۱۸: ١٣٩٤)، نویسندگان تلاش کردند تا با رویکردی توصیفی- تحلیلی و بر اساس مکتب تطبیقی آمریکایی، رمان‌های الشّحاذ (گدا) اثر نجیب محفوظ و اشک سبلان نوشته‌ی ابراهیم دارابی را از منظر جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار دهند تا از لابه لای سطور این آثار، تصویری از مصر پس از انقلاب ١٩٥٢ و ایران سال‌های ١٣٢٤ تا ١٣٥٧ را به نمایش بگذارند.

ناصر قاسمی و زین العابدین فرامرزی در مقاله‌ی خود با عنوان «الشعر القصصي عند خليل مطران في مرآة النقد الاجتماعي» (ادب عربی، شماره۱: ١٣٩٦)، اهداف اجتماعی و سیاسی خلیل مطران از سرایش اشعار داستانی را مورد بررسی قرار دادند. از نگاه آن‌ها این اشعار نقش روشنگرانه‌ای در مواجهه با استبداد شرقی داشته است و از نظرگاه تکنیکی نیز نویسنده با سرایش اشعار داستانی، توانسته جریان احیای شعر را وارد مرحله‌ی جدیدی کند.

زندگینامه‌ی احمد خالد توفیق

احمد خالد توفیق پزشک و ادیب مصری و از نخستین نویسندگان جهان عرب در حوزه‌ی ادبیات وحشت، ادبیات نوجوانان، داستان‌های فانتزی و علمی تخیلی است. وی در سال ١٩٦٢ در شهر طنطا واقع در استان غربی مصر زاده شد. توفیق در سال ١٩٨٥ از دانشکده‌ی پزشکی طنطا فارغ التحصیل شد و در سال ١٩٩٧ موفق به کسب درجه‌ی دکتری در رشته‌ی طب مناطق گرمسیر شد. وی فعالیت ادبی خود را در سال ١٩٩٣ با نوشتن نخستین قسمت از سری مجموعه‌ی داستانی "ماوراء الطبيعه" آغاز کرد. این مجموعه داستانی که در ژانر تخیلی وحشت بود، طولی نکشید که

مورد توجه خوانندگان مصری قرار گرفت. در سال‌های ۱۹۹۵، ۱۹۹٦ و ۲۰۰٦ نیز به ترتیب مجموعه‌های «فانتازیا»، «سافاري» و "www" ۱۹۹۵را به رشته‌ی تحریر در آورد. (عبدالحنان، ۲۰۱۷: ٦) وی همچنین داستان‌هایی از نویسندگان غربی را ترجمه کرده است، از جمله داستان «باشگاه مشت زنی» (۱۹۹۶) از چاک پالانیک نویسنده‌ی آمریکایی و «کتاب گورستان» اثر نیل گیمن نویسنده‌ی بریتانیایی. از احمد خالد توفیق همچنین مقالاتی در روزنامه‌ها و مجلات عربی از جمله روزنامه‌های «الدستور» و «التحریر» مصر و به صورت هفتگی در روزنامه‌ی «الاتحاد» امارات متحده عربی منتشر شده است. وی تحت تأثیر نویسندگان غربی از جمله داستایوفسکی، ادگار آلن پو و استیون کینگ بوده و شیوه‌ی روایت داستان‌های او بسیار به سبک فیلمنامه‌نویسی نزدیک است. (Greenberg,2018: 172) توفیق در دهم آوریل سال ۲۰۱۸ در سن ۵۵ سالگی پس از تحمل یک دوره‌ی طولانی بیماری به علت ایست قلبی در گذشت.

خلاصه‌ی داستان «أسطورة النداهة»[1]

«أسطورة النداهة» دومین داستان از مجموعه‌ی داستانی "ماوراء الطبیعة" نوشته‌ی احمد خالد توفیق و نخستین سری از داستان‌های حوزه‌ی ادبیات وحشت در ادبیات عربی است که انتشار آن در سال ۱۹۹۳م آغاز شد. قهرمان این مجموعه‌ی داستانی شخصیتی خیالی به نام دکتر رفعت اسماعیل، پزشک بازنشسته و متخصص خون است. حوادث داستان از آنجا شروع می شود که رفعت پس از سال‌ها به روستای خود کفر بدر یکی از روستاهای استان الشرقیة مصر باز می‌گردد. در بدو ورود به روستا مطلع می‌شود که حال برادرش رضا خوب نیست و ندّاهة او را طلسم کرده است. وی به خانه‌ی برادرش می‌رود تا او را معاینه کند و در آنجا «نجات» همسر برادرش اتفاقی که برای رضا افتاده را برای او شرح می‌دهد. رفعت از همکاران پزشکش می‌خواهد تا به روستا بیایند؛ آن‌ها نیز برادرش را معاینه می‌کنند و نمونه‌ی خون او را برای آزمایش می‌گیرند. رفعت سپس به دیدار دکتر عاصم فتحي پزشک مقیم در بهداری روستا می‌رود تا درباره‌ی ماجرای نداهة جویا شود؛ اما عاصم به او هشدار می‌دهد که ممکن است که او قرباتی بعدی نداهة باشد. در روز بعد ناگهان همگی متوجه می‌شوند که نداهة، رفعت را نیز طلسم کرده است. خانواده‌ی رفعت به او اجازه نمی‌دهند از خانه خارج شوند و او را به تخت می بندند. پس ازمدتی نتیجه‌ی آزمایش خون رضا به دست رفعت می‌رسد و مشخص می‌شود که مقدار بسیار کمی ماده‌ی سمی در خون رضا وجود دارد و به این ترتیب رفعت راز این معما را کشف می‌کند؛ اما خانواده‌ی رفعت از ترس نداهة

اجازه‌ی خروج از خانه را به او نمی‌دهند. هنگامی که عاصم و عواطف همسر او به دیدار رفعت می‌آیند، او به آن‌ها می‌گوید که شما در ماجرای نداهة دست دارید و عواطف با هیپنوتیزم مردم روستا، کاری می‌کند تا آن‌ها باور کنند که به وسیله‌ی نداهة طلسم شدند. پس از اینکه عاصم و عواطف می‌فهمند که رفعت از نقشه‌ی آن‌ها با خبر شده است، او را نیز مسموم می‌کنند و همراه خود به آزمایشگاه می‌برند. عاصم به رفعت در آزمایشگاه می‌گوید که به خاطر ناکامی‌هایی که برای او هنگام حضور در شهر پیش آمده، تصمیم گرفته از مردم انتقام بگیرد و در روستا به بهانه‌ی نداهة مردم را به این مکان که آزمایشگاه اوست می‌آورد و آن‌ها را مورد آزمایش قرار می‌دهد تا بتواند از انسان یک موجود مافوق قدرت بسازد. سپس عاصم آزمایش‌هایش را روی رفعت آغاز می‌کند؛ اما در ادامه رفعت موفق می‌شود با زیرکی از دست آن‌ها فرار کند و در نهایت به همراه پلیس به آن مکان می‌رود و می‌بیند که عاصم و عواطف با خوردن قرص خودکشی کردند. پس از آن، پلیس دیگر قربانیان آزمایشگاه را آزاد می‌کند و داستان پایان می‌یابد.

زمان، مکان و موضوع داستان «أسطورة النداهة»

وقایع داستان در دهه‌ی هفتاد قرن گذشته اتفاق افتاده است. برش زمانی که نویسنده برای اتفاقات داستان انتخاب کرده، حدوداً یک ماه را در بر می‌گیرد؛ یعنی برهه‌ای که شخصیت اصلی داستان به روستای پدری‌اش می‌رود و از نزدیک شاهد عقب‌ماندگی‌های روستای زادگاهش می‌شود. مکان داستان یک روستای دور افتاده در دهه‌ی هفتاد قرن گذشته است و موضوع داستان نیز بازگشت رفعت اسماعیل قهرمان مجموعه داستان ماوراء الطبیعة به روستا و مواجهه با مشکلاتی است که اهالی روستای کفر بدر و به ویژه خانواده‌اش با آن مواجه هستند؛ جایی‌که پزشک مقیم روستا از علم خود به‌عنوان ابزاری برای ترساندن مردم استفاده کرده است. همچنین در این داستان تأثیر باورها و عقاید خرافی در زندگی روستاییان نشان داده می‌شود.

درونمایه‌ی اجتماعی داستان «أسطورة النداهة»

درون‌مایه‌ی داستان در واقع شامل یک ایده‌ی روشن است که در طول روایت از ماجراهای داستان استنباط و در نهایت با هدف و محتوای مشخصی به پایان می‌رسد. در واقع همان ایده‌ی اصلی است که نویسنده آن را ارائه می‌دهد. موفقیت یک داستان یا رمان به ارائه‌ی مضمونی قابل قبول در چارچوب هنری بستگی دارد. «درونمایه‌ی داستان، معنای درونی و پیامی است که به خواننده نه از طریق کلمات ساخته‌شده‌ی شخصیت‌ها، بلکه از طریق اعمال آن‌ها و محتوای داستان، منتقل

می‌شود. برخی شخصیت‌ها در قامت مضمون اصلی داستان ظاهر می‌شوند، در خدمت انتقال مضمون در داستان هستند و برای بیان این مضمون ایجاد شده‌اند؛ زیرا راوی درونمایه‌ی اصلی داستان را با شخصیت‌های فرعی از طریق کشمکش با شخصیت اصلی، ارائه می‌دهد و راوی همیشه به دنبال پنهان‌شدن در پشت این شخصیت‌ها است تا خواننده متوجه او نشود» (جزيني، ۱۹۹۹: ۳۹). مضمون اجتماعی داستان أسطورة النداهة، پیامدهای منفی باورهای خرافی جامعه‌ی روستایی مصر است که شخصیت اصلی در لابه‌لای حوادث مختلف داستان به آن پرداخته و این نگرش را ارائه می‌کند که تمام پدیده‌های ماوراءالطبیعی همراه با یک توضیح و تفسیر علمی هستند. رفعت اسماعیل در روستای خود، کفر بدر با نداهة روبرو شد که آن گونه که می‌گفتند نبود و این مسأله به تقویت منطق وی کمک کرد تا یک توضیح علمی دقیق برای پدیده‌های پیرامونی خود پیدا کند.

رفعت اسماعیل از شخصیت‌های اصلی این داستان است که نویسنده در مجموعه‌ی «ماوراء الطبیعة» و این داستان بر روی آن تمرکز کرده و حضور او را برای حل مشکل النداهة مفید دانسته است. از دیگر شخصیت‌های اصلی داستان، دکتر عاصم فتحي پزشک مقیم روستا است که به همراه «عواطف» همسرش و با دانش خود، روستاییان را به وحشت می‌اندازند و از اعتقادات آن‌ها برای تحقق اهداف خود سوء استفاده می‌کنند. شخصیت مادر رفعت نیز یک روستایی اصیل را نمایندگی می‌کند که داغدار مصائب اتفاق افتاده برای دو پسرش رضا و رفعت است. نویسنده دو مفهوم متفاوت درباره‌ی جامعه‌ی سنتی یا همان ساکنان روستای کفر بدر و جامعه‌ی جدید متمدن که رفعت در این رمان نماینده‌ی آن است، بیان می‌کند که ناشی از تضاد این دو جامعه و سنت و مدرنیته می‌باشد.

تحلیل اجتماعی داستان

رویکرد اجتماعی در نقد، ادبیات را با جامعه پیوند می‌دهد و به ادبیات به عنوان زبان جامعه می‌نگرد. ادبیات تصویر عصر و جامعه است؛ در واقع آثار ادبی اسناد تاریخی و اجتماعی هستند و ادیب از جامعه تأثیر می‌پذیرد، بر آن تأثیر می‌گذارد و نگرش او تحت تأثیر جامعه و محیط آموزشی متبلور می‌شود. «داستان و رمان یک تجربه‌ی ادبی است که مجموعه‌ای از شخصیت‌ها را در دنیای واژگان به تصویر می‌کشد و این شخصیت‌ها با یکدیگر در ارتباط هستند تا چارچوبی برای یک جهان خیالی بیافرینند. با این حال، این جهان داستانی باید از زندگی واقعی گرفته شود، به این معنا

که زندگی شخصیت‌های رمان باید در دنیای واقعی امکان پذیر باشد» (وادي، ۱۹۹٤: ۱۷). نکته‌ی مهمی که در نقد اجتماعی شایان ذکر می‌باشد، بازآفرینی وقایع به شکلی هنری است. منتقد باید دو عنصر اساسی یعنی حوادث رمان و ارجاع آن به واقعیت اجتماعی و موضوع شخصیت‌ها و نحوه‌ی خلق آن‌ها را در نظر بگیرد.

روستای مصر و مسأله‌ی فقر و محرومیت

أسطورة النداهة، ماجرای رفعت اسماعیل را روایت می‌کند که از قاهره به زادگاهش روستای کفر بدر بازگشت. این روستا را می‌توان نماد روستاهای مصر در قرن گذشته به‌شمار آورد. در صحنه‌ی نخست این داستان، نویسنده تصویری کامل از این روستا را به خواننده ارائه می‌کند: «قريتي العجوز الطيبة حيث كانت طفولتي ومراهقتي قبل أن أنتقل إلى القاهرة كي أدرس الطب وأقيم هناك..لم يتبدل شيء.. البيوت الطينية .. الساقية.. المسجد الذي تآكلت جدرانه..الترعة الراكدة..النخلة المائلة فوق حائط الكُتاب.. الأطفال الحفاة يلعبون ألعابهم البدائية...» (توفيق، لاتا: ۷) همه چیز در این روستا نشان از بینوایی، سختی و محرومیتی دارد که بر سر خانواده‌های ساکن در این روستا که برای یافتن لقمه نانی بر سر زمین‌ها کار می‌کنند، فرود آمده است. «كنتُ أنا في سيارة أجرة ..واحدة من تلك السيارات العتيقة التي لا تصلح إلا للسقوط براكبيها من الفلاحين التعساء في الترعة..وعلى جانبي الطريق يتوقف الفلاحون عن العمل في حقولهم ليروا ما هنالك وقد ضيّقوا عيونهم من أثر الغبار و العرق....» (همان: ۷) با وجود اینکه سیاست دولت مصر از دوره‌ی انور سادات رئیس جمهور اسبق مصر به سمت سیاست درهای باز و برنامه‌ی ویژه کشیده شد، اما روستاهای مصر از این جریان بهره‌ای نبردند و جریان تغییری که مقام‌های مصری از آن صحبت می‌کردند، به روستاهای مصر نرسید و با سیاست‌های اشتباه دولت روستاهای مصر بیشتر در بدبختی غوطه‌ور شدند؛ «درآمد کشاورزان و در نتیجه ناتوانی آن‌ها در تأمین انواع کود، سموم دفع آفات و بذرهای اصلاح‌شده، واردات محصولات کشاورزی و دشواری رقابت با بازارهای خارجی، منجر به افزایش کسری تراز تجاری و در نهایت فقر بیشتر کشاورزان شد» (أبومندور و محمدصيام، ۱۹۹۵: ٦٨) . بسیاری از روستاهای مصر نیز از کمبود خدمات درمانی رنج می‌بردند که این مسأله به خاطر ضعف بخش درمانی این کشور بود که در داستان نیز نمود یافته است؛ خصوصاً وقتی که خبر بازگشت رفعت در روستا پیچید و مردم به ملاقات دکتر هجوم آوردند: «على الفور ازدحم الفناء الضيق لدارنا بأهالي القرية الذين جاءوا حاملين أوجاعهم على أكتافهم والأمهات اللواتي يعاني أطفالهن الإسهال والمرهقات اللواتي يؤرقهن النمش على خدودهنّ.» (توفيق، لاتا: ۳۵)

وضعیت بهداشتی روستاهای مصر به نبود راه‌کارهای مراقبتی و ضعف درمانی شهره است. نظام حسنی مبارک این آثار منفی که گریبان روستا را گرفته بود، عمیق‌تر نمود و برای کاهش فقر نیز اقدامی نکرد. توزیع بدِ رفاه و خدمات، عنصر مهمی در تشدید تنش‌های اجتماعی بود و به حدی افزایش‌یافت که اقدامات تسکین‌بخش دولت‌های مبارک نیز نتوانست آن را خاموش یا حتی آرام کند. «فقر در مصر عمدتاً یک پدیده‌ی روستایی بود و از این‌رو به هنگام طرح مشکل فقر در مصر، نخستین چیزی که به ذهن خطور می‌کرد، روستاییان بودند. ۸۰٪ از جمعیت مصر از طریق کشاورزی زندگی می‌کردند که اکثریت قریب به اتفاق آن‌ها در فقر شدید بودند، و رعیت‌ها و کارگران روزمزد مزارع را تشکیل می‌دادند» (أمین، ۲۰۱۱: ۱۱٤). «اتجهت بسيارتي للوحدة الصحية في قريتي، وهي مبنى عتيق منهدم كادت الرطوبة تأتي على جدرانه، واحد من مئات المباني المماثلة على شكل حرف (ت) الإنجليزي تملأ ريفنا الطيب، وتقدم للفلاحين خدمات محدودة جدًّا.» (توفيق، لاتا: ٤٣). نویسنده در رمان، مشکلات و چالش‌های پیش‌روی روستاییان مصری از جمله محرومیت، فقر، بیماری، نبود خدمات بهداشتی در کنار آگاهی کم آن‌ها را به‌تصویر کشیده است. به‌نظر می‌رسد که داستان تابلویی است که در آن زندگی اهالی روستا، روزگار آن‌ها و اعتقادات و ارزش‌های آن‌ها را به نمایش گذشته و روایتی است از مبارزه‌ی کشاورزان با زندگی و مشکلاتش.

نکته‌ی مهم و مورد توجه در نقد اجتماعی، بازآفرینی رویدادها در قالب هنری است. منتقد یک عنصر اساسی را باید در نظر بگیرد که آن حوادث داستان و ارجاع آن به واقعیت اجتماعی است. محرومیت‌ها و فقر روستاهای مصر از مواردی است که نویسنده در زندگی روزمره‌ی خود دیده و شنیده و آن را در قالب هنری برای خواننده‌ی خود بازگو کرده است. اینکه آیا هدف نویسنده از بیان این توصیفات واقعیت بخشیدن به داستانش است تا از این طریق رویدادها را برای خواننده باورپذیر جلوه دهد یا اینکه به صورت غیرارادی بوده، مشخص نیست؛ اما نکته‌ی مهم انعکاس شرایط جامعه در داستان او است که در جای جای این داستان می‌توان دید.

خرافه در جامعه روستایی

بخشی از آداب و رسومی که مصریان در طول سال‌ها به ارث برده‌اند، به قانون اجتماعی تبدیل شده و بخشی دیگر نیز از این آداب و رسوم، رنگ افسانه و خرافه به خود گرفته است. «باورهای خرافی که در جامعه‌ی مصری است، دو نوع اجتماعی و آیینی دارد. نوع اجتماعی شامل باورهایی مانند

حسد، درمان بیماری‌ها، ازدواج و فرزندآوری است» (عبدلی و حسین تمراز، ۲۰۱۵: ۷). احمد خالد توفیق در داستان خود روستا را انتخاب کرده تا در آن به اعتقادات حاکم بر جامعه‌ی روستایی و تأثیر آن بر روستانشینان بپردازد: «ذهبتُ لدار أخي المصنوعة من الطوب الأحمر وعلى بابها كفوف مفتوحة حمراء لمنع الحسد مع بعض العبارات التي تحاول طرد الحاسدين...» (توفيق، لاتا: ۱۷) نویسنده می‌خواهد با ایجاد تصویری از این صحنه در ذهن خواننده، میزان حضور اعتقادات و باورهای کهن مصری را در جامعه‌ی روستایی و تأثیر آن در زندگی روستانشینان را نشان دهد. از این‌روی هنگامی که رفعت بیمار می‌شود، «رئيفة» خواهر رفعت برای درمان بردارش او را نزد پزشک نمی‌برد، بلکه از دعانویس و رمال برای بهبود حال برادرش کمک می‌گیرد: «أمّا رئيفة فقد أحضرت مشعوذاً - نصاباً كالعادة - كي يحاول فكّ اللعنة التي تكبلني وبالطبع أحرق مزيداً من البخور وردد عشرات الرقى وطلبت مئات الطلبات ثمّ انصرف زاعماً أن هناك جنيّاً حانقاً عليّ لأنّي لم أجلب له ما أراد من هدايا». (همان: ۸۹)

فقر فرهنگی و عدم آموزش صحیح اجتماعی در اکثر افراد جامعه‌ی روستایی قابل مشاهده است؛ در واقع این‌ها همان افرادی هستند که قربانی خواسته‌های دیگران می‌شوند. بنابراین از طریق «أسطورة النداهة» می‌توان مشاهده نمود که نیروهای احساس و غریزه بر عقل و اندیشه غلبه می‌کنند. توفیق به بیان پیامدهای منفی خرافات در جامعه‌ی روستایی و مشکلات ناشی از آن می‌پردازد. همچنین به تقابل آداب و رسوم سنتی و علوم جدید و پیامدهای ناشی از آن در میان روستاییان نیز اشاره می‌کند. به‌عنوان مثال، در داستان، خانواده‌ی رفعت حتی پس از بهبود وضعیت روحی وی، بهبودی او را باور نمی‌کردند و همچنان او را در خانه حبس و اجازه خروج از خانه را به او نمی‌دادند: «أنا بخير .. رئيفة .. لقد شفيتُ -يارب! - لقد استجاب الله بالفعل لدعائك.. ألم تلاحظي أنّني أتكلّم؟ -لقد أخبرني طلعت .. وأخبرني أيضاً أنّ هذه خدعة من النداهة..! -يا للغباء.. متى ستقولين إنّني شفيت إذن؟! -حين .. حين تشفي! ... إنّ أحداً لم يشف من نداء النداهة أبداً .. ولهذا نحن واثقون أنّك لم تشف.. هذا هو كل شيء» (توفيق، لاتا: ٩٤-٩٦).

باورهای عامیانه به طبیعت انسان روستایی و شهری مرتبط است و در تسلط بر ذهن افراد بی-سواد و تحصیلکرده تمایزی قائل نمی‌شود؛ این امر به دلیل آن است که تفکر سطحی، ساده‌لوحانه و انتزاعی از دانش علمی، در طبقه‌ی خاصی منحصر نمی‌شود، بلکه می‌توان آن را در طیف وسیعی از سلسله مراتب اجتماعی اعضای یک جامعه مشاهده نمود. (الجوهري، ۱۹۷۸: ٦٢) نویسنده تلاش می‌کند در داستان خود تصویری از میزان حضور افسانه و باورهای اشتباه در ذهن مردم روستایی به

خواننده‌ی خود ارائه کند و از نظرگاه رفعت، آنچه که پس از معاینه جوانی که دچار بیماری هاری شده بود را روایت می‌کند؛ خانواده این جوان معتقد بودند که او توسط نداهة طلسم شده است؛ روایتی که رفعت از این صحنه دارد تأسف‌بار و دردناک است: «مددتُ يدي لمعصمه لأقيس نبضه فوجدت شيئاً مروّعاً. حبلٌ من الليف حول معصمه يثبته إلى وتد خشبي مدقوق في الأرض، لقد قيّدوا هذا الفتى كحيوان مفترس كي لايفرّ ويا لها من فكرة» (توفیق، لاتا: ۳۸) رفعت بیمار را معاینه می‌کند و آثار دندان‌ها را در شکم این جوان می‌بیند و متوجه می‌شود که او دچار هاری شده است: «واصلتُ فحص الفتى..،وعريتُ عن بطنه فوجدتُ شيئاً ما..آثار أنياب موجودة على جلده..هكذا بدأتُ أفهم ما هنالك...» (همان: ۳۹). مرگ در برابر بیمار حاضر است و هشدار رفعت درباره اینکه این جوان نیاز به درمان و دارو دارد، خانواده‌ی او را قانع نمی‌کند تا جوان را به بیمارستان ببرند و در نتیجه بیمار کم‌کم به پایانی دردناک نزدیک می‌شود: «- ليس هذا نداء النداهة يا حاج.. -إذن ما هو؟ -إنّه مصاب بالكلب.. -الكلب؟ - نعم..حيوان مسعور عضه في بطنه منذ بضعة أيام!... - يجب نقله فوراً إلى إحدى مستشفيات الحميات بالزقازيق .. -ولكن.. -فوراً ..إنّ حياة هذا الفتى بين أيديكم الآن. قال أحدهم في فظاظة وتحد: لكن أمه سمعت النداهة يا دكتور..التفتُ إليه في غيظ وصحتُ: إذا اعتقدتم في وجود النداهة فهذا شأنكم، لكن هذا الفتى مسعور..هل تفهمون هذا؟..ولن يعيش ليرى صلاة الجمعة القادمة!.. - والعمل؟ -سبحان الله!.. قلتُ لكم مستشفى الحميات!..الواضح أنهم لن يأخذوه لأيّ مكان» (همان: ٤٠-٤٢)

افسانه‌ها از باورهایی که در جوامع روستایی رایج است، نشأت می‌گیرند؛ به‌طوری که گاهی رنگی آسمانی و قدسی می‌گیرد و هدف آن تأکید بر یک مقوله‌ی دینی، ترساندن و یا ترغیب‌کردن است. بدون شک تثبیت و تعمیق چنین باورهایی با مضامین مختلف در طول دوران‌ها نقش به‌سزایی در شکل‌گیری این میراث نزد روستاییان دارد و رنگ و شکلی خاص نزد آن‌ها پیدا کرده است. توفیق پیامدهای منفی وجود خرافه در جامعه‌ی روستایی را بررسی می‌کند و مشکلات منتج از آن و در واقع تضاد و اختلافی که میان باورهای سنتی و علوم جدید و پیامدهایی که در نتیجه آن در بین روستاییان رخ می دهد را بیان می‌کند.

فروپاشی ارزش‌های انسانی و اخلاقی

برخی از جامعه‌شناسان تلاش کردند تا از طریق دسته‌بندی، دوگانه‌ی مفهوم روستا و شهر را تشریح کنند. برای مثال «فردیناند تونیز» میان جامعه‌ی محلی که مقصودش از آن جوامع روستایی است و

میان جامعه در معنای کلی آن که مقصودش جوامع شهری است، تفاوت قائل می‌باشد و این‌گونه مقایسه می‌کند که جوامع روستایی تحت سلطه‌ی پیوندهای خویشاوندی و روابط ابتدایی است و از ویژگی‌های آن اتحاد و همدلی و ارتباطات قوی میان اعضا است. در مقابل، در جوامع شهری روابط میان افراد قراردادی است و روابط فردی مبتنی بر محافظه‌کاری و منافع شخصی می‌باشد. (الخشاب، ١٩٦٧: ١٤٥)

شهر از منظر این داستان، سرچشمه‌ی ظلم و فروپاشی بشریت است که از تمام ویژگی‌های انسانیت تهی شده است. ظلم، فقر، جهل، بی‌عدالتی، فروپاشی انسانیت، ارزش‌ها، اخلاقیات و اصول انسان‌ها بر شهر حاکم می‌باشد. از نظرگاه اجتماعی پس از دهه‌ی ٥٠ قرن گذشته‌ی میلادی، چهره‌ی شهرها در جوامع عرب به‌خاطر مهاجرت‌های گسترده‌ی مردم از روستاها به شهرها تغییر کرد که این مسأله پیامدهای زیادی را با خود به همراه داشت و مشکلات روحی و اجتماعی را به وجود آورد. در شهرها کارهای فرومایه و پست که اساساً جامعه‌ی عرب آن را نمی‌پذیرفت، مانند روسپی‌گری، دزدی و اختلاس رواج یافت. (ابوعیاش، لاتا: ١٢)

نویسنده در «أسطورة النداهة»، روابط فردی مبتنی بر منافع شخصی را در دکتر عاصم فتحي، شخصیت مقابل رفعت که نمادی از جامعه‌ی شهری است نشان می‌دهد. بنابراین فتحي و همسرش از باورها و اعتقادات حاکم بر جامعه‌ی روستایی برای رسیدن به اهدافشان از طریق افسانه‌ی نداهة سوء استفاده می‌کنند: «في الليل ترتدي عواطف ثياب النداهة الفسفورية وتقف عند بيت الضحية وتبدأ باسمه..أن أحداً لن يجرؤ أبداً على الخروج لمضايقتها..وكنتُ أزور الضحية صباحا فأعطيه جرعة صغيرة من الباربيتورات ليظل وعيه في حالة السبات، إنني الوحيد في القرية الذي له الحق في إعطاء حقن لا يعرف نوعيتها أحد للمرضى....» (توفيق، لاتا: ١١١) دکتر فتحي در داستان، نمادی از شهر است؛ شهری که توهمات دروازه‌ی تمدن بر آن سنگینی می‌کند، در آن شهوت تملک موج می‌زند و روح و انسانیت را تخریب کرده است. احمد خالد توفیق در شهر رشد کرده و از نزدیک با سرعت رشد شهرهای مصری از دهه‌ی ٧٠ آگاهی دارد. وی از جایگاه اجتماعی افراد که به خاطر فساد گسترده که بر پایه‌ی رابطه بوده و نه ضابطه و صلاحیت، آگاهی دارد و از این جهت دکتر عاصم نیز قربانی همین روابط بوده و در دستیابی به آرزوهایش ناکام مانده است. «در دوره‌ی حسنی مبارک فساد تقریباً به پدیده‌ای فراگیر و مساله‌ای عادی تبدیل شد و دریافت رشوه توسط کارمندان دولت به عنوان بخشی از درآمد آنان به‌شمار می‌رفت. فساد دولتی در این سال‌ها آنچنان گسترده و پذیرفته شده‌بود که از آن به عنوان قانونی تعبیر می‌شد که نباید از آن تخطی کرد» (أمين، ٢٠١١: ٦٥) .«سلسلة طويلة من الإحباطات..لم أوفق إلى الالتحاق سلك

الجامعة ونفيتُ إلى هذه القذرة التي لاتناسب أحلامي وحتى في الحب..حتى هنا لم أوفق..كان رأسي الأصلع ونظارتي السمكية يعوقانني عن الحصول على الفتيات اللواتي أرغبُ في أن يشاركن حياتي، كلّ شيء في الحياة كان يرغمني على أن أكون ما أرادوه لي..مجرد فأر أرياف منزو ومنعزل وفقير..وحين أموت لن يذكرني أحد ولن يبك عليّ أحد.. وهكذا قررتُ أن أنتقم» (توفيق، لاتا: ۱۱۰).

فتحي به روستا آمده بود تا از مشکلاتی که در شهر با آن مواجه بود فرار کند. شهر از او انسانی ضعیف ساخته بود و از این‌روی تصمیم گرفت تا از مردم انتقام بگیرد. نویسنده ریشه‌ی شرایط اجتماعی را در مشکلات انسان شهری می‌داند و بُعد دیگری از آنچه که یک جامعه‌ی شهری با آن مواجه است را با خلق شخصیت مسأله‌داری مانند عاصم که از قضا خود پزشک است به تصویر کشیده و در واقع این نکته را یادآوری می‌کند که در جامعه‌ی شهری تمام طبقات جامعه از جمله جامعه‌ی متوسط شهری که خود او نیز نماینده این طبقه است، در معرض انواع مختلفی از خطرات قرار دارند. «اعمال برخی سیاست‌های اقتصادی، افزایش جمعیت و پیامدهای درگیری مصر با اسرائیل، به بروز بحران‌های اجتماعی و اقتصادی انجامید که در دوره‌های بعد هم ادامه یافت. مردم مصر با مشکلات و آسیب‌های گوناگونی چون فقر، بیکاری، فساد اداری و پدیده‌ی کودکان خیابانی مواجه هستند که این‌ها خود زمینه‌ساز خشونت‌های اجتماعی است» (ریاض، ۲۰۰۸: ۳۰۸.) در مقابل، یک جامعه‌ی سنتی و کوچک روستایی قرار دارد که سادگی، صفا و صمیمیت و سرزندگی از ویژگی‌های آن است. انسان روستایی معمولاً فاقد ویژگی‌های منفی حاکم در شهرها است: «ثمة فلاح عجوز متشكك يجلس جواري وترتعش شفتاه بآيات قرآنية طيلة الوقت...وكلّ ثلاث دقائق يهتف في السائق: بالراحة يا (صالح)!..هي الدنيا طارت؟!..فيضحك السائق في فظاظة، ويرفع عقيرته بالغناء بصوت أجش...». (توفيق، لاتا: ۷) در سایه‌ی این رابطه‌ی متضاد، شهر تنها به دنیایی فاسد تبدیل شده که نویسنده آن را در داستانش با بیان نشانه‌هایی از رفتار کسانی که از شهر به روستا آمدند به تصویر می‌کشد. بنابراین شهر مکانی با ویژگی‌های منفی به نظر می‌آید که عرصه‌ای برای به فساد کشیده شدن اخلاق و سلاخی‌کردن ارزش‌ها است. شاید مقایسه‌ی دنیای شهر با دنیای روستا نشان‌دهنده‌ی ماهیت این دوگانگی متضاد و ویژگی‌های تصویری باشد که از آن ساخته‌اند و از طریق آن ابعاد اجتماعی، فرهنگی و روانی آن را مجسم کرده‌اند.

نگرانی از رشد سریع علم و فناوری

قرن بیستم شاهد جنگ‌های بزرگی بود. در این جنگ‌ها از فناوری‌ها و تسلیحاتی استفاده شد که شهرها را ویران کرد ؛ در واقع این جنگ‌ها تأکیدی بود بر اینکه فناوری و علم در ساخت جهان

قدرت و سلطه نقش حائز اهمیتی دارند. در همین رابطه آلبرت کامو (۱۹۱۳-۱۹٦۰) نوشته است: «اگر قرن هفدهم، قرن ریاضیات بود، قرن هجدهم قرن فیزیک و قرن نوزدهم قرن زیست شناسی، قرن بیستم قرن وحشت است»(Camus, 2008:27). به عقیده‌ی کامو تکنولوژی به تازگی به بالاترین درجه‌ی توحش رسیده است و انسان‌ها نیز باید در آینده‌ای نزدیک میان خودکشی دسته‌جمعی و استفاده‌ی هوشمندانه از اکتشافات علمی انتخاب کنند. این تصویر به بخشی جدایی‌ناپذیر از مسیر دانش تبدیل شده است؛ به ویژه پس از آن که علم به لطف پیشرفت تکنولوژی توانست به دل ماده و قلب موجودات زنده نفوذ کند و آنها را کنترل کند که این دستاورد به معنای توانایی تغییر ماهیت اشیا و موجودات زنده است.

جامعه‌ی مصر از نزدیک نظاره‌گر این تحولات است؛ آن هم پس از اینکه از طریق ترجمه، سفر به کشورهای غربی و تلویزیون و رادیو، با تحولاتی که در اروپا و آمریکا شکل گرفت، آشنا می‌شوند. «جامعه‌ی مصر از تغییر و تحولات در امان نماند و از آن‌جایی که تحولات اقتصادی باعث تغییراتی در بستر جامعه می‌شود، مصر نیز شاهد تغییر و تحولات مختلفی شد. به وجود آمدن جرم و جنایت‌های جدید یکی از پیامدهای این تغییرات در جامعه مصر بود» (محمود، ۲۰۱٤: ٥٥). انسان مصری از طریق رسانه و فیلم می‌دید که در جهان پیرامون او چه وقایعی در حال رخ-دادن است. جنگ سرد و رقابت هسته‌ای آمریکا و روسیه، بحث شبیه‌سازی انسان و توسعه‌ی علوم پزشکی، از مواردی بود که جامعه‌ی مصر در جریان آن قرار داشت.

نویسنده نیز در «أسطورة النداهة»، این نگرانی و ترس را با خلق شخصیتی چون دکتر عاصم فتحي پزشک مقیم روستا که نمادی از خطر علم و فناوری می‌باشد، به تصویر کشیده است. فتحي از دانش خود به عنوان ابزاری برای ارتکاب جرم و انتقام از جهان استفاده می‌کند که کاملاً بر خلاف تعریف رایج یک پزشک است که تلاش می‌کند از دانش خود برای درمان بیماری‌ها و کنترل آن استفاده کند. شخصیت فتحي به دلیل ناکامی‌هایی که در زندگی خود تجربه کرده است، دچار نوعی اختلال روانی شده و در نتیجه به دنبال انتقام گیری از مردم است و بدین ترتیب با ابزار علمِ خود، زندگی مردم روستا را به خطر می‌اندازد: «كنت أختار ضحيتي من زوار الوحدة الصحيّة، وكنت أنفرد به فأحقنه بجرعة صغيرة جدًا من بنتوثال الصوديوم..إنّهم يسمونه مصل الحقيقة لأنه يضعف الإرادة..، وهكذا أبدأ نوعًا خاصًا جدًّا من التنويم المغناطيسي تحت تأثير الدواء..» (توفيق، لاتا: ۱۱۰)

دکتر فتحي در واقع گرفتار چیزی است که به آن جنون علم می‌گویند و با این جنون برای رسیدن به خواسته‌اش زندگی مردم را نابود می‌کند: «إنّني أحاول صنع الإنسان السوبرمان لهذا

أعرضهم لمؤثرات شتّى من الإجهاد الحراري والسموم والباكتريا..إنّ قوة تحملهم تزداد يوماً بعد يوم وعما قريب لن يؤذيهم شيء» (همان: ۱۱۵). او تلاش می‌کند تا از طریق تغییرات ژنتیکی، ابر انسانی را به وجود آورد که نیرومند است و توانایی‌هایی بیشتر از بشر کنونی دارد؛ در نتیجه قصد داشت با دستکاری‌های ژنتیکی روی قربانیان خود در نهایت چنین انسانی را به وجود آورد: «رفعتُ وجهي في هدوء لأرى ما هناك..كنتُ قد فقدتُ نظارتي لكنّي لم أكن قصير النظر إلى هذا الحد الذي يمنعني من تبيّن تلك الأجساد الآدمية نصف العارية المقيدة إلى الجدران من حولي..كانت هناك أربعة أجساد لرجال في العقد الثاني أو ثالث من العمر وأحدهم أقرب لسنّ المراهقة كلّهم مقيدون للحائط» (توفیق، لاتا: ۱۰۷).

در واقع نویسنده با خرد و منطق به وقایع و حوادث اطرافش می‌نگرد و این موضوع را می‌توان از قهرمان داستان دریافت که با افسانه‌ی نداهة با منطق و خرد مواجه می‌شود و سعی دارد تا تفسیر علمی برای آن پیدا کند؛ چراکه او تنها به آنچه که منطق علمی دارند باور دارد. به همین خاطر وقتی رفعت از مشکل برادرش رضا آگاه می‌شود، از دوستانش می‌خواهد برای معاینه‌ی او به روستا بیایند: «هناك شيء واحد أعرفه .. أن واجبي هو أن أجلب بعض زملائي من أساتذة الجامعة ليروه.. وأنا واثق أنهم سيجدون مصطلحًا لاتينيا من عشرة أحرف على الأقل يسمون به هذا المرض.. وسيصفون بعض الأقراص والحقن تعيد أخي إلى حالته الأولى» (همان: ۲۳). در نتیجه زمانی ماجرای ساختگی‌بودن نداهة برای قهرمان اصلی داستان مشخص می‌شود که نتایج آزمایش خون برادرش از قاهره به دست او می‌رسد. علاء عبدالصمد شاگرد رفعت به او نامه می‌نویسد و نتایج آزمایش خون را به او اطلاع می‌دهد: «قمتُ بإجراء تحليل كروماتوجرافي في كلية الصيدلة بحثًا عن سموم معينة وبعد بحث مدقق مرهق وجدنا في العينة نسبة ضئيلة جدًا ولكنها محسوسة من مادة الباربيتورات» (همان: ۹۲).

اما پایان کار برای فتحي و همسرش عواطف دردناک است، آن هم پس از اینکه رفعت به راز آنها پی برد. فتحي و عواطف از سرنوشت خود با خبر بودند و می‌دانستند که دیر یا زود دستگیر خواهند شد: «وعلى الفراش كانا.. هي ساقطة على ركبتيها ووجهها مدفون في الملاءة كأنها تبكي بينما هو راقد على ظهره مفتوح العينين ونظرة ذاهلة ترمق السقف..،وعلى الأرض انتشرت أقراص (الدونوليز)..» (همان:۱۲۳) آن‌ها به خاطر ترس، فرار از مجازات، ناامیدی و سرخوردگی و ناکامی که در پایان بر آن‌ها حاکم شده بود، خودکشی کردند.

می‌توان ادبیات داستانی را همچون آینه‌ای دانست که شرایط و اوضاع جامعه را منعکس کرده، واقعیت‌های موجود در آن جامعه را از لابه‌لای داستان تجزیه و تحلیل می‌کند و به دنبال جایگزینی برای آن واقعیت‌ها می‌گردد. از این‌روی نویسنده در آثار خود مشکلاتی که مشاهده می‌کند و تغییراتی که در اطراف خود از آن تأثیر می‌پذیرد را منعکس می‌کند و چه بسا نگرانی‌ها و ترس بشر از این تحولات نیز منعکس شود.

نتیجه‌گیری

از آنچه که ذکر شد پیداست که احمد خالد توفیق در "أسطورة النداهة" به بیان مسائل اجتماعی به صورت ادبی پرداخته است. با وجود اینکه نویسنده در گونه‌ی وحشت و علمی-تخیلی فعالیت داشته، اما در این داستان مهم‌ترین مشکلات اجتماعی در روستاهای مصر و موضوعات مربوط به فقر، باورهای خرافی، محرومیت و تضاد طبقاتی را در لابه‌لای داستان خود منعکس کرده است. توفیق معتقد است که اصلاح در جامعه‌ی روستایی از طریق آگاهی بخشی به مردم و باسواد کردن آن‌ها ممکن است. از نظر او نمی‌توان برای حل مشکلات از آن فرار کرد، بلکه بایستی در مقابل آن ایستاد و با مشکلات مواجه شد. شخصیت اصلی داستان اسطورة النداهة به یک منطق علمی تکیه دارد و در واقع می‌توان گفت که این منطق علمی از مهم‌ترین دستاوردهای بشر در قرن گذشته بوده که در این داستان انعکاس یافته است. توفیق مشکلات اجتماعی را بیان کرده و این موضوع از اهمیت بالایی برخوردار است؛ چراکه او به عنوان یک انسان تحصیلکرده در جامعه به مهم‌ترین مشکلاتی که روستانشینان مصری با آن مواجه هستند پرداخته و از آنجایی که مخاطب داستان‌های او نوجوانان و جوانان هستند، حتی الامکان توانسته مخاطبانش را از پیامدهای اجتماعی خرافات آگاه سازد و از این طریق خطرهایی که ممکن است جامعه به دلیل پیشرفت سریع علوم با آن مواجه شوند را یادآوری کند.

پی‌نوشت‌ها

۱- ندّاهة (Naddāha) : از فعل [نَدَهَ : نَدْهاً الرجُلُ : آن مرد آواز داد]، نداهة: صدا زننده. (ر.ک: معلوف، ۱۳۸٦: ۷۹۹) و در ادبیات فولکلور مصر، شخصیت خیالی است که مردان را اغوا کرده و در نهایت آن‌ها را می‌کشد.

منابع ومآخذ

أبوعياش، عبدالله، (لاتا)، **أزمة المدينة العربية**، الكويت: وكالة المطبوعات .

أبومندور، محمد و جمال محمد صيام، (١٩٩٥)، **الأرض و الفلاح في مصر: دراسة في آثار تحرير الزراعة المصرية**، القاهرة: جامعة القاهرة .

أمين، جلال، (٢٠١١)، **مصر والمصريون في عهد مبارک**، القاهرة: دار الشرق.

توفيق، أحمد خالد،؛ (لاتا)، **أسطورة النداهة**، القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة للنشر و التوزيع.

جزيني، محمد، (١٩٩٩)، **پنج مقاله تئوری در ادبیات داستانی**، تهران: نشر نحل.

الجوهري، محمد، (١٩٧٨)، **علم الفلكلور**، ط٣، القاهرة: دارالمعارف.

الخشاب، مصطفى. (١٩٦٧م)، **علم الاجتماع و مدارسه**، القاهرة: دار الكتب العربي للطباعة و النشر.

رياض، محمد، (٢٠٠٨)، مصر، **نسيج الناس والمكان والزمان**، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية: جمهورية مصر العربية.

عبدالحنان، محمد، (٢٠١٧)، «المجتمع المصري في الرواية يوتوبيا لأحمد خالد توفيق». **مجلة أقلام الهند (فصلية محكمة)**، السنة الثانية، العدد٤: ٦٢-٨٥ .

عبدلي، ساجد و عبدالمجيد حسين تمراز، (٢٠١٥)، **٢٧ خرافة شعبية عن القراءة**، بيروت: الدار العربية للعلوم.

عسگری حسنلو، عسگر، (١٣٩٣)، **جامعه‌شناسی رمان فارسی**. تهران: نگاه.

فضل، صلاح، (٢٠٠٢)، **مناهج النقد المعاصر**، بيروت: إفريقيا الشرق.

محمود، عبدالمجيد، (٢٠١٤)، **الفساد،تعريفه، صوره، علاقته بالأنشطة الإجرامية الأخرى**، القاهرة: دار نهضة مصر للنشر.

معلوف، لويس، (١٣٨٦)، **المنجد**، قم: انتشارات بلاغت.

موافي، عثمان، (٢٠٠٨)، **مناهج النقد المعاصر**، الازاريطة، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.

وادي، طه، (١٩٩٤)، **دراسات في نقد الرواية**، ط٢، مصر: دارالمعارف.

Camus, Albert. (2008). Neither Victims nor Executioners. Wipf & Stock Pub. Eugene ,Oregon. USA.

Greenberg, Nathaniel. (2018)." Ahmed Khaled Towfik: Days of Rage and Horror in Arabic Science Fiction".Journal Critique: Studies in Contemporary Fiction. Volume 60. Issue2. pp169- 178.

أسطورة النداهة لأحمد خالد توفيق؛ قراءة على ضوء النقد الاجتماعي

رضا ميرزائي[1]*
عليرضا شيخي[2]

المُلَخَّص

أحمد خالد توفيق كاتب مصري ويعدّ من رواد أدب الخوف في الأدب العربي. كتب في تسعينيات من القرن الماضي مجموعة "ماوراء الطبيعة" في مجال أدب الخوف والفانتازيا. من الناحية الاجتماعية إهتمّ توفيق في مجموعة ماوراء الطبيعة خاصة في روايته "أسطورة النداهة" في المجموعة نفسها، ببعض القضايا الاجتماعية المتعلقة بالمجتمع المصري في القرن الماضي تحديداً الريف المصري بصبغة من الرعب. من هذا المنطلق يرمي هذا المقال إلى قراءة أحداث الرواية اعتماداً على المنهج النقد الاجتماعي مستخدماً الوصف والتّحليل لمناقشة الموضوع هادفاً الكشف عن معرفة الجوانب الاجتماعية المكنونة فيها. من أهمّ النتائج الّتى توصّلنا إليها في دراستنا هذه، أنّ الروائي أحمد خالد توفيق يبحث في روايته عن سرّ تخلّف المصريين. يعبّر توفيق عن الآلام الاجتماعية ويحاول قدر الإمكان توعية مخاطبيه على التبعات الاجتماعية للخرافات وأيضاً المخاوف التي يمكن أن يواجهها المجتمع من تطورات القرن العشرين.

الكلمات الدليلية: النقد الاجتماعي، الرواية، أحمد خالد توفيق، أسطورة النداهة.

١- طالب دكتوراه فى اللغة العربية و آدابها بجامعة الامام الخميني في قزوين
٢- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدبها بجامعة الامام الخميني في قزوين

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

Female migration and its psychological consequences in the novel *Al-kafereh* by Ali Badr

Nassrin Kazemzadeh[1], PhD in Arabic Language and Literature
Malek Abdi, Assistant Professor in Department of in Arabic Language and Literature, Ilam University

Received: 17-12-2020 Accepted: 24-04-2021

Intruduction: One of the Most Important Immigration issues in Recent Decades is the Increasing Involvement of Women in the Migration Process especially the Increase in the Migration of Independent Women. It is Called "Feminization of Migration". Immigration Can Improve Women's Independence and Empowerment in the Family and the Society, Change Traditional Norms, Introduce them to Fairer Social Norms as well as Improve Women's Rights, Gender Equality, and Economic, Social, Employment and Educational Opportunities. Although Immigration Can be very Beneficial, it can also Create Many limitations, Including Social norms and limited laws, Racial Discrimination, Exploitation, and Psychological Trauma. In the novel *Al-Kaferat*, Ali Badr tells the Story of the migration of Sufi to Belgium, who has to Emigrate Illegally so as to Escape forced Marriage, Poverty, loneliness, Discrimination, Sexual Violence, and War.

Methodology: The purpose of this study is to investigate the migration of women and its psychological consequences in a descriptive-analytical manner. The study seeks to answer the fundamental question of 'what are the psychological consequences of Sufi's migration in the novel *Al-Kaferat*?'

Results and Discussion: As a female refugee immigrant, Sufi goes through a process from the moment she arrives in Belgium until she is accepted as a citizen. At the beginning of her arrival in Belgium, she encounters a kind of cultural shock or initial passivity. This stage includes several cases, first in the form of a honeymoon, in which everything is pleasant and attractive for her. But this stage does not last long because it confronts Sufi with some damage, including her apparent difference as an Arab woman from the people of the host country. This makes her an unpleasant and threatening alien. What makes it even more difficult for her is to obtain an asylum permit, learn the Belgian language and find a suitable job. Most importantly, the discriminatory behaviors she faces at work as an immigrant woman is painful. Sufi tries to adapt to the host community to some extent by learning the target language, finding a job, and reducing the pressure of this cultural blow. After this stage, Sufi experiences a kind of marginalization and frustration that leads her to deep sadness and ultimately suicide, which is due to loneliness, lack of good communication in the new place, and lack of acceptance. In the last stage, Sufism reaches a new orientation in the form of adaptation to the new culture. This compatibility occurs in the form of complete resemblance to the host community. In

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

the case of a change of the fundamental views in Sufi's life, from a refugee to a legal immigrant, to a change of identity from Fatima to a Sufi, to trying to speak Belgian without a her non-native accent, and to a change of residence from an immigrant to Belgium. The changes in dress and behavior lead to unlimited social relationships with Belgian men.

Conclusion: Immigration may be voluntary or forced. Voluntary migration is primarily an economic incentive to improve one's living and working conditions. But forced migration is the result of coercion and for political reasons. In the past, women migrated as dependent on men, while, nowadays, many women migrate alone or with their children. The migration of women as workers, refugees, students, business partners, etc. can be called the feminization of migration. This type of migration is strongly influenced by gender and can be along with restrictions, opportunities and incentives for migration. Feminization of immigration is a gender pattern of migration in which a high number of women leave their place of residence or birth for work or marriage. For many years, women have been neglected in studies related to immigration. Migration of women often induces two other changes or transformations: the feminization of poverty and the feminization of work. Feminization of immigration is one of the most problematic forms of migration, which leads to issues such as violence, abuse of women and their exploitation in social aspects. Women, like men, for various reasons, such as finding better living conditions, protecting their children, escaping political and work turmoil, sometimes prefer to migrate with an ambiguous fate. Among the many causes that affect this, the strong ones can be enumerated as poverty and material needs as well as the need for family support, just like the case men. However, poverty is not always the main reason for women's decision to migrate. Social conditions and the effects of traditions and customs on the family situation also affect this decision.

Keywords: Immigration, Female migration, Ali Badr, *Al-kafereh.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

مهاجرت زنانه و پیامدهای روانی آن در رمان «الکافرة» اثر علی بدر

نسرین کاظم زاده[۱]، دانش آموخته‌ی دکترای زبان و ادبیات عربی
مالک عبدی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۲/۰٤

چکیده

یکی از مهمترین تحولات مهاجرتی در دهه‌های اخیر، ورود بیش از پیش زنان در فرآیند مهاجرت و افزایش مهاجرت زنان مستقل است که «زنانه‌شدن مهاجرت» نامیده می‌شود. مهاجرت می‌تواند استقلال و توانمندی زن را در خانواده و جامعه بهبود بخشیده، هنجارهای سنتی را تغییر دهد، و آنها را با هنجارهای اجتماعی عادلانه‌تری آشنا سازد، این فرایند همچنین حقوق زنان، برابری جنسیتی، فرصت‌های اقتصادی، اجتماعی، شغلی و تحصیلی آنان را بهبود می‌بخشد. اگرچه مهاجرت می‌تواند تا حد زیادی مفید باشد، اما بسیاری از محدودیت‌ها از جمله هنجارهای اجتماعی محدود، انواع تبعیض نژادی، استثمار، آسیب‌های روحی و روانی را نیز می‌تواند ایجاد نماید. رمان «الکافرة» علی بدر مهاجرت کاملا زنانه‌ی «صوفي» قهرمان زن رمان را به بلژیک روایت می‌کند که برای رهایی از ازدواج اجباری، فقر، تنهایی، تبعیض، خشونت جنسی و جنگ، دست به کوچی اجباری و غیرقانونی می‌زند. هدف از این پژوهش آن است تا با تکیه بر ادبیات مهاجرت زنانه، پیامدهای روحی و روانی مثبت و منفی مهاجرت را از لحظه‌ی ورود مهاجر به سرزمین میزبان تا زمان پذیرفته‌شدن وی به عنوان یک شهروند به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی کنکاش نماید. نتایج گویای آن است که صوفي بعد از ورود به بلژیک، مراحل متعددی مثل انفعال اولیه (ضربه فرهنگی)، سرخوردگی (حزن و اندوه)، حاشیه‌گزینی (خودکشی) و جهت‌گیری‌نوین (سازگاری) را پشت‌سر می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: مهاجرت زنانه، پیامدهای روانی، علی‌بدر، رمان الکافرة.

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

مقدمه

مهاجرت تنها انتقال از سرزمینی به سرزمین دیگر نیست؛ بلکه در خود تغییر در شرایط محیطی، کار، محل سکونت، دگرگونی اجتماعی و فرهنگی را نیز به همراه دارد. تأثیر این شرایط جدید تنها ارتباطی با میزان تغییرات ندارد؛ بلکه از دلایل مهاجرت مانند جنگ، حوادث طبیعی، بیکاری و دلایلی این‌چنینی نیز متأثر است (رضوان، لاتا: ٢).

ترک وطن و آغاز زندگی جدید در جامعه‌ای دیگر علاوه بر ایجاد تغییرات یادشده ممکن است منجر به خطرات جسمی و روانی برای افراد شود و فشارهای فردی و اجتماعی در سرزمین مادری نیز نقش مهمی در چگونگی رویارویی با مشکلات جدید در سرزمین میزبان دارد.

مهاجرت ممکن است داوطلبانه یا اجباری باشد؛ مهاجرت داوطلبانه عمدتاً با انگیزه‌ی اقتصادی و بهبود شرایط زندگی و شغلی فرد است، اما مهاجرت اجباری در نتیجه‌ی اجبار و به‌دلایل سیاسی انجام می‌گیرد که پناهندگان در این گروه از مهاجران قرار دارند. این گروه از مهاجران را می‌توان تحت عنوان مهاجران غیرقانونی نامید؛ کسانی که سعی دارند زندگیشان را در خارج از وطن به دلایل سیاسی، اقتصادی، خانوادگی بنا کنند (زنجانی، ١٣٨٠: ١٢). در گذشته زن به‌عنوان فرد وابسته به‌مرد مهاجرت می‌کرد؛ در حالی که امروزه بسیاری از زنان مجرد و یا زنان با کودکان خود اقدام به مهاجرت می‌کنند. از مهاجرت زنان به‌عنوان کارگر، پناهنده، دانشجو، شرکای تجاری و غیره با نام زنانه‌شدن مهاجرت می‌توان نام برد. این نوع مهاجرت شدیداً تحت تأثیر جنسیت است که می‌تواند محدودیت‌ها، فرصت‌ها و انگیزه‌هایی برای مهاجرت باشد (سیفی، ١٣٩۶: ٨٧).

ادبیات داستانی به‌ویژه رمان می‌تواند بستر مناسبی برای بیان مهاجرت زنان، انگیزه‌ها و پیامدهای ناشی از آن باشد؛ قهرمانان زنی که متأثر از خشونت‌های مبتنی بر جنسیت، ازدواج ناموفق، یا عدم وجود فرصت‌های شغلی مناسب اقدام به‌مهاجرت می‌کنند. این موضوع باعث می‌شود تا مهاجرت را از زاویه‌ی دیگری یعنی بُعد کاملا زنانه‌ی آن تحلیل نمود؛ بُعدی که تاکنون در سایه‌ی مهاجرت‌های مردانه کاملاً مغفول مانده و در بیشتر موارد به‌حاشیه رانده شده است.

این پژوهش در پی پاسخ به‌این سؤال اساسی است که مهاجرت زنانه فاطمه (صوفي) چه پیامدهای روحی- روانی را در بردارد؟

پیشینه‌ی پژوهش

از جمله تحقیقاتی که به‌موضوع مهاجرت به‌ویژه مهاجرت زنان پرداخته‌اند، می‌توان به این موارد اشاره نمود:

اعظم برامکی و فرزان سجودی در مقاله‌ی «تثبیت هویت فرهنگی "خود" در سرزمین میزبان از طریق فرایند دیگری‌سازی منظومه خسرو و شیرین نظامی» (کهن‌نامه‌ی ادب فارسی، ش۳: ۱۳۹۳)، به بررسی و تحلیل ساز و کار فرهنگ مرکز در سرزمین میزبان برای به حاشیه‌راندن شیرین و فرایند دیگری‌سازی به‌عنوان راهکاری برای مقاومت شیرین برای حفظ هویت خود در سرزمین میزبان پرداخته‌اند.

مقاله‌ی «علل و پیامدهای زنانه‌شدن مهاجرت بین‌المللی در پرتو امنیت انسانی با تأکید بر حقوق بین‌الملل: چالش‌ها و راهکارها» به قلم آناهیتا سیفی، که در شماره ۱۹ پژوهش‌نامه زنان (۱۳۹۶) به چاپ‌رسیده، به‌دنبال شناسایی و کاهش تهدیدات ناشی از مهاجرت‌های اجباری می‌باشد و نویسنده تأکید دارد که برای کاهش این آسیب‌ها و فرصت‌های زنانه‌شدن مهاجرت باید قوانین مهاجرت بازتاب نیازهای مختلف زنان باشد.

سعیده سعیدی در مقاله‌ی خود با عنوان «آسیب‌شناسی مهاجرت‌های غیرمتعارف زنان؛ مطالعه موردی چالش‌های مهاجران افغان ساکن ایران در کشورهای ترانزیت» (جامعه فرهنگ و رسانه، ش۲۶: ۱۳۹۷)، چالش‌های پیش‌روی زنان افغان از قبیل بحران مالی، سوءاستفاده‌های جنسی، عدم ادغام اجتماعی و فرهنگی، چالش سکونت‌گاه‌ها و مادران بدون همراه را در مسیر مهاجرت‌های غیرمتعارف در کشورهای ترانزیت مورد بررسی قرار داده است.

«علل و پیامدهای اجتماعی مهاجرت زنان»، عنوان مقاله‌ای به قلم جواد سادتی و محبوبه علوی می‌باشد که در شماره ۸ مجله مطالعات پژوهش زنان (۱۳۹۷) به‌چاپ رسیده است؛ این مقاله علل مهاجرت اجتماعی زنان را تغییر سن ازدواج، سن باروری، تعداد فرزندان را برشمرده است.

شکوه‌السادات حسینی در مقاله‌ی خود با عنوان «لیلة الملیار (شب ملیاردر) روایتی زنانه از مهاجرت» (پژوهش‌نامه‌ی زنان، ویژه‌نامه: ۱۳۹۷)، با رویکردی فمینیستی بیان نموده که به‌رغم همه‌جانبه‌نگری نویسنده نسبت به پدیده‌ی مهاجرت، نگاه مردسالارانه و کلیشه‌های جنسیتی در کنش شخصیت‌ها مشهود است.

سامر جمیل رضوان در مقاله‌ی خود با عنوان «الهجرة من منظور نفسي» (لاتا)، به مقوله‌ی روان‌شناسی مهاجرت پرداخته است که توصیفی از فرایندهای روانی، تغییرات، فشارهای وارده بر رفتار و تفکر مهاجران در نتیجه ترک وطن می‌باشد. هر چند نویسنده فقط اشاره‌ای به‌این موضوع داشته و آن‌را به‌طور شفاف تبیین ننموده است.

اما در خصوص رمان الکافرة نوشته‌ی علی‌بدر می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره داشت:

زینب جعفرنژاد و حسن مجیدی در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب فرودستی و خشونت علیه زنان در رمان الکافرة علی‌بدر» (زن و مطالعات خانواده، ش۴۱: ۱۳۹۷)، جامعه‌پذیری جنسیتی و انواع خشونت علیه زنان را مورد بررسی قرار داده‌اند.

زینب جعفرنژاد در رساله‌ی «تحلیل و نقد جامعه‌شناختی رمان الکافرة اثر علی‌بدر» (۱۳۹۸)، انواع خشونت، جامعه‌پذیری جنسیتی، ناکامی و نارضایتی را بررسی نموده است.

سید حسن نجاتی‌فلاح در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی موضوعات اجتماعی رمان الکافرة از علی بدر» (۱۳۹۸)، موضوعات اجتماعی مثل فقر، جنگ، خشونت و ناامنی را بررسی نموده است.

حسن مجیدی و همکاران در مقاله‌ی «دراسة الإغتراب المكاني في رواية الكافرة لعلي بدر على أساس نظرية "ملفين سيمون"» (لسان مبین، ش۴۴: ۱۴۰۰)، مهم‌ترین جلوه‌های غربت‌گزینی شخصیت‌ها را در احساس ناتوانی، پوچ‌گرایی، بی‌قانونی، کناره‌گیری اجتماعی و تنفر از خود برشمرده‌اند.

واقعیت آن است که پژوهش‌های ذکر شده عمدتاً به‌مهاجرت زنان، علل و انگیزه‌های آن پرداخته؛ اما پژوهش یا مقاله‌ای که مهاجرت زنان را از بعد روحی و روانی آن به‌ویژه در ادبیات داستانی عربی یا فارسی مورد بررسی قرار داده باشد، یافت نشد و این خود دلیلی بر تفاوت و نوآوری مقاله پیش‌رو می‌باشد.

خلاصه‌ی رمان «الکافرة»

رمان «الکافرة» علی‌بدر نویسنده‌ی معاصر عراقی، روایتی از زندگی دختری به‌نام فاطمه (صوفي) می‌باشد که کودکی و آغاز جوانیش را در کشور عراق سپری کرده است؛ کشوری مملو از جنگ‌های قومی، درگیری، قتل، خشونت علیه زنان، فقر، سرکوب و خفقان. صوفي در یک روستای دورافتاده در عراق و هم‌مرز بیابان متولد شده و به‌وسیله‌ی مبارزان متعصب اسلام‌گرا که پدرش نیز یکی از آنان است، کنترل می‌شود. او، مادرش و دیگر زنان روستا، بر اساس قوانین نظامیان مجبور به خدمت به آنان هستند. صوفي بعدها با جوانی به‌نام "راضی" ازدواج می‌کند اما راضی در یک عملیات انتحاری تحت تأثیر آموزش‌های نظامیان افراطی‌گرا کشته می‌شود. صوفي بعد از مرگ پدر، شوهر و در نهایت مادرش تنها و بی‌کس می‌شود و از طرف نظامیان اسلام‌گرا تحت‌فشار قرار می‌گیرد مبنی بر اینکه باید با یکی از آنان ازدواج کند. وی از سر ناچاری و برای رهایی از ازدواج اجباری، فقر، محدویت‌های بی‌پایان علیه وی و همجنسان دیگرش و از همه مهم‌تر برای

برخورداری از زندگی و آینده‌ای بهتر تصمیم به‌مهاجرت مخفیانه به‌کشور بلژیک می‌گیرد. این مهاجرت کاملاً زنانه‌ی صوفي هر چند باعث رهایی وی از شریط أسف‌بار زندگی در عراق می‌شود، اما خالی از چالش‌ها و اثرات روحی و روانی نیست. وی به‌عنوان یک زن مهاجر غیرقانونی از لحظه ورود به‌بلژیک تا زمانی که به‌عنوان یک شهروند پذیرفته شود مراحلی را طی می‌کند.

عوامل زنانه‌شدن مهاجرت

زنانه‌شدن مهاجرت روندی از الگوهای جنسیتی مهاجرت است که در آن نرخ بالایی از زنان برای دستیابی به‌کار و یا ازدواج، محل زندگی یا تولد خود را ترک می‌کنند. برای سال‌های طولانی زنان در مطالعات مرتبط با بحث مهاجرت مغفول و نادیده مانده بودند. در دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ تئوری‌های مهاجرت اغلب بر این فرض استوار بودند که مهاجران، مردان هستند و زنان به‌عنوان عناصری تابع همسران خود دیده می‌شدند که نتیجه‌ی این امر ترسیم مهاجرت به‌عنوان پدیده‌ای مردانه بود (صادقلو، ۱۳۹۳: ۲).

مهاجرت زنان اغلب دو تغییر یا دگردیسی دیگر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد: مؤنث‌شدن فقر و مؤنث‌شدن کار؛ به‌عبارتی افزایش فقر زنان و افزایش اشتغال زنان به‌نوبه‌ی خود سبب تشدید مهاجرت و مؤنث‌شدن فرایند مهاجرت‌ها می‌شود (سیفی، ۱۳۹۶: ۸۰).

زنانه‌شدن مهاجرت یکی از مسأله‌سازترین اشکال مهاجرت است که مسائلی نظیر خشونت، سوءاستفاده از زنان و استثمار آنان را در وجوه اجتماعی به‌همراه خواهد داشت. زنان نیز نظیر مردان بنا به‌علل مختلفی مانند یافتن شرایط بهتر زندگی، حمایت از فرزندان خود، گریز از آشفتگی‌های سیاسی و کار، گاه مهاجرت با سرانجامی مبهم را به ماندن در منطقه‌ی محل زندگی خود ترجیح می‌دهند. از میان علل بسیاری که بر این امر تاثیرگذارند، برخی از آنها به‌شرح زیر قابل بررسی می‌باشند:

فقر و نیازهای مادی

بینوایی و نیاز به‌حمایت خانواده، در زنان نیز نظیر مردان از دلایل محکم مهاجرتی می‌باشد. اگر چه فقر همیشه دلیل اصلی در تصمیم‌گیری و توانایی زنان برای مهاجرت نمی‌باشد. شرایط اجتماعی و تأثیرات سنن و رسومات بر اوضاع خانواده نیز بر اتخاذ این تصمیمات مؤثر است (سیفی، ۱۳۹۶: ۶).

یکی از دلایل صوفي برای مهاجرت رهایی از زندگی سراسر فقر و محرومیت خود در روستایی دورافتاده و بدور از هر گونه امکانات است.

تمایل به‌توسعه افق فکری و تجربی

تمایل به‌شکافتن مرزها و حصارهای زندگی و توسعه‌ی ادراک و آموزش، سبب می‌شود که زنان در مقایسه با مردان از قدرت ریسک بیشتری برای مقابله با محدودیت‌ها برای آزادی برخوردار باشند. در کنار این تمایلات، داشتن استقلال مالی و فرصت‌های کسب درآمد می‌تواند زنان را در برابر محدودیت‌های سنتی و حصول به‌تحرک قدرتمندتر سازد (سادتی و علوی، ۱۳۹۷: ۶۹). در رمان، صوفي نه برای رسیدن به تحصیلات بهتر، بلکه به‌امید یافتن شغل خوب، داشتن درآمد و استقلال مالی که همواره آروزی او بوده، تن به‌مهاجرت می‌دهد.

تحصیل و آموزش و فرار مغزها

مهاجرت زنان آموزش‌دیده و ماهر، برای یافتن شغلی همسطح با تحصیلات، افزون بر محرومیت اجتماع مبدأ از این مهارت‌ها، به‌نوعی اتلاف سرمایه‌گذاری آموزشی و پتانسیل‌هایی است که می‌تواند به‌بهبود شرایط زیست‌اجتماع مبدا کمک کند. این پدیده همان اصطلاح مرسوم فرار مغزها می‌باشد که در سطوح فضایی مختلف خرد و کلان در جریان است (صادقلو، ۱۳۹۳: ۷). همانگونه که قبلاً اشاره شد این مؤلفه از جمله دلایل صوفي برای مهاجرت نیست؛ زیرا وی مانند دیگر دختران روستا تحصیلات آنچنانی ندارد.

کلیشه‌های جنسیتی اشتغال

جنسیت نقش مهمی در تصمیم‌گیری در رابطه با این موضوع دارد که چه نوع شغلی برای زنان و مردان مهاجر ایجاد شود. تا زمانی‌که تقاضا برای کارگران مهاجر در کشورهای مقصد مبتنی بر بازار کار باشد، فرصت‌های موجود برای زنان مهاجر، اشتغال در کارهای نیازمند به‌مهارت کم و با قابلیت کنترل بالا خواهد بود که این دیدگاه تقاضا را برای مشاغلی نظیر خدمات نظافتی، پرستاری، خدمات هتل و مهمان‌سرا، وظایف خانگی افزایش می‌دهد. افزایش شمار زنان شاغل در اجتماعات، نیاز به‌چنین کارگرانی برای رسیدگی به‌امور روزمره خانوارها را ارتقاء می‌دهد و به‌نوعی منجر به‌ترغیب پنهان و نامحسوس مهاجرت‌های زنان برای اشتغال به‌چنین اموری می‌شود که مهارت بالایی را نمی‌طلبد (صادقلو، ۱۳۹۳: ۸). در رمان، صوفي بعد از مهاجرت به‌بلژیک به‌دلیل نداشتن تحصیلات دانشگاهی و تخصص لازم، مجبور است در شغل‌های رده پایینی مثل دستفروشی در بازار و نظافتچی در شرکت خدماتی مشغول به‌کار شود. این موضوع همواره گریبان‌گیر مهاجران زن غیرقانونی و به‌ویژه کم سواد است.

ازدواج و وابستگی خانوادگی

اگرچه فرایند مؤنث‌شدن مهاجرت‌ها بیشتر به‌مهاجرت انفرادی و مستقل زنان از مبدأ به‌مقصد اشاره دارد، لیکن بسیاری از مهاجرت‌های کشورهای توسعه‌نیافته، همچنان زنان را به‌خاطر پیوندها و وابستگی‌های خانوادگی ناشی از ازدواج و تبعیت از همسر وارد این تحرک می‌سازد. به‌عبارتی ازدواج و وابستگی‌های خانوادگی، شکلی غالب از مهاجرت زنان در کشورهایی با باورهای سنتی در زمینه زنان است. در این نوع کشورها شکل زنانه‌شدن مهاجرت‌ها با کشورهای توسعه‌یافته بسیار متفاوت است (سادتی و علوی، ۱۳۹۷: ۷۱) که این مؤلفه از دلایل مهاجرت صوفي نمی‌باشد؛ زیرا وی بعد از مرگ شوهر، پدر و مادرش و از سر تنهایی دست به‌کوچی اجباری می‌زند.

پیامدهای روحی-روانی مهاجرت زنانه

مهاجرت با هر انگیزه‌ای انجام گیرد، آثار و تبعات روحی-روانی را در مهاجر برجای می‌گذارد که می‌توان این تبعات را در عناوین زیر بررسی نمود:

ضربه‌ی فرهنگی

ترک سرزمین مادری به‌نوبه‌ی خود ضربه‌ی روحی بزرگی است؛ مخصوصاً زمانی که تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی میان سرزمین مادری و میزبان زیاد باشد؛ مانند تفاوت میان سرزمین‌های عربی و کشورهای اروپایی. از این‌رو به‌محض آنکه مهاجر وارد کشوری اروپایی می‌شود، احساس می‌کند همه چیز در نظرش متفاوت است. فرهنگ، عادت‌ها، سنن، حواس پنجگانه، رنگ آسمان، طبیعت، گرمی و سردی هوا، صداها، بوها، مزه‌ها، زبان، رفت وآمد مردم، نگاه و قیافه آنان. از این رو ریزترین جزییات زندگی روزانه برای وی شکل جدیدی به‌خود می‌گیرد (أمین، ۲۰۱٦: ۱۸). ضربه‌ی فرهنگی که صوفي در بدو ورود با آن مواجه می‌شود را می‌توان در قالب مؤلفه‌های زیر برشمرد:

تفاوت در محیط، آداب و پوشش

صوفي زمانی که وارد بلژیک می‌شود، تحت تأثیر محیط جدید، ساختمان‌ها، اتومبیل‌ها و فضای اطراف قرار می‌گیرد: «حين سرتُ في شوارع بروكسلَ، أدهَشَتني واجهاتُ البناياتِ، الأسطحُ الحجريةُ الملوَّنةُ وزحامُ السيّاراتِ. لَفتَ انتباهي العددُ الكبيرُ من الحمائمِ والعجائزِ في الجاداتِ الواسعةِ الّتي تَحفُّها أشجارُ الدلبِ. كنتُ أسيرُ على الأرصفةِ طوال الوقتِ مُندهشةً كيف يمكنُ أن

يكونَ في هذه المدنِ الأوربيّةِ الكثيرُ من العربِ والأفارقةِ، بينما لايوجدُ في مُدننا أجانبُ؟[1]» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۵۹).

مهاجر در آغاز و بعد از رسیدن به‌جامعه‌ی جدید، در حالتی از شگفتی و فریفتگی نسبت به فرهنگ و جامعه‌ی غربی قرار می‌گیرد که این مرحله را می‌توان «ماه عسلی» میان وی و محیط جدید نامید؛ زیرا ویژگی کلی این مرحله میل به‌آگاهی و کسب اطلاع، احساس امنیت آنی و امید به‌موفقیت و تحقق آرزوها و رؤیاهاست (قاسمی سیانی، ۱۳۸۲: ١٤٤). این مرحله همچنین مرحله‌ی شادی و خوشحالی نسبت به‌چیزهای تازه است. در رمان، شکاف بین فرهنگ سرزمین مادری و میزبان در نظر صوفي به‌حدی زیاد است که وی را مجذوب محیط اطراف، ساختمان‌ها و رفت و آمد مردم می‌کند و در نگاه اول متوجه تفاوت میان شرق و غرب می‌شود؛ شرقی که مظهر عقب‌ماندگی و غربی که مظهر پیشرفت است. این همان مرحله‌ی شیفتگی نسبت به‌غرب و سرزمین میزبان است.

صوفي در ادامه این ضربه‌ی فرهنگی، متوجه تفاوت ظاهری خود با مردم میزبان می‌شود؛ زیرا زمانی که او را در خیابان می‌بینند از این تفاوت ظاهری تعجب می‌کنند: «كنتُ أسيرُ في الشوارعِ، والناسُ تَنظرني باستغرابٍ، بسبب أسمالي الواسعةِ جدًا. بسبب قِمصاني المختلفةِ الألوانِ التي ألبسُها الواحدةَ فوق الأخرى، أو من شَعري المُجعدِ الأسودِ، وجهي العربيِ النحاسيِ[2]» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۵۹).

مهاجر با ترک وطن خویش در واقع باید مجموعه‌ای از آداب و رسوم، عادات و رفتارها را ترک کند و وارد جامعه‌ی میزبان شود. جامعه‌ی میزبان نیز از مهاجر توقع دارد به‌هنجارهای نظام حاکم احترام بگذارد تا باعث جذب تازه‌وارد در فرهنگ میزبان گردد. "دورکیم" از آن به‌انسجام اجتماعی یاد می‌کند. «به‌تعبیر وی، در جریان فرایند انسجام اجتماعی افراد قادر خواهند بود به‌نوعی توافق در شیوه اداره‌ی جامعه دست یابند» (دورکیم، ١٣٦٢: ۹۸).

در رمان، صوفي از سرزمین عراق با کوله‌باری از هنجارها، آداب و سنن، طریقه‌ی پوشش، رفتارهای قومی و تعصبات دست و پاگیر به‌ویژه در خصوص زنان بار سفر بسته و به‌کشوری اروپایی مثل بلژیک وارد شده که برای خود هنجارها و آداب و رسوم ویژه‌ای دارد و از مهاجرانی مانند وی انتظار دارد که خود را با آن‌ها همراه و سازگار کنند. از این‌رو تفاوت ملموس صوفي در شکل ظاهری (صورت گندمگون، موهای سیاه و رنگ پوست سبزه) و طرز پوشش کاملاً عربی وی منجر به ایجاد برخورد ناخوشایند افراد میزبان و به‌تبع آن اظهار شگفتیشان می‌شود. صوفي به‌علت تفاوت‌هایی که در چهره، فرهنگ و رفتار وی نمایان است، در نظر مردم بلژیک بیگانه‌ای تلقی

می‌شود که می‌تواند تمامیت و یکدستی جامعه را به‌چالش بکشد و یا تهدید کند. این تهدید از آنجا نشأت می‌گیرد که افراد میزبان توانایی پذیرش این تفاوت‌ها را نداشته و در نتیجه با نگرشی ناخوشایند و در برخی موارد نفرت‌انگیز به‌وی نگاه کنند.

پناهندگی

مرحله‌ی «ماه عسل» به‌خصوص برای کسانی که به‌صورت غیرقانونی مهاجرت کرده و خواستار پناهندگی هستند، به‌سرعت سپری می‌شود. آنجا که این افراد با برگه‌های قانونی و اقدامات پناهندگی که غالباً زمان‌بر و تا حدی پیچیده و همراه با کاغذبازی اداری است، مواجه می‌شوند. «این مرحله نوعی انفعال اولیه برای فرد مهاجر محسوب می‌شود؛ زیرا از بدو ورود به‌کشور میزبان، به‌دلایل متعددی چون ناآشنایی با زبان و آداب و رسوم جامعه‌ی میزبان، مشکلات اقامت و معضلات روحی- روانی ناشی از آن، دچار یک انفعال روانی در برابر فرهنگ کشور میزبان می‌شود» (قاسمی سیانی، ۱۳۸۲: ١٤٤). صوفي دراین مرحله با سه مشکل بزرگ مواجه می‌شود: اول پناهندگی، دوم زبان و سوم کار. وی زمانی که بعد از ماه‌ها موفق می‌شود پناهندگی بگیرد، خیلی خوشحال می‌شود؛ زیرا می‌تواند از اردوگاه خارج شود و مستقل زندگی کند:

«حين دخلَ المُشرفُ على الكامبِ، وأخذَ يُحدِّقُ بالوجوهِ، باحثاً عنّي، انتابَني نوعٌ من الحزنِ. فَكَّرتُ ربّما رَفَضوا لجوئي، مَدَّ يدَه وناولَني الظرفَ.-ما هذا؟ ابتَسمَ وقال:لقد حصلتِ على اللّجوءِ هنا في بلجيكا. كِدتُ أسقُطُ على الأرضِ. جاءت اللّحظةُ الحاسمةُ إذن. هكذا تَغيَّرَت الحياةُ، في نظري[۳]» (بدر، ۲۰۱۵: ١٦٠).

پناهنده یا پناهجو به‌کسی گفته می‌شود که کشور اصلی خود را بنابر عوامل مختلف سیاسی، اقتصادی یا آوارگی ترک کند و سپس از کشور دیگری با استفاده از حق برخورداری از حقوق بین‌المللی، تقاضای پناهندگی نماید. کشور میزبان نیز با بررسی‌های مختلف تعیین می‌کند که درخواست پناهندگی متقاضی، مورد پذیرش قرار می‌گیرد یا کاملاً رد می‌شود که در صورت رد، وی به‌عنوان مهاجر غیرقانونی به‌شمار می‌رود و باید آن کشور را ترک کند (سعیدی، ۱۳۹۷: ۲۱).

در رمان، برگه‌ی پناهندگی برای صوفي، یعنی رهایی از زندگی گروهی و اجباری در کمپ مهاجران بلژیک و آغاز زندگی مستقل او. آلودگی، نبود بهداشت، رعایت‌نشدن حقوق قانونی و انسانی، زندگی با دیگر مهاجران، عمده مسأله‌ای است که گریبان پناهجویان حاضر در کمپ‌ها را می‌گیرد. از طرفی تا پیش از صدور مجوز پناهندگی، امکان اشتغال به کار و زندگی مستقل برای صوفي وجود ندارد و در حالتی از سرگردانی به‌سر می‌برد؛ هر لحظه منتظر است که با درخواست

پناهندگی‌اش موافقت نشود و در نتیجه از کشور بلژیک اخراج شود و به آروزیش که زندگی جدید در کشوری آرام و بدون جنگ است نرسد.

زبان و کار

زبان در پروسه فرهنگ‌پذیری یا تغییر فرهنگ یک جامعه نقش زیادی دارد؛ به‌دلیل همین اهمیت ویژه است که کشورهای مهاجرپذیر، روند ورود افراد جدید در جامعه‌ی خود را با آموزش زبان کشور میزبان در میان پناهندگان شروع می‌کنند و گاه کسب تابعیت کشور خود را مشروط به‌گذراندن امتحان زبان می‌کنند (قاسمی و امیری، ۱۳۸۹: ۱٤۰) . البته شکی نیست که یادگیری زبان در محیط‌ها و کشورهای جدید برای پناهنده یک ضرورت است و هیچ راه گریزی از آن نیست. در رمان نیز دریافت مجوز پناهندگی پایان ماجرا نیست؛ زیرا صوفي باید هر چه سریع‌تر کار پیدا کند و این امر بدون فراگرفتن زبان بلژیکی امکان‌پذیر نیست: «ذهبتُ لاستكمالِ أوراقي، من إدارةِ مركزِ اللّجوءِ، كان المديرُ جالسًا مع مترجمةٍ في مكتبه .قال لي:أنتِ حصلتِ على اللجوءِ في بلجيكا. -نعم وأنا سعيدةٌ جداً بذلك.عليك أن تحصُلي على سكنٍ.عليك أن تَتعلَّمي اللغةَ وتجدي عملاً[٤]» (بدر، ۲۰۱۵: ١٦٢).

در واقع سختی‌های صوفي بعد از آنکه به‌اهمیت زبان مقصد و یادگیری آن پی‌برد، شروع می‌شود. عدم تسلط به‌زبان بلژیکی باعث می‌شود به‌مدرسه برود تا زبان فرانسوی و فلامانی یاد بگیرد. وی در روزهای آغازین یادگیری با مشکلات فراوانی مواجه می‌شود، اما برای آنکه هرچه سریعتر جزو جامعه‌ی میزبان شود باید زبان آنان را یاد بگیرد؛ زیرا در غیر این صورت از همه چیز عقب می‌ماند: «ولكنّي كنتُ مصرّةً على تَعلّمِ هاتين اللّغتينِ حتى أدخُلَ هذا المجتمعَ ولاأعيشَ مثل حيوانٍ عجوزٍ مُهملٍ متروكٍ، في حقلٍ. قلتُ لنفسي لاخيارَ لي. أستمرُّ في لُعبةِ التذكُّرِ والنِّسيانِ حتى أتمكَّنَ منها، هناك أناسٌ لايبلغون ذكائي، تَعلَّموها وعاشوا بها. ماذا يَنقُصُني؟ سأصِرُّ حتى أتَعلَّمَها[٥]» (همان: ١٦٦).

صوفي برای ارتباط و تعامل با جامعه‌ی جدید، یافتن شغل و تأمین معیشت، استفاده از رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی، آشنایی و دفاع از حقوق شخصی خویش باید زبان جدید را بیاموزد؛ وگرنه چون انسان نابینا و ناشنوایی می‌ماند که از برقراری هرگونه ارتباط و پیوند با محیط خود عاجز است. به‌طور کلی می‌توان گفت موفقیت مهاجرین در فراگیری و تسلط به‌زبان اصلی جامعه‌ی جدید شبیه موفقیت آنان در دستیابی به‌کلیدی است که درب را برای آن‌ها، به‌سوی طیف گسترده‌ای از امکانات و امتیازات جامعه‌ی جدید، باز می‌کند.

سرانجام صوفي موفق می‌شود آپارتمانی اجاره کند، اما تا یافتن شغل مناسب چند ماه اول را به‌بیکاری می‌گذراند. وی برای رهایی از روزمرگی تصمیم می‌گیرد اثاثیه‌ی خرابی که مردم در کنار پیاده‌رو رها کرده‌اند را جمع‌آوری و تعمیر کند و آنها را در بازار یک‌شنبه‌های بلژیک بفروشد: «حملتُ أغراضي من السّاعة السّادسة صباحًا أخذتُ مكاناً جيّداً ووضعتُ أغراضي الّتي عملتُ على إصلاحِها أيّامًا وأيامًا.ما كاد أن ينتهي السّوقُ حتى بعتُ الأغراضَ كلَّها. كنتُ في غاية السّعادةِ، لقد شعرتُ أنّي أجمعُ مبلغًا جيّدًا وهكذا سأستَغني شيئًا فشيئًا عن المساعداتِ الاجتماعيةِ التي أحصلُ عليها[٦]» (همان: ١٦٩).

ولی صوفي بعد از مدتی با مشکلاتی مواجه می‌شود: «مجموعةٌ من الزبائنِ قدجاءوا لِيَشتروا شيئًا إلّا أنّ أحدَ الألبانيينَ جاء ورائي. وقفَ خلفي مباشرةً وما إن ذهبَ الزبائنُ، انحنيتُ كي ألمَّ المعلّقاتِ والسّكاكينَ، فَمدّ يدَه إلى مُؤَخرتي. التَفتُ إليه وصَفَعتُه على وجهِه. فَأمسَكَني من يدي وأرادَ أن يلوّيها، حاوَلتُ أن أمسِكه مِن خِناقِه إلّا أنّه رَماني أرضًا هَويتُ ولكنّي حمَلتُ طَنجرةً ثَقيلةً نهضتُ وضَربتُه بها على رأسِه فَسقطَ على الأثاثِ.كان الألبانُ والرّومانُ من أصحابِهِ يقولونَ إنهّا عاهرةٌ وهذا الشّابُ يريدُ تأديبَها[٧]» (همان: ١٧١).

مهاجرت و تبعیض دو مفهومی هستند که با یکدیگر عجین شده‌اند. به‌عقیده‌ی برخی صاحب‌نظران مانند «سورنسن» و «کارو چن»، ویژگی‌های غیراکتسابی (مانند قومیت، نژاد و جنسیت) ریشه‌ی اصلی تبعیض بوده و به‌همین جهت مهاجرین و اقلیت‌های قومی معمولاً آسیب‌پذیرترین گروه‌های اجتماعی در جوامع مهاجرپذیر می‌باشند. این وضعیت تبعیض‌آمیز به ویژه در بازار کار محسوس‌تر است؛ زیرا با حجم گسترده‌ای از پیش‌داوری‌های منفی علیه مهاجرین احاطه‌شده و در نتیجه، بسیاری از کارفرمایان تمایل چندانی به‌استخدام مهاجرین ندارند؛ بنابراین مهاجرین غیرشاغل به‌ویژه پناهندگان با شرایط شغلی نامناسب همچون مشاغل رده پایین و نبود امنیت شغلی مواجه هستند (فروتن، ۱۳۹۱: ۷۹).

در جامعه‌ای که تبعیض علیه مهاجران وجود داشته باشد، دو گروه معیّن از مهاجرین بیشتر در معرض تبعیض خواهند بود: نخست، زنان مهاجر و دوم، مهاجرینی که فرهنگ بومی خود را حفظ کرده و از طریق برخی نمادها مانند نوع لباس و پوشش، اسم، زبان و غیره، به‌آسانی به‌عنوان یک گروه اقلیت قومی و مهاجر قابل شناسایی هستند. نام فاطمة و طریقه‌ی لباس پوشیدنش با آن لباس‌های عربی خاص، رنگ پوست، مو و چشم‌ها، او را از دیگران متمایز کرده و به وی با دید یک بیگانه‌ی ناخوانده نگریسته می‌شود. این امر باعث‌شده که حتی از سوی مهاجرین دیگر نیز مورد آزار و اذیت قرا بگیرد. سنت‌های مردسالارانه، نابرابری‌های اجتماعی و نهادهایی که زن را در

پایین‌ترین رتبه در خانواده و نیروی کار قرار می‌دهند، باعث‌شده که مهاجران زن در معرض انواع مختلفی از تعصب، تبعیض، استثمار و خشونت قرار داشته و تعداد قابل توجهی از آنان از بدرفتاری، بی‌عدالتی و سوءاستفاده جنسی، فقر نسبی و از خودبیگانگی رنج ببرند.

برآیند کلی این مرحله آن است که صوفي تلاش می‌کند با یادگیری زبان بلژیکی، تلاش برای راهیابی به‌بازار کار و استفاده از شیوه‌های برقراری ارتباط با افراد سرزمین میزبان، فراگیری آداب و سنن رایج، خود را به‌صورتی ابتدایی با محیط منطبق نماید. هر چند صوفي به‌دلیل باورها و ارزش‌های فرهنگی- شرقی متفاوت از غرب نمی‌تواند خود را به‌طور کامل با جامعه‌ی جدید وفق دهد. به‌عبارت دیگر، لایه‌های درونی هویت فرهنگی وی هنوز در تعارض با فرهنگ محیط قرار دارد.

حزن و انتحار

مهاجر مخصوصاً در ماه‌های نخست، از درد تنهایی، احساس گوشه‌گیری اجتماعی، غربت و نیز سختی برقراری ارتباط با دیگران رنج می‌برد. انتقال انسان از محیط و جامعه‌ای که با آن انس داشته و می‌شناسد و چگونگی رفتار در آن‌را می‌داند به‌جامعه‌ی دیگری که ارزش‌ها، قوانین و فرهنگ آن را نمی‌شناسد، در اغلب موارد منجر به‌ترس از آینده‌ی ناشناخته، شک و تردید و احتیاط در محیط پیرامونش و نگرانی و آشفتگی می‌شود (عنابی والآخرون، ٢٠٠٥: ١٣٨).

در رمان، صوفي بعد از مدتی با وجود فراگیری زبان و اشتغال، احساس تنهایی و حزن و اندوه عمیقی می‌کند: «أعودُ في المساءِ أضَعُ كُتلى الشايِ على الطباخِ وأجلسُ على السّريرِ، أنظُرُ بمَللٍ إلى الحائطِ الواسعِ. أشعُرُ بالحُجرةِ التي أقطُنُها ساكنةً، من دونِ صوتٍ. بعد زمنٍ قصيرٍ من العزلةِ، شَعرتُ فجأةً أنّ الحياةَ قدخمدَت. شَعرتُ بأنّي أعيشُ مثل كلبةٍ حزينةٍ، جالسةٍ في مكاني، من دونِ شَكوى[٨]» (بدر، ٢٠١٥: ١٦٧).

صوفي در این مرحله با نوعی سرخوردگی مواجه شده است. وی به‌عنوان یک زن مهاجر شرقی که با امید برخورداری از یک زندگی خوب و رهایی از زندگی سراسر فقر، عقب‌ماندگی و نگاه حقیرانه به‌زنان به‌سرزمینی متفاوت پای گذاشته، وقتی خود را در میان جامعه‌ی میزبان همچون «دیگری» و بیگانه می‌بیند و ملاحظه می‌کند که نقش‌ها و احترام‌های اجتماعی مطابق شأن و منزلتی که انتظار دارد به او داده نمی‌شود، احساس گنگ تهی‌بودن، انزوا و سرخوردگی می‌کند. از این رو طبیعی است اولین واکنش وی نسبت به‌وضعیت فعلی احساس حزن و اندوه و بی‌کسی باشد. اندوهی که ناشی از دلتنگی ناخودآگاه برای وطن و خاطرات تلخ و شیرینش نیست، بلکه

بیش از هر چیز ناشی از احساس نادیده گرفته‌شدن و نداشتن تعاملات اجتماعی مطلوب در بلژیک است. به‌عبارت دیگر در این مرحله حس تأمین نیازهای اولیه مانند اشتغال و محل سکونت در صوفي کاهش یافته، اما در عوض احساس نیاز شدید به‌تعلقی تازه در وی شکل گرفته که امکان ایجاد این حس به جامعه‌ی میزبان بسیار ضعیف است؛ زیرا علاوه بر تفاوت‌های طبقاتی، نژادی و فرهنگی، احساس متفاوت‌بودن و نادیده گرفته‌شدن، ایجاد احساس تعلق به‌سرزمین تازه را برای وی دشوار کرده است.

وقتی فشارهای محیط اطراف و آزار دیگر مهاجران در بازار یک‌شنبه‌ها بر صوفي زیاد می‌شود، بیش از پیش گوشه‌گیرتر می‌شود و تصمیم می‌گیرد خودکشی کند و به‌زندگی خود پایان دهد: «في تلك الأيامِ السودِ، جاءتني الرغبةُ الحقيقيةُ كي أُنهي حياتي، لقد قرّرتُ أن أنتحِرَ. لم يَعُد لي في هذه الحياةِ أيُّ شيءٍ.الشيءُ الوحيدُ الّذي جعلني أستَمِرُّ بها هو الكرامةُ، ولكن كَرامتي قد هَدرَت هنا في السُّوقِ. لم يَعُد أحدٌ يَنظُرني باحترامٍ أو على الأقلِ كإنسانٍ.اشتريتُ موسى، وقفتُ أمامَ المِغسَلةِ، نَظرتُ في وجهي، في المرآةِ وشاهدتُ كم كنتُ تعيسةً وبائِسةً. لحسنِ حَظّي أو لِسوءِ حظّي، كنتُ نَسيتُ إغلاقَ بابِ شِقّتي. حينها اتَّصَلت السيَّدةُ ديبو بالإسعافِ وأنقَذَتني[۹]» (همان :۱۷۳).

در جریان مهاجرت، از آنجا که عناصر هویت‌ساز سرزمین مادری که در قالب اعتقادات، ارزش‌ها و باورهای صوفي و از راه‌های مختلف شکل گرفته است، نیروی حمایت‌کننده گفتمانی خود را در مقابل عناصر هویت‌ساز سرزمین میزبان که از بیشترین قدرت برخوردارند از دست می‌دهد، صوفي دچار غریبگی و بی‌قدرتی می‌شود که این موضوع به‌تدریج منجر به‌حاشیه‌نشینی وی می‌شود؛ بدین صورت که صوفي به‌عنوان یک زن شرقی نمی‌تواند از مهم‌ترین دارایی‌اش که کرامت و شرافتش است دست بکشد و با جامعه‌ی میزبان درآمیزد و از طرفی جامعه‌ی میزبان و حتی دیگر مهاجران نیز او را به‌عنوان یک شهروند به‌تمامی نمی‌پذیرند و آزارش می‌دهند. این حاشیه‌نشینی هم در بُعد عاطفی و هم بُعد اجتماعی او را تحت فشار قرار داده که در نتیجه منجر به‌آشفتگی، بحران هویت و در نهایت اقدام به‌خودکشی وی می‌گردد.

سازگاری و تغییر هویت

سازگاری ناظر بر تغییراتی است که در فهرست رفتارهای شخصی مهاجر رخ می‌دهد تا فرد بتواند قدرت مواجهه با چالش‌های ناشی از برخورد دو فرهنگ متفاوت را داشته باشند. در این فرایند فرد مهاجر در فرهنگ جامعه میزبان ادغام می‌شود و خود را با آداب و رسوم آن انطباق می‌دهد (تقی‌یاره،

۱۳۹۲: ۱۰۰). به‌عبارت دیگر در این مرحله مهاجر اولویت را به‌فرهنگ جامعه‌ی میزبان می‌دهد و فرهنگ مادری کم‌رنگ می‌شود. این مرحله می‌تواند جهت‌گیری نوینی در زندگی فرد مهاجر باشد. تغییر دیدگاه‌ها، رشد و سمت‌یابی فرد مهاجر و تا حدود زیادی قطعی‌شدن تصمیمات و اهداف تعیین‌شده، از بارزترین ویژگی‌های این مرحله است (لطفی، ۱۳۸۱: ۵۵).

صوفي بعد از پشت‌سر گذاشتن مرحله‌ی خودکشی درمی‌یابد که علت مشکلات وی در جامعه‌ی جدید، پناهنده‌بودنش می‌باشد؛ زیرا وضعیت مهاجر با پناهنده متفاوت است؛ مهاجر کسی است که تحرک مکانی آن داوطلبانه می‌باشد و ترک وطنش اختیاری و برای دستیابی به زندگی بهتر است (زنجانی، ۱۳۸۰: ٦٧): «المهاجرون الّذين جاءوا للعملِ هنا، لهم عائلاتُهم وشَبكةُ عَلاقاتِهم. بينما يَأتي اللاجئ بسببِ الحروبِ والكَوارثِ وحيدًا دون عملٍ، دون علاقاتٍ وهكَذا تَنظُرُ طبقةُ المهاجرين العاملين إلى اللاجئين باحتقارٍ دائمٍ للمرأةِ على نحوٍ خاصٍّ. فَهُم يَعتَبرونها عاهِرةً، لِذلك فَهُم يُحاولون الإقناعَ بها قدرَ الإمكانِ[١٠]» (بدر، ٢٠١٥: ١٧٤).

نکته‌ی مهم این است که این افراد همواره تحت حمایت دیپلماتیک کشور متبوع خود هستند. اما درصد بالایی از مهاجران که الگوی مهاجرت غیرمتعارف را بر می‌گزینند، علت انتخاب خود را سخت‌بودن شرایط مهاجرت قانونی، هزینه‌بر و زمان‌بر بودن روش قانونی، دسترسی آسان به قاچاقچیان انسان و رسیدن به‌مقصد با صرف هزینه و زمان کمتر دانسته‌اند (زنجانی ، ۱۳۸۰: ٦٧). واقعیت آن است که زنان پناهنده در معرض انواع تجربه‌ی خشونت جنسی، استثمار و قاچاق هستند. بیشتر آنان به‌علت نداشتن شغل، تحصیلات و از همه مهم‌تر عدم حمایت کشور میزبان، برای تأمین حداقل معاش هم به‌صورت اجباری و هم داوطلبانه اقدام به تن‌فروشی می‌کنند و همواره در کشور میزبان به‌چشم کالایی جنسی به‌آنان نگریسته می‌شود که هر طور بخواهند می‌توانند از آنها بهره‌برداری کنند. همین امر باعث افزایش چشمگیر روسپی‌گری در کشورهای مهاجرپذیر شده است. موضوعی که صوفي به‌عنوان یک پناهنده از آن رنج می‌برد، حقیردانستن خود به‌خاطر ارتباط ناموزونش با جامعه‌ی میزبان است که همواره با نوعی وابستگی، سیطره، نگاه پایین به وی از طرف جامعه‌ی میزبان و حتی دیگر مهاجران روبرو است. این موضوع به‌نوبه‌ی خود فشار زیادی را بر وی تحمیل می‌کند. صوفي برای رویارویی و در نتیجه از بین‌بردن حس حقارتش مجبور به‌سازگاری، پذیرش ارزش‌های فرهنگی جامعه‌ی میزبان و در نهایت کنارگذاشتن هویت و ارزش‌های شرقی خود است.

صوفي برای سازگاری با جامعه‌ی جدید دست به‌کارهایی می‌زند که اولین آنها عوض‌کردن اسمش از فاطمة به صوفي است: «وهكذا قرّرتُ أن أُغيّرَ هويتي، أن أغيّرَ حياتي، بِرُمَّتِها. الشيءُ

الأوّلُ الّذي قَرّرتُ تَغييرَه هو اسمي، لم أَعُد فاطمةَ العربيةَ، إنّما صوفي البِلجيكيّةُ. اسمٌ وَجدتُه في الصحيفةِ.ثمَّ عَرجتُ على اسمٍ لِعائلةٍ بارِزةٍ دومونتَ Dumont ووَضعتُه كَاسمٍ لعائلتي.فَرَددتُ مع نَفسي أنا صوفي دومونت، فَشعرتُ بِالفرحِ والانتشاءِ[11]» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۷٤).

در این مرحله مهاجر سعی در همانندسازی با فرهنگ جامعه‌ی میزبان و تمایل به رهاکردن فرهنگ و هویت اصلی خود به‌خاطر فرهنگ سرزمین میزبان و هویتش دارد. در حقیقت خودش را شبیه بسیاری از ارزش‌های افراد جامعه‌ی جدید و معیارهایشان می‌کند. شخصیت مهاجر ادغام شده با جامعه‌ی میزبان قبل از مهاجرت کاملاً متفاوت با شخصیتش بعد از مهاجرت است (کوئن،۱۳۸۷: ۱٦۷).

غالباً مهاجرانی که این نوع استراتژی را برای سازگاری با جامعه‌ی میزبان برگزیده‌اند، به قطع ارتباط کامل با گذشته و سرزمین مادری پناه می‌برند و هیچ‌گونه اظهار دلتنگی برای این گذشته و سرزمینش نمی‌کنند. درست مانند صوفي که نمی‌خواهد کسی از اصالتش چیزی بداند؛ چرا که فکر می‌کند هویت عربی او مانع از آن می‌شود که در سرزمین جدید به‌چشم انسانی ارزشمند به‌وی نگریسته شود و همواره با حس حقارت و انزجار از شرقی‌بودنش مواجه است. از آنجا که هر زبان فرهنگ خاصی را ترویج می‌کند، در اینجا نیز فرهنگ زبان دوم (بلژیکی) به‌مبارزه با فرهنگ زبان اول (عربی) برخاسته که در نتیجه، زبان مغلوب (عربی)، فرهنگ خود را از صحنه خارج نموده است؛ تا جایی‌که صوفي سعی دارد به‌قدری در فرهنگ میزبان درآمیزد که بدون کوچکترین لهجه‌ای به‌زبان بلژیکی صحبت کند و کسی متوجه عرب‌بودن وی نشود. از طرفی افراد در سرزمین خود، اغلب به‌زبان خودشان اهمیت خاصی می‌دهند و با مردم هم‌زبان خود، احساس صمیمیت و نزدیکی ویژه‌ای دارند و از افرادی که به‌سرزمین آنها وارد می‌شوند، می‌خواهند که زبان آنها را به شکل صحیح و بدون لهجه صحبت کنند. نگرانی صوفي آن است که اگر با لهجه و به‌صورت نادرست به‌بلژیکی سخن بگوید، این امر به‌ناخوشایندی و از همه مهمتر تحقیر وی از نظر بلژیکی‌ها منجر شود: «هكذا كنتُ أشعُرُ بِتحسُّنٍ يوماً بعد يومٍ، وكان هذا يدفعُني لِلمزيدِ، بل للتخَلُّصِ حتى من اللُّكنةِ الّتي رافَقت تَعلُّمي. كنتُ مولِعةً بسؤالٍ واحدٍ:ما نوعُ لُكنتي؟ هل هي تُشبه لُكنةَ الأفارقةِ ؟ أم المغاربةِ؟ أم العربِ؟ لماذا تَشغُلين عقلك يا بُنيةُ بهذه الأسئلةِ...؟ صديقتي الإفريقيةُ قالت لي.لاأريدُ أن يَعرفَ أحدٌ من أين أنا أو يَكتَشِفني ويُحزِّرني من لهجتي[12]» (بدر، ۲۰۱۵: ۱٦۷).

اما یقیناً تمام اهداف کشورهای مقصد در یادگیری زبان میزبان محدود به‌ضرورت یادشده نیست. آن‌ها تنها به‌تأمین معاش، اشتغال و سازگاری پناهنده با محیط تازه فکر نمی‌کنند، بلکه به

هضم پناهنده در درون فرهنگ کشور میزبان نیز فکر می‌کنند. به‌عبارت دیگر تغییر زبان پناهنده به مثابه آغاز تغییر فرهنگ و ارزش‌های اوست. آنگاه که یک پناهنده زبان کشور میزبان را بداند، ارتباط او با جامعه از همین‌جا آغاز می‌گردد و پروسه‌ی فرهنگ‌پذیری کلید می‌خورد. از آن پس سایر مؤلفه‌های تأثیرگذار در فرایند جامعه‌پذیری و تغییر فرهنگ نیز وارد میدان می‌شوند و روند یادشده را شتاب می‌بخشند (سجودی و برامکی، ۱۳۹۵: ۲۵).

مرحله‌ی بعد عوض‌کردن مکان زندگی است. صوفي از آن منطقه‌ی مهاجرنشین نقل مکان کرده و به‌منطقه‌ای که بلژیکی‌ها در آن ساکنند، می‌رود که لازمه‌ی این‌کار، داشتن یک شغل ثابت است: «كما أنّني قَرّرتُ مُغادرةَ هذا المكانِ الّذي لايعيشُ فيه إلّا المهاجرون، لذا؛ عليّ إيجادُ عملٍ ثابتٍ، سيُمَكِّنَني من كراءِ أو شِراءِ شَقّةٍ، في مكانٍ محترمٍ لايَقطُنه المهاجرون، إنّما البُرجوازيون المحترمون. لقد حصلتُ -أخيرًا- على عملٍ ثابتٍ في شَركةٍ تركيةٍ لِلتنظيفِ. تَستخدمُ عشراتِ النساءِ، من كلِّ الجنسياتِ، مَغربيّاتٍ، تركيّاتٍ، ألبانيّاتٍ، لتنظيفِ الشَركات[۱۳]» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۷۷).

واقعیت آن است که زنان بهتر از مردان با کنده‌شدن از جامعه‌ی بومی کنار می‌آیند. پژوهش‌ها نشان‌داده است که سازگاری با مکان جدید، علاقمندی به‌یادگیری، گزینش راه‌های تازه و بیشتر چشم به‌آینده و نه گذشته داشتن ویژگی‌هایی است که به‌زنان کمک می‌کند در مقایسه با مردان با دشواری کمتر از عهده‌ی سازگاری با شرایط جدید برآیند (لطفی، ۱۳۸۱: ۱۲۲). سازگاری صوفي با محیط جدید به‌حدی است که همانند یک شهروند بلژیکی لباس می‌پوشد و رفتار می‌کند: «أصبحتُ أتعلّمُ كيف أَضعُ المِكياجَ الخفيفَ؛ كي أذهبَ لِلعملِ.كيف أشتَري شَطائرَ بخسةَ الثَّمنِ، لكي أدَّخرَ لِشراءِ شقةٍ. أصبحتُ أتَعلّمُ الحياةَ شيئًا فشيئًا، فكُنتُ أذهبُ إلى المطاعمِ الرّاقيةِ مرّتينِ أو ثلاثٍ في الشَّهرِ، في لويزَ، أو في أوكلَ[۱۴]» (بدر، ۲۰۱۵: ۱۷۷).

در واقع اولین راه همانندشدن آن است که مهاجرانی که وارد یک جامعه می‌شوند دست از آداب و رسوم و کردارهای اولیه‌ی خود بردارند و رفتار خود را بر اساس ارزش‌ها و هنجارهای اکثریت شکل دهند. رهیافت این موضوع آن است که صوفي زبان، محل سکونت، طریقه‌ی پوشش، آرایش، سبک زندگی و حتی نگرش‌های فرهنگی خود را تغییر می‌دهد تا در نظم اجتماعی جامعه‌ی جدید عمیقاً ادغام شود. صوفي در پی تحقق هویت فردی و اجتماعی جدیدی در جامعه‌ی میزبان است. هویت فردی جدید در قالب تغییر نام عربی فاطمه به‌صوفي می‌باشد که به نوعی انکار هویت گذشته‌ی خود می‌باشد و هویت اجتماعی جدید وی در قالب سبک زندگی متناسب با جامعه‌ی میزبان (محل سکونت، آرایش، لباس‌پوشیدن، روابط اجتماعی نامحدود) بروز یافته است. این تغییر نگرش باعث می‌شود که برخلاف فرهنگ محافظه‌کار شرقی‌اش که مبنی بر عدم

ارتباط زنان با مردان و پسران بلژیکی بوده، به‌رستوران برود، با آنها قرار ملاقات بگذارد و دعوتشان را برای غذاخوردن و شب‌نشینی قبول کند: «ثمَّةَ رجالٌ كانوا يَدعونَني للطعامِ، فأبتسمُ لهم، كنتُ آكلُ معهم وأَعلمُ أنّي لن أدفعَ في نهايةِ السَهرةِ[۱۵]» (همان: ۱۷۸).

همانگونه که مشاهده شد، صوفي در سرزمین میزبان به‌جهت‌گیری نوینی دست می‌یابد و با فرهنگ بلژیک، سازگاری و همانندی می‌یابد. وی با سپری‌کردن تنش‌ها و دوپارگی‌های فرهنگی و غلبه‌ی تدریجی بر برخی از مشکلات مهاجرت مانند فراگیری زبان، اشتغال، تغییر محل سکونت و در نهایت یافتن دوستان جدید، به‌تدریج از حاشیه‌نشینی دوگانه خارج شده و با جا افتادن هرچه بیشتر در محیط جدید و یافتن ثبات نسبی و هویت جدید، نسبت به‌سرزمین میزبان تعلق خاطر بیشتری می‌یابد. نگاه وی به‌عنوان یک مهاجر دیگر نه رو به گذشته، بلکه رو به آینده است. او از تمام آنچه تعلقات فرهنگی مربوط به‌گذشته است می‌گسلد و به‌تدریج بسیاری از روابط قبلی خود را رها می‌کند و بسته به‌موقعیتش، روابط جدیدی برقرار می‌کند.

نتیجه‌گیری

مهاجرت زنانه روندی از الگوهای جنسیتی مهاجرت است که دلالت بر مهاجرت مستقل زنان و دختران دارد و با هر هدفی چون بهبود شرایط زندگی، فرار از تبعیض، خشونت، اشتغال، و یا تحصیل باشد، در خود به‌طور ناخودآگاه تبعات روحی و روانی مثبت و منفی دارد.

رمان «الکافرة» علی‌بدر، روایت دختری به‌نام فاطمة (صوفي) است که مهاجرت کاملاً زنانه‌ای را به‌تصویر می‌کشد . صوفي به‌عنوان یک مهاجر زن پناهنده از لحظه‌ی ورود به بلژیک تا زمان پذیرش به‌عنوان یک شهروند سه مرحله‌ی متمایز روحی و روانی «انفعال اولیه، حاشیه‌گزینی یا سرخورگی و جهت‌گیری نوین» را پشت سر می‌گذارد.

صوفي به‌دلایل متعددی چون ناآشنایی با زبان، آداب و رسوم و فرهنگ جامعه‌ی میزبان و مشکلات اقامت، دچار یک انفعال اولیه روحی–روانی می‌شود. حاشیه‌گزینی صوفي نیز بدان علت است که وی با آروزهایی پای در بلژیک گذاشته، اما زمانی‌که خود را همچون "دیگری" و بیگانه‌ای می‌بیند که با عدم پذیرش روبروست، دچار یأس و افسردگی می‌شود. اما در نهایت جهت‌گیری نوین، مرحله‌ی رشد و سمت‌یابی صوفي و قطعی‌شدن تصمیمات و اهداف وی به‌منظور سازگاری کامل در جامعه‌ی جدید است. که این مراحل در خود تبعات مثبت و منفی برای صوفي دارد. مثبت در قالب امنیت، آزادی، رهایی از فقر، تبعیض و خشونت جنسی، آشنایی با فرهنگ و امکان زندگی در یک محیط جدید، تغییر وضعیت از پناهندگی به مهاجر قانونی، تغییر سبک زندگی، اشتغال و

استقلال مالی، مسکن و یادگیری زبان می‌باشد. احساس ناموزونی اولیه‌ی وی با فرهنگ جامعه‌ی میزبان، نگاه از بالا به‌پایین به‌وی به عنوان مهاجر، عدم‌پذیرش و طرد اجتماعی، حزن و اندوه، افسردگی، خودکشی، تغییر دیدگاه‌های اساسی در زندگی مبنی بر تغییر هویت از فاطمه به‌صوفي، فراموشی کامل فرهنگ و زبان مادری، آمیختگی کامل در فرهنگ میزبان، تغییر رفتار و برقراری روابط خارج از عرف با مردان، از پیامدها و تبعات منفی این مراحل برای صوفي می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

١-هنگامی که در خیابان‌های بروکسل راه می‌رفتم ویترین مغازه‌ها، سنگفرش‌های رنگارنگ و ترافیک ماشین‌ها مرا شگفت‌زده کرد. تعداد زیادی کبوتر و پیرزن در خیابان‌های پهنی که با درخت‌های چنار احاطه شده بود توجهم را جلب کرد. تمام مدت در پیاده‌رو با شگفتی راه می‌رفتم. چگونه ممکن است در این کشور اروپایی تعداد زیادی عرب و آفریقایی باشد درحالی که در سرزمین ما هیچ بیگانه‌ای نیست.

٢-در خیابان‌ها راه می‌رفتم درحالی که مردم به‌خاطر لباس‌های گشادم و پیراهن‌های رنگارنگی که روی‌هم پوشیده بودم و نیز به‌خاطر موی مجعد مشکیم و صورت برنزه عربیم با تعجب به‌من نگاه می‌کردند.

٣-زمانی که ناظر وارد کمپ شد برای یافتن من با دقت به‌چهره‌ها نگاه می‌کرد، اندوهی مرا فرا گرفت، فکر کردم درخواست پناهندگی‌ام رد شده، دستش را دراز کرد و پاکتی به‌من داد. - این چیه؟ لبخند زد و گفت: پناهندگی بلژیک را گرفتی. نزدیک بود به‌زمین بیفتم. لحظه سرنوشت‌ساز رسیده بود. بدین‌ترتیب زندگی در نظرم یکباره تغییر کرد.

٤-به‌ادارة مهاجرت رفتم تا برگه‌هایم را تکمیل کنم، مدیر مرکز پناهندگی با مترجمش در دفتر نشسته بود. به من گفت: پناهندگی بلژیک را گرفتی. - بله و از این بابت بسیار خوشحالم. - باید خانه‌ای داشته باشی و زبان یاد بگیری و کار پیدا کنی.

٥-اما مشتاق بودم برای اینکه وارد این جامعه شوم و مانند حیوان پیر رهاشده در چراگاهی زندگی نکنم، این دو زبان را یاد بگیرم. با خودم گفتم هیچ راه دیگری ندارم. بازی یادآوری و فراموشی را ادامه می‌دهم تا زبان را یاد بگیرم، افرادی هستند که هوش مرا ندارند، این زبان را یاد گرفته و با آن زندگی می‌کنند، من چه کم دارم؟ اصرار می‌کنم تا یاد بگیرم.

٦-وسایلم را ساعت شش صبح با خود بردم، جای خوبی پیدا کردم و در آنجا وسایلی که روزها آنها را تعمیر کرده بودم گذاشتم. هنوز بازار تعطیل نشده بود که همة وسایل را فروختم. خیلی خوشحال بودم، احساس کردم پول خوبی جمع کرده‌ام و کم کم از کمک‌های اجتماعی که به‌من می‌شود بی‌نیاز می‌شوم.

٧-تعدادی مشتری آمدند تا چیزی بخرند اما یکی از آلبانیایی‌ها دنبالم آمد. پشت سرم ایستاد، به‌محض اینکه مشتری‌ها رفتند خم شدم تا ملاقه‌ها و چاقوها را جمع کنم، دست به‌باسنم کشید، برگشتم و سیلی به‌او

زدم. دستم را گرفت و خواست آنرا بپیچد. سعی کردم از دستش خلاص شوم اما مرا روی زمین انداخت، افتادم. دیگی برداشتم و بلند شدم و بر سرش کوبیدم، روی زمین افتاد. دوستان آلبانیایی و رومانیایی‌اش می‌گفتند این دختر بدکاره است و این جوان خواسته او را ادب کند.

۸-غروب برمی‌گردم کتری را روی اجاق گاز می‌گذارم و روی تخت می‌نشینم، با خستگی به‌دیوار بزرگ نگاه می‌کنم، احساس می‌کنم اتاقی که در آن ساکنم ساکت است. بعد از زمان کوتاهی گوشه‌گیری احساس کردم زندگی ناگهان متوقف است. احساس کردم مانند سگ غمگینی هستم که در گوشه‌ای بی‌سرو صدا زندگی می‌کنم.

۹-در آن روزهای سیاه دوست داشتم به‌زندگیم پایان دهم. تصمیم گرفتم خودکشی کنم. در این زندگی دیگر چیزی نداشتم. تنها چیزی که مرا به‌ادامهٔ زندگی وا می‌داشت، شرافتم بود، ولی شرافتم را در بازار از دست داده بودم. دیگر کسی با احترام یا حداقل مانند یک انسان به‌من نگاه نمی‌کرد. تیغ خریدم، مقابل روشویی ایستادم و به‌چهره‌ام در آینه نگاه کردم و دیدم چقدر غمگین و بیچاره‌ام، خوشبختانه یا بدبختانه فراموش کردم درِ آپارتمانم را ببندم. خانم دیبو آمبولانس خبر کرده و مرا نجات داد.

۱۰-مهاجرینی که برای کار به‌اینجا می‌آیند خانواده و روابط خودشان را دارند. درحالی که پناهنده به‌خاطر جنگ و مصیبت تنها و بدون کار و هیچ رابطه‌ای می‌آید. مهاجرانی که کار دارند به پناهندگان به‌ویژه زنان دائماً به‌دیدهٔ حقارت می‌نگرند. آنان زن پناهنده را بدکاره می‌دانند برای همین سعی می‌کنند تا حد امکان از او سوءاستفاده کنند.

۱۱-بدین ترتیب تصمیم گرفتم هویتم را و همهٔ زندگیم را تغییر دهم. اولین چیزی که تصمیم گرفتم تغییر دهم، اسمم بود، دیگر فاطمه عربی نبودم، بلکه صوفي بلژیکی بودم. اسمی که در روزنامه پیدا کردم. سپس نام خانوادگی معروف دومونت را پیدا کردم و آن‌را نام خانوادگیم قرار دادم. با خودم تکرار کردم من صوفي دومونت هستم و احساس شادی و سرخوشی کردم.

۱۲-زبانم روز به روز بهتر می‌شد و این مرا وا می‌داشت تا از لهجه‌ای که دارم رها شوم، یک سوال داشتم: لهجه‌ام چگونه است؟ آیا شبیه لهجه آفریقایی‌ها است؟ یا مغربی‌ها؟ یا عرب‌ها؟ دوست آفریقاییم به‌من گفت چرا ذهنت را درگیر این سوال می‌کنی؟ - نمی‌خواهم کسی بفهمد اهل کجا هستم یا از طریق لهجه‌ام مرا بشناسد.

۱۳-همچنین تصمیم گرفتم این مکانی را که فقط مهاجران در آن زندگی می‌کنند، ترک کنم.باید کار ثابتی داشته باشم تا بتوانم آپارتمانی را در مکانی که نه مهاجران بلکه بورژوازی‌های محترم در آن ساکنند کرایه کنم یا بخرم. در نهایت در یک شرکت خدماتی کار ثابتی پیدا کردم. شرکتی که دهها زن از تابعیت‌های مختلف مغربی، ترکی، آلبانی را برای نظافت شرکتها استخدام می‌کرد.

١٤-یادگرفتم وقتی که سرکار می‌روم چگونه آرایش ملایم داشته باشم، چگونه لباس‌های ارزان قیمت بخرم تا پولم را برای خرید آپارتمانی پس‌انداز کنم. کم کم یادگرفتم زندگی کنم، دو یا سه بار در ماه به رستوران‌های گران‌قیمت در لویز و اوکل می‌رفتم.

١٥-مردانی بودند که برای غذا دعوتم می‌کردند، به‌آن‌ها لبخند می‌زدم و می‌دانستم در پایان شب‌نشینی من پولی پرداخت نخواهم کرد.

منابع ومآخذ

أمین، عزام، (٢٠١٦)، «سیکولوجیا المهاجرین استراتیجیات الهویة واستراتیجیات التثاقف دراسة تحلیلیة نظریة»، **مرکز حرمون للدراسات المعاصرة**: ١-٥٠.

بدر، علي، (٢٠١٥م)، **الکافرة**، بغداد:منشورات المتوسط.

تقی‌یاره، فاطمه، (١٣٩٢)، «مطالعه عوامل روان‌شناختی تأثیرگذار بر فرهنگ‌پذیری دانشجویان»، **راهبرد فرهنگ**، شماره٢٣: ٩٩- ١٢٦.

رضوان، سامر جمیل، (لاتا)، الهجرة من منظور نفسي، www.arabpsvnet.com/documents

زنجانی، حبیب‌اله، (١٣٨٠)، **مهاجرت**، تهران: سمت، چاپ اول.

دورکیم، امیل، (١٣٦٢)، **قواعد روش جلمعه‌شناسی**،ترجمه علی‌محمد کاردان، تهران: دانشگاه تهران.

سعیدی، سعیده، (١٣٩٧)، «آسیب‌شناسی مهاجرت‌های غیرمتعارف زنان؛ مطالعه موردی چالش‌های مهاجران افغان ساکن ایران در کشورهای ترانزیت»، **جامعه فرهنگ و رسانه**، سال ٧، شماره ٢٦: ١١-٣٣.

سادتی، جواد و محبوبه علوی، (١٣٩٧)، «علل و پیامدهای اجتماعی مهاجرت زنان»، **مطالعات پژوهش زنان**، سال ٥، شماره‌ی٦: ٦١-٧٦.

سیفی، آناهیتا، (١٣٩٦)، «علل و پیامدهای زنانه‌شدن مهاجرت بین‌المللی در پرتو امنیت انسانی با تأکید بر حقوق بین‌الملل: چالش‌ها و راهکارها»، **پژوهش‌نامه زنان**،سال ٨، شماره ١: ٨٥-١٢٠.

صادقلو، طاهره، (١٣٩٣)، «تبیین مفهومی علل و بازخوردهای زنانه (مونث) شدن مهاجرت‌های روستایی»، **همایش ملی زن و توسعه پایدار روستایی**، مشهد: دانشگاه فردوسی: ١-١٦.

عنابي،سلیم والآخرون، (٢٠٠٥)، «الهجرة وأمراضها النفسية»، **الثقافة النفسية المتخصصة**، العدد ٢٣، المجلد ١٦: ١-١٨.

فروتن، یعقوب، (١٣٩١)، «بررسی اجتماعی و جمعیت‌شناختی مناسبات هویت و مهاجرت»، **مطالعات ملی**، سال ١٣، شماره ٢: ٧٣-٩٧.

قاسمی سیانی، علی‌اصغر، (١٣٨٢)، «تعاملات فرهنگی ایرانیان مهاجر با جوامع میزبان (بررسی موردی ایرانیان مقیم آلمان»، **مطالعات ملی**، سال ٥، شماره ٢: ١٣٨-١٦٠.

قاسمی، وحید و مریم امیری، (١٣٨٩)، «سازگاری اجتماعی و فرهنگی مهاجران ایرانی مقیم آمریکا»، **علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی- واحد شوشتر**، سال ٤، شماره ٨: ١٣١-١٥٨،

کوئن، بروس، (١٣٨٧)، **مباني جامعه‌شناسي**، ترجمه غلامعباس توسلي و رضا فاضل، تهران: سمت.

لطفی، حمید، (۱۳۸۱)، **روان‌شناسی اجتماعی**، تهران: مؤلف.

الهجرة النسائية وصدماتها النفسية في رواية «الكافرة» لعلي بدر

نسرين كاظم زاده[1]*
مالک عبدي[2]

المُلَخَّص

الهجرة النسائية أو هجرة النساء المستقلة تعدّ من أنواع الهجرة في العقود الأخيرة.هي التي تؤدي إلى ورود النساء في عملية الهجرة المتزايدة. الهجرة بإمكانها تمنح النساء استقلالهنّ وتحسّن قابلياتهن في الأسرة والمجتمع معًا وتغيّر القوانين التقليدية وهذه العملية تحسّن أيضًا حقوق النساء والعدالة الجنسية والفرص الاقتصادية والاجتماعية والاشتغال والتعليم. الهجرة ظاهرة مفيدة لكن في نفس الوقت تخلق قيودًا متعددة مثل القواعد الاجتماعية المتشددّة المحددة والتبعيض العنصري والخسارات الروحيه والنفسية المختلفة.رواية «الكافرة» لعلي بدر تروي هجرة فاطمه (صوفي) النسائية (بطلة هذه الرواية) التي يفرضها الزواج القسري والفقر والوحدة والعنصرية والعنف الجنسي والحروب الأهلية إلى رحيل قسري وغير متعارف تجاه أوروبا (بلجيكا).يسعى هذا البحث معتمدًا على أدب الهجرة النسائية إلى تحليل التبعات النفسية الإيجابية أو السلبية للمهاجرة منذ حضورها في البلد المضيف حتى قبولها كمواطن.تحكي النتائج عن أنّ صوفي بعد حضورها في بلجيكا تواجه هذه المراحل: الصدمة الثقافيةوالكآبة والانتحار والتهميش والانسجام.

الكلمات الدليلية: الهجرة النسائية، الصدمات النفسية، علي بدر، رواية الكافرة.

١- الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها
٢- استاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة ايلام

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

A study of the archetype of the hero's journey in Saud Al-Sanousi's novel of *Bamboo Stem*

Zahra Khosravi Zargar[1*], Ph.D. Student of Persian Language & Literature, Birjand University
Ahmad Lamei Giv, Associate Professor of Arabic Language & Literature, Birjand University

Received: 26-05-2021 Accepted: 07-03-2022

Introduction: The archetype of the awakening of the hero involves his path toward perfection and dream of individuality with focus on some other archetypes. During the journey, the hero attains a profound understanding of himself and the ultimate meaning of life. The novel *The Bamboo Stalk* was written by the Kuwaiti writer Saud Alsanousi and is worth examining with a focus on the evolution of the protagonist. The current research aims to study the process of a character's (Isa) evolution in *The Bamboo Stalk*, using the archetype of the hero's journey and then answering the question 'Which archetypes of a hero's journey are found in this novel?' *The Bamboo Stalk* has not been examined via the lens of archetypal criticism yet, and the present research seeks to analyze this work through the viewpoint of the hero's journey archetype.
Methodology: To expand Joseph Campbell's ideas in *The Hero with a Thousand Faces*, Carol S. Pearson and Hugh K. Marr, in a book entitled "My Graceful Life", studied the hero's journey plot, which is a pattern of the development of individuality. They believe that the character attains a deeper understanding of himself during this journey and eventually becomes aware of his talents and the intended meaning of life. Pierson proposes twelve archetypes and believes that, in each phase of human's life, one of these archetypes dominates a person's life. Overall, he classifies the mythical path of every individual into three different parts, each of which is associated with its own especial archetypes. Using these ideas and a descriptive-analytic approach, the current research explores the process of Isa's personality evolution and development in the novel *The Bamboo Stalk*.
Results and Discussion: The research findings indicate that the plot of *The Bamboo Stalk* involves the hero's journey. In this novel, the procedure and process of individuality development are highly visible through the archetypes. During the journey, Isa actually shifts from unconsciousness to self-consciousness. In the first phase, he faces numerous obstacles and problems to start the journey. He starts the journey as an innocent character, expecting others to provide him with the most ideal kind of life. Also, due to suffering too much pain and misery, he experiences the orphan archetype.
Through this journey, Isa gets more and more experienced, dealing with numerous difficulties and experiencing the archetypes associated with this phase of the journey. As an annihilator, he causes too many troubles for his family. As an

[1]- Corresponding Author Email: zargaz@birjand.ac.ir

adventurer, he looks for the answers to his questions as well as his true identity on this journey. As a family-oriented person, he brings peace to them. In his childhood dreams, Kuwait was considered a heaven-like place, where he could make all his dreams come true. In contrast, this is where he goes through a hard time for several years because, despite having various properties, he did not feel at home there. Yet, as a result of all this hardship, his character and individuality are developed.
Isa is a magician who finds his intended identity by changing his viewpoint. However, this identity does not depend on a specific nationality or religion. Isa is a wise man who switches between his motherland and fatherland as well as their different religions and languages. He finds the solution to this problem in the course of this story. After getting acquainted with various religions, he concludes that all of them are satisfactory enough. The dominant archetype lets him write his novel in Filipino language, despite having both Filipino as well as Kuwaiti identification cards. At the end of the story, he is an adult male who is the father of a kid in the same field where his grandfather grew up once. He names the kid after his father and the fatherland. His return to the place that he adores is a representation of clown archetype.
Conclusion: The study of the process of the evolution and development of Isa's personality in the novel, *The Bamboo Stalk*, indicates that this process is generally consistent with the hero's journey archetype. In this novel, the hero overcomes his personal and local boundaries; he dies as a person without identity, still searching for one. Yet, as a perfect human being who belongs to the whole world and cherishes every nation, he is reborn. His crucial mission is to return to his motherland with a new thought system to teach the lessons he had learned while living in Kuwait. In this way, he experiences all the archetypes associated with this perfection journey.

Keywords: Archetype criticism, Journey, Hero, Bamboo stem, Saud Al-Sanousi.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

بررسی کهن‌الگوی سفر قهرمان در رمان ساقه‌ی بامبو نوشته‌ی سعود السنعوسی

زهرا خسروی زارگز[۱]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند
احمد لامعی‌گیو، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بیرجند

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۳/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۲/۱٦

چکیده

کهن الگوی بیداری قهرمان درون، سیر قهرمان داستان به سمت کمال و رؤیای فردیت با تکیه بر حضور کهن الگوهای دیگر است. شخصیت در سفر قهرمانی به شناخت عمیقی از خود دست‌یافته و معنای مهم زندگی را درمی‌یابد. رمان «ساقه‌ی بامبو» نوشته‌ی سعودالسنعوسي نویسنده‌ی کویتی است که بررسی تکامل شخصیت قهرمان در آن، شایسته‌ی وارسی و تتبع است. هدف این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، شناخت روند رشد و تکامل شخصیت عیسی در رمان ساقه‌ی بامبو به کمک کهن الگوی سفر قهرمان است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که عیسی/ هوزیة در آستانه‌ی سفر، کودکی با کهن الگوی معصوم است که در اثر تحمل رنج ها، کهن الگوی یتیم را نیز تجربه می‌کند. این تجربه سبب می‌شود که قهرمان در جستجوی سرزمینی برای آرامش برآید. پیر خردمند (غسان) به دیدار او می آید و قهرمان را به سفر فرا می‌خواند. عیسی همزمان که بر خاک کویت قدم می‌گذارد سفری به قلمرو روح خود دارد. این سفر که نمودی از کهن الگوی تکامل فردیت است، در نهایت سبب تجدید حیات روحی او می‌گردد. بازگشت از سفر همراه با تجربه‌ی کهن الگوهای دیگر، آرامش را برای او و خانواده‌اش به ارمغان می‌آورد. شناخت روند رشد و تکامل شخصیت عیسی در رمان ساقه‌ی بامبو نشان می‌دهد که این روند به‌صورت کلی منطبق بر کهن الگوی سفر قهرمان است.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، سفر، قهرمان، سعود السنعوسي، ساقه‌ی بامبو.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: zargaz@birjand.ac.ir

مقدمه

نقد ادبی روانکاوانه با فروید و یافته‌های جدیدش در آغاز قرن بیستم شروع شد. فروید برای روان، دو قلمرو خودآگاهی و ناخودآگاهی و سه کارگزار نهاد[۱]، من[۲] و فرامن[۳] را مشخص کرد. او ضربه‌های روانی حاصلِ تجربیات سرکوب‌شده‌ی کودکی را عامل ایجاد ناآگاهی می‌دانست. هرچند که او بعدها در این نظریه تعدیل کرد و توانست خود را کاملاً از قید تأثیر جبری محیط بر ذهن آدمی رها کند و با کشف ناخودآگاه جمعی نقطه تحولی در تاریخ روانشناسی ایجاد کرد.

یونگ از دوستان فروید بود که بعد از مدتی مسیر خود را از او جدا کرد. اصطلاح «آرکی تایپ» نخستین بار توسط یونگ مورد استفاده قرار گرفت، اما بر این عقیده بود که این «اصطلاح با اشاره به تصویر خدا در انسان از زمان فیلوجودائوس فیلسوف یهودی‌تبار یونانی پیداشده و همچنین در آثار ایرانائس به همین صورت یافت شده است. در آثار هرمسی نیز خدا نور مثلی خوانده شده است» (یونگ، ۱۳٦۸:۱٤). کهن‌الگو برای اینکه به درک درآید، نیاز دارد که شکل و تصویر بپذیرد.

در قرن بیستم نظریه‌پردازان ادبی با هدف بررسی و شناخت ماهیت اسطوره‌ها و کهن‌الگوها، ویژگی‌ها و کاربردی که در ادبیات و هنر دارند؛ اقدام به طرح نقد اسطوره‌ای با رویکردی روان‌شناختی و مبتنی بر نظریه‌های یونگ کرد. «پایه‌ی نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها، تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های فرعی و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات، در تمام آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعه‌ی ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ٤۰۱). یونگ در ابتدای قرن بیستم به عمومی و تکراری‌بودن وقایع و شخصیت‌های انسان پی برد.

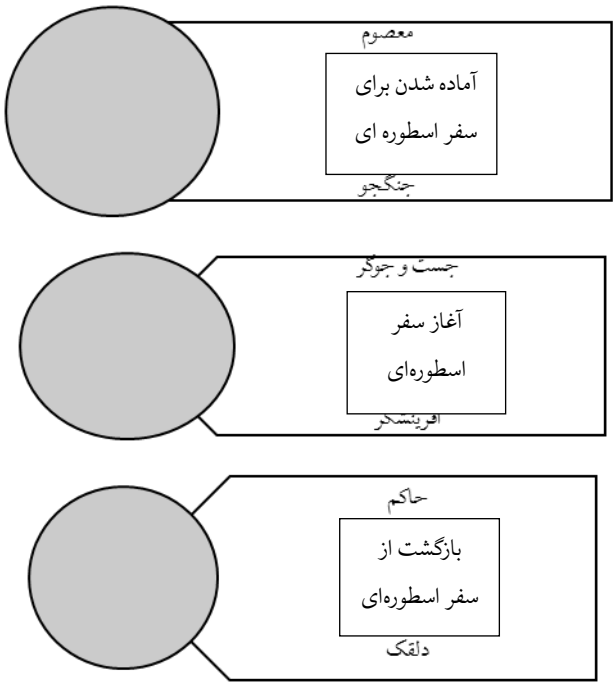
یکی از پژوهشگرانی که این اندیشه را مورد بحث قرار داد؛ کریستوفر بوکر بود. او در کتاب هفت پی‌رنگ اصلی: چرا قصه می‌گوییم، به بررسی رابطه‌ی میان انسان و قصه‌ها پرداخته و در نهایت به تشابه ریشه‌ی تمام قصه‌ها اشاره می‌کند و برای تمامی قصه‌ها هفت پی‌رنگ اصلی معرفی می‌کند. او معتقد است که تمامی این هفت پی‌رنگ شامل «انتظارات و رویاهایی هستند که برای به نتیجه‌رسیدن، سختی‌ها و مشکلات زیادی را به همراه دارند. این هفت پی‌رنگ شامل شکست دادن هیولا، از فرش به عرش، سفر اکتشافی، طنز، تراژدی، سفر و بازگشت و تولد دوباره می‌شود» (Booker,2010: 24). برخی دیگر از پژوهشگران تعداد بیشتری از این پی‌رنگ‌ها را شناسایی کرده‌اند اما آنچه که اهمیت دارد، تعداد محدود و قابل شمارش این پی‌رنگ‌ها است.

همچنین جوزف کمبل در کتاب قهرمان هزار چهره، به بررسی پی‌رنگ سفر و بازگشت می‌پردازد. در نظر او «قهرمان، مرد یا زنی است که این توانایی را دارد تا بر محدودیّت‌های شخصی

و یا بومی‌اش فائق آید و به اشکال عموماً مفید و معمولاً انسانی برسد» (کمبل، ۱۳۸۹: ۳۰). قهرمان، زندگی خود را فدای چیزی بیشتر از خودش می‌کند. از نظر یونگ نیز «کار اسطوره‌ی قهرمان انکشاف خودآگاه خویشتن فرد است؛ یعنی آگاهی به ضعف‌ها و توانایی‌های خودش به گونه‌ای که بتواند با مشکلات زندگی روبرو شود» (یونگ،۱۳۷۷: ۱۶۳).

تقریباً می‌توان گفت که در تکمیل کار کمبل؛ کارول. اس. پیرسون و هیو. کی مار در کتاب زندگی برازنده‌ی من، به بررسی پی‌رنگ سفر قهرمان که الگویی برای روند رشد فردیت است، پرداختند. آنها معتقدند که «در مسیر این سفر شخصیت به شناخت عمیق‌تری از خود می‌رسد و استعدادهای خود و مفاهیم زندگی خود را درک می‌کند» (پیرسون و مار، ۱۳۹۳: ۳). پیرسون دوازده کهن‌الگو معرفی می‌کند و معتقد است که در هر دوره از زندگی انسان یکی از کهن‌الگوها هدایت و مدیریت زندگی را برعهده می‌گیرد. وی به طور کلی «مسیر اسطوره‌ای هر شخصی را به سه قسمت تقسیم می‌کند که هرکدام از این بخش‌ها می‌تواند از کهن‌الگوهای خاص خود یاری بگیرد؛ قابل ذکر است که این کهن‌الگوها می‌توانند در مراحل مختلف دگرگون شوند» (سرمدی و همکاران،۱۳۹۳: ۶۳). روایت‌های گوناگونی که دارای پیرنگ سفر قهرمان هستند؛ عنوان متفاوتی از این کهن الگوها را در بردارند.

در پژوهش پیش‌رو شناخت روند رشد و تکامل شخصیت عیسی در رمان ساقه‌ی بامبو به کمک کهن الگوی سفر قهرمان بررسی می‌شود. این رمان به بررسی سفر عیسی به سرزمین پدری‌اش می‌پردازد و تعداد زیادی از کهن الگوهای سفر قهرمان را داراست. در ادامه برای تفهیم بهتر، این کهن الگوها در قالب چارت به نمایش گذاشته می‌شود.



پیشینه‌ی پژوهش

سعود السنعوسي رمان ساقه ی بامبو را در سال ۲۰۱۲ به رشته‌ی تحریر درآورد. نخستین بار در سال ۱۳۹۳ عظیم طهماسبی و مریم اکبری آن را به زبان فارسی ترجمه کردند. این اثر در زبان عربی و فارسی موضوع پژوهش‌های زیادی قرار گرفته است:

پیام حیدر قزوینی با مقاله‌ی «متن ادبی و بازنمایی زندگی فرودستان با نگاهی به رمان ساقه بامبو سعودالسنعوسی» (روزنامه‌ی شرق،سال سیزدهم شماره ۲۶۵۱: ۱۳۹۵) بیان می‌دارد که نویسندگان امروز عرب نسبت به وضعیت پیرامونشان حساسیت‌زیادی دارند و به دنبال سازماندهی نوعی گفتمان جدید هستند.

انسیه خزعلی و بتول باقرپور ولاشانی در مقاله‌ی «بررسی درون مایه‌های اجتماعی رمان ساقه‌ی بامبو اثر نویسنده کویتی سعود السنعوسی» (پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی، شماره‌ی۲: ۱۳۹۶) نگاه متفاوت نویسنده که تلاش دارد با توصیف واقعیت‌ها از نگاه دیگری (شخصی خارج از جامعه)، مخاطبان را بر آن دارد به مسائل موجود، متفاوت بنگرند را نشان می‌دهند.

یوسف شحادة مقاله‌ی «البطل والهوية في الرواية العربية المعاصرة: رواية " ساقه ی بامبو" لسعود السنعوسي مثالا» (؟: ۲۰۱۸) را منتشر کرد. او معتقد است که سعود السنعوسی مسیر

جدیدی در رمان‌های مدرن عربی گشوده؛ زیرا موضوع پیچیده‌ی مهاجران و خاندان‌هایی که مشکل هویت و وابستگی ملی دارند را مدنظر قرار داده است.

در رساله‌ی دکترای حیزیة بن حباس و سعیدة بوزیان با عنوان «بنية الشخصية في رواية " ساقه ی بامبو"» (۲۰۱۸) به بررسی ساختار شخصیت در رمان ساقه‌ی بامبو توجه شده است. در این پژوهش ابعاد مختلف شخصیت عیسی مورد توجه قرار می‌گیرد و حتی وانمود کردن به ترجمه بودن رمان را هم ترفند نویسنده برای نزدیک شدن مخاطب به شخصیت اصلی می‌داند.

در فصل سوم رساله‌ی دکترای تامر نواف ابوحلتم با عنوان «البنية السردية في رواية" ساقه ی بامبو" لسعود السنعوسي» (۲۰۱۹)، به بررسی شخصیت‌های رمان ساقه‌ی بامبو و تحلیل روایت براساس نظریه‌ی گریماس و پروپ پرداخته شده است.

نقد کهن‌الگویی سفر قهرمان نیز موضوع پژوهش‌های بیشماری قرارگرفته که ذکر تمامی آن‌ها در این مقال امکان‌پذیر نیست و تنها به ذکر دو پژوهش که نحوه‌ی تحلیل آن‌ها بسیار به موضوع این مقاله نزدیک است پرداخته می‌شود.

فاطمه مدرسی و محمد ریحانی در پژوهش خود با عنوان «سنجش داستان بانوی حصاری از هفت پیکر نظامی با کهن‌الگوی سفر قهرمان» (بهارستان، شماره‌ی ٤١: ١٣٩٧)، این موضوع را اثبات می‌کنند که سفر شاهزاده‌ی جوانی که به قصد شکار از دروازه شهر می‌گذشته نیز از الگوی سفر قهرمان تبعیت می‌کند.

در مقاله‌ی دیگری از راحله عبداله زاده و محمد ریحانی باعنوان «نقد کهن‌الگویی سفر قهرمان در داستان ماهی سیاه کوچولو بر اساس نظریه کمبل و پیرسن» (مطالعات ادبیات کودک، شماره-ی۱۹: ۱۳۹۸)، سفر ماهی سیاه کوچولو را شرح فرآیند فردیت ماهی سیاه کوچولو، می‌دانند.

با توجه به پیشینه‌های ذکرشده، می‌توان این استنباط را داشت که رمان ساقه‌ی بامبو تاکنون مورد پژوهش و نقد کهن‌الگویی قرار نگرفته و پژوهش پیش رو سعی دارد این رمان را از منظر نقد کهن الگویی سفر قهرمان مورد تحلیل قرار دهد.

نگاهی به رمان ساقه‌ی بامبو

شخصیت اصلی رمان پسری به نام عیسی است که در فیلیپین او را هوزیه می‌خوانند و از مادری فیلیپینی به نام جوزفین زاده شده‌است. مادرش به عنوان خدمتکار در خانه‌ی یکی از خانواده های ثروتمند کویت استخدام می‌شود. پس از مدتی بین او و راشد تنها پسر خانواده پیوندی عاطفی

برقرار می‌شود و این ارتباط عاطفی آنان را بر آن می‌دارد تا مخفیانه با هم ازدواج کنند. مدتی می‌گذرد و جوزفین باردار می‌شود و راز آنان برای خانواده افشا می‌گردد. از آنجا که ازدواج پسر این خانواده معروف با یک خدمتکار در جامعه‌ی کویت مایه‌ی ننگ به حساب می‌آید و به حسن شهرت خانواده آسیب می‌رساند؛ پسر را مجبور به جدایی از همسر و فرزندش می‌کنند بدین ترتیب زن و فرزندش به فیلیپین بازگردانده می‌شوند.

پس از آن، راشد با دختری کویتی به نام ایمان ازدواج می‌کند و صاحب دختری به نام خوله می‌شود. اما از سوی دیگر، عیسی دوران سخت کودکی را در فیلیپین در خانه‌ی پدربزرگ مادری‌اش که به قمار معتاد است، می‌گذراند. پدرش در جریان جنگ کویت و عراق کشته می‌شود و عیسی که اکنون تنها پسر راشد است، با کمک غسان دوست راشد به کویت می‌رود. از نظر عیسی، کویت دنیای عجیب و بسیار متفاوت از دنیایی است که گذشته‌ی خود را در آن سپری کرده است. در کویت با او همانند یک شخص فیلیپینی رفتار می‌شود و خانواده‌ی پدریِ او از پذیرش وی به‌عنوان عضوی از خانواده سرباز می‌زنند و سعی‌دارند او را پنهان و وجودش را انکارکنند. عیسی نیز نمی‌تواند کویت را وطن خود بداند و سرانجام پس از اینکه راز خانواده بر همگان آشکار می شود، خانواده‌ی پدری‌اش از او می‌خواهند کویت را ترک کند. عیسی پس از مدتی تلاش برای قبولاندن خود به خانواده‌ی پدری‌اش ناامید گشته و به فیلیپین باز می‌گردد.

سنعوسی در رمان خود به موضوع هویت که از ضرورت‌های بنیادین زندگی است، توجه زیادی داشته است. با همراه‌شدن با عیسی، می‌توان سرگردانی، وحشت و تنهایی‌اش را دریافت. نگاه، چهره، اندیشه، احساسات و آرزوهای وی و حتی تشبیهاتی که در کلامش به کار می‌برد، همگی بازتابی از حالات درونی و وجودی اوست. در هجده سالگی به قصد رهایی از تنگدستی و زندگی مشقت‌بار در فیلیپین راهی کویت می‌شود؛ رؤیای دست‌یابی به ثروت و دغدغه‌ی یافتن هویت در سر دارد و در پی نامی برای شناسنامه و سرزمینی برای زیستن و خدایی برای پرستیدن است.

بررسی سفر قهرمان ساقه‌ی بامبو

کهن‌الگوی سفر، یکی از الگوهای پرکاربرد در قصه‌ها می‌باشد. رمان ساقه‌ی بامبو روایت یک سفر است؛ سفری از خود به فرا خود، از ناآگاهی به آگاهی و از خُردی به بزرگی است. عیسی با گذشتن از موانع و غلبه بر مشکلات و طی سفری که می‌توان آن را به فرایند رشد تعبیر کرد، با افق‌های جدیدی از زندگی آشنا می‌شود. در طی «این سفر «من» به کنار گذاشته شده در طی

مراحل تعالی به «خود» می رسد که گاهی برای رسیدن باید آرکی تایپ های مختلفی چون سایه، نقاب، آنیما و سفر را تجربه کند تا به «من» کمال یافته یا «خود» برسد» (قشقایی و اسدی، ۱۳۸۹: ۹۶). پس از این مراحل است که تولد دوباره در جهان روح به کمک روح حقیقت و عشق به حقیقت امکان‌پذیر می‌شود. همانند ققنوس که از خاکستر خود برمی‌خیزد، قهرمان نیز یک تولد دوباره در پایان سفر تجربه می‌کند.

در داستان عیسی/ هوزیه مدام در کشاکش برای یافتن هویتی مشخص است. «لو اَنّهما اِتّفقا علی شیءٍ واحدٍ... شیءٍواحدٍ فَقَطْ... بدلاً مِنْ أنْ یَتْرُکانی وحیداً أتَخبَّطُ فی طریقٍ طویله باحثاً عَنْ هویةً واضحةً الملامِحْ... اسمٌ واحدٌ اِلتَفَتْ لِمنْ ینادیني بِه...وَطنٌ واحدٌ أولَدُ بِه، اَحْفَظُ نَشیدَهُ، و أرسُمُ علی اشْجارِهِ و شوارعِهِ ذکریّاتی قبل أن أرقُدَ مطمئناً فی ترابِه... دینٌ واحدٌ أؤمِنُ به بدلاً مِنْ تنصیبَ نفسي نبیَاً لِدینٍ لا یَخُصُّ أحداً سواي» (السنعوسی،۲۰۱۲: ۶۳).وی از دست مادر و پدرش بسیار گلایه‌مند است که او را در جستجوی ملیت، زبان و دین سرگردان گذاشته‌اند؛ هرچند که همین حیرانی آغازگر سفری برای شناخت خود است. در واقع ریشه‌ی کهن الگوی سفر قهرمان را می‌توان در آیین بلوغ و آشناسازی جوامع و قبایل اولیه دانست که در آن، کودک بنا به شرایط مجبور است کودکی خود را کنار بگذارد و بالغ شود. این ماجرا یک تحول بنیادی روانشناختی است که عیسی با این سفر آن را از سر می‌گذراند؛ سفری که برای شناخت و تکامل خود باید به آن تن در دهد.

آماده شدن برای سفر اسطوره‌ای

یکی از کهن‌الگوهای نخستین که همزاد کهن‌الگوی تمایل به جاودانگی در بشر ایجاد می‌شود و همواره با او است، کهن‌الگوی سفر است. سفر بهترین زمینه برای ظهور استعدادها و به تعبیر پیرسون بیداری قهرمان درون است. در اکثر روایت‌ها قهرمان داستان در آغاز، زندگی روزمره و معمولی خود را دارد اما بعد از مدتی تحت تأثیر یک اندیشه یا ندای درونی خود قرار می‌گیرد و سفری را آغاز می‌کند؛ گاهی نیز قهرمان که ترس از شروع سفر دارد، به سختی تن به این سفر می-دهد. در هر صورت آغاز سفر با تغییر رویه و شیوه‌ی معمولی زندگی قهرمان همراه است. در رمان ساقه‌ی بامبو آمادگی برای سفر در قهرمان را مادر او از کودکی‌اش فراهم کرده: «لَمْ تَتَوَقَّفْ اُمّی عَنِ الحدیثِ حَوْلَ أبي وَ الکویتِ ، والحیاةِ الّتي تَنْتَظِرُني کنتُ اَبْکي اِذا مَا جَاءَ ذِکْرُ الکویتِ الّتی لَا اَعَرِفُ عَنْهَا شیئاً. کنتُ لَا اتَصَوّرُ نفسي فی مکانٍ غیرِ ارْضِ جدّي میندوزا في فالنسویللا . وَ کُنْتُ انْزَعَجُ مِنْ سَمَاعِ اسْمِ رَاشِدٍ الّذی مَا توقَّفْتْ والدَتي عَنْ ذکرِهِ أمامي . ولکن ، مَعَ صُعُوبَةِ الحیاةِ وَ

الصُّورَةِ الّتي كانَتْ تَرسُمُها لِي أمّي عَنِ الْجَنَّةِ الّتي تنتَظِرُني ، أَصْبَحْتُ أَنْتَظِرُ ذلِكَ اليومَ الّذي سأُصبِحُ فيهِ غنياً قَادِراً على الحصولِ على مَا أُريدُ مِنْ دُونِ جَهْدٍ» (السنعوسی،۲۰۱۲: ۷۱)

در واقع مادر عیسی او را دور از خود نگه می‌دارد تا هنگام فرارسیدن زمان مهاجرت و آغاز سفر، دلبستگی به مادر به مانعی برای او بدل نشود. علاوه بر تلاش‌های مادرش برای آماده نگه داشتن او، جبری که شرایط سختِ محیط بر او وارد می‌کند؛ مشوقی برای حرکت و آغاز سفر می‌شود.

معصوم

در آغاز روایت‌ها، اغلب معصوم نخستین کهن‌الگویی است که مشاهده می‌شود. این کهن‌الگو «مظهر اعتماد به دیگران و جهان‌است. شخصیت معصوم به کودکی می‌ماند که برای انجام کارهای خود محتاج دیگران است. او اعتقاد دارد که تلاش و کارهای نیک او بالاخره نتایج مثبت و پاداش خواهد داشت. کهن‌الگوی معصوم به‌خاطر وجود محیط امن و پر عشق و صفای خانواده اغلب در خردسالان شکل می‌گیرد» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ۳٦). معصوم در اوج خوش‌بینی قرار دارد و در دنیای پر از خیال‌های خوش به‌سر می‌برد. کودک معصوم انتظار دارد بهشت را از دیگران هدیه بگیرد.

در داستان کودکی عیسی جلوه‌ای از کهن‌الگوی معصوم است: «وَبكيْتُ أنا في المقابلِ، حينَ قرأتُ قولَ جدّتي: "و اياكَ أنْ تَحضِرَ هذا الشيءِ إلى هنا" لماذا تَكْرِهُني جدَّتي...ماما؟ سألتُ أمّي الّتي كانَتْ نَهْمُ بِمَسْحِ دموعي بالمنديلِ الّذی تشرِبُ دموعَها قالتْ: حتّى الأنبياءَ، كما يَقُولُ اليسوعُ، غرباءُ بين أهلِهِمِ» (السنعوسی،۲۰۱۲: ۷۵). برای عیسی طردشدن از سوی مادربزرگ و لقب «آن چیز» را گرفتن بسیار دردناک است. عیسی به گفته‌های مادرش درمورد کویت گوش می‌دهد و دائم در انتظار پدر و سرزمین پدری‌اش است که در آنجا بدون هیچ تلاش و زحمتی می‌تواند به تمام خواسته‌هایش دست پیدا کند.

یتیم

در داستان‌هایی که شخصیت از آغاز با ستم و آسیب عاطفی و جسمی روبرو، است این کهن‌الگو نمود دارد. «شخصیت یتیم می‌داند وقایع خوب و بد ممکن است در زندگی هر فردی اتفاق بیفتد. او کودکی است که هیچ‌کس به نیازهایش رسیدگی نمی‌کند و بزرگسالی است که در چنگال ضعف‌های درونی، وقایع اسفناک، اشخاص ستمگر یا بیماری‌های جسمی گرفتارشده است. این افراد اغلب بدگمان می‌شوند یا ستم دیدگی خود را توجیه می‌کنند و یا از اطرافیان خود سو استفاده

می‌کنند و از دیگران کمک می‌خواهند» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ٤٤). شخصیت یتیم رنج و درد را حس می‌کند و انتظارات واقعیت‌گرایانه دارد. در واقع همین درد و رنج است که او را وادار به آغاز سفر، گذراندن تنهایی زیاد و رانده‌شدن از بهشتی که در کهن‌الگوی معصوم ساخته‌شده، می‌کند.

در داستان، قطع پول ماهیانه‌ی پدر عیسی برای او و مادرش بسیار سنگین تمام می‌شود. «اِنْقَطَعَتْ رَسَائِلُ أبيكَ وَ حوالاتِه الماليّةَ بَعْدَ تلكک الرِّسَالَةِ بِسَبَبِ حَرْبِ الخليجْ الثانيةِ . بَاتَ جدّي يَكْرَهُني . لَمْ يَعُدْ يَتَحشَّمُ عَنَاءَ مُدَارَاةِ مَشَاعِرَهٌ تجاهي بَعْدَ انْقِطَاعِ حوالاتِ أبي الماليةِ ...كانَ لانْقطاعِ أَمْوَالَ أبى اَثَراً كبيراً على ميندوزا» (السنعوسی،۲۰۱۲: ۷۸). سختی این مشکل در صفحات بعدی رمان برای خواننده آشکار می‌شود؛ تا جایی‌که معلولیت آدریان برادر عیسی را هم می‌توان معلول قطع‌شدن همین درآمد دانست. همین امر منجر به بیشترشدن و بدرفتاری‌های پدربزرگ هم گردید: « أَمَّا جدّي ميندوزا ، فَقَدْ أَصْبَحَ ، رُغْمَ سِنّي الصغيرةِ ، يجاهِرُ بعدائِه لي : لَوْ كان ثَمَّةَ خَيْرٌ مِنْ وَرَاءِ هَذَا الصّبي لَمَا تَخلّى عَنْهُ أَهْلُهُ هُناكْ ....تَلْتَزِمُ أُمّي صَمْتَهَا . يُواصِلُ : لَوْ كانَ اَكْبَرْ مِنْ ذلِكْ لَتَمَكّنا مِنْ الاستفادَةِ مِنْهُ» (همان: ۸۱) که با بزرگترشدن عیسی و بالارفتن سن پدربزرگ این مشکل بیشتر می‌شود: «يَتَرَدَّدُ هَذَا الِاسْمُ عشراتَ الْمَرَّاتْ فى اليومِ الْوَاحِدِ ، على لِسَانِ جدّي ، وَ هُوَ مَا جَعَلَني _ أَنَا ألّذي اَتوقُ لِإسمٍ حقيقيٍ _ أتمّنى أَنْ أكون بِلَا إسْمٍ ، مَعَ جدي فَقَطْ ، كيلا يتمكَّنُ مِنْ مناداتي طِوَالَ الْوَقْتِ . لَا تَقِفُ خَلْفَ نداءاتِهِ تلكَ رَغْبَةٌ فى الحديثِ مَعي ، لِأَنَّ ترديدَ اسمي على لِسَانِ ميندوزا لَا بُدَّ وَ أنْ يُعقِّبَهُ أَمْرٌ» (همان: ۱۰۶). در واقع نفرت عیسی از پدربزرگ نیز نتیجه‌ی همین رفتارهای خشن اوست. کودکی که مدام مورد شماتت پدربزرگ خود قرار می‌گیرد و از نعمت پدر و مادر محروم است، کهن الگوی یتیم را تجربه می‌کند.

حامی

شخصیت حامی اغلب از جان و دل مایه می‌گذارد، اما وقتی می‌بیند از زحماتش قدردانی نشده و از او سو استفاده می‌شود، عقب‌نشسته و خط و نشان می‌کشد. در واقع «حامی‌ها اصولاً مردم دوست و مهربان هستند و از کمک به دیگران لذت می‌برند. حامیِ تکامل‌یافته با محبت و صفای خود دنیا را پرانگیزه و شاد می‌کند» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ٦٠). حامی بالغ از سرِ اختیار می‌بخشد و به دیگران کمک می‌کند. حتی وی به دیگران برای اتصال به زندگی نیز یاری می‌رساند. در داستان، پدر عیسی ماهانه مبلغی را برای مادر عیسی می‌فرستد تا صرف مخارج پسرش شود. این حمایت مالی برای عیسی و مادرش است، اما خرج تمام اعضای خانواده‌ی میندوزا می‌شود و از این جهت است که می‌توان گفت عیسی از همان کودکی کهن الگوی حامی را داراست؛ او از همان کودکی در خانه

به‌اصطلاح عصای دست پدربزرگ است و بی دریغ دستورات تمام نشدنی او را اطاعت می‌کند. بعد از مدتی نیز پدر عیسی مفقود می‌شود و باز هم به واسطه‌ی عیسی، مادر او حامی کل خانواده می‌شود. عیسی روزهای کودکی را بدون مادر در کنار خاله‌ای معتاد می‌گذراند، تا مادر او بتواند کمک خرج خانواده باشد. این روند ادامه دارد تا به دوران نوجوانی می‌رسد: «كُنتُ في السَّادَسةِ عشَرَةِ تَرَكْتُ المَدْرسَةَ فَجِعَتْ اُمِّي وَلكِنَّنِي كُنتُ اتَّخَذْتُ قَرارِي سَابْحَثُ عَنْ عَمَلٍ كُنْتُ قَدْ نَوَيْتُ فِي اِتِّخاذِي لِهَذَا اَلْقِرارِ اَنْ اُحَرِّرَ نَفْسِي مِنْ ذُلِّ ميندوزا وَ حَسْبُ وَ مِنْ طَلَبَاتِهِ اَلَّتِي بَاتَتْ لاَ تُطَاقُ بَعْدَ مَرَضِهِ. كُنْتُ على اسْتِعْدادٍ لِلْقِيامِ بِالاِعْمالِ نَفْسِهَا اَلَّتِي يُكَلِّفُنِي بِها شَريطةَ اَنْ تَكُونَ فِي مَكانٍ آخَرْ مُقابِلَ اَجْرٍ اَتَقاضاهُ»(السنعوسي،۲۰۱۲: ۱۳۱)؛ در این زمان است که عیسی دیگر حاضر نیست زورگویی‌های پدربزرگ میندوزا را برتابد، خانه را ترک می‌کند و این‌گونه رویه‌ی دیگری از این کهن‌الگو را نشان می‌دهد.

جستجوگر

شخصیت جستجوگر حاضر است با دیگران تفاوت داشته‌باشد و شجاعت انجام کارهای جدید را به دست می‌آورد. همین شجاعت متفاوت‌بودن و همرنگ جماعت‌نشدن است که او را در میان هم نوعان برجسته می‌کند. جستجوگر «برای پاسخ دادن به کنجکاوی‌های عمیق و برطرف‌کردن نیازهای درونی‌اش ماجراجویی می‌کند» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ٦٨). اگر درد، یتیم را به آغاز سفر می‌کشاند اما جستجوگر در تنهایی احساس می‌کند دیگر پاسخ‌های او برای سؤالاتش کافی نیست و این دنیای بیرونی ابزارهای لازم برای پاسخ او را از دست می‌دهد. در نتیجه جستجوگر شروع می‌کند به پرسیدن این سؤال که من در کجای دنیا قرار دارم و آرزوها و اهداف من چه چیزهایی هستند؟

در متنِ داستان، کنجکاوی عیسی برای خواندن نامه‌های پدرش در آغاز سفر قهرمان تأثیر دارد: «كانَتْ والدتي هَی الّتی تَطْلُبُ مِنّی قِرَاءَةَ رَسَائِلِ والدي إليها ، ثُمَّ أَصْبَحَتْ رَسَائِلُهُ تثيرُ اهتمامي، وَ حينَ طَلَبْتُ مِنْهَا إعطائي المزيدَ : ليسَ لَدیَّ المزيدْ هوزيهَ...قالَتْ في حينَ كانَتْ تعيد الْأَوْرَاقَ دَاخِلَ الحقبيهِ. أَتَمَّتْ : انْقَطَعَتْ رَسَائِلُ أبيكِ وَ حوالاتِهِ الماليةِ بَعْدَ تلكَ الرِّسَالَةِ بِسَبَبِ حَرْبِ الخليجِ الثانيةِ » (السنعوسي،۲۰۱۲: ۷۸).

عیسی که مادری مسیحی دارد و پدری مسلمان، در جستجوی خدایی است تا او را بپرستد: «مَا أَعْظَمَهَا . . . هَلْ أَخُونُ أَحَدَهُمَا إِذا مَا اتَّبَعْتُ تعاليمَ الآخِرِ؟ كلاهُما يَدْعو لِلْمَحَبَّةِ وَ السَّلَامِ. .

.التَّسَامُحِ وَ الخيرِ وَ الْمُعَامَلَةِ الْحَسَنَةِ» (السنعوسی،۲۰۱۲: ۱۳۶). او بعد از کسب اطلاعات زیادی در مورد ادیان مختلف، به این نتیجه می‌رسد که همه را دوست دارد و درنهایت خود را پیامبر دینی می‌بیند که تنها خود به آن ایمان دارد. می‌توان گفت که بنیانگذاران ادیان به سمت یک سفر جستجوگرایانه کشیده می‌شوند. بودا در آغاز، گوشه‌نشینی را اختیار می‌کند و بعد از آنکه زیر درخت بیداری یا معرفت جاودانی می‌نشیند، اشراقی را تجربه می‌کند که تا سال‌های دور اندیشه‌ی مردم آسیا را تحت تاثیر قرار می‌دهد. «در مقابل حضرت عیسی بعد از تعمید به‌دست حضرت یحیی به مدت چهل روز به بیابان رفت و از همین بیابان بود که با پیامش به سوی مردمش بازگشت. راهی که بودا دنبال می‌کند، بسیار شبیه به راه عیسی مسیح است. این دو چهره‌ی نجات‌دهنده را می‌توان جزء به جزء با یکدیگر مقایسه کرد» (کمبل،۱۳۷۷: ۲۰۵).

می‌توان از این مطالب نتیجه گرفت که زندگی هوزیه بسیار نزدیک به طرح زندگی بودا و حضرت عیسی است. نام او از حضرت عیسی گرفته‌شده و در نوجوانی زیر درخت مزرعه‌ی خانه‌ی پدربزرگش، حالتی از اشراق بودایی را تجربه می‌کند. در چندین بخش داستان به اندیشه‌ی بودا و حضرت عیسی اشاره می‌شود. در واقع همانطور که حضرت عیسی وقتی به نزد یحیی می‌رود تا او را تعمید دهد، به حاشیه‌ی آگاهی قوم خود می‌رود و با گذر از آزمون‌های مختلف به فردی ناجی مبدل می‌شود که به نزد قوم خود برمی‌گردد، هوزیه نیز به سرزمین پدری خود سفر می‌کند و بعد از عبور از آزمون‌های مختلف، همچون نجات‌دهنده‌ای است که به خانه‌ی مادری‌اش برمی‌گردد.

آغاز سفر اسطوره‌ای

هنگامی که قهرمان از مرحله‌ی نخستین که همان شروع سفر است، گذر می‌کند؛ قدم به چشم‌اندازی رؤیایی و مبهم می‌گذارد. همه چیز تازه و نو است و قهرمان باید آزمون‌ها و موانع زیادی را پشت سر بگذارد. این مرحله اغلب مرحله‌ی محبوب داستان‌ها و نقطه‌ی اوج آنهاست که پر از آزمون است و قهرمان به کمک نیروی امداد غیبی تمامی این موانع را پشت سر می‌گذارد. در داستان می‌توان به این نکته اشاره داشت که عیسی از کودکی در انتظار نجات‌دهنده‌ای است که او را به سرزمین پدری‌اش ببرد: «ظَهَرَ أرنَبُ آليسْ ، مِنْ دُونِ سَابِقٍ إنذارٍ ، في اليوم الْخَامِسِ وَفَاةَ ميندوزا. أَتَرَاهُ كانَ ينتَظِرُ مَوْتَ جدّي ؟ لطالَما اِنْتَظَرْتُكْ يا أرنبُ ، تَظْهَرُ أمامِي بشكَلكَ الغريبِ، أتْبَعُكْ....تَعْثُرُ ....سْقُطُ في حُفْرَةٍ تُفْضي إلى بِلَادِ أبي، ولكِنْ، يبدُو أَنَّ السُّقُوطَ في الْحُفْرَةِ ليسَ

بِالسُّهُولَةِ الّتي تصوَّرْتُ» (السنعوسي،۲۰۱۲: ۱۷۰). در واقع با ظاهرشدن غسان است که سفر عیسی آغاز می‌شود. پیرخردمند در این مرحله از داستان بر عیسی ظاهر می‌شود.

پیرخردمند

انسان هنگام رویارویی با برخی مشکلات، از اندیشیدن باز می‌ماند و برای حلّ مسأله و تعالی روح، نیاز دارد تا به نیرویی برتر از خویشتن مراجعه نماید، در این هنگام ندایی درونی یا سروش غیبی از راه می‌رسد و او را از منجلاب تاریکی و ناامیدی، رهایی می‌بخشد. این نیروی غیبی همان پیر فرزانه یا خردمندی است که با دارابودن تمام خصایص اخلاقی نیک، مخاطب خویش را قادر می‌سازد تا در لحظات بحرانی درست و سنجیده تصمیم بگیرد. «پیر وقتی ظاهر می‌شود که قهرمان به شرایطی سخت و دشوار دچار است؛ به‌طوری‌که تفکری از روی بصیرت یا فکری بکر و به‌عبارتی‌دیگر کنشی روحی می‌تواند او را از مخمصه برهاند؛ اما به دلایل دروني و بیروني، قهرمان به خودی خود توان انجام آن را ندارد. در این شرایط معرفت موردنیاز برای جبران کمبود به‌صورت فکری مجسم، یعنی در قالب همین پیر دانا و یاری‌دهنده جلوه می‌کند» (یونگ، ۱۳٦۸: ۱۱٤).

غسان در این رمان کهن‌الگوی پیرخردمند است که در جای جای داستان، عیسی را هدایت می‌کند. غسان عیسی را از فیلیپین به کویت می‌آورد و در مورد شرایط خاص خانواده‌اش با او صحبت می‌کند: «مَاتَ جدّي، عیسی، تارکاً لجدّتي ثَلَاثَ بَنَاتٍ وَ وَلَداً وَاحِداً، الّذی هُوَ رَاشِدٌ أبی. کانَتْ جدَّتی تمَیّزهُ عَنْ بَنَاتِهَا لِأَنَّهُ الْوَالِدُ الوحیدُ، وَ رَجُلُ البیتِ. هَذَا مَا کنتُ أَعْرِفُهُ مِنْ أُمّی. أَمَّا مَا لَمْ أکُنْ أَعْرُفُهُ، وَ هُوَ الْأَهَمُ، هُوَ أَنَّ أبي کانَ الوحیدُ الّذي سیورَّثُ ابناءُه اسْمُ الْعَائِلَةِ. کانَتْ تَتمنّی أَنْ تری ذریةَ رَاشِدْ، الذکور تحدیداً، اولئكَ الّذینَ مِنْ شَأْنِهِمْ أن یُضَمّنوا اسْتِمْرَارَ لَقِبَ الطاروفْ» (السنعوسي، ۲۰۱۲: ۲۱۱). برای عیسی که از فرهنگ متفاوتی به کویت آمده، این موضوع که تنها پسر خاندان است، معنای خاصی ندارد؛ اما وقتی توضیحات غسان و هدایت‌های او را می‌شنود، به جایگاه و ارزش خودش در خانواده‌ی پدری‌اش پی می‌برد. علاوه بر این، غسان در تمام مدتی که عیسی در کویت به سر می‌برد، او را حمایت و هدایت می‌کند.

جنگجو

در داستان‌هایی که شخصیت، شجاعانه فرد آسیب دیده‌ای را نجات می‌دهد یا مشکلی را حل می‌کند این کهن‌الگو نمود دارد. «جنگجو هدفمند است و حد و مرز تعیین می‌کند. نظام نامه‌ی این

کهن‌الگو اغلب شامل اصول نظم، خودمهاری، قاعده و قانون و دلیری می‌شود. جنگجو به رقابت و پیکار علاقه دارد. پیشرفت و رشد جنگجو با شناخت و درک عمیق‌تر از کسانی که آن‌ها را دشمن می‌داند، به دست می‌آید» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ۵۳). قهرمان بعد از جستجو وقتی به آگاهی از اهدافش رسید، شروع به جنگیدن می‌کند. قهرمان در مرحله‌ی جستجو به این آگاهی رسیده که به دنبال چه هدفی است و همچنین می‌داند که با چه مسیری به هدف خود می‌رسد؛ در واقع چارچوبی برای مبارزه‌ی خود پیدا می‌کند.

همانطور که در توضیح این کهن‌الگو روشن شد، هرگاه شخصیت مشکلی را حل کند و کسی را از آسیب نجات دهد، این کهن‌الگو ظهور و بروز می‌کند. دل‌کندن از خاکی که فرد در آن رشد کرده و زبانی که با آن خو گرفته، نمونه‌ای از این موارد است: «لماذا كانَ جلوسي تَحْتَ الشَّجَرَةِ يزعِجُ أمّي؟ أ تَرَاهَا كانَتْ تخشى أَنْ تُنْبِتَ لي جذورٌ تُضْرِبُ في اعماقِ الْأَرْضِ مَا يَجْعَلُ عودتي إلى بِلَادِ أبى أَمْراً مستحيلاً؟...رُبَّما ، ولكِنْ، حتى الجذورُ لَا تعنى شيئاً أحياناً. لَوْ كُنْتُ مِثْلَ شَجَرَةِ البامبو، لَا انْتماءَ لَهَا. نَقْتَطِعُ جُزْءاً مَنْ سَاقِهَا....نُغْرَسُهُ، بِلَا جذورٍ، في أيَ أَرْضٍ...لا يلبثَ السَّاقِ طويلاً حتى تُنْبِتَ لَهُ جذورٌ جديدةٌ....نْمُو مِنْ جديدً...في أَرْضٍ جديدةً ...بِلَا مَاضٍ» (السنعوسي،۲۰۱۲: ۹۴). می‌توان مشاهده نمود که عیسی به تمام چیزهایی که علاقه دارد پشت می‌کند و سفری را آغاز می‌کند که سراسر آن چالش و دشمن جدید است تا بتواند دنیای بهتری برای خود و خانواده‌اش بسازد.

نابودگر

شخصیت نابودگر همه‌چیز را رها و دوباره آغاز می‌کند. همچنین اقدام برای کم یا قطع‌کردن موارد منفی نیز از ویژگی‌های این کهن‌الگو به‌حساب می‌آید. «نابودگر فردی است که قربانی حادثه‌ها و شکست‌هاشده و خواهان بازسازی زندگی خویش است. از سوی دیگر او می‌تواند کسی باشد که راه و تجربه‌های جدیدی را در زندگی‌اش باز می‌کند» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ۸٤).

در رمان، مشکلی که برای آدریان برادر عیسی به وجود می‌آید، تا حدودی تقصیر عیسی است و تمام عمر او را عذاب می‌دهد: «لَا بُدَّ وَ أَن تنسى أَخطَاءً كنتَ قَدْ ارتكبتَها في حَقِّ الغيرِ زَمَنَ الطفولةِ، أَمّا وَ بَقَاءُ الغيرِ أمامَكَ، لايَتَزحزَحُ، يَكبُرُ مَعَكَ وَ أَثَرُ الْخَطَأِ فيهِ لايزالُ...فكيفَ السبيلُ الى النسيانِ؟» (السنعوسی،۲۰۱۲: ۸۵). حتی دیوانگی پایان عمر پدربزرگ نیز ثمره‌ی بدجنسی عیسی نسبت به اوست: «تَوَقَّفْتُ مَا إِنْ سَمِعْتُ كلِماتِهِ. يا إلهي. هَلْ جُنَّ ميندوزا بِسَبَبي؟....طِفَرَتِ الدُّمُوعُ

مِنْ عيني بغزارةٍ . هَلْ أَعُودُ إليهِ لأطمِئِنّهُ إلى وجودي. تَرَدَّدْتُ. ثُمَّ واصلتُ السيرَ» (همان: ۱۴۶). این گونه است که نفرت عیسی از پدربزرگ مانع بازگشت و آخرین دیدار با او می‌شود. علاوه بر این دو مورد، عزیمت عیسی به کویت و تنهاگذاشتن خانواده‌ی میندوزا باعث ایجاد بسیاری از مشکلات برای آن‌ها شد. عیسی در زندگی‌اش قربانی حوادث و شکست‌های زیادی شده و در پایان سفر خواهان بازسازی زندگی خود می‌شود. در واقع تولد روحی دوباره‌ی عیسی پس از سفر، راه تجربه‌های جدیدی را برای او و خانواده‌اش باز می‌کند.

عاشق

این شخصیت مدام در حال عشق‌ورزیدن، احساس عطوفت، ایجاد روابط نزدیک و تعهد به دیگران است؛ «عاشق‌ها معمولاً دارای گیرایی و جاذبه‌ی قابل‌توجهی هستند که از تیپ و شخصیت آن‌ها سرچشمه می‌گیرد و دیگران را جلب می‌نماید» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ٧٦).

در رمان، عیسی به شدت به زمین خانه‌ی پدربزرگ خود دلبستگی دارد. علاقه‌ی او به رنگ سبز نیز به خاطر دلبستگی‌اش به زمین است. انس زیاد عیسی با خاله‌اش، پیوند عاطفی عمیقی را بین او و دخترخاله‌اش ایجاد می‌کند که درنهایت نیز منجر به ازدواج آن‌ها می‌شود: «توطدّتْ علاقَتي بِهَا، مُنْذُ أَصْبَحَتْ خالَتي آيدا تتكَفَّلُ برعايتي في الشُّهُورِ الْأَرْبَعَةِ ألّتى تَقْضِيها والدَتي في سكنِ زَوْجِهَا كلَّ عَامٍ.....قَبْلَ أَنْ تَسْتَقِرَّ، بشكلِ دَائِمٍ، في بيتِها الجديدِ. كم كُنْتُ أفتقَدُها وَ أَنَا هناكْ، بعيداً عَنْ . . .هُنَا. كنتُ أشتاقَها كإشتياقي إلى اللَّوْنِ الْأَخْضَرِ الّذى لَمْ أَعُدْ أَرَهْ»(السنعوسي،۲۰۱۲: ۱۰۸). قلب رئوف عیسی سبب ایجاد دلبستگی به دختر خاله‌اش می‌شود. او می‌داند که در آیین مسیحیت ازدواج او با دختر خاله‌اش اشکال دارد، اما زمانی که با دین اسلام آشنا می‌شود و در اثر دوری از میرلا عشق و علاقه‌ی واقعی بین آن دو بر او آشکار می‌شود، به فیلیپین برمی‌گردد تا با او ازدواج کند. در واقع می‌توان ازدواج و عشق بین آن دو را کلید حل مشکلات نیز دانست. عیسی کهن الگوی عاشق را به‌خوبی در جای جای رمان به‌خاطر می‌آورد. او با اینکه مدت کوتاهی در کویت است، به خواهرش خوله و عمه‌اش علاقه پیدا می‌کند؛ حتی مادربزرگش که از او نفرت به دل دارد را نیز دوست می‌دارد.

بازگشت از سفر اسطوره‌ای

قهرمان بعد از آنکه به هدف خود رسید و آنچه از تجربه و بینش که در پی آن بود را به دست آورد، باید به سرمنشأ خود بازگردد و منبع فیض و اندیشه‌ای نو برای هم نوعان خود شود. عیسی که از ریشه‌کردن در سرزمین پدری ناامید است؛ به سرزمین مادری‌اش بازمی‌گردد.

حاکم

ریاست و به دست‌گرفتن امور، احساس مسئولیت و زندگی هماهنگ با ارزش‌های فردی، از ویژگی‌های کهن‌الگوی حاکم است. کهن‌الگوی حاکم «فرصتی است برای اعلام ریاست و شکل دادن به زندگی‌ای که با ارزش‌های او مطابقت دارد. او مجادله، بحث و مناظره را دوست دارد و می‌تواند زورگو باشد» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ۱۰۰).

بازگشت عیسی از کویت، ازدواج با میرلا و زندگی در زمین میندوزا همگی نمود کهن‌الگوی حاکم در وجود اوست: «أَجْلَسُ الآنَ في غُرْفَةِ الْجُلُوسِ أَمَام اِلتفازِ فی بیتِنا في أَرْضِ میندوزا. وَرَقتي الأخیرةٌ بین یدَيَّ. الجمیعُ مِنْ حَوْلِنَا یتابِعُونَ خُرُوجِ اللاعبینَ إلی أَرْضِ الملعَب بِحماسِ، مَا عذا أریانْ الغارقِ فی غیابِهِ...أمي وَ ألبریتو وَ ماما آیدا...خالي بیدرو وَ زَوْجَتَهُ وَ أبناؤهما .... وَ علی السَّجَّادَةِ وَسَطِ غُرْفَةِ الْجُلُوسِ یَحْبو ولدي الصغیرُ غیرَ آبهِ بِمَا یجري حَوْلُهُ» (السنعوسی،۲۰۱۲: ۳۹۵). باید به این نکته اشاره نمود که عیسی زورگو و ریاست‌طلب نیست، اما به‌نظر می‌رسد آرامشی که در آخرین صفحات رمان قابل مشاهده است، به یُمن حضور عیسی است. گویی همه چیز در حول او اتفاق افتاده و سایه‌ی آرامش روحی اوست که خانواده‌اش را خوشبخت نشان می‌دهد.

جادوگر

ویژگی کهن‌الگوی جادوگر، تغییردادن وقایع از راه عوض‌کردن افکار و گفتار خود است. توانایی کهن‌الگوی جادوگر «ناشی از هماهنگی وضعیت و مرام درونی او با حقایق بیرونی است. جادوگر از آگاهی‌های روزمره و عادی فراتر می‌رود و شیوه‌های متفاوت و عمیق‌تری را برای عملی‌کردن امور به کار می‌گیرد» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ۱۰۸). بعد از این تغییر در افکار و گفتار است که قهرمان تصمیم می‌گیرد لذت خود را با دیگران تقسیم کند. او به دیگران کمک می‌کند تا به شناخت خود برسند و مشکلات آن‌ها را حل می‌کند. در رمان، عیسی هنگامی که به فیلیپین بازمی‌گردد، هیچ چیز در اطراف او تغییر پیدا نکرده است؛ بلکه آنچه تغییر پیدا کرده، درون اوست. او دیگر به دنبال

ناجی نیست تا بیاید و تمام آرزوها و خواسته هایش را برآورده کند، بلکه او به این نتیجه رسیده که تنها خودش می‌تواند یاری‌گر و ناجی خانواده‌ی میندوزا باشد. سرگردانی وجودی عیسی بین سرزمین پدری و مادری‌اش، دین پدری و مادری و حتی زبان پدری و مادری‌اش، به معرفت می‌رسد. او با تغییر افکار و گفتار خود با حقایق بیرونی هماهنگ می‌شود: «النتيجَةُ حتّى الآنَ مُرضيةٌ بِالنِّسْبَةِ لي. المتبقّى مِنْ زَمَنِ الْمُبَارَاةِ يزيدُ عَنْ نِصْفِ السَّاعَةِ لَسْتُ أَرْغَبُ بمتابعتَها. لا أُريدَ أَنْ أَفْقَدَ توازني. لا أريدُ أَنْ أخْسَرُني أَوْ أكسَبَني . بِهَذِهِ النتيجّهِ أَنَا....متعادلٌ» (السنعوسي،۲۰۱۲: ۳۹٦). تغییر دیدگاه و رویه‌ی عیسی نه تنها باعث تکامل شخصیت او می‌شود، بلکه خانواده‌اش را نیز سعادتمند می‌کند.

فرزانه

تفکر واضح، روشن، منطقی و مستقل، از ویژگی‌های کهن‌الگوی فرزانه است. در واقع «هدف غایی هر شخصیتی نایل‌شدن به حیطه‌ی فردیت و درک نفس است. در این مرحله شخصیت که قبلاً با تفرد به رشد و توسعه‌ی کافی رسیده، می‌تواند هر درجه‌ای از تکامل را متجلی نماید» (هال، ۱۳۷۵: ۷۸). رمان ساقه‌ی بامبو، نشانگر تکامل شخصیت و فرایند تفرد عیسی است. همانطور که پیش از این گفته‌شد، او در آغاز دوره‌ی نوجوانی دچار سرگردانی است بنابراین همزمان با سفر به کویت، سفری روحی را آغاز می‌کند تا بتواند با شناخت هویت خود، روند تکامل فردیت خود را سرعت ببخشد. در پایان سفر به آرامش روحی رسیده و تجدید حیات روحی را تجربه می‌کند.

این کهن‌الگو با کهن‌الگوی پیر خردمند یونگ هماهنگ است. «یونگ گاهی پیر خرد را سنخ باستانی معنی می‌خواند اما چون این سنخ باستانی به اشکال گوناگون به‌عنوان مثال شاه یا قهرمان یا درمانگر و یا ناجی پدیدار می‌شود، شخص به وضوح باید کلمه‌ی معنی را به وسیع‌ترین مفهوم آن در نظر بگیرد» (فوردهام، ۱۳۵۱: ۱۰۸). عیسی پس از بازگشت از سفر، نمودی از کهن الگوی فرزانه است. او که از تفکر منطقی و واضح و روشن برخوردار می‌باشد، در کنار خانواده‌ی حقیقی خود به آرامش رسیده و هویت خود را ترکیبی از هویت فیلیپینی و کویتی می‌داند.

در آخرین صحنه‌ی داستان، مشاهده می‌شود که عیسی از همخوانی سرود دو کشور کویت و فلیپین لذت می‌برد و نمی‌تواند بین آن‌ها تفاوت قائل‌شود. عیسی با مشکل خود کنار آمده و آن را حل کرده است: «انْفَجَرَ رَاشِدٌ الصغيرٌ باكياً مَذْعُوراً بِسَبَبِ الصُّرَاخِ الّذي انْطَلَقَ فَجْأَةً في غُرْفَةِ الْجُلُوسِ لركلَةٍ سدّدَها اللَّاعِبُ الفلبينيٌ ستيفانْ شروكْ اسْتَقَرَّتْ في مرمِى الْمُنْتَخَبِ الكويتي في

الْوَقْتِ الإضافيِ نهايةَ الشَّوْطِ الْأَوَّلِ هتافاتٌ وَ صفيرٌ في شاشةِ التلفازْ وَ غُرْفَةِ الْجُلُوسْ...الاأبتساماتُ على الْوُجُوهِ مِنَ حولي ...الجميعٌ يصفِقُ بِفَرَحٍ الاّ أنا اَلّذي كُنْتُ أَشْعَرُ بأنّني ركَلْتُ الكرةُ في مرمای» (السنعوسي،۲۰۱۲: ۳۹۵) و در صفحات پایانی رمان احساس خود را به‌خوبی به نمایش می‌گذارد.

دلقک

از ویژگی‌های کهن‌الگوی دلقک، لذت‌بردن از زندگی و حضور کامل در لحظه و زمان حال است. کهن‌الگوی دلقک شامل «کمدین‌ها، دلقک‌ها، طنزنویس‌ها، کاریکاتوریست‌ها و همچنین انسان‌های شوخ طبع می‌شود که شادی و خنده را همه‌جا با خود می‌برند. دلقک می‌خواهد مزه‌ی زندگی را بچشد و آن را کاملاً تجربه کند. دلقک راه لذت بردن از زندگی را می‌داند» (پیرسون و مار،۱۳۹۳: ۱۲٤). در رمان، ترک کویت برای عیسی کار دشواری بود، اما او ساقه‌ی بامبو نبود که هرجایی ریشه بدواند؛ او به فیلیپین بازگشت تا از زندگی لذت ببرد: «تَرَكْتُ في أغسْطسُ ۲۰۰۸، أي قَبْلَ حوالي ثَلَاثِ سنواتٍ مِنْ اليومْ، تاركاً فيها كلَّ شيءٍ ماعدا قنينةٍ زجاجيةٍ تَحْمِلُ تُرَابَ أبي، وَ عَلَمَاً كويّتاً صغيراً كنْتُ قَدْ ثَبّتُهُ إلى مُؤْخِّرَةِ درّاجَتي الهوائيةِ ذَاتَ يومٍ، وَ نَسْختةَ مِنَ الْقُرْآنِ بِاللُّغَةَ الانكليزيةِ وَ سَجَّادَةِ صلاةٍ لاأدري متى سأستخدمُها بانتظامٍ» (السنعوسي، ۲۰۱۲: ۳۹۴). عیسی شاید کمدین نباشد، اما انطباق این کهن‌الگو بر او به این دلیل قابل توجیه است که ثروت سرزمین پدری‌اش را رها کرد و به فیلیپین بازگشت؛ زیرا تنها در آنجا حالش خوب بود و از زندگی لذت می‌بُرد.

همانطور که در این تحلیل مشخص شد، رمان ساقه‌ی بامبو دارای پیرنگ سفر قهرمان است که در آن قهرمان بر محدودیّت‌های شخصی و یا بومی‌اش چیره می‌گردد. او به‌عنوان انساني بی هویت و در جستجو می‌میرد، ولی چون انسانی کامل و متعلّق به تمام جهان که هر ملیتی را عزیز می‌داند، دوباره متولّد می‌شود. وظیفه‌ی خطیر او، بازگشت به سوی سرزمین مادری است، با اندیشه‌ای جدید و آموزش درسی که از زندگی در کویت آموخته است. در این مسیر او تمامی کهن الگوهای این سفر تکاملی را تجربه می‌کند.

نتیجه‌گیری

رمان ساقه‌ی بامبو از پیرنگ سفر قهرمان برخوردار است. در این اثر روند و فرایند تفرد به کمک کهن‌الگوها به‌خوبی دیده می‌شود. عیسی با شروع یک سفر، درواقع در حال حرکت از ناآگاهی به خودآگاهی است. در مرحله‌ی اول او برای شروع این سفر با مشکلات و موانع زیادی روبرو می‌شود و در آغاز داستان معصومی است که انتظار بهشت را از دیگران دارد و چون درد و رنج بر او غلبه می‌کند، کهن الگوی یتیم را تجربه می‌کند.

عیسی در سفر تجربیاتی به دست می‌آورد و با مشکلات زیادی روبرو می‌شود و کهن‌الگوهای این مرحله از سفر را تجربه می‌کند. او نابودگری است که برای خانواده‌ی خود مشکلات زیادی ایجاد می‌کند، جستجوگری است که برای پاسخ به سؤالاتش و پیدا کردن هویتی مشخص به سفر می‌رود و عاشقی است که در پرتو عشقش، خانواده‌اش را به آرامش می‌رساند. کویت در رویاهای کودکی‌اش، بهشتی بود که او را به تمام آرزوهایش می‌رساند؛ اما برخلاف انتظارش در کویت با وجود امکانات زیاد چون ریشه ندارد، سال‌های سختی را می‌گذراند اما ثمره‌ی تحمل این سختی‌ها تکامل شخصیت و رشد فردیت او است.

عیسی جادوگری است که با تغییر دیدگاهش به هویت مورد نظرش دست می‌یابد. هرچند که این هویت لزوماً بر یک ملیت و یک دین تکیه ندارد. عیسی فرزانه‌ای است که دچار سرگردانی عمیقی بین سرزمین پدری و مادری، کیش پدری و مادری و حتی زبان پدری و مادری است؛ در طول داستان این مشکل خود را حل می‌کند. در مورد ادیان مختلف آگاهی به دست می‌آورد و به این نتیجه می‌رسد که همه‌ی ادیان را دوست دارد. کهن الگوی حاکم او را مختار می‌کند تا با وجود اینکه شناسنامه‌ی فیلیپینی و کویتی دارد، زبان فیلیپینی را برای نوشتن رمان خود به کار برد. در پایان داستان او مردی بالغ است که در زمین پدربزرگش همانجا که ریشه دوانده بود، در کنار خانواده‌ی خود فرزندی به‌دنیا می‌آورد که به یاد پدر و سرزمین پدری‌اش نام نهاده است. این بازگشت او به جایی که دوست دارد نمودی از کهن الگوی دلقک است.

پی‌نوشت‌ها

1. Id
2. Ego
3. Super ego

منابع و مآخذ

السنعوسی، سعود، (۲۰۱۲)، **ساق البامبو**، بیروت: الدار العربیه للعلوم.

پیرسون، کارول. اس و هیو.کی.مار، (۱۳۹۳). زندگی برازنده‌ی من. ترجمه‌ی کاوه نیری. هشتم. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

سرمدی، مجید، مصطفی گرجی و سولماز مظفری، (۱۳۹۳)، «بررسی سفر قهرمانی شخصیت در رمان شازده احتجاب با تکیه بر کهن‌الگوهای بیداری قهرمان درون»، **ادبیات پارسی معاصر**، سال چهارم. شماره‌ی دوم: ۸۱-۵۳.

فوردهام، فریدا، (۱۳۵۱)، **مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**. ترجمه‌ی مسعود میر بها، چاپ دوم. تهران: انتشارات اشرفی.

قشقایی، سعید و مهدیه اسدی، (۱۳۸۹)، «سپهری و تجلی آنیما در گیاهان»، **فصلنامه بهار سخن**، سال ششم: شماره ۱۶: ۹۳-۱۱۴.

کمبل،جوزف، (۱۳۷۷)، **قدرت اسطوره**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

کمبل، جوزف، (۱۳۸۹)، **قهرمان هزار چهره**، ترجمه شادی خسرو پناه. مشهد: گل آفتاب.

کمبل،جوزف، (۱۳۹۸)، **سفر قهرمان**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۳)، **دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

هال، کالوین. اس و ورنون جی نوردبای، (۱۳۷۵)، **مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ**. ترجمه‌ی محمدحسین مقبل. تهران: رودکی.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۶۸)، **چهار صورت مثالی**، ترجمه‌ی پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

_____، (۱۳۷۷)، **انسان و سمبل‌هایش**. ترجمه‌ی محمود سلطانیه. تهران: جامی.

Booker, C. (2010). *The seven basic plots: Why we tell stories*. A&C Black.

دراسة النموذج الأصلي لرحلة البطل في رواية ساقه البامبو لسعود السنعوسي

زهرا خسروي زارگر[1]*
احمد لامعي گيو[2]

المُلَخَّص

إنّ الأنماط الأوّلية لايقاظ البطل الداخلي، هو سير بطل القصّة نحو الكمال ورؤيا الفرد استناداً إلى وجود الأنماط الأوّليّة الأُخرى. وتحصل الشخصيّة على معرفة عميقة لذاتها ومعنى الحياة الهامّ خلال الرحلة البطوليّة. وتستحقّ رواية ساقه ى بامبو للكاتب الكويتي سعود السنعوسي أن يتمّ دراستها من حيث تكامل شخصيّة البطل. والهدف من هذا البحث الذي تمّ بطريقة وصفيّة وتحليليّة، هو تحديد مسير نموّ وتكامل شخصيّة عيسى في رواية ساقه ى بامبو بالاعتماد على النمط الأوّلي لأسفار البطل. وتوضّح نتائج البحث إلى أنّ عيسى/ هوزيه عشية سفره هو طفل ذو نموذج قديم معصوم يختبر النمط الأولي لليتيم بسبب تحمل الآلام. حيث تتسبّب هذه التجربة بذهاب البطل للبحث عن أرض للسلام. ويأتي الشيخ الحكيم (غسّان) للقائه ويحثّ البطل على السفر. وفي نفس الوقت الذي يطئ فيها عيسى تراب الكويت يسافر إلى عالم روحه. يؤدّي هذا السفر الذي يعدّ نمطاً أوّلياً لتكامل الفرد في النهاية إلى تجديد روحه. كما أنّ عودته من السفر تجلب الهدوء والسلام له ولأسرته مع تجربة الأنماط الأوّلية الأُخرى. وتوضح معرفة عملية نموّ وتكامل شخصيّة عيسى في رواية ساقه ى بامبو أنّ هذا الاتجاه يتطابق بشكل عام مع النمط الأولي لسفر البطل.

الكلمات الدليلية: الأنماط الأوّلية، سير، بطل، سعودالسنعوسى، ساق البامبو.

١-طالبة دكتوراه في فرع اللغة الفارسية و آدابها بجامعة بيرجند
٢-أستاذ مشارک في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة بيرجند

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

The function of an implied reader in cultivating the imagination of a child in Sobhi Suleiman's children's stories

Somayeh Akbari, Master of Arabic Language and Literature, Zabol University
AbdolBaset Arab YusofAbadi[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol
Foad Abdollahzadeh, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol

Received: 02-05-2021 Accepted: 19-02-2022

Introduction: The aim of this study is to evaluate the effects of the reader's presence and participation in the stories of Sobhi Suleiman. With the initial reading of the desired stories, it is assumed that the author has been influenced by the child's specific intellectual and linguistic framework in the creation of each of these stories. In modern literary criticism, the reader plays such an important role in reading and receiving the meaning of the text that many theorists in this field consider the reader as the main purpose of creating the text. This requires that the constituent elements of the text (author, reader, and message) have a proper and logical relationship with one another. In contemporary literary texts, it is the reader who chooses the text, and his choice affects the different stages of a literary relationship. If the author selects his audience while creating a work of art, he places the text in a circle of rules and special tastes of the reader. Deviating from any of them causes a noticeable decrease in the reading of that text by the reader. This approach in literary criticism is known as the mental presence of the reader in the text. In contrast, there is another approach believing in the indifference of literary texts to the reader's tastes and moods. They state that it is the writer who plays a pivotal and fundamental role in the emergence of a literary text. If the reader of such texts is a child, due to the complexity of the content and its wide vocabulary, the texts will fail to attract the child's attention and to be welcomed.
Methodology: The present research seeks to analyze the children's stories written by Sobhi Suleiman, a contemporary Egyptian novelist, based on the descriptive-analytical method and the theory of the text reception and its adaptation to the child's literary texts. So far, several illustrated story collections have been published by this author. In this research, some of his short stories were randomly selected. These stories are generally written for age groups "B" and "C". The term "latent reader" was first coined by Aiden Chambers. To reach the latent reader, elements such as style, perspective, advocacy, and rational gaps must be explored. The style is the manner of using the language to convey meaning and to connect the author's secondary self and the reader within the text. It includes the choice of words, sentence structure, and the author's attitude toward beliefs and customs. The perspective is to place the reader (child) at the center of the story and to tell the story

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

through his or her presence. The element of advocacy means understanding the child's world, aligning with it, and creating the conditions for the child to participate in the story as a reader. Thus, the author expects the child to both accompany the story and distance himself from it so that he can understand the story deeply. The rational gaps in this regard include infrastructure (content) and superstructure (form) gaps.

Results and Discussion: In contemporary criticism, the author's dominance over the text gradually diminishes and the reader finds the main role. Therefore, in such a critique, a special look is taken at the position of the text and its interpretive power and the position of the audience and the way of receiving it. In children's literature, critics of reader-centered texts emphasize that the more attention the writer pays to the child and emphasizes the conditions of his presence as a complementary element of the text, the better the text is. They pursue the originality of children's literature neither in the eyes of the child's writer nor in the text, but in its ultimate goal, the reader (child). The results show that the above stories are closely related to the child's world. This is because, throughout the stories, the author uses techniques such as spelling, spacing characterization, dual structures, rotational rotation, prior awareness, and context with the aim of encouraging the child to read or listen to the rest of the story and making him or her an agent.

Conclusion: Before writing the stories, Sobhi Suleiman had a general idea of the child's mental world, and this foreknowledge has given the texts of the stories a relational structure. To achieve this goal, he has left some spaces in the text blank or removed parts of the text by some dots. In order to receive the desired meaning, the child emphasizes his presence in the text and enjoys this mutual interaction through filling the blanks and suggesting different solutions for the characters of the story. In these stories, there are two ways of creating gaps in the common characterization; a character with a special physical dimension is introduced with different physical characteristics, or the phenomenon that plays a major role in the story is introduced significantly different from the adult world in terms of internal and emotional dimension.

Keywords: Singer presence, Spelling, Characterization distance, Context, Sobhi Suleiman.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

کارکرد خوانندهی نهفته در پرورش قوهی تخیل کودک در داستانهای کودکانهی صبحي سلیمان

سمیه اکبری، دانشآموختهی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
عبدالباسط عرب یوسفآبادی[1]، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل
فؤاد عبدالله زاده، استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۱/۳۰

چکیده

در نقد معاصر باتوجه به برجستهشدن نقش خواننده در فرایند تولید متن و کاستهشدن سلطهی نویسنده بر متن، نگاهی ویژه به موقعیت متن و توان تفسیری آن و همچنین موقعیت خواننده و نحوهی دریافت وی میشود. نقد ادبیات کودک بر این نکته تأکید دارد که هر اندازه ادیب زمینههای حضور ذهنی خواننده/کودک را بیشتر فراهم نماید، آن متن رساتر است و از قابلیت خوانش چندبارهای برخوردار است. نقد خوانندهمحور اصالت ادبیات کودک را نه در نزد ادیب کودک و نه در درون متن، بلکه در هدف آن، یعنی خواننده دنبال میکند. بر همین اساس در پژوهش حاضر تلاش میشود با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، داستانهای کودکانهی منتخب از صبحي سلیمان مورد خوانش قرار گیرد و شگردهای مورداستفاده جهت حضور ذهنی کودک در متن آنها استخراج و تحلیل گردد. نتایج نشان میدهد در متن و محتوای داستانهای موردبحث، شکافهای ژرفساختی وجود دارد که کودک باتوجه به طرحوارههای ذهنی خود، آنها را تکمیل میکند؛ بدینشکل که نویسنده در این داستانها با استفاده از شگردهایی همچون سپیدنویسی، شکاف شخصیتپردازی، ساختارهای دوبخشی، چرخش دَوَرانی و پیشآگاهی، قوهی تخیل خواننده را برمیانگیزد و زمینهی مشارکت او را در خلق و یا تکمیل بخشهایی از متن فراهم میآورد.

کلیدواژهها: حضور ذهنی خواننده، سپیدنویسی، شکاف شخصیتپردازی، ساختارهای دوبخشی، صبحي سلیمان.

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

مقدمه

در نقد ادبی جدید، خواننده نقش مهمی در خوانش و دریافت معنای متن دارد؛ تا جایی‌که تعداد زیادی از نظریه‌پردازان این حوزه، غایت اصلی پیدایش متن را خواننده می‌دانند. ریشه‌ی چنین تفکری را می‌توان در نظریه‌ی شعر ارسطو و تأکید وی بر موقعیت خواننده و دریافت صحیح او از متن دنبال کرد. لازمه‌ی این امر آن است که عناصر سازنده‌ی متن (مؤلف، خواننده و پیام) با یکدیگر ارتباطی مناسب و منطقی داشته باشند؛ لذا باید متنی متناسب با روحیات خواننده خلق شود تا وی با توجه به تأثیرات محیط، تجربه‌ها و باورهای ذهنی خویش، جهان متن را دریافت نماید. در متون ادبی معاصر نیز این خواننده است که متن را انتخاب می‌کند و انتخاب وی، مرحله‌های مختلف یک رابطه‌ی ادبی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. اگر مؤلف هنگام خلق یک اثر، مخاطبش را انتخاب نماید، در این صورت متن را در دایره‌ای از قوانین و سلایق خاص آن خواننده قرار می‌دهد که عدول از هریک از آن‌ها باعث افت محسوس در خواندن آن متن توسط خواننده می‌شود. به‌عنوان مثال اگر خواننده، کودک باشد در این صورت مؤلف باید پیش از خلق متن، تصوری کلی از دنیای ذهنی کودک داشته باشد و این پیش‌آگاهی است که به آن متن ادبی ساختاری ارتباطی می‌بخشد. این رویکرد که اساس کار در پژوهش حاضر نیز می‌باشد، در نقد ادبی به حضور ذهنی خواننده در متن شناخته می‌شود. در مقابل، رویکردی دیگر وجود دارد که قائل به بی‌توجهی متن ادبی/ادیب نسبت به سلایق و روحیات خواننده بوده و این ادیب است که نقش محوری و اساسی در پیدایش متن ادبی دارد. اگر خواننده‌ی چنین متونی کودک باشد، به دلیل پیچیدگی محتوا و واژگان گسترده‌ی آن -که با جهان کودک همسو نیست- از چشم خواننده/کودک می‌افتد و استقبالی از آن نمی‌شود. از دیگرسو، این اصل را نیز باید پذیرفت که هر متنِ ادبیِ کودکانه بیانگر دیدگاهی در مورد دنیای کودک است و هر ادیب حوزه‌ی ادبیات کودک نیز، جهانِ کودکانه‌ی ساخته‌ی ذهن خویش را ترسیم می‌کند. لذا «تشخیص سلیقه‌های مفروض کودک و شناخت وجوه همگانی و جهانی شخصیت وی، یا بر مبنای تجارب شخصی مؤلف باید صورت گیرد یا براساس یافته‌های علوم روانشناسی و تربیتی و یا آمیخته‌ای از این دو» (ایفانکوس، ۱۹۹۲: ۲۹).

توجه به کودک و ادبیات مختص وی بیانگر زمینه‌سازی برای آینده‌ای روشن برای جامعه‌ی انسانی است. ادبیات کودک می‌تواند با القای آموزه‌ها و مفاهیم صحیح به کودک، او را در مسیر مناسب تربیت قرار دهد و پیام‌های مثبت و ارزشمند را در وجود وی نهادینه سازد (محمد عطاء،

۱۹۹۴: ۶۱) و از او شخصیتی خلاق و سازنده بسازد که با قوه‌ی تخیل خویش اهدافی والا را دنبال می‌کند (عطیه، ۱۴۳۵: ۴۸).

در پژوهش حاضر تلاش می‌شود با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به نظریه‌ی دریافت متن و انطباق آن بر متون ادبی کودک، به تحلیل داستان‌های کودکانه‌ی منتخب از صبحي سلیمان، داستان‌نویس معاصر مصر پرداخته شود. تاکنون از این نویسنده چند مجموعه‌ی داستانی مصور به چاپ رسیده‌است که در این پژوهش به صورت تصادفی چند داستان کوتاه وی انتخاب گردید. این داستان‌ها عموماً برای گروه سنی «ب» و «ج» نگاشته شده‌است. هدف از پژوهش حاضر، بررسی و ارزیابی جلوه‌های حضور و مشارکت خواننده/ کودک در داستان‌های صبحي سلیمان می‌باشد؛ زیرا با خوانش اولیه‌ی داستان‌های موردبحث گمان می‌رود نویسنده در آفرینش هرکدام از این داستان‌ها تحت‌تأثیر چارچوب فکری و زبانی خاص کودک قرار داشته‌باشد. بر این اساس فرض بر این است که صبحی سلیمان به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه با نظر به دنیای ذهنی کودک، به نحوی جدی خواننده‌ی خاص داستان‌هایش (کودک) را مدنظر داشته‌است.

این پژوهش همچنین سعی دارد تا به این سؤالات نیز پاسخی در خور ارائه دهد:

۱. کودک در داستان‌های منتخب صبحي سلیمان چه جایگاهی دارد؟

۲. برجسته‌ترین شگرد مورداستفاده جهت حضور ذهنی کودک در داستان‌های موردبحث کدام است؟

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی به بررسی ارتباط متن با خواننده پرداختند؛ از آن‌جمله:

مایکل بنتون و شهرام اقبال‌زاده در مقاله‌ی خود با عنوان «نقد ادبی خواننده‌محور» (پژوهشنامه ادبیات کودک، شماره‌ی ۲۵: ۱۳۸۰) معتقد است خواننده نقش اساسی و محوری در نقد ادبی معاصر دارد و بهترین متن، آن متنی است که به خواسته‌های مخاطب خاص خود پاسخ داده‌باشد.

أسامة عمیرات در پایان‌نامه‌ی «نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر» (۲۰۱۰-۲۰۱۱)، با خوانشِ جدیدِ نقش خواننده در القای متنی زیبا، چند متن را به همین شیوه مورد تحلیل قرار داد و ضمن فرض قرار دادن حضور خواننده، با تأکید بر این فرضیه، نقاط ضعف و قوت برخی از این متون را بررسی نمود.

یحیی محمد در مقاله‌ی خود با عنوان «أربعة أنواع القارئ والفهم» (فهم الدین،العدد۱۳: ۲۰۱۶)، خواننده‌ی هر متن را به چهار دسته‌ی عالی، کوته‌بین، منفی‌نگر و متواضع تقسیم نموده و سطوح دریافت متن توسط هریک از این خواننده‌ها را ارائه و ارزیابی نموده است.

همچنین چندین اثر یافت شد که به طور اختصاصی به نظریه‌ی خواننده‌ی درون متن پرداختند که مهم‌ترین اثر نوشته‌شده در این زمینه، کتاب «خواننده‌ی درون متن: دیگرخوانی‌های ناگزیر» از آیدن چمبرز (۱۳۸۷) است. چمبرز در این اثر معتقد است که برای حضور فعال کودک در تکمیل یا خلق اثر هنری، باید چهار مؤلفه‌ی اساسی سبک، زاویه‌ی دید، طرفداری و شکاف‌های گویا مدنظر باشد. وی هریک از این مؤلفه‌ها را به انواع مختلفی تقسیم نمود و در بخش دوم کتاب چند نمونه متن را بر اساس این چهار مؤلفه تحلیل نمود.

پس از وی، پژوهشگران متعددی با تأسی از نظریه‌ی او، متن‌های ادبی کودکانه را مورد تحلیل و بررسی قرار دادند؛ از آن‌جمله:

سعید حسام‌پور در مقاله‌ی «بررسی خواننده‌ی نهفته در آثار احمد اکبرپور بر پایه‌ی دیدگاه چمبرز» (مطالعات ادبیات کودک، شماره‌ی ۱: ۱۳۸۹)؛ سعی دارد تا بر اساس دیدگاه چمبرز، به نقد و بررسی سه اثر داستانی نوشته‌ی شده به قلم احمد اکبر پور بپردازد و این‌گونه پی به خواننده‌ی درون آن ببرد.

«بررسی خواننده‌ی نهفته در متن: در سه داستان ادب پایداری از احمد اکبرپور» عنوان مقاله‌ی دیگری به‌قلم سعید حسام‌پور و سیدفرشید سادات شریفی است (ادبیات پایداری، شماره‌ی ۳-۴: ۱۳۹۰) که در آن نویسندگان با بررسی داستان‌های «اگر من خلبان بودم»، «شب به خیر فرمانده» و «قاب آسمانی» بر اساس نظریه‌ی چمبرز به این نتیجه رسیدند که اکبرپور در این داستان‌ها کوشیده است تا با شرکت‌دادن کودک در حوادث داستان و همراه‌شدن با آنان، فضایی فراهم آورد که کودک، خود را تاحدی در آفرینش داستان سهیم بداند. این مخاطب حتی می‌تواند در حوادث مربوط به جنگ نقشی تأثیرگذار داشته باشد.

حسین کیانی و همکاران در مقاله‌ی «نظرية القارئ الضمنی فی أدب الطفولة: دراسة فی قصص لینا الکیلاني» (نقد ادب عربی، شماره‌ی۵: ۱۳۹۱)،بر اساس نظریه‌ی چمبرز به نقد سه داستان از لینا الکیلاني پرداخته و به این جمع‌بندی رسیده‌اند که «اسلوب نویسنده در رمان‌ها بهتر از داستان‌های بلند، و در داستان‌های بلند بهتر از مجموعه‌هاست. سطح مبانی و علمی و ادبی خواننده نیز از مجموعه‌ها تا داستان‌های بلند و رمان‌ها ارتقا می‌یابد. بر این اساس می‌توان مخاطبِ مجموعه‌ی داستان‌ها را کودک، و مخاطب داستان های بلند و رمان‌ها را نوجوان فرض کرد.»

سعید حسام‌پور و سید فرشید سادات شریفی همچنین در مقاله‌ی خود با عنوان «بررسی خواننده‌ی نهفته در شماره تلفن بهشت» (نقد کتاب کودک و نوجوان، شماره ۱-۲: ۱۳۹۳)، به بررسی عنصر خواننده‌ی نهفته در داستان شماره تلفن بهشت نوشته‌ی مرضیه جوکار می‌پردازند و به این نتیجه می‌رسند که خواننده‌ی نهفته در این اثر، خواننده‌ای هوشمند و منتقد بوده و نویسنده سعی داشته تا او را در فرایند خوانش متن همراه سازد.

سعید حسام‌پور و همکاران در مقاله‌ی «خواننده‌ی نهفته در دو داستان کودک از احمدرضا احمدی» (نقد ادبی، شماره‌ی ۲۱: ۱۳۹۳)، در پی آن هستند تا بر پایه ی نظریه‌ی «خواننده‌ی نهفته در متن» از ایدن چمبرز، دو داستان از آثار احمدرضا احمدی، پروانه روی بالش من به خواب رفته بود و دخترک، ماهی، تنهایی را مورد بررسی قرار دهند.

راضیه سادات بنی‌اشراف در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «پایش خواننده‌ی نهفته در متن پنج رمان برگزیده‌ی نوجوانان در دهه‌ی اخیر» (۱۳۹۳)؛ ضمن بررسی و تحلیل نظریه‌ی خواننده‌ی نهفته چمبرز، به بررسی پنج اثر از ادبیات نوجوان ایران که توسط منتقدین به‌عنوان آثار برگزیده‌ی دهه اخیر شناخته‌شده‌اند می‌پردازند.

«بررسی دو داستان کودک از احمدرضا احمدی برپایه‌ی نظریه‌ی خواننده‌ی درون متن» عنوان مقاله‌ی دیگری به قلم زهرا پیرصوفی املشی و همکاران می‌باشد که در شماره‌ی ۲۳ مجله‌ی ادب پژوهی گیلان (۱۳۹۲) به چاپ رسیده است و نویسندگان در این مقاله سعی دارند تا براساس یکی از رویکرد های مهم خواننده محور از ایدن چمبرز (خواننده نهفته در متن)، دو داستان «در همه‌ی جهان ناگهان چراغ‌ها روشن شدند» و «عمر هفت چوب کبریت کوتاه بود فقط یک لحظه بود» را تحلیل نمایند.

پریوش ابراهیمی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «نقد و بررسی آثار هوشنگ مرادی کرمانی بر اساس نظریه‌ی ایدن چمبرز» (۱۳۹۵)؛ پس از بررسی داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی بر اساس نظریه‌ی چمبرز، به این نتیجه رسیده است که «خوانندگان نهفته‌ی آثار مرادی کرمانی متفکر، سرشار از عشق و معنویتند و ضمن برقراری ارتباط با متن به کشف مفاهیم نهفته آن می‌پردازند. همچنین ژرفای آثار او می‌تواند نوجوانان و بزرگسالان را به خواندن داستان‌هایش برانگیزد و لذت سنین دیگر را به دنبال آورد».

پیمان صالحی و کلثوم باقری در مقاله‌ی «بررسی خواننده‌ی نهفته در داستان‌های کودکانه‌ی زکریا تامر براساس نظریه‌ی ایدن چمبرز» (لسان مبین، شماره‌ی ۲۶: ۱۳۹۵)؛ «به بررسی مؤلفه‌های خواننده‌ی نهفته‌ی درون متن؛ یعنی سبک، زاویه‌ی دید، طرفداری و شکاف‌های گویا در

چند داستان کوتاه از مجموعه‌های «لماذا سکت النهر» و «قالت الورده للسنونو»، از زکریا تامر» می‌پردازند و به این جمع بندی می‌رسند که «تامر با درنظر گرفتن مؤلفه‌های خواننده‌ی نهفته، در انتخاب واژه‌های ساده و جملات کوتاه متناسب با کودک، دقّت زیادی داشته است. انتخاب زاویه‌ی دید مناسب، طرفداری از کودکان و تعامل درست با آنان، از دیگر خصوصیات داستان‌های مذکور است؛ علاوه بر این، تامر با تمرکز بر روی لحظه‌ی ایجاد تغییر در زندگی شخصیّت‌های داستان و به‌کارگیری تصاویر متناسب با آن، سعی می‌کند پیام داستان‌ها، یعنی دوستی و کمک به هم نوع، قناعت، مسئولیت پذیری، دفاع از حریم را ابلاغ نماید.»

«جلوه‌ی نظریه در آثار نظریه‌پرداز: بررسی خواننده‌ی درون متن در بازی محبت اثر ایدن چمبرز»، عنوان مقاله‌ای به قلم جعفر میرزایی و فرزانه غلامی می‌باشد که در مجله‌ی نقد ادبی، شماره‌ی ۳۶ (۱۳۹۵) به چاپ رسیده و نویسندگان در این مقاله سعی داشته‌اند تا ضمن بررسی این اثر به این سؤال نیز پاسخ دهند که «آیا ویژگی‌ها و شیوه‌های نظری که چمبرز آنها را برای خلق خواننده‌ی درون متن ضروری می شمارد در آثار ادبی خود او عملا نمود پیداکرده اند؟»

وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در این است که در این پژوهش صرفاً بر یکی از مؤلفه‌های نظریه‌ی چمبرز و البته پرکاربردترین آن (شکاف‌های گویا) تأکید شده است. لازم به ذکر است که سه بُعد دیگر نظریه‌ی چمبرز (سبک، طرفداری و زاویه‌ی دید) از نوآوری و جذابیت چندانی برخوردار نیست؛ بلکه آن‌چه بر جذابیت پژوهش در این زمینه می‌افزاید تأکید بر جنبه‌های بصری داستان‌های کودک است که اساس شکاف‌های گویا بر این مسأله وضع شده است.

چارچوب نظری تحقیق

ناقدان ادبیات کودک با پژوهش‌های میدانی در دنیای ذهنی کودک و کاوش خواست‌ها و نیازهای او، شیوه‌های متنوعی را برای داستان‌گویی کودک ارائه نمودند و به شگردها و تکنیک‌هایی اشاره کردند که می‌تواند متن را برای کودک جذاب نموده و حضور او را در متن برجسته‌تر نماید. اصطلاح «خواننده‌ی نهفته» که نخستین‌بار توسط آیدن چمبرز[1] ارائه‌شد، به نوعی به این ویژگی ادبیات کود; اشاره دارد. چمبرز معتقد است که خودِ اثر تعیین‌کننده‌ی نوع و شرایط مخاطب است؛ خواننده‌ای که امکان دارد با دیدگاه شخصی نویسنده نسبت به مخاطب، هیچ‌گونه شباهتی نداشته باشد (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۲۶). بنابراین هر اثر، یک بار به واسطه‌ی نویسنده خلق می‌شود و بار دیگر، به واسطه‌ی خواننده و خوانش وی. براساس الگوی چمبرز، برای رسیدن به خواننده‌ی نهفته باید عناصری همچون سبک، زاویه‌ی دید، طرفداری و شکاف‌های گویا مورد بررسی قرار گیرد. سبک،

شیوه و چگونگی کاربرد زبان برای انتقال معنا و ارتباط میان خودِ ثانوی نویسنده و خواننده‌ی نهفته‌ی درون متن است و شامل گزینش واژگان، ساختار جمله و نگرشِ نویسنده به باورها و رسوم است (همان: ۱۲۱). زاویه‌ی دید عبارت است از قراردادن مخاطب/ کودک در مرکز داستان و روایت داستان با گذر از هستیِ وی (همان: ۱۲۶). عنصر طرفداری به‌معنای درک دنیای مخاطب/ کودک و همسوشدن با وی و ایجاد شرایطی است که کودک در مقام خواننده، در داستان شریک شود. بنابراین نویسنده هم از مخاطب انتظار دارد با داستان همراه شود و هم از آن فاصله بگیرد که بتواند داستان را عمیق‌تر بررسی کند (همان: ۱۱۶). شکاف‌های گویا، شامل شکاف‌های زیرساخت (محتوا) و روساخت (فرم) است. شکاف‌های زیرساخت همان رویکرد اندیشگانی متن و اندیشه‌ی نهفته‌ی ورای کلمات و عبارات است؛ اما شکاف‌های روساخت به‌طور مستقیم با فرم و ساختار متن ارتباط دارد؛ لذا با اندک تغییر در فرم متن، زمینه‌ی حضور خواننده بیش از پیش فراهم می‌آید. آنچه در این بخش از مقاله مورد تأکید است، برخی از شکاف‌های روساخت نظریه‌ی چمبرز و تعدادی از عناصر فرم‌محور دیگر است که دقیقاً همان کارکرد شکاف‌های زیرساخت در نظریه‌ی چمبرز دارد. این شگردها شامل سپیدنویسی، شکاف‌های شخصیت‌پردازی، ساختار دوبخشی، حرکت دَوَرانی، پیش‌آگاهی، شکاف تصویرپردازی، صفحه‌آرایی، ارتقای متن و پاسخ فلسفی در پایان‌بندی است.

حضور ذهنی خواننده در داستان‌های منتخب صبحي سلیمان

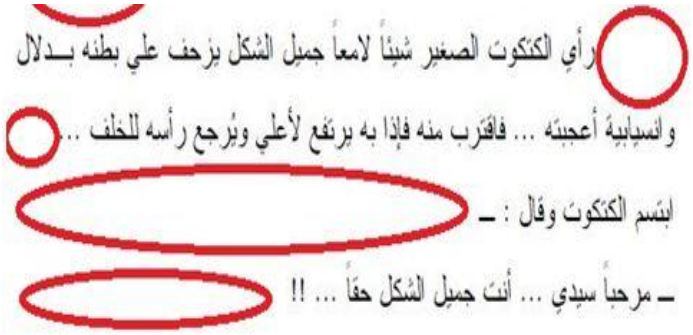
در داستان‌های منتخب صبحي سلیمان با استفاده از شگردهایی خاص، خواننده/ کودک برانگیخته می‌شود، خود را مخاطب اصلی متن می‌پندارد و براساس پیش‌فرض‌ها و انتظارات، در ساحات مختلف متن حضور می‌یابد و آن‌ها را با توجه به سلایق و علایق خویش تکمیل می‌نماید. در ادامه به هریک از این شگردها با مصادیقی از داستان‌های منتخب صبحی سلیمان اشاره می‌شود.

سپیدنویسی

سپیدنویسی ازجمله شگردهای مؤثری است که با هم‌ذات‌پنداری خواننده و برانگیختن قوه‌ی تخیل وی، زمینه‌ی مشارکت او را در خلق بخش‌هایی از متن فراهم می‌آورد (اسکارپیت، ۱۳۷۱: ۶۶). این شگرد به‌واسطه‌ی فضاهای خالی و نقطه‌چین‌های فراوان در متن صورت می‌پذیرد؛ لذا نویسنده با استفاده از این شگرد قصد دارد خواننده را در فرایند معناسازی و آفرینش‌گری مشارکت دهد (چمبرز، ۱۳۸۷ :۱۳۳). نقطه‌ی مقابل سپیدنویسی، تطابق‌پذیری مخاطب است. بدین‌شکل که نویسنده تمام

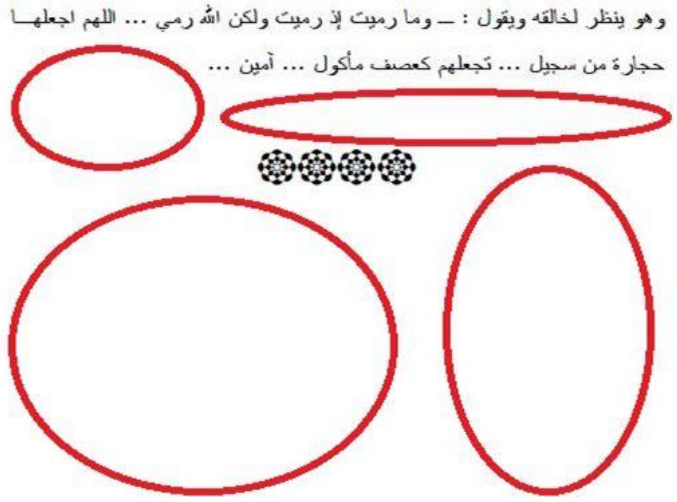
معانی متن را آشکار می‌سازد و «جایی برای گفتگوی کودک با نویسنده بر سر توافق درباره‌ی معنا باقی نمی‌گذارد؛ لذا کودگ تنها به تطابق با متن فراخوانده می‌شود و این فعالیت یک‌سویه برای او لذت چندانی به دنبال ندارد» (امانی و آذرنوید، ۱۳۸۳: ۳۴). اما آن‌گاه که نویسنده فضاهایی از متن را خالی می‌گذارد تا کودک در راه رسیدن به معنا آن‌ها را پر کند، ذهن خلاق و خیال گسترده‌ی کودک، او را به کشف ابهامات متن و دنیای عجیب و غریب معانی سوق می‌دهد (جینیت، ۱۹۹۷: ۷۱) و این تعامل دوسویه، لذتی ژرف را برای خواننده به ارمغان می‌آورد (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۲۱۶).

در داستان‌های صبحي سلیمان نقش خواننده/ کودک در تعامل با نویسنده چشمگیر است؛ زیرا در چنین داستان‌هایی کودک می‌پذیرد که در متن باید حضور داشته باشد و تلاش نماید تا معانی نهفته‌ی آن را کشف نماید (العلاق، ۲۰۰۲: ۵۴). این موضوع بار مسئولیت‌های صبحي سلیمان را سنگین‌تر می‌کند؛ زیرا او باید به شیوه‌ای بنویسد که کودک را به چگونه خواندن و چگونه پذیرفتن این چالش هدایت کند؛ به‌عنوان مثال در داستان «الدرس الأول» (سلیمان، ۲۰۰۹: ۵) بهره‌گیری از صفحه‌ی سفیدِ کاغذ در ابتدای پاراگراف در کنار نوشته‌ها که نشانگر سیاهی متن است، ضرباهنگ خاصی به داستان می‌بخشد که برخاسته از درون نویسنده است و در القای پیام داستان به کودک کارکرد مؤثری دارد. خواننده/ کودک با تکمیل بخش‌های سپید و ترسیم راه‌حل‌های مختلف برای شخصیت‌های داستان، حضورش را در متن پررنگ‌تر می‌سازد:



در داستان «شجرة البرتقال العجوز» نیز صبحي سلیمان با درنظرگرفتن فضاهای خالی در متن، قصد به تصویرکشیدن تنش‌های جهان درونی کودک را دارد؛ بنابراین پیوندی دوسویه میان کودک و شخصیت‌های داستان ایجاد می‌نماید (همان:۹):

در داستان «الحجر الصغير» نیز فضای بسیار زیادی برای حضور ذهنی خواننده/کودک در نظر گرفته شده‌است (همان:۱۴):



یکی دیگر از شگردهای سپیدنویسی در داستان‌های صبحي سليمان، استفاده از نقطه‌چین است. نقطه‌چین‌های درون متن داستان این امکان را برای کودک فراهم می‌آورد تا لذت بیشتری از حضور فعال در متن داشته باشد (غنیم، ۱۹۹۸: ۲۸). عدم ایجاد فضاهای مختلف برای حضور ذهنی خواننده در متن سبب می‌شود متن یک‌طرفه گردد، نویسنده به‌طور کامل بر متن تسلط یابد و خواننده نیز شخصیتی منفعل داشته باشد (لوتمان، ۱۹۹۵: ۳۸). صبحي سليمان در داستان «عندما

كبرت النخلةُ» از این شگرد به‌طور پیاپی استفاده کرده‌است (سلیمان، ۲۰۰۹: ۱۲). سپیدنویسی در بخش‌های زیر از داستان، به‌معنای حذف موارد غیرضروری است؛ یعنی حذف آنچه کودک می‌تواند حدس بزند و نه بیشتر. در این صورت اگر ذهن صبحی سلیمان از روایت پدیده‌ای سرباز می‌زند و آن را در طول روایت حذف می‌کند، اما ذهن خواننده/ کودک در آن بخش از داستان معلق می‌ماند و به دنبال کشف عوامل حذف‌شده از متن می‌گردد؛ لذا حضور او در متن پررنگ‌تر خواهد شد:

النخلة أغصان شجرة التوت ... فغمرتها السعادة ... فهذه أول مرة تشعر بطعم الدفء الحقيقي ... وأيضاً هذه المرة الأولي التي تستخدم النخلة جميع خلاياها في النمو ... فنمت كما لم تنم من قبل ... وفي غضون أيام قليلة أصبحت النخلة أعلي من شجرة التوت بكثير ...

وشعرت شجرة التوت بالضآلة ... وبأنها ليست الشيء الكبير الذي أحست به طوال عمرها ... كما شعرت النخلة بما تحس به شجرة التوت فحدثتها بهدوء قائلة :

— يا صديقتي إننا جميعاً إخوة ... وكل نبات منا أو شجرة له دور مُهم في الحياة؛ فإن كُنتِ تُظللين الناس فأنا أطعمهم التمر الشهي ... إننا قديماً قد تجاوزنا المحنة التي كُنا فيها ... واليوم لا نُريد أن نكون أعداء بل نُريد أن نكون أصدقاء ...

فالصداقة هي أهم شيء في الكون ...

صبحي سليمان در داستان «البيت الطائر» (همان:۳۳) به کمک نقطه‌چین، کودک را به متن فرا می‌خواند و او را جذب سپیدگویی می‌نماید. کودک نیز درگیر این بازی می‌شود و برای پُرکردن شکاف‌های متن از ذهن خلاقش بهره می‌جوید. صبحي سليمان با این کار می‌کوشد خواننده را در ساختن معنا به مشارکت فراخواند و او را به سمت معانی ممکن سوق دهد که همین موضوع باعث رشد و خلاقیت کودک می‌گردد:

ربتت الأم بحنان علي ظهر أرنوب ... و هي تقول له : ... أرنـــوب ...
أرنوب ... هيا استيقظ ... لقد طلع النهار ... هيا يا صغيري الإفطار جاهز ...
فتح أرنوب عينيه فوجد نفسه نائماً على سريره ... بجواره أمـــه التـــي
ابتسمت ابتسامة عذبة و هي تقول : ... صباح الخير يا صـــغيري ... هيـــا اســـيقظ
الإفطار جاهز ...
نظر أرنوب من حوله فوجد بيته لم يتغير والأزهار والرياحين تحيط بـــه
من كل مكان ... فصاح فرحاً من السعادة وقبّل أمه وهو يقول : ... الحمـــد لله ...
نحن علي الأرض ... الحمد لله أنا في بيتي ... وسط الحقول ولست فـــي البيـــت
الحديدي ... الحمد لله لقد كان حلماً ...

شکاف شخصیت‌پردازی

شخصیت ازجمله عناصر مهم تشکیل‌دهنده‌ی داستان کودک است که از رهگذر آن رخدادهای داستان تعریف می‌شود و بدون آن، داستان معنا پیدا نمی‌کند (شرحبیل، ۲۰۰۷: ۱). این شخصیت‌های داستان هستند که کودک را با واقعیات زندگی آشنا می‌سازند و جهان ذهنی نویسنده را برای کودک ارائه می‌نمایند. به کارگیری شیوه‌ها و شگردهای شخصیت‌پردازی مانند کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، زمان، مکان، لحن و غیره به نویسنده کمک می‌کند تا کودک را به خواندن داستان و به‌ویژه حضور فعال در متن داستان تشویق نماید (الدقاق، ۱۹۹۷: ۳۳۶).

زمانی که شخصیت‌پردازی بر اساس روال معمول و موردانتظار داستان‌های بزرگسال نباشد و با ذهنیت و جهان فکری کودکانه معرفی گردد، شکاف شخصیت‌پردازی رخ می‌دهد. به‌عنوان مثال شخصیتی که بُعد جسمی خاصی دارد، به شکل و گونه‌ای دیگر معرفی می‌گردد و یا پدیده‌ای که نقش اساسی در داستان دارد، از لحاظ بُعد درونی و عاطفی به‌گونه‌ای معرفی شود که با دنیای بزرگسالان تفاوت‌های چشمگیری دارد. در داستان‌های صبحي سليمان شکاف‌های شخصیت‌پردازی در دو حیطه‌ی فیزیکی (ظاهر و ماهیت) و اجتماعی (نقش و کارکرد) مورد بررسی است.

کودک با مطالعه‌ی بخش‌هایی از داستان‌های صبحي سليمان، به بُعد فیزیکی آن‌ها که شامل سن، جنسیت، ظاهر و غیره است پی می‌برد. صبحي سليمان ضرورتی نمی‌بیند که به‌طور مستقیم به ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌های داستان اشاره نماید؛ بلکه بر اساس ذهنیت و معیارهای

کودکانه، شخصیت‌ها را توصیف می‌کند. به‌عنوان مثال نویسنده در داستان «الأب الغائب»، از واژگانی ساده و قابل‌فهم برای توصیف شادي -شخصیت اصلی داستان- استفاده می‌کند تا به کودک بفهماند که گروه سنی شخصیت اصلی داستان تقریباً مشابه گروه سنی اوست و علایق و سلیقه‌های وی نیز با آن‌ها بسیار شباهت دارد. مثلاً وقتی از دلتنگی شادي نسبت به آغوش گرم پدر به هنگام خواب صحبت می‌کند و یا از بیدارخوابی‌های شبانه در کنار اسباب‌بازی‌هایش می‌گوید، مخاطبِ خردسال درک درستی از گروه سنی کودک پیدا می‌کند: «هكذا دوي صراخ شادي في منتصف الليل موقظاً والدته وأخاه الصغير من النوم... فإنه أول يوم ينامه بدون والده... وبدأ شادي حديثه قائلاً: لماذا تأخر أبي عن موعده يا أمي؟! إنه دائماً ما يحتضنني ويضمني إلى صدره حتى يداعبني النوم... فلقد اشتقت إليه» (سليمان، ۲۰۰۹: ۴۹).

در داستان «حقّاً تعلّمتَ الدرسَ» نیز وقتی صبحي سلیمان جملاتی را در توصیف غیرمستقیم شخصیت داستان ارائه می‌دهد، جزئیاتی دقیق از دنیای کودکانه و سلایق او جهت همذات‌پنداری با کودک ارائه می‌کند. بنابراین کودک درک می‌کند که شخصیت داستانی همچون خود اوست که گاهی به‌خاطر بازیگوشی و سهل‌انگاری، فراموش می‌کند قبل از خواب مسواک بزند و به همین جهت دندان‌هایش پوسیده و درد شدیدی دارند: «أمسك الطبيب بمحقنه، وحقن لصغير محمد حُقنة قوية في فمه... وهو يقول: أنظر إلى هذا الضرس المعطوب... لقد جنيت عليه... لقد مات هذا الضرس بسبب إهمالك يا صغيري.. لو أنك غسلت أسنانك بالفرشاة والمعجون أو السواك لما تسوس هذا الضرس» (همان: ۳۶). در ادامه نویسنده برای اینکه بحث بهداشت دهان و دندان را به‌شیوه‌ای دلنشین‌تر به کودک ارائه دهد، دندان‌های پوسیده و سالم دهان کودک را به گفتگو می‌نشاند تا نسبت به رفتاری که با او داشته‌اند، او را مؤاخذه کنند: «نظر الضرس الكبير إلى أصدقائه بغضب وهو يقول لهم: أيرضيكم ما فعله محمد بأخينا... لقد تركه دون أن يغسله، وينظفه.. واقتلعه الطبيب من مكانه؛ لقد مات صديقنا... يجب أن ننجو بأنفسنا يا إخوان... هيا بنا نترك محمدا، ونبتعد عنه» (همان: ۳۷). اما نویسنده این رفتار را که شاید نقطه‌ی گره داستان است، به اینجا ختم نمی‌کند. او می‌خواهد تمامی این صحنه‌پردازی‌ها را با ذهنیت کودک گروه سنی «ب» ترسیم نماید؛ لذا داستان را با خوابی عمیق تلفیق می‌کند که شخصیت اصلی داستان بعد از کش و قوس‌های فراوان متوجه می‌شود واقعیت نداشته و رؤیایی بیش نبوده است. به همین‌جهت برای فرار از دردسر از دست‌دادن دندان‌هایش تصمیم می‌گیرد از این پس همیشه آن‌ها را مسواک بزند. گفتگو میان کودک و مادرش بیانگر این است که خواننده قصد دارد در متن حضور فعال‌تری داشته باشد: «أنت جميلة حقا يا أمي... سأنفذ وعدي لك يا أمي... سأغسل أسناني كما أخبرتك مرة في المساء

ومرة في الصباح» (همان: ۴۰). در توضیح باید افزود صبحي سليمان بُعد فیزیکی شخصیت داستان (کودک بازیگوش) را از طریق فرایند داستان که همان اعمال و گفتارش است، می‌شناساند. بنابراین این شخصیت عموماً از طریق زاویه‌ی دید دانای کل روایت می‌شود و شخصیت‌پردازی با تلخیص، توصیف و نقل‌های دیگران انجام می‌گیرد. «از آنجا که اشیاء و پدیده‌های پیرامون، شخصیت را توصیف و تشریح می‌کند؛ لذا این امر به شناساندن شخصیت کمك بیشتری می‌کند» (ذبیح‌نیا و اکبری، ۱۳۹۱: ۱۷۳).

صبحي سليمان در برخی از داستان‌ها بنابر موضوع داستان و موقعیت و جاگیری راوی به توصیف شخصیت‌ها می‌پردازد. بدین‌شکل که صریحاً خصوصیات جسمی، فکری، روحی، عواطف و انگیزه‌های شخصیت‌ها را از خارج ترسیم می‌کند؛ بنابراین یا خود مستقیماً این کار را انجام می‌دهد و یا از زاویه‌ی دید شخصی دیگر در داستان آن را انجام می‌دهد. این شیوه در داستان «البطل الصغیر» مورد استفاده قرار گرفته‌است؛ آن‌جا که تعابیر مورداستفاده برای شخصیت محمد نشان از بُعد فیزیکی وی (جثه‌ی کوچک) و شرایط سنی او (یک ساله بودن) دارد: «وهو حاملاً ابنه الصغیر محمد الذي تجاوز السنة الأولى ببضعة أيام... فمحمد ابنه الوحيد وأجمل شيء في حياته... وهو يقول بعض كلمات غيرمفهومة: ماه ماه.. ماه ماه... ماه ماه..» (سلیمان، ۲۰۰۹: ۲۶).

در داستان «حدیقة عم حسن» نیز از واژگان و تعابیری استفاده شده که نشان از وجود انس و الفت میان اعضای خانواده‌ای کوچک در باغ بسیار سرسبز شخصیت اصلی داستان دارد. توصیفات غیرمستقیمی که صبحي سليمان در این بخش از داستان استفاده می‌کند، دال بر بُعد فیزیکی شخصیت‌های داستان (فوتبال گروهی نشان‌دهنده‌ی جثه و بُعد فیزیکی شخصیت است) و ارتباط تنگاتنگ و محبت‌آمیز میان آن‌هاست: «وبعد عدة أشهر لعب الأبناء بالكرة بعد أن دبت فيهم الحيوية والصحة من جديد في الحديقة التي ازدهرت من جديد؛ وكبرت أشجارها... يجلس بهدوء في كوخه الخشبي كعادته كل يوم...» (همان: ۲۱).

از دیگرسو؛ بُعد اجتماعی داستان‌های کودک شامل مسائلی همچون حفاظت محیط زیست و آسیب‌رساندن به آن، تقابل قدیم و جدید، فقر و ثروت، روستایی و شهری بودن و باسواد و بی‌سوادبودن است (حجازي، ۱۹۹۰: ۵۴). فضای کلی ادبیات کودک مملو از مسائل و دغدغه‌های زیست محیطی است. توصیف فضاهای شهری با بیان برخی از عوامل بحران‌زا مانند افزایش جمعیت، آلودگی هوا و نابودشدن چشم‌اندازهای طبیعی، از جمله دغدغه‌های زیست محیطی ادبیات کودک است (جعفر، ۱۹۹۲: ۲۸). در داستان‌های موردبحث، صبحي سليمان تلاش می‌کند با رویکرد زیست‌محیطی، ضمن واکاوی و ارزیابی نگاه کودک به طبیعت و چگونگی تعامل او با

طبیعت پیرامون خویش، زمینه را برای شکل‌گیری آثاری فراهم آورد که با درنظرگرفتن ملاحظات زیست‌محیطی، نگرش تازه‌ای به طبیعت عرضه کند؛ به‌گونه‌ای که به اصلاح «رابطه‌ی مسالمت‌آمیز کودک با طبیعت» بیانجامد. به‌عنوان مثال در داستان «شجرة زيتون تتألم»، ظلم و ستمی که انسان نسبت به طبیعت دارد مطرح می‌شود. داستان با زندگی دلکش و زیبای درختان در کنار همدیگر و نوازش‌های باد صبا بر گونه‌ی درختان شروع می‌شود: «آه... ما أجمل الهواء العليل... هكذا بدأت شجرة الزيتون يومها... واستنشقت نسمة هواء أخرى وهي تقول: إنه اليوم الذي أنتظره منذ عام كامل... إنه يوم الحصاد، فأخيرا سيحصد الناس ثمراتي ويستفيدون من زيتي... وستحمل الحمامات أغصاني... فإنه اليوم الذي اشتقت إليه كثيرا لأرى أغصاني الخضراء تُحلق في السماء في فم الحمامات البيضاء» (سليمان، ۲۰۰۹: ۵۰). قطع بی‌رویه‌ی درختان جنگل، باعث دردمندی، دلهره و اضطراب در میان پدیده‌های طبیعت می‌شود. نویسنده درخت زیتونی را به‌تصویر می‌کشد که در شرایط عادی و طبیعی زندگی می‌کند؛ اما به ناگاه دست ظالمانه‌ی بشر او را از خانواده‌اش دور می‌کند و به هنگام سقوط و افتادن بر روی زمین، اشک حسرت و غم بر دیدگانش جاری می‌گردد. درست در همین لحظه است که روغن زیتون بر روی زمین می‌ریزد و تصویر اشک طبیعت برای کودک تداعی می‌گردد: «وصدر صوت مدو أطلقته إحدى الجرافات الغريبة التي اقتلعت في طريقها عددا كبيرا من البيوت والحدائق والأشجار... وفي لحظات تناثر الزيتون من فوق الشجرة، وسال الزيت منه متدفقاً ليملأ تراب الحقول العطشى وهو يقول صارخا: لماذا...؟؟!!» (همان).

در داستان‌های منتخب صبحي سليمان کارکردی دو وجهی به محیط زیست و جنسیت‌زدگی پدیده‌های طبیعت مشهود است که می‌تواند در چارچوب بُعد اجتماعی شخصیت‌های داستان قرار گیرد. به‌عنوان مثال در داستان «شجرة زيتون تتألم» ظرافت در جنسیت‌زدگی زبان کودکانه مشهود است. مثلاً درخت و شاخه‌هایش مؤنث (زنانه) هستند و باد نسیم که دست نوازش بر سر درخت می‌کشد و با آن بازی می‌کند و نوازش می‌دهد، مذکر (مردانه): «ما أجمل الهواء العليل... هكذا بدأت شجرة الزيتون يومها... واستنشقت نسمة هواء أخرى وهي تقول... ستحمل الحمامات أغصاني...» (همان: ۵۱).

در داستان «الفراشة الحائرة» نیز همزمان با کارکرد دو وجهی علوم تجربی (محیط زیست) و علوم انسانی (جنسیت‌زدگی پدیده‌های طبیعت)، زمینه‌های آموزش زبانی برای کودک مهیا می‌گردد. صبحي سليمان در این داستان قصد دارد به کودک بیاموزد گُل تا زمانی که بر روی شاخه است، زیباست و آن‌گاه که از آغوش خانواده‌اش جدا شود، زیبایی‌اش را از دست خواهد داد و در

نتیجه رو به زوال و پژمردگی می‌نهد. داستان «الفراشة الحائرة» از زاویه‌ی دید پروانه‌ای روایت می‌شود که علاقه‌ی زیادی به طبیعت و زیبایی‌های بِکر آن دارد. او با هوای زیبا و دلنشین طبیعت انس می‌گیرد و هر لحظه از درختی به درخت دیگر پَر می‌کشد؛ زیرا زیبایی طبیعت به او رهایی منحصر به‌فردی می‌بخشد. محیط زیست تا زمانی که بِکر است، زیبایی خاصی دارد و جاندار و بی‌جان را به سمت خود می‌کشاند (بُعد زیست‌محیطی داستان). از سویی دیگر تمامی عناصر طبیعت که جلوه‌ی زیبایی و لطافت و ظرافت دارند، با ضمایر مؤنث مورد اشاره قرار گرفته است که خود بر بُعد آموزش زبان داستان‌نویس تأکید دارد (همان: ۶۹):

اقتربت الفراشة من أزهار شجر البُرتقال واستنشقت عبيرها ... ورفرفت بجناحيها واقتربت ببطء لتتذوق طعمها الحُلو اللذيذ المذاق ...

رشفت رشفة ... ثم أخري ... وتلذذها بثالثة حتى امتلأت جنباتها من عسل الأزهار المُمتع .. رمقت من بعيد زهرة حمراء زاهية .. فنظرت إليها وكأنها تناديها .. فطارت إليها .. ووقفت بالقُرب منها . ففتحت الزهرة أوراقها وكأنها تطلب منها الدخول .. فدخلت الفراشة في الوردة الحمراء التي بدت كالياقوتة المُتلألئة في جو من العبير والسرور .. فتنسمت الفراشة عبير الزهرة الجميل ... وفجأة ... اقتربت يد رقيقة من الزهرة الجميلة واقتطفتها من مكانها ...

ساختارهای دوبخشی

هریک از عناصر داستان نقشی ساختاری در فرایند داستان دارد. به‌عنوان مثال داستان‌نویس با اعطای نقشی ساختاری برای شروع و پایان‌بندی به آشکارکردن برخی از اهداف داستان که شامل گسترش معنی، معرفی شخصیت‌ها، ابهام‌زدایی و نمادسازی است، کمک می‌نماید. پایان‌بندی در داستان‌های سنتی با پایان‌یافتن رخداد و یا کشمکش‌های شخصیت‌های داستان رخ می‌دهد (العدواني، ۲۰۱۱: ۳۳)؛ اما در داستان‌های مدرن و پست‌مدرن، پایان‌بندی می‌تواند پایان یک رخداد یا کشمکش نباشد؛ بلکه آغازی برای یک زندگی یا درکی تازه از آن باشد. پایان‌بندی در چنین داستان‌هایی می‌تواند خواننده را درباره‌ی آنچه پس از آن رخ می‌دهد، به اندیشیدن وادارد؛ درست مانند نقشی که شروع داستان برعهده دارد. چنین کارکردی در داستان‌های کودک به ساختارهای دوبخشی تعبیر می‌شود (میرزایی و اکبری، ۱۳۹۶: ۱۲۷). ساختارهای دوبخشی در داستان‌های منتخبِ

صبحي سليمان از طريق شگردهايي همچون حركت دوَرانی شروع و پايان داستان، پاسخ فلسفی در پايان‌بندی و پيش‌آگاهی صورت می‌پذيرد.

حركت دوَرانی شروع و پايان داستان

پايان‌بندی در داستان‌های كودک غالباً تابع قانون‌مندی معينی است. اين قانون‌مندی در همان شروع داستان مشخص می‌شود و به پايان داستان می‌رسد و دوباره به حركت دايره‌ای خود ادامه می‌دهد و به شروع داستان برمی‌گردد. نمودار زير بيانگر حركت دايره‌ای شروع و پايان داستان‌های كودک است:

در داستان‌های صبحي سليمان، بعضی از داستان‌ها با عبارت‌هايی به پايان می‌رسد كه كاركردی شبيه به عبارت‌های شروع داستان دارد و به‌نوعی حركت دايره‌وار بازگشت به آغاز را نشان می‌دهد؛ اما مهم‌تر از آن، انجام سلسله رويدادها و كنش‌هاست كه در حركتی دَورانی، پايان و آغاز داستان را به هم پيوند می‌دهد. به‌عنوان مثال داستان «القلم والمِمحاة»، آغازی ناگهانی دارد «كان داخل المقلمة ممحاة صغيرة، وقلم رصاص جميل...» (سليمان، ۲۰۰۹: ۵۵) و كودک را يكباره در دنيا و ذهنيت كودكانه‌ی راوی اول شخص غرق می‌كند. اپيزودهای آغازين داستان، اتفاقات پراكنده‌ای را به‌منظور تصويرگری شخصيتِ مداد و مدادتراش روايت می‌كند. اين بخش از روايت مملو از توصيفاتی است كه كودک را از همان آغاز با كشمكش دو شخصيت داستانی و تقابل افكار آن‌ها روبرو می‌سازد. در بخش آغازين، كشمكش‌های آشفته و بدون توالی زمانی و مكانی مداد و مدادتراش روايت می‌شود كه بر ميزان جو خفقان و بحرانی داستان می‌افزايد. در نيمه‌ی دوم روايت

و با بیان سازش و گفتگو میان دو شخصیت، روحیه‌ی همزیستی مسالمت‌آمیز دمیده‌شده و ساختار خطی و منظمی بر روایت حاکم می‌شود و در آخر نیز به نظم و آرامشی می‌انجامد که نوید از توافق دو طرف گفتگو می‌دهد. در آغاز داستان هیچ‌کدام از مداد و مدادتراش، حضور دیگری را در کنارش نمی‌پذیرد؛ زیرا وظیفه‌ی یکی سازندگی است و دیگری محوکنندگی. صبحي سليمان با دنبال‌کردن کشمکش میان این دو شخصیت، خواننده‌ی داستان را به خوانش اجزای داستان دعوت می‌کند، او را در انتظار پایان داستان می‌نشاند و پایان داستان را با سازش و دوستی میان این دو پدیده‌ی به‌ظاهر مخالف و تکرار واژه‌های آغاز داستان، می‌بندد: «لن أكره من يمحو أخطائي... وأنا لن أمحو ما كان صوابا. قال القلم: ولكنني أراك تغصغرين يوما بعد يوم... لأننط أضحّي بشيء من جسمي كلما محوتُ خطأ. قال القم محزونا: وأنا أحس أنني أقصرُ مما كنت... قالت الممحاة تواسيه: لا نستطيع إفادة الآخرين، إلا إذا قدّمنا تضحية من أجلهم.. قال القلم مسروراً: ما أعظمك يا صديقتي، وما أجمل كلامك... فرحت الممحاةُ وفرح القلم، وعاشا صديقين حميمين لايفترقان ولا يختلفان» (سليمان، ۲۰۱۰: ۵۹).

پاسخ فلسفی در پایان‌بندی

در این شیوه نویسنده در آغاز درباره‌ی مسأله‌ای مهم که در ارتباط با هستی و زندگی و مرگ است، سخن می‌گوید. این سخن از سویی با درونمایه‌ی داستان بسیار نزدیک است و از دیگرسو در پایان‌بندی پاسخی به آن داده می‌شود یا با نشان‌دادن کردار شخصیت و آشکارکردن بازتاب آن، نویسنده فرصت دوباره‌ای می‌یابد تا گفته‌ی نخستینش را روشن‌تر نشان دهد. یکی از نخستین نمونه‌های این گونه پایان‌بندی و پیوند آن با آغاز سخن را در داستان «الأب الغائب» می‌توان یافت. صبحي سليمان شروع این داستان را با تکرار واژه‌ی بابا... بابا... بابا که از زبان شادي، شخصیت اصلی داستان، نقل می‌شود این‌چنین آغاز می‌کند: «أبي.. أبي.. أبي.. هكذا دوى صراخ شادي في منتصف الليل موقظاً والدته وأخاه الصغي محمد من النوم... لماذا تأخر أبي عن موعده يا أمي...» (سليمان، ۲۰۰۹: ۴۹). شادي در انتظار دیدن پدرش است و چون آن شب را در آغوش پدر نخوابیده، بی‌قرار گشته و از خواب بیدار می‌شود. شاید برایش مسأله‌ی عدمِ حضور پدر کم‌کم رنگ و بوی نوستالژی می‌گیرد. نقل چنین عباراتی نشان از مسأله‌ی مهمی دارد که بیانگر زندگی و مرگ یکی از شخصیت‌های داستان است. کودک با مطالعه‌ی آغاز داستان میخکوب‌شده و در انتظار پایان داستان است که آیا شادي، به پدرش می‌رسد یا این‌که سرنوشت برای او مسأله‌ی دیگری را رقم زده است. هرچه مخاطب به پایان داستان بیشتر نزدیک می‌شود، در می‌یابد که دیگر جز نامی از پدر در

ذهن و آغوش شادي وجود ندارد؛ زيرا پدر شادي مدتی است در راه وطن شهيد شده و آرمان جان‌فشانی در راه وطن را برای کودک خردسالش به ارمغان آورده‌است: «تتساءل شادي بعين البراءة قائلاً: هل أبي شهيد يا أمي...؟! كيف أكون مثله يا أمي...؟! واحتضنت الأم صغيريها شادي ومحمد بشدة إلى صدرها.. وفجأة دوي الانفجار» (همان). شکاف‌هایی که این ساختار دوبخشی پدید می‌آورد، بیش از هر چیز بر مضمون و هدف اصلی روایت تأکید دارد؛ تصویری نگران‌کننده و تراژیک از دنیا و زندگی راوی در کنار دشمنانی ظالم و خون‌خوار، در مقابل تصویری از تلاش‌ها و امیدهای پدرِ شادي و مقاومت شبانه‌روزی او در راه رسیدن به آزادی وطن و شهادت. شکاف‌های نیمه‌ی نخست به لحن پر از دلهره و وحشت کودک داستان و رفتارهای ظالمانه‌ی دشمن صهیونیست مرتبط است که با واردشدن به قسمت دوم این شکاف‌ها با ایستادگی و تلاش انقلابی پدرِ شادي و حمایت فکری مادر شادي از آرمان‌های مجاهدین و انقلابیون کم‌کم رو به پایان می‌نهد.

در داستان «صباحَ العيد» نیز می‌توان ساختار دوبخشی آغاز و پایان داستان را مشاهده نمود. در این داستان کشمکش میان برادر و خواهری به نام سامر و سَمر درباره‌ی بادکردن بادکنک رخ می‌دهد: «اشترى سامر بالوناً أحمر، وطار إلى البيت فرحاً مسرورا... سألته أخته سمر قائلة: ماذا اشتريتَ يا سامر..؟! اشتريتُ بالونا أجمل من بالونك... ومازال سامر ينفخ، وينفخ، وينفخ حتى تألّم البالون، وقال بصوت غاضباً: كفى نفخا يا سامر...!! أجابه سامر باستفسار قائلا: و لِمَ...؟!» (سليمان، ۲۰۱۰: ۵۶). سامر دوست دارد بادکنک او از بادکنک خواهرش (سمَر) بزرگتر باشد. با وجود اینکه خواهرش به او درباره‌ی ظرفیت اشیاء و به‌ویژه بادکنک توضیح می‌دهد، ولی سامر گوش نمی‌کند و بادکنک را آنقدر باد می‌کند که می‌ترکد. دیگر پشیمانی بعد از انجام کار برای سامر فایده‌ای ندارد و اکنون او باید با خود تصمیم بگیرد که کشمکش با بزرگتر را رها کند و از این پس به حرف آن‌ها گوش نماید: «لقد انفجر البالون... قعد سامرٌ نادماً حزيناً، يرنو بحسرة إلى بالون سمر... قالت سمر: أرأيت؟! لم تصدّق كلامي...! قال سامر: معك حقٌّ، لقد حمّلتُ البالون فوق طاقته» (همان: ۵۷). ارتباط بخش نخست و پایانی داستان، سبب حضور ذهنی خواننده در تکمیل داستان می‌شود و او را تشویق می‌کند که اگر نظر و دیدگاه خاصی در این‌باره دارد در بخش‌های سفید داستان قید نماید.

پیش‌آگاهی

اهمیت ارتباط شروع با پایان داستان، گاه از همان آغاز صبحي سلیمان را وامی‌دارد نقشی از پایان در شروع داستان بیافریند. این نگاه به چگونگی پایان‌بندی داستان در شکل مدرن آن به صورت پیش‌آگاهی مشهود است. پیش‌آگاهی که نوعی دیگر از ساختارهای دوبخشی است، در داستان «الطائر المغرور» با یادآوری روشن‌تری از رویدادهای بعدی رقم می‌خورد؛ لذا نویسنده از همان آغاز به بخش‌های پایانی داستان پل می‌زند. نویسنده با عباراتی که گویای ویژگی ظاهری و پایان غم‌بار شخصیت اصلی داستان است، داستان را این‌گونه شروع می‌کند: «يُحكى أن طائرا من الطيور كان مشاغباً فقرر أن يبتعد عن المكان الذي يعيش فيه مع جماعته... وفجأة وجد نفسه وسط إحدى الأماكن بين طاووسين..» (سلیمان، ۲۰۱۰: ۳۲). صبحي سلیمان اگر قصد دارد در این داستان حضور ذهنی خواننده را تا پایان داستان پررنگ‌تر نماید و او را وادار به خواندن آخرین بخش داستان کند، در صورتی به این موفقیت نائل می‌گردد که از ساختار و چارچوب ویژه‌ای برای پایان‌بندی داستان استفاده کند. با توجه به عنوان داستان و همچنین معرفی شخصیت داستان، پایانی از پیش‌تعیین‌شده (پیش‌آگاهی) برای داستان در ذهن کودک نقش می‌بندد؛ سرانجامی شوم برای پرنده‌ای خودخواه که دیگر پرنده‌ها را از قماش خود نمی‌داند و به‌خاطر فخرفروشی پوشالی و کاذب، همیشه از آن‌ها دوری می‌کند: «مسكين هذا الطائر... فعندما عاد إلى جماعته استقبلته استقبالا سيئاً... وبسبب طمعه فيما ليس لديه فلقد فقد كلَ شيء، وبقي وحيدا منبوذاً من عائلته من الطيور...» (همان: ۳۴).

از مجموع بررسی‌های داستان‌های منتخب چنین برمی‌آید که آنچه در موفقیت صبحي سلیمان و حضور ذهنی خواننده تأثیر بیشتری می‌گذارد، شکل‌بخشیدن به ساختار دوبخشی داستان‌ها یعنی شروع و پایان داستان‌ها است. زمانی اهمیت این پدیده بر خواننده/ کودک آشکار می‌شود که دریابد صبحي سلیمان همچنان که برای آفرینش تصویرسازی، شخصیت‌پردازی، ایجاد اوج و فرود و دیگر عناصر هنری داستان دغدغه دارد، همچنین از هیچ تلاشی برای ساخت پایان‌بندی هنری داستان‌هایش فروگذار نمی‌کند.

نتیجه‌گیری

داستان‌های منتخب صبحي سلیمان در دایره‌ای از محدودیت‌هایی قرار دارد که عدول از هریک از آن‌ها باعث افت محسوس در خواندن آن متن توسط خواننده می‌شود. صبحي سلیمان پیش از نگارش داستان‌ها، تصوری کلی از دنیای ذهنی کودک داشته و این پیش‌آگاهی است که به متن داستان‌ها ساختاری ارتباطی می‌بخشد. وی برای تحقق این هدف، فضاهایی از متن را سفید

گذاشته و یا بخش‌هایی از متن را با قراردادن نقطه‌چین حذف نموده‌است. کودک جهت دستیابی به معنای موردنظر، با تکمیل بخش‌های سپید و ترسیم راه‌حل‌های مختلف برای شخصیت‌های داستان، حضورش را در متن پررنگ می‌سازد و از این تعامل دوسویه، لذتی ژرف می‌برد. در این داستان‌ها برای ایجاد شکاف در شخصیت‌پردازیِ مرسوم و متداول، یا شخصیتی که بُعد جسمی خاصی دارد با ویژگی‌های جسمی و فیزیکی متفاوتی معرفی می‌گردد و یا این‌که پدیده‌ای که نقش اساسی در داستان دارد از لحاظ بُعد درونی و عاطفی به‌گونه‌ای معرفی شود که با دنیای بزرگسال تفاوت‌های چشمگیری دارد. صبحي سليمان این شکاف‌ها را در دو حیطه‌ی فیزیکی (ظاهر، ماهیت، سن، جنسیت و غیره) و اجتماعی (نقش و کارکردهای زیست‌محیطی و تقابلی) اعمال نموده‌است. بنابراین وی ضرورتی نمی‌بیند که به‌طور مستقیم به ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌های داستان اشاره نماید؛ بلکه آن را بر اساس ذهنیت و معیارهای کودکانه توصیف می‌کند (حیطه‌ی فیزیکی) و از دیگر سو به شکاف‌های مهم اجتماعی همچون حفاظت محیط زیست، تقابل قدیم و جدید، فقر و ثروت، روستایی و شهری‌بودن و باسواد و بی‌سوادبودن (حیطه‌ی اجتماعی) نیز می‌پردازد. همچنین نویسنده از شگردهای دیگری همچون حرکت دوَرانی شروع و پایان داستان، پاسخ فلسفی در پایان‌بندی و پیش‌آگاهی صرفا برای حضور ذهنی کودک در طول داستان استفاده می‌نماید. بر این اساس، پایان‌بندی در بیشتر این داستان‌ها برپایه‌ی نقطه‌ی شروع داستان است و این حرکت دَوَرانی در طول داستان نیز به واسطهٔ سلسه رویدادها و کنش‌هایی تکرار می‌شود که به صورت چرخشی، پایان و آغاز داستان را به هم پیوند می‌دهد و به نوعی در ارتباط با برخی از رویدادها، آگاهی‌های پیشینی را به خواننده ارائه می‌دهد و حضور ذهنی او را در ادامه‌ی داستان عمیق‌تر جلوه می‌دهد.

پی نوشت‌ها

1. Aiden Chambers

منابع ومآخذ

اسکارپیت، دنیز، (۱۳۷۱)، **ادبیات کودکان و نوجوانان در اروپا: چشم انداز تاریخی**، ترجمه: ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد: جهان اندیشه کودکان.

امانی، غفور و فریده آذرنوید، (۱۳۸۳)، **ادبیات کودکان و نوجوانان**، اردبیل: نیما کتیبه.

إيفانكوس، خوسية، (۱۹۹۲)، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبوأحمد، القاهرة: مكتبة غريب.

جعفر، عبدالرزاق، (۱۹۹۲)، **الطفل والكتاب**، بيروت: دار الجليل.

جينيت، جيرار، (۱۹۹۷)، «حالة مزدوجة للكلمات». ترجمة: مالك سلمان، دمشق: **الكتابات المعاصرة**. السنة۵. العدد۱۸: ۵۶-۷۷.

چمبرز، ایدن، (۱۳۸۷)، **خوانندة درون متن: دیگرخوانی‌های ناگزیر**، ترجمه: مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

حجازي، مصطفى، (۱۹۹۰). **ثقافة الطفل العربي بين التغريب والأصالة**، الرباط: منشورات المجلس القومي للثقافة العربية.

خسرو نژاد، مرتضی، (۱۳۸۲).**معصومیت و تجربه: درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودک**، تهران: مرکز.

الدقاق، عمر، (۱۹۷۷)، **ملامح من النثر الحديث وفنونه**. ط۳، مصر: دار المعارف.

ذبیح‌نیا، عمران و منوچهر اکبری، (۱۳۹۱)، **شخصیت در ادبیات کودک و نوجوان**، یزد: هومان.

سليمان، صبحي، (۲۰۰۹)، **حكايات وحواديت للأطفال الكتاكيت**، القاهرة: الكتب العربية.

سليمان، صبحي، (۲۰۱۰)، **الحكايات المُفرحة**، القاهرة: الكتب العربية.

شرحبيل، إبراهيم (۲۰۰۷). «**بنية الشخصية في أعمال مونس الرزاز الروائية: دراسة في ضوء المناهج الحديثة**». محمد الشوابكة. كلية الآداب واللغات: جامعة موتة.

العدواني، أحمد، (۲۰۱۱)، **بداية النص الروائي**، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء.

عطية، بنيلة، (۱۴۳۵)، «**البنى الحكائية في قصص الأطفال عند كامل كيلانى: قصة علاءالدين نموذجاً**». لخضر تومي. كلية الآداب واللغات: جامعة محمد خيضر بسكرة.

العلاق، علي جعفر، (۲۰۰۲)، **الشعر والتلقي: دراسات نقدية**، عمان: دارالشروق.

غنيم، كمال أحمد، (۱۹۹۸)، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، القاهرة: مكتبة مدبولي.

لوتمان، يوري، (۱۹۹۵). **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف.

محمد عطاء، إبراهيم، (۱۹۹۴)، **عوامل التشويق في القصة القصيرة لطفل المدرسة الابتدائية**، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

میرزایی، جعفر و ندا اکبری، (۱۳۹۶)، «کودک منتقد: بررسی خواننده در روزنامه‌ی دیواری مدرسه‌ی ما». دانشگاه تورنتو: **ایرانمگ**، دوره‌ی ۲. شماره‌ی ۱: ۱۱۰-۱۲۹.

دور القارئ الضمني في تنمية خيال الطفل في قصص صبحي سليمان للأطفال

سميه اكبری[1]
عبدالباسط عرب يوسف آبادي[2*]
فواد عبدالله زاده[3]

المُلَخَّص

يترجح النقد المعاصر أن تتضاءل سلطة المؤلف على النص تدريجياً، كما أنه يترجح الدور الرئيسي للقارئ في عملية التلقي. فهو يلقي نظرة شاملة على موقف النص ووجوه تفسيره، وموقف المتلقي ومناهج تلقيه للنص. ومما لا شك فيه أنه كلما ازداد اهتمام الأديب بالطفل وأتاح شروطا لحضوره كعنصر مكمل للنص فيصبح النص أقوى وأفضل من مثيلاته. هؤلاء يتابعون أصالة أدب الأطفال عند القارئ دون أن يهتموا بموضع الأديب والنص. تسعى هذه الدراسة وفقا للمنهج الوصفي-التحليلي أن تدرس قصص صبحي سليمان، وتستخرج الأساليب التي استخدمها الكاتب لحضور الطفل خلال النص. تظهر النتائج أن لهذه القصص علاقة وثيقة بعالم الأطفال؛ ولإجراء هذه العملية استخدم صبحي سليمان أساليب سردية متعددة نحو تعبية البياضات، وبناء الشخصية، والهياكل المزدوجة، والتناوب المدوّر، والوعي المسبق، واللوحات النصية لكي يشجع الطفل على قراءة باقي النص أو الاستماع إليه وأن يعرّفه كعامل رئيسي في إكمال أجزاء السرد.

الكلمات الدليلية: حضور القارئ، البياضات، بناء الشخصية، الهياكل المزدوجة، صبحي سليمان.

١- الماجستيرة فی اللغة العربية و آدابها بجامعة زابل
٢- أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة زابل
٣- أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة زابل

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

Conceptualization of "TIME" in *Yousef Tadres' Stories* in the light of cognitive semantics theory

Tayyebe Fathi Iranshahi, Graduate PhD Student, Arabic Language and Literature Department, Lorestan University, Khorramabad, Iran
Seyyed Mahmoud Mirzaee AlHoseini*[1], Associate Professor, Arabic Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran
Shirin Pourebrahim, Associate Professor, Linguistics Department, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Payame Noor University, Tehran Iran

Received: 26-05-2021 Accepted: 06-11-2021

Introduction: Cognitive semantics is a branch of cognitive linguistics which suggests that there are a number of cognitive mechanisms in the minds of humans including image schemas, conceptual metaphors, and conceptual metonymies through which meanings are created. Image schemas are the basic concepts like movement, container and force experienced by human beings from the early days of life and formed in their minds. One of the main claims of cognitive semantics is that abstract thinking roots in human experiences. Conceptual metaphor theory (CMT), first proposed in Lakoff and Johnson (1980), believes that the abstract concepts like life are better evoked by concrete and tangible concepts like journey. The former is called a target domain, and the latter is a source domain. There are lots of systematic mappings between these domains. The theory believes that the ubiquity of the systematic mappings between sources and target domains is a proof that our thinking is mostly metaphorical. The important dimension of image schemas is that they provide concrete experiential bases for the construction of some conceptual metaphors. Moreover, conceptual metonymies are mechanisms in which a kind of mental access is provided between two relevant and adjacent entities which are in the same idealized cognitive model (ICM).
Time is one of the most important as well as complex abstract concepts that has attracted the attention of many thinkers throughout the history. In both formal and cognitive linguistics, this issue has been studied in literary texts, primarily in narrative texts. The novel *Yusef Tadres' Stories* (Hikayat Yusef Tadres), winning the Najib Mahfouz Prize (2016), is one of the famous works of Adel Esmat, the Egyptian famous novelist. This story is narrated by Yusef Tadres, the main character of the novel. He is an artist, invoked by many idiosyncratic thoughts, cognitively developed through the passage of time by the aid of his paintings. This research attempts to shed light on the cognitive system of time representation in the story and, at the same time, its conceptualization in the mind of the ego-narrator, according to the cognitive semantics theory.

[1]- Corresponding Author Email: mirzaei.m@lu.ac.ir

Methodology: To analyze the temporal elements of this narrative, the researchers tried to use the ideas of Lakoff and Johnson (1980) and Johnson (1987) as the bases for the identification, categorization and explanation of all the temporal elements in the story. So, all the metaphorical expressions denoting the time concept were extracted from the text. Moreover, the image schemas which represent time elements were identified and recorded. There are some time metonymies in the text that construct the concept of time. These elements were identified and explained in the process of argumentation.

Results and Discussion: The extracted data were used for the analysis of the time representation quality in the text and its conceptualization. The results show that the ego-narrator has used the three mechanisms of image schemas, conceptual metaphors and metonymies. Firstly, since there is a general correlation between time and place concepts, that is, TIME is universally conceptualized as PLACE/SPACE, the text provides such a mapping with the preposition "fi" (in) for the temporal elements. This constructs a kind of spatial identity for the non-spatial elements of time, both through a fundamental image schema of CONTAINER and the metaphors of time like time as SPACE or time as a PATH THAT HUMANS PASSED. Another issue is the conceptualization of time as an OBJECT, evoked by special expressions like *small* (Saghir), *heavy* (Thaghil) and pronominal elements like *tha*t (Zaleka/Telka). The PATH schema is used in the conceptualization of time. In some cases, time is evoked as a volitional movement in the path, as if TIME IS AN ANIMAL/HUMAN. In these cases time is as a moving object, and humans are static observers. In the conceptual metonymy found here, time is a CONTAINER in which all the events of the story are located and there is a metonymic relation of THE PROPERITIES OF EVENTS FOR EVENTS, as well as THE WHOLE FOR PART in which, for example, a whole day is used for a part of it.

Conclusion: This study shows that the novelist conceptualized time as SPACE, PATH, OBJECT, as well as, ANIMATE CREATURE to achieve narratological purposes such as description of the setting of the story, characterizations, and thematic descriptions. At the same time, the conceptual metonymies like THE TIME OF THE EVENT FOR THE EVENT and THE WHOLE TIME FOR PART OF IT are observed and aligned with other conceptualizations. The results suggest that the cognitive semantics theory, among other theories, is potentially capable of analyzing the narrative concepts, conceptualizations and the details of semantic constructions in the story, which can shed light on the subjectivity of the narrator.

Keywords: Cognitive semantics, Conceptual metaphor, Imaginary schema, Time, Adel Esmat, Yousef Tadres' stories.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

مفهوم‌سازی «زمان» در رمان «حکایات یوسف تادرس» در پرتو نظریه‌ی معنی‌شناسی شناختی

طیبه فتحی ایرانشاهی، دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه لرستان
سیدمحمود میرزایی الحسینی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه لرستان
شیرین پورابراهیم، دانشیار گروه زبانشناسی، دانشگاه پیام نور تهران

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۳/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۸/۱۵

چکیده

زمان یکی از مهم‌ترین مفاهیم پیچیده‌ی انتزاعی است که در طول تاریخ توجه بسیاری از اندیشمندان را به خود معطوف داشته است. با استناد به زبان بشر، معنی‌شناسان شناختی نیز به بررسی فهم بشر از زمان پرداخته‌اند. زبان ادبی به‌ویژه زبان داستان، محمل حضور عناصر زمانی است و واکاوی ساز و کارهای شناختی از جمله طرحواره‌های تصوری، استعاره‌ها و مجازهای مفهومی در متن داستان از منظر معنی‌شناسی شناختی، چگونگی درک این مفهوم انتزاعی و بازنمایی آن در زبان داستان را برای مخاطب میسر می‌کند. در پژوهش حاضر سعی‌شده که به بررسی مفهوم زمان در پرتو نظریه‌ی معنی‌شناسی شناختی، بر اساس روش توصیفی- تحلیلی در رمان حکایات یوسف تادرس اثر عادل عصمت نویسنده‌ی مصری، پرداخته شود. به این منظور، ابتدا استعاره‌های مفهومی و طرحواره‌های تصوری حاوی مفهوم زمان که در متن بازنمایی‌شده، استخراج گردیده و مورد بررسی قرار گرفت. همچنین مجازهای مفهومی مرتبط با عباراتِ حاوی زمان بررسی و تحلیل شد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نویسنده، زمان را به‌صورت مکان، مسیر، شیء و نیز موجود جاندار مفهوم‌سازی می‌کند تا بتواند این مفهوم زمانی را در چارچوب موردنظر روایت و برای اهداف روایی مثل شخصیت‌پردازی و توصیف رخدادهای داستان به کار گیرد. افزون بر این، زبان روایت حاضر از مجازهای مفهومی متفاوتی برای مفهوم‌سازی زمان از جمله زمان رخداد به‌جای رخداد و کل زمان رخداد به‌جای جزئی از آن استفاده نموده‌است. همچنین نتایج نشان می‌دهد که نظریه‌ی معنی‌شناسی شناختی قادر است، در کنار سایر نظریات، به تحلیل مفاهیم و مفهوم‌سازی‌های زبان داستان بپردازد و ابعادی از معناسازی روایی و ذهنیت نویسنده را روشن‌سازد.

کلیدواژه‌ها: معنی‌شناسی شناختی، ساز و کارهای شناختی، زمان، عادل عصمت، حکایات یوسف تادرس.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mirzaei.m@lu.ac.ir

مقدمه

معنی‌شناسی شناختی، از شاخه‌های زبانشناسی شناختی است. بر اساس این نظریه، برای ساخت معنی، در ذهن بشر ساز و کارهای مختلفی وجود دارد که معنی‌شناسی شناختی به طرحواره‌های تصوری، استعاره‌های مفهومی و مجازهای مفهومی می‌پردازد و معتقد است بشر از این ساز و کارهای شکل‌دهیِ معنی بسیار استفاده می‌کند. طرحواره‌های تصوری، مفاهیم اولیه و پایه‌ای مثل حرکت، نیرو و حجم هستند که از ابتدای تولد بشر، تجربه می‌شوند و در ذهن شکل می‌گیرند. مفاهیم زیاد عینی و انتزاعی مثل مفهوم سفر و مفهوم زندگی، در جهان وجود دارند و استعاره‌ها نوعی انطباق بین دو مفهوم هستند که ساختار یا کلیّت یک مفهوم عینی و ملموس‌تر را بر روی مفهومی ذهنی و انتزاعی‌تر منطبق می‌کنند تا به کمک مفهوم اول، مفهوم دوم را که مقصد می‌نامند، شکل‌دهند و درک‌کنند. در این حالت بشر، استعاره‌ای مثل زندگی به‌مثابه سفر را شکل می‌دهد تا راحت‌تر به مفهوم فاقد بُعد و غیرمحسوسِ زندگی فکرکند و از آن سخن بگوید. این انطباق را ذهن، بر اساس تجربه‌ی بدنمندی مثل حرکت و سفر یا تجارب اجتماعی انجام می‌دهد و بی‌قاعده نیست؛ اما در ساز و کار ذهنیِ مجاز، یک عنصر مفهومی به واسطه‌ی نزدیکی یا مجاورت مفهومی به عنصری دیگر دسترسی پیدا می‌کند و ذهن و زبان یکی را به‌جای دیگری به کار می‌برند، مثل نزدیکی مفهوم ظرف به مظروف که در جمله‌ی «یک لیوان خوردم» به‌کار رفته است (مجاز لیوان به‌جای آب). معنی‌شناسان شناختی معتقدند چون مطالعه‌ی مستقیم استعاره‌های ذهنی و حتی مجازها و طرحواره‌ها مقدور نیست، پرداختن به نمودها یا بازنمایی‌های آن‌ها در زبان، راه‌حل مناسبی برای کشف آنهاست.

از سوی دیگر، مفهوم زمان یکی از مهم‌ترین مفاهیم زندگی بشر است. در طول تاریخ اندیشمندان زیادی از جهات مختلف به این مفهوم پرداخته‌اند. حکمای مسلمان و یونانی در این‌باره نظریاتی ارائه داده‌اند که در بخش مبانی نظری به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود؛ اما در معنی‌شناسی شناختی و نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی که چارچوب نظری این مقاله است، لیکاف[۱] و جانسون[۲] بر این عقیده‌بودند که هرگونه درکی که انسان از مفهوم زمان دارد، وابسته به مفاهیم دیگری همچون حرکات، مکان، فضا و رویدادها می‌باشد. بر این اساس، مفهوم‌سازی مقدم بر تجربه است، همچنین، هیچ لفظی در مورد زمان وجود ندارد و بدون نظام استعاری ساخت‌مند، نمی‌توان زمان را مفهوم‌سازی و در نتیجه تجربه کرد (Lakoff and Johnson, 1999: 207). به گفته‌ی ایوانز[۳] «بررسی شناختی زمان مهم است؛ زیرا این مسأله اعماق ذهن بشر را می‌کاود و آشکار می‌کند که دنیای ادراک‌شده‌ی ما تا چه حد به طبیعت و ساختار شناختی متحول در بدن

انسان وابسته است»(Evans,2004:8).

رمان "حکایات یوسف تادرس" (برگزیده‌ی جشنواره‌ی نجیب محفوظ در سال ۲۰۱۶)، یکی از آثار برجسته‌ی عادل عصمت، نویسنده‌ی مصری است که از زبان یوسف تادرس، شخصیت اصلی داستان، سرگذشت زندگی‌اش را بیان می‌کند. تادرس هنرمند نقاشی است که افکار و برانگیختگی‌های منحصر به‌فرد خود را دارد و در گذر زمان و با استمدادطلبیدن از هنر نقاشی‌اش به تکامل شخصیتی می‌رسد. با توجه به اهمیت بحث زمان، در پژوهش حاضر سعی می‌شود که براساس نظریه‌ی زبانشناسی شناختی، به چگونگی مفهومی‌سازی زمان توسط نویسنده پرداخته شود. با توجه به همبستگی استعاره‌ی مفهومی و طرحواره‌های تصویری، این دو ساز و کار شناختی تحت یک عنوان آمده‌اند و سپس مجاز مفهومی مورد بررسی قرارگرفته است؛ همچنین این پژوهش در پی آن است که به این سؤالات نیز پاسخی ارائه دهد:

۱-عادل عصمت در رمان حکایات یوسف تادرس در نمایش مفهوم زمان از چه ساز و کارهای شناختی استفاده کرده است؟

۲-عملکرد سازوکارهای شناختی در تبیین مفهوم‌سازی زمان در رمان حکایات یوسف *تادرس* چگونه است؟

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون مقالات زیادی در حوزه‌ی زمان نوشته شده‌است؛ اما اکثر کارهای صورت‌گرفته مربوط به زمان روایی از دیدگاه ساختارگرایی هستند و پژوهش‌های صورت‌گرفته از دیدگاه شناختی، بیشتر مربوط به استعاره مفهومی‌اند.

فاطمه یوسفی‌راد (۱۳۸۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی استعاره‌ی زمان در زبان فارسی: رویکرد معناشناسی شناختی»، به بررسی استعاره‌ی زمان در زبان فارسی براساس رویکرد معناشناسی شناختی می‌پردازد. وی معتقد است استعاره‌ی مفهومی، گذر زمان به‌مثابه حرکت است. در گویشوران زبان فارسی، در یک مدل، زمان در حال حرکت است و روبروی مشاهده‌گرِ ثابت، قرار دارد، در مدل دوم، مشاهده‌کننده در حال حرکت به‌سوی زمان است که خود به‌مثابه نقاط ثابتی در مکان فرض شده‌اند و در حالت سوم، هم زمان و هم مشاهده‌کننده در حال حرکت فرض می‌شوند.

بهاره منصوری، شهین نعمت‌زاده و آزیتا افراشی در مقاله‌ای تحت عنوان «فراگیری استعاره‌های حرکتی زمان در کودکان فارسی‌زبان» (مجلهٔ زبان شناخت، سال۸، شماره۲: ۱۳۹۶)، چهار نوع

استعاره‌ی حرکتی زمان را در کودکان ارزیابی کرده‌اند. و در نهایت نتایج تحقیق نشان می‌دهد که کودکان انواع استعاره‌های حرکتی زمان را در سنین متفاوتی فرامی‌گیرند.

راضیه نظری و سید محمد موسوی بفرویی در مقاله‌ی «بررسی شناختی استعاره‌های حوزه مفهومی اسماء زمان در قرآن کریم» (پژوهش‌های زبانشناختی قرآن، سال ۹، شماره ۲: ۱۳۹۹)، انواع استعاره‌های مفهومی اسماء زمان را در قرآن، مشخص و محورهای معنایی به‌کارگیری آن‌ها را تبیین کرده‌اند. نتیجه‌ی تحقیق نشان می‌دهد که در ساختار استعاره‌های مفهومی اسامی زمان، از جسم انسان، ارزش‌های او و محیط زندگی‌اش به‌منزله حوزه‌های مبدأ استفاده‌شده است.

اما با جستجوهای صورت گرفته به نظر می‌رسد تاکنون هیچ‌گونه پژوهشی در راستای حوزه‌ی زمان که استعاره مفهومی، طرحواره تصویری و مجاز را موردبررسی قرار داده باشد، انجام‌نشده و همچنین هیچ‌گونه پژوهشی مربوط به زمان از دیدگاه شناختی نه‌تنها در رمان حکایات یوسف تادرس، بلکه هیچ رمان عربی صورت نگرفته است.

زمان

از همان آغاز، مفاهیم زمان و حرکت با هم موردبحث قرار می‌گرفتند. پارمنیدس، زنون و سایر حکمای الیائی یونان باستان، منکر کثرت و حرکت و در نتیجه منکر وجود واقعی برای زمان بودند. افلاطون در مورد زمان معتقد بود که زمان مظهری است از مظاهر نظام در عالم. اما معروف‌ترین تعریف مربوط به ارسطو می‌باشد؛ از نظر وی زمان عبارت است از شمارش حرکات برحسب قبل و بعد (یوسفی‌راد، ۱۳۸۲: ۲۳-۲۴). ارسطو زمان را بدون حرکت، غیرقابل‌تصور می‌داند؛ یعنی زمان عبارت از لحظه‌هایی است که همچون حلقه‌های زنجیر، قبل و بعد را به یکدیگر مربوط می‌سازد. وی ابزار سنجش زمان را اکنون قرار داده و بدین‌وسیله آن را به واحدهای قابل‌شمارش تقسیم می‌نماید (ضیمران،۱۳۸۹: ۲۲۶). در عصر جدید متفکرانی چون کانت[۴] زمان را ساخته‌ی ذهن بشر می‌دانستند که از خود وجودی ندارد (فروغی، ۱۳۴۴: ۲۱۱-۲۱۲). از نظر کانت زمان و مکان دو امرند که در ذهن از نحوه‌ی درک هیچ حادثه‌ای منفک نمی‌شوند. پس می‌توان گفت که از نظر وی زمان و مکان جزء ذهن انسان هستند و از خود وجودی ندارند. در دیدگاه فیزیکی به زمان، نیوتن[۵] زمان را کاملاً مستقل از مکان می‌دانست (یوسفی‌راد، ۱۳۸۲: ۲۶) و پیاژه[۶] نیز در دیدگاه روانشناختی خود نسبت به زمان، معتقد است که زمان همان نقش را نسبت به اشیاء متحرک ایفا می‌کند که مکان نسبت به اشیاء ساکن. به اعتقاد لیکاف، «زمان به‌گونه‌ای استعاری برحسب حرکت اشیاء و مکان‌ها درک می‌شود و بادانش زیستی مطابقت دارد» (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۶۴).

در میان حکمای مسلمان قبل از ملاصدرا، اعتقاد بر این بود که اشیاء ذاتاً در گذر و سیلان نیستند بلکه هم‌نشینی و مجاورت با زمان است که آن‌ها را سیال می‌کند؛ اما ملاصدرا در نظریه‌ی حرکت‌جوهری خود، بر این عقیده است که زمان ذاتیِ اشیاء می‌باشد؛ پس تقدم و تأخر در اشیاء و حوادث ذاتی است و زمان را انسان‌ها از اشیاء متقدم و متأخر انتزاع می‌کنند و در خارج به آن‌ها نسبت می‌دهند. «زمان یا مقدار حرکت است و یا دارای حرکت ذاتی که بدان از جهت اتصالش تقدر و تشخص می‌یابد» (همان: ۳۴). همچنین ملاصدرا در باب زمان می‌گوید: «اتصال مسافت از آن حیث که در آن حرکت است، علت وجود زمان می‌باشد و شکی نیست که وقوع حرکت در هر جزئی از مسافت، علتِ وجود جزئی از زمانی است که در مقابل آن است، پس حرکت، بر شمارندهٔ زمان است، یعنی اینکه اجزای متقدم و متأخر آن را پدید می‌آورد و زمان‌بر شمارندهٔ حرکت است؛ یعنی برای آن عدد است، چون مقدار حرکت به‌وسیلهٔ زمان معین می‌شود» (ملاصدرا، ۱۳۸۴: ۱۳۸). ابن‌سینا نیز در باب ماهیت زمان می‌گوید: «و بدان جهت که تجدد، جز با دگرگون‌شدن حال و تغییر و دگرگون‌شدن حال، جز با موضوعی که داری قوه‌ی تغییر حال است ممکن نیست، این اتصال به حرکت و متحرکی وابسته است، یعنی به تغییر و متغیری. به‌خصوص چیزی که در آن اتصال و ناگسستگی ممکن است، یعنی حرکت وضعی دوری. این اتصال قابل‌اندازه‌گیری است، چون یک قبل، گاهی دورتر و گاهی نزدیک‌تر است؛ بنابراین آن کمّی است که اندازه‌گیرنده‌ی تغییر و دگرگونی است؛ و این همان زمان است. زمان کمیت حرکت است، نه از جهت مسافت، بلکه از جهت تقدم و تأخري که باهم جمع نمی‌شوند» (ابن‌سینا، ۱۳۸۸: ۲۹۱).

استعاره‌ی مفهومی

در نگرش سنتی به استعاره، استعاره مختص حوزه‌ی ادبیات می‌باشد و آمده‌است: «استعاره مصدر باب استفعال و به معنی عاریه‌گرفتن لفظ از معنای حقیقی و کاربرد آن در معنای مجازی است، به شرطی که وابستگی میان معنی حقیقی و مجازی براساس مشابهت باشد»(نصیریان، ۱۳۸۰: ۱۴۱). درآراء لیکاف و جانسون، استعاره مبتنی بر نگاشت یک قلمرو یا حوزه بر قلمرو و حوزه‌ی دیگر است؛ به‌طوری‌که قلمروی دوم انتزاعی است و از طریق قلمرو اول درک می‌شود. به عقیده‌ی آنها استعاره‌هایی که در خارج از نظام مفهومی قراردادی (کلیشه‌ای و پرکاربرد) هستند، استعاره‌های تخیلی، ابداعی و نو قلمداد می‌شوند. این استعاره‌های نو حاصل درک جدید انسان‌ها از تجربه‌های گذشته‌اند. به مدد استعاره‌های تخیلی و نو، این توانایی در افراد ایجاد می‌شود تا فعالیت‌های روزمره و گذشته را به شیوه‌ی جدید درک کنند (Lakoff and Johnson, 1980: 139).

طرحواره‌های تصویری

جانسون با مطرح کردن نظریه‌ی طرحواره‌های تصویری، به بررسی شناخت جسمی‌شده پرداخت. درک الگوهایی از این دست که انسان‌ها در مکانی خاص و با محدودیت‌های مشخصی زندگی می‌کنند، راه می‌روند، می‌خورند، می‌خوابند و به‌طورکلی هرروز با دنیای اطراف خود و الگوهای آن سروکار دارند، جسمی می‌باشد؛ یعنی حاصل تعامل جسم انسان‌ها با آنان است (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۴۱-۴۲). به عقیده‌ی جانسون «نظامِ مفهومی ما در دو سطح به‌صورت بسیار دقیق به مناسب‌ترین تجربه‌های ما «متصل» می‌شوند؛ (الف) سطحِ پایه که در آن ما فیل‌ها را از زرافه‌ها و ببرها و ایستادن را از نشستن تمییز می‌دهیم. این سطحی از فهم است که به ما امکان می‌دهد به‌صورت قابل قبولی در محیط خود عمل کنیم. (ب) سطح طرحواره‌ی تصویری که صورتِ عامی از فهم برحسبِ ساختارهایی چون ظرف، مسیر، چرخه، حلقه، توازن و جز این‌ها به ما می‌دهد. این سطحی است که خودِ صورت را تعریف می‌کند و به ما امکان می‌دهد از روابط میان تجربه‌های گوناگون سر دربیاوریم»(جانسون، ۱۳۹۷: ۳۱۳).

مجاز

در نگرش سنتی، هر کلمه‌ای که بنا بر مناسبات بین معنای اول و دوم، بر غیر آنچه برای آن وضع‌شده دلالت کند، مجاز است (الجرجاني، ۱۴۲۲: ۲۴۹)؛ اما مجاز از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی «نگاشتی است مفهومی که در آن یک قلمروی تجربی (مقصد) تا حدودی از طریق قلمروی دیگر (مبدأ) درک می‌شود. هردوی این قلمروها دارای قلمروی تجربی مشترکی هستند» (بارسلونا، ۱۳۹۹: ۱۲) و به گفته‌ی کوچش[۷] «فرایندی شناختی است که در آن‌یک عنصر مفهومی (وسیله) دسترسی ذهنی به عنصر مفهومی دیگر (مقصد) را در همان حوزه یا نمونه شناختیِ آرمانی (نشا) فراهم می‌کند» (کوچش، ۱۳۹۸: ۲۳۲).

خلاصه رمان

رمان حکایات یوسف تادرس نوعی «خود زیست‌نامه» است که در بطن خود دربردارنده‌ی نگرشی فلسفی است. یوسف تادرس به‌عنوان راوی، شخصاً مراحل زندگی خود را از زمان تولد تا بزرگ‌سالی بیان می‌کند، او در شرایط خاص متولدشده و شاهد مرگ نا به‌هنگام مادرش بوده و این امر تأثیري منفی بر روان وی گذاشته است؛ تاجایی‌که احساس خلأ و تنهایی درونی به او دست

می‌دهد. اصلی‌ترین بخش این رمان، علاقه‌ی تادرس به نقاشی است که راهی برای فرار از افکار منفی و تفکر درباره خودش است. سؤالاتی در ذهن وی درباره‌ی موضوعات متنوعی چون خدا، فلسفه‌ی زندگی، عشق و موضوعاتی از این دست برای او به وجود می‌آید و به دنبال این افکار، در پی هویت گمشده‌ی خویش است. وی در خلال تلاش برای رسیدن به آرامش و جستجویِ من وجودی خود، شخصیت‌های فرعی داستان را تحت‌الشعاع قرار داده، حتی کوچک‌ترین اسرار خویش را در مورد مشکلات خود با همسرش ژانت و روابط عاشقانه با سناء و تهاني بیان می‌کند. در این رمان، علاوه بر زندگی شخصی تادرس، موضوعات اجتماعی مانند نوع زندگی قدیمی خانواده‌های مصری و درگیری‌های خانوادگی و اختلافات مربوط به ارث نیز بیان شده است.

زمان در رمان حکایات یوسف تادرس

زمان یکی از عناصر و موضوعات مطرح‌شده در این داستان است؛ زیرا تادرس (راوی داستان) زندگی خود را از زمان تولد تا زمان نگارش این رمان به تصویر می‌کشد. او در موقعیت‌هایی خاص، تفسیرهای جالبی از زمان دارد؛ مثلاً در قسمتی از داستان می‌گوید: «هذه أيام سادة، بلا طعم، بلا شكل»[۸] (عصمت، ۲۰۱۵: ۶۶) که در حقیقت شیء انگاری زمان است، پیوسته به توصیف زمان حسی می‌پردازد که مختص به خود اوست. این نوع زمان واحد ثابتی مثل ثانیه‌های زمان تقویمی یا مدت زمانی که نور در سیصد هزار کیلومتر طی می‌کند، ندارد؛ واحد آن کش‌آمدنی یا کوتاه‌شدنی است و فاعلِ تعیین‌کننده‌ی چنین واحدی، حس انسان‌ها می‌باشد (مندلی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۶). زمان حسی براساس این حقیقت پایه‌گذاری شده که گذشت زمان در درون موضوع موردنظر به اعتبار شرایطی که بیرون از آن وجود دارد، یعنی در ارتباط با خوشی و یا ناخوشی لحظات موجود در آن، ریتمی متفاوت خواهد داشت (مکی، ۱۳۸۸: ۴۰-۳۹). برای مثال زمانی که تادرس سرخوش از رابطه‌ی عاشقانه با تهانی و غرق در برآورده‌شدن امیال نفسانی است، آن زمان را برای خود خوشایند می‌داند و گذر زمان را در آن موقعیت زود می‌داند؛ یعنی لحظه‌ی شادی برای او کوتاه است: «أربكتني سرعة انقضاء تلك الأيام»[۹] (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۷۲). بعد از همین رابطه که با تهانی دارد، فراق و دوری او را بر خود سخت می‌داند و تصمیم می‌گیرد به مدرسه‌ای برود که تهانی در آنجا مشغول به کار است. وی باوجود اوضاع روحی نامساعد خود و گرمای تابستان، دو ساعت منتظر او می‌ماند؛ یوسف تادرس در توصیف آن ساعات می‌گوید: «اثقل ساعتين عشتهما»[۱۰] (همان: ۱۸۶)؛ چرا که وی ساعات ناراحتی و اندوه را به‌سختی گذرانده است. در تحلیلی که در ادامه

بیان خواهدشد، می‌توان مشاهده نمود که چگونه راوی از عبارات استعاری زمان برای بیان محتوای افکار، حالات و روحیات خود بهره‌برداری می‌کند.

سازوکارهای شناختی حوزه‌ی زمان

در این قسمت ساز و کارهای شناختیِ استعاره‌ی مفهومی، طرحواره‌های تصوری و مجاز در رمان «حکایات یوسف تادرس» ، مورد بررسی قرار می‌گیرد:

استعاره‌ی مفهومی و طرحواره تصوری

با توجه به اینکه طرحواره‌های تصوری مبنای شکل‌گیری برخی استعاره‌های مفهومی هستند، در این قسمت استعاره‌ی مفهومی و طرحواره‌های تصویری تحت یک عنوان آمده‌اند:

زمان به‌مثابه مکان

مبنای استعاره‌ی مفهومی " زمان به‌مثابه مکان است" و طرحواره حجمی است که در حقیقت «تجربه‌ای فیزیکی است که بدن‌هایمان را مانند ظرف‌هایی فرض می‌کنیم که دربرگیرنده مجموعه‌ای از اعضا، احساسات و عواطف است یا طوری که گویا آن‌ها در ظرف‌هایی مانند خانه و ماشین و غیره قرارگرفته باشند». (الزناد، ۲۰۱۰: ۱۶۹). در مثال‌های زیر نیز "وقت" که از عبارات مربوط به زمان است با حرف "في" خاصیت مکان‌شدگی پیداکرده است و به‌صورت مکانی مجسم شده که تادرس در آن قرارگرفته است:

تادرس زمانی که غرق در رابطه با سناء بوده، درباره‌ی احساس سناء نسبت به خود می‌گوید که فکر می‌کرده به وی تعلق‌خاطر ندارد و این نگرش منفی را سد و شکافی می‌بیند که توان تحمل آن را ندارد؛ وی آن زمان را این‌گونه مجسم می‌کند: «في الوقت الذي كنت فيه مندفعاً في المغامرة»[۱۱] (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۱۶). در این مثال ضمیر "ه" در " كنت فيه" به "الوقت" برمی‌گردد و "وقت" را به‌صورت مکانی که تادرس در آن قرارگرفته، مجسم کرده‌است؛ یعنی تادرس زمان دوستی با سناء را چون حصار و محدوده‌ای مشخص برای خود دانسته که در آن با شور و هیجان به رابطه‌ی عاشقانه‌اش ادامه داده‌است.

تادرس در گفتگویی که با رضا بولس (از خویشاوندان مادر تادرس و همچنین دوست صمیمی او) در مورد بنیان‌نهادن ثروت داشته -درحالی‌که مرادِ رضا بولس ثروت‌های مادی نبوده‌است-

گفته‌ی خود را این‌گونه بیان می‌کند: «سخرت من السهولة التي يتحدث بها عن بناء الثروات، في الوقت الذي يعاني فيه الناس ليجدوا ما يطعمون به أنفسهم»[۱۲] (همان: ۱۶۲).

در این مثال ضمیر "هـ" در "یعانی فیه" به "الوقت" برمی‌گردد که نویسنده "الوقت" (زمان) را همچون مکانی که مردم به لحاظ اقتصادی در آن با سختی و مشقت به سر می‌برند، به تصویر کشیده؛ یعنی زمان مدّنظر تادرس مکان رنج است.

زمان به‌مثابه مسیر

طرحواره‌ی مسیر بخش بزرگی از زندگی انسان است؛ تجارب فیزیکی وی را کنترل می‌کند و فعالیت‌های روزانه‌ی او را سازماندهی می‌کند. انسان با این جهان از طریق مسیرهای مختلفی که با آن در تعامل است، ارتباط دارد و آن را به‌صورت روزانه انجام می‌دهد؛ مانند طی‌کردن مسیر از رختخواب تا حمام، از اجاق‌گاز تا سفره غذا و از خانه تا محل کار و از محل کار تا اتومبیل و از تونس تا فرانسه و از زمین تا آسمان (البوعمرانی، ۲۰۰۹: ۱۰۱). نویسنده با استفاده از الفاظ "حتی" و "نهایة"، برای زمان مسیر در نظر گرفته است:

حتی

یکی از معانی "حتی" نهایت و غایت چیزی است. با توجه به اینکه افکار و آشفتگی‌های روحی تادرس معمولاً در شب اوج می‌گیرند، در اکثر نمونه‌ها حرف "حتی" با واژه‌ی "صباح" آمد که نشان‌دهنده‌ی پایان مسیر شب‌های خاص اوست:

تادرس وقتی‌که دل در گرو سناء نهاده، رابطه‌ی تیره‌ای که با همسرش "ژانت" دارد را نیز به‌تصویر می‌کشد؛ از شبی می‌گوید که به خاطر عدم توجه به امور منزل با وی مشاجره داشته، خانه را ترک‌کرده و به طلاق او نیز اندیشیده؛ باوجوداینکه می‌داند حق با اوست، اما آن شب نیز به سناء فکر می‌کند و نمی‌خوابد: «بقيت مستيقضاً حتى الصباح»[۱۳] (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۲۶).

یا در مثالی دیگر زمانی که رضا بولس به تادرس پیشنهاد می‌دهد که تصوراتش را نقاشی کند، تادرس در یک‌شب نقاشی‌های عجیبی می‌کشد و هرچه را در ذهنش تصورکرده، در نقاشی‌هایش به تصویر می‌کشد و آن شب را تا صبح بیدار می‌ماند: «في تلك الليلة ظلت جالساً حتى الصباح»[۱۴] (همان:۲۳۶)

در مثال‌های فوق، رسیدن "صبح"، نهایت و غایت مسیر تادرس است که گویی آن را در شب

می‌پیماید. در واقع مقصد او روشنایی صبح است که از مسیر تاریک پا به مسیر روشن می‌گذارد، شبی که بر او سخت می‌گذرد و او را غرق در اندیشه‌ی خود می‌کند و گویی رسیدن زمان جدید (صبح) و گذر از زمان تاریک (شب) است که او را از تفکرات خاصش رهایی می‌بخشد.

نهاية

تادرس در زمان رابطه با سناء، به اختلاف دین خود با او فکر می‌کند و حال و هوای زمانی که مادرش خاطره‌ای از دایی‌اش برای او تعریف کرده را احساس می‌کند؛ خاطره‌ای که در آن دایی تادرس به خاطر علامتی که برادران مسلمان بر روی در آپارتمان او گذاشته‌اند، فرار کرده است: «وبدأت أشعر بتلك الأجواء التي حكت لي أمي عنها في نهاية الأربعينات»[۱۵] (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۱۱) که در این مثال تادرس با واژه‌ی "نهاية" برای دهه‌ی چهل، مسیری را در نظر گرفته و زمانی که در پایان آن مسیر بوده، مادرش برای او خاطره‌ای تعریف کرده است.

تادرس بعد از مدت‌ها بلال یکی از دوستان قدیم خود را می‌بیند و باوجود احساس خواری، اما این دیدار گویی او را از خواب غفلت بیدار می‌کند و محرکی است برای او که دوباره به سمت نقاشی -هنر ذاتی‌اش- برود؛ زمانی که تصمیم می‌گیرد که ۹۹ تصویر متفاوت از خود بکشد، می‌گوید: «وجدت نفسي في نهاية اليوم»[۱۶] (همان: ۲۰۷). در این مثال پایان روز که با واژه‌ی "نهاية" بیان‌شده، مقصد تادرس در روزی است که اسیر افکار و احساسات منفی‌اش درباره‌ی خود بوده؛ به‌نحوی که با رسیدن به این مقصد می‌تواند از اسارت آزاد شود. گویا نفس تادرس از او جداست و چون یک شیء، در فاصله‌ای دور قرار گرفته‌است و تادرس آن را می‌یابد. روز مسیری است که در انتهای آن نَفسِ شخصیت داستان قرار گرفته است. مکانی‌شدگی خلاقانه‌ی روز به راوی کمک می‌کند تا بهتر بتواند تغییرات و دگرگونی‌های روحی خود را که در واحد زمان رخ می‌دهد، توصیف‌کند.

زمان به‌عنوان یک شیء

مبنای استعاره‌ی مفهومیِ زمانِ شیء (قابل‌اندازه‌گیری)، "طرحواره‌ی مقدار" است. این نوع طرحواره‌ی تصوری، با اندازه‌ی کمّی اشیاء سر و کار دارد و به همین خاطر به‌آن، طرحواره‌ی تصوریِ شی‌ای گفته می‌شود. در به‌تصویرکشیدن مفاهیم انتزاعی، از واژگانی که دلالت بر مقدار (میزان) دارند، مانند افزود، زیادکرد، کم‌کرد، کاهش‌داد، اضافه‌کرد و غیره استفاده می‌شود (شاملی و

حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۷: ۲۶) در مثال‌های زیر نیز نویسنده برای "لحظة" که از مؤلفه‌های زمان به‌شمار می‌آیند، واژگان "صغيرة "،"كثيفة" و"ثقيل " که دال بر کمیت هستند را به‌کاربرده است:

تادرس در پایان داستان، زمان را گذرا می‌داند و معتقد است که لحظات سختِ آن، دوام نمی‌آورند و شیوه‌ی زندگی را انتخاب خود شخص می‌داند. وی در زمانی که به‌طور کامل سرگرم نقاشی بوده، از لحظاتی می‌گوید که به‌اندازه‌ی یک‌چشم برهم‌زدن بوده‌اند؛ گویی چون بارانی بر سرِ او آمده‌اند و از آن‌ها سرخوش شده‌است: «لحظات صغيرة لم تزد على كونها لمحة»[۱۷] (عصمت، ۲۰۱۵: ۲۴۱).

آنچه در این مثال چگونگی مفهوم‌سازی زمان در ذهن نویسنده را نشان می‌دهد، به‌کارگیری واژه‌ی "صغيرة" برای "لحظة" است؛ زیرا که "لحظة" یکی از مؤلفه‌های کوتاهِ زمان است و واژه‌ی "صغيرة" که دلالت بر امور حسی کوچک دارد را برای آن به‌کاربرده است. در حقیقت، وی این‌گونه ملموس و حسی‌بودن زمان را نشان می‌دهد.

زمان نقاشی برای این شخصیت با زمان‌های دیگر متفاوت است؛ زیرا هنر نقاشیِ تادرس، وسیله‌ای برای تکامل بُعد روحی اوست. با این هنر حالت خاص نفسانی به او دست می‌دهد که گویی به شهود عرفانی می‌رسد و اتصال به یک نیروی ماوراء طبیعی را برای او رقم می‌زند. این احساس خاص باعث می‌شود که در یک‌شب، هفت نقاشی متشابه و درعین‌حال متفاوت بکشد. بعد از کشیدن این نقاشی‌ها تادرس از حالت روحی خود و لحظات اشراق می‌گوید و از مخاطب فرضی خود می‌پرسد: «ألم تجرب لحظة كثيفة على هذا النحو، لحظة ثقيلة كأنك كنت طيناً وتحولت إلى كائن له روح»[۱۸] (همان: ۲۳۹).

اصل ماده‌ی "كثف"، برای بیان تراکم و فراوانی اشیاء به کار می‌رود؛ چنان‌که در "مقاييس‌اللغة" آمده «"الكاف" و "الثاء" و "الفاء" دال بر، برهم‌نهادن چیزی بر چیزی دیگر و جمع شدن است؛ گفته می‌شود این چیزی انبوه و متراکم است و ابر متراکم و درخت پرشاخ و برگ» (ابن فارس، ۱۹۷۹: ۵/ ۱۶۱). در مثال فوق، نویسنده این واژه را برای "لحظة" که از مصادیق زمان است، به‌کاربرده که شیء‌انگاری زمان را از دیدگاه وی القا می‌کند؛ همچنین واژه‌ی "ثقيلة" که دال بر میزان و اندازه است را در ادامه برای بیان تأکیدی بر ملموس‌بودن "زمان" در نظام مفهومی خود به‌کاربرده است.

"تلک" و "ذلک" دو اسم اشاره هستند که در زبان روزمره برای امور ملموس و حسی کاربرد دارند؛ اما در نویسنده در رمان خود، در کنار امور حسی از این اسم‌های اشاره برای بیان مفهوم "زمان" نیز بهره‌برده است. تادرس بعد از پشت سر گذاشتنِ ماجراهای عاشقانه، به فکر ساختن منِ

وجودی خویش است و در خود احساس نیازِ رفتن به دیر و خواندن کتاب مقدس را می‌کند. وی زمانِ انجامِ اصلاح خود را بحرانی‌ترین برهه‌ی زندگی‌اش می‌داند: «في تلك الفترة وصل ركود حياتي إلى أقصاه»[۱۹] (همان: ۲۰۴). در این مثال اسم اشاره‌ی "تلك" که برای "الفترة" به‌کار رفته، دال بر شیءانگاری و حسی‌بودن زمان از نظر نویسنده است. یا زمانی که یوسف تادرس خبر مرگ مادرش را به پدر می‌دهد، قبل از بیان عکس‌العمل او می‌گوید: «يبدو أنني آذيته في ذلك المساء»[۲۰] (همان: ۸۹). در این مثال نیز اسم اشاره "ذلك" برای "مساء" به‌کاررفته، که بر ملموس‌بودن آن عصرِ (بعدازظهر) به‌خصوص دلالت دارد.

در مثال‌های فوق به نظر می‌رسد دو اسم اشاره‌ی "ذلك" و "تلك" که برای زمان‌هایی خاص به کار می‌روند؛ در حقیقت بیانگر آن می‌باشند که نویسنده سعی دارد با اسم‌های اشاره مذکور، این زمان‌ها را از دیگر زمان‌ها متمایز سازد.

طرحواره‌ی خطی

حرکت، یکی از وجوه تمایز جانداران با محیط اطراف است. این وجه‌تمایز برای امور انتزاعی اگرچه طرحواره‌ی حرکتی محسوب می‌شود، اما چون موضوع موردبحث زمان است و مفهوم‌سازی زمان با طرحواره‌ی خطی بیان می‌شود، از حالت‌های طرحواره‌ی خطی برای تبیین زمان در این بخش استفاده‌شده است. این طرحواره، اشیاء را در یک خط تک‌بُعدی برحَسب فاصله‌ی فزاینده از یک نظاره‌گر می‌آراید و از لحاظ استعاری در مورد تسلسل زمانی به‌کار می‌رود (تیلر، ۱۳۹۰: ۵۴). در زبانشناسی شناختی برای مفهوم‌سازی زمان، دو نوع مدلِ شناختی، معرفی‌شده است: نوع اول مدل‌های شخص محور و نوع دوم، مدل‌های زمان محور می‌باشند که این مدلِ زمان محور، متضمن ناظر نیست؛ بلکه یک رویداد زمانی برحسب رویداد مکانی متقدم یا متأخر است (بهنام، ۱۳۸۹: ۲۶). اما مدل شخص‌محور دربردارنده‌ی دو مدل زمان متحرک و ناظر متحرک است.

زمانِ متحرک

درحرکت زمان معمولاً از استعاره‌ی مفهومی «زمان به‌مثابه‌ی حرکت در مکان» استفاده می‌شود؛ اما در پژوهش حاضر با توجه به فعل‌هایی که نویسنده برای حرکت زمان استفاده کرده، استعاره‌ی «زمان جاندار است» مبنا قرارگرفته است. بر اساس این استعاره، شخص ثابت (ایستا) در مکان مشخصی قرار دارد که نگاهش را به سمت خاصی هدایت می‌کند؛ درحالی‌که دوره‌های زمانی از

جلو به عقب بر او می‌گذرد. این استعاره بر بخش بزرگی از بینش انسان از زمان حاکم است (الحراصي، ۲۰۰۲: ۳۰).

أتی

"أتی" فعلی است که بر آمدن و رسیدن دلالت دارد و در چند مورد از داستان و در حالت‌های مختلفی برای بیان زمان به‌کار رفته است. مثلاً، بعد از قطع‌شدن رابطه‌ی تهاني و تادرس، تادرس برای دیدن او به راه‌های زیادی متوسل می‌شود. به‌عنوان مثال وی مسئولیت مراقبت امتحانات در جاهای دور را بر عهده می‌گیرد که شاید بتواند او را ببیند و با فرارسیدن ایام امتحانات در حالتی بین نگرانی و انتظار قرار می‌گیرد، مضطرب می‌شود: «وعندما يأتي ميعاد الامتحانات يرتجف قلبي و يضطرب»[۲۱] (عصمت، ۲۰۱۵: ۲۰۰). فعل "يأتي" که در این مثال برای "ميعاد الامتحانات" (زمان مقرر و موعد) به‌کاررفته و حرکتی ارادی برای آن مجسم شده است، به‌صورت جانداری به سمت ناظر ثابت (تادرس) در حرکت است.

تادرس، گاه اوضاع و شرایط خود را می‌سنجد و همان را برای مخاطب به تصویر می‌کشد و می‌گوید: هر بار که احساس‌کردی زندگی‌ات از حرکت بازایستاده، گذر زمان تو را هوشیار می‌کند که زندگی در جریان است: «تأتي لحظة تنقلک نقلة أخری و تعرف أنها لا تتوقف»[۲۲] (همان: ۲۰۲). در این مثال "تأتي لحظة"، دال بر حرکت زمان است؛ زمانی که از جانب خود با فشار و نیرویی همراه است و انسان را از جایگاهی که قرار دارد، به جایگاه دیگری منتقل می‌کند. حرکت زمان، جریان‌یافتن مثبتِ زندگی می‌باشد که تنها دلگرمی انسان در مواقع سختی است.

آن

"آنَ" به معنای فرارسیدن و نزدیک‌شدن، فعلی است که همیشه برای زمان به کار می‌رود و حرکت آن را مجسم می‌کند. در داستان نیز در موقعیت‌های متفاوتی از این فعل استفاده‌شده که ناظر، ثابت و زمان، متحرک به سمت ناظر است:

در بخشی از داستان، رضا بولس کتابی از تصاویر مردم به تادرس می‌دهد و از او می‌خواهد که آن‌ها را نقاشی کند، هر هفته به دیدن تادرس می‌رود و در اواخر کار به تادرس می‌گوید: «آن الأوان يا يوسف، لابد أن نفكر في وسيلة نعرض بها هذه الصور»[۲۳] (عصمت، ۲۰۱۵: ۲۴۵) که این مثال بیانگر زمان متحرک است.

در موقعیتی دیگر، زمانی که استاد نعیم، تادرس را نصیحت می‌کند، به گفته‌ی تادرس کلام او در این خلاصه می‌شود که او (تادرس) شخص گمراهی بوده و اکنون زمان بازگشتش از ضلالت و اشتباهات است: «وإن أوان الرجوع قد آن»[۲۴] (همان: ۱۹۷). این مثال بیانگر آن است که در بستر زمان و حرکت زمان‌های مناسب به سمت انسان، وی فرصت پیدا می‌کند که از خطا و اشتباهات خود بازگردد.

جاء

تادرس تصاویر کائنات را نقاشی می‌کند و هم‌زمان با این نقاشی‌ها، خیال و تصویر آن‌ها در ذهنش شکل می‌گیرد و با این افکار احساس می‌کند به خودش نزدیک شده است؛ در این ایام یک روز از خواب بیدار می‌شود خود را در مکانی دیگر می‌بیند؛ گویی روح دیگری دارد. وی آن تصاویر را برآمده از درون وجود خود می‌داند و برای آن روزِ خاص، حرکت قائل است که اولین نقاشی‌هایش را در آن می‌کشد: «حتى جاء اليوم رسمت فيه أول صوري»[۲۵] (عصمت، ۲۰۱۵: ۲۳۱). "جاء" (آمدن) فعلی است که بر حرکت ارادی جانداران دلالت دارد. در این مثال نویسنده آن را برای زمان به‌کاربرده؛ به‌نحوی‌که تادرس ناظرِ ثابت است و زمان به‌صورت جاندار متحرکی به سمت او رفته است. علاوه بر حرکت زمان، این مثال متضمن طرحواره‌ی حجمی برای زمان است؛ زیرا که ضمیر موجود در "فيه"، مربوط به "اليوم" است و آن روز خاص را چون مکانی که در آن نقاشی کشیده، مجسم کرده‌است.

در بخشی دیگر، بعد از دوری سناء، تادرس روحیه‌ی خود را از دست می‌دهد، زندگی را به‌سختی می‌گذراند و پیوسته در انتظار سناء است. روزی همکار سناء او را باخبر می‌کند که سناء در قاهره نزد عمویش است: «حتى جاء اليوم الذي اقتربت مني زميلة " سناء"...»[۲۶] (همان: ۱۲۶). در این مثال نویسنده بیشتر از آنکه حرکت همکار سناء را مدنظر داشته باشد، حرکت زمان را به تصویر کشیده و آن را بر خبر او مقدم کرده است. همچنین زمان در این مثال دارای نوعی حرکت ارادی است که فعل "جاء"، جانداربودن زمان از دیدگاه نویسنده را مجسم می‌کند و علاوه بر آن می‌توان طرحواره نزدیکی برای زمان را مشاهده کرد که به تادرس نزدیک می‌شود.

حرك

نویسنده حرکت زمان را صراحتاً با ماده‌ی "حرك" نیز بیان کرده است. در قسمتی از داستان، تادرس

از عشق می‌گوید. وی عقیده دارد که عشق جادو دارد و از قول یکی از دوستانش می‌گوید: عشق احساس انسان را به زندگی تغییر می‌دهد و دلباختگی نیرویی دارد که انسان را صبح از خواب بیدار می‌کند. در ایام عشق‌بازی زمان درحرکت بوده و هرروز با تغییر و تحول همراه است: «يتحرك الزمن لا يصبح اليوم مثل سابقة»[۲۷] (همان: ۱۰۷). در بستر حرکت زمان است که تفاوت‌ها درک می‌شود؛ یعنی زمانی که انسان از لحاظ روحی به آرامش مطلوب برسد، تحولات خوب را در فاصله‌ی یک روز می‌فهمد این مثال مبین زمان حسی برای شخص تادرس نیز است.

مرّ

"مرّ" به معنای گذر و عبورکردن و در زبان روزمره برای امور مختلف به‌کار می‌رود؛ اما وقتی‌که برای "زمان" به‌کار می‌رود، مراد سپری‌شدن آن است که در بطن خود، حرکت را برای آن القا می‌کند. بعد از ماجرای عاشقانه‌ی تهانی و تادرس، تادرس پیوسته خاطرات او را یادآوری می‌کند و روز به روز حالش بدتر می‌شود: «بمرور الوقت أصبحت حالتي أكثر سوءاً»[۲۸] (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۸۱). در این مثال نیز تادرس ناظر ثابت می‌باشد و زمان متحرک است؛ گویی حرکتِ زمان عاملی برای تشدید اوضاع روحی سخت اوست.

البته عکس این قضیه هم در داستان دیده می‌شود که گذر زمان عاملی برای بهبود اوضاع و شرایط بد و سخت ناظر ثابت است؛ مثلاً تادرس بعد از پایان تحولات روحی- عاطفی که به خود می‌آید، رابطه‌اش با همسرش بهتر می‌شود، به آرامش دست می‌یابد و می‌گوید: «بمرور الوقت استقرت الأمور في البيت» (همان: ۱۹۹).

در این رمان، حرکت زمان مختص به زمان حال نیست و از گردش ایام و گذر زمان درباره‌ی آینده نیز سخن به میان می‌آید؛ مثلاً وقتی‌که یوسف تادرس در گرداب مشکلات روحی گرفتار است، رضا بولس به‌عنوان دوست خوبش در تلاش است که او را آرام کند و به او می‌گوید: «لا تقلق يا يوسف، فترة صعبة و سوف تمر»[۳۰] (همان: ۱۹۱). در این مثال واژه‌ی "سوف" دال بر آینده و فعل "تمر" برای "فترة" (دوران) به‌کار رفته است. این مثال نیز بیانگر آن می‌باشد که گذر زمان، وسیله‌ای برای رهایی از مشکلات -در رمان، مشکلاتی که بنیاد روحی دارند- است.

ناظر متحرک

در این مدل که زمان ثابت و ناظر متحرک است، قالب بیانی می‌تواند مبنای استعاره‌های متفاوتی

باشد:

زمان مسیر است

فعل "قضی" به معنای خاتمه‌دادن و به سرانجام رساندن امور است؛ اما وقتی برای زمان به کار می‌رود، گذراندن آن مدنظر است؛ به این صورت که گوینده خط زمانیِ مشخصی را مدنظر دارد و آن را چون مسیری طی می‌کند. در رمان حاضر، "زمان" در موقعیت‌های زیادی با فعل "قضی" همچون مسیر مجسم شده است. مثلاً، تادرس در توصیف سالی که برای تحصیل به اسکندریه می‌رود، می‌گوید: «قضيت في الإسكندرية عاماً واحداً»[۳۱] (همان: ۵۸). یا در زمان آشفتگی‌های روحی‌اش از چگونگی سپری‌کردن روزها می‌گوید: «قضيت أيامي شارداً»[۳۲] (همان: ۱۴۷).

زمان عنصری است که نویسنده پیوسته به آن توجه دارد؛ حتی زمانی که می‌خواهد از موضوع خاصی صحبت کند، چگونگی گذر زمان را قبل از پرداختن به آن موضوع بیان می‌کند: «كان يوماً شتوياً قضيته في البيت»[۳۳] (همان: ۲۳۲).

مثال‌های فوق بیانگر آن است که مسیر مدنظر نویسنده برای زمان، مسافت خاصی را نمی‌طلبد؛ هم می‌تواند کوتاه باشد مانند "یوم"و هم بلند مانند "عام".

زمان شیء است

وقتی تادرس برای اولین بار گوشی موبایل را در دست رضا بولس می‌بیند، با افسوس می‌گوید: «كنا نقترب من نهاية القرن والحياة تتغير، وأنا في عزلتي أعيش في كهف»[۳۴] (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۵۷). فعل "نقترب" در این مثال، دال بر حرکت به سمت زمان است و همچنین نزدیک‌شدن به زمان، مبین مفهوم شیءانگاری آن است که در حقیقت طرحواره‌ی نزدیکی می‌باشد.

مجاز مفهومی

مجازهای حیطه‌ی زمان در رمان، اکثراً تحت رابطه‌ی کل- جزء هستند:

ظرف به‌جای مظروف (زمان به‌جای رخداد)

در نمونه‌های ذیل زمان ظرف و رخداد، مظروف است، نویسنده ویژگی‌های رخداد را به زمان آن انتقال داده‌است. در شروع یکی از مباحث داستان، تادرس می‌خواهد از زمان کودکی خود صحبت

کند که هیولایی را دیده، پس کلامش را این‌گونه شروع می‌کند: «هذا یوم صعب لایمکن أن یمرّ هکذا»[۳۵] (عصمت، ۲۰۱۵: ۳۳).

همچنین در مثالی دیگر، مرگ مادر تادرس حادثه‌ای سخت در زندگی اوست. تادرس وجود او را معنابخش زندگی خود می‌داند؛ به‌نحوی‌که بعد از مرگش دست از کار می‌کشد و آن روزگار را به‌سختی می‌گذراند. وی در وصفِ آن زمان می‌گوید: «هذه فترة قاسیة»[۳۶] (همان: ۹۱).

بعد از آشکارشدن رابطه‌ی سناء و تادرس، تادرس که درگیر افکار خود درباره‌ی هویت موجودات و اشیاء بوده و از این موضوع نیز غمناک بوده است، یک روز احساس تنهایی شدیدی بر او غالب می‌شود؛ به‌گونه‌ای‌که آن روز را به‌سختی سپری می‌کند و می‌گوید: «کان هذا الیوم صعباً»[۳۷] (همان: ۱۴۵). در این مثال‌ها، مشکلات و اتفاقات در ظرف زمان رخ می‌دهند و این ظرف به‌جای خود مشکلات، در رابطه‌ای مجازی در متن ظاهر می‌شود.

کل به‌جای جزء

در نمونه‌های زیادی از داستان، راوی به‌جای ساعت خاصی از طول روز یا شب، کل روز و شب را به کار می‌برد. مثلاً، وقتی به اسماعیله می‌رود، می‌گوید: «وصلت في اللیل»[۳۸] (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۴۶). یا وقتی‌که استاد نعیم از تادرس می‌خواهد که نزد همسر و بچه‌هایش برگردد و به زندگی با آن‌ها ادامه دهد، تادرس درباره‌ی او می‌گوید: «في اللیل عرض الأستاذ نعیم الموضوع بنفس الطریقة الحکمیة»[۳۹] (همان: ۱۷۹). یا در قسمتی از داستان در روز جمعه رضا بولس را ملاقات می‌کند، می‌گوید: «یوم الجمعة قابلت "رضا بولس"»[۴۰] (همان:۱۹۸).

مثال‌های فوق نشانگر آن است که نویسنده در موضوعات عادی داستان هم از پرداختن به زمان غافل نمانده است. همچنین نوع بیان عادی نشان می‌دهد که به‌صورت ناخودآگاه مجازهای فوق یعنی کل روز یا شب را به‌جای ساعتی از آن به‌کاربرده است.

نتیجه

داده‌های فوق در پی یافتن پاسخی به نحوه‌ی مفهوم‌سازی زمان در رمان منتخب بوده‌است. به عبارتی، نتایج تحقیق بیانگر آن می‌باشد که نویسنده برای مفهوم‌سازی زمان از ساز و کارهای شناختی بهره برده‌است. نوع گفتار ساده و عادی نویسنده که برآمده از ذهنیت وی در باب مقوله‌ی زمان است، نشانگر همبستگی زبان ادبی و زبان روزمره‌ی نویسنده است. این گفتمان در حقیقت

منعکس‌کننده‌ی ویژگی‌های درون فرهنگی جامعه‌ی مصر در زمینه‌ی روش‌های بیان مفهوم زمان می‌باشد.

از یک منظر گسترده‌تر جهانی، با توجه به رابطه‌ی تنگاتنگ زمان و مکان، مکان یکی از راه‌های مفهوم‌سازی زمان است. نویسنده با استفاده از حرف "في" در قالب طرحواره‌ی حجمی از استعاره‌ی مفهومی " زمان به مثابة مکان است" بهره برده‌است. یا زمان به‌صورت مسیری است که انسان آن را می‌پیماید. اشیاء و امور مادی روزمره که انسان با آن‌ها سروکار دارد نیز، یکی دیگر از راه‌های ملموس نشان‌دادن زمان توسط نویسنده است؛ به این صورت که " زمان شیء است" و با قیدهای خاصی چون "صغيرة"، "ثقيل"و قیدهایی از این دست که گاه اندازه‌ی آن مشخص و گاه با اسم‌های اشاره‌ی "ذلك" و "تلك" چون شيء‌اي عینی نشان داده‌شده است، ترسیم می‌گردد.

طرحواره‌ی خطی که مختص به زمان است نیز در قالب‌های بیانی متفاوتی، استعاره‌های مفهومی خاصی را به وجود می‌آورد. قائل‌شدن حرکت جاندارانی نظیر انسان برای زمان، حرکتی ارادی را متصور می‌سازد که متضمن استعاره‌ی مفهومی "زمان جاندار است" می‌باشد و در زمره‌ی طرحواره‌ی خطی نیز قرار دارد؛ طوری‌که زمان متحرک و ناظر ثابت است. همچنین، الگوی زمان ثابت و ناظر متحرک، استعاره‌ی مفهومی "زمان مسیر است" یا "زمان شيء است" را ایجاد می‌نماید که در آن شیء، زمان قابلیت نزدیک‌شدن و دورشدن را دارد. در مجاز مفهومی نیز زمان چون ظرفی است که رخدادها و اتفاقات مظروف آن هستند و ویژگی‌های رخدادها به زمان آن‌ها نسبت داده‌شده است. یا اینکه، نویسنده زمانی را که دال بر کل باشد مانند روز به‌جای جزئی از آن به‌کاربرده است.

این یافته‌ها دو پیامد مهم دارد؛ اول اینکه زبان نویسنده از زبان عادی جدا نیست. بدین معنی که به همان نحو که در زبان عادی برای مفهوم‌سازی زمان، آن به‌مثابه مکان در نظر گرفته می‌شود یا به‌مثابه ظرف، در زبان نویسنده هم همین اتفاق رخ‌داده است. گاه ناظر ثابت و زمان متحرک و گاه ناظر متحرک و زمان به‌مثابه مکان یا مسیری ثابت است. گاه انسان به سمت زمان در حرکت است و گاه زمان به سمت انسان. پس اساساً، مفهوم‌سازی زمان در همان چارچوب و قالب زبان عادی و با همان ابزارهای استعاری، مجازی و طرحواره‌های حرکتی، ظرف و مسیر است که به نویسنده اجازه می‌دهد به حوادث در چارچوب زمان بیاندیشد و آن را در قالب کلام بریزد؛ اما نکته‌ی دوم، درونمایه‌ی داستان است که باعث می‌شود این ابزارهای شناختی در خدمت مفاهیم احساسی، رفتاری و توصیف شخصیت و شخصیت‌ها و تغییرات و تحولات روحی آن‌ها قرارگیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Lakoff
2. Johnson
3. Evans
4. Kant
5. Newton
6. Piaget
7. Kovecses

۸. این روزها ساده، بدون طعم و شکل هستند.

۹. تمام‌شدن سریع (گذر سریع) آن ایام مرا متحیر کرد.

۱۰. سنگین‌ترین ساعاتی بود که زندگی کردم.

۱۱. در زمانی‌که غرق در ماجرا شده بودم.

۱۲. سهولتی که برای دستیابی ثروت از آن صحبت می‌کرد برایم تمسخرآمیز بود، در زمانی که مردم برای سیر کردن خود در رنج به سر می‌برند.

۱۳. تا صبح بیدار ماندم.

۱۴. آن شب تا صبح بیدار ماندم.

۱۵. آن فضایی را که مادرم در اواخر دهه ۴۰ برایم تعریف کرده بود احساس کردم.

۱۶. خودم را در پایان روز پیدا کردم.

۱۷. لحظات کوتاهی که فقط یک نگاه بود.

۱۸. آیا چنین لحظه سنگینی را تجربه نکرده‌اید؟ لحظه سنگینی که گویی گِلی بوده‌اید و به موجودی دارای روح تبدیل‌شده‌اید.

۱۹. در آن دوره افول زندگی من به نهایت خود رسیده بود.

۲۰. به نظر می‌رسید که من او را در آن عصر آزار دادم.

۲۱. و وقتی موعد امتحانات فرامی‌رسد، قلبم می‌لرزد و مضطرب می‌شود.

۲۲. لحظه‌ای فرامی‌رسد که باردیگر تو را جابه‌جا می‌کند و می‌دانی که آن لحظه متوقف نمی شود.

۲۳. یوسف، وقت آن رسیده است، به فکر وسیله‌ای (راهی) برای نمایش دادن این تصاویر باشیم.

۲۴. و زمان بازگشت فرارسیده است.

۲۵. تا روزی آمد که اولین تصاویرم را ترسیم کردم.

۲۶. تا اینکه آن روز فرارسید که همکار سناء به من نزدیک شد.

۲۷. زمان حرکت می‌کند، امروز مانند روز قبل نمی‌شود.

۲۸. با گذر زمان حالم بدتر شد.

۲۹. با گذر زمان، اوضاع در خانه تثبیت شد.

۳۰. یوسف نگران نباش، دوران سختی است و خواهد گذشت.
۳۱. یک سال را در اسکندریه گذراندم.
۳۲. روزهایم را با سرگردانی گذراندم.
۳۳. یک روز زمستانی را در خانه گذراندم.
۳۴. در حال نزدیک‌شدن به پایان قرن هستیم و زندگی در حال تغییر است، درحالی‌که من در تنهای‌ام در غار زندگی می‌کنم.
۳۵. امروز روز سختی است، نمی‌تواند این‌چنین بگذرد.
۳۶. این یک دوره سخت است.
۳۷. این روز سختی بود.
۳۸. در شب رسیدم.
۳۹. در شب استاد نعیم مسئله را با همان روش حکیمانه مطرح کرد.
۴۰. روز جمعه رضا بولس را ملاقات کردم.

منابع و مأخذ

ابن فارس، احمد، (۱۹۷۹)، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مجلد۵، القاهرة: انتشارات دارالفكر.

بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۹)، **«نظریه شناختی در باب استعاره و مجاز»، در کتاب استعاره و مجاز با رویکردی شناختی**، (گردآورنده آنتونیو بارسلونا)، برگردان فرزان سجودی، لیلا صادقی، تینا امراللهی، تهران: نقش‌جهان.

البوعمراني، محمد الصالح، (۲۰۰۹)، **دراسات نظرية و تطبيقية في علم الدلالة العرفاني**، صفاقس: علاءالدّين.

بهنام، مینا (۱۳۸۹)، «استعاره‌های مفهومی نور در دیوان شمس»، **نقد ادبی**، سال ۳، شماره ۱۰: ۹۱-۱۴۱.

تیلر، جان رابرت، (۱۳۹۰)، **بسط مقوله مجاز و استعاره**، ترجمه مریم صابری نوری فام در کتاب استعاره مبنای تفکّر و ابزار زیبایی‌آفرینی، گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.

جانسون، مارک، (۱۳۹۷)، **بدن در ذهن: مبنای جسمانی معنا، تخیل و استدلال**، ترجمه جهانشاه میرزا بیگی، تهران: آگاه.

الجرجاني، عبدالقاهر عبدالرحمن، (۱۴۲۲)، **اسرار البلاغة**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي ، بيروت: دارالكتب العلمية.

الحراصي، عبدالله، (۲۰۰۲)، **دراسات في الاستعارة المفهومية**، الطبعة الثالثة، عمان: مؤسسة عمان للصحافة والأنباء و النشر و الإعلان.

راسخ‌مهند، محمد، (۱۳۸۹) **درآمدی بر زبانشناسی شناختی (نظریه‌ها و مفاهیم)**، تهران: سمت.

الزّناد، الأزهر، (۲۰۱۰)، **نظريات لسانيّة عرفنية**، تونس: منشورات محمّدعلي الحامّي، بيروت: الدّار العربيّة للعلوم، بيروت و الجزائر: منشورات الاختلاف.

شاملی، نصرالله و فرزانه حاجی قاسمی، (۱۳۹۷)، «بسط استعاری مفاهیم ذهنی مرتبط با «روز قیامت» در قرآن کریم از منظر معناشناختی (بر اساس طرحواره‌های تصوری حجمی)»، **پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن**، سال هفتم: ۳۴- ۱۷.

صدرالمتألهین شیرازی، ملاصدرا، (۱۳۸۴)، **اسفار اربعه**، ترجمه محمد خواجوی، چاپ سوم، تهران: مولی.

ضیمران، محمد، (۱۳۸۹)، **گذر از جهان اسطوره به فلسفه**، تهران: هرمس

عصمت، عادل (۲۰۱۵)، **حکایات یوسف تادرس**، القاهرة: الکتب خان للنشر والتوزیع.

فروغی، محمدعلی(۱۳۴۴) **سیر حکمت در اروپا**، تهران: انتشارات کتابفروشی زوار.

کوچش، زُلتن (۱۳۹۸)، **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره**، ترجمه شیرین پورابراهیم، چاپ دوم، تهران: سمت.

لیکاف، جرج، (۱۳۹۰). «نظریه معاصر استعاره»، مترجم: فرزان سجودی فام **در کتاب استعاره مبنای تفکّر و ابـزار زیبایی‌آفرینی**، گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.

مکی، ابراهیم، (۱۳۸۸) ، **مقدمه بر فیلم‌نامه‌نویسی و کالبدشناسی یک فیلم‌نامه**. تهران: سروش.

مندلی پور، شهریار، (۱۳۸۳)، **ارواح شهرزاد**، تهران: ققنوس.

نصیریان، یدالله، (۱۳۸۰)، علوم بلاغت و اعجاز در قرآن، تهران: انتشارات سمت.

یوسفی راد، فاطمه، (۱۳۸۲)، **«بررسی استعاره‌ی زمان در زبان فارسی: رویکرد معناشناسی شناختی»**. استاد راهنما: ارسلان گلفام، دانشکده علوم انسانی: دانشگاه تربیت مدرس.

Evans, V. (2004). The structure of time: language, meaning and temporal cognition. Amsterdam: john benjamins

Lakoff, G. &. Johnson, M. (1999). Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University.

تصور "الزمن"في رواية حكايات يوسف تادرس في ضوء النظرية الدلالية المعرفية

طيبه فتحی ایرانشاهی[1]
سیدمحمود میرزایی الحسینی[2]*
شیرین پورابراهیم[3]

المُلَخَّص

الزمن هو من أهم المفاهيم المعقدة المجردة التي استرعى انتباه العديد من المفكرين عبر التاريخ. استناداً إلى اللغة البشرية، قام علماء علم الدلالة المعرفي (الإدراكي) بدراسة فهم الانسان للزمن. تحمل اللغة الأدبية وعلى وجه الخصوص لغة القصة وجود عناصر زمنية. يسمح لنا تحليل الآليات المعرفية ، بما في ذلك المخططات التصويرية والاستعارات والمجازات المفهومية في نص القصة من منظور دلالي معرفي، بفهم هذا المفهوم المجرد وتمثيله في لغة القصة. يرمي هذا البحث إلى دراسة مفهوم الزمن في ضوء نظرية علم الدلالة المعرفي بالاعتماد على المنهج الوصفي- التحليلي في رواية حكايات يوسف تادرس للكاتب المصري عادل عصمت؛ لهذا الغرض ، تم أولاً استخراج وبحث الاستعارات المفهومية والمخططات التصورية الممثلة في النص التي تحتوي على مفهوم الزمن،كما تمت دراسة المجازات المفهومية الموجودة في العبارات الدالّة على الزمن. تبين لنا نتائج البحث أن الكاتب يصور الزمن كمكان و اتجاه و شيء وأيضًا ككائن حيّ، ليتمكّن من استخدام هذا المفهوم الزمني في إطار السرد ولأغراض سردية مثل أساليب رسم الشخصية و توصيف أحداث القصة. بالإضافة إلى ذلك ، تستخدم لغة السرد الحالي مجازات مفهومية مختلفة لتصور الزمن، بما في ذلك زمن الحادث بدلاً من الحادث نفسه وزمن الحادث بالكامل بدلاً من جزء منه. هذه النتائج تبين لنا أن نظرية علم الدلالة المعرفي مع نظريات أخرى، قادرة على تحليل مفاهيم وتصورات لغة القصة وتوضيح جوانب دلالات السرد و عقلية الكاتب.

الكلمات الدليلية: الدلالة المعرفية، الآليات المعرفية، الزمن، عادل عصمت، حكايات يوسف تادرس.

١-خريجة مرحلة الدكتوراه في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان
٢-استاذ مشارک في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان
٣-أستاذة مشاركة في قسم اللسانيات بجامعة بَيام نور، طهران، إيران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

The function of textual meta-functions in Ahmad Matar's poem *Daur* with Halliday's map-oriented linguistic approach

Zohreh Naemi, Assistant Professor of Arabic Language & Literature, Khwarizmi University-Tehran, Karaj-Iran
Niloufar Zarivand [1], Ph.D. Student of Arabic Language & Literature, Khwarizmi University-Tehran, Karaj-Iran

Received: 29-05-2021 Accepted: 10-11-2021

Introduction: After Saussure, thanks to the efforts of Michael Halliday, structuralism went beyond the level of sentences and syntactic studies. He expanded the scopes of the text concept and textual context. Holliday evaluates the content system of all languages under the heading of meta-role (meta-function) at three levels including intellectual (experimental), interpersonal, and textual para-role, which together provide a deeper understanding of the text for the reader. Textual meta-function is the use of language to produce spoken or written texts that connect the meanings of two other meta-functions in a real context and consider their clause and type of arrangement to determine how well they shape the text.

In recent years, many attempts have been made to study structuralism and Halliday's systematic pattern of literary works, which reveals the importance of linguistic patterns. Meanwhile, contemporary Arabic poetry, considering its new forms and themes, which are as a revolution in the direction of classical Arabic poetry forms and themes, can be a suitable platform for an analysis based on the patterns of Western linguistics. In this context, the present study examines the poem "Dour" by Ahmad Matar, a contemporary Iraqi poet, according to a systematic and patterned model of Halliday. The aim is to determine the degree of textual coherence, the effect of paragraphs in conveying meaning, and the poet's message.

Methodology: From a meta-textual perspective, the construction of the beginning, the ending and the discourse information are considered as structural tools, and coherence is viewed as a non-structural tool of the text. In this approach, the relations between the clauses are divided into two types, external and internal. External relations (non-structural) under the title of coherence address the cohesive factors that connect the different parts of the text, which helps the reader or listener to understand the meaning. However, internal (structural) relations deal with the thematic structure and the information structure of discourse.

In fact, the contextual function has to do with the initial construction, which is the extent and manner of structuring information by the speaker. Then, it concerns the informative construction, which is the amount of old and new information by the recipient and the relationship between the information presented and other discourse information.

In this research, using a descriptive-analytical method and an linguistic approach, an attempt is made to study the main elements of textual meta-functions, which include

[1]- Corresponding Author Email: Std_Zarivand@khu.ac.ir

textual coherence, beginning-ending construction and type of discourse information in the poem.

Results and Discussion: According to the analysis of the poem, at the level of grammatical elements with 30.61% coherence and at the level of vocabulary with 57.14% coherence (which is the highest coherence in the poem), the poet often draws the audience's attention to four recurring elements including "al-Ghafia", "Arsh al-Taghia", "Jeld" and the poet. These have been mentioned in various forms. Finally, with the connecting elements that have the lowest degree of coherence in the poem, i.e., 12.24%, only a small expansion of the word, its detailed elaboration or a brief expression of time between paragraphs have been dealt with. Accordingly, with this level of coherence at the level of vocabulary and grammar, the poet first draws the audience's attention to the factors that somehow depict the meaning of the title of the poem; That is, the role of the poet and his poetry in overthrowing oppression. This is compared to the tanning of the skin of the throne of Taghut and is described with a concise expression.

At the level of the construction of the beginning-ending as well as the type of discourse information, it is found that most of the clauses of this poem are unmarked and according to the rules of Arabic syntax and normal form of common sentences, which gives background information to the beginnings reading this poem. The presence of unnamed beginners with old information indicates that the poet did not seek to create complexity in his speech and wants to speak frankly and simply with his audience. Also, the statement nature of most of the verses indicates that the poet does not seek to challenge the audience or encourage them to protest or do similar actions to overthrow oppression. A poem with this type of construction seeks to inform the audience about the role of the poet and his rhyme.

Conclusion: In general, according to the structural and non-structural analyses of the poem, the meaning of the title of the poem (i.e., Daur = role) becomes clear to the audience; That is, the roles of poet and poetry in overthrowing the throne of Taghut, a role that has been repeatedly mentioned due to the type of arrangement and information as well as the level of coherence. In fact, in this poem, the poet points to the effective role of writing in the development of people's consciousness, which, over time, achieves results and eliminates oppression.

Keywords: Halliday, Textual meta-functions, Ahmad Matar, The ode *Daur*.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

کارکرد فرانقش متنی در قصیده‌ی «دَور» احمد مطر با رویکرد زبانشناسی نقش‌گرای هلیدی

زهره ناعمی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی تهران و کرج
نیلوفر زریوند[1]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی تهران

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۳/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۸/۱۹

چکیده

نظریه‌ی نقش‌گرای هلیدی برای تحلیل معانی متن از سه فرانقش کلی اندیشگانی، بینافردی و متنی بهره می‌گیرد که در پژوهش حاضر تنها از منظر فرانقش متنی به تحلیل معانی قصیده‌ی «دَور» از أحمد مطر پرداخته‌شده است. در این جستار به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر رویکرد زبانشناسانه، سعی بر آن شده تا عناصر اصلی فرانقش متنی که شامل تحلیل انسجام متنی، ساخت آغازگری- پایان‌بخشی و نوع اطلاعات گفتمان است، در قصیده‌ی مذکور تطبیق و بررسی شود. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بیشترین انسجام قصیده ناشی از انسجام واژگانی (۵۷/۱۴) و پس‌ازآن انسجام دستوری (۳۰/۶۱) می‌باشد که در مجموع بر عناصری چون «القافیة»، «عرش الطاغیة»، «جِلد» و نیز خود «شاعر» تأکید داشته و ارکان اصلی قصیده را تشکیل داده‌اند. در این میان انسجام پیوندی (۱۲/۲۴) کمترین سهم را به خود اختصاص داده است که حکایت از سخنان صریح شاعر و نیز خلاصه‌گویی او دارد. ساختار آغازگری قصیده نیز غالباً بی‌نشان و دارای اطلاعات کهنه بوده و بر وجه خبری جمله‌ها در خصوص نقش شاعر و شعر سرایی در براندازی ظلم دلالت دارند؛ امری که توجه را نه به سمت مردم و تحریکشان به اعتراض، بلکه به نقش سازنده‌ی شاعران و شعرسرایی در آگاهی سازی مردم جلب می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: هلیدی، فرانقش متنی، أحمد مطر، قصیده‌ی «دَور».

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Std_Zarivand@khu.ac.ir

مقدمه

ساختارگرایی بعد از دوسوسور[۱] و به کوشش مایکل هلیدی[۲] (۱۹۲۵-۲۰۱۸م) -پیشگام این رویکرد- از سطح جمله و مطالعات نحوی بالاتر رفته و به گستره‌ی متن و بافت متنی توسعه پیدا کرد. هلیدی نظام محتوایی تمام زبان‌ها را تحت عنوان فرانقش[۳] در سه سطح فرانقش اندیشگانی[۴]، فرانقش بینافردی[۵] و فرانقش متنی[۶] ارزیابی می‌کند که در کنار هم، درک عمیق‌تری از متن برای خواننده فراهم می‌کند. فرانقش متنی کاربرد زبان برای تولید متون گفتاری و یا نوشتاری است که معناهای دو فرا نقش دیگر را در بافتی واقعی به هم پیوند زده و بند و نوع چینش آن‌ها را مدّ نظر قرار می‌دهد تا مشخص گردد تا چه اندازه باعث شکل‌گیری معنا و جهت دهی پیام شاعر در متن شده‌اند. بر همین اساس رویکرد نقش‌گرای هلیدی، نوعی دستور بوده که چگونگی کاربرد زبان را توصیف می‌کند؛ یعنی زبان در این دستور به‌عنوان نظامی از معانی در نظر گرفته می‌شود که دارای صورت‌هایی برای متبلور ساختن معانی هستند (روبنز، ۱۳۹۳: ۱۸۸).

در سال‌های اخیر کوشش‌های فراوانی جهت شرح و بررسی ساختارگرایی و الگوی نظام‌مند هلیدی بر آثار ادبی صورت گرفته که پرده از اهمیت این الگوهای زبانی بر می‌دارند. در این میان شعر معاصر عربی با توجه به قالب‌ها و مضامین نوی خود که انقلابی در جهت قالب و مضامین کلاسیک شعر عربی به شمار می‌روند، می‌تواند بستر مناسبی برای تحلیل بر اساس این الگوهای زبانشناسی غربی باشند. بر این اساس جستار پیش رو، قصیده‌ی «دَور» از احمد مطر، شاعر معاصر عراقی را بر طبق الگوی نظام‌مند و نقش‌گرای هلیدی موردبررسی قرار داده تا میزان انسجام متنی، تأثیر چینش بندها در انتقال معنا و نیز پیام شاعر مشخص شود. به‌عبارت‌دیگر، از آنجایی‌که اشعار این شاعر با گرایش‌های سیاسی وی، شهرت زیادی یافته است، بررسی آغازگر و نوع اطلاعات آن در تحلیل اشعار او از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است؛ چراکه موضوع متن و هدف شاعر را روشن ساخته و از سوی دیگر تحلیل انسجام شعر وی نیز می‌تواند میزان موفقیت شاعر را در رساندن پیام و انتقال مفاهیم موردنظر وی آشکار سازد.

ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر نیز در به‌کارگیری این رویکرد در شعر معاصر عرب برای درک نحوه‌ی انتقال معنا از چینش متن و بندهای آن و نیز سنجش میزان انسجام آن است؛ امری که در شعر معاصر عرب جز در مواردی نادر، مورد غفلت واقع‌شده است. این جستار، ضمن ارزیابی فرانقش متنی در متن قصیده‌ی مذکور، بر آن است تا با استناد به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر رویکرد زبان‌شناسانه، به سؤالات زیر پاسخ دهد:

-انسجام این قصیده از منظر دستور نقش‌گرای هلیدی در چه عناصری تبلور یافته و از لحاظ آماری به چه میزان است؟

-ابزارهای ساختاری قصیده‌ی «دور» احمد مطر در سطح فرا نقش متنی، از چه عناصری تشکیل‌یافته و بر چه نکاتی اشاره دارند؟

-احمد مطر در قصیده‌ی «دَور» با توجه به عناصر ساختاری و غیرساختاری، بر چه مفاهیمی تأکید دارد؟

چنین تصور می‌شود که قصیدهٔ مذکور، بیشترین انسجام خود را در بخش دستوری قرار داده باشد تا مخاطب را به واسطه‌ی عناصر دستوری به چالش اعتراض فراخواند و از سوی دیگر عناصر ساختاری قصیده نیز با آغازگرهایی نشان‌دار به ارائهٔ معانی و اطلاعات نو در جهت تشویق مخاطب به حرکت علیه ظلم پرداخته باشد.

پیشینه‌ی تحقیق

با توجه به جستجوهای صورت گرفته، تا کنون موضوع حاضر کار نشده است؛ اما اشعار احمد مطر از جنبه‌های دیگری، مورد بررسی قرار گرفته که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود.

کمال أحمد غنیم در کتاب خود با عنوان «عناصر الإبداع الفنی فی شعر احمد مطر» (۱۹۹۸)، به بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناسی، تصاویر هنری، انگیزه‌های مطر در به‌کارگیری این فنون هنری و موسیقی شعری او پرداخته؛ اما از منظر فرانقش متنی یا به‌طورکلی رویکرد نقش‌گرای هلیدی به بررسی اشعار وی پرداخته نشده است.

عبدالکریم السعیدی در کتاب خود با عنوان «شعریة السرد فی شعر أحمد مطر» (۲۰۰۸)، به بررسی و بیان شیوه‌های روایت شعر در دیوان شعری احمد مطر و نشانه‌شناسی عنوان، شخصیت و فضای روایی آن‌ها پرداخته است. پس از آن مسأله‌ی بینامتنی و برخی ویژگی‌های خاص شعری او همانند امضاهای شعری و پایان‌بخشیدن‌های ناگهانی اشعارش ذکرشده است؛ اما این کتاب نیز همچون مورد سابق، به جنبه‌های نقش‌گرایی هلیدی در بافت شعری مطر توجهی نکرده است.

جدای از کتاب، مقالات و رسالات متعددی نیز درباره‌ی اشعار مطر نوشته‌شده‌اند که غالباً در حیطه‌ی بینامتنی، نشانه‌شناسی عنوان، زبان طنز سیاسی و امثال آن می‌باشند؛ همچون مقاله‌ی حسین الدخیلی و همکاران با عنوان «سیمیاء العنوان فی شعر أحمد مطر» (میسان للدراسات الأکادیمیة، العدد ۲۳: ۲۰۱۳) که به بررسی نشانه‌شناسی عنوان اشعار مطر، تحلیل نوع ارتباط آن

با متن اشعار وی و نیز برخی تناص‌های موجود پرداخته است. این مقاله از منظر رویکرد و تحلیل موردی با مقاله‌ی حاضر تفاوت دارد.

پرویز أحمدزاده هوج در مقاله‌ی خود با عنوان «التناص القرآنی فی شعر أحمد مطر و مهدی أخوان ثالث» (کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، شماره‌ی ۱۶: ۱۳۹۳) به‌صورت تطبیقی به بررسی میان بینامتنی‌های اشعار مطر با اخوان ثالث پرداخته است که این مقاله نیز به‌طورکلی با رویکرد مقاله‌ی حاضر تفاوت دارد.

یمینة بن حلیمة در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «مظاهر الحجاج فی الشعر السیاسی؛ شعر أحمد مطر نموذجاً» (۲۰۱۸) به بررسی تعدادی از اشعار احمد مطر در حیطه‌ی تحلیل مناظرات و گفتمان‌های سیاسی پرداخته‌است؛ وی زبان، موسیقی، تصاویر شعری و بینامتنی موجود در این اشعار را بیان نموده و نوعی تحلیل زبانشناسی و کاربردشناسی را در آن گنجانده است. وی در پژوهش خود چنین نتیجه گرفته که کاربرد این نوع گفتمان در کنار فنون هنری و زیبایی‌بخش، باعث تأثیرگذاری بیشتر معنا بر مخاطب شده و عناصری چون تکرار، حروف و عبارات ربطی، استفهامی و سببی را مؤثر در این فرآیند و سبب انسجام متن دانسته است. این رساله تنها از جنبه‌ی بررسی‌های محدودی که در رابطه با تحلیل انسجام برخی اشعار انجام داده با مقاله‌ی حاضر مشابهت دارد که آن هم از منظر نقش‌گرایی هلیدی نمی‌باشد.

از این‌رو با توجه به جستجوهای انجام شده در زمینه‌ی بررسی فرانقش متنی در شعر احمد مطر، چنین به نظر می‌رسد که مقاله‌ی حاضر تحلیل جدیدی است که تاکنون در شعر این شاعر صورت نگرفته است؛ از این‌رو می‌تواند دستاوردی نو در زمینه‌ی تحلیل شعر معاصر عرب باشد تا پرده از تأثیر چینش بندهای شعری و ساخت اطلاعاتی آن در انتقال معنا و پیام شاعر و نیز میزان انسجام متن بردارد.

أحمد مطر و قصیده‌ی «دَور»

احمد حسن الهاشمی معروف به احمد مطر، از جوانی سرودن شعر را آغاز کرد و طولی نکشید که توجه به اوضاع ملت و سلطه‌ی حاکم، او را به‌جای سرودن غزل و اشعار رمانسی، به سمت مسائل سیاسی و سرودن ابیات طولانی در وصف مردمانی واداشت که ظلم حاکم از آن‌ها امان زندگی کردن را گرفته بود. از این‌رو، این شاعر نو پرداز عراقی که غالباً سبک شعری او را شکل کامل‌شده‌ای از سبک شعری نزار قبانی معروف به تلگراف‌های شعری دانسته‌اند (حسینی و بیدج، ۱۳۸۰: ۱۵۹و۱۶۰)، شعر را دستمایه‌ای برای اهداف سیاسی خویش قرار داده و ظلم حاکم بر کشورهای

عربی و نیز بی‌تفاوتی مردمان را به تصویر می‌کشد. مطر در مجموعه اشعار خود که از آن با عنوان «لافتات» یادکرده است، قصاید غالباً کوتاهی را جمع‌آوری نموده که با توجه به نام آن، گویی هریک از این قصاید، پلاکارد یا تابلویی است که او همچون فرد معترض در تظاهرات به دست گرفته و فریاد اعتراض سر می‌دهد؛ اعتراضی که با عبارات کوتاه، واضح و روشن به روی پلاکاردها نوشته‌شده‌اند (غنیم، ۱۹۹۸: ۱۵۶). یکی از قصائد کوتاه او که در ذیل همین اعتراضات سیاسی اوست، قصیده‌ی «دَور» می‌باشد.

«أعلمُ أنَّ القافية / لا تستطيع وحدَها / إسقاط عرشَ الطاغية /
لكنَّني أدبُغُ جلدَه بها / دَبغَ جلود الماشية / حتّى إذا ما حانتِ الساعة /
وانقضَّت عليه القاضية / واستَلَمَتْهُ مِن يَدي / أيدي الجموع الحافية /
يكون جلداً جاهزاً / تُصنَعُ منهُ الأحذية».[۷] (مطر، ۲۰۱۱: ۱۲۹)

فرانقش متنی

زبانشناسی نقشگرای هلیدی یک رویکرد نقش‌گرا نسبت به متن است که به بررسی زبان در سطح کاربردی آن می‌پردازد تا معنای هر سخن در بافت و موقعیتی که به کار رفته است، بهتر شناخته‌شود (نبی لو، ۱۳۹۱: ۱۱۷). در همین راستا، در سطح فرانقش متنی -که معناهای دو فرانقش اندیشگانی و بینافردی را در بافتی واقعی به هم پیوند می‌زند- بند و نوع چینش آن‌ها بررسی می‌شوند تا مشخص‌گردد تا چه اندازه باعث شکل‌گیری متن شده‌اند؛ یعنی چه چیزی چگونه گفته‌شده و نویسنده یا گوینده به چه شکل مخاطب را به سمت ادراک روابط میان بندها سوق داده است (حرّی، ۱۳۸۸: ۱۰۵). در این فرا نقش، ساخت آغازگر[۸]، پایان‌بخش[۹] و اطلاعات گفتمان[۱۰] از ابزارهای ساختاری و انسجام[۱۱] به‌عنوان ابزار غیر ساختاری متن به شمار می‌رود.

در این رویکرد، روابط میان بندها به دو گونه‌ی بیرونی و درونی تقسیم می‌شود؛ روابط بیرونی (غیر ساختاری) تحت عنوان انسجام به بررسی عوامل انسجامی می‌پردازد که پاره‌های مختلف متن را به هم پیوند می‌دهد؛ امری که باعث کمک به خواننده یا شنونده در درک معنا می‌گردد. روابط درونی (ساختاری) نیز به ساختار موضوعی (مبتدا و خبر) و ساختار اطلاعات گفتمان می‌پردازد (روبینز، ۱۳۹۳: ۳۱۸). بنابراین در دستور نقش‌گرا، علاوه بر تحلیل انسجام، دو نظام به هم مرتبط در ارتباط با تحلیل ساخت جمله وجود دارد؛ اولین نظام، ساخت مبتدایی است که در آن هر بند به دو

گروه آغازگر و پایان‌بخش تقسیم می‌شود، دومین نظام هم ساخت اطلاعاتی است که در آن هر جمله به دو سازه‌ی عمده‌ی اطلاع نو و اطلاع کهنه تقسیم می‌شود (ماهوتیان، ۱۳۷۸: ۱۸۷).

عوامل انسجام (غیر ساختاری) متنی

بر اساس الگوی هلیدی و حسن، عوامل انسجام متنی عبارت‌اند از: انسجام دستوری[۱۲]، انسجام واژگانی[۱۳] و انسجام پیوندی[۱۴] که در هنگام تحلیل قصیده به شرح جزئیات آن پرداخته خواهد شد:

ساختار متن (ساخت آغازگری- پایان‌بخشی)

در جمله‌ی ساده‌ی خبری بی‌نشان، عنصر اول جمله یعنی آغازگر، از نوع عبارت اسمی یا اسم است که همان فاعل دستوری یا منطقی جمله محسوب می‌شود. هرگونه جابجایی سازه‌ها و یا عناصر دیگر از قبیل قید، مفعول و عناصری از این دست، از جایگاه بی‌نشان خود به جایگاه آغازگر، سبب به‌وجود آمدن ساخت نشان‌دار می‌گردد. (آقا گل‌زاده ،۱۳۹۲: ۲۶و۱۵۸) هلیدی معتقد است آغازگر در زبان انگلیسی، دست چپ‌ترین سازه‌ای می‌باشد که نقطه‌ی شروع پیام است؛ مشروط بر اینکه آن سازه، شرکت‌کننده[۲۸]، ادات موقعیتي[۲۹] و یا فعل اصلی[۳۰] باشد (Halliday, 2004: 79)

خبر، متمم آغازگر است و بقیه‌ی عناصر به جز سازه‌هایی که آغازگر را تشکیل می‌دهند، خبر (آویزه‌ی کلام) نامیده می‌شوند. آغازگر اگر تنها از یک عنصر ساختاری یا یک واحد تشکیل شده باشد، همچون یک گروه اسمی، گروه قیدی یا گروه حرف‌اضافه، آغازگر ساده به شمار می‌رود؛ اما چنانچه بیش از یک سازه‌ی دستوری داشته و به عبارتی، پیش از اولین سازه‌ی آغازکننده‌ی بند، عناصری از فرانقش بینافردی و متنی-غیرتجربی- بیاید، آغازگر مرکب خواهد بود. به گفته‌ی هلیدی هر بند تنها باید یک آغازگر تجربی داشته باشد و آغازگر بند همواره با اولین سازه‌ی آغازگر تجربی به پایان می‌رسد (همان: ۶۸و۷۹).

آغازگر، علاوه بر بندهای ساده، در بندهای مرکب نیز بررسی می‌شود؛ نوع اول بندهای مرکب، هم‌پایه نامیده می‌شود که بندهای آن به هم وابسته نبوده، رابطه‌ی هم‌پایه دارند و معمولاً توسط and, so, or و امثال آن به هم مرتبط می‌شوند. برای هریک از بندهای مرکبِ هم‌پایه، هنگام تحلیل، ساخت آغازگر-پایان‌بخش جداگانه‌ای در نظر گرفته می‌شود. نوع دوم بندهای مرکب، ناهم‌پایه نامیده می‌شوند و برای تحلیل این‌گونه بندها، نخست باید هر یک از بندهای پایه و پیرو را جداگانه از نظر ساخت آغازگر-پایان‌بخش بررسی کرده، سپس کل بند را به‌عنوان بند مرکب در نظر

گرفته و بر اساس ترتیب قرار گرفتن بند پایه و پیرو، ساخت مبتدا-خبری آن مشخص‌شود (ر.ک. کاظمی، ۱۳۹۲: ۳۲۴ - ۳۲۶).

ساخت آغازگر هر بندی، موضوع بند را نزد گوینده مشخص می‌سازد؛ از این‌رو این ساخت، گوینده محور است. این نظام از ساختار بند سخن گفته و به چینش کلمه‌ها و عبارت‌ها در بند توجه می‌کند. اگر در ساخت آغازین، فاعل قرار بگیرد، بند بی‌نشان است؛ اما اگر نقشی غیر از فاعل همچون فعل و مفعول قرار بگیرند، بند نشان‌دار خواهد بود (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۱۵). اما از آنجاکه ساختار جملات زبان عربی به‌صورت فعلیه VSO (فعل+فاعل+ مفعول) است، بند بی‌نشان، بندی است که در ابتدای آن فعل قرار بگیرد (فلاح، ۱۳۹۷: ۸۱) و در صورتی بند در زبان عربی نشان‌دار می‌گردد که جمله با فعل آغاز نشود. بنابراین جملات اسمیه و یا هر جمله‌ای که تأکید به همراه دارند و در آن‌ها آرایش و نظم جمله در جهت برجسته‌نمودن موضوعی یا تأکید بر نقشی به هم ریخته است؛ همچون مبحث خبر مقدم و مبتدای مؤخر، باعث نشان‌دار شدن متن می‌گردند (طنطاوی، ۱۹۹۴: ۵۸۳).

اطلاعات گفتمان

نظام دوم تحلیل ساخت جمله نیز، اطلاع کهنه و نو است؛ «اطلاع کهنه آن بخشی است که جمله را به بافت قبل و یا به دنیای ذهنی شنونده مرتبط می‌کند؛ در حالیکه اطلاع نو بخشی است که مطلب جدیدی را به ذهن شنونده متبادر می‌کند» (پهلوان نژاد، ۱۳۸۷: ۵)؛ در حقیقت اطلاع نوی یک گزاره، آن سازه‌ای است که در لحظه‌ی صحبت نمی‌توان آن را بدیهی دانست و بخش غیرقابل‌پیش‌بینی در یک پاره‌گفتار به شمار می‌رود (Lambrecht, 1994: 207) و از آنجایی‌که آرایش واژگانی در زبان عربی برخلاف انگلیسی، آزاد بوده و ثابت نمی‌باشد (سید قاسم و هادی، ۱۳۹۳: ۱۲۲)، برای شناخت اطلاعات کهنه و نو می‌توان از قواعد بلاغی نظریه‌پردازان بزرگی چون جرجانی در مباحثی چون تقدیم و تأخیر (تقدیم= اطلاع نو، تأخیر=اطلاع کهنه)، بحث معرفه و نکره (معرفه=اطلاع کهنه، نکره=اطلاع نو)، اسلوب شرط (فعل شرط=اطلاع کهنه، جواب شرط=اطلاع نو)، ضمیر (مرجع ضمیر=اطلاع کهنه، ضمیر=اطلاع نو)، تکرار (ذکر کلمة اول=اطلاع نو، تکرار کلمة اول=اطلاع کهنه)، افعال ماضی (اطلاع کهنه) و ... مدد جست (عزیز خانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۱).

تحلیل انسجام (غیر ساختاری) قصیده‌ی «دَور» احمد مطر

برای تحلیل انسجام قصیده، نخست قصیده را به بندهای مجزا تقسیم کرده و سپس در جدول‌های جداگانه، هر یک از انسجام‌های دستوری، واژگانی و پیوندی را تحلیل کرده و در انتها بسامد آماری و درصدی آن‌ها مشخص گردیده‌است.

تحلیل انسجام دستوری قصیده‌ی «دَور»

ابزارهای انسجام دستوری شامل ارجاع، جایگزینی و حذف می‌شود؛ ارجاع شامل ارجاع درون‌متنی [که می‌تواند به جملات ماقبل و یا مابعد صورت بگیرد] و ارجاع برون‌متنی است که ضمایر فاعلی، مفعولی، اشاره، مِلکی و امثال آن را شامل می‌شود (Halliday & Hassan, 1976: 31-33). جایگزینی (جانشینی) نیز شامل جایگزین‌کردن یک عبارت یا واژه به‌جای جمله‌ای دیگر می‌باشد و حذف نیز به معنای نیاوردن عنصر یا عناصری از متن است که سابقاً ذکر و معرفی شده؛ به‌عبارت دیگر، حذف نیز می‌تواند زیر مجموعه‌ی جایگزینی به‌شمار رود با این تفاوت که به‌جای جمله‌ی مذکور، هیچ‌چیزی جایگزین نمی‌شود (همان: ۸۸).

جدول ۱- تحلیل انسجام دستوری قصیده‌ی «دَور»

ردیف	بند شعری	انسجام دستوری		
		ارجاعی	جایگزینی	حذف
۱	أعلمُ أنَّ القافية لا تستطيع وحدَها إسقاط عرشَ الطاغية	ها (ارجاع به القافیه)	وحدها (القافية)	انا (مستتر در اعلم) القافية (مستتر در لا تستطيع) القافية (مستتر در إسقاط)
۲	لكنَّني أدبُغُ جلدَه بها دَبغَ جلود الماشية	ی(ارجاع به شاعر) ه(ارجاع به عرش الطاغية) ها(ارجاع به القافیه)		انا (مستتر در ادبغ) أنا (مستتر در دبغَ)
۳	حتّى إذا ما حانتِ الساعة			
۴	وانقضَّت عليه القاضية	ه (ارجاع به عرش الطاغية)		
۵	واستَلَمَتْهُ مِن يَدي أيدي الجموع الحافية	ه (ارجاع به عرش الطاغية) ی(ارجاع به شاعر)		
۶	يكون جلداً جاهزاً			عرش الطاغية (مستتر در يكون)
۷	تُصنَعُ منهُ الأحذية.	ه (ارجاع به جلد)		

بر اساس آنچه از جدول فوق برمی‌آید، قصیده‌ی «دَور» بیشترین میزان انسجام دستوری خود را از طریق عناصر ارجاعی بازمی‌یابد. به عبارتی، بسامد بالای ارجاع (۸ مرتبه) در این قصیده‌ی

کوتاه، توجه مخاطب را به این عوامل مکرر: «ه» (۳ مرتبه ارجاع به عرش الطاغیة+۱مرتبه ارجاع به جِلد)، «ها» ۲ (مرتبه ارجاع به القافیة)، «ي» (۲ مرتبه ارجاع به خود شاعر) جلب می‌کند. هدف از عبارت «عرش الطاغیة»، حکومت‌های ظالم کشورهای عربی است، «القافیة» نیز اشاره به شعرسرایی شاعر داشته و مقصود از «ي» نیز خود شاعر است که در این قصیده به‌صورت ضمیر مستتر (أنا) در فعل و یا ضمیر متصل «ی» ظاهرشده است و «ه» در «منه» بندِ آخر، به «جِلدا جاهزا» برمی‌گردد؛ مقصود از «جِلدا جاهزا» پوست آماده‌ای است که مدت‌ها قافیه‌سرایی شاعر برای براندازی عرش طاغوت آن را ایجاد کرده؛ یعنی عرش طاغوت را به پوستی آماده و دباغی‌شده برای ساخت کفش بدل کرده است؛ امری که می‌توان آن را نیز در زیر مجموعه‌ی «عرش الطاغیة» دانست.

پس از آن، عناصری که در قسمت حذفی، می‌توان شاهد شش مرتبه تکرارشان بود شامل سه مرتبه حذف «أنا» (در فعل أعلم، أدبغ و مصدر دبغ)، دو مرتبه حذف «القافیة» در فعل «لاتستطیع» و مصدر «إسقاط» و یک‌مرتبه حذف «عرش الطاغیة» در «یکون» می‌باشد و همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، در انسجام دستوری تمامی عوامل حذف‌شده نیز در تحلیل ذکر و حساب می‌شود. در قسمت جایگزینی نیز عبارت «وحدها» به‌جای «القافیة» آمده است. بنابراین، عناصر ارجاع، جایگزینی و حذف در این قصیده در مجموع ۱۵ مرتبه [عرش طاغوت (۴ مرتبه)، شاعر (۵ مرتبه) و قافیه (۵)، جِلد (۱مرتبه)] ذکر شده و انسجام دستوری آفریده‌اند.

تحلیل انسجام واژگانی قصیده‌ی «دَور»

ابزارهای انسجام واژگانی نیز به‌طور عام شامل تکرار، با هم‌آیی (ترادف، مراعات نظیر)، تضاد و شمول معنایی می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر تکرار، یعنی عناصری از جمله‌های قبلی متن در جمله‌های بعدی تکرار شود که به اشکال گوناگونی صورت می‌پذیرد؛ همچون: تکرار عین واژه، ذکر واژه‌ی مترادف، ذکر واژه‌ای که نسبت به واژه‌ی قبلی شمول معنایی دارد، تکرار واژه‌های عام و مواردی از این دست (فروزنده و بنی طالبی، ۱۳۹۳: ۱۱۵ و Halliday & Hasan، ۱۹۷۶: ۲۷۴-۲۸۸).

در سطح تحلیل انسجام واژگانی قصیده‌ی «دَور»، بیشترین انسجام واژگانی با توجه به جدول بالا، به واژگان مکرر تعلق دارد؛ واژگانی چون «عرش الطاغیة» ۴ مرتبه، «جِلد» ۴ مرتبه، «القافیة» ۴ مرتبه، «ید» ۲مرتبه، «ی» ۲ مرتبه و «دبغ» نیز ۲ مرتبه به اشکال مختلف ذکر شده‌اند. پس از آن واژگانی چون (دبغ/جلود/الماشیة) و (جلد/الحافیة/ الأحذیة) مراعات نظیر بوده و (عرش/الطاغیة)

و (جلد/الأحذية) نیز نسبت به هم شمول معنایی دارند. در حقیقت حضور این عناصر که در مجموع ۲۸ مرتبه ذکر شده‌اند، سطح انسجام واژگانی این قصیده را می رسانند.

جدول ۲- تحلیل انسجام واژگانی قصیده‌ی «دَور»

	بند شعری	انسجام واژگانی			
		تکرار	مراعات نظیر	تضاد	شمول معنایی
۱	أعلمُ أنَّ القافية لا تستطيع وحدَها إسقاط عرشَ الطاغية	القافية / وحدها (القافية) ها (القافية)			عرش و الطاغية
۲	لكنَّني أدبُغُ جلدَه بها دَبغَ جلود الماشية	ی (شاعر) / ادبغ / دبغ / جلد/ جلود عرش الطاغية / ه (عرش الطاغية) /ها (القافية)	دبغ/ جلود/ الماشية		
۳	حتّى إذا ما حانتِ الساعة				
۴	وانقضَّت عليه القاضية	ه (عرش الطاغية)			
۵	واستَلَمَتْهُ مِن يَدي أيدي الجموع الحافية	ه (عرش الطاغية)/ ی (شاعر) يد / أيدی/			
۶	يكون جلداً جاهزاً	جلداً			
۷	تُصنَعُ منهُ الأحذية.	ه (جلداً)	جلد و الحافية و الأحذية		جلد و أحذية

تحلیل انسجام پیوندی قصیده‌ی «دَور»

عوامل انسجام پیوندی نیز به‌طورکلی شامل عناصری می‌شود که میان جملات سازنده‌ی یک متن ارتباط و هماهنگی ایجاد می‌کنند و به سه گونه‌ی کلی تفصیلی[۱۵]، افزایشی[۱۶] و کمکی[۱۷] تقسیم می‌شوند. پیوندهای تفصیلی شامل انواع عبارات توصیفی[۱۸] و توضیحی[۱۹] می‌شود؛ مثل: به‌عبارت دیگر، که، برای مثال، درواقع، در حقیقت و غیره؛ پیوندهای افزایشی هنگام اضافه‌کردن مطلبی بر جمله‌ی پیشین به کار می‌رود و شامل انواع حروف و عبارات عطف مثبت[۲۰]، منفی[۲۱] و مختلف[۲۲] مثل: و، یا، همچنین، اما، علاوه بر این، در عوض و غیره می‌شود. پیوندهای کمکی نیز شامل انواع پیوندهای موضوعی[۲۳] مثل به این ترتیب، در این‌باره و مضامینی از این دست، پیوندهای حالتی[۲۴] مثل در همین حالت، پیوندهای زمانی[۲۵] مثل: سپس، سرانجام، حالا، دوم و غیره، پیوندهای سببی[۲۶] مثل بنابراین، درنتیجه و مضامینی این‌چنینی و پیوندهای مقید[۲۷] مثل: بله، هرگز و غیره می‌شود (Halliday, 2004: 541).

جدول ۳- تحلیل انسجام پیوندی قصیده‌ی «دَور»

	بند شعری	انسجام پیوندی										
		تفصیلی		افزایشی			کمکی					
		توصیفی	توضیحی	مثبت	منفی	مختلف	موضوعی	حالتی	زمانی	سببی	مقید
۱	أعلمُ أنَّ القافية لا تستطيع وحدَها إسقاط عرشَ الطاغية	أنّ									
۲	لكنَّني أدبُغُ جلدَه بها دَبغَ جلود الماشية				لكنّ						
۳	حتّى إذا ما حانتِ الساعة								حتی/ اذا		
۴	وانقضَّت عليه القاضية			و							
۵	واستَلَمَتْهُ مِن يَدي أيدي الجموع الحافية يكون جلداً جاهزاً تُصنَعُ منهُ الأحذية.			و							

با توجه به آنچه از تحلیل انسجام پیوندی قصیده‌ی "دَور" حاصل شد، می‌توان به این نتیجه‌رسید که شاعر در این قصیده، تنها در ۳ مورد به افزایش روابط بین بندها دست‌زده که بیشترین بسامد مربوط به انسجام پیوندی را همین عنصر افزایشی تشکیل داده و پس از آن با ۲ مورد استفاده از عناصر زمانی در روابط کمکی و ۱ مورد در پیوند تفصیلی، به انسجام پیوندی قصیده‌ی مذکور خاتمه داده؛ امری که در مجموع ۶ مرتبه ذکر شده است. به عبارتی، شاعر تنها در سه بند نیاز دیده تا سخنش را بسط دهد، در دو مورد نیز به ارتباطات زمانی دست زده و در یک مورد هم به شرح تفصیلی کلامش پرداخته است. در حقیقت شاعر با استفاده‌ی اندک از عناصر پیوندی، نشان می‌دهد که قصد اطاله‌ی کلام نداشته، بلکه پیام خود را کوتاه، صریح و روشن بیان می‌کند؛ امری که خود دلیل و گواه دیگری است بر این سخن ناقدان که شعر وی را شعری تلگرافی می‌دانند؛ شعری که با ایجاز مقصود خود را بیان می‌کند.

با توجه به تحلیل انسجام‌های صورت گرفته در این قصیده مشخص گردید که شاعر برای نیل به هدف خود که سقوط و سرنگونی عرش ظلم است، در سطح دستور، واژگان و نیز عناصر پیوندی قصیده‌اش، انسجام قابل‌تأملی را ایجاد کرده است. وی در قسمت عناصر دستوری با ۳۰/۶۱ درصد انسجام، توجه مخاطب را غالباً به چهار عنصر مکرر القافية (۵ مرتبه)، عرش الطاغية (۴ مرتبه) و شاعر (۵ مرتبه) و جِلد (۱ مرتبه) جلب می‌کند؛ عناصری که به اشکال گوناگون تکرار،

حذف و یا جایگزینی مورد اشاره واقع شده‌اند. در همین راستا، قسمت واژگان نیز با ۵۷/۱۴ درصد انسجام، بیشترین میزان انسجام قصیده را به خود اختصاص‌داده و با اشاره‌ی مکرر به واژگانی چون القافیه (۴ مرتبه)، عرش الطاغیة (۴ مرتبه) و جِلد (۴ مرتبه)، «ید» (۲مرتبه)، شاعر (۲ مرتبه) و «دبغ» (۲ مرتبه) توجه مخاطب را به این عناصر جلب می‌کند؛ عناصری که در تحلیل انسجام دستوری نیز به اکثر آن‌ها اشاره شده بود و درنهایت با عناصر پیوندی که کمترین میزان انسجام قصیده یعنی ۱۲/۲۴ درصد را به خود اختصاص داده‌اند، تنها به گسترش اندک کلام، تفصیل جزئی آن و یا بیان مختصر زمان پرداخته است.

جدول ۴-بسامد و درصد انسجام قصیده‌ی «دَور»

		بسامد انسجام دستوری			بسامد انسجام واژگانی				بسامد انسجام پیوندی				
		ارجاعی	جایگزینی	حذف	تکرار	مراعات نظیر	تضاد	شمول معنایی	تفصیلی	افزایشی		کمکی	
۱	تعداد	۸	۱	۶	۱۸	۶	۰	۴	۱	۳		۲	
۲	مجموع	۱۵			۲۸				۶				
۳	جمع کلی	۴۹											
۴	درصد	۱۶/۳۲	۲/۰۴	۱۲/۲۴	۳۶/۷۳	۱۲/۲۴		۰	۸/۱۶	۲/۰۴	۶/۱۲	۴/۰۸	
۵	مجموع درصدها	۳۰/۶۱			۵۷/۱۴				۱۲/۲۴				

بر این اساس، شاعر با این سطح از انسجام در سطح واژگان و دستور، نخست توجه مخاطب را به «القافیة»، سپس به «عرش الطاغیة»، خود شاعر و درنهایت به واژه‌ی «جِلد» جلب می‌کند؛ عواملی که به‌گونه‌ای پیام شاعر و معنای عنوان قصیده (دَور) را به‌تصویر می‌کشند؛ نقش شاعر و شعر سرایی‌اش در دباغی‌کردن پوست عرش طاغوت، یعنی تأثیرگذاری شعرِ او بر سقوط طاغوت. او تأثیرگذاری شعر خود (یا به‌طورکلی شعر سرایی) را در جامعه تا حدی دانسته که به مرور عرش طاغوتِ بالانشین و ظالم را چنان مورد حمله و رسوایی قرار می‌دهد که به ذلت و خواری افتاده و بسان پوست دباغی‌شده در زیر پای مردم قرار می‌گیرد. عواملی که تحلیل انسجام متنی توانسته هر چهار مورد آن‌ها را به‌عنوان عناصر محوری و مورد تأکید قصیده معرفی کند.

به عبارت دیگر، شاعر، شعرسرایی با مقاصد سیاسی و آگاهی‌رسانی به جامعه را کاری نه بی‌فایده، بلکه بسیار مثمر ثمر و عامل سرنگونی ظلم دانسته است؛ به‌گونه‌ای که هم باعث تزلزل عرش طاغوت و هم آگاه‌ساختن مردم می‌شود؛ تا حدی‌که در نهایت مردم، طاغوت را که به فرماندهی و ظلم و ستم مشغول می‌باشند، به زیر پای خود انداخته و فرمانبر خود می‌سازند. این فرمانبرداری و ذلت در حد لگدمال شدن باقی نخواهد ماند؛ بلکه مردمِ آگاه از آن، کفش برای خود خواهند ساخت؛ یعنی تجربه‌ای محسوس برای تمامی مردمان می‌شوند تا برای همیشه هنگام راه رفتن از این تجربه استفاده کنند. مردمی که عمری پابرهنه (نا آگاه و بی‌تجربه در امور سیاسی) بوده‌اند، پس از آگاهی، از این طاغوت به ذلت افتاده به عنوان تجربه‌ای برای ساخت آینده و قدم گذاشتن در راه پیشرفت استفاده می‌کنند. در نتیجه شاعر مستقیماً به نقش خود اشاره داشته و به‌طور غیرمستقیم شاعران مملکت خویش را به همراهی با خود تشویق می‌نماید تا جامعه را از نادانی نجات دهند.

تحلیل ساختار قصیده‌ی «دَور» احمد مطر

برای بررسی ساختاری این قصیده، نخست با کمک جدول زیر، ساخت آغازگر-پایان‌بخش، نوع اطلاعات گفتمان و نیز نشان‌دار و بی‌نشان بودن بندهای آن را مشخص ساخته و سپس به تحلیل ارتباط و تناسب این نوع چینش‌های بندی و ساخت های مبتدایی با فضای موقعیتی و مفهوم قصیده پرداخته می‌شود.

فعل «أعلم» آغازگر ساده (تجربی) و بی‌نشان بند اول می‌باشد؛ آغازگر -چنانکه پیش‌تر نیز به آن اشاره شد- به سه بخش تجربی، ساختاری و متنی تقسیم می‌شود که هر بند می‌تواند بیش از یک مبتدای بینافردی یا متنی داشته باشد؛ اما تنها یک آغازگر تجربی در بند وجود دارد (Thompson,1997: 137). این فعل، آغازگر ساده است؛ از آن جهت که با سایر آغازگرهای بینافردی و متنی همراه‌نشده و تجربی، از آن جهت که یکی از سه مؤلفه‌ی فرانقش تجربی (مشارک، افزوده‌ی حاشیه‌ای و فعل اصلی) می‌باشد. بی‌نشان بودن این فعل نیز کهنه‌بودن اطلاعات را در آغاز بند در پی داشته و حکایت از این امر دارد که خود شاعر در نقطه‌ی آغازین شعر خود اعلام می‌دارد که آگاه است به این امر که شعر به‌تنهایی از پس براندازی ظلم برنمی‌آید. به‌عبارت دیگر، همان‌طور که پیشتر ذکر شد، آغازگر هربندی، موضوع بند را مشخص‌کرده و گوینده‌محور است؛ از این‌رو، در بند نخست، شاعر اعتراف خویش را به عدم‌کفایت شعر سرایی اعلام می‌کند.

جدول ۵- تحلیل ساختاری قصیده‌ی «دَور»

بند	آغازگر - نوع اطلاعات	پایان‌بخش - نوع اطلاعات
۱) أعلمُ أنَّ القافية لا تستطيع وحدَها إسقاط عرشَ الطاغية آغازگر پایان‌بخش	أعلم: ساده (تجربی) بی‌نشان - اطلاع کهنه	أنَّ القافية لا تستطيع وحدَها إسقاط عرشَ الطاغية: اطلاع نو
آغازگر پایان‌بخش	أنَّ القافية: مرکب (متنی+تجربی) نشان‌دار- اطلاع نو	لا تستطيع وحدَها إسقاط عرشَ الطاغية: اطلاع کهنه
۲) لكنَّني أدبُغُ جلدَه بها دَبغَ جلود الماشية	لكنَّني: مرکب (متنی+تجربی) نشان‌دار - اطلاع کهنه	أدبُغُ جلدَه بها دَبغَ جلود الماشية: اطلاع نو
۳) حتّى إذا ما حانتِ الساعة	حتّى إذا ما حانتِ: مرکب (متنی+بینافردی+تجربی) بی‌نشان- اطلاع کهنه	الساعة: اطلاع نو
٤) وانقضَّت عليه القاضية	وانقضَّت: مرکب (متنی+تجربی) بی‌نشان - اطلاع کهنه	عليه القاضية: اطلاع نو
٥) واستَلَمَتْهُ مِن يَدي أيدي الجموع الحافية	واستَلَمَتْ: مرکب (متنی+تجربی) بی‌نشان - اطلاع کهنه	هُ مِن يَدي أيدي الجموع الحافية: اطلاع نو
٦) يكون جلداً جاهزاً	يكون: ساده (تجربی) بی‌نشان - اطلاع کهنه	جلداً جاهزاً: اطلاع نو
٧) تُصنَعُ منهُ الأحذية.	تُصنَعُ: ساده (تجربی) بی‌نشان - اطلاع کهنه	منهُ الأحذية: اطلاع نو

اما نکته‌ی دیگری که در بند نخست وجود دارد، این است که این بند مرکب بوده و در داخل خود بند دیگری را نیز دارد؛ بندی که از آغازگر مرکب «أنّ القافية» که ترکیبی از آغازگر ساختاری (متنی)+ آغازگر مشارک (تجربی) می‌باشد، تشکیل یافته است. آغازگر متنی به گفته‌ی هلیدی، شامل سه نوع است: ۱) آغازگر تداومی که حرکت و تغییر در کلام را نشان می‌دهند و دارای مفهوم تداوم هستند که به‌عنوان پاسخی در گفتمان و یا گرایشی تازه به سمت نکته‌ی بعدی در کلام به کار می‌روند. مثل: خُب، بله. ۲) آغازگر ساختاری؛ واژه یا گروه‌هایی است که از لحاظ ساختاری بین بند خود و بند دیگری ارتباط و انسجام برقرار می‌کنند. مثل: اما، اگر، وقتی، پس، هنوز و کلماتی از این دسته و ۳) آغازگر افزوده‌ی پیوندی که عبارت و گروه‌های قیدی هستند که بند را به جمله‌های قبلی و به‌طور کلی به متن مرتبط می‌کنند که افزوده‌ی کلامی نیز خوانده می‌شوند. مثل: از طرف دیگر، درعین‌حال، درواقع، به‌هرحال، درهرصورت، برای مثال و غیره (Halliday, 2004: 81).

بنابراین این بند به دلیل آن‌که «القافية» فاعل برای فعل «لا تستطيع» می‌باشد و بر فعل مقدم گشته و دوباره قید «وحدها» به آن اشاره داشته، بند را نشان‌دار و دارای اطلاع نو ساخته؛ چراکه با

تقدیم و سپس استفاده از قید، بر این آغازگر «القافیة» تأکید دو چندان شده و نیز اطلاع جدیدی را در اختیار مخاطب قرار داده است.

در بند دوم آغازگر «لکنّنی» مرکب و تشکیل‌یافته از «لکنّ» آغازگر ساختاری (متنی) و «ی» آغازگر تجربی می‌باشد. «لکنّ» آغازگر متنی بوده که به همراه یاء ضمیر متکلم وحده و به‌عنوان مشارک (از اقسام فرا نقش تجربی)، آغازگر مرکب را تشکیل داده است. نوع اطلاع این آغازگر مرکب نیز به علت استفاده از ضمیر متکلم وحده که در افعال سابق نیز ذکر شده بود، کهنه می‌باشد و متن به علت اسمیه بودن بند، نشان‌دار است، متنی که اطلاع نو را در آویزه‌ی کلام قرار داده؛ یعنی شاعر، توجه مخاطب را نه به وجود خود، بلکه به چگونگی تأثیرگذاری شعر ارجاع می‌دهد که پوست عرش ظلم را دباغی می‌کند.

آغازگر بند سوم «حتی + إذا + ما + حانت» می‌باشد که ترکیبی از آغازگرهای «ساختاری (متنی) + بینافردی + متنی + تجربی» است. آغازگر بینافردی، آغازگری است که برای ایجاد تعامل اجتماعی بوده و وجوه خبری، التزامی، پرسشی و امری بندها را مشخص می‌سازد. به‌عبارت دیگر، این آغازگر، بیانگر تمامی عناصر میان فردی است که به مقاصدی چون تأثیرگذاری بر مخاطب، القای دیدگاه‌های خود، ارائه‌ی اطلاعات و یا گرفتن اطلاعات منتهی می‌شوند (نادری و نادری، ۱۳۹۶: ۳۹ و ۴۰). بر همین اساس، «إذا» که بیانگر نوعی التزام بوده و مفهوم زمان را نیز در خود دارد، عنصری بینافردی می‌باشد و «ما» نیز مصدری بوده و از آغازگرهای متنی حساب می‌شود. این بند دارای اطلاعی کهنه نیز می‌باشد؛ چراکه جمله فعلیه بوده و تقدیم خاصی که متن را نشان‌دار سازد، در آن صورت نگرفته است. بنابراین واژه‌ی «الساعة» که آویزه‌ی کلام می‌باشد، اطلاع نو دارد. در این بند توجه مخاطب به «الساعة» جلب می‌شود؛ یعنی زمانش که فرا برسد، یا به عبارتی به موقعش، تأثیر شعر آشکار خواهد شد؛ تأثیری که زمان‌بر است.

بند چهارم، پنجم، ششم و هفتم نیز به ترتیب با آغازگرهای «وانقضّت»، «واستَلَمَتْ»، «یکون» و «تُصنع» آغاز شده‌اند که همگی، بندی بی‌نشان که اطلاعی کهنه دارد را به وجود آورده‌اند و همچون سابق، توجه مخاطب و اطلاع نو را به آویزه‌ی کلام سوق می‌دهند. اطلاع کهنه بودن بندهای مذکور نیز به علت وجود وجه غالب جملات فعلیه در زبان عربی و عدم تقدیم اسامی بر فعل می‌باشد. بر این اساس، چنین دریافت می‌شود که اکثر بندهای این قصیده به‌جز بخش دوم از بند اول و نیز بند دوم، بی‌نشان هستند؛ یعنی همگی طبق فرم عادی جملات فعلیه ذکرشده‌اند که باعث شده آغازگرهای این قصیده عمدتاً دارای اطلاعات کهنه و بی‌نشان باشند.

حضور آغازگرهای بی‌نشان و دارای اطلاعات کهنه حکایت از آن دارد که شاعر در پی ایجاد تکلف و پیچیدگی در کلام خود نبوده و خواهان صریح و ساده سخن گفتن با مخاطب خویش می‌باشد. همچنین وجود وجه خبری بندها به‌جز یک مورد در بند سوم که وجه التزامی و بینافردی را دارا بود، حکایت از آن دارد که شاعر در این قصیده به دنبال به چالش کشیدن مخاطب عام و یا تشویق و تحریک مردم به عمل اعتراضی و یا اقدامات مشابه برای براندازی ظلم نمی‌باشد و قصیده با این نوع ساختار آغازگری که دارای ساخت های خبری‌اند، تنها درصدد آگاه کردن مخاطب به نقش مهم شاعر و قافیه‌سرایی او می‌باشد. نقش شاعر و قافیه‌سرایی او هم در دو بندی که نشان‌دار می‌باشند، برجسته‌شده (بخش دوم بند اول و نیز آغاز بند دوم)، بنابراین پیام این قصیده را می‌توان در اهمیت شعر سرایی و نقش شاعران در آگاهی رسانی مردم و در نهایت، براندازی ظلم و استبداد دانست. شاعر با سازماندهی ساختار خاص شعر خود، از یک سو، توجه مخاطب را به سمت نقش مهم سیاسی شاعران سوق می‌دهد و از سوی دیگر، شاعران هم نسل خود را به آگاه سازی مردم تشویق کرده و آن‌ها را دعوت به تلاش برای براندازی طاغوت می‌کند.

نتیجه

با توجه به آنچه از تحلیل انسجام دستوری، واژگانی و پیوندی قصیده‌ی «دَور»حاصل شد، می‌توان دریافت که شاعر در سطح عناصر دستوری با ۳۰/۶۱ درصد انسجام، در سطح واژگان نیز با ۵۷/۱۴ درصد انسجام -که بیشترین میزان انسجام قصیده را به خود اختصاص داده- توجه مخاطب را غالباً به چهار عنصر مکرر «القافیة»، «عرش الطاغیة»، «جِلد» و نیز خود شاعر جلب می‌کند که به اشکال گوناگون مورداشاره واقع‌شده‌اند و درنهایت با عناصر پیوندی که کمترین میزان انسجام قصیده یعنی ۱۲/۲۴ درصد را به خود اختصاص داده‌اند، تنها به گسترش اندک کلام، تفصیل جزئی آن و یا بیان مختصر زمان بین بندها پرداخته است.

بر این اساس، شاعر با این سطح از انسجام در سطح واژگان و دستور، توجه مخاطب را به عواملی جلب می‌کند که پیام او و معنای عنوان قصیده‌اش را به تصویر می‌کشند؛ یعنی تأکید بر نقش شاعر و شعر سرایی وی در براندازی ظلم، که به دباغی‌کردن پوست عرش طاغوت تشبیه شده‌است. پس از آن، با سطح پایین انسجام پیوندی درصدد تأکید بر مختصرگویی، دوری از اطناب و بیان موجز و تلگرافی هدف مورد نظر خویش است.

در سطح تحلیل ابزارهای ساختاری قصیده، ساخت آغازگری- پایان‌بخشی و نیز نوع اطلاعات گفتمان بررسی و چنین دریافت شد که غالب بندهای این قصیده بی‌نشان و طبق قواعد نحو عربی و

فرم عادی جملات فعلیه هستند که باعث شده آغازگرهای این قصیده عمدتاً دارای اطلاعات کهنه باشند. حضور آغازگرهای بی‌نشان و دارای اطلاعات کهنه حکایت از آن دارد که شاعر در پی ایجاد تکلف و پیچیدگی در کلام خود نبوده و خواهان صریح، ساده و مختصر سخن‌گفتن با مخاطب خویش می‌باشد تا بر اهمیت نقش سیاسی شعر در براندازی ظلم تأکید ورزد؛ امری که با تحلیل انسجام قصیده نیز بر آن تأکید شد. همچنین وجود وجه خبری اغلب بندها حکایت از آن دارد که شاعر به دنبال به چالش کشیدن مخاطب و یا تشویق و تحریک وی به عمل اعتراضی و یا اقدامات مشابه برای براندازی ظلم نمی‌باشد و قصیده با این نوع ساخت آغازگری در صدد آگاه کردن مخاطب به نقش شاعر و قافیه سرایی او می‌باشد.

با توجه به تحلیل ساختاری و غیر ساختاری قصیده، مفاهیم مورد تأکید شاعر و معنای عنوان قصیده (دَور=نقش) برای مخاطب روشن می‌شود؛ یعنی نقش شاعری و قافیه سرایی در براندازی عرش طاغوت، نقشی که با توجه به نوع چینش بندها، اطلاعات و نیز سطح انسجام، مکرراً اشاره-شده است. در حقیقت شاعر در این قصیده به نقش مؤثر قلم در توسعه‌ی آگاهی مردم اشاره می‌کند که طی مدت زمانی، به نتیجه رسیده و باعث از بین رفتن ظلم می‌شود. او در این قصیده توجه مخاطب را نه به سمت مردم؛ بلکه به سمت خود و دیگر شاعران هم نوعش جلب می‌کند تا هم جایگاه ارزشمند شاعران را در براندازی ظلم نشان دهد و هم آنان را دعوت به سرودن اشعار سیاسی در جهت آگاه‌سازی مردم کند.

پی‌نوشت‌ها

1. De Saussure
2. Halliday Michael
3. Meta-Functions
4. Ideational
5. Interpersonal
6. Textual

۷.می‌دانم که قافیه (شعرسرایی) به‌تنهایی نمی‌تواند عرش طاغوت را سرنگون سازد، اما من به واسطهٔ این شعر سرایی، همچون دباغی کردن پوست چارپایان، پوست این عرش را دباغی می‌کنم تا هنگامی‌که زمان آن فرا برسد و دوران انقضای این حکومت بشود و دستان مردمان پابرهنه، آن (عرش طاغوت) را از دست من بگیرند، آن هنگام پوستی آماده است که از آن کفش‌ها ساخته می‌شود.

8. Theme
9. Rheme
10. Information Structure
11. Cohesion

12. Grammatical Cohesion
13. Lexical Cohesion
14. Conjunction Cohesion
15. Elaborating
16. Extending
17. Enhancing
18. Appositive
19. Clarifying
20. Additive
21. Adversative
22. Clarifying
23. matter (respective)
24. manner
25. spatio temporal
26. causal
27. conditional
28. Participant
29. Circumstantial Factors
30. Main Verb

منابع ومآخذ

آقا گل‌زاده، فردوس، (۱۳۹۲)، **فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی**، تهران: نشر علمی.

پهلوان نژاد، محمد رضا، (۱۳۸۷)، «بررسی ساخت مبتدایی در توالی سازه‌های فارسی به منظور برجسته سازی»، چکیده مقالات، **چهارمین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه گیلان)**: ۱-۱۱.

حرّی، ابوالفضل، (۱۳۸۸)، «کارکرد تصریف در دو سورة قرآنی ناظر به داستان آفرینش در پرتو فراکارکرد متنی هلیدی»، **پژوهش زبان‌های خارجی**، شماره‌ی ۵۵: ۱۰۱-۱۱۶.

حسینی، حسن و موسی بیدج، (۱۳۸۰)، **نگاهی به خویشتن (گفت و گو با شاعران و نویسندگان معاصر عرب)**، تهران: انتشارات صدا و سیما.

روبینز، آر.اچ (۱۳۹۳)، **تاریخ مختصر زبانشناسی**، ترجمه: علی محمد حق شناس، چاپ۱۲، تهران: نشر ماد.

سید قاسم، لیلا و روح‌الله هادی (۱۳۹۳)، «بررسی همانندی‌های نظریات عبد القاهر جرجانی در کاربردشناسی زبان و نقشگرای هلیدی»، **ادب پژوهی**، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۸: ۱۱۱-۱۲۹.

طنطاوی، محمد سعید (۱۹۹۴)، **معجم إعراب ألفاظ القرآن الكريم**، بیروت: مکتبة لبنان.

عزیز خانی، مریم، رضا سلیمانزاده نجفی و نصرالله شاملی، (۱۳۹۶)، «کاربست دستور نقش‌گرای هلیدی بر سوره-ی انشراح»، **پژوهش‌های ادبی-قرآنی**، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۴ (پیاپی ۲۰): ۶۹-۹۵.

غنیم، کمال أحمد (۱۹۹۸)، **عناصر الإبداع الفنی فی شعر أحمد مطر**، القاهرة: مکتبة مدبولی.

فروزنده، مسعود و امین بنی طالبی، (۱۳۹۳)، «ابزارهای آفریننده‌ی انسجام متنی و پیوستارهای بلاغی در ویس و رامین»، **شعر پژوهی (بوستان ادب)**، دوره‌ی ۶. شماره‌ی ۲ (پیاپی ۲): ۱۰۷-۱۳۴.

فلاح، ابراهیم، (۱۳۹۷)، «کارکرد فرا نقش متنی در سوره‌ی همزه با رویکرد زبان شناسی نقش‌گرای هلیدی»، **پژوهش‌های ادبی-قرآنی**، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۴ (پیاپی ۲۴): ۷۵-۹۴.

کاظمی، فروغ (۱۳۹۲)، «آغازگر لایه‌ای مفهومی تازه در نقش‌گرایی»، **پژوهش‌های زبان شناختی در زبان‌های خارجی**، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۲: ۳۱۳-۳۵۰.

ماهوتیان، شهرزاد، (۱۳۷۸)، **دستور زبان فارسي از ديدگاه رده شناختی**، ترجمه: مهدي سماعي، تهران: نشر مرکز.

مطر، أحمد (۲۰۱۱)، **المجموعة الشعرية الكاملة**، بیروت: دار العروبة.

نادری، فرهاد و سمیه نادری، (۱۳۹۶)، «خوانش ساختار اندیشگانی و بینافردی اشعار فاروق جویده بر اساس رویکرد نقش‌گرای هلیدی»، **نقد ادب معاصر عربی**، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۱۳: ۲۵-۵۴.

نبی لو، علیرضا، (۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل "نی نامه" سرودة مولوی بر مبنای زبانشناسی نقش‌گرای سازگانی»، **پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی**، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱: ۱۱۱-۱۲۹.

هلیدی، مایکل و رقیه حسن، (۱۳۹۳)، **زبان، بافت و متن؛ ابعاد زبان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی**، مترجم: محسن نوبخت، تهران: سیاهرود.

Halliday, M.A.K. & Hasan, R. (1976). **Cohesion in English**. Third Edition. London: Longman.

Halliday, M.A.K. (2004). **An Introduction to Functional Grammar**. Revised by Christian M.I.M Matthiessen. Third Edition. London: Hodder Arnold.

Lambrecht, k. (1994**). Information Structure and Sentence Form**, Cambridge University Press.

Thompson, G. (1997). **Introducing Functional Grammar**. London: Arnold.

الوظائف النصية في قصيدة "دَور" لأحمد مطر على اساس الإطار اللغوي لهاليداي

زهره ناعمی[1]
نیلوفر زریوند[2]*

المُلَخَّص

النظرية الوظيفية لهاليداي تستعمل ثلاثة وظائف لغوية لتحليل معاني النص وهي الوظيفة التصورية والوظيفة التعاملية والوظيفة النصية، وقد تم تحليل معاني قصيدة "دَور" لأحمد مطر في هذه الدراسة من منظور الوظيفة النصية مبنياً على طريقة الوصفي-التحليلي وبالاعتماد على الإطار اللغوي. تم إجراء محاولة للتطبيق ودراسة العناصر الرئيسية للوظائف النصية التي تشمل تحليل التماسك النصي، وبناء البداية والنهاية، ونوع معلومات الخطاب في القصيدة. تشير النتائج إلى أن معظم تماسك القصيدة يرجع إلى التماسك المعجمي (٥٧/١٤) ثم التماسك النحوي (٣٠/٦١) مشدّدة على عناصر مثل "القافية" و"عرش الطاغية" و"الجِلد" و"الشاعر" نفسه ويشكّلان اركاناً رئيسية للقصيدة. والتماسك الربطي (١٢/٢٤) له الحصة الأقل، يحكي عن صراحة قول الشاعر وإيجازه. غالبًا ما، ليس بناء البداية للقصيدة متَّسمة وله معلومات قديمة يشير إلى الجانب الإخباري للجمل حول دور الشاعر والشعر في القضاء على الظلم، مما لا يلفت الانتباه إلى الناس وتهييجهم على الاحتجاج بل إلى الدور البنّاء للشعراء والشعر في توعية الناس.

الكلمات الدليلية: هاليداي، الوظائف النصية، أحمد مطر، قصيدة "دَور".

١-أستاذة مساعدة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمی-طهران
٢-طالبة دكتوراة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمی-طهران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

Study of the setting and its functions in the novel *Alam bi-la Kharait* jointly authorrd by Abdul Rahman Munif and Jabra Ibrahim Jabra

Fahimeh Yeganeh Dizajwar, Ph.D. student, Department of Arabic Language Literature, Science and Research Brach, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Babak Farzaneh[1], Professor, Department of Arabic Language Literature, Science and Research Brach, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Leila Gasemi Haji Abadi, Assistant Professer, Department of Arabic Language Literature, Islamic Azad University, Garmsar, Iran
Ezzat Molla Ebrahimi, Professer, Department of Arabic Language Literature, Tehran University, Iran

Received: 26-06-2021 Accepted: 28-03-2022

Introduction: Since the advent of the genre of novel in the eighteenth century, the technical element of setting has been a component to determine the plot; however, its role has become much more important in modern novels, and it is not simply a field for the actions of the heroes and the occurrence of the events. Sometimes, with its usual function, this element has played an independent and effective role in the course of the events and the relationship among the characters. The novel of *Alam bi-la Kharait* is coauthored by two great Arab world novelists, Jabra Ibrahim Jabra and Abdolrahman Mounif. It reflects a social theme, and a picture of Arabic societies in 1979 has been displayed. Since the title of this novel implies the setting, it is absolutely important to investigate the element of setting in this novel and to discover its dimensions and functions.
Methodology: This essay, through a descriptive-analytic method, investigates and classifies the most important settings in the novel *Alam bi-la Kharait* jointly written by two famous Arab novelists, Abdul Rahman Munif and Jabra Ibrahim Jabra. The procedure, in the first place, is to introduce and find examples of open and closed as well as private and public settings and then to investigate the bases of those examples and their technical functions. According to the results of the research, except the city of Amorium which plays the usual role of a setting and is symbolized as the main setting of the novel, the rest of the open and closed as well as public and private places, such as the multiple houses, villages, restaurant, sea and university, had often functioned as the tools of characterization. However, when these settings are described in detail, they can serve to make the events believable, create an emotional atmosphere, and convey the sentiments of the characters of the novel to the reader.
Results and Discussion: The denouement and even the discovery of the mysterious character of Najva, the heroine of this story, is only possible through the element of

[1]- Corresponding Author Email: Farzaneh@srbiau.ac.ir

setting. Another notable point regarding Amorium is that, through a monologue and based on the psychological analysis of the women characters in communication, Aala calls them Amorium or Madineh, ranging from Naeleh, his teenage love, to Najva and then Mayadeh. The narrator wishes to make the reader understand the symbolic secret that Najva is his homeland which he has lost for many reasons and is now in the hands of strangers, and Aala, tired and wandering in search of another homeland, opens his heart to beautiful Mayadeh. So, he may replace his lost love with her love and affection. It is directly pointed that "Mayadeh is another Amorium of mine and I cannot lose her." Mayadeh (the substituted homeland), although beautiful, never replaces Najva (the main homeland). So, he says "Mayadeh should forgive me forever, because Najva isn't forgettable." The mysterious presence of women characters in this novel not only provides an appropriate basis for expressing female emotions and a romantic content but also is mixed with the concept of the homeland (Amorium). These women characters appear in the novel as complicated and mysterious characters. Through analyzing these women characters, we can figure out the importance of the setting of "Amorium" and the deep relationship between them. In the end, with the mysterious murder of Najva, the novel, just like postmodernist stories, comes to an open end, and the investigators of the truth steep themselves in the ambiguities of her case, just like Amorium which had vanished in the history.

Conclusion: In the novel *Alam bi-la Kharait*, it is deduced that the setting of Amorium with all its symbols, such as streets, sidewalks, neighborhoods, and their houses, has at least two important functions. First, the technical functions of characterization have been selectively dealt with. Second, there is the symbolic function meaning that this place is the main setting of the events of the novel and is simultaneously the symbol of the whole Arab world due to its indeterminacy. So, two advantages can be gained. First, the discussed events and mental and social matters regarding that place can be generalized to the whole Arab world. Second, a wide range of readers from the Arab world can consider themselves as its direct addressees and have a deep communication with the content. Otherwise, if the setting had been determined to be Beirut or Baghdad instead of Amorium, the extent of the generalization of the discussed matters would have declined to be restricted to the same cities and their residents, and the number of the addressees would have declined too.

Keywords: Novel, Element of setting, Abdul Rahman Munif, Jabra Ibrahim Jabra, *Alam bi-la Kharait.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

بررسی عنصر مکان و کارکردهای آن در رمان «عالم بلاخرائط» اثر مشترک «عبدالرحمن منیف» و «جبرا ابراهیم جبرا»

فهیمه یگانه دیزج ور، دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عرب، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
سید بابک فرزانه[1]، استاد زبان و ادبیات عرب، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
لیلا قاسمی حاجی آبادی، استادیار زبان و ادبیات عرب، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران
عزت ملّا ابراهیمی، استاد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰٤/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۰۱/۰۸

چکیده

عنصر فنی مکان از ابتدای پیدایش ژانر رمان در قرن هجدهم تاکنون، نقش بارزی در فرآیند تعیّن بخشی به پیرنگ داشته است. امّا در رمان‌های مدرن امروزی نقش آن بسیار فراتر رفته و دیگر صرفاً به‌عنوان جولانگاهی برای جنبش قهرمانان و رخدادها به شمار نمی‌رود، بلکه همگام با نقش همیشگی، گاهی بسان شخصیّتی مستقل و اثرگذار بر سیر حوادث و رخدادهای رمان و نیز بر روابط میان شخصیت‌ها عمل کرده است. این جستار با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی و طبقه‌بندی انواع مختلف مکان در رمان "عالم بلاخرائط" محصول مشترک دو رمان‌نویس مشهور عرب، عبدالرحمن منیف و جبرا ابراهیم جبرا پرداخته است. بدین صورت است که ابتدا مهم‌ترین مکان‌های بسته و باز رمان را در دو شکل خصوصی و عمومی آن، معرفی و مصداق‌یابی کرده و سپس، به بیان مهم‌ترین کارکردهای فنی آن‌ها پرداخته است. نویسندگان این رمان با توصیف ماهرانه‌ی جزئیات برخی از مکان‌ها، در کنار کارکردهای عادی این عنصر، جنبه‌ی نمادین نیز به آن‌ها بخشیده‌اند، که بارزترین آن‌ها شهر عموریّة، به عنوان فضای اصلی رمان است. گره‌گشایی داستان و کشف شخصیت رازآلود نجوی که قهرمان زن این داستان است، تنها از طریق این عنصر مکانی ممکن می‌گردد. اما در بیشتر موارد، فراخوانی مکان صرفاً به عنوان ابزاری برای پرداخت شخصیت‌ها یا به منظور باورپذیرکردن حوادث بوده و به انتقال عواطف و احساسات شخصیت‌ها به خواننده کمک کرده است.

کلیدواژه‌ها: عنصر مکان، عبدالرحمن منیف، جبرا ابراهیم جبرا، رمان عالم بلاخرائط.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Farzaneh@srbiau.ac.ir

مقدمه

یکی از عناصر بسیار مهم زبانی در رمان، عنصر مکان می‌باشد. مکان گستره‌ای مشخص یا نامشخص است که اشخاص داستانی در آن زندگی می‌کنند؛ به عبارتی دیگر، جهانی است که داستان در آن اتفاق افتاده و دنیایی است که خواننده بدانجا سفر می‌کند. اهمیت ویژه‌ی مکان در رمان فقط به این خاطر نیست که حوادث رمان در ظرف آن جریان دارد، بلکه بیشتر به این دلیل است که همین یک عنصر در برخی از آثار برجسته به فضایی تبدیل می‌شود که تمامی عناصر داستان‌نویسی از شخصیت‌ها و حوادث گرفته تا پیوندهای پیچیده میان آن‌ها را در بر خود می‌گیرد و گاهی به عاملی تعیین‌کننده در پیشبرد ساختار رمان و طرح دیدگاه قهرمان و نویسنده‌ی اصلی بدل می‌شود. برخی نیز عقیده دارند که هرگاه اثر ادبی مکان نداشته باشد، اصالت هنری‌اش را از دست می‌دهد.

مکان در رمان دارای کارکردهای متنوعی است؛ از جمله تعین‌بخشی به پیرنگ که به منظور واقعی‌نمایی رویدادهای رمان است؛ یا اینکه نقش شخصیت‌پردازانه داشته و یا ایجادکننده‌ی فضای احساسی رمان است. اما این‌که دقیقاً چه کارکردی در یک داستان داشته باشد و چه مفاهیمی را القا کند، بستگی به سایر عناصر آن دارد. اما در هر حال می‌توان گفت مکان در اثر هنری و ادبی تأمل‌انگیز صرفاً یک مکان نیست، بلکه به نمادی بدل می‌شود تا بیانگر مفهومی فراتر از مکان باشد. این عنصر می‌تواند نمادی از آرزوهای تحقق‌نیافته‌ی شخصیت اصلی باشد، یا نمادی از احساس ناامیدی او، یا نمادی از وطن به تاراج رفته‌اش و یا نمادی از موانعی باشد که رسیدن به خواسته‌هایش را با مشکل مواجه می‌کنند.

رمان «عالم بلاخرائط» محصول مشترک عبدالرحمن منیف و جبرا ابراهیم جبرا است که از این لحاظ در نوع خود –دست کم در جهان عرب– کم‌نظیر است. از آن‌جا که عنوان این رمان دارای مفهوم مکانی است، مطمئناً بررسی عنصر مکان در آن و کشف زوایا و کارکردهای آن می‌تواند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار باشد. بنا بر توضیحات فوق، سؤال این جستار بر اساس موضوع‌محوری آن، مورد ذیل است:

مهمترین کارکردهای فنی و ساختاری مکان‌های رمان عالم بلاخرائط چیست و آیا فراخوانی این اماکن، مفهومی نمادین و فراتر از مکان داشته است؟

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی چند در ارتباط با موضوع این جستار و پیرامون آن و نه منطبق بر آن، به نگارش در آمده‌اند که بارزترین آن‌ها به قرار زیر است:

صالح ولعة در مقاله‌ی «خطاب المدينة؛ قراءة في عالم بلاخرائط جبرا ابراهيم جبرا و عبدالرحمن منيف» (مجله التواصل الأدبي، العدد ۴: ۲۰۱۳)، شیوه‌ی پردازش عنصر مکانی «عمورية» و عنصر شخصیتی «نجوى العامري» را از دیدگاه هریک از دو نویسنده‌ی رمان بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که هر یک از آن‌ها از نظرگاه متفاوت امّا نسبتاً هماهنگ، این دو عنصر را به خوانندگان رمان معرفی کرده‌اند.

ابراهیم بغدادي در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «دلالة المكان في رواية مدن الملح لعبدالرحمن منيف» (۲۰۱۵)؛ به بررسی تفصیلی عنصر مکان، کارکردهای آن و تقسیم‌بندی آن بر اساس الگوی چهار وجهی مکان‌های باز و بسته خصوصی و عمومی در رمان پرداخته است. هرچند نویسنده در این پایان‌نامه اشاره‌ای به رمان موردنظر جستار کنونی نداشته، ولی در تبیین دیدگاه کلی منیف درباره‌ی مکان رمان‌هایش، روشنگر و یاری‌رسان نگارندگان بوده است.

در مقاله‌ی «رواية النهايات لعبدالرحمن منيف (دراسة في الشخصية والمكان)»، از عباس گنجعلی و سید محمد احمدنیا، (مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ۳: ۱۴۳۶)؛ دو عنصر شخصیت و مکان در این اثر منیف مورد بررسی قرار گرفته‌شده و نویسندگان از پیوند فرهنگی و عاطفی عمیقی که از دیدگاه منیف بین این دو عنصر برقرار می‌باشد، پرده برداشته‌اند.

در مقاله‌ی «رئالیسم جادویی در رمان عالم بلاخرائط»، نوشته‌ی حسن گودرزی لمراسکی و آسیه شراهی (پژوهشنامه نقد ادب عربی، دوره ۶، شماره ۱۱: ۱۳۹۴)؛ نویسندگان تنها واکاوی تکنیک رئالیسم جادویی و کارکرد آن را در رمان مذکور وجهه همت قرارداده و به اقتضای موضوع اصلی مقاله، هیچ اشاره‌ای به عنصر مکان نکرده، مگر در حدی که به تبیین بیشتر رئالیسم جادویی مربوط است.

پس از بررسی پژوهش‌های انجام‌شده، مشاهده می‌شود که در این میان، جای آثاری که به بررسی عنصر فنی مکان در رمان مشهور عالم بلاخرائط و کارکردهای آن پرداخته باشند، کاملاً خالی است. از همین‌روی، پژوهش حاضر اولین جستار درباره‌ی بررسی مکان در این رمان به حساب می‌آید. قابل ذکر است که این رمان تا لحظه‌ی نگارش این جستار به فارسی برگردانده نشده، لذا استنادات آن به همان متن اصلی رمان خواهد بود.

جبرا ابراهیم جبرا

رمان‌نویس، شاعر و ناقد فلسطینی که «در سال ۱۹۲۰ در بیت لحم، زادگاه حضرت مسیح از خانواده‌ای بسیار فقیر به دنیا آمد. جبرا در سال ۱۹۵۰ در پی درگیری‌های فلسطین، مجبور به مهاجرت به عراق شد و با اخذ تابعیت تا پایان عمر (۱۹۹۴) در بغداد زندگی کرد. او از سرایندگان شعر منثور در دوره بعد از جنگ جهانی دوم در عراق و فلسطین به شمار می‌آید. رمان‌های او عبارتند از: صراخ في ليل طويل (۱۹۴۶)، صيادون في شارع ضيق (۱۹۶۰)، السفينة (۱۹۶۹) والبحث عن وليد مسعود (۱۹۷۸) عالم بلاخرائط (۱۹۸۲)» (خلیل، ۲۰۰۱: ۱۲-۹).

عبدالرحمن منیف

وی «در سال ۱۹۳۳ از پدری سعودی و مادری عراقی در عمان پایتخت اردن زاده شد. در سال ۱۹۵۲ برای تحصیل در رشته‌ی حقوق به بغداد رفته و همزمان به فعالیت‌های حزبی و سیاسی و مشخصاً به حزب بعث عربی پیوست» (جرار، ۲۰۰۵: ۲۰). «منیف سردبیری مجله‌ی "النفط والتنمية" را در سال ۱۹۷۵ به عهده گرفت و این کار را تا سال ۱۹۸۱ که به‌طور تمام وقت سرگرم نویسندگی شد، ادامه داد» (الزعبي، ۱۹۹۳: ۶۶۰). «او آثار بزرگانی چون توفیق حکیم، نجیب محفوظ، سیاب و سایر نویسندگان برجسته را مطالعه‌نمود و از آن‌ها بسیار تأثیر پذیرفت» (منیف، ۲۰۰۳: ۵۱) و عاقبت در سال ۲۰۰۴ در دمشق بدرود حیات گفت. از مهم‌ترین رمان‌های او: الأشجار واغتيال مرزوق (۱۹۷۳)، قصة حب مجوسية (۱۹۷۴)، حين تركنا الجسر (۱۹۷۹)، شرق المتوسط (۱۹۷۵)، النهايات (۱۹۷۷)، عالم بلاخرائط (۱۹۸۲) ومدن الملح (۱۹۸۹-۱۹۸۴) (جرار، ۲۰۰۵: ۱۲۳).

خلاصه‌ی رمان «عالم بلاخرائط»

این رمان، نخستین بار در سال ۱۹۸۲ در بیروت و در قالب ۳۸۳ صفحه به چاپ رسیده است. بر اساس درهم تنیدگی اشخاص متعدد آن، می‌توان این رمان را در شمار رمان‌های اجتماعی دانست که به شیوه‌ی خاطره‌گویی از زاویه‌ی دید اول شخص روایت می‌شود. راوی، شخصی به نام «علاءالدین نجیب سلوم» است و عمده حوادث آن، در شهری خیالی به نام «عمورية» اتفاق می‌افتد که در ابتدا یادآور شهری تاریخی است که در زمان خلیفه‌ی عباسی «المعتصم بالله» و به دستور وی بنا شده بود؛ اما خیلی زود مخاطب در می‌یابد که این شهر می‌تواند هریک از شهرهای جهان عرب در عصر حاضر باشد که ساختار بنیادین آن به مرور زمان و به دنبال اکتشاف نفت،

دستخوش تحولات چشمگیری شده است. علاء در گذشته فعالیت‌های سیاسی داشته، اما به اصرار پدر برای ادامه‌ی تحصیل به انگلستان می‌رود. او بعد از بازگشت از انگلستان، کاملاً کار سیاسی را رها کرد و به تدریس و نویسندگی رمان مشغول‌شده و با خود و آرمان هایش دست به گریبان می‌شود. روزی استاد علاء به طور اتفاقی با «نجوی» آشنا می‌شود و این سرآغاز سلسله‌ای طولانی از ماجراهای عاشقانه- و به قول راوی- جنون‌آمیز و پر سوز و گداز میان آن‌ها می‌گردد. اما نجوی در پی تعلل محبوب، به عقد «خلدون» در می‌آید؛ اما با این حال نمی‌تواند از عشق علاء دست بردارد و همچنان به ارتباط با او ادامه می‌دهد. شدت عشق این دو منجر به رسوایی‌هایی می‌شود و تا آن‌جا پیش می‌رود که نجوی مصمم به ترک خلدون و ازدواج با علاء می‌شود اما علاء برای رهایی از این عشق ناممکن، درهای قلبش را به سوی «میادة» باز می‌کند. در پایان داستان، نجوی به شکل مرموزی به قتل می‌رسد، علاء نیز به ظن قتل او بازداشت می‌شود و رمان به سبک داستان‌های پست مدرنیستی پایانی باز دارد و معمای قتل نجوی بی‌پاسخ می‌ماند. مخاطبان نیز، در پی یافتن حقیقت، در دریای ابهامات پرونده او غرق می‌شوند همان طوری‌که شهر عمورية در صفحه‌ی تاریخ محو شده است.

عنصر مکان و اهمیت آن در رمان

هر رمانی، در جایی اتفاق می‌افتد و از این رو، هر روایت به مکان نیاز دارد تا حوادث در آن به وقوع پیوندند و شخصیت‌های داستانی در آن به حرکت در آیند. این امکان وجود ندارد که این اشخاص و حوادث در خلأ رخ دهند. اهمیت مکان در دنیای رمان، از زمان و اشخاص کمتر نیست؛ زیرا نمی‌توان هیچ رویدادی را خارج از قلمرو مکان تصور کرد، مکانی که یا حقیقی است و یا ساخته و پرداخته‌ی ذهن و تخیل رمان‌نویس که آن را به مدد کلمات به تصویر می‌کشد. حسن بحراوي می‌گوید: «مکان شبکه‌ای از روابط و چارچوب‌های درهم تنیده است که رویدادها در آن جریان می‌یابند و می‌بایست با همان دقتی پرداخته شود که سایر عناصر رمان پردازش می‌شوند. مکانی با این وصف، روی عناصر دیگر تأثیر گذاشته و از مقصود نویسنده پرده می‌گشاید. مکان در رمان عنصری زیادی نیست، بلکه در شکل‌های مختلفی ظاهر می‌شود و متضمن مفاهیم متعددی است. مکان حتی گاهی هدف اصلی از خلق اثر است» (بحراوي، ۱۹۹۰: ۳۳)؛ بنابراین می‌توان گفت که عنصر مکان یک عنصر سیّال است و از آن‌جا که همه‌ی حوادث در بستر مکان به وقوع می‌پیوندند، نویسنده می‌تواند به خوبی از این عنصر در جهت غنی‌کردن رمان خود استفاده‌کند و مفاهیم و اغراض موردنظر خود را به خواننده انتقال دهد. رمان‌نویس برای فراخوانی مکان در متن، دست به

توصیف حسی آن می‌زند. وظیفه‌ی توصیف در واقع، آفرینش فضا و محیطی است که حوادث داستان در آن به حرکت در می‌آید و این توصیف با روایت در آمیخته است. «توصیف مکان یا صحنه‌آرایی می‌تواند علت و معلول اعمال و سکنات شخصیت‌ها باشند یا با هماهنگی نمادین، از برخی جهات به شخصیت یا شخصیت‌هایی شباهت پیدا کند. با این اوصاف، آنچه در روایت داستانی حائز کمال اهمیت است، کارکرد و نقش مکان در پیشبرد کنش داستان و شخصیت‌پردازی است» (حرّی، ۱۳۹۲: ۴۲۰).

بنا به آنچه گفته شد، مکان به مثابه یکی از محورهای اساسی نقد و نظریه‌ی ادبی است و در دهه‌های اخیر، دیگر صرفاً پس زمینه‌ای نیست که حوادث رمان بر ساحتش نقش می‌بندد؛ بلکه امروزه به‌عنوان عنصری از عناصر ساختاری اثر ادبی بدان نگریسته می‌شود؛ تا جایی که گاهی تعامل میان عناصر مکانی و تضادشان، روی هم رفته بُعدی تازه، کلان و مستقل را تشکیل می‌دهد که هم در کنار دیگر ابعاد ساختاری اثر داستانی و هم در رابطه‌ی دیالکتیک با آن‌ها قرار می‌گیرد.

انواع مکان و دسته‌بندی‌های آن در رمان

ناقدان و نظریه‌پردازان حیطه‌ی رمان، اختلاف آشکاری در تعیین و طبقه‌بندی انواع مکان در رمان دارند و این هم شامل اختلاف بر سر نامگذاری و هم بر سر علت و منشأ تقسیمات آن‌ها می‌شود. در نتیجه تقسیم‌بندی‌های مختلفی درباره انواع مکان در رمان ارائه شده است؛ مبدع یکی از این تقسیم‌بندی‌ها «یوری لوتمن» است. وی «بر اساس سطح و نوع کنترل و تسلط شخصیت‌ها بر مکان‌های رمان، مکان را به چهار نوع تقسیم نموده است: ۱.مکان من ۲.مکان دیگران ۳.مکان همگانی (تحت سلطه دولت یا مردم) ۴.مکان لامتناهی» (جنداري، ۲۰۱۳: ۲۵۶). «گریماس» قائل به وجود سه نوع مکان با عناوین متفاوتی است: «۱.مکان اصلی (یا صمیمی) ۲.مکان عارضی یا موقت ۳.لامکان» (همان: ۲۵۸). تقسیم‌بندی بعدی متعلّق به «غالب هلسا»، رمان‌نویس و ناقد اردنی است که بر اساس جنس مکان در رمان‌ها معتقد به وجود حداقل سه نوع اصلی از مکان در رمان‌های عربی است که می‌تواند مصادیق مکانی اغلب رمان‌های عربی را پوشش دهد؛ «که عبارتند از: ۱.مکان فرضی (یا مجازی) ۲.مکان هندسی ۳.مکان تجربی» (هلسا، ۱۹۸۹: ۸).

«عبداللطیف محفوظ» تقابلات مکانی را مبنایی برای نوعی تقسیم‌بندی از مکان قرار داده و آن را تقسیم تقابلی یا دوگانه نامیده است؛ «بر طبق این تقسیم‌بندی، مکان‌های رمان -طبق اصل «تُعرف الأشیاء بأضدادها»- به‌واسطه‌ی مکان متضاد خود بهتر قابل شناسایی بوده و به ترتیب ذیل معرفی می‌شوند: ۱.مکان ورودی ≠ مکان پیوند دهنده ۲.مکان صمیمی≠ مکان خصمانه ۳.مکان

واقعی≠ مکان خیالی ۴.مکان فردی≠ مکان جمعی ۵.مکان تاریخی≠ مکان آنی ۶.مکان تئاتری≠ مکان طبیعی» (محفوظ، لاتا: ۳۸).

اما تقسیم‌بندی دیگری وجود دارد که به ظن این جستار، بنا به برخورداری از مزایایی چون شفافیت، عینیت و به سبب انطباق‌پذیری افزون‌تری که با مصادیق مکانی رمان‌ها دارد، در سال‌های اخیر بیشتر مورد اقبال رمان‌پژوهان بوده؛ از این‌رو در پژوهش حاضر نیز مبنای کار قرار گرفته است. در این تقسیم که مبتکر اولیه‌ی آن چندان شناخته نیست، مکان‌های استفاده‌شده در رمان براساس عوامل اجتماعی و فرهنگی مهمی همچون خصوصی و عمومی‌بودن و نیز بر اساس بافت هندسی و ظاهریشان به مکان‌های باز خصوصی و عمومی و مکان‌های بسته‌ی خصوصی و عمومی طبقه‌بندی شده‌اند (الحربي، ۲۰۰۳: ۱۴۹-۱۴۷).

بررسی انواع مکان و کارکردهای آن در رمان «عالم بلاخرائط»

با بررسی دقیق این رمان می‌توان مکان‌های متعدّدی را مشاهده‌نمود که مهم‌ترین آنها بر اساس طبقه‌بندی مطلوب این جستار، در موارد ذیل قابل طرح و تقسیم‌بندی هستند:

مکان‌های باز عمومی در رمان «عالم بلاخرائط»

اشخاص داستانی به اقتضای زندگی در رمان و به خاطر اهداف مشخص در این اماکن تردد دارند. فضاهای عمومی شهری و روستایی، خیابان‌ها و کوچه‌ها، پارک‌ها و گردشگاه‌ها، کوه‌ها و جاده‌ها از این نوع مکان‌ها هستند که مصادیق آن در این رمان به قرار زیر است:

شهر عمورية

عمورية پر بسامدترین اسم مکان از نوع مکان باز عمومی در این رمان است که در طول رمان، ۱۷۶ مرتبه از آن نام برده شده است. گزاف نیست اگر گفته شود «عالم بلاخرائط» رمانی است درباره‌ی گزیده‌ای از تجلیات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی شهر عمورية و دقیق‌تر این که عمورية، فضای اصلیِ عمده رویدادهای این رمان است. عمورية -از لحاظ تاریخی- همان شهری است که در دوره‌ی خلافت عباسیان، مورد یورش امپراطوری روم قرار گرفت و المعتصم بالله، توانست آن را از چنگ رومی‌ها خلاص کند. امّا در این رمان، عمورية شهری خیالی و موطن راوی داستان علاءالدین نجیب است که به نوبه‌ی خود تلاش می‌کند با نوشتن رمان، آن را از وضع فلاکت‌بارش خلاص کند؛ هر چند جز ناکامی درو نمی‌کند: «عندما صدرت روايتي الثانية، لم يرض عنها النقاد

كثيراً، وقالوا إنها ملأى بالغموض والتناقض، وادعوا أنها لا تمثل عمورية كما يعرفونها بقدر ما تمثل محاولات مؤلفها خلق مدينة لا يمكن أن توجد في رقعه معلومة من الأرض»[1] (منيف وجبرا، ١٩٩٣: ٢٩).

طبق توصيفات رمان، عمورية در گذشته‌ای نه چندان دور به صميميت، شجاعت و اتحاد مردمش شهره بوده ولی نتوانسته هويت اصيل خود را حفظ كند؛ به ويژه پس از آنكه آمريكايی‌ها در آن نفت اكتشاف كردند و ساكنانش را از راه بدر نمودند. در نتيجه ظاهر آن تغيير كرد و به هيأت غريبی درآمد كه نه تنها هيچ تناسبی با هويت اصلی آن نداشت، بلكه بسيار كريه و بدمنظر نيز شده بود: «لكن عمورية تغيَّرَت. أجَل، تغيَّرَت كثيراً. لعلها الآن أكبرُ مدينةٍ مشوهةٍ في العالم. إنها تشبه كل المدن ولا تشبه أية مدينة. عمورية الآن تشبه العروس القروية التي تريد تقليد نساء المدن... جاءت الأموال السهلة لتفسدها، لتشوهها، فلم تحتفظ بالماضي ولا استطاعت أن تدخل المستقبل»[2] (همان: ٨٣) و به اين ترتيب به شهری بی‌هويت و بی‌نقشه بدل شد؛ درست مانند عنوان «عالم بلاخرائط» كه به رمان داده شده است. به استثنای نفت‌خيز بودن اين شهر، بقيه ويژگی‌هايش تقريباً درباره‌ی تمام شهرها و پايتخت‌های مهم جهان عرب صدق می‌كند. به بيان ديگر، تراژدی عمورية چنان گسترده است كه تمامی شهرهای عربی را فرا می‌گيرد و با اندكی دقّت و موشكافی می‌توان اين مسأله را به خوبی در اين رمان درک كرد.

به نظر می‌رسد كه منيف و جبرا از دريچه‌ی شهر عمورية، به شهرهای عربی نگريسته‌اند. در واقع شهری به نام عمورية در نقشه وجود ندارد؛ چون قرار است نمادی از تمام پايتخت‌ها و شهرهای مهم جهان عرب امروز باشد. در همين خصوص باشلار می‌گويد: «هرچه بتوان با مهارت بيشتری دنيا را كوچک كرد، می‌توان با مهارت بيشتری مالكيت و اداره آن را در اختيار گرفت» (باشلار، ٢٠٠٦: ١٤٥) و ظاهراً اين همان چيزی است كه نويسندگان رمان از طريق تأكيد و تمركز روی خصوصيات عمورية، درصدد تحقق آن بوده‌اند و حتی گاهی اشاره معناداری هم بدان داشته‌اند؛ چنانكه در فرازی از توصيفات عمورية و بيان كاستی‌ها و مصيبت‌هايش گفته می‌شود: «وإنها بهذا الوجه المتفرد الملىء بالندوب، بمقدار ما هي واحدة، هي الكل أيضاً»[3] (منيف وجبرا، ١٩٩٣: ٨٢). به‌طور كلی مكان عمورية در اين رمان، همانند بسياری از رمان‌های معاصر، به طور عمدی تعين ندارد تا اين‌گونه القا شود كه رويدادهای شرح‌شده در آن می‌توانند در هر جای ديگری از جهان عرب رخ دهند و اين به عبارتی به‌معنای دادن جنبه‌ی نمادين به اين مكان است؛ چرا كه طبق تعريف، «نماد در ادبيات، شیء بی‌جان يا موجود جانداری است كه هم خودش و هم مظهر مفاهيمی فراتر از خودش است» (داد، ١٣٨٧: ذيل نمادگرايی).

بدین ترتیب در رمان «عالم بلاخرائط» شهر عمورية با تمام مظاهرش از خیابان‌ها و پیاده‌روها گرفته تا خانه‌های موجود در آن، دست کم دو کارکرد مهم دارد:

نخست: کارکرد تکنیکی و شخصیت‌پردازانه که به صورت موردی به هرکدام از آن‌ها پرداخته شده است.

دوم: کارکرد نمادین بدین شرح که این مکان به عنوان محیط اصلی رویدادهای رمان و همزمان با آن، به علت عدم تعین آن، نماد تمام شهرهای دنیای عرب هم قرار گرفته است تا دو فایده حاصل شود؛ اول اینکه مسائل فکری و اجتماعی مطرح‌شده در خصوص آن، بر همه‌ی شهرهای جهان عرب قابل تعمیم باشد و دوم اینکه طیف بسیار گسترده‌تری از مخاطبان از سراسر دنیای عرب بتوانند خود را مخاطب مستقیم آن دانسته و با مضمون آن ارتباط عمیق بگیرند.

نکته‌ی قابل تأمل دیگری در این خصوص، حضور رمزگونه‌ی شخصیت «نجوی» و پیوند عمیق آن با عنصر مکانی عمورية است. چنانکه علاء در قالب حدیث نفس و بر اساس تحلیل روانشناسانه‌ی خود برروی این شخصیت، آن را با مفهوم «عمورية» یا «المدينة» آمیخته و چنین می‌گوید: «نجوى هل فقدتُها فأستردها؟ ربَّما لم افقدها بعد.. أم أنَّني سأسمح لها أن تنزلق من بين اصابعي، وحياتي لم تمتلىء بها بعد، كما سَمحت لعمورية أن تنزلق؟ آه، المدينة! كانت المدينة هي الشيء الرائع الخارق الذي يجبُ أن احتويه، أن اجعل في كل جزءٍ مني بعضاً من كل جزءٍ منه... هل كانت نجوى طريقي إلى المدينة، وهي مثلُها أحبُّها وأريدُ مُحقها...»[٤] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۳۲٦)

راوی با گزینش نام «نجوی» برای شخصیت اصلی زن رمان، مشتاق است این راز پنهان و نمادین را به مخاطب بفهماند که نجوی نماد وطن اوست که از لابه‌لای انگشتانش لغزیده و به دست بیگانه افتاده است و علاء ناچار در پی وطنی جایگزین، با دختری زیبا به نام «میادة» آشنا می‌گردد، تا شاید عشق و محبت او را جایگزین عشق گمشده‌اش سازد. وی به صراحت اشاره می‌کند که میادة، عمورية دیگر من است و نباید اجازه دهم از میان دستانم بلغزد: «والآن، ميادة... ميادة اِنبثقَت من قلبِ المدينةِ نفسها... ميادة جاءت، كنجوى... إنها عموريتي الجديدة... أم أنها نجوى أخرى؟»[٥] (همان: ۳۲۷)

کشور بیگانه هرقدر هم جذاب و بی‌نظیر باشد، هرگز ارزش میهن را نداشته و قابل قیاس با وطن نخواهند بود؛ از این‌روی راوی در قالب خودگویی، به صراحت از میادة طلب عفو نموده و اعتراف می‌کند که نتوانسته هیچ‌گاه او را جانشین نجوی (وطن اصلی) کند: «نجوى هي الماضي، وهي الحاضرُ، ولقلتُ أيضاً هي المستقبلُ لو كانَ لي بعدَ مستقبلٍ. ولِتغفِر لي ميادةُ هذا الكلامَ إلى

الأبدِ!»[٦] (همان: ٤٤). حضور رمزگونه‌ی این شخصیت‌های زن در رمان که با مفهوم وطن عجین شده، علاوه بر فراهم‌نمودن زمینه‌ی مناسب برای ابراز احساسات زنانه و درونمایه‌های عاشقانه، مخاطب را وادار به تفکر در مفاهیم و زوایای پنهان داستان می‌کند.

خیابان و پیاده‌رو

خیابان و همزاد آن پیاده‌رو، در رمان‌های امروزی حضور چشمگیری دارد؛ چون «خیابان و محله‌ها، مکان‌های اصلی عبور و مرور بوده و صحنه‌ی جنب وجوش شخصیت‌ها و آمد و شد آنان مابین محل سکونت و کارشان هستند» (بحراوي، ۱۹۹۰: ۷۹). در این رمان به کرّات از خیابان و پیاده‌رو نام برده‌شده که کارکردی غیر از تعیین‌بخشی ندارند. اما در مورد ذیل علاوه بر باورپذیرکردن رویداد داستانی، می‌تواند کارکرد روان‌شناختی و شخصیت‌پردازانه‌ای برای علاء داشته باشد؛ چرا که حالت روحی و روانی او را در این برهه‌ی زمانی نشان می‌دهد که نسبت به همگان بی‌تفاوت و غرق در عشق و دلدادگی نجوی است: «علاء: نزلت إلى رصيف يعج بالبشر، وليس فيهم واحد أريد أن أراه. استمررتُ في السير بين الناس... وبقيت نجوى تشدُّنِي إلى حيث لا أدري»[٧] (منيف وجبرا، ۱۹۹۳: ۵۳).

روستا

روستا به عنوان یک واحد مکانی باز در بین مکان‌های متنوع رمان، ویژگی‌های خاص خود را دارد؛ چرا که «از نخستین زیستگاه‌های بشری است؛ شباهت زیادی به رحم مادر دارد و خانه‌ی دوران کودکی بسیاری از شهرنشینان است» (النابلسي، ۱۹۹۴: ۱۰۱). با وجود اینکه راوی رمان «عالم بلاخرائط» و دیگر قهرمانان آن در شهر زندگی می‌کنند، روستا به‌عنوان مکانی ریشه‌دار در اعماق آنان جلوه کرده که همچون آغوش آرامش‌بخش مادر، یا به یاد آن پناه می‌برند و یا به دامن آن.

نخستین روستایی که بارها از آن نام برده شده، «مطلّة»، روستای آباء و اجدادی قهرمان اصلی رمان است که به عنوان خاستگاه اولیه‌ی خاندان بزرگ «سوالمه» با کارکرد هویت‌بخشی چنین معرفی می‌شود: «نحن في الأصل من المطلة. ولكننا نزحنا إلى عمورية. أقصد أن أبي نزح إليها، منذ حوالي خمسين سنة. أنا وإخوتي، كلنا، ولدنا في عمورية»[٨] (منيف وجبرا، ۱۹۹۳: ۱۹۴).

چنانکه ملاحظه می‌شود، روستای مطلة، بدون توصیف مادی و جغرافیایی، تنها به عنوان موطن اولیه‌ی خاندان سلوم معرفی می‌شود که پنج دهه‌ی پیش مجبور شده‌اند به‌خاطر اوضاع غیرقابل تحمل آنجا، در زمان جنگ و قحطی همراه بسیاری دیگر از اهالی، آن را ترک کرده و به عمورية

کوچ‌کنند. همخوانی این رویداد داستانی با دوره تاریخی جنگ اعراب در سال ۱۹۴۸ از منظر زمانمندی داستان اهمیت ویژه‌ای دارد. این همخوانی به تعیّن و تشخص زمان داستان کمک‌کرده و به آن بُعد اجتماعی سیاسی می‌بخشد. هر چند مطلة در بافت این رمان، روستایی خیالی بیش نیست، اما شیوه‌ی ترک آن و پاره‌ای توصیفات دیگر از آن برهه‌ی زمانی، القاگر شباهتی آشکار به تراژدی کوچ فلسطینیان از موطنشان است که پیوسته در آرزوی بازگشت بدان به سر می‌برند. اشارات فراوان راوی بر جنگ‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۶۷ و پیامدهای ناگوار آنها، گواه این مدعاست: «أوه، منظرُ الجثثِ. رائحةُ الجثثِ... كيفَ أصِفُ أيامَ الجنونِ؟ أيامَ العطشِ، والصراخِ، والقتلِ؟ كانَ القتلُ هناك في عَزّ النهارِ، في عزّ الشمسِ... في ۱۹۴۸ و ۱۹۶۷، كان الصهاينةُ يَقتلونَهم بأيديهِم. أمّا الآنَ فيَقتلونَهم بالواسطةِ، بأيدي الأقرباءِ والأخوةِ، بالسَيطرةِ البعيدةِ...» [۹] (همان: ۲۵۶)

دومین روستای مهم رمان، «عین فجار» دهی است در سی کیلومتری عمورية، واقع در منطقه‌ای صعب العبور و کوهستانی که علاء خانه کهنه‌ای را در آن‌جا بازسازی و آن را خلوتگاه خود کرده‌است: «ذات مرة، وكنت قد قررت أن أغادر البيت إلى الكروم في عين فجار، لكي اقضي في الجبل بضعة أيام، بعيداً عن ضجة عمورية ومتاعبها»[۱۰](منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۱۰۵). شاید القای انزواطلبی قهرمان داستان و بیزاری‌اش از هیاهوی شهر، مهم‌ترین وظیفه‌ای باشد که در اینجا بر دوش این عنصر مکانی گذاشته‌شده تا در راستای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم وی کارگر افتد. تحلیل‌های تکمیلی این عنصر در مکان بسته‌ی خصوصی، یعنی در خانه باغ عین فجار ارائه شده است.

جهان عرب

در تمام رمان، تنها یک بار از این مکان نام برده شده است؛ آن‌جا که علاء به طور کاملاً تصادفی در شهر لندن و هنگام خروج از یک مغازه، ناگهان با دایی‌اش، «حسام الرعد» و نامزد ایرلندی او برخورد می‌کند و دایی او را چنین به نامزدش معرفی می‌کند: «ودعيني أقدم لك ابن أختي الذي حدثتك عنه كثيراً. علاءالدين بلا مصباح. سيكون يوما أكبر روائي في العالم العربي...»[۱۱](منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۱۶۹). او، علاء را به کاراکتر معروف «علاءالدین» در یکی از داستان‌های «هزار و یک شب» تشبیه می‌نماید؛ علاءالدینی که طی سهل‌انگاری و قبل از تحقق آرزوهایش، چراغ جادویش را از دست داده است. اما در ادامه با نگاهی خوش‌بینانه به پایان همین داستان، می‌گوید: «روزی فرا خواهد رسید که علاء بزرگترین رمان‌نویس جهان عرب خواهد شد». ذکر این مکان به‌طور آشکار نشانه‌ی تعلق خاطر نویسندگان رمان به وطن عربی بوده و بیانگر حس وطن‌دوستی شخصیت‌های

ساکن در غربت رمان می‌باشد که با وجود تمامی ناملایمات، پیوسته نسبت به آینده خود و سرزمینشان امیدوارند. پیداست که فراخوانی این مکان جنبه شخصیت‌پردازانه دارد.

مکان‌های باز خصوصی در رمان «عالم بلاخرائط»

با وجود جستجوی دقیق در رمان، به جز اشاره به باغ شخصی نجوی، اثری از مصادیق دیگر مکان باز خصوصی یافت نشد؛ توضیح تنها مصداق یافت شده به قرار زیر است:

باغ شخصی نجوی

توصیف فضای هندسی این مکان با نخل‌های سر به فلک کشیده‌ی بلند و خوشه‌های پربار رطبش، نمادی از ایستادگی و مقاومت است. این درخت و میوه‌ی شیرین آن در میان اعراب، قداست خاصی دارد و راوی در واقع می‌خواهد با به‌تصویرکشیدن هیأت این باغ، ضمن تعین‌بخشی به رویدادها، هویت و اصالت صاحب باغ را به خواننده بنمایاند: «ولكن ذلك كان في سيارتها هي، عندما زعمت أنها تأخذني إلى بستانهم في الضاحية الشرقية من عمورية. دخلت بي من خلال بوابة عريضة مفتوحة، بين صفين من أشجار النخيل -وأذكر عشوق التمر وهي تتدلى من أعاليها، صفراء تتوهج، حين وقع عليها النور من مصباحي السيارة...»[۱۲] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۲۱)

مکان‌های بسته‌ی خصوصی در رمان «عالم بلاخرائط»

یکی از پر بسامدترین مکان‌های بسته و خصوصی، خانه است و گواه این مدعا تعدد این گونه‌ی مکانی، کثرت آن و محوریتش در اغلب حوادث ریز و درشت رمان عالم بلاخرائط است. در ادامه، به مصادیق بارز این مکان، اشاره شده است:

خانه‌ی پدری علاء

از این مکان در رمان مورد بحث بارها با تعابیر متنوعی چون «البیت، بیتنا، بیت علاء، الدار و دار نجیب سلوم» و چند بار هم با عنوان «قلعة» از آن نام برده شده است و حتی راوی، فصل سی و هشتم رمان را به توصیف تاریخچه و ذکر جزئیات زیادی از آن اختصاص داده و چنین گفته است: «البيت الذي بناه أبي في منتصف الأربعينات، وكان سبباً للخصام والتعليقات والاهتمام والحسد... هذا البيت الذي كان جديداً وبعيداً وكبيراً، بدأ مع الوقت في التغير والتحول...»[۱۳] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۳۲۷).

این مکان از آن‌جا که محل اصلی سکونت شخصیت اصلی رمان است، یکی از پربسامدترین مکان‌های بسته خصوصی آن به‌شمار رفته است. توصیفات این مکان در مجموع آن را به هیأت یک خانه‌ی بزرگ و قدیمی با مصالح بسیار مرغوب معرفی می‌کند که در زمان خود مورد توجه و اعجاب بسیاری از مردم شهر قرار گرفته است. این مکان در اصالت و هویت‌بخشی به خانواده علاء نقش مهمی داشته است. راوی در ادامه‌ی داستان از آن خانه قدیمی با عنوان قلعه نام برده که آخرین ساکنان آن، یعنی وی به همراه خواهر و عمه‌اش، همواره از آن قلعه حراست کرده‌اند: «ظلّلنا، بعدَ وفاةِ أبي، أنا وصبا والعمة نصرت، نحرسُ هذه القلعة... فإن صَبا هي الأولى، وربّما الوحيدة التي انتبهت، وحاولَت أن تنبّهني أيضاً إلى أن هذه القلعة، لم تعد مكاناً مُلائماً للاقامة والسكن.... أصبحَت وكراً للبوم كما كانَت تقول وتُؤكّد...»[۱۴](همان: ۳۲۸). مفهوم «حراست از قلعه»، تداعی‌گر حراست سربازان در دوران گذشته از مرز و بومشان است. اصرار راوی و خانوده‌اش بر ادامه‌ی سکونت در آن، نشانه‌ی تعلق خاطر شدید آنان به میراث گذشته و تعصبشان نسبت به آن می‌باشد. نقش ظاهرشده برای این مکان، در حقیقت نقشی سمبلیک دارد؛ با توجه به توصیف ویژگی‌های آن، نماد وطن اشغال شده‌ای است که هر چند در گذشته محل تحسین همگان بود، اما اکنون سالیانِ سال است مبدل به لانه‌ی جغدانِ شوم (صهیونیست‌های اشغالگر) گشته و دیگر مناسب اقامت نمی‌باشد.

اتاق یا دفترکار شخصی علاء

(غرفة علاء، مكتبة علاء، مكتبتي، غرفتي) مکان خصوصی‌تر وی به‌شمار می‌رود. توصیف چندانی از جزئیات آن نشده و کارکرد غالب آن عبارت است از انجام امور روتینی چون استراحت، لباس پوشیدن، نشستن راوی پشت میز تحریر داخل آن، پاسخ دادن به تلفن و اموری از این دست: «كانت الساعة تقارب منتصف الليل، وأنا في مكتبتي، أقرأ. دق جرس التلفون. من يخابر في هذه الساعة؟ رفعت السماعة، وقلت: -هلو؟»[۱۵] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۱۹۰) وجود این مکان در متن رمان برای باورپذیرکردن امور روزانه‌ی وی ضروری است. جنداری نیز معتقد است که «کتابخانه‌ها یکی از ملزومات شخصیت‌های اصلی رمان‌های جبرا هستند» (جنداری، ۲۰۱۳: ۲٤٥).

خانه باغ روستایی علاء در دهکده عین فجار

از این مکان بسته‌ی خصوصی به‌عنوان خانه‌ی دوم و کوچک راوی داستان در جای جای رمان تحت عناوین متنوعی «بيتي في عين فجار، صومعه» و در اکثر موارد با عنوان کلی «عین فجار» نام برده شده است. علاء نجیب که طبق مضمون رمان، شخصیتی درون‌گرا داشته و اهل خلوت‌کردن، مطالعه، نوشتن و دوری‌گزینی از شلوغی شهر و مردمانش معرفی‌شده، این خانه‌ی قدیمی روستایی را که جزء ماترک خانوادگی‌اش به‌حساب می‌آید، به همین منظور بازسازی کرده است. کارکرد وجودی این مکان و علت اصلی بازسازی آن، میل به عزلت علاء معرفی می‌شود تا این جنبه‌ی شخصیتی وی بر خواننده آشکار گردد: «(نجوی) قالت: ألن تدعُونا، نحن وهؤلاء الأصدقاءَ، إلى صومعتك يوماً؟ /-آسفٌ! الصومعة... صومعةٌ. إنها للعزلة»[۱۶] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۱۳۰).

در بخش دیگری از رمان، همان‌جا که علاء برای اولین‌بار نجوی را به عین‌فجار می‌برد، ابتدا از زبانِ خود فضای هندسی منازل آنجا را که بدون هیچ نظمی، در میان تاجی از درختان زیتون قرار گرفته‌اند؛ توصیف می‌کند. این تصویر ارائه‌شده با درختان زیتون، نمادی از اصالت، هویت و بقای سرزمین آباء و اجدادی است. سپس نجوی خانه‌ی او را از میان آن همه خانه‌ی روستایی به درستیِ حیرت‌انگیزی حدس می‌زند: «[نجوی] أشارت بيدها، وكلها ثقة، وهي تقول: تلك هي الدار، على تلك الرابية الصغيرة!/ فقلتُ فرحاً: وما هذا الحدس الرائع؟/ قالت: حدس؟ أبدا. منطق. إنها تُشبهُك تماماً. ولاسيما الأبجور الأزرق على النوافذ. ثم المنظر كله، وخاصة ذلك الماء المتساقط على الصخور التي قربها»[۱۷] (همان: ۱۹۷) .

ذکر محیط و توصیف جزئیات آن در گونه‌های داستانی، به خصوص رمان در بسیاری از مواقع، کارکرد شخصیت‌پردازانه از نوع غیر مستقیم آن را دارد (قسومة، ۲۰۰۰: ۵۷). لذا این جزئیات ارائه‌شده از سوی نجوی چنین القا می‌کند که علاء همچون این عزلتگاه روستایی، فردی تجمل‌گریز و ساده‌زیست است. امروزه در روانشناسی نوین، رنگ‌ها به یکی از معیارهای سنجش شخصیت مبدل‌شده و بیشتر مفاهیمی روان‌شناختی و نمادین دارند. لوشر می‌گوید: «رنگ آبی در انسان نوعی قضاوت درونی به وجود می‌آورد و سبب می‌گردد انسان به خود و احساساتش بیاندیشد. طبق روایات سنسکریت، رنگ آبی، مناسب‌ترین محیط را برای تفکر و اندیشه به وجود می‌آورد» (لوشر، ۱۳۷۶: ۷۴)؛ از این‌رو می‌توان گفت رنگ آبی کرکره‌های خانه‌ی علاء و محیط پیرامون آن، نشانی از درون‌گرایی، صلح‌جویی، آرامش‌طلبی او می‌باشد و البته کمی عصیانگری؛ به خاطر آبشار صخره‌ای که در نزدیکی خانه‌اش جاری است.

اتاق گوشه‌ی چاپخانه‌ی المیزان

این مکان که دو بار از آن نام برده شده، محل زندگی دایی حسام در ماه‌های پایانی عمرش می‌باشد. توصیفی که از این مکان وجود دارد، از زبان راوی چنین بیان شده است: «عبرنا باحة مضاءة بأنبوب نيون، يلقي نوره البنفسجي الأشبه بشحوب الموتى على نفايا الآلات والعدد...وفي ركن منها غرفة تهافت الصبغ القديم على جدارها الأمامي وهبط سقفها المصنوع من صفائح الزنک فوق الباب الحديدي...»[۱۸] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۲۳۲). چنانکه پیداست، توصیف دقیق این مکان بسته‌ی رقت‌بار، هرچند خالی از جنبه‌های مهم در راستای عینیت‌بخشی و واقعی‌انگاری هم نیست، اما بیشتر کارکردی شخصیت‌پردازانه دارد. خانه‌ی رو به زوال حسام با آن لامپ‌های کم نور نئونی و دیوارهای ترک‌خورده و درهای زنگار بسته‌ی آن، نشانه‌ای از زوالِ خود این شخصیت و بیانگر حال و روز اسفناکِ او در ساعات پایانی زندگی‌اش است.

خانه‌ی صفاء

به خاطر حضور کم‌رنگ صفاء (برادر علاء) در این رمان، وی از شخصیت‌های فرعی آن به حساب می‌آید. از این مکان بسته خصوصی فقط سه بار و آن هم به مناسبت برپایی میهمانی مجلل خانوادگی و کاری استفاده شده است که غالباً مکانی برای تبادل گفت‌وگوهای تجاری و اجتماعی و گاهی سیاسی شخصیت‌ها بوده است ولی هیچ گاه اشاره‌ای به جزئیات آن نشده است. لازم به ذکر است بین مکان و شخصیت رابطه تأثیر و تأثر به وجود می‌آید، بطوري که مکان بیانگر شخصیت می‌شود و شخصیت نیز از طریق کسب تجربه خود در یک مکان، به آن ارزش می‌دهد. در نتیجه رمان‌نویس هنگام طراحی مکان به مطابقت دادن آن با ویژگیها و خصائص شخصیت روي می‌آورد (بتقه، ۲۰۱۰: ۲). برگزاری چنین میهمانی‌های مجلل و متعدد در این مکان، می تواند القاگر یک موضوع شخصیت‌پردازانه برای صاحب خانه (صفاء نجیب) باشد و آن تعلق او به طبقه‌ی بورژوایی جامعه‌ی عمورية است که از قضا طبقه‌ی مغضوب راوی داستان هم می‌باشد. «ومَرَّت أيام قبلَ أن يَحِلَّ موعدَ حفلةِ العشاءِ آلتی أقامَها صفاءٌ ورفيعةٌ على شرفِ شريكِهِ. كدتُ أرفضُ الذهابَ، لولا أنَّ صبا ونبيل أصرَّا علیَّ أن أُرافقَهما إليها...»[۱۹] (همان:۱۲۹)

مکان‌های بسته عمومی در رمان عالم بلاخرائط

مکان‌های محصور و غالباً مسقفی هستند که همگان به آن رفت وآمد دارند و یا می‌توانند در آن تردد داشته باشند. با جستجو در متن رمان می‌توان دو مصداق بارز از آن را مشاهده نمود که به قرار ذیل است:

آکادمی هنرهای زیبا

این مکان، محل کار و تدریس شخصیتِ محوری رمان علاءالدین است. از این مکان ۱۲ بار نام برده‌شده که غالباً تأکید بر جنبه‌ی هنری و فرهیختگی شخصیت راوی کاربرد دارد: «أخذ[صادق الرمحي] يطالبني بكتابة المقالات لجريدته إلى جانب عملي محاضراً في أكاديمية الفنون الجميلة...»[٢٠] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۱۴۹). اما در بخش دیگری از رمان، همین مکان از زبان دایی حسام مورد تمسخر و انتقاد شدیدی قرار می‌گیرد: «قال: وحسبت أنني سأرى هنا فناً، إبداعا، خلقاً. فماذا رأيت؟ ما رأيت إلا كل ما يدعو إلى الغثيان... مسكينة امتكم، إن كنتم لاتحسنون إلا مثل هذا النقيق، وهذا النهيق... اما انكم تضحكون على اساتذتكم، وتلك مصيبة، او ان اساتذتكم يضحكون عليكم...»[٢١] (همان: ۱۷۳) تعامل میان این عنصر مکانی و مفاهیم متضادی که از سوی این شخصیت ارائه می‌شود، در کنار دیگر ابعاد ساختاری اثر داستانی، بُعد تازه‌ای به آن بخشیده است. این نوع انتقادات تلخ از زبان اشخاص، نشان از تعهد اجتماعی نویسندگان و مسئولیت‌پذیری آنها نسبت به اوضاع جامعه می‌باشد که نمی‌توانند بی‌تفاوت از کنارش گذر کنند.

رستوران

در تمام رمان، مجموعاً ۹ بار به این مکان اشاره شده که در بیشتر آنها اشاره‌ای بدون توصیف جزئیات بوده و تنها به محتوای گفتگوهایی که در آن‌جا میان راوی و سایر اشخاص رمان درگرفته، اشاره شده است. اما در رستوران ابوجاد که در مسیر روستای عین فجار است، توصیف نسبتاً دقیقی از جزئیات آن شده است: «نجوى: انظُر، هنا مطعم!... دخلنا إلى غرفة فيها ثلاث موائدَ أو أربعٌ من الحديد، تَتوسَّطُها مدفأةٌ نفطيةٌ على رأسها إبريقٌ معدنيٌّ قديمٌ يتصاعَدُ منه البخارُ... لم يكن في المكان غيرُنا، باستثناء العجوزين الدَمِثَين، أبي جاد و زوجته وقد عَلَّقا على مسمارٍ في الحائط راديو ترانزستور تنسابُ منه أغاني الصباح»[٢٢] (منیف وجبرا، ۱۹۹۳: ۱۹۶). هرچند که توصیفات رمانتیک از

این رستوران برای خلق فضایی عاشقانه است، اما بیان جزئیاتی از آن‌ها به‌طور همزمان می‌تواند به باورپذیری بیش‌تر رویدادها و گفتگوهای اشخاص رمان کمک کند.

نتیجه‌گیری

تعامل میان انواع مختلف مکان و شخصیت‌های رمان عالم بلاخرائط، بُعد مستقلی در آن به‌وجود آورده که در کنار کارکردهای عادی، متضمن مفاهیم متعددی است. با توجه به بررسی‌های انجام شده، توصیف محل زندگی شخصیت‌های رمان در پاره‌ای مواقع برای عینیت‌بخشی و گاهی به عنوان ابزار شخصیت‌پردازی و یا برای خلق فضای احساسی رمان کارکرد داشته است. اما در کل می‌توان اذعان داشت که مفهوم مکانیِ عنوان این رمان (جهانی بدون نقشه‌ها) می‌تواند روشنگر هدف اصلی نویسندگان از خلق این اثر باشد. شهر عمورية که عمده حوادث رمان در آن اتفاق افتاده، نمادی از آرزوهای تحقق نیافته‌ی راوی یا همان مؤلفان است که با مرورِ زمان در صفحه‌ی تاریخ محوگشته است. نام این شهر، در هیچ نقشه‌ای یافت نمی‌شود؛ چون قرار است نماد تمام پایتخت‌ها و شهرهای مهم جهان امروزِ عرب باشد و قضایای سیاسی و اجتماعی آن بر همگان، قابلیت عمومیت‌بخشی و عبرت‌آموزی داشته‌باشد. نویسندگان متعهد این رمان با اشاره به فقدان بصیرتی روشن نسبت به آینده جهان عرب، بر فرصت‌های از دست رفته تأسف می‌خورند و امیدوارند رمان آنان موجب بیداری و ایجاد تلنگری به مخاطبان گردد.

جبرا و منیف با خلق شخصیت نجوی و نام‌گزینی برای او، راز سر به مهری را در داستان پیش می‌کشند و سعی دارند با تعامل و تشابه بین دو عنصر مکان و شخصیت، علت و معلول حرکات و سکنات برخی از شخصیت‌ها را پرده‌گشایی کنند. راوی مشتاق است این راز پنهان و نمادین را به مخاطب بنمایاند که نجوی همان وطن اوست که در پی تعلل، به دست بیگانه‌ای جاودان به نام خلدون افتاده و علاء ناگزیر و درمانده در جستجوی وطنی جایگزین، روی به سوی میادة می‌نماید. حضور رمزگونه‌ی نجوی و میادة در رمان، علاوه بر ایجاد زمینه‌ی مناسب برای ابراز احساسات زنانه و درونمایه‌ی عاشقانه، موجب رمزگشایی و تفهیم زوایای پنهان داستان شده است. نویسندگان از چنین شخصیت‌های پیچیده و رازآلودی در رمان استفاده نموده‌اند تا خواننده با واکاوی آنها متوجه اهمیت عنصر مکانی و دلالت معنایی و نمادین آنها گردد.

پی‌نوشت‌ها

١- وقتی رمان دومم منتشر شد، به مذاق ناقدان چندان خوش نیامد. می‌گفتند این رمان پر از ابهام و تناقض‌گویی است و مدعی‌بودند که بیش از آن‌که نماینده عموریةای باشد که آن‌ها می‌شناسند، نمایان‌گر تلاش مؤلف برای آفرینش شهری است که نمی‌تواند در هیچ نقطه‌ی مشخصی از زمین وجود داشته باشد.

٢- ولی عموریة عوض شد بله خیلی تغییر کرد و شاید حالا زشت‌ترین شهر دنیا باشد. به همه شهرها شبیه است و به هیچکدامشان هم شبیه نیست... عموریةی کنونی شبیه عروس روستایی شده که می‌خواهد ادای زنان شهری را دربیاورد... اموال بادآورده او را به فساد کشانده و زشتش کرده و این شد که نهایتاً، نه توانست گذشته‌اش را نگاه دارد و نه توانست وارد آینده شود.

٣- این شهر با این چهره خاص و مصیبت زده‌اش، همان اندازه که یکی است، همه هم هست.

٤- علاء: آیا نجوی را گم کردم تا باز پس گیرمش؟ شاید هنوز او را گم نکرده‌ام، یا اینکه خودم اجازه خواهم داد، از میان انگشتانم بلغزد، درحالیکه زندگیم هنوز از او پر نشده است، همانطور که به عموریة اجازه دادم که بلغزد، رها شود. آه. شهر؟ این شهر همان چیز زیبا و خارق‌العاده‌ای است که باید آنرا با تمام وجودم در برگیرم. تا در هر جزئی از وجودم بخشی از آن را قرار دهم... آیا نجوی راه من به سوی شهر است. من او را مانند شهر دوست دارم و می‌خواهم...

٥- علاء: واکنون میاده... میاده از دل شهر برخاست. او عموریةی جدید من است... یا اینکه نجوای دیگری است؟

٦- نجوی گذشته و حال، حتی آینده من هست، البته اگرآینده‌ای در انتظارم باشد. میادة باید مرا به خاطر این حرف تا ابد ببخشد!

٧- وارد پیاده‌رویی شدم که مملو از مردم بود. کسی که بخواهم ببینمش، میانشان نبود. به راه رفتن در میانشان ادامه دادم... و همچنان نجوی مرا به جایی می‌کشاندم که نمی‌دانم.

٨- نه ما اصالتاً از مطله هستیم، بعد، از آن‌جا به عموریة مهاجرت کرده‌ایم. منظورم این است که پدرم حدود پنجاه سال پیش به اینجا مهاجرت کرد. من و خواهر و برادرهایم همه‌مان در عموریة به دنیا آمده‌ایم.

٩- آه صحنه اجساد، بوی اجساد چگونه روزهای جنون را توصیف کنم؟ عطش و فریاد و قتل را؟ قتل آنجا در روز روشن، و به هنگامه اوج خورشید در آسمان، بود... در سالهای ١٩٤٨ و ١٩٦٧، صهیونیست‌ها با دستان خود آن‌ها را می‌کشتند. اما الان با واسطه می‌کشند به وسیله نزدیکان و برادران، با کنترل از راه دور...»

١٠- یک بار، تصمیم گرفتم که از خانه بزنم بیرون و بروم به تاکستان‌های عین‌فجار تا چند روزی را به دور از هیاهوی عموریة و مشکلاتش، در کوهستان سپری کنم.

١١- اجازه بده خواهرزاده‌ام را که درباره‌اش زیاد برایت گفته‌ام را معرفی کنم. علاءالدین بی چراغ. روزی بزرگ‌ترین رمان‌نویس جهان عرب خواهد شد...

۱۲- سوار اتومبیل او بودیم. ادعا کرد می‌خواهد مرا به باغش در حومه شرقی عمورية ببرد. از دروازه‌ی باز خیلی بزرگی، از میان دو ردیف درخت خرما وارد باغ شدیم. خوشه‌های خرما کاملاً یادم است که از بالای نخلها آویزان بودند و وقتی نور چراغهای ماشین روی آن‌ها افتاد، می‌درخشیدند...

۱۳- خانه‌ای که پدرم در نیمه‌های دهه چهل ساخته بود و باعث کدورت، فضولی، توجهات و حسادتهایی هم شده بود... این خانه‌ای که هم نو بود و هم بزرگ و وسیع، به مرور زمان شروع کرد به تغییر و تحوّل...

۱٤- بعد از وفات پدرم، من و صبا و عمه نصرت به حراست از این قلعه ادامه دادیم... اما صبا اولین و شاید تنها کسی بود که متوجه شد و کوشید مرا هم متوجه کند که این قلعه دیگر جای مناسبی برای سکونت و زندگی نیست... و مرتباً تأکید می‌کرد و می‌گفت آن مکان، لانه جغدها شده است.

۱۵- ساعت نزدیک نصف شب بود و من در دفترم بودم. تلفن زنگ خورد. کی می‌تواند این ساعت زنگ بزند؟ گوشی را برداشتم و گفتم: الو؟

۱٦- گفت: آیا ما و این دوستان را، یک روز به صومعه‌ات دعوت نمی‌کنی؟/ - متأسفم! صومعه، صومعه است. برای خلوت و تنهایی است.

۱۷- با دستش اشاره کرد، در حالیکه کاملاً مطمئن بود، گفت: آن خانه است، بر بالای آن تپه کوچک!/ با شادی گفتم: عجب حدس زیبایی؟/ گفت: حدس؟ هرگز. کاملاً منطقی گفتم. آن خانه کاملاً شبیه توست و به ویژه کرکره آبی که بر پنجره‌هاست. همه منظره شبیه توست و مخصوصاً آن آبی که بر صخره‌های نزدیک خانه، فرو می‌ریزد.

۱۸- ما از حیاطی که با لامپ‌های نئونی روشن شده بود گذشتیم. نور بنفش لامپ‌ها که شبیه رنگ پریده مرده‌ها بود، روی ابزارآلات و چوبها و اوراقی که همه‌جا پخش و پلا بود، می‌افتاد. در گوشه‌ای از حیاط، اتاقکی بود که رنگ قدیمی دیوار جلویی آن پر از ترک بود و سقف آن که از ورقه‌های روی بود، کنده شده و بر روی درب آهنی اتاق افتاده بود...

۱۹- روزها گذشت تا زمان میهمانی شام صفاء و رفیعه که به افتخار شریک صفاء ترتیب داده بودند، فرا رسید. اگر اصرار صبا و نبیل نبود کم مانده بود که حضور در میهمانی را نپذیرم...

۲۰- (صادق رُمحی) از من می‌خواست در کنار کار تدریس در آکادمی هنرهای زیبا، برای روزنامه او هم مطلب بنویسم.

۲۱- [حسام] گفت: گمان کردم اینجا هنر، خلاقیت و آفرینشی خواهم دید. پس چه دیدم؟ من چیزی جز آنچه موجب تهوع شود، ندیدم. بیچاره ملت شما، اگر تنها پیشرفتتان همین سر و صدا و غوغا کردنتان باشد که همچون صدای قورباغه یا صدای انکرالاصوات است،... یا شما به اساتیدتان می‌خندید که این فاجعه است؛ یا اینکه اساتیدتان به شما می‌خندند...

۲۲- نجوی: ببین، اینجا یک غذاخوری هست!... وارد اتاقی شدیم با سه، چهار میز آهنی. یک بخاری نفتی وسط اتاق بود که یک کتری فلزی قدیمی روی آن قرار داشت و ازش بخار بلند می‌شد. آنجا کسی جز ما نبود، البته به استثنای آن پیرمرد و پیرزن مهربان، ابوجاد و همسرش. از میخی که به دیوار کوبیده شده بود، یک رادیوی ترانزیستوری آویزان کرده بودند که ترانه‌های صبحگاهی پخش می‌کرد.

منابع ومآخذ

باشلار، غاستون، (۲۰۰٦)، **جماليات المكان،** ترجمه غالب هلسا، ط ٦، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

بتقه، سليم، (۲۰۱۰)، **تلمسات نظرية فى المكان وأهميته فى العمل الروائى**، مجلة المخبر جامعه محمد خيضر، سبكرة، الجزائر: العدد السادس.

بحراوي، حسن، (۱۹۹۰)، **بنية الشكل الروائي،** لامک: دار البقاء والمركز الثقافي العربي.

داد، سیما، (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.

جرار، ماهر، (۲۰۰۵)، **عبدالرحمن منيف سيرة و ذكريات،** بيروت: المركز الثقافي العربي.

جنداري، إبراهيم، (۲۰۱۳)، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا،** دمشق: تموز للطباعة والنشر.

الحربي، رحيم علي جمعة، (۲۰۰۳)، **المكان ودلالته في الرواية العراقية،** أطروحة دكتوراه، التكريتى، جميل نصيف،كلية الآداب، جامعة بغداد.

حرّی، ابوالفضل، (۱۳۹۲)، **جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت شناسی**، تهران: خانه کتاب ایران.

خليل، ابراهيم، (۲۰۰۱)، **جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد،** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الزعبي، أحمد، (۱۹۹۳)، **مقالات في الأدب والنقد**، أربد، أردن: مكتبة الكتاني.

قسومة، الصادق، (۲۰۰۰)، **طرائق تحليل القصة،** الجزائر: دار الجنوب للنشر.

لوشر، ماکس، (۱۳۷٦)، **روان‌شناسی و رنگ‌ها**، ترجمه منیرو روانی‌پور، تهران: موسسه انتشارات فرهنگستان یادواره.

محفوظ، عبداللطيف، (لاتا)، **البناء والدلالة في رواية البحث عن وليد مسعود،** رسالة جامعية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس.

منيف، عبدالرحمن و جبرا إبراهيم جبرا، (۱۹۹۳)، **عالم بلاخرائط**، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

منيف، عبدالرحمن، (۲۰۰۳)، **رحلة ضوء،** بيروت/المغرب: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع.

النابلسي، شاكر، (۱۹۹٤)، **جماليات المكان في الرواية العربية،** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

هلسا، غالب، (۱۹۸۹)، **المكان في الرواية العربية،** دمشق: دار ابن هانئ.

دراسة عنصر المكان ووظائفه في رواية "عالم بلاخرائط" لـ "عبد الرحمن منيف" و"جبرا ابراهيم جبرا"

فهيمه يگانه ديزج ور[1]
سيد بابک فرزانه[2]*
ليلا قاسمي حاجي‌آبادي[3]
عزت ملّاابراهيمي[4]

المُلَخَّص

لعب العنصر الفني للمكان منذ بداية نوع الرواية في القرن الثامن عشر وحتى الآن، دوراً أساسياً في عملية تجسيد الحبكة؛ لكن في الروايات الحديثة، يتخطى دوره ما سبق بكثير فلم مجرد نقطة انطلاق لحركة الأبطال والأحداث، ولكن بالتوازي مع الدور المعتاد، يتصرف أحياناً كشخصية مستقلة تؤثر في مجرى أحداث الرواية والعلاقات بين الشخصيات. رواية عالم بلاخرائط هي عمل مشترك لاثنين من الروائيين الكبار من العالم العربي: عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا. تلجأ هذه المقالة إلى المنهج الوصفي التحليلي لدراسة مختلف العنصر المكانية في هذه الرواية وتصنيفها. وتتمث مراحل العمل فيمايلي: أولاً، يتم تقديم وتحديد أهم الأماكن المغلقة والمفتوحة للرواية بشكليها الخاص والعام، ومن ثم يتم التعبير عن أهم الوظائف الفنية لها. من خلال وصف تفاصيل بعض الأماكن بمهارة ودقة، وبالإضافة إلى الوظائف العادية لهذا العنصر، فقد أعطى كل منهما لها أيضاً جانباً رمزياً، أبرزه مدينة العمورية، باعتبارها الفضاء الرئيسي للرواية. ويصبح فك عقد القصة واكتشاف الشخصية الغامضة لنجوى، بطلة الرواية، ممكناً من خلال فهم هذا العنصر المكاني. لكن في معظم الحالات، تم استدعاء المكان فقط كوسيلة لمعالجة الشخصيات، أو لجعل الأحداث قابلة للتصديق بحيث نقل مشاعر شخصيات الرواية للقارئ.

الكلمات الدليلية: عنصر المكان، عبد الرحمن منيف، جبرا إبراهيم جبرا، رواية عالم بلاخرائط.

١- طالبة مرحلة الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها، فرع العلوم والأبحاث، جامعة آزاد الاسلامية، طهران، ايران
٢- أستاذ فى قسم اللغة العربية وآدابها، فرع العلوم والأبحاث، جامعة آزاد الاسلامية، طهران، ايران
٣- أستاذة مساعدة فى قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آزاد الاسلامية، غرمسار، ايران
٤- أستادة فى قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، ايران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

Investigating the emotional intelligence in the ode *Hevariat al-Ar* by Samih al-Qasem based on Goleman's model

Sajjad Esameili[1], Assistant Professor in Arabic Language and Literature Group of Imam Khomeini international University

Received: 10-07-2021 Accepted: 21-08-2021

Introduction: Resistance discourse is considered as one of the most important recent literary enterprises in the Arab world. This discourse can be considered an ingredient of human beings because, since the beginning of human life, there has been a battle between human and nature for survival under the shadow of which human beings have grown and followed the path of redemption. The poets and authors of Arab resistance who were observers of their country situation since the beginning of shaping their personalities, along with the courageous people of their own territory, have experience the pain and torture and consequently proposed resistance thoughts in their poems. Indeed, they have been preachers of resistance. Samih al-Qasem, poet of Palestinian resistance who has regarded resistance as an epigraph in writing his poets, depicts the conflicting space between the tyranny of Zionist regime and the resistance movement in Palestine. Samih has created an ode based on five symbolic characters who express their thoughts using conversation elements. Some of the characters are responsible for teaching resistance, and some others have usurping attitudes. Investigating how each of the characters behaves and what techniques they use to achieve their discourse and influence the readers requires psychological analysis. In fact, each of the characters in most situations utilizes emotional intelligence to achieve his or her goals. Emotional intelligence is a technique used in psychological analysis for the diagnosis of the external behavior of individuals.

This research aims to analyze different aspects of emotional intelligence in creation of resistance discourse. for each of the characters from a psychological perspective. The main question of this research is as follows. In order to run their discourse and to impress the readers more, how characters of the ode *Hevariat al-Ar* have used the Goldman model and what aspect of emotional intelligence have they used? The proposed hypothesis for this question is based on the discourse structure of the ode, It seems that the activators in this ode do the discourse not only to utilize self-awareness and self-management but also pay attention to the managing of others' behavior.

Methodology: The main approach of this research is descriptive-analytic, and its theoretical approach is based on psychological emotional intelligence. In this research, at first, different steps of creating discourse by the characters of the ode are investigated. Afterwards, in each step, various aspects of emotional intelligence are

[1]- Corresponding Author Email: esmaili@HUM.ikiu.ac.ir

analyzed based on the Goldman model. The ode Hevariat al-Ar" is chosen as the subject of this research due to its specific discourse structure.

Results and Discussion: Discourse in the ode *Hevariat al-Ar* shows that it is comprised of five characters (including servant, slave, oziris, governor and poet), who use their particular emotional intelligence to accomplish the poet's goal. Self-awareness is the recognition of the excitements that an individual senses and their reasons. The discourse between the characters of the ode *Hevariat al-Ar* is illustrative of each character's awareness of his emotions and the resulting behavior of those emotions. Self-management is the ability to confront the negative attitudes and to create opportunities for making decisions and alter those attitudes to positive ones. Samih al-Qasem uses complete inhibition to revive the sense of trust and responsibility among his readers and creates contextual innovation. In other words, he establishes resistance discourse against the dominated regime. Inherent motivation is the redirecting and navigating of emotions and excitements towards the goal. The most important inherent motivations that force the actors in the ode to divulge external behavior is the motivation for "resistance and seeking martyrdom" among people of resistance in Palestine and the motivation of "oppression and tyranny" among people in the class of tyranny. Social awareness means being sensitive to others' feelings and interests and tolerating their points of view. The management of relationships with people is also the ability to recognize people and sympathize with them. Each of the characters in this ode, in addition to controlling their own behavior, pays attention to sympathizing with others and managing their relationships with others (empathy). The poet navigates his emotions oriented towards his Palestinian compatriots and finds himself very close to them.

Conclusion: According to the discourse conversations between the characters in the ode *Hevariat al-Ar*", we can conclude that all the characters follow four steps including meaning ableism, qualitative ableism, flavorist ableism and action. Moreover, they utilize five dimensions of emotional intelligence proposed by Goldman including self-awareness, self-management, self-motivation, sociability and management of interacting with others. Therefore, before the characters enter the level of managing the emotions of their readers, they first control their emotions. Afterwards, with different inherent motivations, they enter the level of discourse and finally declare their awareness of their surroundings and control the interaction between themselves and the readers. Some characters, like Khadem and Hakem, convey the discourse of the tyrants and make the reader hate this class of people. Some others like poet Osiris and the slave depict the discourse of the oppressed people in Palestine, preach resistance, and actually reveal the discourse of a permanent battle between Authoritarians and the resistance movement.

Keywords: Critique of psychology, Goleman's model, Emotional intelligence, Samih al-Qasem, *Hevariat al-Ar.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

واکاوی ابعاد هوش عاطفی در قصیده‌ی «حوارية العار» سمیح القاسم بر اساس مدل گلمن

سجاد اسماعیلی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰٤/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۵/۳۰

چکیده

هوش عاطفی، اصطلاحی است که براساس مدل گلمن، به بررسی و تحلیل روانشناسانه‌ی شخصیت در پنج بُعدِ خودآگاهی، خود مدیریتی، انگیزش، آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط می‌پردازد. ادیب یا خالق یک اثر ادبی، برای خلق گفتمانِ خود مراحلی را طی می‌کند که در آنها از ابعاد مختلف هوش عاطفی خویش بهره می‌گیرد. از آنجا که ادبیات به‌طور عام، و ادبیات مقاومت به‌طور خاص، آیینه‌ی تمام‌نمای اندیشه‌ها و گفتمان یک ملت در سطح جهانی است، پدیدآورنده‌ی یک گفتمان ادبی باید ضمن در نظر گرفتن نیاز گفته‌خوانان، گفتمانی را برگزینند که در انتقال اندیشه‌های آن متن مفید واقع گردد. سمیح القاسم شاعر مقاومت فسطینی، در قصاید خویش به خلق گفتمان مقاومت و مبارزه با رژیم غاصب صهیونیستی گرویده است. وی در قصیده‌ی «حوارية العار»، با خلق چندین شخصیت نمادین و اثرگذار، جدال همیشگی بین جنبش مقاومت فلسطین و نیروهای غاصب رژیم صهیونیستی را مطرح نموده است. این جستار می‌کوشد تا ضمن استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با رویکردی روان‌شناسانه، به واکاوی ابعاد هوش عاطفی دنیل گلمن، در گفتمان هر یک از شخصیت‌های موجود در این قصیده بپردازد. برخی از یافته‌های پژوهش نشان‌داد که شخصیت‌های قصیده در تمامی مراحل تحقق گفتمان خویش، از تمامی ابعاد هوش عاطفی مد نظر گلمن در مواجه با گفته‌خوانان خویش استفاده کرده‌اند؛ به‌طوری‌که ضمن آگاهی کامل از عواطف خود، مدیریت آن به روش‌های خاص خویش و داشتن انگیزه‌های متفاوت برای بروز رفتار، به همدلی با دیگران (آگاهی اجتماعی) و مدیریت روابط خود با دیگران (یکدلی) توجه داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد روانشناسی، مدل گلمن، هوش عاطفی، سمیح القاسم، قصیده‌ی حوارية العار.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: esmaili@HUM.ikiu.ac.ir

مقدمه

گفتمان مقاومت یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های ادبی چند سال اخیرِ دنیای عرب تلقی می‌شود. این گفتمان را می‌توان یکی از مؤلفه‌های تشکیل دهنده‌ی وجود انسان دانست؛ زیرا از همان آغاز زندگی، مبارزه بین انسان و طبیعت برای بقا، حفظ و ادامه زندگی آغاز می‌گردد و در سایه‌ی این مبارزه است که انسان مسیر تعالی و رشد را طی می‌کند. شاعران و نویسندگان مقاومت عرب، که از ابتدای شکل‌گیری شخصیت‌شان نظاره‌گر اوضاع کشور خویش بوده‌اند، همراه و همگام با مقاوم مردانِ سرزمین خویش، طعم درد و شکنجه را چشیده و در نتیجه به طرح اندیشه‌های مقاومت در اشعار و آثار خویش پرداخته‌اند تا این‌گونه منادی گفتمان مقاومت باشند.

سمیح القاسم شاعر مقاومت فلسطینی که درس‌آموز مقاومت را سرلوحه‌ی انگیزه‌ی خود از سرودن اشعارش قرار داده است، در قصیده‌ی «حوارية العار»، به ترسیم فضای متعارض بین استبداد رژیم صهیونیستی و جنبش مقاومت در فلسطین می‌پردازد. سمیح، این قصیده را مبتنی بر پنج شخصیت نمادین قرارداده که هرکدام از آن‌ها با استفاده از عنصر گفتگو، به بیان اندیشه‌های خویش می‌پردازند. برخی از شخصیت‌های قصیده، مأمور اجرای درس‌آموز مقاومت هستند و برخی دیگر، انگیزه‌ی غصب و تجاوز به سرزمین مردم فلسطین را در سر دارند. بررسی اینکه هریک از این شخصیت‌ها چگونه و از چه فنونی برای تحقق گفتمان خود و تأثیرگذاری در گفته خوانان استفاده می‌کنند، نیازمند مطالعه دقیق روان‌شناسانه است. در حقیقت هریک از شخصیت‌ها در اکثر مواقع با استفاده از ابعاد هوش هیجانی به اهداف خود دست می‌یازند. هوش عاطفی یا هیجانی یکی از فنون تحلیل روان‌شناسانه برای تشخیص رفتارهای بیرونی هر فرد تلقی می‌شود. جستار حاضر بر آن است تا با رویکردی روان‌شناسانه، به واکاوی ابعاد هوش عاطفی در خلق گفتمان هریک از شخصیت‌های موجود در این قصیده بپردازد و به این سؤال نیز پاسخی شایسته ارائه دهد:

شخصیت‌های موجود در قصیده‌ی «حوارية العار» به‌منظور خلق گفتمان خود و تأثیرگذاری بیشتر در گفته‌خوانان خویش، چگونه و از کدام ابعاد هوش عاطفی موجود در مدل گلمن بهره گرفته‌اند؟

روش خاص این پژوهش توصیفی-تحلیلی و رویکرد نظری آن مبتنی بر رویکرد روان‌شناسی هوش عاطفی است. به‌منظور انجام این پژوهش، ابتدا مراحل خلق گفتمان شخصیت‌های قصیده‌ی «حوارية العار» بررسی می‌گردد و سپس در هریک از این مراحل، به واکاوی ابعاد مختلف هوش عاطفی بر اساس مدل معرفی‌شده توسط گلمن پرداخته می‌شود. علت انتخاب

قصیده‌ی «حوارية العار» به‌عنوان ماده‌ی پژوهش نیز این است که این قصیده ساختاری گفتگومحور دارد.

پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی بررسی اشعار سمیح القاسم، شاعر مقاومت فلسطینی پژوهش‌های متعددی در ایران و خارج از ایران انجام شده که می‌توان به این موارد اشاره داشت:

مرتضی زارع برمی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «تحلیل عناصر مقاومت در اشعار سمیح القاسم، سید حسن حسینی و قیصر امین پور» (۱۳۸۹)، ضمن بررسی گفتمان مقاومت سمیح القاسم، به مقایسه‌ی این گفتمان با گفتمانِ دو تن از شاعران پر آوازه ایرانی، سیدحسن حسینی و قیصر امین‌پور پرداخته است.

علی نجفی ایوکی و اعظم صدری در مقاله‌ی خود تحت عنوان «بازخوانی اسطوره اوزیریس در شعر سمیح القاسم بر اساس الگوی جوزف کمبل» (نقد ادب معاصر عربی، ش۱۳: ۱۳۹۶)، از خلال بررسی کیفیت حضور شخصیت اسطوره‌ی اوزیریس در شعر سمیح القاسم دریافته‌اند که سمیح شاعری متعهد به سرزمین مادری است که با بیانی نمادین، اسطوره اوزیریس را همانند انگاری و بازآفرینی کرده است.

عسکر علی‌کرمی و محمد رحیمی خویگانی در پژوهشی با عنوان «سیمیائیة المکان فی قصیدة أشدّ من الماء حزناً لسمیح» (آداب الکوفة، العدد۳۴: ۱۴۳۹)، از خلال نشانه‌شناسی مکان قصیده‌ی «أشدّ من الماء حزناً» از سمیح القاسم، به این نتیجه رسیده‌اند که این قصیده با مکانِ آمیخته با اندوه و نا امیدی «الیابسة‌ء خلف الشبابیك، الأرض»، آغاز و با مکان بسته «البیت»، «القبر السجن» پایان یافته است.

در مقاله‌ای با عنوان «الإحساس بالجمال فی قصیدة لیست جمیلة للشاعر سمیح القاسم (دراسة تحلیلیة أسلوبیة)» به قلم خضر محمد أبو جحجوع، منتشرشده در شماره‌ی ۶۱ مجله‌ی جیل الدراسات الأدبیة والفکریة (۲۰۲۰)، با بازنمایی نگاه سمیح القاسم به ارزش زیبایی انسانی مربوط به احساس پاک انسان، به تحلیل سبک شناسی قصیده‌ی «لیست جمیلة» پرداخته‌شده‌است.

علاوه بر پژوهش‌های مذکور، پژوهش‌هایی نیز در حوزه‌ی کاربست نقد روانشناسی در اشعار سمیح القاسم انجام شده است؛ به عنوان مثال:

در مقاله‌ای با عنوان «نوستالژی در شعر سمیح القاسم» نوشته‌ی محسن پیشوایی علوی و گلاله حسین پناهی، منتشرشده در شماره ۶۴ پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی (۱۳۹۲)، نویسندگان با استفاده از نقد روانشناسی، اثبات نموده‌اند که شعر سمیح القاسم، شعری نوستالژیک است و نوستالژی اشعار او مولود عوامل مختلف فردی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی داخلی و خارجی است.

همچنین انسیه طالبی و عباس طالب‌زاده در مقاله‌ی خود با عنوان «تحليل شخصية سميح القاسم وفقا لاختبار ماكس لوشر النفسي» (بحوث في اللغة العربية، ش۱۰: ۲۰۱۴)، به بررسی روانشناسانه‌ی شخصیت سمیح القاسم بر اساس آزمون روانشناسی مکس لوشر پرداخته است و نتایج نشان‌داده که سمیح القاسم در اشعار خود به ترتیب از دو رنگ قرمز به دلیل گرایش شاعر به رهبری ملت فلسطین در مسیر مقاومت و رنگ سیاه، به‌دلیل به‌تصویرکشیدن مظلومیت ملت فلسطین در مقابل ظلم و ستم رژیم صهیونیستی بیشترین بهره را گرفته است.

در خصوص هوش عاطفی نیز پژوهش‌های مختلفی در رشته‌های علوم تربیتی، روانشناسی و آموزش زبان‌های خارجی نگاشته شده است ولی پژوهش‌های اندکی درباره کاربست هوش عاطفی در متون ادبی انجام شده است؛ به‌عنوان نمونه:

هانیه اعلمی‌دوست در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «رابطه میان هوش هیجانی و درك ادبی: موردكاوي دانشجويان ادبيات انگليسی در ايران» (۱۳۹۰)، به بررسی و کشف اثرگذاری هوش هیجانی در درک ادبی دانشجویان رشته ادبیات انگلیسی پرداخته است. نتایج این تحقیق نشان‌داده که بین هوش هیجانی و درک ادبی همبستگی مثبتی وجود دارد.

علیرضا محمدرضایی و همکاران در پژوهشی با عنوان «ابعاد هوش عاطفی در گفتمان قهرمان مقامات همدانی» (نقد ادب عربی، ش٦٠: ۱۳۹۰)، به بررسی ابعاد هوش عاطفی قهرمان مقامات همدانی، یعنی خودآگاهی و خودمدیریتی پرداخته‌اند.

در جستاری با عنوان «امام علی (ع) و مدیریت عواطف در خطبه‌های شقشقیه و جهاد» نوشته‌ی نوذر عباسی و همکاران، منتشرشده در شماره‌ی ۱ پژوهشنامه‌ی علوی (١٣٩٤)، بیان‌شده است که امام علی (ع) با بهره‌گیری از ابعاد هوش عاطفی، در مدیریت هیجانات خویش و کنترل صحیح آنها موفق بوده است.

زهرا اسدی در پژوهش خود با عنوان «هوش معنوی در ادب عرفانی با تکیه بر اندیشه‌های مولانا» (فصلنامه‌ی تخصصی ادبیات فارسی، ش١٤: ۱۳۹۷) به این نتیجه دست‌یافته که توجه به

همدلی، نوع‌دوستی، عشق، ایثار، مدارا و تساهل و تسامح، از ویژگی‌های مشترکی است که به‌عنوان مؤلفه‌های بارز هوش معنوی در ادبیات عرفانی و اندیشه‌ی مولانا مطرح شده است.

آنچه که از مطالعه‌ی این پیشینه به‌دست می‌آید، این است که اگرچه در این پژوهش‌ها به بررسی و تحلیل درون‌مایه، ساختار و در مواردی اندک به نقد روانشناسی اشعار سمیح القاسم پرداخته شده است، اما توجهی به تحلیل جنبه‌ی ابعاد هوش عاطفی در آثار وی نشده است. بنابراین توجه به کاربست نظریات مبتنی بر رویکردهای روان‌شناسانه، به‌ویژه ابعاد هوش عاطفی گلمن در شعر سمیح القاسم، موضوع جدیدی می‌باشد که این جستار درصدد تحقق آن برآمده است.

هوش عاطفی[۱]

در مورد اصطلاح هوش عاطفی یا هیجانی تعاریف و نظرات مختلفی مطرح شده است؛ پیتر سالوی[۲] (۱۹۹۰) اولین نظریه‌پردازی است که به ارائه‌ی تعریفی علمی از هوش عاطفی پرداخته است. وی «هوش عاطفی را نوعی از پردازش اطلاعات عاطفی (هیجانی) می‌داند که شامل ارزیابی درست هیجان و احساس در خود و دیگران، بیان صحیح احساس و تنظیم انطباقی احساسات است؛ البته به شیوه‌ای که سطح زندگی بهبود یابد» (بابائی زکلیکی و مؤمنی، ۱۳۸۵: ۴۴). البته در سال ۱۹۹۹ مایر[۳] و همکاران این تعریف را بهبود بخشیدند؛ آنها «هوش عاطفی را توانایی می‌دانند که به شناخت مفهوم عواطف و روابط آنها و استدلال و حل مسائل بر مبنای آنها می پردازد. هوش عاطفی شامل ظرفیت درک عواطف، تلفیق احساسات مربوط به عواطف، درک اطلاعات این عواطف و مدیریت آنها می‌باشد» (سیاروچی، فورگاس و مایر، ۲۰۰۱: ۹ نقل در: بابائی زکلیکی و مؤمنی، ۱۳۸۵: ۴۴)

اما هم‌زمان با انتشار کتاب «هوش عاطفی» توسط دانیل گلمن[۴] (۱۹۹۵)، این اصطلاح به‌گونه‌ای گسترده و به‌صورت بخشی از زبان روزمرّه درآمد و بحث‌های زیادی را برانگیخت. گلمن طی مصاحبه‌ای با جان انیل[۵] (۱۹۹۶)، هوش عاطفی را این‌گونه تعریف می‌کند: «هوش عاطفی نوع دیگری از هوش است. این هوش مشتمل بر شناخت احساسات خویشتن و استفاده از آن برای اتخاذ تصمیم های مناسب در زندگی است. توانایی اداره‌ی مطلوب خلق و خوی و وضع روانی و کنترل تنش هاست. عاملی است که به‌هنگام شکستِ ناشی از دست-نیافتن به اهداف، در شخص ایجاد انگیزه و امید می کند. هم‌حسی یعنی آگاهی از احساسات افراد پیرامون شماست. مهارت اجتماعی یعنی خوب تاکردن با مردم و کنترل هیجان‌های

خویش در رابطه با دیگران و توانایی تشویق و هدایت آنان است» (جلالی، ۱۳۸۱: ۹۲). «او در همان مصاحبه گفت: بهره‌ی هوشی[۶] در بهترین حالت خود تنها عامل ۲۰ درصد از موفقیت‌های زندگی است و ۸۰ درصد موفقیت‌ها به عوامل دیگر وابسته است و سرنوشت افراد در بسیاری از موارد در گرو مهارت‌هایی است که هوش عاطفی را تشکیل می‌دهد» (همان: ۹۳). وی معتقد است «هوش عاطفی ظرفیت یا توانایی سازماندهی احساسات و عواطف خود و دیگران، برای برانگیختن خود و کنترل مؤثر احساسات خود و استفاده از آنها در رابطه با دیگران» می‌باشد (گلمن، ۱۹۹۸: ۳۱۷-۳۱۸ نقل در: یعقوبی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۲۲).

گلمن چهار عامل یا مؤلفه را در تشکیل هوش عاطفی مؤثر می‌داند: «دانستن احساسات فرد، مدیریت احساسات، برانگیختن خود، درک احساسات در دیگران و ایجاد روابط و هدایت آن» (بابائی زکلیکی و مؤمنی، ۱۳۸۵: ۴۴). از نظر وی هوش عاطفی «مهارتی است که دارنده‌ی آن می‌تواند از طریق خودآگاهی، روحیات خود را کنترل کند، از طریق خود مدیریتی آن را بهبود بخشد، از طریق همدلی، تأثیر آنها را درک کند و از طریق مدیریت روابط به شیوه‌ای رفتار کند که روحیه‌ی خود و دیگران را بالا ببرد» (گلمن، ۲۰۰۰ نقل در: عسکری و همکاران، ۱۳۹۲: ۵۴).

ابعاد هوش عاطفی

نظریه‌پردازان برای هوش عاطفی ابعاد مختلفی را مطرح کرده‌اند؛ برخی از پژوهشگران مدل هوش عاطفی را با چهار بُعد زیر معرفی کرده اند:

۱. برداشت و اظهار هیجانی: توانایی درک و ابراز عاطفی، که شامل ارزیابی درست عواطف و هیجانات در خود و دیگران است.

۲. تسهیل تفکر به‌وسیله‌ی هیجان (استفاده از هوش هیجانی): توانایی در به‌کارگیری هیجانات برای تسهیل افکار.

۳. فهم یا درک هیجانی: شامل تجزیه و تحلیل هیجانات به قسمت‌ها، درک گذر از یک احساس به حس دیگر و درک احساسات پیچیده در شرایط پیچیده.

۴. مدیریت یا تنظیم هیجانی: توانایی مدیریت احساسات خود و دیگران (کیاروچی، فورگاس و مایر، ۲۰۰۱: ۱۰-۱۲ نقل در: بابائی زکلیکی و دیگران، ۱۳۸۵: ۴۴).

اما گلمن در سال ۲۰۰۱، طی یک مطالعه‌ای که به بررسی ۶۰۰ مدیر، متخصص مسائل سازمانی و دانشجویان دوره‌های ارشد پرداخته است، مدل کامل‌تری را در قالب ابعاد زیر معرفی کرد:

۱. خودآگاهی: بدین معنی که آیا فرد می‌تواند احساسات خود را به‌طور صحیح و در هرزمان که بخواهد بروز دهد.

۲. خود مدیریتی: یعنی توانایی سوق احساسات خود به سمت نتائج مثبت. همانند خود کنترلی عاطفی، سازگاری و انگیزه‌ی توفیق طلبی، ابتکار عمل.

۳. آگاهی اجتماعی: یعنی توانایی تشخیص صحیح احساسات دیگران در هنگام رودرویی با آنها. مانند احساس همدلی، خدمت محوری، و آگاهی سازمانی.

۴. مدیریت روابط (مهارت‌های اجتماعی): توانایی مدیریت ارتباطات فرد با دیگران و سازماندهی آن ارتباطات. «مانند پرورش دیگران، نفوذ ارتباطات، مدیریت تعارض، تصویر سازی، تحلیل تغییر، همکاری و کار تیمی» (گری وسی و براد بری، ۲۰۰۳: ۲ نقل در: یعقوبی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۲۴).

۵. خود انگیزشی: یعنی علاقه و اشتیاق فراوان به کار و داشتن توان و اراده‌ی قوی برای تحقق اهداف؛ مانند بهره‌مندی از محل کار مناسب و دوست داشتن حرفه (گلمن، بویاتزیس و ری، ۱۹۹۹ نقل در: ملکی آوارسین و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۵).

درنگی بر قصیده‌ی «حوارية العار»[۷]

سمیح القاسم در این قصیده رویه‌ای کاملاً جهت‌دار و دو سویه را بین دو جناح کاملاً مخالف در-پیش‌گرفته است. در نگاه نخست به قصیده، گویی شاعر گفتگوی موجود بین چندین اندیشه از جمله: اندیشه‌ی قدرت (السلطان/ حاکم)، اندیشه‌ی خادم (السادن)، برده (العبید)، اوزیروس، و شاعر را مطرح می‌کند. ولی با اندکی تأمل در قصیده، قابل درک است که شاعر از لابه‌لای این خرده‌اندیشه‌ها، اندیشه‌ی کلی یا اصلی قصیده، یعنی جدال دائم بین قدرت‌طلبان مستبد رژیم صهیونیستی و نیروهای مقاومت فلسطینی را تبیین می‌کند. از طرفی قدرت‌طلبان و زیر دستانِ آنها با تمامی تدابیر و ترفندهای خویش سعی در تسلط و ایجاد رعب و وحشت میان مردم عادی دارند و از طرف دیگر، مقاوم مردانِ فلسطینی سعی در مقابله با این قدرت‌ها دارند. بنابراین (السادن/ خادم)، (عبید/ برده) و (السلطان/ پادشاه)، نماد قدرت‌طلبانِ مستبد و زیردستانِ آنها هستند و در جبهه‌ی مخالف، (شاعر) و (أوزیریس)، نماد مقاومت، ایستادگی و جان‌فشانی در راه وطن هستند.

در کتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» در ذیل شرح مبحث «تعدد الأصوات»، از قصیده‌ی «حوارية العار» بهره گرفته‌شده و نویسنده آن را قصیده‌ای چندصدایی (متعددة الأصوات) معرفی می‌کند. او معتقد است که شاعر برای بیان اندیشه‌ی خویش از شکل

عروضی قدیم بهره‌جسته و برای بیان اندیشه‌های قدرت‌طلبان مستبد و زیردستانِ آنها، از شکل عروضی جدیدی استفاده نموده است (عشري زايد، ۲۰۰۲: ۱۷۶).

مراحل تحقق گفتمان قصیده‌ی «حوارية العار»

نظریه‌پردازان علم نشانه‌شناسی ادبی معتقدند که یک متن یا اثر ادبی دارای دو لایه‌ی رویی و درونی است، که ناقدِ آن متن برای کشف اندیشه‌های موجود در آن، باید هر دو لایه را به‌خوبی مورد بررسی قرار دهد؛ ناقد باید ارتباط‌های موجود بین دو لایه را کشف نموده سپس متن را مورد بررسی قرار دهد. در همین راستا نشانه‌شناسان ادبی بر این باورند که در تحلیل جنبه‌های بیانی و تأثیری متن می‌بایست به عناصر زنجیره‌ی زبانی و نیروی عاطفی آنها که موجبات تأثر خواننده را فراهم می‌کنند نیز توجه‌شود (منقور، ۲۰۰۴: ۱۱ نقل در: نظری و نجفی ایوکی، ۱۳۹۸: ۸۱). این سخن نشان می‌دهد که بُعد عاطفی، نقشی مهم در نشانه‌شناسی یک اثر بر عهده دارد و به‌عنوان واسطه‌ای تأثیرگذار در تحقق گفتمان یک اثر، دلالت‌های بیرونی آن را آشکار می‌سازد.

اما علم معناشناسی که به بررسی چگونگی شکل‌گیری یک گفتمان و موفقیت آن می‌پردازد، برای تحقق یک گفتمان چهار مرحله را معرفی می‌کند که این چهار مرحله به ترتیب عبارتند از:

مرحله‌ی اول، «توانش معنایی» که در این مرحله گفته‌پرداز می‌بایست از فکر خوب و اطلاعات کافی برای تولید اثر بهره‌مند باشد.

مرحله‌ی دوم مرحله‌ی بالقوه یا مرحله‌ی «توانش کیفی»؛ یعنی گفته‌پرداز، میل به تولید «خواستن»، اجبار یا ضرورت در امر تولید «بایستن»، توانایی به‌کارگیری تجربه و دانش کافی «دانستن» و بهره مندی از ابزار کافی در امر تولید «توانستن» را داشته باشد.

مرحله‌ی سوم، مرحله‌ی تصمیم قاطع یا «توانش سودایی» است؛ منظور از توانش سودایی، همان میل شدید یا نیروی برخاسته از عشق است که انگیزه‌ی حرکت در گفته‌پرداز می‌گردد.

اما مرحله‌ی آخر، مرحله‌ی «توانش قطعی یا کنش» است که در واقع مرحله‌ی بالفعل یا تحقق گفتمان شکل گرفته است (شعیری، ۱۳۸۱: ۴۵-۵۱).

لذا می‌توان نتیجه گرفت که عواطف کنش‌گر، یکی از لایه‌های درونی تأثیرگذار در خلق یک اثر است که به تنهایی عامل تحقق یک گفتمان نخواهد بود و کنش‌گر یا (عامل فاعلی) ناگزیر است تا با عبور از چهار مرحله‌ی مذکور، گفتمان خود را شکل دهد.

سمیح القاسم شاعر مقاومت فلسطینی، به عنوان (عامل فاعلی) یا کنش‌گر اصلی در قصیده‌ی «حوارية العار»، با بهره‌گیری از عواطف شاعرانه‌ی خود، هر چهار مرحله را طی نموده و با خلق

چندین شخصیت پویا که هرکدام نشانگر اندیشه‌ای از قصیده می‌باشد، گفتمان خود را محقق ساخته است. عوامل فاعلی این قصیده با برخورداری از «توانش معنایی»، وارد مرحله‌ی «توانش کیفی» می‌شوند؛ در این مرحله برخی از عوامل فاعلی مثل «السلطان» و «السادن»، گفتمان خود را با اجبار و زورگویی پیش می‌برند و برخی دیگر همچون «الشاعر» و «أوزیریس»، با مقاومت و ایثار، به خلق گفتمان خویش دست می‌زنند. در برخی از مقاطعِ قصیده، «سلطان» با میل به خواستن و در واقع زیاده‌خواهی، گفتمان خود را محقق می‌سازد. «السادن» نیز با میل به کسب درآمد و مال اندوزی نزد «السلطان»، به گفته‌پردازی روی می-آورد.

بنابراین شخصیت‌های این قصیده هرکدام به شیوه‌ای وارد عرصه‌ی سخنوری می‌شوند ولی برای این کار نیاز به «دانستن» دارند. در حقیقت، شخصیت‌ها در مرحله‌ی «دانستن» به خوبی توانایی استفاده از داده‌ها را با تجربه و دانش خود دارند. بعد از مرحله‌ی «دانستن»، مرحله‌ی «توانستن» است که شخصیت‌ها با استفاده از روش‌ها و ابزارهای مناسب، گفتمان خود را رقم می‌زنند. با این حال بعد از مرحله‌ی دوم یعنی مرحله‌ی کیفی، هنوز گفتمان شخصیت‌ها به‌طور کامل خلق‌نشده و نیاز به توانش دیگری یعنی «توانش سودایی» دارد.

در این قصیده «توانش سودایی» در گفته‌خوان بیشتر مشاهده می‌شود. شخصیت‌ها اغلب با به‌کارگیری هوش عاطفی بالای خود، توانش سودایی شدیدی در گفته‌خوان به‌وجود می‌آورند که منجر به ایجاد وضع روحی خاصی در وجود گفته‌خوان می‌شوند؛ به‌طوری‌که رویگردانی از ادامه‌ی ارتباط برای او امکان‌پذیر نیست. گفته‌پردازان (شخصیت‌ها) در قصیده با استفاده از ابعاد مختلف هوش عاطفی خویش، گفته‌خوان را از مرحله‌ی «بی اعتنایی» وارد مرحله‌ی «توانش سودایی» می‌کنند.

اینکه شخصیت‌های قصیده در «توانش کیفی» خودشان، یعنی در مراحل «دانستن» و «توانستن»، چگونه به‌سوی خلق گفتمان خود حرکت می‌کنند و مهم‌تر از آن، در مرحله‌ی فاعل قاطع یا مصمم چگونه «توانش سودایی» را در گفته‌خوانان خود بر می‌انگیزند و آنان را از مرحله‌ی «بی‌اعتنایی» وارد مرحله‌ی «توانش سودایی» می‌کنند، به استفاده شخصیت‌ها از ابعاد هوش عاطفی خودشان مربوط است. آنچه که در ادامه می‌آید، تحلیل چگونگی بهره‌گیری شاعر از هوش عاطفی در خلق قصیده‌ی «حوارية العار» است.

نمود ابعاد هوش عاطفی در قصیده‌ی «حوارية العار»

گفتمان این قصیده به گونه‌ای خلق گردیده که نشان می‌دهد خالق این گفتمان با بهره‌گیری از هوش عاطفی بسیار بالا هر چهار مرحله از مراحل تحقق گفتمان را به‌کار گرفته است. قصیده متشکل از گفتمان پنج شخصیت («السادن/ خادم»، «العبيد/ برده» «أوزيريس»، و «السلطان/ حاکم» و«الشاعر») است که هرکدام با بهره‌گیری از هوش عاطفی ویژه‌ی خود، هدف مورد نظر شاعر را محقق می‌سازند. قصیده از لحاظ پنج بُعد هوش عاطفی مدنظر گلمن بدین صورت می‌باشد:

خودآگاهی

خودآگاهی، شناختن هیجان‌هایی است که فرد آن را احساس‌کرده و دلیل مشخصی دارد. خود آگاهی به معنای آگاه‌بودن از حالت روانی خود و نیز تفکر درباره‌ی آن حالت است (شهرابی فراهانی و فرح‌بخش، ۱۳۹۱: ۴۹). گلمن خودآگاهی را همان توجه مستمر فرد به حالات درونی خود می‌داند؛ وی معتقد است که خودآگاهی در مرحله‌ی اول باعث می‌شود تا فرد بر روان خویشتن فائق گردد، رفتار خود را متصورشود و چگونگی مواجهه با هر موضوع کلی یا جزئی را در خود کشف کند. در مرحله‌ی بعد، باعث می‌شود تا قدرت تحلیل فرد افزایش یابد، جنبه‌های مثبت و منفی شخصیت خود را دست یازد و در نهایت بتواند بر رفتارهای خود از راه‌های مختلف غلبه نماید (الهوّاري، ۲۰۰۴: ، ۲۶).

سمیح القاسم به‌عنوان پدیدآورنده‌ی قصیده‌ی «حوارية العار»، ضمن خلق چهار شخصیت پویا که هرکدام رمزگان اندیشه‌های نهفته در قصیده هستند، آستانه‌ی قصیده را با عنوان «افتتاحية» این‌گونه می‌سراید: «سلطانُ - أرضي أمسِ - يذرع بهوه الفخمَ الرهيب/ وعلى أكفِّ إمائه/ أطباقُ «ألماس» وإبريز وفضة!» (القاسم، ۱۹۸۷: ۵۴۸). این بخش از قصیده را می‌توان نقطه‌ی آغاز شکل‌گیری گفتگوی میان شخصیت‌ها و در حقیقت پیدایش اندیشه‌ی اصلی قصیده دانست. بر اساس قرائن این مقطع، همان گفتمان «السادن/ خادم» است که در ادامه نیز به آن پرداخته خواهد شد.

همانطور که ملاحظه می‌شود؛ ابتدای مصرع با واژه‌ی «سلطان/ حاکم» آغاز می‌شود تا در حقیقت رمز طبقه‌ی ظالم و مستبد به خوبی آشکار گردد، سپس «خادم» حیات مادی حاکم را ترسیم می‌نماید تا ضمن آگاهی خویش از اوضاع پیرامون، گفته‌خوانان را متوجه اوضاع نماید. آنچه که از این ابیات به‌دست می‌آید این است که رفتار بیرونی «خادم» ضمن توجه وی به حوادث پیرامونش شکل گرفته است، گویی که دچار غافلگیری شده، نتوانسته بر عواطف خود غلبه نماید و

از ابتدا صادقانه و با اعتماد به نفس بسیار بالا به ترسیم ظواهر مادی طبقه‌ی ظالم و مستبد می‌پردازد و بدین ترتیب زمینه را برای بروز قابلیت‌های مقاومت در نزد مردم فلسطین فراهم می‌نماید.

ناگفته پیداست که نمی‌توان «خادم» را در پرتو این مقطع از قصیده واکاوی شخصیتی نمود و به این نتیجه رسید که او شخصیتی تند مزاج دارد؛ بلکه می‌توان گفت که واکنش وی طبق اوضاع کشوری آمیخته با ظلم و ستم و خفقان، بسیار منطقی و معقول است؛ همچنین وی به‌خوبی از روان خود آگاه بوده است؛ زیرا بر اساس آراء روان‌شناسان، فرد در برخی از موارد تحت تأثیر حالات مختلفی همچون ناامیدی، اضطراب و سرخوردگی به‌خاطر شرایط نامطلوب، رفتارهایی از خود بروز می‌دهد که نشان‌گر خود آگاهی و وجود عاطفه‌ی سرشار او است.

«السادن/ خادم» که نماینده‌ی طبقه‌ی دست نشانده‌ی حاکمان ظالم و قدرتمندان است، بار دیگر سخن خود را با آگاهی بسیار بالایی این‌گونه آغاز می‌کند: «مولاي يمتثل الجميع/ الخزي.. والدم.. والدموع/ والعبد عن كرم، يبيح السيد المعبود أرضَه/ ويبيحه، ان شاء عِرضَه؟...» (همان: ۵۴۸-۵۴۹). خادم که در حقیقت دست‌نشانده و فرمانبر حاکم است، تمام ارادت خود را نسبت به حاکم نشان می‌دهد. او با عاطفه‌ای کاملاً صادقانه به شرح تمامی اموال، جلال و جبروت طبقه‌ی حاکم، به ویژه شخصِ حاکم می‌پردازد. خادم، آگاهی خود را از داشته‌های حاکم ابراز می‌کند که شاید این نیز به‌دلیل عدم توانایی در کنترل احساسات و عواطف وی در مقابل عظمت حاکم باشد. گویی‌که وی بر خلاف میل باطنی خویش به وصف حاکم و داشته‌های او می‌پردازد؛ زیرا او نیز از بطن مردم و چه بسا به اجبار به این طبقه گرایش پیدا کرده باشد. بدین ترتیب، خادم، گفته‌خوان (مخاطب) خویش را ناآگاه از وضع حاکم دانسته و در حقیقت با توصیف حالات درونی و بیرونی شخصیت حاکم، گفته‌خوانان را نیز منتبه می‌کند.

اما «العبید: برده» در ادامه‌ی قصیده، نماینده‌ی طبقه‌ی فرودست تحت سیطره‌ی طبقه‌ی ظالم است. برده پس از اینکه سخنان خادم را در مورد حاکم مستبد شهر می‌شنود، راهی جز تسلیم در برابر او نمی‌بیند و بی‌آنکه چانه‌ای بزند، سر تسلیم فرو می‌آورد و می‌گوید: «المجد لك! المجد لك!» (همان: ۵۵۰) و این‌گونه، تمام خوشبختی و بزرگی را از آنِ گفته‌خوانِ خویش یعنی خادم می‌داند. این گفتمان را می‌توان ناشی از آگاهی تمام عیار برده از شخصیت خویش

و وضع موجود دانست؛ او که اوضاع را نابسامان می‌داند، ناگزیر تسلیم عواطف خود گشته و در حقیقت به گفتمانی روی می‌آورد که از روی میل نیست.

«أوزیریس: اسطوره‌ی ایثار و مقاومت»، پس از گفتمان کوتاه «برده» وارد عرصه‌ی سخنوری می‌شود و آگاهی خود را از وضعیت موجود در فلسطین این‌گونه ابراز می‌کند: «عبر القرون الدامسات، وعبر طوفان الماء/ عبر المذلة، والخيانة، والشقاء/ عبر الكوارث والمخاطر» (همان). جامعه‌ای که اوزیریس ترسیم می‌کند، حاکی از غوطه‌ور بودن مردم فلسطین در خواری‌ها، خیانت‌ها و بدبختی‌ها است.

در بخش بعدی قصیده، بار دیگر «شاعر» سخنوری می‌کند؛ عواطف او پس از دریافت اندیشه‌های «خادم، برده و أوزیریس» به اوج می‌رسد و ناخواسته ندای مقاومت سر می‌دهد: «غير اللواء الحرّ لا نترسّم/ وبغير صكّ جراحنا لا نقسم/ ولغير قدس الشعب لسنا ننحني/ وبغير وحي الشعب لا نتكلم/ فلتشرب الرايات نخبَ جراحنا/ كأسا يفيض على جوانبها الدم!...» (همان: ۵۵۱). شاعر آگاهی خود را از زخمی که بر دل مردم شهر است بیان می‌کند؛ دلخون است و راهی جز مبارزه و برافراشتن پرچم مقاومت پیش‌روی خود نمی‌بیند.

«السلطان/ حاكم»، دیگر شخصیت پویای این قصیده است که گفتمان خود را این‌گونه آغاز می‌کند: «باسمِي، أعدو النَّطعَ للصوتِ الغريب على فنائي/ وليصلب المتمردون على مشيئتي الوحيدة! / ولتحشد الأسلاك../ والجوع المذلّ../ وعدّة الموت المريدة!..» (همان: ۵۵۲). این گفتمان نیز نشان از آگاهی و علم حاکم زورگو نسبت به جنبش مقابل خویش است؛ او جنبه‌ی منفی رفتار خویش، یعنی ظلم و ستم به مردم فلسطین را تشخیص داده، براساس آن وارد عرصه‌ی سخنوری می‌شود و بدین ترتیب گفته‌خوانانِ خویش که همان مردم فلسطین هستند را از شرارت‌طلبی خویش آگاه می‌سازد. بنابراین گفتمان شخصیت‌های قصیده گویای این است که هرکدام از آنها بر عواطف خود و در نتیجه رفتار برخاسته از آن عواطف آگاهی کاملی دارند.

خود مدیریتی

خود مدیریتی یا خود تنظیمی در تعریف کلی به معنی توانایی برخورد با رفتارهای منفی و ایجاد فرصت برای تصمیم‌گیری و تغییر آن رفتارها به رفتارهای مثبت است. در تعریف دیگر، خود مدیریتی به معنی توانایی کنترل احساساتی همچون خشم، اضطراب، افسردگی و تلاش برای انجام مهارت‌های مختلف در زندگی اجتماعی است؛ اما توانایی کنترل احساسات به معنی منع کامل احساسات نیست؛ زیرا هر احساسی ارزش و مفهومی دارد و زندگی بدون احساس، همچون جسم

بدون روح است. مقصود در اینجا تلاش برای عدم بروز احساسات منفی و تبدیل آنها به احسات مثبت است که کلید سلامتی عاطفی محسوب می شود (عثمان و رزق، ۱۹۸۸: ۱۰).

مطابق نظر گلمن، بروز برخی از احساسات درونی همچون خشم، اضطراب، و افسردگی بدترین حالت‌های روانی هستند که تسلط و کنترل آنها بسیار دشوار است، لذا فرد باید این سه نوع احساس را به شیوه‌ای کاملاً منطقی و معقول کنترل نماید تا بتواند از عواطف خود در مسیرِ درست استفاده نماید. وی معتقد است بهترین و مؤثرترین روش برای دوری از خشم، «گفتگوی بیرونی و پرهیز از تک گویی» است (جولمان، ۲۰۰۴: ۱۲۵). همچنان که «دایان تایس[۸]» معتقد است یکی از راه‌های شکست، افسردگی و اضطراب، تغییر نگاه به عوامل ایجاد اضطراب و افسردگی، ارتباط با دیگران و تلاش برای کمک به حل مشکلات آنها است؛ زیرا در این صورت فرد مضطرب و افسرده از درون خود خارج‌شده و با احساسات و عواطف دیگران شریک می‌شود (الكردي، ۲۰۰۹: ۱۳۲).

خود مدیریتی دارای مؤلفه‌های مهمی از جمله: خودکنترلی (خویشتن داری)، قابل اعتمادبودن، وظیفه‌شناسی (وجدان کاری)، سازگاری و نوآوری است. گفتمان این قصیده به‌گونه‌ای شکل‌گرفته که این مؤلفه‌ها در نهاد اکثر شخصیت‌ها ایجادشده و در حقیقت آنها را در مدیریت هیجانی کمک کرده است.

در نگاه کلی به قصیده‌ی «حوارية العار»، می‌توان مشاهده نمود که سمیح القاسم با خویشتن‌داری کامل، حس قابل اعتماد بودن و وظیفه شناسی خود را نزد گفته‌خوانان زنده می‌کند و دست به ابداع و نوآوری مضمونی، یعنی گفتمانِ مقاومت در برابر نظام سلطه می‌زند. سمیح که نمی‌خواهد عواطف خود را همراه با خشم، اضطراب یا افسردگی بروز دهد، هوشمندانه عنصر «گفتگو» را انتخاب می‌کند و بدین ترتیب شخصیت‌هایی همچون اوزیریس، برده، خادم، حاکم را وارد گفتمان خود می‌کند تا بتواند روحیات و عواطف خود را کنترل و بهبود بخشد.

اما شخصیت‌های این قصیده هرکدام به‌گونه‌ای عواطف خود را مدیریت می‌کنند. شخصیت «خادم» – آن‌چنان که در بخش خودکنترلی گفته شد- با زِبَردستی تمام حس قابل اعتمادبودن و وظیفه‌شناسی خود را به حاکم نشان می‌دهد و بدین ترتیب سعی در اغوا و فریفتن طبقه‌ی مظلوم، یعنی مردم دارد. گرچه این شیوه از خود مدیریتی در نگاه طبقه‌ی مظلوم مذموم است، ولی این واقعیت دارد که شخصیت خادم در این گفتمان، سعی در راضی نگه‌داشتن حاکم داشته است و نه مردم. این مطلب در این مقطع از قصیده نیز به‌خوبی هویدا است:

«وإذا أمرتَ.. فإنني سوطٌ، ومقصلةٌ، وسفٌ/ و إذا أمرتَ..فإنني لعنات جاحمة وبيله..» (القاسم، ۱۹۸۷: ۵۵۳).

«العبيد: برده» در دو مقطعی که در قصیده حضور دارد، عواطف خود را به‌صورت کاملاً خنثی و مأیوسانه کنترل می‌کند. او در مقطع اول تمام خوشبختی و بزرگی را برای خادم و حاکمِ او می‌داند و در مقطع بعدی خادم را مختار معرفی می‌کند: «ما شئت لك/ ما شئت لك» (همان) بدین ترتیب برده هیچ اختیاری از خود ندارد و بهترین راه خود مدیریتی را در سکوت و سر فرودآوردن مقابل طبقه‌ی ظالم می‌داند.

یا در این بخش از قصیده: «مستنقعات الصمت للديدان.. فليقنع بصمته/ مَن باع للشيطان جذوته، وخان عهود بيته/ مستنقعات الصمت للديدان» (همان: ۵۵۴) «اوزیریس» که از حضور طبقه‌ی ظالم در جامعه‌ی خویش ناراحت است، برای مدیریت عواطف خود، روش بسیار عالمانه‌ای را بر می‌گزیند و روحیه‌ی خود را بهبود می‌بخشد؛ او سکوت علیه حاکم ظالم را جایز نمی‌داند و مقاومت و ایثار را بر می‌گزیند.

خود انگیزشی

خود انگیزشی به معنای جهت‌دادن و هدایت عواطف و هیجان‌ها به سمت و سوی هدف، خویشتن‌داری هیجانی و به تأخیرانداختن خواسته‌ها و بازداری تلاش‌هاست (ایران‌زاده و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۲۹). گلمن معتقد است که انسان موفق برای پیش‌بُرد اهداف زندگی خود باید علاوه بر مراجعه به انگیزه‌های خارجی پیرامون خویش، به توانمندی‌های ذاتی خود نیز مراجعه کند. وی عقیده دارد که توانمندی‌های ذاتی یا همان انگیزه‌های داخلی هر فرد (عواطف)، نقش مهمی را در کامیابی وی در زندگی‌اش ایفا می‌کند. بهره‌مندی از موقعیت اجتماعی خوب، حبّ آموختن و مسائلی از این دست که از مهم‌ترین انگیزه‌های ذاتی هر فرد محسوب می‌شود، فرد را در تصمیم‌گیری‌ها، رسیدن به هدف و واکنش‌های بیرونی‌اش کامیاب می‌نماید. بنابراین افراد بهره‌مند از انگیزه‌ی ذاتی، بهتر می‌توانند در مواجهه با سختی‌ها و موانع زندگی قرار بگیرند (الخضر، ۲۰۰۲: ۲۷).

مهم‌ترین انگیزه‌های ذاتی که کنش‌گرهای این قصیده را به بروز رفتار بیرونی وادار می‌کند، انگیزه‌ی «مقاومت و شهادت‌طلبی در راه وطن» نزد طبقه‌ی مقاومت فلسطین و انگیزه‌ی «ظلم و استبداد» نزد طبقه‌ی ظالم است. شاعر به‌عنوان کنش‌گر اصلی، تمام انگیزه‌ی ذاتی خویش را دفاع از وطن و هموطنان خویش می‌داند و تلاش می‌کند تا آنها را از یوغ بردگی و استبداد برهاند. او در

مقطع پایانی قصیده با خوش‌بینی تمام، امید به احیاء و سرزندگی در وطنش دارد، حتی به زنده شدن اجسام بی جان همچون ویرانه‌ها امید دارد و فریادهای مردم را دگرگون کننده‌ی زمان کنونی فلسطین می‌داند: «قسماً بِأبطالٍ لنا تتكلّمُ/ وبِصَحوَة تبنِي الزَّمانَ وتهدمُ» (القاسم، ۱۹۸۷: ۵۵۴). «اوزیریس» نیز همچون شاعر، انگیزه‌ی اصلی خود را تحریک و تهییج عواطف مردم فلسطین و ایجاد روحیه‌ی خوش‌بینی به موفقیت در راه مقاومت می داند؛ در مقطعی از قصیده، پایان تمام سال‌های توأم با دل‌خونی، خواری و خیانت و سختی‌ها را روشنی و موفقیت در مسیر مقاومت می‌داند: «عبر القرون الدامسات، وعبر طوفان الدماء/ عبر المذلة و../ عدنا وملء قلوبنا،/ وهج النبوّة و الفداء/ عدنا وملء شفاهنا/ تسبيحة الأفق المكبل للضياء..» (همان: ۵۵۰).

اما شخصیت‌های جبهه‌ی مخالف (طبقه‌ی ظالم)، یعنی «حاکم» و «خادم» انگیزه‌ی ذاتی خویش را قدرت‌طلبی می‌دانند. «حاکم»، در مقطعی از قصیده با غرور و اعتماد به نفسی بالا، انگیزه‌ی ذاتی خویش که دست‌یابی به قدرت و زیاده‌خواهی است را توجیه می‌کند و خود را بزرگ‌مرد تاریخ و زمام‌دار همه‌ی امور معرفی می‌کند: «أنا صانع التاريخِ كيف أشاء/ حرّ في عبيدي، في إمائي!!» (همان: ۵۵۲).

انگیزه‌ی ذاتی شخصیت «برده» که گفتمانش تنها در (المجد لك) و (ما شئت لك) خلاصه می‌گردد، در حقیقت چیزی جز ترس و عدم اعتماد به نفس نیست. او در دو مقطعی که در قصیده حضور دارد، خود را غلام حلقه به‌گوش حاکم معرفی می‌کند و بدین ترتیب با میل یا اکراه انگیزه‌ی ذاتی خود را فرمان‌برداری به قصد سهم‌خواهی از سلطان می‌داند.

آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط با دیگران

آگاهی اجتماعی یا هم‌حسی و همدلی با دیگران، به‌معنای حساسیت نسبت به علایق و احساسات دیگران، تحمل دیدگاه‌های آنان و بها دادن به تفاوت‌های موجود بین مردم در رابطه با احساسات خود نسبت به اشیا و أمور است. همدلی به معنای دیگر، واردشدن به حریم احساسات دیگران است (سرافرازی و معمار زاده، ۱۳۸۹: ۶۷ -۶۹).

مدیریت روابط با دیگران، توانایی شناخت و همدلی با دیگران، برقراری ارتباط مؤثر، گوش‌دادن عمیق، پرسیدن سؤالات مهم، تشریک مساعی، مربیگری و مذاکره‌کردن، از اجزای مهارتِ «همدلی» است. به‌عبارتی آگاهی و شناخت نسبت به هیجانات و احساسات دیگران، مهارت گوش دادن به احساسات دیگران در زمانی که افراد دچار هیجان و احساسات هستند و نیاز دارند تا به حرف‌های آنان گوش داده شود، «همدلی» می‌باشد (همان).

مطابق آنچه در بخش خودمدیریتی گفته شد، می‌توان دریافت که سمیح القاسم و کنش‌گرهای قصیده، تمامی تلاش خود را جهت مدیریت رفتار خود به‌کار گرفتند. اما نکته‌ی مهم اینکه هرکدام از شخصیت‌ها علاوه بر مدیریت رفتار خود، به همدلی با دیگران (آگاهی اجتماعی) و مدیریت روابط خود با دیگران (یک‌دلی) نیز توجه دارند. «شاعر» عواطف خود را در مقابل هموطنان فلسطینی‌اش به‌صورتی کاملاً جهت دار هدایت می‌کند و آنها را به خود نزدیک می‌یابد؛ تکرار ضمائر متلکم مع‌الغیر در لابه‌لای ابیات و قافیه‌ها، نشان‌دهنده‌ی همدلی شاعر با مردم فلسطین است؛ از جمله «نترّسم، نقسم، لسنا ننحني، نتكلم، نخب جراحنا، أطلال لنا، نترّسم». همچنین کاربرد واژگانی همچون: «قدس الشعب، وحي الشعب، جراحنا، الدم، أطلال، شهقة منهم، ميدان الفداء، أعراس الجراح»، دلیل همدلی شاعر با مردم فلسطین و مدیریت هیجانات خود در مقابل آنها است. شاعر در بخش اول سخنوری‌اش، مردم را مخاطب اصلی خود می‌داند، وطن را بین خود و آنها تقسیم نموده، سپس تأکید می‌کند که مقابل ظالمان سر تعظیم خم نخواهند کرد و تنها در مقابل قدس شریف خاضعانه احترام خواهند گذاشت، حتی اگر در این راه جان خود را بدهند. همچنین در مقطع پایانی سخنوری خویش، حتی ویرانه‌های فلسطین را ما یملک فلسطین و مردمش می‌داند. بنابراین آنچه که از این توصیفات بر می‌آید این است که سمیح القاسم مردم وطنش را درک کرده، بالندگی و اعتقاد به رشد را در آنها تقویت نموده است و آنها را بسان جان در بدن خود می‌داند که اگر آنها را از خود جدا کند، گویی جان خود را گرفته است.

دیگر شخصیت‌های این قصیده، هرکدام به شکلی روابط خود را با فضا و افراد پیرامون خویش حفظ می‌کنند. «أوزيريس» در بخش اول سخنوری‌اش با اعتماد به نفس بسیار بالایی خود را متعلق به جامعه دانسته و ندای مقاومت و مبارزه سر می‌دهد: «عدنا../ عُدنا.. للضياء../ عُدنا.. / فإمّا للرّوايا الدُّكن.. يا شَعبِي! وإمّا للِّواء!!» (القاسم، ۱۹۸۷: ۵۵۱). پیداست که او نیز با استفاده از ضمیر متلکم مع الغیر، وارد عرصه‌ی سخنوری می‌شود و گذرِ خویش و مردم فلسطین از سال‌ها درد و رنج را نویدبخش کامیابی‌ها و آینده‌ای روشن برای خویش و مردم فلسطین می‌داند.

اما «حاکم»، با انگیزه‌ی تجاوز به فلسطین و قدرت‌طلبی، در پی نهادینه‌کردن قدرت خویش و تحمیل زورگویی به طبقه‌ی مظلوم است؛ هیچ جایی برای همدلی و برقراری ارتباط مثبت با مردم فلسطین به‌جای نمی‌گذارد و از آنها به عنوان سرکشان و اخلالگرانِ قلمرو خود نام می‌برد: «وليصلب المتمردون على مشيئتي الوحيدة!/ وليُسحق الأوباش، أوباش العقيدة..» (همان: ۵۵۲). البته عبارت «ليصلب...»، اشاره‌ای به داستان تصلیب عیسی مسیح(ع) که تحت تأثیر تحریک

روحانیون وقت یهود به دست رومیان انجام شده بود نیز دارد. حاکم در ادامه برای مخالفان خویش، موانع دست و پا گیر، گرسنگیِ از پا درآورنده و مرگ می‌خواهد: «ولتحشد الأسلاك.../ والجوع المذل.. وعدّة الموت المريدة» (همان). بنابراین واضح است که آگاهی اجتماعی سلطان و نحوه‌ی برخود و تعامل وی با مردم فلسطین، تعامل رهبر مآبانه‌ی منفی است که آمیخته با بغض، کینه‌ورزی و تجاوز شده است.

آگاهی اجتماعی و نحوه‌ی مدیریت روابط «السادن/ خادم»، با دیگران، متفاوت از سایرین است؛ او کنش خویش را وابسته به سلطان می‌داند و مردم فلسطین را به بدترین شکل ممکن توصیف می‌کند: «تهافت الخصيان..» و از سلطان می‌خواهد تا از باقی‌مانده‌ی سفره‌ی خویش به آنها ببخشاید و آنها را مورد عفو قرار دهد. آنها را بسان مردگانی می‌داند که کفن‌هایشان همچون پرچم‌های پاره پاره شده و قبرهای آنها همچون خندق‌های پر گِل گشته است: «فامنَحهُم فتاتَ المائدة/ واغفر لمن ماتوا علَى درب الرياح العائدة/ أكفانُهم مِزَقُ البيارق/ وقبورُهم وحل الخنادق/ إغفر لهم!...» (همان: ۵۴۹). «خادم» همچنین در بخشی دیگر از قصیده، مردم پیرامون خویش را ترسوهای نابخرد «الآبقون التافهون» معرفی می‌کند که فقط زبان مقاومت دارند و نه توان مقاومت؛ در حقیقت آنها را افرادی می‌داند که حسرت تبعیدگاه و دردهای زندان، آنها را برانگیخته است و از حاکم می‌خواهد که یا آنها را رهایی بخشد و یا آنها را به بدترین شکل ممکن شکنجه کند: «الآبقون التافهون..فمٌ يصيح.. ولا ذراع/ ألّب عليهم حسرة المنفى وأوباء السجون. واجعل ضماد جراحهم مِلحا وكبريتا وطين/ واضرب بقدرتك الجليلة/ لنرى جباههم على نعليك، خاشعة ذليلة..» (همان: ۵۵۳). بنابراین از آنچه در مورد آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط «خادم» با دیگران گفته شد، بر می‌آید که وی هیچ تلاشی جهت برقرای ارتباط مسالمت‌آمیز با مردم ندارد بلکه با حاکم وارد تعامل می‌شود؛ رضایت او را جلب می‌کند و او را بر می‌انگیزد تا مردم فلسطین را نابود کند.

«برده» در این قصیده، شخصیتی غیرپویا و خنثی تلقی می‌شود؛ بنابراین هیچ تعاملی با جامعه و افراد پیرامونش ندارد تا بخواهد کنش‌های بیرونی‌اش را متناسب با آنها رقم بزند. وی در هر دو مرتبه‌ای که وارد عرصه‌ی سخنوری می‌شود تمامی عزت و جبروت فلسطین و مردم آنجا را تقدیم به حاکم و خادمش می‌کند.

نتیجه‌گیری

با توجه به گفتگوی شکل‌گرفته میان شخصیت‌های خلق‌شده در قصیده‌ی «حوارية العار»، می‌توان گفت:

تمامی شخصیت‌ها برای تحقق گفتمان خویش، چهار مرحله‌ی توانش معنایی، توانش کیفی، توانش سودایی و کنش را طی می‌کنند و از ابعاد پنج‌گانه‌ی هوش عاطفی مد نظر گلمن، یعنی خودآگاهی، خودمدیریتی، خودانگیزشی، آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط با دیگران استفاده می‌کنند؛ بدین ترتیب که شخصیت‌ها قبل از اینکه وارد مرحله‌ی مدیریت عواطف گفته‌خوانان خویش شوند، ابتدا عواطف و هیجانات خود را کنترل و مدیریت می‌کنند، سپس با انگیزه‌های ذاتی مختلفی وارد مرحله گفتگو می‌شوند و در نهایت آگاهی خویش را از شرایط پیرامون ابراز می‌کنند و نحوه‌ی تعامل و برخورد با گفته‌خوانان را مدیریت می‌کنند. برخی از شخصیت‌ها از جمله (خادم و حاکم)، گفتمان طبقه منفور و مستبد را به گفته‌خوانان خویش منتقل می‌کنند؛ برخی دیگر مثل (شاعر، أوزیریس و برده)، گفتمان طبقه‌ی مظلوم فلسطین و ندای مقاومت را نشان می‌دهند و در حقیقت گفتمان جدال همیشگی قدرت‌طلبان با جریان مقاومت در فلسطین را آشکار می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Emotional Intelligence
2. Peter Salovey
3. John D. Mayer
4. Daniel Goleman
5. John O'Neil
6. IQ

۷. ص ۵۴۸ تا ۵۵۵ دیوان سمیح القاسم (۱۹۸۷)

8. Dayan Tays

منابع و مآخذ

ایران‌زاده، سلیمان، اسداله خدیوی و مریم مشاطزادگان، (۱۳۹۲). «رابطه‌ی هوش هیجانی مدیران با عملکرد آنان در گروه صنعتی بهمن در سال ۱۳۹۲»، **مجله مدیریت بهره‌وری**، سال هفتم، شماره‌ی ۲۷: ۱۴۴-۱۲۵.

بابایی زکلیکی، محمد علی و نونا مؤمنی، (۱۳۸۵). «پژوهشی درباره‌ی رابطه‌ی هوش عاطفی مدیران و جو سازمانی»، **فصلنامه علوم مدیریت ایران**، دوره‌ی اول، شماره‌ی ۲: ۳۵-۶۲.

جلالی، سید احمد، (۱۳۸۱)، «هوش هیجانی»، **فصلنامه تعلیم و تربیت**، شماره‌ی ۶۹: ۱۰۳-۸۹.

جولمان، دانیل، (۲۰۰۴)، **ذكاء المشاعر**، ترجمة هشام الحناوي، القاهرة: هلا للنشر و التوزيع.

الخضر، عثمان حمود، (۲۰۰۲)، «الذكاء الوجداني: هل هو مفهوم جديد؟»، **مجلة دراسات نفسية**، رابطة الأخصائيين النفسيين المصرية، ر ۱۲: ۵ - ۴۱.

سرافرازی، مهرزاد و غلامرضا معمارزاده، (۱۳۸۹)، «بررسی تأثیر هوش هیجانی بر بهبود کیفیت عملکرد مدیران مطالعه‌ی موردی دانشگاه علوم پزشکی استان فارس»، **پژوهشنامه مدیریت هوش هیجانی**، شماره-ی۶۴: ۵۹-۱۲۰ .

شعیری، حمید رضا، (۱۳۸۱)، **مبانی معناشناسی نوین**، تهران: سمت.

شهرابی فراهانی، لیلا و کیومرث فرح‌بخش، (۱۳۹۱). «بررسی رابطه بین هوش معنوی و هوش هیجانی دانش آموزان دختر منطقه ۱۵ آموزش و پرورش شهر تهران»، **دوفصلنامه مدیریت و برنامه‌ریزی در نظام های آموزشی**، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۸: ٦٠-٤٤.

عباسی، نوذر، مرتضی قائمی و مسیّب یارمحمدی واصل، (۱۳۹۴)، «امام علی (ع) و مدیریت عواطف در خطبه های شقشقیه و جهاد»، **پژوهش‌نامه علوی**، سال ششم، شماره اول: ۸۰-۶۱.

عثمان، فاروق السيد و محمد عبد السميع رزق، (۱۹۹۸). «الذكاء الانفعالي مفهومه وقياسه»، **مجلة كلية التربية بالمنصورة**، المجلد ۳۸: ۲-۳۱.

عسکری، محبوبه، علی شائمی و سیدمحسن علامه، (۱۳۹۲). «استراتژی مدیریت استعداد و رابطه‌ی آن با هوش عاطفی کارکنان»، **فصلنامه مطالعات مدیریت (بهبود و تحول)**، دوره‌ی ۲۲، شماره‌ی ۷۰: ٤٧-٧٥.

عشری زائد، علی، (۲۰۰۲)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر.

القاسم، سميح، (۱۹۸۷)، ديوان سميح القاسم، بيروت: دار العودة.

الكردي، سميرة بنت عبدالله، (۲۰۰۹). «الاكتئاب والذكاء الانفعالي لدى عينة من مدمنات الانترنت دراسة وصفية»، **مجلة دراسات نفسية**، رابطة الأخصائيين النفسيين المصرية، ر ۱۹: ۱۲۱- ۱۶۶.

ملکی‌آوارسین، صادق، سیّدداوود حسینی‌نسب و محمد وفاجو، (۱۳۹۱)، «بررسی رابطه بین هوش هیجانی و سبک رهبری تحول آفرین مدیران گروه‌های آموزشی منطقه ۱۳ دانشگاه آزاد اسلامی»، **نشریه علمی آموزش و ارزشیابی (فصلنامه)**، سال ۵، شماره ی۱۸: ۴۱-۵۲.

نظری، راضیه و علی نجفی ایوکی، (۱۳۹۸)، «نشانه شناسی سروده «قصيدة الأرض» محمود درویش با تکیه بر نظریه نشانه‌شناسی گریماس»، **پژوهش‌های ادبی و بلاغی**، سال هفتم، شماره‌ی ۲۶: ۹۸-۷۷.

الهوّاري، سيّد، (۲۰۰۴)، **الفرق بين أن تكون مديراً وأن تكون قائدا: ودور الذكاء الوجداني**. الإسكندرية: المكتبات الكبرى.

یعقوبی، نورمحمد، بدرالدین اورعی یزدانی و مجید مقدمی، (۱۳۸۸)، «بررسی رابطه‌ی بین هوش عاطفی و سبک رهبری تحول آفرین»، **پژوهشنامه‌ی مدیریت اجرایی**. دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۳۳: ۱۴۴-۱۱۹.

تحليل أبعاد الذكاء العاطفي في قصيدة "حوارية العار" لسميح القاسم على ضوء نموذج جولمان

سجاد اسماعيلي[1]

المُلَخَّص

الذكاء العاطفي هو مصطلح يفحص التحليل النفسي للشخصية في خمسة أبعاد وهي الوعي الذاتي وإدارة العواطف، والتحفيز الذاتي، والوعي الاجتماعي وإدارة العلاقات. إنّ الأديب أو مؤلف العمل الأدبي يمرّ بمراحل ليبتكر خطابه الخاص الذي يستخدم فيه الأبعاد المختلفة لذكائه العاطفي. بما أن الأدب هو مرآة تنعكس أفكار الأمة وخطابها على النطاق العالمي، فينبغي على مؤلف النص الأدبي أن يعتمد على خطاب يصلح في نقل أفكار ذلك النص، مع مراعاة حاجات المتلقّين. اتجّه شاعر المقاومة الفلسطيني سميح القاسم في قصائده إلى ابداع خطاب المقاومة والنضال ضد النظام الصهيوني الغاصب، حيث إنّه عالج في قصيدة "حوارية العار" الصراع الدائم بين حركة المقاومة الفلسطينية وقوات الاحتلال التابعة للنظام الصهيوني، من خلال خلق العديد من الشخصيات الرمزية والمؤثرة. لذلك تهدف هذه الدراسة من خلال الالتزام بنموذج جولمان للذكاء العاطفي واستخدام المنهج الوصفي-التحليلي، إلى تحليل أبعاد الذكاء العاطفي في خلق خطاب الشخصيات المتمثلة في تلك القصيدة. وأظهرت بعض النتائج أن الأشخاص الواردة في القصيدة قاموا باستخدام جميع أبعاد الذكاء العاطفي عند مواجهة متلقّيهم وفي جميع مراحل إنجاز خطابهم. فإنّهم يتمتعون بالوعي الذاتي وإدارة العواطف، بالإضافة إلى التحلّى بالتحفيز الذاتي والوعي الاجتماعي وإدارة العلاقات مع الآخرين.

الكلمات الدليلية: النقد النفسي، نموذج جولمان، الذكاء العاطفي، سميح القاسم، قصيدة حوارية العار.

١- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

Inspiration of the ancient myth of Gilgamesh in the contemporary Arabic poetry based on the poetry of Samih Al-Qasim, Adonis and Saadi Yousef

Ali Najafi Ivaki[1], Associate Professor in Arabic Language and Literature of Kashan University
Mohsen Seifi, Associate Professor in Arabic Language and Literature of Kashan University
Fatemeh Hajighorbani, M. A in Arabic Language and Literature of Kashan University

Received: 24-10-2021 Accepted: 12-02-2022

Introduction: Myth has a special value and place in the contemporary Arabic poetry and is strongly intertwined with it. Prominent contemporary Arab poets turned to this element in order to symbolize the poetic language and to express ideas indirectly and more artistically. A very important myth that has appeared in a large bulk of contemporary Arabic poetry is the myth of Gilgamesh. This mythical character is defeated due to the inclusion of various meanings, including the attempt to discover the mystery of immortality, the desire for immortality, enmity and friendship together, enduring difficulties in achieving goals, meeting a wise old man, and trying to destroy evil. In the test of awakening, the loss of the plant of youth and the water of life, the surrender to destiny, etc., have created a good opportunity for contemporary Arab poets to present their personal and social experiences to the audience in the light of calling that myth in the context of their poetry. Samih al-Qasim from Palestine in the poem "Jaljamesh, Alloh-Al-Thales Ashar", Adonis from Syria in the two poems "Jalqamesh" and "Sajil 1999", as well as Saadi Yusuf from Iraq in the poem "Manzel al-Masrat" are among the poets who used this myth artistically.
Methodology: This research has been done by a descriptive-analytical method, and content criticism has been performed through the analysis of the three poems.
Results and Discussion: One of the most important mythological characters mentioned in the poetry of Samih Al-Qasim (1939-2014), a famous contemporary Palestinian poet, is "Gilgamesh". The myth has entered the poem book *My exterior is the face of the essence of the day* published in 2000 for the first time. In this poem, Samih Al-Qasim is inspired by the myth of Gilgamesh. What is striking at the outset is that the poet "unfamiliarizes" himself with this name. Because a tablet is added to the twelve tablets of the myth, the beginning of the speech is attractive to the audience and creates enthusiasm and motivation for reading the poem to the end and learning from the new words of the mythical character. It is worth mentioning that the poet based the poem on the centrality of Gilgamesh's character**.**
In the relatively long poem Sejil (1999), Adonis has paid attention to this myth many times and tried to use the "formula of speech" and the technique of masking

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

and identifying with the myth of Gilgamesh, as an intangible and objective equivalent, from the theme of that ancient text. In "Sajil", the poet has tried to use the same myth to portray the oppression and isolation of intellectuals. He wishes Gilgamesh had power and all the people of the city would obey him. But Gilgamesh is an unruly ruler and no one pays attention to his words. Therefore, the poet's purpose is to highlight the isolation of intellectuals

The contemporary Iraqi poet Saadi Yusuf has paid special attention to the myth of Gilgamesh in his poem "Manzel al-Masrat" from the poetry book "Al-Layali Koloha", which was published during the Ba'ath party's rule in Iraq. The poet "Manzel al-Masrat" represents a house in Baghdad where dancers and actors live and dance and have fun. This poem is one of the works in which Saadi Yousef invokes the myth of Gilgamesh in its opening lines so that he can express the socio-political issues of his country.

According to the type of concern and desire, mainly based on Gilgamesh's journey, the poet is disappointed of achieving his desires. Confusion, bewilderment during the migration, Enkidu's death, and his quest to unravel the mystery of life and death help the character unravel and liberate his backwardness. Therefore, despite the fact that Samih Al-Qasim has placed his Gilgamesh in a wider space by using various tricks, and apart from mentioning the same philosophy of life and death, he has not gained any new experience in it and in the process of invocation; the use of old faces is a redundancy in poetry.

Conclusion: The study shows that Samih Al-Qasim tried to inspire the audience with the idea of "human immortality" through inspiration from the mythical character of Gilgamesh. His poem is a reminder that the twentieth century man has not discovered the secret of immortality and he has no share other than death. The purpose of Adonis in invoking the ancient mythical figure in his poem "Jalqamsh" was to inspire the audience with his literary works in line with the twelve tablets of Gilgamesh's epic. He insists that, just as the mythical Gilgamesh after enduring the hardships of the journey to attain immortality, he has come to the conclusion that he must write his experiences on the Twelve Tablets to guide people. He believes that poets have to travel and go through hardships in order to gain experience, knowledge and permanence.

Saadi Yusuf also aimed to depict Iraq as the equivalent of the cedar forest of the Gilgamesh period by creating an intertextual link between his poetry and Gilgamesh's speech and focusing on this character's experience of death. The poet seeks Gilgamesh so as to destroy contemporary Hombaba and restore morality and chastity to Iraq. In another interpretation, Iraq is envisioned as Enkid for Saadi Yusuf who died of moral corruption. The poet describes the death of his friend to the audience in this text.

Keywords: Contemporary Arabic poetry, Myth, Gilgamesh, Enkidu, Death and immortality, adventure.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

الهام‌گیری از کهن‌اسطوره‌ی گیل‌گمش در شعر معاصر عربی با تکیه بر شعر سمیح القاسم، ادونیس و سعدی یوسف

علی نجفی ایوکی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
محسن سیفی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
فاطمه حاجی قربانی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۸/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۱/۲۳

چکیده

اسطوره‌ی میان‌رودانیِ «گیل‌گمش» به همراه شخصیت مکمّل وی «انکیدو» با درونمایه‌ی مرگ، جاودانگی و آرمان‌های والای انسانی، جایگاه ویژه‌ای در شعر معاصر عربی یافته و مورد توجه شاعران نوگرای آن قرار گرفته است. سه تن از شاعران نامدار معاصر عرب «سمیح القاسم»، «ادونیس» و «سعدی یوسف» در بستر شعرشان، توجه ویژه به این اسطوره نمودند و کوشیدند با محور قراردادن شخصیت اسطوره‌ایِ گیل‌گمش و الهام‌گیری از تجربه‌ی آن، به ترسیم خواسته‌ها و دل‌نگرانی‌های خود بپردازند و با خوانشی جدید از آن میراثِ کهنِ اسطوره‌ای، تفسیری تازه‌تر و عمیق‌تر از آن تراژدی غمبار ارائه دهند. در پی تمرکز ویژه‌ی سه شاعر یادشده بر اسطوره‌ی مورد بحث، این پژوهش بر آن است تا پس از معرفی اسطوره‌ی یادشده، در گام نخست با روش توصیفی ـ تحلیلی و به صورت جداگانه، به واکاوی محورهای مورد توجه هر یک از شاعران از اسطوره، نقد محتوایی متن شعری آنان و تبیین اهداف الهام‌گیری از سوی سه شاعر بپردازد و در گام دوم، رویکردهای آنان به کهن‌اسطوره را مورد همسنجی و مقایسه قرار دهد و به عنوان نتیجه، آن را فرادید مخاطبان قرار دهد. از نتایج این پژوهش آن است که سه شاعر با نگاه خاکستریِ خود، گیل‌گمش را در فضای تراژدیک و غمبار حضور داده‌اند. دیگر اینکه سمیح القاسم به رغم استفاده‌ی چشمگیر از شگردهای ادبی، نتوانسته تجربه‌ی جدیدی بر گیل‌گمش خود حمل نماید و به تکرار تجربه‌ی کهن پرداخته است. این در حالی است که ادونیس و سعدي یوسف به مرحله‌ی «اسطوره‌سازی» رسیده و توانسته‌اند از رهگذر آن شخصیت اسطوره‌ای، تجربه‌های جدیدی را فرادید مخاطب قرار دهند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، گیل‌گمش، انکیدو، مرگ و جاودانگی، ماجراجویی.

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

مقدمه

اسطوره در شعر معاصر عربی از ارج و جایگاهی ویژه برخوردار است و سخت با آن در هم‌تنیده است. شاعران برجسته‌ی معاصر عرب، به قصد نمادین ساختن زبان شعری و بیان غیر مستقیم و هنری‌ترِ اندیشه‌ها، به این عنصر روی آوردند و با الهام از فضای حاکم بر اسطوره‌های کهن و حمل تجربه‌های جدید بر آن، به آزادسازیِ واپس‌زده‌هایشان پرداختند؛ به گونه‌ای که می‌توان از رهگذر تحلیل متنِ اسطوره‌ای آنان، از نیت‌ها، آرزوها، اشتیاق‌ها و انگیزه‌های آنان پرده برداشت. یکی از مهم‌ترین اسطوره‌هایی که حجم انبوهی از شعر معاصر عربی را به خود اختصاص داده، اسطوره «گیل‌گمش» است.

این شخصیت اسطوره‌ای، به سبب شمول معانی متعدد از جمله تلاش برای کشف معمایِ بی‌مرگی، میل به جاودانگی، دشمنی و دوستی با دیگری، تحمل سختی‌ها در رسیدن به هدف، دیدار با پیر فرزانه، کوشش برای نابودی پلیدی، شکست در آزمون بیداری، از دست دادنِ گیاه جوانی و آب حیات، تسلیم سرنوشت شدن و مضامین دیگر، فرصت مناسبی را برای شاعران معاصر عربی ایجاد کرد تا در پرتو فراخوانی آن اسطوره در بستر شعرشان، تجربه‌های فردی و اجتماعی خویش را فرادید مخاطبان قرار دهند. سمیح القاسم از فلسطین با سروده‌ی «جلجامش، اللوح الثالث عشر»، ادونیس از سوریه با دو شعر «جلقامش» و «سجّیل ۱۹۹۹» و سعدي يوسف از عراق با شعر خود با عنوان «منزل المسرات»، از جمله شاعرانی هستند که برای بیان تجربه‌های جدید خود در قرن بیستم بر این چهره تمرکز نمودند و از رهگذر الهام‌گیری از وی، به‌گونه‌ای هنرمندانه به بیان دغدغه‌های خود پرداختند که البته این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی عهده‌دار نقد و تحلیل محتوایی سروده‌ی سه شاعر یادشده به صورت جداگانه و همسنجی رویکردهای آنان و نتیجه‌گیری در گام آخر است.

پژوهش حاضر می‌کوشد به این دو پرسش کلیدی پاسخ دهد که:

۱-شاعران مورد مطالعه به کدام محور از محورهای حماسه‌ی گیل‌گمش توجه نشان دادند؟

۲-وجوه اشتراک و افتراق شاعران مورد بحث در الهام‌گیری از اسطوره‌ی گیل‌گمش چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

مدیحه خالد در پایان‌نامه خود با عنوان «شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش، جدارية أنموذجاً» (۲۰۱۲) در بحثِ نمادپردازی‌های محمود درویش، پنج صفحه از پژوهش خود را

(۱۳۳- ۱۳۷) به الهام‌گیری شاعر از اسطوره‌ی گیل‌گمش اختصاص داده و به این نتیجه رسیده است که سروده‌ی «الجدارية» با الهام از اسطوره‌ی گیل‌گمش، تصویرگر جدال بین مرگ و زندگی است.

بن دهينة فاطمة الزهراء بخشی از پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «الأسطورة في جدارية محمود درويش» (۲۰۱۳) را به اسطوره‌ی گیل‌گمش در شعر محمود درویش اختصاص‌داده و به تلاش شاعر برای ترسیم مرگ و زندگی پرداخته است.

در ایران نیز درباره‌ی حماسه‌ی گیل‌گمش پژوهش‌هایی ارائه شده است که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

مقاله‌ی «نقدی بر مفهوم پایداری در ادبیات سومری با رویکرد به حماسه گیل‌گمش و انلیل» از حسین کیانی (پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره‌ی ۳: ۱۳۹۰)؛ با این رهیافت که در اسطوره‌های مورد بحث، نمودهایی از پایداری در برابر قوانین طبیعت جهت یافتن راهی برای در اختیار آوردن آن وجود دارد.

در پژوهش دیگر با عنوان «درنگی بر ناگزیری مرگ گیل گمش و اسکندر و جاودانگی اوتناپیشتیم و خضر» از محمد حسین کرمی و رضوان رحیمی است که در شماره‌ی ۱ مجله‌ی بوستان ادب (۱۳۹۱) به چاپ‌رسیده است. پژوهشگران در این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که جاودانگی و نامیرایی سهم کسی است که هدفِ خدا/ خدایان را تحقق بخشد؛ نه اینکه به انگیزه‌ی همانندی به خدایان تلاش نماید.

جواد خانلری و عباس رهبری در مقاله‌ی خود با عنوان «مروری تاریخی بر حماسه علمی، تخیلی اسطوره گیل‌گمش» (مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، شماره‌ی ۲: ۱۳۹۵) با این ایده که حماسه‌ی یادشده یکی از شاهکارهای ادبیات علمی- تخیلی است، از همین منظر آن متن کهن را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

مقاله‌ی دیگری با عنوان «بازآفرینی اسطوره گیل‌گمش در شعر عبدالوهاب البیاتی» از علی نجفی ایوکی و فاطمه حاجی‌قربانی (پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره‌ی ۳۰: ۱۳۹۶)، به حضور اسطوره‌ی گیل‌گمش در یکی از سروده‌های عبدالوهاب البیاتی به نام «مرثية إلى عائشة» اختصاص یافته است.

در مقاله‌ی «خوانش نشانه‌شناسی قصیده‌ی رحلة ثانية لجلجامشِ جواد الحطاب بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر» نوشته‌ی مهین حاجی‌زاده و همکاران (لسان مبین، شماره‌ی ۴۳: ۱۴۰۰)،

نویسندگان به نشانه‌شناسی سروده یادشده پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که جستجو و حرکت، ویرانی و نابودی، و غربت و هجران، سه معنابنِ اصلی این سروده هستند.

بر این اساس، پژوهش حاضر اولین پژوهشی است که اسطوره‌ی یادشده را در شعر سه شاعرِ مورد بحث، مورد مطالعه قرار می‌دهد و همین امر اهمیت این پژوهش را دوچندان می‌کند.

حماسه‌ی گیل‌گمش

حماسه‌ی گیل‌گمش با دوازده لوح شکسته، یک اثر ادبی بین النهرینی به شمار می‌رود و رخدادهای اسطوره‌ای موجود در آن، پیوند جهان بشر را با جهان خدایان به نمایش می‌گذارد. در این اثر حماسی و هنری، غیر از مسأله‌ی اصلیِ زندگی، مرگ و جاودانگی ـ که محور بحث حماسه است ـ جوانب انسانی دیگری نیز از جمله صداقتِ به نمایش گذاشته شده در رابطه‌ی گیل گمش و شخصیت مکملش انکیدو، عزم و اراده‌ی انسانی در غلبه‌یافتن بر هر شری وجود دارد. (الدایه، ۱۹۹۶: ۱۶-۱۵) تفاوت برجسته‌ی گیل‌گمش با دیگر اسطوره‌های بابلی، شخصیت و غم بزرگ انسانی اوست؛ ستیز با نیروی برتر مرگ و تلاش برای جاودانگی با وجود حس غمگین جدایی از زندگی و ناکامی در پویش.

گیل‌گمش از پادشاهان سومری شهر «اوروک[۱]» در بین النهرین و شهریاری خیره‌سر و زیان‌کار و در عین حال، خداوندگاری با فراست و پهلوانی بی‌باک بود. اهالی اوروک از خودکامگی، ستم-کاری، آشوب‌افکنی و رفتار ناشایست وی به ستوه آمده و به خدایان شکوه بردند. «نینسون» الهه‌ی مادر، صورت دومین انسانی را مجسم کرد و «انکیدو[۲]» را آفرید. (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۱/ ۳۴۰ و ۳۴۴ و ۳۴۵) در واقع انکیدو برای رهانیدن مردم از آزار و اذیت‌های گیل‌گمش آفریده‌شد. این قهرمان صحراگرد وهم‌زیست جانورانِ غول پیکر پس از اینکه توسط زنی رام می‌شود، به ترک زندگی با حیوانات می‌پردازد و برای شکست گیل‌گمش به شهر اوروک می‌رود. به محض ورود به شهر، مسابقه‌ی کشتی با گیل‌گمش را ترتیب داد؛ اما نتیجه آن شد که هر دو طرف دریافتند که آن دو نه برای مبارزه و جدال با یکدیگر، که برای دوستی با هم آفریده شدند و با یکدیگر پیمان برادری بستند. (وارنر، ۱۳۸۶: ۲۲۰) بدین شکل کینه‌توزی انکیدو نسبت به گیل‌گمش، به دوستی بین آن دو و پیوستن دو ابرقدرت به یکدیگر در جنگ ضدّ اهریمنان انجامید. به عنوان مثال آن دو به قصدِ از بین بردن ناپاکی از روی زمین، به جنگل‌های سدر «آمانوس» روی می‌آورند تا دیو آتش‌خوار و غول شرور آنجا یعنی «هوواوا» یا «هومبابا[۳]» را از بین ببرند؛ غولی که فریادش غرش طوفان، گفتارش آتش و نفسش مرگ است و آن دو موفق‌شدند با همکاری یکدیگر، سر وی را از بدن جدا کنند.

(هوک، ۱۳۷۲: ۶۷) پس از پیروزی، در راه بازگشت، انکیدو بر اثر نفرین «عشتار[۴]» که از حوادث جنبی داستان است، بیمار می‌شود، پس از چند روز در اوج رنج می‌میرد و گیل‌گمش در مرگ او و از شدت اندوه و تنهایی می‌گرید.

گیل‌گمش در آغاز، بسیاری از کارهای چشمگیرش را بدان امید انجام می‌دهد که نامش پس از او جاودان بماند. ولی پس از مرگ انکیدو، آگاهی‌اش به مرگ‌گریزی و مرگ‌ستیزی بدل می‌شود. (ستاری، ۱۳۸۰: ۳۳) در پی آن، وی از بیم مرگ، «اوروک» را ترک می‌گوید و برای دستیابی به جاودانگی، آواره‌ی کوه و بیابان می‌شود و به سوی پیر فرزانه «اوتاناپیشتیم» یا همان «اوت نپیشتیم» که زندگی جاوید پیدا کرده می‌رود تا راز زندگی جاوید را از وی بیاموزد. (بلان، ۱۳۸۰: ۱۰۳ و ۱۰۷ و ۱۱۳) اوتاناپیشتیم به او می‌گوید: اگر می‌خواهی مثل خدایان تا ابد زنده بمانی، باید شش شب و هفت روز بیدار باشی و نخوابی. گیل‌گمش شرط را می‌پذیرد؛ اما ناخواسته خواب او را در برمی‌گیرد و پس از آنکه در آن آزمون، شکست می‌خورد درمی‌یابد که نمی‌تواند از چنگ مرگ بگریزد و جاودانه بماند. (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۱/ ۳۸۸-۳۸۹) در روایتی دیگر با رهنمود پیری که راز جاودانگی را می‌داند و پس از گذر از آب‌های مرگ‌زا، گیاه جاودانگی را از ژرفای اقیانوسی به‌دست می‌آورد اما آن را نمی‌خورد؛ بلکه بر آن می‌شود گیاه را به اوروک برده و با مردم سرزمینش در آن شریک شود. ولی ماری در یک لحظه از غفلت او استفاده می‌کند، گیاه را می‌رباید، می‌خورد، پوست می‌اندازد و جوان می‌شود. بدین‌سان جستجو برای جاودانگی از سوی گیل‌گمش با شکست مواجه می‌شود و در فرجام می‌پذیرد که بسان تمامی مردم خواهد مرد. (ستاری، ۱۳۸۰: ۷۸) سرانجام وی ماجرای سفرش در طلب جاودانگی به سرزمین تاریکی و دریای مرگ و رازهای مرگ و زندگی را بر لوح‌های سنگی می‌نویسد و بر دیوار شهر می‌گذارد تا مردم ضمن یادآوری او، از تجربه‌هایش بهره گیرند، خرد بیاموزند و زندگیشان را بهبود بخشند؛ با این باور که جاودانگی در گرو ساخت دیوار اوروک و برجای نهادنِ نام نیک است.

این سرگذشت البته در ادوار مختلف مورد توجه پژوهشگران و ادیبان قرار گرفته که حضور چشمگیر و محوری آن در شعر معاصر عربی، انجام هر پژوهشی را در این خصوص توجیه می‌کند. در همین راستا، پژوهش پیش‌روی می‌کوشد چگونگی الهام‌گیری سه شاعر مورد مطالعه از اسطوره‌ی یادشده را فرادید مخاطبان قرار دهد.

گیل‌گمش در شعر سمیح القاسم

یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های اسطوره‌ای فراخوانی‌شده در شعر سمیح القاسم (۱۹۳۹-۲۰۱۴) شاعر نامدار و معاصر فلسطینی، اسطوره‌ی «گیل‌گمش» است که آن را در سروده‌ی «جلجامش اللوح الثالث عشر» مورخ (۱۴/ ۵/ ۱۹۹۹) در دفتر شعری «سأخرج من صورتي ذات يوم» درج نموده و برای اولین بار آن دفتر را در سال (۲۰۰۰) به‌چاپ رسانده است.

سمیح القاسم در این سروده دست به فراخوانی و الهام‌گیری از اسطوره‌ی گیل‌گمش می‌زند. آنچه در ابتدای امر جلب توجه می‌کند، این است که شاعر در این نامگذاری دست به «آشنایی‌زدایی» می‌زند؛ چرا که یک لوح به لوح‌های دوازده‌گانه‌ی اسطوره افزوده است، لذا آغاز سخن برای مخاطب جذاب است، برایش شوق ایجاد می‌کند و به او انگیزه می‌دهد که سروده را تا پایان بخواند و از سخنان جدید شخصیت اسطوره‌ای گیل‌گمش باخبر شود. گفتنی است که شاعر اساس سروده‌ی یادشده را بر محوریت شخصیت گیل‌گمش بنا نموده و در چندین چرخه، به او و داستانش توجه کرده است که در زیر تشریح می‌شود.

گیل‌گمشِ منجی و انتظار بازگشت

سمیح القاسم در اولین چرخه‌ی شعری با بهره‌گیری از «صیغه‌ی غائب» در فراخوانی یک چهره، بر محور «انتظار» تمرکز نموده و آورده است:

«بيضاءَ أو سوداءَ، تعبُرُ/ غيمةٌ أخرى وتعبرُ/ لا القرابين الجديدةُ جدَّدَتْ أجلاً،/ ولا أجدَتْ صلاةْ/ وتُطلُّ مِن أسوارها «أوروك»،/ لائبةً على قلق الجهاتْ/ أيعودُ من كهف الغيوبِ؟/ متى يعودُ؟/ تقاذفتْ جلجامشَ الصَبَواتُ/ واحتشدتْ عليه قيامةُ الموتى/ وتجربةُ السُّباتْ/ أيعودُ؟ كيف؟ وأين؟/ ألا نجاةَ على السبيلِ؟/ ألا سبيلَ إلى النجاةْ؟!» (القاسم، ۲۰۰۰: ۱۹۶-۱۹۷)

متن ذکرشده بر این امر گواهی می‌دهد که شاعر با تمرکز بر محور انتظار، به آغازِ سخنش بُعد روایی بخشیده و با کاربست تکنیک «حدیث نفس» یا «تک‌گویی»، از بی‌ثمربودن قربانی و نیایش‌ها در برگشت شهریار و نگرانی‌های دولت شهر «اوروک» سخن گفته است. طرح پرسش‌های مکرر از سوی متکلم، القاگر اهمیت جایگاه مسافر و منجی‌بودن وی و در همان حال روانِ پریشان و رنجورِ صاحب سخن می‌باشد؛ بازگشت یا عدم بازگشت گیل‌گمش، زمان و نحوه‌ی آن، موفقیت یا عدم موفقیت وی، محل شک و تردید است؛ کسی که اینک اسیر دست بادها گشته و در میان مردگان به سر می‌برد و خواب او را در برگرفته است. ناگفته نماند کارساز نبودن

قربانی(القرابین)، اشاره به قربانی‌دادن گیل‌گمش برای دفع بلا از انکیدو و تجربه‌ی خواب (تجربة السبات)، اشاره به «آزمون بیداری» گیل‌گمش در بُعد اسطوره‌ای دارد.

شاعر در چرخه‌ی بعدی با استفاده از همان شگرد «تک‌گویی»، از امیدِ شهر «اوروک» نسبت به بازگشت پیروزمندانه‌ی «گیل‌گمش» سخن می‌گوید؛ این شهر امیدوار است که شهریارِ وی، با دستی پر و به همراه حیواناتی همچون گوزن، افعی و شیر از سفر برگردد و راز جاودانگی و نامیرایی را برای مردم شهرش که از دوری وی تب کرده‌اند، به ارمغان آورد؛ شهری که مردمانش با شستن چهره و قلب خویش در آب دجله و فرات، آماده‌ی استقبال از شهریارش می‌گردند:

«أوروكُ تغسلُ وجهَها/ في ماءِ دجلة والفراتْ/ فجراً/ وتُهرَع للفلاةْ/ سيعودُ يوماً ما،/ يعودُ لحضنِها المحمومِ/ سوفَ يعودُ من ترحالهِ/ جلجامشُ المسحورُ بالأسرارِ/ والمسكونُ بالجُلنارِ/ فجراً ما يعودْ/ بين الأيائلِ والأفاعي والأسودْ/ في كفّهِ قلبُ الحياةْ/ فجراً،/ وبين ضلوعِه سرُّ الخلودْ/ أوروكُ تغسلُ قلبَها/ في ماءِ دجلة والفراتْ...» (همان: ۱۹۷-۱۹۸)

همچنان‌که از متن برمی‌آید، لحن سخن، لحنی پرامید است و نشان از خوش‌بینی شاعر نسبت به بازگشت قهرمان افسانه‌ای به وطن دارد؛ اینکه آن نجات‌بخش از راه می‌رسد و جاودانگی را برای مردم شهر به ارمغان می‌آورد و مرگ را به مرگ می‌کشاند.

گیل‌گمشِ کوچنده و سفرِ بی‌ثمر

چرخه‌ی سوم متن، رنگ متفاوتی به خود می‌گیرد و از حالت پرسش اولیه و امیدواری، به یأس و ناامیدی می‌گراید؛ متکلم با همان تک‌گوییِ پیشین، چنین القا می‌کند که سفر گیل‌گمش، سفری بیهوده بوده و نه دعای مادرش «نینسون» مستجاب می‌گردد و نه الهه‌ی عشق «عشتار» از رهاورد سفر قانع است؛ آنچه که اینک به چشم می‌توان دید، پیکر قطعه قطعه‌شده‌ی نگهبان جنگل سدر خدایان «هومبابا» و مرگ ناگهانی «نرگاو آسمان» است. باری، معمای مرگ و زندگی برای گیل‌گمش همچنان سر به مهر باقی می‌ماند و این ماجراجو، فایده‌ای از سفر پرخطر و پرماجرای خود نمی‌بیند و دست از پا درازتر برمی‌گردد؛ با این دریافت که همه چیز سراب است و جاودانگی رازی در خود ندارد:

«ويعودُ من ترحالِهِ العَبَثيّ/ لا «ننسونُ» تشفعُ/ لا، ولا «عشتارُ» تَقنعُ/ هٰهُنا أشلاءُ «خمبابا»،/ وخلفَ السورِ مصروعاً/ يفاجيءُ موتَه «ثورُ السماءْ»/ ويعودُ/ (موصدةٌ أحاجي الموتِ/ يا جلجامشُ المسكين. موصدةٌ!)/ ولا جدوى من الإبحار في الظلماتِ/ لا جدوى من الإبحار في الأنوارِ/ آلٌ

محضُ آل/ وصدى السؤالِ من السؤالِ/ يحثو الرمالَ على الرمالِ/ للحُبّ كاهنةٌ/ وللأفعى تَجدُّدُ ثوبِها أبداً/ ومن ماءٍ لماءْ/ لا سرَّ في سرّ البقاءْ!!/ لاسرَّ في سرّ البقاءْ..» (القاسم، ۲۰۰۰: ۱۹۸-۱۹۹)

متن فوق بر این امر گواهی می‌دهد که متکلم، دچار سرخوردگی‌شده، به پوچی و معناباختگی رسیده و قهرمان وی، ویژگی پیشین یعنی تراژیک بودن خود را حفظ کرده است.

گیل‌گمشِ مسافر و سرگردانی جدید

در قدم بعدی سمیح القاسم با حلول در شخصیت گیل‌گمش و با استفاده از «صیغه‌ی تکلّم»، نقاب وی را بر چهره‌ی خود می‌زند و ضمن همذات‌پنداری، از زبان او خطاب به ماه آب (نام یکی از ماه‌های رومی و معادل با ماه شهریور) می‌گوید:

«يا شهرَ آبِ/ هل ظلّ لي سفرٌ على الأهوالِ؟/ هل من مغربٍ للشمسِ؟/ لي (جلجامش المسحورِ)/ هل من مشرقٍ للشمسِ؟/ لي (جلجامش المبهورِ)/ هل لي غيرُ هذا الصوت،/ أمتَحُهُ ويمتَحُني من الأعماقِ/ هذا الصوت: سافرْ في الإيابِ!/ من شهرِ آبِ/ ولشهرِ آبِ/ سافِرْ/ ليحملَك الغيابُ إلى غيابِ.. كتفاك مرهفتانِ/ أدنى من ممرّ الغيمِ رأسُك/ أيها المخذولُ/ يا جلجامشُ العبثيّ/ هل أدركتَ يا جسدي القديمْ/ أنّ الحياةَ هي النعيم لمن يشاءُ/ أو الجحيمْ؟!» (القاسم، ۲۰۰۰: ۱۹۹-۲۰۰)

یعنی آیا وی ـ که اینک جادو شده و از نفس افتاده ـ می‌تواند سفر هولناک دیگری را تجربه کند؟ همچنان‌که شمس (خدای سوزان آفتاب) در ستیز با «هومبابا» به یاری گیل‌گمش و انکیدو آمده، (هلاک، ۲۰۰۴: ۲۲۹) آیا به غیر از این صدا ـ که از اعماق وجود برمی‌آید ـ صدای دیگری می‌تواند برایش باشد؟ چرا که این صدا هم اکنون به وی می‌گوید به منظور بازگشت، از ماه آب و برای آن، پای در سفر نهد تا از پنهانی، به سوی پنهانیِ دیگر رود. چون چنین است که گیل‌گمش معاصر (سمیح القاسم) خود را شکست خورده‌ای می‌بیند که هنوز راز هستی را کشف نکرده و همچنان سردرگم و حیران است.

گیل‌گمشِ سرگردان و مرگِ دوست

در ادامه و در همان حال که شاعر خود را گیل‌گمش معاصر می‌بیند، با کاربست شگرد «حدیث نفس» و «صیغه‌ی خطاب» به خود می‌گوید که جنازه‌ی کفن شده‌ی دوستش «انکیدو» برایش مایه‌ی عبرت است. او که آیینه‌ی روح گیل‌گمش است، هم اکنون در هم شکست؛ لذا این

گیل‌گمشِ همنشین‌شده با مردگان، باید پیکر دوستش را دفن کند و همچون اصل اسطوره، آن را به دست کرم‌ها نسپارد:

«جثمانُ إنكيدو المسجّى/عِبرةُ الأيام فيكْ/ أنتَ الشريكُ أمِ النقيضُ،/ هو النقيضُ أمِ الشريكْ؟/ مرآةُ روحكَ أنتَ يا جسدي/ محطّمةٌ أمامكْ/ وسلامُ انكيدو المغادر وحدَهُ/ للعالمِ السفلي/ صار هنا سلامَكْ!/ فادفنْهُ يا جلجامشُ المسكونُ بالموتى/ ولاتتركْهُ للديدانِ تحت الشمسِ...» (القاسم، ۲۰۰۰: ۲۰۰-۲۰۱)

لازم به ذکر است اینکه شاعر آورده است: «پیکرش را زیر آفتاب برای کرم‌ها رها نکند»، با مضمون لوح هشتم حماسه‌ی گیل‌گمش رابطه‌ی بینامتنی دارد؛ آنجا که آمده: «انکیدو، رفیق و دوست صمیمی من بوده، کارش به جایی رسیده که فرجام تمامی بشر است، من شب و روز بر او گریستم، شش روز و هفت شب برایش ناله کردم، به آن امید که از شدت گریه و زاریِ من برخیزد، از دفنش در خاک پرهیز کردم، شش روز و هفت شب بر روی زمین نگهش داشتم، تا اینکه کرم‌ها بر چهره‌اش جمع شدند...». (هلاک، ۲۰۰۴: ۲۳۲)

گیل‌گمشِ ناامید و سرابِ زندگی

سمیح القاسم در آخرین چرخه، به ناامیدی مطلق می‌رسد و ایمان می‌آورد که زندگی سرابی بیش نیست و جاودانگی نه از آنِ انسان، که از آنِ مرگ است و اینکه گفته‌اند دو سوم وی خداگونه و یک سوم وی انسان است، سخنی پوچ و بیهوده است:

«آلاً يباغتُ محضَ آلِ/ ومن الرمالِ إلى الترابِ/ من الترابِ إلى الرمالِ/ هذا أنا جلجامش الإنسان/ ثُلثايَ الإلهْ/ وهمٌ،/ وثُلثي للفلاةْ/ جسدٌ تغادرهُ الحياةْ/ يَهَبُ الخلودَ لموتهِ/ ويرى بحكمةِ ميّتٍ وَضحتْ رؤاهُ/ أنّ الحياةَ هي الحياةْ/ أجَلٌ مُسمّى، لاسواهُ،/ ولاسواهُ،/ ولاسواهْ» (القاسم، ۲۰۰۰: ۲۰۲)

لازم به ذکر است گرچه در اصلِ اسطوره‌ی گیل‌گمش آمده: «...چه کسی به غیر از گیل‌گمش می‌تواند ادعا کند که من پادشاه هستم؟ چه کسی به غیر از او در لحظهٔ تولدش، گیل‌گمش نامیده شد؟ او که دو سومش خداگونه است و یک سوم دیگرش بشر...» (هلاک، ۲۰۰۴: ۲۲۳)، در اینجا از باب «آشنایی‌زدایی» آن باور، توهم نامیده می‌شود؛ از آن‌روی که گیل‌گمش در چهره و لوح جدیدِ خود، مرگ زده شده و دیگر باوری به جاودانگی ندارد.

ناگفته نماند که شگردی که سمیح القاسم به صورت حرفه‌ای آن را در سروده‌ی خود به کار گرفته و سبب برجستگی کلام وی شده، «تقابل‌گرایی» یا «دوگانه‌انگاریِ» دارای دو صورت

بد/خوب، زشت/زیبا، سیاه/سفید، شب/روز، مثبت/منفی، چپ/راست، خیر/شر و تقابل‌هایی این‌چنینی است که موجب انسجام متن و اندیشه‌ی حاکم برآن می‌شود که البته مورد خواست و تأکید منتقدان و اسطوره‌شناسانی از جمله «کلود لوی استراوس» است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۸۵ و محمود خلیل، ۲۰۰۳: ۹۴) به عنوان مثال دخالت‌دهی سیاه و سفید (بیضاء/ سوداء)، مرگ و زندگی (الموت/ الحیاة)، راز جاودانگی و معمای مرگ (سرّ الخلود/ أحاجي الموت)، تیرگی و روشنایی (الظلمات/ الأنوار)، بهشت و دوزخ (النعیم/ الجحیم)، روح و جسم (الروح/ الجسد)، روی زمین و جهان زیرین (تحت الشمس/ العالم السفلي)، مغرب و مشرق (المغرب/ المشرق)، نقیض و شریک (النقیض/ الشریک) و عزا و جشن (المأتم/ العُرس) القاگر پایبندی شاعر به این اصل مهم در فرایند کاربست اسطوره در متن ادبی است.

به هر روی، شخصیتی که سمیح در متن شعری خود آن را فراخوانی کرده و در لوح سیزدهم تجربه‌ی وی را برای مخاطب ترسیم نموده، تا حد زیادی رنگ کهن و اسطوره‌ای خود را حفظ کرده و چندان خوانش جدیدی از بُعد شخصیتی وی ارائه نشده است.

گیل‌گمش در شعر ادونیس

یکی از ویژگی‌های اصلی شعر ادونیس شاعر معاصر سوریه (۱۹۳۰)، توجه به میراث کهن و از جمله میراث اسطوره‌ای است. یکی از شخصیّت‌های مهم اسطوره‌ای که ادونیس در بستر شعر خود به آن توجه کرده، اسطوره‌ی گیل‌گمش است که در زیر تشریح می‌شود.

گیل‌گمشِ خسته و مشتاقِ کوچ

شاعر برای نخستین بار در «أغاني مهیار الدمشقي» و در سروده‌ای به نام «جلقامش» به عنوان یک «جفت نامحسوس» یا «معادل عینی» (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۸)، نقاب آن شخصیت را بر چهره‌ی خود می‌زند و ضمن استفاده از «صیغه‌ی تکلم»، با خود به سخن می‌نشیند که البته همان را به گوش مخاطب می‌رساند و می‌گوید:

«کان بیني وبین طریقيَ مثلُ الحداد/ حین راحت بلادي تضیقُ وتجتاحني صبَواتٌ/ غیرُ ما کان بیني وبین خُطایَ - إذنْ/ متُّ،/ وانطفأتْ کلماتي؟/ هل أقول، إذنْ: ضاعَ وجهي؟/ هل أقولُ: ابتکرتُ الرّماد؟» (ادونیس، ۱۹۹۶: ۴۸۴)

همان‌گونه که از متن برمی‌آید، زمانی که گیل‌گمش معاصر (ادونیس) می‌بیند در سرزمین و کشور خود به تنگ آمده و خواسته‌های نفسانی او را در بر گرفته، قصد می‌کند تا پای در سفر نهد؛

اما بر سر راه خود موانع فراوانی می‌یابد؛ این است که عمر بی‌سفر و کوچ را همچون مرگی برمی‌شمارد که موجب گمنامی شخصیت هنرمندی همچون شاعر می‌شود و وی را به خاکستر نیستی تبدیل می‌کند. بی‌گمان اسلوب پرسشی ادونیس نسبت به مسائل طرح‌شده و روحیه‌ی ماجراجوی وی، مخاطب را به این امر رهنمون می‌کند که او نیز با الهام‌گیری از تجربه‌ی گیل‌گمش، رمزگونه و غیرمستقیم، خواهان کوچ و سفر برای شاعران و از جمله خود است و راز جاودانگی و ماندگاری یک شاعر را نیز در همین کوچیدن و کسب تجربه و دانش‌اندوزی می‌داند.

این موضوع نیز قابل ذکر است که ادونیس با این باور که «کار شاعر دگرگونی جهان است (الخیر، ۲۰۱۰: ۱۱)، خواهان رشد و تعالی شاعر بوده و هست و نمی‌پذیرد که فرجام کارش گمنامی باشد و به باور پژوهشگران، شاید این مطالب اشاره‌ای به همان سفرهای متعدد وی داشته باشد (ر.ک: عرب، ۱۳۸۳: ۱۲).

گیل‌گمشِ روشنفکر و پای در بند

ادونیس در سرودهٔ نسبتاً بلند خود با عنوان «سجیل۱۹۹۹» بارها به این اسطوره توجه داشته و کوشیده با بهره‌گیری از «صیغه‌ی تکلم» و تکنیک نقاب و همذات‌پنداری با اسطوره گیل‌گمش به عنوان یک جفت نامحسوس و معادل عینی، از مضمون آن متن کهن، برای تجسّم مفاهیم ذهنی خود کمک بگیرد. به عنوان مثال در چرخه‌ی چهارم آن سروده آورده است:

«لستُ جلجامشَ ولا یولیس/ لا ذاهبٌ ولا عائدٌ/ ومن أین لي أن أکون نبیّاً؟/ أنا الصخرةُ، وعلیها یُبنی المنفی/ زمني یفکّر کالماءِ، ویدي تعملُ کالغبارِ/ في أبدٍ/ تُؤلف ریحُه معجماً للرملِ لم یکتمل بعدُ. ولا قوّة لي، غیر هذا الضوء الذي یهبط علیّ من مجراتِه» (أدونیس، ۲۰۰۵: ۱۵)

نمونه‌ی شعری فوق بر این امر گواهی می‌دهد که ادونیس به این مسأله اعتراف می‌کند که ویژگی دو شخصیت اسطوره‌ای گیل‌گمش و اولیس را ندارد تا قهرمانانه پای در سفر نهد و به ماجراجویی بپردازد (همچون گیل‌گمش) یا همچون قهرمان از سفر چندین ساله‌ی خود پیروزمندانه برگردد (همچون اولیس)؛ او نه توان آن دو را دارد و نه می‌تواند پیامبرگونه نقش محوری در جامعه داشته باشد و موجب تغییر در جامعه خود گردد؛ تنها ابزار او، اندک ذوقی است که با آن شعر می‌سراید. اما این شعر در جامعه‌ی عربی نیز تأثیرگذاری چندانی ندارد و کسی به کلام وی گوش فرا نمی‌دهد. (خونی، ۲۰۱۶: ۴۵) در ادامه شاعر آورده است:

«...لستُ جلجامشَ ولا يوليس،/ لكن، ماذا يفعلُ كَناريٌّ/ في قفصٍ، في مدينةٍ/ تُسوّقُ الآلاتِ الجارحة؟/ لاأعرفُ أن أقرأ الخوذَ المُنزَلة،/ لاأعرفُ أن أردّد: سكنَ يونانُ هانئاً/ في جوفِ الحوتِ./ لا أعرفُ أن أغنّي: خرجَ الربُّ راكباً أتاناً» (أدونيس، ۲۰۰۵: ۲۰)

شاعر با تداوم نگاه خاکستری و بدبینانه، بار دیگر این‌گونه به مخاطب القا می‌کند که او توان و نیروی دو قهرمان یادشده را نداشته و ندارد؛ وی بسان قناری در قفس است آن‌هم در شهری پر از ابزار جنگی! به بیان دیگر ادونیس می‌گوید که وی در جامعه‌ای بسته و امنیتی به سر می‌برد که در آن خبری از آزادی نیست و به نوعی روشنفکران در غربت و انزوا به سر می‌برند. با این نگاه آورده است: نمی‌توانم بگویم حضرت یونس، آرام در دل نهنگ ساکن شد[۵]، نمی‌توانم بگویم حضرت مسیح بر خرش سوار شد و بیماران را شفا داد[۶]. به بیان ساده‌تر شاعر با فاصله‌گیری از ویژگی قهرمانان اسطوره‌ای، خود را در برابر ایجاد هرگونه تغییری در جامعه عاجز می‌بیند و خویشتن را نقطه‌ی مقابل آنان می‌یابد. این است که در ادامه آورده:

«...لستُ جلجامشَ ولا يوليس،/ لا من الشرقِ،/ حيثُ الزّمنُ منجَمٌ من الغبار،/ لا من الغربِ،/ حيثُ الزّمنُ حديدٌ صدىء./ لكن، أين أمضي، وماذا سأفعلُ/ إن قلتُ: بلاديَ الشعرُ،/ وطريقيَ الحبّ؟» (همان:۲۶)

از متن بالا این‌گونه بر می‌آید که ادونیس همچنان بر بی‌قهرمانی و سردرگمی خویش تأکید و اصرار دارد؛ او که نه وابسته به شرقِ غبارزده است و نه غربِ زنگار گرفته و درمانده‌ای است ساکن دیار شعر با پیشه‌ی عاشقی، با این همه همچون گیل‌گمش اسطوره‌ای خواهان جاودانگی و نامیرایی است؛ به همین خاطر است که از زمان همان گیل‌گمش به قصد رسیدن به اهداف مورد نظر پای در سفر نهاده اما به منزلگه مورد نظر نرسیده است: «أظُنّني موجةً/ تُسافرُ، منذُ أيام جلجامش،/ نحو بيروتَ والعرب، لكنّها لم تَصِل بعد» (همان:۱۵۹). ناگفته نماند که از نظر منتقدان، سفر مورد نظر شاعر سفر فیزیکی نبوده؛ بلکه مراد این است که ادونیس برای روشنگری مردم کشورهای عربی تلاش کرده، اما ره به جایی نبرده و در این سفر ناکام مانده است. (خونی، ۲۰۱۶: ۸۴)

گیل‌گمش در شعر سعدی یوسف

سعدي يوسف شاعر معاصر عراق در سروده‌ی «منزل المسرات» از دفتر شعری «الليالي كلها» -که در زمان حکومت حزب بعث بر عراق به چاپ رسیده- به اسطوره‌ی گیل‌گمش توجه خاص نموده که در ادامه تشریح می‌شود.

گیل‌گمشِ دلتنگ و هراسان از مرگ

سروده‌ی «منزل المسرات» نمایان‌گر خانه‌ای در بغداد است که رقاصه‌ها و هنرپیشگان در آن سکونت دارند و مشغول رقاصی و سرگرمی‌اند. این سروده یکی از آثاری است که سعدي يوسف به فراخوانی اسطوره‌ی گیل‌گمش در سطرهای آغازین آن پرداخته تا به واسطه‌ی آن بتواند به بیان مسائل سیاسی ـ اجتماعی کشورش بپردازد. سروده‌ی یاد شده این‌گونه آغاز می‌شود:

«آه، لقد غدا صاحبي الذي احببتُ/ تراباً./ وأنا، سأضطجعُ مثلَه/ فلا أقومُ أبدَ الآبدين./ فيا صاحبةَ الحانة:- وأنا انظرُ إلى وجهك -/ أيكون في وسعي الّا أرى الموتَ/ الذي اخشاه/ وأرهبُه؟» (يوسف، ۲۰۱۴: ۹۳/۱)

شاعر با استفاده از تکنیک «گفتار»، با لوح دهم حماسه‌ی گیل گمش رابطه‌ی بینامتنی برقرار کرده؛ آنجایی که گیل‌گمش در جواب نگهبانِ درخت زندگی «سیدوری سابیتو» که از علت پژمرده شدن و آشفتگی او می‌پرسد، چنین پاسخ می‌دهد: «رفیق من که دوستش داشتم غبار زمین شد؛ انکیدو، رفیق من خاک شده! آیا من نیز نباید به آرامش بیفتم و تا ابد دیگر برنخیزم؟ اینک، سابیتو، من به تو می‌نگرم، تا به مرگی که از آن می‌ترسم نگاه نکنم». (اسمیت، ۱۳۳۳: ۸۱ ـ ۸۲) چون گیل‌گمش با دیدن مرگ دوستش درمی‌یابد که او نیز بسان انکیدو خواهد مرد، راه رسیدن به جاودانگی را ـ که چگونگی دستیابی به آن را نزد «اوتاناپیشتیم» می‌داند ـ پی می‌گیرد و چون به سیدوری سابیتو می‌رسد با امیدواری به وی، نشانیِ پیر فرزانه اوتاناپیشتیم را از وی طلب می‌کند.

باری، بین حماسه‌ی گیل‌گمش و مقدمه‌ی شعر سعدي يوسف رابطه‌ی بینامتنی وجود دارد و در بردارنده‌ی آگاهی و ادراک شاعر است؛ در بینامتنی مورد نظر، دوگانگیِ بین صدای شاعر با صدای گیل‌گمشِ جویای جاودانگی ـ که در سفر جستجوگرایانه‌ی خود حقیقت انسان را در رسیدن به مرگ و میرایی می‌یابد ـ از بین می‌رود (الصمادي، ۲۰۰۱: ۲۳۷) و صدای شاعر با تکنیک «نقاب» در صدای گیل‌گمش در هم می‌آمیزد.

توضیح آنکه شاعر، شخصیت سنتی را نقابی برای خود قرار می‌دهد و چهره‌ی خود را در ویژگی‌های آن شخصیت می‌بیند و از رهگذر وی، صدای خود را به حدی در صدای شخصیت سنتی ذوب می‌کند که دیگر تمایزی بین آن دو صدا یافت نمی‌شود. (موسی، ۲۰۰۳: ۲۱۰) در پرتو همین مسأله، شاعر با همذات‌پنداری و زدن نقاب گیل‌گمش به چهره به شیوه‌ی «تک‌گویی» یا «حدیث نفس» شروع به صحبت می‌کند و از مرگ دوستش ابراز تأسف می‌نماید.

گیل‌گمشِ نظاره‌گر و مرگِ نوینِ دوست

در چرخه‌ی بعدی، شاعر با وارونگی در ارائه‌ی تصاویر، این‌گونه القا می‌کند که در آنجا شکوفه درختانِ کافور، گنجشک‌ها و بوهای در هم آمیخته وجود دارد و خیابان و شامگاه و درختان با هم درمی‌آمیزند! در همان حال دیوارها شاخه‌اند و آسفالت، راه روستایی است که نهر آب در آن می‌درخشد؛ پلاک‌های ماشین و لباس دختری شتابان که... سعدي یوسف در این فضا منزلی را به تصویر می‌کشد که در گوشه‌ی آن خیابان وجود دارد و بیداری شب‌های گذشته و آینده را می‌پوشاند و همچنین لباسی که از تنِ دختر در آورده می‌شود:

«تُزهرُ أشجارُ الكافورِ/ عصافيرَ،/ وتُزهرُ أشجار الكافورِ/ روائحَ مشتبهاتٍ/ إذ يختلطُ الشارعُ، والأمسيةُ الرطبةُ، والأشجارْ./ الجدرانُ غصونٌ/ والأسفلتُ طريقٌ ريفيٌّ يلمعُ فيه النهرُ/ ولوحاتُ السياراتِ،/ وثوبُ فتاةٍ تسرعُ ... كان المنزل في زاويةِ الشارعِ/ يُخفى عبرَ نوافِذِه سهرَ الليلِ الفائتِ/ او سهرَ الليلِ القادمِ/ أو ثوبَ فتاةٍ يُنزعُ/ في سهرِ الليلِ الفائتِ/ أو سهرِ الليلِ القادمِ/ أو في مقعدِ سياره/ .../ .../ أشجارُ الكافور/ مصباحٌ اخضرُ في بابِ المنزل/ وسراويلُ نساءٍ في الأغصان/ اشجار الدُّفلى/ تندسُّ، مع الليلِ الثابتِ/ والأوراقِ الماليةِ/ والصفقات» (یوسف، ۲۰۱۴، ۱/ ۱۱۳-۱۱۲)

شاعر خواسته رمزگونه القا کند که کشورش عراق (آن منزل) مکانی برای هرزگی و عیاشی‌شده و هرج و مرج آن مکان را دربرگرفته است؛ درختان آن خیابان و منزل چیزی جز پلیدی و ناپاکی در حافظه خود ندارند. به تصویرکشیدن پلاک‌های ماشین‌ها، از تن در آمدن لباس دختران، بیداری در شب، آویزان بودن لباس زنان بر شاخه‌ها، وجود اسکناس و مضامینی دیگر، همگی القاگر این است که شاعر قصد داشته این مفهوم را به مخاطب برساند که او نیز مرگ انکیدوی خود (کشورش عراق) را به چشم می‌بیند! دوست وی انکیدوی معاصر(عراق با تمدن چندین هزارساله‌اش) به مرگ تدریجی دچار شده و او نظاره‌گر این ماجر و رثاگوی آن است؛ لذا در ادامه آورده است:

«أشجارُ السدرِ تراقب كلَّ خريفِ الشارعْ/ تتشبّثُ بالأوراقّ المصفرّة/ بلحاءِ الشجرِ المتشقّقِ .../ أشجارُ السدرِ تؤرجحُ في السرِّ مقابرَها/ تفتحُ للبومِ عيوناً ماكرةً .../ أشجارُ السدرِ تراقبُ بابَ المنزلِ:/ تأتي الفتياتُ/ وتمضي./ تأتي السياراتُ/ وتمضي./ يأتي الليلْ .../ وعيونُ الفتياتِ، غبارٌ ليليٌّ/ ومياهٌ يثقلها الملحُ .../ وتنقلُها عجلاتُ السياراتْ./ .../ .../ .../ في المنزل، يدخل سادةُ منتصفِ الليلِ/ ووحشةُ بردِ الليلِ/ وآخرُ غدّاراتِ الليلِ/ وازهارُ الدُّفلى» (همان: ۹۴ ـ ۹۵)

همچنانکه از نمونه‌ی شعری بالا بر می‌آید، سعدي یوسف در چرخه‌ی دوم، فضایی کاملاً تیره و تاریک ترسیم نموده است؛ درختان سدر ـ که در اسطوره‌ی گیل‌گمش جایگاه هومبابا بود ـ شاهد پلیدی و تیرگی حاکم بر آن خانه (عراق) هست؛ خانه‌ای که دختران به همراه صاحبان سرمایه در

آنجا رفت و آمد می‌کنند و به اموری می‌پردازند که شاعر با نقطه‌های پی در پی (...) از بیان آن سرباز می‌زند.

همسنجی و نتیجه‌گیری

نتیجه‌ی بررسی رویکرد و نحوه‌ی الهام‌گیری سه شاعر مورد مطالعه به اسطوره گیل‌گمش که به صورت جداگانه مورد تحلیل قرار گرفت را می‌توان آن را در دو بخش وجوه اشتراک و وجوه افتراق بیان نمود:

وجوه اشتراک

۱-بررسی‌های انجام‌شده القاگر این موضوع است که اشعار هر سه شاعر با الهام‌گیری از کهن اسطوره‌ی گیل‌گمش شکل‌گرفته و این فرصت را به آنان داده تا از رهگذر آن شخصیتِ اسطوره‌ای و استفاده از وی به عنوان یک جفت نامحسوس یا همان «معادل عینی»، به بیان مفاهیم مورد نظر خود بپردازند. پیوند بینامتنی سروده‌های معاصر با متن گذشته، موجب اصالت‌بخشی به هر سه اثر شعری گشته و در همان حال، قابلیت تفسیرپذیری آنها را دوچندان نموده‌است.

۲- تحلیل جداگانه‌ی شعر هر یک از شاعران بیانگر این است که آنان ضمن الهام‌گیری از کهن‌اسطوره‌ی گیل‌گمش و برقراری رابطه‌ی بینامتنی با آن میراث، به تناسب نوع دغدغه و خواسته، عمدتاً بر محور سفر گیل‌گمش، امید و ناامیدی وی در دست‌یابی به خواسته، سردرگمی و حیرانی در طول کوچ، مرگ انکیدو و تلاش وی برای کشف معمای مرگ و زندگی تمرکز ویژه داشته‌اند و از رهگذر آن شخصیت، به عقده‌گشایی و آزادسازی واپس‌زده‌های خود پرداختند. در پرتو این مسأله، باز هم کلید واژگانی همچون کوچ، مرگ دوست، مرگ‌گریزی، شوق جاودانگی، امید و ناامیدی در بستر شعر شاعران قرن بیستم حضور فعال دارند.

۳- بهره‌گیری از اسطوره‌ی گیل‌گمش در شعر هر سه شاعر، القاگر روانِ رنجور و پریشان آنان دارد؛ هر سه در متن خود نگاهی خاکستری به موضوع مورد نظرِ خود داشته و شخصیت اسطوره‌ای را در فضایی تیره، ناهمساز و ناهمگون دخالت داده‌اند. این نوع نگاه و فضای کلی ترسیم شده، موجب گشته که گیل‌گمش در قرن بیستم نیز همچنان ویژگی تراژدیکی خود را حفظ نماید و همچنان به‌عنوان قهرمان شکست‌خورده و ناکام باقی بماند. توضیح بیشتر اینکه گیل‌گمش سمیح القاسم، سفر بی‌ثمر در دستور کار دارد، حیران و سرگردان است، مرگ دوست را به چشم می‌بیند، ناامید و سرخورده است. گیل‌گمش ادونیس نیز نماد پوچی و معناباختگی است، از خستگی رنج

می‌برد و رؤیاهایش برای تغییر به فرجام نمی‌رسد. گیل‌گمش سعدي یوسف نیز از مرگ هراسان است و در برابر مرگِ جدیدِ دوست، عاجز و ناتوان ظاهر می‌گردد.

۴-از آنجایی که سازه‌ی اصلی متون شعری مورد مطالعه بر اسطوره‌ی گیل‌گمش و شخصیت‌ها و ماجراهای مرتبط با وی بنا شده، همین امر از دست به دست‌شدن موضوع و طرح موضوعات متعدد جلوگیری کرده و در همان حال، موجب شده است تا اجزای متن به عنوان یک پیکره‌ی کاملاً منسجم و در هم‌تنیده با هم در ارتباط باشند. لذا به تحقیق باید گفت: حضور پر رنگ و محوریِ شخصیت گیل‌گمش و تجربه‌های مرتبط با وی در تمامی بخش‌های هر سه شاعر، عامل اصلی انسجام و یکپارچگی متن‌های شعری آنان گشته است.

۵- هر سه شاعر در فرایند فراخوانی و به‌کارگیری اسطوره‌ی مورد بحث از شگردهای مختلفی همچون «تک‌گویی»، «گفتگو»، «نقاب»، «طرح پرسش و پاسخ»، «آشنایی‌زدایی»، «بینامتنی» و غیره بهره برده‌اند؛ به‌عنوان نمونه هر سه شاعر از تکنیک «آشنایی‌زدایی» بهره گرفته‌اند؛ سمیح بر خلاف اصل اسطوره از لوح سیزدهم گیل‌گمش سخن‌رانده، گیل‌گمشِ ادونیس نیز، شخصیتی است ایستا که حرکت رو به جلو ندارد و در چهره‌ی جدیدش، دغدغه‌ی تمدن و شعر دارد و گیل-گمشِ سعدی یوسف، شخصیتی سیاسی می‌باشد که برای انکیدوی معاصرش یعنی عراق، نگران است. نکته‌ی دیگر اینکه هر سه شاعر با اسطوره‌ی مورد بحث «همذات‌پنداری» کردند و برای بیان تجربه‌های جدید، نقاب وی را بر چهره زدند.

وجوه افتراق

۱-گرچه گیل‌گمش در شعر هر سه شاعر، شخصیتی ناکام و شکست‌خورده است، اما ریشه‌ی آن نزد هر شاعری به عاملی خاص برمی‌گردد؛ ناکامی گیل‌گمشِ سمیح القاسم در این است که او هنوز به راز جاویدماندن دست نیافته و سهم وی چیزی جز مرگ نیست. ناکامی گیل‌گمشِ ادونیس در این است که شرایط برای سفر و کوچیدن فراهم نیست و تمامی عوامل دست به دست هم داده که او دچار ایستایی و بن‌بست شود. ناکامی گیل‌گمشِ سعدي یوسف در این است که او به چشم خویش می‌بیند که انکیدوی وی در قرن بیستم در حال جان دادن است و کاری از دست او ساخته نیست.

۲- از نوع ناکامی گیل‌گمش در نزد هر شاعر می‌توان به هدف فراخوانی و به‌کارگیری اسطوره از سوی هر شاعر پی برد؛ هدف سمیح القاسم از فراخوانی این بوده است که پنهان‌ماندن راز جاودانگی را فرادید مخاطب قرار دهد و در واقع نوع نگاه شاعر در این خصوص نگاه «فلسفی»

است؛ سمیح کوشیده دغدغه‌مندی و دلواپسی خود را نسبت به مرگ و زندگی برای مخاطب به تصویر بکشد و به وی بقبولاند که مرگ و میرایی، جزو سرنوشت جدایی‌ناپذیر هر انسان است و آدمیزاد، زاده شده تا بمیرد. البته باقی‌ماندن شاعر در همان فضای کهن اسطوره‌ای، موجب‌شده تا بُعد جدید متن شعری وی نسبت به دو شاعر دیگر به حداقل برسد، پتانسیل تفسیرپذیری شعرش ناچیز باشد و به نوعی مخاطب شعر وی در همان فضای کهن اسطوره‌ای سیر نماید.

به بیان دیگر، سمیح القاسم تلاش‌کرده تا از رهگذر الهام‌گیری از شخصیت اسطوره‌ای گیل‌گمش، اندیشه‌ی «فناپذیریِ انسان» را به مخاطب القا کند و یادآوری نماید که انسان قرن بیستم نیز راز جاودانگی را کشف‌نکرده و سهمی جز مرگ ندارد. در واقع هدف یادشده، تکرار هدف همان اصل اسطوره است؛ لذا به تحقیق باید گفت: به رغم اینکه سمیح القاسم با کاربستِ شگردهای متنوع، گیل‌گمش خود را در فضای گسترده‌تری حرکت داده است، اما جز ذکر همان فلسفه‌ی مرگ و زندگی، تجربه‌ی جدیدی بر آن حمل نکرده و در فرایند فراخوانی و به‌کارگیری چهره‌ی کهن، دچار تکرار شده است.

ادونیس نیز برآن بوده تا غربت انسانِ روشنفکر را در دنیای معاصر برجسته نماید و از ضعف تمدن و ناچیز بودن سهم شاعران در راهبری آن سخن گوید؛ لذا می‌توان گفت: نگاه ادونیس، نگاهی «تمدنی- ادبی» است؛ وی کوشیده با بهره‌گیری از اسطوره‌ی گیل‌گمش، تلاش خود را برای آگاهی‌بخشیِ مردم کشورهای عربی ترسیم نماید و به مخاطب القا کند: همچنان که گیل‌گمش در بُعد اسطوره‌ای خود هدفی در سر داشته و در پی کشف راز جاودانگی امیدوارانه پای در سفر نهاده است، امروز نیز در پی مرگ انکیدوی عربی (هویت و عزت)، گیل‌گمش قصد کرده تا انکیدوی از دست‌رفته را به آن جامعه‌ی بحران زده برگرداند، اما افسوس که توانش با آن توان و نیروی گذشته برابری نمی‌کند و به‌نوعی دو پایش به زنجیر بسته شده است. بر این اساس، نوع خوانش ادونیس به اسطوره بر خلاف نوع نگاه سمیح القاسم، خوانشی جدید است.

در نگاه جزئی‌تر می‌توان گفت: هدف ادونیس نیز از الهام‌گیری و فراخوانی چهره‌ی کهن اسطوره‌ای در سروده‌ی «جلقامش» این بوده که به مخاطب القا کند آثار ادبی وی، در راستای همان دوازده لوح حماسه‌ی گیل‌گمش است و در فهماندن این امر اصرار دارد که همچنان‌که گیل‌گمش اسطوره‌ای، پس از تحمل سختی‌های سفر در دستیابی به جاودانگی، به این نتیجه رسیده که باید تجربه‌های خود را بر الواح دوازده‌گانه بنویسد تا راهنمای مردم شود، او نیز باید چنین کند و اینکه شاعران باید برای کسب تجربه و دانش و ماندگاری پای در سفر نهند و سختی‌های آن را به جان بخرند.

شاعر در سروده‌ی «سجّیل» نیز کوشیده با بهره‌گیری از همین اسطوره، اغتراب و انزوای روشنفکران را برای مخاطب به تصویر بکشد؛ اینکه اگرچه گیل‌گمش اسطوره‌ای قدرت داشته و تمام مردم شهر از او فرمان می‌بردند؛ اما گیل‌گمش امروز (ادونیس) فرمانروایِ بی‌فرمانبر است و کسی به سخنش توجهی ندارد؛ لذا هدف شاعر از فراخوانی گیل‌گمش، برجسته‌سازی اغتراب و انزوای روشنفکران است.

سعدي یوسف نیز از فراخوانی و به‌کارگیری اسطوره‌ی مورد بحث، هدف «سیاسی- اجتماعی» داشته است؛ وی به‌عنوان گیل‌گمش معاصر شاهد مرگ دوست خود انکیدوی معاصر(عراق) است و از اینکه عراق تبدیل به جنگل سدر «آمانوس» شده، به شدت غمگین است. به بیان ساده‌تر در یک نگاه، عراق معادل همان انکیدوی اسطوره‌ای می‌باشد که در حال احتضار است و در نگاهی دیگر وقتی آن کشور به لجنزار پلیدی تبدیل گشته، با جنگل سدر «آمانوس» برابری می‌کند.

باری، هدف سعدي یوسف آن بوده که با ایجاد پیوند بینامتنی بین شعر خود و سخن گیل‌گمش و محور قراردادن تجربه‌ی مرگ و میرایی این شخصیت، عراق را معادل جنگل سدرِ دوره‌ی گیل‌گمش قرار دهد که پلیدی و فساد اخلاقی در آن موج می‌زند. شاعر از رهگذر این کاربست نمادین در پی گیل‌گمشی است که هومبابای معاصر را از میان بردارد و اخلاق و عفت را به عراق برگرداند. در تفسیری دیگر نیز می‌توان گفت: عراق برای سعدي یوسف همان انکیدوست که در پی فساد اخلاقی جان داده و وی نیز در این لوح/ متن شعری، مرگ دوستش را به مخاطب اعلان داشته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Uruk
2. Enkidu
3. Humbaba
4. Ishtar

۵. به موضوع جای گرفتن حضرت یونس علیه السلام در دل نهنگ، در سوره انبیاء(آیه۷)، صافات(آیه ۱۴۳-۱۴۴) و قلم (۴۵-۴۸) قرآن کریم اشاره شده است.

۶. در سرگذشت حضرت عیسی هست که هنگام مراجعت از اردن به بیت المقدس، چون نزدیک اورشلیم رسید به حواریون گفت: بروید به سمت آن روستا، در آنجا ماده خری کُره‌دار خواهید دید، آن را نزد من بیاورید... آوردند. حضرت بر آن خر سوار شد و به بیت المقدس آمد و کوران و بیماران را شفا داد و از آن پس روحانیان و پزشکان به تأسی از آن حضرت، بر خر سوار می‌شدند.(یاحقی،۱۳۶۹: ۳۱۰-۳۱۱)

منابع ومآخذ

قرآن کریم.

ادونیس، (۱۹۹۶)، **الأعمال الشعريّة الكاملة، أغاني مهيار الدمشق،** ط ۲، بيروت: دار المدى.

ـــــــــــ، (۲۰۰۵)، **تنبأ أيها الأعمى،** ط ۲، بيروت: دار الساقي.

اسمیت، جرج، (۱۳۳۳)، **گیل گمش کهن‌ترین حماسه بشری،** ترجمه داوود منشی زاده، تهران: نشر اختران.

الیوت، تی. اس، (۱۳۷۵)، **برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی**، ترجمه محمد دامادی، تهران: انتشارات ناشر.

بلان، یانیک، (۱۳۸۰)، **پژوهش در ناگزیری مرگ گیل‌گمش،** ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

خوني، حليمه، (۲۰۱۶)، **الرويا الفكريّة والنقديّة وتشكيلاتها عند أدونيس في تنبأ أيها الأعمى**، جامعة محمد خيضر، أطروحة جامعيّة.

الخیر، هانی، (۲۰۱۰)، **ادونیس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة**، دمشق: دار مؤسسة رسلان.

الداية، فايز، (۱۹۹۶)، **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، ط۲، دمشق: دار الفكر.

روزنبرگ، دونا، (۱۳۷۹)، **اساطیر جهان (داستان‌ها و حماسه‌ها)،** ترجمه عبدالحسین شریفیان، جلد۱، تهران: انتشارات اساطیر.

ستاری، جلال، (۱۳۸۰)، **پژوهشی در اسطوره گیل گمش و افسانه اسکندر**، تهران: نشر مرکز.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، **نقد ادبی،** چ۳، تهران: نشر میترا.

الصمادي، امتنان عثمان، (۲۰۰۱)، **شعر سعدي يوسف،** بيروت: الموسسة العربيّة للدراسات والنشر.

عرب، عباس، (۱۳۸۳)، **ادونیس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب،** مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

القاسم، سميح، (۲۰۰۰)، **سأخرج من صورتي ذات يوم**، عكا: مؤسسة الأسوار.

محمود خلیل، ابراهیم، (۲۰۰۳)، **النقد الأدبی الحديث**، عمان: دارالمسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة.

موسی، خلیل، (۲۰۰۳)، **بنية القصيدة العربية المعاصرة،** دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

وارنر، رکس، (۱۳۸۶)، **دانشنامه اساطیر جهان**، برگردان ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره.

هلاک، هیثم، (۲۰۰۴)، **أساطير العالم**، بيروت: دار المعرفة.

هوک، ساموئل هنری، (۱۳۷۲)، **اساطیر خاورمیانه**، تهران: روشنفکران.

یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۶۹)، **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی،** تهران: سروش.

یوسف، سعدي، (۲۰۱۴)، **الأعمال الشعرية. الجزء الأول**، بيروت ـ بغداد: منشورات الجمل.

استلهام أسطورة جلجامش في الشعر العربي المعاصر
(شعر سميح القاسم، أدونيس وسعدى يوسف نموذجاً)

علي نجفي إيوكي[1]*
محسن سيفي[2]
فاطمه حاجي قرباني[3]

المُلَخَّص

إنّ أسطورة جلجامش كشخصية من بين النهرين مع صديقه الوفي أنكيدو بمضامينها المتعددة كالموت، الخلود والأهداف والطموحات السامية الانسانية ذات مكانة مرموقة في الشعر العربي المعاصر وأصبحت مناط اهتمام الشعراء العرب المعاصرين المبرزين؛ فسميح القاسم وأدونيس وسعدي يوسف من الّذين ركزوا على تجربة هذه الشخصية تركيزاً خاصاً وحاولوا أن يستلهموها تجسيداً لمتطلّباتهم وهواجسهم وأن يقرؤوا من ذلك التراث الأسطوري قراءة جديدة وأن يقدموا لتلك الأزمة تفسيراً أكثر إبداعاً وعمقًا. على ضوء تركيز الشعراء الثلاث على هذه الأسطورة يحاول هذا المقال معتمداً على المنهج الوصفي التحليلي أن بدراسة المحاور الّتي اهتموا بها وأن يدرس نصوصهم الشعرية دراسة مفهومية وتبيّن أغراضهم من الاستدعاء والتوظيف. من المستنبط أنهم نظروا إلى أسطورة جلجامش نظرة تشاؤمية وأحضروها في ظروف الحزن والانكسار. إضافة إلى ذلك ولو أنّ الشاعر سميح القاسم أكثر في عمليّة الاستدعاء من توظيف التقانات الأدبية لكنّه على النقيض من أدونيس وسعدي يوسف عجز عن تقديم تجربة جديدة وقام بتكرار ما جاء في أصل الأسطورة.

الكلمات الدليلية: الاسطورة، جلجامش، أنكيدو، الموت والخلود، المغامرة.

١-استاذ مشارك بقسم اللغة العربية و آدابها في جامعة كاشان
٢-استاذ مشارک بقسم اللغة العربية و آدابها في جامعة كاشان
٣-ماجستيرة في اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

Surrealism based on free thought with the centrality of the concepts of freedom and wonder: The views of contemporary Arab critics

Abolhassan Amin Moghaddasi, Professor of Arabic Language & Literature, Tehran University
Shahriar Niazi, Professor of Arabic Language & Literature, Tehran University
Farzane Ajorloo[1], Ph.D. of Arabic Language & Literature, Tehran University

Received: 08-11-2021 Accepted: 17-05-2022

Introduction: Influenced by the intellectual movements of the Renaissance, the flow of the contemporary literature moved away from the imitative frameworks in structure and content and found a new approach based on questioning and searching in the view of existence and the origin and end of life. In this environment, contemporary human beings seek to find the meaning and truth of objects and phenomena in accordance with free thought and astonishment against the manifestations of existence. They do this by reconsidering their existential dimensions as evidence of the world and redefining concepts such as intellect, existence and death. In search of the inner world of the universe and the supernatural and, meanwhile, considering the limitations of the intellect as well as the impotence of human beings, it is of necessity to connect with the channels of existence and sources of absolute knowledge in order to understand and receive the truth and the inner things. Surrealism in the libertarian and truth-seeking school of concepts and phenomena, based on the avoidance of imitation, the creation of new meanings and relations as well as the creation of novel images, established a movement in contemporary literature, although this approach has not achieved much in discovering and understanding the truth. Considering that it has caused the liberation of thought and freedom of thought, it has led man on the path of seeking the truth and searching for the exact and deep meaning of concepts and connection with the original sources of perception that are necessary to discover and understand facts. The contemporary literature, a function of the Renaissance thought stream, underwent significant changes of content, concepts and structure, during which the approach of the works moved away from conventional themes and contents and unequivocally accepted imitative forms to a free attitude and return.
Methodology: Using a descriptive-analytical method and providing a correct definition of freethinking as well as a detailed account of the intellectual positions of the thinkers of the school of surrealism, the present research explains the original idea and its connection with the structure of surrealism. It also makes references to the opinions of critics in the field.

[1]- Corresponding Author Email: farzane.ajorloo@ut.ac.ir

Results and Discussion: Considering the limitation of reason and the lack of power of man, independently, in understanding and receiving the truth and the inside things, it is necessary to make a link between the references and sources of "absolute knowledge" in the formation of the "zero point" of the mind and original thinking freed from external data. Surrealism lies in the nature of a freedom-loving school and the searching for the truth of concepts and phenomena, based on avoiding imitation and creating new meanings and relationships. The question of one's Self and the question of the most basic concepts of existence in order to understand and receive the truth of life and discover the mysteries and inwardness of objects and phenomena are beyond what has been induced in the human mind. However, a change occurred in the schools of classicism and modernism, but its full manifestation was realized in the poetic works of Surrealism. The poets of this school, in searching and discovering the meanings and truths of existence, rejected the existing positions and definitions in order to get rid of the stagnation of the literary society. They also considered the questioning of astonishment against the manifestations of life and existence as the main element of literary creations. They understood the origin and the end of existence. The origin of this approach was to pay attention to the inner world and human instincts in relation to their deep and original needs, which has led contemporary human beings to review and recover their inner powers and redefine concepts such as existence, intellect, life and truth in order to reach beyond matter. It has led to the discovery of its secrets.

Conclusion: The approach of surrealism, in the sense that it frees thought from the circle of imitation, and freedom of thought, which is the point of commonality between pure rationality and surrealism, leads man on the path of truth-seeking and searching for the precise and deep meaning of concepts and connects him to the original sources of perception. It also provides an understanding of the facts of life. This study aims to explain the structure of the mind and the power of thinking as the only reference that man has to recognize and understand the meanings and concepts, on the one hand, and examine the structure, process and the origin of meanings and images on the other hand.

Keywords: Surrealism, Free thinking, Astonishment, Discovery, Contemporary poetry.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

سوررئالیسم بر مبنای اندیشه‌ی آزاد با محوریّت مفهوم حریّت و حیرت (با نگاهی بر آراء ناقدان معاصر عرب)

ابوالحسن امین مقدّسی، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تهران
شهریار نیازی، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تهران
فرزانه آجورلو*[۱]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۸/۱۷ **تاریخ پذیرش:** ۱٤۰۱/۰۲/۲۷

چکیده

سوررئالیسم متأثر از جنبش‌های فکری رنسانس و در شاکله‌ی مکتبی فکری و ادبی، در پیِ یافتن معنی و حقیقت اشیاء و پدیده‌ها به اقتضای اندیشه‌ی آزاد و حیرت در برابر جلوه‌های هستی، ناگزیر از بازبینی ابعاد وجودی خویش به عنوان مُدرِک جهان و بازتعریف مفاهیمی چون عقل، وجود و مرگ، از چارچوب‌های تقلیدی در ساختار و محتوا فاصله‌گرفته، به جستجوی باطن هستی و ماوراء مادّه پرداخت. در این میان، با توجّه به محدودیّت عقل و عدم قدرت انسان ـ به‌طور مستقل ـ در درک و دریافت حقیقت و باطن اشیاء، ضرورت "پیوند" با مراجع و منابع "علم مطلق" در شکل‌گیری "نقطه‌ی صفر" ذهن و تفکّر اصیل و پیراسته از داده‌های بیرونی مطرح می‌گردد. سوررئالیسم در ماهیّتِ مکتبی آزادی‌خواه و جستجوگر حقیقت مفاهیم و پدیده‌ها، مبتنی بر تقلیدگریزی و خلق معانی و روابط نوین، حرکتی مؤثّر را بنا نهاد، اگرچه این رویکرد در بُعد "کشف" و درک حقیقت و باطن هستی دستاورد چندانی نداشته، امّا از این حیث که موجب رهایی فکر از دایره‌ی تقلید و آزادی اندیشه که نقطه‌ی اشتراک میان عقلانیّت محض و سوررئالیسم است گردیده، انسان را در مسیر حقیقت‌خواهی و جستجوی معنای دقیق و عمیق مفاهیم و پیوند با مراجع اصیل ادراک که لازمه‌ی کشف و درک حقایق است، سوق می‌دهد. تحقیق حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی و با ارائه‌ی تعریفی صحیح از آزاداندیشی و نیز دریافتی دقیق از مواضع فکری اندیشمندان مکتب ادبی سوررئالیسم، به تبیین طرح اصیل اندیشه و اتّصال آن با ساختار سوررئالیسم، با نگاهی به آراء و نظرات ناقدان این آثار می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: سوررئالیسم، آزاداندیشی، حیرت، کشف، شعر معاصر.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: farzane.ajorloo@ut.ac.ir

مقدّمه

ادبیات معاصر، تابع جریان فکری رنسانس، در بُعد محتوا و مفاهیم و نیز ساختار، تحوّلات چشمگیری را به خود دید که طیّ آن، رویکرد آثار از مضامین و محتوای متعارف و پذیرش بی چون و چرای قالب‌های تقلیدی فاصله گرفته، به نگرش آزاد و بازگشت به خویش و پرسش پیرامون اساسی‌ترین مفاهیم هستی در جهت درک و دریافت حقیقت حیات و کشف اسرار و باطن اشیاء و پدیده‌ها، فراتر از آنچه تا آن زمان به ذهن بشر القاء شده تغییر یافت. اگرچه این تغییر در مکاتب کلاسیسیم و مدرنیسم نیز بروز یافت، امّا جلوه‌ی تامّ آن در آثار شعری سوررئالیسم تحقّق پیدا کرد. شعرای این مکتب در جستجو و کشف معانی و حقایق هستی، با نفی مواضع و تعاریف موجود در جهت رهایی از رکود و جمود حاکم بر جامعه‌ی ادبی، پرسشگری برخاسته از حیرت در برابر مظاهر حیات و جلوه‌های هستی را عنصر اصلی آفرینش‌های ادبی دانسته، درک و دریافت مبدأ و غایت هستی را مقصود و مطلوب خویش قرار دادند. منشأ این رویکرد، در توجّه به عالم درون و انفعالات ذاتی انسان نسبت به نیازهای عمیق و اصیل خویش بود که بشرِ معاصر را به بازبینی و بازیابی قوای درون خویش و بازتعریف مفاهیمی چون وجود، عقل، حیات و حقیقت در جهت راه‌یافتن به ماوراء مادّه و کشف راز و رمز آن واداشت. این تحقیق بر آن است به روشی توصیفی ـ تحلیلی و با تبیین ساختار ذهن و قوّهٔ تفکّر به عنوان یگانه مرجعی که انسان در تشخیص و درک معانی و مفاهیم داراست از سویی، و بررسی شاکله و فرآیند آفرینش اثر و خاستگاه معانی و تصاویر در آثار مکتب سوررئالیسم از سوی دیگر، به نسبت میان ویژگی‌های اندیشه‌ی آزاد و اندیشه‌ی شاعران این مکتب دست یابد و همچنین به این پرسش‌ها نیز پاسخ دهد:

ـ اندیشه‌ی آزاد در سوررئالیسم ادبی مبتنی بر چیست و چگونه تحقّق می‌یابد؟

ـ در آثار سورئالیسم چه نسبتی میان جستجو و کشف معنی برقرار است؟

پیشینه‌ی تحقیق

در ارتباط با موضوع تحقیق حاضر، پژوهش‌هایی در قالب پایان‌نامه و مقاله با عنوان‌های زیر تدوین یافته است:

فرشید ترکاشوند در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «نوگرایی در شعر معاصر عرب از نگاه گروه ادبی شعر در لبنان» (۱۳۸۹)، به این موضوع پرداخته است که گروه ادبی «شعر» در لبنان در پیوند با مدرنیسم غرب، نوگرایی را به‌عنوان هدف خود دنبال کرد. در این گروه، ادونیس، یوسف الخال و أنسي الحاج گرایش‌های ضدرئالیستی و رویکردهای سوررئالیستی و متافیزیکی را پیش‌رو

قراردادند. این گرایش‌ها در نهایت به مسأله‌ی استقلال متن به عنوان هسته‌ی اصلی جنبش‌های ساختارگرایی، با توجه به مسأله‌ی استقلال متن، ساختار زبانی و هنجارگریزی حاصل از ساختارهای معنایی، انجامید. آنها با تأکید بر پتانسیل‌های زبانی و جنبه‌های مدرن ایقاعی، ابعاد سنتی متن شعر را کمرنگ جلوه داده و قصیدة النثر را به عنوان متنی مدرن برگزیدند. در واقع گرایش ساختارگرایی و نوگرایی آن‌ها از رهگذر استقلال متن یا متن محوری در قصیدةالنثر اثبات می‌شود.

ابوالحسن امین مقدّسی و ادریس امینی در مقاله‌ای با عنوان «ملامح السریالیة في شعر أدونیس» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عرب، شماره‌ی ۲۸: ۱۳۹۲)، سعی داشتند تا ساختار الگویی شعر ادونیس را از رهگذر مشخصه‌ها، مؤلفه‌ها و مبانی زیبایی شناختی را مورد تحلیل قراردهند. نتایج این پژوهش، حاکی از وجود مؤلفه‌ها و ویژگی‌های سوررئالیستی در این دیوان و بیانگر تجلی عملی عناصری است که شاعر در کتاب‌های نقدی خود، آن‌ها را جوهره‌ی شعر می‌داند.

«تحلیل انتقادی سوررئالیسم در ادبیات معاصر عربی(أدونیس و أنسی الحاج)» (۱۳۹۳)، عنوان پایان‌نامه‌ای به قلم ادریس امینی می‌باشد. وی در پژوهش خود ضمن واکاوی مبانی، اصول، روش و اهداف سوررئالیسم، تحلیل و نقد پیدایش، گسترش و تکامل سوررئالیسم عربی، به تحلیل آثار سوررئالیستی أنسی الحاج و نقد خوانش سوررئالیستی أدونیس از سنّت عربی و تلاش وی برای سوررئالیزه‌سازی عرفان پرداخته و به این نکته اشاره نموده است که سوررئالیسم با طرح مؤلفه‌های نوین در زیبایی‌شناسی و بر مبنای معرفت‌شناسی، تغییرات گسترده‌ای در زیباشناسی ادبی و هنری پدید آورد.

حمید دادفر در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «تحلیل و بررسی رویکردهای فراملّیتی در شعر شعرای معاصر عرب» (۱۳۹۹)، سعی دارد تا این موضوع را بررسی کند که رویکرد فراملّیتی در شعر این شاعران، تحت تأثیر چه عوامل و عناصری ظهور یافته است؟ نتایج حاکی از آن است که رویکردهای فراملّیتی این شاعران، ناشی از فضای غالب ایدئولوژی جهان‌گرای مارکسیسم و اومانیسم بوده است. عنصر زمان و مکان می‌تواند عوامل رویکردهای فراملّیتی و مؤلفه‌ها را تغییر دهد.

اندیشه‌ی آزاد مبتنی بر نقطه‌ی صفر ذهن

آزاداندیشی، تفکّر مبتنی بر مبادی اصیل و حقیقی است که انسان در عمق وجود خویش به یقین آن را درمی‌یابد و بدون واسطه، تعلیم و تلقین، درک(وجدان) می‌کند؛ تفکّری فارغ از تقلیدها و تقیّدها

و به دور از القاءات محیط و عوامل مؤثر بر حالات و رفتارهای فرد و عناصر تعیین‌کننده و تحمیل‌شونده بر انگیزه‌ها و تصوّرات ذهن که تلقّی فرد از جهان پیرامون و هستی و حیات موجودات و روابط میان پدیده‌ها را شکل می‌دهد. "نقطه‌ی صفر" اندیشه‌ی انسان در مواجهه با جهان و اشیاء و موجودات محسوس و ملموس، ذهنی خالی از عادات و تعاریف اعتباری است، حالتی برخاسته از "عدم علم" و "عدم احاطه" بر معنی و حقیقت مفاهیم و اشیاء، بدون دخالت آموزه‌های بیرونی و اتّخاذ مواضع جبری و تعاریف غیرحقیقی و موهوم از مفاهیم که در طول قرن‌ها، شکل ثوابت و بدیهیات به خود گرفته‌اند (عبدالمولی، ۲۰۰٦: ۱٤۷). اگرچه تصوّر ذهن خالی از هرگونه آگاهی در انسان به جهت دریافت داده‌های گوناگون از محیط، در بادی امر، غیرواقعی و نامحتمل است، اما در حقیقت، ذهن انسان این توانایی را داراست که با بازگشت به خویش و مرور تمامی داده‌ها و تأمّل دقیق، به ترمیم و اصلاح نظام فکر پرداخته، آگاهانه و با تفکّر ارادی و غیروابسته و نگاهی کلان به هستی، به ذهنی آزاد و رها تحوّل یابد.

اقتضای مفهوم "آزادی" آن است که در تعریف و تبیین، وابسته به رأی و نظر فرد یا مکتبی نبوده، بر ادراکات و دریافت‌های اصیل ذاتی و درونی انسان استوار باشد و لازمه‌ی دست‌یافتن به چنین تعریفی که از محوضت و خلوص لازم برخوردار باشد، پیراستن ذهن از انواع داده‌ها و انبوه گزاره‌هایی است که شاید در نظر انسان بدیهی می‌نمایند. این پیرایش، به‌طور عمده، گزاره‌های ذهن را -صرف نظر از امکان یا عدم امکان صحّت آن- بی‌اعتبار ساخته، ذهن را به نقطه‌ی صفر، یعنی حالتی نزدیک به خالی‌بودن از هرگونه داده و یا گرایش می‌رساند؛ چرا که تمامی اندوخته‌ی ذهن، برگرفته از دیگر افکار و به‌نوعی وابسته به ایشان است، و به طور حتم، اگر فرد این داده‌ها را از محیط اطراف خویش دریافت نکند، هرگز به ذهن وی خطور نکرده و به آن نمی‌اندیشد. واقع‌شدن ذهن در این نقطه‌ی صفر، وضعیت "ابهام" و "عدم آگاهی" نسبت به تمامی مفاهیم، موضوعات، مقولات، پدیده‌ها، و روابط میان آنهاست، فرد در این وضعیّت از درک ماهیّت محسوسات و فهم مفاهیم انتزاعی همچون وجود، حیات، عقل و یا رابطه‌ی علّی میان خالق و مخلوق ناتوان است؛ چرا که بیرون از دایره‌ی محسوسات مادّی بوده و عقل را اشراف و احاطه‌ای بر آن نیست (القعود، ۲۰۰۲: ۲۸).

این حالت ابهام در برابر مظاهر حیات در طبیعت مادّی، حقیقتی است که در عبارت «لست أدري» قصیده‌ی ایلیا أبوماضی تظاهر می‌یابد؛ به‌طوری‌که نگرش وی در برابر گستره‌ی وسیعی از دیده‌ها و محسوسات، اظهار و اقرار به "ناآگاهی" و "حیرت" در برابر ناشناخته‌ها و رساننده‌ی نیاز به فهم و شناخت پدیده‌های نامعلوم در درون خویش با تأمّل در چیستی و چرایی پدیده‌هاست. اگرچه

این اظهار و اقرار به ندانستن در تمام پیکره‌ی شعر به یک میزان دیده نمی‌شود و گاه در تلفیق با گزاره‌هایی است که نشان از آگاهی و اطّلاع بر بعضی واقعیّت‌ها دارد، امّا این دوگانگی را نباید نقض مدّعای اصلی شاعر دانست؛ چرا که محتوای این قصیده، همچون دیگر آثار سوررئالیست‌ها، در تأثّر از تفکّر و نگرش شاعران پیشتاز این مکتب و برگرفته از رویکرد ایشان می‌باشد. اگرچه خود، اثری تقلیدی به شمار می‌رود، اما ویژگی‌های آثار این مکتب را بازتاب می‌دهد؛ با این وجود نمی‌توان مضامین آن را برخاسته از جوشش درونی شاعر، آن‌گونه که لازمه‌ی اندیشه‌ی آزاد و مستقل است، دانست. امّا عبارات و تصاویر آن، نمایه‌ای گویا از نگاه آزاد به پدیده‌های هستی و حیرت در برابر آن به شمار می‌رود.

از این رو، برخلاف اعتقاد برخی از صاحب نظران، همچون رولان بارت که تصوّر ذهن خالی را در مورد انسان ناممکن می‌دانند (بارت، ۱۳۹۳: ۷۳)، تحقّق‌یافتن ذهن آزاد و مستقل، به شرط اراده و عدم تقیّد به عادات و باورهای القائی، امری ممکن و البته لازمه و ضرورت رشد و تکامل انسان است. این حالت که مبنی، مبدأ و منشأ "حریّت" در تفکّر و اندیشه‌ی آزاد و برخاسته از روح آزاد و رها می‌باشد، در اتّصال با منابع و مجاری اصیل و حقیقی علم و وجود است که به آگاهی رسیده، بر ابعاد و زوایای هستی و حقیقت وجود احاطه‌یافته و قدم در مسیر کشف و شناخت عالمِ بی‌نهایتِ وجود می‌نهد.

در مطالعه‌ی آثار شعرای معاصر، نوعی رویکرد و اندیشه‌ی آزادی‌گرا مشاهده می‌شود که متأثر از مکاتب فلسفی و ادبی حاکم بر جامعه در برهه‌ی مشخصی از زمان بوده و این مکاتب نیز ریشه در جریان‌های فکری پیش از خود دارند. شاخصه و هسته‌ی اصلی این تفکّر، "تقلیدگریزی" و درهم شکستن ساختارها و قالب‌هایی است که فکر و اندیشه‌ی انسان را احاطه کرده و از جولان در عالم بی‌نهایت درون و بیرون خویش بازمی‌دارد (الخال، ۱۹۷۸: ۸۲). تجلّی این رویکرد در ادبیات و متون شعر، صورت‌های مختلفی پذیرفته و روش‌ها و نشانگان متعدّدی را به خود دیده، که این امر، کشف و دریافت این نوع از تفکّر در متون را نیازمند تعمّق و تأمّل دقیق در محتوای اشعار و آثار ادبی ساخته است.

اندیشه‌ی آزاد، فراتر و برتر از آزادی‌خواهی در مفهوم سیاسی و اجتماعی آن می‌نشیند؛ چرا که آزادی از قیدها و قوانین وضع‌شده از سوی حاکمیت و یا قواعد مرسوم و متعارف در متن جامعه، متأثّر از محدودیّت‌ها و محرومیّت‌ها و به دنبال جریان‌های شکل‌گرفته در عدالت‌خواهی و استبدادستیزی و جنبش‌های مردمی حاصل از آن به فرد القاء می‌شود و نمی‌توان آن را حرکتی مستقل و غیروابسته دانست؛ در حالی‌که رهایی فکر و اندیشه از تقلیدها و تقیّدهای بی‌اساس،

ریشه در نیازهای اصیل درونی دارد که هر فردی با تأمّل در هستی و حیات، به یقین درون خویش ادراک (وجدان) می‌کند.

باید توجّه داشت که خاستگاه جریان شعر آزاد در هر دو بُعد ساختار و محتوا، در دیگر جوامع نیز به همین نهضت بازمی‌گردد، برخلاف ادّعای بعضی از ادبا که شکل گیری جریان شعر جدید را متأثّر از انقلاب‌های صورت‌گرفته در جوامع دانسته‌اند (حمودة، ۱۹۹۸: ۳۷)؛ در حالی‌که وقایع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، تنها بر موضوع و محتوای این آثار اثرگذار بوده و مضمون متون را هم‌جهت با این حوادث و بیانگر مواضع آن گردانیده است؛ با تأکید بر این موضوع که جریان اصلیِ این نوع نگاه، متأثّر از مکاتب فکری و ادبی غرب شکل‌گرفته و در جوامع علمی و ادبی بروز و ظهور یافته است.

بعضی نیز این نوع نگاه پرسشگر و غایت‌گرا را حاصل شکل‌گیری جریان‌های "عرفان" و "تصوّف" در برخی جوامع می‌دانند؛ حال آنکه تفکّرات و تألیف‌هایی از این دست با صبغه‌ی عرفان و تصوّف نیز، ماهیّتی جز تأثر و تقلید نداشته، همواره در حالت انفعال از آموزه‌ها و مواضع این مکاتب به آنها گرایش‌یافته و در این مسیر با ایشان همراه و هم‌جهت می‌شوند، بی آنکه در ضرورت مواضع و مفاهیم این مکاتب اندیشیده و بازگشتی به خویش و هستی داشته باشند. در واقع بازگشت و تأمّلی از سر نیاز اصیل درونی در یافتن حقیقتی که فراتر از ادراک آنها بر حقیقت هستی احاطه و آگاهی داشته و در پیوند با آن، به فهمی خالص از حیات و چرایی و چیستی آن دست یابد (موسوی شیرازی، ۱۳۸۷، ۱۵۱).

در میان آثار شعرای معاصر عرب، برخی از اشعار با رویکرد آزاداندیشی و نوگرایی در تدوین آراء و تعریف مفاهیم در جهت ارائه‌ی تصویری حقیقی از سنّت‌های جهان هستی و ترسیم طرحی دقیق از مبدأ و غایت حیات شکل‌گرفته و محتوای اشعار از صبغه‌ی خردگرایی و کنکاش در معانی حقیقی و راستین مفاهیم و پدیده‌ها برخوردار است (أحمد، ۱۹۷۸: ۷۰). با بررسی این دست از آثار، می‌توان نشانه‌های أصالت تفکّر پیراسته از تقلید و برخاسته از اندیشه‌ی آزاد را یافت که منشأ آن، نه انبوهی از آموزه‌ها و آراء تحمیل‌شده بر ذهن، بلکه نگاه پرسشگر به هستی و ذهن جستجوگر در معانی متعالی عالم وجود و نظام کائنات می‌باشد (المقالح، ۱۹۸۵: ۱۰٤). از جمله این نشانه‌ها، ترکیب میان ساختارهایی است که اگرچه در ظاهر، تباین چشمگیری میان آنها به نظر می‌رسد، اما در باطن، از محتوای مشترک و ریشه‌های واحد برخوردارند؛ ترکیب میان آیات، احادیث، روایاتِ تاریخی و اسطوره‌های خدایگانِ یونان باستان و بابل از این نوع نشانه‌هاست. نوعِ دیگرِ این نشانه‌ها، عباراتی حاصل از ترکیب دو یا چند مفهوم است؛ همچون مرگ خدایان، سقف وجود، به چشم

دیدن خداوند. همچنین از دیگر نشانه‌های این متون، تلقّی معانی نوین از پاره‌ای مفاهیم در نظام فکری انسان از جمله: حیات، موت، خلق، بعث، وجود، إله، إنسان و غیره است.

عقل مستقل در احاطه‌ی مادّه و عدم درک ماوراء

لازمه‌ی اشراف بر معانی و حقایق اشیاء و پدیده‌ها، احاطه بر ماهیّت عقل به‌عنوان تنها قوّه‌ی تشخیص در وجود آدمی است و مقتضای این احاطه نیز، احاطه‌ی عقل بر خود است؛ زیرا مرجع دیگری در وجود انسان، متصوّر و محلّ اتّکا نیست. این در حالی است که عقل مستقل، از درک ماهیّت خود به‌طور انتزاعی ناتوان است و تنها می‌تواند آثار عملکرد خود را محاسبه کند، بر خلاف آنچه مکاتب قائل به اصالت انسان و عقل گرایان می‌پندارند (المسيري، ۲۰۰۳: ۱۷). در واقع، عقل انسان امور مادی را تدبیرکرده و مسیر پیشرفت و ارتقاء آن را نیز طراحی و اجرا می‌کند؛ یعنی همان چیزی که در دنیای مادی از پیشرفت علم و تکنولوژی و طراحی روش‌ها و ابزارهای گوناگون و متعدّد در برآوردن نیازهای بشر و هرچه بیشتر بهره‌مندساختن وی از مصنوعات، از طریق تصرّف در طبیعت قابل مشاهده است. امّا تمامی کارکرد و پویایی ذهن، منحصر و محدود در همین فرآورده‌های مادی می‌باشد و فراتر از مادّه و آنچه ماوراء مادّه به‌شمار می‌رود، برای عقل قابل ادراک و تصوّر نیست و هر آن تصوّری که انسان از مفاهیم غیرمادّی در ذهن دارد، داده‌های القاءشده و آموزه‌هایی است که از گذر مجاری علم مطلق، به میراث مانده و رفته رفته به عنوان معلومات ثابت و بدیهیات برای وی تلقّی شده است؛ از این‌رو نباید اینگونه افکار و تصوّرات را پرداخته‌ی ذهن و حاصل فرآیند اندیشه در ذهن آدمی دانست.

انسان در متن زندگی مادی و در تلاش برای تأمین نیازهای ابتدایی، با به‌کارگیری نیروی فکر و اندیشه سعی در تدبیر امور خویش دارد و در مسیر برآوردن نیازهای معیشت، تمام ابزار و لوازم مادی را به‌کار می‌بندد. نیازهایی که انسان در جهت پاسخ به آنها تلاش می‌کند، نیازهایی اساسی هستند که در وجود خویش به یقین آنها را درمی‌یابد و بی هیچ شکّ و شبهه‌ای درصدد رفع آنها برمی‌آید. در این میان، تمام آنچه از سوی انسان ادراک و یا به‌کار گرفته می‌شود، مادی و ملموس است. یکی از عمیق‌ترین این دریافت‌ها، باور و دریافتی است که انسان به‌طور یقینی و وجدانی درون خود می‌یابد؛ حالت حیرت در برابر حیات و وجود، نوعی بی‌قراری و سرگردانی که ماهیّت آن عدم علم و نداشتن آگاهی نسبت به خود و پیرامون و چیستی‌ها و چرایی‌هاست؛ چرا که انسان از بدو ولادت در محیط ماده به سربرده و تمامی اشیاء و پدیده‌ها در نظر او ماهیّتی مادی دارند و توسعه و پیشرفت زندگی در تمامی ابعاد نیز در همین محیط ماده متصوّر است. از این‌رو، در

کشاکش پیوند با طبیعت مادّی و تصرّف در منابع متنوّع آن، تصوّری از ماوراء مادّه و موجودیّت غیرمادّی نخواهد داشت (الجابري، ٢٠٠٢: ١٥٧).

بر این اساس، تنها تفکّر در باب مادّه و امور مرتبط با آن است که برای انسان یقینی و بدیهی است و هر آنچه در باب غیرمادّه در ذهن وی نقش بسته، القاء و تلقین بیرونی است و فاقد اعتبار؛ ادراکات و دریافت‌های درونی، همان چیزی است که در مکتب پوزیتیویسم از آن با عنوان "وهم" و غیرواقع تعبیر می‌شود و عقل انسان را به درک حقیقت آن راهی نیست.

در بستر زندگی مادی و تعامل با عوامل و عناصر طبیعت، انسان از تنها قوه‌ی تشخیص خویش، که می‌توان از آن با عنوان "عقل" یاد کرد، در بیان بایدها و نبایدها بهره برده و بنای زندگی فردی و اجتماعی خویش را بر آن می‌نهد. این قوّه‌ی ادراک و یا همان عقل، به‌طور مستقل و بدون دریافت الگوهای بیرونی و تقلید از آنها، تنها می‌تواند امور مادی زندگی را تدبیرکرده و از جولان در محیط ماوراء مادّه و درک مختصّات آن ناتوان است؛ مگر در اتّصال با منابع علم مطلق، که البته در این‌صورت به مراتب حقیقت اشیاء و پدیده‌ها که از آن با عنوان "غیب" یاد می‌شود، احاطه خواهد یافت. در غیر این صورت، عقلِ ابتدایی و مستقلِ انسان در انفصال از منابع مطلق علم ـ یا همان وحی ـ و در احاطه‌ی مادّه، قدرت اشراف بر ماوراء مادّه و آگاهی بر آن را نخواهد داشت؛ تصوّری که از سوی جریان‌های روشنفکری معاصر القاء و ترویج شد. بر این اساس، عقیده‌ی مکتبی چون پوزیتیویسم در ردّ امکان درک حقایق غیر مادّی توسّط عقل و اعتقاد به عدم امکان علم به ماوراء مادّه، امری منطقی و مورد تأیید قوّه‌ی عقل است، قوّه‌ای که تنها مرجع دارای صلاحیّت در حکم بر خصوصیات و توانایی‌های خود است؛ چرا که انسان غیر از عقل مرجع دیگری را در تشخیص و تمیز میان واقع و غیر واقع دارا نیست.

از این‌رو، بر خلاف تصوّر بسیاری از متفکّران همچون نظریه پردازان مکتب اومانیسم، که عقل را قادر بر احاطه بر مادّه و ماوراء مادّه و درک حقیقت اشیاء و پدیده‌ها دانسته و حصول علم نسبت به مبدأ و غایت حیات و هستی را برای عقل بشر ممکن و دست‌یافتنی می‌دانند، بی آنکه به منابع و مجاری علم مطلق که اتّصال با آن شرط ضروری و اجتناب ناپذیر در فعّال شدن عقل ابتدایی انسان و قدرت‌یافتن آن بر درک حقیقت مادّه و ماوراء مادّه است، اشاره‌ای داشته باشند. برخلاف تصوّر این افراد، مواضع فکری مکاتبی چون پوزیتیویسم و نیهیلیسم به موضع علم و منطق و واقعیت ذهن بشر، نزدیک‌تر و در انطباق بیشتری با توانایی‌ها و ویژگی‌های عقل است.

طبق باور بنیان‌گذاران این مکاتب، چون کانت و نیچه، تمام تصوّرات بشر از غیرمادّه و تعاریف وی از مفاهیم غیرمادّی، برخاسته از وهم بوده و چیزی جز بافته‌های ذهن او نیست؛ چرا که تنها

مادّه است که برای انسان ملموس و قابل تجربه بوده و اجزاء و خواصّ آن بر او معلوم می‌تواند باشد. این باور با توجّه به محدودیّت عقل و نیاز مبرم آن به اتّصال به منابع علم و وحی، باوری غیر قابل انکار است؛ زیرا کارآیی و عملکرد حقیقی و نامحدود عقل در درک حقایق و فهم معانی، به طور مطلق در اتّصال و پیوستن به مجاری نامحدود علم در هستی است و بدون پیوند با مبدأ علم یا همان وجود مطلق، هرگونه تعریف و تصوّری از حقیقت اشیاء، پدیده‌ها و مفاهیم، فاقد اعتبار عقلی و منطقی و بر پایه‌ی وهم و گمان خواهد بود. بعضی از مکاتب از این نیز فراتر رفته و تصوّرات بشر از مادّه و امور مادّی را نیز برخاسته از وهم و غیرقابل انطباق با حقیقت اشیاء می‌دانند که این نیز با توجّه به محدودیّت و ضعف عقل مستقل و منفصل از عقل محض، در درک و دریافت حقیقت و باطن اشیاء و پدیده‌ها امری قابل تأمّل است؛ چراکه انسان در تعامل با طبیعت و کشف خصوصیات مادّه، همواره بر ظاهر و بُعد ملموس و محسوس آن اشراف یافته است، نه بر حقیقت و ذات اشیاء.

رنسانس مبدأ تحوّلات فکر و رهایی از تقلید

در جریان نهضت رنسانس و تحوّلات بنیادین حاصل از آن در اثر ساختارشکنی‌ها و هنجارشکنی‌ها در حوزه‌های فکر و فلسفه، ادبیات و به‌تبع آن شعر در هر دو بُعد ساختار و محتوا، از شاکله‌ی ثابت و مضامین تقلیدی فاصله گرفته، در رویارویی با مسائل و موضوعات اجتماعی و مفاهیم و مقولات فلسفی و در نگرش به کلّ هستی با رویکرد تشکیک، اعتراض و انتقاد، پای به عرصه می‌نهد. ادبیات جهان، متأثر از این جریان تقلیدگریز و معناگرا، با نگاهی پرسشگر در برابر اصیل‌ترین مفاهیم و با جستجوی حقیقت آنها، با ردّ بسیاری از تعاریف و تصوّرات بی‌اساس در حوزه‌ی فکر و اندیشه، چشم‌انداز نوینی را در تبیین و تأویل مفاهیم و مقولات ارائه نمود.

آنچه به واقع در جریان انقلاب رنسانس رخ داد، تقابل بی سابقه‌ی انسان معاصر با تفکّر الهی و انکار اصل وجود خداوند و ردّ اعتقاد به ماوراء مادّه است (المسيري و التريكي، ۲۰۰۳: ۲۷). این جنبش که ابتدا در مقابله با اصل حضور دین در عرصه‌ی اجتماع پای به میدان نهاد، در مخالفت با حاکمیّت همه‌جانبه و بی قید و شرط کلیسا، دین را مانع اصلی بر سر راه پیشرفت و حرکت و روشن‌شدن فکر و ذهن بشر دانست و تنها راه رهایی از جمود و رکود انسان آن دوران را به کنارنهادن آموزه‌ها و بایدها و نبایدهای دین از متن زندگی و اجتماع معرّفی کرد. در مراحل پیشرفته‌تر، با انکار اصل وجود خدا و در نهایت ردّ هرگونه اعتقاد به ماوراء مادّه و امور غیر مادّی، حیات را منحصر در

مادّه و توسعه‌ی ابعاد زندگی انسان را تنها در گرو کشف خواصّ مادّه و طبیعت مادّی و تصرّف در آن دانست.

در نظر سردمداران این جنبش، انسان نیز مانند هر موجود دیگری، صرفاً موجودی مادّی است که زندگی‌اش در فاصله‌ی بین مرگ و زندگی و در متن طبیعت مادّی، ترکیبی از نیازهای غریزی و تلاش در جهت تأمین و پاسخگویی به آنهاست و هیچ بُعدی غیر از وجود مادّی برایش متصوّر نیست. تفکّر برخاسته از رنسانس، اساساً معتقد به مفهوم روحانیت و معنویت نیست و شناخت از منظر این مکتب فکری، تنها شناخت ماده و زوایا، ابعاد و خصوصیات آن در جهت به‌کارگیری‌اش در بهبودبخشیدن هرچه بیشتر به کیفیت زندگی مادی بشر است. از آنجا که این نوع تفکّر، در مبانی خویش هیچ‌گونه تصوّری از غیر مادّه نداشته، تنها به جهت وجود سنّت‌ها و باورهایی که جامعه به میراث در خود نگاه داشته و با هدف حفظ پیوندهای خویش با جامعه و از دست ندادن ظرفیت‌های ارتباطی‌اش با آن، به نوع باورهای غیرمادّی در جوامع بشری توجّه‌داشته و آن را محترم می‌شمارد؛ بی آن که به امکان زیستن با چنین باوری قائل باشد.

لازم به ذکر است، جریان‌های فکری شکل‌گرفته در نهضت رنسانس، آزادی را در مفهوم سیاسی و اجتماعی آن دنبال کرده و تعریف آزادی در نظریات آنها، نتیجه‌ی مقدّماتی است که ریشه در بسیاری از باورهای تقلیدی داشته و به منطق صحیح تعقّل مستقل و لوازم آن پایبند نبوده؛ از این‌رو، تعریف آزادی در نظر ایشان را نمی‌توان تعریفی مستقل و بی‌شائبه دانست؛ چرا که اندیشه‌ی آزاد به ضرورت، مبتنی بر مقدّماتی است که وابسته به فکر و اندیشه‌ی دیگری نبوده و مبتنی بر دریافت‌های یقینی، به‌طور مستقیم در درون انسان قابل درک است. این جریان ساختارشکن و تقلیدگریز، منجر به شکل‌گیری مکاتبی چون اگزیستانسیالیسم و سوررئالیسم شد که اگرچه به ظاهر در تعارض با نظام ارزشی و عقیدتی جامعه، بسیاری از حدود و قواعد را نادیده انگاشت، امّا این استعداد را از جریان رنسانس کسب‌کرد که فراتر از قالب‌ها و چارچوب‌های وضع‌شده و ساختارهای سنّتی که غیرقابل نفوذ و شکست‌ناپذیر می‌نمود، با بازبینی در تعریف مفاهیم و هنجارها، و نگاهی نو به بسیاری از عناصر و اجزاء هستی، به ارائه‌ی تعاریف و معانی نوین بپردازد (الجابري، ۱۹۹۱: ۱۱۷).

امّا در حقیقت، تفکّر آزادیخواه برخاسته از این نهضت، به جهت جرأت‌بخشیدن به انسان در پذیرفتن این واقعیّت که بسیاری از افکار، باورها و عقاید وی، تقلیدی و برگرفته از ذهنیّات دیگر افرادی است که از نظر قوّت نفس و قدرت تعقّل در مرتبه‌ی وی بوده و صحّت ادراک ایشان از حقیقت، قابل اثبات و تأیید نیست و رهاشدن از قید این تقلیدها، منجر به ایجاد ظرفیت و استعداد

خاصّ و منحصر به فردی در نوع نگاه انسان به جهان هستی و پدیده‌ها می‌شود که به سبب آن، نگاهی وسیع و عمیق به عالم وجود و کیفیت موجودات و روابط میانشان را تجربه می‌کند (أدونیس، ۱۹۸۳: ۳۱۰/۳)؛ نگاهی که بدون داشتن تفکّر آزاد و مستقل در برابر نظام هستی، و صرف به‌کاربستن عبارت آزادی در مفهوم متعارف سیاسی و اجتماعی آن که خود تعریفی وابسته و تقلیدی است، همواره کوچک و محدود باقی‌مانده، هیچ‌گاه توان درک و دریافت معانی اصیل و حقیقی مفاهیم و موجودات را در مراتب عالی نمی‌یابد. این تفکّر بر مبنای اندیشه‌ی آزاد و مستقل است که زاییده‌ی پیرایش و پالایش ذهن بوده و انسان را به نگرشی جامع و حقیقت‌نگر در برابر مظاهر متعدّد و متنوّع وجود نائل می‌گرداند.

سوررئالیسم، جستجوی معنی یا کشف معنی

با پیدایش رویکرد نوین تفکّر بشر نسبت به هستی و ابعاد گوناگون آن در جریان فکر و فلسفه‌ی معاصر، ادبیات و شعر نیز با "پیرایش" فضای ذهن و به تبع آن، تهذیب محیط شعر از قیدها و قالب‌های محدودکننده، در جهت رهاساختن سازه‌ها و گزاره‌های دلالت‌کننده بر معنی، و وسعت‌بخشیدن به گستره‌ی نامتناهی معانی و مفاهیم مترتّب بر آن، گام‌هایی اساسی برداشت (جابر، ۱۹۹۱: ۲۸۶). در این راستا، محتوای شعر از موضوعات و مضامین قدیم فاصله‌گرفته، از توصیف و ارائه‌ی گزاره‌های معلوم و مفهوم، به عبارات و تصاویر نوین و پیچیده و گاه نامفهوم و مبهم، برخاسته از رویکردی مبتنی بر عدم آگاهی و پرسش و تشکیک روی آورد (عبید، ۲۰۰۱: ۳۸)؛ رویکردی که بیش از پرداختن به مسائل و قضایای حیات مادّی و زمینی که منظور نظر همگان بود، به عالم ماوراء مادّه و فراتر از امور زیستی توجّه داشت؛ نگاهی پرسشگر در باب چیستی حیات و حقیقت هستی، فارغ از موضوعات متعارف و متداولی که قرن‌ها در اشکال متعدّد و متنوّع، ذهن افراد بشر را به خود و موضوعات مرتبط با زندگی مادّی مشغول داشته و انسان را راهی به رهایی و نگاهی به عالمی فراتر از آن نبود. این نگرش نوین به فراسوی عالم، اگرچه نسبت به عوالم ورای مادّه و دوردست هستی ناآگاه و از هرگونه دانشی تهی بود، امّا با فرانگری به حیات و کائنات، نگاه انسان را از ساده‌انگاری و کوته‌بینی رهایی بخشید و انسان با توان بی نظیر فکر و اندیشه‌ی خویش زیبایی و ضرورت این آزادی در نگاه به هستی و حقیقت حیات را ادراک نمود (فردینان، ۱۹۷۸: ۱۴۲).

تفاوت میان محتوای شعر قدیم و شعر معاصر را باید تفاوت در معانی شعر این دو دوره دانست؛ این تفاوت در نوع معانی، حاصل تحوّلی اساسی در نوع رویکرد به هستی، حیات و انسان است (أدونیس، ۱۹۹۵: ۲۰۲). منشأ این تحوّل، تحرّکات دوره‌ی رنسانس و تغییر نگرش انسان معاصر

به اساسی‌ترین باورهایی است که تا به آن دوران با هیچ پرسشی مواجه‌نبوده، همواره از سوی افراد بشر در تمامی ادوار، مکاتب و مذاهب مورد پذیرش و تأییدبوده و به‌عنوان اصول باورها و ارزش‌های ثابت و بدیهی محترم شمرده می‌شده، اما در این دوران برای اولین بار با اعتراض و تشکیک از سوی انسان معاصر مواجه می‌شود (سبيلا و عبدالعالي، ۱۹۹۶: ۵۲). مفاهیمی چون وجود، خداوند، خلقت، پرستش، دین، اخلاق و دیگر مفاهیمی که در طول تاریخ حیات بشر، به واسطه‌ی تقلید و پذیرش بی‌چون و چرا، بدون تفکّر در چرایی و چیستی این عقاید، همواره نسل به نسل به میراث رسیده و بدون اندک مسئولیتی در پاسخ به مبدأ و غایت این باورها تبلیغ و ترویج شده است؛ با این توضیح که طیّ تمامی ادوار تاریخ، هیچ فردی از افراد بشر، جرأت و جسارت پرسش و عدم پذیرش نسبت به این عقاید را نیافته؛ چراکه این مقولات چنان در ذهن بشر، بدیهی جلوه داده شده و به‌عنوان لوازم اجتناب‌ناپذیر حیات بشر به نظام فکری جوامع القاءشده که افراد ابهامی در مورد آن نمی‌یابند. در واقع شکّ و تردید نسبت به جهان هستی، پدیده‌ای بی‌نظیر به‌شمار می‌آید که به‌طور برجسته‌ای در جریان جنبش‌های فکری رنسانس قابل مشاهده است (امین‌مقدسی و امینی، ۱۳۹۲: ۱۳).

در نظر بعضی از صاحب‌نظران حوزه‌ی ادب معاصر، تفاوت میان ویژگی‌های شعر معاصر و شعر قدیم، به حجم انبوه دانش و شناخت بشر معاصر نسبت به جهان پیرامون و قدرت تصرّف وی در طبیعت و عناصر مادّی و کشف ناشناخته‌ها بازمی‌گردد؛ امّا تأمل در نوع معانی و مفاهیم شعر و به‌طور کلّی ادب معاصر، عامل دقیق‌تر و مؤثرتری را برای بیان چرایی این حدّ از تفاوت و تحوّل در جریان شعر و ادب لازم دانسته و صرفاً وسعت‌یافتن دایره‌ی علم و تنوّع فرهنگ‌ها را کافی نمی‌داند؛ چراکه تفاوت در سطح دانش و شناخت در عرصه‌ی امور مادّی نمی‌تواند موجب پیدایش چنین تحوّل و جهش عظیمی در رویکرد این نوع متون باشد و منشأ آفرینش معانی و مفاهیمی گردد که نشان از تحوّل در نوع نگرش و بینش بشر نسبت به اساسی‌ترین مفاهیم در چرایی و چیستی حیات است (المناصرة، ۱۹۹۸: ۴۸)؛ تحوّلی که با شکستن حصار تقلیدها و زدودن غبار باورهایی از ذهن بشر تحقّق یافت که هیچگاه برای فکرِ بشر، یقینی و مبتنی بر وجدان و نیازها و یافته‌های درونی نبوده و از حدّ تلقینی بیرونی که هر فردی از جامعه و محیط اطراف خویش به جبر دریافت‌کرده و ملزم به پذیرش و تأیید و تصدیق آن است -بی آن که لحظه‌ای پیرامون آن اندیشیده و تأمّلی در باب آن داشته باشد- فراتر نیست.

از این‌رو، باورهایی این‌چنینی و عقایدی از این دست، انسان و جامعه‌ی انسانی را به رکود و جمود کشانده و هیچ‌گاه عامل حرکت و تعالی و حصول فهم و درکی از حقیقت وجود و حیات خویش در افراد جامعه نخواهد بود و تنها در قالب افکاری کهنه و ناکارآمد که نسل به نسل به

میراث رسیده و به عنوان رکن و اساس نظام ارزشی جامعه هیچ بحث و نقدی در باب آن و درجهت تبیین و فهم حقیقت و ضرورت آن پذیرفته و جایز نیست، در لایه‌های پنهان ذهن باقی خواهد ماند. از اینجاست که در متون معاصر، مواضع، پرسش‌ها، ابهام‌ها و چالش‌هایی قابل مشاهده است که پیش از این تاریخ شعر و ادب به خود ندیده و تجربه نکرده است (میسر، ۱۹۷۸: ۲۰)؛ مواجهه‌ای بی‌نظیر با مقوله‌ی وجود و ماهیّت که ریشه در تفکّر مکاتب فلسفی دوران معاصر داشته و متأثّر از جریان‌های فکری دورهٔ رنسانس است.

از آنجا که شعر دوره‌ی معاصر عرب در جامعه و محیطی شکل گرفته که از سویی تحت تأثیر آموزه‌های شریعت اسلام و فرهنگ عربی بوده و با نظام ارزشی فرهنگ عربی-اسلامی شکل‌گرفته و از سویی متأثر از مکاتب فکری و فلسفی همچون مارکسیسم و سوسیالیسم و نیز مکاتب ادبی مانند اگزیستانسیالیسم و سوررئالیسم بوده (أدونیس، ۱۹۸۵: ۸۶)، باید توجّه داشت، تلفیق و برآیند این گرایش‌ها چگونه بوده، چه تحولّاتی را به خود دیده و در متن آثار به چه صورت نمود یافته است؟ گرایش‌هایی متفاوت و گاه متعارض که شکل‌دهنده‌ی فضای فکر شاعر بوده و نوع نگرش و بینش خاصّی را بر ذهن وی تحمیل می‌کند. با در نظرداشتن این پرسش که آیا در گذر از انبوه این القاءات و تأثیرها می‌توان بی شائبهٔ تأثّر و انفعال، به اندیشه‌ی آزاد دست یافت؟

تغییر در نوع نگرش به هستی و تحوّل در رویکرد محتوای ادبیات و به‌تبع آن شعر، پیش از پیدایش مکاتبی در شکل و تراز سوررئالیسم، از همان ابتدا در مکاتب کلاسیسیم و رومانتیسیسم نیز هرچند اندک، ظهور یافت؛ به‌طوری‌که با کمی تأمّل در متون کلاسیک و نئوکلاسیک و نیز آثار رومانتیک آن دوران می‌توان نمادها و نمودهایی از تحوّل در بینش انسان معاصر و بازتاب آن در محتوای ادبیات واشعار را به وضوح یافت (أدونیس، ۱۹۸۰: ۳۲۶). این تحوّل بنیادین در محیط فکر و اندیشه‌ی بشر، اگرچه با آگاهی نسبت به حقیقت هستی و باطن حیات همراه نبوده و دوردست‌هایی فراتر از توان درک عقل انسان مادّی را مقصود و مطلوب خویش قرار داده، در پی یافتن راهی به‌سوی آن، افق‌های وسیعی از تفکّر و تأمّل در ابعاد و زوایای ناپیدای هستی را سرگشته و متحیّر پیموده تا از رکود و جمود و توقّف در باورهای تقلیدی رهایی یافته و در میان تاریکی‌ها روزنه‌ای رو به روشنایی و آگاهی نسبت به حقایق وجود و باطن حیات بیابد. امّا این دورشدن و فاصله‌گرفتن از عدم فهم و اعتراض در برابر ممنوعیّت حرکت در مسیر درک حقیقت و عظمت بی‌منتهای حیات و محیط بی‌کران هستی، آنچنان در نظر پیروان این مکاتب، زیبا و بی‌نظیر جلوه می‌نمود، که باور آن را اعتقادی اجتناب ناپذیر، امری ضروری و لازمه‌ی رسیدن به درکی صحیح و تصویری روشن از ماهیّت و هویّت ناپیدای خویش و جهان پیرامون عنوان‌کرده و در این راستا، "جستجو"ی حقیقت را

منتهی به "کشف" و دریافت معانی و حقایق پنهان دانسته و تأمّل در باطن اشیاء را حرکت در مسیر کشف و شهود آن می‌دانند (أدونیس، ۱۹۷۸: ۱۷٤).

اگرچه گریز از سکون و عدم تحرّک ذهن و دعوت به پویایی و تشکیک در پدیده‌ها، ویژگی و دستاورد گرانمایه و ارزشمند این مکاتب و جنبش‌های فکری پیش از آن است، نمی‌بایست تفکّر و تأمّل در ابعاد و زوایای هستی را تنها عامل و ابزار کافی در جهت درک و دریافت حقایق و ذات اشیاء دانست؛ آن‌گونه که در بیان و تعاریف بسیاری از پیشروان این مکاتب دیده می‌شود (موریه والآخرون، ۱۹۸۶: ۳۴۹). به‌صورتی‌که شعر، روزنه‌ای برای آگاهی‌یافتن بر مطلق دانسته می‌شود (برتلیمی، ۱۹۷۰: ۲۷۸) و این معنی را به ذهن القاء می‌کند که ذهن شاعر در آمیختگی و سرشتگی با تفکّر در عمق اشیاء و عناصر هستی به عوالم فراتر از مادّه راه یافته و به رمز و راز هستی و موجودات و روابط میان آنها و چیستی آن پی می‌برد (الحاوي، ۱۹۸۳: ۲۲۳)، اما در این میان از عامل و اصل دیگری در درک و دریافت معانی و حقایق سخنی به میان نیامده است؛ گویی این قوّت و قدرت ذهن بشر در ادراک و فهم ابعاد ناپیدای حیات به محض اراده بر حصول این ادراک با فرورفتن در عوالم نامحسوسی است که تنها شاعر به ساحت نامعلوم و دست نایافتنی آن راه دارد (بنیس، ۱۹۹۰: ۸۷)؛ حال آنکه نشانه و نمایه‌ای از چنین دریافتی که برخاسته از آگاهی و اشراف و احاطه‌ی شاعر یا فیلسوف بر عوالم وراء مادّه و کشف ذات و حقیقت و باطن آن، موجود نبوده و اساسا طیّ چنین فرآیندی از ناحیه‌ی ذهن مستقل انسان بدون داشتن پیوند با مراجع و مجاری علم نسبت به این عوالم ممکن نیست و امتیاز این رویکرد در نفی تقلید و توقّف و تلاش در جهت احیاء و تقویت و ترویج تفکّر آزاد، حقیقت‌جویی، پرسش‌گری و ژرف‌نگری به هدف دست‌یابی به اسباب و لوازم درک و کشف حقیقت و باطن هستی است.

نتیجه

انسان در متن حیات مادّی و در تلاش برای تأمین نیازهای زیستی، تمام توان و توجّه خویش را معطوف به عناصر و اسباب مادّی داشته، از "ماوراء" مادّه و لوازم آن تصوّری در ذهن ندارد و اگرچه به اقتضای دریافت‌های ذاتی و وجدان خویش، نوعی "بی‌قراری" و میل به آگاهی را نسبت به وجود و حیات و جهان پیرامون در درون خویش احساس و ادراک می‌کند، عمدتاً نسبت به این احوال خود که اصیل‌ترین و عمیق‌ترین نیازهای حیاتی وی است، بی‌تفاوت چشم می‌پوشد. حال آنکه توجّه و اهتمام به این ادراک یقینی و وجدانی، مبدأ و منشأ تفکّر و مبنای اندیشه‌ی آزاد به دور از تقلیدها و تقیّدهایی است که در متن زندگی اجتماعی و در طول حیات به او تلقین و تحمیل

می‌شود؛ از این‌رو، نقطه‌ی صفر ذهن، یعنی حالت پیراستگی فکر از انبوه داده‌ها و گزاره‌ها که انسان، بی‌تأمّل و اندیشه‌ای آنها را بی‌چون و چرا پذیرفته و در ذهن خویش تثبیت می‌دارد، تنها مبدأ ممکن و منطقی در تحقّق اندیشه‌ی آزاد و غیروابسته است؛ شکلی از اندیشه که ماهیّت آن چیزی جز حیرت و عدم آگاهی نیست، تهی از دانستن و نیازمند پیوند با حقیقتی که این خلأ و ناآرامی را تأمین و این ناآگاهی را به علم تبدیل نماید.

تفکّر سوررئالیسم، نمایه‌ای از اندیشه‌ی آزاد است که با نفی مواضع فکری و ردّ بسیاری از مفاهیم، سعی در برجسته‌نمودن اهمیّت رهایی از تقالید و جمود و رکود فکر و روح و توجّه‌دادن به ضرورت حرکت در مسیر درک حقیقت و باطن عالم و اسرارِ وجود با فراتررفتن از سطح مادّه و ظاهر اشیاء و پدیده‌ها و نفوذ در ذات عناصر حیات و جلوه‌های هستی نمود. اگرچه نمی‌توان تفکّر این مکتب را در انطباق تامّ با اندیشه‌ی آزاد و برخاسته از وجدان و یقین در پاسخ به ندای درون دانست، عدم تعلّق به باورهای متعارف و مواجهه با مفاهیم و تعاریف با رویکرد تشکیک و پرسش‌گری، اسباب موثّری در جهت برون‌رفت از توقّف و رکود فکر و دست‌یافتن به نگرشی نوین در نگاه به ابعاد و افق‌های جهان هستی در جستجوی عوالم ماوراء واقع گردید، با تأکید بر اینکه با توجّه به محدودیّت عقل مستقل و عدم امکان اشراف و احاطه‌ی آن بر حقیقت و باطن اشیاء و مفاهیم، بدون اتّصال و ارتباط با مجاری و مراجع حقیقی علم، "ماوراء" و "حقیقت" مادّه برای متفکّران مکتب سوررئالیسم قابل ادراک و کشف نخواهد بود. این اندیشه‌ورزان هرچند در جهت کشف راز و رمز هستی و در جستجوی معنای حقیقی و اصیل مفاهیم، از قالب‌هایی که مانع از پویایی ذهن و تأمّل در فهم معانی می‌گردد رهایی می‌یابند. استعداد فهم و درک حقایق مشروط به اتّصال با منابع مطلق علم و بهره‌مندشدن از دانش این مراجع کسب، و تهذیب ذهن و دست‌یافتن به باطن هستی را ممکن می‌توانند ساخت.

منابع و مآخذ

أحمد، محمّد فتوح، (۱۹۷۸)، **الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دارالمعارف.

أدونيس(علی‌أحمدسعيد)، (۱۹۷۸)، **زمن الشعر**، بيروت: دارالعودة.

_____، (۱۹۸۰)، **فاتحة لنهايات القرن**، بيروت: دارالفكر.

(۱۹۸۳)، **الثابت و المتحوّل**، م۳: بيروت: دارالعودة.

_____، (۱۹۸۵)، **الشعرية العربية**، بيروت: دارالآداب.

_____، (۱۹۹۵)، **الصوفية و السوريالية**، بيروت: دارالساقي.

امین‌مقدسی، أبوالحسن و ادریس امینی، (۱۳۹۲)، «ملامح السریالیة في شعر أدونیس»، **مجلّهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی**، شماره‌ی ۲۸: ۲۳ـ۱

بارت، رولان، (۱۳۹۳)، **درجه صفر نوشتار**، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشرهرمس.

برتلیمی، جان، (۱۹۷۰)، **بحث في علم الجمال**، ترجمهٔ أنورعبدالعزیز، مصر: دارنهضة.

بنیس، محمّد، (۱۹۹۰)، **الشعر العربي الحدیث، بنیاته و إبدالاتها**، الدارالبیضاء: دار توبقال للنشر.

جابر، یوسف حامد، (۱۹۹۱)، **قضایا الإبداع في قصیدة**، دمشق: دارالحصاد.

الجابري، محمّدعابد، (۱۹۹۱)، **التراث و الحداثة**، بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.

_____،(۲۰۰۲)، **تکوین العقل العربي**، بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.

الحاوي، ایلیا، (۱۹۸۳)، **الرمزیة و السریالیة في الشعر الغربي و العربي**، بیروت: دارالثقافة.

حمودة، عبدالعزیز، (۱۹۹۸)، **المرایا المحدّبة**، الکویت: سلسلة عالم المعرفة.

الخال، یوسف، (۱۹۷۸)، **الحداثة في الشعر**، بیروت: دارالطلیعة للطباعة والنشر.

سبیلا، محمّد و عبدالسلام بن عبدالعالي، (۱۹۹۶)، **الحداثة(نصوص مختارة)**، الدارالبیضاء: دار توبقال للنشر.

عبدالمولی، محمّد علاءالدین، (۲۰۰۶)، **وهم الحداثة**، دمشق: اتّحاد الکتّاب العرب.

عبید، محمّدصابر، (۲۰۰۱)، **القصیدة العربیة الحدیثة بین البنیة الدلالیة والبنیة الإیقاعیة**، دمشق: إتّحادالکتاب العرب.

القعود، عبدالرحمن بن محمّد، (۲۰۰۲)، **الإبهام في شعر الحداثة**، الکویت: سلسلة عالم المعرفة.

المسیري، عبدالوهاب و فتحي التریکي، (۲۰۰۳)، **الحداثة و ما بعد الحداثة**، دمشق: دارالفکر.

المقالح، عبدالعزیز، (۱۹۸۵)، **أزمة القصیدة العربیة**، بیروت: دارالآداب.

المناصرة، عزّالدین، (۱۹۹۸)، **قصیدة النثر**، عمان: بیت الشعر الأردني.

میسر، أورخان، (۱۹۷۸)، **سریال**، دمشق: إتّحاد الکتاب العرب.

فردینان، آلکیه، (۱۹۷۸)، **فلسفة السریالیة**، ترجمة وجیه العمر، دمشق: وزارة الثقافة.

موریه، سموئیل، شفیع السید و سعد مصلوح، (۱۹۸۶)، **الشعر العربي الحدیث، تطور أشکاله و موضوعاته بتأثیر الأدب الغربي**، ترجمه شفیع السید و سعد مصلوح، القاهره: دارالفکرالعربي.

موسوی شیرازی، سیدجمال، (۱۳۸۷)، «تأثیر سوررئالیسم بر تفکّر معاصر»، **مجلّهٔ پژوهش زبان‌های خارجی**، شماره‌ی ۵۰: ۱۵۷ـ۱۴۷.

السريالية القائمة على الفكر الحرّ مع مركزية مفهوم الحرية والحيرة
(نقد آراء النقاد العرب المعاصرين)

ابوالحسن امين مقدّسي[1]
شهريار نيازي[2]
فرزانه آجورلو[3]*

المُلَخَّص

متأثراً بالحركات الفكرية لعصر النهضة ، ابتعد تدفق الأدب المعاصر عن الأطر المقلدة في البنية والمحتوى ، ووجد منظورًا جديدًا لوجهة نظر الوجود وأصل الحياة ونهايتها ، مع نهج السؤال والبحث. في هذه البيئة ، يتعين على البشر المعاصرين ، من أجل إيجاد معنى وحقيقة الأشياء والظواهر وفقًا للفكر الحر والاستغراب من مظاهر الوجود ، إعادة النظر في أبعادهم الوجودية كدليل على العالم وإعادة تعريف مفاهيم مثل العقل والوجود والموت. لقد سعى إلى العالم الداخلي للكون والمتعالي، في غضون ذلك ، وبالنظر إلى محدودية العقل ونقص القوة البشرية بشكل مستقل ، تثار ضرورة التواصل مع مصادر وقنوات الوجود ومصادر المعرفة المطلقة من أجل فهم واستقبال الحقيقة والداخلية للأشياء. أنشأت السريالية في طبيعة المدرسة التحررية والبحثية عن الحقيقة للمفاهيم والظواهر ، القائمة على تجنب التقليد وخلق معاني وعلاقات جديدة وخلق صور جديدة ، حركة في الأدب المعاصر ، على الرغم من أن هذا النهج لم يفعل حقق الكثير في اكتشاف وفهم الحقيقة والجوهر. ومع ذلك ، بمعنى أنه تسبب في تحرير الفكر وحرية الفكر ، فإنه يقود الإنسان إلى طريق البحث عن الحقيقة والبحث عن المعنى الدقيق والعميق للمفاهيم و الارتباط بمصادر الإدراك الأصلية الضرورية لاكتشاف الحقائق وفهمها.

الكلمات الدليلية: السريالية، الفكر الحرّ، الحيرة، إكتشاف الحقيقة، الشعر المعاصر.

١-أستاذ في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران
٢- أستاذ في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران
٣-طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

An archetypical analysis of the patterns in Linda Nasser's poetry based on Jung's psychological theory: A case study of mask and shadow

Sadegh Alboghbeish, PhD student of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr
Rasoul Balavi[1], Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr
Majid Marhaj Robat, Assistant Pofessor of Persian Language and Literature, Wasit University – Iraq

Received: 31-08-2021 Accepted: 30-11-2021

Introduction: After breaking away from Freud's school, Karl Gustav Jung developed the collective unconsciousness theory and set five patterns for the human personality psyche including the Self, the Shadow, the Persona, the Animus, and the Anima. In psychoanalysis, these five factors are used extensively. Archeological criticism seeks to examine the collective subconscious that Jung considers persona and shadow to be the most important and fundamental factors in the evolution of human personality. Jung believes that these archetypes are a common feature of all mankind and can be found in poetry. Considering the compatibility of the masks and shadows archives in the poetry of Linda Nasser, the present study makes attempts to explore her poetry in a descriptive-analytical way and to identify and explain the nature, personas, shadows and their use in her poetry. Linda Nasser, a Lebanese poet, in the *Laenni Fi Uzlat* (which means because I'm in isolation) collection, shows her poetic man with a persona. This persona is sometimes a mythical and sometimes a social character drawing on his ideas with a sense of identity. Moreover, in the human subconscious desired by Linda, there are shadows that one tries to keep hidden. The research findings suggest that Linda chooses behaviors such as evil, badness, sin, greed, and theft as shadows, and good traits such as stoicism, faith, mercy, and kindness as the traits of the human character in the community. These traits are carefully considered in the literature and are adaptable to Jung's theories.
Methodology: The conservative Arab society in general and the Lebanese society in particular and the cultural and social practices in these societies create a gap between the text and the society, and the author tries to hide behind the text. Linda Nasar is a poetess who uses archetypes to describe herself. She shows herself, chooses the shadow and the mask so that she can continue her life from these archetypes. She also shows the meanings of the words to their readers by applying masks and shadows. Considering this study, the study of "Lani in solitude" and the critique of Carl Jung's archetype, it can be concluded that Linda Nassar also used

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

archetypes such as fear of society's misconceptions, evil on the part of people in society, sinful deeds and public opinion about it, good and evil, and categories that introduce these two. Each of these archetypes indicates a particular behavior and can be subdivided into shadows and masks. This research seeks to show the shadow and mask in Linda Nasar's poetry a using descriptive-analytical method.

Results and Discussion: Archetypes that indicate disgusting behavior which every person seeks to hide are a subset of shadow, while appropriate social behaviors are a subset of mask. Linda Nassar's man has the same archetypes, shadows and masks. There are many reasons for her using archetypes, the most important of which is the conservative Lebanese society and the lack of physical and mental freedom of women in such a society. Linda refers to the bad temperament of human beings who are in the shadows, and everyone is aware of its existence and tries to hide it. The other person Linda talks about is full of evil and negative shadows. She describes the existence of such shadows as evil, hatred, resentment and sin. Linda Nassar resorts to shadows and masks to avoid the criticism of the society and its people, and she embodies two worlds in one direction, a world that adapts to reality and a world is what others want.

Conclusion: The poetess shows her hopes and aspirations for the shadow and induces her fear to the reader for successive masks. In this study, an attempt was made to examine the reasons for the use of masks and shadows in Linda Nassar's poetry according to Carl Jung's theory. It was found that the poet used many archetypes to fill the void caused by fear. The poetess is capable of conveying issues in an artistic and literary way. In societies where women's minds and bodies are involved in conservative and reactionary thoughts, it is necessary to speak in secret. The work of the eminent Lebanese poetess Linda Nassar conveys her thoughts by choosing the codes of mask and shadow and presenting a psychoanalytic writing to her reader.

Keywords: Contemporary Arabic poetry, Jung, Archetype, Persona, Linda Nassar.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

تحلیل کهن الگوها در شعر «لیندا نصار» بر اساس نظریه‌ی روان شناختی یونگ (مطالعه‌ی موردی نقاب و سایه)

صادق البوغبیش ، دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، إیران
رسول بلاوی*[۱] ، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر ، إیران
ماجد مرهج رباط، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه واسط، عراق

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰٦/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۹/۰۹

چکیده

کارل گوستاو یونگ بعد از جدا شدن از مکتب فروید، نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی را پی‌ریزی کرد و برای روان شخصیتیِ انسان، پنج الگو در نظرگرفت که عبارتند از: خود، سایه، نقاب، آنیما و آنیموس؛ در نقد روانکاوی از این پنج عامل به وفور یاد می‌شود. نقد کهن‌الگویی در پی بررسی ناخودآگاه جمعی است که یونگ نقاب و سایه را از مهم‌ترین و اساسی‌ترین عوامل در تکامل شخصیّت انسان می‌داند. یونگ بر این عقیده است که این کهن‌الگوها وجه مشترک بشر است و در شعر بیشتر نمود پیدا می‌کنند. با توجّه به سازگاری کهن‌الگوهای نقاب و سایه در شعر لیندا نصّار، این پژوهش در نظر دارد تا شعر وی را به روش توصیفی- تحلیلی مورد کاوش قرار دهد و خویشتن، نقاب‌ها، سایه‌ها و روش به کارگیری آنها را در شعر وی تعیین و تبیین نماید. لیندا نصّار شاعر لبنانی در مجموعه‌ی «لأنّي في عُزلة»، انسان شعری خود را همراه با نقاب نشان می‌دهد. این نقاب گاهی شخصیت‌های اسطوره‌ای و گاهی شخصیت‌های اجتماعی بوده که با هم‌ذات پنداری با شخصیت‌ها به طرح عقایدش می‌پردازد. همچنین در ضمیر ناخودآگاه انسانِ مورد نظر لیندا، سایه‌هایی هست؛ که فرد می‌کوشد تا آنها را پنهان نگاه دارد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد لیندا رفتارهایی چون شر، بدی، گناه، طمع و دزدی را سایه و خصلت‌های خوبی چون زهد، ایمان، رحمت و مهربانی را نقابی برای شخصیت انسان جهت حضور در اجتماع برمی‌گزیند و از نقاب‌هایی بهره می‌جوید که در ادبیات با توجّه به نظریّات یونگ قابل انطباق است.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، نقد روانکاوی، یونگ، "لیندا نصّار"، "لأني في عزلة".

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

مقدمه

با ظهور تفکّرات فروید[1]، تحوّل شگرفی در نظریه‌های ادبی ایجاد شد زیرا «این نحوه‌ی نقد، فقط بررسی روانکاوان و روان‌شناسان از ادبیات نیست؛ بلکه ادبا هم در این زمینه آثار مهمی پدید آوردند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۰۱). تأثیر نظریات روانکاوی به‌حدّی بود که گسترش آن به خارج از حیطه‌ی مطالعاتی خویش کشیده شد و «کسانی چون زیگموند فروید، آلفرد آدلر[2] و کارل یونگ[3] از جمله روانشناسانی هستند که دیدگاه‌های آن‌ها به خارج از حوزه‌های روانشناسی و به تدریج در نقد و ادبیات نیز راه یافت و مبنای تحلیل روانکاوانه قرار گرفت» (روضاتیان، ۱۳۸۹: ۱۲۳). یونگ و آدلر مدّت کوتاهی از شاگردان فروید بودند، امّا دیری نپایید تا راه جداگانه‌ای از استاد طی‌کنند و خود به طرح نظریه‌های نوینی گام بردارند؛ یونگ مبحث ناخودآگاه جمعی و کهن الگوها را مطرح نمود و در مشرق زمین طرفداران زیادی پیدا کرد؛ زیرا که این نظریه به محیط و فرهنگ آنها نزدیک بود. ناخودآگاه جمعی یونگ نظریه‌ای معقول است که بر هر شخصی قابل تطبیق است؛ چون هر انسانی گاهی از نقاب استفاده می‌کند تا در اجتماع با آسایش بیشتری زندگی کند. لذا ناخودآگاه جمعی مختصّ تمام بشریّت است، همانند کهن‌الگوها با ناخودآگاه و ذهن بشر مرتبط بوده و در تمامی انسان‌ها وجود دارد. این کهن‌الگوها در میان شاعران عرب نیز اشتراکاتی دارد و این پژوهش بر آن است تا نظریات یونگ را در اشعار لیندا نصّار شاعر معاصر لبنانی مورد تحلیل قرار دهد تا مشخص شود که وجود کهن‌الگوها، خویشتن، نقاب و سایه تا چه میزان با نظریات یونگ مطابقت دارند.

پژوهش حاضر سعی دارد تا ضمن آگاهی‌یافتن از وجود نقاب و سایه در ناخودآگاه جمعی انسان شعریِ لیندا نصّار براساس نظریه‌ی یونگ، چگونگی استفاده‌ی شاعر از تکنیک‌های آن را نیز بررسی نموده و برای سؤالات زیر پاسخی مناسب بیابد:

۱. کهن‌الگوهای لیندا نصّار از چه مسائلی نشأت می‌گیرند؟
۲. چگونه لیندا نصار خویشتن خود را در شعر نشان می‌دهد؟
۳. چه چیزی باعث شد تا لیندا نصار به نقاب و سایه روی آورد؟

می‌توان به این نکته اشاره نمود که قطعاً کهن الگوهای مورد استفاده‌ی شاعر، دریچه‌ای برای شناخت آرای شاعر و جامعه‌ی اوست و لاجرم شاعر با استفاده از نقاب و سایه، سعی در مخفی نگه‌داشتن چهره‌ی خویش از تفکرات ارتجاعی موجود در جامعه‌ی خویش دارد. او فضایی در ذهن خویش تشکیل می‌دهد تا بتواند نیازهای عاطفی خود را برآورده سازد؛ در واقع لیندا نصّار به‌دنبال یافتن هویّت خویشتن است و شعر را وسیله قرار داده است و لازم است تا بر مبنای نظریه‌های

یونگی، دریچه‌های تازه‌ای از شعر لیندا برروی خوانندگان گشوده شود؛ زیرا «با این نقد می‌توان به کشف ماهیّت، کارکردها، ویژگی‌های شخصیتی و انواع کهن‌الگوها دست یافت. این رویکرد بستری انسان‌شناسی دارد و اثر ادبی را بر مبنای ارزش‌های فرهنگی آن در ارتباط با کیفیّت‌های اساطیری تفسیر و تاویل می‌کند» (قائمی و همکاران، ۱۳۸۸: ۵۶).

پیشینه‌ی تحقیق

نقد روانکاوی در تحلیل و تأویل متون ادبی در ادبیات عرب کمک شایانی به فهمیدن متن نموده است. کتاب‌ها و مقالات زیادی به تفسیر و تبیین این نقد همّت گمارده‌اند من جمله:

فاطمه مدرّسی و پیمان ریحانی نیا در مقاله‌ی خود با عنوان «بررسی کهن الگوی سایه در اشعار مهدی اخوان ثالث» (ادبیات پارسی معاصر، شماره‌ی ۳: ۱۳۹۱)، کهن الگوی سایه را به منزله‌ی مهم‌ترین کهن الگوی موجود در شعر اخوان ثالث معرفی کرده‌اند و سایه را از جوانب منفی و مثبت آن مورد بحث قرار دادند.

حمیدرضا مشایخی و همکاران در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل کهن‌الگوی نقاب و سایه در شعر نازك الملائكة» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۳۱: ۱۳۹۳)، به این نتیجه می‌رسند که انسان مورد نظر نازك الملائكة دارای کهن الگوها، سایه‌ها، و نقاب است؛ کهن‌الگوهایی از قبیل ترس، شر، گناه، که هر کدام زیر مجموعه‌ی سایه و نقاب هستند.

همچنین در پژوهشی با عنوان «تحلیل کهن الگوهای "نقاب" و "سایه" در لافتات۱ احمد مطر» به قلم حمیدرضا مشایخی، و زهرا شجری قاسم خیلی (پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی، شماره‌ی ۱: ۱۳۹۴)، نویسندگان ضمن بررسی کهن‌الگوهای نقاب و سایه در شعر احمدمطر، به این نتیجه می‌رسند که شاعر بیشتر به بیان جنبه‌های منفی نقاب و سایه می‌پردازد و این مسأله ناشی از شرایط نابسامان سیاسی و اجتماعی حاکم بر جوامع عربی بوده که شاعر را ناچار به پناه‌بردن به ناخودآگاه می‌کند و از این طریق برای بیان دیدگاه‌های انتقادی‌اش، جنبه‌های منفی نقاب و سایه را نقل می‌کند.

روح الله نصیری و سید محمد جلیل مصطفوی روضاتی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل رمان الشحاذ (گدا) بر مبنای کهن الگوهای یونگ» (زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۱۵: ۱۳۹۵)، شخصیت قهرمان داستان که به نام «عمر الحمزاوي» مشهور است، از دیدگاه یونگ مورد بررسی قرار گرفته است. در این مقاله نویسندگان به این نکته اشاره دارند که نجیب محفوظ قهرمان داستان را در یک فرایند فردیت روانی قرار می‌دهد که محتویات ناخودآگاه جمعی به صورت رؤیا و

حالت‌هایی از خلسه برای او متجلی می‌شود و در جامه‌ی کهن الگوهای مختلف، راه فردیت و کمال روانی را به وی نشان می‌دهد، در این اثر کهن الگوهایی همانند سایه، آنیما و نقاب بر شخصیت داستان مصداق داشته و قابل پژوهش بودند.

مقاله‌ای با عنوان «واکاوی و تحلیل کهن الگو و نمادهای فرارونده‌ی عرفانی در گلشن راز با رویکرد به نظریه‌ی روانشناختی یونگ» که توسط فاطمه یاوری و عباسعلی وفایی نوشته‌شده و در شماره‌ی ۳۱ مجله‌ی عرفانیات در ادب فارسی (۱۳۹۶) به‌چاپ رسیده‌است، در این پژوهش بُن‌مایه‌ها و تصاویر نمادین گلشن راز که در اساطیر و فرهنگ‌ها، مفاهیم مشترک و مشابهی را در ناخودآگاه بشر به جا گذاشته را تحلیل و تبیین کردند و کهن الگوی آفتاب، دریا، آتش، آیینه و سفر توسط نویسندگان تأویل و تفسیر شدند.

باوجود پژوهش‌های یادشده، اما درباره‌ی لیندا نصّار، شاعر آوانگارد لبنانی، هیچ‌گونه پژوهش مستقلی انجام‌نشده و لازم است این شاعر و اندیشه‌هایش مورد تحلیل و پژوهش قرار گیرد.

نمود کهن‌الگوها در شعر لیندا نصّار

به عقیده‌ی کارل گوستاو یونگ، آدمی دارای تفکّرات جمعی است که در شرایط معیّن از آنها استفاده می‌کند و انگیزه‌هایی را در سر می‌پروراند. این کهن‌الگوها «از نظر یونگ عبارت است از محتویات جمعی که بالقوه در وجود آدمی موجود هستند و به‌سبب انگیزه‌های درونی یا بیرونی در خودآگاهی پدیدار می‌گردند» (جونز و همکاران، ۱۳۶۶: ۳۳۹). کهن الگوها، آن دسته از رفتارهای ناخودآگاه بشر هستند که به‌صورت بالقوه در روان انسان وجود دارند؛ کهن‌الگوهای فراوانی در وجود بشر است امّا در این پژوهش سعی می‌شود به مسأله‌ی سایه، نقاب و خویشتن از دیدگاه یونگ پرداخته شود. لیندا در شعر خویش، به جنبه‌های پنهان گیتی، و جنبه‌های نهان نفس آدمی به‌صورت سایه اشاره می‌کند و نقاب‌هایی از چهره‌های متفاوتی بر چهره می‌گذارد تا نقاب‌هایی متفاوت از عفّت و بی‌عفّتی، عدل و ظلم و غرور و ذلّت برای تکامل شخصیّت خویشتن استفاده نماید. این همان تضادهایی که یونگ به آنها اشاره می‌کند و بر این عقیده است که «زندگی مجموعه‌ای از تضادهای گریزناپذیر است؛ مانند روز و شب، تولد و مرگ، نیک‌بختی و بدبختی، قلب و عقل و نیکی و بدی» (یونگ، ۱۳۸۷: ۱۲۴). این‌گونه تضادهای گیتی، باعث می‌شوند تا در وجود آدمی ردّپایی از سایه‌های منفی و نگرش‌های آن دیده شود و این باعث می‌شود تا خودآگاهی جمعی آن بر رفتار او غلبه کند. لیندا نصّار در بسیاری از متون خویش و در مجموعه‌های مختلف

به وجود کهن‌الگوهای مورد نظر یونگ اشاره داشته است؛ او به‌طور ناخودآگاه به تمام نگرانی‌های بشر اشاره می‌کند و می‌نویسد:

«سأكتفي بأن أحصي تنهّداتها على سرير القلق/ في ظهيرة حصاد مبكّر/ وأترك العنان/ لذاكرتي كي تحلم بغدٍ أهرب فيه منّي[٤]» (نصّار، ۲۰۱۷: ۱۵).

لیندا در این متن همانند بسیاری از افراد، به نگرانی خویش درباره‌ی آینده، اشاره می‌کند. کهن‌الگوهایی همانند ترس، اضطراب و فرار از خطر موجود در این شعر را می‌توان جزء کهن‌الگوهای یونگی در نظر گرفت.

وی در بخشی دیگر، به تضادهای موجود میان غیاب و حضور، نور و تاریکی، سایه و نقاب اشاره می‌کند:

«كان عليّ أن أخترع نقص اللحظة/ كي أشرّع لغة انتهكها صمت شاحب/ وأعاشر الغياب متنقّلة بين النور والظّلّ[٥]» (همان: ۲۷)

لیندا همچون تمام نویسندگان و شاعران، به‌دنبال نشان‌دادن اضطراب، ترس، خوبی و بدی در این جهان می‌باشد.

شگفتی و تعجّب از دیگر کهن‌الگوهای جمعی در نزد تمام بشریّت است که لیندا آن را اینگونه بیان می‌کند:

«تُغريني أشكال الحرف في قبعة ترتديها قصيدة خجول[٦]» (همان: ۱۳).

شاعر کهن‌الگوی زنانه‌ی خود را از طریق کلمات «تغريني» و «خجول» نشان می‌دهد که هرکدام در زیر مجموعه‌های سایه و نقاب کاربردهای زیادی دارند؛ «تغريني» از حقایق خویشتن سخن می‌گوید و سایه را تشکیل می‌دهد و «خجول» از نقاب دروغین شخصیّت و خوبی‌ها سخن می‌گوید.

شکست در ارتباط‌های اجتماعی نیز نمونه‌ای از کهن‌الگوهاست که شاعر می‌تواند آن را منعکس کند؛ لیندا می‌نویسد:

«ربّما كنت أحلم بأن أسأل وردة ما هناك في يد بائع/ خذله العشّاق/أو كنت أبغي فقط/أن أعرف الوجهة التي يسلكها خائب في الليل[٧]» (همان: ۲۳)

این مسائل مرتبط به کهن‌الگوهاست که شاعران با دیدی متفاوت به آنها نگاه می‌کنند تا این گونه، ابعاد این مسائل را شرح داده باشند.

صبر نیز از جمله کهن‌الگوهایی است که لیندا جهت کامل‌شدن ذات خویش از آن سخن می‌گوید:

«لأنّني أكتمل بالعزلة/ يكون الصبر رفيقي/ والصمتُ كتابي... حين أتعب أفتح سجلّاتها/ كي تتنفّس أشباح بودلير الحزينة[۸]» (همان: ۲۸).

لیندا نصّار در کهن‌الگوهای، خود تمام مواردی که در میان تمام بشریّت عمومیت دارد را ذکر می‌کند؛ اندوه، شادمانی، عزلت، اجتماع، صبر و بی‌صبری. در بخش بالا نیز شاعر خود را همانند نیاکانِ خود، خویشتن را شخصی صبور معرفی می‌نماید که به‌دنبال یافتن چاره‌ای برای اندوه دیگران است.

کهن‌الگوی نقاب

هر فردی به‌دنبال نمایش رفتارهای مورد قبول جامعه و نشان‌دادن ویژگی‌های شخصیتی مثبت است که گاهی به صورت ناخودآگاه، در قالب نقاب بروز می‌کنند، «نقاب از جمله کهن‌الگوهایی است که جزء ناخودآگاه ذهن بشر است. بسیاری از رفتارها و ویژگی‌های شخصیتی مثبت، که هر فرد برای حضور در اجتماع و مورد قبول واقع شدن در اجتماع از آن‌ها استفاده می‌کند، جزو نقاب قرار می‌گیرند» (مشایخی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۴). لیندا شخصیّت شعری خویش را بعد از معصیّت این‌گونه بیان می‌کند:

«لعلّ الأرض تستر ماتبقّى من خجلنا/ هل تعرفين/ تسألني حارسة الظلال إنّ نرسيس لم ير أبداً وجهه في الماء؟/ أي ماء؟ قلت: ماء المطر/ قالت ماء الحكاية[۹]» (نصّار، ۲۰۱۷: ۳۴).

لیندا یک کهن الگو به‌نام «حیاء» قرار می‌دهد و یک نقاب که جمله‌ی «حارسة الظلال» را برای آن اختیار می‌کند. لیندا در این شعر حیاء و خجالت که از مهم‌ترین کهن‌الگوهای بشریّت است را منتسب به شخصیّت‌های داستانی خود می‌کند و نقاب حیاء را بر چهره آنها می‌گذارد؛ نقابی دروغین که سعی در نشان‌دادن خوبی‌ها دارد. هر انسانی به دلایلی سعی در همرنگ‌شدن با محیط خویش دارد و یونگ «نقاب را نوعی ماسک می‌داند که انسان‌ها برای پنهان‌کردن شخصیت واقعی [خود] از آن استفاده می‌کنند. در واقع، [انسان‌ها] در بسیاری مواقع برای همرنگ‌شدن با افراد جامعه، خود را پشت نقاب پنهان [نموده] و به اصطلاح، ظاهرسازی می‌کنند و خود واقعی[شان] را پنهان می‌کنند. نگرش نقاب به کلّی، مخالف شخصیّت درونی [انسان‌ها می‌باشد]» (یونگ، ۱۳۷۳: ۶۰). روان انسان در طول روز جنبه‌های مختلفی را در سر می‌گُنجاند؛ جنبه‌های منفی همانند بدبینی، تکبّر، شر و نا امیدی که لازمه‌ی آرامش آنها، نقاب بر چهره گذاشتن و رسیدن به تعادل است؛ چه بسیار کسانی هستند که در زیر لوای سایه‌ای شوم ماندگار می‌شوند و جزئی از شخصیّت

حقیقی آنها می‌شود. لیندا در قصیده‌ای با عنوان «العمر غیمة تتورد منها الأقبیة» سعی می‌کند تا خود، نقاب خود را بسازد:

«أطمعُ فقط في شبحٍ أخلقهُ بمحض إرادتي/ وأطلب منه أن يراقصني في منتصف الليل/ أن يبادلني الشكّ في ماتبقّى من طريق/ أن يمنحني وجهاً/ كلّما تشقّقت المرايا/ وفرغت الكأس الأخيرة إلا من ظلّي[۱۰]» (نصّار، ۲۰۱۷: ۳۸).

لیندا نصّار که از مضایقات جامعه به ستوه آمده، سعی‌دارد تنهائی خویش را به‌وسیله‌ی نقابی برای خود پُر کند؛ زیرا نقابی که برای جامعه ایجاد نموده، قادر به رقص نیست و از این‌جهت برای خود نقابی با سایه‌ی رقص می‌سازد. لذا نقاب، عفّت در جامعه و سایه‌ی آزادی و رقص را به همراه دارد.

نقاب برای جامعه	نقاب برای خویشتن	سایه
عدم رقص	رقص	میل به رقصیدن
عفّت	بی‌عفّتی	آسایش در تنهائی

سپس لیندا از شبح درون خود می‌خواهد تا چهره‌ای دیگر به او عطا فرماید. لیندا چهره‌ای برای مردم دارد که رقص و پیاله در آن راهی نیست؛ این همان نقاب است، نقابی از جنسِ عفّت که سایه‌ی آن به‌دنبال پیاله است؛ در حالی که چهره‌ای دیگری نیز دارد که در آن رقص و پیاله همراه با سایه‌ی خویشتن وجود دارد و تنهایی را با این تعبیر نشان می‌دهد: «فرغت الكأس الأخيرة إلا من ظلّي» که نشان‌دهنده‌ی سرکشیدن پیاله در فراغ است. شمیسا عقیده دارد که انسان دائم نقاب بر چهره دارد و به‌دنبال نقش بازی کردن است و «در واقع نقاب همان شخصیّت ظاهری [انسان‌هاست] که از وجود حقیقی [آنها] فرسنگ‌ها فاصله دارد. [انسان‌ها] با نقاب در اجتماع حضور می‌یابند و با جهان بیرون مواجه می‌شوند» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۵۶). لذا هر انسانی دارای منِ واقعی که در نهان قرار دارد و منِ اجتماعی که از خود به دنیا نشان می‌دهد، می‌باشد. نقاب در واقع شخصیت اجتماعی بشر است؛ شخصیتی که گاهی کاملاً از خویشتن واقعی جداست. (رستگار فسایی، ۱۳۸۸: ۲۱۳) و دارای تقسیماتی است که مهم‌ترین آن، نقابی است که انسان بر چهره می‌زند و خود را آن‌طور که نیست، نشان می‌دهد و نقابی که در برگیرنده‌ی پندارها و خیالات غیر واقعی است که مانع رشد و نمو خود حقیقی فرد می‌شوند. (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۷۹).

در واقع نقاب، هم می‌تواند نقش مثبت داشته باشد و هم می‌تواند نقش منفی به خود بگیرد که آن مرتبط به خودِ انسان است؛ «یونگ برای نقاب، هم نقش مثبت قائل است و هم نقش منفی. او معتقد است که انسان‌ها برای سازگاری با نقش‌های خود و بهتر عمل کردن به آنها، نقاب بر چهره می‌زند و با آن نقاب، نقش خود را ایفا می‌کند؛ در حقیقت، نقش مثبتِ نقاب آن است که [افراد] در پذیرش نقش‌های اجتماعی بر چهره می‌زنند». (محمدی و اسماعیلی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۵۹). چه بسا انسان‌ها این نقاب را در ضرورت سیر و همراهی با جامعه بر چهره می‌زنند؛ زیرا مورنو[11] اعتقاد داشت «این جامعه است که از مردم توقع دارد که در زندگی نقش ایفا کنند» (مورنو، ۱۳۸۶: ۶۶). سپس شاعر در قصیده‌ی «حبال الذاکرة» سعی می‌کند تا از خویشتنِ نقاب دور شود:

«حبال ذاكرةٍ تتدلّى من رأسي مثل ناقوس في جيد الزمان/ لم يكن هناك من راع، ولا كلبَ/ كان على يومي أن صافحني/ وأنا أحمل صخرة كي أغلق بها فم الحلم/ حتّى لا أكون بالقربِ منّي/ وأعصر الغربة في كأسي الأخيرة[12]» (نصّار، ۲۰۱۷: ۴۳).

لیندا جامعه‌ی خویش را همچون جامعه‌ای افسارگسیخته می‌بیند و سعی می‌کند تا به دیگران القا کند که پاسبان و مراقبی نیست و باید شخصاً مسئولیت خویش را انجام دهند. سپس شاعر در نقاب «سیزیف» ظاهر می‌شود و به بیان اندیشه‌ها، سختی‌ها و درد دل‌هایش می‌پردازد؛ «آنچه از سیزیف نقل شده، این است که وی از گناهکاران جهان بود که به علّت بی‌احترامی به خدای خدایان ، "زئوس" و افشای سرّ وی، محکوم به مجازات حمل صخره‌ای از گودال عمیق و به سمت بالا می‌رفت، ولی همیشه در آخرین لحظه، سنگ به پایین می‌غلتید. او باید کار را تا نهایت انجام می‌داد تا به نتیجه برسد، ولی هرگز به نتیجه نمی‌رسد. بنابراین، رمزی از ناتوانی انسان، در برابر اراده‌ای است که بر او حاکم شده‌است». (دیکسون کندی، ۱۳۸۵: ۲۷۳). لیندا در قصیده‌ی «حبال الذاکرة» تلاش می‌کند تا مخاطب خویش را در فضایی قراردهد که علاوه بر درک حقایق کلاسیک، در انتظار مفاهیم نوین نیز باقی بماند. شاعر سعی می‌کند تا با نقاب «سیزیف» از خود بگریزد، چه بسا که سیزیف را نمادی از تحمّل درد و رنج بیهوده دیده باشد. در قصیده‌ی «في الملهى»، لیندا نصّار خود را با نقاب اسطوره‌ی «عشتار» معرفی می‌کند:

«يجالس حلماً من دون حكاية/ يمدّ أصابعه/ لكنّ عشتار كانت قد فرغت توّاً من لملمة ظلّها في حقيبة يدها... الحبّ فرّ من قفازيها/ إلى حافّة الليل/ نبيذ وماء/ وطريق قديم/ ورسائل[13]» (همان: ۵۸).

«عشتار» در میان اسطوره‌های بین النهرین، الهه‌ی عشق و جنگ و الهه‌ی زیبایی و جانفشانی است. سومریان به آن لقب «شاهزاده‌ی بهشت» داده‌اند.

لیندا نصّار در جایی اظهار پشیمانی می‌کند که چرا از نقاب استفاده نکرده است. در واقع او به دنبال یافتن نقاب برای خویشتن است. لیندا از نقابِ مردم سخن نمی‌گوید، بلکه برای یافتنِ نقاب خود در تاریکی و نور، در سایه و نقاب، در حال جستجو است. شاعر توانسته مضمونی مغایر با مضامین کلیشه‌ای شعر معاصر خلق نماید و به دنبال نقابی است که انسان‌ها را راضی نکن و بیشتر برای طرد آنها استفاده‌شود.

در جایی دیگر لیندا اجتماع اشخاصی که برای فریب دیگران نقاب بر چهره دارند را این‌گونه توصیف می‌کند:

«مثل ألوان طيف تقاسمت كي تخدع الشمس/ كلّ يريد أن يكون سيّد الضوء، خالقه، مصمّمه/ والحراب قرب الحراب/ من ينقذ الغار من الغار؟/ لم تجب العرّافات/ لايوجد هناك دليل كاف كي يقتنع/ الضوء بهشاشته[۱۴]» (همان: ۳۳).

لیندا در این متن همه را با نقاب می‌بیند؛ نقابی که آنان برای حیله و نیرنگ بر چهره گذاشته‌اند تا بتوانند در این جامعه‌ی ظاهر پرست، بر قسمتی از آن حکومت‌کنند و در آن به فساد و تباهی دست بزنند. هر نویسنده‌ای به‌دنبال استفاده از شخصیت‌های اسطوره‌ای برای معنادادن به متنِ خویش است؛ لذا کاربرد نقاب در ادبیات در جهتِ «بهره‌گیری از اسطوره، تاریخ، شخصیت‌های سنتّی و اجتماعی است» (مشایخی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۶). منتقدانی نیز هستند که خودِ نقاب را یک نوع شخصیت ادبی می‌دانند که خالق اثر برای فرار از کلافگی آن را ترسیم نموده است؛ احسان عبّاس در ارتباط نقاب و ادبیّات می‌نویسد: «نقاب یک شخصیّتِ تاریخی به‌حساب می‌آید و جهت کاربرد گذشته به کمک متن می‌شتابد. خالقِ اثر با استفاده از نقاب، اسطوره‌ای تاریخی و نه خود تاریخ واقعی را می‌سازد، تا احساس کلافگی و بیزاری از اوضاع را نشان‌دهد». (عبّاس، ۱۳۸۴: ۲۳۹). شاعرانی هستند که عناصرِ طبیعی را نیز به‌عنوان نقاب اختیار نمودند و از عناصر طبیعی و حیوانات برای پنهان‌کردن شخصیت و از گفتگو از زبان نقاب برای بیانِ دیدگاه‌ها استفاده کرده‌اند و این کارکرد «طبق تعریف یونگ است که فرد برای پنهان‌کردن شخصیت خود نقابی از چیزی که در ذهن دارد را بر چهره می‌زند و با آن نقاب، نقش بازی می‌کند تا به مقصود برسد» (مشایخی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۶). لذا نقاب آن چهره‌ی دروغینی است که برای سرپوش‌گذاشتن بر روی بدی‌ها و جلوه دادن خوبی‌ها بر چهره گذاشته می‌شود.

کهن الگویِ سایه

در مبحث قبلی و در تعریف نقاب آمده است که نقاب آن چهره‌ای است که شخص سعی دارد تا متناسب با محیطِ اجتماعیِ خویش به مردم نشان دهد؛ اما سایه مفهومی دقیقاً برعکس نقاب است و شخص سعی‌دارد تا آن را نهان‌کند. پالمر[۱۵] می‌نویسد: «کهن‌الگوی سایه، آن بخش از شخصیّت است که فرد ترجیح می‌دهد آن را آشکار نکند، بدین مفهوم که سایه، شامل بخش‌های تاریک، سازمان‌یافته و سرکوب شده یا به تعبیر یونگ هر چیزی است که فرد از تأیید آن در مورد خودش سرباز می‌زند و همیشه از سوی آن تحت فشار است؛ چیزهایی از قبیلِ صفات تحقیر آمیز شخصیّت و سایرِ تمایلاتِ نامتجانس» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۲-۱۷۳). گویا سایه آن قسمت از ذات انسان است که در مراجعه به آن برعکس نفس لوّامه است؛ زیرا که انسان از آن احساس شرمساری نمی‌کند؛ «هنگامی که فردی می‌کوشد سایه‌ی خود را ببیند، کاستی‌ها و معایبی را که به روشنی در دیگران می‌بیند، در خود نمی‌یابد؛ مانند خودپسندی، کاهلی روانی، بی‌رگی، بی‌تفاوتی، بی‌مرامی، آز، عشق به مادیات و تمایل به ساخت اوهام سالوسانه‌ی غیر قابل دستری» (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۵۷). لذا سایه آن بخش از حقایق ذات بشر است که اگر منفی بوده، توسط انسان‌ها با نقاب خوبی خفّه می‌شوند و در خلوت خویش به آنها اجازه‌ی بروز خود می‌دهند. از همین روست که سایه در خلوت بیشتر نمود پیدا می‌کند.

حالت و رفتارهایی در وجود انسان هستند که خود فرد نیز از قبول آنها طفره می‌رود یا اینکه در جمع از آنها به بدی یاد می‌کند؛ امّا در خلوت خویش به‌دنبال سیراب نمودن لذّات خویش است؛ لذا «سایه به آن بخش از ناخودآگاه و تمایلات آن اطلاق می‌شود که فرد از پذیرفتن آن ابا دارد و آن‌ها را روی افراد و یا عوامل بیرونی دیگر فرافکنی می‌کند». (عقابی باسمنج، و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۳۵-۱۳۶). لیندا در قصیده‌ی «هل أغلق ذاكرة الباب علي؟» آینه را شکسته می‌یابد «ثقبٌ يرتق مرآةً[۱۶]» (نصّار، ۲۰۱۷: ۹) و ترس را سایه‌ای همیشگی در کنار خود می‌بیند که باعث وحشت او شده:

«لم يكن لي الوقت الكافي/ لأجمع بين أحلام وتَرٍ ونيّة قصيدة عزلاء/ إلّا من وحشة الليل[۱۷]» (همان: ۱۰).

شاعر ترس و وحشتِ شب را نمودی از سایه می‌بیند؛ سایه‌ای که همراه با آشفتگی در تلاطم سیاهی، ظُلمت و جامعه است. در شعر لیندا نصّار همیشه تقابل بین ذات شاعر و سایه وجود دارد؛ سایه در شعر لیندا معمولاً به‌شکل رویارویی منِ خویش با نیروهای بازدارنده نمود می‌یابد. در این رویارویی معمولاً اولین چهره‌ای که در برخورد با خودآگاه با آن مواجه می‌شود، سایه‌ی خود شاعر است؛ چون سایه نزدیک‌ترین چهره‌ی پنهان در پس خودآگاهی و نخستین بخش شخصیّت که در

سفر به قلمرو ناخودآگاه روان پدیدار می‌شود و با سیمایی ترسناک و سرزنش‌آمیز، درست در راه پُر پیچ و خم خویشتن‌یابی و تفرّد می‌ایستد، می‌باشد. (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۷۷). لیندا نصّار هنگام آشفتگی و ترس از سایه، به حافظه‌ی خویش یا همان ذاکره رجوع می‌کند. وی سایه‌های اشیاء را سبب آشفتگی خویشتن می‌داند و سعی می‌کند تا با استفاده از ناخودآگاه جمعی به خود التیام دهد، سپس از انسان می‌خواهد که هر نقابی که می‌خواهند بر چهره زنند، و سایه‌های خود را داشته باشند امّا با یک شرط:

«كُن ماتريد، ولكن/ لاتكن إلهاً زائفاً...[۱۸] » (همان: ۵۲).

به عقیده‌ی شاعر، سایه‌ساختن و سایه‌داشتن نیز باید تابع قوانینی باشد که به جامعه ضرر نرساند. لیندا از نوع بشر می‌خواهد که سایه‌ی خویش را در معرض نقاب قرار دهد و از آن به عنوان شخصیّت اصلی خویش استفاده نمایند. سپس وی در قصیده‌ی «هل أكون أنا؟»، بین خویش و سایه تضاد می‌بیند:

«خشبة ثلاثية الأبعاد/ لاتبعد عن حافة الكأس/ هي أقرب إلى أن تكون الأخيرة/ لم يكن هناك أحد يمثّل/ فقط ظلّ وضوء أسود/ وباقة ورد بلاستيكية[۱۹]» (همان: ۱۹)

لیندا سایه را همیشه در کنار خود می‌بیند و گویا سعی در اعتراف به وجود آن دارد؛ زیرا به نظر یونگ «درک این بخش از ناخودآگاه نیاز به تلاش بسیار در امور اخلاقی دارد و درک آن مستلزم این است که فرد به موجودیت و واقعی بودن این وجوه تاریک به گونه‌ای آگاهانه اذعان نماید؛ چرا که قدرت سایه در روان نهفته است» (به نقل از عقابی باسمنج و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۳۶). لیندا اعتقاد دارد که زمانه، زمانه‌ی سایه‌های بیمار است که یارای حمایت از ذات شخص را ندارند:

«وسط بركة من النيون على الرصيف/ كان ظلّ الماء مقروراً/ وأنا أحاول أن أجد لخطوتي مكاناً فوق الرصيف[۲۰]» (نصار، ۲۰۱۷: ۲۲).

شاعر سعی دارد تا در فضای پُر آشوب سایه‌ها جایی برای خویش بیابد. این همان آزمون طاقت‌فرسایی است که همه را به ترس وا می‌دارد؛ زیرا مادامی که فرد قادر است این جنبه‌های ناخوشایند را بر محیط پیرامون خود فرافکنی کند، از مقابله‌ی مستقیم با آن اجتناب می‌ورزد و دست به سرکوب آن می‌زند. دلیل سرکوب و یا امتناع از اقرار به وجود این بخش از ناخودآگاه این است که آن‌ها در تقابل با معیارهای خودآگاه افراد قرار می‌گیرند. لیندا سعی می‌کند تا آشوب سایه را در شناخت آرام کند، ویژگی‌های عالم سایه‌ی خود را بشناسد و با آن ارتباط برقرار کند؛ زیرا «در مسیر فردیّت‌یابی، رویارویی با این بخش از ناخودآگاه اجتناب‌ناپذیر است و برای [تبدیل‌شدن به] انسان کامل، فرد باید بکوشد از سایه‌ی خود و ویژگی‌های آن باخبر باشد؛ چرا که سایه

اجتناب‌ناپذیر است و انسان بدون آن ناکامل است» (فوردهام، ۱۳۸۸: ۸۳). لذا لیندا نصّار به شناختی کامل از خود و سایه می‌رسد؛ زیرا که سایه‌های غمگین خود را آزاد می‌کند:

«وبباب من زبرجد/ وحين أتعب أفتح سجلاتها/ كي تتنفّس أشباح بودلير الحزينة[۲۱]» (نصار، ۲۰۱۷: ۲۸).

لیندا سایه‌ی خود را بسان بودلر می‌داند که اندوهگین است و در اختلاف با نقابی که به‌دنبال رقص است، قرار دارد. لذا در «لأنّي في عزلة»، عوامل مختلفی که مانع دستیابی منِ شاعر به خویشتن است، قابل مشاهده می‌باشد؛ برجسته‌ترین آنان افکار پلید شاعر است که از جامعه به او سرایت کرده‌اند و زندگی او را آشفته می‌کند. او می‌گوید:

«شبحُ روح/ من نيون أزرق يتسلّل من فتحات في رأسي/ قرب الكنبة الجلديّة يستلقي مثل كلب/ لسانه يتدلّى[۲۲]» (همان: ۳۱).

لیندا ناگزیر از مبارزه و شکست‌دادن تفکّرات منفی است وگرنه در عُزلت خود ماندگار است؛ چرا که سایه «دارای سرشتی عاطفی است و انسان اگر نتواند از فرافکنی عواطف خود بر دنیای بیرون رها شود، سایه‌ای سنگین و دراز در قفا خواهد داشت، مکانیزم ناخودآگاه فرافکنی دنیای بیرون را برگردانی از جهان درون خواهد کرد و فرد، همچنان ناتوان از سازگارساختن این دو جهان، تقدیر و سرنوشت خواهد نالید و این درست همان پیله‌ای است که هستی، در لایه‌های به هم تنیده‌اش، از جنبش و جوشش، و از سازگاری، و سازمندی تهی خواهد شد» (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۴۵). لیندا سایه‌ی خویش را در درون خویش آتش‌زده می‌بیند:

«هل تشقّقت زوايا الرؤيا/ فاحترق بي/ ظلّي/ وباركت الخطيئة من اقترف سوء النيّة تجاه التاريخ[۲۳]» (نصّار، ۲۰۱۷: ۳۳).

شاعر سعی دارد تا منِ خویشتن که در عزلت به سر می‌برد را از سایه‌ی خویش جدا سازد. لیندا نصّار خُلق و خوی مردم خویش را دمدمی مزاج می‌بیند و زن، آشفته از این اوضاع زمانه:

«من يقيم لها طقس عزاء/ سوى عازف يمرّر الليل على أدراج سلّم مزاجيّ الطبّع/ هما في مقهى/ فوقها منفضة سجائر/ تجلس إليها إمرأة تخيط أعواماً/ هي التي تعزف للأميرة الّائمة/ لغربة الجنود تحت مظلّة الرصاص/ وهي التي تنام فوق البحر/ تحاكي/ قشرة الكون[۲۴]» (همان: ۱۱۰).

زن در شعر لیندا نصّار، همراه با آشفتگی بوده و خسته از وجود نقاب‌های متعدد مردان و عدم امنیت زنان در این‌گونه جوامع، دیده می‌شود.

بازتاب خویشتن در شعر لیندا نصّار

انسان به‌دنبال یکپارچگیِ شخصیت خویش است و از دیدگاه یونگ «آنچه موجب یکپارچگی شخصیت انسان می‌شود، فرآیند فردیّت‌یافتن یا تحقّق خود است. این فرآیندِ خود شدن، از نظرِ یونگ آنقدر طبیعی است که وی آن را غریزه می‌داند، امّا برای دست‌یافتن به آن تلاش بسیاری لازم است تا فرد بتواند به بلوغ و سلامت روان و تمامیّت یک انسان کامل رسد. در واقع اساس نظریه‌ی یونگ درباره‌ی شخصیت سالم، ایجاد توازن میان أضداد وجود است. یونگ بخش ناخودآگاه روان را مرکب از چند بخش می‌داند که با وجود مستقل‌بودن، هرکدام بر یکدیگر تأثیر مستقیم دارند؛ این سیستم‌ها عبارتند از: -ناهشیار یا ناخودآگاه فردی ۲-ناهشیار یا ناخودآگاه جمعی» (مشایخی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۳). این خویشتن باعث می‌شود تا شخص احساس ثبات و یکتایی می‌کند؛ زیرا «خویشتن کهن‌الگوی مرکزی ناخودآگاه جمعی که همان مجموعه‌ی ناهشیاری‌هاست، تقریباً به همان ترتیبی که خورشید مرکز منظومه‌ی شمسی است، [می‌باشد]؛ خویشتن، کهن‌الگوی نظم، سازمان‌دهندگی و وحدت و یگانگی است و به عبارت دیگر کهن الگوهای دیگر را به طرف خود کشیده و به تجلیاتشان در عقده‌ها و ضمیر آگاه هماهنگی می‌بخشد، شخصیت را متفق و متحّد و پیوسته کرده، احساسی از ثبات و استحکام و یکتایی به آن می‌دهد» (هال و نوربادی، ۱۳۷۵: ۷۸).

از نظر یونگ «کهن الگوی خویشتن، مهم‌ترین و محوری‌ترین بخش روان است که در مسیر دستیابی به فرآیند فردیّت، به دست می‌آید و هنگامی که فرد به گونه‌ای جدی و با پشتکار با عنصر نرینه و مادینه‌ی خود مبارزه کرد تا با آنها مشتبه نشود، ناخودآگاه خصیصه‌ی خود را تغییر می‌دهد و به شکل نمادینِ جدیدی که نماینگر خود، یعنی درونی‌ترین هسته‌ی روان است، پدیدار می‌شود» (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۹۵).

از لحاظ روانی، خویشتن در هر زمان یک نوع تکامل به سوی مرکز است. «خویشتن هیچ یک از چیزهای هماهنگ با من[۲۵] نیست؛ اما شامل [تمام] آنها می‌شود. دایره بزرگتری است که دایره‌ای کوچک‌تر را احاطه‌کرده و مبنای قوام‌یافتن فرد است. این کهن الگو که با از سرگذراندن فرآیندی که یونگ آن را "فرایند فردیّت" می‌نامد، به‌دست می‌آید، بیشتر در رؤیا و اسطوره‌ها و قصه‌های پریان و به شکل پادشاه، قهرمان، پیامبر، منجی و از این قبیل متجلّي می‌شود» (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۵۸). البتّه عنصر خویشتن در تمام افراد حضور دارد، «امّا به‌سبب دشواری‌های زیاد سیر فردیّت‌یابی، این تجربه برای افراد معدودی روی می‌دهد؛ زیرا بدون تحمّل عذاب مرگی پیشین، رسیدن بدین هدف غیر ممکن است» (مورنو، ۱۳۸۸: ۸۰).

در مجموعه‌ی «لأنّي في عُزلة»، ذات شاعر، یا من شاعر به شکل قهرمان و با آگاهی، قدم در راه یکپارچه‌سازی تضادهای درونی خویش (خودآگاهی و ناخودآگاهی یا هشیاری و ناهشیاری) و رسیدن به فردیّت می‌گذارد و نمودی از کهن‌الگوی خویشتن تلقّی می‌شود. لیندا نصّار «من» خویش را آماده‌ی مبارزه با نیروهای برخاسته از ناخودآگاهی (سایه-نقاب-آنیموس) می‌کند و تمام ناخودآگاهی‌ها را جذب خودآگاهش‌کرده تا با آنها مشتبه نشود. لیندا نصّار به دنبالِ رسیدن به خود حقیقی است؛ زیرا که عُزلت خود را روانی- اجتماعی می‌داند و با دیدن عجز و ناتوانی سایه‌ها «الظل» در برابر خود و بیدارشدن خود درونی نیاز شدیدی به یافتن خود حقیقی و نمود کهن‌الگوی خویشتن احساس می‌شود.

لیندا نصّار عُزلت روحی صوفی‌مآبانه به خود می‌گیرد و با یافتن خویشتن تولّدی دوباره می‌یابد؛ بدین ترتیب که بر اثر تبدیل و تحول روحی به واسطه‌ی عُزلَت اختیاری و کشتن نفس خویش (دوری از جامعه) و تجارب روحانی که با الهام از رؤیاهای خود به راهنمائی‌های آن واقف شد، گویا از نو زائیده می‌شود. سپس در قصیده‌ی «العمر غيمة تتورد منها الأقبيّة» شبح «او-هو» را در تقابل با خویشتن می‌بیند و می‌گوید:

«ربّما يسبقني شبح " الهو " إليَّ.../ يغادر بياض ماتبقّى من الأرض/ محملاً بقناعاتٍ قديمة[۲۶]» (نصّار، ۲۰۱۷: ۳۵).

لیندا نصّار خویشتنِ خویش را از منِ دیگران را جدا می‌سازد تا یکتایی و هویّت جدید خود را کسب نماید. در واقع وی به‌دنبال یکپارچگی شخصیت خویش است:

«أنا أحاول أن أجد لخطوتي مكاناً فوق الرصيف.../ يغنّي-يرقص- يحلم بالحياة/ كانت تنحني منّي ضفيرة/ لا وطن لها- مثل خيمة/ ألهمها غبار السنين[۲۷]» (همان: ۲۲).

شاعر در این متن به‌دنبال ساختن منِ خویشتن است که از تعصّبات تندروها به دور باشد. «الرصيف» در این متن، نشان از جامعه است و «غبار السنين»، نمادی از تعصبات کورکورانه تندروهاست، لیندا نصّار به دنبال فردیّت یافتن است تا خود حقیقی را تحقّق بخشد و از تقلید بیزار است. وی در ادامه می‌نویسد:

«هل أكون أنا إذا كنتُ صديقة/ لكائنٍ من ورق؟[۲۸]» (همان)

از این جهت است که گفته‌شد لیندا نصّار سعی در تقلید أمور مختلف ندارد و به دنبال یافتن هویّت اصلی و فرار از هویّت جعلی است.

نتیجه

جامعه‌ی محافظه‌کار عرب عموماً، جامعه‌ی لبنان خصوصاً و رویه‌های فرهنگی و اجتماعی موجود در این جوامع باعث پدیدآمدن فاصله میان متن و جامعه می‌شود و نویسنده سعی در نهان‌کردن خویش در ورای متن دارد. لیندا نصّار شاعری است که با استفاده از کهن الگوها خویشتن خویش را به نمایش می‌گذارد. وی سایه و نقاب را اختیار می‌کند تا بتواند از این کهن الگوها حیات خویش را ادامه دهد. با نظر به این پژوهش و مطالعه‌ی دیوان «لأني في عزلتي» و با توجّه به نقد کهن‌الگوی کارل یونگ می‌توان چنین نتیجه گرفت که لیندا نصّار نیز از کهن‌الگوها استفاده کرده است؛ کهن‌الگوهایی از قبیل ترس از تفکّرات غلط جامعه، شر و بدی از جانب افراد جامعه، گناه و کارهای منسوب به گناه، خوبی و نظر عامه‌ی مردم نسبت به آن، خیر و پلیدی و مقوله‌هایی که این دو را معرفی می‌کند. سپس با توجّه به اینکه هرکدام از این کهن‌الگوها بر رفتار خاصّی دلالت می‌کنند، می‌توان هرکدام را زیر مجموعه‌ی سایه و نقاب قرار داد. کهن‌الگوهایی که بر رفتار ناپسندی دلالت می‌کنند و هر فرد درصدد پنهان‌کردن آنهاست در ردیف و زیرمجموعه‌ی سایه و رفتارهای مناسب اجتماعی، زیر مجموعه‌ی نقاب قرار دارد. انسانِ مورد نظرِ لیندا نصّار نیز دارای همین کهن الگوهاست و سایه و نقاب دارد. دلایل بسیاری وجود دارد که شاعر را به سمت استفاده از کهن الگوها سوق می‌دهد که مهمترین عامل آن جامعه‌ی محافظه‌کار لبنان و عدم آزادی جسمی و ذهنی زنان در این گونه جوامع است. لیندا نصّار به خوی و خصلت‌های ناپسند انسان‌هایی اشاره می‌کند که جزء سایه قرار می‌گیرند و هر فردی از وجود آن در خود آگاه است و می‌کوشد تا آن را پنهان کند. انسان دیگری که وی از آن سخن می‌گوید، پُر از بدی و شر و سایه‌های منفی است که وی وجود این سایه‌ها را بیان می‌کند؛ سایه‌های شومی چون شرارت، بغض، کینه و گناه. لیندا نصّار برای در امان‌ماندن از انتقادات جامعه و افراد آن به سایه و نقاب پناه می‌برد و دو جهان را در یک راستا برای خود مجسّم می‌سازد؛ جهانی که بر واقعیت تطبیق داده می‌شود و همان چیزی است که دیگران می‌خواهند و جهانی دیگر آن چیزی است که در ورای سایه، آن را برای خویش محفوظ نگه داشته است. به همین منظور شاعر امید و آرزوهای خویش را با سایه نشان می‌دهد و ترس خود را با نقاب‌های پیاپی به خواننده القا می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Sigmund Freud.
2. Alfred Adler
3. Carl Gustav Jung

۴. مرا بس است که شمارش نمایم هر آنچه از اندوه و دلگیری‌ها بر بستر ترس و اضطراب/ در نیم روز برداشتی زود هنگام و در اوّلین فرصت/ افسار را ترک نمایم/ برای حافظه‌ام تا در رؤیای فردایی باشد که در آن از خویشتن، می‌گریزم.

۵. بر من است تا نقص زمان را خلق نمایم/ تا که آغازگر زبانی باشم که سکوتی کم رنگ آنرا در نوردید و در هم شکست/ و هم آغوش نیستی شوم در حالی که بین نور و تاریکی در حرکت هستم.

۶. شکل و شمایل حروف بر کلاه قصیده‌ای شرمسار مرا برمی‌انگیزاند.

۷. شاید خواب آنرا می‌دیدم که از گلی پرسش کنم؛ گلی که در دستان فروشنده پژمرده مانده است/ عاشقان آنرا نا امید و خوار کرده‌اند/ یا اینکه تنها می‌خواستم/ بدانم راهی که یک نا امید از عشق در تاریکی شب می‌پیماید در کدامین سو در گذر است.

۸. برای این که من در عزلت خویش کامل شوم/ لاجرم صبر باید رفیق دیرینه من شود/ و سکوت کتاب من... هنگامهٔ خستگی شناسه‌ها را می‌گشایم/ تا شبح‌های اندوهگین بودلر نفس بکشند.

۹. شاید که زمین باقیماندهٔ حیای ما را مستور نماید/ آیا می‌دانی؟ نگهبان سایه‌ها از من می‌پرسد: نارسیس چهرهٔ خود را در آب نمی‌بیند/ کدامین آب؟ گفتم: آب باران/ گفت: آب داستان.

۱۰. بر آن حرص می‌ورزم تا نقابی سازم تنها با اراده خویشتن/ تا از آن بخواهم در نیمه‌های شب با من برقصد/ و همچون من شک کند به راه باقی مانده/ و چهره‌ای دیگر دهد مرا/ هنگامه شکستن آینه‌ها/ و آخرین پیاله خالی شود جز از سایه من

11. Antonio Moreno

۱۲. ریسمان حافظه‌ای از سر من آویزان هستند همانند ناقوس کلیسا بر گردن زمان/ چوپانی نیست، و نه سگ آن/ و بر روزِ خود است تا من را در آغوش گیرد/ و من سنگی حمل می‌کردم تا دهانِ رؤیاء را ببندم_ برگ/ تا نزدیک خویش نباشم/ و غربت را در آخرین پیاله خویش بفشرم.

۱۳. با رؤیایی می‌نشیند بدون سخن/ انگشتانِ خود را می‌کشد/ ولی عشتار تازه از جمع کردن سایه خود در کیف دستی‌اش فارغ شده است/ و عشق از دستکش‌هایش فرار کرده بود... / به کرانهٔ شب، مِی و آب، و راهی قدیمی، و نامه‌ها.

۱۴. همانند رنگ‌های رنگین‌کمان یا اینکه رنگ‌های یک رؤیای زیبا پخش گردیدند تا خورشید را فریب دهند/ و هر یک از آنان به دنبال آن است تا خود خالق نور شود، و طرّاحِ آن و سرور نورها/ دشنه... نزدیک دشنه/ چه کسی سرکوبگر را از سرکوبگر نجات می‌دهد؟ هیچ پیش‌گویی آنرا جواب نمی‌دهد/ و دلیلِ کافی نیست برای قانع شدن/ نور با تمام شکستگی خویش.

15. Michael Palmer

۱۶. روزنه‌ای که آینه را در می‌نوردد.

۱۷. به اندازهٔ کافی، وقت ندارم/ تا که جمع نمایم رؤیایِ نوتِ موسیقی و قصد و تصمیم سروده‌ای بی سلاح/ جز در تنهایی شب.

۱۸. هر آنچه می‌خواهی آن شو/ امّا/ خدایی دروغین مباش.

۱۹. صحنه نمایش سه بُعدی/ که از پیاله به دور نیست/ آن نزدیک‌ترین چهره‌ست تا آخرین شود/ هیچ بازیگری برای اجرای نمایش نیست/ تنها سایه و نوری سیاه / و یک دسته گل پلاستیکی.

۲۰. میان گودالی از گاز نئون بر پیاده رو و سایه آب، یخین بود/ و من سعی می‌کردم تا برای گام‌هایم جا پایی پیدا کنم بر پیاده‌رو.

۲۱. و دربی از سنگ زبرجد/ و هنگامهٔ خستگی می‌گشایم پاشنه‌ها را/ تا که نفس کشند شبح‌های غمگین بودلر.

۲۲.شبح روح/ از گاز نئون آبی از روزنه‌های سر من بیرون می‌زند/ نزدیک مُبل پوستین/ دراز می‌کشد همانند سگی که زبان خود را بیرون زده.

۲۳.آیا زاویه‌های رؤیا پاره گشته‌اند؟/ وآتش زده در وجود من/ سایهٔ من/ خجسته باد گناهان کسانی که با نیّت پلید قدم در راه تاریخ گذاشته‌اند.

۲۴. چه کسی مراسم عزاء را برای زن بر پا می‌کند/ جز نوازنده دمدمی مزاجی که بر پله‌های شبیه به خود نشسته است/ هر دو در قهوه‌خانه/ بر روی آن جا سیگاری/ بر صندلی آن زنی نشسته که سال‌ها را به هم می‌دوزد/ و اوست که برای شاهزاده ملامت‌گر می‌نواخت/ برای غربت سربازانی که زیر چترِ گلوله‌ها آرمیده‌اند/ و اوست که بر رویِ دریا می‌خوابد/ و سخن می‌گوید با پوسته‌ی جهان.

25. Ego

۲۶.شاید که شبح "او" مرا در نوردد تا...../ و ترک می‌گوید هر آنچه از سفیدی این سرزمین باقی مانده است/ در حالی که نقاب‌های قدیمی زیادی را با خود حمل می‌کند.

۲۷.من در تلاش هستم تا جا پایی بر پیاده‌رو برای گام خویش بیابم/ ترانه می‌خواند- می‌رقصد- و خواب زندگی را می‌بیند/ و گیسویی از من آویزان بود- همانند خیمه/ که گرد سال‌ها آنرا به ارمغان آورده است.

۲۸.آیا من خود خواهم شد هنگامی که دوست باشم/ با موجودی از برگ.

منابع و مآخذ

بیلسکر، ریچارد، (۱۳۹۱)، **اندیشه‌ی یونگ**، ترجمه: حسین پاینده، چ۴، تهران: فرهنگ جاوید.

پالمر، مایکل، (۱۳۸۵)، **فروید، یونگ و دین**، ترجمه: محمد دهگانپور و غلامرضا محمدی، تهران: نشر رشد.

جونز، ارنست و همکاران، (۱۳۶۶)، **رمز و مثل در روانکاوی**، ترجمه: جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.

دیکسون کندی، مایک، (۱۳۸۵)، **دانشنامه‌ی اساطیر یونان و روم**، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: انتشارات طهوری.

رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۸)، **پیکر گردانی در أساطیر**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

روضاتیان، مریم و سید علي أصغر میرباقری فرد، (۱۳۸۹) «نقد وتحلیل کهن‌الگوی نقاب با توجّه به رفتارهای ملامتی»، **مجله‌ی بوستان و أدب**، دور دوم، شماره سوم: صص ۱۲۱-۱۴۱.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، **بیان**، تهران: انتشارات فردوسی.

----------، (۱۳۸۸)، **نقد ادبی،** ویراست دوم، چاپ ۳، تهران: میترا.
عباس، احسان، (۱۳۸۴)، **رویکردهای شعر معاصر**، ترجمه: حبیب‌الله عباسی، تهران: انتشارات سخن.
عقابی باسمنج، صمد، حمیدرضا فرضی و رستم امانی آستمال، (۱۳۹۷)، «تحلیل کهن الگویی سام نامه براساس نظریه تفرد یونگ»، **پژوهش‌های نقد ادبی وسبک‌شناسی** شماره‌ی ۳۳: ۱۳۱- ۱۵۶.
فوردهام، فریدا، (۱۳۸۸)، **مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**، ترجمه: مسعود میر بهاء، تهران: جامی.
قائمی، فرزاد، ابوالقاسم قوام و محمدجعفر یاحقی، (۱۳۸۸)، «تحلیلی نقش نمادین اسطوره آب ونمودهایِ آن در شاهنامه‌ی فردوسی برأساس روشِ نقد اسطوره‌ای». **جستارهای ادبی**، سال ۴۲، شماره ۱۶۵: ۶۷-۴۷.
محمّدی، علی و مریم اسماعیلی‌پور، (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی نقاب در آرای یونگ و ردّ پای آن در غزل‌های مولانا (غزلیات شمس)»، **فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**، سال ۸، شماره‌ی ۲۶: ۱۸۳-۱۵۱.
مشایخی، حمیدرضا، محمود دهنوی و نوشین صادقی میان‌رودی، (۱۳۹۳)، «تحلیل کهن الگوی نقاب وسایه در شعر نازك الملائكة»، **انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی**، شماره‌ی ۳۱: ۸۹- ۱۱۶.
مورنو، آنتونیو، (۱۳۸۶)، **یونگ، خدایان و انسان مدرن،** ترجمه: داریوش مهرجویی، چاپ۴، تهران: مرکز.
نصّار، لیندا، (۲۰۱۷)، **لأنّي في عُزلة**، قاهره: دار العین للنشر والتوزیع.
هال، کالوین اس و نوربادی، ورنون جی، (۱۳۷۵)، **مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ**، ترجمه: محمد حسین مقبل، تهران: جهاد دانشگاهی تربیت معلم.
یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۳)، **روانشناسی ضمیر ناخودآگاه،** ترجمه: محمدعلی امیری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۷)، **انسان وسمبل‌هایش،** ترجمه: محمود سلطانیه، چاپ۶، تهران، انتشارات جامی.
یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۷)، **خاطرات و رؤیا وأندیشه‌ها**، ترجمه: پروین فرامرزی، چاپ ۳، مشهد: آستان قدس رضوی.
یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۹۲)، **انسان وسمبول‌هایش**، ترجمه: محمود سلطانیه، چاپ ۹، تهران: جامی.
یاوري، حورا، (۱۳۸۲ش)، **روانکاوي وادبیات: دو متن دو انسان دو جهان**، تهران: نشر سخن.

تحليل النماذج البدائية في شعر ليندا نصّار بناء على النماذج البدائية ليونغ

صادق البوغبيش[1]
رسول بلاوي[2]*
ماجد مرهج رباط[3]

المُلَخَّص

انفصل يونغ عن مدرسة فرويد لكي يشكّل مدرسة منفردة ومبتنية على العقل الجماعي إذ أسس خمسة نماذج للنفسية البشرية: الذات، والظل، والقناع، والأنيما، والأنيموس. تستخدم هذه العوامل الخمسة على نطاق واسع في نقد التحليل النفسي. يسعى نقد النموذج الأصلي إلى فحص اللاوعي الجماعي، الذي يعتبره يونغ أن القناع والظل هما العاملان الأكثر أهمية والأساسية في تطور شخصية الإنسان. يعتقد يونغ أن هذه النماذج البدائية مشتركة بين جميع البشر وهي أكثر وضوحاً في الشعر. بالنظر إلى توافق نماذج القناع والظل في شعر ليندا نصار، هذا البحث وفق المنهج الوصفي- التحليلي يسعى لكشف الأقنعة والظلال وطريقة استخدامها في شعر ليندا نصّار. الشاعرة اللبنانية ليندا نصار في مجموعة «لأني في عزلة» تظهر أناها الشعري بالقناع والظل. يكون هذا القناع أحيانًا شخصية أسطورية وأحيانًا شخصية اجتماعية تعبر عن أفكارها من خلال التماهي مع الشخصيات. توجد أيضًا في عقل ليندا اللاوعي الظلال التي تحاول إخفاءها خلف النصوص. تظهر النتائج أن ليندا تلقي بظلالها مثل الشر والخطيئة والجشع، وتختار الصفات الحسنة مثل الزهد والإيمان والرحمة والعطف كقناع لشخصية الإنسان للمشاركة في المجتمع، وتستخدم الأقنعة التي تعتبر في الأدب، وهي متوافقة مع نظريات يونغ.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي المعاصر، يونغ، النموذجية، النقاب، ليندا نصار، "لأني في عزلة".

١- طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر- إيران
٢- أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة خليج فارس، بوشهر- إيران
٣- أستاذ مساعد، قسم اللغة الفارسية وآدابها في جامعة واسط - العراق

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 25, Fall and Winter 2022

The analysis of the ideology and power relationships in the novel *Al-Jazieh wa al-Daravish* based on Fairclough's critical approach: A case study of the mythical symbols in the novel

Fatemeh Ghaderi[1], Associate Professor of Arabic Language & Literature, Yazd University
Hamideh Morovati, Ph. D of Arabic Language & Literature, Yazd University
Vesal Maymandi, Associate Professor of Arabic Language & Literature, Yazd University
Reza Afkhami Aghda, Associate Professor of Arabic Language & Literature, Yazd University

Received: 18-10-2021 Accepted: 04-01-2022

Introduction: Discourse analysis is a new method of identifying the socio-cultural factors that play roles in the creation of discourse. In terms of domain, this method not only functions at micro-levels but also addresses macro-levels including the society, history and ideology. It clarifies the place of discourse in campaigns for conservation or the change of power relationships. A major approach to the critical analysis of discourse was proposed by Norman Fairclough. He considers discourse as a means of expressing one's ideology and reflecting socio-cultural changes as well as power-related issues. He has presented the concept of discourse analysis at descriptive, interpretive and expository levels. Considering that every mythical symbol is the reconstruction of an original fact and serves to intertextually denote a part of a certain ideology or culture, the present study makes use of the aforementioned three levels postulated by Fairclough so as to analyze the mythical symbols in the novel *Al-Jazieh wa al-Daravish* authored by Abdul Hamid ben Hadouga (1925-1996).
Methodology: Through a descriptive-analytic method and with reference to the levels set by Fairclough (i.e., description, interpretation and exposition), the present study seeks to analyze the mythical symbols in the novel *Al-Jazieh wa al-Daravish* by the Algerian author Abdul Hamid ben Hadouga**.** These symbols, along with the contextual and intertextual features as well as the type of the discourse run in the novel, help to clarify the novelist's ideas and his position versus the power conflicts in the specific circumstances of the Algerian society during the 1970s.
Analysis of the mythical symbols in the novel *Al-Jazieh wa al-Daravish*
a) Descriptive level: One of the tasks at the descriptive level of discourse analysis is the retrieval of the metaphors used in the text. This task is, indeed, a part of the lexical investigation of the text. Such an analysis is quite possible with regard to the fact that the myths to deal with are in line with the metaphors in the text and many characters are symbolically represented. In this novel, Ben Hadouga uses the character Aljazieh to accurately depict the circumstances of the Algerian society in the 1970s. This character is the reminder of several symbols and myths. She is the daughter of a hero who died to liberate Algeria from colonialism. Through metaphors and ideological lexical items such as genuineness, martyrdom and campaign for the liberation of homeland, the author seeks to shed light on the manifestations of nationalism and religiousness. As he puts it, "She is a genuine girl whose father is a great martyr and whose mother is a righteous woman. God meant death for her in childbirth, and the birth was something like martyrdom. Now, her trainer is Aisha, a daughter of Mansour, who is a great hero and a virtuous combatant." The other mythical symbols discussed in the novel are Isāf and Nā'ila and Himar ul-Dzahab, which are Greek myths.

[1]- Corresponding Author Email: ghaderi_m@yazd.ac.ir

b) Interpretive level: At this level, the interpreter determines the type of discourse, introduces those who run the discourse, and analyzes the contextual and intertextual features of the text on the basis of the background knowledge activated by the text surface features and the symbol discussed at the descriptive level.

The situational context and the type of the discourse: The novel denotes the circumstances in Algeria during the 1970s. It makes use of mythical symbols and creates icons out of real figures as well as sociopolitical and cultural conditions in Algeria after it was liberated from colonialism but entrapped in internal conflicts and political purgation.

Intertextual features and presumptions: One of the stipulations of Fairclough's theory is to pay attention to intertextual features at the interpretive level. Intertextually, there are relationships among the other novels by Ben Hadouga, namely *Rih al-Djanoub* (The wind of the South, 1971), *Nihayatou al Ams* (The End of Yesterday, 1975) and *Banae al-Soubh* (Laying Bare, 1980). These novels state a sequence from armed campaign to campaign for social developments. The novel *Al-Jazieh wa al-Daravish* states the latter. In this novel, Abdul Hamid takes inspirations from Algerian historical and narrative texts to consciously create symbolic icons out of historical events and induce a mental comparison of those events with the situational context of the novel.

c) Expository level: At this level, the text adopts a certain ideological position so as to answer the question "Does the discourse try to conserve the power structure or change the current situation?" The discourse managed through Aljazieh, Himar ul-Dhahab, and Isāf and Nā'ila is of an ideological type. It calls for a change and seeks to establish a genuine Islamic-Arabic identity.

Conclusion: In this study Fairclough's approach of discourse analysis was used to analyze the mythical symbols in the novel *Al-Jazieh wa al-Daravish* at the levels of description, interpretation and exposition. The results obtained are as follows:

- At the description level, Abdul Hamid ben Hadouga's discourse about the mythical symbols relates to the events that occurred in Algeria in the 1970s, i.e., during the post-independence time. By using these symbols or creating symbols out of historical figures and events, the author describes the chaotic conditions of the country and considers the genuine religious and Arabic culture as well as liberation from the Western colonial culture as the factors of social advancement. In his novel, Al-jazieh is the reminder of Zidgia, who symbolizes religiousness. In addition, Al-jazieh al-Hlalieh symbolizes wisdom and resistance and mysteriously represents the affairs in Algeria. Besides, Isāf and Nā'ila serve as symbols for the campaign against secularism, and Himar ul-Dhahab raises awareness and indicates the role of being truly religious in bringing about real safety.
- At the interpretation level, Ben Hadouga's discourse in the novel is closely entangled with socio-political circumstances in the Algerian society. This discourse is formed under the impact of various groups that seek dominance over Algeria. The author rejects this dominance and tries to embody his own ideology by linking his discourse to a mythological texture. This is just like his attempt to better impart the concepts of resistance and perseverance as well as the attachment of politics and religion by using the mythical symbols of Aljazieh, Himar ul-Dhahab, and Isāf and Nā'ila.
- At the exposition level, the main objective pursued by Ben Hadouga is to raise people's awareness for the regeneration of power relationships. Being ideological, scrupulous and committed, his discourse calls for a change of the conditions in the Algerian society of the 1970s. The author intends to change the power structure in favor of Islamists who have a genuine Arabic culture. To this end, he has both used Algerian mythological symbols and created myths out of the national figures and heritage symbols

Keywords: Ideology, Power relations, Fairclough, Mystical symbol, Abdul Hamid bin Hadouqa, *Al-Jaziah wa Al-Daravish.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۳ علمی (۱٤۰۱)

ایدئولوژی و روابط قدرت در رمان «الجازیة والدراویش» بر اساس رویکرد انتقادی فرکلاف (بررسی موردی نمادهای اسطوره‌ای رمان)

فاطمه قادری[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
حمیده مروتی، دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
وصال میمندی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
رضا افخمی عقدا، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۷/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۰/۱٤

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی رویکردی میان‌رشته‌ای و از روش‌های تحقیق کیفی است که منظور از انتقادی در آن، آشکارکردن روابط نهانی قدرت و فرایندهای ایدئولوژیکی موجود در متون و توجه به کارکردهای اجتماعی متن است. از آنجا که ادبیات بخش عظیمی از زبان، فرهنگ و هویت هر ملت را تشکیل می‌دهد، متون ادبی نیز در چارچوب تحلیل‌گفتمان انتقادی قابل تحلیل است. این نوشتار به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از روش سه سطحی فرکلاف (توصیف، تفسیر و تبیین)، به تحلیل نمادهای اسطوره‌ای رمان «الجازیة و الدراویش» اثر عبدالحمید بن هدوقة نویسنده‌ی الجزایری پرداخته و تلاش‌نموده با تحلیل این نمادها و با بهره‌گیری از بافت موقعیتی و بینامتنی و نوع گفتمان رمان مورد بحث، مهم‌ترین ایدئولوژی‌های نویسنده و موضع‌گیری او در برابر کشمکش بر سر قدرت و اوضاع جامعه‌ی الجزایر دهه‌ی هفتاد را بررسی‌کند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده با آفرینش و کاربرد نمادهای اسطوره‌ای (الجازیة و الجازیة الهلالیة، أساف ونایلة و الحمار الذهبیّ) در سطح توصیف، در پی بیان ایدئولوژی و اندیشه‌ی خویش است، در سطح تفسیر نیز از گفتمان انقلابی- اجتماعی و بافت بینامتنی با هدف ایجاد تغییر در جامعه‌ی الجزایر بهره برده‌است و در سطح تبیین، گفتمانِ مبتنی بر بازتولید مناسبات قدرت و تعیین بهترین قدرت برای حکومت بر الجزایر را از طریق آگاهی‌بخشی و واقع‌گرایی تصویر کرده است.

کلیدواژه‌ها: ایدئولوژی و روابط قدرت، فرکلاف، نماد اسطوره‌ای، عبدالحمید بن هدوقة، «الجازیة والدراویش».

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ghaderi_m@yazd.ac.ir

مقدمه

تحلیل گفتمان انتقادی، گرایشی جدید و میان‌رشته‌ای برای تحقیق در بسیاری از مطالعات فرهنگی، علوم انسانی و علوم اجتماعی است که جهت کشف معنای به‌کاررفته در متن از آن استفاده می‌شود. این روش از نظر محدوده علاوه برسطح خرد، به سطح کلان یعنی جامعه، تاریخ و ایدئولوژی می‌پردازد و جایگاه یک گفتمان را نسبت به مبارزه در جهت حفظ یا تغییر روابط قدرت تبیین می‌نماید. با این‌که این رویکرد گرایشی نوظهور است، ولی توانسته توجه بسیاری از پژوهشگران را در زمینه‌های مختلف به خود جلب کند و به‌عنوان روشی مناسب برای تحلیل متون مورد استفاده قرار گیرد.

این نظریه، رویکردی برای مطالعه‌ی روابط میان زبان، قدرت و ایدئولوژی است که واحد تحلیل در آن می‌تواند یک کلمه، یک یا چند جمله و حتی کل یک متن باشد. از آنجا که هرکدام از نمادهای اسطوره‌ای، بازسازی واقعیتی ازلی است که از راه بینامتنیت، به بیان یا بازسازی ایدئولوژی و فرهنگی خاص می‌پردازد، این پژوهش با بهره‌بردن از روش سه سطحی فرکلاف به تحلیل نمادهای اسطوره‌ای رمان «الجازية و الدراويش» نوشته‌ی عبدالحمید بن هدوقة (۱۹۲۵م-۱۹۹۶م) می‌پردازد. بن هدوقة پس از دوره‌ای که به دلیل شرایط حاکم بر الجزایر، آثار ادیبان الجزایری به زبان فرانسه بود، نخستین رمان الجزایری به زبان عربی را نگاشته‌است. وی حوادث جامعه‌ی الجزایر را با نگاهی نقادانه و ایدئولوژیک، بررسی و دیدگاه‌ها و افکارش را در قالب رمان، بیان نموده‌است.

اهمیت پژوهش حاضر در این است که به تحلیل انتقادی رمان الجازیه و الدراویش می‌پردازد تا با واکاوی نمادهای اسطوره‌ای آن و عوامل شکل‌گیری این گفتمان روایی، به تحلیل موضع بن‌هدوقة درباره‌ی اوضاع نابسامان و تصفیه‌حساب‌های سیاسی میان گروه‌های مختلف و تأثیر آن بر روابط قدرت در الجزایر دهه‌ی هفتاد، پرداخته و برمبنای نظریه‌ی سه سطحی فرکلاف، به این سؤالات پاسخ دهد:

۱-در سطح توصیف، بن هدوقة در گفتمان رمان «الجازية والدراويش» از چه نمادهای اسطوره‌ای برای بیان ایدئولوژی‌هایش بهره گرفته‌است؟

۲-در سطح تفسیر، مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری گفتمان رمان مورد بحث کدام است؟

۳-در سطح تبیین، گفتمان این رمان چه تأثیری بر ساختارهای اجتماعی و روابط قدرت در الجزایر معاصر دارد؟

پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی آثار فراوانی نگاشته‌شده، از جمله:

کتاب «تحلیل گفتمان انتقادی» (۱۳۷۹) نوشته نورمن فرکلاف در سه بخش که بخش اول ناظر بر مباحث نظری گفتمان و شامل مقالاتی است که نویسنده در آن به مباحثی چون روابط میان زبان، قدرت، ایدئولوژی و اهداف توصیفی و انتقادی تحلیل گفتمان پرداخته و دو بخش دیگر دربرگیرنده‌ی مطالب عملی و کاربردی گفتمان است.

فردوس آقا گل‌زاده در کتاب «تحلیل گفتمان انتقادی» (۱۳۹۴)، به معرفی رویکردهای گوناگون تحلیل گفتمان پرداخته و سپس تأثیرپذیری متون مطبوعات ایران از گفتمان و ایدئولوژی حاکم بر بنگاه‌های خبری را بررسی نموده است.

نفیسه مرادی در رساله‌ی دکتری خود با عنوان «تحلیلِ گفتمان‌های غرب ستیز و پسااستعماریِ رمان و داستان ایرانی (دهه‌های ۴۰، ۵۰، ۶۰) و بررسی کارکرد اسطوره در این گفتمان‌ها» (۱۳۹۶) با تحلیلِ گفتمان چند نمونه داستان کوتاه و رمان، جایگاهِ اسطوره و کارکردِ آن را در گفتمان‌های غرب‌ستیز و پسااستعماری بیان نموده‌است.

«بررسی تطبیقی تحلیل گفتمان انتقادی در دو رمان الأرض عبدالرحمن الشرقاوي و جای خالی سلوچ محمود دولت آبادی بر اساس نظریه فرکلاف» (۱۳۹۶) عنوان پایان‌نامه‌ی الهام حسینی می‌باشد که در آن به تبیین گفتمان انتقادی در دو رمان ذکرشده پرداخته و به این نتیجه-رسیده که شرقاوی و دولت‌آبادی در پی بیان اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه خویش هستند.

علی عدالتی نسب و محمدرضا خضری در مقاله‌ی خود باعنوان «زبان و گفتمان انقلابی در رمان «فراشة المیدان» سلطان الحجار» (لسان مبین، شماره‌ی ۳۲: ۱۳۹۷) به بررسی رمان مذکور در سطوح سه‌گانه‌ی فرکلاف پرداخته‌اند.

در مقاله‌ی «گفتمان‌شناسی داستان کوتاه «طریق الخلاص» با نگاهی بر رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف» از تورج زینی‌وند و سمیه صولتی (لسان مبین، شماره‌ی ۳۸: ۱۳۹۸) نویسندگان ضمن بررسی داستان مذکور به این نتیجه دست‌یافته‌اند که نویسنده در این داستان، خواننده را با چالش‌های بنیادی روبرو نموده‌است.

در مقاله‌ی «بررسی مناسبات قدرت و ایدئولوژی در رمان «بیروت ۷۵» بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی» از زهره بهروزی و ناصر زارع (لسان مبین، شماره‌ی۴۰: ۱۳۹۹)، به بررسی ایدئولوژی و عدم توازن قدرت نهفته در گفتمان این رمان پرداخته شده است.

همچنین آثار عبدالحمید بن هدوقة به شکل عام و رمان «الجازية والدراويش»، به طور خاص نیز مورد توجه محققان قرارگرفته و پژوهش‌هایی پیرامون آن انجام شده‌است؛ از جمله:

محمدمنصور در مقاله‌ی «الجازية والدراويش والرواية العربية في الجزائر» (المعرفة، شماره ۴۰۵: ۱۹۹۷)، رمان را با توجه به جامعه‌ی آن بررسی می‌کند.

«التناص في رواية الجازية والدراويش» (۲۰۰۳) عنوان پایان‌نامه‌ای از وناسة صمادي است که در سه فصل به بررسی تناص در این رمان پرداخته و تجلیات تناص این رمان را در دو محور داخلی و خارجی بررسی نموده‌است.

در مقاله‌ی «تلقّي العناصر الأسطورية في رواية الجازية والدراويش لـ: عبدالحميد بن هدوقه» (مجلة العلوم الإنسانية، جامعه محمد خيضر بسكرة، شماره ۱۰: ۲۰۰۶) نوشته‌ی أ. عبدالناصر مباركية، نویسنده به نظریه‌ی تلقی و بیان نشانه‌های اسطوره‌ای که بن هدوقة از آنها استفاده‌کرده، می‌پردازد؛ ولی نمادهای اسطوره‌ای رمان را مبتنی بر نظریه‌ی تحلیل‌گفتمان انتقادی بررسی نکرده‌است.

در مقاله دیگری با عنوان «النص الموازي في رواية الجازية والدراويش لعبدالحميد بن هدوقة» (مجلة القسم العربي، جامعه بنجاب، لاهور- باكستان، شماره ۲۳: ۲۰۱۶) از احمد بقار، به تناص و مناص یا همان احاطه‌ی متن بر آن‌چه متن را احاطه می‌کند پرداخته‌شده‌است.

عبد الناصر مباركية در مقاله‌ی «الجازية والدراويش بين التراث السردي، الرؤية وجمالية المكان» (https://www.benhedouga.com/content/%D8%A7%D9%84%D8)، به تحلیل میراث بیانی می‌پردازد که نویسنده‌ی رمان «الجازية والدراويش» در زمینه‌های فکری، فلسفی و ادبی از آن بهره برده‌است.

با وجود پیشینه‌های ارائه‌شده، تاکنون اثری با محوریت بررسی انتقادی اسطوره‌های رمان «الجازية والدراويش» عبدالحمید بن هدوقة با هدف دستیابی به ایدئولوژی نویسنده و تبیین روابط قدرت در گفتمان این رمان یافت‌نشد.

تحلیل گفتمان انتقادی

تحلیل‌گفتمان[1] روشی جدید برای مشخص‌کردن زمینه‌ها و عوامل اجتماعی، فرهنگی مؤثر در تولید گفتمان است؛ گفتمان[2] که در زبان عربی معادل «الخطاب» و به معنی کلام می‌باشد (فراهیدی، ۱۴۰۹، ماده خطب: ۲۲۲/۴)، مجموعه‌ای از رمزهای زبانی است که وظیفه‌ی ارتباط اجتماعی را به عهده دارد و با به‌کارگیری ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی، مواضع فردی و اجتماعی را تغییرداده و

تجربه‌های مشخصی را در شرایطی مشابه بازسازی می‌کند که می‌تواند شامل یک کلمه، یک یا چند جمله و یا یک داستان باشد (بوقرة، ۲۰۰۹: ۱۷ و ۳۲ و ۴۳ و نک. سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۸).

نظریه‌ی تحلیل‌گفتمان که نخستین‌بار توسط زلیگ هریس[۳]، زبان‌شناس آمریکایی، در سال ۱۹۵۲م به‌کار برده‌شده، گرایشی بین رشته‌ای در علوم‌انسانی و علوم‌اجتماعی بوده و شامل مطالعات گرامری، تحلیل متنی، معناشناختی و مطالعات‌فرهنگی است که از اندیشه‌های زبان‌شناسان، نشانه‌شناسان، پژوهشگران هرمنوتیک و آرای میشل فوکو[۴] سرچشمه گرفته‌است. این روش که با هدف ارائه‌ی تکنیک جدیدی در مطالعه‌ی متون، رسانه‌ها، فرهنگ‌ها، علوم‌سیاست، اجتماع و غیره از اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ و در پی تغییرات گسترده‌ی علمی- معرفتی در رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی ظهور کرده بود، به دلیل بین رشته‌ای بودن، خیلی زود به‌عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم‌سیاسی، علوم‌اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی مورد استقبال واقع شد. بنابراین، این نظریه به زبان‌شناسی ختم نمی‌شود، بلکه به همت متفکرانی چون فوکو، دریدا[۵]، پشو و دیگران، وارد مطالعات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی‌شده و شکل انتقادی به خود می‌گیرد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۷- ۱۱).

به اعتقاد تحلیلگران انتقادی گفتمان، زبان عامل تولید و حفظ نابرابری اجتماعی است و وظیفه‌ی این تحلیلگران، کشف و رفع این نابرابری‌ها از طریق افزایش آگاهی مردم است (Fairclough, 1989: 32). لذا تحلیل‌گفتمان انتقادی با هدف زدودن طبیعی‌شدگی در تعامل‌های کلامی، قصد آشکارسازی ارتباط متقابل میان امور را دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۴۰) و به تجزیه و تحلیل رابطه‌ی میان زبان و جامعه می‌پردازد (فرهارت، ۱۳۹۸: ۳۹).

از رویکردهای مهم در زمینه‌ی تحلیل‌انتقادی گفتمان، رویکرد نورمن فرکلاف است که تحلیل‌گفتمان انتقادی را روشی برای ابراز ایدئولوژی و بررسی تغییرات فرهنگی، اجتماعی و مناسبات قدرت می‌داند (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۴۰ و ۴۹ و ۵۲ و ۲۵۰ و ...). او برای تحلیل گفتمان سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین را ارائه می‌دهد:

توصیف

توصیف مرحله‌ی بررسی ویژگی‌های صوری متن است و شامل سه شاخه‌ی کلی واژگان، دستور و ساخت‌های متنی است که در دو شاخه‌ی نخست، ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای، بیانی و پیوندیِ و در شاخه‌ی سوم قراردادهای تعاملی و ساخت‌های متنی توسط تحلیلگر گفتمان، بررسی‌می‌شود؛ فرکلاف برای آسان‌سازی استفاده از این روش، ده پرسش اصلی -چهار پرسش در زیرمجموعه‌ی

واژگان، چهار پرسش در زیرمجموعه‌ی دستور و دو پرسش در زیرمجموعه‌ی ساخت‌های متنی- و چند پرسش فرعی مطرح می‌نماید. ولی در عین‌حال بر این نکته تأکید دارد که روش او یک راهنماست و قابل تعدیل یا تکمیل است (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۶۷-۱۷۱). از آنجایی‌که هدف این نوشتار، تنها بررسی اسطوره است که خود زیرمجموعه‌ی استعاره، یعنی چهارمین پرسش بخش واژگان-در کلمات از کدام استعاره‌ها استفاده شده‌است؟- می‌باشد، لذا تا جای ممکن از ذکر جزئیات برای جلوگیری از طولانی‌شدن مقاله، خودداری‌شده است. در ادامه‌ی پژوهش و در سطح توصیفِ رمان «الجازیة و الدراویش»، تنها به بررسی اسطوره‌های رمان به‌عنوان امتدادی از استعاره‌ها پرداخته‌می‌شود.

تفسیر

در این مرحله، متون براساس پیش‌فرض‌هایی که ارزش‌دهنده به ویژگی‌های متنی است، تفسیرمی‌شوند. تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر، یعنی دانش‌زمینه‌ای است که مفسر در تفسیر متن به‌کارمی‌بندد، می‌باشد. فرکلاف با تعیین شش قلمرو عمده برای تفسیر، آنها را به بافت متن و خود متن تقسیم می‌کند. از دیدگاه او قلمروهای تفسیر بافت یا زمینه‌ی متن، مانند بافت‌موقعیتی و بینامتنی، بر آگاهی‌های پیشین، نظیر نظم اجتماعی و تاریخ تعاملی منطبق است؛ بنابراین این مرحله مشخص می‌سازد که فاعلان در گفتمان مستقل نیستند (نک. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵-۲۴۴).

تبیین

تبیین مرحله‌ای است که به تحلیل گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی می‌پردازد و گفتمان را به‌عنوان کنشی اجتماعی معرفی می‌نماید که ساختارهای اجتماعی آن را تعیّن می‌بخشد. همچنین بیانگر این نکته است که گفتمان‌ها چه تأثیراتی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند و این تأثیرات، منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شود. ساختارهای اجتماعی شکل‌دهنده‌ی دانش زمینه‌ای هستند و در مقابل دانش زمینه‌ای، شکل‌دهنده‌ی گفتمان‌هاست؛ گفتمان‌ها نیز با حفظ یا تغییر دانش‌زمینه‌ای، بر ساختارها تأثیراتی دارند. فرکلاف منظور از ساختارهای اجتماعی را مناسبات قدرت و هدف از فرایندها و اعمال اجتماعی را، فرآیندها و اعمال مربوط به مبارزه‌ی اجتماعی برمی‌شمارد. بنابراین تحلیلگر در مرحله‌ی تبیین، گفتمان را به‌عنوان جزئی از روند مبارزه‌ی اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت تحلیل می‌کند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵- ۲۵۰).

خلاصه‌ی رمان «الجازیة والدراویش»

رمان «الجازیة والدراویش» اثر عبدالحمید بن هدوقة (۱۹۸۳)، رمانی سیاسی- اجتماعی و فرهنگی است که نویسنده، آن را به دو زمان اول و دوم تقسیم و این دو زمان را در هشت قسمت (قسمت‌های یک، سه، پنج و هفت مربوط به زمان اول و چهار قسمت دیگر مربوط به زمان دوم) ارائه‌داده‌است؛ زمان اول در مورد افکار «الطیّب بن الأخضر بن الجبایلي»، یکی از خواستگاران «الجازیة»، دختری زیبا و فرزند شهیدی است که به ضرب گلوله کشته شده‌است. شروع رمان با زندانی‌شدن «الطیّب» است؛ وی که به بی‌گناهی خویش ایمان دارد، چاره‌ای جز مقاومت ندارد. در افکاری که او در تنهایی زندان با خود مرور می‌کند، ویژگی‌های «الجازیة» و خواستگاران او، یعنی «الأحمر»، دانشجوی داوطلب و «ابن الشامبیط»، جوان تحصیل‌کرده در آمریکا، بیان می‌شود. در این میان خبر «الجازیة» که به مهجر رسیده، سبب می‌شود «عاید»، پسر یکی از دوستان «الأخضر بن الجبایلی»، نیز در طلب او به روستا برگردد. زمان دوم رمان درباره‌ی عشق «عاید» به «الجازیة»، مهمان‌شدن او در منزل «الأخضر» و اطلاع او از حوادثی است که یا قبل از حضورش در روستا رخ داده و یا در حین حضور او. در ورای ظاهر عاشقانه، این رمان در کنار دیگر عناصر قابل بررسی، در برگیرنده‌ی نمادهای اسطوره‌ای است که در ساختار پنهان خود به بیان ایدئولوژی نویسنده و نوع روابط قدرت در کشور الجزایر معاصر می‌پردازد.

تحلیل نمادهای اسطوره‌ای رمان «الجازیة والدراویش» در سطح توصیف

اسطوره با زبان نمادین، رمزی است که اثری را به اثر دیگر پیوند می‌دهد (شمیسا، ۱۳۹۳: ۳۰۹) و از آنجا که در ساختن جهان‌بینی انسان‌ها تأثیر دارد (برگر، ۱۳۹۸: ۱۵۸)، با قرارگرفتن در امتداد استعاره‌ها مانند استعاره، فهم تجربیات فرهنگی را آسان می‌سازد (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۱۳). در تحلیل‌گفتمان انتقادی، «استعاره وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه بر حسب جنبه‌ای دیگر از آن است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۸۲)؛ یکی از مباحث مطرح‌شده در سطح توصیف تحلیل‌گفتمان که در زیرمجموعه‌ی واژگان قرارمی‌گیرد، بازیابی استعاره‌های استفاده‌شده در متن است. با دقت در اینکه اسطوره در امتداد استعاره مورد توجه‌است و اینکه، وجود دلالت نمادین برای بسیاری از شخصیت‌های اسطوره‌ها، زمینه را برای تفسیر نمادین اسطوره‌ها فراهم می‌کند (برگر، ۱۳۹۸: ۱۵۹)، بنابراین نمادهای اسطوره‌ای قابلیت بررسی در سطح توصیف را دارد.

الجازية، الجازية الهلالية[۶]، زيجيا، الجزاير، مقاومت، معبود

در بررسی اسطوره‌ها، «تحلیلگر گفتمان باید توجه خود را بیش از هر چیز به زبان در اسطوره‌ها و کارکرد آن معطوف سازد و رویدادهایی که در اسطوره شکل می‌گیرند و همچنین نحوه‌ی گره‌گشایی وقایع را بررسی کند. افزون بر این، لازم است ببیند اسطوره و زبانِ به‌کاررفته در آن‌ها چه تأثیری در فرهنگ و جامعه باقی گذارده‌است» (برگر، ۱۳۹۸: ۱۶۱). بن هدوقة در رمان «الجازية والدراويش» با به‌کارگیری شخصیت «الجازیه» که یادآور چند نماد و اسطوره است با بیانی دقیق و نمادین، اوضاع و شرایط الجزایر دهه‌ی هفتاد را به‌تصویر کشیده‌است. «الجازية» دختر مردی قهرمان است که در راه آزادسازی الجزایر از چنگال استعمار، جان خویش را از دست داده. نویسنده در قالب واژه‌پردازی استعاری و انتخاب واژگانی ایدئولوژیک مانند اصالت، شهادت و مبارزه در راه آزادسازی وطن، تصویری از ملّی‌گرایی و دین‌ورزی را نشان می‌دهد:

«بنت أصل. أبوها شهيد عظيم. أمها امرأة صالحة، لكن الله كتب عليها الموت أثناء الوضع. والولادة استشهاد أيضاً! مربّيتها الحالية، عائشة بنت سيدي منصور، مناضلة كبيرة ومجاهدة كجداتها الصالحات[۷]» (بن‌هدوقة، ۱۹۹۱: ۶۸).

سپس «الجازية» را تداعی‌گر یک اسطوره معرفی می‌کند:

«بسرعة تفوق التقدير، انتقلت من الألسنة إلى الخيال الرحب. وأصبحت أسطورة! كل الناس يحلمون بها، لكنهم يرهبونها. إنها ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية! كانت أساطير الدشرة تتمثّل في «السبعة» والدراويش والصفصاف. ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة-الحلم!...[۸]» (همان: ۲۳)

اسطوره داستانی درباره‌ی خدایان و امورماوراءطبیعی است (نک.اسماعیل‌پور، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۷) و بن‌هدوقة با اشاره‌ی صریح به اسطوره‌بودن «الجازية»، در پی برقراری ارتباط میان این نام و اسطوره‌ی «زیجیا» الهه‌ی الجزایری‌ها پیش از ظهور مسیح است که ترتیب حروف «زیجیا» به هم ریخته و این نام به «الجازية» تبدیل‌شده است (ابو النجاء، ۱۴۰۶: ۱۵)؛ یعنی میان این دو نام چیزی شبیه اشتقاق کبیر برقرار است؛ به این شکل که حروف هر دو یکی و تنها ترتیب حروف با هم فرق دارد (هلال، ۱۴۲۴: ۳۱). «الجازية» پس از گذران دوران طفولیتش که برای کسی معلوم نیست چگونه این دوره را پشت سر گذاشته، به شکل خانم جوانی که زیباییش دنیا را پرکرده، ظهور می‌کند و به سرعت به خیال انتقال‌یافته و نمادی برای اسطوره‌ی «زیجیا» می‌شود. روستایی که بن‌هدوقة به تصویر کشیده، روستایی اساطیری است که هر اسطوره، نمادی از تدیّن یا مقاومت است؛ «السبعة» و «الدراويش»، نماد تدیّن و «الصفصاف»، نماد پایداری است و نویسنده برای عمق

بخشیدن به مفاهیم دینی و بیان اندیشه‌های اخلاقی و تعلیمی، «الجازیه» را یکی از اساطیر «الدشرة» برشمرده و او را نمادی متعالی و مقدّس معرفی می‌کند؛ بن‌هدوقة از این اسطوره در خدمت به مضامین اجتماعی و انسانی و بیان باورها و اعتقادات خویش بهره‌می‌برد:

«الجازية! أ تدري أيّ شئ هي الجازية بالنسبة للدشرة؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راعٍ وكل فلاح وكل درويش! هي العروق الماضية، وهي الثمار التي ستولد! هي حمامة حائمة فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها؟[۹]» (بن هدوقة، ۱۹۹۱: ۱۵۳)

«الجازية» هم رؤیای تمام عوام و خواص جامعه است و هم گذشته‌ی با عظمت آن، در کنار همه‌ی این امور، او آینده‌ی این جامعه است که هرکسی توان دستیابی به آن را نخواهد داشت.

از سوی دیگر این نام، اشاره‌ی تاریخی به بانوی قهرمان بنی هلال «الجازية الهلالية» دارد که بن‌هدوقة با گریز به خاطره‌ی جمعی و میراث عربی، این شخصیت را وارد فضای بی‌زمان و بی‌مکان اسطوره‌ای کرده و با آفرینش اسطوره‌ای به نام «الجازية» در واقعیتِ این قهرمان ملّی و تاریخی تصرف نموده و «با تبدیل یک فرد واقعی به یک واقعیت برین و جاودانه و راندن این واقعیت به فرازمان و فرامکان» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۲۸۷) به آفرینش موجودی فراتاریخی دست زده است:

«أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية...[۱۰]» (بن‌هدوقة، ۱۹۹۱: ۲۴).

نویسنده در اینجا با اشاره به «الجازية الهلالية»، خواننده را راهنمایی می‌کند که میان نشانه‌های اسطوره‌ای شخصیت «الجازية» در سیره‌ی بنی هلال و این رمان، هماهنگی وجود دارد (مباركية، ۲۰۰۶: ۲۴۱). او با ایجاد پیوند میان بانوی قهرمان رمان و بانوی قهرمان ملّی، حس مقاومت مردم الجزایر را با تجربه‌های کهن وتاریخی آنها گره می‌زند.

«الجازية الهلالية» قهرمانی حقیقی و واقعی است که بعدها اسطوره‌ای برای عشق، جنگ، حکمت و شجاعت می‌شود (نک. المرزوقي، ۲۰۰۵: ۱۰، ۱۰۴، ۱۲۲، ۱۳۶، ۱۳۹، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۳۶، ۳۱۸ و ۳۳۸). در واقع نویسنده با خلق اسطوره از این شخصیت، فرهنگی را که او القا می‌کند در فضایی لامکانی و لا زمانی به حافظه‌ی جمعی انتقال می‌دهد. این بانوی قهرمان، فردی حکیم است که با حکمت و شجاعتش بارها روند جنگ را به سود قبیله‌اش سوق می‌دهد و سرانجام با مرگ قهرمان مرد قبیله، اوست که با تربیت کودکان قبیله، بقای آن -یعنی بقای وجود اصیل عربی و اسلامی- را سبب می‌شود. در حقیقت این ادیب اسطوره‌ساز بر تن «واقعیات اجتماعی و اندیشه و عواطف انسانی که حامل تجربه‌های مشترکی همچون مفاهیم ملّی و دینی و مفاهیم عامی مثل آزادی،

مقاومت و مبارزه هستند و با ناخودآگاه جمعی پیوند دارند؛ جامه‌ای اساطیری کرده است» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۲۸۸). بن هدوقة با انتخاب نام «الجازية»، بانوی قهرمان الجزایری، امتداد تمدن و فرهنگ عربی اسلامی را در طول قرون نشان می‌دهد.

نویسنده در بخشی دیگر از رمان با بهره‌بردن از رمز و واژگان استعاری، «الجازية» را نماد الجزایر معرفی می‌نماید؛ او با به‌کارگیری این شخصیت و یادآوری اسطوره‌ی «زیجیا»، به آفرینش اسطوره‌ی «الجازية» می‌پردازد که نمادی از الجزایر است و مسببان استقلال و شکل‌گیری آن، جان خود را برای به وجودآمدن و آزادی آن از دست داده‌اند و اینک دایه‌ای سالمند از آن مراقبت می‌کند:

«الجازية كانت في المهد لدى إحدى القرويّات الفضليات، عائشة بنت سيدي منصور. ماتت أم الجازية أثناء الوضع. أبوها لم‌يعد من الحرب[۱۱]» (بن هدوقة، ۱۹۹۱: ۲۲).

«الجازية» از دو جهت الجزایر را به‌تصویر می‌کشد؛ از جهتی حروف و آهنگ آن نزدیک به حروف و صوت «الجزائر» است و از سوی دیگر، نویسنده با بیانی کنایی و رمزی نگاه و اندیشه خود را در این مورد بیان می‌کند:

«لكن مأساتي أنني لن أتزوج زواجاً حلالاً في وقت منظور... وأنّ أزواجي الأوّلين لن يكونوا شرعيّين، سيكونون أزواجاً حراماً. وأنّ كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له...ثم يمرّ زمان... أعيش أزماته واحدة، واحدة. ثم أتزوّج بعدما يموت كل أبنائي المولودين من زيجاتي الحرام. أتزوّج زواجاً يشهده كلّ دراويش الدنيا![۱۲]» (همان: ۷۱)

در اینجا نویسنده حقیقت جامعه‌ی الجزایر را به‌تصویر می‌کشد. بر الجزایر زمانی حکم شده که در دوره‌ای از زمان نتواند امور خود را اداره کند، لذا در این برهه در برابر حکومت‌های غیرقانونی و نظام‌های نامشروع سر تسلیم فرود می‌آورد (ابو النجاء، ۱۴۰۶: ۱۵)، سپس دوره‌ای پر از آشوب و بحران را سپری می‌کند و آن‌گاه دولتی عربی-اسلامی که تمامی عالمان دینی دنیا شاهد آن خواهندبود، در الجزایر حاکم می‌شود. جامعه‌ی الجزایر پس از رهایی از چنگال استعمار فرانسه، دورانی را در رخوت و سکوت طی‌کرده و اینک «الجازية»، رؤیایی است که «الدشرة» و در حقیقت دنیا را از خواب قرن‌ها می‌رهاند:

«الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون. أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة[۱۳]» (بن هدوقة، ۱۹۹۱: ۲۴).

و اینجاست که جمال و ارزش آن، توجه گروه‌ها و افراد زیادی را به خود جلب می‌کند و این گروه‌ها هر یک برای رسیدن به آن تلاش می‌کنند؛ نویسنده با بیانی رمزگونه گروه‌های درگیر بر سر الجزایر را در قالب خواستگاران «الجازية» به‌تصویر می‌کشد:

«الناس في الدشرة كلهم ينتظرون هذا الزواج. أن الخطّاب كثيرون. والشامبيط يجري ليل نهار يريد خطبتها لابنه الذي يقرأ في أمريكا[۱۴]» (همان: ۶۸)

پسر «الشامبيط» یکی از خواستگاران است که نمادی برای نیروهای خدمتگزارِ استعمار فرانسه و غرب‌گرا است؛ خواستگار دیگر، «الأحمر» نمادی از تفکر کمونیستی است؛ همان‌گونه که «عايد» نماد الجزایری‌هایی است که بعد از رهایی الجزایر، دوباره به وطن بازگشته‌اند و «طيّب»، نمادی از فرهنگ دینی و عربی است که الجزایر خواهان رسیدن به آن است؛ چرا که گروه‌های دیگر هریک الجزایر را برای هدفی می‌خواهند:

«تنهّدت الجازية وقالت: «أقبل زوجاً ابن عمي الأخضر الجبايلي. لكن أخشى عليه من دسائس الآخرين. كلّهم يريدونني لغاية، لاتتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج. هم تجّار وسماسرة، أكثر منهم خطّاباً![۱۵]» (همان: ۷۰-۷۱)

او با استفاده از شخصیت «الجازية» و ضمن اشاره به درگیری جریان‌های مختلف سیاسی و اجتماعی برای سلطه بر الجزایر و تصفیه‌حساب سیاسی این جریان‌ها، راه نجات الجزایر را مقاومت در برابر سنّت‌های نادرست و خرافات دانسته، به دفاع از سنّت‌های صحیح و نجات‌بخش و فرهنگ اسلامی- عربی می‌پردازد و با به کارگیری میراث عربی قدیم، به آن دلالتی نوبخشیده و آن را برای اغراض فرهنگی، اجتماعی و حتی سیاسی به‌کار می‌گیرد. او با خلق اسطوره‌ی «الجازية» برای الجزایر، به عمیق‌ترشدن اندیشه‌ی اجتماعی- سیاسی مخاطب کمک می‌کند؛ همان‌طور که در شکل‌دهی هویّت و ایدئولوژی الجزایری، اسطوره‌ی «الجازية» را نمادی از دو منبع اصلی در ایجاد فرهنگ و ایدئولوژی قرارداده؛ یکی دین و مذهب که «زیجیا» به آن اشاره دارد و دیگری الجزایری‌بودن با پشتوانه‌ی فرهنگی و تاریخی عظیم و پربار که «الجازية الهلالية» نماد آن می‌باشد؛ زیرا کارکرد اسطوره، طبیعی جلوه‌دادن ایده‌هایی خاص است تا مقاومت و مبارزه‌ای در برابر آن ایده‌ها روی ندهد. در واقع اسطوره با حذف انواع تفکرهای ممکن در مورد یک ایده، تفکری خاص را پر و بال می‌دهد (بیگنل، ۱۳۹۳: ۴۷).

أساف ونايلة[۱۶]، عشق، گناه، مسخ، قداست

اسطوره‌ی دیگری که بن هدوقة برای رسیدن به هدف خویش آن را به کار می‌گیرد، «أساف ونايلة» است؛ او با کاربرد نمادین و ایدئولوژیک این اسطوره، خواهان بیان این مطلب است که میان دین و دنیا؛ امور مادی و معنوی ارتباط و همبستگی وجود دارد:

«...أرى «زردة» حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وأساف العشيقين اللذين كتب عليهما المسخ، ثم القداسة. وتبدو لي نايلة في صورة الجازية، وأساف في صورة الأحمر...[۱۷]» (بن هدوقة، ۱۹۹۱: ۱۱۰)

اگر آن‌گونه که ابن هشام نقل کرده (نک. ابن هشام، لاتا: ۸۲ و ۸۳) و در لسان العرب آمده (ابن‌منظور، ۱۴۱۴، ماده أسف: ۶/۹) نظریه‌ی مسخ «أساف ونائلة» صحیح باشد، در حقیقت این دو بت، دو شخصیت تاریخی و واقعی هستند که نویسنده با به‌کارگیری ماجرای آنها، به اسطوره‌آفرینی پرداخته تا رابطه‌ی میان «الجازية» که در اینجا نمادی از معنویت، دین و قدسی بودن است و «الأحمر» که نمادی از مادیات، دنیا و ناسوت است (صالح، ۲۰۰۹: ۲۰۵ و مباركية، ۲۰۰۶: ۲۴۹) را تحکیم کند و اعتقاد به همبستگی دین و دنیا را در ناخودآگاهِ مخاطب تحریک نماید. از سوی دیگر این نماد اسطوره‌ای، در پی القای باوری است که رابطه‌ی میان زن و مرد را تنها در محدوده‌ی روابط شرعی می‌پذیرد، هرگونه ارتباط نامشروع را رد می‌کند و آن را منجر به مسخ یعنی بدترین نوع عذاب بر می‌شمارد.

الحمار الذهبي[۱۸]، اساطیریونانی، انسانیت، مقاومت، اعتقاد دینی خالصانه

داستان «الحمارالذهبيّ» که عنوان اصلی آن «التغييرات» است، در واقع قصه‌ای رمزی است که سیر تحول روحانی را در دوازده مرحله بیان می‌کند. در این داستان شخصیت اصلی با گذشتن از منازل دوازده‌گانه، از منزلی به منزلی منتقل می‌شود تا مرگش فرا می‌رسد و دوباره در قالب انسانی پرهیزگار و عابد که خود را وقف عبادت کرده است، ظاهر می‌گردد (شعراوی، ۱۹۶۹: ۶۲-۶۳). بن‌هدوقة، در این رمان، در قالب آفرینش نماد اسطوره‌ای از یک داستان قدیمی الجزایری به نام «الحمارالذهبيّ» و با به کار گیری اشاره‌ی شناختی تاریخی «كاتب جزائريّ قديم في عهد الرومان[۱۹]» (بن هدوقة، ۱۹۹۱: ۱۷۳) نمادی از فرهنگ و تمدن پربار و غنی الجزایر در گذشته را به تصویر می‌کشد و با استفاده از تشبیه انجمن شعراء به دایره‌ای چند وجهی که هر روی آن تاریکی را منعکس می‌سازد و در قالب بیانی رمزگونه، شکل عوض‌کردنِ افراد اثرگذار در سیاست و اجتماع بدون اینکه تفاوتی در عملکرد داشته باشند را عامل عدم ثبات و آرامش الجزایر معرفی می‌کند:

«إنّها (النقابة) ككرة متعدّدة الوجوه، كل وجه منها يعكس الظلام[۲۰]» (همان: ۱۷۲).

واژه «النقابة» نیز در اینجا استعاره‌ای است که نویسنده با به‌کارگیری آن علاوه بر افزایش زیبایی صوری و بیانی متن، از نظر معنایی هم از آن برای بیان فکر و ایده‌ی خود که همان تباهی جامعه‌ی الجزایر در نتیجه‌ی رنگ عوض‌کردن افراد حاکم است، بهره می‌برد.

«حمارالذهب» یکی از واژگان ایدئولوژیک این رمان است که از فضای آشفته و نابسامان الجزایر حکایت می‌کند؛ فضایی که ادیب از آن رنج می‌برد و اگر سخنی از این وضع نابسامان بگوید، آزادی او سلب می‌شود. از سوی دیگر بن‌هدوقة با استفاده از نام این داستان قدیمی، ناخودآگاه جمعی را فراخوانده و با اشاره به شخصیت قهرمان این داستانِ سرشار از «سحر، خرافات و اسطوره» (مبارکیة، ۲۰۰۶: ۲۴۴) و خلق اسطوره از آن، قهرمان تبدیل‌شده به الاغ را نماد رنج و اندوه و بدبختی دائمی نشان می‌دهد که این بدبختی و نحسی را به صاحبان خود هم انتقال می‌دهد تا اینکه با استفاده از عقل و خصلت‌های انسانی، این بدبختی هم برای او و هم برای صاحبانش، به خوشبختی تبدیل می‌شود و در نهایت وی برای بازگشت به شکل انسانی خویش به دعای خاصانه روی آورده و خود را وقف عبادت معبود می‌کند (نک، شعراوی، ۱۹۶۹: ۵۷-۵۸):

«آبولیوس أو «آبلي» کاتب جزائري قديم في عهد الرومان. کتب رواية سماها «حمارالذهب» هي هذه. في صفحاتها الأولى يخاطب القارئ هکذا...«سوف تبتهج عندما ترى کائنات بشرية تغيّر طبائعها وخلقاتها لتأخذ أشکالاً أخرى. ثم بحرکة معاکسة تتحول من جديد إلى صورها الأولى...»[۲۱]» (بن هدوقة، ۱۹۹۱: ۱۷۳).

نویسنده با این اشاره‌ی شناختی تنها راه رهایی از اوضاع حاکم را مقاومت و بازگشت خالصانه به فرهنگ اصیل دینی برمی‌شمارد. همچنین اشاره به داستان «حمار الذهب» که در برگیرنده‌ی اشارات ضمنی به افرادی چون سقراط، هومیروس و نیز دیگر اسطوره‌های یونانی است، نشانگر فرهنگ و علم غنی نویسنده‌ی قدیمی الجزایری و آشنایی او با حوادث تاریخی و اسطوره‌ای و مکاتب فلسفی است که بن هدوقة با آفرینش اسطوره‌ای آن، حافظه‌ی جمعی را به فرامکان و فرازمان برده و گذشته‌ی متمدن را یادآور می‌شود.

تحلیل نمادهای اسطوره‌ای رمان «الجازیة والدراویش» درسطح تفسیر

در سطح تفسیر، مفسّر ضمن تعیین نوع گفتمان، به تشریح مشارکانِ در گفتمان و تحلیل بافت موقعیتی و بینامتنی متن بر اساس دانش زمینه‌ایِ فعّال‌شده توسط ویژگی‌های صوری متن- در این نوشتار، نمادهای اسطوره‌ای بررسی‌شده در مرحله‌ی توصیف- می‌پردازد.

بافت موقعیتی و نوع گفتمان

بافت محیطی و موقعیت مادی این رمان، اوضاع الجزایر دهه‌ی هفتاد است که نویسنده با بهره‌گیری از نمادهای اسطوره‌ای و اسطوره‌آفرینی از شخصیت‌های واقعی، احوال سیاسی، اجتماعی و

فرهنگی الجزایر را در شرایط بعد از رهایی از چنگال استعمار و گرفتارشدن آن در کشمکش‌های داخلی و تصفیه حساب‌های سیاسی به‌تصویر کشیده‌است؛ زیرا الجزایر شاهد دو انقلاب بوده: یکی انقلاب نظامی که در دهه‌ی شصت میلادی به پیروزی رسیده و دوم انقلاب دموکراسی ملی در دهه‌ی هفتاد میلادی (عامر، ۲۰۰۰: ۱۷). این رمان محصول سال‌های انقلاب دموکراسی ملی است و گفتمان آن از نوع انقلابی- اجتماعی و با هدف ایجاد تغییر در جامعه‌ی الجزایر است.

اوضاع بد اقتصادی، در آستانه‌ی شکست‌بودنِ طرح سوسیالیستی، تلاش فئودالیست‌ها و زمین‌داران برای شکست این طرح و کوشش باقیمانده‌های استعمار برای دستیابی دوباره‌ی قدرت، از جمله عوامل بیرونی است که در شکل‌گیری گفتمان بن‌هدوقة تأثیر مستقیم داشته است. او با به تصویرکشیدن این اوضاع نابسامان، سعی دارد مردم را بیدارکرده و آنها را به مقاومت و بازگشت خالصانه به دین تشویق کند تا از این رهگذر، با اتحاد مردم و حاکم‌شدن عقلانیت و واقع‌گرایی به جای رؤیاپردازی، شرایط الجزایر سامان گیرد:

«الجازية حلم والأحلام لا تتحقّق لكل الناس![۲۲]» (بن هدوقة،۱۹۹۱: ۱۹۶)

بن‌هدوقة در قالب اسطوره‌آفرینی از داستان «الحمارالذهبيّ»، از عقب‌ماندگی فکری که نتیجه‌ی آن سلطه‌ی دوباره استعمار و دست‌نشاندگان آنها خواهد بود، علاوه بر مردم، سیاستمداران را هم بیم می‌دهد. فضای سیاسی، گروه‌های صوفیه و شرایط خاص بعد از انقلاب، سبب‌شده ادیب از قالب اسطوره و اشاره‌ی تاریخی برای نقد فضای حاکم استفاده‌کرده و با نقد شرایط موجود، ایدئولوژی موردنظر خود را بیان کند. وی در این رمان نه تنها از نماد اسطوره‌ای «حمار الذهب» برای نشان‌دادن حماقت سیاستمداران خود رأی استفاده‌کرده، بلکه مردمی را هم که چشم بر این حقیقت بسته‌اند در این بدبختی سهیم می‌داند؛ او با سوق‌دادن اذهان به فضایی فرازمانی و فرامکانی و اشاره تاریخی به این نماد، خوشبختی را چیزی برمی‌شمارد که فرد باید با عقل و ایمان خود به آن دست یابد؛ همان‌گونه‌که با کاربرد این نماد و نیز نماد «الجازية الهلالية» به مردم یادآور می‌شود که باید برای سرنوشت، تلاش و استقامت داشت. نماد «الجازية» محتوایی اجتماعی دارد که مفاهیم تدیّن، مقاومت و الجزایر را گسترش داده است و با ازبین بردن مرز میان واقعیت، نماد و اسطوره، فرهنگ و ایدئولوژی حاکم بر الجزایر دهه‌ی هفتاد را نشان می‌دهد؛ همان‌گونه که نویسنده با تصویرسازی از خواستگاران «الجازية»، ایدئولوژی گروه‌های مختلف درگیر بر سر الجزایر را تبیین‌کرده و فرهنگ و ایدئولوژی مورد نظر خویش را در نماد «الطيّب» که فردی واقع‌گرا با فرهنگ عربی اسلامی است، بیان می‌کند. از طرف دیگر نویسنده در قالب نماد «إساف ونايله» به مبارزه با سکولاریسم پرداخته و همبستگی و اتحاد دین و دنیا را یادآور می‌شود.

بافت بینامتنی و پیش‌فرض‌ها

توجه به بافت بینامتنی، از محورهای مهم نظریه‌ی فرکلاف در سطح تفسیر می‌باشد. از نظر متن‌آمیختگی، میان این رمان و سه رمان قبلی بن‌هدوقة «ریح‌الجنوب» (۱۹۷۱)، «نهایةالأمس» (۱۹۷۵) و «بان‌الصبح» (۱۹۸۰) از لحاظ محتوایی ارتباط بینامتنی وجود دارد؛ این رمان‌ها از مبارزه‌ی مسلحانه به مبارزه برای تحولات اجتماعی (دوغان، ۱۹۹۶: ۴۰۸) رسیده‌اند. رمان «الجازیة والدراویش»، بیانگر مبارزه‌ای اجتماعی است که بن‌هدوقه با الهام‌گیری از متون تاریخی و داستانی قدیمی الجزایری، آفرینش آگاهانه‌ی اسطوره‌ها از قضایای تاریخی و ایجاد مقایسه‌ی ذهنی آن حوادث تاریخی با بافت موقعیتی، به تشریح افکار و باورهایش می‌پردازد.

تصویر اسطوره‌ای با ورود به اعماق تجربه‌ی ناخودآگاه جمعی، همچون نماد عمل‌کرده و چنین نماد اسطوره‌ای می‌تواند ضمن گره‌زدن تجربه‌ی امروزی با تجربه‌ی دیرینه و جاودانه‌ی میلیون‌ها انسان، گستره‌ی معنایی وسیعی را در عباراتی اندک ارائه دهد و تجربه را تا اعماق زمان اساطیری و ماورای زمان و واقعیت، گسترش‌دهد (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۲۷۹- ۲۸۰). نماد اسطوره‌ای «الجازیة» در قسمت‌های زیادی از رمان، یادآور «الجازیة الهلالیة» است که با تحریک فکر مخاطب و بردن او به دنیای خارج از دنیای متن، یعنی زمان قهرمانی و مقاومت این بانوی هلالی، نشان می‌دهد که مقاومت و ایستادگی در برابر ظلم، تنها راه بقا و خوشبختی است:

«الجازیة لیست فتاة، هي حیاة! من دخلت داره فاض خیره وعلا نجمه[۲۲]» (بن هدوقه، ۱۹۹۱: ۶۸).

بن‌هدوقة با به‌کارگیری این نماد اسطوره‌ای، ضمن بیان رمزگونه‌ی حوادث هم‌زمان با انقلاب الجزایر و اوضاع نابسامان الجزایر در دهه‌ی هفتاد که گروه‌های متعددی با عقاید و ایده‌هایی متفاوت، خواهان دستیابی به حکومت آن هستند و با این ایده که بالاخره الجزایر باید در برابر یکی از نیروهای سیاسی درگیر سر تسلیم فرود آورد:

«الجازیة لا یستطیع معارضة قریة کاملة. کل السکان اتفقوا علی ذلک، ما عدا بعض الرعاة... لکن هؤلاء لا تقبلهم الجازیة ولا مربّیتها إلا مرغمتین![۲۳]» (همان: ۶۹)، گروه موردنظر خود را با بیانی اسطوره‌ای در قالب نماد «الطیّب» معرفی نموده و گروه‌های دیگر را رد می‌کند.

از سوی دیگر نویسنده با به‌کارگیری «الجازیة» برای القای اسطوره «زیجیا»، توجه مخاطب را تلویحاً به دین‌داری و اینکه راه نجات بازگشت به ایمان واقعی است، جلب‌می‌کند. در این قسمت بن‌هدوقة تنها به حوادث موجود بسنده نکرده، بلکه گذشته و آینده‌ی الجزایر را هم در نظر دارد.

شخصیت اسطوره‌ای «الجازية» با گره‌زدن عاطفه‌ی میهن‌خواهی معاصر با تجربه‌های کهن و تاریخی الجزایری‌ها، حس وطن دوستی را در وجودشان در لازمانی و لامکانی شناور می‌سازد.

نویسنده با اشاره‌ی تاریخی به رابطه‌ی «إساف ونايلة» و تصریح بر مسخ و قداست؛ آگاهانه از این اسطوره یا جریان تاریخی بهره گرفته و اشاره به عدم جدایی دین و سیاست دارد. او «إساف» را نماد دنیا و «نايلة» را نماد دین قرارداده که گرچه در ابتدا به دلیل ارتکاب گناه در خانه کعبه، مسخ شدند، ولی نهایتاً به امری مقدس و معبود تبدیل‌شده‌اند و با این بیان، سکولاریسم را ردکرده و اعلام می‌دارد که دین و سیاست از هم جدا نیست؛ هرچند به ظاهر در کنار هم آمدن این دو صحیح ننماید.

بن‌هدوقة در متن‌آمیختگی دیگری، با کاربرد داستان «حمارالذهب» و آمیختن آن با متن رمان، سیاست‌مداران را که به دنبال هوی و هوس خویش هستند، محکوم کرده و آنها را آفتاب‌پرست‌هایی معرفی می‌کند که شکل عوض می‌کنند و با خوی حیوانی خویش سبب شقاوت خود و بدبختی جامعه می‌شوند؛ از نظر او راهکار رهایی از این خصلت حیوانی و بازگشت به انسانیت، دینداری مخلصانه است، هرچند مقاومت هم اثرگذاراست.

از لحاظ روابط بینامتنی، میان متن مبدأ در این سه اسطوره و متن رمان «الجازية والدراويش»، اشتراک دلالت و اشتراک ایدئولوژیک برقرار است. تاریخ، «الجازية الهلالية» را بانویی قهرمان معرفی‌می‌کند (نک. المرزوقي، ۲۰۰۵: ۱۸۶،۱۴۶،۸۸،۳۳) و در متن رمان «الجازية والدراويش» هم، نویسنده مردم را به شجاعت، مقاومت در برابر ظلم، و واقع‌گرایی فرامی‌خواند. همان‌گونه‌که در اسطوره‌ی «إساف ونايلة»، عمل ناروا سبب مسخ آنها می‌شود (نک. ابن‌هشام، لاتا: ۸۲ و ۸۳)، ولی این اتحاد، قداست آن دو را درپی‌دارد. بن‌هدوقة در این رمان راه نجات از وضع موجود را همبستگی دین و سیاست می‌داند؛ گرچه شرایط جامعه‌ی الجزایر و البته «الدشرة» در زمان کنونی آن را نمی‌پذیرد، ولی در آینده درستی این نظریه اثبات خواهد شد.

از سوی دیگر داستان «حمارالذهب» تلاش انسانی الاغ شده، برای بازگشت به انسانیت خویش است (نک. شعراوي، ۱۹۶۹: ۵۲-۶۴ و رشدی، ۱۹۷۸: ۹-۱۴) و این بازگشت محقق نمی‌شود، مگر با دینداری خالصانه و پرستش حقیقی. تلاش نویسنده در به‌کارگیری این اسطوره در رمان «الجازية والدراويش» این است که با بازگرداندن حافظه‌ی جمعی به گذشته‌ی دینی، آن را راه بازگشت به انسانیت معرفی کند و راه نجات از حماقت را مقاومت در برابر ظلم و زور بیان نماید؛ لذا در هر دو گفتمان مقاومت و تدیّن، ایدئولوژی حاکم است.

تحلیل نمادهای اسطوره‌ای رمان «الجازیة والدراویش» در سطح تبیین

سطح تبیین با تحلیلِ جهت‌گیری ایدئولوژیک متن، در پی پاسخ به این پرسش است که گفتمان در پی حفظ ساختار قدرت است یا تلاش دارد وضعیت موجود را تغییر دهد؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۵۰) گفتمان بن‌هدوقة در استفاده از نمادهای اسطوره‌ای «الجازیة»، «حمارالذهب» و «إساف ونایلة» گفتمانی ایدئولوژیک است که خواهان تغییر و تحوّل بوده و در پی اثبات هویت اصیل اسلامی عربی است. او تلاش می‌کند تا با ایجاد بستر اجتماعی مناسب، افراد جامعه را به باز تولید مناسبات قدرت و تعیین بهترین قدرت برای حکومت بر الجزایر از طریق آگاهی‌بخشی و واقع‌گرایی تشویق کند. بنابراین با بهره‌گیری از نمادهای اسطوره‌ای، در پی آن است که با افزایش آگاهی عمومی، به افراد جامعه کمک کند آگاهانه گروهی را برای حکومت انتخاب کنند.

هدف اصلی نویسنده از این گفتمان، دعوت مردم به مبارزه‌ی اجتماعی برای رهایی از فرهنگ غربی استعمار و بازگشت به فرهنگ اسلامی–عربی و الجزایری است؛ بنابراین با به‌تصویرکشیدن کشمکش بر سر الجزایر در قالبی اسطوره‌ای، با بازآفرینی اسطوره‌ها و به‌کارگیری نمادین آنها، در پی افزایش آگاهی مخاطب نسبت به شرایط موجود است. او با به‌تصویرکشیدن گروه‌هایی که قصد سلطه بر الجزایر را دارند و با کنارگذاشتن و رد افراد، گروه‌ها و حزب‌های مختلف با فرهنگ‌های متفاوت که در مسیر رسیدن به حکومت بر الجزایر با هم درگیرند، به معرفی فرهنگ اصیل اسلامی عربی به‌عنوان بهترین ایدئولوژی برای حکومت بر الجزایر در قالبی رمزی و اسطوره‌ای می‌پردازد و هر حکومت دیگری را رد می‌کند.

نمادهای اسطوره‌ای این رمان در تضاد با افراد حاکم و صاحب منصب بوده و آن‌ها را آفتاب‌پرست‌هایی برمی‌شمارد که رنگ عوض می‌کنند؛ در واقع نویسنده با کاربرد این نمادها به دنبال بازتولید مناسبات قدرت در الجزایر است؛ یعنی در پی بر هم زدن موازین قدرت و پایان‌دادن به کشمکش بر سر آن است.

ایدئولوژی گفتمانی عبدالحمید بن هدوقة در نمادهای اسطوره‌ای این رمان، گفتمانی ملتزم و متعهد است که نه تنها شرایط حاکم بر الجزایر دهه‌ی هفتاد را بیان می‌کند، بلکه با آینده‌نگری نتیجه‌ی این نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی را هم پیش‌بینی‌کرده و شکست سوسیالیست و غرب و پیروزی نهایی واقع‌گرایی را نوید می‌دهد.

نتایج

در این نوشتار نمادهای اسطوره‌ای رمان «الجازية والدراويش» در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بر اساس رویکرد تحلیل‌گفتمان انتقادی فرکلاف بررسی شد که نتایج تحلیل‌گفتمان این رمان با تمرکز بر نمادهای اسطوره‌ای به شرح زیر است:

در سطح توصیف: گفتمان عبدالحمید بن هدوقة در نمادهای اسطوره‌ای رمان «الجازية والدراويش» مربوط به حوادث دهه‌ی هفتاد الجزایر، یعنی زمان پس از استقلال است. نویسنده با به‌کارگیری نمادهای اسطوره‌ای یا آفرینش اسطوره از شخصیت‌ها و حوادث تاریخی، اوضاع پر از کشمکش الجزایر را ترسیم می‌کند و فرهنگ اصیل دینی و عربی و رهایی از فرهنگ غربی استعمار را عامل پیشرفت جامعه معرفی می‌نماید. او از «الجازية» برای یادآوری اسطوره‌های «زیجیا»، نماد تدیّن و «الجازيةالهلالية» نماد حکمت، مقاومت و ایستادگی و نیزبیان رمزگونه درباره امور «الجزائر» بهره می‌گیرد؛ «أساف ونائلة» را به‌عنوان نمادی برای مبارزه با سکولاریسم انتخاب می‌کند و از «حمارالذهب»، برای آگاهی‌بخشی و یادآوری ارزش دین‌داری خالصانه در نجات حقیقی استفاده می‌نماید.

در سطح تفسیر: گفتمان بن‌هدوقة در این رمان با اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه‌ی الجزایر ارتباطی تنگاتنگ دارد. وجود گروه‌های مختلفی که خواهان سلطه بر الجزایر هستند، از جمله عوامل مؤثر در شکل‌گیری این گفتمان است. نویسنده در این رمان، سلطه و دستیابی این گروه‌ها به الجزایر را رد کرده و با ارتباط‌دادن گفتمانش با بافت اسطوره‌ای، درصدد عینیت‌بخشیدن به ایدئولوژی خویش است؛ همان‌گونه‌که با استفاده از نمادهای اسطوره‌ای «الجازية»، «إساف ونايلة» و «حمارالذهب»، درصدد القای بهتر فرهنگ مقاومت، ایستادگی، عدم جدایی دین از سیاست و دینداری است.

در سطح تبیین: هدف اصلی عبدالحمید بن هدوقة از این گفتمان، آگاهی‌بخشی به مردم برای بازتولید مناسبات قدرت است. این گفتمان که ایدئولوژیک و از نوع ملتزم و متعهد می‌باشد، خواهان تغییر وضعیت موجود در جامعه‌ی الجزایر دهه‌ی هفتاد است؛ نویسنده با به‌کارگیری این گفتمان می‌خواهد ساختار قدرت به نفع اسلامگرایان که دارای فرهنگ اصیل عربی هستند، تغییر نماید. برای این منظور هم از نمادهای اسطوره‌ای الجزایری استفاده‌کرده و هم به آفرینش اسطوره از اشخاص و میراث‌های ملّی می‌پردازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Discourse Analysis
2. Discourse
3. Zellig Harris
4. Michel Foucault
5. Derrida

۶. «الجازیة الهلالیة» بانویی قهرمان در تاریخ‌الجزایر و نمادی برای حکمت، شجاعت و مقاومت است.

۷. دختری اصیل، پدرش شهیدی بزرگ است. مادرش زنی صالح که خداوند مرگ را هنگام وضع حمل برایش رقم زد و ولادت نیز شهادت است! مربی کنونیش، عایشه دختر سرورم منصور، مبارز و مجاهدی بزرگ همچون اجداد صالحینش است».

۸. به سرعت تقدیر بالا گرفت و او از زبان‌ها به خیالی فراخ انتقال یافت و اسطوره شد! همه مردم، رؤیای او را در سر داشتند ولی از او می‌ترسیدند. او دختر شهیدی بود که با هزاران گلوله کشته شده‌بود! اسطوره‌های روستا در مسجد «سبعه» و دراویش و صفصاف متجلّی می‌شد. سپس الجازیة ناگهان از کودکی خارج شد تا اسطوره- رؤیا گردد!

۹. الجازیة! آیا می‌دانی این الجازیة نسبت به روستا چیست؟ او رؤیایی است که هر شب را در بستر همه چوپان‌ها و کشاورزها و درویش‌ها به صبح می‌رساند! او ریشه‌های گذشته است، و نتیجه‌ای است که حاصل خواهدشد! او کبوتری سرگردان بر فراز قله کوه است، چه کسی را یارای گرفتن اوست؟

۱۰. در موردش هزار خرافه شایع شد بیش از خرافاتی که دربارة الجازیة الهلالیة شایع بود.

۱۱. الجازیة در مهد نزد یکی از زنان روستایی فاضل، عائشه دختر سرورم منصور بود. مادر الجازیة هنگام وضع حمل مرد. پدرش از جنگ بازنگشت.

۱۲. ولی اندوه من این است که در زمان مدنظر ازدواج حلالی نخواهم داشت...و اولین همسرانم شرعی نخواهند بود، همسرانی حرام خواهند بود و هریک از ایشان آن‌گاه که گمان می‌کند زندگی برایش سامان گرفته مرگش فرامی‌رسد... سپس زمانی سپری‌شده...بحران‌هایش را یکی پس از دیگری پشت سرمی‌گذارم. آن‌گاه پس از اینکه تمام فرزندانم از همسران حرامم مردند ازدواج‌می‌کنم. ازدواجی که تمام دراویش دنیا شاهدش خواهند بود!

۱۳. الجازیه روستا را از خواب‌آلودگی قرن‌ها رهایی بخشید. به آن حیاتی سرشار از فراخی به جای زندگی مرده‌اش بخشید.

۱۴. مردم روستا همگی منتظر این ازدواج هستند. خواستگاران بسیارند و «الشامبیط» شب و روز می‌آید و می‌خواهد او را برای پسرش که در آمریکا درس می‌خواند خواستگاری کند.

۱۵. الجازية آهی کشید و گفت: «پسرِعمویم الأخضر الجبايلي را برای همسری می‌پذیرم. ولی از نیرنگ دیگران علیه او می‌ترسم. هر یک مرا برای هدفی می‌خواهند که با عشقی که آن را نزد همسر می‌جویم همخوان نیست. آنان بیش از اینکه که خواستگار باشند تاجران و سمسارانند!

۱۶. «أساف» یا «إساف» و «نائلة» یا «نایلة» نام مرد و زنی در دوران جاهلی است که در کعبه مرتکب گناهی شده و مسخ گردیدند ولی بعدها قداست یافته، به عنوان دو بت پرستش می‌شدند.

۱۷. اطراف چشمه زمزم مراسم «الزرده» را می‌بینم، دراویش آن، نایله و اساف را فریاد می‌زنند، دو عاشقی که تقدیرشان ابتدا مسخ و سپس قداست بود. و نایله در شکل الجازية و أساف در شکل الأحمر برایم آشکار می‌شوند...

۱۸. رمان «الحمار الذهبیّ» که نام اصلی آن «التّغییرات» است توسط نویسنده‌ای به نام آپولیوس در قرن دوم میلادی نگاشته شده است. موضوع داستان درباره مردی است که توسط معشوقه‌اش به الاغ تبدیل می‌شود و برای بازگشت به شکل انسانی خویش متحمل سختی‌های زیادی در طول دوازده ماه می‌شود و نهایتاً با تضرع خالصانه به درگاه معبود به شکل انسانی خود برمی‌گردد.

۱۹. نویسنده قدیمی الجزایری در عصر رومیان

۲۰. آن (انجمن) مثل دایره‌ای چند وجهی است که هر رویش تاریکی را بازتاب می‌دهد.

۲۱. آپولیوس یا آپلی نویسنده قدیمی الجزایری در دوره رومان است. رمانی به نام «حمار الذهب» نوشته که این است. در صفحات آغازینش چنین خواننده را مورد خطاب قرارمی‌دهد... «خوشحال خواهی‌شد زمانی که ببینی وجودهای انسانی طبیعت و خلقیاتش تغییر می‌کند تا شکل‌های دیگری بگیرد. سپس در حرکتی معکوس دوباره به شکل اولیه‌اش بازمی‌گردد...»

۲۲. الجازیه یک دختر نیست، او زندگیست! هر کس به خانه او وارد شود خیرش لبریز گردد و ستاره بختش اوج گیرد.

۲۳. الجازية را یارای مخالفت با تمام روستا نیست. همه ساکنان جز برخی چوپانان بر این اتفاق‌نظر دارند، ولی این‌ها را نه الجازية و نه مربی او نمی‌پذیرند مگر اینکه مجبور شوند!

منابع و مآخذ

ابن منظور، محمد بن مکرم، (۱۴۱۴)، **لسان العرب**، ط ۳، م ۹، بیروت: دارصادر.

ابن هشام، عبدالملک، (لاتا)، **السيرة النبوية**. مصحح: عبد العزيز شبلي ومصطفى السقا وابراهيم الآبياري. بيروت: دارالمعرفه.

ابو النجاء، السيد عطيه، (۱۴۰۶)، «الدفن في حناجر الطيور، الجازية الهلالية والدراويش في رواية جزائرية». **مجلة ابداع**. السنة ۴. العدد ۵: ۱۵– ۱۷.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، (۱۳۹۱)، **اسطوره، بیان نمادین**، چاپ سوم. تهران: سروش.

برگر، آرتور آسا، (۱۳۹۸)، **تحلیل‌گفتمان‌کاربردی: فرهنگ عامّه، رسانه‌ها و زندگی روزمره**، مترجم: حسین پاینده، تهران: انتشارات مروارید.

بن هدوقه، عبدالحمید، (۱۹۹۱)، **الجازية والدراويش؛ رواية**، الطبعة الثانية، بیروت: دارالآداب.

بوقره، نعمان، (۲۰۰۹)، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب-دراسة معجمية-**، عمان: جدارا للكتاب العالمي.

بیگنل، جاناتان، (۱۳۹۳)، **نشانه- ایدئولوژی- رسانه**، مترجم: سیدحمدالله اکوانی و دیگران، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

چندلر، دانیل، (۱۳۸۶)، **مبانی نشانه‌شناسی**، مترجم: مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

دوغان، احمد، (۱۹۹۶)، **في الأدب الجزائري الحديث**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

رشدي، رشاد، (۱۹۷۸)، «الحمارالذهبيّ»، **الجديد**، العدد۱۴۷: ۹-۱۴.

سلطانی، سید علی اصغر، (۱۳۸۳)، «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»، **مجله علوم سیاسی**، شماره‌ی ۲۸: ۱۵۳-۱۸۰.

شعراوی، عبدالمعطي، (۱۹۶۹)، «قصة الحمار الذهبي»، **المجلة**، العدد ۱۵۱: ۵۲-۶۴.

شمیسا، سیروس، (۱۳۹۳). **نقد ادبی**، ویراست سوم، تهران: میترا.

صالح، مفقودة، (۲۰۰۹)، **المرأة في الرواية الجزائرية**، الطبعة الثانية، الجزائر: منشورات جامعه بسكرة.

عامر، مخلوف، (۲۰۰۰)، **الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۹۵)، **بلاغت تصویر**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

فراهیدی، خلیل بن احمد، (۱۴۰۹)، **کتاب العین**، ط ۲، قم: نشر هجرت.

فرکلاف، نورمن، (۱۳۷۹)، **تحلیل انتقادی گفتمان**، مترجم: فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فرهارت، کریستو، (۱۳۹۸)، **تحلیل‌گفتمان انتقادی و علوم‌شناختی: چشم‌اندازهای نوین پیرامون گفتمان مهاجرت**، مترجم: مسعود دهقان، فردوس آقاگل‌زاده و بهناز وهابیان، تهران: نشر نویسه پارسی.

مباركية، عبد الناصر، أ، (۲۰۰۶)، «تلقى العناصر الأسطورية في رواية الجازية والدراويش لـ: عبدالحميد بن هدوقه». **مجلة العلوم الإنسانية، جامعه محمد خيضر بسكرة**، العدد ۱۰: ۲۳۵- ۲۵۲.

المرزوقي، محمد، (۲۰۰۵)، **الجازية الهلالية: قصة من التراث الشعبي**، تونس: دارالجنوب للنشر.

هلال، هیثم، (۱۴۲۴)، **معجم مصطلح الأصول**، محقق: محمّد تونجی، بیروت: دار الجیل.

Fairclough, Norman .(1989). Language and power. London: Longman.

الإيدئولوجيا وعلاقات القوّة في رواية «الجازية والدراويش» بناءاً على منهج فيركلف النقدي (دراسة الرموز الأسطوريّة للرواية)

فاطمة قادري[1]*
حميدة مروتي[2]
وصال ميمندي[3]
رضا أفخمي عقدا[4]

المُلَخَّص

تحليل الخطاب النقديّ منهج متعدد التخصصات ومن طرق البحث الكيفيّ. فالغرض من النقديّ فيه الكشف عن علاقات القوّة الخفيّة في النصوص والعمليات الإيدئولوجية فيها والاهتمام بالفوائد الاجتماعية للنصّ. بما أنّ الأدب يشكّل جزءاً كبيراً من اللغة والثقافة والهوية لكل أمّة، فيمكن تحليل النصوص الأدبية في إطار تحليل الخطاب النقديّ. هذا البحث يهدف إلى تحليل الرموز الأسطورية في رواية «الجازية والدراويش» لعبدالحميد بن هدوقة من خلال المنهج الوصفيّ-التحليليّ وباستخدام مقاربة فيركلف للخطاب التي لها ثلاثة مستويات للتحليل (مستوى تحليل النص ومستوى تحليل الممارسات الخطابية ومستوى تحليل الممارسات الاجتماعية). فحاولت هذه الدراسة أن يبحث عن أهم ايدئولوجيات المؤلف في هذه الرواية وموقفه أمام النزاع على السلطة وواقع المجتمع الجزائري في السبعينات من خلال تحليل هذه الرموز وسياق التناص للخطاب. تظهر نتائج الدراسة أنّ الكاتب يعبّر عن ايدئولوجيته وافكاره من خلال إنشاء الرموز الاسطورية (الجازية والجازية الهلالية، أساف ونايلة والحمار الذهبيّ) في مستوى تحليل النص واستفاد في مستوى تحليل الممارسات الخطابية من الخطاب الثوريّ والاجتماعيّ وسياق التناص بهدف إحداث التغيير في المجتمع الجزائريّ وإنّه يصوّر الخطاب القائم على إعادة إنتاج علاقات السلطة واختيار السطة الفضلى لحكم الجزائر من خلال الوعي والواقعية في مستوى تحليل الممارسات الاجتماعية.

الكلمات الدليلية: الأيدئولوجيا وعلاقات القوّة، فيركلف، الرموز الأسطورية، عبد الحميد بن هدوقة، «الجازية والدراويش».

١-أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد
٢-دكتوراه في فرع اللغة العربية و آدابها-جامعة يزد.
٣-أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد
٤-أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد